

Nach der Postmoderne

Das Schlagwort vom ›Neuen Realismus‹, unter dem der deutsche Philosoph Markus Gabriel und sein italienischer Kollege Maurizio Ferraris am 23. Juni 2011 bei einem neapolitanischen Mittagessen ein ›Zeitalter nach der sogenannten *Postmoderne*‹ ausgerufen haben,⁵¹⁴ ist bei weitem nicht der erste Totenschein. Für den deutschen Bereich konstatiert Hans-Peter Müller das »stille Ende der Postmoderne« bereits 1998 im Sonderheft des *MERKUR*; Jost Hermand sekundiert dieser Ansicht 2004 ganz entschieden,⁵¹⁵ und auch Christoph Riedwegs Dokumentation einer römischen Vortragsserie von 2012 beruft sich auf das »Gefühl eines tiefen Umbruchs«, das postmoderne Ideen wie der ›Tod des Autors‹ »mit einem Mal ausgesprochen alt und überholt« klingen lässt.⁵¹⁶

In den USA haben die in der Regel aufatmenden Feststellungen, mit der Postmoderne sei es nun aus, schon früher eingesetzt,⁵¹⁷ und 2002 resümiert Linda Hutcheon umstandslos: »Let's just say it: it's over.«⁵¹⁸ In der Tat liegen die Proklamationen einer nicht mehr ›modern‹ Kunst bei Leslie A. Fiedler und Charles Jencks, das sprachphilosophisch-gesellschaftstheoretische Umdenken bei Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-François Lyotard und Jean Baudrillard und erst recht der literarische Welterfolg von Umberto Eco's *Il nome della rosa* in bereits so entrückter Vergangenheit, dass der Gedanke an etwas Neues allein dieser Tatsache wegen nicht mehr von der Hand zu weisen ist. Hat man sich auch noch nicht auf einen neuen Epochenbegriff einigen können und spricht deshalb je nachdem von einer ›Post-Postmoderne‹, von einer ›Metamoderne‹⁵¹⁹ oder auch nur von ›nicht mehr postmodern‹, bringt sich das Bedürfnis, philosophisch wie künstlerisch endlich wieder andere, einfachere und direktere Wege gehen zu dürfen, mittlerweile vielfach genug zur Geltung: als Plädoyer für eine Rückkehr zum Realismus und insbesondere als Überdruß an einer allzu omnipräsent gewordenen Ironie.

Philosophisch geschieht diese Gegenbewegung zur »Entwertung von Wirklichkeitserfahrung überhaupt«⁵²⁰ als Distanzierung vom postmodernen Leitkonzept, dass es kein kontextfreies Sprechen gibt, alles Denken gesellschaftlich konstruiert ist und demzufolge ›Interpretation‹

⁵¹⁴ Vgl. Gabriel: *Warum es die Welt nicht gibt*, S. 10; Ferraris: *Manifest*, S. 13; Ferraris: *Was ist der Neue Realismus*, S. 52.

⁵¹⁵ Vgl. Müller: *Das stille Ende*; Hermand: *Nach der Postmoderne*.

⁵¹⁶ Riedweg: *Einleitung*, S. 7.

⁵¹⁷ Vgl. Toth: *Passing of Postmodernism*, speziell S. 1-35.

⁵¹⁸ Hutcheon: *Politics of Postmodernism*, S. 166.

⁵¹⁹ Vgl. insbesondere Vermeulen/Akker: *Notes on Metamodernism*.

⁵²⁰ Bohrer/Scheel: *Vorbemerkung 2005*, S. 749.

bleibt, sodass der Pathos-Begriff ›Wahrheit‹ bestenfalls noch im Plural verwendbar wäre. Die Vertreter des ›New Realism‹ (in den USA namentlich Thomas Nagel und Paul Boghossian, in Italien Maurizio Ferraris und in Deutschland Markus Gabriel) halten diesem *différance*-bedingten Universal-Relativismus die Notwendigkeit entgegen, wenigstens eine Reihe bestimmter ›Tatsachen‹ anzunehmen, auf die alles weitere Denken zu begründen wäre: »We have no choice but to recognize that there must be some objective, mind-independent facts«. ⁵²¹ In Anlehnung an Thomas Nagels Überlegung, kein ›epistemologischer Skeptizismus‹ könne ohne »implicit reliance on the capacity for rational thought« auskommen, ⁵²² wendet namentlich Gabriel den Vorwurf Derridas an die gesamte Philosophie des Abendlandes, sie sei von einer Metaphysik der Präsenz beherrscht (vgl. S. 27), gegen Derrida selbst und bezichtigt die Dekonstruktion, selbst metaphysisch geblieben zu sein: »Die Postmoderne wollte uns weismachen, die Menschheit leide seit der Prähistorie unter einer gigantischen kollektiven Halluzination, der Metaphysik. [...] Die Postmoderne ist allerdings nur eine weitere Variante der Metaphysik. Genau genommen handelte es sich bei ihr um eine sehr allgemeine Form des Konstruktivismus«. ⁵²³ In gleicher Manier greift Maurizio Ferraris Lyotards These vom ›Ende der Erzählungen‹ (vgl. S. 36f.) auf und deklariert die Postmoderne als einen erneuten *méta-récit*, der das mit ihm verbundene Versprechen in gleicher Weise gebrochen habe wie zuvor z. B. die marxistische Befreiungshoffnung: »Die letzten Jahre haben tatsächlich eine bittere Wahrheit gelehrt. Und zwar, dass die Interpretationen das Primat über die Tatsachen gewonnen haben und sich die Überwindung der Objektivität durch den Mythos vollzogen hat. Aber das hat nicht die von den Gelehrten prophezeiten emanzipatorischen Erkenntnisse gehabt«. ⁵²⁴

Mit seinem ›nuovo realismo‹, der sich in den Grundzügen mit der weiter ausgreifenden Theoriebildung Gabriels deckt, verbindet auch Ferraris ein freilich nicht überschwängliches Emanzipationsversprechen, das sich aus der Kritik am behaupteten Irrationalismus postmoderner Denker speist: »Irrrend lernt man oder andere lernen. Die Wahrheit zu verabschieden ist nicht nur ein Geschenk ohne Gegenleistung, das man der ›Macht‹ macht, sondern vor allem der Widerruf der einzigen *Chance* auf Emanzipation, die sich der

⁵²¹ Boghossian: *Fear of Knowledge*, S. 57.

