

Winfried Fluck

PROFANITÄT UND HYPERREALITÄT:
Die Stadt in der amerikanischen Postmoderne

Zur Idee Amerikas als eines zivilisationsgeschichtlichen Neuanfangs gehört die pastorale Vision. Die amerikanische Literatur bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts ist daher im wesentlichen anti-urban. Im Mittelpunkt vieler klassischer Werke der amerikanischen Literatur steht die Flucht vor der städtischen Zivilisation. In der ersten wichtigen amerikanischen Kurzgeschichte, Washington Irvings *Rip van Winkle*, flieht der Held vor den Drangsalen der Gesellschaft in den Traum einer mythischen Vorzeit. In Coopers Lederstrumpfromanen findet individuelle und nationale Erneuerung in den weiten Wäldern jenseits der Grenze statt, die Zivilisation und Wildnis voneinander trennt. Dieselbe Funktion hat in Melvilles Abenteuerromanen, einschließlich des sich erst allmählich zu einer metaphysischen Romanze entwickelnden *Moby Dick*, das weite, grenzenlose Meer. In Emersons transzendentalistischer Vision einer Selbsterneuerung des Subjekts in der Begegnung mit der Natur stellen Gesellschaft und insbesondere die Stadt Orte der Arbeitsteilung und Entfremdung dar. In seinem radikalen Selbsthilfeexperiment *Walden* zieht Emersons Schüler Thoreau daraus die Konsequenz, sich in eine einsame Hütte in den neuengländischen Wäldern zurückzuziehen. Doch selbst im folgenden sogenannten realistischen Zeitalter wird mit Huck Finns Floßfahrt das vielleicht eindrucklichste Beispiel einer Gesellschaftsflucht geschaffen, mit der sich zugleich eine in der klassischen amerikanischen Literatur wiederkehrende pastorale Vision verbindet. Man hat diese literarische Tradition der Gesellschaftsflucht in der Literaturgeschichtsschreibung als 'romance' bezeichnet und sie lange Zeit zur typisch amerikanischen Tradition erklärt.¹

Für die literarische Tradition der amerikanischen 'romance' ist die Stadt der Ort der Zerstörung eines einheitlichen Schöpfungszusammenhangs, der den Menschen von sich selbst entfremdet. Wo man sich überhaupt in der Tradition der 'romance' der Stadt zuwendet, wie beispielsweise in Nathaniel Hawthornes Kurzgeschichte *Wakefield* oder in Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd*, handelt es sich um europäische Großstädte, für die Bindungs-

¹ Vgl. insbesondere Richard Chase: *The American Novel and Its Tradition*, Garden City, N.Y., 1957. Ein Überblick über die Diskussion und den Funktionswandel der romance-Tradition findet sich in meinem Aufsatz 'The American Romance' and the Changing Function of the Imaginary, in: *New Literary History* 27 (1996), S. 415-57.

losigkeit, Unübersichtlichkeit und moralische Korruption charakteristisch sind. In *Wakefield* verläßt die gleichnamige Hauptfigur eines Tages aufgrund einer plötzlichen Laune seine Ehefrau und lebt zehn Jahre lang unerkannt in einer anliegenden Straße, ohne daß es je zu einer Begegnung kommt. Statt dessen erlaubt die Stadt Wakefield die Flucht vor sozialer Verantwortung und den Rückzug in eine parasitäre Voyeursposition. In Poes *Man of the Crowd* dominiert ebenfalls das Motiv der Bindungslosigkeit. Im Gegensatz zu Baudelaires wohlwollender Lektüre des Flaneurs, die Benjamin zu Recht kritisierte, ist Poes Mann in der Menge kein flanierender Ästhet, sondern ein Getriebener, der nur noch seine Bindungslosigkeit vorführen kann²; eben die Dramatisierung dieser Bindungslosigkeit des vom Ganzen abgespaltenen Körperfragments führt zu jener Form der ständig neuen Schockerfahrung, die Benjamin zum Signum der Moderne erklärt.³ Die restlichen Charaktere in der Geschichte aber lassen sich nach Typen und Klassen ordnen und stehen darin für die durch Arbeitsteilung produzierte Entfremdung der Großstadt. Ein ähnliches Muster wiederholt sich in Melvilles eindrücklicher, an Kafka erinnernder Erzählung *Bartleby, the Scrivener*, die den Untertitel „A Story of Wall Street“ trägt und damit in romantischer Mehrdeutigkeit sowohl auf den Schauplatz New York verweist als auch auf einen Ort, an dem Bartleby nicht mehr auf die Natur blicken kann, sondern nur noch auf Wände und insofern dem Leben radikal entfremdet ist.

Nun ist die 'romance', wie insbesondere eine neuere revisionistische Literaturgeschichtsschreibung aufgezeigt hat, keineswegs die einzige interessante und relevante amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts. Es gibt auch eine Tradition des Gesellschaftsbezugs und Gesellschaftsromans, die mit der 'domestic novel', einer Form des weiblichen Entwicklungsromans, beginnt und dann im amerikanischen Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, beispielsweise in den Romanen von Henry James oder William Dean Howells, fortgesetzt wird. Doch selbst noch an diesen Gesellschaftsromanen erweist sich, daß die amerikanische Literatur des 19. Jahrhunderts im wesent-

² Vgl. Walter Benjamins Kommentar zu Poes *The Man of the Crowd*: „Baudelaire hat es gefallen, den Mann in der Menge, auf dessen Spur der Poesche Berichterstatter das nächtliche London die Kreuz und die Quer durchstreift, mit dem Typus des Flaneurs gleichzusetzen. Man wird ihm darin nicht folgen können. Der Mann der Menge ist kein Flaneur. In ihm hat der gelassene Habitus einem manischen Platz gemacht.“ In: *Über einige Motive bei Baudelaire*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I (2) hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1980, S. 605-655, hier: S. 627.

³ Am Beispiel des Verkehrs stellt Benjamin die folgende Verbindung zwischen Poes Geschichte und der Erfahrung der Moderne her: „Durch ihn sich zu bewegen, bedingt für den einzelnen eine Folge von Chocks und von Kollisionen. An den gefährlichen Kreuzungspunkten durchzucken ihn, gleich Stößen einer Batterie, Innervationen in rascher Folge. Baudelaire spricht von dem Mann, der in die Menge eintaucht wie in ein Reservoir elektrischer Energie. Er nennt ihn bald darauf, die Erfahrung des Chocks umschreibend, 'ein Kaleidoskop, das mit Bewußtsein versehen ist'. Wenn Poes Passanten noch scheinbar grundlos Blicke nach allen Seiten werfen, so müssen die heutigen das tun, um sich über die Verkehrssignale zu orientieren. So unterwarf die Technik das menschliche Sensorium einem Training komplexer Art.“, a.a.O., S. 630.

lichen anti-urban ist, denn der gesellschaftliche Raum ist im wesentlichen der des Salons oder des festlichen Dinners, in denen das exemplarische Individuum dieser Romane seine sozialen Erfahrungen macht und auf diese Weise einen allmählichen Entwicklungs- und Erkenntnisprozeß durchläuft. Wo sich dieses Individuum dann doch einmal über die Schwelle dieser geschützten Räume hinaus in das Chaos der Stadt wagt, flieht es entweder nach kurzer Zeit wieder in den zivilisatorischen Schutzraum oder verbleibt in der Position des distanzierten Beobachters, der von einem erhobenen Standpunkt aus – und somit aus sicherer Distanz – das bunte Leben und Treiben der Einwanderer als exotisches Spektakel goutiert. Die Trennlinie zwischen Straße und Salon ist in diesen Fällen auch die zwischen Zivilisation und einem Raum außerhalb der zivilisatorischen Kontrolle, der erst noch der Zivilisierung bedarf und dem man sich dementsprechend im Gestus eines melodramatisch aufgeladenen Ausflugs in eine Unterwelt annähert, in der moralischer Verfall, Ansteckung und Selbstzerstörung lauern.

