

Peter V. Zima

ZUR KONSTRUKTION VON MODERNE UND POSTMODERNE

Probleme der Periodisierung

Stärker als die meisten anderen Epochenbegriffe, an die wir uns mittlerweile gewöhnt haben, fordern Definitionen von *Moderne* und *Postmoderne* zum Widerspruch heraus. Dies mag u.a. damit zusammenhängen, daß diese beiden Begriffe einen Zeitraum bezeichnen, dem wir alle noch angehören so daß jeder Versuch, ihn eindeutig zu bestimmen, unsere Gemüter erregt. Jeder von uns meint, selbst noch am besten zu wissen, in welcher Zeit er lebt, und spricht – bewußt oder unbewußt – seinem Nachbarn das Recht ab, ihn – gleichsam von oben herab – einer Epoche zuzuordnen.

Man könnte daher geneigt sein, denjenigen recht zu geben, die meinen, daß es verfrüht sei, Moderne von Postmoderne unterscheiden zu wollen, und sich vorsichtshalber der Renaissance oder dem Barock zuwenden. Bei näherem Hinsehen stellt sich allerdings heraus, daß auch die Begriffsbestimmung der Renaissance umstritten ist, obwohl sie die Gemüter nicht in dem Maße erregt wie die Moderne. Dennoch entrüstet sich noch Anfang der 70er Jahre der Komparatist Ulrich Weisstein über Van Tieghems Versuch, Villon und Rabelais dem Mittelalter, Montaigne und die Pléiade-Dichter (Ronsard, Du Bellay) hingegen der Renaissance zuzurechnen, die bei Van Tieghem ganze 40 Jahre währt, während sie sich bei Weisstein über drei Jahrhunderte erstreckt: vom 14. bis ins 16. Jahrhundert.¹

Hier wird deutlich, daß der polymorphe Charakter von Moderne und Postmoderne keine Anomalie ist, die der vernünftige Philologe durch eine Flucht in vergangene Zeiten zu meiden hat, sondern ein Grundcharakteristikum aller Periodisierungs- und Klassifikationsversuche in der Literaturgeschichte. Ich würde noch weiter gehen und behaupten, daß gerade in dem Versuch, *Moderne* und *Postmoderne* zu definieren, das Grundproblem aller Periodisierungssysteme in Erscheinung tritt: *die Tatsache, daß jede Periode – Romantik, Realismus, Moderne und Postmoderne – eine nur mögliche Objektkonstruktion ist, die nicht hypostasiert, sondern dem theoretischen Dialog zugänglich gemacht werden sollte.*

1. Dekonstruktion, Konstruktivismus und Semiotik

Die Erkenntnis, daß sich Periodenbegriffe manchmal im Nichts auflösen, wenn man sie unter die Lupe nimmt, d.h. verschiedene Begriffsbestimmungen miteinander vergleicht, führte in der amerikanischen Dekonstruktion zu einer radikalen Kritik an der Literaturgeschichte. J. Hillis Miller, einer der prominentesten Vertreter dieser Denkrichtung, hält Periodenbezeichnungen für reine Fiktionen, die es mit Hilfe der an der Universität Yale entwickelten dekonstruktiven Analyse zu zersetzen gilt: "Even if one accepts the notion that period names are fictions through and through, baseless performatives, one would need to explain their complex function in the institutionalised study of literature – for example in American colleges and universities."² Periodenbegriffe erscheinen hier also als "baseless performatives", und eine Seite später fallen sie der "rhetorischen" oder, wie Miller sagt, der "tropologischen" Analyse zum Opfer: "One way to see the complexities of what might be meant by calling period names fictions is to observe that they are all figures of speech. They are therefore open to tropological analysis."³

Mit anderen Worten: Wenn es nach diesem Vertreter der Dekonstruktion ginge, würden sich die verschiedenen Periodenbegriffe, mit denen wir es seit Jahrhunderten zu tun haben, als reine Fiktionen und Sprachfiguren im Nichts auflösen. Tatsächlich stellt man immer wieder fest, daß den Klassifikationen der Literaturgeschichte bisweilen Willkür anhaftet und daß z.B. die Trennung von Moderne und Postmoderne ebenso umstritten ist wie die von Mittelalter und Renaissance. So vergleicht beispielsweise Uwe Japp die disparaten Kriterien, die der Abgrenzung von Moderne und Postmoderne dienen, und stellt im Anschluß an die kontroversen Klassifikationsversuche von David Lodge und Ihab Hassan fest: "Bei solcher Weite der Kriterien verwundert es nicht, wenn z.B. Joyce zugleich modern und postmodern ist bzw. sein soll."⁴ Angesichts der Überdehnung des Postmoderne-Begriffs verspürt auch Umberto Eco ein gewisses Unbehagen: "Eco befürchtet denn auch, daß bei solcher Ausdehnung ihrer Bedeutung die Kategorie der Postmoderne demnächst bei Homer angelangt sein werde."⁵ Es fragt sich deshalb, ob die extreme Skepsis der Dekonstruktivisten nicht – zumindest teilweise – berechtigt sei. Sind Epochenbegriffe nicht letztlich doch Fiktionen, wie Hillis Miller sagt, die auf willkürlichen Entscheidungen einzelner Autoren oder Autorengruppen gründen?

Meine Antwort lautet: Perioden sind durchaus als Fiktionen aufzufassen, jedoch nicht im Sinne der Dekonstruktion, die die Möglichkeit eines historiographischen Diskurses anzweifelt, sondern im Sinne des Konstruktivismus und der Semiotik, die ganz zu Recht davon ausgehen, daß alle unsere Erkenntnisse nur als kontingente Objektkonstruktionen möglich sind. Wir nehmen, wie schon Sextus Empiricus und Immanuel Kant wußten, Gegenstände nicht unmittelbar,

sondern nur als konstruierte wahr, und unsere Konstruktionsprozesse sowie deren Ergebnisse weichen häufig voneinander ab. Die Tatsache, daß das Licht sowohl als *Partikel* als auch als *Welle* konstruierbar (wahrnehmbar) ist, ist ein Gemeinplatz der Physik, der die Gemüter zeitgenössischer Wissenschaftler kaum noch erregen wird. Womöglich werden sich auch die Literaturwissenschaftler eines Tages zu der Ansicht durchringen, daß James Joyce sowohl als moderner als auch als postmoderner Autor (re-) konstruiert werden kann.

