

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

**JOHN F. KENNEDY-INSTITUT
FÜR NORDAMERIKASTUDIEN**

**ABTEILUNG FÜR KULTUR
Working Paper No. 60/1993**

Wolfgang Iser

**Von der dementierten zur zerspielten
Form des Erzählens**



* Vortrag gehalten im Rahmen des Heidelberger Studium Generale und zuerst erschienen in dem Sammelband Wohin treibt die Moderne?, Universität Heidelberg, WS 91/92.

Copyright © 1991 by Wolfgang Iser
Universität Heidelberg

Wolfgang Iser

VON DER DEMENTIERTEN ZUR ZERSPIELTEN FORM DES ERZÄHLENS

I

Das Generalthema *Wohin treibt die Moderne?* zielt auf den Verdacht, daß eine Ära an ihr Ende gelangt sei. Etwas anderes scheint zur Geltung zu kommen, das die Moderne zur Vergangenheit entrückt. Es entspricht einer Denkge-
wohnheit, historisches Geschehen in Epochen aufzugliedern, und daher ist seit gut zwei Jahrzehnten von einer Postmoderne die Rede, durch die zunächst das unwiderrufbare Ende dessen angezeigt werden soll, was man in angelsäch-
sischen Ländern *high modernism* nennt. Nun sind Epochen immer schon Konstruk-
tionen und keineswegs naturgegeben, so daß es sich fragt, ob die Postmoderne eine Epoche oder eher Kennzeichnung eines Problem ist. Denn ihre Benennung gibt zu erkennen, daß sie ihre 'Kontur' vornehmlich durch eine Absetzung und nicht durch eine bestimmte Zielrichtung gewinnt, auf die sie sich verpflich-
tet wüßte.

Das ist im Blick auf die Abfolge von Epochen in der westlichen Kulturge-
schichte neu; denn bei aller Abgrenzung, die im Epochenwandel gewiß auch eine Rolle spielt, galt es doch immer, etwas Bestimmtes und daher Neues an die Stelle der bisherigen Tradition zu setzen. Sollte es daher das Neue der Postmoderne sein, sich unter Verzicht auf propagierte Innovation dadurch als neu zu erweisen, daß sie sich von einer Epoche abgrenzt, in der die Innova-
tion um ihrer selbst willen zum Kennzeichen geworden ist? Das wäre dann eine Neuartigkeit ohne Teleologie, und eine solche 'Verwandlung' des Innovativen bedürfte allerdings einer Voraussetzung, von der sie sich unentwegt abstößt. Daher zielt die Postmoderne am Ende vielleicht weniger auf eine Überwindung als vielmehr auf ein Ausagieren dessen, was in der Moderne angelegt ist. Das könnte heißen: die Postmoderne zieht Unvordenklichkeiten ans Licht, die in der Moderne zwar verborgen lagen, aber nicht gesehen worden sind. Sollte das die Stoßrichtung sein, dann würde die Postmoderne in solcher Rückbeziehung die Moderne ihren verborgenen Möglichkeiten ausliefern. Verhielte es sich so, dann wäre sie weniger eine Liquidation der Moderne - wie es für die Ab-
folge der Epochen von Renaissance, Barock, Aufklärung, Romantik und Realis-
mus kennzeichnend war - sondern eher deren Radikalisierung; doch was sich

radikalisiert, wird sich nicht gleichbleiben, so daß die Moderne im Spiegel dessen erscheint, was sie nicht zu entfalten vermochte.

II

Was das sein könnte, soll an einem Ausschnitt: den Formen literarischen Erzählens, sichtbar gemacht werden. Die Form ist insofern beispielhaft, als sich die Moderne selbst als ein Formexperiment verstanden hat, mit dem die Postmoderne nun ihrerseits experimentiert.

Zwei Klassiker der Moderne, James Joyce (1882-1941) und Samuel Beckett (1906-1989), werden daher im folgenden mit zwei postmodernen Autoren, Thomas Pynchon (1937-) und Donald Barthelme (1931-1989), konfrontiert, um zu verdeutlichen, worauf ein postmodernes Zerspielen moderner Formexperimente hinausläuft und welche Folgerungen sich daraus ziehen lassen.

Virginia Woolf - wohl die erste im eigentlichen Sinne moderne Schriftstellerin - begleitet ihre eigenen Formexperimente mit einer Abrechnung realistischen Erzählens. Über Arnold Bennett schreibt sie: "His characters live abundantly, even unexpectedly, but it remains to ask how do they live, and what do they live for? More and more they seem to us, deserting even the well-built villa in the Five Towns, to spend their time in some softly padded first-class railway carriage, pressing bells and buttons innumerable; and the destiny to which they travel so luxuriously becomes more and more unquestionably an eternity of bliss spent in the very best hotel in Brighton."¹ Realistisches Erzählen verliert sich nicht zuletzt deshalb an Details und in Trivialitäten, weil es durch diese eine Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen galt.² Dem realistischen Roman lag ein bestimmtes Wirklichkeitsmodell zugrunde, das durch Realitätspartikel mit Wahrscheinlichkeit ausgestattet wurde, die es ermöglichten, das Bild einer konstruierten Reali-

1 Virginia Woolf, *The Common Reader. First Series*, London ⁹1957, p. 186 (Erstveröffentlichung 1925).

2 Zur Funktion des Details im realistischen Illusionsroman vgl. Rainer Warning, "Fiktion und Wirklichkeit in Sternes *Tristram Shandy* und Didertos *Jacques le Fataliste*", in *Nachahmung und Illusion* (Poetik und Hermeneutik I), Hg. Hans Robert Jauß, München ²1969, p. 111 und Hans Robert Jauß, "Nachahmungsprinzip und Wirklichkeitsbegriff", in *ibid.*, pp. 160ff. sowie die Diskussion im Anschluß an diese Aufsätze, *ibid.*, pp. 199, 228 u. 237ff.

tät für diese selbst auszugeben. Folglich kam es darauf an, Wirklichkeit als eine kausal regulierte Abfolge von Momenten zu bieten, "in der eine prinzipielle Sicherheit der Orientierung herrscht, da alle Vorgänge auf einen Sinnhorizont bezogen und somit erklärbar sind. Genau dieser Realitätsbegriff aber steht offensichtlich in Frage."³ Aus der Attacke auf den realistischen Illusionsroman folgert Virginia Woolf: "Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?"⁴ Und für sie steht außer Frage, daß Joyces *Ulysses* diese Forderung erfüllt: "... he disregards with complete courage whatever seems to him adventitious, whether it be probability, or coherence, or any other of these signposts which for generations have served to support the imagination of a reader when called upon to imagine what he can neither touch nor see."⁵ Also nicht ein der Realität unterstelltes Modell gilt es abzubilden, sondern etwas faßbar zu machen, das ungegenständlicher Natur ist. Das aber setzt bereits eine dementierte Form voraus, die sich das realistische Erzählen schon deshalb nicht leisten konnte, weil durch Form die Illusion einer Wirklichkeit erzeugt werden mußte, die von jedem Formbruch zerstört worden wäre. Die klassischen Vorstellungen von Form wie Harmonie, Versöhnung, Ordnung und Gefügtsein der Dinge galt es auch im realistischen Roman durchzuhalten, damit die Repräsentation der Wirklichkeit für diese selbst gehalten werden konnte.

Das aber ist für die Kunst der Moderne zur Unwahrheit geworden, weshalb es die klassischen Konnotationen von Form: Wahrscheinlichkeit, Zusammenhang und Konsistenz durch Formbrüche aufzuheben galt. Denn im Formbruch dissoziiert sich das der Form eigentümliche repräsentative Moment von dem, was es zu vergegenwärtigen gilt. Wenn das, was sich entzieht, zum Zielpunkt der Dar-

3 Eckhard Lobsien, *Der Alltag des 'Ulysses'. Die Vermittlung von ästhetischer mit lebensweltlicher Erfahrung*, Stuttgart 1978, pp. 56f. In einer systematischen Form hat Eckhard Lobsien, *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975, die Strukturen herausgearbeitet, die dem realistischen Roman unterliegen.

