

## Die Postmoderne als Epoche betrachtet

Umberto Eco, der es wie kein anderer wissen muss, lässt die Postmoderne nicht als ›Epoche‹ gelten: »Ich glaube indessen, daß ›postmodern‹ keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*. Man könnte geradezu sagen, daß jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat.«<sup>1</sup>

Nicht viel anders haben es die französischen Meisterdenker gesehen. Jean-François Lyotard spricht der Postmoderne den Status eines ›neuen Zeitalters‹ entschieden ab, weil er sie als eine bloße ›réécriture‹ der Moderne, d. h. als deren modifizierte Weiterführung, versteht.<sup>2</sup> Michel Foucault will hinsichtlich der Frage nach der ›Postmoderne‹ gar »nicht auf dem Laufenden«<sup>3</sup> gewesen sein, und Jacques Derrida hält den Begriff für ohnehin irreführend:

As you know, I never use the word ›post‹, the prefix ›post‹; and I have many reasons for this. One of those reasons is that this use of the prefix implies a periodisation or an epochalisation which is highly problematic for me. Then again, the word ›post‹ implies that something is finished – that we can get rid of what went *before* Deconstruction, and I don't think any of that sort.<sup>4</sup>

In ähnlicher Weise hat der in der deutschen Diskussion ungemein wirkmächtige Wolfgang Iser dem Begriff ›Postmoderne‹ unterstellt, sich mit seinem »Epochenanspruch« zu übernehmen.<sup>5</sup> Albrecht Wellmer spricht hingegen schon früh davon, dass sich unbestreitbar das »Bewußtsein einer Epochenschwelle« herausbilde, auch wenn »dessen Konturen noch unklar, verworren und zweideutig« seien.<sup>6</sup> 1991 knüpft Hans Ulrich Gumbrecht die Deutung der Postmoderne als Epoche schließlich an eine Klausel:

Natürlich kann (und will) niemand einen Historiker daran hindern, die Postmoderne als eine Epoche zu beschreiben, komplizierte Vorschläge zur Datierung ihres Beginns zu machen – oder ihr umgekehrt die zum Ehrentitel ›Epoche‹ erst qualifizierende ›Geschlossenheit‹ abzuspochen. Aber als eine Besonderheit der Epoche ›Postmoderne‹ sollte dann erwähnt werden, daß ihr eigener Modus, sich in ein Verhältnis zu anderen Epochen zu setzen, eben nicht den Grundstrukturen des historischen Bewußtseins entspricht – und daß sie sich selbst nicht als eine Epoche verstehen kann.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> Eco: *Nachschrift*, S. 77: »Credo tuttavia che il post-moderno non sia una tendenza circoscrivibile cronologicamente, ma una categoria spirituale, o meglio un *Kunstwollen*, un modo di operare. Potremmo dire che ogni epoca ha il proprio post-moderno, così come ogni epoca avrebbe il proprio manierismo« (Eco: *Postille*, S. 38).

<sup>2</sup> Vgl. Lyotard: *Das Inhumane*, S. 68: »La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité sur le projet d'émancipation de l'humanité tout entière par la science et la technique. Mais cette réécriture [...] est à l'œuvre, depuis longtemps déjà, dans la modernité elle-même« (Lyotard: *L'inhumain*, S. 43).

<sup>3</sup> Foucault: *Strukturalismus und Poststrukturalismus*, S. 541: »Qu'est-ce qu'on appelle la postmodernité? Je ne suis pas au courant« (Foucault: *Structuralisme et poststructuralisme*, S. 446).

<sup>4</sup> Derrida: *In Discussion with Christopher Norris*, S. 72.

<sup>5</sup> Vgl. Iser: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 1.

<sup>6</sup> Wellmer: *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, S. 48.

<sup>7</sup> Gumbrecht: *Postmoderne*, S. 369.

