

*Untersuchungen
zur deutschen
Literaturgeschichte
Band 105*

Inken Steen

**Parodie
und parodistische Schreibweise
in Thomas Manns
»Doktor Faustus«**

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2001



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Steen, Inken: Parodie und parodistische Schreibweise in Thomas Manns »Doktor Faustus« / Inken Steen. – Tübingen: Niemeyer, 2001

(Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte; Bd. 105)

Zugl.: Tübingen, Univ., Diss.

ISBN 3-484-32105-9 ISSN 0083-4564

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2001

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Linsen mit Spektrum, Mössingen

Druck: Weihert-Druck GmbH, Darmstadt

Einband: Industriebuchbinderei Nädele, Nehren

Inhalt

Einleitung	1
I Funktionswandel der Parodie vom Gattungsbegriff zur Schreibweise	5
1 Parodie als Gattungsbegriff	7
2 Parodie als Bezeichnung einer spezifischen Schreibweise moderner Literatur	9
2.1 Annäherung an eine Begriffsbestimmung von Moderne und Postmoderne	9
2.1.1 Friedrich Nietzsche und der Doppelcharakter der Parodie	9
2.1.2 Die Moderne als Kategorie zwischen ästhetischem Bewußtsein und Epochenbegriff	13
2.1.3 Kunst am Ende der »Traditionen«	16
2.1.4 Kunst und postmoderne Potentialität	23
2.2 Die parodistische Schreibweise im Kontext von Moderne und Postmoderne	30
2.2.1 Dialogizität und Maske: Die parodistische Vergegenwärtigung der literarischen Tradition bei Michail M. Bachtin	31
2.2.2 Die Schreibweise und ihre Textvorlage	32
2.2.3 Parodie als selbstreflexive Schreibweise	36
2.2.4 Inter- und Intratextualität	39
2.2.5 Metafiktionalität, Metakommentar und Selbstparodie	42
2.2.6 John Barth: Kunst zwischen Erschöpfung und Erneuerung	48
II Doktor Faustus und die parodistische Schreibweise	53
1 Thomas Mann und die Parodie im Kontext der Forschung	59
2 Die Diskurse des Erzählens oder: Die Selbstaufhebung des Erzählers im Spiel der parodistischen Selbstkommentierung	69
2.1 Die Bewegung des uneigentlichen Sprechens – Wendell Kretzschmar und die Diskurse des Erzählens	69

2.1.1	Vor dem Erzählen liegt das zu Erzählende – Die Bildung narrativer Leerstellen durch den Erzähler Zeitblom	71
2.1.2	Der ästhetische Diskurs als Verweigerung einer ästhetischen Theorie	74
2.1.3	Kontraproduktives Erzählen – Die Maske des Lächerlichen als Paradigma der Uneigentlichkeit der Rede	78
2.1.4	Der Wissenschaftler als Lehrer im Vexierbild des Biographen als Erzähler	82
2.2	Maskenhafter Realismus – Serenus Zeitblom und die Diskurse des Erzählens	84
2.2.1	Der Erzähler als Biograph	87
2.2.2	Der Erzähler als Künstler	95
2.2.3	Der Erzähler als Idee	107
2.2.4	Über eine Theorie der Parodie: Der Brief als Widerlegung des für Objektivität bürgenden Dokumentarischen	114
3	Die Diskurse des Ästhetischen – oder: Der Weg aus der Krise der Kunst im Zwiespalt von Theorie und Praxis	122
3.1	Prolegomena: Der Künstler zwischen Tradition und Moderne Exkurs: Anmerkungen zum »Traditionalismus« von Thomas Mann	122 132
3.2	Die Kompositionen als Selbstparodien des Romans	137
3.2.1	Die Brentano-Gesänge: Die Restituierung mythischer Einheit im Widerspruch zur Theorie des »strengen Satzes«	137
3.2.2	Die Komödie Love's Labour's Lost: Das intratextuelle Vexierspiel im Geist der Selbstparodie	153
3.2.3	Über eine Theorie der Parodie: Das Teufelsgespräch als Umschlag vom ästhetischen Diskurs in die Diskurse der Bedeutungen	161
3.2.4	Die Gesta Romanorum: Die Selbstbeschreibung des Erzählens als parodistische Vergegenwärtigung	169
3.2.5	Die Apocalipsis cum figuris: Der Erzähler als Saboteur des Erzählens	175
3.2.6	Dr. Fausti Wehcklag: Die Unhintergebarkeit der parodistischen Schreibweise	187
	Schlußbemerkung	197
	Literaturverzeichnis	201
	I. Quellen	201
	II. Sekundärliteratur	201

»Da ist's vorbei!« Was ist daran zu lesen?
Es ist so gut, als wär es nicht gewesen,
Und treibt sich doch im Kreis, als wenn es wäre.
Ich liebe mir dafür das Ewig-Leere.
Johann Wolfgang von Goethe

Es gibt keine intellektuelle Tat, die nicht im Endeffekt nutzlos wäre.
Jorge Luis Borges

Einleitung

Am 29. Oktober 1944 notiert Thomas Mann in sein Tagebuch über die Montage als Konstruktionsprinzip: »Ist in der Praxis peinlich, und nur geistreiche Absorption durch die Komposition kann die Anleihe rechtfertigen.«¹ Thomas Mann ist ein professioneller Monteur und ein ausgewiesener Meister in der Kunst des »höheren Abschreibens« – kaum ein Element seines Romans *Doktor Faustus*, das sich nicht in einem anderen Kontext wiederfinden ließe, kaum ein Gedanke, der nicht auf einen älteren zurückzuführen wäre.

