Alfonso de Toro
(Leipzig)

Die Postmoderne und Lateinamerika (mit einem Modell für den lateinamerikanischen Roman)

> En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras; en la del casi inextricable Ts'ui Pên opta —simultáneamente— por todas. »Crea«, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan [...] todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. [...]
>
> Creía en infinitas series de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca »todas« las posibilidades.
> (Borges, »El jardín de senderos que se bifurcan«, 478, 479)[1].

0. Einleitung

Die im folgenden präsentierten Erörterungen, die Teil eines sich in Vorbereitung befindenden Buches sind, können und wollen — aufgrund der Platzbegrenzung — nur auf einige Problemfelder aufmerksam machen und versuchen aufzuzeigen, wie der noch lebendige kulturelle Prozeß der Postmoderne sich dennoch auf der Basis von Grundmerkmalen beschreiben läßt.

1. Allgemeines

Was der Terminus Postmoderne genau denotiert bzw. wie das System der Postmodernität konstituiert ist, bleibt trotz zahlreicher Publikationen bis zum jüngsten Datum sehr umstritten, fragmentarisch und widersprüchlich, und zwar sowohl in der Diskussion auf der Ebene der Einzeldisziplinen als auch in der

[1] Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, Buenos Aires (Emecé) 1989, vol. I. Wir benutzen die Abkürzung *OC*.

semiotischen Kulturtheorie: Es bestehen so viele Thesen, wie sich Autoren darüber geäußert haben. Der Terminus hat sich im Laufe der Zeit in eine ermüdende, inflatorische, erstickende und bohrende Metapher, in eine *idée fixe* verwandelt.

Soviel kann gleich gesagt werden: Die Postmoderne ist ein Kulturphänomen, das nicht mehr wegzudiskutieren ist, und daher erweist es sich als wenig hilfreich, den Terminus und das Problem zu ignorieren oder zu diffamieren. Als Lehrer und Wissenschaftler ist man geradezu verpflichtet, sich dem Problem zu stellen, denn das Phänomen »Postmoderne« hat nicht nur alle Gebiete des Wissens und der Kunst erfaßt, sondern es ist auch eine Mode, ein Teil der Schickeria, des Snob- und Yuppietums geworden. Von hier aus ist es notwendig zu unterscheiden zwischen einer »hohen Postmoderne«, verstanden als einer systemhaften, kreativen bzw. rekreativen, sinngebend-intentionalen und funktionalen Tätigkeit und einer »niederen Postmoderne«, die sich aus purem Eklektizismus, aus der völligen Funktions-, Intentions- und Sinnlosigkeit, aus reiner Effekthascherei ergibt. So wie jede Epoche neben ihren historisch bedeutenden und kanonisierenden Strömungen eine deformierende Mode hatte, was übrigens auch in der Moderne der Fall war, finden wir eine solche Erscheinung auch bei der Postmoderne. Aber so wie man nicht den Fehler begehen sollte, die Moderne mit einem ausufernden Snobismus und Elitarismus zu verwechseln, darf ebenfalls die Postmoderne nicht mit dem Kitsch und der reinen Beliebigkeit in einen Topf geworfen werden. Auffallend ist in diesem Zusammenhang, daß die Vorwürfe, die man gegen die Postmoderne richtet, jenen sehr ähneln, mit denen früher die Moderne beglückt wurde.

Das Leben, Wissen und Denken eines Menschen ist nach Ansicht der hohen Postmodene von systemhafter und radikaler Pluralität sowie von der Überzeugung geprägt, daß heute die traditionellen — durch einen jeweils dominierenden Metadiskurs bestimmten — Trennungen zwischen gut und schlecht, zwischen oben und unten, links und rechts zugunsten eines demokratischen und offenen Wissens nicht mehr gültig seien, und daß die Metadiskurse überhaupt als autoritär und diktatorisch hinfällig geworden sind. Normen, welche auch immer es sein mögen, sollen nicht mehr trennen, sondern in einer spannungsreichen agonalen Differenz koexistieren. Dieser scheinbar aufgetretene Nihilismus, der mit Systemlosigkeit, Amoralität, Eklektizismus verwechselt wird, ist nichts anderes als eine neue Utopie der Universalität in der Diversität.

Parallel zu den wissenschaftlichen Diskursen und der Rezeptionshaltung des postmodernen Menschen gibt es eine Postmoderne des »Hörensagens«, der vulgarisierenden Medien und des Kommerzes, die leider wegen ihrer direkten Verbreitung eine ungleich größere Bekanntheit als die hohe Postmoderne erfahren

hat. Die Hörensagen-Postmoderne ist durch eklektische, nicht durchdachte Lektüre einiger weniger Autoren bzw. von Feuilleton-Blättern geprägt, die nicht immer wissenschaftlich kompetent agieren. Die Medien, z.B. das Fernsehen und das Kino, haben das Bild des postmodernen Menschen und Lebens durch Filme wie *Miami Vice* und *Wall Street* vermitteln wollen, man hat Eisdielen, Schnickschnack-Geschäfte nach einer eklektischen, verkitschten und unsystematischen Übernahme von Elementen der postmodernen Architektur bauen lassen. Dieser »Krabbelkiste der Postmoderne«, die »gefällig und bunt« sein will, gilt ein vernichtendes Urteil seitens der Intellektuellen und jener Kreise, die sich nach wie vor den Zielen der Moderne verbunden fühlen.

Aber auch Mißverständnisse den Systembegriff betreffend, die berechtigte und längst fällige Negation der alles als »universelle Gebilde« erklärenden Metadiskurse sowie Angriffe bekannter Soziologen haben dazu beigetragen, eine falsche Rezeption der Postmoderne zu fördern.

Ein negatives Beispiel des postmodernen Menschen und dessen Rezeptions- und Kulturhaltung könnte wie folgt beschrieben werden: dieser Typus von Mensch ist ein Ergebnis, eine Reproduktion mediengeprägter Prototypen, des Fernsehens, des Kinos, der Modemagazine und der Werbeblätter, er ist dynamisch, sportlich, technisch versiert, jedoch völlig ungebildet, er verfügt über ein hochgradig vulgarisiertes Wissen (höchstens ein oberflächliches Feuilleton-Wissen), kulturelle Ereignisse mag er erleben, so wie man ein Glas Champagner konsumiert: *Il nome della rosa* oder *Il pendulo de Foucault* von Umberto Eco muß er im Regal stehen haben, er hat diese Bücher aber nie gelesen, sondern im besten Fall durch Rezensionen kennengelernt oder, was das erste Buch betrifft, nur dessen Verfilmung gesehen. Der postmoderne Mensch ist glänzend mit *Bogner*, *Boss*, *Joop* oder *Armani* gekleidet, besitzt einen dunkelblauen oder schwarzen sportlichen Wagen, möglichst ein Cabriolet. All dies gehört zum »Schick-Sein« und »In-Sein«. Dieser Typ von Mensch ist oberflächlich, polivalent, regressiv, reduktiv, passiv, konservativ, reaktionär und entideologisiert. Er sieht die Welt als buntes Nebeneinander, in dem er sich — gleichgültig unter welchen Bedingungen — durch Konsum zufriedenstellen kann.

Vor einem solchen Hintergrund erweist es sich als zwingend notwendig, zumindest innerhalb der Literaturwissenschaft, aus der Mode- bzw. der Schlagwortschlacht herauszukommen, bei der wir Ähnliches beobachten wie beim Aufkommen von Strukturalismus, Semiotik und Rezeptionsästhetik, als die Terminologie dieser Methoden oft zu bloßen eklektischen und nichtssagenden Begriffen korrumpiert wurde. Denn ein solches Babel hat eine ernsthafte Diskussion verhindert und dazu geführt, daß so unterschiedliche Autoren aus weit auseinanderliegenden Jahrhunderten wie Aristoteles, Rabelais, Cervantes

(*Quijote*), Gracián (*Agudeza y Arte de Ingenio*), Sterne, Baudelaire, Artaud, Joyce (*Finnegans Wake*), Beckett (*L'Inommable,* 1952), Borges (*Ficciones*, 1944), Heißenbüttel, Mailer, Vonnegut, Robbe-Grillet, Eco *(Il Nome de la rosa,* 1980), Nietzsche, Heidegger, Lyotard, Vattimo und neuerdings der gesamte lateinamerikanische Roman als Postmoderne gelten.

Gegenüber einer solchen definitorischen Proliferation merkt U. Eco in der Postille von *Il nome della rosa* sarkastisch v.a. in bezug auf Lyotard an:

> Malauguratamente »post-moderno« è un termino buono »à tout faire«. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa. D'altra parte sembra chi sia un tentativo di farlo slittare, all'indietro: prima sembarava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del post-moderno arriverà a Omero.[2]

Jedoch verfährt Eco nicht besser als andere Wissenschaftler, wenn er in einem Atemzug — und ausgehend von unzureichenden Kategorien wie Dekonstruktion, Intertextualität und Ironie — Rabelais, Sterne, Joyce und Borges als postmoderne Autoren bezeichnet. Im übrigen beruht es auf einem großen Mißverständnis, Lyotard zuzuschreiben, er hätte Aristoteles, Nietzsche oder Heiddeger als postmoderne Philosophen definiert. Es bedeutet nicht, daß die genannten Klassiker postmodern sind, wenn sich Lyotard für die Konstitution seiner Philosophie von bestimmten Propositionen bzw. von einer partikulären eigenen Lektüre dieser Propositionen auszugehen erlaubt.[3] Außerdem ist die These Ecos äußerst wackelig, da sie völlig ahistorisch ist:

> Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un »*Kunstvollen*«, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il propio post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il propio manierismo (tanto che mi chiedo se post-moderno non sia il nome moderno del Manierismo como categoria metastorica).[4]

Folgten wir Eco, würden wir weiterhin über Postmoderne sprechen, ohne zu wissen, was darunter zu verstehen ist, und zwar deshalb nicht, weil *termini tecnici* normierte Prädikatoren sind, denen man eine bestimmte Funktion

[2] Umberto Eco, »Postille« (1983), in: *Il nome della rosa* (1980), Milano ([6]1985), 528.

[3] Anders ist der Fall Vattimo, der tatsächlich Nietzsche und Heidegger als postmoderne Philosophen einstuft: *Le avventure della differenza. Che cosa significa pensare dopo Nietzsche e Heidegger*, Milano 1980.

[4] Eco (Ebd., 528)

zugeschrieben hat: Sie können eine Epoche, eine Gattung oder ein künstlerisches Verfahren denotieren, sie haben also das Ziel, die unterschiedlichen Epochen, gattungs- oder verfahrensmäßig bedingte Kunstprodukte zu differenzieren, zu klassifizieren und zu systematisieren. Man wird mir sicher Recht geben, wenn ich behaupte, daß ein Terminus sich selbst als klärende Kategorie aufhebt, wenn dessen »Extension« die beschriebene Inflation erfährt.

Vielleicht liegt die Schwierigkeit, die Postmoderne zu erfassen, daran, daß außer der ungeheuren Erscheinungsvielfalt und Verbreitung der Postmoderne diese ein Phänomen ist, das immer noch in vollem Gange ist, und es daher zeitweilig an der nötigen historischen Distanz fehlt, um ihm völlig gerecht zu werden.

Allerdings wäre es grotesk, wenn wir soweit in der Zeit zurückgehen würden und von Postmoderne sprächen, als hätte die Moderne gar nicht stattgefunden!

In der Debatte über die kulturelle Postmoderne kann man drei Richtungen unterscheiden:

1. eine Richtung, die die Postmoderne als eine absolut neue Erscheinung, als Bruch mit der Moderne verstanden wissen will, und die zugleich gegen die Moderne wettert, deren Überwindung und Beendigung postuliert, und die die Moderne als etwas Negatives beurteilt,[5] wie es innerhalb der Literatur z.B. Susan Sontag, John Barth, Leslie Fiedler, und in der Architektur Roberto Venturi in den 60er Jahren postulierten.[6]

[5] Zieht man die historisch orientierte Diskussion über die Postmoderne in Betracht, wie sie von Rudolf Pannwitz (»Die Krisis der europäischen Kultur«, in: Ders., *Werke*, Nürnberg 1917, Band II oder von Arnold Toynbees, *A Study of History*, 1947) dargestellt wird, so kommt man zu einer Verurteilung der Moderne und einer Lobpreisung der Postmoderne. Im Gegenteil dazu Arnold Gehlen, »Über die kulturelle Kristallisation«, in: *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied/Berlin 1963, 311-328 und »Ende der Geschichte«, in: Ders.: *Einblicke*, Frankfurt a.M. 1975, 115-133.

[6] Roberto Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York 1966; Susan Sontag, »Notes on »Camp« und One Culture and the New Sensibility«, in: *Against Interpretation*, New York 1966; *Styles on radical Will,* New York 1969; John Barth, »The Literature of Exhaustion«, in: *Atlantic Monthly* 220 (1967) 29-43; Leslie Fiedler, »*The New Mutants*«, in: *Partisan review* 1965; »Cross the Border — Close the Gap«, in: *Playboy* (december 1969), wiederabgedruckt in: Marcus Cunliffe (Hrsg.), *American Literature Since 1900*, London 1975, 344-366; auch auf dt. in: Jörg Schröder (Hrsg.), »Überquert die Grenze, schließt den Graben«, in: *Mammut-März-Texte 1969-1984*. Herbstein 1984, 673-697, wieder abgedruckt in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion*, Weinheim 1988, 57-74; s. auch Jerome Klinkowitz, *Literary Disruptions. The making of a Post Contemporary American Fiction*, Urbana Ill, 1975.

2. eine weitere Richtung, die die Postmoderne — ausgehend von Extrempositionen — beleuchtet, und deren Äußerungen von Werturteilen wie, die postmodernen Erscheinungen seien eine schlechte Imitation der Moderne, eine konservative Reaktion gegenüber den Exzessen der Moderne und wenig originell, bis hin zu Vokabeln wie, die Postmoderne charakterisiere sich durch Perversion der und Verrat an der Moderne reichen. Hier wird die Postmoderne insgesamt als anachronistisch, reaktionär, faschistisch, verkitscht, insgesamt als etwas Negatives verdammt.[7]
3. schließlich eine dritte Richtung, die meint, die Postmoderne resultiere aus der Moderne, sei eine Vollendung der Moderne. Eine Richtung, die sich durch ihre positive Haltung gegenüber Moderne und Postmoderne auszeichnet, und die die Postmoderne als eine »postmoderne Moderne« begreift.[8]

Die von mir vertretene Position geht davon aus, daß die Postmoderne nicht nur eine Folge, eine Habitualisierung, eine Weiterführung und Vollendung der Moderne ist, sondern daß sie zugleich als eine »rekodifiziert-aufklärerische und integrativ-pluralistische Tätigkeit« aufgefaßt werden muß, die ein breites Paradigma, besonders der abendländischen Kultur — aber nicht nur dieser — in sich aufnimmt, um die Kulturtradition neu zu denken und somit ein neues Paradigma zu eröffnen. Ich würde so weit gehen und von einer »rekodifizierten Renaissance« sprechen.