⁵²² Nagel: *The Last Word*, S. 15/19.

⁵²³ Gabriel: *Warum es die Welt nicht gibt*, S. 10f.

⁵²⁴ Ferraris: *Manifest*, S. 16: »Gli ultimi anni hanno infatti insegnato una amara verità. E cioè che il primato delle interpretazioni sopra i fatti, il superamento del mito della oggettività si è compiuto, ma non ha avuto gli esiti emancipativi profetizzati dai professori« (Ferraris: *Manifesto*, S. 5).

Menschheit bietet: des Realismus, gegen Illusion und Zauberei«.⁵²⁵ Den eigentlichen Ursprung allen Übels erkennen Ferraris und Gabriel folgerichtig im Nihilismus Nietzsches, der in der seinerzeit nicht veröffentlichten Abhandlung *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873) ›Wahrheit‹ als ein »bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz eine Summe von menschlichen Relationen« und damit als poetisch motivierte ›Illusionen‹ diskreditiert hat (vgl. S. 29). Indem Ferraris' *Manifesto del nuovo realismo* (2012) Nietzsche auf die Notiz »Thatsachen giebt es nicht, nur Interpretationen«⁵²⁶ festlegt, schafft er sich die Basis, postmodernes Denken grundsätzlich zu attackieren. Seine Behauptung, »die beiden Dogmen der Post-moderne« liefen darauf hinaus, »dass die gesamte Realität gesellschaftlich konstruiert und unbegrenzt manipulierbar sei«,⁵²⁷ zeugt zwar von einer eher einseitigen Lektüre post-moderner Schlüssel-Theoreme von Derrida bis Baudrillard und geht mit dem Zitat aus Nietzsches Nachlass nicht gar behutsam um; unbestreitbar aber bleibt, dass »das Pendel des Denkens, das im 20. Jahrhundert Richtung Antirealismus und dessen verschiedene Formen (Hermeneutik, Postmodernismus, sprachliche Wende etc.) schwang,« sich ungefähr seit der Wende zum 21. Jahrhundert wieder »Richtung Realismus bewegt«.⁵²⁸

Zu beobachten ist in der Tat »ein wiedererwachtes Bedürfnis nach ›starken Gedanken‹, nach Sicherheiten und nach ›Wahrheiten‹, die mehr als relativ und konstruiert sind«,⁵²⁹ damit wir unsere Welt wieder »so erkennen, wie sie an sich ist«.⁵³⁰ Dieser Neurealismus stützt sich auf die von den us-amerikanischen Philosophen Thomas Nagel und Paul Boghossian prominent vertretene Binsenweisheit, dass es »some objective, mind-independent facts«⁵³¹ geben muss, wenn man auf eine gültige Weise denken bzw. argumentieren will. Maurizio Ferraris bedient sich in diesem Zusammenhang des Beispiels ›Wasser‹: »Natürlich benötige ich, um zu wissen, dass Wasser H₂O ist, Sprache, Schemata und Kategorien. Aber Wasser benetzt und Feuer brennt, ob ich es weiss oder nicht, ganz unabhängig von Sprachen und Kategorien. An

⁵²⁵ Ferraris: *Manifest*, S. 82: »Sbagliando si impara, o altri imparano. Dire addio alla verità è non solo un dono senza controdoni che si fa al ›Potere‹, ma soprattutto la revoca della sola *chance* di emancipazione che sia data all'umanità, il realismo, contro l'illusione e il sortilegio« (Ferraris: *Manifesto*, S. 112).

⁵²⁶ Nietzsche: *Sämtliche Werke* XII, S. 315.

⁵²⁷ Ferraris: *Manifest*, S. 14: »[...] quelli che a mio avviso sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante della oggettività« (Ferraris: *Manifesto*, S. XI).

⁵²⁸ Ferraris: *Manifest*, S. 13: »[...] il pendolo del pensiero, che nel Novecento inclinava verso l'antirealismo nelle sue varie versioni (ermeneutica, postmodernismo, ›svolta linguistica‹ ecc.), con il tornante del secolo si era spostato verso il realismo [...]« (Ferraris: *Manifesto*, S. IX).

⁵²⁹ Riedweg: *Einleitung*, S. 8.

⁵³⁰ Gabriel: *Warum es die Welt nicht gibt*, S. 13.

