COMMUNICATIO Band 13

Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte

Herausgegeben von Fritz Nies und Wilhelm Voßkamp
unter Mitwirkung von Yves Chevrel und Reinhart Koselleck

Andreas Gelz

Postavantgardistische Ästhetik

Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1996

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Gelz, Andreas:
Postavantgardistische Ästhetik : Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur / Andreas Gelz. – Tübingen : Niemeyer, 1996
(Communicatio ; Bd. 13)
Zugl.: Saarbrücken, Univ., Diss., 1994
NE: GT

ISBN 3-484-63013-2 ISSN 0941-1704

© Max Niemeyer Verlag GmbH & Co. KG, Tübingen 1996
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.
Druck: Weihert, Darmstadt
Einband: Heinrich Koch, Tübingen

Inhaltsverzeichnis

	Vorwort	IX
1	Einleitung	1
1.1	Ende der Avantgarde? Die achtziger Jahre als Epochenschwelle der Gegenwartsliteratur	1
1.2	Probleme der Form: Geschichte und Innovation	10
1.2.1	Roland Barthes und die Angst vor der Transgression	11
1.2.2	Peter Bürger und die Notwendigkeit der Form	14
1.2.3	Niklas Luhmann und die Evolution der Kunst	20
1.3	Der Dialog mit der Gegenwartsliteratur – Untersuchungshypothesen	28
1.3.1	Alt oder Neu? Paradoxien der Beobachtung	28
1.3.2	Beobachtung der Selbstbeobachtung	30
2	Julia Kristeva	33
2.1	Der Schlüsselroman der Avantgarde: *Les Samouraïs*	33
2.1.1	Von der Theorie der Avantgarde zu ihrer Geschichte: Formen der (Selbst-)Reflexion	33
2.1.2	»L'Etrangère« – *Les Samouraïs* als Dialog zwischen Julia Kristeva und Roland Barthes	38
2.1.3	»Une histoire qui s'analyse« – *Les Samouraïs* als »imaginäre« Geschichte der Avantgarde	41
2.1.4	Das Subjekt und sein Text – Kristevas Forderung nach einer kathartischen Ästhetik	50
2.2	Die melancholische Avantgarde	52
2.2.1	Vom »sujet en procès« zur »subjectivité provisoire« – die Entwicklung von Kristevas Subjektbegriff	52
2.2.2	Marguerite Duras – Text und Theorie im Zeichen von Melancholie	54
2.3	(Auf-)Brüche: Perspektiven und Probleme postavantgardistischer Ästhetik	58

2.3.1 »La possibilité de parler *une* histoire« – Kristevas Theorie des Imaginären ... 58
2.3.2 Subjektivität und Metapher – Innovation als Selbstorganisation ... 62
2.3.3 Die »difficulté à représenter« – Verlust des Imaginären im Medienzeitalter ... 65

3 Philippe Sollers ... 71
3.1 »Le scandale sollersien« – Sollers und die Oszillation literaturgeschichtlicher Kategorien ... 71
3.1.1 Sollers jenseits der Avantgarde: von der Revolution zur Eschatologie ... 72
3.1.2 Sollers und der »refus d'hériter«: Kontinuität und Bruch als literaturgeschichtliches Paradox ... 74
3.1.3 Der »litthératon« Philippe Sollers' und die Reaktionen der Literaturwissenschaft ... 77
3.2 Text-Konstellationen: Sollers »à la Recherche de l'Histoire perdue« ... 78
3.3 Sollers und die Religion ... 82
3.3.1 Je suis qui Je serai – Das Subjekt im Zeichen des Unendlichen ... 82
3.3.2 Allegorische Poetik im Zeichen des Barock ... 85
3.4 Neubeginn der Geschichte – Aktualität der Avantgarde? ... 88
3.4.1 Von der Pluralität zur Generalisierung ... 88
3.4.2 Der Text als »hologramme verbal« und das »système nerveux« des Autors ... 89
3.4.3 *Mémoires* – Postavantgarde und Gedächtnis ... 94
3.5 Das Geheimnis der Literatur ... 99
3.5.1 Literatur im Zeichen von Differenz und Konflikt ... 100
3.5.2 Sollers der Partisan ... 102

4 Alain Robbe-Grillet ... 109
4.1 Nouveau Roman und Nouvelle Autobiographie ... 109
4.1.1 Nouvelle Autobiographie: Avantgarde oder Postavantgarde? ... 109
4.1.2 Nouvelle Autobiographie als »autotextographie« ... 113
4.1.3 Robbe-Grillet oder Robbe und Grillet? Identität als literaturgeschichtliche Aufgabe der *Romanesques* ... 118
4.2 Intertextuelle Konstellationen ... 121
4.2.1 »Pourquoi j'aime Barthes« – Das »corps à corps« von Robbe-Grillet und Barthes ... 121

4.2.2 »Proust et moi« – Barthes, Robbe-Grillet und der utopische Roman ... 125
4.3.1 Figur(ation) der Totalität: Der Spiegel als literaturgeschichtliche Figur ... 128
4.3.2 Corinthe und das Ende der Literatur – ein avantgardistischer Mythos? ... 132
4.4 *Angélique ou l'enchantement* ... 135
4.4.1 »la Maison Noire« – Die »black box« der »écriture« ... 135
4.4.2 Reevaluation: Die »armure blanche« des Formalismus ... 137
4.4.3 Der »degré zéro« und seine Metamorphosen ... 141

5 Georges Perec ... 147
5.1 »écrire tout ce qui est possible à un homme d'aujourd'hui d'écrire« – Gedächtnis und literarische Utopie ... 147
5.2 *La Vie mode d'emploi*: Lesarten des Puzzle – Puzzle der Lesarten ... 152
5.2.1 Die Strukturmetapher des Puzzle zwischen Fragment und Totalität ... 152
5.2.2 Ästhetik im Widerstreit: Bartlebooth, Winckler und Valène ... 157
5.2.3 Rahmen-Geschichten: Die Poetik von *La Vie mode d'emploi* ... 165
5.3 *Un cabinet d'amateur* und der Tod der Kunst ... 167
5.3.1 *Anch'io son' pittore*: Gedächtnis und Kreativität ... 167
5.3.2 »le plaisir du faire semblant« – Sinn und Simulation ... 169
5.4 *»53 jours«* – Perec, Stendhal und die Zukunft der Literatur ... 172
5.4.1 Der Leser als Kriminalist – das Indiz ... 172
5.4.2 Geschichte zwischen Virtualität und Aktualisierung ... 178
5.4.3 Stendhal und die Behauptung der Literatur ... 181

6 Italo Calvino ... 187
6.1 Über die Unvermeidbarkeit von Geschichte – Italo Calvinos »idea della letteratura« ... 187
6.2 *Eine* Geschichte der Gegenwartsliteratur: Calvino ein postmoderner Autor? ... 194
6.2.1 Italo Calvino und Roland Barthes ... 198
6.3 Die *Lezioni americane* – (Literatur-)Geschichte oder Mythos? ... 199
6.3.1 Mythos, Kombinatorik und die Avantgarde ... 205
6.4 Die Sprache des Mythos. Calvino und die Sprache der Bilder ... 206
6.4.1 Der Kristall als Leitbild der *Lezioni americane* ... 209
6.4.2 Die Genese des Kristallmodells bei Calvino ... 213

7 Schluß 221
7.1 Die »Wahrheit« der Literatur und das Vermächtnis der Avantgarde 221
7.2 Dezentrierte Avantgarde 224
7.2.1 Die atomisierte Form 224
7.2.2 Form und Geschichte 226
7.3 Postavantgardistische Ästhetik 228
7.3.1 Das Imaginäre – (Inter-)Subjektivität und Differenz 228
7.3.2 Literatur und Affekt 232
7.3.3 Barthes' *La chambre claire* – ein letzter Diskurs über die Avantgarde 237
7.4 (Post-)Avantgarde und Mode 241

8 Bibliographie 247

Vorwort

Daß das Thema der Avantgarde auch in Zeiten der Postmoderne von Interesse ist, belegen die Sondernummern zweier Zeitschriften, die unlängst erschienen sind. »Abschied von der Avantgarde?« fragt die *Neue Rundschau* (4/1995); und auch das *Kursbuch* (Dezemberausgabe 1995) thematisiert unter der Überschrift »Die Zukunft der Moderne« die »Denkfigur Avantgarde«. Dabei scheint sich das Prinzip künstlerischer Innovation, welches dem Begriff der Avantgarde innewohnt, und dem ein bestimmtes Verständnis von Moderne, von Kritik an bestehenden Verhältnissen in Gesellschaft und Kunst, eventuell sogar von geschichtsphilosophischen End- und Zielvorstellungen zugrundeliegt, in einer (entscheidenden?) Krise zu befinden. Und dennoch: auch wenn der emphatische Hinweis auf das Neue angesichts einer immer wieder gern thematisierten postmodernen »Beliebigkeit« an Stoßkraft verloren zu haben scheint, entfaltet der Begriff der Avantgarde seine beunruhigende Wirkung gerade im Hinblick auf die Suche nach dem kulturellen Selbstverständnis der Gegenwart, welche die Diskussion um die Postmoderne bestimmt.