Anlaß genug für Legionen von Interpreten ganz im Sinne von Leverkühns Vater Jonathan »mit einer gewissen verschleierte Bemühtheit« (S. 22), aber unermüdlichen Faszination dem Zweideutigen nachzusinnen. Diese Offenheit des Romans erlaubt es dann, ihn einmal als Widerlegung der Kunstdoktrin der Weimarer Klassik² zu deuten und geradezu konträr ihn ein andermal als Wiedereinsetzung ihres Heiterkeitspostulats³ zu interpretieren. Die meisten Analysen orientieren sich an den Quellen, der Intertextualität des Romans. In der vorliegenden Arbeit spielen diese Quellen keine Rolle, da zu zeigen sein wird, wie sich die parodistische Schreibweise auf der intratextuellen Ebene des Romans entfaltet.

Im ersten Teil werden daher jene Begriffe erarbeitet, die dann die Interpretation leiten, ohne daß ihr textexterner Kontext störend Einfluß nähme. Die Parodie muß von ihren gattungsspezifischen Determinationen befreit werden, um als parodistische Schreibweise die Multiperspektivität des Romans zu konstituieren. Ihr Charakter des Bezugnehmens, aus dem sich die Metatextualität des Romans entwickelt, steht im Mittelpunkt der Untersuchung – nicht eine Theorie der parodistischen Schreibweise. Jenseits aller normierenden Gattungsbegrenzungen gilt es die parodistische Schreibweise als Medium eines selbstreflexiven Schreibens zu entdecken,

¹ Thomas Mann, Tagebücher. Bd. 6. Hrsg. v. Inge Jens. Frankfurt a. M. 1986. S. 307.

² Helmut Koopmann, *Doktor Faustus als Widerlegung der Weimarer Klassik*. In: Ders. *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*. Tübingen 1988. S. 109–124.

³ Helmuth Kiesel, *Reklamation der Heiterkeit*. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Sonderdruck. 64 (1990) Heft 4. S. 726–743.

das seine Potentialität aus der Selbstbezüglichkeit des Textes schöpft und dessen komplexe Sekundärstrukturierung aufdeckt. Diese gestalterische Potentialität der parodistischen Schreibweise erhält im Diskurs der Postmoderne eine exponiertere Stellung. Zuvor wurde sie der blanken Negation verdächtigt, ein Urteil, das auch der Künstler Leverkühn teilt. *Doktor Faustus* thematisiert die Endzeitlichkeit der Kunst der Moderne, aber mit Hilfe der parodistischen Schreibweise wird der konstatierte Erschöpfungszustand subversiv hintergangen. Leverkühn fürchtet die Sterilität des Epigontums am Ende einer Musiktradition, die der Originalität keinen Spielraum mehr läßt. Im Horizont der Negation entfaltet sich im *Doktor Faustus* ein beziehungsreiches Spiel aus Rede und Gegenrede, das den Gedanken der Originalität desavouiert. In der Reflexion über die Entstehungsbedingungen der Kunst wird das genuine Konstruktionsverfahren des Romans enthüllt.

Im ersten Teil der Arbeit, der das Spannungsverhältnis von Moderne – Parodie – und Postmoderne thematisiert, wird der theoretische Hintergrund erarbeitet, der für die Textanalyse konstituierend ist, um die perspektivische Verfaßtheit des Romans zu ergründen und darzustellen.

Die Multiperspektivität des *Doktor Faustus* erlaubt es und verführt geradezu, den Roman unermüdlich zu reinterpreten. Und so hat sich ein Berg an Sekundärliteratur aufgetürmt, den man nicht ignorieren kann. Rekurrierend auf den erzählerischen Diskurs, der sich weitgehend an der Figur des Biographen Zeitblom orientiert, läßt sich das Scheitern jeder auf Eindeutigkeit zielenden Argumentation einleuchtend nachweisen. Zeitbloms »Ver-lesen« spiegelt sich so auch im »Ver-lesen« der Interpreten.

Bisher wurde der Roman *Doktor Faustus*, der als das ernsteste Buch des »ironischen Deutschen«⁴ gilt, selbst nur der Anschein der Parodie aberkannt, obgleich die Diskussion über die Parodie das Teufelsgespräch zentral bestimmt und in anderen Werken Thomas Manns anspielungsreiches Parodieren immer wieder bewundert wurde. Das Verdikt des Teufels über den »aristokratischen Nihilismus« (S. 326) der Parodie verbunden mit den suggestiven Äußerungen Manns über sein Werk als »Bekenntnis und Lebensopfer durch und durch«⁵ haben die selbstinterpretativen Kräfte des Romans bisher mit einem Bann belegt.

Der zweite Teil dieser Arbeit zeichnet auf den unterschiedlichen Romanebenen die Bewegung der Uneigentlichkeit des Sprechens nach. Die Diskurse des Erzählens dienen zur Reflexion über die Modalitäten des Schreibens. Doch zunächst ver-

⁴ Erich Heller, Thomas Mann. Der ironische Deutsche. Frankfurt a. M. 1959.

⁵ Thomas Mann, Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans. Frankfurt a. M. 1984. S. 63.

schwinden sie hinter der Maske eines konventionellen Erzählers und Biographen, der mit unfreiwillig selbstparodistischen Metakomentaren diese Maske des Realismus als Schein entlarvt.

