



Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Teil I:Text	
Thomas Pynchons Gravity's Rainbow	14
Werkstrukturen – Textstrukturen	14
Das Hohe und das Niedere: Zur Intertextualität von <i>Gravity's Rainbow</i>	18
Die Entropie der Systeme	25
Paranoide Verschwörungstheorien	42
Die textuelle Metaebene	49
Strategien textueller Dekonstruktion und Entgrenzung	60
Peter Greenaways frühe Spielfilme	64
Rekurrente Werkstrukturen	64
The Draughtsman's Contract oder Der Machtverlust des Zeichners	78
A Zed and Two Noughts oder Die Grenzen der Symmetrie	88
Drowning by Numbers oder Die Zahl als Erzählung	97
Jenseits der Ordnung: Die filmische Grundstruktur	105
Paul Wührs Sage. Ein Gedicht	110
Das Werk im Werk – Paul Wührs Lyrik	110
Die sprachlich-syntaktische Form der Sage	113
Der Freudezyklus	123
Der Deutschzyklus	130

Der Lebenszyklus	140
Die Poesie und Poetik des Falschen	150
Strukturäquivalenzen in den Werken Pynchons, Greenaways und Wührs	155
Variationen um eine Invarianz	155
Formen textueller Offenheit	155
Ebenen der Selbstreflexivität	158
Dimensionen der Intertextualität	162
Aspekte der Selbstreferenz und Immanenz	163
Teil II: Theorie	
Die Postmodernediskussion in den USA	166
Zur Chronologie und Topographie postmoderner Theorie	166
The New Sensibility – Susan Sontag	169
Leslie Fiedler: Cross the Border – Close the Gap	178
Die parataktische Liste – Ihab Hassan	185
Text und Theorie	191
Der französische Poststrukturalismus	199
Einheit und Differenz – Jenseits des Strukturalismus	199
Von Derrida zu Baudrillard oder Das freie Spiel der Signifikanten	204
Textuelle Immanenz oder Das freie Spiel der Zeichen und Bilder	219
Barthes und Foucault – Der Tod des Autors	223
Der Tod des Subjekts und die Wiederauferstehung des Autors	229
Deleuzes und Guattaris Rhizom als Modell postmoderner Textpraxis	232

Teil III: Kontext

Die Paradigmata der Moderne	244
Wider eine Moderne	244
Spätmoderne: Ästhetischer Modernismus versus historische Avantgarde	248
Die Einlösung des Modernismus in der Postmoderne	251
Modernismus versus Postmodernismus	255
Formen der Öffnung und Entgrenzung im Roman des Modernismus	255
Moderne Selbstreflexivität und Intertextualität	282
Wider eine moderne Immanenz	294
Eine postmoderne Ästhetik	301
Paradigmatische Differenzen – Spezifika einer postmodernen Ästhetik	301
Wider eine moderne Postmoderne	304
Vom diachronen zum synchronen Kontext – Das Beispiel David Lynch	306
Schluss	313
Literaturverzeichnis	317
Filmverzeichnis	325
Abbildungen	326

Peter Greenaways frühe Spielfilme

Rekurrente Werkstrukturen

Das Spielfilmwerk des britischen Malers und Regisseurs Peter Greenaway zeichnet sich vorrangig durch die Eigenständigkeit seines Stils aus. Denn bereits bei einer ersten Betrachtung geben die Filme Greenaways eine ausgeprägte Tendenz zur Intertextualität, zur Selbstreferentialität und generell zu einer formalen Überdeterminiertheit preis. Will man sich dem sowohl qualitativ (auf der Ebene der einzelnen Werke) als auch quantitativ (hinsichtlich des Umfangs des gesamten Œuvres) äußerst komplexen Werk Greenaways nun interpretatorisch nähern, fordert das zunächst eine Eingrenzung des zu untersuchenden Korpus, um so eine gleichermaßen systematische wie detaillierte Analyse überhaupt erst zu ermöglichen.

Die Untersuchung soll sich darum mit *The Draughtsman's Contract* (1982), *A Zed and Two Noughts* (1985) und *Drowning by Numbers* (1988) vorrangig auf drei frühe Werke des Regisseurs und Autors seiner Filme konzentrieren. Um aber auch die Repräsentanz dieser drei Filme für das Spielfilmwerk Peter Greenaways belegen zu können,¹¹³ werden zunächst die rekurrenten Strukturen formaler und semantischer Ordnungssysteme innerhalb aller Spielfilme analysiert.¹¹⁴ Diese Ordnungs- oder Regelsysteme erweisen sich – wie sich zeigen soll – als rekurrente Strukturelemente, die den jeweiligen Film stets parallel zu seinem Plot organisieren.¹¹⁵

¹¹³ Einen Überblick über das Spielfilmwerk Greenaways bietet das Filmverzeichnis.

¹¹⁴ Greenaways letzter Spielfilm *Eight and a Half Woman* (1997) ist in der Analyse nicht berücksichtigt, da er zu Beginn der Untersuchung noch nicht als Videofassung vorlag.

¹¹⁵ Die Rekurrenz der Ordnungssysteme weise ich in Einzelanalysen aller Spielfilme Greenaways in einer eigenen Studie detailliert nach, die ich unter dem Titel *Jenseits der Ordnung. Das Spielfilmwerk Peter Greenaways. Strukturen und Kontexte* bereits im Jahre 2001 veröffentlicht habe. Ich beziehe mich in der folgenden Darstellung der rekurrenten Ordnungssysteme in den Spielfilmen Greenaways ebenfalls auf diese Studie. Vgl. Petersen 2001, S. 13ff.

Formale Ordnungssysteme

Als *formale Ordnungssysteme* sollen solche gelten, die sich auf einer darstellenden Ebene der Filme finden. Es handelt sich dabei also um Ordnungssysteme, die primär innerhalb der filmspezifischen Darstellungsmodi der *Kamerahandlung*, *Montage* und der *Mise en Scene*¹¹⁶ situiert sind. Sie stehen in Opposition zu den *inhaltlich-semantischen Ordnungssystemen* der Zyklizität und der Intertextualität, deren strukturierende Funktion sich erst sekundär auf einer dargestellten, zeichenhaften Ebene der Filme etabliert.

Das erste formale Ordnungssystem der Serie ist in allen Spielfilmen Greenaways rekurrent. Serien strukturieren die Filme und sind damit nicht-narrative Organisationsprinzipien, die den chronologischen Ablauf der einzelnen Filme unabhängig vom Plot festlegen. Am deutlichsten zeigt sich die strukturierende Funktion der Serie – wie sein Titel bereits verrät – in *Drowning by Numbers*.¹¹⁷ Der Film ist primär durch die Zahlenfolge 1–100 determiniert. Alle Zahlen tauchen entweder im Bild oder im Dialog der Reihe nach auf¹¹⁸ und bilden gleichsam das »Gerüst des Films«.¹¹⁹ Die Zahlenfolge und damit auch der eigentliche Film beginnen nach einem Prolog, in dem die Figur des Skipping Girls das numerische Ordnungsprinzip bereits vorwegnimmt. Das Mädchen zählt und benennt hundert Sterne (0:39).¹²⁰ Unmittelbar darauf entgegnet es auf die Frage von Cissie I, warum es denn bei hundert aufhöre zu zählen: »Einhundert sind genug, wenn man schon hundert gezählt hat, sind alle anderen hundert gleich.« (2:51)¹²¹ So beginnt nach Ende des Prologs der Film also mit der Zahl Eins, mit der Fünzig ist nach 60 Minuten etwa dessen Mitte erreicht, und die Hundert verweist schließlich auf das nahe Ende des Films.

Entsprechende numerische Strukturierungen finden sich auch in den anderen Spielfilmen. So ist *The Draughtsman's Contract* durch die zwölf Zeich-

¹¹⁶ Zu den Begriffen: Monaco 1980, S. 184ff. Ich erlaube mir, den Begriff der »mise en scène« als einen Fachbegriff in einer an das Deutsche angepaßten Schreibweise zu verwenden.

¹¹⁷ *Drowning by Numbers* läßt sich mit »der Reihe nach ertrinken« oder »von Zahlen ertränkt werden« übersetzen.

¹¹⁸ Im Kommentar zum Film, *Fear of Drowning*, weist Greenaway den Erscheinungsort der einzelnen Zahlen im Film detailliert nach. Greenaway 1989, S. 21ff.

¹¹⁹ Barchfeld 1993, S. 138.

¹²⁰ Ich gebe jeweils die Anfangszeit der erwähnten Szene in Minuten und Sekunden an.

¹²¹ Die Dialogzitate folgen, wenn nicht anders angegeben, der deutschen Synchronfassung.

nungen, die der Maler vom Anwesen der Herberts anfertigt, und die drei Verträge, die er dort abschließt, gegliedert. In *A Zed and Two Noughts* bilden die acht Zeitrafferaufnahmen von verwesenden Tierkadavern, die ihrerseits die acht Evolutionsstufen Darwins nachvollziehen, das zentrale Strukturelement. Zugleich wird in *ZOO* mehrfach auf das Alphabet als ein weiteres serielles Ordnungssystem verwiesen, wenn bereits der Titel mit den Buchstaben Z für Zoo und den beiden Os für die Protagonisten Oliver und Oswald spielt. In *The Belly of an Architect* (1986) sind die acht historischen Gebäude und die sieben Postkarten, die Kracklite an Boullée schreibt, die zentralen Strukturelemente, in *The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover* (1989) sind es die sieben Speisekarten, die als Inserts die Handlung nach Wochentagen gliedern und in *Prospero's Books* (1991) die 24 ausführlich dargestellten Bücher. *The Baby of Mâcon* (1993) ist schließlich durch die drei Akte des im Film dargestellten Theaterstücks gegliedert.

Obwohl in den genannten Filmen die serielle Struktur nicht unbedingt dominant ist, da in ihnen noch eine Reihe anderer struktureller Ordnungssysteme auftreten, sind die seriellen Ordnungssysteme jedoch insofern zentrale Strukturelemente, als sie jeweils die kompletten Filme gliedern. Für Greenaways *The Pillow Book* (1996) gilt hingegen, daß sich dort serielle Ordnungen nur noch partiell, sprich auf bestimmte Sequenzen des Films beziehen, finden. Zwar gibt es dort wie zuvor in *Prospero's Books* eine Abfolge von diesmal 13 Büchern, jedoch taucht das erste Buch erst nach ungefähr der Hälfte des Films auf (65:15), als schon ein großer Teil der Story abgehandelt ist.

Solche Teil- oder Binnenstrukturen, die nur einzelne Szenen gliedern, finden sich neben der seriellen Großstruktur auch in den übrigen Filmen. Als ein Beispiel sei *The Baby of Mâcon* genannt. So ist die zentrale Szene der Vergewaltigung der Schwester des Babys durch die Zahl 13 bestimmt. Sie wird von 208 (13 plus 13 mal 13 plus 13 plus 13)¹²² Männern vergewaltigt (91:30), was wiederum mit den 13 Wehen bei der Geburt des Babys korreliert (5:10). Zusätzlich wird die numerische Struktur der Szenen jeweils noch hervorgehoben, indem einmal die Wehen laut mitgezählt werden und das andere Mal wiederum mitgezählt und zugleich auf der Bildebene für jeden Vergewaltiger ein Kegel umgestoßen wird.

¹²² Dieses Rechenexempel stammt nicht etwa von mir, sondern von Greenaway selbst. Vgl. das Interview mit Stodolka 1996, S. 186.

Beispiele für einen symmetrischen Bildaufbau finden sich in allen Filmen, wobei jedoch die Häufigkeit und die strukturelle Relevanz der Symmetrie der Mise en Scene innerhalb der einzelnen Filme sehr unterschiedlich ist. Symmetrische Bildkompositionen spielen in *The Cook*, *The Baby of Mâcon* und *The Pillow Book* eine eher untergeordnete Rolle und treten dort nur vereinzelt auf.¹²³ Der Grund dafür scheint v.a. darin zu bestehen, daß gerade in den späteren Filmen Greenaways die Kamerahandlung stark zunimmt, eine Symmetrie innerhalb der Mise en Scene jedoch durch eine ausgeprägte Kamerahandlung weitgehend ausgeschlossen wird. So setzt eine symmetrische Bildkomposition generell eine statische Kamera bzw. eine Kamerahandlung voraus, die sich auf Vor- und Rückfahrten (oder alternativ einen Zoom¹²⁴) beschränkt. *The Cook* ist jedoch auf der Ebene der Kamerahandlung durch eine Vielzahl von Vertikal- und Horizontalfahrten bestimmt, während sich in *The Baby of Mâcon* eine Reihe langer *travelling shots*¹²⁵ finden und im *Pillow Book* erstmals eine Handkamera ausgiebig zum Einsatz kommt. Zudem gilt für eine Symmetrie innerhalb der Mise en Scene, daß sie neben einer sehr reduzierten Kamerahandlung auch nur eine ebenso stark eingeschränkte Handlung vor der Kamera zuläßt. Gerade in *Prospero's Books* werden symmetrische Einstellungen aber durch die Bewegung der Akteure und teilweise auch der Kulissen weitgehend zurückgedrängt, denkt man etwa an die ballettartig anmutenden Massenszenen während der Hochzeit Mirandas (81:28)¹²⁶ oder die Figur des Caliban, der sich stets tanzend bewegt.¹²⁷

Eine Dominanz der symmetrischen Bildkompositionen läßt sich also primär in *The Draughtsman's Contract*, *ZOO* und *The Belly of an Architect* nachweisen. Greenaway bildet in der Mise en Scene zunächst eine vorgefundene architektonische Symmetrie ab, so vorrangig in *The Belly of an Architect* und in *The Draughtsman* mit der antiken Architektur Roms bzw. der Gartenarchitektur des formalen Barockgartens.¹²⁸ Zudem greift der Regisseur bei

¹²³ Beispiele für eine symmetrische Bildkomposition finden sich jeweils in *The Cook* (42:25), *The Baby of Mâcon* (96:50) und in *The Pillow Book* (29:10).

¹²⁴ Ein Stilmittel, das bei Greenaway aber weitgehend absent ist.

¹²⁵ Zu dem Begriff: Wall 1994, S. 336.

¹²⁶ Gerade in dieser ca. zweiminütigen Einstellung und in der folgenden zeigt sich besonders deutlich, wie die anfängliche Symmetrie (Sängerin: Mitte, Ferdinand: links, Miranda: rechts) durch die durchs Bild laufenden Figuren aufgebrochen wird.

¹²⁷ Dasselbe gilt auch für die Publikumsszenen in *The Baby of Mâcon*.

¹²⁸ Zu dem Begriff: Watney 1988, S. 184.

seinen symmetrischen Bildkompositionen v.a. in *ZOO* und *The Belly of an Architect* auf eine »natürliche Symmetrie« des Körpers zurück. Primär kombiniert er jedoch die gegebene Symmetrie von Körper und Architektur mit einer konstruierten Symmetrie im Arrangement der Kulisse und der Figuren.

Ein weiteres formales Ordnungssystem in den Filmen stellt die Kreismotivik dar, die sich sowohl innerhalb der *Mise en Scene* als auch der Kameraführung findet. Vor allem im *Architect* sind Darstellungen von Kreisformen oder -bewegungen innerhalb der *Mise en Scene* rekurrent. Als Beispiele seien etwa die vielfachen Darstellungen von Boullées Kenotaph für Isaak Newton als Zeichnung, Modell oder auch als Torte (2:57) sowie die Darstellung des Kreisels in der letzten Einstellung des Films genannt (110:33).¹²⁹ In *Prospero's Books* findet sich zudem eine Sequenz (97:45), in der in einer ersten Einstellung gezeigt wird, wie mit einem Zirkel ein Kreis gezogen wird. In der nächsten Einstellung sieht man dann einen auf den Boden gezeichneten Kreis, der in einer Kamerafahrt nochmals umkreist wird. Außerdem ist die Einstellung durch Inserts von sich um die eigene Achse drehenden Gegenständen und Tieren durchbrochen.