Dieser (Nach-)Wirkung, die der paradoxe Begriff Postavantgarde fassen soll, ist die vorliegende Arbeit gewidmet. Dabei untersucht sie das Spätwerk von Autoren, die in der Vergangenheit beispielhaft Positionen der Avantgarde vertreten haben und deren weitere ästhetische Entwicklung eine Auseinandersetzung mit diesem Begriff, und das heißt auch mit dem eigenen Werk, einschließt. Aus diesem Grund wird hier keine der geläufigen Definitionen des Begriffs Avantgarde normativ verwendet; vielmehr werden bestimmte Verwendungsweisen dieses Begriffs problematisiert, sofern sie von Julia Kristeva, Philippe Sollers, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec, Italo Calvino und Roland Barthes erörtert werden.

Das Manuskript der vorliegenden Arbeit wurde im Sommer 1994 abgeschlossen und für den Druck um wichtige Neuerscheinungen der Primär- und Sekundärliteratur erweitert. Dies betrifft v.a. neuere Texte von Julia Kristeva (Le temps sensible. Proust et l'expérience littéraire. Paris 1994), Philippe Sollers (La guerre du goût. Paris 1994) und Alain Robbe-Grillet (Les derniers jours de Corinthe. Paris 1994) sowie den Text von Niklas Luhmann (Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995).

Danken möchte ich an dieser Stelle allen, die mir im Laufe der vergangenen Jahre in vielfältiger Weise behilflich waren: Prof. Jean-Yves Debreuille,

Prof. Philippe Hamon, Prof. Hans-Jörg Neuschäfer, Prof. Hans T. Siepe, Prof. Allen Thiher, deren wissenschaftlicher Rat, sei es in Form von Gesprächen oder im Rahmen von Kolloquien, mir wichtig war; Gabriele Penquitt, die bei der Erstellung des Manuskripts unersetzliche Hilfe leistete sowie Ute Brückner, Albrecht Buschmann, Yvonne Stork für das Korrekturlesen. Prof. Ottmar Ette danke ich für die Einsicht in das Manuskript seiner Habilitationsschrift zu Roland Barthes. Der *Association Georges Perec* (Paris) danke ich für die Hilfe bei der Materialbeschaffung. Den Herausgebern sei für die Aufnahme in die Reihe *Communicatio* gedankt.

Mein besonderer Dank aber gilt Prof. Helene Harth, ohne deren Gesprächsbereitschaft, Großzügigkeit und Verständnis die Arbeit neben den laufenden universitären Verpflichtungen nicht in dieser Form hätte fertiggestellt werden können, sowie Prof. Jochen Schlobach, ohne dessen Zuspruch und kontinuierliche Unterstützung der einmal eingeschlagene Weg nicht beschritten worden wäre. Yvonne Stork schließlich sei an dieser Stelle zum zweiten Mal erwähnt, weil ich ihr mehr verdanke, als Worte des Danks zu sagen vermögen.

Potsdam/Düsseldorf, Juli 1996 *A.G.*

1 Einleitung

> le Roman (j'entends toujours par là cette Forme incertaine, peu canonique dans la mesure où je ne la conçois pas, mais seulement la remémore ou la désire) *Roland Barthes*[1]

1.1 Ende der Avantgarde? Die achtziger Jahre als Epochenschwelle der Gegenwartsliteratur

Am Ende seines Romans *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990) schreibt Hervé Guibert: »La mise en abîme de mon livre se referme sur moi. Je suis dans la merde. Jusqu'où souhaites-tu me voir sombrer? Pends-toi Bill! Mes muscles ont fondu. J'ai enfin retrouvé mes jambes et mes bras d'enfant.« Dieser Satz beendet eine Epoche: Die Ausblendung der Realität mit Hilfe der »mise en abyme«, die lange Zeit als Synonym einer von sprachtheoretischer Reflexion dominierten modernen Literatur galt, gelingt nicht mehr.[2] In diesem Schlußsatz wird die Rückkehr der metatextuellen Figur zur Referenz, die Welthaltigkeit der Sprache eingefordert. 1992 ist Hervé Guibert an AIDS gestorben. Der in seinem Buch dargestellte Tod Michel Foucaults ist nur ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Tod bedeutender Theoretiker, die die Arbeiten zahlreicher Autoren der französischen Gegenwartsliteratur charakterisiert. Dieser literarische Befund deutet auf die Wahrnehmung einer Zäsur, einer Epochenschwelle: Julia Kristeva beklagt in *Les samouraïs* (1990) den Tod Roland Barthes' als den der Vaterfigur, welche eine ganze Generation Lesen, Schreiben und Denken gelehrt habe. Alain Robbe-Grillet verbindet sein Gedenken an Roland Barthes in *Le miroir qui revient* (1984) mit der Frage nach der Zukunft des Romans.

---

1 Barthes 1984e:345.

2 Vgl. zum Stellenwert dieser metatextuellen Figur für die moderne Literatur die Untersuchung von Dällenbach 1977:11, der ihre Verwendung im Nouveau Roman daraufhin prüfen möchte, »si et jusqu'où il [le Nouveau Roman] participe *encore* de la grande tradition artistique occidentale (art comme *mimesis*) – si et depuis quand il a *déjà* rompu avec elle«.

Das Bewußtsein, Paradoxien ausgesetzt, mit den eigenen ästhetischen Vorstellungen in einer Sackgasse angelangt zu sein und Wege aus ihr heraus finden zu müssen, prägt die Literatur der genannten und anderer Autoren, denen die vorliegende Untersuchung gewidmet ist. Es geht dabei um die Frage nach dem Schicksal der literarischen Avantgarde der vergangenen drei Jahrzehnte, ihrer narrativen, ihrer literaturtheoretischen, für einige Autoren auch ihrer ideologiekritischen Parameter, die das ursprünglich auf den Nouveau Roman bezogene, jedoch verallgemeinerbare Stichwort von der »révolution romanesque« sinnfällig bündelt.[3] Hat sich ihr Schreiben sichtbar verändert, und wenn ja, in welcher Weise? Oder ihr Nachdenken über Literatur? Eine Antwort auf diese Fragen wird nicht allein in theoretischen Reflexionen vermutet, sondern vornehmlich in den neueren literarischen Arbeiten von Julia Kristeva und Philippe Sollers, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec und Italo Calvino gesucht. Die genannten Autoren stehen dabei stellvertretend für die Gruppierungen von Tel Quel, Nouveau Roman und Oulipo, wobei davon ausgegangen wird, daß, mit Ausnahme von Oulipo, diese Gruppenbezeichnungen die Vergangenheit benennen, die die Autoren reflektieren und von der sie sich absetzen. Auch ist diese Einordnung nicht nivellierend aufzufassen; weder die Unterschiede zwischen den einzelnen Autoren noch die zwischen den einzelnen Gruppierungen sollen aus dem Blick geraten, sind doch gerade sie es, die die vielfältigen Ausprägungen des die letzten Jahrzehnte kennzeichnenden Bestrebens nach literarischer Neuerung dokumentieren.[4]

Wenn mit der Untersuchung ein Beitrag dazu geleistet werden könnte, der spekulativ verlaufenden Diskussion über postmoderne Literatur, der diese Arbeit nicht ausweichen kann, an der sie sich aber nur indirekt beteiligen möchte, ein historisches Fundament zu legen, wäre dies sicher sinnvoll. Die überwiegende Beschäftigung mit französischen Autoren, denen aus guten Gründen Italo Calvino zur Seite gestellt werden kann, hat in dieser Hinsicht den Vorteil, sozusagen von der Peripherie her den Übergang von avantgardistischer, experimenteller, modernistischer, spätmoderner Literatur, oder welche literaturgeschichtlichen Begriffe man auch sonst verwenden möchte, in

---

3 Zu Begriff, Geschichte und möglichem Ende der Avantgarde vgl. Bauer 1995, Bürger 1974, 1995, Böhringer 1978, 1990, Bourdieu 1992, Hardt 1989, Lange 1993, Lyotard 1984, Schulz-Buschhaus 1987, 1991b, 1992, 1994. Eine schlagwortähnliche Definition dessen, was sich hinter dem Begriff der »révolution romanesque« verbirgt, bietet Lotringer 1972:328: »Une révolution romanesque véritable [...] se devrait donc tout à la fois de piéger la vraisemblance, gommer la représentation, dissoudre le sujet et disséminer le sens.«

4 Deshalb wird in der folgenden Darstellung auch keine chronologische Reihenfolge gewählt; sie setzt zunächst mit den eher theoretischen Reflexionen von Tel Quel ein, auch deshalb, weil Kristeva mit ihrem Roman *Les Samouraïs* den ausdrücklichen Versuch einer romancierten Epochengeschichte unternimmt und ihn in den Horizont postavantgardistischer Literatur einordnet (Kristeva 1990d:165).

das durch den Begriff »postmodern« zwar benannte, aber unbegriffene »Danach« beobachten zu können.[5] Von der Peripherie her deshalb, weil auffällt, daß die ästhetische Debatte in Frankreich während der 80er Jahre mit Ausnahme von François Lyotard den Begriff »postmodern« im großen und ganzen ausspart, die hier zur Untersuchung anstehenden Autoren ihr Schreiben diesem neuen Paradigma nicht ohne weiteres unterordnen.[6] Ihre Auseinandersetzung mit der (Geschichte der) Avantgarde, d.h. mit ihrer eigenen Geschichte, wirft somit auch ein Schlaglicht auf die Begriffsbestimmung der Postmoderne.[7]

Statt von Postmoderne ist deshalb hier von Postavantgarde die Rede. Im deutschen Sprachraum benutzt Böhringer 1978:108 diesen Ausdruck in einer begriffsgeschichtlichen Untersuchung analog zu den Begriffen Postmoderne und Posthistoire und unterscheidet ihn von der sogenannten Neoavantgarde (Bürger). Ulrich Schulz-Buschhaus hingegen verwendet den Begriff in einigen neueren Arbeiten gerade in Abgrenzung zur Postmoderne.[8] Auch Peter

---

5 Für Bürger 1988:7 ist die Postmoderne »der unbegriffene Ausdruck dafür, daß die Moderne sich anders denken muß«.

6 Vgl. dazu auch Asholt 1994b:9, sowie Fußnote 7.

7 Lethen 1986:233f. weist darauf hin, daß die meisten Definitionen von Postmoderne den Avantgardebegriff und sein Verhältnis zu dem der Moderne nicht thematisieren; ein möglicher Grund hierfür ist seiner Meinung nach, daß die in Abgrenzung zu einem bestimmten Verständnis von Moderne entstandene Postmoderne sich auf diesem Weg leichter ein innovatorisches Potential bescheinigen könne: »the contours of the polarity ›Modernism versus Postmodernism‹ are blurred immediately when you include the Avant-garde in Modernism« (Lethen 1986:234). Seine Schlußfolgerung bestätigt den hier gewählten Untersuchungsansatz: »One thing is beyond doubt: Postmodernists of all camps generate the legend of discontinuity. And all of them support this legend by going back to very old roots, the very roots of Modernism itself. The reconsideration of the Avant-garde movements forces us to look into the direction of continuity« (Lethen 1986:237).