[7] Federico de Onís, *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, Madrid 1934, 621-954; *Diccionario Enciclopédico UTEHA*, México D.F. 1952; Irvin Howe, »Mass Society and Postmodern Fiction«, in: *Partisan Review* 21 (1959), 420-436; Harray Levin, »What was Modernism?«, in: *Massachussetts Review* 1 (1960), 609-630; Nikolaus Pevsner, »Architecture in Our Time. The Anti-Pioneers«, in: *The Listner* (29 december 1966) und (5 january 1967), Jürgen Habermas, »Die Moderne — ein unvollendetes Projekt«, in: *Kleine politische Schriften* (I-IV), Frankfurt 1981, 444-464, wieder abgedruckt in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, 177-192.

[8] S. hierzu Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, New York 1977; Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988

2. Genealogie/Geschichte und Periodisierung der Postmoderne

2.1 Kurze Genealogie und Geschichte des Terminus 'Postmoderne' und seiner Felder

Wenn der Terminus 'postmodern' noch einen sowohl semantischen als auch historisch-systematischen Sinn ergeben soll, darf er nicht so verstanden werden, als wäre der jeweilige Augenblick unserer Äußerungen der jeweils moderne/avantgardistische, denn dann wäre die Postmoderne noch nicht eingetreten, was schlicht Unsinn wäre.

Kulturhistorisch soll der jetzige Begriff der Postmoderne nicht mit dem historiographisch-wissenschaftlichen Terminus als Opposition zu dem der 'Neuzeit' gleichgesetzt werden. Wie wir wissen, wird die Neuzeit entweder mit der Renaissance (1500) oder mit der Gründung der *mathesis universalis* von Descartes (1596-1650) fixiert, der nun die Postmoderne ab ca. 1875 (Toynbee) bzw. ca. 1914 (Pannwitz) gegenübersteht.[9] Der jetzige Begriff der Postmoderne sollte nicht mit dem lateinamerikanischen, kulturell-literarischen Postmodernismus-Begriff von Federico de Onís verwechselt werden, der eine Zeitspanne bezeichnet, die er als Reaktion zur Moderne (von 1850 an) zwischen 1905-1914 ansiedelt, ein Begriff, der etwas anderes meint als jener, den wir hier besprechen wollen.[10]

Unter Postmoderne verstehen wir ein kulturell-historisches Phänomen, das nach der Modernität bzw. Spätmodernität (1850-1960... von Baudelaire bis Robbe-Grillet), d.h. in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu fixieren ist.

Innerhalb der Kulturgeschichte erscheint der Terminus systematisch zum ersten Mal 1917 bei Pannwitz, dann findet er sich 1934 in der Literaturanthologie Onís' und 1947 in dem von C.D. Sommervell herausgegebenen Buch von Arnold Toynbees innerhalb der Historiographie wieder.[11]

[9] S. Fn. 5.

[10] Zu Onís s. Fn. 7 und zum Postmodernismus im spanischen Sprachraum s. u.v.a. Octavio Corvalán, *El post-modernismo, la literatura hispanoamericana entre dos guerras mundiales*, New York (Las Américas Pub. Co.) 1961; Pedro Salinas, »El cisne y el buho; apuntes para la historia de la poesía modernista«, in: *Literatura española siglo XX*, México 1949, 45-65; Beatriz Sarlo, »La poesía post-modernista«, in: *Historia de Literatura Argentina*, Buenos Aires (CEAL) 4 (1980), 98-113. Auch Charles Olson, Dichter und Essayist, verwendet diesen Terminus für die Zeit nach 1875.

[11] Allerdings finden wir den Begriff ab 1870 auch in der englischen Malerei als Opposition zu 'Impressionismus'.

Geschichte:

Pannwitz' Konzeption des Postmodernismus ergibt sich aus einer negativen Diagnose der gerade vorangegangenen Epoche (1850-1917). Postmodernismus wird positiv definiert: Er sei ein konservatives Phänomen, der postmoderne Mensch sei sportlich, nationalistisch, militaristisch, religiös und wende sich gegen den der Moderne inhärenten Nihilismus und gegen die *décadence.*[12]

In der jetzigen Diskussion, die mit Gehlen in den 50er Jahren ihren Anfang nimmt[13], wird die Posthistorie (nach dem zweiten Weltkrieg) negativ beurteilt, als eine Epoche mit mangelnder Innovation, in der die historischen Möglichkeiten sich erschöpfen und statt kreativer Akte nur noch Reproduktionsformen auftauchen würden, die die Entwicklung neuer Werte, Konzepte und Ideale verhinderten. Das einzige, was noch funktioniere, sei der sozio-ökonomische Apparat einer immer weiter anwachsenden Massengesellschaft, die ihre Konsumansprüche und -wünsche erfüllt haben wolle. Demonstrationen, Proteste und sonstige subversive Akte werden hier als Illusion, als etwas Flüchtiges, Theatralisches, Obsoletes und Epigonenhaftes betrachtet.

Jedoch ist diese voreilige These von der geschichtlichen Entwicklung überholt worden, denn es haben die Umwälzungen im Jahre 1968 und in den darauffolgenden Jahren sowie die pazifistischen und ökologischen Bewegungen stattgefunden, und heute erleben wir die komplette Umgestaltung der osteuropäischen Gesellschaft.

Ich würde die Posthistorie positiv bestimmen wollen und sie mit den pazifistischen und ökologischen Bewegungen und mit der Perestroika beginnen lassen, d.h. mit der Beendingung des kalten Krieges, mit dem Übergang zu Pluralismus und Koexistenz — trotz aller Rückschläge — sowie, seit den 70er Jahren, mit dem Abschied von der blinden Wachstumsideologie und vom ungebremsten technologisch-wissenschaftlichen Fortschritt, der sich für Mensch und Umwelt als hochgradig zerstörerisch entpuppte (sprich »Ozonloch«).

Soziologie:

Der Begriff beginnt sich in der Soziologie in den USA ab 1958 mit den Arbeiten von David Riesmann (1958) und Amitai Etzioni (1968) zu etablieren. Die Diskussion erreicht ihren Höhepunkt mit den Arbeiten von Daniel Bell (1973,

[12] Vgl. Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991.

[13] S. Fn. 5 und ders., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Bonn [2]1965; s. ferner Norbert Bolz, *Die Zeit des Weltspiegels. Ästhetik und Kommunikation*, 63 (1986), 113-120. Zu der sehr umstrittenen Geschichtstheorie Gehlens und zu seinem doch nicht wie von ihm angegeben aus Cournot stammenden Begriff der 'Posthistorie', s. Lutz Niethammer, *Posthistorie. Ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburg 1989.

1976 ff.). In Europa wird die Debatte dann von Alain Touraine (1969) und Baudrillard (1971, 1981) vertreten.[14]

In der Soziologie und Ökonomie eines Etzioni oder Bell wird ähnlich wie von den Historikern argumentiert, denn auch hier behauptet man, daß das System zwar eine differenzierte Reproduktionsform erlangt hat, diese jedoch nur den *status quo* aufrechterhält und daher hemmend auf das System wirkt. Allerdings räumt Bell bei seiner negativen Diagnose des nordamerikanischen Kapitalismus der Kultur eine subversive Rolle ein, diese könne die diszipliniert arbeitende Masse gegen die Erfordernisse des Kapitals aufbringen.

Philosophie:

In der Philosophie wird die Postmoderne als Paradigma von Jean-François Lyotard (1979) und Gianni Vattimo (1980) etabliert, aber von hier aus endeckt man retrospektiv zu Recht Michel Foucault (1966), Jacques Derrida (1967, 1972) und Gilles Deleuze (1968) als die Begründer der postmodernen Philosophie. In Deutschland hat Welsch (1989/1991 u.a.) entscheidendes zur Klärung, Darstellung und Aufklärung in Sachen Postmoderne geleistet.[15]

Wie auch die Wissenschaft nimmt die Philosophie Abschied vom cartesianischen Rationalismus und Rigorismus sowie von der Metaphysik, um unterschiedlichen konkurrierenden Paradigmen, dem Pluralismus, der Differenz und Verstreuung, der Heterogenität und den nomadischen Distributionen und der Dekonstruktion den Vorzug zu geben. Die postmoderne Philosophie ist grundsätzlich offen, ist eine kreativ transformierende Re-lektüre und Wiederschreibung von bereits bekannten Diskursen, sie umfaßt nicht nur die Philosophie der Moderne, sondern die gesamte philosophische Tradition des Abendlandes, um einen neuen philosophischen Diskurs zu begründen.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Lyotardsche Begriff der 'philosophischen Politik', der in der Vorstellung von Koexistenz auf Widerstreit ange-

[14] David Riesman, *»Leisure and Work in Post-Industrial Society«*, in: Eric Larrabee/Rolf Meyersohn (Hrsg.), *Mass Leisure*. Glencoe, Ill., 1958, 365-385; Amitai Etzioni, *The Active Society. A Theory of Societal and Political Process*, New York 1968; Alain Touraine, *La société post-industrielle*, Paris 1969; Daniell Bell, *The Coming of Post-Industrial Society. A Venture in Social Forecasting*, New York 1973; *The Cultural Contradiction of Capitalism*, New York 1976; Jean Baudrillard, *L'Echange symbolique et la mort*, Paris 1976.

[15] Jean François Lyotard, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris 1979; Gianni Vattimo, s. Fn 3 und *La fine della modernità*, Milano 1985; Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966; Jacques Derrida, *L'écriture et différence*, Paris 1967, *De la grammatologie*, Paris 1967, *La dissémination*, Paris 1972 und »Le fins de l'homme«, in: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, 129-164; Gille Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968, zusammen mit Felix Guattari, *Rhizome*, Berlin 1977 (fr. Paris 1976); Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlusstexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1989; Ders., *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1991.

legt ist und den Lyotard zu Recht vom politisch-pragmatischen Begriff (dem politisch an Parteien gebundenen Handeln) und vom, wie er meint, politisch-intellektuellen Begriff (der Wissenssoziologie Habermas') absetzt. Nicht der Kampf zwischen politischen Ideen mit dem Sieg der einen Partei über die andere wird postuliert, auch nicht ein verdächtiger Konsens, die konkurrierenden Richtungen sollen vielmehr bestehen bleiben. Der Respekt gegenüber andersdenkenden Personen und andersurteilenden Institutionen wird in den Vordergrund gestellt.

Praktisches Beispiel für eine solche These war in der Bundesrepublik für eine gewisse Zeit die Partei der Grünen, in der zahlreiche gleich starke Richtungen miteinander rangen, ohne ihre Positionen aufzugeben. Genau das, was das Establishment kritisiert, nämlich der stete Dissenz, ist das, was Lyotard sich unter philosophischer Politik vorstellt. Der Widerstreit soll zur Norm werden, denn so schafft man eine wirklich plurale und gerechte Gesellschaft. Ob sich ein steter Dissenz aufrechterhalten läßt, bleibt gerade angesichts der gegenwärtigen Entwicklung der Grünen äußerst fraglich.

Aber nicht nur die Grünen können hier angeführt werden, sondern auch all das, was in letzter Zeit in Osteuropa geschehen ist. Hier möchte ich ohne weitere Kommentare die sowjetische Perestroika/Glasnost, die Entwicklungen in Polen, Ungarn und in der ehemaligen Deutschen Demokratischen Republik erwähnen, Entwicklungen, die vor einigen Jahren nicht vorstellbar waren; allein die bloße Spekulation darüber hätte jedem den Vorwurf politischer Naivität eingehandelt. Auf der anderen Seite zeigt der neu aufkommende friedliche oder aggressive Nationalismus in West- und Osteuropa, daß die Idee der Paralogie und des Dissenses eher eine Utopie als eine Wirklichkeit ist.

Ferner könnte die politische Situation Westeuropas als Beispiel für die sowohl nach innen als auch nach außen gerichtete Koexistenz angeführt werden. Gerade die sog. *cohabitation* in Frankreich oder die immer näher rückende Europäische Union haben die Lyotardschen Vorstellungen bestätigt.

Architektur:

In Architektur und Design wird die Diskussion um Pro und Kontra der Postmoderne mit Nikolaus Pevsner (1966) und Robert Venturi (1966) eröffnet; eine breite Theoretisierung findet allerdings erst ab 1977 mit den Arbeiten von Charles Jencks (der seine Theorie der Doppelkodierung – nicht zugestandener-aber evidentermaßen – aus Fiedler übernimmt) und seinem deutschen Pendant Volker Klotz (1985) statt.[16]

[16] Auch Jürgen Habermas (»Moderne und Postmoderne Architektur«, in: *Der Architekt* 2 (1982), 55-58 wiederabgedruckt in Ders., *Die Neue Übersichtlichkeit*, Frankfurt am Main

Die postmoderne Architektur (wie auch das Design) will eine Form/Struktur schaffen, die sowohl partikuläre als auch allgemeine Wünsche und immanent architektonische Belange berücksichtigt, also die Aufnahme lokaler und privater Elemente mit allgemeinen historischen Formen kombiniert. Die Wiederaufnahme des Ornaments, des Figurativen, des lokalen Kolorits in ein integratives System charakterisieren diese Architektur ebenso wie die Auffassung von Architektur als einer vielfältigen Sprache, als Kommunikation, als Schaffung von Metaphern, die den Betrachter herausfordern und seine Phantasie beflügeln. Es werden der sozioarchitektonische Kodex und eine eigene spielerische, narzißtische Metasprache zur Erklärung und Verdeutlichung des Dargestellten eingeführt. Die gleichzeitige Verwendung von unterschiedlichen Materialien (Marmor, Granit, Beton, Ziegelsteine, Glas, Stahl und Kunststoff), Farben und Formen (geometrischen, griechisch-römischen, klassizistischen, barrocken Formen, Biedermeier und Bauhaus etc.) sowie die Wiederkehr einiger Elemente (dreieckige, griechische, Renaissance- und klassische Giebel, ovale Tür mit Oberlicht, Ochsenauge, kirchenartige Bauten mit Haupt- und Nebenschiffen) in verschiedenen Ländern und Regionen sind die Wahrzeichen der architektonischen Postmoderne.