Der amerikanische Roman, in dem dieser Anti-Urbanismus endgültig überwunden wird, ist Theodore Dreisers lange Zeit unterschätzter naturalistischer Roman *Sister Carrie*, in dem die moderne Großstadt nicht mehr ein Ort sozialer Entfremdung und moralischer Bedrohung ist, sondern ein Raum, in dem – im Gegensatz zur Kleinstadt – das Individuum ständig neue Anregungen der Selbstdefinition und des Selbstentwurfs erhält. Dreisers Großstadt, erst Chicago, dann New York, kommt Baudelaire näher als Poe; sie ist eine der neuen Konsumkultur der Kaufhäuser, Hotellobbies, Theater und Restaurants. Die Heldin dieser Welt ist die Schauspielerin, die sich dieser Welt geschmeidig anzupassen vermag und sie für den Zweck immer neuer Selbstentwürfe und Rollenspiele zu nutzen vermag. Dreiser leitet damit über zur amerikanischen Moderne, in der traditionelle Themen des amerikanischen Selbstverständnisses von einer kosmopolitisch orientierten Avantgarde verdrängt werden, die nunmehr im eigenen Land Beispiele und Bilder dynamischer Modernität entdeckt und nicht selten mit gleichsam futuristischem Pathos zelebriert. Das gilt auch für den eindrucksvollsten Stadroman der amerikanischen Moderne, John Dos Passos' *Manhattan Transfer*, in dem Manhattan, als der Inbegriff der chaotisch-dynamischen Großstadt, nunmehr in einer Erzähltechnik radikaler Simultaneität zum Schauplatz der verschiedenartigen Schicksale von insgesamt mehr als dreißig Charakteren wird und somit zur eigentlichen Hauptfigur. Selbst Dos Passos' Sicht der Stadt ist allerdings von instruktiver Ambivalenz. Einerseits ist die Stadt, wie bei Dreiser, ein Ort des Versprechens und der Selbstentfaltung; andererseits ist sie tendenziell zerstörerisch, weil der Mensch ihr letztlich nicht gewachsen ist. Darin gleicht sie interessanterweise anderen Bereichen, die für die Moderne den Ausbruch aus der lebensfeindlichen Konvention und die revitalisierende Begegnung mit einem existentiellen Erfahrungsuntergrund ermöglichen: dem Unbewußten, dem Primitiven und dem Tod. Die Gefahr der modernen Großstadt, vor welcher der dem viktorianischen Zivilisationsverständnis verhaftete amerikanische Realist noch flieht, wird nunmehr zum Signum einer

existentiellen Authentizität, die zwar potentiell zerstörerisch sein mag, aber das Risiko lohnt, weil die Alternative, der langsame Erstickungstod in der dörflichen oder kleinstädtischen Provinz, noch deprimierender ist. Die 20er Jahre sind in den USA die Zeit eines Kulturkampfes, in dem amerikanische Kleinstadt und internationale Großstadt in unversöhnlichem Kontrast zueinander stehen.

Verglichen mit der Experimentierfreude der amerikanischen Moderne zwischen den beiden Weltkriegen scheint die amerikanische Literatur der 50er Jahre durch einen Rückfall in eher realistische Darstellungsformen gekennzeichnet. Dem entspricht, daß auf der inhaltlichen Ebene der existentielle Pessimismus der Moderne durch die Rückbesinnung auf einen liberalen Humanismus abgelöst wird. Das geschieht in den nunmehr dominanten Werken der jüdisch-amerikanischen Tradition, und dort insbesondere im Werk von Saul Bellow, Jerome D. Salinger und Bernard Malamud, aber auch in Werken schwarzamerikanischer Schriftsteller wie Ralph Ellison oder James Baldwin. Für all diese Autoren ist die Großstadt der repräsentative zeitgenössische Schauplatz. In dieser anonymen großstädtischen Existenz droht – stellvertretend für die moderne Massengesellschaft – nach wie vor die Entfremdung des Menschen von sich selbst, und doch wird diese Gefahr in der Regel am Ende des Werkes in der sozialisierenden Vision einer neuen sozialen Aufgabe oder einer neuen Form der Sinngebung für das eigene Leben aufgefangen. Salingers *Catcher in the Rye* und Ralph Ellisons *Invisible Man* bieten hier anschauliche Beispiele. In Salingers *Catcher in the Rye* ist ein eher schäbiges, billiges New York der Ort einer Initiation des noch unschuldigen adoleszenten Helden Holden Caulfield, der an seinen Erfahrungen fast zu Grunde zu gehen droht und sich dann am Ende doch in der Vision eines Fängers im Roggen zu fangen vermag, „der Kinder vor dem Absturz über eine Klippe bewahrt, die letztlich den Verlust der kindlichen Unschuld bedeutet.“⁴ In ähnlicher Weise stellt die Großstadt New York für den namenlosen Helden von Ellisons *Invisible Man* nicht einen Raum potentieller Selbstentfaltung dar, sondern eher den einer Selbstauslöschung, bis er am Ende in der Akzeptanz seiner „Unsichtbarkeit“ seine Identität findet.

Der je nach dem liberale oder existentielle Humanismus jener Minderheitenliteraturen, die nun nach dem 2. Weltkrieg zum ersten Mal ins Zentrum der amerikanischen Tradition rücken, weil ihr Außenseitertum eine quasi universelle Befindlichkeit des Menschen zu symbolisieren scheint, ist jedoch nicht die einzig prägende Kraft der amerikanischen Nachkriegskultur. Neben ihr existiert eine weiterhin rebellische, gesellschaftsfeindliche Kultur, in der die Avantgardeambitionen der Moderne fortleben und neuerlich radikalisiert werden. Die Beat-Bewegung, die an das Vorbild und das Werk von William Burroughs anschließen kann, stellt die wohl bekannteste Manifestation dieser Tendenz im literarischen Bereich dar, aber im Grunde ist sie nur Teil einer

heute so genannten Kultur der Spontaneität, zu der auch der Bebop, der abstrakte Expressionismus eines Jackson Pollock und die Lyrik der Black-Mountain-Poets gehören. In allen Fällen besteht die Radikalisierung der Moderne – das macht die Kultur der Spontaneität zum entscheidenden Zwischenglied zwischen Moderne und Postmoderne – darin, daß auf der Suche nach existentieller Authentizität nun auch noch der oberste Wert der Moderne, die vor allen Inhalten sinnbildende formale Struktur, als authentizitätsverstellende Konvention redefiniert wird, als Gefängnis des Ich, dem es zu entinnen gilt. Pollock versucht das nicht nur durch die radikale Entgegenständlichung, sondern auch durch den spontanen Farbauftrag mit der Methode des 'drip-painting'; die Schriftsteller der Beat-Bewegung durch die Arbeit am Projekt einer 'spontanen Prosa', die, wie bei Pollock, die Zensurinstanzen des Gehirns umgehen will und als direkter Körper- und Gefühlsausdruck fungieren soll.

Man kann die amerikanische Postmoderne nicht verstehen, wenn man ihre Herkunft aus der Kultur der Spontaneität nicht in Rechnung stellt. Von dieser ist sie in zweierlei Hinsicht beeinflußt: Im Hinblick auf das fundierende Wirklichkeitsverständnis erbt die amerikanische Postmoderne vor allem in ihren Anfängen ein Gesellschaftsverständnis, in dem das Individuum nicht mehr nur, wie noch im liberalen Humanismus der 50er Jahre, unter dem Unverständnis seiner Umwelt und unter harschen, seelenlosen institutionellen Zwängen leidet, sondern grundsätzlich von jeder Struktur, von jedem Ordnungs- und Organisationsprinzip, bedroht ist, weil auf diese Weise die Möglichkeit zum spontanen authentischen Selbstausdruck verstellt wird. Strukturen, so dieses tendenziell paranoide Wirklichkeitsverständnis, sind freiheitsbedrohend; als tendenziell paranoid kann man es bezeichnen, weil dann die Freiheit des Individuums überall und von jeder Seite bedroht ist. Literarisch muß das zur Suche nach Darstellungsformen führen, die geeignet sind, diesem gesellschaftlichen Vereinnahmungszwang irgendeinen Widerstand entgegenzusetzen und die Literatur zum letzten Ort einer noch unvergesellschafteten Erfahrung zu machen.