8 Schulz-Buschhaus 1992:49 spricht von einem einschneidenden Bewußtseinswandel, »der die Erkenntnis-, Kommunikations- und Innovationsmöglichkeiten von Literatur in der gegenwärtigen – vorwiegend funktional differenzierten – Massengesellschaft betrifft«. Dabei betont Schulz-Buschhaus 1992:54 nicht nur den Verlust geschichtsphilosophischer und politischer Illusionen, sondern zugleich auch eine »Reihe immanenter Aporien« der Avantgarde. Dazu zählt u.a. ihre »paradoxale Erfolgsgeschichte [...]. In dem Maße, wie die Postulate der historischen Avantgarde Realität wurden, haben sie sich nämlich gleichzeitig trivialisiert«. Die für die »kunstautonome Avantgarde im Sinne von Adornos *Ästhetischer Theorie*« gültige Forderung nach Transgression und Innovation habe sich längst zur eigentlichen Konvention entwickelt (Schulz-Buschhaus 1992:56). Produktionsästhetisch argumentiert Schulz-Buschhaus 1992:57 mit Adornos »›Kanon des Verbotenen‹« als »Ensemble verbotener, da formal abgegoltener Möglichkeiten«, dessen Anwachsen die verbleibenden Möglichkeiten literarischer Artikulation sukzessive reduziere. Seine Überlegungen münden in die Definition der »Ästhetik einer Post-Avantgarde, welche das Konzept des Fortschrittszwangs im Bereich der künstlerischen (literarischen)

Bürger spricht in seinem Aufsatz »Ende der Avantgarde?« neuerdings vom postavantgardistischen Künstler (Bürger 1995:25), relativiert jedoch gleichzeitig diese Begrifflichkeit durch den fragenden Titel seiner Studie, welche die Aussicht auf die »Möglichkeit einer zukünftigen Avantgarde« (Bürger 1995:27) nicht explizit verneint. Vielleicht noch wichtiger ist in diesem Zusammenhang, daß die untersuchten Autoren teilweise selbst von einer Postavantgarde sprechen (Kristeva 1990d:165).

Der geschilderte Reflexionszusammenhang bedingt auch die Auswahl der Autoren dieser Untersuchung: gerade die Vorbildfunktion der ästhetischen Innovationen von Tel Quel, Nouveau Roman und Oulipo läßt es geboten erscheinen, sich nicht mit der Feststellung einer Epochenschwelle zu begnügen, sich der »neuesten« Literatur zuzuwenden und die vormals der Avantgarde zugerechneten Autoren in die Literaturgeschichte zu verbannen, ganz zu schweigen davon, daß eine solche Betrachtungsweise noch sehr stark dem Denken in Brüchen verhaftet bleibt, das als avantgardistisch gerade überwunden werden sollte.[9] Die Paradoxie der vorliegenden Arbeit, eine historisch perspektivierte Untersuchung solcher Autoren zu versuchen, die, dem »linguistic turn« folgend, bemüht waren, v.a. ahistorische und areferentielle Vorstellungen – die Betonung der Form gegenüber der Geschichte, des Signifikanten gegenüber dem Signifikat, der Differenz gegenüber der Identität – in ihrer narrativen Praxis umzusetzen, betrifft nicht nur den Literaturwissenschaftler, sondern die Autoren selbst.[10]

Die Untersuchung stützt sich auf den v.a. in den 80er Jahren zu beobachtenden Versuch der Autoren, der Erfahrung des Geschichtlichwerdens ihrer als ahistorisch und in ihrer Radikalität bisweilen als letztgültig konzipierten

---

Mittel relativiert und sich die Freiheit nimmt, bewußt anti-historistisch über das gesamte historische Material zu verfügen« (Schulz-Buschhaus 1992:57f.). In unserem Zusammenhang ist besonders interessant, daß Schulz-Buschhaus 1992:52 in der »Wahrnehmung funktionaler Differenzen« bezüglich der Rolle der Literatur in der Gesellschaft einen der Gründe für den Übergang von Avantgarde zu Postavantgarde sieht; vgl. dazu unten die Überlegungen ausgehend von Niklas Luhmann. Wesentlich erscheint mir auch die Feststellung von Schulz-Buschhaus 1994:361, 363, daß die für die Avantgarde maßgebliche Alt-neu-Unterscheidung auch in der Postmoderne relevant bleibt.

9 Ein Beispiel für diese Übernahme formallogischer Muster der Avantgarde bei gleichzeitiger Ablehnung derselben bietet Danièle Sallenave: »Ce qui est terminé, et c'est tant mieux, c'est l'idée 1) que la littérature doit se régler sur une idée révolutionnaire du changement social et 2) qu'il existe en art une lutte entre la tradition et les forces de progrès. [...]. Renoncer à l'idée d'avant-garde en littérature, ce n'est donc pas renoncer à l'idée du nouveau: [...].« (Nadeau 1989:21).

10 In diesem Zusammenhang sei nur auf das bekannte Diktum von Jean Ricardou verwiesen, der nach einer »écriture d'une aventure« die »aventure d'une écriture« einfordert. Zu den grundlegenden Begriffen von Referenz, Repräsentation und Realismus vgl. Wehle 1980b, Barthes 1982, Lyotard 1983, Thiher 1984, Sherzer 1986, Bessière 1989, 1990, sowie Avni 1990.

Vorstellungen zu begegnen. Gerade deshalb erscheint es so interessant, auf der Suche nach Merkmalen postavantgardistischer Ästhetik bei den Autoren einzusetzen, die Theorie und Praxis der Avantgarde der vergangenen Jahrzehnte bestimmt haben. Als eine Bestätigung dieser Untersuchungsperspektive kann man dabei den Umstand werten, daß gerade jüngere Autoren stärker die Auseinandersetzung mit dem Erbe der literarischen Avantgarde suchen – die Namen von Claude Simon, Alain Robbe-Grillet, Georges Perec und Maurice Blanchot werden dabei am häufigsten genannt[11] –, als dies in manchen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen zur französischen Gegenwartsliteratur der Fall ist.[12]

---

11 Stellungnahmen von französischen Gegenwartsautoren finden sich in Roman 1984, Nadeau 1989, Sallenave 1987, 1988, Prigent 1991. Auch Asholt 1994b:13 nennt Simon und Perec. Synthetisiert man die verschiedenen Aussagen zur Avantgarde, lassen sich mehrere Modelle herausarbeiten. Gemeinsam ist ihnen, daß sich der Avantgardebegriff v.a. auf die literarische Formtradition und deren Erneuerung, auf die Notwendigkeit von Theorie und Selbstreflexion bezieht, den soziologischen Aspekt jedoch weitgehend ausblendet. Avantgarde erscheint dabei als zyklisches Modell literarischen Wandels oder als notwendiges Zwischenstadium auf dem Weg zu einer teleologisch betrachteten Gegenwartsliteratur (Alain Nadaud: »la vague théorique des années 70 a permis d'accomplir un nécessaire travail de clarification. La littérature qui faisait là tout à la fois sa révolution culturelle et son mai 68 a été contrainte à s'interroger sur elle-même, sur son objet et ses enjeux« [Nadeau 1989:19], oder Salgas 1989:56: »Die französische Literatur der achtziger Jahre rechnet mit der Avantgarde nicht ab, sondern integriert sie [...]«). Diese Beobachtungen stützen die These von Asholt 1994b:10, daß die »écriture«-Problematik für die Gegenwartsautoren noch längst nicht erledigt ist, daß dabei v.a. die »Referenzproblematik, die durch die ständig anwachsende Bilderflut verursacht wird«, im Vordergrund steht.