Architektur wird als ein narratives, argumentatives, vielschichtiges, ikonisches und ästhetisches Zeichen, als Erzählstoff und Fiktion, als Verbindung zwischen poetischen Vorstellungen (dem rein dekorativ Schönen) und Zweckdienlichkeit (Funktionalität), von Altem und Neuem, als Humor und Ironie aufgefaßt.[17]

Damit nimmt die postmoderne Architektur von der funktionalen, rationalen und universalisierenden Architektur von Le Corbusier und Mies van der Rohe Abschied. Jedoch bedeutet die postmoderne Architektur weder das Ende (wie der frühe Venturi, der frühe Jencks und Derrida meinen) noch den Verrat an der Moderne (so Pevsner und Habermas), sondern die kritische und rekreative Wiederaufnahme dieser Tradition neben anderen tradierten Formen (so der spätere Venturi, der spätere Jencks und Klotz) sowie die gleichzeitige Respektierung

1985, 11-29); Jacques Derrida (»Point de folie- maintenant l'architecture«, in: B. Tschumi (Hrsg.), *La case vide*, London 1986 und in Ders., *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, wiederabgedruckt unter dem Titel »Am Nullpunkt der Verrücktheit - Jetzt die Architektur«, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne Diskussion*, Weinheim 1988, 215-232) und andere haben sich mit der Architektur der Moderne und Postmoderne befaßt, s. ferner Daniel Bell, *Immagini del Post-Moderno. Il dibattito sulla società post industriale e l'architettura*, Venezia 1983.

[17] Hier wird das von Hollein gebaute Schmuckgeschäft in Wien oder das Design Center in Kalifornien als Beispiel genannt

des Bestehenden, d.h. die architektonische Integration der lokalen Gegebenheiten.

Einige postmoderne Architekten außer Jencks und Klotz sind: Charles Moore, James Stirling, Mario Botta, Philip Johnson, Michael Graves, O.M. Ungers, Ricardo Bofill, Cesar Pellis, Minoru Takeyama und Amata Isozaki.[18]

Die postmoderne Architektur hat ihre rein architektonischen Ziele erreicht, aber sie ist weit davon entfernt, den Bedürfnissen der Menschen entsprochen zu haben, wie der Gebäudekomplex von Bofill *Les espace d'Abraxas* bei Paris (Marne-la-Vallée) beweist, der eine neue Auflage von Trabantenstädten ist, aus denen die beengten und verängstigten Menschen die Flucht ergriffen haben.

Kunst:

Während Warhol (1961) die postmoderne Kunstpraxis mit der *Pop Art* eröffnet und diese sich dann in den U.S.A. und Europa mit anderen Richtungen wie dem Photorealismus, dem Neoklassizismus und weiteren aus verschiedenen Traditionen stammenden Formen während der 70er und 80er Jahre fortsetzt, beginnt sich die Diskussion in der Forschung nach den wegweisenden Arbeiten von LeWitt (1967, 1969) mit den Beiträgen von Brian O'Doherty (1971) und Marshall Cohen (1971) zu verbreiten. Ab 1980 etabliert sich der Begriff der Postmoderne definitiv in der Kunstkritik und -szene, und 1985 erscheint ein zusammenfassender Beitrag von John T. Paoletti.

Nordamerikanische Maler wie James Valerio (Photorealismus und narrativer Klassizismus), Bruno Civitico, John de Andrea, die Italiener wie Carlo Maria Mariani, Lorenzo Bonechi, Franco Clementi, Sandro Chia, die Deutschen Joseph Beuys und Christian Müller, und die in Berlin arbeitenden *Neuen Wilden* wie etwa Mark Lüpertz, Karl Horst, Dieter Hacker, Reiner Fettig, der in Berlin lebende Lateinamerikaner Miguel Yaulema und Luis Suáres Jofrá (San Juan/Argentinien) sind relevante Vertreter der Postmoderne, die das Figurative, die starke Anwendung von Farbe und Masse, Subjektivität, Metapher und Allegorie wiedereinführen. Sie greifen thematisch erneuernd sowohl auf andere Gebiete der Kultur als auch auf die gesamte abendländische Tradition zurück. So haben wir verfremdet ironisch-parodistisch-zitierende Themen, Formen und Stile aus der Renaissance, dem Klassizismus, dem Impressionismus, dem Kubismus, dem Surrealismus, dem Expressionismus, dem Futurismus und dem Dadaismus. Nicht das Ausschließende, sondern das 'sowohl als auch' in einem neuen Konzept ist hier das Wichtigste.[19]

[18] Vgl. Charles Jencks, *Die Postmoderne. Der Neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart 1987.

[19] Zu den verschiedenen Kunstrichtungen vgl. Charles Jencks, *Die Postmoderne. Der Neue Klassizismus in Kunst und Architektur*, Stuttgart 1987.

Musik:

In die Musik hat der Begriff 'postmodern' kaum Eingang gefunden, ohne daß dies freilich bedeutet, daß es keine postmoderne Musik gibt, wie Garry E. Clarke (1985) klarstellt: eine Musikart, die mit John Cage und Milton Babbitt (in den 60er Jahren), Stockhausen (1968, 1970, 1971), Tom Johnson (1971), Dominick Argento (1971), David Del Tredici (1968, 1970), und in den 80er Jahren mit Werner Henze, Giuseppe Sinopoli oder Penderecki entwickelt wird.

So wie sich die Architektur und die Kunst auf neofigurative Formen besinnen, so wendet sich die Musik ebenfalls einem Neotonalismus zu: Stockhausen komponiert eine meditativ-kontemplative Musik als neue Form der Wahrnehmung, die nicht mehr allein kognitiv, sondern v.a. sinnlich vonstatten geht; oder der Inhalt wird wiedergewonnen wie in der Oper von W. Henze *Erlkönig* (ein romantisches Thema) bzw. in G. Sinopolis *Lou Salomé* und Pendereckis *Misa Solemnis*.

Auch die Einführung von Baumzweigen, Kakteen, trockenen Früchten als Instrumente sowie die völlige Offenheit bei der Auswahl der Aufführungsorte und die Thematisierung von älteren Formen, Nomadentum, Interkulturalität und Intertextualität sind weitere Merkmale der postmodernen Musik.

Oft haben sowohl die Kunst als auch Musik, Tanz und Theater die Flüchtigkeit der Darstellung und damit die Betonung der 'Performance' gemeinsam.

Tanz:

Der postmoderne Tanz wird in den U.S.A. v.a. mit dem analytischen Tanz (1973ff.) gleichgesetzt, es läßt sich jedoch folgende Periodisierung des postmodernen Tanzes aufstellen:[20]

Moderner Tanz: 1920-1950

Ia. Prä-Postmoderner Tanz: 1960-1968
Ib. Prä-Postmoderner Tanz: 1968-1973
IIa. Postmoderner Tanz: 1973ff.: analytischer Tanz (= eigentliche Postmoderne)
IIb. Postmoderner Tanz: 1974ff.: methaphorischer und metaphysischer Tanz
III. Post-Postmoderner Tanz: 1978ff., besonders ab 1980: Die Wiedergeburt des Inhalts

Die Diskussion beginnt mit Yvonne Rainer zu Beginn der 60er Jahre, als sie den Terminus postmodern für beinahe alle Formen des Tanztheaters verwendete, die entweder aus dem Ballett oder aus dem Volkstanz stammen. In New York gab es zeitweilig bis zu sechs als postmodern bezeichnete Tanzzentren.

[20] Cf. Sally Banes, »Dance«, in: Stanley Trachtenberg (Hrsg.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London 1985, 81-100.

In der Forschung werden der Terminus und die Diskussion durch Michael Kirby (1965, 1972, 1975, 1980) etabliert, und Sally Banes (1985)[21] liefert eine Zusammenfassung von Theorie und Praxis. Allerdings herrschen im Bereich des Tanzes keine klaren Vorstellungen, was postmoderner Tanz sein soll, es gibt hier eine Vielfalt an Definitionsangeboten.

Der postmoderne Tanz hat zahlreiche Gemeinsamkeiten mit der Entwicklung im Theater und wird von Kirby wie folgt definiert:

> In the theory of postmodern dance, the choreographer does not apply visual standards to the work. The view is an interior one: movement ist pre-selected for its characteristics, but results from certain decisions, goals, plans, schemes, rules, concepts, or problems. Whatever actual movement occurs during the performance is acceptable as long as the limiting and controlling principals are adhered to... .[22]

Nach Kirby wendet sich der postmoderne Tanz von Musik, Bedeutung, Charakteren, Stimmungen und Ambiente ab. Diese Definiton trifft allerdings nur den analytischen postmodernen Tanz (1973-1978).

IIa. Postmoderner Tanz: 1973ff.: analytischer Tanz (= eigentliche Postmoderne)

Die analytische Phase beruht auf den Experimenten der 60er Jahre. Nun aber werden diese zum allgemein etablierten Kode:

- Reduktion, Faktizität, Objektivität;
- Expressive Elemente wie Musik, Kleidung usw. werden aus dem Tanz radikal entfernt;
- Kein programmatischer Tanz;
- Bewegungen stehen *per se*, ohne illusionistische Effekte, ohne Mimesis, ohne Referenz (Beispiel: Lucinda Child, *Calico Mingling*, 1973; vier Tänzer, die nach vorn und nach hinten gehen — sechs Schritte in jeder Richtung);
- Behandlung des Körpers auf wissenschaftliche Weise: Arbeit der Muskeln;
- Beziehung zur minimalistischen Skulptur;
- Miteinbeziehung des Zuschauers in den choreographischen Prozeß, entweder durch direkte oder durch indirekte Teilnahme (Ertragen von Folgen der Choreographie).

[21] Cf. Fn. 20 und dort enthaltene Bibliographie

[22] Michael Kirby, »Introduction«, in: *The Drama Review* 19 (65, March 1975) 3

IIb. Postmoderner Tanz: 1974ff.: metaphorischer und metaphysischer Tanz

Metaphysischer Tanz:

- Durch die Aufnahme von nicht-westlichen Kulturen lenkte man das Interesse auf spirituelle, religiöse und soziale Funktionen des Tanzes in anderen Kulturen;
- Tanz wurde zum Träger von spirituellem Ausdruck (Bsp.: Deborah, *Hay Slos* (Hindubasis/Tempeltanz); Barbara Dilley: *Wonder Dances* (meditative Elemente, tibetanischer Buddhismus));
- Tanz als Ausdruck der Gemeinschaft (Bsp.: Meredith Monk, *Education of the Girlchild*).

Metaphorischer Tanz:

- Technologie, Information und Systeme werden eingeführt (Beispiel: Kenneth King: *The Telaxic Synapsulator*, 1974, simultan gespielt mit: *Dance S(p)ell*, 1978, und mit den Vorlesungen der Marie Curie in: *Radioactive Substance*);
- Bob Wilsons Theater der 'Images';
- Inklusion von traditionellen Theaterelementen.

III. Post-Postmoderner Tanz: 1978ff., besonders ab 1980: Die Wiedergeburt des Inhalts

- Kritische und kreative Wiederaufnahme des bis dahin in der Entwicklung des Tanzes Dargestellten;
- Mit dem analytischen postmodernen Tanz erreichte man eine Abstraktion und einen Formalismus, die keine Entwicklung mehr zuließen;
- Verwendung der Pluralität verschiedener Kodizes und Materialien (Beispiel: Child: *Dance*, 1981; LeWitt/Glass: *Relativ Calme*, 1981; auch Werke von Wilson/Gibson);
- Bereicherung der Choreographie: Pirouetten, Sprünge, Barockmusik;
- Typisch für diese Zeit ist die Institutionalisierung des postmodernen Tanzes durch postmoderne Theaterorte. In New York gibt es sechs davon: *The Kitchen* (Soho), *Dance Theater Workshop* (Chelsea), *Dansespace* (St. Mark Church und P.S. 112, beide in Lower East Side); *P.S. 1* (Long Island City, Queens) und Brooklyn Academy of Music;
- Auch Kabarett und Clubs beheimateten postmodernen Tanz.

Theater:

Während die theoretische Diskussion in fast allen Bereichen – mit Ausnahme der Musik – erbittert geführt wurde, überließ man die Debatte im Bereich des

Theaters viel zu lange der Feuilleton-Kritik, und als diese Debatte in die Theaterwissenschaft einging, wurden nur wenige nützliche Beiträge verfaßt.

Die Praxis des postmodernen Theaters beginnt sich in den 60er Jahren innerhalb des *Living Theatre*, des *Happening* und des *Open Theatre* in New York zu konstituieren, man wird aber auf die 70er und 80er warten müssen, und zwar auf Theaterleute wie B. Shepard, Robert Wilson, Peter Brook, Heiner Müller, Tankred Dorst, Jean-Marie Koltès, Fernando de Tavira, bis diese Theaterpraxis ihre volle Entfaltung erlangt.

Das postmoderne Theater beginnt — nach June Schuelter — um 1970 und ist gekennzeichnet durch seine Ambiguität, seine Diskontinuität, seine Heterogenität, durch Pluralismus, Subversion, Perversion, Deformation, Dekonstruktion und Dekreation, es ist antimimetisch und widersetzt sich der Interpretation. Es handelt sich um ein Theater, in dem Kunst als Fiktion, Theater als Prozeß, Performance, Nicht-Textualität gefeiert werden (z.B. *Living Theatre, Happening*, anthropologisches, rituelles, mythisches Theater usw.), in dem sich der Schauspieler zum Thema und zur Hauptfigur wandelt, und in dem der Text in der Mehrheit der Fälle eine schlichte Basis und im allgemeinen nicht von Bedeutung ist. Der Text wird als eine autoritäre und archaische Form betrachtet, er wird zu einem *performance script*. Die Idee der *Performance* nimmt eine dritte vermittelnde und subversive Position zwischen Drama und Theater ein. Das postmoderne Theater öffnet sich allen Kommunikationsformen: Musik, Tanz, Licht, Geruchselemente, ohne daß diese nach Rubriken oder Genres getrennt werden, und jeder Ort wird zum Ort für eine Aufführung (Cafés, Garagen, Parkplätze, *off-Broadway*, Parks, Kirchen, Dachterrassen). Der Schauspieler als zentrale Instanz muß keine traditionelle Rolle mehr darstellen, sondern sein Schauspiel ist auf seine Bewegung/Gestik, auf sein Handeln auf der Bühne, auf seine Weltauffassung bezogen. In einem so konzipierten Theater verliert das Wort seine traditionell privilegierte Stellung, in vielen Fällen wird ohne Diskurs, sondern ausgehend von Meditation, Gestik, Rhythmus, Klang, Schweigen agiert. Die Handlungen sind instinktiv und ergeben sich nicht aus einem Training. Das Theater erreicht nihilistische und groteske Formen, die vom Schweigen (Robert Wilson) bis zum leeren Raum (Peter Brook) reichen.[23]

In einigen der Arbeiten von Erika Fischer-Lichte finden wir ähnliche Kriterien zur Definition des postmodernen Theaters wie die, die June Schuelter postuliert hat. Sie fügt weitere, sehr repräsentative hinzu.[24] Das postmoderne

[23] June Schuelter, »Theatre«, in: Stanley Trachtenberg (Hrsg.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London 1985, 209-228.