Insgesamt ist den radikalen Konstruktivisten John Richards und Ernst von Glasersfeld recht zu geben, wenn sie von unserer Wahrnehmung sagen: "Daher gibt es keine Ebene, die als organisationsfreie Wahrnehmung bezeichnet werden könnte. Es gibt keine Trennung von Wahrnehmung und Interpretation. Der Akt des Wahrnehmens ist der Akt der Interpretierung."⁶ Auf die Periodisierung angewandt, bedeutet dies, daß Literaturwissenschaftler, Kritiker oder Schriftsteller bestimmte Autoren oder Künstler auswählen (Selektion) und die vieldeutigen Texte dieser Autoren entsprechend interpretieren und in die literarische Evolution einordnen. Bekanntlich erzählt ein Marxist wie Georg Lukács die Geschichte der europäischen Literatur anders als Ernst Bloch, die russischen Formalisten oder die französischen Surrealisten. Während Lukács von Goethe, Walter Scott und Balzac ausgeht und die Texte dieser Autoren als "realistisch" einstuft, berufen sich die Surrealisten auf die onirischen Experimente der Romantik und die russischen Formalisten (Futuristen) auf die experimentellen Texte einer Avantgarde *avant la lettre*: etwa auf Laurence Sternes *Tristram Shandy*-Roman. Natürlich werden diese vieldeutigen Texte von Lukács, den Surrealisten und den Formalisten interpretiert (monosemiert), und vor allem der Hegelianer Lukács neigt dazu, seine Interpretationen den Objekten gleichzusetzen, sie mit den Texten zu identifizieren.

Dies jedoch ist ein ideologischer Trick, den nicht nur die Autoren der Kritischen Theorie durchschauten, sondern auch der Semiotiker Luis J. Prieto, der lange bevor der Radikale Konstruktivismus im deutschen Sprachraum zu einer Modeerscheinung wurde, schrieb: "Die Erkenntnis einer materiellen Realität ist ideologisch, wenn das Subjekt die Grenzen und die Identität des Objekts, zu dem diese Realität für es geworden ist, als in der Realität selbst befindlich betrachtet, d.h. wenn das Subjekt der Realität selbst die *Idee* zuspricht, die es aus ihr konstruiert hat. Das Subjekt einer ideologischen Erkenntnis ist sich dann dieser Konstruktion nicht bewußt und hat a fortiori keine Ahnung von der Rolle, welche eine Praxis darin spielt."⁷ Dies ist im großen und ganzen eine Argumentationsweise, die sich auch die radikalen Konstruktivisten zu eigen machen könnten; allerdings unterscheiden sie sich wesentlich von der materialistischen Semiotik Prietos durch ihr *penchant* zu Idealismus und Solipsismus, den ich für einen entscheidenden Nachteil dieser Betrachtungsweise halte.

Prietos semiotische Theorie scheint mir auch deshalb aufschlußreicher zu sein als die konstruktivistische, weil sie in der Lage ist, den Periodisierungsprozeß als einen narrativen Vorgang, d.h. als *Diskurs*, *narrative Struktur* und *Aktantenmodell* im Sinne von Greimas aufzufassen. Wie wichtig das Erzählen nicht nur für die Literaturgeschichte, sondern auch für die Geschichtswissenschaft ist, hat Anfang der 80er Jahre der Historiker Werner Schiffer erkannt, als er die Bedeutung von Arthur C. Dantos Philosophie für den geschichtswissenschaftlichen Diskurs hervorhob: "Vor allem Dantos nicht nur geschichts-, sondern ebenso erzähltheoretisch provozierende Kernthese – die Form der Erzählung sei bereits eine *Form der Erklärung* – ist bisher nicht genauer auf ihre Tragfähigkeit und ihre Konsequenzen überprüft worden."⁸

Tatsächlich zeigt sich sowohl in der Geschichtswissenschaft als auch in der Literaturgeschichte, daß die Form der Erzählung (etwa die Erzählerperspektive oder das Aktantenmodell im Sinne von Greimas) eine Form der Erklärung beinhaltet: etwa wenn Lukács die Geschichte der Literatur vom "kritischen" zum "sozialistischen" Realismus erzählt und dabei die Moderne Kafkas oder der Avantgarde als "Dekadenzerscheinung" zu erklären versucht, oder wenn neuerdings Umberto Eco in seiner Nachschrift zum Roman *Der Name der Rose* erklärt, weshalb "die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann."⁹ In beiden Fällen haben wir es mit narrativen Konstruktionen zu tun, die bestimmte Erscheinungen (Moderne, Avantgarde) und Vorgänge (vom kritischen zum sozialistischen Realismus, von der Moderne zur Postmoderne) erklären sollen. Den beiden – ideologisch und theoretisch so verschiedenen Autoren – ist allerdings gemeinsam, daß sie über die semantischen und narrativen Verfahren, die ihre marxistischen und postmodernen Objektkonstruktionen hervorbringen, nicht nachdenken. Sie neigen dazu, ihre Diskurse mit der Wirklichkeit (d.h. mit ihren Objekten oder Referenten) zu identifizieren. Deshalb möchte ich im folgenden die Verfahren meiner Objektkonstruktion "bloßlegen", um es mit Viktor Sklovskij zu sagen.

2. Moderne und Postmoderne: Von der Ambivalenz zur Indifferenz

Meine Hauptthese, die den Übergang von der modernen zu einer postmodernen Literatur plausibel machen soll, weist als solche bereits eine narrative Struktur auf. Ich gehe davon aus, daß die Texte der Moderne von der Problematik der *Ambivalenz* eingefaßt werden, während die Problematik der Postmoderne von der *Indifferenz* beherrscht wird. Damit ist folgendes gemeint: Während für die Literatur des 18. und des frühen 19. Jhs. eine *Ambiguität* charakteristisch ist, die – etwa im Erzählerkommentar – psychologisch aufgelöst werden kann, so daß der Gegensatz zwischen Sein und Schein, Wahr und Falsch, Gut und Böse usw. wiederhergestellt werden kann (ich denke vor allem

an Jane Austen in England, an Balzac in Frankreich, an Gogol in Rußland und an Fontane in Deutschland), wird die Literatur der Moderne seit etwa 1850 oder 1870 von der extremen *Ambivalenz* strukturiert, die nicht mehr aufzulösen ist. In den Romanen der Moderne kann beispielsweise nicht festgestellt werden, ob ein Anliegen gerecht oder ungerecht ist (Kafka), ob ein Protagonist gut oder böse ist ("ero io buono o malo?" Svevo), ob eine Handlung zum Frieden oder zum Krieg führt (man denke an die "Parallelaktion" bei Musil), ob das menschliche Subjekt der Natur oder der Kultur angehört (Sartre, Hesse, Krleža) etc.