12 Übergreifende Studien zur französischen Gegenwartsliteratur bieten Baumann 1989, Bertho 1991, Prévost 1990, Yale French Studies 1988, Tilby 1990, Smyth 1991a, Blüher 1992a, Flügge 1993, Asholt 1994a. Dabei steht der Nouveau Roman, bzw. der Nouveau Nouveau Roman und die Frage seiner Zuordnung zu moderner oder postmoderner Literatur meist im Vordergrund der Betrachtung (vgl. Smyth 1991b:54, McHale 1987:13f.). Die spezifischen Merkmale der verschiedenen literaturwissenschaftlichen Textsorten, in denen eine Reflexion über die Entwicklung moderner bzw. postmoderner Literatur geführt wird, sind oftmals für die Schwierigkeiten der literaturhistorischen oder -theoretischen Bestimmungsversuche mitverantwortlich, ohne daß dieser Umstand genügend reflektiert würde. Deskriptive Poetiken, die postmoderne Literatur durch Merkmalsbündel oder -listen einzugrenzen versuchen, übersehen oftmals, daß viele der von ihnen beschriebenen Textphänomene mehreren literaturgeschichtlichen Epochenbegriffen zugeordnet werden könnten. Eine Zuordnung zur Postmoderne erfolgt dann gerade nicht induktiv, sondern nach Apriori-Unterscheidungen. Anthologien entziehen sich dieses Kohärenzproblems durch ihre additive Anlage. Bei ihnen findet man hingegen allzu häufig die Tendenz, Brüche in der literarischen Entwicklung zu postulieren, denn meist rechtfertigt eine wie auch immer definierte Neuheit ihre Zusammenstellung. Oft werden dabei chronologische zu ästhetischen Notwendigkeiten, sind die Selektionskriterien so weit gefaßt, daß ihr arbiträrer Charakter deutlich zutage tritt. Eine dritte Form literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung sind Stellvertreterdiskussionen anhand literaturhistori-

Die Auflösung dieser Paradoxie muß zwei Aspekten Rechnung tragen, die beide auf eine geschichtliche Problematik bezogen werden können: der Frage der Referenz sowie dem Phänomen der Intertextualität.[13] Beide in der Geschichte der französischen Nachkriegsavantgarde wichtigen und oft antagonistischen Konzepte gilt es, mit der Frage nach dem Wandel literarischer Formen zu verbinden. Dazu müssen die intrinsischen (Logik der Avantgarde) und extrinsischen Einflußfaktoren (Wandel der soziohistorischen und epistemologischen Kontexte) berücksichtigt werden. Diese Reformulierung einer geschichtlichen Problematik bezieht sich auf die zukünftige Entwicklung der Formen vor dem Hintergrund ihrer Geschichte, was im Falle der Avantgarde auch eine sekundäre Geschichte, die ihrer Transgressionen und Innovationen, mit einschließt. Die Frage nach der Geschichte zielt mithin in zwei Richtun-

---

scher Leitbilder. Ein beliebter Bezugspunkt hierfür ist Marcel Proust. So wäre es interessant, die Proust-Interpretation Gilles Deleuzes (*Proust et les signes,* Paris 1970), die die *Recherche* als »machine littéraire« modernistisch deutet, mit der von Vincent Descombes (*Proust et la philosophie du roman,* Paris 1987) zu vergleichen, der seine Untersuchung auch als Replik auf textualistische Betrachtungen von Literatur verstanden wissen will. Vgl. auch Kristeva 1994.

13 Heute überwiegt v.a. in Deutschland eine um den Gedächtnisbegriff zentrierte Diskussion der Intertextualität, vgl. Lachmann 1990, Haverkamp 1991a, 1993. In unserem Zusammenhang irritierend wirkt dabei die Betonung, »daß der Text ein künstliches Gedächtnis ist, dessen Speicherkapazität weitgehend unabhängig von individuellen Absichten und Reflexionen auf Absichten ist und deshalb unabhängig von der Erklärung solcher Absichten nach ihren technischen Voraussetzungen und Eigenschaften zu untersuchen ist. Der Text ist kein sehr geheimer Ort, aber einer, dessen dynamische Funktion und komplexe Anlage in Vergessenheit geraten ist, weil sein Funktionieren von Reflexionen längerfristig unabhängig ist« (Haverkamp 1991b:12), da, wie zu zeigen sein wird, gerade der Subjektbegriff (man beachte die Relevanz der Unterscheidung Erinnerung – Gedächtnis) sowie die produktions- und rezeptionsästhetische Dimension literarischer Kommunikation wichtige Kategorien der Auseinandersetzung der Autoren mit Intertextualität und Gedächtnis sein werden. Wenn auch Lachmann die Transformation für ein wichtiges Merkmal der Auffassung der Intertextualität als Gedächtnis hält, versteht sie diesen Begriff doch eher im Hinblick auf »avantgardistische Synkretismen, in denen das Heterogene in der Kontiguität und Friktion der Formen Sinnkomplexion erzeugt [im Gegensatz zur] postmodernen Versammlung von Elementen verschiedener Kodes, die gerade in der Glättung der Zerstreutheit den ›Formverlust‹ [...] nicht verschleiern kann« (Lachmann 1990:515), also mehr im Hinblick auf Prozesse der Sinnkonstitution als auf Probleme der Form. Aus ihrem Ausblick auf den gemeinsam mit Anselm Haverkamp veröffentlichten Band »Gedächtniskunst: Raum–Bild–Schrift. Studien zur Mnemotechnik« könnte jedoch eine stärkere Beschäftigung mit dem Gedächtnis der Formen abgeleitet werden: »Der literarische Text ist nicht nur Ort, an dem Konzepte eines Gedächtnisses entfaltet oder dem mnemonischen Inventar entnommene *imagines* aufgerollt werden, sondern ist selbst kombinatorisches System, Ort einer auf sich selbst verweisenden *memoria*« (Haverkamp 1991b:21). Sie spricht auch von einem »Textproduktionsmodell« sowie analog dazu von einem »Lektüremodell«, daß den »Text als Produkt eines komplexen Transformations-, Kodierungs- und Imaginationsvorgangs« betrachtet (Haverkamp 1991b:20).

gen: sie fragt zum einen nach dem möglichen Bezug der Literatur zur Realität (Referenz), zum anderen nach der formalen Innovation bzw. Evolution; beide Bezüge entfalten sich innerhalb des literarischen Feldes, das als Teil anderer soziohistorischer Felder begriffen wird.[14]

Dabei läßt sich die Untersuchung von folgenden Hypothesen leiten: Die scheinbare Dichotomie zwischen Referenz und Intertextualität kann in sich zusammenfallen, wenn die Reflexion der Autoren sich der Pluralität der (Inter-)Texte unter dem Gesichtspunkt der Historizität der Formen stellt, eine Betrachtungsweise, die nicht zuletzt autobiographischer Erfahrung entsprechen kann.[15] Diese Reflexion nimmt die Form historischer Modellbildung an; sie schließt Fragen des Vergleichs bestimmter historischer Textmodelle und daraus ableitbarer Konsequenzen für eine Gestaltung des aktuellen und zukünftiger Texte mit ein. Die Analyse der hier zu untersuchenden Autoren berücksichtigt dabei zum einen den seit der Romantik für die Geschichte der Avantgarde konstitutiven Zusammenhang zwischen ästhetischer und politischer Sphäre, zwischen formaler und gesellschaftlicher Innovation, wie er im Schlüsselbegriff der »Revolution« postuliert wurde, von dem aber zu Beginn der Untersuchung offen bleiben muß, ob er dergestalt noch vorausgesetzt werden kann[16], zum anderen ältere literaturtheoretische Vorstellungen reali-

---

14 Eine historische Perspektive, wie sie von Bourdieu vorgeschlagen wird (vgl. auch Jurt 1995, Kauppi 1990), wird hier nicht verfolgt. Bourdieu 1992:976 möchte die literarischen und künstlerischen Formen »zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Genese ins Verhältnis [setzen]: eine wahrhaft generative Definition«. Zwar ist Bourdieu 1992:978f. zuzustimmen, wenn er mit Blick auf die Avantgarde fordert: »Die angemessene Wahrnehmung von Werken [...], die ihre Formaleigenschaften und ihren Wert allein der Struktur des Feldes, also dessen Geschichte verdanken, ist eine differentielle, eine diakritische Wahrnehmung, d.h. auf die Abstände zu anderen zeitgenössischen oder auch älteren Werken bedacht«, doch wird in der vorliegenden Untersuchung diese differentielle Wahrnehmung auf die Selbstreflexion und Selbstbeschreibung der Texte, also auf metatextuelle Figuren gerichtet; vgl. dazu die nachstehenden Überlegungen im Anschluß an Niklas Luhmann. Zur Berücksichtigung der Formproblematik bei Bourdieu vgl. Jurt 1995:96-102.

15 Selbstreflexion ist dann nicht mehr ausschließlich selbstreferentiell.

16 Für Salgas 1989:54 handelt es sich dabei weniger um ein Problem der Literatur als um eines der »Legitimitätsdiskurse, in denen [die Literatur] sich traditionellerweise über sich selbst verständigt«; er datiert die Krise des Bezugssystems »Revolution« auf das Scheitern der Mai-Ereignisse von 1968. Welcher »neue« Legitimitätsdiskurs wäre imstande, der Literatur danach noch neue Substanz zu verleihen, wenn – spätestens seit Roland Barthes – die Selbstreflexion zu einem genuinen Moment der »écriture« geworden ist, Literatur und Legitimitätsdiskurs in den letzten Jahrzehnte in nominalistischem Taumel miteinander verschmolzen sind, wie dies der Diskurs mancher poststrukturalistischer Kritiker nahelegt? Aus welcher Quelle jenseits sprachlicher Signifikanten sollte sich Literatur dann noch speisen? Vorstellbar wäre dies nur, wenn es ihr gelänge, diese als Substanz aufgefaßte Quelle ohne Verlust in das Feld der Signifikanten einzutragen, oder aber die Signifikanten als letztlich inkommensurablen Ausdruck des Nicht-Ausdrückbaren zu

stischer Ausprägung, die zur Zeit angeblich eine neue Konjunktur erleben. Damit ist zugleich der Hintergrund beschrieben, vor dem die Reflexion der Autoren abläuft. Ein weiteres Bestimmungsmerkmal dieses reflexiven Hintergrunds ist die Provokation des Intertextualitätsbegriffs durch den der Intermedialität. Dieser Konfrontation können die Autoren schon deshalb nicht ausweichen, weil die Simulakren der Mediengesellschaft die Literatur i.S. einer Abgrenzungsbewegung zur erneuten Erörterung der Referenzproblematik zwingen.