Während auf der erzählerischen Ebene Zeitblom über die kunsttheoretischen und ethischen Bedingungen seines Tuns nachsinnt, reflektiert auf der ästhetischen Ebene Leverkühn über die verbleibenden Möglichkeiten der modernen Kunst angesichts der Polarität von Esoterik und Epigontum. Der ästhetische Diskurs entzündet sich am Zwiespalt von Theorie und Praxis. Der Künstler Leverkühn sieht sich gefangen im »Kanon des Verbotenen«, des »Verbrauchten Clichés« (S. 322), doch seine Kompositionen, die aus dem Fundus der Kulturtradition hemmungslos schöpfen, erproben musikalisch die nur noch erstarrten Konventionen abzuschütteln, um zu einer Naivität zweiten Grades zu gelangen. Aus dem Wechselverhältnis zwischen den musikalischen Ambitionen Leverkühns und der sprachlichen Verfaßtheit des Romans entspinnt sich die Selbstreflexivität des Romans. Dienen also die musiktheoretischen Überlegungen allein als Vorwand, um am Ende aller Kunstproduktion doch noch erzählen zu dürfen?

Die Kompositionen Leverkühns fungieren als Selbstparodien des Romans. Sie begleiten mal spöttisch kommentierend das Geschehen, bilden dann wieder einen kontraproduktiven Gegenpol zum ästhetischen Diskurs Leverkühns und führen schließlich das Scheitern des Erzählers vor, über den das Erzählte siegt. Die parodistische Schreibweise weist einen Weg aus der Krise der modernen Kunst jenseits eines esoterischen Avantgardismus und bloß imitativen Epigontums.

I Funktionswandel der Parodie vom Gattungsbegriff zur Schreibweise

Der Begriff der Parodie, sei es als Gattungsname, sei es als Synonym für ein bestimmtes literarisches Verfahren, ist theoretisch kaum erforscht. In ihrer Vorbemerkung zu einer der wenigen literaturwissenschaftlich orientierten Untersuchungen zur Parodie¹ sehen sich die Autoren Theodor Verweyen und Gunther Witting denn auch vor entsprechende Schwierigkeiten gestellt: »Es ist gewiß ein etwas riskantes Unterfangen, eine ›systematische Einführung‹ in einen Gegenstandsbereich zu versprechen, über den zum Teil nicht einmal elementare Übereinstimmungen bestehen.«² Parodie galt und gilt oftmals als triviale literarische Gattung, weder originell noch originär und, daraus resultierend, als ästhetisch nicht sonderlich relevant und interessant.

So führte die Parodie im Gegensatz zur Satire zumeist ein Schattendasein innerhalb des literarischen Kanons. Zwar weist die Tradition der Parodie bis zurück in die Antike – bei Aristoteles³ avancierte sie zum poetologischen terminus technicus, vor ihm hat schon Aristophanes unter »parodia« die komische Imitation und Transformation eines epischen Verses verstanden –, aber sie bleibt durch die Jahrhunder-

¹ Theodor Verweyen u. Gunther Witting, *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur. Eine systematische Einführung*. Darmstadt 1979. Die Autoren geben eine gute Einführung in die Begriffsgeschichte der Parodie und zeigen vor allem die Schwierigkeit jeglicher Abgrenzungsversuche auf. Vgl. hierzu auch: Wido Hempel, *Parodie, Travestie und Pastiche. Zur Geschichte von Wort und Sache*. Germanistisch-Romanistische Monatshefte 46 (1965) S. 150–176. Wolfgang Karrer, *Parodie, Travestie, Pastiche*. München 1977. Eike Schönfeld, *Der deformierte Dandy: Oscar Wilde im Zerrspiegel der Parodie*. Frankfurt a. M. 1986. Schönfeld gibt im ersten Kapitel eine kurze Übersicht über die Literatur zum Parodiebegriff.

² Ebd. Vorbemerkung. Ein ähnliches Dilemma beschreibt Anselm Haferkamp für den Forschungsbereich der Metapher in der Einleitung zu: *Theorie der Metapher*. Hrsg. v. Anselm Haferkamp. Darmstadt 1983. »Anders als man Forschungsberichten und Überblickswerken glauben könnte, gibt es keine einheitliche Metaphernforschung und eine Theorie der Metapher nur als Sammelname konkurrierender Ansätze die auf diese Paradigmen zurückführbar sind.« S. 2.

³ Vgl. Alfons Reckermann, *Parodie*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7 (1989); S. 122–130. »Er bezeichnet die von Hegemon von Thasos erfundene literarische Gattung der Epos-P., die Handlungen sozial niedrig stehender Menschen mit den stilistischen Mitteln des Epos nachahmt.« S. 122.

te ästhetisch im Hintergrund. Freilich als literarische Gattung ist sie präsent, wechselnd mal unter komischen, mal unter moralisch kritischen Vorzeichen.

Margaret A. Rose, die in ihrer Studie *Parody: ancient, modern, and post-modern*⁴ einen aufschlußreichen vergleichenden Überblick über den begriffsgeschichtlichen Wandel der Parodie gibt, beschreibt ihre ambivalente Stellung wie folgt:

Of all the terms still used to describe comic quotation, imitation, or transformation, parody alone is named in the classical literature and poetics of the Greek, and has gained some importance in the Western tradition from this fact. But it is also to some extent owing to its long history that the meaning of the term parody has become the subject of so much argument.