Einer der Unterschiede, der die amerikanische Postmoderne vom französischen Poststrukturalismus trennt – trotz vieler verblüffender Parallelen wie z.B. der radikalen Textualisierung der Welt oder der Dekonstruktion des Wirklichkeits- und Subjektbegriffs –, kann darin gesehen werden, daß die amerikanische Postmoderne letztlich doch noch an einem Verständnis von Literatur als potentiell anti-entropischem Medium festhält, das die quasi-totalitäre Vereinnahmungstendenz gesellschaftlicher und auch kultureller Strukturen zu unterlaufen vermag. Wie das jeweils noch denkbar ist, unterscheidet die verschiedenen Vertreter der amerikanischen Postmoderne, die ja selbst eine keineswegs monolithische Gruppe darstellen, und bildet einen interessanten Vergleichspunkt. Dabei ist die Vision einer unvergesellschafteten existentiellen Authentizität, die noch die Kultur der Spontaneität antreibt, allerdings durchweg das Opfer, und zwar aufgrund einer sich selbst dekonstruierenden Logik, die für den Übergang von der Moderne in die

⁴ Alfred Hornung: *Postmoderne bis zur Gegenwart*, in: *Amerikanische Literaturgeschichte*, hg. von Hubert Zapf, Stuttgart 1997, S. 316.

Postmoderne insgesamt als charakteristisch gelten kann: Je radikaler die Suche nach existentieller Authentizität jenseits der Konvention, um so stärker auch die Sensibilität und das Bewußtsein für all jene Strukturen, die diesem Versprechen noch im Wege stehen; je stärker jedoch das Bewußtsein, um so radikaler muß wiederum die Suche nach jenem authentischen Rest ausfallen, der sich dem Zugriff der Gesellschaft oder anderen Ordnungsstrukturen entzieht. Wie der Amerikanist Jürgen Peper am Beispiel des wohl konsequentesten Autors der amerikanischen Postmoderne, Donald Barthelme, aufgezeigt hat, findet diese Enthierarchisierung ihren Ausdruck im radikalen, wenn auch oft spielerischen Abbau von syntaktischen, strukturellen und begrifflichen Hierarchien im Gebrauch des kulturellen Zeichenmaterials.⁵ Statt dessen „saugt der Barthelmesche Text in einem Verfahren radikaler Enthierarchisierung aller Sinnelemente ununterbrochen und anscheinend unterschiedslos kulturelles Material an, das in Strategien der ständigen Gleich- und Nebeneinandersetzung disparater Wörter, Bilder und Diskursebenen Bestandteil einer entsemantisierten Kunst der bloßen Oberfläche werden soll“⁶. Diese Verweigerung sinnhafter Selektion macht den Text zur Collage von Sprach- und Bildmaterial, in der alles buchstäblich gleich-gültig ist.

Das wichtigste Textbildungsverfahren für diese Strategie der Enthierarchisierung ist das der Dekontextualisierung, wie ich in einem anderen Zusammenhang ausgeführt habe:

Im zumeist ironischen Spiel mit der Auflösung bzw. Störung von semantischer Kohärenz (oft durch Isotopiebruch), syntaktischen Strukturen, Stilebenen, Figurenidentität, wie auch der konstanten Fragmentierung von Handlungs- und Genremustern (*plot* erscheint insbesondere bei Pynchon immer auch als mögliches Verschwörungskomplot), ganz zu schweigen von der Subversion literarischer Illusionsbildung (die bei Pynchon unter akutem Paranoiaverdacht steht), wird das Zeichenmaterial aus vertrauten Bedeutungszusammenhängen herausgelöst und radikal entsemantisiert, um auf diese Weise für Akte kurzfristiger Resemantisierung frei gesetzt zu werden. In Barthelmes Welt einer wild wuchernden medialen Zeichenflut, die alle sinnstiftenden Konzepte gleichermaßen mit Sinnentzug belegt, bildet sich der Text aus einer sich ständig selbstständigenden, unberechenbaren Assoziationslogik des Zeichenmaterials, in der starke Signifikanten wie 'Vater' zum Ausgangspunkt immer neuer Zeichenketten werden. Dagegen resultiert der unablässige Aufschub eines Sinnversprechens bei Pynchon vor allem aus der unaufhörlichen Proliferation möglicher Handlungsbezüge und Sinnzusammenhänge, so daß das Sinnversprechen des Textes immer wieder verschoben, aber zugleich auch neuerlich restituiert wird, ohne daß wir je ins Zentrum des (vielleicht ohnehin nur imaginierten) Bedeutungszusammenhangs vorzustößen vermögen. Dabei werden in den „seltsamen Schleifen“ der postmodernen Literatur Fiktion und Wirklichkeit, „romance“ und Realismus, mythische Bedeutungsebene und die Ebene

⁵ Siehe Peper's Analyse des ersten und wichtigsten Romans von Donald Barthelme, *Snow White*, einer postmodernen Version des Schneewittchenmotivs: *Barthelme's 'Snow White': Ein Moment in der Geschichte kultureller Dekontextualisierung*, in: *Amerikastudien/American Studies* 31 (1986), S. 155-71.

⁶ Verf., *'No Figure in the Carpet' – Die amerikanische Postmoderne und der Schritt vom Individuum zum starken Signifikanten bei Donald Barthelme*, in: *Individualität*, [Poetik und Hermeneutik. 13], hg. von Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, S. 541-568, hier: S. 547.

umgangssprachlicher Profanität derart ununterscheidbar miteinander vermischt, daß die Fundierungsverhältnisse zwischen verschiedenen Realitäts- und Sinnebenen immer wieder aufgehoben werden und eine neue Dimension metafiktionaler Selbstreflexivität entsteht, durch die sich der Text selbst als Konstrukt und künstliche Ordnung zu erkennen gibt.⁷

Was bedeutet das für die Darstellung der Stadt? In der amerikanischen Romantik ist die Stadt, wie gesehen, ein Bereich der Entfremdung, in der amerikanischen Moderne Ort einer revitalisierenden, aber auch potentiell zerstörerischen existentiellen Authentizität. Die Radikalisierung der Suche nach Authentizität in der Kultur der Spontaneität macht diese Suche zunächst von spezifischen Orten unabhängig. Sie wird zur ständigen Herausforderung, wo immer man auch ist – in San Francisco, dem ländlichen Mexiko (wo man besonders gut mit Drogen experimentieren kann) oder auch einem Motel in der amerikanischen Kleinstadt (wo sich möglicherweise neue Möglichkeiten des sexuellen Experiments auftun). Wenn es so etwas wie einen exemplarischen Ort gibt, dann ist dies die Straße, aber nicht die der Großstadt, sondern die der endlosen Freeways des amerikanischen Kontinents, die in Jack Kerouacs Beat-Roman *On the Road* die Erfahrung von ständiger Bewegung vermitteln. Zum Vergleich: Für Dos Passos ist noch eine U-Bahn-Station in Manhattan der exemplarische Ort, weil sie die Zufälligkeit menschlicher Existenz in der anonymen Großstadt zu illustrieren vermag. Die abstrakte, quasi symbolische Qualität dieser Wahl wäre für einen Schriftsteller wie Kerouac unerträglich.

Die Entstehung des Werkes von Thomas Pynchon aus der Kultur der Spontaneität ist unübersehbar.⁸ Sie findet Ausdruck in der Atemlosigkeit seiner Prosa, mit der Spontaneität simuliert werden soll, aber mehr noch im pauschalen Strukturverdacht, von dem sein Werk geprägt ist. Zwei wesentliche Unterschiede gibt es allerdings: zum einen das Bewußtsein, daß die Vereinnahmungängste des Individuums nichts sein könnten als eine paranoide Projektion, zum anderen die These, daß der Mensch solche paranoiden Ängste braucht, weil sie als Handlungs- und Erkenntnisantrieb fungieren. Pynchons Charaktere sind daher Sinnsucher, die sich im Zentrum von Handlungen (= plots) sehen, die zugleich Komplotte sein könnten. Dabei wird nie geklärt, ob diese Verschwörungen tatsächlich existieren oder nicht. Doch gerade aus dieser Ungewißheit beziehen seine Charaktere die Motivation ihrer Suche. Sie werden in der Auseinandersetzung mit der sie vermeintlich bedrohenden Gefahr überhaupt erst 'lebendig'. Das unterliegende

⁷ Verf.: *'Nach der Postmoderne' – Erscheinungsformen des amerikanischen Gegenwartsromans*, in: *Projekte des Romans nach der Moderne*, hg. von Ulrich Schulz-Buschhaus und Karlheinz Stierle, München 1997, S. 39-63, hier: S. 44-45.