4 Woolf, p. 189.

5 Ibid., pp. 190f.

stellung wird, dann muß sich Form zurücknehmen, damit ihr Repräsentationsgestus nicht das überfremdet, was sich nur durch ihr Dementi vermitteln läßt. Folglich hat sich das moderne Werk selbst zum Thema: "Es will zeigen, auf welche Weise es zustande kam, seine Genese durch sich selbst mit zum Vorschein bringen. Dadurch wird es zugleich zum Programm. Es vermittelt keine Idealität, ohne zugleich die Darstellung der Idealität für das Wesentlichere zu erklären ... Denn wo der Hervorgang des Werkes zu seinem Thema wird, bedeutet Abwandlung der Form, eine neue Weise des Hervorgangs zustande zu bringen. Zudem ist in solchen Werken die Reflexion des Betrachters impliziert."⁶

Das ist in Joyces *Ulysses* (1922) - dem ersten bedeutsamen Werk der Moderne - geleistet. Die Darstellung eines gewöhnlichen Alltags geschieht in einer Folge ständig wechselnder Stilformen, wobei die einzelnen Kapitelstile ihrerseits durch die Montage verschiedenartigster Erzählmodalitäten wiederum aufgebrochen sind. Daraus folgt zunächst, daß die im jeweiligen Stil entworfene Ansicht bloß eine Perspektive verkörpert, die auf den Alltag gerichtet ist, mit diesem aber nicht zusammenfällt.⁷ Der ganze Roman baut sich aus einer Reihe solcher Perspektivierungen auf, in denen lediglich bestimmte Sichtweisen parat gehalten werden. Daraus ergibt sich, daß keine der achtzehn Stilformen, die die Kapitelfolge des Romans bilden, eine repräsentative Bedeutung gewinnt. Die Stilisierungen bilden lediglich Elemente eines Rasters, der deshalb die Vielfältigkeit des Alltags zu evozieren vermag, weil die kenntlich gemachte Begrenzung eine Zuordnung der einzelnen Stilmuster verhindert. Wir beobachten demzufolge ein unvermitteltes Umspringen der Perspektiven von Kapitel zu Kapitel. Dieser unmotiviert scheinende Blickwechsel zielt darauf ab, das einzufangen, was von der eben noch dominierenden Perspektive ausgeschlossen war, und das geschieht um den Preis eines erneuten Ausschließens.

Darauf macht das Überlagern der Perspektiven aufmerksam, die gleichzeitig

6 Dieter Henrich, "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)", in *Immanente Ästhetik - Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (Poetik und Hermeneutik II), Hg. Wolfgang Iser, München 1966, pp. 28 u. 31.

7 Diesen Sachverhalt habe ich näher ausgeführt in meinem Buch, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (UTB 163), München ²1979, pp. 306-47.

zu erkennen geben, daß der Alltag im Wechsel der Modalitäten immer anders erscheint. Zeigen die einzelnen Stilformen der Kapitel, daß ihre verschiedenartigen erzählerischen Schemata schwer miteinander harmonisierbar sind, so trifft dies in verstärktem Maße auf die undurchsichtige Abfolge der achtzehn Kapitelstile zu. Könnte man den Stil eines Kapitels noch als eine schematisierte Ansicht beschreiben⁸, weil bei aller Verschiedenheit bestimmte Grundmodalitäten durchgehalten sind, so stoßen die jeweiligen Kapitelstile unvermittelt aneinander. Zwischen ihnen herrscht ein hohes Maß an Unbestimmtheit, weil sich die jeweils gewählten Stile nicht notwendigerweise auseinander ergeben; der Grund ihres Aneinander-Angeschlossenseins bleibt ausgespart. Da sich aber alle Kapitel auf den 16. Juni 1904 beziehen, rückt dieses Datum unter ständig wechselnde Aspekte. Daraus folgt, daß der Alltag, statt repräsentiert zu werden, sich als Geschehen entfaltet. Das wiederum vermag nur die dementierte Form zu leisten, die die Uneinholbarkeit dessen, was ein Alltag ist, in seine Vorstellbarkeit übersetzt; denn jede Bestimmung würde den Alltag zur Repräsentation von etwas anderem machen. Deshalb bietet der Text den Verlauf des 16. Juni 1904 in ständig wechselnden Blickpunkten, um jede mögliche Zielrichtung des Geschehens außer Kurs zu setzen. Die einzelnen Kapitel ordnen sich daher nicht zu einer aus wechselseitiger Ergänzung aufgebauten Situationsfolge, vielmehr wirkt jedes Kapitel durch die unvorhersehbare Andersartigkeit seiner Stilisierung wie ein Wendepunkt. Da aber der ganze Roman aus solchen Wendepunkten besteht, erscheinen die Anschlußstellen der Kapitel als Hohlräume. Diese Hohlräume des Ungesagten lassen die achtzehn Stile der Kapitel als einen unausgesetzten Formulierungsversuch erscheinen. Da die Erzählung dem, was sie zu fassen bestrebt ist, hinterherläuft, gibt sie die sich einstellenden Bedeutungen preis. Eine solche Aufhebung ist notwendig, damit der Alltag in den Blick rücken kann: er ist, indem er geschieht.

⁸ In James Joyce, *Ulysses* (Bodley Head), London 1958, pp. 366-409, findet sich ein ganzes Kapitel, das die Epochenstile der englischen Literatur als Schemata nachahmt, um die Entbindung in einem 'Maternity Hospital' darzustellen; vgl. dazu meine Interpretation in *Der implizite Leser*, pp. 276-99. Zur Darstellungsstrategie des *Ulysses* vgl. ferner Brook Thomas, *James Joyce's 'Ulysses'. A Book of Many Happy Returns*, Baton Rouge u. London 1982, der die Mechanismen exploriert, durch die Joyce seine Figuren die Welt gewärtigen läßt, um durch sie die Leser des Romans in die sich ständig wandelnde Alltagserfahrung einzubinden.

Warum aber trägt dann Joyces Roman nicht den 16. Juni 1904, sondern *Ulysses* als Titel, obgleich keine der Homerischen Figuren aus der *Odyssee* in diesem Roman je auftauchen? Wohl lassen sich fortwährend versteckte Verweise auf Homers Epos ausmachen, doch diese werden immer wieder unterschiedlich qualifiziert, wie es etwa die ironische Anspielung von Blooms Zigarre auf den Speer des Odysseus zu erkennen gibt.⁹

In jedem Falle aber zieht der Roman mit einem solchen Anspielungsnetz die archaische Welt als einen Schattenriß in den Alltag ein. Um diese Eigentümlichkeit zu begreifen, muß man sich an das erinnern, was man das 'Projekt der Moderne' nennen kann. Die programmatische Formulierung dafür hat T. S. Eliot kurz nach dem Ende des Ersten Weltkriegs geliefert, wenn er von Kunst und Literatur den historischen Sinn forderte, den er wie folgt definierte: "... the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order."¹⁰ Das heißt, die Moderne war von ihrem Anfang an darauf bedacht, eine Kopräsenz von Vergangenheit und Gegenwart herzustellen. Das 'Projekt der Moderne' hieß, alles einzuholen, und indem dieses geschieht, wird der Horizont einer jeden Epoche aufgesprengt, um Sichtweisen, Sinn, Bedeutungen sowie Figurationen aus ihren pragmatischen Verortungen herauszulösen. Die Moderne hat das Bewußtsein von der Kontextualität aller Kunst und ihrer Geschichte erzeugt, die sie nun durch die erzielte Gleichzeitigkeit zu einem Spiel von Kombinierbarkeiten freisetzt. Waren die Epochen der Neuzeit selektiv im Blick auf ihre Innovation, so ist die Moderne jene Epoche, die alle Kunst zu einem großen Text zusammenschließt.