Eine entsprechende Doppelung der Kreismotive innerhalb der *Mise en Scene* durch eine Kreisfahrt der Kamera bietet auch die erste Pantheonsequenz des *Architect* (2:57). Dort geht der Darstellung des bereits erwähnten Tortenmodells des Kenotaphs eine Kamerafahrt in einem Halbkreis voran. Vergleichbare Kamerafahrten finden sich in *The Cook* (114:57). In der vorletzten Einstellung des Films (es folgt nur noch der zufallende Vorhang) bewegt sich die Kamera wiederum in einem Halbkreis von Georgina zu dem ihr gegenüberstehenden Albert. Zudem zeigt der Film eine sehr lange Kreisfahrt (ca. 2 Min.) von diesmal vollen 360°. Die Kamera umkreist dabei die Tafel, an der Albert mit seinem »Gefolge« und seinen Gangsterfreunden sitzt (55:33).

Wenn sich die Kreismotivik im Gegensatz zu den Strukturelementen der Serie und der Symmetrie auch nicht in allen Filmen des Korpus als rekurrent erweist, findet die Kreismotivik in den Filmen, in denen sie sich nicht auf der darstellenden Ebene festmachen läßt, ihr Analogon auf einer dargestellten, narrativen Ebene in Form einer zyklischen Erzählstruktur. Damit läßt sich selbstverständlich eine generelle Bedeutung der Kreisstrukturen erst im Zusammenhang mit einer Analyse der zyklischen Strukturen herausarbeiten (s.o.).

¹²⁹ Siehe auch 56:10, als Kracklite dem Jungen den Kreisel schenkt.

Jedoch lassen sich aus der Analyse der seriellen und symmetrischen Strukturen bereits erste Folgerungen ziehen.

Für die seriellen Ordnungssysteme gilt generell, daß sie die narrativen Strukturen gleichsam verdoppeln, indem sie die Filme entsprechend der Plotstruktur auf einer zeitlichen Achse gliedern. Dabei funktionieren serielle Ordnungen jedoch nicht tatsächlich wie ein Plot oder eine Erzählung, sondern nur »als ob sie Erzählungen wären«,¹³⁰ da sie die lineare Abfolge der *Erzählung* in einer reinen *Aufzählung* strukturell nachahmen.¹³¹ Damit stehen die seriellen neben den narrativen Strukturen des Plots und betonen, indem sie die formale Struktur der filmischen Erzählung widerspiegeln, auf einer selbstreflexiven oder selbstreferentiellen Ebene den Artefaktcharakter des jeweiligen Films.¹³² Die Spielfilme erscheinen nicht mehr als mimetische Abbilder oder Simulakra einer außerfilmischen Realität, sondern ausdrücklich als eine gegliederte Abfolge von Geschehnissen und damit als ebenso arbiträre wie artifizielle Konstrukte oder Artefakte.

Die Symmetrie als ästhetische Konzeption betont ebenfalls den Artefaktcharakter eines Kunstwerks. Nach Klaus Wolbert bildet die Symmetrie eines Werks immer ein geschlossenes ästhetisches System, das in seiner streng geordneten Komposition nicht über sich selbst hinausweist, sondern sich in seinem symmetrischen Kompositionsprinzip gleichsam selbst spiegelt; da – so Wolbert weiter – »dieses Konzept eines Kunstwerks, das sein Gesetz in sich selbst trägt, tendenziell jeglicher Befrachtung des Werks mit [...] inhaltlichen Vermittlungsaufträgen entgegenwirkt«¹³³ und sich in seiner Bedeutung oder Aussage auf die Präsentation der immanenten Ordnung reduziert.

Somit läßt sich vorläufig festhalten, daß das Strukturprinzip der Serie in seiner selbstreflexiven Offenlegung formaler narrativer Ordnungsstrukturen und das symmetrische Kompositionsprinzip in seiner ästhetischen Selbstreferentialität den filmischen Artefaktcharakter betonen und den Zuschauer so in seinem Rezeptionsprozeß vom Film distanzieren. Mit der Betonung des Artefaktcharakters unterlaufen die Filme wiederum einen realistischen Rezeptionsansatz, der den Film nur als Abbild einer wie auch immer gearteten Realität auffaßt.

¹³⁰ Rother 1992, S. 37.

¹³¹ »1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 can be seen as a minimal narrative – it grows and develops«, Interview Woods 1996, S. 227.

¹³² Vgl. Barchfeld 1993, S. 28f.

¹³³ Wolbert 1986, S. 97. Vgl. auch Frommer 1994, S. 86ff, die sich ebenfalls auf Wolbert beruft.

Inhaltlich-semantische Ordnungssysteme

Das semantische Ordnungssystem der Zyklizität, das in den Spielfilmen rekurrent ist, bildet die temporale Entsprechung zum formalen Ordnungssystem der Kreismotivik. Haben sich die Kreismotive auf einer räumlichen Ebene der *Mise en Scene* und die Kreisfahrten der Kamerahandlung innerhalb einer faktischen Bewegung im Raum angesiedelt, so handelt es sich bei den zyklischen Strukturen um primär zeitlich determinierte Organisationsformen. Dabei findet die temporale Struktur des Zyklus im Kreismotiv ihr räumliches Analogon, indem ein zyklisches Prinzip der Wiederholung oder Wiederkehr die statische Kreisform gleichsam in deren dynamischen Entstehungsprozeß des Zirkelschlags umdeutet. Eine solche zeitlich-prozeßhafte Auslegung des Kreismotivs ist bereits in den Kreisfahrten der Kamerahandlung angedeutet, v.a. aber zeigt sie sich in der Handlung vor der Kamera selbst, als in der bereits beschriebenen Einstellung in *Prospero's Books* tatsächlich zu sehen ist, wie Prosperos Helfer einen Kreis mit einem Zirkel schlagen (97:45).

Die zyklische Struktur ist in den Filmen auf drei unterschiedlichen Ebenen angesiedelt. Zunächst findet sich auf der narrativen Ebene von *The Baby of Mâcon* und *The Pillow Book* eine zyklische Struktur, die die gesamte narrative Struktur der Filme gliedert. So verlaufen die dargestellten Geschichten jeweils von einem bestimmten Ausgangszustand hin zu einem entsprechenden Endzustand. Im *Baby of Mâcon* stellt sich das jeweils am Anfang und am Ende (erste Einstellung und vorletzte Szene) in der allegorischen Figur des Hungers dar, die in einem fast identischen Monolog die Anfangs- und Endsituation beschreibt. Dabei stellt der Text in der Endszene die Wiederholung bzw. die Wiederherstellung des Ausgangszustands explizit heraus:

HUNGER: »Wieder ist die Erde karg, wieder sind die Tiere unfruchtbar, wieder die Obstgärten mager; das Gras ist verdorrt, das Wasser knapp. Wieder spielen Mann und Frau nicht mehr – im Bett. Paarung ist eine ernste Sache, und wenig entsteht außer Siechtum und Trauer.« (107:30)¹³⁴

¹³⁴ Zitiert nach der deutschen Ausgabe des Filmscripts: Greenaway 1993, S. 263f. Im Film fehlt der erste Satz. Er findet sich jedoch – selbstverständlich ohne das Wort »wieder« – in der Anfangseinstellung (0:06).

In *The Pillow Book* sind die Ausgangs- und die Endsituation primär topographisch identisch. Der Lebensweg der Protagonistin Nagiko beginnt in Japan, wo sie ihre Kindheit verbringt. Er führt sie dann nach Hongkong, und schließlich kehrt Nagiko nach Japan zurück, um dort selbst ein Kind zur Welt zu bringen.

Der zweite Typus einer zyklischen Struktur ist mit der Wiederkehr zentraler Handlungsmotive gegeben, so v.a. in *The Draughtsman's Contract*, *ZOO* und *Drowning by Numbers*. Im *Draughtsman* können neben den drei Verträgen des Zeichners v.a. die Ermordungen von Mr. Herbert und Mr. Neville, die an der gleichen Stelle im Teich des Anwesens durch die Intrige der Frauen ihr Ende finden, als sich wiederholende Handlungsmotive gelten. In *Drowning* sind die nach einem identischen Ritual ablaufenden Morde der Colpitts-Frauen an ihren Ehemännern die zentralen Handlungsmotive. Und in *ZOO* findet schließlich der Unfalltod der Frauen von Oliver und Oswald (2:22) seine visuelle Wiederholung in dem Doppelselbstmord der Zwillinge am Ende des Films (108:45).¹³⁵

Zuletzt findet sich innerhalb der verschiedenen Filme eine explizite Thematisierung zyklischer Strukturen in Form von Naturkreisläufen, wie sie sich bereits in *The Pillow Book* mit einer Abfolge der Generationen (in der Geburt von Nagikos Tochter nach der Rückkehr in das eigene Geburtsland) andeuten. Weitere Beispiele bilden *The Belly of an Architect* und *The Cook*. So wird in *The Cook* der Nahrungskreislauf von Kochen, Essen, Verdauen und Ausscheiden thematisiert,¹³⁶ während im *Architect* der natürliche Kreislauf von Zeugung, Geburt und Tod thematisiert ist. Der Film beginnt mit der Zeugung von Kracklites und Louisas Kind, während der neun Monate von Louisas Schwangerschaft wächst dann in Kracklites Bauch ein Krebsgeschwür heran, das ihn schließlich im Augenblick der Geburt seines Kindes in den Selbstmord treibt (109:16).¹³⁷

¹³⁵ Vgl. hierzu Elliott 1996, S. 16, die in diesem Kontext von einer Symmetrie der Motive spricht.

¹³⁶ Vgl. Kremer 1995, S. 16, Barchfeld 1993, S. 158, und Interview Muser 1989, S. 32.

¹³⁷ Der einzige Film des Korpus, in dem sich eine zyklische Struktur einer der drei Typen nicht findet, ist *Prospero's Books*, was aber die Rekurrenz der zyklischen Struktur innerhalb des Korpus nur bedingt in Frage stellt, da einerseits eine Kreismotivik rekurrent ist und der Film andererseits ohnehin mit seinem Plot insofern aus dem Paradigma fällt, als die dargestellte Geschichte nicht aus der Feder Greenaways stammt, sondern es sich um eine Adaption von Shakespeares *The Tempest* handelt. Außerdem verstärkt Greenaway ein dem Shakespearetext bereits inhärentes Prinzip der Wiederholung oder Vervielfachung, indem er etwa für die Rolle des Ariel vier Schauspieler ein-

Der andere große Komplex eines semantischen Ordnungssystems ist mit der weitläufigen intertextuellen Verzweigung der Filme gegeben. So sind Zitate in den Spielfilmen Greenaways ebenso wie im Werk Pynchons omnipräsent und referieren auf die verschiedensten Vorlagen. Es finden sich neben Fremdzitaten aus der Kunstgeschichte sowie der gesamten europäischen Kulturgeschichte auch eine Reihe von Selbstzitaten aus dem eigenen Filmwerk.¹³⁸ Als ein Beispiel sei die Rekurrenz von bestimmten Figurennamen in den Filmen genannt. Die Figur des Van Hoyten taucht zunächst in *A Walk Through H* auf, einem Experimentalfilm aus dem Jahr 1978, dann erscheint sie als Gartenarchitekt in *The Draughtsman's Contract* und schließlich als Eulenwärter in *ZOO*.

Innerhalb der Fremdzitate lassen sich in den Spielfilmen zunächst zwei große Gruppen von Allusionen festmachen. Das sind zum einen Referenzen auf die Malerei und zum anderen Zitate aus der antiken und christlich-jüdischen Mythologie. Neben diesen in allen Filmen auftretenden Referenzsystemen findet sich in der Regel jeweils noch ein weiteres Referenzsystem, auf das sich die einzelnen Filme meist vorrangig beziehen. (Siehe hierzu Abb. 2 im Anhang.) Dabei zeigt sich jedoch im Vergleich zu den intertextuellen Verfahren bei Pynchon, daß in den Filmen Greenaways ein Bereich der Massen- oder Trivialkultur weitgehend absent ist oder nur eine rudimentäre Rolle spielt. So rekrutieren sich die Referenzen mit der Malerei, der Mythologie sowie der Kunst, Kultur und Wissenschaft beinahe ausschließlich aus dem Bereich einer tradierten Hochkultur.

Wie aus den formalen Ordnungssystemen der Serie und der Symmetrie lassen sich auch aus den inhaltlich-semantischen Ordnungssystemen der Intertextualität und der zyklischen Struktur erste generelle Funktionen ableiten. Die zyklische Struktur verweist ebenso wie ihr räumliches Analogon, das Kreismotiv, auf die Selbstbezüglichkeit des filmischen Systems. Entsprechend der Symmetrie stellt das Kreismotiv auf der formalen Ebene der Filme ein geschlossenes Kompositionsprinzip dar, das zunächst nicht über sich selbst hinausweist. Dem entspricht auf der Ebene der narrativen Struktur der Zy-

setzt oder den gesprochenen Text durch Inserts des geschriebenen Texts verdoppelt, um so der Dramenvorlage ein dem Kreismotiv und der zyklischen Struktur entsprechendes Prinzip abzugewinnen.

¹³⁸ Siehe auch Interview Frommer 1994, S. 192: »I often refer of cause all the time playing juristically to my own works as a lot images which are constantly rebriefed.«

klus, da dieser – das Kreismotiv gleichsam prozeßhaft nachahmend – in einer Wiederholung der Handlungsmotive die narrative Selbstbezüglichkeit und damit den antimimetischen Charakter der filmischen Erzählung hervorhebt. So offenbaren die Filme sowohl in ihren Kreismotiven als auch in ihren zyklischen Strukturen, die primär auf formalästhetischen Prinzipien beruhen, eine Künstlichkeit oder Konstruiertheit, die ihrerseits wiederum auf den filmischen Artefaktcharakter verweist.

Wenn auch die Intertextualität zunächst einem Prinzip der Selbstreferenz oder ästhetischen Geschlossenheit scheinbar komplementär entgegensteht, da das Zitat die Grenzen eines Einzeltexts aufbricht, indem es ihn immer auch in Relation zu einem zweiten Referenztext setzt, verweisen die Filme in ihren intertextuellen Referenzen doch stets auf den kulturellen Kontext von mythologischen Prätexten, Gemälden und anderen artifiziellen Zeichensystemen. Damit betonen die Filme, indem sie sich innerhalb der Grenzen eines kulturellen Kontexts bewegen, ihren Artefaktcharakter als ästhetische Zeichensysteme innerhalb eines kulturellen Metasystems, so daß schließlich auch ein mimetischer und damit kulturtranszendenter Realitätsbezug des filmischen Artefakts ausgeschlossen bleibt.

Die Filmmusik als integrales Strukturelement

Eine besondere Rolle in den Filmen Greenaways spielt die Musik. Sie findet nicht nur einen konventionellen Einsatz, indem sie die Bild- und Dialogebene *paraphrasiert*, *polarisiert* und *kontrapunktiert*¹³⁹ oder leitmotivisch bestimmte Szenen miteinander verbindet. Darüber hinaus ist die Musik auch auf einer strukturellen Ebene mit den Filmen verbunden, da sie zu den analysierten Ordnungssystemen äquivalente Strukturprinzipien aufweist. Greenaway selbst erhebt den Anspruch, gerade in der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Michael Nyman eine Filmmusik zu schaffen, die einen integralen strukturellen Bestandteil des jeweiligen Films bildet: »Our attitude has been that music should somehow structure it. It should not just be a creation of mood or an emotional adjunct, telling an audience how to think. It ought to be integral to the movie.«¹⁴⁰

¹³⁹ Zu den Begriffen: Timm 1982, S. 158ff.