Warum dürfte sich die Postmoderne aber nicht als Epoche verstehen, wenn doch ihr Name schon eine zeitliche Differenz benennt: *nach* der ›Moderne‹ (was immer damit gemeint sein mag)? Es sollte demnach genügen, dass die Leitlinien der ›Moderne‹ dem Blick zurück als hinlänglich verbraucht erscheinen, um eine ›Postmoderne‹ in den Gänsemarsch der Epochen einzuordnen. In diesem Sinn haben sich die Herausgeber des MERKUR bei ihrer ›Bilanz‹ von 1998 das Recht herausgenommen, die Postmoderne als eine Epoche zu behandeln, »der andere Epochen vorangingen: die konservativen fünfziger, die kulturrevolutionären sechziger und die anarchisch-politischen siebziger Jahre. Und auch wer den Terminus *Epoche* für zu groß hält, wird zugeben müssen, daß viele postmoderne Revisionen, Variationen und Substitutionen der Moderne heute zum Selbstverständlichen unseres Bewußtseins und unseres Alltags gehören.<sup>8</sup>

Gewiss stimmt die Postmoderne soziokulturell wie ästhetisch in Vielem mit dem überein, was als ›Moderne‹ geläufig ist, zumal sich gerade ihre auffälligsten Merkmale bis in die Romantik – den Anbeginn aller selbstbewussten ›Moderne‹ – zurückverfolgen lassen. Dass das Meiste an der Postmoderne einst modern gewesen ist, kann dennoch nicht über die offensichtlichen Unterschiede hinwegtäuschen, die gemeinsam in der Einsicht wurzeln, dass die Neuerungen der Moderne nun einmal nicht mehr neu sind und also entschieden der Vergangenheit angehören. Wie sich die Postmoderne zur Moderne verhält, bringt Wolfgang Iser insofern plausibel auf den Punkt: »Sie führt die Moderne fort, aber sie verabschiedet den Modernismus«, d. h. dessen »Ideologie der Potenzierung, der Innovation, der Überholung und Überwindung« bzw. »die Dynamik der Ismen und ihrer Akzeleration«.<sup>9</sup>

Diese Kompromissformel hilft, weil sie die Begriffe auf zwei getrennten Ebenen, d. h. mit wechselnder Trennschärfe, verhandelt und erlaubt, unter einem Oberbegriff ›Moderne‹ mehrere gleichrangige Unterbegriffe zu versammeln. Demnach kann eine Post-Moderne auf den im nüchternen Funktionalismus der 1950-60er Jahre erneut virulent gewordenen Modernismus folgen und stellt doch – wenn man so will – nur eine von etlichen Spielarten der Moderne des 20. Jahrhunderts dar. Diese Freiheit zur Klassifikation *je nachdem* darf man sich nehmen, weil es die Postmoderne nicht in der gleichen Weise gibt wie den Schreibtisch, an dem man über sie nachdenkt; wie jeder andere Allgemeinbegriff ›ist‹ sie als ›diskursives Konstrukt‹<sup>10</sup> immer nur so, wie man sie sich zurechtlegt, und alles hängt davon ab, dass dies

---

<sup>8</sup> Bohrer/Scheel: *Vorbemerkung 1998*, S. 755.

<sup>9</sup> Iser: *Unsere postmoderne Moderne*, S. 6.

<sup>10</sup> Vgl. Schmitz-Emans: *Schreibweisen*, S. 115; Zima: *Moderne/Postmoderne*, S. 4.

sachgerecht geschieht. Dementsprechend hat John Barth – Literaturwissenschaftler und postmoderner Roman-Schreiber der ersten Stunde – die Idee einer ›postmodernen‹ Epoche als »a kind of shorthand« legitimiert,<sup>11</sup> deren Nutzen darin liege, sich im Wirrwarr der so unterschiedlichen Ausprägungen leichter und schneller zurechtzufinden.