Erst wieder in der romantischen Ästhetik erfährt der Parodiebegriff eine Neubewertung. Für Friedrich Schlegel wird die Parodie zu einem immanenten Tätigkeitsprinzip der künstlerisch produktiven Subjektivität.⁵ Sie sei eine Kunst der »Mischung des Entgegengesetzten« und führe das menschliche Bewußtsein auf den »Indifferenzpunkt von Geist und Körper« zurück. Als Paradigma parodistischer Produktion werden immer wieder *Don Quijote* von Miguel de Cervantes und Laurence Sternes *Tristram Shandy* angeführt. Beide Textbeispiele lassen aber einen starren Gattungsbegriff nicht länger zu, da sich die Parodie nicht mehr eindeutig auf eine Textvorlage bezieht. Sie wird als ein gegenläufiges Tätigkeitsprinzip verstanden, das zwischen Potenzierung und Depotenzierung changiert. Rose betrachtet beide Werke als Beispiele »of general parody«, »both comic and meta-fictional«.⁶

Damit soll nur kurz angedeutet werden, daß die Rede von der Parodie immer schon die Grenzen einer engen Gattungsbestimmung überschritten hat. Eine ausführliche Studie über die wechselvolle Geschichte des Parodiebegriffs liegt in Ansätzen jetzt zwar mit der Arbeit von Rose vor. Sie arbeitet dabei jedoch rein deskriptiv, bezieht sich auf Inhalte und weniger auf die Qualitäten der Gattung und des literarischen Verfahrens. Zwar versucht sie die Parodie von benachbarten Genres abzugrenzen, doch verliert sie sich dabei allzu leicht im Dschungel der Definitionen. Das hat zur Folge, daß sie selbst zu keinen weiterführenden Schlußfolgerungen kommt. Kriterien, die die Parodie als Schreibweise kennzeichnen, kann Rose nicht benennen. Daher sollen im folgenden zunächst diejenigen neueren Untersuchungen herangezogen werden, die die Parodie als Gattung behandeln, um kurz zu

⁴ Margaret A. Rose, *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge 1993. S. 6.

⁵ Friedrich Schlegel, *Philosophische Fragmente*. Hrsg. v. Ernst Behler. Bd. 18. München, Paderborn, Wien 1963. S. 112, Nr. 995.

⁶ Margaret A. Rose, *Parody*. S. 277. Die Bewertung, daß die Parodie auch komische Elemente enthalten dürfe, bildet in Roses Studie den Prüfstein unterschiedlicher Theorien hinsichtlich der Abgrenzung zwischen Moderne und Postmoderne.

skizzieren, welche Merkmale ihr zugeschrieben werden. Demgegenüber mehren sich im Zuge des Diskurses über die Postmoderne Untersuchungen, die von einem Gattungsbegriff völlig abstrahieren und das Moment der Bezüglichkeit in den Vordergrund stellen. Da allein diese Ansätze für den Fortgang dieser Untersuchung produktiv sind, werden sie eingehender abgehandelt.

1 Parodie als Gattungsbegriff

Über die Parodie findet man in der einschlägigen Forschungsliteratur fast ausschließlich taxonomische Untersuchungen, in denen die Begriffsgeschichte eng mit einer Wertungsgeschichte verknüpft ist. Sie sind weit davon entfernt, eine Theorie der Parodie zu entwickeln. Der oben angedeutete Funktionswandel der Parodie spielt in ihnen keine Rolle, da die Zugehörigkeit zur Gattung der Parodie das einzig maßgebliche Entscheidungskriterium ist.

Diesen Funktionswandel aufzuzeigen, ist mit einigen Schwierigkeiten verbunden. Es soll aber annäherungsweise im folgenden versucht werden, den so veränderten Parodiebegriff der Analyse des *Doktor Faustus* zu Grunde zu legen. Dabei kann es nicht um eine Begriffsdefinition gehen (dies würde den Rahmen der Arbeit sprengen), vielmehr soll ein erweiterter Parodiebegriff entwickelt werden.

Der Begriff der Parodie wird üblicherweise mit dem Abbau verfestigter Sehgewohnheiten, der Zerstörung ästhetischer Klischees oder der Destruktion von automatisierten Werturteilen und Normen verbunden. Sie ist bloße Parodie, die allein die Begrenztheiten aufzeigt, ohne sie zu überwinden. So wird Parodie in den wenigen wissenschaftlichen Arbeiten zu diesem Thema vorwiegend als eine Gattung verstanden, die es von ähnlichen Gattungen wie Pastiche, Travestie, Satire oder Burleske abzugrenzen gelte.⁷ Dabei stößt man aber durchgängig auf terminologische Schwierigkeiten, ohne daß die Gattung an sich in Frage gestellt würde. Als sicherstes Identifikationsmerkmal der Parodie bleibt dann der Vergleich mit ihrer Textvorlage. Folglich wird das Auftreten von Parodien in den verschiedenen Epochen benannt, analysiert und als komisches oder als kritisches Instrument der Auseinandersetzung mit einem Vorgängertext oder ganzen Textsorten klassifiziert. Vorlage bedeutet hier nicht, daß sich die parodistische Verfremdung allein auf einen Text beziehen muß.

⁷ Ich beschränke mich hier auf Untersuchungen zur literarischen Parodie.