¹⁴⁰ Interview Bergan 1989, S. 29. Vgl. auch Interview Woods 1996, S. 275, der entsprechende Äußerungen Greenaways zitiert.

Die Musik Michael Nymans, die dieser für insgesamt fünf der acht Spielfilme Greenaways komponiert hat,¹⁴¹ entspricht in ihren immanenten Prinzipien den filmischen Ordnungssystemen primär in zwei Punkten. So ist die Musik ganz in einer minimalistischen Tradition stehend durch einen *repetitiven Charakter*¹⁴² geprägt. Es werden innerhalb eines konstanten Rhythmus stark reduzierte Themen oder Motive mit relativ geringer Variation fortwährend wiederholt, womit ein musikalisches Analogon zum Strukturelement des Kreismotivs bzw. des Zyklus entsteht.¹⁴³

Die wiederkehrenden Motive stellen sich bei Nyman zudem meist als Zitate aus der Musikgeschichte dar und bilden damit eine Entsprechung zur filmischen Intertextualität. Nyman greift analog zu Greenaways Zitationen aus der Malerei sowohl identifizierbare Themen einzelner Komponisten als auch bestimmte Topoi der Musikgeschichte auf. Guido Heldt weist beispielsweise die musikalische Zitation einer sogenannten *Vorhaltesequenz*, die im Kontext barocker Affektlehre als »Ausdruck schmerzlicher Ausweglosigkeit, Hoffnungslosigkeit, Resignation, andererseits gemessener Melancholie«¹⁴⁴ gilt, an der Eröffnungsszene von *ZOO* nach (4:30). Die Musik paraphrasiert dort die Verzweiflung Olivers und Oswalds über den Unfalltod ihrer Frauen. Beispiele für unmittelbare Zitate aus den Werken anderer Komponisten in den Filmmusiken Nymans sind bereits von verschiedenen Interpreten offengelegt worden, v.a. Nymans Referenzen auf die Baßlinien der Stücke des Barockkomponisten Henry Purcell in *The Draughtsman's Contract* und *Prospero's Books*.¹⁴⁵ Heldt weist zudem an einzelnen Notenbeispielen detailliert die Adaption des Violinthemas aus Mozarts *Sinfonia concertante für Violine und Viola, Es-Dur* (Takt 58–61) in Nymans *Endgame* nach, das die Sterbe- bzw. Hinrichtungsszene Madgetts in *Drowning* (106:18) begleitet.¹⁴⁶

Noch aufschlußreicher an Heldts Analyse der beiden Musikbeispiele aus *Drowning by Numbers* und *ZOO* erscheint aber seine Feststellung, daß Nyman die Musikvorbilder nicht nur zitiert, sondern sie zugleich auch dekonstruiert.

¹⁴¹ Die Ausnahmen sind *The Belly of an Architect*, *The Baby of Mâcon* und *The Pillow Book*.

¹⁴² Lüdeke 1996, S. 214, und Heldt 1990, S. 187f.

¹⁴³ Dasselbe gilt auch für Wim Mertens Filmmusik zu *The Belly of an Architect*, die ebenfalls durch ein minimalistisches Prinzip der Wiederholung bestimmt ist.

¹⁴⁴ Heldt 1990, S. 183.

¹⁴⁵ Vgl. Lüdeke 1996, S. 214, und Elliott 1996, S. 20.

¹⁴⁶ Kilb 1987 vermutet in der Musik von Mertens ebenfalls Zitate aus Händels *Wassermusik*, was er jedoch nicht im einzelnen belegt.

Nyman löst laut Heldt die Motive aus dem paradigmatischen Sinnzusammenhang des ursprünglichen Stücks und stellt sie statt dessen in den syntagmatischen Kontext einer rein repetitiven Struktur,¹⁴⁷ wobei das ursprüngliche Motiv einerseits fragmentiert und vereinfacht und andererseits bis zur Unkenntlichkeit variiert und dekonstruiert wird.¹⁴⁸

In der Kombination des Nymanschen Fragmentierungs- und Replikationsverfahrens mit Vereinfachungstendenzen wird der Schein zitierender Verarbeitung von Vorlagemusiken (oder historischen Mustern wie der Vorhaltesequenz) erzeugt, während tatsächlich der spezifische Sinn der Vorlage zerstört wird.¹⁴⁹

Dieses dekonstruktivistische Moment in der Filmmusik Michael Nymans findet seine Entsprechung in der Arbeitsweise Greenaways, der in seinen Filmen Ordnungssysteme nicht nur konstruiert, sondern diese zugleich immer wieder auch filmimmanent dekonstruiert.

Die Dekonstruktion der Ordnung

Es zeigt sich zunächst, daß die Endpunkte der filmischen Ordnungssysteme meist mit dem Tod der männlichen Helden korrelieren. Im *Architect* wird etwa die symmetrische Ordnung, die der Film bis dahin konsequent aufrechterhält, aufgebrochen, als Kracklite sich zu Tode stürzt. Die Einstellungen, die den toten Kracklite zeigen, sind erstmals nicht mehr zentralperspektivisch aufgenommen (die Kamera ist gekippt), so daß die Symmetrie innerhalb der *Mise en Scene* zerstört wird (110:03). Ebenso sind im *Draughtsman*, in *Drowning by Numbers* wie im *Pillow Book* die Endpunkte der seriellen Ordnungssysteme mit dem Tod korreliert. In *The Pillow Book* ist das dreizehnte Buch Nagikos (*The Book of Death*) an den Verleger zugleich auch dessen Todesurteil (111:51), im *Draughtsman* führt die dreizehnte und letzte Zeichnung zu Nevilles Rückkehr nach Compton Anstey, welche ihn schließlich zum Opfer der tödlichen Intrige Mrs. Herberts und ihrer Toch-

¹⁴⁷ Heldt 1990, S. 181.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 188.

¹⁵⁰ Vgl. zur spezifischen Thematik des Stillebens Steinmetz 1995, S. 95, und Kremer 1995, S. 142.

ter macht, und in *Drowning* zeigt die Ziffer 100 auf dem Ruderboot (109:15) sowohl das Ende des Films als auch Madgetts Tod an.

Die anderen Filme zeichnet ebenfalls eine Korrelation ihrer Ordnungssysteme mit Tod und Vergänglichkeit aus. Wenn der Tod auch nicht unbedingt immer mit der Auflösung des Systems zusammenfällt, ist er den Ordnungssystemen doch stets immanent. Das zeigt sich etwa in den acht Verwesungsfilmen in *ZOO*, die Darwins Stufen der Evolution gleichsam zu acht Stufen der Vergänglichkeit umdeuten, oder auch in den Malereizitaten in *Drowning*. Dort finden sich wie auch in *The Cook* eine Reihe von Referenzen auf die Bildgattung des Stillebens im allgemeinen und eine Vanitas-Motivik im besonderen, die wiederum implizit auf Vergänglichkeit und Tod verweist.¹⁵⁰

Darüber hinaus offenbaren die Filme auch die Ursache für die Dekonstruktion ihrer Ordnungssysteme. Zunächst ergibt sich die Endlichkeit der filmischen Ordnungssysteme aus einer Begrenztheit, die mit der Einführung der Ordnungen gleichsam per definitionem gesetzt wird. So sei nochmals auf den Dialog zwischen Cissie I und dem seilspringenden Mädchen in *Drowning* verwiesen, in dem das Mädchen mit der Formel »Einhundert sind genug« (2:51) bereits im Prolog die Grenze des filmischen Zahlenspiels vorgewimmt. Ein weiteres Beispiel einer solchen von vornherein begrenzten Zahlenreihe bieten die acht Verwesungsversuche in *ZOO*, die sich an den acht Evolutionsstufen Darwins orientieren.

Die definatorische Begrenztheit der Ordnungssysteme verweist nun ihrerseits auf eine im Film gesetzte Arbitrarität der Ordnungssysteme. Daß der Film die eigenen Systeme hinterfragt, indem er sie als willkürliche beschreibt, wird besonders in *ZOO* deutlich. Beta, Albas Tochter, stellt in *L'escargot* einen eigenen Zoo aus Insekten und Kleingetier zusammen. Dabei ordnet sie die Tiere scheinbar unsinnigerweise nach ihren Farben, so daß sie etwa eine Spinne und eine Fliege in dasselbe Glas sperrt. In Oswalds Einschätzung ist dieses System jedoch ebenso sinnvoll wie jede andere Taxonomie:

BETA: »Ich mache einen Zoo.«

OLIVER: »Kann man mal sehen?«

BETA: »Aber nur, wenn ihr bezahlt.«

OSWALD: »Die alte Geschichte.«

OLIVER: »Aber nach einem ganz neuen System. Nur eine Un-

schuldige sperrt eine Fliege und eine Spinne zusammen in denselben Käfig, nur weil sie beide braun sind.«

OSWALD: »Auf diese Art erfährt sie mehr über Spinnen und Fliegen, als wenn sie sie auseinanderhalten würde.« (90:26)

Betas Ordnungssystem erscheint z.B. nicht weniger sinnvoll, ja sogar sinnvoller, als die Tiere nach dem Alphabet zu ordnen, was Milo zuvor gemeinsam mit Beta betreibt (76:01). Letztlich bleiben jedoch beide Ordnungssysteme willkürlich, denn ein System der Ordnung steht seinen Objekten insofern arbiträr gegenüber, als es keine natürlichen Relationen zwischen den Dingen beschreibt oder abbildet, sondern die Beziehungen zwischen den Objekten erst durch willkürlich gesetzte Regeln oder Konventionen etabliert – oder mit den Worten Michel Foucaults:

Tatsächlich gibt es selbst für die naivste Erfahrung keine Ähnlichkeit, keine Trennung, die nicht aus einer präzisen Operation und der Anwendung eines im voraus bestehenden Kriteriums resultiert. [...] Die Ordnung ist zugleich das, was sich in den Dingen als ihr inneres Gesetz, als ihr geheimes Netz *ausgibt* [...], und das, was nur durch den Raster eines Blicks, einer Aufmerksamkeit, einer Sprache existiert.¹⁵¹

Dabei wird der Arbitrarität der Ordnungssysteme in den Filmen wiederum dadurch Rechnung getragen, daß die Ordnung an einen Autor oder Schöpfer gebunden ist, welcher sie zunächst produziert und dann aufrechterhält, indem er etwa ihre Einhaltung kontrolliert. Das bedeutet aber auch, daß die Ordnungssysteme nur solange existieren, wie die Schöpferfigur diese verbürgt, und daß mit dem Ende des Schöpfers auch dessen System zerfallen muß.

Neben den bereits angeführten Beispielen findet sich dieses Prinzip im achten und letzten Verwesungsexperiment von *ZOO* deutlich vorgeführt. Nachdem es den Zwillingen nicht gelingt, Albas Leichnam für eine Verwesungsstudie am Menschen zu bekommen, vollziehen sie das Experiment an ihren eigenen Leichen. Jedoch scheitert es. Das Experiment ist allerdings

¹⁵¹ Foucault 1974, S. 22.

nicht zum Scheitern verurteilt, weil es das letzte einer Reihe von acht ist – auch als letztes hätte es noch stattfinden können – oder weil eine Schnecke die Stromzufuhr zur Kamera unterbricht¹⁵² (wie es auf der Oberfläche des Films scheinen mag), sondern es kann v.a. deshalb nicht gelingen, weil Oliver und Oswald als Objekte des Experiments die Kontrolle über dasselbe verloren haben. Sie können die Regeln des Experiments nicht mehr aufrechterhalten, da sie in den Raum des Experiments eingetreten sind und so selbst unter dessen Regeln fallen, die schließlich auch ihren Tod fordern.

***The Draughtsman's Contract* oder Der Machtverlust des Zeichners**

Konnten im bisherigen Verlauf der Analyse des Spielfilmwerks Peter Greenaways eine Reihe von rekurrenten Ordnungssystemen nachgewiesen und erste generelle Funktionen derselben innerhalb des Filmkorpus aufzeigt werden, soll nun beginnend mit Greenaways erstem Spielfilm *The Draughtsman's Contract* die spezifische Funktionalisierung der Ordnungssysteme innerhalb der einzelnen Filme des Korpus dargestellt werden, um so schließlich auch zu einer Interpretation der spezifischen Plotstrukturen der frühen Spielfilme Greenaways zu gelangen.¹⁵³

The Draughtsman's Contract erzählt die Geschichte des Machtverlusts seines männlichen Helden. Das wird zunächst an der dem Film zugrundeliegenden seriellen Ordnung der zwölf Zeichnungen von Compton Anstey, die der Zeichner anfertigen soll, deutlich. So verweist die zunehmende »Unordnung«, die in die anfangs so strikt eingehaltene Reihenfolge der Zeichnungen kommt, bereits auf den Kontroll- oder Machtverlust des Zeichners. Neville beginnt die ersten sechs Zeichnungen am ersten Tag seines Aufenthalts auf Compton Anstey nacheinander in einem Zwei-Stunden-Rhythmus, der nur durch ein Schäferstündchen mit Mrs. Herbert unterbrochen wird.

¹⁵² Auf die Bedeutung der Schnecken in der Szene gehe ich in der detaillierten Analyse von *ZOO* nochmals ausführlich ein.

¹⁵³ Die folgenden Einzelanalysen knüpfen an die Ergebnisse an, die ich bereits in meiner Untersuchung zum Spielfilmwerk Greenaways vorgelegt habe. Siehe hierzu die Seiten 31–40, 50–57 und 71–80 in Petersen 2001.

Von Derrida zu Baudrillard oder Das freie Spiel der Signifikanten

Und tatsächlich sind Jacques Derridas zentrale Arbeiten über zehn Jahre vor denen Lyotards und beinahe zeitgleich mit denen Sontags und Fiedlers in den USA entstanden. So können Derridas Hauptwerk *De la grammatologie* aus dem Jahr 1967, der Aufsatz *La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines* aus demselben Jahr und die Rede *La différance* von 1968 als Ursprünge einer poststrukturalistischen und damit einer postmodernen Sprachphilosophie gelten.

Derrida formuliert in diesen Texten einen Grundtenor poststrukturalistischer Sprachphilosophie, indem er ebenso – wie Lyotard einen dem sprachlichen Widerstreit transzendenten Metadiskurs ablehnt und Deleuze einen abstrakten Oberbegriff der Differenz zurückweist – ein gleichermaßen transzendentes wie transzendentes Signifikat verneint, mittels dessen sich die Bedeutung eines Begriffs oder Signifikanten etablieren soll: Das Signifikat wird von Derrida einerseits hinsichtlich einer *transzendenten* Funktion als eine bezeichnete Vorstellung, die über den Signifikanten hinausweist, und andererseits als ein die Signifikanten in ihrem Bezeichnungsprozess begründender *transzendentaler* Ursprung abgelehnt. Statt dessen gelangt Derrida zu einer Autonomisierung des Zeichens, wenn sich dessen Bedeutungsfunktion allein noch in einem System von anderen Zeichen, Begriffen oder Signifikanten konstituieren soll:

Die [...] Folgerung wäre, daß die bezeichnete Vorstellung, der Begriff, nie an sich gegenwärtig ist, in hinreichender Präsenz, die nur auf sich selbst verwiese. Jeder Begriff ist seinem Gesetz nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist.⁴⁴⁰

In *De la grammatologie* macht sich Derrida nun daran, eine tradierte Trias (erstens) des Signifikats als eine sprachtranszendente Vorstellung, (zweitens) der gesprochenen Sprache, die sich repräsentativ als ein System von primä-

⁴⁴⁰ Derrida 1988, S. 40.

ren Signifikanten auf das Signifikat beziehen soll, und (drittens) der Schrift als graphische Repräsentation des gesprochenen Wortes und somit als »Signifikant des Signifikanten«⁴⁴¹ aufzubrechen. Er dekonstruiert dieses Modell primär an der Zeichentheorie Ferdinand de Saussures,⁴⁴² das Derrida zugleich als Exempel eines die gesamte abendländische Geistesgeschichte bestimmenden »logozentristischen Denkens«⁴⁴³ gilt, welches er exkursiv an Platon und Aristoteles über Rousseau und Hegel bis hin zu Nietzsche, Heidegger und Husserl (in denen er aber zugleich auch die Vorgänger seiner eigenen Theorie lokalisiert) nachzuweisen versucht.

