

Zwerge, Leser, Abduktionen

Über die Logik des Lesens bei Calvino und Eco

Uwe Wirth

Über „offene Kunstwerke“ und „neue Leser“

Den Romanen des „philosophischen Schriftstellers“ Italo Calvino lassen sich grundlegende Fragen der zeitgenössischen Ästhetik entnehmen. Sie eröffnen einen Horizont, innerhalb dessen sich auch das theoretische und literarische Œuvre des „Roman-schreibenden Philosophen“ Umberto Eco bewegt, ja es scheint fast, als befänden sich die Werke beider in einem Dialog. Jedes lebendige Kunstwerk ist, wie Eco betont, ein Kunstwerk in Bewegung, offen für neue interpretative und kommunikative Möglichkeiten sowie für neue Möglichkeiten des ästhetischen Genusses.¹ Der Interpretationsprozess gleicht einer Pendelbewegung zwischen der „Offenheit“ der Rezeptionsmöglichkeiten und der „Geschlossenheit“ bzw. Bestimmtheit des Werkes durch seine Struktur. Der Interpret steht demnach innerhalb einer nicht stillzustellenden Bewegung, in deren – immer erneut notwendigen – Nachvollzug er sowohl Erkenntnisse über die „kombinatorischen Möglichkeiten des Codes“ gewinnt, als auch über „die Codes (...) einer bestimmten Periode der Kunstgeschichte.“ Daher ist es die Aufgabe der semiotischen Interpretation eines ästhetischen Textes, „das strukturierte Modell für einen unstrukturierten Prozeß eines kommunikativen Wechselspiels“ zu liefern.² Für Eco ist die Interpretation ein pragmatisch-hermeneutischer Prozeß, der im „Tumel der Möglichkeiten“ bestimmte Bedeutungsmöglichkeiten ausschließt und andere privilegiert. Ein „epochales“ Kunstwerk ist nach Eco eine „epistemologische Metapher“, es repräsentiert ein „diffuses theoretisches Bewußtsein“,³ das von den wissenschaftlichen und ästhetischen Theorien seiner Zeit gespeist wird. Dies gilt in besonderem Maße für die Romane Calvinos und Ecos: Der „Held“ ihrer Romane ist der Interpretationsprozess im Spannungsfeld zwischen Autor, Text und Leser. Dabei geht es um die Frage: Wie wird sich der Interpret im Verlauf der Interpretation seiner Rolle als Interpret bewußt? Die Absicht Ecos und Calvinos ist eine aufklärerische: Sie wollen einen „neuen Leser“ schaffen, der sich seiner Rolle als Leser bewußt ist und der die Verantwortung für seine Lektürekonzeption übernimmt. „Ein Text will für seinen Leser zu einem Erlebnis der Selbstveränderung werden“.⁴

Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* zeigt, wie die Möglichkeiten der Lektüre mit den Möglichkeiten der Écriture verknüpft sind. Calvino geht es primär um die Aktualisierung der unendlichen Permutations- und Kombinationsmöglichkeiten des Schreibens. Im Nachwort zu *Das Schloß, darin sich die Schicksale kreuzen* bekennt er: „(...) mir kam die höllische Versuchung, alle Geschichten zu evozieren, die in einem Tarockspiel stecken können“ (136). Die Karten sind für ihn „eine Konstruktionsmaschine für Erzählungen“ (136). Das Lesen wird demgegenüber zu einer Möglichkeit des Rezipienten, die Geschichte auf seine Art zu Ende zu schreiben. Auch die Lektüre wird zur Écriture.

Ecos *Der Name der Rose* wendet sich gegen einen undynamischen Strukturalismus, der die Rolle des Lesers und seine interpretativen Freiheiten unberücksichtigt läßt. Zugleich verweist der Roman auf die Gefahren dieser Freiheit: Der Grund für den Tod der Mönche ist ihre Neugierde, ihre „Lust am Text“. Um schneller umblättern zu können, benetzen sie ihre Finger mit Speichel; da die Seiten vergiftet waren, tötet sich das Opfer allmählich selbst, „und zwar genau in dem Maße, wie es weiterlesen wollte ...“ (601). Eco will den ästhetischen Text einerseits für neue Lesarten offenhalten, aber das Werk andererseits gegen willkürliche Interpretation schützen. Daher gibt es falsifizierbare Lesarten, auch wenn es umgekehrt nicht die eine, „richtige“ Interpretation geben kann.