⁵³¹ Boghossian: *Fear of Knowledge*, S. 57.

einem gewissen Punkt gibt es etwas, das uns Widerstand leistet«. ⁵³² Über die chemische Zusammensetzung von Wasser und seine physikalischen Eigenschaften hinaus gibt es allerdings nicht viel, was hinlänglich objektiv bzw. kontextfrei wäre, und zumindest dort, wo es auf den menschlichen Zugriff auf Wasser ankommt, kann die Interpretationsabhängigkeit nicht schlechthin in Frage stehen. Dem Neuen Realismus im Sinne von Ferraris/Gabriel geht es dementsprechend auch weniger um ein absolutes Dementi postmodernen Denkens als um dessen Rückbindung an herkömmliche Normen der Rationalität bzw. um die Rücknahme des Absolutheitsanspruchs der nietzscheanischen Idee vom ›linguistic turn‹. Die Kritik mag insofern Autoritäten wie Feyerabend, Rorty oder Baudrillard ins Zwielficht rücken, deren kulturrelativistische Verve sich allzu leicht der Gefahr eines gründlichen Selbstwiderspruchs aussetzt; ⁵³³ Derridas *différance*-Theorem hingegen wird von den Neurealisten nirgendwo ausdrücklich problematisiert, und Thomas Nagels Einwand gegen den *linguistic turn*, es sei die Grammatik, die der Logik folge, und nicht umgekehrt, ⁵³⁴ trifft mit Nietzsche nicht auch schon die Dekonstruktion.

In literarischer Hinsicht ist mit dem Realismus-Postulat das Problem der Mimesis aufgerufen bzw. die Frage, inwiefern ein poetisches Konstrukt auf die faktische Lebenswelt referieren kann. Die Selbstverständlichkeit, dass alle Fiktion ›Nachahmung‹ sein solle (vgl. Aristoteles: *Poetik*, Kap. 1), setzt jedenfalls einen Begriff vom ›Zeichen‹ voraus, der eine fixe Bedeutung unterstellt und mit der dekonstruktivistischen Revision von Saussures Theorie des *signe* als starre Koppelung von *signifiant* und *signifié* schwerlich vereinbar ist (vgl. S. 48). Auf der Grundlage von Derridas *différance* bleibt demgegenüber nur von einem selbstbezüglichen Spiel der Zeichen zu reden, denen es nicht gegeben ist, empirische Wirklichkeit zu repräsentieren, weil sie über sich und ihren Kontext nicht hinausreichen. Poetologisch heißt das, dass Literatur *per se* im Modus der Ironie steht (vgl. S. 62) und die außerliterarische Wirklichkeit bestenfalls im Sinne eines ›als ob‹ abbilden kann, das den Konstruktionscharakter poetischer Nachahmung nicht verleugnet. Es muss aus diesem Grund zuallererst die Ironie sein, die unter Verdacht gerät, wenn man im Interesse einer »dem Bewußtsein, der Sprache und den Begriffen« vorausgehenden Wirklichkeit ›diesseits‹ der Sprache bzw. ihrer Zeichen stehen will ⁵³⁵ und nach Auswegen aus der postmodernen Global-Ironisierung sucht.

⁵³² Ferraris: *Politik und Philosophie*, S. 81.

⁵³³ Vgl. Nagel: *The Last Word*, S. 14.

⁵³⁴ Vgl. Nagel: *The Last Word*, S. 38.

⁵³⁵ Vgl. Gumbrecht: *Diesseits des Sinns*, S. 752.

Mit beachtlichem Medien-Echo ist in diesem Zusammenhang Michel Houellebecqs Roman *Les particules élémentaires* (1998; dt. *Elementarteilchen*, 1999) aufgenommen worden, der dem Anschein nach kein postmodern verwickeltes, sondern in seiner Schlichtheit ethisch begründetes Erzählen praktiziert. Der Autor hat sich zugleich persönlich dagegen verwahrt, »literarische Qualitäten« auf bequeme Weise »an den Tag zu legen – indem man die Ironie, die Negativität, den Zynismus ausbaut. Erst wenn man den Zynismus überwinden möchte, wird es schwierig.«⁵³⁶ Schon im Erstlingsroman *Extension du domaine de la lutte* (1994; dt. *Ausweitung der Kampfzone*, 1999) lässt Houellebecq seinen Erzähler daher erklären, um die »Indifferenz oder das Nichts zu beschreiben«, müsse man anders schreiben als bisher, d. h. »eine plattere Ausdrucksweise erfinden, eine knappere, ödere Form.«⁵³⁷ *Elementarteilchen* schildert als *science fiction* die Selbstabschaffung der Menschheit durch Gen-Technologie und greift damit den Schluss-Satz von Michel Foucaults *Les mots et les choses* auf, wo von der Möglichkeit die Rede ist, dass der Mensch einmal »verschwindet wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand« (vgl. S. 42).⁵³⁸ Mag Foucault auch, wie es wenige Seiten zuvor heißt, gemeinsam mit »Lacan, Derrida und Deleuze« »jahrzehntelang total überschätzt« worden sein, so hat er in den Augen des Erzählers das »weltweite Gespött«, dem seine Arbeiten »über Nacht zum Opfer gefallen waren«, ⁵³⁹ doch nicht verdient: Hier wäre der »Raum für eine neue Philosophie« gewesen, um die Humanwissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften zu verteidigen und eine andere Lösung menschlicher Grundprobleme anzustreben als die rein technologische. Insofern bestätigt Houellebecqs Roman gewissermaßen Foucaults Prophezeiung vom Verschwinden des Menschen, dementiert aber auf sarkastische Weise die eigenen Voraussetzungen. *Les particules élémentaires* gilt es daher gegen den Strich als Plädoyer für

⁵³⁶ Houellebecq: *Welt als Supermarkt*, S. 66: »Compte tenu du discours quasi féérique par les médias, il est facile de faire preuve de qualités littéraires en développant l'ironie, la négativité, le cynisme. C'est après que cela devient très difficile : quand on souhaite dépasser le cynisme« (Houellebecq: *Interventions*, S. 111).