Kann man von einem Perspektivwechsel sprechen, von dem Versuch, Pluralität und Intertextualität nach einer als kritisch verstandenen Phase der Dispersion zu restrukturieren, zu rekombinieren? Das Problem der Verbindlichkeit sowie der Form solcher Restabilisierungsversuche bleibt dabei bestehen. Der Versuch der Autoren, die Wegstrecke der Dissemination zu vermessen, kann diesen Prozeß nicht stoppen; von besonderem Interesse ist daher die Untersuchung der Methoden und Formen, die ihnen bei ihrem Versuch zu Gebote stehen. Muß nach dem in den 60er und 70er Jahren zu beobachtenden Versuch, die Literaturgeschichte mit der Geschichte zu verabschieden, jeder neue Versuch literarischer Artikulation sich zunächst mit dem Problem der Historizität (der Formen) auseinandersetzen? Kann dieser Versuch eine ernstzunehmende Auseinandersetzung mit postmodernen Thesen darstellen, oder ist er nicht mehr als das Resultat der Selbsttäuschung von Autoren, über die die Zeit hinweggegangen ist?

Es erscheint umso lohnender, diese Fragenkomplexe am Beispiel der zur Untersuchung anstehenden Autoren zu erörtern, als sie, wie bereits angedeutet, sich der aus der Innovationsdynamik der Avantgarde resultierenden Probleme und Aporien durchaus bewußt sind und darauf zu reagieren versuchen, ohne jedoch den Begriff »Postmoderne« als extrinsischen Kategorisierungsversuch zu akzeptieren. Zwischen modernistischer Skylla und postmoderner Charybdis sind sie daher möglicherweise auf der Suche nach einem dritten, einem anderen Weg (vgl. Kristeva 1994:392). Das hier unterstellte dialektische Schema wird dabei von den Autoren zugleich angezweifelt, als Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit geschichtlicher Entwicklung (von Kunst) aufgefaßt. Die zentrale Frage nach der Geschichte kann gemäß einem formalen Muster umformuliert werden: Wie kann die Gegenwart sich der Vergangenheit nähern, eine Zukunft entwerfen, ohne sich wiederholen zu müssen; ist Kritik noch möglich, d.h. die Fähigkeit zu unterscheiden, eine (Form-)Wahl zu treffen?[17] Welche Konsequenzen ergeben sich für die Vor-

---

werten und diesem als Bezugs- und Legitimationspunkt unterzuordnen, wie es die Überlegungen Lyotards zur Avantgarde und dem Erhabenen nahelegen.

17 Diese auf das Problem der Wiederholung zugespitzte Formulierung der »postmodernen« Auseinandersetzung mit der Geschichte verdanke ich Suleiman 1990:XV: »the postmod-

stellung vom Subjekt, das eine solche Unterscheidung zu treffen hat? Es ist unmittelbar einsichtig, daß die Frage nach der Geschichte als Frage nach der Wiederholung auch die literarischen Formen und ihre Entwicklung einschließt, also die bereits skizzierte Frage nach dem Schicksal der Avantgarde, nach den Konturen einer Ästhetik der Postavantgarde.

---

ern, which I interpret as that moment of extreme (perhaps tragic, perhaps playful) self-consciousness when the present – our present – takes to reflecting on its relation to the past and to the future primarily as a problem of repetition. How does one create a future that will acknowledge and incorporate the past – a past that includes, in our very own century, some of the darkest moments in human history – without repeating it? How does one look at the past with understanding, yet critically, in the etymological sense of ›critical‹ (from Greek *krinein*, to separate, choose), which has to do with discrimination and choice *in* the present? These, it seems to me, are the questions that provide the urgency, as well as the apparently inexhaustible energy, of the contemporary ›debate on postmodernism‹«. Diese »kritische« Aufgabe steht dabei vor einer großen Herausforderung, die wiederum die Frage nach der Referenz ins Spiel bringt: »nous sommes confrontés à une pluralité de signes d'histoire – qu'évoquent dans leur hétérogénéité les noms de Auschwitz et de la Kolyma, de Budapest 1956 et aussi, quoi qu'on en ait, de Mai 68 [...]. Le sublime y voisine avec le monstrueux en une même tension vers l'imprésentable. Ce dont témoigne l'expérience de l'art et de l'écriture de ce siècle. Ce dont témoignent aussi ces pensées que l'on désigne comme ›irrationalistes‹ et ›anti-humanistes‹. Dans la mesure où, en mettant l'accent sur la différence de l'être et de l'étant (Heidegger), sur la différance de la trace d'écriture (Derrida), sur l'aliénation symbolique du désir (Lacan), ou sur la part de déraison qui hante l'ordre du discours (Foucault) – elles se sont donné à chaque fois pour tâche de soutenir l'écoute de ce qui ne *s'entend* pas« (Lyotard 1985a:34). Lyotards Verständnis von Avantgarde arbeitet mit der Kategorie des Erhabenen als Reaktion auf das Nichtdarstellbare, das Undenkbare als Entäußerung der Ratio. Lyotard thematisiert die Unwahrscheinlichkeit des Ereignisses (das »Geschieht es?«, das »Now« der Kunst) als Erfahrung von Zeit und Geschichte: Die Kunst kann sich »an überraschenden, ungewöhnlichen und schockierenden Kombinationen versuchen. Und der Schock par excellence ist, daß etwas geschieht und nicht nichts, daß die Beraubung suspendiert ist. [...]. Der Künstler versucht Kombinationen, die das Ereignis ermöglichen« (Lyotard 1984:160). Unsere Überlegungen knüpfen an die Vorstellung des »imprésentable« an, akzeptieren die Kategorie des Erhabenen, des »Geschieht es?« als Stimulus der Selbstreflexion auf Seiten der Autoren; eine in unserem Sinn adäquate, operationalisierbare Umformulierung der Fragwürdigkeit des Ereignisses, die stärker den Aspekt der Formsuche in den Vordergrund stellt, bietet Luhmann 1995:204: »Damit lenkt das Kunstwerk die Aufmerksamkeit des Beobachters auf die *Unwahrscheinlichkeit seiner Entstehung*. [...]. Man müßte speziell für poetische Texte [er verwendet Kristevas Begriff des »poétique«, der sich nicht nur auf Lyrik beschränkt] vielleicht hinzufügen, daß die Unwahrscheinlichkeit nicht auf dem Informationswert beruhen darf, der ja immer gewisse Überraschungsqualitäten mitführen muß, sondern daß sie gerade darin besteht, daß auf Information im Sinne alltagsweltlicher Verwendbarkeit verzichtet wird.« Diese Einschätzung trägt auch der bedenkenswerten Unterscheidung Lyotards zwischen Innovation und Ereignis Rechnung, »zwischen dem, was die Information und ihre Verwalter interessiert und der Frage der Avantgarden, zwischen dem, was geschieht, dem Neuen, und dem, *Geschieht es?*, dem *Now?*« (Lyotard 1984:164).

1.2 Probleme der Form: Geschichte und Innovation

Die Suche nach den Gründen für die Wahrnehmung einer literarischen und literaturtheoretischen Epochenschwelle kommt einer Suche nach den soziohistorischen Bedingungen modernen Schreibens gleich, die nicht eindeutig zu bestimmen sind. Die zunehmende Individualisierung der Gesellschaft[18], die Legitimitätskrise der Sinninstanzen der Gesellschaft – welche die sinnzerstörende Praxis der Avantgarde hat obsolet werden lassen –, die mit der Beschleunigung gesellschaftlicher Entwicklungen einhergehende Entwertung historischer Stabilität, die oft nicht spannungsfreie Begegnung unterschiedlicher Kulturen[19], der Geschlechter[20], die Expansion neuer Medien, welche die mit der Schrift verbundene narrative Strukturierung der modernen Denk-Welt zunehmend durch Bildfolgen ersetzt, mit unübersehbaren Konsequenzen für Psyche und (ästhetische) Wahrnehmung – dies sind nur einige der Kontextfaktoren der vorliegenden Untersuchung, die der Oberbegriff Postmoderne mehr zusammenfaßt als erklärt.

---

18 Dazu die Meinung von Susan R. Suleiman 1990:18: »Today, as we are reaching the end of the 1980s, my sense is that the collective dynamism is gone and there remain only individual efforts, among women as in the French literary and intellectual arena generally. The music has stopped and the dancing is over, at least for a while. This may be the time, therefore, to put on our sensible shoes and take a walk around some real margins in the imaginary garden of the French avant-garde«.