So wendet sich Eco in *Das Foucaultschen Pendel* gegen jene postmodernen Literaturtheorien, die den Unterschied zwischen dem Gebrauch von Texten und deren Interpretation leugnen und für die deshalb jede Lektüre ein „Fehllesen“ ist. Die Postmoderne wird in Analogie zu jenen kabbalistischen und hermetischen Strömungen gesetzt, für die das Universum ein Labyrinth ist, „ein Netzwerk von Ähnlichkeiten und kosmischen Sympathien“ und für die es „keine privilegierten kausalen Ketten mehr“ gibt.⁵ Alles wird zum Geheimnis, und die Wahrheit wird mit dem gleichgesetzt, „was nicht gesagt wird“.⁶ Die „postmoderne Vernunft“ ist durch die Verabschiedung der Kausalität und des Subjekts gekennzeichnet sowie durch die Verwischung der Grenze zwischen Ästhetischem und Nichtästhetischem.

Über Spiegel, Apokalypsenhändler, Abduktionen und Zwerge

Diejenigen Romane Ecos und Calvinos, denen im folgenden das Hauptaugenmerk gelten wird, haben auffallende Gemeinsamkeiten: Sie erscheinen nicht nur als Exemplifikation derselben ästhetischen Positionen, sondern nehmen auf die gleichen Bilder und Personen Bezug. Übrigens haben sie auch denselben Übersetzer: Burkhard Kroeber.

Im Vorwort zu Ecos *Der Name der Rose* findet sich der Hinweis auf den Aufsatz eines gewissen Milo von Temesvar, der den Titel trägt: „Vom Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel“ (9). Dieser Titel, ebenso wie der Kontext, in den er gestellt ist, enthält mehrere aufschlußreiche Hinweise für eine Interpretation der Romane Ecos und Calvinos. Ebenfalls im Vorwort zu *Der Name der Rose* wird der Jesuitenpater Athanasius Kircher genannt, der sich mit dem Problem der unendlichen Spiegelung befaßte. Kircher ist, wie man in Ecos *Das Foucaultsche Pendel* erfährt, einer der ersten, „der die Hieroglyphen zu entziffern versuchte“ (331). In der siebten Episode „In einem Netz von Linien, die sich überschneiden“ in Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* möchte ein dem Simulationswahn verfallener Konzernchef „jenes von Kircher projektierte ganz mit Spiegeln ausgekleidete Zimmer“ rekonstruieren (195). Spiegel haben in den Romanen Ecos und Calvinos eine wichtige Funktion: In *Der Name der Rose* wird das geheimnisvolle zweite Buch der Poetik des Aristoteles hinter einem Zerrspiegel versteckt: ein Hinweis auf die philosophische Frage nach der „Hinterwelt“. Im *Foucaultschen Pendel* versteckt sich der Erzähler in einem Periskop: ein Hinweis auf den „Spiegel der Natur“. Für Ecos und Calvinos Romane gilt jener Sinnspruch des Alanus ab Insulis, der das Leitmotiv von *Der Name der Rose* ist:

omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est et speculum

In *Herr Palomar* schreibt Calvino: „(...) das Universum ist ein Spiegel, in dem wir nur das betrachten können, was wir gelernt haben, in uns selbst zu erkennen“ (138): ein Hinweis auf die Frage nach der Selbsterkenntnis als „Selbstbespiegelung“. Das Bild des Spiegels bezieht sich also sowohl auf Probleme der Selbsterkenntnis als auch auf die Erkenntnisproblematik im allgemeinen. Aber ist dieses Bild adäquat? Rorty zufolge ist die „verstaubte Spiegelmetaphorik“ der Erkenntnistheorie Teil der Metaphysik des naiven philosophischen Realismus.⁷ Die Vorstellung, unsere Wahrnehmungsdaten seien ein „Spiegel der Natur“ ist eine Selbsttäuschung, denn sie verkennt den Vorurteilscharakter dieser „Daten“, die durch Kultur, Ideologie und Projektionen, also unser Weltbild, vorinterpretiert sind und deshalb bestenfalls Zerrbilder darstellen. Der Grad der Verzerrung durch unser Weltbild determiniert die Struktur der Vorurteile, die Eingang in unsere Interpretation der Wirklichkeit und der Kunst finden.