Bevor Derrida daran geht, den Dualismus von Signifikat und Signifikant aufzulösen, dekonstruiert er zunächst die von Saussure kolportierte und propagierte Vorstellung des Primats des gesprochenen Wortes gegenüber dem geschriebenen. Wenn Saussure nämlich – so Derridas Argument – das Zeichen als arbiträr definiert, in dem Sinne, daß zwischen Signifikat und Signifikant, der Vorstellung und dem lautlichen Ausdruck, keine natürliche Beziehung besteht, sondern die Zuordnung von Lautfolge und Vorstellung bloß eine vereinbarte und damit willkürliche ist, kann es keine grundsätzliche oder essentielle und also auch keine hierarchische Unterscheidung zwischen den verschiedenen Materialisationen des Signifikats anhand von graphischen oder phonetischen Signifikanten geben:

Doch von dem Augenblick an, wo man die Totalität der determinierten, gesprochenen und a fortiori geschriebenen Zeichen als unmotivierte Vereinbarungen [...] betrachtet, müßte man jedes Verhältnis einer natürlichen Unterordnung, jede natürliche Hierarchie zwischen Signifikanten oder Ordnungen von Signifikanten ausschließen.⁴⁴⁴

⁴⁴¹ Derrida 1983, S. 17.

⁴⁴² Dabei bezieht er sich vorrangig auf Ferdinand de Saussures *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (Cours de linguistique générale)*. Saussure 1969.

⁴⁴³ Mit »Logo-zentrismus« bezeichnet Derrida eine philosophische und (geistes)wissenschaftliche Denkweise, die gerade durch die Annahmen verschiedener transzendenter wie transzendentaler Signifikate und eines Primats der gesprochenen Sprache (=Phonozentrismus-) bestimmt ist. Vgl. Derrida 1983, S. 11, 23ff, 37ff, 76, 124f, 127f.

⁴⁴⁴ Derrida 1983, S. 78.

Zudem weist Derrida darauf hin, daß Saussure sich widerspricht, wenn er einerseits die Schrift als natürliches Abbild der gesprochenen Sprache behandelt, er aber andererseits auf die grundlegende Arbitrarität von Zeichen verweist. So ist die schriftliche Sprache entweder ein Zeichensystem, als solches arbiträr und damit eben kein natürliches Abbild der gesprochenen Sprache, oder die Schrift ist überhaupt kein Zeichensystem. Damit wäre sie aber auch kein schriftlicher Signifikant der Sprache, also auch keine Repräsentation zweiter Ordnung (Signifikant des Signifikanten), was Saussure jedoch gerade behauptet:

Die Saussuresche Definition der Schrift als »Abbild« und damit als natürliches Symbol der Sprache muß also gerade im Namen der Arbitrarität des Zeichens abgelehnt werden. [...] Es ist [...] nicht mehr einzusehen, wie er einerseits von der Schrift sagen kann, sie sei »Abbild« oder »(bildhafte) Darstellung« der Sprache, und wie er andererseits die Sprache und die Schrift als »zwei verschiedene Systeme von Zeichen« definieren kann. Es ist die Eigentümlichkeit des Zeichens, nicht Abbild zu sein. [...] Saussure vermochte die Schrift also niemals als ein wirkliches »Abbild«, als eine »(bildliche) Darstellung«, als eine »Repräsentation« der gesprochenen Sprache [...] zu denken.⁴⁴⁵

Derrida zeigt auf, daß das graphische und lautliche Zeichen sich auf einer Ebene bewegen müssen und Signifikanten verschiedener materieller Form, entgegen der »phonozentristischen« Auffassung Saussures nicht Signifikanten verschiedener substantieller Qualität und repräsentativer Ordnung sind. Damit reduziert sich die ursprüngliche Trias von Signifikat, sprachlichem Signifikant und dessen graphischem Signifikanten zweiter Ordnung auf einen Dualismus von bezeichneter Vorstellung und dem bezeichnenden Laut- oder Schriftmaterial als die zwei Seiten des Zeichens (im Sinne Saussures).

Genau an diesem Punkt schreitet Derridas Kritik an Saussures Zeichentheorie fort. Zunächst verwirft er nochmals die These vom Primat des Phonems, indem er Saussures Prämisse von »der Differenz als Quelle des sprachlichen Wertes«⁴⁴⁶ aufgreift. Wenn sich nämlich der »Wert« oder die Bedeu-

⁴⁴⁵ Ebenda, S. 79f.

⁴⁴⁶ Ebenda, S. 92.

tungsfunktion der Zeichen *allein* aus der Differenz eines Signifikanten zu den anderen Signifikanten des sprachlichen Systems ergeben soll, wird wiederum die qualitative Unterscheidung zwischen den lautlichen und graphischen Signifikanten des sprachlichen Systems obsolet. Die qualitative Unterscheidung sollte sich ja gerade erst aus der unmittelbaren oder primären Relation des lautlichen gegenüber der mittelbaren oder sekundären Relation des graphischen Signifikanten zu einem bezeichneten Signifikat ergeben, welches nun aber in Frage gestellt ist:

Da die Differenz [der lautlichen Zeichen untereinander] niemals an sich und per definitionem eine sinnlich wahrnehmbare Fülle ist, widerspricht ihre Notwendigkeit der Behauptung einer von Natur aus lautlichen Wesenhaftigkeit der Sprache.^[447] Zugleich aber stellt sie die angeblich natürliche Abhängigkeit des graphischen Signifikanten in Frage. Saussure selbst zieht diese Konsequenz, und zwar gegen die Prämissen, mit deren Hilfe er das innere System der Sprache definiert. So muß er jetzt das ausschließen, wodurch er die Schrift ausschließen konnte: den Laut und seine »natürliche Bindung« an die Bedeutung.⁴⁴⁸

Damit radikalisiert sich Derridas Kritik aber zugleich, indem sie nun auch auf Saussures Begriff des Zeichens als »Einheit eines Signifikanten und eines Signifikats«⁴⁴⁹ übergreift. Derrida verneint das Saussuresche Signifikat, das gleichsam eine Bedeutung oder eine Vorstellung außerhalb des Systems der Signifikanten trägt. Vielmehr ergibt sich die Bedeutungsfunktion des Signifikanten oder des Zeichens (im Sinne Derridas) allein aus seiner Relation zu den anderen Zeichen des Systems: »Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinander verweisender Signifikanten entkäme, welches die Sprache konstituiert.«⁴⁵⁰ Der Sinn oder die Bedeutung bestimmt sich bloß noch als ein »Effekt der Differenzierung von Signifikanten«⁴⁵¹ und entzieht sich einem

⁴⁴⁷ Hier klingt noch ein weiteres Argument an: Daß die Sprache grundsätzlich und ausschließlich einen lautlichen Charakter habe, wird durch die bloße Annahme eines nicht-lautlichen Konzepts lautlicher Differenz bereits ausgeschlossen.

⁴⁴⁸ Derrida, 1983, S. 92.

⁴⁴⁹ Ebenda, S. 122.

⁴⁵⁰ Ebenda, S. 17.

⁴⁵¹ Munker 2000, S. 43.

»Punkt der Präsenz«,⁴⁵² einem Zentrum der Bedeutung, das außerhalb des Spiels der Differenzen, der »Kette von differenzierenden Substitutionen«⁴⁵³ liegt.

Kehrt die *Grammatologie* bis hierhin nur Saussures Annahmen gegen sich selbst, um einen mit dem Phonozentrismus einhergehenden Logozentrismus zu dekonstruieren, der Derrida die gesamte abendländische Geistesgeschichte zu determinieren scheint, beginnt dieser nun, ein eigenes Begriffssystem zu entwickeln, das sich einer solchen logozentristischen »Metaphysik der Präsenz« eines sprachtranszendenten Sinnkorrelats versagt. Er gelangt dabei von den Begriffen der »Urschrift« und der »Spur« zu dem Neologismus der »différance«, dem er mit *La différence* einen eigenen Aufsatz widmet.

Der Begriff der Urschrift ist v.a. darum entscheidend, weil er das Saussuresche bzw. das phonozentristische Primat der gesprochenen gegenüber der geschriebenen Sprache in gewisser Weise umkehrt und (scheinbar gegen die eigenen Prämissen) die Schrift an die Stelle des transzendentalen Signifikats rückt. Die Urschrift ist insofern transzendental, als sie (anstelle des Signifikats) zur Bedingung der Möglichkeit der Sprache wird, indem sie nun die Sprache als deren latente Grammatik oder unausgesprochenes Regelwerk in ihrer Strukturiertheit erst ermöglicht:⁴⁵⁴

Die Urschrift [...] soll nicht nur das Schema liefern, welches die Form mit jeder graphischen und anderen Substanz verbindet, sondern auch die Bewegung der *sign-function*, die den Inhalt an einen – graphischen oder nicht-graphischen – Ausdruck bindet. [...] Die Urschrift, Bewegung der *différance*, irreduzible Ursynthese [...] kann, insofern sie die Bedingung für jedes sprachliche System darstellt, nicht selbst ein Teil davon sein und kann

⁴⁵² Derrida 1976, S. 422.

⁴⁵³ Derrida 1988, S. 55.

⁴⁵⁴ Der Urschrift scheint somit ein transzendentaler Status zugesprochen, den Derrida dem Saussureschen Signifikat (vgl. etwa Derrida 1976, S. 424) und den eigenen Konzepten der Spur und der *différance* (vgl. Derrida 1988, S. 51ff) an anderer Stelle ausdrücklich versagt. Dabei erweist sich die Leugnung der Transzendentalität dieser Kategorien als der »neuralgische Punkt« der Derridaschen Theorie, da nun die Urschrift offensichtlich die »transzendente Lücke«, die die Verneinung eines Signifikats hinterläßt, wieder schließen soll. Die Problematik der Derridaschen Verneinung und gleichzeitigen Setzung der Sprache transzendentaler Identitäten wird in dieser Studie allerdings nicht zu lösen sein, da es mir nur um eine zusammenfassende Darstellung, nicht aber um eine kritische Überprüfung der Derridaschen Thesen geht.

ihm folglich nicht als ein Gegenstand einverleibt werden. (Was jedoch nicht heißt, daß sie nicht *anderswo* einen wirklichen Ort oder eine *andere*, benennbare *Lage* haben könnte.)⁴⁵⁵

Derrida substituiert (und »bestimmt« damit) den Begriff der Urschrift im weiteren durch den der Spur und diesen wiederum durch den der *différance*.⁴⁵⁶ Dabei erscheint die *différance* analog der Urschrift als eine Bedingung der Möglichkeit eines jeden Zeichens und als Ursprung – wenn nun auch als der »nicht-volle und nicht-einfache Ursprung«⁴⁵⁷ – der unendlichen Kette der differenzierenden Bewegung der begrifflichen Substituierung. Die *différance* soll dabei zudem einem Prinzip der *Temporalisation*⁴⁵⁸ als einer Bewegung des aufgeschobenen, nie präsenten Sinns unterliegen und sich damit ebenfalls vom transzendentalen Signifikat Saussurescher Prägung unterscheiden:⁴⁵⁹

Was sich *différance* schreibt, wäre also jene Spielbewegung, welche diese Differenzen, diese Effekte der Differenz, durch das »produziert«, was nicht einfach Tätigkeit ist. Die *différance*, die diese Differenzen hervorbringt, geht ihnen nicht etwa in einer einfachen und an sich unmodifizierten, in-differenten Gegenwart voraus. Die *différance* ist der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen. Folglich kommt ihr der Name »Ursprung« nicht mehr zu.⁴⁶⁰

Derrida versucht diese ans Paradoxe grenzende, weil – so sein erklärtes Ziel – nicht mehr einem logozentristischen Denken verhaftete Bestimmung der *différance* in der *Grammatologie* nochmals am Rousseauschen Begriff des Sup-

⁴⁵⁵ Derrida 1983, S. 105.

⁴⁵⁶ Während einerseits von der Urschrift als »Bewegung der *différance*« (Derrida 1988, S. 55) die Rede ist, heißt es andererseits von der Spur: »Die Spur ist die *différance*, in welcher das Erscheinen und die Bedeutung ihren Anfang nehmen.« Ebenda, S. 114.

⁴⁵⁷ Derrida 1988, S. 40.

⁴⁵⁸ Culler 1988, S. 105, erklärt den Begriff am Beispiel des Flugs eines Pfeils, der in seiner Flugbahn zu keinem Zeitpunkt wirklich präsent, d.h. als statisch anwesend erfahrbar, ist. Vgl. etwa auch Derrida 1988, S. 92.

⁴⁵⁹ Vgl. Münker 2000, S. 46.

⁴⁶⁰ Derrida 1988, S. 40.

plements zu verdeutlichen, welches in Konsequenz⁴⁶¹ bereits eine ebensolche unendliche Ersetzungsbewegung des Signifikanten durch den Signifikanten und somit einen fortwährenden Aufschub des Sinns impliziert:

Durch die[] Abfolge von Supplementen hindurch wird die Notwendigkeit einer unendlichen Verknüpfung sichtbar, die unaufhaltsam die supplementären Vermittlungen vervielfältigt, die gerade den Sinn dessen stiften, was sie verschieben: die Vorspiegelung der Sache selbst, der unmittelbaren Präsenz, der ursprünglichen Wahrnehmung. Die Unmittelbarkeit ist abgeleitet. Alles beginnt durch das Vermittelnde, also durch das, was »der Vernunft unbegreiflich« ist.⁴⁶²

Unabhängig von einer kritischen Betrachtung des Derridaschen Impetus einer Kritik der gesamten abendländischen Philosophie und einer detaillierten Überprüfung seiner Thesen läßt sich konstatieren, daß Derrida zu einer wesentlich neuen Position gegenüber der von ihm kritisierten strukturalistischen Zeichentheorie gelangt. Indem er für die Abwesenheit eines sprachtranszendenten Signifikats und zugleich für die definitorische Unbegrenztheit einer bezeichnenden Ersetzungsbewegung als unendliches »Spiel der linguistischen oder semiologischen *différance*«⁴⁶³ argumentiert, postuliert Derrida eine grundsätzliche Verabsolutierung des sprachlichen Zeichensystems: Er verkehrt gleichsam ein Primat des transzendenten wie transzendentalen Signifikats in ein Primat der perseistischen Sprachbewegung.

Zu einer entsprechenden Konzeption gelangt letztlich auch Jean Baudrillard mit seiner »Theorie der Simulation«; wobei jedoch die Postulierung der Totalität eines zeichenhaften Systems von Simulakra, hinter das eine ursprüngliche Realität als gleichermaßen Bezeichnetes wie Simuliertes zurücktreten soll, im Zentrum von dessen sprachphilosophischen oder zeichentheoretischen Überlegungen steht.

Während Baudrillard sich in den frühen 80er Jahren v.a. mit *Les stratégies fatales* (1983) und dem Vortrag *L'an 2000 ne passera pas* (1984) als Philosoph

⁴⁶¹ Einer Konsequenz, der allerdings Derrida und nicht Rousseau selbst die Theorie der Supplementarität unterwirft.

⁴⁶² Derrida 1983, S. 272.

⁴⁶³ Ebenda, S. 45.

der Posthistoire, des Endes einer Geschichte, die durch die Kategorien der Determination historischer Ereignisse und die Finalität eines historischen Telos bestimmt sein soll, innerhalb des poststrukturalistischen Kreises profiliert, entwirft er in den Texten der späten 70er Jahre *L'échange symbolique et la mort* (1976) und *La précession des simulacres* (1979) eine in ihren zentralen Punkten an Derrida anschließende Theorie der Substituierung des Realen in dessen zeichenhafter Simulation.