19 Dies haben gerade Literaturtheoretiker als Herausforderung begriffen; vgl. Julia Kristeva 1988.

20 So gilt es nach S. R. Suleiman 1990:83, eine grundlegende Einschränkung über das revolutionäre oder subversive Potential der Avantgarden des 20. Jahrhunderts zu machen. Nie hätten sie ihre patriarchalische Struktur aufgegeben; in dieser Hinsicht habe sich die Avantgarde in einer »relation of complicity rather than in a relation of rupture vis-à-vis dominant ideologies« befunden. Julia Kristeva müßte man allerdings von diesem Diktum ausnehmen. Daher sehen einige Literaturwissenschaftler gerade in der feministischen Literatur eine Fortführung avantgardistischer Positionen, wobei das gesellschaftspolitische Engagement als Differenzkriterium angesehen wird. Roudiez 1986:162 hat dafür den Begriff des »gynetext« eingeführt. Sherzer 1991:168 allerdings sieht von der literarischen Technik her keine geschlechtsspezifischen Merkmale, fragt sich sogar, ob die Aufwertung postmoderner feministischer Autoren nicht auf einer »patronizing attitude to women« beruhe, ein Dilemma, das die Frauen indirekt mit heraufbeschworen hätten, als sie (männliche) postmoderne Schreibmuster übernommen hätten. Letztlich sieht sie aber doch Unterschiede: »In addition, the feminists have shaped their own postmodernism, by adding a polemical and political slant which has been lacking in men's texts« (Sherzer 1991:168).

1.2.1 Roland Barthes und die Angst vor der Transgression

Die verschiedenen Reaktionsmöglichkeiten, die der Literatur in einer solchen Situation verbleiben, haben Roland Barthes immer wieder beschäftigt. In *Le plaisir du texte* hat er sie 1973 zusammengefaßt: Autoreferentialität[21], Exzentrik, Verwandlung in Kritik und Theorie bzw. deren selbstreflexive Integration in den Text sowie Selbstzerstörung (Barthes 1973:86f.); Formen, die in der ein oder anderen Ausprägung im Verlauf der weiteren Untersuchung eine Rolle spielen werden. Aber bereits 1953, in *Le degré zéro de l'écriture*, hat Barthes die Leitfrage formuliert: Auf der Grundlage der Anschauung einer Moral der Form (eine formalistische Replik auf den inhaltsbezogenen Sartreschen Engagementbegriff), einer Konzeption, die die vermeintliche Transparenz der literarischen Form problematisierte und die Formwahl als Artikulation von Ideologie verstand, galt es, die Vielfalt koexistierender Formen zu beurteilen, in der für Barthes eine geschichtsphilosophische Sackgasse der Literatur zum Vorschein kam; für Barthes 1953:64 »le dessin même de toute situation révolutionnaire«. In *Le plaisir du texte* taucht die Frage in veränderter Form wieder auf. Die Art und Weise, wie man die Beziehung der verschiedenen kulturellen und literarischen Formen denke, sei grundlegend für die Art und Weise, die Geschichte der Moderne zu erzählen. Handelt es sich, so die Frage Barthes', bei der Moderne um eine historische und emanzipatorische (ggf. dialektische) Bewegung? Oder handelt es sich um eine mit historischen Kriterien nicht zu erfassende synchrone Formenvielfalt, wo traditionelle, konventionelle und avantgardistische Texte aufeinanderprallen, sich nicht mehr aufeinander beziehen lassen?

> [A]lors il me faut bien penser que l'histoire, notre histoire, n'est pas paisible, ni même peut-être intelligente, que le texte de jouissance y surgit toujours à la façon d'un scandale (d'un boitement), qu'il est toujours la trace d'une coupure, d'une affirmation (et non d'un épanouissement), et que le sujet de cette histoire (ce sujet historique que je suis parmi d'autres), loin de pouvoir s'apaiser en menant de front le goût des œuvres passées et le soutien des œuvres modernes dans un beau mouvement dialectique de synthèse, n'est jamais qu'une ›contradiction vivante‹: un sujet clivé, qui jouit à la fois, à travers le texte, de la consistance de son *moi* et de sa chute. (Barthes 1973:35f.)

---

21 Die durch den Verzicht auf Mimesis begründete Ideologiekritik z.B. des Nouveau Nouveau Roman hat Barthes dabei abgelehnt. »Certains veulent un texte (un art, une peinture) sans ombre, coupé de l'›idéologie dominante‹; mais c'est vouloir un texte sans fécondité, sans productivité, un texte stérile (voyez le mythe de la Femme sans ombre). Le texte a besoin de son ombre: cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet: fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires: la subversion doit produire son propre *clair-obscur*« (Barthes 1973:53).

Diese Vermutungen Barthes' spielen mit der Möglichkeit einer Verabschiedung der »revolutionären« Hoffnungen, die er noch in *Le degré zéro de l'écriture* mit der literarischen Avantgarde verbunden hat. Seine Antwort knüpft zwar an die Vorstellung des Bruchs an (»coupure«), jedoch in einer Art und Weise, die über ein progressistisches Verständnis von Avantgarde hinausgeht. Es geht in diesem Barthes-Zitat um die Überspitzung des Denkens in Brüchen, um die Verabschiedung selbst negativer Dialektik und daher möglicherweise um den Übergang von Avantgarde zu Postavantgarde (von Moderne zu Postmoderne?). Antihegelianische Konnotationen sind deutlich herauszulesen, womit auch Barthes sich in die Riege der Autoren einreiht, die die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit der geschichtlichen Entwicklung von Kunst aufwerfen. Der Bruch reicht bis tief in das rezipierende Subjekt (»un sujet clivé«), das dieses Bruchs und damit seiner selbst im »texte de jouissance« nicht mehr i.S. einer Identität habhaft wird. Aus dem dialektisch verstehbaren Bruch wird, solange er noch als Einheit gedacht wird, ein Paradox (»contradiction vivante«). Barthes markiert mit diesem Satz von 1973 auch eine eigenständige Position im Hinblick auf den Begriff der Intertextualität: von der frühen Julia Kristeva als subversive Aufhebung von Text- und Subjektidentitäten eingeführt, optiert Barthes nun für ein Paradox, die Vorstellung einer Gleichzeitigkeit von Differenz und Identität, anders gesagt der Einheit der Differenz. Ist nach all dem, was bisher zur Wirkung der Wiederholung im Hinblick auf die Avantgarde gesagt wurde, ein fortgesetzter Skandal vorstellbar, den Barthes als Rezeptionsweise seines Textmodells prognostiziert? Besondere Beachtung verdient daher der Übergang einer Vorstellung historisch aufeinander folgender und dialektisch aufeinander bezogener Textstufen zu der ihrer simultanen, von Diskontinuität geprägten Präsenz.

Barthes' Ausführungen in *Le plaisir du texte* scheinen dabei von einer tiefgehenden Ambivalenz geprägt: auf der einen Seite die Befürchtung des Verlusts einer geschichtsphilosophisch legitimierten, versöhnten Geschichte (»que l'histoire [...] n'est pas paisible«), die das Subjekt vor Kontingenz bewahren könnte (»que le sujet de cette histoire [...] loin de pouvoir s'apaiser«), auf der anderen Seite (gleichsam kompensatorisch?) die Apotheose diskontinuierlicher Geschichte als Erfüllungsraum avantgardistischer, literarischer und politischer Utopie, eines »Babel heureuse«, wo die Erfahrung der Diskontinuität in Kontinuität umschlägt, eines

> texte paradisiaque, utopique (sans lieu), une hétérologie par plénitude: tous les signifiants sont là et chacun fait mouche; l'auteur (le lecteur) semble leur dire: *je vous aime tous* (mots, tours, phrases, adjectifs, ruptures: pêle-mêle: les signes et les mirages d'objets qu'ils représentent); une sorte de franciscanisme appelle tous les mots à se poser, à se presser, à repartir: texte jaspé, chiné; nous sommes comblés par le langage, tels de jeunes enfants à qui rien ne serait jamais refusé, reproché, ou pire encore: ›permis‹. (Barthes 1973:17)

Hier wird in meinen Augen ein Grundwiderspruch der Postmoderne antizipiert, für die dieser Barthes-Text ansonsten immer fraglos reklamiert wird. So erscheint es legitim, auch die weiteren Überlegungen Barthes' im Licht dieser Ambivalenz zu lesen. Die subjekttheoretischen Konsequenzen der Kontingenzerfahrung werden bei Barthes lange Zeit zugunsten einer neuen Texterfahrung in den Hintergrund gedrängt. Diese scheint nicht, wie dies der Begriff Utopie suggeriert, unerreichbar, wird also nicht mehr auf einer historischen Achse angesiedelt; sie besteht für Barthes 1973:49 vielmehr in der Atopie des Textes, d.h. die Utopie wird im Text performativ eingefordert.

Roland Barthes ist sich m.E. der beschriebenen Ambivalenz bewußt gewesen, wenn sie auch nicht explizit von ihm herausgestellt wird; sein Versuch, Ästhetik auf Ethik zu übertragen und damit eine Antwort auf die Problematik der von ihm postulierten »coupure« oder »hétérologie« zu konzipieren, belegt dies. Konsequenterweise spielt der Begriff der Differenz dabei eine besondere Rolle:

> ›Que la différence se glisse subrepticement à la place du conflit.‹ La différence n'est pas ce qui masque ou édulcore le conflit: elle se conquiert sur le conflit, elle est *au-delà et à côté* de lui. Le conflit ne serait rien d'autre que l'état moral de la différence; chaque fois (et cela devient fréquent) qu'il n'est pas tactique (visant à transformer une situation réelle), on peut pointer en lui le manque-à-jouir, l'échec d'une perversion qui s'aplatit sous son propre code et ne sait plus s'inventer: le conflit est toujours codé, l'agression n'est que le plus éculé des langages. En refusant la violence, c'est le code même que je refuse [...]. (Barthes 1973:27f.)