⁸ Thomas Pynchon, 1937 geboren, gilt heute als wichtigster Autor der amerikanischen Postmoderne. Dieser Ruf gründet vor allem auf vier Romanen: *V* (1963), *The Crying of Lot 49* (1966), dem monumentalen *Gravity's Rainbow* (1973) und *Vineland* (1990). Das sich in *Vineland* andeutende behutsame Abrücken von der experimentellen Postmoderne setzt sich in seinem letzten Roman *Mason & Dixon* (1997) fort.

Genreschema postmoderner Literatur ist daher das der Queste, genauer: der metaphysischen Sinnsuche, wenn auch zuweilen schon in der säkularisierten Form des Detektivromans. Oedipa Maas, die Heldin des für unser Thema interessantesten und ergiebigsten Romans *The Crying of Lot 49*, bietet dafür ein Beispiel. Am Anfang lebt sie sinn- und identitätslos in den Tag, bis sie zur Sachverwalterin des Erbes des Immobilienmoguls Pierce Inverarity und seines schier unüberschaubaren Geschäftsimperiums bestimmt wird.

Das Zentrum dieses Imperiums ist San Narcisco, Inbegriff der neuen, zentrumslosen städtischen Siedlungen des amerikanischen Westens, die nun in der amerikanischen Literatur neben die modernen Metropolen New York und Chicago treten und als die paradigmatischen Städte der Postmoderne empfunden werden:

San Narcisco lay further south, near L.A. Like many named places in California it was less an identifiable city than a grouping of concepts – census tracts, special purpose bond-issue districts, shopping nuclei, all overlaid with access roads to its own freeway.⁹

San Narcisco ist eine gesichtslose Stadt ohne eigene Identität und ohne Zentrum, in der anonymes Kapital zirkuliert wie der Strom in einem Schalt-system:

She looked down a slope, needing to squint for the sunlight, onto a vast sprawl of houses which had grown up all together, like a well-tended crop, from the dull brown earth; and she thought of the time she'd opened a transistor radio to replace a battery and seen her first printed circuit. The ordered swirl of houses and streets, from this high angle, sprang at her now with the same unexpected, astonishing clarity as the circuit card had. Though she knew even less about radios than about Southern Californians, there were to both outward patterns a hieroglyphic sense of concealed meaning, of an intent to communicate. There'd seemed no limit to what the printed circuit could have told her (if she had tried to find out); so in her first minute of San Narcisco, a revelation also trembled just past the threshold of her understanding. Smog hung all around the horizon, the sun on the bright beige countryside was painful; she and the Chevy seemed parked at the centre of an odd, religious instant. (S. 13)

Obwohl die Stadt im zersiedelten, wuchernden Großraum Südkalifornien von *The Crying of Lot 49* zunächst keine Rolle als prägender Ort spielt, ist diese anfängliche Stadtbeschreibung im zweiten Kapitel des Romans dennoch von zentraler Bedeutung: Denn am Beispiel der Stadt wird klar, daß es im ewigen Kreislauf der Energien keinen authentischen Grund mehr geben kann, zu dem etwa die Stadt einen Zugang schaffen könnte. Für Dos Passos stellt die U-Bahn-Station *Manhattan Transfer* noch so etwas wie eine Verdichtung der Stadterfahrung dar, in San Narcisco, dessen Häuser als Folge von Immobilienspekulationen alle gleich aussehen, kann es keinen derartigen privilegierten Ort geben. Gerade diese Zentrumslosigkeit aber muß paradoxerweise die Sinnsuche neuerlich anstacheln. Die Stadt ist zur Hieroglyphe geworden, die Sinn verweigert, aber gerade dadurch eine zuweilen obsessive

⁹ Thomas Pynchon: *The Crying of Lot 49*. New York 1976, S.12. – Alle weiteren Zitate sind dieser Ausgabe entnommen.

Sinnsuche in Gang setzt. Das ist insgesamt charakteristisch für die Funktion der Stadt in der amerikanischen Postmoderne: In ihrer Zentrumslosigkeit und der damit verbundenen Unübersichtlichkeit ist sie exemplarischer Ort einer Sinnsuche, die von endlos supplementärer Natur ist.

Wie sich im Fortgang des Romans erweist, ist die Stadt bei Pynchon nicht nur Zeichen für Inveraritys unübersichtliches Geschäftsimperium, sondern für die amerikanische – oder mehr noch: die postmoderne – Gesellschaft überhaupt. Sie ist Teil des 'Systems'. Ihre unübersichtliche, gesichtslose Oberfläche ohne Zentrum provoziert ständig die Frage, ob und welche anonyme Macht hier am Werke sein mag. Das schwer lesbare Zeichen suggeriert ein unterliegendes Geheimnis, aber das Geheimnis läßt sich nie lösen, weil jeder Fund oder Anhaltspunkt selbst wiederum nur auf ein weiteres Zeichen und damit ein weiteres Geheimnis verweist. Die Sinnsuche ist in diesem Sinne buchstäblich bodenlos, von endloser Intertextualität. Sie fördert immer nur Zeichen zutage, die auf andere Zeichen verweisen. Als Oedipa beispielsweise angesichts der auffälligen Wiederkehr eines Posthorns glaubt, endlich einer geheimen Verschwörung auf die Spur gekommen zu sein, stößt sie auf einen historischen Vorfall, der wiederum an die jakobinische Rachetragödie *The Courier's Tragedy* erinnert, die gerade in San Narcisco von einer Theatergruppe gespielt wird. In einer potentiell endlos-supplementären Reihungsstruktur kann die Interpretation des geheimnisvollen Zeichens zu keiner unterliegenden Wahrheit führen, sondern immer nur zu weiteren Texten, die wiederum auf weitere Texte verweisen usw. Zeichen dieser Art aber können den Text nicht mehr durch Zentrierung zusammenhalten, sondern nur durch Reihung. So heißt es über die merkwürdige Häufung von Zufällen, die Oedipas Neugier anstachelt: „She had nothing but a sound, a word, Trystero, to hold them together.“ (S. 80) Die wild wuchernde Reihungsstruktur, in der sich auf diese Weise immer neue Bezüge ergeben, ist typisch für die Erzählweise des Romans, der potentiell Stoff für einen dicken Gesellschaftsroman des 19. Jahrhunderts enthält, aber ohne dessen Ordnung und Struktur. Dieser Ordnungsverlust reproduziert sich auf der wirkungsästhetischen Ebene: Der Roman ist nicht eigentlich schwierig zu lesen im Sinne radikaler Form- oder Sprachexperimente, weil er immer noch einen Anspruch auf Repräsentation der amerikanischen Wirklichkeit bewahrt; aber er ist schwierig in seiner manieristisch-verschachtelten Bauform und in seiner elliptischen Darstellungsform. Mit beiden Mitteln wird Wirklichkeit radikal fragmentiert – aber immer mit dem Versprechen eines verborgenen Zusammenhangs, der sich vielleicht doch noch enthüllt.