Neumann⁸ betrachtet die Parodie vorwiegend unter ästhetischen Kriterien. Sie kritisiere alles Mittelmäßige und sei so weder dem Erhabenen noch dem Niedrigen zugänglich, bleibe also immer eine niedrige literarische Gattung, die, wie das von ihr Kritisierte, sich im Mittelmäßigen bewege. Freund begreift hingegen die Parodie vorrangig als Mittel der Entlarvung. »Ihr ausschließliches Ziel ist die Negation von Bornierungen aller Art.«⁹ Ihr Ziel sei nicht Komik und ihre Struktur nicht Selbstzweck. Im Gegensatz zur Satire gehe sie nicht von einem Ideal aus. Die moderne Parodie übe daher an erster Stelle Ideologiekritik. An diesen beiden relativ typischen Beispielen zeigt sich denn auch schon das Dilemma, in das sich der Versuch einer engeren Definition begibt. Zum einen wird die Parodie, bedingt durch ihre historische Entwicklung, vorab auf ihre kritische Funktion festgelegt, zum anderen werden ästhetische Bewertungen vorgenommen, die eben diesen kritisch-entlarvenden Einsatz der Parodie rechtfertigen sollen. Zudem zeigen beide Ansätze deutlich, daß Parodie immer von einem zu parodierenden Original abhängig ist, und daß sie daher ihr Ziel nur erreicht, wenn dieses für den Rezipienten als Hintergrundfolie erkennbar bleibt. So ist es nicht verwunderlich, daß Freund in seinem historischen Abriss global feststellt: Jede Epoche bringt ihre eigenen literarischen Gegner hervor, will sagen, jedes Stilideal erfährt seine parodistische Behandlung. Freund gesteht der Parodie keine eigene Originalität zu, da sie ja von einem Original völlig abhängig sei. Allerdings versäumt Freund zu zeigen, ob und wie Parodien im Laufe der Geschichte mit unterschiedlichen Mitteln auf ihre Vorlagen reagierten. Das Verständnis von Parodie reduziert sich dabei maßgeblich darauf, die Intention des Autors, die Wirkungsabsicht und ihre Komik darzustellen. Zudem ist eine Auseinandersetzung mit der Parodie meist mit ihrer Bewertung als ästhetisches Instrument verknüpft. So erfährt die Parodie bei Erwin Rotermund¹⁰ zwar eine positive Neubewertung, doch dies allein unter der Prämisse der künstlerischen Erhöhung der Nachahmung; d.h. ihr Kunstcharakter entscheidet über ihre literarische Stellung. Damit beteiligt sich Rotermund im Grunde an einer ganz anderen Diskussion, nämlich der über die Voraussetzungen ästhetischer Akzeptanz.

⁸ Robert Neumann, Zur Ästhetik der Parodie. In: *Die Literatur* 30 (1927/28). S. 439–441.

⁹ Winfried Freund, *Die literarische Parodie*. Stuttgart 1981. S. 20.

¹⁰ Erwin Rotermund, *Die Parodie in der modernen deutschen Lyrik*. München 1963.

2 · Parodie als Bezeichnung einer spezifischen Schreibweise moderner Literatur

Das Unbehagen am Parodiebegriff als reiner Gattungsbezeichnung geht einher mit den sich verändernden literarischen Schreibweisen in der modernen Literatur. Daher soll zunächst dargestellt werden, wie im Kontext von Moderne und Postmoderne sich der Zugriff auf und das Verständnis von Parodie verändert, und warum diese scheinbare niedrige literarische Gattung plötzlich vor allem auch theoretisch zu neuen Ehren gelangt.

2.1 Annäherung an eine Begriffsbestimmung von Moderne und Postmoderne

2.1.1 Friedrich Nietzsche und der Doppelcharakter der Parodie

Nietzsche, einer der vehementesten Kritiker der Moderne, gilt gleichzeitig und gewissermaßen paradoxerweise als einer ihrer herausragendsten Protagonisten: als der Kritiker der Moderne, der ein spezifisch modernes Bewußtsein zum erstenmal artikuliert. Diese Einschätzung resultiert einerseits aus seiner Stellung in und zur Geschichte und andererseits aus den revolutionären Folgerungen seines Denkens und ist natürlich abhängig von den unterschiedlichen Entwicklungsstufen seiner Philosophie. Die Struktur des Gegensätzlichen in Nietzsches Denken – grob gekennzeichnet durch die bekannten Pole; die »Wiederkehr des immer Gleichen« und der »Wille zur Macht« – läßt sich nicht zur Einheit bringen. Freilich, wesentlicher als seine bedeutende Rolle im Diskurs der Moderne ist in diesem Kontext, daß Nietzsches Denken in der Diskussion um die parodistische Schreibweise eine Schlüsselstellung einnimmt.¹¹ Im Schein dieses spezifisch modernen Bewußtseins spiegelt sich auch die Parodie in einem neuen Licht. Nietzsche entläßt sie aus ihrer Negativität und entdeckt ihren Doppelcharakter.

Voraussetzung für diesen Doppelcharakter ist Nietzsches Bestimmung, daß Werte nur gelten, weil sie gesetzt sind, und nicht weil sie einen Wert an sich darstellen. Damit geht ein ausdrücklicher Zweifel an der Wahrheit einher, ein Zweifel, an dem auch der Komponist Leverkühn extrem leidet. Das macht ihn aber noch längst nicht zu einer »Nietzschefigur«. Eine sicher nicht ganz abweisbare personale Identität ist hier ohnehin irrelevant. In Nietzsches Spätwerk findet sich die Infragestellung der Wahrheit in einem radikalen Perspektivismus aufgehoben:

¹¹ Einschränkung muß natürlich zugestanden werden, daß auch in diesem Fall die Aphorismen und das literarische Theoretisieren Nietzsches dazu verführen, sein Werk als »Selbstbedienungsladen« zu benutzen.