In diesem Ambivalenzzusammenhang wird sowohl von Nietzsches Philosophie als auch von der Psychoanalyse der Subjektbegriff radikal in Frage gestellt. Vor allem die Freudsche Psychoanalyse thematisiert nicht nur die Ambivalenz der menschlichen Regungen, sondern zweifelt auch die Einheit des Subjekts an. Daher ist die Frage nach der Identität des Subjekts – die Suche nach dem *Ich* im Roman – vielleicht die zentrale Frage der Moderne.

Komplementär zu ihr verhält sich die Frage nach bestimmten Grundwerten wie *Wahrheit*, *Güte* und *Schönheit*, die immer wieder utopische Dimensionen annimmt. Man denke an Kafkas Ausdruck "ein Leben in Wahrheit", an Musils Utopien und an die Glücksproblematik bei Hermann Hesse, Miroslav Krleža und Italo Svevo; man denke schließlich an die Bedeutung des Schönen im Ästhetizismus und beim jungen Sartre. All dies weist darauf hin, daß in der Phase der Ambivalenz bestimmte Werte und Wertsetzungen noch gesucht werden. Gesucht wird auch die Einheit des Subjekts: nicht nur bei Krleža, Proust und Hesse, sondern auch in der Psychoanalyse. Freud geht es schließlich darum, die drei Instanzen der bekannten Triade auf einen Nenner zu bringen.

In der Postmoderne, die ich um 1950 mit dem Nouveau Roman beginnen lasse, wird nun diese Problematik der Ambivalenz in den Hintergrund gedrängt, und die *Indifferenz* als Vertauschbarkeit der Wertsetzungen und der Identitäten dominiert. Sie wird bereits von einem modernen Roman wie Albert Camus' *L'Etranger* angekündigt, dessen Hauptaktant und Erzähler Meursault weder für bestimmte Werte eintritt noch seine Identität sucht, sondern ausschließlich seinem Naturinstinkt, seinem Lebensinstinkt gehorcht. Diese Tendenz verstärkt sich im Nouveau Roman und in den Werken John Barths und Umberto Ecos, wo die Erzählung weder der Wahrheits- noch der Identitätssuche dient, sondern zu einem semantischen und narrativen Spiel jenseits von Gut und Böse wird.

Der Übergang von der Ambivalenz zur Indifferenz wird – ebenso wie der Übergang von der Ambiguität zur Ambivalenz – mit der immer intensiver werdenden Vermittlung durch den Tauschwert erklärt. Die neuen Richtungen der postmodernen Literatur sprechen offen aus, was unterschwellig schon im Nouveau Roman angeklungen war: daß es in der Wirtschaftsgesellschaft keinen kulturellen (moralischen, politischen oder ästhetischen) Wert gibt, der es mit dem alle kulturellen Werte negierenden Tauschwert aufnehmen könnte, aus dem

die Indifferenz (als Vertauschbarkeit der Werte) hervorgeht. Die Postmoderne, so wie ich sie vorläufig sehe, ist die Ära der Indifferenz: der vertauschbaren Experimente, Versuche, Beziehungen, Genüsse und Reisen. Damit soll nicht gesagt sein, daß es in der "postmodernen" Marktgesellschaft keine moralischen, ästhetischen, politischen oder religiösen Werte gibt; es gibt sie sehr wohl, aber diejenigen, die in ihrem Namen agieren, tun es im Rahmen der dominierenden Tauschwertproblematik.

Wenn wir nun die hier vorgebrachte These kritisch zerlegen, so stellen wir fest: 1. daß sie auf bestimmten Relevanzkriterien gründet, die vor allem die Wertproblematik betreffen und bewirken, daß auf semantischer Ebene Dualismus, Ambiguität, Ambivalenz und Indifferenz unterschieden werden; 2. daß sie eine narrative Struktur aufweist, in der mindestens drei Schichten einander überlagern: die Entwicklung "von der Moderne zur Postmoderne" wird im Zusammenhang mit der parallel verlaufenden Entwicklung (Erzählung) "von der Ambivalenz zur Indifferenz" erklärt und diese wiederum im Hinblick auf die Entwicklungsphasen der spätkapitalistischen Marktgesellschaft. Jemand, der wie Lyotard von einer postmodernen Skepsis allen metaphysischen Metaerzählungen gegenüber durchdrungen ist und mit Musil glaubt, daß wir uns nichts mehr erzählen lassen wollen, wird dazu neigen, auch meine Erzählung mit Skepsis zu betrachten. – Mir kann das nur recht sein, weil ich nicht darauf aus bin, ideologisch zu überzeugen, sondern eine theoretische Konstruktion in einem kritischen und offenen Dialog prüfen zu lassen. Allerdings sollte der Skeptiker bedenken, daß auch Lyotard – in einem verführerischen *métarécit* – die Geschichte von Moderne und Postmoderne *erzählt* und daß sogar Musil uns *erzählt*, weshalb das Erzählen nicht mehr möglich ist. Anscheinend kommen wir aus dem Erzählen nicht heraus; deshalb kehre ich zur Moderne zurück, um das bis jetzt nur thesenhaft Vorgebrachte ein wenig zu konkretisieren.

3. Moderne: Ambivalenz und Subjektivität

Geht man von der hier vorgeschlagenen Objektkonstruktion aus und betrachtet die Moderne als eine von der radikalen (d.h. unaufhebbaren) Ambivalenz strukturierte Einheit, dann kann man versuchen, wesentliche Aspekte der Moderne im Rahmen der Ambivalenzproblematik zu verstehen. Diese Aspekte kommen freilich nicht nur in meiner Erzählung vor, sondern in zahlreichen anderen Theorien der Moderne, und ich kann deshalb hoffen, daß sich die hier vorgeschlagene Objektkonstruktion mit anderen Konstruktionen überschneidet und folglich dialogfähig ist.