In *The Crying of Lot 49* erscheint dieser Punkt erreicht, als sich die Hinweise auf die Existenz eines geheimen Kommunikationssystems W.A.S.T.E. verdichten, bis an dessen Existenz kein Zweifel mehr zu bestehen scheint. Aus einer Vielzahl von Verweisen ergibt sich das Bild einer Organisation, die im Protest gegen das Postmonopol der Familie Thurn und Taxis entstand, später dann ihren Weg nach Amerika fand und unter anderem in Indianerverkleidung gegen die Transportfirma Wells Fargo kämpfte, bis die Etablierung

eines neuerlichen staatlichen Postmonopols sie in den Untergrund trieb, wo sie als alternatives Kommunikationssystem fortzuexistieren scheint, über dessen genaue Konturen und politische Affiliationen allerdings Ungewißheit herrscht. Signifikanterweise wird der Roman an diesem Punkt kurzzeitig zu einem Stadtroman, denn im Verlauf einer fiebrig-visionär durchlebten Nacht in San Francisco wächst bei Oedipa die Überzeugung, daß es sich um eine Gemeinschaft aller von der amerikanischen Gesellschaft Entfremdeten und Ausgegrenzten handeln könnte, die auf diese Weise einen Zusammenhalt bewahren, den das System ansonsten zerstört hat. Das Zeichen des Kommunikationssystems W.A.S.T.E. wäre dann ein Kryptogramm, in dem sich eine geheime Botschaft („We Await Silently Tristero's Empire“) mit der buchstäblichen Wortbedeutung Müll – als Verweis auf einen zunehmenden Zivilisationsverfall – vermischen würde.

Pynchons Darstellung der 'alten', noch modernen und nicht postmodernen, Großstadt San Francisco im fünften Kapitel des Romans macht die Stadt zum Zufluchtsort der vom System Ausgegrenzten und Zurückgelassenen. Sie erinnert an gesellschaftskritische Darstellungen der 60er und 70er Jahre, in denen die aus der Kontrolle geratene amerikanische Groß-Metropole zur Metapher des gesellschaftlichen Verfalls der USA wurde. Zugleich ist dies der Punkt des Romans, an dem dieser am wenigsten verrätselt ist, ja im Pathos der Darstellung einer Subkultur gesellschaftlicher Außenseiter fast schon eine von der Kultur der Spontaneität inspirierte Wirklichkeitsdarstellung mit gesellschaftskritischem Zuschnitt wird, mit der dem alles vereinnahmenden System die Hoffnung auf die systemsprengende Erneuerungskraft des Marginalen entgegengesetzt wird. An einem Abend, an dem sich Oedipa durch die Stadt treiben läßt, begegnet sie einem breiten Spektrum von Opfern und stigmatisierten Subkulturen des Systems: Homosexuellen, „an aged bum with a hook for a hand“, „a drifting, dreamy cloud of delinquents“, Drogensüchtige, wie sich bei näherer Betrachtung herausstellt, „a facially deformed welder“, „a Negro woman with a scar“, „an aging night-watchman“. Sie alle gehören zur Gemeinschaft des Tristero und kommunizieren durch das WASTE-System miteinander: „Decorating each alienation, each species of withdrawal, as cufflink, decal, aimless doodling, there was somehow always the post horn.“ (S. 91) Die Stadt wird zu einem Ort des Verfalls, der sich aus eben diesem Grund der Allmacht des Systems entziehen und zum Sammelpunkt für alle von ihm Ausgeschlossenen werden kann: „For an hour she prowled among the sunless, concrete underpinnings of the freeway, finding drunks, burns, pedestrians, pederasts, hookers, walking psychotic...“ (S. 96) Bars, schäbige Diners und Hotelzimmer, Brückenbögen oder der trostlose Verschlag des Nachtportiers werden dabei wie in der Beat-Literatur zu Zufluchtsstätten authentisch gelebter Existenz am Rande oder in den Nischen des Systems:

Last night, she might have wondered what undergrounds apart from the couple she knew of communicated by the WASTE system. By sunrise she could legitimately ask what undergrounds didn't. [...] For here were God knew how many citizens, deliber-

ately choosing not to communicate by U.S. Mail. It was not an act of treason, nor possibly even of defiance. But it was a calculated withdrawal, from the life of the Republic, from its machinery. Whatever else was being denied them out of hate, indifference to the power of their vote, loopholes, simple ignorance, this withdrawal was their own, unpublicized, private. Since they could not have withdrawn into a vacuum (could they?), there had to exist the separate, silent, unsuspected world. (S. 92)

Pynchon schreckt vorübergehend sogar nicht davor zurück, sich den romantischen Appeal der Außenseiterposition mit fast existentialistischem Pathos zunutze zu machen:

Through an open doorway, on the stair leading up into the disinfectant-smelling twilight of a rooming house she saw an old man huddled, shaking with grief she couldn't hear. Both hands, smoke-white, covered his face. [...] She was overcome all at once by a need to touch him, as if she could not believe in him, or would not remember him, without it. Exhausted, hardly knowing what she was doing, she came the last three steps and sat, took the man in her arms, actually held him, gazing out of her smudged eyes down the stairs, back into the morning. She felt wetness against her breast and saw that he was crying again. He hardly breathed but tears came as if being pumped. 'I can't help,' she whispered, rocking him, 'I can't help.' It was already too many miles to Fresno.¹⁰

Pynchon wäre jedoch der Prämisse seines Romans untreu geworden, wenn er es bei dieser Vision als Alternative belassen hätte. Daher wird im folgenden die scheinbar im Untergrund gewonnene Erkenntnissicherheit sogleich wieder dadurch problematisiert, daß sich die Hinweise auf die Existenz des Tristero inflationär häufen, „bis alles, was sie sah, roch, träumte, erinnerte, irgendwie mit Tristero verbunden war“. Die Häufung der Sinnbezüge erreicht schließlich jenen Punkt, an dem alles mit allem zusammenzuhängen scheint und sich nun gerade daraus ein neuer Zweifel ergibt, ob die Zusammenhänge nicht von Oedipa in einer Art Verschwörungsparanoia selbst geschaffen worden sind. Aus vermeintlichem Erkenntnisgewinn wird auf diese Weise eine neuerliche, noch weitgehendere Erkenntnisunsicherheit, die schließlich auch die Sinnsucherin selbst erfaßt. Der Roman endet mit einer Wiederbelebung der Sinnsuche, mit der sich deren endlose Reihungsstruktur erneuert. Doch trotz dieses postmodernen Erkenntniskeptizismus baut Pynchon bei aller Experimentierfreude

doch noch in einem erstaunlichen Maße auf die Repräsentationskraft des sprachlichen Zeichens. Seine charakteristische Darstellungsform der elliptischen Verräselung bedarf eines gewissen Maßes an Illusionsbildung, denn nur so kann die dargestellte Welt zur interpretatorischen Herausforderung werden. Die enigmatische Dimension seiner Texte resultiert dementsprechend nicht aus einer disseminativen Tendenz der Sprache, aus dem ständigen Gleiten und Verschieben von Sinn, sondern aus der Fragmentierung von Handlungssequenz und Handlungslogik. Die oft surrealistisch anmutende Kombination von Zeichen, die auch seine Texte kennzeichnet, verdankt sich im wesentlichen einer elliptischen Handlungspräsentation und einem daraus entstehenden Zusammenprall von nicht oder nur unzureichend miteinander verbundenen Einzelplots, durch die bestimmte Zusammenhänge zwar permanent angedeutet, aber nie ausgedeutet werden –

¹⁰ Pynchon, Thomas: *The Crying of Lot 49*, New York 1966, S. 92 f.

wobei allerdings immer die Möglichkeit offengehalten wird, daß die gegebene Verrätselung durch die Entdeckung eines Handlungs- und Sinnzentrums doch noch aufgelöst werden könnte. [...] Trotz aller erkenntnistheoretischen Problematisierung bleibt die Repräsentation einer gesellschaftlichen und geschichtlichen Totalität in allen bisherigen Werken Pynchons ein Leitbild der erzählerischen Präsentation. Würden wir diese Romane nicht auch als zivilisationskritische Diagnose Amerikas oder der westlichen Zivilisation lesen, so würden sie einen Gutteil jener Suggestionkraft verlieren, die das postmoderne Spiel zwischen Sinnsuche und deren Verdächtigung als neurotischem Ordnungszwang erst in Gang setzt und in Bewegung hält.¹¹