[24] Erika Fischer-Lichte, »Postmoderne Performance. Rückkehr zum rituellen Theater?«, in: *Arcadia* 22 (1987), 55-65. Dies., »Jenseits der Interpretation. Anmerkungen zum Text von

Theater ist durch seine Resistenz gegenüber der Interpretation gekennzeichnet, das Stück ist nicht mehr gemäß traditioneller semantischer Parameter interpretierbar, die Bedeutungen lassen sich nicht auf eine Interpretation reduzieren, die zu einem tiefen Sinn hinführt. Die Botschaft weist Elemente der *Science Fiction* auf; sie manipuliert, sie zitiert die Alltagssprache und spielt mit ihr, es kommen *ready mades*, kombiniert mit einer Montagetechnik, vor, wobei die Phoneme zerstört werden und hochgradig rekursiv sind. Fragmentierung, Montage und Wiederholung sind die gemeinsamen Performance-Organisationsprinzipien des postmodernen Theaters; hinzu kommt die Intertextualität: die Anwendung von Zitaten anderer Autoren und anderer Texte aus verschiedenen Epochen oder eigener Texte, allerdings oft ohne jegliche Funktion. Wir erleben die Transformation des Textes in eine Toncollage, in der sich die Zeichen von ihrer denotativen Funktion verabschiedet haben, d.h. sie haben sich in entsemantisierte Grapheme verwandelt. Auch die Interkulturalität ist ein weiteres Merkmal, d.h. die Rezeption von Elementen aus fremden Kulturen in der eigenen, mit dem Ziel, ein neues Theater zu schaffen.

Die von den Autorinnen beschriebenen Merkmale der Postmoderne im Theater repräsentieren nur einen Typus postmodernen Theaters, es ist daher erforderlich, ausgehend von diesen Kriterien ein erweitertes Modell zu erstellen.[25]

Das vorzuschlagende Modell berücksichtigt die drei grundlegenden semiotischen Ebenen: die semantische, die pragmatische und die syntagmatische, wobei spezielle Aspekte des Theaters berücksichtigt werden, wie z.B. der dramatische Diskurs, der Schauspieler und die Darstellung. In einigen Fällen sind die Kategorien Teil der drei Ebenen oder der Einzelaspekte, denn es werden die gleichen Produktionsverfahren zur Anwendung gebracht, d.h. sie sind in vielen Fällen kongruent. Beispiel: Das Verfahren der Segmentierung und Reduktion ist etwas, das sowohl auf der Ebene des Diskurses als auch auf derjenigen der dramatischen Handlung und auf der Ebene ihrer Organisation zu finden ist. Wir haben die differenzierenden Elemente paarweise in Oppositions- bzw. in Äquivalenzrelationen und gemäß der verschiedenen Ebenen und Aspekte aufgeteilt. Dieses Modell sollte einerseits in ein allgemeines Modell der postmodernen

Robert Wilson/Heiner Müller, »CIVIL warS««, in: *Historische und aktuelle Konzepte der Literaturgeschichtsschreibung. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses Göttingen 1985*, Tübingen 1986, Bd. 11, 191-201.

[25] Inzwischen sind zahlreiche Beiträge zum europäischen und außereuropäischen Theater erschienen. Das hier erwähnte u. von mir 1989 entwickelte Modell wurde erweitert und präzisiert in »Die Wege des zeitgenössischen Theaters. Zu einem postmodernen Multimedia-Theater oder: das Ende des mimetisch-referentiellen Theaters?«, in: *Forum Modernes Theater*, Heft 1/95, Bd. 10 (1995), 145-183.

Kultur eingegliedert werden und andererseits zur Ableitung von Spezialmodellen postmoderner Ausdrucksformen des Theaters dienen.

Wir können mindestens vier Typen eines postmodernen Theaters feststellen, wenn wir von der Einheit dominierender Elemente ausgehen, die sich auf eine gemeinsame Definition reduzieren lassen. Selbstverständlich bedeutet dies nicht den Ausschluß anderer charakterisierender Elemente.

Der erste ist der Typus der Multidarstellbarkeit und der Integration aller künstlerischen Genres, oder zumindest einer großen Zahl von ihnen, den wir als multimediales bzw. intermediales Theater bezeichnen. (Hier ist eine Interpretation möglich, jedoch nicht in der traditionellen Form der Suche nach einem allegorischen, tiefen Sinn, d.h. die Zeichen sind gekoppelt an sowohl rhetorische als auch kinesische Bedeutungen).

Der zweite Typus ist derjenige, in dem sich die Darstellung einer Handlung oder — besser gesagt — einer narrativen Pseudo-Handlung vollzieht, allerdings radikal auf den Gestus reduziert; wir bezeichnen diesen Typus als gestuales oder kinesisches Theater. (Die traditionelle semantische Interpretation wird beinahe unmöglich, dieses Theater bietet praktisch keine Signifikate, sondern nur Signifikanten).

Der dritte ist jener Typus, in dem der Diskurs, die Fabel, Raum und Zeit zur Anwendung kommen, jedoch als Pseudo-Diskurs, Pseudo-Fabel, Pseudo-Raum und Pseudo-Zeit. Wir bezeichnen diesen Typus als dekonstruktionistisches Theater. Es handelt sich um ein Zitat des Sprechtheaters, des dekadenten Theaters, des realistischen Theaters, des Theaters – oder besser gesagt der Ästhetik – des *Fin de Siècle,* des engagierten Theaters, des *teatro pobre,* des sozialen Theaters, des Theaters des Absurden, des historisierenden Theaters, ohne irgend etwas davon ausschließlich zu sein. Es handelt sich vielmehr um Zitate, durch welche mittels der Dekonstruktion, mittels Montage der eigene Typus entsteht. Es ist dies eine neue Form des Sprechtheaters, die nicht als einfaches, dem Kontext enthobenes Zitat funktioniert, sondern auf intertextuelle Weise, als Dekonstruktion des modernen Theaters oder der Spätmoderne (Brecht, Beckett, Ionesco); der Zuschauer kann versuchen, den Aufführungstext in kohärenter semantischer Form zu dekodieren.

Der vierte Typus ist derjenige, der die Tradition des Sprechtheaters mit all seinen typischen Elementen – wie gut definierten Figuren (vollständigen Namen, Berufen, privaten, beruflichen persönlichen Beziehungen) – wieder aufnimmt. Der Unterschied zum traditionell mimetischen Theater wurzelt in der Negierung einer offenkundigen Botschaft oder in der absoluten Anonymität des Diskurses. Dieses Theater bezeichnen wir als traditionalisierendes restauratives oder historisierendes dekonstruktionistisches Theater, insofern es gleichzeitig

politisch-militantes mimetisches Theater zitiert und dekonstruiert und sich auf einer bestimmten historischen Begebenheit in palimpsestisch-dekonstruktionistisch-verwindender Weise bezieht.

Sonstige postmoderne Erscheinungen:

Was die Theologie betrifft, verweisen wir auf Nathan Scott (1969) und auf Marc C. Taylor (1984). Die postmoderne Mode, Menüs, Design und anderes mehr lassen wir erst einmal außerhalb der Betrachtung. Es genügt der Hinweis, daß diese Erscheinungen sich von den 70er Jahren an zu bilden beginnen.

2.2 Periodisierung der Postmodernität

Der Beginn von Postmoderne kann zu Anfang der 60er Jahre mit den Beiträgen und Büchern von Sontag, Fiedler, Barth, Warhol, Sukenik, Mailer, Klinkowitz, Riesman, Gehlen, Etzioni, Touraine, Foucault, Derrida, Pevsener, Venturi usw. fixiert werden und erstreckt sich bis ca. 1970.

Die zweite Phase geht von ca. 1970 bis 1980, hier heißen die wichtigsten Autoren Lyotard, Vattimo, Baudrillard, Bell, Jencks.

Die dritte Phase nimmt ihren Anfang um 1980 und dauert noch an. Hier können Autoren wie Robbe-Grillet (ab *Le miroir qui revient*, 1984), M. Duras, U. Eco, Marías, Montalbán, Azúa, Rafael Herra, Lyotard, Vattimo, Baudrillard, Bell, Klotz genannt werden.[26]

3. Hauptthesen der literarischen Postmoderne

Im Bereich der Literatur wird man warten müssen, bis das erwähnte Buch von Susan Sontag (1966), die Arbeit von John Barth (1967) und vor allem der ebenfalls erwähnte Beitrag von Leslie Fiedler (1969) erscheinen, um die Diskussion breit führen zu können, die dann in den U.S.A., Deutschland, Frankreich, in Lateinamerika und anderswo mit den Arbeiten von Ihab Hassan (ab 1971), Klinkowitz (1975, 1977, 1980), Hoffmann/Hornung/Kunov (1977), Köhler (1977), Peper (1977), Huyssen (1981, 1984), Kristeva (1980), Fokkema (1984), Trachtenberg (1985), Rovera (1985), Varga (1986) und D'Haen/Bertens (1988), Richard (1988) ihre Fortsetzung findet.[27]

[26] Was die lateinamerikanischen Autoren betrifft s. u., 284.

[27] Ihab Hassan, *The dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature,* Oxford University Press, 1971 (UB), »POSTmodernISM«, in: *New Literary History* 3, 1 (1971), 5-30, »Pluralism in Postmodern Perspective«, in: *Critical Inquiry* 12 (1985/86), 503-520; »Postmoderne heute«, in: W. Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Postmoderne. Schlusstexte der Postmoderne Diskussion,* Weinheim 1988, 47-56, Hoffman, G. (Hrsg.), *Der*

Leslie Fiedler postuliert 1969 eine bereits von S. Sontag initiierte Revolte gegen die Modernität und die Tradition, verstanden als eine völlige Abwendung von der Vergangenheit und als Evozierung einer zukunftsgerichteten Ästhetik. Fiedler schneidet, im Gegensatz zu Howe und Levin, die immerhin eine Brücke zwischen Moderne und Postmoderne zu schlagen versuchen, alle Bande zwischen beiden Perioden ab.

Es handelt sich sowohl um einen Beitrag gegen die damalige (sicher noch gültig für die gegenwärtige) Literaturkritik, die eine Reihe von Autoren als Randfiguren ausgegrenzt hatte, als auch gegen die herrschende epigonenhafte Literaturpraxis.

Die Postmoderne, die die Moderne nach dem zweiten Weltkrieg ablöst — so Fiedler —, will eine Literaturkritik schaffen, die kohärent mit ihrem Gegenstand ist und Autoren wie Allen Ginsberg, John Barth, Philip Roth, Donald Barthelme, Roland Sukenick, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Roland Sorrentino, Kurt Vonnegut, Norman Mailer, William Burroughs u.a. nicht mehr verständnislos gegenüber steht.

Als Beispiel für diese neue Kritik werden Autoren wie McLahan, Brown oder D.H. Lawrence angeführt, bei denen keine Trennung mehr zwischen Literaturpraxis und Literaturtheorie möglich ist. Die Neukritik, charakterisiert durch Merkmale wie das Nebeneinander von ästhetisch-poetischen, komisch-vulgären, ironisch-respektlosen Elementen, ist zugleich der Tod der traditionellen Kritik, was z.B. von Angus Wilsons *City of Night* mustergültig vertreten wurde.

Fiedler betrachtet all das, was nach Proust, Joyce und Mann kam, als epigonenhaft, der *nouveau roman* sei der tödliche Ernst und weit davon entfernt,

zeitgenössische amerikanische Roman, München 1988, Bd. I-III; G. Hoffmann/A. Hornung/R. Kunow, »'Modern', 'Postmodern' and 'Contemporary' as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature«, in: *Amerika Studien* 22, 1, (1977), 19-46; Michael Köhler, »Postmodernismus: Ein begrifflicher Überblick«, in: *Amerika Studien* 22, 1 (1977), 8-18; J. Peper, »Postmodernismus: »Unitary Sensibility« (Von der geschichtlichen Ordnung zum synchron-environmentalen System)«, in: *Amerika Studien* 22, 1 (1977), 65-89; Andreas Huyssen, »The Search for Tradition. Avantgarde and Postmodernism in the 1970ths«, in: *New German Critique* 22 (1981), 23-40; Ders., »Mapping the Postmodern«, in: *New German Critique* 33 (1984), 5-52; Julia Kristeva: »'Postmodernism?'«, in: Harry R. Garvin (Hrsg.): *Romanticism, Modernism, Postmodernism Lewisburg* (Penn.) 1980, 136-141; Douwe W. Fokkema, *Literary History, Modernism and Postmodernism,* Amsterdam/Philadelphia 1984; Stanley Trachtenberg (Hrsg.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts,* London 1985, Rosa Maria Raveta (1988), A. Kibédi Varga, *Littérature et postmodernité,* Groningen 1986, Theo D'Haen/Hans Bertens, *Postmodern Fiction in Europe and the Americas,* Amsterdam 1988

etwas Neues und Antikünstlerisches zu bieten.[28] Die erste Form der postmodernen Literatur sei die *Pop Art*. Beispiel hierzu sei Boris Vian, der ab 1945 unter Pseudonym Detektivromane schrieb und angab, nur der Übersetzer zu sein, und der gleichzeitig Verfasser von Popsongs, Jazztrompeter (im New Orleans-Stil), Romanautor und ein Intellektueller war, der Sartre und andere 'aufs Korn nahm'. Auch Ed Sanders, Leonard Cohen, Frank Zappa, Bob Dylan, John Lennon stellten die Postmoderne dar, sie waren Rockmusiker, Prosaschreiber, Stückeschreiber, Filmemacher, Guru und Bildhauer in einem.

Die Hauptmerkmale der postmodernen Literatur lassen sich nach Fiedler unter dem Begriff des 'Antikünstlerischen' und der 'doppelten Kodifikation' subsumieren. Demnach wird die postmoderne (amerikanische) Literatur mit folgenden Termen charakterisiert: sie sei apokalyptisch, antirational, offen romantisch, sentimental freudvoll, prophetische Verantwortungslosigkeit, mißtrauisch gegen Ironie als Selbstschutz und von allzu großer Bewußtheit von sich selbst. Die Literaturkritik richtet sich nicht mehr nach der Analyse der Werkstruktur, sondern beleuchtet den Leseakt, sie setzt bei der Kunst an, sie benutzt ein Kunstwerk als Gelegenheit, um ein anderes Kunstwerk zu schaffen.

Die Postmoderne hat die Aufgabe, die Lücken zwischen den Grenzlinien der kanonischen Kultur zu schließen, ebenso zwischen hoher und niederer Kunst, dem Ernsten und dem Lachen, den *belles lettres* und der *Pop Art*, zwischen Elite und Massenkultur, Kritikern und Künstlern auf der einen Seite und Publikum auf der anderen, zwischen Professionalismus und Amateurtum, zwischen der sogenannten Welt der Kunst und Nichtkunst und schließlich zwischen Wirklichkeit und Wunderbarem, Wirklichkeit und Mythen. Das Primat der Phantasie soll gegenüber der Nüchternheit herrschen. Die Postmoderne sei weit von allen traditionellen Vorstellungen von Kunst, Avantgarde, Innerlichkeit, Analyse, Anspruch, Lyrizität, platten sozialen Kommentaren entfernt; die Postmoderne wolle die Masse erreichen, sie mache sich die Massenmedien zu eigen, habe Inhalte wie *Western, Science Fiction, Pornographie*; dies seien die drei Hauptgenres der Postmoderne.