Joyces *Ulysses* ist einer der frühesten Versuche, das Experiment der Moderne zu verwirklichen. Wenn daher die *Odyssee* im Anspielungsnetz des Dubliner Alltags wiederkehrt, so soll dieser nicht auf eine ihm untergeschobene Bedeutung zurückgeführt werden. Statt dessen bildet der Homerische Archetyp

9 Vgl. dazu Richard Ellmann, "Ulysses. The Divine Nobody", in *Twelve Original Essays on Great English Novels*, Hg. Charles Shapiro, Detroit 1960, p. 247.

10 T. S. Eliot, *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London 1960, p. 49 (Erstveröffentlichung 1920).

den Ausgangspunkt, um zu zeigen, in welche Vielzahl von Erscheinungen dieser auseinanderzulegen ist. Was in den Homerischen Episoden abgedeckt bleibt, ja, was sie vielleicht gar nicht einmal vermuten lassen, wird in *Ulysses* ausgefaltet. So geht die Blickrichtung nicht nur von Homer zur Gegenwart, sondern sie zielt ebenso von dieser auf die archaische Welt zurück.¹¹

Das aber hat Folgen für die Auffassung des Archetyps und seiner Wiederkehr in *Ulysses*. Wenn Joyce ständig andere Konfigurationen der aus Homer geschöpften Muster thematisiert, so mögen die Reaktionen des Homerischen Odysseus ihren paradigmatischen Charakter behalten, sie werden indes um mannigfache Varianten bereichert, so daß Wanderung und Heimkehr des Odysseus bei Homer nun wie eine idealtypische Ausprägung des Archetypus wirkt. Denn Blooms Heimkehr führt andere Möglichkeiten vor, so daß die *Odyssee* aus dieser Sicht zwar eine idealtypische Verwirklichung der Heimkehr bleibt, nicht aber diesen Archetyp selbst verkörpert. Werden aber nun die verschiedenen Realisierungen miteinander verspannt, so ist die archetypische Heimkehr in *Ulysses* nicht bloß eine Wiederholung dessen, was schon die *Odyssee* gezeigt hat. Vielmehr hält gerade die Ähnlichkeit des archetypischen Musters den Sinn für die Unterscheidung so verschiedener Verwirklichungen wach. Wenn aber diese Differenz nicht zum Verschwinden gebracht werden kann, dann läßt sich Blooms Heimkehr nicht auf die Wiederholung des Homerischen Archetyps reduzieren. Statt dessen zeigt die Wiederkehr des Archetyps, daß er immer anders erzählt werden kann. Indem *Ulysses* die Differenz der verschiedenartigen Realisierungen herausstellt, wird nicht die im Archetyp angelegte Wiederkehr thematisch, sondern die in der Wiederkehr liegende Bedingung seines Anders-Erzähltwerdens. Wenn aber das jeweilige Anders-Erzähltwerden als zentrales Moment des Archetyps greifbar wird, dann kann keine bestimmte Form der Erzählung mit dem Archetyp identisch sein, auch nicht diejenige des Homerischen Epos. Der Archetyp selbst wäre demnach eine Leerform, der die Bedingung dafür bildet, daß er immer anders besetzt und das heißt, anders erzählt werden kann. Die Leerform trägt dann alle realisierten Formen und ist zugleich Grund ihrer Variation.

Wenn auf diese Weise die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart sowie das Vergangensein der Vergangenheit und die Andersartigkeit der Gegen-

11 Diesen Sachverhalt habe ich ausführlich entwickelt in *Der implizite Leser*, pp. 348-54.

wart ineinander gespiegelt werden, dann entzieht sich der Grund, aus dem eine solche Gemeinsamkeit ist. Wäre er faßbar, dann würde diese Gemeinsamkeit zur Repräsentation von etwas anderem werden. Deshalb gilt es, die Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart immer wieder hervorzubringen, da diese selbst nicht gegenständlich und folglich nicht abbildbar ist. Aus diesem Grund muß ein modernes Werk seine Entstehung in sich hineinnehmen und diese thematisch machen, wodurch die Form ihren Anspruch verliert, Repräsentation eines Ganzen oder gar der Wahrheit zu sein. Wahrhaftig ist nur noch das Hervorbringen, das wiederum nicht formlos sein kann, da ein solches Erzeugen der Vermittlung bedarf, die wiederum nur eine dementierte Form zu leisten vermag. Es gilt daher, Form und Formbruch in eins zu setzen. Das trifft sowohl auf die achtzehn Kapitelstile zu, die gegeneinander laufen, sich durchschichten und voneinander wegführen, als auch auf den Archetyp, dessen scheinbar ideale Ausprägung im Homerischen Epos nur eine Manifestation dafür ist, daß in der Verschachtelung von Vergangenheit und Gegenwart beide in einen kaleidoskopischen Wechsel eines immer wieder Anders-Erzähltwerdens geraten.

Eine Steigerung erfährt die dementierte Form in Joyces *Finnegans Wake* (1939). Waren es in *Ulysses* noch Stilformen, die einander ablösten oder Erzählweisen, die sich durchschichteten, oder Archetypen, deren unterschiedliche Manifestationen ineinander kippten, so schieben sich nun nicht nur höchst unterschiedliche Wörter ineinander, sondern noch einmal eine Vielfalt fremder Sprachen in das Englische.

Ein Wort wie *museomound* ist dafür charakteristisch.¹² Es ist ein sogenanntes *portmanteau-word*, und diese Technik der Kontraktion unterschiedlicher Wörter wie *museum* und *mound* bewirkt das Ineinanderschieben zweier ansonsten getrennter Bildbereiche. Diese in *Finnegans Wake* allenthalben zu beobachtende Technik erlaubt es, die entstehende Gleichzeitigkeit von Ähnlichkeit und Opposition in höchst verschiedenartige Richtungen zu entfalten, wie es hier die Lexeme *Museum* und *Abfallhaufen* zeigen. Sie überlagern sich derart "daß sich nicht entscheiden läßt, ob sie sich als komplementär oder wechselseitig ausschließend verstehen."¹³ So geschieht in dem *portmanteau-word* zunächst

12 James Joyce, *Finnegans Wake*, Harmondsworth 1984, p. 8.

13 Dieter Polloczek, *Vernetzungsstrukturen. Faulkner, Pynchon, Barthelme*, Diss. Konstanz 1991, p. 4. Der vorliegende Heidelberger Vortrag gibt mir Gelegenheit, die Arbeiten meiner Schüler Dieter Polloczek, Gabriele

ein ungemeines Maß semantischer Verdichtung, indem die ineinandergespiegelten Wörter ihre jeweilige Bezeichnung entgrenzen und daher zur Bedingung verschiedenartiger Lesbarkeit werden. Aus der lexikalischen Bedeutung des Museums wird etwas anderes, wenn es als Abfallhaufen gelesen, desgleichen transformiert sich der Abfallhaufen, wenn er als Museum gelesen wird. Was hier geschieht, ist eine wechselseitige Lektüre von Signifikanten, die - statt ein Signifikat zu bezeichnen - zu unvorhersehbaren Lesarten freigesetzt werden. Das aus der monumentalen Ordnung des Museums in eine deprivierte Ordnung Ausgeschiedene wird dann ein Sammeln, das einem Lesen zwischen Ordnungen entspricht.¹⁴ Lesen als Auflesen kommt einem Umbuchstabieren und Sortieren des im Abfallhaufen Entdifferenzierten gleich, während das Museum gerade durch seine Monumente die Differenzen ausstellt. "Dadurch aber, daß die Bereiche des Entdifferenzierten und Differenzierten sich überlagern ... lösen sich ... Ordnungen auf."¹⁵ Gleichzeitig suggerieren die *portmanteau-words* durch die Verschiedenartigkeit ihrer Lektüre das Auffinden anderer Ordnungen - ein Anreiz, der nicht zuletzt dadurch befördert wird, daß sich der Anspielungskranz der Sprache durch das Hineintreiben anderer Sprachen in das Englische noch steigert.¹⁶ Die daraus entstehende Verweisungsvielfalt wird zum Anlaß dafür, nicht nur das, was gewesen ist, sondern auch das, was längst vergessen war, wieder in die Gegenwart zu ziehen.