Die Ambivalenz der Werte als zentrale Kategorie macht sich in fast allen europäischen Werken des ausgehenden 19. Jhs. bemerkbar und beherrscht die Literatur der ersten Hälfte des 20. Jhs. Es mag hier genügen, auf Autoren wie

Dostoevskij (dessen Ambivalenz-Problematik Bachtin analysiert hat), Nietzsche, Kierkegaard, Kafka, Svevo und Broch hinzuweisen. In nahezu allen ihren Werken setzen sie sich mit der Ambivalenz als *coincidentia oppositorum* in Situationen, Charakteren und Handlungen auseinander. Ihre Erzähler und Protagonisten versuchen vergeblich, die Erscheinungen, die ihnen begegnen, eindeutig zu definieren und zu beherrschen. Dies gilt natürlich nicht nur für den Roman, sondern auch für das Drama. So stellt beispielsweise in Musils Theaterstück *Die Schwärmer* Thomas fest: "Man findet einen Gefährten und es ist ein Betrüger! Man entlarvt einen Betrüger und es ist ein Gefährte!"¹⁰ Ähnliche Paradoxa finden sich in der modernen Romanliteratur: etwa in Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* in Italo Sevos *La coscienza di Zeno* oder – um in Mitteleuropa zu bleiben – in Miroslav Krležas *Povratak Filipa Latinovicza*.

Sie führen dazu, daß sowohl die Position des Erzählersubjekts als auch die Position der handelnden Subjekte geschwächt wird. Den Autoren der Moderne wird sowohl das Erzählen (*énonciation*) als auch der Handlungsablauf (*énoncé*) problematisch, so daß Robert Musil schreiben kann: "Äußerlich ist die gegenwärtige Krise des Romans so in Erscheinung getreten: Wir wollen uns nichts mehr erzählen lassen (...)." ¹¹ Angesichts solcher Aussagen muß man sich wundern, daß Lyotard in *La Condition postmoderne* mit der bekannten These von der "incrédulité à l'égard des métarécits" die Postmoderne, die er Ende der 50er Jahre beginnen läßt, von der Moderne zu trennen sucht. Denn nirgendwo ist die von Lyotard beschworene "incrédulité" so stark ausgeprägt wie bei Kafka, Krleža, Musil, Svevo und Proust.

Die Krise des Erzählens geht also einher mit der Krise des Subjekts, die in Miroslav Krležas Roman direkt angesprochen wird. Wie in Prousts *Recherche* und später in Sartres *La Nausée* geht es bei Krleža um die Identität des Subjekts, um die Suche nach dem *Ich*: "Identitet jednog subjekta ne da se utvrdi ni po licu ni po grimasama, ni po njekim vanjskim pojavama. Njegovo lice, potezi te njegove fiziognomie, kretnje njegova tjela, to nisu vise kretnje ni potezi njegova tjela od prije jedenaest godina, ali kontinuitet njegova 'ja' svejedno negdje postoji, duboko, sakriveno, nejasno, ali stvarno i intenzivno!" ¹² Es würde sich lohnen, diese Suche nach der eigenen Identität in Krležas Roman aus dem Jahre 1932 mit der analogen Suche von Antoine Roquentin in Sartres *La Nausée* (1938) zu vergleichen; dabei könnte sich herausstellen, daß es in beiden Romanen nicht nur um die Rettung der Subjektivität, sondern auch um die Antinomie zwischen Natur und Kultur geht, die zu den grundlegenden Antinomien der Moderne gehört.

Ähnlich wie Kafka stellen Krleža und der junge Sartre das individuelle Subjekt im Spannungsfeld zwischen Natur und Kultur dar und ergreifen recht eindeutig Partei für eine in der Kultur verankerte Subjektivität. Bei allen drei Autoren wird das Natürliche – der eigene Körper, der Körper der anderen, das

Animalische und die Vegetation – mit negativen Konnotationen versehen und verursacht Dysphorie.

Bei Kafka hat die Natur nie euphorischen Charakter, sondern ist stets angst- oder ekelerregend: Die Männer, die Josef K. verhaften, fallen durch "geistige Beschränktheit"¹³ und infantil-tierisches Benehmen auf, auf das Josef K. zunächst mit selbstsicherem Rationalismus reagiert. Zu Recht behauptet Adorno vom Autor des *Prozeß*-Romans, er "reagier(e) im Geiste der Aufklärung auf deren Rückschlag in Mythologie."¹⁴ Kafkas Aufklärungsprinzip scheitert schließlich an der Naturwüchsigkeit einer Welt, die von nichtrationalen Tiermenschen bewohnt wird, deren Sexualität nicht vom Animalischen zu trennen ist.

Immer wieder erscheint sie als eine Bedrohung des Subjekts und seiner Vernunft. Als Josef K. entdeckt, daß Leni, die Geliebte des Advokaten, eine Flossenhaut zwischen zwei Fingern hat, ruft er aus: "Was für ein Naturspiel!" und fügt hinzu: "Was für eine hübsche Krallen!"¹⁵ In der Erzählung *Ein Landarzt* wird die Natur (die "Schneewüste", die "unirdischen Pferde") dem erzählenden Subjekt zum Verhängnis: "Nackt, dem Froste dieses unglückseligen Zeitalters ausgesetzt, mit irdischem Wagen, unirdischen Pferden, treibe ich alter Mann mich umher."¹⁶

Klarer noch als bei Kafka erscheint die Natur beim Kierkegaard-Leser und Hegel-Kritiker Jean-Paul Sartre als eine akute Bedrohung der Subjektivität. Vor allem der junge Sartre reagiert auf diese Bedrohung im Sinne eines cartesianischen Rationalismus, zu dem sich Antoine Roquentin, der Erzähler von *La Nausée*, ohne Umschweife bekennt. Das Ideal ist der geometrische Kreis, der alle naturwüchsigen Zufälle der Existenz (*existence*) ausschließt: "Un cercle n'est pas absurde, il s'explique très bien par la rotation d'un segment de droite autour d'une de ses extrémités. Mais aussi un cercle n'existe pas. Cette racine au contraire, existait dans la mesure où je ne pouvais pas l'expliquer."¹⁷

Modern in dem hier vorgeschlagenen Sinn ist die Problematik von Sartres Erzähler deshalb, weil er als vernunftbegabtes Wesen entdeckt (um es mit F. Th. Vischer zu sagen), daß er "die Natur mit dem Begriff nicht beisammen hat". Auf diese moderne Horrorvision reagiert der Rationalist Sartre, der Autor von *L'Imagination* (1936) und *L'Imaginaire* (1940), mit einer ästhetizistischen Apotheose der Kunst (der Literatur), die er später in *Les Mots* selbstkritisch relativiert.