»›Que la différence se glisse subrepticement à la place du conflit.‹« – dieser Prozeß der Verschiebung wird von Barthes temporalisiert, ihm haftet darüber hinaus, folgt man dem Begriffsverständnis von »subreptice«, eine subversive, gegen das Gesetz gerichtete Eigenschaft an.[22] Differenz wird positiv gewertet, erscheint als historisch perspektivierte Antwort auf den Konflikt, auf den Skandal der »coupure«, und das, obwohl Barthes selbst in Zweifel gezogen hatte, ob es eine solche »intelligente«, d.h. intelligible historische Folge überhaupt noch geben könne. Intertextualität als Bestandteil der Barthesschen Utopie vom »texte paradisiaque« wird nach dem bisher Gesagten, d.h. aufgrund ihrer Genese aus dem Konflikt, eine problematische Kategorie, da sie letztlich auf diesen rückbezogen bleibt; der illokutionäre Charakter des Satzes »›Que la différence se glisse subrepticement à la place du conflit.‹« bleibt nicht verborgen. Die von Roland Barthes und dem Wandel seiner Denkbewegungen verkörperte Geschichte der literarischen Formen und Textfiguren im Zeichen von Differenz und Pluralität, für die hier nur ein erstes signifikatives Beispiel gegeben wurde, wird in dieser Untersuchung eine wichtige Rolle

---

22 Eine weitere Bruchstelle dieser Utopie liegt in der von ihm selbst benannten Möglichkeit strategischer, d.h. instrumentalisierter Konflikte, in der Gefahr von Willkür als Kehrseite der Kontingenz.

spielen. Es handelt sich dabei um die Geschichte einer Suche, die zuletzt bei der Vorstellung einer »*Mathesis singularis*« (Barthes 1980a:21) anlangt, einem nicht weniger utopischen Grenzwert, der der Pluralität, gar der Kontingenz, doch noch ein geheimes Gesetz unterstellen zu können glaubt. Es geht um die fortgesetzte Suche nach einer Moral der in ihrer Historizität problematisch gewordenen Formen, wie sie Roland Barthes seit *Le degré zéro de l'écriture* betrieben hat. Die Filiation der hier aufgezeigten Entwicklung aus der Avantgarde, der kompensatorische Effekt von Barthes' Konzept der »jouissance«, der im Hinblick auf das mit der Formentscheidung konfrontierte Subjekt prekäre Status von Differenz und Intertextualität wurde deutlich. Die Angst als »déni de transgression« erfüllt das Subjekt der Moderne, und der Schluß liegt nahe, diese Angst an der von Barthes evozierten problematischen Geschichtserfahrung festzumachen:

> Proximité (identité?) de la jouissance et de la peur. Ce qui répugne à un tel rapprochement, ce n'est évidemment pas l'idée que la peur est un sentiment désagréable – idée banale –, mais qu'elle est un sentiment *médiocrement indigne*; elle est le laissé-pour-compte de toutes les philosophies [...]; la folie n'en veut pas [...], et ceci interdit à la peur d'être moderne: c'est un déni de transgression, une folie que vous laissez en pleine conscience. [...] scindant le sujet *en le laissant intact*, elle n'a à sa disposition que des signifiants *conformes* [...]. La peur ne chasse, ni ne contraint, ni n'accomplit l'écriture: par la plus immobile des contradictions, toutes deux coexistent. (Barthes 1973:77f.)

1.2.2 Peter Bürger und die Notwendigkeit der Form

Peter Bürger hat in seiner Beschäftigung mit der Avantgarde die Herausforderung des poststrukturalistischen Diskurses zunächst weitgehend unberücksichtigt gelassen, obwohl er die Problematik künstlerischer Innovation vor dem Hintergrund der jeweils aktuellen ästhetisch-philosophischen und soziohistorischen Kontexte diskutiert. Dies sind in der *Theorie der Avantgarde* die Ereignisse von Mai 1968 und das »Scheitern der Studentenbewegung Anfang der 70er Jahre« (Bürger 1974:134), in *Prosa der Moderne* die Postmoderne, für Bürger 1988:7 »der unbegriffene Ausdruck dafür, daß die Moderne sich anders denken muß«, ein Bezugsrahmen, der auch in jüngeren Publikationen bestehen bleibt (vgl. Bürger 1992a, 1992b). Da ihm in *Theorie der Avantgarde* die Aufhebung der Institution Kunst in der Lebenspraxis zur Richtschnur avantgardistischen Handelns geworden ist, beurteilt er die von ihm in Abgrenzung zur historischen Avantgarde so genannte Neoavantgarde der 50er und 60er Jahre als Wiederholung dessen, was Duchamp und andere bereits geleistet hätten, sie wird ihm zur »sinnleeren Veranstaltung, die jede Sinnsetzung zuläßt« (Bürger 1974:85). Demnach würde Avantgarde wieder als Kunst rezipierbar.

Folgt man dieser Abwertung einer Literatur nicht, die sich vor dem Hintergrund (sprach)philosophischer Reflexionen von Strukturalismus und Poststrukturalismus entfaltet, die in oft geradezu surrealistischer Manier wenn nicht die Wirklichkeit, so doch das Bild der Gegenwart verändert hat, betont man weniger einen historischen als einen typologischen und für die literarische Formentwicklung in der Moderne konstitutiven Avantgardebegriff, und akzeptiert man zuletzt die Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilsysteme kann man folgern, daß die Selbstkritik der Institution Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft – so versteht Bürger die Avantgarde – nicht notwendig zu ihrer Aufhebung führen muß. Ein in der Theoriebildung der 60er und 70er Jahre verbreiteter weiter Textbegriff umschließt die Polarität von autonomer Kunst und Gesellschaft und entschärft damit die von Bürger entwickelte Entgegensetzung, wenn auch antagonistische und dialektische Modelle auf der Ebene des Textes z.B. bei Tel Quel eine Rolle spielten. Gerade dadurch aber wird Textkritik zur Gesellschafts- und Ideologiekritik, wird ein Textmodell vorstellbar, das Theorie und Praxis gleichermaßen umfaßt. Diese Überlegungen finden auch in *Prosa der Moderne* keinen Niederschlag, selbst wenn dort die Postmoderne zum Stimulus des Nachdenkens über die Moderne erklärt wird, und gerade in der Postmodernedebatte textualistische, nominalistische, konstruktivistische und simulationstheoretische Paradigmen eine besondere Rolle spielen.

Die Geschichte der ästhetischen Moderne präsentiert sich laut Bürger 1988:59 als eine »Abfolge von Brüchen«[23], die das entfremdete, Erfahrungsverlust erleidende Individuum dazu bestimmen, die »ersehnte Erfahrung des Sinns in die nicht endende Geschichte der Darstellung seiner Abwesenheit« (Bürger 1988:448) münden zu lassen. Dem Individuum bleibt als verbindliche Ausdrucksgestalt nur mehr die subjektiv gesetzte und Objektivität beanspruchende Form, für Bürger 1988:30 die »quasi mythische Grundlage moderner Kunst«, eine Vorstellung, die seiner Meinung nach bis in die 60er Jahre Gültigkeit besaß (Bürger 1988:156). Obwohl er die Gültigkeit dieser Konzeption bis in die jüngere Gegenwart anerkennt, glaubt Bürger 1988:452 unter Rückgriff auf Positionen der *Theorie der Avantgarde* eine »Dynamik der Verhäßlichung und der Formzerstörung« in der Literatur beobachten zu können. Die Bewertung dieses Widerspruchs fällt nicht leicht, obwohl oder gerade weil Bürger am Konstrukt der objektiven Form festhält, um die Möglichkeit ästhetischen Urteils gegen jeglichen Solipsismus zu verteidigen.[24] Die von ihm

---

23 Moderne und Avantgarde werden hier zwar schon differenziert, der »Begriff der notwendigen Form« (Bürger 1988:257) jedoch als Klammer beider Bewegungen angesehen.

24 Seine Vorstellung einer objektiven Form ist zwar nicht identisch mit dem »Theorem des einen, historisch avancierten Materialstands« (Bürger 1988:51), greift jedoch auf die »Materialtradition [zurück], weil darin historische Erfahrungen abgelagert sind« (ebd.).

vorgeschlagene Bewertungsmethode literarischer Texte ist dabei die des Werkvergleichs, »weder gesellschaftliche Realität noch die Erlebniswirklichkeit des Autors« (Bürger 1988:51). Kriterium ist wieder die Abfolge einander ablösender Formen in avantgardistischer Perspektive, von der der Begriff »Werkvergleich« gleichsam eine geschichtsphilosophisch und historisch neutrale Ausprägung darstellt; nur dieses Schema gibt Bürger ästhetische Bewertungskriterien an die Hand. Die Gesichtspunkte, die seinem Werkvergleich zugrundeliegen und die er aus seiner Analyse der Entwicklung des Romans seit Flaubert herausgelesen hat, erweisen sich jedoch spätestens dann als unproduktiv, wenn es nicht um den Vergleich aufeinanderfolgender literarischer Formen geht, sondern um die gleichzeitige Präsenz verschiedener Formen innerhalb des literarischen Feldes der Gegenwart. Denn der als »Abfolge von Brüchen« definierte Begriff der Moderne droht damit obsolet zu werden. Nur zögernd spricht Bürger 1988:450 daher von einer sich neuerlich wieder »andeutende[n] Aufwertung des realistischen Verfahrens«, die er gleichfalls als modern glaubt bezeichnen zu können, »insofern sie einer neuerlichen Veränderung der ästhetischen Sensibilität Ausdruck verleiht«. So wird das Alte modern, allerdings um den Preis zunehmender semantischer Unschärfe der Begriffe. Mit der Entwertung dieser Dichotomie als literaturgeschichtliche Kategorie gerät auch Bürgers Modernebegriff an seine Grenzen.