Anders bei Donald Barthelme, welcher der sprachlich experimentierfreudigere und in der Textbildung innovativere der beiden ist.¹² Die radikale Umsetzung des Gedankens einer allumfassenden und unhintergehbaren Textualisierung von Welt führt bei Barthelme dazu, daß seine auf der paradigmatischen Ebene der Textbildung wuchernden Erzählungen keinerlei Repräsentationsanspruch und keinerlei Sinntiefe mehr besitzen, sondern sich um einen starken Signifikanten herum in einem unablässigen Wechsel von Sinnaufbau und sofortigem Sinnentzug entfalten.¹³ Das muß auch die Darstellung der Stadt erfassen. Die in Barthelmes *City Life* versammelten Kurzgeschichten sind ein Kompendium des sprachlichen Zeichenmülls, der in Magazinen, Reisebüchern, Detektivgeschichten, Museen und, jawohl, auch klassischen Romanen endlos zirkuliert. Diese Geschichten bieten keine Darstellungen der Stadt, sondern eines fragmentierten Textuniversums von amüsanten Zufälligkeiten. In diesem radikal versprachlichten Universum kann es offensichtlich keine repräsentative Darstellung der Stadt mehr geben, nur Texte über sie, die selber durch ständige Sinnfragmentierung und Sinndiffusion gekennzeichnet sind. Das zeigt sich insbesondere an der Kurzgeschichte *The Glass Mountain*, die eine für Barthelmes Werk charakteristische Vermischung von hehrer literarischer Tradition, in diesem Fall der literarischen Gralsuche, und profanem zeitgenössischen Sprachmüll darstellt.¹⁴

¹¹ Verf.: *Literarische Postmoderne und Poststrukturalismus: Thomas Pynchon*, in: *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, hg. von Klaus Hempfer, Stuttgart 1992, S. 27.

¹² Donald Barthelme (1931-1989) hat vier Romane vorgelegt – *Snow White* (1967), *The Dead Father* (1975), *Paradise* (1986), und *The King* (postum 1990). Das für seine Sprach- und Textbildungsexperimente am besten geeignete Genre ist aber das der Kurzprosa. Seine Kurzgeschichtenbände *Come Back, Dr. Caligari* (1964), *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* (1968), *City Life* (1970), *Sadness* (1972) und *Guilty Pleasures* (1974) enthalten einige der interessantesten (und zugleich amüsantesten) Texte der amerikanischen Postmoderne.

¹³ Zu solchen 'starken' Zeichen, um die herum Texte organisiert werden, gehören bei Barthelme Märchen- und Sagenmotive (*Snow White*, *The King*, „*The Glass Mountain*“), der Vater als zentrale Autorität und Sinngeber (*The Dead Father*, „*Views of My Father Weeping*“) oder auch 'berühmte Namen' westlicher Gesellschaften („*At the Tolstoi Museum*“, „*Robert Kennedy Saved From Drowning*“).

¹⁴ Die kurze, dreiseitige Geschichte findet sich in Barthelmes Kurzgeschichtenband *City Life*.

The Glass Mountain besteht aus 100 durchnummerierten Textfragmenten. Erzählt wird die Geschichte des gefährlichen Abenteurers eines Aufstiegs auf einen „magischen“ gläsernen Berg, wie er im Märchen oder der Ritterlegende denkbar wäre. Freilich entpuppt sich dieser gläserne Berg schnell als profaner New Yorker Wolkenkratzer. Bereits im 2. Fragment heißt es „*The glass mountain stands at the corner of Thirteenth Street and Eighth Avenue*“ und im 18. Fragment: „*The mountain towers over that part of Eighth Avenue like some splendid, immense office building*“. Das ist ein für den Text insgesamt charakteristisches Gleiten zwischen magischem Zeichen und profaner Alltagswirklichkeit. So heißt es beispielsweise bald nach dem programmatischen Eröffnungssatz „*I was trying to climb the glass mountain*“: „*My acquaintances had gathered at the bottom of the mountain to offer encouragement*.“ Doch in einer weiteren ironischen Volte stellt sich in den nächsten Fragmenten heraus, daß diese Aufmunterung nicht mehr im Code eines ritterlichen Freundespakts gegeben wird, sondern im vulgären Straßenjargon New Yorks, der zur Anfeuerung nur Worte wie „*Shithead*“ und „*Asshole*“, später „*Dumb motherfucker*“, zu bieten hat. Auch sonst dringt die Stadt immer wieder in die Beschreibung des magischen Gegenstandes ein. Auf fast sublime Momente der Beschreibung seiner unmittelbaren Gegenständlichkeit oder seiner magischen Qualität („*Touching the side of the mountain, one feels coolness [...] Peering into the mountain, one sees sparkling blue-white depths [...] The top of the mountain vanishes into the clouds, or on cloudless days, into the sun [...]*“) folgt immer wieder der jähe Umschlag in die profane Welt eines heruntergekommenen New York: „*In the streets were hundreds of young people shooting up in doorways, behind parked cars.*“ – „*Older people walked dogs.*“ – „*The sidewalks were full of dogshit in brilliant colors: ochre, amber, Mars yellow, sienna, viridian, ivory black, rose madder.*“¹⁵

Die Hierarchie zwischen Sakralem und Profanem ist hier radikal aufgehoben: Sakrales wird ständig profanisiert und Profanes kann unerwartet sublime Qualitäten annehmen. Offensichtlich sieht sich der Erzähler nicht in der Lage, etablierte kulturelle Ordnungen und Orientierungen aufrechtzuerhalten und zwischen kulturellen Wertebenen oder auch nur zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden. Alles geht ständig ineinander über und wird unterschiedslos aneinandergereiht. Damit ist zugleich ein Verlust des konzeptionellen Denkens verbunden. Alle Objekte, egal ob den intertextuellen Echos der Gralslegende entnommen oder dem Straßenleben New Yorks, werden in ihrer unmittelbaren Gegenständlichkeit präsentiert und weisen daher nicht über sich selbst hinaus; gerade deshalb können sie ohne scheinbare Ordnung und kausalen Zusammenhang aneinandergereiht werden. Auch der potentiell heroische Vorgang des Aufstiegs wird auf diese Weise zur Beschreibung des bloßen mechanischen Bewegungsvorgangs:

¹⁵ Es ist nicht bekannt, ob Barthelme vor dem Verfassen dieser Zeilen jemals in Berlin war.

I unstuck the righthand plumber's friend leaving the lefthand one in place. – Then I stretched out and reattached the righthand one a little higher up, after which I inched my legs into new positions. – The gain was minimal, not an arm's length.

Barthelme unterläuft auf diese Weise immer wieder das Pathos der abendländischen Sinnsuche, weil diese für ihn in einer postmodernen Situation endloser Zeichenwucherung nur noch aus verbrauchten Zeichen, d.h. Sprachmüll, besteht. So wird ihm zum Beispiel die Aufzählung der Ritter, die beim Aufstieg bisher gescheitert sind, zur Aufzählung besonders attraktiv klingender Namen, die aufgrund ihrer Klangqualität aus allen möglichen Bereichen in den Text gelangt sind: „Sir Giles Guilford, Sir Walter Willoughby, Sir Roger Faulconbridge, Sir Hubert Ratcliffe, Sir Walter Herbert, Sir Lionel Beaufort“. Das sind Namen, die allein aufgrund ihrer phonetischen Qualitäten ausgewählt worden sind.

So weitgehend ist die Versprachlichung und Vertextung der Wirklichkeit für Barthelme, daß auch die Gralssuche nur bei einem weiteren Zeichen enden kann:

To climb the glass mountain, one first requires a good reason. – No one has ever climbed the mountain on behalf of science, or in search of celebrity, or because the mountain was a challenge. – Those are not good reasons. – But good reasons exist. – At the top of the mountain there is a castle of pure gold, and in a room in the castle tower sits...a beautiful enchanted symbol.

Im Gegensatz zu Pynchon ist dieses Zeichen jedoch nicht mehr von vielversprechender Rätselhaftigkeit, sondern einfach nur noch Textbildungsmaterial. Die Versprachlichung der Sinnsuche ist hier bereits total. Nicht ein lang ersehntes Objekt oder eine transzendente Vision stehen am Ende der Sinnsuche, sondern nur noch die Bezeichnung für die sprachliche Form, in der diese vermittelt werden, die des Symbols. Doch auch das Symbol wird sogleich von der Profanisierung des Sprachmaterials erfaßt. In typisch postmoderner Metafiktionalität fügt Barthelme eine Definition des Symbolbegriffs aus einem Lexikon für literarische Begriffe in den Text ein:

The conventional symbol (such as the nightingale, often associated with melancholy), even though it is recognized only through agreement, is not a sign (like the traffic light) because, again, it presumably arouses deep feelings and is regarded as possessing properties beyond what the eye alone can see.