Die prekäre Situation des Subjekts zwischen einer fragwürdig gewordenen Kultur und einer als bedrohlich erscheinenden Natur wird schließlich auch von Thomas Mann in seiner bekannten Rede zum 80. Geburtstag von Sigmund Freud zur Sprache gebracht: "Was nun das Ich selbst und überhaupt betrifft, so steht es fast rührend, recht eigentlich besorgniserregend damit. Es ist ein kleiner,

vorgeschobener, erleuchteter und wachsamer Teil des 'Es' – ungefähr wie Europa eine kleine, aufgeweckte Provinz des weiten Asiens ist."¹⁸

Auch hier erscheint die "innere" Natur als etwas Bedrohliches, das inmitten der europäischen Kulturkrise, des "Unbehagens in der Kultur", wie Freud sagt, das Subjekt und seine Autonomie in Frage stellt. Die Krise der tradierten Kulturwerte, die Autoren wie Sartre, Kafka, Krleža und Hermann Hesse immer wieder zum Thema wird, schärft auch Thomas Manns Blick für die Gefahr, die vom Naturwüchsig-Triebhaften auszugehen scheint.

Insofern mag Hans Robert Jauss recht haben, wenn er von der "Austreibung der Natur aus der Ästhetik der Moderne" spricht.¹⁹ Er übersieht allerdings, daß es auch Werke der Moderne gibt, in denen die Natur als eine Befreiung des Subjekts erfahren wird: als Alternative zu den Zwangsmechanismen einer unglaublich gewordenen Kultur. Auch auf dieser Ebene könnte die Moderne als ein von der Ambivalenz strukturierter Kulturtyp aufgefaßt werden, in dem die Natur dem geschwächten Subjekt bald als Bedrohung, bald als Befreiung erscheint. Zu den Schriftstellern, die in der Natur ein befreiendes Prinzip sehen, gehören Pío Baroja, Albert Camus und André Breton.

Barojas Romane *Camino de perfección* (1902) und *El Mayorazgo de Labraz* (1903) stellen beide ein zerrissenes Subjekt dar, das zwischen Natur und Kultur schwankt und sich schließlich inmitten der mediterranen Natur von den Zwängen eines asketischen Christentums befreit. Die Geschichte Fernando Ossorios, des Romanhelden von *Camino de perfección*, ist die Geschichte eines Subjekts, das die asketische Moral Kastiliens als eine Zwangsjacke empfindet und stets von neuem versucht, diese Zwangsjacke abzustreifen. Sein "Unbehagen in der Kultur" gipfelt in der Erkenntnis, daß sich in Nietzsches radikaler Religionskritik ein Ausweg aus der Krise abzeichnet. Entsprechend fällt das Ende von *Camino de perfección* aus: Ossorio findet außerhalb der geographischen und ideologischen Grenzen Kastiliens, in der mediterranen Landschaft Valencias, in der Gestalt der jungen Dolores die Natur, das Glück und die Befreiung: "Sí, ella era el gran río de la Naturaleza, poderosa, fuerte; Fernando comprendía entonces, como no había comprendido nunca, la grandeza inmensa de la mujer, y al besar a Dolores, creía que era el mismo Dios el que se lo mandaba."²⁰ Ähnlich endet der zweite Roman, *El Mayorazgo de Labraz*, der ein Jahr nach *Camino de perfección* erschien: Auch der Mayorazgo und seine Gefährtin Marina finden das Glück in dem Augenblick, wo das asketische Kastilien hinter der Sierra verschwindet und am Horizont der blaue Streifen des Mittelmeers sichtbar wird: "Aquel despertar de la Naturaleza, aquella ráfaga de vida que se sentía en el aire, les había infundido a los dos una extraña laxitud."²¹

An dieser Stelle drängt sich geradezu der Vergleich mit einem anderen Nietzscheaner auf, in dessen Werk Wasser und Mittelmeer ebenfalls das Lebensprinzip symbolisieren: mit Albert Camus, der seinen Roman *L'Étranger*

zwar 40 Jahre nach *Camino de perfección* veröffentlichte, der aber immer noch im Rahmen der modernen und modernistischen Problematik schreibt. Als Nietzscheaner und Erbe der Junghegelianer zweifelt Camus nicht nur den christlichen, sondern auch den hegelianisch-marxistischen *métarécit* (Lyotard) an: "Pour Marx, la nature est ce qu'on subjugue pour obéir à l'histoire, pour Nietzsche ce à quoi on obéit, pour subjuguer l'histoire. C'est la différence du chrétien au grec."²² Trotz seiner Kritik an Nietzsche steht Camus diesem Erben der Junghegelianer näher als dem Junghegelianer Marx, der die Geschichte vergöttlicht.

In seinen Romanen – sowohl in *L'Etranger* als auch in *La Peste* – stellt er das asketische Christentum als ideologische Erzählung (als *récit*) in Frage, indem er Protagonisten wie Meursault und den Dr. Rieux auftreten läßt, die primär dem Naturgesetz gehorchen. *Der Fremde* ist ein Roman, dessen Held seinem mediterranen Naturinstinkt folgt und dafür vom Gericht im Rahmen einer ideologischen, manichäischen Erzählung zum Tode verurteilt wird. Darin ist er mit den vielen Opfern der Pest solidarisch, deren Tod in den moralisierenden Predigten des Père Paneloux als Strafe Gottes gerechtfertigt wird: "(...) L'Amour de Dieu est un amour difficile. Il suppose l'abandon total de soi-même et le dédain de sa personne."²³ Im Gegensatz dazu ergreifen Camus und sein Erzähler Partei für die maltratierte menschliche Natur.