⁵³⁷ Houellebecq: *Ausweitung der Kampfzone*, S. 43: »La forme romanesque n'est pas conçue pour peindre l'indifférence, ni le néant ; il faudrait inventer une articulation plus plate, plus concise et plus morne« (Houellebecq: *Houellebecq 1991-2000*, S. 297f.).

⁵³⁸ »Zu einem Zeitpunkt, da die letzten Vertreter dieser Spezies im Aussterben begriffen sind, halten wir es für legitim, der Menschheit diese letzte Huldigung darzubringen – eine Huldigung, die ihrerseits allmählich verblassen und sich im Treibsand der Zeit verlieren wird; dennoch ist es nötig, daß diese Huldigung wenigstens einmal erfolgt. Dieses Buch ist dem Menschen gewidmet« (Houellebecq: *Elementarteilchen*, S. 357). / »Au moment où ses derniers représentants vont s'éteindre, nous estimons légitime de rendre à l'humanité ce dernier hommage ; hommage qui, lui aussi, finira par s'effacer et se perdre dans les sables du temps ; il est cependant nécessaire que cet hommage, au moins une fois, ait été accompli. Ce livre est dédié à l'homme« (Houellebecq: *Houellebecq 1991-2000*, S. 909).

⁵³⁹ Houellebecq: *Elementarteilchen*, 354: »Le ridicule global dans lequel avaient subitement sombré, après des décennies de surestimation insensée, les travaux de Foucault, de Lacan, de Derrida et de Deleuze ne devait sur le moment laisser le champ libre à aucune pensée philosophique neuve« (Houellebecq: *Houellebecq 1991-2000*, S. 906).

den Menschen bzw. für die Zweigeschlechtlichkeit als Medium der Liebe zu lesen, da trotz der vermeintlich direkten Perspektive einer Ich-Erzählung vielfach transzendentalpoetische Momente (vgl. S. 80) zum Tragen kommen und die scheinbare Simplizität als bewusstes Arrangement des Autors markieren. Am besten wird man Houellebecq wohl gerecht, wenn man ihn als Moralist begreift, der im Medium der Fiktion zu seiner realen Gegenwart freilich nur indirekt Stellung nimmt, indem er satirisch mit Übertreibungen, Einseitigkeiten und Karikaturen arbeitet, damit dahinter eine Wahrheit aufscheinen kann, die sich theoretisch nicht überzeugend genug fassen lässt.

Auf poetisch wie naturwissenschaftlich komplexere Weise versucht vor Houellebecqs *Elementarteilchen* bereits Botho Strauß' »Romantischer Reflexionsroman«⁵⁴⁰ *Der junge Mann* eine metapoetische Auseinandersetzung mit den ethisch-ästhetischen Annahmen der »Postmoderne«, indem das Erzählen hier den Postulaten der dekonstruktivistischen Poetik nachgibt, um sich ihnen dadurch zugleich zu entziehen und in elitärer Dichtung einen Kontrapunkt zur gesellschaftlichen Nivellierung zu setzen. Die entscheidenden Ideen formuliert die »Einleitung«, in der ein Dichter-Ich die subjektiv-biographische Narration mit poetologischer Reflexion koppelt, um das Problem der Zeit bzw. des epischen Flusses zu verhandeln und eine Antwort auf die Frage zu finden, auf welche Weise sich dennoch erzählen lasse. Das mit keiner herkömmlichen Inhaltsangabe noch beschreibbare Buch zerfällt schon in seiner Makrostruktur in heterogene Teile, verzichtet mit Nachdruck auf jeden Mimesis-Anspruch und nirgendwo lässt sich eine Instanz absehen, die autoritativ über den Sinn des Werkes entscheiden wollte. Durch offensichtlich fantastisches Erzählen soll die »Mythenumschrift auch einer »Bundesrepublik«⁵⁴¹ möglich werden, die sich als widerständige Poesie dem naturwissenschaftlichen *factum brutum* der Entropie bzw. des universalen Kältetodes entgegenstellt.⁵⁴²

Die auf Fakten statt auf Interpretationen insistierende Kehrtwende des philosophischen Neorealismus wiederholt zu Beginn des 21. Jahrhunderts den Angriff, der im frühen 19. Jahrhundert gegen die Romantik geführt worden ist. Erneut treten »ernste Männer« auf, »um den als frivol-unzüchtig empfundenen Umgang [...] mit dem Geist als angeblich ungeistig für immer zu unterbrechen«,⁵⁴³ so wie nach 1800 namentlich Johann Gottlieb

⁵⁴⁰ Strauß: *Der junge Mann*, S. 15.

⁵⁴¹ Strauß: *Der junge Mann*, S. 206.

⁵⁴² Vgl. Meier, Albert: *Tolerante Mißachtung der Mehrheit. Botho Strauß' Roman Der junge Mann als Erzählen gegen die Entropie*. In: *Epische Großformen. Tradiertes und modernes Erzählen*. Beiträge einer polnisch-deutschen Vortragsreihe im Institut für Germanische Philologie der Adam-Mickiewicz-Universität Poznan (Dezember 1998). Redaktion: Roman Dziargwa. Poznań 1999 (Studia Germanica Posnaniensia XXV), S. 29-38.

⁵⁴³ Bohrer: *Sprachen der Ironie*, S. 22.

Fichte, Wilhelm Friedrich Joseph Schelling und Georg Wilhelm Friedrich Hegel mit ihrem »Erstdiskurs«⁵⁴⁴ schon einmal versucht haben, sich der von Johann Georg Hamann über Friedrich Schlegel zu Karl Wilhelm Ferdinand Solger als philosophische Grundkategorie kultivierten Ironie zu erwehren, weil sie deren lustvolle Negativität als Gefährdung der Wahrheit empfanden.