Postmodernes Zeitalter heißt aber auch: schneller technologischer Fortschritt, Möglichkeit der Vernichtung/Mutation, Verschwinden der Grenzen zwischen Gegenwart und Zukunft. Es ist zukunftsgerichtet, ist die Suche nach einer zukunftsorientierten romantischen Naivität, d.h. die Suche nach Traum, Vision, Ekstase; sein Ziel ist es, eine Oase innerhalb der technisierten Welt zu schaffen.

[28] Fiedler und die *nouveau roman* Autoren treffen sich in einem Punkt: Beide meinen, einen völlig neuen Roman geschaffen zu haben, und beide betrachten alle anderen Autoren, die nicht so schreiben, als Epigonen.

Die postmodernen Thesen von Fiedler stellen eine verabsolutierte Ideologie dar, von der er meint, daß es die Postmoderne sein müßte. Sie sollte keine Kulturtheorie sein, die bemüht sein muß, alle Erscheinungsformen zu beschreiben. Somit schafft Fiedler neue Grenzen und neue Dogmen und steht in krassem Widerspruch zu seiner eigenen verkündeten Pluralität und Offenheit. Denn man ist hier zu fragen genötigt, was man mit den anderen Literaturen, mit der eines Borges oder jener der *nueva novela* oder des *nouveau roman*, jener von Umberto Eco, Javier Marías, Elfriede Jelinek usw. macht, wenn sie sich nicht in diese Kategorien zwängen lassen.

Die postmoderne Konzeption von Fiedler gibt eine künstlerische Manifestation des 20. Jahrhunderts, speziell vom Amerika der 60er Jahren an wieder; das, was man weitgehend Subkultur, alternative Kultur oder in verbreiteter Form *Pop Art* nannte. Damit meint Fiedlers Konzeption weder eine Epoche noch einen Stilbegriff, sondern vielmehr ein bestimmtes, an verschiedenen Kunstformen orientiertes Programm.

Wertvoll an den Thesen von Fiedler ist, daß er überkommene, hochgradig elitäre und ausgrenzende Vorstellungen und Klassifikationen von Kunst über Bord wirft und so einen freien Raum zu schaffen versucht, um sowohl neu über Literaturpraxis und -theorie nachzudenken als auch diese neu einzuordnen. Solche Wandlungen sehen wir bereits bei Roland Barthes in *Le plaisir du texte* oder bei Jauss' *Ästhetische Erfahrung* konkretisiert.[29]

Ferner, und trotz der Ausgrenzungen, schafft Fiedler eine neue Utopie davon, was Kunst sein soll, und entwirft wiederum einen bestimmten Idealtypus vom Leser. Denn die von ihm und anderen Autoren intendierten Leser entsprechen dem allgemeinen Geschmack nicht, d.h. jenem des üblichen Lesers/Zuschauers vom traditionellen Western, vom üblichen Porno oder der gängigen *Pop Art*-Kunst. Es handelt sich hierbei weder um einen trivialen Westernkonflikt noch um derbe rhetorisch-voyeuristische Pornographie noch um weitverbreitete Pop Art-Manifestationen. Es handelt sich jedesmal um einen jeweils spezialisierten Kunstgegenstand und um ein jeweils spezialisiertes Publikum.

Neben den Thesen von Fiedler, denen man einen paradigmatischen Status zumessen muß, da sich die Diskussion – geknüpft an den Begriff der 'doppelten Kodifikation' – hier in Windeseile verbreitete, muß man weitere Kriterien für die Definition der Postmoderne im Allgemeinen und der literarischen Postmoderne insbesondere anführen, die wiederum weit davon entfernt sind, die Masse zu erreichen; daher wird es nötig sein, die Konzeption der 'doppelten Kodifikation' neu zu behandeln und diese auch zu erweitern.

[29] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris 1973; Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (1977), Frankfurt am Main 1981

Die Postmoderne bauen wir auf drei Prinzipien auf, die das Denken, das Fühlen und die Produktion als universelles Phänomen bedingen: auf der 'Erinnerung', der 'Verarbeitung' und der 'Verwindung'. Die 'Erinnerung' ruft uns die verschiedenen kulturellen Theatertraditionen ins Bewußtsein, westliche oder andere. Diese erscheinen als zu erneuernde Elemente, als zur Verfügung stehende Materialien; die 'Verarbeitung' ist der Moment der Auswahl und Ordnung dieses Materials; und schließlich die 'Verwindung' — sie ist die Einbeziehung dieses Materials, nicht durch Opposition, nicht durch Überwindung/Ablehnung, sondern mittels einer rekodifizierenden, paralogischen Integration, wobei der Akzent auf den 'Unterschied' des 'Anderen' gesetzt wird. D.h. es handelt sich um das Resultat einer transtextuellen und einer transkulturellen Operation.

Andere, von Fiedler nicht erwähnte Elemente, die die Konzeption der 'doppelten Kodifikation' betreffen, und die sowohl den nordamerikanischen als auch den lateinamerikanischen und den europäischen Roman erfassen, sind solche wie 'Dekonstruktion', 'Intertextualität' und 'Interkulturalität' (die beiden letzteren implizieren Pluralität von Kodizes, Diskursen, Themen, Bereichen), 'Historizität', 'sensuale-kognitive Rezeption/Erfahrung', 'Heterogenität', 'Subjetivität', 'Rekreativität', 'radikale Partikularität' bzw. 'Diversität' und demzufolge 'Universalität', 'Textualität' sowie 'Minimalismus', 'Ironie', 'Humor', 'integrative Fragmentierung', 'Collage' und 'spielerische Metadiskurse'.[30]

Die Postmoderne läßt sich nicht mit 'entweder oder', sondern mit 'sowohl als auch' definieren. Die traditionellen Oppositionen bilden keine epistemologisch ausschließende Größe mehr, sondern sie koexistieren.

Die erwähnten Merkmale und weitere, die angeführt werden könnten, sind ebenfalls auf andere Disziplinen oder Kunstrichtungen, wie Philosophie, Naturwissenschaften, Musik, Malerei, Tanz, Theater usw. übertragbar.

4. Die literarische Postmoderne in Lateinamerika: Die Erzählliteratur

Es scheint zunächst einmal äußerst schwierig, von Postmoderne in Lateinamerika zu sprechen, weil mit diesem Terminus ein Gesamtphänomen gemeint ist, das in den U.S.A. und in Europa zu Hause ist, und weil dessen Erscheinungsformen in vielen Bereichen mit der lateinamerikanischen Wirklichkeit wahrlich

[30] Der Begriff 'Metadiskurs' könnte Verwirrung stiften: Metadiskurs als Universalgebilde innerhalb der Philosophie ist zu verstehen als allgemeine Regel bei Erklärungsmodellen, die den Anspruch auf die allenige Wahrheit erheben. Der Terminus 'Metaspielerischer Diskurs' meint hingegen Verweise innerhalb einer Erscheinung (Buch, Gebäude, Tanz usw.) auf das verwendete Material, Technik und Form

nichts zu tun haben. Dies bildet auch den Ausgangspunkt der ideologischen und wissenschaftlichen Abwehr gegen die Postmoderne auf dem südlichen Kontinent. Aber es gibt weitere Gründe. Eine bestimmte Denkrichtung in Lateinamerika will immer noch nicht akzeptieren, was Borges bereits vor Jahrzehnten formulierte: daß die Lateinamerikaner und deren Kultur nämlich Teil der westlichen Kultur und damit der europäischen seien.

Eine solche Selbstverständlichkeit muß immer wieder jenen gesagt werden — wenn auch erfreulicherweise immer wenigeren —, die auf der Suche nach der lateinamerikanischen Identität sind und diese, obschon sie längst etabliert ist, immer noch nicht wahrnehmen. Ich würde das Postulat von Borges nun wiederaufgreifend so formulieren, daß die Lateinamerikaner das Privileg der Geschichte genießen, zumindest zu zwei Kulturbereichen zu gehören: zum europäischen und zum lateinamerikanischen. Und ich erinnere an jene Stelle aus dem Essay *El escritor argentino y la tradición*, in der Borges einen Vergleich zwischen den Juden und den Lateinamerikanern aufstellt, demzufolge wir inmitten der westlichen Kultur agieren, ohne uns dieser aber irgendwie verpflichtet oder an sie gefesselt zu fühlen, was uns eine besondere Innovationsfähigkeit einbringt:

> Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener y ya tiene, consecuencias afortunadas.[31]

Diejenigen, die in Lateinamerika den Terminus Postmoderne energisch ablehnen, sind v.a. Soziologen (das ist der Bereich, der dort v.a. rezipiert worden ist) und dogmatische Linksintellektuelle, Peronisten, »Authochthonisten« und andere Gruppen, z.B. jene, die ein 'Vomhörensagen-Wissen' der Postmoderne haben, vergleichbar mit ähnlichen Rezeptionsdeformationen in Europa und Nordamerika. Alle anderen Personenkreise, die sich sachlich und breit mit der Materie befaßt haben, werden mit dem folgenden von mir vorgestellten Vorschlag gut leben können.

Natürlich gibt es auch eine Gegenreaktion, weil in Lateinamerika ein gesunder und unerläßlicher Antiamerikanismus und ein großes — auch berechtigtes — Mißtrauen gegenüber Europa und seinem vielleicht auch unfreiwilligen Kulturhegemonismus vorhanden ist. Dieser ist weniger auf seine kulturelle Stärke als vielmehr auf die finanziellen Möglichkeiten zurückzuführen.

[31] Borges, *OC*, 273

Bei der Berücksichtigung all dieser Aspekte muß zunächst festgestellt werden, daß Lateinamerika immer von einem tiefen und brüchigen Synkretismus geprägt worden ist, aus dem sich eine Dissoziierung zwischen der Kultur und ganz allgemein den restlichen Tätigkeitsbereichen ergeben hat, die auch eine Widerspiegelung der Gesellschafts- und Machtstrukturen ist. Seit spätestens Anfang dieses Jahrhunderts entwickelte Lateinamerika in der Lyrik, und in den 50er Jahren sowohl im Roman als auch im Essay, eine universale Kultur. Die Bereiche Wissenschaft und Technologie, Soziales und Ökonomie, Industrie und Politik — sichtbar am Zerfall von traditionsreichen Demokratien wie Chile und Uruguay — blieben dagegen auf der Strecke.

Während die Kultur sich einen eigenen Diskurs und damit einen Raum in der Welt schaffte, blieben alle anderen Gebiete feudal, hochgradig provinziell, kolonialisiert oder neokolonisiert zurück. Die einzige Stadt, die die Schwelle zur Modernität überschritt, war Buenos Aires, und heute ist dieser Modernisierungsversuch Argentiniens, wie auch jener Mexikos, Brasiliens und Venezuelas zunächst einmal durch eine monströse Auslandsverschuldung unterbrochen, auch dann wenn sich heutzutage Länder wie Brasilien, Argentinien und Chile auf einem (allerdings schon wieder zweifelhaften) richtigen Weg befinden. Und dennoch: niemand wird mehr leugnen können — niemand tut dies *de facto* — daß die kulturelle Moderne mit Darío beginnt, sich mit Huidobro und dem brasilianischen Surrealismus der 20er Jahre verbreitet und mit der Dichtung Nerudas, Vallejos, Paz und anderer fortsetzt, bis sich ein erster Höhepunkt mit dem Roman und dem Essay in den 50er Jahren einstellt. Wenn dieses Faktum Akzeptanz genießt, dann muß auch anerkannt werden, daß sich in dieser Zeit ein kulturelles Bewußtsein und ein kulturhistorisches Paradigma bildete, das nicht stehen geblieben ist, sondern sich immer weiter entwickelt hat.

Wenn wir von der lateinamerikanischen kulturellen Moderne sprechen können, die in ihrer ersten Phase von 1888 (*Azul*) bis 1925 geht, sich in ihrer zweiten von 1925 (*Residencia en la tierra*) bis ca. 1955 erstreckt und deren dritte Phase 1955 (*El Acoso, Pedro Páramo*) beginnt und in den 60er Jahren endet, dann ist es auch berechtigt und sogar notwendig, das zu benennen, was sich in den späten 60er Jahren ereignete. Es gibt keinen kulturtheoretischen Hinderungsgrund, bestimmte Erscheinungen von da an als postmodern zu bezeichnen.

Mit dem Vorschlag, die Dissoziierung nicht nur für die Moderne, sondern gerade für die Postmoderne zu akzeptieren, wird zweierlei erreicht: Zunächst wird vermieden, daß Lateinamerika außerhalb der Diskussion eines gewaltigen systemprägenden Phänomens bleibt, wie es oft in der Kulturtheorie der Fall war, und es wird erreicht, daß der eigene Beitrag Lateinamerikas zur Postmoderne herausgearbeitet werden kann.

Wenn wir von der Hypothese ausgehen, daß Lateinamerika eine eigene Postmoderne kennt, dann ergibt sich die Frage, wann und mit wem sie beginnt und welche Autoren, Werke und Merkmale dazugehören.

4.1 Borges und der Beginn der Postmoderne

Jorge Luis Borges ist mit *Ficciones* (1944) der erste Vertreter der Postmoderne, und zwar nicht nur Lateinamerikas, sondern gesamtkulturell. Das könnte sofort als Widerspruch aufgefaßt werden, weil ich besonderen Wert darauf gelegt habe, die Postmoderne in den U.S.A. der 60er Jahre beginnen zu lassen. Dieser Widerspruch liegt zwar in der Chronologie, nicht jedoch in der Systematik des Gegenstandes, denn dem Werk J. L. Borges' ist etwas widerfahren, was schon in früheren Epochen zu beobachten war: Seine *écriture* konnte zunächst nicht innerhalb dessen eingeordnet werden, was wir Hochmoderne und Spätmoderne nennen,[32] und zwar deshalb nicht, weil Borges bereits einen Sprung zur *écriture* der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts machte. Daher auch die Verständnislosigkeit, auf die seine Texte sowohl in Lateinamerika als auch z.B. innerhalb des *nouveau roman* und in der *nouvelle critique* stießen.[33] Hier liegt auch der Grund dafür, daß sein literarischer Diskurs zunächst kein Paradigma eröffnete.

Borges ist aber noch viel mehr als der erste genuine Verteter der Postmoderne. Er hat das Denken der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wie kaum ein anderer antizipiert und z.T. auch geprägt, was näher belegt werden müßte – im Rahmen dieses Beitrags ist das allerdings nicht zu leisten –: Borges ist, wie Jauss zutreffend bemerkt, der erste, der mit seiner *écriture* implizit eine Rezeptionstheorie evoziert, den Dekonstruktionismus, die Interkulturalität und die Intertextualität einleitet, und der dies alles — wie kaum ein anderer vor ihm — zu *principii operandi* seiner ganzen Ästhetik erhebt.[34] Gerade das, was Borges'

[32] Die Moderne kann wie folgt eingeteilt werden: I. Phase: Frühmoderne von Baudelaire über Flaubert und Zola (1850-ca.1910/20; II. Phase: von Proust über Kafka, Woolf, Joyce, Dos Passos und Faulkner (1910/20-1939); III. Phase von 1955 bis in die 60er Jahre.