Im ersten Kapitel von *L'échange symbolique et la mort* macht sich Baudrillard daran, Marx »Politische Ökonomie«⁴⁶⁴ zu kritisieren. Er wirft ihr vor, sie verkenne, indem sie an der Unterscheidung zwischen dem *Gebrauchswert* gleichsam als realem und natürlichem Wert einer Ware und dem *Tauschwert* als funktionalem, operationalem und zeichenhaftem Wert derselben festhalte, eine grundlegende Aufhebung des Gebrauchswerts durch den Tauschwert im Rahmen einer spätkapitalistischen Ökonomie. Dabei setzt die Untersuchung jedoch zunächst nicht bei Marx selbst, sondern wiederum bei Saussure an.

Baudrillard greift (wie Derrida) das Saussuresche Zeichenmodell auf und setzt die dort vorgesehenen zwei semantischen Relationen des Signifikanten mit dem Gebrauchswert einerseits und dem Tauschwert andererseits gleich: Der Gebrauchswert bezieht sich demnach ebenso, wie der Signifikant in einer Beziehung zu einem transzendenten Signifikat stehen soll, auf einen realen Warenwert, der sich in der »konkrete[n] Behandlung der Ware im Konsum«⁴⁶⁵ beschreibt. Der Tauschwert dagegen ist nicht mehr an eine konkrete Ware gebunden, sondern verweist nur noch auf die grundsätzliche »Austauschbarkeit aller Waren untereinander in der Äquivalenzform«,⁴⁶⁶ wie sich auch eine zweite Bedeutungsfunktion des Signifikanten (laut der Baudrillardschen Paraphrasierung Saussures) allein aus der »Beziehbarkeit aller Ausdrücke aufeinander [ergibt], die dem Gesamtsystem innewohnt und sich aus distinktiven Oppositionen herleitet.«⁴⁶⁷

Der Ökonomie des Spätkapitalismus sei nun eine vollständige Verdrängung des Gebrauchswerts durch den Tauschwert immanent, so daß sich mit

⁴⁶⁴ Baudrillard bezieht sich sowohl zitierend als auch paraphrasierend auf Karl Marx: *Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie*. Marx 1974.

⁴⁶⁵ Baudrillard 1991, S. 17.

⁴⁶⁶ Ebenda.

⁴⁶⁷ Ebenda.

dem Gebrauchswert das referentielle Objekt der Marktgesellschaft gleichsam hinter dem zeichenhaften Prozeß des Warentauschs verflüchtigt.⁴⁶⁸

Der Referenzwert wird abgeschafft und übrig bleibt allein der strukturelle Wertzusammenhang. Die strukturelle Dimension ver selbstständig sich durch den Ausschluß der Referenzdimension, sie gründet sich auf deren Tod. [...] Die andere Bahn des Werts setzt sich durch: die der totalen Beziehbarkeit und der allgemeinen Austauschbarkeit, Kombinatorik und Simulation.⁴⁶⁹

Die Aufgabe des Gebrauchswerts bedingt wiederum ein »Ende der Produktion«. ⁴⁷⁰ In dem Moment nämlich, in dem sich die Produktion von jeglicher »gesellschaftlichen Referenz und Finalität«⁴⁷¹ löst – also vom Gebrauchswert, der sich aus dem tatsächlichen Bedürfnis nach einer Ware ergibt – und der Konsum allein durch den Markt gesteuert und produziert wird,⁴⁷² ist die Produktion zu einem zirkulären Selbstzweck, zum bloßen »Wachstum« geworden:

Man muß das Wachstum in diesem Sinn interpretieren, [...] als etwas [...], was in der Tat das *Ende der Produktion* bezeichnet. Diese war bestimmt durch einen charakteristischen Abstand zwischen Produktion und Konsum, die beide relativ kontingent und autonom waren. Aber von dem Augenblick an, in dem der Konsum buchstäblich gelenkt wird [...], beginnt eine Phase, in der weder Produktion noch Konsumtion eigenständige Bestimmungen oder Zwecke mehr haben, sondern alle beide von einem Zyklus, einer Spirale oder einem Geflecht erfaßt werden, das sie beide überholt und das das des Wachstums ist. Das Wachstum [...] ist ein Prozeß, der aus sich und für sich allein verläuft.⁴⁷³

⁴⁶⁸ Vgl. Zima 1997, S. 95.

⁴⁶⁹ Baudrillard 1991, S. 17f.

⁴⁷⁰ Ebenda, S. 40.

⁴⁷¹ Ebenda.

⁴⁷² So etwa durch die Werbung als Medium der Generierung eines ursprünglich nicht vorhandenen Bedürfnisses, das der Markt dann befriedigt.

⁴⁷³ Baudrillard 1991, S. 40.

Die Arbeit verliert mit dem Ende der Produktion ebenfalls ihr Referential. Sie dient nicht mehr der Produktion von etwas, sondern wird nun durch das ökonomisch-soziale System selbst produziert, um dem Arbeiter mit seiner Arbeit sozial oder symbolisch und mit seinem Arbeitsplatz räumlich-faktisch seinen Platz in der Welt und in der Gesellschaft zuzuschreiben:

Die Arbeit ist nicht mehr produktiv, sie ist zur Reproduktion der *Arbeitsanweisung* geworden, zur allgemeinen Umgangsform einer Gesellschaft, die nicht mehr weiß, ob sie produzieren will oder nicht. Keine Produktionsmythen mehr, keine Inhalte der Produktion: [...] ein gigantisches *Ritual von Zeichen der Arbeit* breitet sich über die ganze Gesellschaft aus – einerlei, ob das noch produziert, Hauptsache, es reproduziert sich. Eine Sozialisation durch das Ritual, durch die Zeichen, die sehr viel wirksamer ist als [...] die in der Produktion steckenden Energien. Was man von euch verlangt, ist nicht, zu produzieren, euch zu überschreiten in der Anstrengung [...], sondern euch zu sozialisieren.⁴⁷⁴

Während Baudrillard im ersten Kapitel von *L'échange symbolique et le mort* seine These vom Verlust des natürlichen oder realen Referentials der Produktion und der resultierenden »Auflösung der Produktion im Code«⁴⁷⁵ an den Begriffen des Lohns, des Streiks, des Geldes etc. nochmals durchdekliniert, verallgemeinert er seine These im zweiten Kapitel der Untersuchung zu einer generellen Zeichentheorie. Sein Ziel ist es darzustellen, wie die Realität sukzessive hinter den Zeichen zurücktritt bzw. heute bereits bis zum gänzlichen Verschwinden des realen Referentials hinter den zeichenhaften Simulakra zurückgetreten ist. Zu diesem Zweck entwirft er eine dreistufige »Ordnung der Simulakra«, ⁴⁷⁶ die durch verschiedene einander ablösende Mechanismen determiniert wird.⁴⁷⁷ Diese stellen das Zeichen zunächst seinem realen Relat gegenüber, verdecken und ersetzen dann das Reale und

⁴⁷⁴ Ebenda, S. 24.

⁴⁷⁵ Ebenda, S. 31.

⁴⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 79.

⁴⁷⁷ »Jede Ordnung unterwirft sich die vorhergehende. Wie die Ordnung der Imitation von der seriellen Produktion besiegt wurde [...], so ist die ganze Produktionsordnung gegenwärtig dabei, in die operationale Simulation umzuschlagen.« Baudrillard 1991, S. 89.

generieren schließlich eine »Hyperrealität« verschiedener zeichenhafter Modelle »ohne Ursprung oder Realität«. ⁴⁷⁸

Auf einer ersten Stufe, deren Beginn Baudrillard in die Renaissance zurückdatiert, dominiert der Mechanismus der *Imitation*, etwa in der Nachahmung des Menschen im Automaten oder der Natur im architektonischen Imitat des Stucks. ⁴⁷⁹ Dabei verweist das Imitat jedoch stets noch auf sein natürliches Vorbild: »Der Automat hat nur die Bestimmung, immer wieder mit dem Menschen verglichen zu werden«. ⁴⁸⁰ Das gilt aber nicht für den Roboter, den Baudrillard auf der zweiten Simulationsstufe, der Stufe der *Produktion* oder Reproduktion verortet. Der Roboter »ist nicht mehr auf eine Ähnlichkeit mit dem Menschen ausgerichtet«. ⁴⁸¹ Der Roboter vergleicht sich nicht mehr mit dem Menschen. Er ersetzt ihn, indem er seine Arbeit übernimmt. So wird Baudrillard der Roboter zum Symbol der Phase der Produktion als eine Strategie, die Realität in der unbegrenzten Reproduktion von künstlichen Dingen und Zeichen aufzulösen und die ursprüngliche Referenz in der seriellen Produktion des Identischen zu überdecken. ⁴⁸²

Die *Simulation* der dritten Stufe der Ordnung der Simulakra entkoppelt sich schließlich vollständig von einem realen Relat, indem sie sich nicht einmal mehr negativ auf das Reale bezieht, das es reproduktiv zu verdecken gilt. Die Simulation bezieht sich nur mehr noch auf sich selbst, wenn sie ihre eigenen Modelle einer simulierten Realität in einer *Hyperrealität* ohne realen Ursprung und ohne reale Ursache generiert:

Es handelt sich dabei um eine Verkehrung von Ursache und Wirkung, denn alle Formen ändern sich von dem Moment an, wo sie nicht mehr mechanisch reproduziert, sondern im Hinblick auf ihre Reproduzierbarkeit selber konzipiert werden, wo sie nur noch unterschiedliche Reflexe eines erzeugenden Kerns, des

⁴⁷⁸ Baudrillard 1978, S. 7.

⁴⁷⁹ »In den Kirchen und Palästen nimmt der Stuck alle Formen auf, imitiert alle Materialien, die Samtvorhänge, die Holzgesimse, die fleischigen Rundungen der Körper. Der Stuck zaubert aus dem unwahrscheinlichen Durcheinander von Materien eine einzige neue Substanz, eine Art von all-gemeinem Äquivalent für alle anderen Materien, für alle theatralischen Gaukeleien geeignet, weil sie selbst eine Substanz der Repräsentation, Spiegel aller anderen ist.« Baudrillard 1991, S. 82.

⁴⁸⁰ Baudrillard 1991, S. 84.

⁴⁸¹ Ebenda, S. 85.

⁴⁸² Vgl. ebenda, S. 87.

Modells, sind. Es gibt keine Imitation des Originals mehr wie in der ersten Ordnung, aber auch keine reine Serie mehr wie in der zweiten Ordnung: es gibt Modelle, aus denen alle Formen durch leichte Modulation von Differenzen hervorgehen. Nur die Zugehörigkeit zum Modell ergibt einen Sinn, nichts geht mehr einem Ziel entsprechend vor, alles geht aus dem Modell hervor [...]. ⁴⁸³

In *La précession des simulacres* führt Baudrillard das Stadium der Simulakra dritter Ordnung nochmals an seinem Konzept der Hyperrealität vor. Wir sind laut Baudrillard in ein Zeitalter der Simulation und des Hyperrealen eingetreten, in dem die Zeichen nicht mehr als Abbilder, Duplikate oder Spiegel des Realen, also als Imitationen, ein reales Referential nachahmen und sich umgekehrt wieder auf ein Vorbild in der Realität – wie etwa eine Karte auf ein Territorium – zurückbeziehen lassen. Die Zeichen generieren sich vielmehr aus sich selbst heraus in der Immanenz ihres eigenen Systems:

Heutzutage funktioniert Abstraktion nicht mehr nach dem Muster der Karte, des Duplikats, des Spiegels und des Begriffs. Auch bezieht sich die Simulation nicht mehr auf ein Territorium, ein referentielles Wesen oder auf eine Substanz. Vielmehr bedient sie sich verschiedener Modelle zur Generierung eines Realen ohne Ursprung oder Realität, d.h. eines Hyperrealen. Das Territorium ist der Karte nicht mehr vorgelagert, auch überlebt es sie nicht mehr. Von nun an ist es umgekehrt [...]: Die Karte ist dem Territorium vorgelagert, ja sie bringt es hervor. ⁴⁸⁴

Das Reale ist dem Zeichen demnach nicht mehr vorangestellt, so daß dieses sich als eine sekundäre Repräsentation auf die Realität bezieht, sondern der zugleich primäre wie autonome Signifikant erscheint losgelöst von einem zeichentranszendenten Relat als »Substituierung des Realen«. ⁴⁸⁵ Er geht als ein Simulakrum des Realen dem Realen voraus, so daß sich die »kausale Abfolge von Realem und Reproduktion umkehrt« ⁴⁸⁶ und das Zeichen nicht

⁴⁸³ Ebenda, S. 88f.

⁴⁸⁴ Baudrillard 1978, S. 7.

⁴⁸⁵ Baudrillard 1986, S. 265.

mehr Realität abbildet, sondern erst in der Generierung eines Hyperrealen zu einer scheinbaren Realität gelangt. So ist das Zeichen laut Baudrillard seinem Wesen nach ein von einer zeichentranszendenten Realität unabhängiges Simulakrum, das »sich niemals gegen das Reale austauschen läßt, sondern nur in sich selbst zirkuliert, [...] in einem ununterbrochenen Kreislauf ohne Referenz (référence) und Umfang (circonférence).«⁴⁸⁷

Als Beleg seiner These beschreibt Baudrillard im folgenden mit der *Simulation* und der *Dissuasion* zwei Mechanismen der Verdrängung der Realität durch die Zeichen und der Etablierung einer Hyperrealität. Die Simulation erscheint (wie bereits in *L'échange symbolique et la mort*) als zentrale Strategie einer künstlichen oder zeichenhaften Hyperrealität: »Es geht [der Simulation] um die Substituierung des Realen durch Zeichen des Realen.«⁴⁸⁸ Als *das* Beispiel dafür gilt Baudrillard der Simulant. Wenn dieser seine Krankheitssymptome perfekt genug vortäuscht, ist er von einem echten oder wahren Kranken nicht mehr zu unterscheiden. Damit stellt der Simulant in der »Simulation die Differenz zwischen ›Wahrem‹ und ›Falschem‹, ›Realem‹ und ›Imagin rem‹ immer wieder in Frage.«⁴⁸⁹ Das Ergebnis ist die grundsätzliche Aufhebung der Unterscheidbarkeit von Realität und Simulation, so daß die Strategie der Simulation gerade, indem das Simulakrum sich als wahr oder real ausgibt, die Realität zugunsten einer Hyperrealität destruiert.

Mit der Simulation eng verbunden ist die Strategie der Dissuasion. Sie versucht jedoch nicht mehr, eine scheinbare Realität in der Hyperrealität zu simulieren, sondern die Hyperrealität gleichsam zu festigen, indem sie die Absenz der Realität vertuscht. So findet in der Dissuasion eine scheinbare oder simulierte Rettung des Realit tsprinzips statt. Baudrillard f hrt das an dem bekannten Tasaday-Beispiel vor.⁴⁹⁰

Im Jahre 1971 beschloß die Regierung der Philippinen, die Eingeborenen der Tasaday, die man gerade erst entdeckt hatte, »in ihrer totalen Natürlichkeit zu belassen und sie nicht dem Zugriff der Kolonisten, Touristen und Ethnologen auszusetzen. Damit folgte man einer Initiative von Anthropolo-

⁴⁸⁶ Baudrillard 1978, S. 7.

⁴⁸⁷ Ebenda, S. 14. Vgl. auch Petersen 2001, S. 113f, wo ich diesen Sachverhalt bereits entsprechend darstelle.

⁴⁸⁸ Baudrillard 1978, S. 9.

⁴⁸⁹ Ebenda, S. 10.