Das ist eine für Barthelmes Projekt insgesamt wichtige Stelle, denn sie leitet eine für ihn typische Auflösung des Symbols zum Zeichen bzw. starken Signifikanten ein. Bereits im nächsten Fragment ist aus der Lexikondefinition nur noch das sich verselbständigende und zu neuen Zeichenfolgen fügende Sprachmaterial übrig geblieben: „A number of nightingales with traffic lights tied to their legs flew past me.“ Die verschiedenen Ebenen der Bedeutungsbildung vermischen sich hier auf der syntagmatischen Ebene der Zeichenkombination. Diese Entmythisierung der Sprache als Symbol- und Sinnträger wiederholt sich noch einmal im wiederum profanisierenden Ende der

Geschichte, als der Erzähler endlich den Gipfel des gläsernen Berges erreicht hat:

At the same moment a door opened, and I saw a courtyard filled with flowers and trees, and there, the beautiful enchanted symbol. – I approached the symbol, with its layers of meaning, but when I touched it, it changed into only a beautiful princess. – I threw the beautiful princess headfirst down the mountain to my acquaintances. – Who could be relied upon to deal with her.

New York ist in Barthelmes Geschichte so etwas wie ein profaner Untergrund, auf dem temporär das elaborate Zeichengebäude einer Legende errichtet wird. Damit ist jedoch keine Hierarchie von oben und unten oder eine bloße ironische Umkehrung verbunden. Vielmehr vermischen sich beide Bereiche auf der syntagmatischen Ebene der Zeichenfolge und führen zu ständigen Brüchen in der Bedeutungsbildung. Auf diese Weise ist auch das „magische“ Symbol des gläsernen Berges am Ende nichts als ein starker Signifikant, dessen Funktion nun allein darin besteht, verschiedene interferierende Zeichenreihen zu begründen. Dabei kann jedoch nicht übersehen werden, daß das verfallende, profane New York so etwas wie den exemplarischen zeitgenössischen Ort darstellt, in dem Enthierarchisierung und banale Zeichenwucherung gesellschaftliche Realität geworden sind. Aus gutem Grund sind die meisten Texte Barthelmes – so auch die Geschichte *City Life* in seinem gleichnamigen Band – in einem identitätslosen Textuniversum angesiedelt, in welchem dem Ort keine Signifikanz zukommt. Dagegen ist New York in *The Glass Mountain* der Ort einer profanen Gegenwelt, ein Ort des städtischen wie sprachlichen Mülls, der sich fiktionaler Romantisierung entzieht und damit auch das stärkste Äquivalent zur Entzauberung der Wirklichkeit darstellt. Interessanterweise bleibt auf diese Weise selbst in Barthelmes radikaler ironischer Vertextung von Welt, in der aus Symbolen bloßes Zeichenmaterial wird, ein Rest von Pathos des Profanen bewahrt. Dieses Pathos ist gewiß nicht so stark wie Pynchons nostalgisch-gegenkulturelle Evokation einer Subkultur gesellschaftlicher Außenseiter, aber es stellt doch eine Art Restbestand dar, sozusagen das, was übrig bleibt, wenn alles andere eingeebnet ist.

In der Regel liegt Barthelmes Antwort auf die postmoderne Zeichenwucherung in einer kurzfristigen Resemantisierung des starken Signifikanten, um den seine Geschichten gebaut sind. Doch in *The Glass Mountain*, vielleicht als Effekt der programmatischen Entmythisierung eines abendländischen Schlüsselsymbols, wächst diese Rolle der Großstadt New York zu, die dementsprechend als semantisch durchaus kohärenter Raum erscheint. Das ist ein interessanter Befund, denn er weist der Großstadt in der Postmoderne doch noch so etwas wie die Rolle eines letzten Wirklichkeitsresiduums zu. Nicht jeder Großstadt allerdings. Geeignet sind nur jene wie San Francisco oder das New York vor Bürgermeister Guiliani, in denen gesellschaftliche Ordnung angesichts der zerstörerischen Tendenzen des Systems zusammenzubrechen scheint und sich gerade aus diesem Verfall eine nicht zu kontrollierende Anarchie ergibt. Die verfallende Metropole läßt sich nicht ordnen

und kontrollieren. Wert- und Funktionslosigkeit sind dabei die Voraussetzungen für Freiheit. Das Pathos, das den Müll als Inbegriff des Wertlosen umgibt, resultiert auch daraus, daß dieser zugleich durch Strukturlosigkeit gekennzeichnet ist. Dabei gibt es auffallende Steigerungsstufen. Bei Pynchon kommt dem Müll noch eine unübersehbare kulturkritische Dimension zu: Er erscheint als das Ausgeschlossene des Systems. Bei Barthelme ist davon nur noch eine radikal enthierarchisierte Zeichenkette übrig geblieben, die jeden Ordnungsversuch unterläuft. Auch in den Romanen Paul Austers gibt es die Tendenz, daß das Subjekt wie der Müll wird und sich seine Identität auf diese Weise auflöst.¹⁶ Insofern verbleibt die Großstadt letztlich auch bei den amerikanischen Klassikern der Postmoderne in einem kulturkritischen Diskurs, der nun allerdings nicht mehr durch die Oppositionen Nonkonformismus/Konformismus geprägt ist, sondern durch den Gegensatz zwischen einer allumfassenden systemischen Ordnung und der damit verbundenen Frage nach der Möglichkeit von Freiheit und Anarchie.

Diese Rolle ändert sich im Werk eines amerikanischen Autors, der aufgrund seiner neorealistischen Tendenzen auf den ersten Blick bereits als Autor „nach der Postmoderne“ erscheint, der aber aufgrund des spezifischen Charakters seines Realismus noch sehr wohl zur Ära der Postmoderne gerechnet werden kann. Gemeint ist das Werk Raymond Carvers, dessen wortkarg-Hemingwaysche Darstellungsverfahren zunächst wie ein Pendelschlag zurück in den Realismus anmuten mögen, aber bei näherer Betrachtung als eine literarische Form angesehen werden können, „die trotz eines anderen Darstellungsmodus überraschenderweise erstaunliche Parallelen zur Postmoderne aufweist“¹⁷. Wie in der postmodernen Literatur steht auch bei Carver das Zeichen nicht mehr für eine dahinterliegende Wirklichkeit. Zwar sind seine Texte „in der Illusionsbildung konsistent und in der Referenz transparent, zudem soziologisch präzise“, doch präsentieren seine Geschichten radikal dekontextualisierte Momentaufnahmen, durch die das Alltägliche

aus einer dehierarchisierten Sequenz von alltäglichen Ereignissen heraustritt und für einen Augenblick das Versprechen einer Sinntiefe annimmt, die jedoch aufgrund der radikalen Dekontextualisierung des Verfahrens analog zum postmodernen Roman un erfüllt bleiben muß.¹⁸

Bei Pynchon wird Dekontextualisierung durch elliptische Sprach- und Handlungsstrukturen erreicht, bei Barthelme durch den ständigen Bruch

¹⁶ Das gilt vor allem für den ersten Teil von Paul Austers *New York Trilogy* mit dem Titel *City of Glass* (1985). Eine ausgezeichnete Analyse, die es erlaubt, das Werk von Paul Auster an den hier entwickelten Argumentationsgang anzuschließen, liefert Martin Klepper in seinem Buch *Pynchon, Auster, DeLillo – Die amerikanische Postmoderne zwischen Spiel und Rekonstruktion*, Frankfurt a.M. 1996.

¹⁷ Verf.: *Nach der Postmoderne* [Anm. 7], S. 49. – Raymond Carver (1938–1988) ist vor allem durch seine Kurzgeschichtenbände *Will You Please Be Quiet, Please?* (1976), *What We Talk About When We Talk About Love* (1981), *Cathedral* (1983) und *Where I Am Calling From* (1988) bekannt geworden.