Der Erwähnung des Titels „Vom Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel“ lassen sich noch weitere Hinweise entnehmen: Besonders auffällig erscheint im Vorwort zu *Der Name der Rose* das Bemühen Ecos, sich hinter einer Herausgeberfiktion zu verbergen. Dabei bedeutet die Erwähnung des Autors Milo von Temesvar eine interessante Doppelung. Im Anhang seiner Aufsatzsammlung *Apokalyptiker und Integrierte* schildert Eco die Forschungsansätze eben jenes Temesvar – einer fiktiven Gestalt. Thema ist das Problem der mangelnden geistigen Beweglichkeit der Forscher, um wissenschaftliche Revolutionen und Paradigmenwechsel mitvollziehen zu können. Die Bezugnahme auf diesen Aufsatz ist demnach ein Indiz dafür, daß die Frage nach den Möglichkeiten des Wissenszuwachses eines der zentralen Themen in *Der Name der Rose* ist: Temesvar gibt das Beispiel des „Apokalypsenhändlers von Salamanca“, eines Gelehrten an der Schwelle zur Neuzeit, der noch dem mittelalterlichen Weltbild verhaftet ist. Als sich dieses Weltbild durch die Entdeckung Amerikas wandelt, bieten sich ihm nur zwei Möglichkeiten, sein intellektuelles Überleben zu sichern: Er kann entweder einen Fortbildungskurs belegen und sich auf das neue Weltbild umschulen lassen, oder er verbringt den Rest seines Lebens damit, die Nichtigkeit der Entdeckung Amerikas zu beweisen. Er wird zu einem Experten in Schwarzmalerei und findet damit eine Rolle in der Gesellschaft als „Apokalypsenhändler“. In *Der Name der Rose* übernimmt Jorge, der blinde Hüter der Bibliothek, die Rolle des „Apokalypsenhändlers“: „Es gibt keinen Fortschritt, es gibt keine epochale Revolution in der Geschichte des Wissens, es gibt nur fortdauernde und erhabene Rekapitulation“ (509). Die immer schneller aufeinanderfolgenden Revolutionen des Wissens verlangen vom Intellektuellen eine „Bereitschaft zum Umdenken, einen Akt der Demut, eine Fähigkeit, sich erneut auf die Schulbank zu setzen“,⁸ also eine Fähigkeit zum Umschalten zwischen verschiedenen Paradigmen, die man „Switchability“ nennen könnte.

Der amerikanische Philosoph und Logiker Charles Sanders Peirce, Begründer des semiotischen Pragmatismus, befaßte sich intensiv mit der Frage nach dem Wachstum unseres Wissens. Aus seiner pragmatischen Perspektive vollzieht sich der Erkenntniszuwachs im infiniten Prozeß der Semiose, innerhalb einer realen Forschungsgemeinschaft. Die Semiose ist der Interpretationsprozeß eines sprachlichen oder nichtsprachlichen Zeichens, in dessen Verlauf der Bestimmtheitsgrad unserer Vorstellung der Zeichenbedeutung durch jeden Interpretationsakt kontinuierlich wächst. Dies führt „in the long run“ zu einer klaren Vorstellung des Sachverhalts. Die Kontinuität und die Konsistenz der Interpretation, ebenso wie der intersubjektive Konsens der Forscher über ihre Angemessenheit, sollen auf lange Sicht quasi-notwendig die Wahrheit in Form einer „ultimate opinion“ über die adäquate Repräsentation der Welt garantieren.

Die Frage nach der Evolution des Wissens findet man in *Der Name der Rose* im wissenschaftshistorischen Topos vom „Zwerg auf den Schultern des Riesen“ wieder. Dieser

steht für die Möglichkeit des Aufbauens auf dem Wissen der Alten, also für ein Modell der linearen Semiose: Jede neue Interpretation türmt neues Wissen auf. Auch William von Baskerville ist zunächst dieser Ansicht – beinhaltet sie doch die Hoffnung, die eigene beschränkte Perspektive erweitern zu können: „Ja, wir sind Zwerge, (...) aber Zwerge, die auf den Schultern der Riesen von einst sitzen, und so können wir trotz unserer Kleinheit manchmal weiter sehen als sie.“ (114) Auch Peirce bezieht sich auf diesen Topos, um die kontinuierliche Zusammenarbeit der Forscher- und Interpretationsgemeinschaft zu beschreiben: „(they) stand upon one another's shoulders“.⁹ Diese überaus fortschrittsgläubige Auffassung, die bis in die Moderne das Weltbild der Wissenschaft bestimmt hat, wird revidiert von William, dem Vorreiter des Wissenschaftler-Detektivs, relativiert, wenn er sagt, daß in Wahrheit „die Gelehrten unserer Tage nur Zwerge auf den Schultern von Zwergen“ sind (118).