[33] Obgleich der *nouveau roman* Borges vieles zu verdanken hat, wird er von A. Robbe-Grillet nicht erwähnt, obwohl er *Ficciones* schon seit 1955 kannte (Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris 1967, 91ff.). Er kritisiert nur dessen Deskriptionstechnik; siehe hierzu den Beitrag: A. de Toro, »El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)«, in: K.A. Blüher/A. de Toro (Hrsg.), *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas* (TKKL/TCCL, Bd. 2, Verlag Vervuert), Frankfurt am Main, 1992, 145-184.

[34] Hans Robert Jauss, *Die Theorie der Rezeption – Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte* (Konstanzer Universitätsreden 166), Konstanz 1987, 33ff. z.T. auf die Anregungen von Jauss hin habe ich eine Reihe von Beiträgen über Borges veröffentlicht, die Borges, was die Rezeptionstheorie und die Intertextualität betrifft, aber anders interpretieren; s. »El productor 'rizomórfico' y el lector como 'detective literario': la aventura de los signos o la postmodernidad del discurso borgesiano (intertextualidad-palimpsesto-rizoma-deconstrucción)«, in: K.A. Blüher/A. de Toro (Hrsg.), *Jorge Luis Borges: Procedimientos literarios y bases epistemológicas* (TKKL/TCCL, Bd. 2, Verlag Klaus Vervuert), Frankfurt am Main, 1992, 145-184; wiederabgedruckt in *Studi di Letteratura Ispano-Americana* 23 (1992), 63-102; ibid., »Borges y la 'simulación rizomática dirigida': percepción y objetivación de los sápnose«, in: *Iberoamericana* 18. Jahrgang, Nr. 1, 53 (1994), 5-32; »Die Wirklichkeit als Rede durch die Zeichen. Cervantes, Borges und Foucault«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 39/2 (1994), 243-259.

Werk am besten charakterisiert, nämlich die Pluralität der Diskurse, die stete Behandlung des Problems der Differenz, ist es, was Foucault u.a. zur Niederschrift von *Les mots et les choses* inspirierte, so wie auch Cervantes' und Velásquez' Werke Foucault dazu dienten, das Problem zwischen Ähnlichkeit und Differenz zu behandeln.[35]

Welches sind nun im einzelnen die postmodernen Merkmale des Borges'schen Diskurses?

a) Der literarische Diskurs: intertextuelles, dekonstruktionistisches Spiel, die Verwendung von Syntagmen zahlreicher unterschiedlicher Autoren und Werke; z. B.: Homer, Shakespeare, Cervantes, Flaubert, Joyce, Valéry, Chesterton, Kafka, D'Annunzio, Agatha Christie, *Tausend und eine Nacht;*
b) Der fiktionale simulierende Diskurs; z. B.: *El Aleph; Tlön, Ubquar, Orbis Tertius*;
c) Der philosophisch-metaphysische, der wissenschaftstheoretische Diskurs, die Logik, die Erwähnung und Behandlung von Philosophen wie Llull, Leibniz, Descartes, Berkeley, Quincy, Hegel, Spengler, Kant usw.;
d) Der theologische Diskurs; zitiert werden u.a. Augustinus sowie die Debatten über das Wesen der Göttlichkeit Christi und die Existenz Gottes oder die Struktur des Universums;
e) Der religiös-mysthische Diskurs: *El Zahir* und *La escritura del dios*;
f) Der literaturwissenschaftlich-essayistische Diskurs; z. B.: *La búsqueda de Averroes*; zitiert werden die *Revista de Filología Española*, die *Révue des Langues Romanes*, die *Enciclopedia Britanica, El Examen de la obra de Herbert Quain, Vindicación de »Bouvard et Pécuchet« und Flaubert y su destino ejemplar, Literaturas germánicas medievales, Kafka* usw.
g) Der Diskurs des Detektivromans; z. B.: *Emma Zunz, »Deutsches Requiem«, El jardín de senderos que se bifurcan*;
h) Der pseudo-phantastische Diskurs; z. B.: *El Aleph*;

[35] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris 1966, I/II, 198 - 609.

i) Der Diskurs der Abenteuerromane bzw. der pseudo-kostumbristisch-kreolisch-realistische Diskurs; z. B.: *El sur, El fin, Abenjacán el Bojarí;*
j) Der Alltagsdiskurs; zitiert werden Zeitungen und Zeitschriften;
k) Der Metadiskurs; z. B.: *Pierre Menard, autor del Quijote, El Aleph, La búsqueda de Aberroes*;
l) Der parodistische, ironisch-humorvolle Diskurs (im ganzen Werk verstreut);
m) Der historische Diskurs; z. B.: *Hesíodo*; *Cesar* usw.;

Der vielseitige Erzähler aus Borges' Prosa besitzt folgende Merkmale:

a) Er verwendet einen wissenschaftlichen Ton im Rahmen einer gewollten Mischung der Diskursreihen;
b) Dominant ist der allwissende Chronist;
c) Er fädelt eine Handlung ein, die auf der Oberfläche kohärent und linear erscheint, die sich aber in der Tiefe als ein intertextuell-dekonstruierendes semiotisches Labyrinth entlarvt. Das Spiel mit der nicht mehr geltenden Ähnlichkeit, um die Diversität zu entwickeln, führt zu einer Anullierung der Signifikate und zur Bildung von Signifikanten, die als Köder für die semiotische Suche fungieren; dies betrachten wir als das Ziel des Erzählens. Der Erzähler konstruiert Signifikate und dekonstruiert sie als Signifikanten;
d) Daraus ergibt sich eine Interpretationsresistenz, die zugleich durch eine Reihe von semischen Nullpositionen konstituiert ist, die zunächst Bündel von Evokationen andeuten, das sich dann in einer semantischen Nichtauflösung konkretisiert;
e) Der Autor tritt entweder namentlich oder andeutungsweise als Erzähler und Figur in seinen Novellen auf. Durch diese und andere Verfahren (z.B. das der Ambiguität) wird eine totale Vermischung zwischen Wirklichkeit und Fiktion erreicht, die bei Borges jegliche Ontologie zu verlieren scheint;
f) Der Erzähler kommentiert seinen Diskurs funktionsintern;
g) Der Erzähler dekonstruiert die Narrativität der Mythen und ersetzt sie durch die Sprache: Der neue Mythos ist die Suche nach Signifikanten, die Signifikate vortäuschen;
h) Der Erzähler löst sich zeitweilig in Sprache auf, die labyrinthische Rhetorik nimmt den Platz des Erzählens ein. Seine vielen Widersprüche, sein rekurrenter Diskurs, seine Wechsel von der dritten Person Singular zur zweiten oder ersten Person, sowie seine Identitätswechsel, wenn er überhaupt eine solche besitzt, verwischen sein Gesicht. Der Erzähler ist ein Ich, das völlig fragmentiert worden ist, er ist ein jemand im niemand und tendiert zur Kollektivität;
i) Der Erzähler neigt zur Selbstzerstörung, was in *Pierre Menard* deutlich zum Ausdruck kommt, indem der Verfasser selbst sein Werk zerstört, damit dieses nicht weiter reproduziert werden kann. Hier wird das Thema der ewigen Wiederkehr und zugleich der Apokalypse behandelt;
j) Beim Rezeptionsvorgang nimmt der Leser als Co-Erzähler und Entzifferer einen priviligierten Platz ein;

4.1.1 *La Biblioteca de Babel*

In der *Biblioteca de Babel* lassen sich zahlreiche der o.g. Merkmale mustergültig aufzeigen.

Der Erzähler schickt seine Figuren und die Leserschaft auf die Suche von Signifikanten, wobei die Suche, der Weg, das Wichtigste ist, denn wenn Signifikanten gefunden werden, bleiben diese hermetisch. Der babylonische Bibliothekar befindet sich seit seiner Jugend auf der Suche nach dem Katalog der Kataloge, d.h. nicht nach einem Signifikat, sondern nach einem Ordnungsprinzip der Bibliothek, was ja äquivalent mit dem des Universums und letztlich mit dem der Sprache bzw. dem des Urtextes ist. Allerdings bleibt es dem Bibliothekar versagt, das Buch zu finden, was in anderen Novellen durch das Scheitern des Enträtselns dargestellt wird.[36]

Borges verweigert die Lösung, und wenn eine angeboten wird, ist diese so willkürlich und derart gegen die Sprachlogik, daß man auf sie verzichten könnte, wie in *Tlön, Ubquar, Orbis Tertius*, wo wir solche Syntagmenketten finden, die die Normalsprache dekonstruieren: z. B.: »no hay una palabra que corresponda a la palabra »luna«, pero hay un verbo que sería en español »lunecer« o »luna«. »Surgió la luna sobre el río« se dice »hlör u fang axaxaxas mlö« o sea en su orden: hacia arriba »(upward)« detrás duradero-fluir luneció. (Xul Solar traduce con brevedad: upa tras perfluyue lunó. »Upward, behind the onstreaming it mooned«) [...] No se dice »luna«: se dice »aéreo-claro sobre oscuro-redondo o naranjado-tenue-del cielo«.«

Die Gegenstände werden durch die Sprache, durch den Willen der Phantasie geschaffen, wie etwa die 'hrönir' in *Tlön, Ubquar, Orbis Tertius*.

4.1.2 *Undr*

In *Undr* wird die Suche noch deutlicher, radikaler thematisiert, ebenso wie das Scheitern, die Wiederkehr des Gleichen oder die Apokalypse: als Ulf Sigurdarson nach vielen Abenteuern zum Dorf der Urnen zurückkehrt und das vom ihm

[36] Zum Beispiel in *La escritura del dios*. Oder: wenn das Rätsel gefunden wird, ist dies nicht beschreibbar, wie in *El Aleph* oder *Undr*

gesuchte Geheimnis erfahren will, erhält er die Antwort, das Wort der Worte wäre *Undr*:

> Ahora no definimos cada hecho que enciende nuestro canto; lo ciframos en una sola palabra que es La Palabra
> [...]
> Dijo la palabra Undr, que quiere decir maravilla.
> [...]
> - Está bien - dijo el otro y tuve que acercarme para oírlo-. Me has entendido.[37]

Damit wird aber das Geheimnis nicht gelüftet.

4.1.3 *Pierre Menard, autor del Quijote*

Jorge Luis Borges zeigt uns nicht nur in seinen *Ficciones* (1944), sondern auch und insbesondere in *Pierre Ménard — Autor del Quijote* (1939) die entstandenen Differenzen zwischen seinem Diskurs auf der einen Seite und der Rezeptionstheorie, der Textlinguistik, der Semiotik, dem Dekonstruktionismus, der Intertextualität und dem Palimpsest auf der anderen.

Pierre Menards Ziel war es, einen zweiten, mit der Gegenwart übereinstimmenden *Don Quijote* zu schreiben. Er aktualisiert den Helden weder auf naive noch auf kreative Weise, sondern er schreibt den Text vollständig und wahrheitsgetreu ab.[38] Wir haben es hier mit dem Problem der Identität/Ähnlichkeit und Differenz zu tun.

Auf der Ebene des Signifikanten ist der Text Menards mit dem von Cervantes identisch. Auf der pragmatisch semantischen Ebene jedoch weicht er von ihm ab, weil sich die zeitlich versetzten Signifikate gewandelt haben. Wir haben es nicht mit einem semantischen, sondern mit einem pragmatisch-historischen Palimpsest zu tun. Gerade jener Satz aus dem Kapitel I,9 in *Don Quijote* »cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer el camino de la verdad, cuya madre es la historia,

[37] J.L. Borges, »Undr«, in: Ders., *El libro de arena*, Madrid, Alianza 1986[7], 66, 68.

[38] S. Hans Robert Jauss, *Die Theorie der Rezeption - Rückschau auf ihre unerkannte Vorgeschichte,* (Konstanzer Universitätsreden 166), Konstanz 1987, 30ff; vor Jauss finden sich aber manche seiner Thesen bei Alfred J. MacAdam/Flora H. Schiminovich, *Appendix II. Latin American Literature and the Postmodern Era,* in: Stanley Trachtenberg (Hrsg.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London 1985, 251-262; hierzu s. a. meinen Beitrag: »Die Wirklichkeit als Reise durch die Zeichen: Cervantes, Borges und Foucault«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 39/2 (1994), 243-259.

émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de los presente, advertencia de lo por venir«, jener Satz war in der Zeit von Cervantes eine rhetorische Wendung zum Lob der Geschichte, aber — wie Jauss hinweist — in der Zeit von Menard, einem Zeitgenossen William James', der bekanntlich in seinem *Pragmatism* (1907) den metaphysischen Wahrheitsbegriff relativierte und postulierte, wurde er so verstanden, daß das wahr ist, was sich praktisch bewährt.

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts erhält die Geschichte einen priviligierten Status, was noch mehr für das 20. Jahrhundert gilt: Sie ist nicht nur eine Disziplin, die einen Teil der Wirklichkeit untersucht, sondern auch die Quelle für die Erklärung der Sitten und damit des Ursprungs von Leben und Wirklichkeit. Vor diesem Hintergrund läßt sich auch das Scheitern Flauberts in *Salammbô* erklären, wo eine Rekonstruktion der Vergangenheit versucht wird, die bei *Bouvard et Pécuchet* aufgegeben wird.[39]

Pierre Menard steht stellvertretend für den gesamten Borges'schen Diskurs insofern Borges meint, die Wirklichkeit — und damit auch wir — seien nur Sprache. So erhält jene berühmte Feststellung Borges': »Die Methaphysik gehört zum Genre der phantastischen Literatur« und gerade die Lehre der letzten Dinge ihren Sinn(!).

Postmodern ist diese Haltung insoweit bereits bei Borges (im Gegensatz z.T. noch zu Kafka), als die traditionelle Opposition zwischen Wirklichkeit und Fiktion keine ontologische Basis mehr hat: Es sind die zwei Seiten der gleichen Medaille, was sich punktuell im lateinamerikanischen Roman der 50er Jahre im Begriff '*lo real maravilloso*' bzw. des '*realismo mágico*' oder '*mítico*' und in den 60er Jahren in dem des nordamerikanischen Romans der *Surfiction* niederschlägt (was auch von Fiedler gefordert wurde).

Das Apokalyptische im Sinne von Wiederkehr, von Negation der Fortbewegung bzw. im Sinne der Entlarvung der Nichtexistenz der christlichen Apokalypse (Derrida[40]) wird darin deutlich, daß die Wirklichkeit sich dadurch als fiktiv erweist, daß sie immer eine Wiederkehr von bereits Gesagtem oder Geschriebenem ist (Negation der Originalität, des Ursprungs, des Novismus, Betonung der Intertextualität und Dekonstruktion); um dies zu vermeiden, zerstört Menard seinen Text, damit er nicht wiederholt wird, eine Geisteshaltung, die

[39] Cf. Jauss Fn. 37.