Daß der Werth der Welt in unserer Interpretation liegt [...], daß die bisherigen Interpretationen perspektivische Schätzungen sind, vermöge deren wir uns im Leben, daß heißt im Willen zur Macht, zum Wachstum der Mächte erhalten, daß jede Erhöhung des Menschen die Überwindung engerer Interpretationen mit sich bringt, daß jede erreichte Verstärkung und Machterweiterung neue Perspektiven aufthut und an neue Horizonte glauben heißt – dies geht durch meine Schriften. Die Welt, die uns etwas angeht, ist falsch d.h. ist kein Thatbestand, sondern eine Ausdichtung und Rundung über einer mageren Summe von Beobachtungen; sie ist »im Flusse«, als etwas Werdendes, als eine sich immer neu verschiebende Falschheit, die sich niemals der Wahrheit nähert: denn – es giebt keine »Wahrheit«.¹²

Der perspektivischen Verfaßtheit der Welt korreliert ein ästhetischer Perspektivismus als das eigentlich schöpferische Prinzip. Während wissenschaftliche Forschung und Erkenntnis zwar auf Eindeutigkeit zielen, damit aber der perspektivischen Verfaßtheit der Welt nicht mehr adäquat begegnen können, macht die Kunst gerade diese Gebrochenheit zu ihrem Gegenstand, indem sie interpretiert. Die sogenannte Wahrheitswelt selbst ist allein die perspektivische Einrichtung eines voluntaristischen Subjektivismus.¹³ Rückblickend wird die Geschichte immer wieder deutbar, trotz gesichertem Faktenmaterial.

Soweit überhaupt das Wort »Erkenntniß« Sinn hat, ist die Welt erkennbar: aber sie ist anders deutbar, sie hat keinen Sinn hinter sich, sondern unzählige Sinne »Perspektivismus«. Unsre Bedürfnisse sind es, die die Welt auslegen: unsre Triebe und deren Für und Wider. Jeder Trieb ist eine Art Herrschsucht, jeder hat seine Perspektive, welche er als Norm allen übrigen Trieben aufzwingen möchte.¹⁴

Allein dem modernen Philosophieren Nietzsches wird diese Verfaßtheit bewußt. Mit dem Ende der Selbsttäuschung geht das Ende der Transzendenz einher. Deshalb erscheint die Kunst, die ihrem Wesen nach selbst perspektivisch ist, als die angemessenere Weise der Weltbetrachtung. Konsequenz zu Ende gedacht, bedeutet dies aber, daß selbst noch der Perspektivismus in seinen eigenen Bann gezogen wird und selbst aus einem bestimmten Blickwinkel gesehen werden muß. Die Kritik an der modernen Welt ist dann nur eine von vielen Deutungen. Welche Kunst Nietzsche hier, als adäquaten Ausdruck des Disperaten gemeint haben kann, bleibt weitestgehend unklar. Uwe Japp¹⁵ folgert in seiner Studie zum Problem der Modernität

¹² Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1885–1887. Kritische Studienausgabe Bd. 12. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1988. S. 114.

¹³ Vgl. hierzu: Manfred Frank, Was ist Neostukturalismus? Frankfurt a. M. 1983. »Dies wahre Subjekt repräsentiert sich freilich nicht – wie das Kantische – in seiner Wahrheit; es hat gar keine Wahrheit. Jede neue Repräsentation [...] ist Täuschung.« S. 265.

¹⁴ Friedrich Nietzsche, Nachgelassene Fragmente 1885–1887. S. 315.

¹⁵ Uwe Japp, Literatur und Modernität. Frankfurt a. M. 1987. Japp unterscheidet hier zwischen der Geschichte der Modernität und der Epoche der Moderne. Die Modernität

tät in der Literatur, daß »Nietzsches Rechtfertigung der Kunst letztlich einer Überforderung der Kunst gleichkommt: daß die Kunst in einer Welt, in der die Trennung von Wahrheit und Schein nicht mehr gelten soll, schließlich ›ortlos‹ wird.«¹⁶ Gerade dieses befähige sie aber in einem höheren Maße »seinsadäquat« zu sein, weil ihre Ortlosigkeit dem Schicksal des modernen Menschen entspräche.

Lenkt man folglich auf das Grundsätzliche zurück, so ergibt sich die doppelte Konsequenz, daß eigentlich alle Kunst der perspektivischen Verfaßtheit der Welt entspricht, daß aber erst eine spezifisch moderne Kunst hiervon ein deutliches Bewußtsein haben kann. Die erste Konsequenz hat Nietzsche gezogen, der zweiten Konsequenz haben sich zahlreiche Künstler und Dichter *im Anschluß an Nietzsche* genähert.¹⁷

Nietzsche konstatiert den Verlust des Ganzen in der Moderne. Dessenungeachtet fordert er diese Ganzheitlichkeit von der Kunst wieder ein, ohne sie dabei in der modernen Kunst je zu finden.