Dass mit der Ironie »durchaus nicht zu scherzen« ist,⁵⁴⁵ weiß Friedrich Schlegels Essay *Über die Unverständlichkeit* bereits 1800 und sieht die »Ironie der Ironie« eben in der Erfahrung, »daß man sie doch eben auch überdrüssig wird, wenn sie uns überall und immer wieder geboten wird«.⁵⁴⁶ Weil die »vollendete absolute Ironie« daher zwangsläufig aufhört, »Ironie zu seyn«,⁵⁴⁷ eröffnet sich aus der Ironie heraus eine Alternative zur Ironie, die nicht auf eine Rückkehr zu vermeintlicher Unmittelbarkeit hinausläuft, sondern eine Ironie zweiten Grades einschließt, die im Wissen, dass kein ›hors-texte‹ denkbar sei (vgl. S. 49), einen vielleicht engeren, ernstlicheren Wirklichkeitsbezug erlaubt als den, mit dem sich das postmoderne Zeichen-Spiel begnügt hat.

Hat Hegel einst die Ironie eines Novalis als »Schwindsucht gleichsam des Geistes« diagnostiziert und in seinen Vorlesungen zur Ästhetik entschieden gegen die »Ironie der Charakterlosigkeit«⁵⁴⁸ Stellung bezogen, wollten die westlichen Feuilletons den Terror des 11. September 2001 unverzüglich als Schlusstrich unter das ›age of irony‹ deuten, weil in New York und Washington das Reale auf unerhört gewaltsame Weise in die postmoderne Gedankenlosigkeit des ›nothing is real‹ eingedrungen sei.⁵⁴⁹ Die prompte Bereitschaft der literarischen Öffentlichkeit, auch die Ironie – laut Thomas Pynchons *9/11* umspielendem Roman *Bleeding Edge* (2013) zuvor »a key element of urban gay humour and popular through the nineties« – als »another collateral casualty of 11 September«⁵⁵⁰ aufzufassen, geht an den Tatsachen allerdings vorbei. Der Widerstand gegen die kulturelle Hegemonie postmoderner Ironie setzt spätestens ein, als David Foster Wallace Jahre vor seinem als postmoderner Klassiker rezipierten Großroman *Infinite Jest* (1996) im Essay *E Unibus Pluram. Television and U.S.-Fiction* (1993) die »oppressiveness of institutionalized irony« konstatiert und die

⁵⁴⁴ Bohrer: *Sprachen der Ironie*, S. 14.

⁵⁴⁵ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* II, S. 370.

⁵⁴⁶ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* II, S. 369.

⁵⁴⁷ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* XVI, S. 144.

⁵⁴⁸ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Werke*. Band 13: *Vorlesungen über die Ästhetik* I. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1986 (stw 613), S. 211 und 97.

⁵⁴⁹ Vgl. <http://www.thewire.com/national/2011/09/death-irony-and-its-many-reincarnations/42298/>.

⁵⁵⁰ Pynchon: *Bleeding Edge*, S. 335.

Frage aufwirft, warum »irony, irreverence, and rebellion come to be not liberating but enfeebling in the culture«. Wallace erklärt sein Unbehagen an der »pervasive cultural irony« mit deren Gleichgültigkeit: »All irony is a variation on a sort of existential poker-face. All U.S. irony is based on an implicit ›I don't really mean what I say.« [...] Most likely, I think, today's irony ends up saying: ›How very banal to ask what I mean.«⁵⁵¹ Die literarische Konsequenz aus dieser Fatalität der Ironie könne daher nur in einer neuen Hinwendung zum Ernst bestehen bzw. in der Verpflichtung von Dichtung auf moralische Verbindlichkeit: »The next real literary ›rebels‹ in this country might well emerge as some weird bunch of ›anti-rebels,‹ born oglers who dare to back away from ironic watching, who have the childish gall actually to endorse single-entendre values. Who treat old untrendy human troubles and emotions in U.S. life with reverence and conviction. Who eschew self-consciousness and fatigue«.⁵⁵²

Dass aller Ironie in poetischer wie in ethischer Hinsicht »something fearful«⁵⁵³ innewohnt, beklagt zwei Jahre vor 9/11 auch Jedediah Purdy in *For Common Things. Irony, Trust and Commitment in America Today* und mahnt eine Rückkehr zu denjenigen gemeinschaftlichen Werten an, die sich in der Beliebigkeit postmoderner Ironie verloren hätten. Im deutschsprachigen Bereich konstatiert Karl Heinz Bohrer, als Ironiker strikter Observanz freilich noch auf Abhilfe hoffend, ebenfalls vor 2001 das Verschwinden ironischen Sprechens,⁵⁵⁴ während Christian Kracht seiner 1999 unter dem Titel *Mesopotamia* herausgegebenen Prosa-Anthologie mit erheblicher publizistischer Breitenwirkung ein Song-Zitat der *Brit Pop*-Band *Pulp* als Motto mitgibt, dessen Selbstironie freilich intrikat ist: ›Irony is over. Bye bye.«⁵⁵⁵ Da ›Mesopotamia‹, wie das ›Volksbuch‹ *Die Schiltbürger* von 1655 weiß, »hinter Utopia gelegen« ist,⁵⁵⁶ bezieht Krachts Sammlung ›ernster Geschichten am Ende des Jahrtausends‹ ihr Pathos aus der Absage an die politischen Beglückungshoffnungen des 20. Jahrhunderts und dementiert zugleich bewusst das eigene Dementi der Ironie.

So wie im frühen 19. Jahrhundert auf den Überschwang romantischer Ironie ein bedächtigerer Realismus gefolgt ist, dem die poetische Potenzierung der Lebenswelt sogar im Medium des

⁵⁵¹ Wallace: *E Unibus Pluram*, S. 183f.