⁴⁹⁰ Vgl. etwa Welsh 1987, S. 150, der auf dieses Beispiel rekurriert. Baudrillard selbst bezieht sich auf Nance 1975.

gen, die ahnten, daß die Tasaday unter ihren Blicken (wie eine Mumie in frischer Luft) förmlich zerfallen würden«; denn – so Baudrillard weiter – »[d]as Leben der Ethnologie impliziert den Tod ihres Objekts. Dessen Rache darin besteht, vor seiner ›Entdeckung‹ zu sterben.«⁴⁹¹ Der Ethnologe zerstört nämlich durch sein Eindringen in die »natürliche Welt« der Wilden gerade deren Unberührtheit und Natürlichkeit. Wenn die Ethnologie nun die Unberührtheit des Stammes der Tasaday vor sich selbst sch tzt, indem sie sich die Erforschung desselben versagt, hat das laut Baudrillard aber nichts mit einem tatsächlichen »Opfer zu tun (die Wissenschaft ist stets m rdisch, sie opfert sich nie): es ist ein simuliertes Opfer ihres Objekts zur Rettung ihres Realit tsprinzips. Die in ihrer natürlichen Wesenhaftigkeit eingefrorenen Tasaday sind für sie ein perfektes Alibi, eine ewige Bürgschaft.«⁴⁹² Und tatsächlich produziert die Ethnologie mit der Rettung der Tasaday vor sich selbst nur das Simulakrum einer scheinbar »nackten Realität«, das nun »seinerseits das Simulationsmodell für alle möglichen Indianer [ist], die es vor der Ethnologie gegeben«⁴⁹³ haben soll. Damit stellt die Konservierung der Tasaday umgekehrt eine Dissuasion, also ein Vertuschen oder Abwiegeln, der Tatsache dar, daß die Ethnologie längst ihr natürliches oder reales Referential verloren hat, es sogar per definitionem immer wieder selbst abschaffen und zerstören muß.

Ebenso soll – wie Baudrillard an einem weiteren Beispiel vorf hrt – die Aufdeckung des Watergate-Skandals vertuschen, daß die Politik nicht nur unter der Nixonadministration, sondern grundsätzlich durch die Absenz moralischer Werte bestimmt ist.⁴⁹⁴ Und die Existenz von Disneyland etwa ist laut Baudrillard die Dissuasion der bereits abgeschlossenen Verflüchtigung eines realen oder ursprünglichen Amerikas in eine Hyperrealität:

Disneyland existiert, um das »reale« Land, das »reale« Amerika, das selbst ein Disneyland ist, zu kaschieren [...]. Disneyland wird als Imaginäres hingestellt, um den Anschein zu erwecken, alles übrige sei real. Los Angeles und ganz Amerika, die es umgeben,

⁴⁹¹ Baudrillard 1978, S. 16.

⁴⁹² Ebenda, S. 17.

⁴⁹³ Ebenda.

⁴⁹⁴ Vgl. ebenda, S. 26ff.

⁴⁹⁵ Ebenda, S. 25.

sind bereits nicht mehr real, sondern gehören der Ordnung des Hyperrealen und der Simulation an.⁴⁹⁵

Baudrillard entwickelt auf der Basis seiner Zeichentheorie im folgenden eine grundlegende Ideologiekritik, indem er auf die beliebige Interpretierbarkeit und Produzierbarkeit von Ereignissen oder Tatsachen im Rahmen verschiedener in einem hyperrealen Raum generierter Modelle hinweist.⁴⁹⁶ Der ideologiekritische wie auch der geschichtskritische Strang der Baudrillardschen Theorie muß hier jedoch nicht weiter verfolgt werden; statt dessen seien nochmals die Anknüpfungspunkte Baudrillards an Derridas Zeichentheorie herausgestellt.

Es zeigt sich, daß beide Theoretiker in ihren sprachphilosophischen Überlegungen zu einer Verabsolutierung des Zeichens gelangen. So löst Derrida das Zeichen oder den Signifikanten von einem bezeichneten Signifikat, wenn sich die Bedeutungsfunktion des Signifikanten allein noch aus seiner Differenz zu den anderen Signifikanten eines Systems und innerhalb eines a priori unbegrenzten Prozesses des Bezeichnens und Wiederbezeichnens ergeben soll. Obwohl Baudrillards Analyse nicht primär auf den Beleg einer infiniten Ersetzungsbewegung als Akt des Bezeichnens in Opposition zu der fixen und finiten Bedeutung eines bezeichneten Signifikats abzielt, liegt der Derridasche Verwurf eines sprachtranszendenten Bezugspunktes der Sprache auch Baudrillards Überlegungen zugrunde; und zwar in Form der Dekonstruktion eines zeichentranszendenten Referentials der Realität, auf das sich die (sprachlichen) Zeichen zurückbeziehen und so in ihrer Bedeutung fixieren ließen.

Mit seinem Konzept des Hyperrealen entwirft Baudrillard ein Modell, in dem sich das Zeichen aus sich selbst heraus, in der Immanenz seines Systems und losgelöst von einer bezeichneten Realität generiert. Und genau darin liegt die Entsprechung zu Derrida. Denn unabhängig davon, ob sich die Zeichen respektive die Signifikanten gegenüber einer transzendenten Realität oder einer bezeichneten Vorstellung emanzipieren, das Zeichensystem

⁴⁹⁶ »Die Tatsachen besitzen keine eigene Flugbahn, sie entstehen im Schnittpunkt von Modellen, so daß eine einzige Tatsache von allen Modellen gleichzeitig erzeugt werden kann. Diese Antizipation, die Präzession, dieser Kurzschluß, diese Verschmelzung der Tatsache mit dem Modell [...] läßt in jedem Fall Raum für alle möglichen Interpretationen, selbst für die widersprüchlichsten.« Baudrillard 1978, S. 30f.

wird doch stets absolut, indem es allein in seiner Immanenz existiert. Es besteht also losgelöst von einer transzendenten oder transzendentalen Entität, die das Zeichen einerseits generiert (als empirischer Ursprung der Bezeichnung) und andererseits definiert (als intellegibler Ursprung der Bedeutung). Die Zeichen verweisen statt dessen nur noch auf sich selbst in der Immanenz ihres Systems und der Unbegrenztheit der Bezeichnungsbewegung.

Textuelle Immanenz oder Das freie Spiel der Zeichen und Bilder

Dieses Moment der Immanenz, das sich bereits bei Hassan als ein elementarer Aspekt postmoderner Ästhetik angedeutet hat, stellt auch ein strukturelles Grundprinzip der Texte Thomas Pynchons, Paul Wührs und Peter Greenaways dar. Dabei erscheint die Immanenz als eine der Offenheit, der Intertextualität und der Selbstreflexivität entsprechende postmoderne Kategorie, der sich verschiedene textuelle Strukturmerkmale als Subkategorien oder Aspekte zuordnen.

Zunächst ist allen Texten des Korpus ein Prinzip der *Antimimesis* inhärent, welches sich als ein erster Aspekt postmoderner Immanenz darstellt. Ebenso, wie im Kontext der Derridaschen und Baudrillardschen Theoreme das sprachliche Zeichensystem seine transzendenten Bezugspunkte verabschiedet, ist in den Werken Pynchons, Wührs und Greenaways ein Relat oder Referential insofern absent, als sich diese nicht auf eine außertextuelle Realität abbildhaft oder deskriptiv und letztlich auch nicht präskriptiv oder vorbildhaft beziehen wollen. Die Werke der verschiedenen Autoren erscheinen vielmehr als antimimetisch und losgelöst von einem abzubildenden Vorbild sowie in ihrer *Offenheit der Bedeutung* selbst als Vorbilder und damit wiederum als Relate einer transzendenten Realität ungeeignet.⁴⁹⁷

Der antimimetische Aspekt ist in Wührs *Sage* ein offensichtlicher. Es hat sich gezeigt, daß der Gedichtzyklus nicht Realität abbildet, sondern – wenn

⁴⁹⁷ Selbst wenn den Texten ein kritisches Moment inhärent ist, handelt es sich nicht etwa um ein gesellschaftskritisches (im Arnoldschen Sinne), sondern vielmehr um eine grundsätzlichere Rationalitätskritik, die nicht konkrete und reale gesellschaftliche Zustände, sondern elementare begrifflich-rationale Konzeptualisierungen in Frage stellt.

Eine postmoderne Ästhetik

Paradigmatische Differenzen – Spezifika einer postmodernen Ästhetik

Der Vergleich der an den künstlerischen Texten Pynchons, Greenaways und Wuhrs erarbeiteten und an den theoretischen Diskursen validierten postmodernen Signa mit den modernistischen Romanen Joyces, Döblins und Brochs hat v.a. zweierlei gezeigt. Einerseits weisen die modernistischen und postmodernistischen Werke hinsichtlich ihrer jeweiligen Verfahren der textuellen Offenheit, Selbstreflexivität, Intertextualität und Immanenz partielle oder tendenzielle Entsprechungen auf. Andererseits stellt dieser Umstand die Autonomie einer postmodernen Ästhetik aber nicht grundsätzlich in Frage, da die vermeintliche Rekurrenz postmoderner Signa im modernistischen Roman sich bei näherer Betrachtung als eine äußerst bedingte erweist: Was sich scheinbar ähnelt, ist innerhalb der konkreten textuellen Funktionalisierung wie in seiner paradigmatischen Relevanz durchaus different.

Gerade im Vergleich der beiden zentralen Signa der Offenheit und Immanenz zeigt sich ein deutlicher Unterschied zwischen den postmodernistischen und den modernistischen Texten. Während eine postmoderne Offenheit in ihrer *formalen Entgrenzung* sowie in ihrer kritisch-skeptizistischen *Offenheit der Bedeutung* eine fundamentale oder radikale ist, bleibt der modernistische Roman gleichsam auf der Schwelle zwischen Offenheit und Geschlossenheit, zwischen Dekonstruktion und Rekonstruktion stehen. Von der textuellen Kritik werden entweder zentrale Darstellungsobjekte ausgeschlossen, oder der Dekonstruktion tradierter Sinn- und Wertesysteme sind eine fundamentale Kritik relativierende Utopieentwürfe zur Seite gestellt. Entsprechend ist in diesen Texten die formale Öffnung nur eine partielle, da den heterogenisierenden Verfahren stets solche der formalen Reintegration und Homogenisierung entgegengestellt sind.

Ebenso zeigt der modernistische Roman nur eine tendenzielle oder partielle Annäherung an eine postmodernistische Immanenz. Entgegen einer prinzipiellen *Antimimesis*, die sich einer abbildhaften oder deskriptiven, aber auch einer vorbildhaften oder präskriptiven Bezugnahme auf eine transzendente Realität entzieht, und entgegen einem grundsätzlichen *Sprachspielcharakter* des postmodernen Texts, der das Zeichen in der Entledigung von einem transzendenten Relat immanent werden läßt, beschreibt sich der modernistische Roman in einem Status zwischen sprachlich-stilistischer Autonomisierung und Mimesis. Während der experimentelle Stil des modernistischen Romans immer wieder den Bereich mimetischer Abbildung zugunsten eines selbstreferentiellen Sprach- und Formenspiels verläßt, bleibt dem Text doch ein genuin mimetischer Anspruch inhärent, so daß die autonom werdende Sprache stets wieder an ihre Darstellungsfunktion zurückgebunden wird, sei es in ihrer Funktion als deskriptives Medium einer außertextuellen Realität oder als ein präskriptiv auf diese bezogenes Medium der Einflußnahme.

Die modernistischen und postmodernistischen Texte unterscheiden sich also v.a. hinsichtlich der Konsequenz ihrer selbstbezüglichen und entgrenzenden Strategien. Dort, wo der postmoderne Text in seinen immanenten und öffnenden Verfahren gleichsam den Weg bis zum Ende geht, bleiben die modernistischen Texte auf halber Strecke stehen. In der Moderne kann offensichtlich eine Entgrenzung nicht ohne eine Reintegration, eine Dekonstruktion nicht ohne ein gleichzeitiges Moment der Rekonstruktion praktiziert und eine fundamentale Kritik nicht ohne einen neuerlichen Utopieentwurf gedacht werden. Entsprechend gelingt es dem modernistischen Roman auch nicht, wie es erst am postmodernen Text, aber auch an der Philosophie des Poststrukturalismus signifikant wird, das Zeichen von einem zeichen-transzendenten Relat zu befreien und in der Selbstreferenz und Immanenz des permanenten Bezeichnens und Wiederbezeichnens autonom werden zu lassen.

Daneben zeigt sich eine grundsätzliche funktionale Differenz der Intertextualität und der Selbstreflexivität innerhalb des modernen und postmodernen Texts. Zwar ist hinsichtlich der Selbstreflexivität eine rein quantitative Entsprechung zwischen den beiden Textkorpora zu verzeichnen. Die Werke beider Paradigmata etablieren stets eine rekurrente selbstreflexive Metaebene. Allerdings erscheint die modernistische Selbstreflexivität nicht wie die der

Postmoderne als ein den Text hin zu seinem Leser öffnendes poetologisches Spiel im Gestus einer dekonstruktivistischen Verunsicherung des Rezipienten. Der modernistische Metadiskurs verbürgt vielmehr die Einheit des Texts, indem sich eine extradiegetische Erzähler- oder Autorinstanz konstituiert, die den Text in seinen formalen Experimenten, in seinen intradiegetischen Darstellungen und seinen poetischen Aussagen gegenüber dem Leser zu vermitteln sucht. Die extradiegetische Ebene fungiert hier als eine der Verhandlung textueller Realitätskritik und utopistischer Entwürfe von Kunst-, Subjekt- und Erkenntnismodellen, die es dem Rezipienten vorzustellen und nahezubringen gilt.

Die moderne Intertextualität schließlich, die sich in einer der Postmoderne entsprechenden Ausprägung ohnehin nicht als rekurrent und damit paradigmatisch relevant erweist, sondern im *Ulysses* und in *Berlin Alexanderplatz* eher einen Ausnahme- oder Sonderfall bildet, hat in den beiden Romanen zudem eine von der des postmodernen Texts fundamental abweichende Funktion. Die intertextuellen Verfahren weisen im Zuge eines generellen formalen Innovativismus den Text als Resultat eines auktorialen Schöpfungsprozesses aus. Der auch in der Spätmoderne noch ungebrochene Glaube an einen künstlerischen Fortschritt scheint sich hier in den formal-stilistischen Neuerungen einer ins Extrem gesteigerten Intertextualität konkret niederzuschlagen, während der postmoderne Text einen solchen Innovativismus mit der Preisgabe eines ästhetischen Fortschrittsglaubens wie eines auktorialen Schöpfers leugnet. Die gesteigerte Intertextualität weist das postmoderne Werk vielmehr als ein genuin eklektizistisches Artefakt aus, dessen Autor sich nicht mehr als Innovator textueller Verfahren und Aussagen, sondern nur noch als Monteur und skeptizistischer Dekonstrukteur gegebener Text-, Diskurs- und Artefaktfragmente darstellt. Der postmoderne Text öffnet sich hin zu einer Vielzahl von Subtexten und bewegt sich doch zugleich stets in der Immanenz eines realitätstranszendenten Systems sprachlich-kultureller Artefakte.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, daß sich die oberflächliche Ähnlichkeit der postmodernen Signa zur Textpraxis des modernistischen Romans nicht bestätigt. Betrachtet man nämlich die selbstreferentiellen und intertextuellen Aspekte, aber auch die selbstreflexiven und die den modernistischen Roman heterogenisierenden und entgrenzenden Verfahren hinsichtlich ihrer spezifischen strukturellen Funktion innerhalb des jeweiligen Textsystems, zeigen sich deutliche Differenzen zu einer postmodernen Of-

fenheit, Immanenz, Selbstreflexivität und Intertextualität. Damit aber, daß trotz aller funktionaler und struktureller Differenz gerade bestimmte immanente und öffnende Aspekte des postmodernistischen Texts bereits im Roman des Modernismus zumindest vorgezeichnet scheinen, tritt nochmals die von Welsch vorgetragene »Einlösungshypothese« auf den Plan.