In seine jüngsten Arbeiten hat zwar die poststrukturalistische Theoriediskussion Eingang gefunden, doch die Vorstellung einer notwendigen Form bleibt implizit aufrechterhalten. Dies führt ihn konsequent zu einer selbstreflexiven Infragestellung seiner eigenen literaturwissenschaftlichen Darstellungsform, die jetzt als Suche nach einer Form verstanden wird. Nichts anderes ist der Essay, den er in *Das Denken des Herrn* als zeitgemäße Darstellungs- und Reflexionsform reklamiert. Seine subtilen Analysen bewegen sich im Spannungsfeld einer nicht dekonstruktivistisch aufzufassenden Wahrheitssuche (»In diese Widersprüche versenkt sich der Essayist, nicht, um sie zu entlarven, sondern in der Annahme, daß in ihnen sich die Wahrheit bewegt«, Bürger 1992a:13) und der Unmöglichkeit, sie je zu erreichen – der Essay wird zur »Form des unendlichen Aufschubs« (Bürger 1992a:13). Sein Nachvollzug des französischen Antihegelianismus (Bataille, Blanchot, Barthes, Foucault, Lacan, Derrida) gerät ihm dabei zur Konstitution eines posthistorischen Hegelianismus: »Wo immer Geschichte blockiert scheint, richtet der Blick sich auf die Gestalt des Herrn, der, dem Tod ins Auge schauend, abseits steht vom geschichtlichen Treiben« (Bürger 1992a:177). Die Fortschrittsausrichtung der (literarischen) Geschichte ist für Peter Bürger 1992a:179 zu Ende: »Die Abkehr vom Mythos des Fortschritts führt in dessen nicht weniger mythisches Gegenbild: die ewige Wiederkehr«, die nur die verdeckte Kehrseite der Logik der Produktion sei. Diese melancholische Schlußvolte ist Ausdruck einer Nostalgie nach einer die Wahrheit reflektierenden Form, als welche der Essay letztlich doch nicht erscheinen mag. In seinem Perspektivwechsel vom Knecht

zum Herrn blendet er das Phänomen der Geschichtlichkeit aus, das noch seinem methodischen Vorschlag des Werkvergleichs in *Prosa der Moderne* unterlegt war.[25] Der Gedanke liegt nahe, Bürgers formal bestimmte essayistische »Wahrheit« sowie seine Uminterpretation des Herr-Knecht-Modells mit Richard Rortys postmodernem Verständnis hegelianischer Dialektik zu konfrontieren, die »weder ein Prozeß der Argumentation noch eine Weise der Vereinigung von Subjekt und Objekt, sondern einfach literarisches Geschick [ist] – Geschick, das sich in der Herstellung überraschender Gestaltwechsel durch glatte, schnelle Übergänge von einer Terminologie in eine andere zeigt« (Rorty 1989:135).[26]

1995 nun fragt Bürger explizit nach dem Ende der Avantgarde. Seinen Überlegungen liegt eine Ausdifferenzierung des Modernebegriffs zugrunde, derzufolge »es innerhalb der Moderne als ganzer zwei Richtungen gibt, von denen die eine aufs autonome Werk setzt (Moderne im engeren Sinn), die andere aber auf eine Veränderung des Lebens (Avantgarde)« (Bürger 1995:23). Beide Tendenzen verfolgt er dann, um am Ende ggf. verbleibende Entwicklungspotentiale aufzuzeigen. Dazu entwirft er eine paradoxe Figur: in einem epochalen Sinn seien beide Bewegungen an ihr Ende gelangt, was nicht heißt, daß der mit ihnen verbundene Anspruch obsolet geworden wäre. Bürger reserviert den Begriff der Avantgarde für die historische Avantgarde, die den zweiten Weltkrieg nicht überdauert habe. Doch die »avantgardistische Problematik« bleibt bestehen[27], woraus folgt, daß »die Situation des postavant-

---

25 »Wo der Ideologiekritiker die sich entfaltende Wahrheit der Geschichte auf seiner Seite weiß und daraus die Legitimationskraft seines Urteils bezieht, setzt der Essayist sein Denken der Verkehrung aus, gegen die er sich nur zu wehren vermag, indem er die Verkehrung seinerseits verkehrt« (Bürger 1992a:13).

26 Jenseits dialektischer Muster ist für Rorty die literarische Innovation von der geschichtlichen Entwicklung abgekoppelt. Im Sinne eines institutionell garantierten, wertneutralen Liberalismus sieht er im Roman und seinen vielfältigen narrativen Perspektivierungen Aktualisierungen liberaler Tugenden wie Toleranz und Ironie; die idiosynkratische ästhetische »Selbsterschaffung« (Rorty 1989:12) des Menschen wird ihm zum politischen und philosophischen Programm. Sein Denken versucht als pragmatistische Philosophie Ästhetik im Hinblick auf die Frage zu perspektivieren, die auch den Ausgangspunkt seiner Reflexionen darstellt: »Was heißt es, in einer reichen Demokratie des zwanzigsten Jahrhunderts zu leben?« (Rorty 1989:12). Nun sind seine weitreichenden Thesen nicht unwidersprochen geblieben, doch können sie im Hinblick auf die hier diskutierten Autoren durchaus als Provokation aufgefaßt werden, insofern Rorty ohne Melancholie über den Verlust avantgardistischer Utopien Ästhetik auf den soziohistorischen Kontext bezieht. Allein der Titel seiner Studie *Kontingenz, Ironie und Solidarität* wirkt vor dem skizzierten Hintergrund bereits als Provokation.

27 »Zwar hat sich die Hoffnung auf eine radikale Veränderung der Lebenspraxis als überschwenglich erwiesen, aber der durch sie motivierte Angriff auf den Autonomiestatus der Kunst treibt seitdem die Kunst um, die nicht umhin kann, immer wieder die Frage nach

gardistischen Künstlers im strengen Wortsinne aporetisch [ist]; nur eine widersprüchliche Selbstbestimmung kann ihr gerecht werden« (Bürger 1995:24). Dieses paradoxe Selbstverständnis ist allerdings nur eine von drei »Überlebensweisen« der Avantgarde:

> Nicht, daß die Avantgarden für uns erledigt sind, sondern *daß sie gerade als vergangene fortleben*: in ihrer ursprünglichen Intention, wenngleich paradox gebrochen, bei Beuys; als bloßes Verfahren bei jenen, die ins Arsenal vergangener Gesten greifen, die, ihres Sinnes beraubt, ins Ornamentale umschlagen; schließlich als verkehrte Realisierung der Forderung, Kunst und Leben zu vereinen, in der allgegenwärtigen Ästhetisierung des Alltags. (Bürger 1995:25)

Bei der Moderne ist Bürger weniger eindeutig. Zwar sieht er auch ihre Logik gestört, ihre Tabus vielfach durchbrochen, anders als bei der Avantgarde scheut er sich jedoch, das sich analog zur Begriffsbildung Postavantgarde aufdrängende Schlagwort der Postmoderne zu verwenden. Deshalb spricht er davon, man habe es »mit dem Historischwerden eines bestimmten Moderne-Begriffs zu tun« (Bürger 1995:25), und plädiert für eine Änderung der Begriffsbedeutung; Kriterien hierfür sind seiner Meinung nach der Verzicht auf eine geschichtsphilosophische Perspektive sowie eine neu zu entwickelnde »Vorstellung von der notwendigen Form [...], die nicht am Fortschritt der Materialentwicklung ihr Kriterium hat« (Bürger 1995:26).

Seine Vorstellung postavantgardistischer Ästhetik – die von Bürger zunächst getrennten beiden Ausprägungen seines Modernebegriffs konvergieren zusehends –, deckt sich allerdings nicht mit der Begriffsbildung Schulz-Buschhaus', der gerade die freie, anti-historistische Verfügung über das künstlerische Material betont. Bei Bürger handelt es sich vielmehr um eine Ästhetik, die durchaus noch Spuren einer dialektischen Geschichtsauffassung in sich trägt: »Wenn die Moderne als ganze sich in den Widersprüchen bewegt, die sich historisch als Gegensätze entfaltet haben, dann könnte ein mögliches Kriterium der notwendigen Form heute sein, ob es dem einzelnen Werk gelingt, diese Spannung in sich auszutragen« (Bürger 1995:26). Gekennzeichnet wäre eine solche Ästhetik dann von den Oppositionspaaren

> Streben nach der Reinheit der je spezifischen Form und die Sehnsucht, alle Form preiszugeben an die Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Sie würde die Kunst vom Leben trennen und zugleich diese Trennung in Frage stellen. Sie würde das Werk in die von Benjamin beschriebene Aura stellen, die es dem begrifflichen Zugriff entrückt, und auf die Zertrümmerung der Aura zielen als eines sakralen Rests, der dem Prinzip der Rationalität widerstreitet. (ebd.)

Es wird m.E. jedoch nicht ganz plausibel, wieso es überhaupt noch der Vorstellung einer notwendigen Form bedarf – es sei denn, es handele sich dabei

---

ihrem Status in der Gesellschaft aufzuwerfen« (Bürger 1995:24). Hierin sieht auch Luhmann die Aufgabenstellung der Gegenwartskunst (s.u.).