"Das Einschmelzen der zahlreichen fremden Sprachen in die eigene Muttersprache mit dem Anspruch, sie zu einer Universalsprache zu dehnen und die geheime Einheit des Gesamtseins der Menschheit zu versprachlichen, inszeniert selbstironisch ein grandioses Spiel des narzißtischen Künstler-Gottes ... Indem sich der Text die Formen und Gehalte mystischer Einheit oder gött-

Schwab, Eckhard Lobsien und Manfred Smuda, die aus gemeinsamer Forschung zur Moderne und ihren Konsequenzen in Konstanz hervorgegangen sind, verstärkt zu präsentieren. Ich greife daher im folgenden auf die von ihnen erzielten Ergebnisse zurück.

14 Vgl. dazu im einzelnen Polloczek, pp 5-16.

15 Ibid., p. 12.

16 Vgl. dazu Klaus Reichert, *Vielfacher Schriftsinn*, Frankfurt/M. 1989, bes. "Zur Einübung in die Lektüre von *Finnegans Wake*", pp. 184-97; ferner John Paul Riquelme, *Teller and Tale in Joyce's Fiction. Oscillating Perspectives*, Baltimore u. London 1983, pp. 10-28 und Gabriele Schwab, *Entgrenzungen und Entgrenzungsmymthen. Zur Subjektivität im modernen Roman*, Stuttgart 1987, pp. 109-12 u. 124.

licher Präsenz als sprachliche Karnevalsmasken aufzieht, entzieht er ihnen jede totalisierende Geltung. Diese karnevaleske Subversion des Mystischen erfaßt auch den romantischen Mythos des Dichters als dem Repräsentanten der menschlichen Totalität ... Der Joycesche Text präsentiert sich selbst als ästhetische Fiktion eines agierenden und akkumulierenden Sprachgedächtnisses, das in sich Spuren des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen, aber auch des nie Gewesenen so aufbewahrt, daß es zum Paradigma globaler Kultur schlechthin wird. Allen Normativitäten abhold, deckt dieses Sprachgedächtnis im Verschmelzen des Disparaten, Widersprüchlichen und Unvereinbaren jene Aspekte der Welt auf, die aus der symbolischen Ordnung der Sprache herausfallen."¹⁷

Daher erfolgt ein unentwegtes Dementieren der lexikalischen Bedeutung. Zwar ist der Lexikoneintrag immer gegenwärtig, aber doch so, daß er ständig gegen die Konvention gelesen werden muß. Die Sprache in *Finnegans Wake* gewinnt den Charakter eines Hologramms, weil das, was sie in der jeweiligen Konfiguration zu sagen scheint, durch die in ihr enthaltenen Möglichkeiten in eine andere Bedeutung transformiert wird, die ihrerseits durch eine erneute Vernetzung dem Anderswerden ausgesetzt bleibt.

Dadurch ergibt sich nun eine von *Ulysses* unterschiedene Gleichzeitigkeit von Vergangenheit und Gegenwart. Es ist das Labyrinth eines Kulturgedächtnisses¹⁸, das sich sowohl durch das hervorbringt, was es erinnert, als auch durch das Erinnern dessen, was es vergessen hat. Es wird zu einer Figur der Verdichtung von gesteigerter Komplexität und wachsender Kontingenz. Je unterschiedener das Gewesene in die Gegenwart eingeholt wird, desto intensiver beginnt die Gegenwart das Vergangene in Formen zu zerlegen, die es über das hinaus verlängern, was es in seiner Vergangenheit gewesen sein mag. Das wiederum führt zu einer ständigen Verästelung des Kulturgedächtnisses, dessen unauslotbarer Ursprung sich dadurch vermittelt, daß die symbolische Ordnung

17 Schwab, pp. 125f.

18 Die vielgestaltigen Ausprägungen eines modernen Kulturgedächtnisses analysiert Renate Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990, pp. 280-403; über die Problematik der *memoria* in der Kunst informiert umfassend der Sammelband *Gedächtniskunst: Raum - Bild - Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Hg. Anselm Haverkamp und Renate Lachmann, Frankfurt/M. 1991; die Arbeit von Polloczek thematisiert die Gedächtnisstrukturen bei Joyce, Faulkner, Pynchon und Barthelme.

der Sprache hintergangen wird, um Sprache als Vernetzung unvorhersehbarer Konfigurationen freizusetzen.

III

Der Übergang von *Ulysses* zu *Finnegans Wake* läßt erkennen, daß der entzogene Grund von Vergangenheit und Gegenwart nicht ein bestimmter ist und daher durch die dementierte Form jeweils anders abgeschattet wird. Daraus folgt, daß sich dieser Grund nicht repräsentieren läßt, sondern in seiner Uneinholbarkeit die Bedingung einer eigentümlichen Produktivität darstellt.

Dieser Sachverhalt kommt nun in ganz anderer Weise im erzählerischen Werk Samuel Becketts zur Geltung, dem nach Joyce wohl bedeutendsten Klassiker der Moderne. Beckett macht den Generationsschub deutlich, ohne jedoch im Sinne des heutigen Sprachgebrauchs ein Postmoderner zu sein, ungeachtet dessen, daß man ihn häufig als einen solchen reklamieren möchte.

Was ihn von Joyce trennt, ist der Verzicht seines Erzählens auf Vorgaben wie die der Alltäglichkeit sowie eine sich in ihre Tiefendimensionen verzweigende europäische Kultur. Was ihn mit Joyce verbindet, ist die Uneinholbarkeit eines Grundes, der nun allerdings nicht mehr der eines labyrinthischen Kulturgedächtnisses ist. Statt dessen ist es das Subjekt, das sich mit sich selbst in dem Bewußtsein zusammenschließt, daß ihm der Grund, aus dem es ist, entzogen bleibt. Zwar wird diese Unzugänglichkeit hier anders als bei Joyce verstanden, worin sich bezeugt, daß eine solche Verslossenheit nicht metaphysischer Natur ist; dennoch bleibt die Fixierung auf eine Unverfügbarkeit als Obsession erhalten und wird erst in der Postmoderne der Gleichgültigkeit verfallen.

Wenn es dennoch Spuren in Becketts Werk gibt, in denen sich postmodernes Erzählen wiederzuerkennen glaubt, so entspringen vermutete Ähnlichkeiten der Art und Weise, in der sich die Beckettschen Ich-Erzähler durch ihr Schreiben einzuholen trachten. Sie alle sind darauf kapriziert, den Abstand zwischen sich und ihrer Selbstvergegenwärtigung zu verringern.¹⁹ Dieser Abstand aber ist unauflösbar, weshalb Malone in Becketts Romantrilogie (1951-53)²⁰ nur

19 Das habe ich näher ausgeführt in *Der implizite Leser*, pp. 252-75 u. 398-413.

20 Samuel Beckett, *Molloy*, *Malone Meurt*, *L'Innommable*, Paris 1953-53; *Molloy* wurde von Beckett in Kooperation mit Patrick Bowles ins Englische über-

noch darüber schreiben kann, daß er schreibt, wodurch das Schreiben selbst zur eigenen Vorgabe wird, und da dieses den Beckettischen Erzählern bewußt ist, wissen sie auch, daß sie sich in solchem Schreiben selbst erfinden. Malone wiederum hat dies auf die kurze Formel gebracht "Live and invent"²¹. Das heißt, solange man lebt, weiß man nicht was es ist zu leben, und wenn man ein solches Wissen erlangen möchte, muß man Standpunkte postulieren, die dann darüber verfügen, was es ist zu sein. Sich selbst zu haben und zu wissen, was dieses Haben sei, bleibt die Polarität, in die die Beckettischen Figuren eingespannt sind.

Den Ich-Erzählern ist es folglich unmöglich, sich selbst zu konzipieren, denn ihnen ist das Bewußtsein eingeschrieben, daß eine solche Vergegenständlichung ihrer selbst eben nur eine Erfindung ist, die die Not zu beheben versucht, daß man sich niemals so vollständig gegenwärtig zu werden vermag, um mit sich selbst zusammenzufallen²². Fiele man aber mit sich selbst zusammen, dann wüßte man wiederum nicht, was dadurch geschieht²³.