An diesem Punkt verhilft Nietzsche der Parodie zu einer Neubewertung. Zunächst betrachtet er die Parodie als Paradigma einer nur noch imitativ lebenden Epoche. Aber in ihrer Doppelnatur überwindet sie die bloße Nachahmung. Im parodistischen Verhältnis zur Welt erblickt Nietzsche eine mögliche Rettung aus der Erstarrung, eine produktive Umwandlung des nur noch Angelernten:

Vielleicht, dass wir hier gerade das Reich unserer *Erfindung* noch entdecken, jenes Reich, wo auch wir noch original sein können, etwa als Parodisten der Weltgeschichte und Hanswürste Gottes, – vielleicht dass, wenn auch Nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat!¹⁸

Nietzsche befreit die Parodie von ihrem moralischen Impetus und erweitert sie zu einem über die Kunst hinausweisenden Weltverhalten. Im spielerischen Umgang mit den erstarrten Formen rettet sich der moderne Mensch vor dem eigenen Überlebtsein. Zwar richtet sich das parodistische Verhalten auf Entlarvung, aber potentiell kann es in der Transzendierung doch noch Originalität erlangen. Diese Neu-einschätzung der Parodie desavouiert vermeintliche originale literarische Werke als Abklatsch eines in sich erstarrten Epigontums. Daraus erfolgt eine Umwertung der Literatur am Anfang der Moderne. In der ironisch-spöttischen Reflexion hält die Literatur sich ihren eigenen Spiegel vor. Diese sicherlich verkürzte Nietzsche-Lektüre soll nur den theoretischen Hintergrund andeuten, vor dem sich der Kon-

der Literatur verlegt er in die Antike, während die Epoche der Moderne »als eigentliche Modernität« mit der Kritik Nietzsches ansetze.

¹⁶ Ebd. S. 269.

¹⁷ Ebd. S. 270.

¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Kritische Studienausgabe* Bd. 5. S. 157, § 223.

flikt des modernen Künstlers Leverkühn zwischen Epigontum und Elite entzündet. Es geht an dieser Stelle nicht um eine Nietzsche-Rezeption des *Doktor Faustus*, sondern um die Neubewertung der Parodie im Kontext seiner Philosophie.

Sicherlich läßt sich mit den wenigen aphoristischen Aussagen Nietzsches zur Parodie keine Theorie begründen. An der Schwelle zum 20. Jahrhundert wandelt sich die Auffassung über die Funktionen der Parodie deutlich; ein Funktionswandel, der sich jedoch in der Sekundärliteratur zu diesem Thema kaum spiegelt. Für Nietzsche bedeutet die Parodie weit mehr als eine Gattung. Unausgesprochen avanciert sie schon hier zur Schreibweise, während, wie bereits gezeigt, Jahrzehnte später noch Literaturwissenschaftler sich an der Gattung abarbeiten. Die Philosophie Nietzsches weist eine Perspektive aus der Sackgasse von Niedergang und Endzeit. Aber es gelingt ihm nicht, sich von den ästhetischen Idealen seiner Zeit zu befreien.

Philosophisch weiß Nietzsche, daß es keine Totalität mehr geben kann, ästhetisch fordert er sie dennoch ein.

Um Nietzsches Bedeutung für die moderne Literatur zu ermessen, muß man folglich erst seine Philosophie [...] in eine Poetik übersetzen, wie das anscheinend zahlreiche moderne Autoren getan haben. Erst unter diesen Voraussetzungen scheint es [...] sinnvoll zu sein, wenn man – mit Thomas Manns Worten – sagen wollte, daß wir Nietzsche das »Erlebnis der Modernität« verdanken.¹⁹

Nietzsche als einer der ersten Denker und Kritiker der Moderne gilt nicht als Begründer einer Epoche. Er ist der Protagonist eines ganz spezifischen Bewußtseins, Sprachrohr einer genuinen Erfahrung. Mit Nietzsche wird die Frage nach der Modernität als einem besonderen ästhetischen Bewußtsein dezidiert gestellt, und folgt man dem Autorenteam Baßler/Brecht/Niefanger/Wunberg²⁰ für die Textproduktion auch beantwortet. In *Der Fall Wagner* diagnostiziere Nietzsche, daß das Wort »in seinem semantischen Potential ›souverain«²¹ geworden sei. Seine Dekadenzkritik beziehe sich nicht kulturpessimistisch auf den Inhalt des Textes, vielmehr beschreibe er »einen Paradigmawechsel in Sachen Textorganisation. [...] Der Paradigmawechsel, der hier unter ›décadence‹ beschrieben wird, verlegt den Schwerpunkt literarischer Sinngebung von der übergreifenden Struktur in die anarchischen Elemente der Textur.«²²

¹⁹ Uwe Japp, *Literatur und Modernität*. S. 292f.

²⁰ Moritz Baßler u. Christoph Brecht u. Dirk Niefanger u. Gotthart Wunberg, *Historismus und literarische Moderne*. Tübingen 1996.

²¹ Ebd. S. 202.

²² Ebd.

2.1.2 *Die Moderne als Kategorie zwischen ästhetischem Bewußtsein und Epochenbegriff*

Der Begriff der Moderne selbst unterliegt gravierenden terminologischen Schwankungen, die auch durch die Etablierung der Postmoderne keineswegs ausgeräumt werden. In der Literaturwissenschaft wurde der Terminus Moderne zumeist historisch verwendet, die künstlerischen Strömungen des ausgehenden 19. und des frühen 20. Jahrhunderts umfassend, also eine pluralistische Bewegung, die sich allerdings auf allen Ebenen und auf unterschiedlichste Weisen entfaltete. Demgegenüber kann Moderne aber auch, vorwiegend im philosophischen Sprachgebrauch, die Gesamtentwicklung der europäischen Aufklärung darstellen. »Grundlage für die Konnotationen von ›modern‹ in Aufklärung und Romantik, d.h. im Zeitalter der welthistorischen Moderne (im Sinne von Habermas), ist das Bewußtsein von der unberechenbaren Wandelbarkeit der Geschichte und damit von einer Potentialität des Geschehens, innerhalb deren das eigene Neue jeweils eine Chance haben kann.«²³ Die widersprüchliche Verwendung des Terminus Moderne ist zudem der Tatsache zu danken, daß sich die jeweilige Gegenwart seit dem 18. Jahrhundert als »modern«, als das lediglich zeitlich Jüngere, von ihrer Vergangenheit abgrenzte.