[40] Jacques Derrida, »Point de folie — maintenant l'architecture«, in: B. Tschumi (Hrsg.), *La case vide*, London 1986 und in Ders., *Psyché. Invention de l'autre*, Paris 1987, wiederabgedruckt unter dem Titel »Am Nullpunkt der Verrücktheit — Jetzt die Architektur«, in: Wolfgang Welsch (Hrsg.), *Wege aus der Moderne. Schlusstexte der Postmoderne Diskussion*, Weinheim 1988, 415-433.

von Italo Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* radikalisiert wird.[41] Borges macht deutlich, daß ein Text nicht isoliert, sondern in Interaktion mit anderen Texten verstanden werden kann, was er auch theoretisch in seinen Kafka-Kommentaren dokumentiert: Ein Autor braucht seine Vorgänger nicht zu kennen, um so zu schreiben, wie er schreibt. Es ist vielmehr so, daß — ausgehend von der Gegenwart — die Bedeutung der Vergangenheit entdeckt wird.[42] Dadurch findet eine Auflösung des Ich in einer kollektiven Stimme, im Wort allein statt. Letztlich bleiben nur die Sprache und die agonalen Sprachspiele, die herrschen, und nicht mehr das Ich (Lyotard).

Obwohl J.L. Borges der erste postmoderne Autor ist, hat er — wie erwähnt — kein Paradigma ausgelöst; erst in den 60er Jahren konstituiert sich ein postmoderner Roman, der in vielen Fällen, und dazu gehört das Werk Borges', aus der heutigen Sicht einer retrospektiven Lektüre — vor dem Hintergrund der postmodernen Debatte — als ein solcher Roman erkannt wird. Es scheint, als ob die 60er und 70er Jahre — trotz Rezeptionsforschung — manchem von uns die Augen für literaturgeschichtliches Denken weitgehend geschlossen hätten, denn damals legte man das Hauptaugenmerk auf die Beschreibung der literarischen Struktur und auf ihre Zeichenhaftigkeit.

Erst in den 80er Jahren, zu einem Zeitpunkt, in dem Literaturgeschichtsschreibung und Systemanalyse keine Gegenpole mehr bilden, sondern unbedingte Teile eines Ganzen, werden viele Kulturphänomene adäquat erkannt und beschrieben.

4.2 Der postmoderne Roman in Lateinamerika

Man wäre ausgehend vom Begriff des 'magischen Realismus', von der Vielfalt und der Strukturoffenheit der *nueva novela* geneigt, den gesamten lateinamerikanischen Roman seit 1965 als postmodern zu bezeichnen. Dies würde sich aber als ein allzu schwerer und peinlicher Irrtum erweisen, der auf gravierenden Mißverständnissen beruhte. Nicht alle Romane dieser Periode verfügen über Merkmale wie Intertextualität, Dekonstruktion, Pluralität, metasprachliches Spiel, Parodie, Ironie, Humor, Alltagssprache, Alltagskultur usw. Wenn behauptet wird, *Cien años de soledad* wäre ein postmoderner Roman, weil dort das Erzählprinzip des magischen Realismus herrscht, weil dort ein auktorialer Er-

[41] (Einaudi, Torino 1979).

[42] S. Jorge Luis Borges, »Kafka y sus precursores« (1960), in: *Otras Inquisiciones*, Buenos Aires/Madrid, Alianza/Emencé 1985[5], 107ff.; vgl. ferner Eberhard Geisler, »Paradox und Metapher. Zu Borges' Kafka-Rezeption«, in: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 1/2 (1986), 219-243.

zähler und eine kohärente Geschichte zur Verfügung ständen, dann müßten in der Tat nicht nur *Don Quijote*, sondern auch die *Illias* und die *Odyssee* postmodern sein. Im übrigen: Den auktorialen Erzähler, diesen mythischen Chronisten bei García Márquez, finden wir auch vorher z.B. bei Rulfos *Pédro Páramo* (1955) und Carlos Fuentes' *La muerte de Artemio Cruz* (1962) vor. Wenn behauptet wird, daß Intertextualität, Dekonstruktion und Metasprache weitere Merkmale dieser Romane wären, weil die eigene Geschichte thematisiert wird, dann weiß man wahrlich nicht mehr, was diese Termini bedeuten.[43] Wir wollen hier nicht grundsätzlich die Intertextualität oder die Dekonstruktion im lateinamerikanischen Roman ab den 50er Jahren leugnen, wenn das aber die einzigen Kriterien wären, dann verlören diese Termini ihre differenzierende Funktion.

Ein Großteil der *nueva novela* ist in die Spätmoderne einzuordnen, weil hier das Neue, das Experiment, die Fokalisierung, das Unbewußte (*stream of consciousness*), das Problem der Mimesis und die Schaffung einer eigenen Kunstsprache und die Romanstruktur im Vordergrund stehen. Dieser Roman befindet sich noch immer in den Postulaten der Moderne.

In den 60er Jahren beginnt sich zeitgleich innerhalb der *nueva novela* der postmoderne Roman zu entwickeln, den man neuerdings mit *Postboom* bezeichnet, der aber auf keinen Fall mit dem Roman deckungsgleich ist.

Wir wollen einen ersten Vorschlag für das wagen, was man im Rahmen der von uns entwickelten Kategorien postmoderne Romane nennen könnte. Wir wollen diesen Vorschlag im Augenblick allerdings eher als einen Denkanstoß verstanden wissen, denn als ausgereiftes Modell.

[43] So argumentieren z.B. Alfred J. MacAdam/Flora H. Schiminovich, »Appendix II. Latin American Literature and the Postmodern Era«, in: Stanley Trachtenberg (Hrsg.), *The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts*, London 1985, 251-262, in einem noch dazu polemischen und unqualifizierten Beitrag. Mit einem vergleichbaren Eklektizismus argumentiert Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, New York/London 1987, 12-27, der alle möglichen Autoren und Werke ohne Kriterien und Erläuterungen als Postmodernisten bezeichnet; John Barth hat in: »The Literature of Replenishment«, in: *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*, New York 1984, 193-206, Borges ausgehend von soliderem Kriterien in Richtung Postmoderne interpretiert. Eine kritische Position dazu beziehen O. Paz und Julio Ortega, »Postmodernism in Latin America«, in: H. D'haen and H. Bertens (Hrsg.), *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*, Amsterdam/Antwerpen 1988, 193-208.

4.2.1 Der Roman des Metadiskurses, der Intertextualität, Dekonstruktion und Introspektion Cortázar: *Rayuela* (1963)

Rayuela ist ein Roman mit einer sehr ausgefallenen und ziemlich einmaligen Struktur, insofern der Autor dem Leser drei Arten von Lektüre vorschlägt.[44] Die erste Möglichkeit besteht darin, den Text so zu lesen, wie er verfaßt worden ist, d.h. linear und ohne Auslassungen oder Sprünge. Die zweite bietet an, nur die Kapitel 1-56 zu lesen und die folgenden Kapitel auszulassen. Die dritte Möglichkeit, wie die erste *expressis verbis* vom Autor vorgeschlagen, schreibt eine bestimmte Ordnung vor, die mit Kapitel 73 beginnt und dann, aufgrund einer am Ende des jeweiligen Kapitels angebrachten Zahl auf das nächstfolgende Kapitel verweist usw. Diese Lektüre ist komplex und puzzleartig. Mit ihrer Hilfe kann die Textintention jedoch vollends in Erfahrung gebracht werden.

Rayuela charakterisiert sich durch Ironie, Humor und Spiel sowie durch eine Fülle von Diskurstypen: durch den parodistischen dekonstruktionistischen und intertextuellen Diskurs (gegenüber dem der realistischen Romane, Kap. 34), den philosophisch-existenzialistischen Diskurs, den essayistisch-metasprachlichen Diskurs bezüglich der Romantheorie (besonders im Teil III und im ganzen Roman verstreut), und den Diskurs der Darstellung der kulturellen Heterogenität (Paris vs. Buenos Aires).

Fragmentierung, Heterogenität, Diversität sowohl auf der Ebene des Diskurses als auch auf der typographischen Ebene der Segmentierung des Romans führen zu einer nomadischen Offenheit.

Die Diversität konkretisiert sich ferner in den Bereichen des Mythischen (Maga), des Wissens und Denkens, der Kulturtheorie und Philosophie (Oliviera/ Paris) sowie der Liebe und Leidenschaft.

Daß *Rayuela* einen Wendepunkt in der Entwicklung des lateinamerikanischen Romans seit 1954 darstellt, ist längst von Leo Pollmann erkannt worden; ich erlaube mir hierzu einige Zeilen zu zitieren:

> Cortázars »Rayuela« [...] führt uns [...] ins Jahr 1963, in dem der Neue Roman Lateinamerikas an einer Wende steht [...], die auch als Ankündigung einer neuen »These« [...] gewertet werden kann.
> [...]
> Die Struktur von »Rayuela« steht also in der Auseinandersetzung mit dem europäischen Denken, mit der Versuchung zur Monokausalität oder auch nur zur gemäßigten Vertikalität der Schraube. Um nicht selbst einer Monokausalität im umgekehrten Sinne zu verfallen. [Indem Cortazar] [...] [eine] absolute Offenheit anstrebte, schuf [er] dieses Werk des struktuellen »Sic et Non«, des so spezifisch lateinamerikanischen »Sowohl als auch«.[45]

[44] Lesbare Kapitel: 1-56 (Teil I-II, in Klammern) und *Capítulos prescindibles* 57-124

4.2.2 Der 'intrageschichtliche' Roman

Hierzu können Romane gerechnet werden wie Alejo Carpentiers *El recurso del método* (1974), García Márquez' *El otoño del patriarca* (1975), Carlos Fuentes' *Terra Nostra* (1976) und Roa Bastos' *Yo El Supremo* (1977), Vargas Llosas *La guerra del fin del mundo* (1983) und García Márquez' *El general en su laberinto* (1989).

Wir wollen diesen Typus am Beispiel von Roa Bastos' *Yo El Supremo* (1977) exemplarisch erläutern.

Der Roman setzt sich mit der Herrschaftsperiode des Diktators Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-1840) auseinander sowie mit dessen Charakter, der durch eine bizarre Mischung aus Gedankengut der französischen Aufklärung (Rousseau, Montesquieu), der napoleonischen Zeit und der Romantik sowie durch eine autoritär-patriarchalische Herrschermentalität in der Tradition der lateinamerikanischen Großgrundbesitzer geprägt ist. Roa Bastos' Roman ergreift nicht Partei pro oder contra die schillernde und sehr umstrittene Persönlichkeit des Diktators, sondern beleuchtet diese geschichtliche Figur und Periode, die auch stellvertretend für die lateinamerikanische Geschichte insgesamt bis in unsere Tage steht, durch eine komplexe sowie hochgradig differenzierte und stets fortschreitend durchdringende Struktur.

Unmittelbarer Ausgangspunkt des Romans ist eine anonyme Schmähschrift (*Pasquín*), die Schrift und Stil des Diktators getreu wiedergibt, in der angewiesen wird, daß sein Leichnam öffentlich geschändet und verbrannt werden soll und daß seine treuen Politiker und Militärs hingerichtet werden müssen. Was die Autorenschaft der Schrift betrifft, so gibt es drei Möglichkeiten: Der Verfasser kann der 'Supremo' selbst sein, und die Schrift dient als Alibi, unliebsame Gegner zu vernichten, oder sie ist vom Diktator selbst geschrieben, was ihm durch seine psychische Spaltung nicht mehr bewußt ist, oder es kann die Schrift vom politischen Gegner als Warnung an den Diktator sein.

Der allgemeine Rahmen der narrativen Kommunikation ist durch die Beziehung zwischen dem Supremo und seinem Sekretär Policarpo Patiño charakteri-

[45] L. Pollmann, *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*, Stuttgart 1968, 211ff. und 215

siert, der zugleich sein Schreiber ist, sowie durch die erwähnte Bewußtseinsspaltung des Supremo, die sich in einer Ich/Er-Struktur niederschlägt, und durch zwei Herausgeber, einen Korrektor (*Corrector*) und einen Lektor (*Compilador*) dargestellt wird.

Ansonsten kann der Roman auf der Inhaltsebene durch folgende, immer wiederkehrende Teile gegliedert werden: 1. die 'Schmähschrift' (*Pasquín*); 2. die Notizen (*apuntes*), eine Niederschrift der Dialoge zwischen dem Supremo und Patiño; 3. das private 'Eintragungsbuch' (*Cuaderno privado*), in dem der Diktator seit Beginn seiner Herrschaft eigenhändig zunächst die Staatsausgaben, dann aber, wie der Herausgeber feststellt, zahlreiche Ereignisse, Gedanken, Überlegungen, einzelne, sowohl bedeutsame als auch irrelevante Beobachtungen über unterschiedliche Bereiche und Themen ohne erkennbare Ordnung nebeneinander eintrug, so daß das Eintragungsbuch auch als eine Art Tagebuch des Diktators erscheint, als Zufluchtsort, wo sein privates Leben und sein politisches Wirken beleuchtet werden; 4. das 'Ewige Rundschreiben' (*Circular perpetua*) bzw. diktatorisch-amtliche Erlasse und Richtlinien für die Beamten, die der Diktator Patiño diktiert. Diese sind zugleich didaktisch-historisch-landeskundliche Schriften, die dazu dienen, die Beamten über die Geschichte des Landes, seinen Ursprung und seine Ziele zu belehren, sowie auch die Beziehung Herrscher/Untergebener bzw. Vater/Sohn zu definieren. Hier kommt eine unaufgeklärte patriarchalisch absolutistische Beschreibung des Verhältnisses Obrigkeit/Volk zum Ausdruck; ferner 5. die 'Anmerkungen' (*Notas*), die entweder in Form von Fußnoten vorkommen, die meistens in Kleinschrift gedruckt und somit vom Haupttext abgesetzt sind, oder als eingeflochtene An- bzw. Bemerkungen (insgesamt 73). Die meisten 'Notas' stammen vom Herausgeber (ca. 33) und nur zwei gehen auf den Diktator zurück. Die 'Notas' haben eine interpretierende, relativierende, ergänzende und kritische Funktion gegenüber dem Diskurs des Diktators; ferner haben wir 6. das 'Auskunftsbuch' (*Cuaderno bitácora*), in dem fragmentarisch über die Vergangenheit des Diktators berichtet wird. Es enthält Informationen, die z.T. von ihm selbst stammen, wie z.B. der Bericht über eine Reise, die er als Vierzehnjähriger mit seinem Vater unternahm. Seine Herkunft bleibt aber im Dunkeln, da der Diktator behauptet, keine Eltern zu haben (unehelich zu sein, obwohl er vorher von dem gespannten Verhältnis zu seinem Vater spricht), womit er den romantisch-literarischen Mustern folgt, in denen die Herkunft des emporgekommenen Helden immer mythisch verklärt bleibt (hier kommt auch ein Vergleich zum Dionysos/Athene-Mythos vor); und schließlich 7. andere, nicht weiter klassifizierbare und nur sporadisch erscheinende Bemerkungen, die oft am Textrand vorkommen.