⁵⁵² Wallace: *E Unibus Pluram*, S. 192f.

⁵⁵³ Purdy, Jedediah: *For Common Things. Irony, Trust, and Commitment in America Today*. New York 1999, S. XI.

⁵⁵⁴ Vgl. Bohrer: *Sprachen der Ironie*, S. 13.

⁵⁵⁵ Vgl. Meier, Albert: *Irony Is Over. Der Verzicht auf Selbstreferenzialität in der neuesten Prosa*. In: Detering, Heinrich (Hrsg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart – Weimar 2002 (Germanistische Symposien. Berichtsbände XXIV), S. 570-581, hier S. 574.

⁵⁵⁶ Vgl. Ertz, Stefan: *Schilda und die Schiltbürger*. In: *Euphorion* 59 (1965), S. 386-400, hier S. 392.

Kausalitätsprinzips gelingt, hat auch das Missvergnügen an der Ubiquität postmoderner Ironie bzw. Beliebigkeit eine Serie von Realismus-Forderungen bzw. das Verlangen nach einem neuen Ernst des Weltbezugs von Literatur⁵⁵⁷ anstelle des selbstgenügsamen Spiels der Zeichen hervorgebracht. In diesem Licht kann auch die Postmodernität von Romanen wie Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt* verdächtig werden, weil darin nicht allein von Büchern die Rede ist; in durchsichtiger Verschlüsselung werden vielmehr Grund Sorgen der Gegenwart im Wissen um die historische Tatsache des Holocaust gestaltet (vgl. S. 111), sodass die Erzählung um die Suche nach Ovids *Metamorphosen* und seiner Autorschaft trotzdem auf die außerliterarische Wirklichkeit Bezug nimmt und sie kommentiert. In durchaus ähnlicher Weise haben seinerzeit ›spätromantische‹ Autoren in ›Zeitromanen‹ die ironischen Erzählverfahren der Jenenser Frühromantiker zwar aufgegriffen, zugleich aber mit weltanschaulichem Ernst durchsetzt, indem sie wie Achim von Arnim in *Armuth Reichthum Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) und Joseph von Eichendorff in *Ahnung und Gegenwart* (1815/41) allegorisierend auf die Folgen der Französischen Revolution Bezug nehmen und daraus den Anspruch ableiten, inmitten totaler Irritation durch Poesie neue Möglichkeiten der sittlichen Festigung aufzuzeigen.⁵⁵⁸

Das Manifest *Relevanter Realismus* (2005), zu dem sich von ursprünglich vier Verfassern bald nur noch Matthias Politycki bekannt hat, sucht im Bewusstsein einer »unheimlich gewordenen Welt« postmoderner Desorientiertheit gleichermaßen nach einem Realismus, der poetisch nicht hinter das erreichte Erzählniveau zurückfällt und doch in der Lage ist, dadurch zur weiteren »Bewohnbarkeit« unserer Wirklichkeit beizutragen, dass der »Schreibende eine erkennbare Position bezieht, die moralische Valeurs mit ästhetischen Mitteln beglaubigt«. Indem der »Relevante Realist seinen Stoff so kunstvoll zur Fiktion« arrangiert, »daß sie beim oberflächlichen Lesen mit einem Abbild der Wirklichkeit verwechselt werden könnte«, soll jeweils ein »Standpunkt« deutlich werden, der im Medium erzählerischen Gelingens »die ästhetisch-moralische Verantwortung eines Schriftstellers«⁵⁵⁹ zur Geltung bringt. Ein »inszenierter Realismus« dieser Art hätte in Anbetracht der – als solcher unüberbrückbaren – Kluft zwischen Kunst und Wirklichkeit die Aufgabe, der Literatur auch in der Lebenswelt wieder Gewicht zu verschaffen, ohne Abstriche bei ihrem Unterhaltungswert in Kauf nehmen zu müssen. Noch ausdrücklicher als Überlegungen zu einem ›nicht mehr postmodernem‹

⁵⁵⁷ Vgl. Schilling: *Literarische Konzepte*, S. 187.

⁵⁵⁸ Vgl. Meier, Albert: *Goethezeit*. In: *Geschichte des deutschsprachigen Romans*. Herausgegeben von Volker Meid. Stuttgart 2013, S. 163-304, speziell S. 282-292.

⁵⁵⁹ Politycki: *Relevanter Realismus*, S. 104f.

Schreiben versteht Alban Nikolai Herbst das Konzept eines ›kybernetischen Realismus‹, der als ›zeitgenössische Dichtung‹ seiner »Zeit entsprechen und ihr dabei nicht nur ein Spiegel sein, sondern sie auch maßgeblich mitformen will«. ⁵⁶⁰ Dieser ›kybernetische‹, weil das Verhältnis zur Realität bewusst steuernde ⁵⁶¹ Realismus zielt darauf, die postmodernen Ästhetiken abzulösen, indem er »ihre poetischen Ergebnisse bündelt und mit (über)lebensfähigen Theoremen der Moderne vereinigt«. ⁵⁶² Damit ist in erster Linie gemeint, dass es um keinen mimetischen Realismus geht, sondern um die Verfremdung der Realität durch poetische Fantastik, von der Herbst eine ›aufklärende‹ Wirkung bzw. Widerstand gegen die Gegebenheiten der Lebenswelt erwartet. ⁵⁶³ Literarische Kunst, die in diesem Sinn »sowohl nach-postmodern ist wie dem Prinzip des Widerstands verpflichtet«, müsse sich als Opposition gegen den »ökonomischen Rahmen« der Gleichförmigkeit dadurch entziehen, dass sie planvoll mit Dissonanzen arbeitet und schon aus dem Grund das ›frühmoderne‹ Konzept der Collage aufgreift, »weil die Vollendung des Marktanspruchs derart rigide auf Urheberschaften beharrt«. Hierzu gehöre in erster Linie, im Interesse einer »nach-postmodernen Ästhetik« nicht allein unterschiedliche Genres ineinander zu verschränken, sondern erst recht »Allerpersönlichstes, sagen wir Sexualität, in allgemeine Themen zu implantieren«. ⁵⁶⁴