Was die Belletristik angeht (im Wissen um ihre Fundierung in der poststrukturalistisch-dekonstruktivistischen Philosophie bzw. Zeichentheorie), stößt das Projekt, »die Postmoderne als literarische Epoche selbst zu historisieren«,<sup>12</sup> schon lange auf keinen ernsthaften Widerstand mehr. Unabhängig von der – zuletzt noch zu verhandelnden – Frage, inwiefern das postmoderne Schreiben zwischenzeitlich an sein Ende gelangt sein mag und einer wie immer zu definierenden Post-Postmoderne weicht (vgl. S. 129ff.), fällt es zumindest leicht, den Anfang zu benennen: Das Erscheinen von Umberto Ecos *Il nome della rosa* (1980, dt. *Der Name der Rose*, 1982) hat gründlich genug als ›Abgrenzungsereignis‹<sup>13</sup> gewirkt und erlaubt seitdem, im Gefolge dieses Idealtyps das postmoderne Schreiben von einem nicht-postmodernen zu unterscheiden. In Reaktion auf diesen Roman ist jedenfalls das breitenwirksame Bewusstsein von einer ›neuartigen‹ Literatur entstanden, das im Rückblick weit ältere Werke als deren Vorläufer begreifen lässt (Laurence Sternes *Tristram Shandy* (1759-67)<sup>14</sup> oder Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/32), von James Joyce und seinem *Ulysses* (1922) ganz zu schweigen). Mit dem italienischen Welt-Bestseller ist folglich die unverzichtbare Voraussetzung gegeben, um die Postmoderne als eigenständige Epoche zu begreifen, zumal die anderen Künste (namentlich Architektur und Musik) vergleichbare Eigenheiten aufweisen und in der Philosophie das unverzichtbare Theorie-Instrumentarium bereitsteht. An der epochenspezifischen ›Klumpenbildung‹<sup>15</sup> braucht daher nicht gezweifelt zu werden.

In ›Il post-moderno, l'ironia, il piacevole‹ (›Postmodernismus, Ironie und Vergnügen‹), einem Kapitel seiner *Postille a ›Il nome della rosa‹* (zuerst 1983, dt. *Nachschrift zum Namen der Rose*, 1984), begründet Umberto Eco die Notwendigkeit postmoderner Umorientierung mit der ästhetischen Erfahrung, dass sich die radikale Moderne zwangsläufig in eine Sackgasse manövriert habe:

---

<sup>11</sup> Barth: *Further Fridays*, S. 114.

<sup>12</sup> Schilling: *Der historische Roman*, S. 22.

<sup>13</sup> Vgl. Luhmann: *Epochenbildung*, S. 11.

<sup>14</sup> Vgl. Hassan: *Postmodern Turn*, S. XVI.

<sup>15</sup> Vgl. Luhmann: *Epochenbildung*, S. 16.

Die Avantgarde zerstört, entstellt die Vergangenheit: Picassos *Demoiselles d'Avignon* sind die typische Auftrittsgebärde der Avantgarde; dann geht die Avantgarde weiter, zerstört die Figur, annulliert sie, gelangt zum Abstrakten, zum Informellen, zur zerrissenen Leinwand, zur verbrannten Leinwand [...]. Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann [...].<sup>16</sup>

Wenn die Malerei sich selbst auslöscht, die Musik nicht mehr spielt und die Literatur auf ihre Weise verstummt, dann müssen diese Künste alternative Verfahren hervorbringen, weil das Nichts nicht mehr zu überbieten ist. Warum aber sollte ein Roman nicht vom Zitieren anderer Romane leben dürfen, wenn die Literaturgeschichte doch zeigt, dass es wahre Ursprünglichkeit nie gegeben hat: »Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte.«<sup>17</sup> Umso mehr werden ganz neue Formen eines ›plaisir du texte‹<sup>18</sup> zu entdecken sein, sobald das Schreiben wie das Lesen im Horizont der universalen Literaturgeschichte geschieht, d. h. als weitläufiges Wechselspiel von Entdecken und Erinnern.

Umberto Ecos Einsicht, dass ein »versöhntes Zurück zu neuen Formen von Akzeptablem und Vergnüglichem«<sup>19</sup> wieder erlaubt sei, seitdem sich der Gestus radikal-avantgardistischer Verweigerung erschöpft habe, ist wesentlich anti-modernistischen Theoriebildungen in den USA zu verdanken, die in Westeuropa um 1968 nur flüchtig Aufsehen erregen konnten, nun aber – wie namentlich Leslie Fiedlers Formel ›Cross the border – close the gap‹ (vgl. S. 14) – als Vorbereiter einer erfolgreichen Postmoderne zur Geltung kamen. Aus postmoderner Retrospektive sind es jedenfalls drei Absichten bzw. Notwendigkeiten gewesen, die der Moderne ihre epochale Signatur verliehen hatten, während der 1970er Jahre aber ins Zwielicht geraten waren: der Alleinvertretungsanspruch auf Fortschrittlichkeit, die Behauptung rigoroser Aktualität und das Einverständnis mit der Tatsache, nur einer Minderheit etwas zu sagen.