Es ist diese Unmöglichkeit, die es den Ich-Erzählern verwehrt, ihr Schreiben zu beenden. Würden sie aufhören, so wäre ihnen ein Motiv gegenwärtig, das eine solche Entscheidung bedingte. Indem sie weitermachen, dokumentieren sie, daß ihnen die Unverfügbarkeit ihres Grundes bewußt ist; denn im Zwang der Selbstreproduktionen überschreiten sie fortwährend die Begrenztheit der einzelnen Selbstwahrnehmungen. Dies geschieht, indem sie jede einzelne Gestalt ihrer selbst wieder verwerfen, sobald sie gebildet ist. Es gilt, der Selbstvergegenwärtigung den repräsentativen Charakter zu nehmen, damit das Subjekt nicht mit einem Bild von sich zur Deckung kommt. Deshalb fühlen sich die Beckettischen Erzähler von den Formen ihrer eigenen Selbstkonzipierung bedroht, die sie als "vice-exister(s)"²⁴ kennzeichnen, um deut-

setzt; die beiden anderen Teile der Trilogie hat Beckett selbst ins Englische übertragen.

21 Samuel Beckett, *Malone Dies*, New York 1956, p. 18.

22 Dieses Problem hat Samuel Beckett, *Murphy*, New York 1957, pp. 107-13, in seinem ersten, 1937 erschienen Roman exploriert.

23 Diesen Zustand hat Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, übers. R. Boehm, Berlin 1966, pp. 343f., sehr einleuchtend beschrieben. Eine präzise Interpretation dieses Sachverhalts gibt Manfred Smuda, *Becketts Prosa als Metasprache* (Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste 10) München 1970, pp. 58-86.

24 Samuel Beckett, *The Unnamable*, New York 1958, p. 37.

lich zu machen, daß sie sich der Gefahr ausgesetzt fühlen, ständig von ihren selbstverfertigten Bildern erfunden zu werden. Demzufolge muß diesen Bildern sowohl ihre Bedeutung als auch ihre Geltung entzogen werden und das nicht zuletzt, weil hier die Bewußtheit herrscht, daß die Produktivität alles von ihr Hervorgebrachte in seiner Bedingtheit gewärtigt. Wenn daher der unauslotbare Grund Quell dieser Produktivität ist, dann bleibt es nur folgerichtig, wenn sich die Subjektivität im Schattenriß auseinander hervortreibender und einander wieder löschender Möglichkeiten dem ihr Verschlussenen zu nähern versucht. Es ist dieses Selbstdementi eigener Vergegenständlichung, durch das sich für Beckett in der Romantrilogie die Wahrheit des Selbst vermittelt, indem dieses sich vergegenwärtigt, was es heißt, mit dem entzogenen Grund seiner selbst zusammengeschlossen zu sein.

Für die Postmoderne besaß die sich ständig dementierende Produktivität subjektiver Selbstvergegenwärtigung den Charakter des Simulacrum, denn dieses ist eine Konfiguration, der nichts entspricht.²⁵ Zwar hat Beckett jede sich einstellende Korrespondenz von Bild und Gegenstand immer wieder aufgehoben, doch er tat dies eher, um das Subjekt seiner Wahrhaftigkeit anzunähern, als um eine Maschinerie für die Erzeugung von Simulacra zu installieren.

Dafür ist eine der letzten großen Erzählungen Becketts, der 1981 veröffentlichte Text *Company*, ein beredtes Zeugnis. Hier sind wir nicht mehr in den 'Schreibstuben' der Ich-Erzähler, sondern in einem dunklen Raum, der nur noch von Stimmen durchhallt wird. Zwar gibt es noch eine auf dem Rücken liegende Figur, der zum Schluß eine Stimme sagt "the first personal singular and a fortiori plural pronoun had never any place in your vocabulary."²⁶ Und darin bezeugt sich, wie wenig die Stimmen der auf dem Rücken liegenden und gelegentlich durch das Zimmer kriechenden Figur in dieser selbst zu lokalisieren sind. Statt dessen gibt es einen Wirbel von Personalpronomina, denen ihrerseits Stimmen zugeordnet sind, die jedoch ständig ineinander laufen.

25 Zur Struktur des Simulacrums vgl. J. Baudrillard, *Der symbolische Tausch und der Tod*, übers. Gerd Bergfleth et al., München 1982, pp. 77-130 und Renate Lachmann, *Gedächtnis*, pp. 13-50.

26 Samuel Beckett, *Company*, Frankfurt/M. 1981, p. 106

Wenn sich je eine der Stimmen auf die kriechende Figur zurückführen läßt, dann wird diese zum "Deviser of the voice and of its hearer and of himself. Deviser of himself for company. Leave it at that. He speaks of himself as of another. He says speaking of himself, He speaks of himself as of another. Himself he devises too for company. Leave it at that."²⁷

Statt die Figur selbst sprechen zu lassen, wird über sie gesprochen, so daß sich im Rückblick die Ich-Erzähler der Trilogie geradezu geschwätzig ausnehmen. Die Figur erfindet sich als ein Anderer, um sich zur Gesellschaft zu werden. Doch statt zu zeigen, was daraus entspringt, wird nur gesagt, daß sich die Figur solches gesagt hat. Da aber der auktoriale Erzähler gleichzeitig in die durcheinanderspielenden Personalpronomina hineingerissen wird, bleibt alles von den Stimmen Gesagte als Zufallereignis zurück. Je mehr Zuordnungen im Durcheinandersprechen des Gesagten ausgespart werden, desto unübersehbarer wächst die Leere zwischen den Stimmen. Diese beginnt dann, die Stimmen zu infizieren, und je mehr sie in diese einsickert, umso mehr beginnen sie sich zu fiktionalisieren. Gleichzeitig aber ist es wiederum diese Leere, die erneut Stimmen hervortreibt: "If possible. And in the void regained another motion. Or none. Leaving only the most helpful posture to be devised. But to be going on with let him crawl. Crawl and fall. Crawl again and fall again. In the same figment dark as his other figments."²⁸ So erfüllt sich die Leere mit Stimmen, deren Unverbundenheit indes die Leere zwischen ihnen wachsen läßt. Das kann heißen, die Leere selbst als ein Geschehen zu entfalten. Es kann aber auch heißen, die Trugbilder ständig zu hintergehen. Und es kann heißen, im Hintergehen der Trugbilder sich selbst zur Gesellschaft zu werden. "What visions in the dark of light! Who exclaims thus? Who asks who exclaims, What visions in the shadeless dark of light and shade! Yet another still! Devising it all for company. What a further addition to company that would be! Yet another still devising it all for company. Quick leave him."²⁹ Die Leere wird zum Ursprung der Simulacra, die als Gesellschaft immer das Andere der Figur und daher noch nicht einmal Bilder von ihr sind. Die Simulacra zu hintergehen - und das heißt, sie als Trugbilder zu gewärtigen - birgt das Versprechen, sich selbst zur Gesellschaft

27 Ibid., p. 40.

28 Ibid., p. 78.

29 Ibid., p. 104.

werden, wodurch der Wunsch oder gar das Bestreben der Ich Erzähler der Trilogie nach Selbstvergegenständlichung wie eine mythische Vergangenheit wirkt.

Dennoch setzt sich hier fort, was die Ich-Erzähler der Trilogie schon erkennen ließen: Das ständige Zurücknehmen ihrer Vergegenständlichungen. In dieser Hinsicht jedoch erscheint Beckett als die große Gegenfigur zu Joyce: Die tropisch wuchernden Variationen einer sich ausweitenden Zeitentiefe von *Ulysses* zu *Finnegans Wake* werden polarisiert durch eine sich selbst aufzehrende Produktivität.

IV

Mit Thomas Pynchon and Donald Barthelme stoßen wir auf Autoren, deren Erzählungen mehr als nur einen veränderten Ton erkennen lassen. Sie begannen in den 60er Jahren zu schreiben, und das heißt zu einer Zeit, in der sich die Moderne keineswegs erschöpft hatte. Sie verwalteten daher weder einen Nachlaß noch stießen sie in eine Leere, die es im Sinne landläufig erwartbarer Kontinuität aufzufüllen galt. Statt dessen entwickelten Pynchon und Barthelme eine je unterschiedliche Schreibart, die sich parallel zum Spätwerk Becketts, des letzten großen Klassikers der Moderne, entfaltet.