Wider eine moderne Postmoderne

Wolfgang Welschs Hypothese, daß sich die Programme, Projekte und damit auch die (ästhetischen) Prinzipien v.a. einer Spätmoderne in der Postmoderne einlösen, indem die Postmoderne gleichermaßen als Vollendung wie als Radikalisierung der (Spät-)Moderne verstanden wird,⁶⁶⁰ scheint auch von der detaillierten Untersuchung⁶⁶¹ konkreter Texte des Modernismus nicht widerlegt. So deutet der Vergleich der Signa moderner und postmoderner Werke ein Tendieren des modernistischen Romans in seiner stilistisch-formalen und kritisch-dekonstruktiven Öffnung wie seiner beginnenden sprachlichen Selbstreferentialität hin zu einer postmodernen Offenheit und Immanenz an. Insofern könnte eine ästhetische Postmoderne tatsächlich als eine Vollendung oder Radikalisierung der Moderne aufgefaßt werden.

Allerdings lassen die Untersuchungsergebnisse durchaus auch eine andere Bewertung zu. Während Welsch nämlich noch vor der Ausformulierung seiner Einlösungshypothese zwischen einer spätmodernen »Ganzheits-Melancholie« und einem postmodernen »Vielheits-Interesse«⁶⁶² unterscheidet, gelangt dieser zu Formulierungen, die geradezu als ein Paradebeispiel der Beschreibung eines Paradigmenwechsels lesbar sind. Es heißt zunächst: »Die postmoderne Perspektive ist von der modernen grundsätzlich verschieden. Daher kann sich, was in einer modernen Sicht noch als Verlust der Ganzheit erscheint und entsprechend zu beklagen ist, postmodern gerade als Gewinn von Vielheit zu erkennen geben und zu begrüßen sein.«⁶⁶³ Wenn Welsch zudem diese Differenz zwischen einer modernen und postmodernen »Pers-

⁶⁶⁰ Vgl. wiederum Welsch 1987, S. 185.

⁶⁶¹ Gerade eine solche bleibt Welsch selbst nämlich sowohl für moderne als auch für postmoderne Texte schuldig.

⁶⁶² Welsch 1987, S. 175.

⁶⁶³ Ebenda, S. 176.

pektive« am konkreten Textbeispiel von Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* belegt, welcher »der Postmoderne schon nahestehen, aber noch modern sein soll«,⁶⁶⁴ klingt Welschs Kurzinterpretation beinahe genau wie das hier im Detail beschriebene Phänomen der partiellen semantischen Offenheit der Texte Brochs, Joyces und Döblins:

Musil hatte ein waches Gespür für Diversität und erkannte, daß divergente Perspektiven die moderne Leserwirklichkeit prägen. Objektivistische Meteorologie, sozial-technische Sekurität und Schwundzustände subjektiv-lebensweltlicher Erfahrung stehen am Anfang des *Mannes ohne Eigenschaften*. Die Vielheit wird dann auf eine Grundopposition, auf die von »Gewalt und Liebe« bzw. »Eindeutigkeit und Gleichnis«, zugespitzt. [Die] eigentliche Hoffnung [...] gilt der Einheit. Und diese Einheit kommt: als Inzest, als Verschmelzung, als Mystik, als anderer Zustand – wenn auch voller Gebrochenheit. So endet, was zur Postmoderne führen könnte, doch wieder – aber schon äußerst mühsam, immer wieder aufgeschoben und schier hoffnungslos – in Romantik.⁶⁶⁵

Welsch scheint hier ebenso unfreiwillig wie grundlegend seine These von der Einlösung der Moderne in der Postmoderne bereits im Vorfeld zu erschüttern: Wird nämlich ein radikaler textueller Pluralismus oder eine fundamentale *Offenheit der Bedeutung* erst mit dem besagten Perspektivwechsel von einer »Ganzheits-Melancholie« zu einem »Vielheits-Interesse« möglich, so betont dieser Umstand entgegen der angenommenen Kontinuität des Übergangs des einen in das andere Paradigma gerade die paradigmatische Differenz zwischen einer Spät- und einer Postmoderne; eine paradigmatische Differenz nämlich, die sich in der konkreten Kunstpraxis am Unterschied zwischen einer teilweisen Öffnung und Immanenz des modernistischen Romans gegenüber deren zugleich affirmativer wie spielerischer Radikalisierung im postmodernen Text niederschlägt. Der Differenz zwischen modernen und postmodernen Signa liegt, wie Welsch seine Einlösungshypothese im folgenden mehr rhetorisch als argumentativ zu retten versucht,

⁶⁶⁴ Ebenda.

⁶⁶⁵ Ebenda.

eben nicht »eine minimale Verschiebung [...] ums Ganze«,⁶⁶⁶ sondern ein Paradigmenwechsel und damit buchstäblich eine »Verschiebung ums Ganze« zugrunde.

Vor dem Hintergrund eines solchen am konkreten künstlerischen Text nachweisbaren Paradigmenwechsels, wird es letztlich auch unmöglich, eine postmoderne *episteme* in all ihren künstlerischen und nicht-künstlerischen Diskursen als »heutige Form der Moderne«⁶⁶⁷ und damit als bloße Fortsetzung einer modernen Makro- oder einer modernistischen Mikroepoche auszuweisen. Zwar kann eine postmoderne Ästhetik sich in ihren spezifischen Signa nicht gänzlich neu erfinden, eine postmoderne Textpraxis greift durchaus Verfahren der Moderne wie auch vorangegangener Epochen auf, jedoch deutet sie diese unter dem Primat einer erst in der Postmoderne theoretisch denkbaren fundamentalen *Offenheit* und *Immanenz*, aber auch unter dem Primat einer wiederum mittelbar auf Offenheit und Immanenz abzielenden postmodernistischen *Intertextualität* und *Selbstreflexivität* beinahe gänzlich um.

Vom diachronen zum synchronen Kontext – Das Beispiel David Lynch

Scheint die durch Welsch und andere aufgeworfene Abgrenzungsproblematik einer postmodernen Ästhetik gegenüber dem Modernismus nun weitgehend gelöst, bleibt noch die Frage nach einem synchronen Kontext: Eine postmoderne Ästhetik muß sich nicht nur in Opposition zu vorangegangenen oder diachronen, sondern auch gegenüber zeitlichen parallelen oder synchronen Paradigmata behaupten. So wird zwar niemand auf die Idee kommen, etwa den neuesten Roman eines Günter Grass (der übrigens ebenso wie Paul Wühr im Jahre 1927 geboren wurde) einem postmodernen Paradigma zu verorten. Man wird diesen Text wie auch die Werke eines Heinrich Böll, Siegfried Lenz oder Alfred Andersch noch einer spätmodernen Nachkriegsliteratur subsumieren. Weniger leicht fällt die Entscheidung aber, nimmt man etwa die Spielfilme des amerikanischen Regisseurs David Lynch.

⁶⁶⁶ Ebenda, S. 177.

⁶⁶⁷ Ebenda, S. 185.

Wenn beispielsweise Anne Jerslev unter Bezugnahme auf den singulären Postmoderneentwurf von Fredric Jameson Lynchs Filme als postmodern etikettiert,⁶⁶⁸ begründet sie ihre These an zwei zentralen Werken des Regisseurs wie folgt:

Noch deutlicher als *Blue Velvet* scheint *Wild at Heart* sich auf die von Fredric Jameson formulierten postmodernen Kategorien zu beziehen. Mit seinem zeitweise fragmentierten Aufbau, mit seinen flachen Comicheften entsprungenen Figuren und seinem vorgetäuschten Realismus, mit seinem demonstrativen Spiel mit verschiedenen Genres und seiner ironisch nach innen gewandten Intertextualität [...] deutet *Wild at Heart* auf den eigenen Mangel an Zusammenhang und auf die reine Oberfläche ohne Tiefe oder Sinn.⁶⁶⁹

Ganz unabhängig von einer kritischen Betrachtung der von Jameson postulierten und von Jerslev weitgehend unreflektiert kolportierten »postmodernen Kategorien« deuten sich hier wieder die erarbeiteten Signa der (formalen) *Offenheit*, der *Selbstreflexivität*, der *Intertextualität* und ansatzweise sogar der *Immanenz* an, wenn von einem »fragmentierten Aufbau« und von einer »ironisch nach innen gewandten Intertextualität« die Rede ist. Und tatsächlich weisen *Blue Velvet* und *Wild at Heart* in ihren vielfachen Referenzen v.a. auf das filmische Medium genuin intertextuelle Strukturen auf. Es werden neben Allusionen auf Alfred Hitchcocks *Rear Window* oder Victor Flemings *The Wizard of Oz* beispielsweise die Genres des Horrorfilms oder des Road Movies strukturell aufgegriffen. Auch ist beiden Filmen ein selbstreflexives Moment der ironischen Überzeichnung eines amerikanischen Mittelstandsidylls (v.a. in *Blue Velvet*) wie einer bis ins Groteske gesteigerten Inszenierung der Gewaltdarstellungen (v.a. in *Wild at Heart*) inhärent.

Jedoch zeigt eine nähere Betrachtung der Diegesis der Filme Lynchs eine gar nicht so postmoderne »ideologische Positionierung«⁶⁷⁰ ihrer Plots und

⁶⁶⁸ In der Einleitung habe ich bereits auf die methodische Problematik hingewiesen, die der unkritischen Anwendung von theoretischen Modellen einzelner Autoren auf das Werk einzelner Künstler immanent ist: Es wird nämlich weniger der Text an seinem Paradigma gemessen, als daß gleichsam jedem Künstler sein eigener Theoretiker zur Seite gestellt wird.

⁶⁶⁹ Jerslev 1996, S. 157.

⁶⁷⁰ Grimm 1998, S. 113.

ihrer Modellierung der Gewalt. So gelangt Petra Grimm bereits bei einer exkursiven Betrachtung der Spielfilme Lynchs zu dem folgenden Fazit:

Lynchs Filme enthalten verschiedene Gewaltmodelle, die jedoch eine Gemeinsamkeit aufweisen. Konservative (bürgerlich-familiäre) bzw. hierarchische Systeme, die gefährdet oder in ihrem Entwicklungsprozeß gestört sind, werden (re-)stabilisiert. Individuen, die Autonomiebestrebungen zeigen, werden entweder (re-)integriert oder getilgt. [...] Anders hingegen ist Lynchs Erzählweise und Vermittlung von Gewaltdarstellungen einzustufen. So läßt sich ein hoher Komplexitätsgrad bezüglich seiner Erzählweise feststellen. Darüber hinaus ist bei der Vermittlung von Gewaltdarstellungen auch sein tendenzielles Bestreben zur Erzeugung von Distanzierungsmöglichkeiten erkennbar. [...] Mein Fazit ist deshalb: Die »magische« Oberfläche seiner Filme kontrastiert mit der Konventionalität der Geschichten, die von einer konservativen Ideologie geprägt sind.⁶⁷¹

Grimms Analyse behauptet damit, daß die gleichermaßen innovative wie komplexe Inszenierung – die laut Jerslev postmoderne Züge tragen soll – grundsätzlich von der Konventionalität der dargestellten Plots und der ihnen zugrundeliegenden Ideologie unterlaufen wird, so daß der filmische Plot letztlich gegen eine postmoderne *Offenheit* (der Bedeutung) verstößt.

Macht man sich nämlich (wie Grimm) einmal die Mühe, sich von der scheinbar so postmodernen Oberflächenstruktur der Inszenierung zu lösen und dem Plot von *Blue Velvet* zuzuwenden, erscheint die filmische Narration als eine der Konservierung der bürgerlichen Ordnung einer amerikanischen Mittelstandsgesellschaft. Ganz nach dem Strukturmodell des Horrorfilms verteidigt der Protagonist Jeffrey Beaumont, der zunächst der Faszination einer »fremden Welt«⁶⁷² der obsessiven Gewalt und enthemmten Sexualität zu erliegen droht, schließlich das bürgerlich-familiäre Kleinstadt-Idyll gegen das Böse in Gestalt von Frank Booth. Jeffrey tötet Frank, befreit dessen Geisel Dorothy aus Franks (sexualisierter) Gewalt und sprengt einen Verbrecher-

⁶⁷¹ Ebenda, S. 122.

⁶⁷² Im Dialog des Films ist mehrfach von einer »fremden, seltsamen Welt« (52:11 + 112:34) die Rede.

⁶⁷³ Zum Begriff: Pabst 1998, S. 13.

ring, der bis in den örtlichen Polizeiapparat hineinreicht, um zuletzt Sandy, die Tochter des Polizeiinspektors, zu »freien«. Die Verteidigung und darüber hinausgehende Stärkung einer heilen bürgerlichen Welt (die Perspektive einer Vereinigung der Familien Jeffreys und Sandys zeichnet sich ab, und der korrupte Polizeiapparat scheint nun gänzlich »gesäubert«) wird allerdings gerade auf der Ebene der Inszenierung wieder ironisch gebrochen.

So finden sich v.a. am Anfang und am Ende des Films satirische Überzeichnungen des Kleinstadt-Idylls, wenn innerhalb des *establishing-shots*⁶⁷³ der Vorgarten der Familie Beaumont in den Farben der amerikanischen Flagge leuchtet (blauer Himmel, weißer Gartenzaun, rote Rosen) und sich die Figuren geradezu wie Akteure in einem Werbespott für die amerikanische Mittelklasse aufführen. Die pathetische Musik und der zeitlupenhafte in die Kamera winkende Feuerwehrmann tragen ein übriges zu diesem Eindruck bei. Auch wird mit dem Auftauchen eines Rotkehlchens während des finalen Familientreffens auf Sandys »Rotkehlchentraum« und die damit verbundene ebenso naive und pathetische wie banale und kitschige Vision einer omnipräsenten Harmonie und allumfassenden Liebe verwiesen.⁶⁷⁴ Schließlich ist die Schlusszene der Inszenierung von Dorotheys Wiedervereinigung mit ihrem Sohn entsprechend der Anfangsszene – mittels Zeitlupe, pathetischer Musik sowie Inserts des winkenden Feuerwehrmanns und der Rosen vor dem Gartenzaun – wieder deutlich überzeichnet.