Dass sich Dichter mit ihrer empirischen Identität in fiktionale Texte einschreiben, ist eine schon seit der Frühromantik geläufige Praxis (besonders markant bei E. T. A. Hoffmann und Jean Paul), die im Kern auf das Vorbild von Cervantes' *Don Quijote* zurückgeht. Was um 1800 dem Zweck gedient hat, das Erzählen durch Selbstreferenzialität zu enttrivialisieren, ist als – während der ersten Jahre des 21. Jahrhunderts auffällige – Schreibstrategie der ›Auto(r)fiktion‹ ⁵⁶⁵ mit Friedrich Schlegels Theorem einer ›Transzendentalpoesie‹ (vgl. S. 80) nicht mehr angemessen zu erfassen. Bret Easton Ellis erzählt in *Lunar Park* (2005) in Teilen authentisch von der Entwicklung seiner Autorschaft, verschmilzt seinen ›Bret Easton Ellis‹ mit der Zeit aber zunehmend mit Figuren des eigenen Œuvres und dementiert dabei die konventionelle Elementardifferenz von ›real‹ vs. ›fiktiv‹; Michel Houellebecq's *La carte et le territoire* (2010) handelt von der ungefähr auf das Jahr 2018 datierten Ermordung des Schriftstellers ›Michel Houellebecq‹, die in ihrer Bestialität von Fred Vargas' Kriminalroman *Un lieu incertain* (2008) inspiriert sein dürfte. Vor allem aber haben deutschsprachige Autoren,

⁵⁶⁰ Herbst: *Kybernetischer Realismus*, S. 44.

⁵⁶¹ Herbst: *Kybernetischer Realismus*, S. 58.

⁵⁶² Herbst: *Kybernetischer Realismus*, S. 81.

⁵⁶³ Vgl. Herbst: *Flirren im Sprachraum*.

⁵⁶⁴ Herbst: *Kybernetischer Realismus*, S. 33.

⁵⁶⁵ Vgl. Wagner-Egelhaaf: *Auto(r)fiktion*.

besonders prominent Thomas Glavinic in *Das bin doch ich* (2007) und Felicitas Hoppe in *Hoppe* (2012), dieses Konzept einer Autor und Text, Faktizität und Fiktionalität identifizierenden ›Auto(r)fiktion‹ aufgegriffen und weiterentwickelt. Die Lebensrealität der Verfasser wird dabei ausdrücklich zum poetischen Material gemacht, in dem kein Leser die Tatsachen noch zuverlässig von der Erfindung unterscheiden kann. Der mit seinem bürgerlichen Namen auftretende ›Autor‹ fungiert im eigenen Text insofern als ›Realitätseffekt‹,⁵⁶⁶ der die Verweisungsfunktion des Zeichens ›Name‹ unübersehbar in Frage stellt und die Lektüre gründlich irritiert, weil die scheinbare Mimesis sich selber widerspricht. Selbst dort, wo – wie im Falle von Maxim Billers *Esra* (2003) – das Bundesverfassungsgericht als externe Instanz feststellt, dass ein bestimmter Text belegbar auf Wirklichkeit Bezug nimmt, bleibt notwendigerweise offen, was im Einzelnen ›stimmt‹ oder nicht, und der ontologische Status des Textes entzieht sich jeder Festlegung.⁵⁶⁷

Das Erzählen des beginnenden 21. Jahrhunderts ist damit in der Tat von einer ›Rückkehr des Autors‹ gekennzeichnet, die literaturwissenschaftlich schon aus dem Grund unvermeidlich war, dass Roland Barthes' polemische Todeserklärung von 1967/68 allzu ungeschlachtet verfährt und keine Rücksicht darauf nimmt, dass selbst die genuin ›postmoderne‹ Literatur der Autor-Intention *nolens volens* Raum gibt. Weil hinter dem »Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur«⁵⁶⁸ eben doch das wie immer vage, daher heikle ›Sagen-Wollen‹ eines empirischen Subjekts steht (vgl. S. 48/58), muss das Interpretieren bzw. Auslegen (das ›Entziffern‹ und nicht bloß ›Entwirren‹ des Wortgeflechts) als literaturwissenschaftliches Verfahren zulässig bleiben. Umberto Eco's *Il nome della rosa* belegt das schlagend: Indem die Vorbemerkung ›Naturalmente, un manoscritto‹ den Roman als einen Text ausgibt, zu dessen Quelle kein Weg mehr zurückführt, inszeniert sie die epische Bestätigung des Theorems vom ›Tod‹ bzw. ›Verschwinden‹ des ›Autors‹ und falsifiziert es doch *uno actu*, weil der *scripteur* von Vorbemerkung und Roman um die einschlägigen Lehrsätze wissen musste, um sie in der Narration derart schlackenlos umzusetzen: Die Erzählung davon, dass Adson von Melk sich allen Nachforschungen entzogen habe, macht ihren Aufschreiber gerade dadurch, dass sie Roland Barthes' Argumentation in Fiktion

⁵⁶⁶ Vgl. Meier, Albert: *Realitätsreferenz und Autorschaft*. In: Krumrey, Birgitta / Vogler, Ingo / Derlin, Katharina (Hrsg.): *Realitätseffekte in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Schreibweisen nach der Postmoderne?* Heidelberg 2014, S. 23-34.