Hans Robert Jauß weist nach, daß das Wort »modernus« schon im fünften Jahrhundert zum ersten Mal bezeugt ist, »in der Zeit des Übergangs vom alten Rom zur neuen christlichen Welt«.²⁴ Ihn leitet bei seiner Untersuchung des Verhältnisses von »literarischer Tradition und gegenwärtigem Bewußtsein der Moderne« die Frage, inwieweit mit dem Terminus »modern« ein sich jeweils neues Bewußtsein vom Ende einer Ära oder Tradition bildet. Für ihn ist demnach Moderne weniger ein Epochenbegriff als wiederum Ausdruck eines spezifischen Bewußtseins. Erst mit Baudelaires Theorie von der Doppelnatur des Schönen, so Jauß, könne man von einer wirklichen Epochengrenze zwischen der abgeschiedenen und der vertrauten geschichtlichen Welt sprechen. Denn hier bestimme sich Modernité nicht im Gegensatz zu anderen Epochen. Nun habe jede Zeit ihre eigene Weise, sich eine Idee vom Schönen zu machen. »Ästhetische und geschichtliche Erfahrung der modernité fallen für Baudelaire in eins.«²⁵ Jauß kommt nicht mehr auf die literarische Moderne unseres Jahrhunderts zu sprechen. Festzuhalten bleibt: Seit Baudelaire wird Moderne nicht mehr allein als Terminus der Abgrenzung verstanden, vielmehr als Ausdruck von Zeitgenossenschaft. Die Abgrenzung gegenüber einer vergangenen

²³ Viktor Žmegač, *Moderne/Modernität*. In: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Hrsg. v. Dieter Borchmeyer und ders., Frankfurt a. M. 1987. S. 252.

²⁴ Hans Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt a. M. 1970. S. 16.

²⁵ Ebd. S. 55.

Epoche muß spätestens dann mißlingen, wenn verschiedene Stile gleichzeitig auftreten. Bei Hermann Bahr avanciert Moderne schließlich zum Sammelbegriff heterogener Termini und wird zum Losungswort des deutschen Realismus und Naturalismus. Die literarische Moderne erscheint hier an einem Wendepunkt, der mit heilsgeschichtlichen Metaphern beschworen wird. »Daß aus dem Liede das Heil kommen wird und die Gnade aus der Verzweiflung, daß es tagen wird nach dieser entsetzlichen Finsternis und daß die Kunst einkehren wird bei den Menschen – an diese Auferstehung, glorreich und selig, das ist der Glaube der Moderne. [...] Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. [...] Dieses wird die neue Kunst sein, welche wir so schaffen. Und es wird die neue Religion sein. Denn Kunst, Wissenschaft und Religion sind dasselbe.«²⁶ Erscheinungen von äußerster Komplexität können nur noch im Bewußtsein der Zeitgenossenschaft zusammengefaßt werden.

Als Herausgeber des Sammelbandes »Die Wiener Moderne« konstatiert Gotthart Wunberg: »Die Unsicherheit in der Benennung des Zeitraums hat sich bis heute erhalten. Die Palette ist vielfältig, die Bedeutungen gehen – das ist nicht unwichtig – ineinander über. Jeder verwendet eine andere Nuancierung desselben Begriffs, mehr oder minder voraussetzend, daß jedermann ungefähr wisse, worum es sich handelt; aber eben nur ungefähr.«²⁷ Und an anderer Stelle verweist Wunberg darauf, daß der Begriff der Moderne zur strikten Periodisierung nicht taugt, daß sich vielmehr in der Neuzeit eine typische ästhetische Erfahrung herausgebildet habe. Er bemerkt einen »eher bewußtlosen Vorgang, in dem das, was man Moderne nennen kann, begründet erscheint«,²⁸ den Informationsüberfluß. Dieser drückt sich in einem extremen Pluralismus der Schreibweisen aus, wobei zwei Verfahren herausragen: Verdichtung und Verstreuung. Literatur versichert sich so ihres Kunstcharakters. Natürlich ist der Überfluß an Informationen kein singuläres Phänomen der Moderne. Aber in ihr spitzt er sich zu. Für Wunberg setzt dieser bereits mit der Dialektik von Vergessen und Erinnern ein. Sobald die mythischen Götter nicht mehr als Garanten für das »Nicht-zu-Vergessene« eintreten, habe das Wissen institutionalisiert werden müssen, wie schon am Anfang des Christentums. Doch erst in der Moderne werde das Vergessen für das Individuum immer dringlicher. »Vermißt aber wird das Vergessene erst da, wo es sich nicht mehr ständig aus sich selbst

²⁶ Hermann Bahr, Die Moderne. In: Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Hrsg. v. Gotthart Wunberg, Stuttgart 1981. S. 189–191. S. 189ff.

²⁷ Gotthart Wunberg (Hrsg.), Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart 1981. S. 215.

²⁸ Gotthart Wunberg, Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne. Tübingen 1983. S. 21.