Aus dem Konzept der Semiose ergeben sich noch weitere Konsequenzen: Für Peirce geschieht alles Denken und Interpretieren in Zeichen, die zugleich Bestandteil eines Arguments sind. Interpretieren heißt Schlußfolgern. Der gesamte Prozeß des Schlußfolgerns besteht nach Peirce entweder darin, zu fragen, wie ein neues Phänomen angemessen erklärt werden soll (Abduktion, welche Konsequenzen eine Annahme hat (Deduktion) oder wie man eine singuläre Beobachtung verallgemeinern kann (Induktion).¹⁰ Die Abduktion liefert die Prämissen für die Deduktion und den Aspekt, unter dem die Induktion deren Wahrheit prüft. Die Abduktion stellt Mutmaßungen darüber an, welcher Aspekt für eine induktive Verallgemeinerung der relevanten sein könnte. Somit wird die Abduktion „zum ersten Schritt im gesamten Prozeß des Schlußfolgerns“¹¹ und zum Ausgangspunkt jeder Interpretation. Mit Abduktion bezeichnet Peirce den „Prozeß des Aufstellens von Hypothesen“.¹² Sie ist die „einzige wirklich synthetische Schlußart“, da nur durch sie neue Ideen ins Denken gelangen.¹³ Obwohl die logische Sicherheit einer Abduktion gering ist, „da sie nur Vermutungen anbietet“,¹⁴ behauptet Peirce, daß sie als „Operation des Einführens einer erklärenden Hypothese“ ein logischer, wenn auch weitgehend indeterminierter Prozeß sei.¹⁵ Die Abduktion schließt von einer gegebenen Wirkung auf eine hypothetische Ursache zurück. Sie dient der Identifikation von Spuren, dem Ergänzen von Fragmenten, der Information über Ursachen und dem Erschließen der Intentionen und Gesetzmäßigkeiten eines Diskurses oder Tatsachenkomplexes. William von Baskerville beschreibt in *Der Name der Rose* die Vollzugsweise der Abduktion als Prozeß des Findens oder Erfindens plausibler Hypothesen. Der Anlaß zum Abduzieren ist eine rätselhafte Beobachtung, die unseren Erwartungen zuwiderläuft:

‘Mein lieber Adson’, dozierte mein Meister, ‘das Aufklären eines Geheimnisses ist nicht dasselbe wie das Deduzieren aus festen Grundprinzipien. (...) Es ist eher so, daß man vor einer Anzahl von Tatsachen steht, die anscheinend nichts miteinander zu tun haben, und nun versuchen muß, sie sich als ebensoviele Einzelfälle eines allgemeinen Gesetzes vorzustellen, eines Gesetzes aber, das man nicht kennt und das womöglich noch nie formuliert worden ist’. (389)

Deduktion, Induktion und Abduktion stellen nach Massimo Bonfantini innerhalb des Entwicklungsprozesses der Wissenschaft paradigmatische Denkmuster und Herangehensweisen dar. Die Problemorientierung des Denkens hat sich von der statischen, deduktiven Schlußfolgerung über das induktive Anhäufen und Klassifizieren von Erfahrungsdaten zur abduktiven Verfahrensweise hin entwickelt. Der „abductive turn“ besteht also in einem erkenntnistheoretischen Perspektivenwechsel:

So kann nach der langen und archaischen Ära der Herrschaft der Deduktion und nach der modernen Herrschaft der Induktion mit Sicherheit erwartet werden, daß es jetzt Zeit wird für die reife und ultramoderne volle Selbsterkenntnis, d.h. für die Abduktion.¹⁶