Da aber die experimentierenden Texte Pynchons und Barthelmes wiederum in Beziehung zu den Experimenten der Moderne stehen, lassen sie sich nicht einfach als deren Überwindung verstehen. Vielmehr ziehen sie aus den Experimenten der Moderne Konsequenzen, die im Rückblick zu erkennen geben, in welchem Maße dem modernen Experimentiercharakter ein Selbstverständnis innewohnte, dessen sich die Moderne angesichts des Bestrebens, Vergangenheit und Gegenwart ineinander zu teleskopieren sowie das Subjekt mit dem ihm entzogenen Grund zusammenzuschließen, nicht bewußt gewesen ist. Wenn die Moderne die Totalisierung des Experiments propagierte und dafür alle Form dementierte - damit diese nicht zum Ausdruck einer falschen Repräsentation werde -, dann darf diese Experimentierneigung nicht auf bevorzugte Sachverhalte eingeschränkt bleiben. Diese Begrenzungen indes decken die postmodernen Autoren auf und ziehen daraus Folgerungen, die im Rückblick die Moderne wie ein humanistisches Experiment erscheinen lassen.

Barthelme hatte schon in den 60er Jahren für die Möglichkeit eines Schreibens nach Joyce plädiert, doch nicht, um diesen zu überbieten, sondern "to attain a fresh mode of cognition."³⁰ Dieser verkörpert sich - wie noch zu zeigen ist - für Barthelme darin, daß er nun Vergangenheit, Geschichte und Märchenwelt als eine Wiederaufbereitung von Sprachmüll versteht. Das wäre für die Moderne kaum denkbar gewesen, und darin bezeugt sich, daß der vermeintlich totalen Freigabe aller Experimente ein restriktives Selbstverständnis innewohnte, das nun die Postmoderne ans Licht zieht.

Thomas Pynchon knüpft - elementarer, als dies bei Barthelme beobachtbar ist - an zentrale Orientierungen der Moderne an, die er jedoch in eine Schreibart übersetzt, die die Obsession vom entzogenen Grund als fremd erscheinen läßt. Sein Zugriff ist davon geleitet, die eigene Erzählung ständig als eine inszenierte auszustellen. Das galt weder für Joyce noch für Beckett. Darüber hinaus ist dieses Inszenieren des Erzählens von einer physikalistisch-kybernetischen Metaphorik strukturiert, deren Operationen sich nur dann zureichend begreifen lassen, wenn man über gewisse Kenntnisse der Thermodynamik, des Maxwell'schen Dämon sowie der Kybernetik verfügt. Das geschieht jedoch nicht, um zu verblüffen, sondern um das notwendige Maß an Präzision zu gewinnen, wenn es um die Thematisierung von Information als zentraler Orientierung gegenwärtiger Welt geht. Gleichzeitig gilt es jedoch anzumerken, daß man diese Texte wie auch diejenigen Barthelmes ohne solche Kenntnisse, und das heißt auch trivial lesen kann - ein Sachverhalt, der weder für Joyce noch für Beckett je gegolten hätte. Daraus ergibt sich zudem die Eigentümlichkeit - auf die wir zum Schluß noch eine kurze Antwort versuchen müssen -, daß trotz der Komplexitätssteigerung, vor allem bei Pynchon, diese Texte überraschenderweise unterhaltsam sind. Demgegenüber kennzeichnet es die Moderne, daß diese den Unterhaltungscharakter der Literatur weitgehend gelöscht hat.

Nahezu alle Texte Pynchons umkreisen eine Verschwörung.³¹ Diese wird zur Chiffre dafür, daß eine Unzugänglichkeit existiert, in die man eindringen möchte. Dadurch erhält jedoch das zentrale Problem der Moderne eine andere

30 Donald Barthelme, "After Joyce", *Location* 1,2 (1964), p. 14.

31 Eine ausführliche Analyse der Verschwörungs- und Komplottstrukturen in Pynchons erstem Roman *V.* gibt Polloczek, pp. 57-98.

Fassung; denn nun erscheint das Sich-Entziehen nicht mehr das einzige Kennzeichen dieses Grundes zu sein. Statt dessen ist hier alles undurchsichtige Konspiration, die immer stärker den Charakter des Komplotts annimmt, je mehr die Figuren bestrebt sind, das zu entschlüsseln, was sich im Dunkeln verliert. Dabei sind die Anlässe, die zu solchen Komplottstrukturen führen, vergleichsweise trivial.

Das lehrt uns ein Blick auf Pynchons zweiten, 1965 veröffentlichten Text, *The Crying of Lot 49*. Die Heldin Oedipa Maas stößt als Testamentsvollstreckerin ihres verstorbenen Freundes Pierce Inverarity auf die Spuren eines im Untergrund operierenden Verteilungssystems von Nachrichten, durch das die Bundespost der Vereinigten Staaten konspirativ unterlaufen wird. Die von Oedipa aufgedeckten Verzweigungen der Kommunikationskanäle beginnen sie in zunehmendem Maß zu intrigieren. Aufschlußreich sind bei Pynchon immer die Namen der Figuren. Ein weiblicher Ödipus sucht nach dem Maß. Diese Spurensuche wird von jenem Pierce Inverarity ausgelöst, der mit seinem Vornamen sowohl auf einen bekannten Briefmarkensammler als auch auf ein Durchstoßen verweist und mit seinem Nachnamen - wie im Text benannt - auf eine 'inverse rarity'.³² Die Geschichte entfaltet sich unter einem Doppelaspekt: Auf der einen Seite entwickelt sich das Geschehen als eine kausale Sukzession der von Oedipa aufgedeckten Spuren; auf der anderen zerstreuen sich diese Spuren wieder zu diskontinuierlichen Zeichenreihen.

Diese Merkwürdigkeit wird durch die Zentralmetapher der Erzählung, den Maxwellschen Dämon, strukturiert. Der englische Physiker Maxwell spekulierte "über die thermodynamisch undenkbare Möglichkeit, in geschlossenen Systemen - in seinem Experiment ein zwei Kammern fassender Gasbehälter ... - Temperatur- oder Druckdifferenzen ohne Arbeitsverrichtung zu erzeugen."³³ Maxwell sah die Möglichkeit dafür durch ein Wesen verkörpert, das er Dämon nannte, dessen geschärftes Vermögen es ihm erlaubte, die langsamen und die schnelleren Moleküle beim Überwechseln in den jeweiligen Kammern so zu beobachten, daß ohne Energiezufuhr eine Ordnung entsteht, wodurch Maxwell das zweite Ge-

32 Vgl. dazu Richard Poirier, "The Importance of Thomas Pynchon", in *Mindful Pleasures. Essays on Thomas Pynchon*, Hg. George Levine and David Leverenz, Boston u. Toronto 1976, p. 22.

33 Polloczek, p. 84; dieses Verhältnis ist ausführlich dargestellt von Anne Mangel, "Maxwell's Demon, Entropy, Information: The Crying of Lot 49", in *Mindful Pleasures*, pp. 87-100.

setz der Thermodynamik als widerlegt glaubte.