Als Modernismus, der als anti-bürgerliche Avantgarde alles Konventionalisierte emphatisch verabschieden wollte, ist die Kunst seit dem späten 19. Jahrhundert genötigt gewesen, unablässig sich selbst zu überholen und sogar das ästhetisch qualifizierte Publikum wieder

---

<sup>16</sup> Eco: *Nachschrift*, S. 78: »L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: le Demoiselles d'Avignon sono il gesto tipico dell'avanguardia; poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata [...]. | Ma arriva il momento che l'avanguardia (il moderno) non può più andare oltre [...]« (Eco: *Postille*, S. 38).

<sup>17</sup> Eco: *Nachschrift*, S. 28: »i libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata« (Eco: *Postille*, S. 15).

<sup>18</sup> Vgl. Roland Barthes' *Essay Le plaisir du texte* (1973); dt.: *Die Lust am Text* (1974).

<sup>19</sup> Eco: *Nachschrift*, S. 73: »L'avanguardia stava diventando tradizione, ciò che era dissonante qualche anno prima diventava miele per le orecchie (o per gli occhi). [...] Si profilava un ritorno conciliato a nuove forme di accettabile, e di piacevole« (Eco: *Postille*, S. 36).

und wieder zu brüskieren. Das Gesetz, dem die modernistische Selbst-Exklusion nicht entkommt, hat Arthur Rimbaud schon 1873 benannt: »Il faut être absolument moderne« (›Es gilt unbedingt modern zu sein‹).<sup>20</sup>

An eben dieser Logik setzt die Postmoderne an, indem sie den Innovationsdruck abschüttelt und nicht länger allein die *happy few* der Kunstsachverständigen bedienen will:

- Hat die Moderne den Gegensatz von Hoch und Nieder kultiviert, um als wahre Kunst das Triviale abzuwehren, so gesteht sich die Postmoderne ein *easy reading / listening / watching* zu, um in romantischer Nachfolge erneut populär zu werden.
- Hat die Moderne unter einem rigiden Wiederholungsverbot gestanden, um in der unablässigen Neuerung das eigene Altern zu verleugnen, braucht die Postmoderne das Aktuelle nicht umgehend wieder zu verdrängen, sondern darf – entlastet – auf schon Bekanntes zurückgreifen, um ihr Spiel damit zu treiben.
- Hat die Moderne jeweils nur einen einzigen Stil, ein einziges Konzept als vollgültig zeitgemäß anerkennen können, öffnet sich die Postmoderne der Vielfalt und kann die widersprüchlichsten Arten, Kunst zu schaffen, gleichermaßen kultivieren.

Modern bleibt die Postmoderne dabei weiterhin, weil Wiederholungen nie das Gleiche sind und die Rekombination des Tradierten kein geringeres Innovationspotenzial besitzt als das nochmalige Auf-die-Spitze-Treiben des Unerhörten. Um sich von dieser Wahrheit zu überzeugen, genügt es, Jorge Luis Borges' kleine Erzählung *Pierre Menard, autor del Quijote* von 1939 zu lesen, in der es einem ›Symbolisten aus Nîmes‹ während der 1930er Jahre gelingt, Kapitel des *Don Quijote* von Miguel de Cervantes Saavedra (1605/15) Wort für Wort, Zeile für Zeile neu zu schreiben, ohne das Original zu kopieren. So deckungsgleich der neue Text dem alten auch ist, liest sich Pierre Menards *Don Quijote* doch anders als das Original, da gerade die exakte Wiederholung z. B. den Sprachstil entscheidend verändert hat: Was in Cervantes' Fassung das natürliche Spanisch der damaligen Zeit gewesen ist, steht bei Pierre Menard jetzt als affektierter Archaismus da.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Rimbaud, Arthur: *Une saison en enfer*. Bruxelles 1873, S. 52.

<sup>21</sup> »Der Text Cervantes' und der Text Menards sind Wort für Wort identisch; doch ist der zweite nahezu unerschöpflich reicher. [...] | [...] Auch zwischen den Stilarten besteht ein lebhafter Kontrast. Der archaisierende Stil – immerhin eines Ausländers – leidet an einer gewissen Affektiertheit. Nicht so der des Vorläufers, der das seiner Zeit geläufige Spanisch unbefangen schreibt« (Borges: *Gesammelte Werke* 3/I, S. 121f.): »El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico. [...] | [...] También es vívido el contraste de los estilos. El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época« (Borges: *Obras completas* I, S. 449).