Darin unterscheiden sie sich vom Rationalisten Sartre, der sowohl die "äußere" als auch die "innere" Natur des Menschen mit Mißtrauen betrachtet und die *féerie intérieure* – wie André Breton das Unbewußte nennt – strikt ablehnt. So heißt es beispielsweise in *Qu'est-ce que la littérature?*, wo Sartre mit Breton und den Surrealisten abrechnet: "Il s'agit d'anéantir, d'abord, les distinctions reçues entre vie consciente et inconsciente, entre rêve et veille. Cela signifie qu'on dissout la subjectivité."²⁴ Sartre, dessen Erzähler in *La Nausée* die Übermacht der Natur fürchtet, hat nicht ganz unrecht, denn in vieler Hinsicht läuft das surrealistische Experiment mit dem Unbewußten auf das hinaus, was Gisela Steinwachs im Zusammenhang mit Bretons *Nadja* als "die Rückverwandlung der Kultur in Natur" bezeichnet.²⁵

Den naturfeindlichen und den naturzugewandten Autoren der Moderne ist eines gemeinsam: die Suche nach einer – oft utopischen – *Wahrheit*, die bei Kafka mit dem Wort *Gesetz*, bei Proust mit den Wörtern *art* und *littérature*, bei Baroja und Camus mit *Naturaléza* und *nature* umschrieben wird. In vielen Romanen der Moderne entzieht sich der Wahrheitsbegriff dem Zugriff des schwächer werdenden Subjekts: Kafkas Protagonisten dringen weder in das Gesetz noch in das Schloß ein, Krležas Filip Latinovicz findet das eigene *Ich* nicht mehr, und Musils Möglichkeitsmenschen suchen nach Utopien, die stets von neuem an der banalen Wirklichkeit und deren zufallsbedingten Ereignissen scheitern. Dennoch bleibt das Fahnden nach der ästhetischen, ethischen,

politischen oder religiösen Wahrheit ein Charakteristikum der Moderne, das diese von der postmodernen Ära wesentlich unterscheidet. Denn im Gegensatz zu Josef K., im Gegensatz zu Filip Latinovicz finden Prousts Marcel und Sartres Roquentin die ästhetische Wahrheit, und sowohl Sartre als auch Krleža setzten sich jahrzehntelang für die realisierbare Utopie des Sozialismus ein.

Die Moderne ist folglich eine Epoche, in der die utopische Dimension (im Sinne von Adorno und Marcuse) sowohl in der Kunst als auch in der Politik eine entscheidende Rolle spielt. Es ist sowohl die Epoche des Ästhetizismus und der religiösen Bekehrung (ich denke an Huysmans' *Les Foules de Lourdes*, 1906) als auch die der surrealistischen, futuristischen, faschistischen und kommunistischen Revolutionen und Utopien. Es ist die Epoche der einander befehdenden Wahrheiten.

4. Postmoderne: Indifferenz und Subjektlosigkeit

Die Postmoderne unterscheidet sich von der Moderne im wesentlichen dadurch, daß ihr noetisches System nicht so sehr von der Ambivalenz, sondern von der Indifferenz als Vertauschbarkeit der Werte beherrscht wird. Dies bedeutet keineswegs, daß in unserer Ära Ambiguitäten, Ambivalenzen und Wahrheiten keine Rolle mehr spielen; es bedeutet lediglich, daß die postmoderne Gesellschaft zu einem Wertepluralismus tendiert, dessen Grundlage der kulturindifferente Tauschwert ist. Ihn assoziiert Jean Baudrillard mit dem Tod, während Gianni Vattimo ihn mit dem Heideggerschen Nihilismus verknüpft: "Der Nihilismus ist also die Reduktion des Seins auf den Tauschwert."²⁶

D. W. Fokkema hat diesen Tatbestand in einer – wahrscheinlich unbeabsichtigten – Paradoxie zusammengefaßt: "Der Postmodernist mag seine privaten Ansichten haben, aber er sieht keinen Grund, sie den Ansichten anderer vorzuziehen."²⁷ Ich halte diesen Satz für unsinnig, weil ich meine, daß man nur dann eine Ansicht "hat", wenn man sie anderen, konkurrierenden Ansichten vorzieht. Er ist jedoch für die Postmoderne symptomatisch, deren extremer Wertepluralismus sich der Vertauschbarkeit der Wertsetzungen im Indifferenzzusammenhang des Tauschwertes nähert.

Dies scheint Wolfgang Iser in seinem ansonsten anregenden Buch *Unsere postmoderne Moderne* zu übersehen, wenn er eine authentische Postmoderne, in der alle Pluralismusversprechen der Moderne eingelöst wurden, von einer Karikatur der Moderne unterscheidet, die er als "diffusen Postmodernismus"²⁸ mit der Indifferenz assoziiert. Dabei verliert er allerdings den vitalen Nexus von Pluralismus, Toleranz und Indifferenz des Marktes aus dem Auge: denn Pluralismus ist nur dort zu verwirklichen, wo Menschen Wertsetzungen, die ihren eigenen Überzeugungen diametral widersprechen, mit relativer Gleichgültigkeit

tolerieren. Anders gesagt: Pluralismus und Indifferenz des Marktes sind nicht auseinanderzuidividieren.

Der Roman der Moderne, der die postmoderne Indifferenz ohne Beschönigungen ankündigt, ist Albert Camus' *L'Étranger*, der, wie ich meine, ganz zu Unrecht Schülern und Studenten als leichte Lektüre empfohlen wird. Denn in diesem Text tritt ein Ich Erzähler auf, in dessen Augen sowohl Werte als auch Handlungen und ganze narrative Programme als in-different, als vertauschbar erscheinen. Der Roman ist dennoch der Moderne zuzurechnen, weil Autor und Erzähler die Wertproblematik in den Mittelpunkt des Geschehens rücken und dadurch die Indifferenz zu einem brisanten, umstrittenen Thema machen.