Oedipa scheint nach dem Maxwellschen Dämon zu handeln, indem sie die Spuren als Information so zu sortieren bestrebt ist, daß aus ihrer entropischen Verteilung eine Ordnung entsteht, die die Verschwörung zu enttarnen verspricht. Nun haben aber schon die Physiker den Maxwellschen Dämon ausgetrieben, indem sie zeigten, daß für die nötigen Meßwerte sowie für das Lokalisieren und Sortieren der Moleküle in den einzelnen Kammern eine durch Licht transportierte Information notwendig ist, und diese stammt als zusätzliche Energie von einem Ort außerhalb der Kammer.³⁴

Indem Oedipa als der Maxwellsche Dämon die verschiedensten Spuren wahrnimmt, schießt sie diesen etwas zu, das diese selbst nicht enthalten, weshalb sie ebenfalls nicht von sich aus in das Schema einer Ordnung fallen. Oedipa verhält sich also wie ein Maxwellscher Dämon, ohne sich dessen eingedenk zu sein, daß sich ein Zusammensetzen der Spuren zu einem Ordnungsmuster nicht von selbst ergibt. Durch die Spuren erhält Oedipa Information, die sie ihrerseits auf die diskontinuierlichen Zeichenreihen zurückkoppelt. Doch indem sie wahrnimmt, wird die Beobachtung zur Bedingung dafür, daß sie Information interpretiert und damit eine kybernetische Rückkoppelung erzeugt. Denn alle Spuren der Verschwörung, die Oedipa entdeckt, sind zunächst ein *input*, der seinerseits eine Interpretation erforderlich macht, damit eine geschärfte Einstellung auf die vermuteten Vernetzungen der wahrgenommenen Zeichen möglich wird. Dabei kehrt dann allerdings eine so nach außen projizierte Interpretation in veränderter Form wieder zurück, wodurch sich eine kybernetische Rückkoppelungsschleife bildet.³⁵ Durch eine solche versucht Oedipa, ein relativ hohes Maß an Kontrolle über die verstreute Zeichenvielfalt zu gewinnen, die sie als Spuren jener im Untergrund operierenden Verschwörung gewärtigt.

Je genauer indes Oedipa die Zeichen zu kontrollieren vermeint, desto umfanglicher wird die durch Rückkoppelung entstehende Information, die - obwohl von ihr gesucht - gleichzeitig jedoch die angestrebte Ordnung wieder zum Scheitern bringt. Die Information überschießt die hergestellten Vernetzungen der Zeichen, und das heißt, daß mit zunehmender Ordnung zugleich die

34 Vgl. Mangel, pp. 91f.

35 Wie sich dieser Vorgang in Pynchons *V.* vollzieht, hat Polloczek, pp. 77-82, in seiner ganzen Komplexität entfaltet.

Entropie ansteigt. Denn Oedipa wird in ihrem Bestreben, eine Kontrolle über die streuende Zeichenvielfalt zu gewinnen, ständig von denjenigen Informationen gesteuert, die sie empfängt. Weil sie auf der unablässigen Suche nach den Verzweigungen des Komplotts ist, steigt die Informationsmenge, so daß die von Oedipa gefundenen Vernetzungen als Bedingung möglicher Aufklärung ständig in das weiße Rauschen wachsender Information zu kippen drohen.

Es kommt demzufolge zu einer exzessiven Beschleunigung der Rückkoppelungsschleife, die letztlich bezeugt, daß die Kontrolle zur Bedingung gesteigerter Information wird, so daß sich Oedipa in diesen Schleifen zu verfangen beginnt, wodurch sich die von ihr aufgebaute Ordnung als ein Simulacrum herausstellt. Simulacra entspringen der Doppelheit von erstrebter Kontrolle und der dadurch bewirkten Veränderung dessen, was Oedipa erkannt zu haben glaubt. Damit wird die Rückkoppelungsschleife zum Generator der Simulacra, die deshalb Trugbilder sind, weil sie weder etwas repräsentieren noch als Entschlüsselung der Komplottstruktur wirksam werden. Im Gegenteil, das Simulacrum erzeugt nun seine eigenen Vorgaben. Und da es ständig etwas präfiguriert, was es nicht gibt, wird es selbst zur Realität, in die sich die Figuren in zunehmendem Maße einschließen. Das erweist sich dann auch als Grund, weshalb die unausgesetzte Frustration zur Bedingung des Weitermachens wird, so daß es zu einer endlosen Proliferierung der Simulacra kommt.

Das Simulieren von Realitäten ist geradezu eine Umkehrung jener bei Beckett zu beobachtenden Tendenz der Selbstaufzehrung dementierter Formen, die in ihrem Dahinschwinden bezeugen, daß es etwas gibt, das sie selbst nicht mehr anzuzeigen vermögen. Das Simulacrum hingegen schafft sich seine eigene Vorgabe, weshalb alle Ordnungen immer nur Trugbilder darstellen, denen die Doppelheit eingeschrieben ist, sowohl Abarbeitung von Entropie als auch ständiges Scheitern dieser Abarbeitung zu sein.

Damit ist angezeigt, wie es um gegenwärtige Welt bestellt ist. Statt der Unzugänglichkeit des Grundes oder des ständigen Aufschiebens des Ursprungs ist das unablässige Überschwemmtwerden durch Information - die auch noch die kybernetischen Kontrollmechanismen in eine Erzeugungsmatrix für Simulacra wandelt - Kennzeichen gegenwärtiger Welt. Da die Simulacra eine Figuration verkörpern, gilt es, sie zu zerspielen, um anzudeuten, daß sie das, was sie zu bezeichnen scheinen, lediglich vorgaukeln.

In einem anderen, wengleich nicht minder überraschenden Sinne knüpft Barthele an die Moderne an; seine Texte ließen sich als die Demontage dessen verstehen, was die verschiedensten Avantgarden immer wieder zu leisten versprochen. Es kennzeichnete die Avantgarden des 19. und 20. Jahrhunderts, die routineverhafteten Wahrnehmungen und die konventionsstabilisierten Beurteilungen der Welt durch die Propagierung eines Unerhörten aufzubrechen. Zielten die Avantgarden auf das Eingemeinden eines bislang Unvorstellbaren in Kunst und Literatur, so lag der innovative Aspekt eines solchen Unterfangens letztlich im aufbereiteten Informationswert. "Information aber ist", wie es Lyotard formuliert, "per Definition ein kurzlebiges Element. Sobald sie übertragen und mitgeteilt worden ist, ist sie nicht länger Information und wird zu einem Umweltdatum: dann ist 'alles gesagt'; man 'weiß Bescheid' ... Sie dauert sozusagen nur einen Augenblick. Zwischen zwei Informationen passiert per Definition nichts."³⁶ Bartheles Texte greifen den Innovationsanspruch der Avantgarden auf, um deren pathetische Verkündigungen als ein ständiges Umwühlen von Informationshalden zu exponieren. Diese erinnern daran, daß das Unerhörte schon vielfältigen Effekten gedient hat und nunmehr bestenfalls als Zeichenmüll wiederaufbereitet werden kann.

Barthele reißt die Verpackungen von der propagierten Neuartigkeit der Information der Avantgarden ab, um zu demonstrieren, wie durch diese alles in eine "Endlosverpackung" gekommen ist. "Verpackung und Inhalt" fallen "ineinander, da jede Verpackung einen verborgenen Inhalt suggeriert" und jeder vermeintliche Inhalt nur durch eine Verpackung vorgetäuscht wird.³⁷ Beide sind als falsche Kopien der Welt aufgebrauchte Information, die ihren Wert, Repräsentation zu sein oder gar Unerhörtes vorstellbar zu machen, längst eingebüßt haben. Die avantgardistischen Programme einer Freisetzung der Sprache vom normativen Verwendungszwang über Sprachentgrenzung und -zertrümmerung ³⁸ erscheinen bei Barthele nur als erneute Verpackung jenes wie-

36 Jean-François Lyotard, "Das Erhabene und die Avantgarde", *Merkur* 38 (1984), p. 163. Zu Lyotards 'postmoderner Position' vgl. Steven Connor, *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford 1989, pp. 27-43.

37 Polloczek, pp. 103f. Zur "Avant-Garde as/or Modernism?" vgl. Astradur Eysteinnsson, *The Concept of Modernism*, Ithaca u. London 1990, pp. 143-78.