¹⁸ Ebd., S. 50.

semantischer Kohärenz, bei Carver durch den fast surrealen Einbruch eines unerwarteten Ereignisses in den banalen Alltag der Charaktere. Dieses Ereignis muß nicht immer spektakulär sein. Die Geschichte *Why Don't You Dance?* bietet dafür ein Beispiel.¹⁹ In seinem Vorgarten stellt der von seiner Frau verlassene Protagonist der Geschichte seinen 'Besitz' zum Verkauf aus, sozusagen als Fazit des Zerfalls des eigenen Lebens. Ein junges Paar kommt vorbei, während der Mann im Supermarkt ist, und richtet sich probeweise in den von ihm aufgegebenen Objekten wie im eigenen Wohnzimmer ein. In einer Welt, die von Menschen verlassen wird und in der nur Dinge zurückbleiben, führen diese Dinge für einen Augenblick zu einer Gemeinschaft, die zu einem bizarr anmutenden Tanz der Hauptfigur mit der jungen Frau auf dem Rasen seines Vorgartens führt. Nichts folgt jedoch aus dieser Szene. Sie hat keine programmatische oder repräsentative Funktion, enthält höchstens den Hinweis auf einen Moment hyperrealer Transzendenz, der gerade durch die Bindungslosigkeit der Charaktere möglich geworden ist und ihren Fall ins Bodenlose zumindest kurzzeitig auffängt. Eben diese Funktion aber können diese dekontextualisierten Momente nur erfüllen aufgrund ihrer semantischen Leere.

Carvers Stadt ist eine seltsame Mischung aus San Narcisco und San Francisco. Als Stadt des Westens – Robert Altman sollte später aus Carvers Geschichten den Los-Angeles-Stadtfilm *Short Cuts* machen – ist sie durch Zentrumslosigkeit und Monotonie gekennzeichnet. In dieser dezentrierten Stadtlanschaft sind für Carver jene Opfer der Gesellschaft zu finden, die Pynchon noch im Untergrund San Franciscos sucht – jene bindungslosen Existenzen mit schwacher Ich-Identität, deren Ehen und Familien auseinandergefallen sind und die innerhalb der zurückgebliebenen Objekte nur noch wortkarg dahinvegetieren. Müll ist hier nicht mehr das 'Andere', sondern das Eigene. Die Hauptfigur von *Why Don't You Dance?* kann auf diese Weise überhaupt nur eine kurzzeitige Identität gewinnen. Der Alltag ist nicht mehr von willkommener entmythisierender Profanität, sondern der größte Feind des kaum noch realitätsstauglichen Einzelnen. Diese Stadt der Verlorenen hat nicht mehr den Charme unkontrollierbarer Anarchie, sondern bewirkt nur noch Lähmung und Entropie. Ihre Bewohner scheinen bereits hinter den Alltagsgegenständen des Konsums verschwunden; Ich-Schwäche und Bindungslosigkeit sind dementsprechend nicht mehr Voraussetzungen anti-systemischer Verweigerung, sondern die Voraussetzungen dafür, daß sie fast ganz vom System aufgesogen werden können. Davor kann sie in Carvers Geschichten nur noch der hyperreale ästhetische Moment einer kurzzeitigen Transzendenz retten, der allerdings selbst als labil erscheint. Pynchons Romanen, zumindest bis *Gravity's Rainbow*, liegt letztlich noch ein Grundmuster von systemischer Vereinnahmung und anarchischer Gegenwehr zugrunde; in Barthelmes radikal versprachlichtem Textuniversum kann diese Gegenfunk-

¹⁹ Die Geschichte findet sich in dem Band *What We Talk About When We Talk About Love*.

tion nur noch von der kurzzeitigen semantischen Freisetzung eines starken Signifikanten ausgehen. Für beide Möglichkeiten steht auch die anarchische und profane Großstadt der Gegenwart. Bei Carver dagegen sind die Konturen endgültig verschwommen. So wie die Realität insgesamt, ist auch die Stadt amorph, kaum zu fassen und inhärent instabil. Sie gibt keinen Halt, nicht einmal mehr den der Rolle des verstoßenen und ausgegrenzten Außenseiters. Carvers Charaktere, die immer dicht vor dem Zusammenbruch stehen, können sich selbst diesen Luxus nicht mehr leisten.

Die psychischen und emotionalen Wunden von Carvers Charakteren sind nicht stadt-spezifisch, aber sie haben die durch die neue Megapolis produzierte Bindungs- und Orientierungslosigkeit zur Voraussetzung. Um die dekontextualisierten, hyperrealen Momente der flüchtigen Transzendenz plausibel zu machen, braucht Carver dabei den Realismus und das damit verbundene Erkenntnisversprechen, das andererseits aber nie eingelöst wird. Durch Anleihen bei einem realistischen Darstellungsmodus wird es möglich, die vor allem in der experimentellen Postmoderne entsemantisierte Textoberfläche zumindest kurzzeitig neuerlich mit einem Versprechen von Bedeutung aufzuladen. Damit wird die drohende Monotonie des postmodernen Experiments aufgehoben, weil ein weiteres Mal ein Spiel zwischen einem scheinbar selbstevidenten Sinnversprechen und seinem unablässigen Aufschub in Gang gesetzt werden kann. Vorbedingung dafür bleibt allerdings die Dekontextualisierung des Wirklichkeitsausschnitts, durch die dieser eine hyperreale Dimension gewinnt, die nicht mehr im Vertrauten aufgeht. Als Folge der Herauslösung aus einem umfassenderen Zusammenhang, der „großen Erzählung“, kommt es zu einer semantischen Aufladung des dekontextualisierten Ausschnitts selbst, durch die der mit der Dekontextualisierung verbundene Bedeutungsverlust kurzzeitig aufgefangen werden kann.

Damit aber wird im Grunde nur auf ein Problem geantwortet, das die Postmoderne geschaffen hat. Denn diese hatte ja, wie am Beispiel Pynchon gesehen, angesichts einer radikalen Systemkritik die Tendenz, auf einen letzten Realitätsgaranten zu rekurrieren, auch wenn dessen ontologischer Status bereits selbst von Erkenntniszweifel erfaßt war. Im postmodernen Realismus wird auf diese Unsicherheit häufig mit dem Rekurs auf eine möglichst eindringliche individuelle oder gesellschaftliche Katastrophe geantwortet:

Fast immer – und wie ich meine, zwangsläufig – ist daher die Wirklichkeit des postmodernen Realismus die der spektakulären Krise oder gar epochalen Katastrophe, gehören die Möglichkeit eines nuklearen Supergaus oder der Holocaust mittlerweile zum Standardarsenal gegenwärtigen Erzählens, weil allein sie noch 'stark' genug sind, um einen möglichst eindringlichen, wenn auch kurzzeitigen Realitätseffekt zu erzielen. Der durch die experimentelle Postmoderne tendenziell gegebene Wirklichkeitsverlust wird auf diese Weise aufgefangen von der Suggestionskraft eines Ereignisses von hyperrealer Eindringlichkeit, das zugleich als Metapher entropischer Systemohnmacht fungiert.²⁰

Man begreift rückblickend, wie die amerikanische Postmoderne zeitweilig damit spielte, der verfallenden Großstadt die Rolle des systemischen Gegenorts zuzuweisen. Doch je stärker die radikale Versprachlichung der Stadtlandschaft wird, um so weniger geeignet erwies sich die Stadt, wie gesehen, für diesen Zweck. In dieser Hinsicht bietet die Frage nach der Darstellung der Stadt in der amerikanischen Gegenwartsliteratur einen faszinierenden Ausgangspunkt, um diese Literatur nicht nur mit pauschalen Epochenkategorien zu beschreiben, sondern sich im Vergleich und im Detail auch auf die Konflikte einzulassen, die in ihr ausgetragen werden.

²⁰ Verf.: *Nach der Postmoderne* [Anm. 7], S. 54.

Sonderdruck aus

Städte der Literatur

Herausgegeben von
ROLAND GALLE
JOHANNES KLINGEN-PROTTI

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg
2005