Jedoch bietet der Film bei aller ironischen Distanzierung gegenüber den innerhalb der Diegesis etablierten Modellen keine Alternative zu der Konservierung tradierter gesellschaftlicher Ordnungen. Die filmische Aussage von *Blue Velvet* bleibt ebenso wie die von *Wild at Heart* eine konservative oder systemstabilisierende, die letztlich trotz aller ironischer Überzeichnung und

⁶⁷⁴ Ich denke, der Dialog spricht in seinem kitschig-überzogenen Pathos (das durch die unterlegte Musik noch paraphrasiert wird) und dem »Schluß-Gag« für sich selbst:

SANDY: »Ich hab was geträumt. In derselben Nacht, wo wir uns das erste Mal getroffen haben. Ich hab geträumt von unserer Welt, aber in dieser Welt war es dunkel, weil es keine Rotkehlchen gab. Die Rotkehlchen waren das Sinnbild für Liebe. Und eine ziemlich lange Zeit war da nichts anderes als diese Dunkelheit. Und dann auf einmal kamen Tausende von Rotkehlchen plötzlich angefliegen. Und auf ihren Flügeln brachten sie dieses blendende Licht der Liebe mit. Und es schien so, als ob diese Liebe das einzige sei, was wirklich wichtig ist in dieser Welt. Und so war es. ... Ich glaube das heißt: Erst wenn die Rotkehlchen kommen, wird alles gut.«

JEFFREY: »Du bist eine nettes Mädchen.«

SANDY: »Du auch. ... Ich meine, du bist ein netter Junge.« (53:19)

⁶⁷⁵ Grimm 1998, S. 117f.

selbstreflexiver Implikationen nicht negiert wird. So beschreibt Grimm das Ende von *Wild at Heart* auch wie folgt:

Das [...] Happy-End – Sailor kehrt zu Lula und seinem Sohn zurück – ist ähnlich wie bei *Blue Velvet* überzeichnet, diesmal durch die *deus ex machina*-Figur der guten Fee. Ebenso gibt es jedoch wiederum kein Indiz auf der Ebene der *histoire* [...], daß diese Integration Sailors in ein Familiensystem als Scheinlösung [...] zu verstehen wäre. Die Individualität eines einzelnen Nicht-Systemangehörigen wird nicht zugelassen, die Familie erscheint als optimales System; die Integration bedeutet zwar den Verlust an Autonomie, aber gerade dieser Verlust führt zu einem Selbstgewinn der Person. Das relativ hohe systemkritische Potential, das der Film zu Beginn durch Sailors [...] Wunsch nach freier Bewegung außerhalb der Gesellschaft in sich birgt, wird am Ende durch eine konventionelle Lösung negiert.⁶⁷⁵

Bezogen auf die ebenfalls gerade am Ende des Films signifikant werdende Gewaltkonzeption von *Wild at Heart* fährt Grimm fort: »Der Film legitimiert die von Sailor reaktiv ausgeübte Gewalt [...]; die von der Mutter indirekt bewirkte und von anderen Figuren direkt und aktiv ausgeübte Gewalt, die zum Teil auch mit sexueller Gewalt gegen Lula korreliert ist, lehnt der Film dagegen als nicht-legitime Gewalt ab.«⁶⁷⁶ Das Modell einer legitimierten Gewaltausübung aus Gründen der (Selbst-)Verteidigung, das *Wild at Heart* zugrunde liegt, scheint also die konservative Aussage der filmischen *Histoire* nochmals zu bestätigen. Auch deckt sich das wieder mit *Blue Velvet*, dessen Gewaltkonzeption – unabhängig von der ambivalenten Inszenierung der konkreten Gewaltakte zwischen exzessiver Darstellung und ironisch-grotesker Überzeichnung – ebenfalls eine konservative bleibt. So wird eine illegitime triebhaft-unkontrollierte, allein den egozentristischen Zielen Franks unterliegende Gewalt durch den Einsatz legitimierter, weil systemstabilisierender Gewalt erfolgreich bekämpft: Jeffrey bringt mit Unterstützung der Polizei Frank und seine Komplizen zur Strecke.

⁶⁷⁶ Ebenda, S. 118.

⁶⁷⁷ Seeßlen 1995, S. 139.

Eine solche laut Georg Seeßlen postmoderne »Doppelcodierung«⁶⁷⁷ einer intertextuellen und selbstreflexiven Oberflächeninszenierung und einer konservativen Tiefenstruktur konventioneller Gewalt- und Kulturmodelle, die zwar ironisch relativiert, aber nicht tatsächlich dekonstruiert werden, kann vor dem Hintergrund der Ergebnisse der vorliegenden Untersuchung nicht mehr als postmodern angesehen werden. Die beiden Filme Lynchs sind gerade in ihrer Absenz einer *Offenheit* ihrer Aussage oder Bedeutung wie einer Absenz textueller *Immanenz*, die sich tatsächlich von einer abzubildenden Realität (der amerikanischen Mittelklasse) zu lösen und diese nicht nur ironisch überzeichnet wiederzugeben vermag, nach der vorliegenden Kategorisierung nicht postmodern. Und letztlich bleibt auch das selbstreflexive und intertextuelle Spiel der Filme insofern nur »reine Oberfläche ohne Tiefe oder Sinn«,⁶⁷⁸ als deren Selbstreflexivität nicht auf eine postmodernistische *Offenheit* und *Immanenz* bezogen ist und die filmische Intertextualität – fern jeder disziplinären, historischen oder wenigstens kanonischen Einebnung – nur das Populäre mit dem Populären zu verbinden weiß.

Die exklusive Abgrenzung der Filme David Lynchs gegenüber einem postmodernen Paradigma zeigt nun zweierlei: Einerseits deutet sich die Produktivität der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung erarbeiteten Signa einer postmodernen Ästhetik an. Die Kategorien der *Offenheit*, der *Immanenz*, der *Selbstreflexivität* und der *Intertextualität* bieten offensichtlich ein brauchbares Raster der Bewertung zeitgenössischer Werke hinsichtlich ihrer Postmodernität. Andererseits bestätigt dieser Umstand wiederum, daß – wie zu Anfang dieses Abschnitts bereits vermutet – neben einem postmodernen Paradigma noch andere Formen der zeitgenössischen Kunstpraxis existieren, die sich deutlich von einer postmodernen Ästhetik (wie sie hier definiert wurde) unterscheiden. Es ist also nicht jedes Werk der letzten 30 Jahre, wie gerade das Feuilleton, aber auch die Kunst-, die Literatur- und die medienwissenschaftliche Praxis manchmal vermuten ließ, per se postmodern. Es gilt vielmehr den einzelnen Text anhand einer wie der hier vorgelegten Merkmalsmenge erst auf seine Postmodernität hin zu überprüfen. Darum sollen abschließend die erarbeiteten postmodernen Signa nochmals im einzelnen herausgestellt, zugleich aber auch hinsichtlich ihres möglichen Geltungsbereichs befragt werden.

⁶⁷⁸ Siehe wiederum Jerslev 1996, S. 138.

Schluss

Neben einigen Teilergebnissen wie der Zurückweisung eines »Todes des Autors« im Sinne Roland Barthes oder des Fiedlerschen Popularisierungstheorems als inadäquate Versuche der Beschreibung eines euro-amerikanischen Postmoderndiskurses haben sich mit der *Offenheit*, der *Immanenz*, der *Selbstreflexivität* und der *Intertextualität* vier Signa rekonstruieren lassen, die in der Lage scheinen, eine postmoderne Ästhetik hinreichend zu definieren. Dabei hat die Abgrenzung der vier Signa gegenüber einer modernistischen Textpraxis wiederum eine interne Hierarchisierung der Merkmale aufgezeigt. Während sich eine fundamentale oder radikale *Offenheit* und *Immanenz* als genuin postmoderne Phänomene und damit zugleich als zentrale Signa der Postmoderne ausweisen, sind die Merkmale der *Selbstreflexivität* und *Intertextualität* denen der *Offenheit* und *Immanenz* insofern untergeordnet, als v.a. eine postmoderne *Selbstreflexivität*, aber auch eine postmoderne *Intertextualität* in ihren jeweiligen Spezifika – d.h. in der Abgrenzung gegenüber einer selbstreflexiven und intertextuellen Tradition – wieder mittelbar durch öffnende und immanente Aspekte bestimmt werden.

Wie die Untersuchung im einzelnen gezeigt hat, ist die postmoderne *Offenheit* durch eine Strategie elementarer formaler Entgrenzung definiert. Sie öffnet und heterogenisiert den Text auf einer sprachlich-formalen Ebene. Dabei korreliert die formale Entgrenzung grundsätzlich mit einer fundamentalen Offenheit der Bedeutung, indem das postmoderne Werk stets die tradierten Modelle kultureller, rationaler und ästhetischer Natur skeptizistisch zu kritisieren und ironisch-spielerisch zu dekonstruieren sucht.

Eine postmoderne *Immanenz*, die überhaupt erst im Zuge der post-strukturalistischen Sprachphilosophie denkbar scheint, drückt sich dagegen in einer fundamentalen Antimimesis aus. Der postmoderne Text leugnet das Relat einer zeichentranszendenten Realität, auf die es sich deskriptiv oder präskriptiv zu beziehen gilt. Er präsentiert sich vielmehr in seinem Sprach- oder Zeichenspielcharakter als ein genuin selbstbezüglicher Diskurs. Das postmoderne Werk erscheint dabei als ein System von Signifikanten jenseits ei-

ner transzendenten Signifikation und ein immanenter Akt des fortwährenden Bezeichnens und Wiederbezeichnens.

Das Signum postmoderner *Selbstreflexivität* in seiner spezifischen Betonung des textuellen Artefaktcharakters impliziert wiederum immanente Strukturen. Gerade indem sich der Text als ein künstlerisches und zeichenhaftes Artefakt ausweist, wird er selbstreferentiell und immanent. Andererseits verweisen die spezifische poetologische Selbstdarstellung sowie die Interaktion mit dem Rezipienten, die ebenfalls auf einer selbstreflexiven Ebene angesiedelt sind, wieder auf eine fundamentale *Offenheit* des künstlerischen Artefakts; und zwar sowohl in der diskursiven Öffnung des Texts gegenüber seinem Leser selbst als auch in dem ironisch-dekonstruktiven Spiel mit dessen Rezeptionshaltung: Die rezeptionelle Erwartung tradierter Darstellungsmodi, Kunst- und Sprachkonventionen wird selbstreflexiv unterlaufen, so daß das postmoderne Werk ebenso wie innerhalb seiner Plotstruktur auch auf seiner selbstreflexiven Metaebene zu einer Offenheit der Aussage oder Bedeutung gelangt.

Die *Intertextualität* schließlich, die sich als die am meisten theoretisch vorbelastete Kategorie erwiesen hat, insofern sie v.a. gegen Fiedlers »border-crossing«, aber auch gegen Barthes Diktum vom »Tod des Autors« abgegrenzt werden mußte, definiert sich als ein postmodernes Signum primär mittels zweier Aspekte. Zunächst unterscheidet sich eine postmoderne *Intertextualität* von der modernistischen Erscheinung eines künstlerischen Innovativismus intertextueller Prägung wie von einer zitativen Tradition, indem der postmoderne Text einem radikalen Eklektizismus unterworfen ist. In seiner intertextuellen Zuspitzung definiert sich das Werk bewußt aus tradierten Zeichen- und Textsystemen, die es gleichermaßen zitierend wie dekonstruierend aufgreift, um nicht nur ein Moment künstlerischer Innovation zu leugnen, sondern sich auch wieder implizit als ein der Immanenz des sprachlichen Metasystems verhaftetes Artefakt auszuweisen. Dabei vereinigt das postmoderne Werk eine Vielzahl ursprünglich historisch, disziplinär, aber auch kanonisch differenter Bereiche in sich, die es wiederum als ein hybrides, heterogenes und letztlich offenes Artefakt erscheinen lassen.

Mit der Definition einer postmodernen Ästhetik mittels der vier Signa stellt sich schließlich auch die Frage nach deren theoretischem Anwendungsbereich. Dabei resultiert der mögliche Anwendungs- oder Geltungsbereich wiederum aus dem Untersuchungsbereich, aus dem sich die vier Signa ablei-

ten. Da hier das kategoriale Raster einer postmodernen Ästhetik an konkreten Beispielen literarischer und filmischer Texte US-amerikanischer und europäischer Autoren erarbeitet wurde, wird dieses auch primär auf eine »euro-amerikanische Postmoderne« anwendbar sein. Dabei müßte sich die Gültigkeit des kategorialen Rasters wieder vorrangig an literarischen und filmischen Texten euro-amerikanischen oder westlichen Ursprungs bestätigen, während sich etwa die bereits aus dem Untersuchungsbereich ausgeschlossenen Werke der bildenden Kunst auch dem Geltungsbereich der vorliegenden Signa weitgehend entziehen werden.

Ein Indiz dafür bietet das von Welsch ins Feld geführte Ausdifferenzierungsphänomen der bildenden Kunst. Das in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts einsetzende und bis heute andauernde Auseinanderdriften der Kunstformen in eine Vielzahl divergenter Strömungen – etwa zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit, zwischen Ästhetizismus und (kritischem) Realismus oder zwischen der Verabsolutierung des Mediums und der Konzeptualisierung der künstlerischen Aussage – spricht auch gegen die grundsätzliche Möglichkeit einer einheitlichen Beschreibung der polymorphen Stile und Richtungen der bildenden Kunst. Zudem sind die hier angewendeten Beschreibungsverfahren, wenn beispielsweise nach der Narration oder bestimmten sprachlich-formalen Darstellungsmodi filmischer und literarischer Texte gefragt wurde, auf die Malerei, die Plastik, die Performance oder die Architektur kaum übertragbar, während die spezifischen Verfahren aber zur Analyse einer dem Film und der Literatur nahestehenden dramatischen Form durchaus geeignet scheinen. Somit bleibt eine theoretisch sinnvolle Anwendung der mittels des spezifischen Beschreibungsapparats erarbeiteten Signa vorrangig auf die dem Film und der Literatur verwandten Formen beschränkt.

Die Möglichkeit der Repräsentation eines Paradigmas durch ein Korpus von Einzeltexten prinzipiell vorausgesetzt,⁶⁷⁹ erhebt die vorliegende Untersuchung also den Anspruch, die grundlegenden ästhetischen Prinzipien der filmisch-literarischen Praxis innerhalb eines euro-amerikanischen Postmodernediskurses exemplarisch zu beschreiben. Dabei können die vier Signa wiederum als ein Raster zur Untersuchung von zeitgenössischen Texten gelten. Mittels der erarbeiteten Kategorien in ihrer jeweils spezifischen Definition soll es nun möglich werden, künstlerischen Texten des hypothetisch umrissenen Geltungsbereichs eine Postmodernität zu- oder abzuspochen, so daß in Zukunft analytisch begründet über einen postmodernen Status pri-

mär zeitgenössischer filmischer und literarischer Texte entschieden werden kann. Auf welche Werke sich die Signa aber tatsächlich sinnvoll anwenden lassen, kann über eine bloße theoretische Prognose hinaus erst die praktische Analyse zeigen: Das kategoriale Raster der *Offenheit*, der *Immanenz*, der *Selbst-reflexivität* und der *Intertextualität*, das sich ursprünglich aus der konkreten Untersuchung der Texte eines Thomas Pynchon, eines Peter Greenaway und eines Paul Wühr ableitet, muß sich letztlich auch wieder in der praktischen Anwendung auf konkrete Texte einer zeitgenössischen Ästhetik bestätigen.

⁶⁷⁹ Von einem skeptizistischen Standpunkt aus betrachtet ist der Modus der Repräsentation allerdings problematisch. Daß nämlich die Merkmale eines oder mehrerer Texte für die Merkmale vieler Texte stehen sollen, bleibt stets nur eine heuristische Annahme, denn das einzige, was ein Text *mit Gewißheit* darstellt oder repräsentiert, sind seine eigenen Merkmale. Letztlich ist eine nachweisbare Repräsentation allein in der »Selbst-Repräsentation« möglich. Und ein ästhetisches Paradigma mit Gewißheit zu kennen, hieße jeden einzelnen seiner Texte zu kennen. Dieses grundsätzliche Problem ist aber auch nicht durch eine Repräsentation im statistischen Sinne zu lösen, wie sie sich etwa in den Sozialwissenschaften findet. Diese arbeiten nur mit Wahrscheinlichkeiten, die zwar eine quantitativ hochwertigere als die hier angenommene exemplarische Repräsentation eines Paradigmas durch nur drei Einzeltexte ermöglichen, doch auch im Rahmen einer statistischen Repräsentation kann letztlich keine Gewißheit hinsichtlich der Aussagen über die in einer »Stichprobe« repräsentierte »Grundgesamtheit« (Bortz 1993, S. 84) erlangt werden (es sei denn, beide wären wiederum identisch). Auch das zu Beginn der Untersuchung zurückgewiesene Verfahren der rein theoretischen Etablierung eines postmodernen Paradigmas ist vor diesem Hintergrund nicht zu bevorzugen: Dieses Verfahren nähert sich nicht etwa einer quantitativ hochwertigeren Repräsentation im statistischen Sinne oder gar einer repräsentativen Gewißheit an. Indem es nämlich behauptet, eine Vielzahl der Texte oder sogar alle Texte eines Paradigmas »theoretisch zu kennen«, vertuscht es letztlich nur, daß es tatsächlich keinen Text kennt, insofern es ihn jemals analysiert hätte.