Erzähltechnisch ist der Supremo — als Ich-Erzähler — für den *Cuaderno privado* sowie für die *Circular perpetua* als Er-Erzähler verantwortlich, darin drückt sich seine Bewußtseinsspaltung aus. Patiño übernimmt die Rolle des Reproduzenten der Ideen des Diktators, er ist die schriftliche Konkretisation seines Geistes, und so ist hier auch der Ort der Reflexion über das Verhältnis zwischen Sprache und Schrift, zwischen Rede und deren graphematischer Fixierung. Die von Patiño verfaßte Schrift wird außerdem zum Beweis der Existenz des in völliger Isolation lebenden Diktators benutzt. Der eine Herausgeber in der Funktion eines Korrektors (*Corrector*) liefert kritisch-gewagte Kommentare zum *Cuaderno privado*. Unklar bleibt jedoch seine Identität. Als Möglichkeit hierfür bietet sich, ihn als Stimme des Gewissens des Diktators zu bestimmen, der mit sich selbst hart ins Gericht zu gehen scheint und sich mit *Tú* anredet. Damit wäre eine bereits von Carlos Fuentes in *La Muerte de Artemio Cruz* erprobte und von Vargas Llosa in *La casa verde* (Anselmo-Piura-Handlung) weiterentwickelte Erzähltriade *Yo-Tú-El* konstituiert, wobei das *Yo* einen unmittelbaren Augenblick der Figur, das *Tú* sein Gewissen und das *El* die historisch rekapitulierende Erzählinstanz darstellen. Der *Corrector* könnte aber auch der Verfasser der Schmähschrift sein. Der zweite Herausgeber ist der *Compilador*, der über die Entstehung des Textes Auskunft gibt, der zuerst mündlich vorgetragen und dann niedergeschrieben worden sein soll, womit das Diktat und die Endfixierung thematisiert werden und Vorgang, Idee, Aussprache und Niederschrift, unterschiedliche Übertragungsprozesse und die sich daraus ergebenden Transformationen zum Ausdruck gebracht werden. Der *Compilador* ist an verschiedenen Textstellen dingfest zu machen, z.B. dort, wo er den Leser über seinen Vorgänger informiert, oder dort, wo er diesen 'Erinnerungsfeder' (*pluma-memoria*) nennt. Der *Compilador* genießt den doppelten Status einer der Fiktion angehörenden Figur und eines wissenschaftlichen Lektors, der versucht, eine kritische Textausgabe zu edieren, was er durch zahlreiche Quellenangaben und Hinweise unterstreicht. Ferner teilt er die Rolle Patiños, der abschreibt und reproduziert, aber zugleich in die Rolle des Diktators schlüpft, der also durch die Macht des Schreibens in der Lage ist, Wortspiele einzuflechten, Plagiate zu entwerfen und manches zu überzeichnen.

'*Yo el Supremo*' von Roa Bastos kann, was die Spracherneuerung und die intertextuelle Form der fiktionalen Behandlung von Geschichte betrifft, als ein zwar immer noch nicht gänzlich in seiner literarhistorischen und epistemologischen Dimension erkanntes, aber doch gewaltiges Werk der *post-nueva novela* bzw. der Postmoderne und jener auf Spanisch verfaßten Romane betrachtet werden. Der Einsatz dessen, was die Lateinamerikanistik *intrahistoria* zu nennen pflegt, das semiotische Problem der Interaktion unterschiedlicher kodifi-

zierter Wissensreihen, hier genau zwischen Geschichte und Fiktion, die funktionale Verwendung dieser Diskurse mit dem Ziel, in der Tiefe des Kultursystems liegende Phänomene zu klären, die man auf der Oberfläche des kulturellen faktischen Wissens nicht zu beleuchten vermag, die Behandlung der Geschichte als kulturelles Ganzes, die *intrahistoria* als neue Sichtweise einzuführen, ist Hauptgegenstand dieses Romans.[46] Auf diese Weise werden einerseits Widersprüchlichkeit, Pluralität, Brüche und Diskontinuität der lateinamerikanischen Geschichte und Kultur – hier an die Figur des Diktators gebunden – und unter dem Rekurs der Verwendung verschiedener Diskurse, Diskurstypen und Vermittler, meisterhaft interpretiert. Andererseits wird einem nicht lateinamerikanischen Leser Zugang zu diesem kulturellen und literarischen System verschafft.

4.2.3 Der Roman des Massendiskurses

Hierzu gehören Romane wie Manuel Puigs *La traición de Rita Hayworth* (1968), *Boquitas pintadas* (1969), *The Buenos Aires Affair* (1973), *El beso de la mujer araña* (1976), Mario Vargas Llosas *La tía Julia y el escribidor* (1977) und Gabriel García Márquez' *El amor en los tiempos de cólera* (1987).

Als Beispiel wählen wir hier Mario Vargas Llosas *La tía Julia y el escribidor*, einen Roman, der zahlreiche »Geschichten« bzw. Handlungssequenzen hat, die nach dem Verfahren der fortgesetzten *Radionovelas* verfaßt sind. Zunächst haben alle Geschichten den gleichen narrativen Status, d.h. der implizite Leser glaubt, daß das Erzählte sich tatsächlich ereignet. Der einzige Unterschied zwischen den verschiedenen Geschichten besteht darin, daß – während sie alle unterschiedliche Inhalte haben, durch einen Er-Erzähler vermittelt werden, ihr jeweiliger Handlungsschluß unvollendet bleibt und vom Erzähler am Ende des typographischen Segments Fragen bezüglich des Ausgangs gestellt werden – eine Geschichte im gleichen Rhythmus mit immer gleichem Inhalt wiederkehrt, für die ein Ich-Erzähler, nämlich Mario bürgt.

Im Laufe der Lektüre wird klar, daß diese Ich-Erzählung den allgemeinen Rahmen der Erzählung bildet, sozusagen die Rahmenfiktion, und die einzelnen Anekdoten die Binnenfiktion darstellen.[47] So haben wir eher die Struktur einer Novelle als die eines Romans. Dies entspricht dem Status der einzelnen Geschichten, denn sie sind Folgen der vom bolivianischen Pedro Camacho verfaßten *radionovelas* für den Sender von Radio Central. Dieser Camacho ist eine Figur, die zu der Rahmenfiktion gehört und als *escritor decimonónico* apostrophiert wird.

[46] Ein erster gelungener Versuch in dieser Richtung ist der Beitrag von Eberhard Geisler, »Sprache, Wahrheit, Geschichte. Augusto Roa Bastos' Roman *Yo El Supremo* als Replik auf Rousseau«, in: *Neue Romania. Veröffentlichung des Studienbereiches Neue Romania des Instituts für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin* 16 (1998), 175-192.

[47] Die Rahmenhandlung spielt sich in den ungeraden Kapiteln I, 3, 5 usw. ab, dazwischen finden wir die *radionovelas*.

Während die einzelnen Folgen zunächst unabhängig voneinander bleiben, beginnen sich die Konturen zwischen den Geschichten aufgrund einer fortschreitenden Gedächtnisschwäche zu verwischen, die bei dem sonst so begnadeten Schreiberling Camacho plötzlich eintritt. Am Anfang werden einzelne Namen und Rollen vertauscht, dann werden auch die Handlungen zunehmend verwechselt, bis zu dem Punkt, daß Camacho sich des öfteren fragen muß, wer wer ist. Besonders evident ist das im Kapitel XVI.[48] Diese Verwirrung wird von den Sprechern und einigen Radiozuhörern als besorgniserregend empfunden, letztlich aber durch die unfreiwillig erzeugte Spannung als weiterer Höhepunkt der Kunstfertigkeit Camachos rezipiert und gewertet.

Der Roman ist durch seine Fragmentierung, Heterogenität und Vielschichtigkeit charakterisiert. Er ist ein stetes dekonstruierendes, intertextuelles, metasprachliches und ironisches Spiel. Er nimmt Bezug auf die Form der *radionovela*; die Themen sind aber weit davon entfernt, zum Kitsch, zur Gattung der *novela rosa* (etwa *Corin Tellado*) zu gehören. Die Episoden stellen ein Kaleidoskop von Figurenschicksalen unterschiedlichster Provenienz dar, die die Gesamtlandschaft der peruanischen Gesellschaft thematisieren: der Lokaladel, die Intellektuellen, die Geschäftsleute, die Kirche, die Armenviertel, die Polizei, die Berufstätigen, das Fußballspiel, die heruntergekommenen Familien usw.

Die Kritik ist hier nicht so evident wie in anderen Romanen Vargas Llosas, sondern wird vollkommen dem impliziten Leser überlassen: allein aus der kommentarlosen und ohne die Stütze binärer Oppositionen gebotenen Darstellung der Geschichte entspringt die soziale Kritik, sei es durch das Beschreiben strenger, fast krankhafter Moralvorstellungen und des Autoritarismus oder durch die Schilderung des Elends und der Gewalt. Beispiel wäre der Inzest zwischen Richard und seiner Schwester Elianita (Kap. II), die Vergewaltigung einer Minderjährigen und die Verleugnung des Täters, der sich um seine Unschuld zu beweisen eigenhändig den Penis abtrennen will (Kap. VI), jene Szene, in der Federico Tellez' Schwester von den Feldratten vollständig zerfressen wird bzw. die Verwandlung von Tellez in einen krankhaften Despoten, der zum Schluß von seiner Familie ermordet wird (Kap. VIII).

Die Geschichten von Camacho haben immer etwas Schauderhaftes und Morbides, Gewalt und Auslöschung seiner Figuren werden immer größer und

[48] Wir benutzen die Textausgabe von Seix Barral/Biblioteca de Bolsillo, Barcelona 1984.

grausamer. Damit wird das typische Modell der *radionovela* abgebaut und durch ein neues ersetzt.

Deutlich wird dies u.a. in der erwähnten Inzest-Geschichte: verwendet wird jener Diskurs, der typisch für die *radionovelas* ist: Richard ist der Inbegriff der Vollkommenheit, aus der Oligarchie stammend, dementsprechend reich, ein Adonis, ein ausgezeichneter Student, ein großartiger Sportler und Tänzer, ein Mustersohn und Musterbruder, geliebt und bewundert von allen; seine Schwester ist mit vergleichbaren Adjektiven charakterisiert; dann stürzen sie ins Unglück, aber in ein von der Gesellschaft sanktioniertes Unglück.

Die Basis dieses Romans ist eine Aneinanderreihung von formalen und inhaltlichen Zitaten aus dem Romansystem u.a. Laclos', Balzacs, Flauberts, Zolas und Borges' (von denen einige *expressis verbis* zitiert werden[49]), in dem die Figuren immer wiederkehren, in dem sie durch »Erbanlagen« belastet sind. Allerdings begibt sich Vargas Llosa weder auf das Feld der psychologischen Erforschung der *vita* der Figuren noch auf das ihrer Erbkrankheiten.

Balzacs Modell kommt als Zitat u.a. in Kap. X vor, wo sich ein sanfter junger Mann, der mit allen Merkmalen des romantischen Helden versehen ist, in einer etwas heruntergekommenen Pension beim Ausbruch seiner verborgenen Leidenschaften, sprich Schizophrenie, plötzlich als ein mit krimineller Energie geladener Gewaltäter erweist und sich in einen Dämon verwandelt: Er ersticht den ihm gegenüber fürsorglichen Gastwirt mit zahlreichen Messerstichen und versucht, dessen Frau zu vergewaltigen. Flauberts *Education sentimentale* erscheint in der Beziehung zwischen Mario und Javier (dort zwischen Frédéric und Deslauriers). Die Helden stellen nach einer gewissen Zeit fest, daß sie »pychologisch reif« geworden sind.[50]

Die Liebesgeschichte zwischen Mario und *tía* Julia ist eine ironische Thematisierung der *Liaisons dangereuses* (*juegos peligrosos*, Kap.IX, 196), in der die Briefe durch das Telefon ersetzt werden, die Begegnungen aber immer Gefahren mit sich bringen.

Das metasprachliche Spiel ist überall dort festzustellen, wo wir seitens des Erzählers Auskunft über die Vertextungsverfahren erhalten bzw. dort, wo die Fiktionalität bloßgelegt wird.

Im Kap. II, (64-65) wird auf realistische Verfahren hingewiesen, die sich als hochgradige Mythisierung und demzufolge völlig unwissenschaftliches Vorgehen erweisen: Camacho geht für die Erfindung seiner *radionovelas* von einem Stadtplan Limas aus, weil er das »wahre Leben« darstellen will. Die wahre Darstellung des Lebens entpuppt sich jedoch als Ergebnis seiner Phantasie.

[49] Balzac Kap. III, 65 und Kap. XV, 329; Zola, Kap. II, 37; Borges, Kap. III, 59.
[50] Kap. XI, 249.

Camacho schreibt — willkürlich und ohne wirkliche Kenntnis Limas — den verschiedenen Vierteln falsche soziologisch-moralische Merkmale zu. Hier werden die Selektionskriterien und die Typisierungen des Romans im 19. Jahrhundert thematisiert. Auf den Protest Marios hin antwortet Camacho:

> — No se trata de una clasificación científica sino artística - me informó, haciendo pases mágicos manitas pigmeas —. No me interesa »toda« la gente que compone cada barrio, sino la más llamativa, la que da a cada sitio su perfume y su color. Si un personaje es ginecólogo debe vivir donde le corresponde y lo mismo si es sargento de la policía.
> Me sometió a un interrogatorio prolijo y divertido (para mí, pues él mantenía su seriedad funeral) sobre la topografía humana de la ciudad y advertí que las cosas que le interesaban más se referían a los extremos: millonarios y mendigos, blancos y negros, santos y criminales.[51]

Die verwendeten Verfahren, der Übergang zur Phantastik und die nicht erklärte Kausalität der Ereignisse nennt der Erzähler — indem er Borges' Erzählweise in Anspruch nimmt — 'salto cualitativo'.[52]

Das Beispiel zeigt, daß dieser Roman von Vargas Llosa außerdem eine Art Offenlegung ist, wie Fiktion zustande kommt. Dies wird auch dort deutlich, wo z.B. Vorlieben oder Abneigungen des Verfassers, hier Camachos, immer durchschlagen und als roter Faden bei allen Folgen und Geschichten zu erkennen sind: Die von ihm gehaßten Argentinier werden immer als Kriminelle, Schmutzige, Diebe und Perverse dargestellt, die Helden sind immer im besten Alter, d.h. sie sind Fünfzigjährige (wie er selbst) und werden ähnlich beschrieben.

[51] Ebd., III, 65
[52] Ebd., Kap III, 58-59