38 Vgl. dazu meine Abhandlung *Das Literaturverständnis zwischen Geschichte*

deraufbereiteten Unerhörten, der als Abfall ein vergänglicher Rest ist, dessen Auszeichnung als Sprachmüll davor bewahrt, die Information zum dauerhaften Monument des Verlorenen zu steigern.³⁹

Dieser Sachverhalt wird in den Texten Barthelmes thematisch. Davon zeugen neben seinen zahlreichen Kurzgeschichten vor allen Dingen die beiden Erzählungen *Snow-White* (1967)⁴⁰ und *The King* (1989)⁴¹. Handelt es sich in dem einen Falle um das Wiederaufbereiten des Märchens vom Schneewittchen, so in dem anderen um das Recycling des Artus-Mythos. Mit dem Aufgreifen des Kunstmärchens und der mittelalterlichen Epik zielt Barthelme darauf ab, die Kunst nicht länger als Ort der Artikulation einer erwartbaren Gegenwelt zum Faktischen zu verstehen, wie es die Avantgarden immer wieder versuchten.⁴² Statt dessen fallen Welt und Gegenwelt zu einem Märchenmüll und einem 'Diskursgerümpel'⁴³ zusammen.

Wohl läßt Schneewittchen noch zu Anfang der Geschichte ihr Haar aus dem Fenster hängen, doch niemand kommt, um sie zu retten. Zwar ist sie noch die Heldin einer Geschichte, weicht aber von den Vorlagen der Gebrüder Grimm und Walt Disneys gleichermaßen ab. Denn nun sind die Zwerge in einer großen Fabrik damit beschäftigt, *plastic buffalo humps* herzustellen, die sich dadurch auszeichnen, daß sie nicht verwertbare Produkte sind.⁴⁴ Diese Nicht-Verwertbarkeit des massenhaft Produzierten ist als Müll Kennzeichen sowohl für die ständig wachsende Information als auch dafür, daß Müll kurzfristig immer wieder marktfähig gemacht werden kann.

und Zukunft (Aulavorträge 10), St. Gallen 1981, pp. 4-7; ferner Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1956, p. 26.

39 Vgl. dazu Heinz Ickstadt, "Kommunikationsmüll und Sprachcollage. Die Stadt in der amerikanischen Fiktion der Postmoderne", in *Die Unwirklichkeit der Städte*, Hg. Klaus Scherpe, Reinbek 1987, pp. 197-224.

40 Donald Barthelme, *Snow White*, New York 1972.

41 Donald Barthelme, *The King*, London 1991.

42 Vgl. dazu auch Polloczek, p. 125.

43 Jürgen Peper, "Barthelmes *Snow White*: Ein Moment in der Geschichte kultureller Dekonzepualisierung", in *Amerikastudien* 31 (1986), p. 157.

44 *Snow White*, p. 97; vgl. dazu ferner Larry McCaffery, "Barthelme's *Snow White*: The Aesthetics of Trash", *Critique* 16,3 (1974), pp. 19-32.

Müll wird dadurch zu einer eigentümlichen Zwischenkategorie bei Barthelme; er erlaubt es, Wertvolles von Wertlosem und Dauerhaftes von Vergänglichem zu trennen, so daß der Sprachmüll zum Aufmerksamkeitssignal für die verschiedenartigsten Transformationen wird, die im kulturellen Gedächtnis stattfinden.⁴⁵ In der geradezu unbegrenzten Verwertbarkeit der Zeichen manifestiert sich das Kulturgedächtnis als Form unausgesetzter Müllaufbereitung. Dadurch problematisiert der Sprachmüll die Informationszirkulation und erhebt die Transformation zum Selbstzweck.

Was in der Wiederaufnahme des Schneewittchen-Märchens vorgebildet ist, findet in Barthelmes letztem Text *The King* eine Steigerung. Der Artus-Mythos wird von Situationen des Zweiten Weltkriegs durchschossen, so daß sich das Ganze auf den ersten Blick wie ein intertextuelles Gewebe ausnimmt. Erzeugen intertextuelle Vernetzungen in der Regel bestimmte Formen der Sinnproduktion, so geschieht in dieser Verquickung ein ständiges Abmagern von möglichen Bedeutungen, die der Artus-Stoff in seinen verschiedenen historischen Verwendungen angenommen hat.⁴⁶ Die intertextuelle Vielfalt, die er zu suggerieren scheint, schrumpft zu einem Abfallhaufen der Zeichen, deren Wiederaufbereitung der Darstellung des Zweiten Weltkriegs dient, um letztlich herauszustellen, was im Sinne Lyotards das Nichts zwischen zwei Informationen sei. Nun wächst dieses Nichts sowohl auf den Artus-Stoff als auch auf die Begebenheiten des Zweiten Weltkriegs zu, um die intertextuelle Vernetzung als Recycling von Diskursgerümpel zu exponieren; indem sich die Kunst vermüllt, wird sie zur Möglichkeit, die Information zu qualifizieren.

Der Sprachmüll und das Simulacrum sind zwei prominente postmoderne Antworten auf eine Welt, die der Informationsüberflutung ausgesetzt ist. Die Wirk-

45 Vgl. dazu Michael Thompson, *Rubbish Theory. The Creation and Destruction of Value*, Oxford 1979, der den Müll als Phänomen dazu benutzt, um die Dynamik des Wertewandels zu beschreiben und zu theoretisieren; vgl. ferner Jon Stratton, *Writing Sites. A Genealogy of the Postmodern World*, Ann Arbor 1990.

46 Winfried Fluck, "'No Figure in the Carpet'. Die amerikanische Postmoderne und der Schritt vom Individuum zum starken Signifikanten bei Donald Barthelme", in *Individualität (Poetik und Hermeneutik XIII)*, Hg. Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, p. 548, der für Barthelmes Texte "die ständige Absorption und Transformation einer großen Auswahl heterogener Texte lediglich zur weiteren Sinnerschöpfung" als Charakteristikum beschreibt.

lichkeit als Simulation und die Wiederaufbereitung einer vermüllten Sprache haben beide eine totalisierende Tendenz, wodurch sich in postmoderner Literatur ein eigentümlicher 'Fundamentalismus' herausbildet, der gerade deshalb als ein solcher wirkt, weil in dem Bestreben, alles zu zerspielen, nicht mehr das Aufschieben des Ursprungs, sondern das Verlorensein allen Ursprungs zur Signatur dieser Aktivitäten wird. Dadurch macht sich die Postmoderne zum Objekt ihres eigenen Verlorenseins, das sie in der beständigen Destruktion ihrer Hervorbringungen demonstriert, und läßt den entzogenen Grund der Moderne wie eine mythische Verklärung erscheinen.⁴⁷

Wenn darüber hinaus die Texte von Pynchon und Barthelme auch trivial lesbar und damit unterhaltsam sind, so verweisen sie darauf, daß ein unvorhersehbarer Umgang mit Information für uns deshalb vergnüglich sein kann, weil Umgang mit Information unsere Alltäglichkeit ausmacht.

47 Ob die Postmoderne als eine Epoche oder wie zu Beginn des Vortrags als Kennzeichnung eines Problems verstanden werden muß, ist nach wie vor offen. Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt/M. 1985, p. 13, bestreitet den Epochencharakter der Postmoderne: "Wir müssen uns des Hegelschen Begriffs der Moderne vergewissern, um beurteilen zu können, ob der Anspruch derer, die ihre Analysen unter *andere* Prämissen stellen, zu Recht besteht. Jedenfalls können wir nicht a priori den Verdacht von der Hand weisen, daß sich das postmoderne Denken eine transzendente Stellung bloß anmaßt, während es den von Hegel zur Geltung gebrachten Voraussetzungen des modernen Selbstverständnisses tatsächlich verhaftet bleibt. Wir können nicht von vornherein ausschließen, daß der Neokonservatismus oder der ästhetisch inspirierte Anarchismus im Namen eines Abschieds von der Moderne erneut den Aufstand gegen sie proben. Es könnte ja sein, daß sie ihre Komplizenschaft mit einer ehrwürdigen Tradition der Gegenaufklärung als Nachaufklärung lediglich bemänteln."

Zum Epochencharakter der Postmoderne vgl. Hugh J. Silverman (Hg.), *Postmodernism - Philosophy and the Art*, New York u. London 1990 sowie Robert Weimann und Hans Ulrich Gumbrecht (Hg.) *Postmoderne - globale Differenz*, Frankfurt/M. 1991.