Im Nouveau Roman und in anderen experimentellen Texten der Postmoderne wird die Indifferenz *vorausgesetzt* und die gesamte Wertproblematik ausgeklammert. Zugleich verschwinden die Wahrheitssuche und die utopische Dimension, die in der modernen Ära (nicht nur im Roman, sondern auch in der Kritischen Theorie) so wichtig waren. In einem Text wie Alain Robbe-Grillet's *Dans le labyrinthe* (1959) wird zwar die Suche beschrieben, aber sie hat weder ästhetischen noch moralischen oder politischen Charakter; ihr Ziel bleibt im Dunkeln. Ähnliches ließe sich von Claude Simons Romanexperiment *La Route des Flandres* (1960) sagen, das ebenfalls einen Irrweg ohne Wertproblematik und ohne Suche nach Sinn darstellt. Dies ist wohl kein Zufall, denn die *nouveaux romanciers* lehnen – ähnlich wie die Vertreter der amerikanischen Postmoderne John Barth und Thomas Pynchon – die metaphysische Suche nach ästhetischen, ethischen oder politischen Wahrheiten ab. Ihr Interesse gilt vorwiegend dem wertindifferenten, wertfreien Textexperiment.

Zugleich mit der metaphysischen Wahrheit wird auch die Frage nach dem Subjekt, nach der Identität des *Ichs* verabschiedet. In postmodernen Romanen kommen vorwiegend charakterlose, vertauschbare Aktanten vor, deren Handlung vom Zufall oder – ich denke an Robbe-Grillet's *Le Voyeur* – von einem anonymen Determinismus beherrscht werden. *Le Voyeur* ist der subjektlose Roman *par excellence*, dessen Hauptaktant Mathias blindlings den Mechanismen des Tauscherts (er verkauft Armbanduhren) und seinen sexuellen Impulsen gehorcht.

Analog zur aktantiellen Anonymität dieses *nouveau roman* verhält sich die experimentelle Prosa Jürgen Beckers, in der immer wieder ein anonymes *Wir* vorkommt, das von der Subjektlosigkeit des Gesamtzusammenhangs zeugt: "Das Wort *wir* drückt diesen Sachverhalt ungenau aus (...). Es täuscht einen Verein vor. Die erste Person Mehrzahl ist vergleichsweise nur ein Aufenthaltsraum; Gedränge oft und manchmal leer. Man liegt sich in den Haaren; man geht sich aus dem Weg; man macht sich Komplimente; man befördert sich durch die Türen. Wir."²⁹ Dieses *Wir*, das alle und niemanden bezeichnet, läßt die Entstehung des Romans als "subjektive(r) Epopöe" (Goethe) nicht mehr zu;

daher nimmt es nicht wunder, wenn Jürgen Becker auf Subjektivität und Sinnsuche verzichtet und die Romangattung im Prosaexperiment auflöst.

Wo die Subjektproblematik peripher wird, nimmt auch der Gegensatz zwischen Natur und Kultur andere, neue Formen an. Die Natur wird nicht länger von der Warte des individuellen Subjekts aus betrachtet, sondern rückt in vielen Fällen selbst in den Mittelpunkt der Darstellung. Die Frage lautet nicht mehr: Was bedeutet die Natur für das suchende Individuum und dessen Identität? – sondern: Was ist im Laufe des Zivilisationsprozesses aus der Natur geworden? Diese Frage streift Jürgen Becker immer wieder in seiner Prosa: "Bevor alles zu Ende geht, sagte Lene, sollten wir uns nicht vorher einen Vorrat zulegen? Johann schaute über die Wiesen, deren Ränder zur Straße er mit Büschen und Bäumen zu pflanzen wollte; neue Hügel waren freigegeben worden für Reihenhäusgruppen; neue Schneisen in den Kiefernwäldern, breite Trassen in die Felder. Was soll da zu Ende gehen, das geht alles so weiter, sagte Johann, über jedes Ende hinaus."³⁰ Die Natur wird hier nicht primär auf die Subjektproblematik bezogen und erscheint weder als "Gefahr" noch als "befreiendes" Prinzip, sondern als ein Opfer der vorrückenden Zivilisation. Diese wird eher im Kollektivzusammenhang betrachtet und nicht im Hinblick auf das individuelle Subjekt und dessen "Unbehagen in der Kultur".

Im theoretischen Bereich macht sich die postmoderne Subjektlosigkeit noch am ehesten in der Dekonstruktion Jacques Derridas bemerkbar, der z.B. in seinem experimentellen Text *Glas. Que reste-il du savoir absolu?* den metaphysischen Subjektbegriff – vor allem den Hegels – radikal kritisiert. Komplementär dazu verhält sich die nietzscheanische Kritik der Dekonstruktivisten am Wahrheitsbegriff. Dieser wird systematisch von Paul de Man ausgehöhlt, der weit über das semiotische Postulat der fiktionalen Vieldeutigkeit hinausgeht, wenn er auf rhetorischer Ebene nachzuweisen versucht, daß literarische Texte unvereinbare Bedeutungen enthalten und folglich aporetisch sind. Dadurch wird literaturwissenschaftliche Sinnfindung – etwa im Sinne von Adornos Suche nach dem "Wahrheitsgehalt" – *ad absurdum* geführt und der Indifferenz überantwortet.

Es gibt im postmodernen Bereich jedoch nicht nur den experimentellen (avantgardistischen) Text, der Sinn-, Wahrheits- und Identitätssuche für obsolet erklärt, sondern auch den konsumierbaren Text, der einerseits die Exzentrizität der Avantgarde meidet, andererseits aber durch seinen kulturindustriellen Charakter die Herrschaft des Tauscherts bestätigt. Ein Roman wie Umberto Ecos *Il nome della rosa* enthält zwar philosophisches Gedankengut und avantgardistische Verfahren, integriert jedoch beide Elemente in eine eindimensional rezipierbare und daher konsumierbare Erzählung.