⁵⁶⁷ Vgl. Meier, Albert: *Kunstfreiheit vs. Persönlichkeitsschutz. Maxim Billers Esra zwischen Poesie und Justiz*. In: Friedrich, Hans-Edwin (Hrsg.): *Literaturskandale*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Oxford – Wien 2009, S. 217-230.

⁵⁶⁸ Barthes: *Tod des Autors*, S. 190.

umsetzt, zum ›Autor‹ seines ›Werks‹, der entschieden als sein eigener ›hors-texte‹ zur Geltung kommen will (vgl. S. 49.). Pointiert formuliert heißt das, dass es gerade die autorkritische Argumentation bei Roland Barthes und Michel Foucault ist (vgl. S. 56-60), die dem ›Autor‹ sein Überleben als Autorität über den Text und dessen Sinn sichert.

Abgesehen davon, dass es dem philologischen *common sense* nie ganz eingeleuchtet hat, von Rückfragen beim empirischen Verfasser grundsätzlich Abstand nehmen zu müssen, weil das bei der großen Mehrheit von Schriftstellern und Werken doch unzweifelhaft ertragreich ist, mündet die theoretische Formulierung des poststrukturalistischen ›Text‹-Konzepts in die logische Zwickmühle der Selbstaufhebung: Ein *scripteur*, der vom ›Tod des Autors‹ weiß und ihn akzeptiert, kann nicht anders als dementsprechend schreiben zu ›wollen‹; er muss sich daher auch gefallen lassen, dass ihm das Geschriebene zugerechnet wird, da seine Autorschaft dem Text tatsächlich vorangegangen ist. Das heißt letztlich, dass die Einsicht in die Aporien postmoderner Theoreme und Schreibpraktiken umso mehr nahelegt, die Postmoderne als Epoche zu historisieren, um den dadurch geschärften Blick auf ihre Folgen richten zu können: »It may be a good advice to forget postmodernity – but not before knowing what it has been«. ⁵⁶⁹

Nicht nur weil die postmoderne *écriture* subjektloser Intertextualität in ihren Grenzen bewusst geworden ist, kann mittlerweile anders geschrieben werden. Die literarische Produktivität verlangt ohnehin nach beständiger Innovation, die das, was zuvor *en vogue* war, allerdings nicht einfach vergessen kann. So wie seit dem Ende des 20. Jahrhunderts unter dem Stichwort des ›Neorealismus‹ ein ironiekritisches Bedürfnis nach wiederzugewinnender Verbindlichkeit des Denkens (in Abkehr von *différance*-bewusster Relativität) nach Geltung verlangt, zeichnet sich in der zeitgenössischen Literatur eine neuerliche Betonung lebensweltlicher Relevanz ab, die als Ironie zweiten Grades den weltanschaulichen Ernst ins Spiel der Zeichen zu integrieren vermag. Als unter einander höchst unterschiedliche Referenztexte eines solchen post-postmodernen Schreibens, das der postmodernen Verfahren eingedenk ist, dabei aber nicht stehen bleibt, wäre Thomas Pynchons 9/11-Roman *Bleeding Edge* (2013) ebenso anzuführen wie Michel Houellebecqs Islamisierungssatire *Sousmission* (2015), aber auch schon Nick McDonells kaltblütiger Drogenroman *Twelve* (2002) oder Roberto Bolaños *2666* (2004) um eine Mordserie an chilenischen Frauen.

⁵⁶⁹ Luhmann, Niklas: *Why Does Society Describe Itself as Postmodern?* In: *Cultural Critique* 30 (1995): *The Politics of Systems and Environments*, Part I, S. 171-186, hier S. 177

Als deutschsprachige Kandidaten für die Zurechnung zu einer ›nicht mehr postmodernen‹ Literatur, die ihren Realitätsbezug im Bewusstsein unvermeidlicher ›Schriftlichkeit‹ artifiziell konstruiert, könnten Rainald Goetz' poetisch doppelbödiger Unternehmer-Schlüsselroman *Johann Holtrop* (2012) oder Clemens J. Setz' ›auto(r)fiktionaler‹ Roman *Indigo* (2012) gleichermaßen in Betracht kommen wie zuvor Clemens Meyers ›Tagebuch‹ des Jahres 2009 *Gewalten* (2010), das Ereignisse der Zeitgeschichte mit dem Privatleben des Verfassers verschneidet, oder das gesamte Prosawerk Daniel Kehlmanns.⁵⁷⁰ Das bis *dato* größte Aufsehen hat Christian Krachts *Imperium* (2012) erregt, das die durchaus gut dokumentierte Vita des Kokosnuss-Apostels August Engelhardt (1875-1919) zum Teil gegen die Fakten erzählt, um sie gerade dadurch als Parabel auf die Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts lesbar zu machen. Welchem Titel es letztlich gelingt, in Analogie zu Umberto Ecos postmodernem Paradigma *Il nome della rosa* die gegenwärtige Literatur auf einen Epochen-Begriff zu bringen, ist vorderhand jedoch nicht abzusehen. Bis auf Weiteres wird man sich damit behelfen müssen, die Neuerscheinungen in der Vielfalt bzw. Offenheit ihrer ›nicht mehr postmodernen‹ Eigenheiten zu beobachten.

⁵⁷⁰ Zu Kehlmanns eventueller Post-Postmodernität vgl. Bareis: *Moderne, Postmoderne, Metamoderne?*