Eine ähnliche Funktion erfüllt Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*, der das postmoderne Spiel mit tradierten Stilformen in traditionelle Erzählschemata aus

dem Repertoire des Kriminalromans integriert und dadurch seine Rezipierbarkeit erleichtert. Wichtiger noch als in Ecos Roman ist in Süskinds Text das Spiel mit der Anspielung auf vergangene Formen: "Insofern die Postmoderne als eine Art komplizierten Spiels zwischen Text und Leser definiert werden kann, stellt *Das Parfum* dieses Verhältnis durch eine stillschweigende Einladung an den Leser her, so viele Anspielungen wie nur möglich aufzuspüren."³¹

Beiden postmodernen Textsorten, der experimentellen und der konsumierbaren, ist eines gemeinsam: der Verzicht auf die utopische Frage nach einem Jenseits der bestehenden Verhältnisse, nach Wahrheit und Gerechtigkeit, nach Schönheit und Identität, nach einer besseren Gesellschaftsordnung. Insgesamt schätzt Klaus R. Scherpe den Charakter der Postmoderne richtig ein, wenn er bemerkt: "Dem postmodernen Bewußtsein scheint die ästhetische Imagination eines 'anderen Zustands', der explosive Kraft entfaltet, verlorengegangen zu sein."³² Durch den Verzicht auf eine utopisch-kritische Dimension gliedern sich beide Texttypen der Postmoderne – jeder auf seine Art – in den Indifferenzzusammenhang der Tauschgesellschaft ein.

Zurück zur Methode: Die hier vorgeschlagene Objekt-konstruktion oder Periodisierung ist aus einem Diskurs der Kritischen Theorie hervorgegangen, deren Standort – ihrem Selbstverständnis nach – in der Moderne anzusiedeln ist. Ginge man von einem anderen Ansatz, vom Kritischen Rationalismus oder von Niklas Luhmanns Systemtheorie aus, so entstünden sicherlich andere Konstruktionen. Interessant wäre die Frage, ob sich diese Konstruktionen trotz ihrer genetischen Heterogenität in wesentlichen Punkten überschneiden³³; aber das wäre das Thema einer anderen Untersuchung.

Anmerkungen

¹ Weisstein, U. 1973. *Comparative Literature and Literary Theory*, Bloomington-London: Indiana Univ. Press, 76.

² Hillis Miller, J. 1991. *Theory Now and Then*, N.Y.-London: Harvester-Wheatsheaf, 209.

³ Ibid. 218.

⁴ Japp, U. 1986. "Kontroverse Daten der Modernität", in: Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985 (Bd. 8), Niemeyer, 133-134.

⁵ Ibid. 134.

- ⁶ Richards, J. von Glaserfeld, E. 1986. "Die Kontrolle von Wahrnehmung und die Konstruktion von Realität", in: S. J. Schmidt (Hrsg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt: Suhrkamp, 214.
- ⁷ Prieto, L. J. 1979. "Entwurf einer allgemeinen Semiologie", in: *Zeitschrift für Semiotik* Nr.1, 263.
- ⁸ Schiffer, W. 1980. *Theorien der Geschichtsschreibung und ihre erzähltheoretische Relevanz* (Danto, Habermas, Baumgartner, Droysen), Stuttgart: Metzler, 23.
- ⁹ Eco, U. 1986. *Nachschrift zum "Namen der Rose"*, München: DTV, 78.
- ¹⁰ Musil, R. 1978. *Die Schwärmer*, in: *Gesammelte Werke* Bd. 6 (Hrsg. A. Frisé), Reinbek: Rowohlt, 379.
- ¹¹ Ibid. Bd. 8, 1412.
- ¹² Krleža, M. 1932, 1985. *Povratak Filipa Latinovicza*, Split: Logos, 36.
- ¹³ Kafka, F. 1960. *Der Prozeß*, Frankfurt: Fischer, 12.
- ¹⁴ Adorno, Th. W. 1955, 1976. "Aufzeichnungen zu Kafka", in: ders., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt: Suhrkamp, 337.
- ¹⁵ Kafka, F. *Der Prozeß*, op.cit., 82.
- ¹⁶ Kafka, F. *Ein Landarzt*, in: ders., *Das Urteil*, Frankfurt: Fischer, 30.
- ¹⁷ Sartre, J.-P. 1938. *La Nausée*, Paris: Gallimard, 183.
- ¹⁸ Mann Th. 1953. "Freud und die Zukunft", in: S. Freud, *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt: Fischer, 139.
- ¹⁹ Jauss H. R. 1991. "Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne", in: K. Maurer, W. Wehle (Hrsg.), *Romantik, Aufbruch zur Moderne*, München: Fink, 357.
- ²⁰ Baroja P. 1902, 1952. *Camino de perfección*, New York, Las Americas: Publishing Company, 201.
- ²¹ Baroja P. 1903, 1980. *El Mayorazgo de Labraz*, Espasa Calpe (Austral.), 162.
- ²² Camus A. 1951. *L'Homme révolté*, Paris: Gallimard, 103.
- ²³ Camus A. 1947. *La Peste*, Paris: Gallimard, 182.
- ²⁴ Sartre J.-P. 1948. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris: Gallimard, 220.

- ²⁵ Siehe: Steinwachs G. 1971. *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur*, Neuwied-Berlin: Luchterhand.
- ²⁶ Vattimo G. 1985. *La fine della modernità. Nichilismo ed ermeneutica postmoderna*, Milano: Garzanti, 29.
- ²⁷ Fokkema D. W. 1984. *Literary History, Modernism and Postmodernism*, Amsterdam-Philadelphia: J. Benjamins, 40-41.
- ²⁸ Welsch W. 1991 (3. Aufl.). *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim: VCH, 41.
- ²⁹ Becker J. 1983. *Felder*, in: ders., *Felder Ränder Umgebungen*, Frankfurt: Suhrkamp, "Weißes Programm", 110.
- ³⁰ Becker J. 1981. *Erzählen bis Ostende*, Frankfurt: Suhrkamp, 164.
- ³¹ Ryan J. 1991. "Pastiche und Postmoderne. Patrick Süskinds Roman *Das Parfum*", in: P. M. Lützeler (Hrsg.) *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Frankfurt: Fischer, 94.
- ³² Scherpe K. R. 1986. "Dramatisierung und Entdramatisierung des Untergangs-zum ästhetischen Bewußtsein von Moderne und Postmoderne", in: A. Huyssen, K. R. Scherpe (Hrsg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Reinbek: Rowohlt, 272.
- ³³ Siehe: Zima P. V. 1989. *Ideologie und Theorie. Eine Diskurskritik*, Tübingen: Francke, Kap. XII: "Der Diskurs der Theorie".