Der entscheidende Perspektivenwechsel vollzieht sich bei der Wende zur Abduktion durch einen Rollentausch: Während bei der Deduktion die Prämissen gegeben sind und nun die gültigen Konklusionen gesucht werden, ist bei der Abduktion die Konklusion gegeben und die möglichen Prämissen (Regel und Fall) müssen „retroduktiv“ erschlossen werden. Wir suchen nach den Voraussetzungen und Präsuppositionen für gültige Konklusionen. Dies bedeutet, daß der Forschungsprozeß sowohl durch die hermeneutische Frage nach seinen Voraussetzungen als auch durch die pragmatische Frage nach den möglichen Wirkungen bestimmt ist. Der „abductive turn“ ist die logische Pointe der sprachpragmatischen Wende bzw. des „pragmatic-hermeneutic turn“ in der Wissenschaftstheorie. Mit Peirce kann man sagen: Das „Problem des Pragmatismus“ ist nichts anderes „als das Problem der Logik der Abduktion“.¹⁷ Die Rolle des Forschers ist nicht mehr nur die des regelanwendenden Richters, der die Erfahrung auf den „Zeugenstand der Vernunft“ ruft, sondern die eines regelsuchenden Detektivs, der mit Hilfe seines detektivischen „Spürsinns“ den relevanten Aspekt einer Beobachtung oder beweiskräftige Spuren findet. Voraussetzung für das Gelingen einer Abduktion ist die Einsicht in den Gesamtzusammenhang, ein „Rate-Instinkt“, der bei der Selektion von möglichen Hypothesen in die richtige Richtung weist. Man kann also festhalten, daß die „Abduktive Wende“ durch die epistemologische Einsicht ausgezeichnet ist, daß der größte Teil unseres Wissens aus Mutmaßungen besteht, mithin *hypothetisch* ist und daß unsere Hypothesen daher notwendigerweise zuerst einer *experimentellen* Prüfung unterzogen werden müssen, bevor sie mit Wahrheitsanspruch behauptet werden können. Bis dahin haben unsere Theorien ausschließlich *operationellen* und vorläufigen Charakter. Die Aufgabe des Interpreten besteht darin, diese Vorläufigkeit seiner Interpretation auszuhalten.

Über Detektive und Wissenschaftler

Das Detektivmodell ist ein Leitmotiv der Romane Ecos, da es sich als Paradigma der Spurensuche in Text- und Tatsachenwelt erweist. Nach Eco stellt ein Kriminalroman eine „Konjunktur-Geschichte im Reinzustand“ dar, eine Geschichte, die vom „Wagnis des Aufstellens von Hypothesen“ handelt.¹⁸ Darüber hinaus ist der Detektivroman, wie Nancy Harrowitz betont, die einzige literarische Gattung, „die der Darstellung der Abduktion gewidmet ist“.¹⁹ Die Logik der Abduktion liegt sowohl der Logik der Detektive, als auch der Forschungslogik des Wissenschaftlers zugrunde. „Letzten Endes ist die Grundfrage aller Philosophie (...) die gleiche wie die Grundfrage des Kriminalromans: Wer ist der Schuldige? Um es zu wissen (...) muß man annehmen, daß alle Tatsachen eine Logik haben, nämlich die Logik, die ihnen der Schuldige auferlegt hat“.²⁰ Die Rolle des Detektivs wird jedoch nicht nur zum Ideal für den intelligenten Wissenschaftler, sondern auch für den intelligenten Leser. Dergestalt bringt der Modus des abduktiven Schlußfolgerns die Rollen des Detektivs, des Wissenschaftlers und des Lesers in eine Relation, denn für alle drei ist die Frage ausschlaggebend, wie sie zu den Prämissen (d.h. den Hypothesen) für ihre Schlußfolgerungen gelangen. Die Romane des Semiotikprofessors Ecos erscheinen als Exemplifikation der Peirceschen Theorie der Abduktion. Sie thematisieren die „Bedingung der Möglichkeit“ abduktiven Schließens und demonstrieren die Gefahr seines Scheiterns, die darin besteht, daß der Detektiv oder der Wissenschaftler von einem falschen Weltbild, d.h. von falschen Voraussetzungen ausgeht: So basiert die mysteriöse Mordserie in *Der Name der Rose* nicht auf dem Plan eines raffinierten Mörders, sondern auf einer kollektiven self-fulfilling prophecy. William hält die Indizien und Spuren für natürliche, informative Zeichen, während sie doch tatsächlich Teil einer fiktiven Kommunikation

zwischen ihm und dem Täter sind. Durch die wechselseitige Spiegelung der Intentionen versetzt sich jeder der beiden in das Gehirn des anderen. William hatte angenommen, „daß die Serie der Verbrechen dem Rhythmus der sieben Posaunen in der Apokalypse folgte (...) dabei war es Zufall“ (597). Jorge, der Täter, hatte sich an diesen Plan jedoch nur gehalten, weil er wußte, daß William ihn für plausibel hielt. So muß William erkennen, daß er keinen echten Spuren gefolgt war, sondern zum Teil Fälschungen, zum Teil der Projektion eines falschen Plans.

So war das also (...). Dann habe ich mir ein falsches Muster zurechtgelegt, um mir die Schritte des Schuldigen zu erklären, und der Schuldige hat sich diesem falschen Muster angepaßt. Und genau dieses falsche Muster hat mich schließlich auf deine Spur gebracht ... (597).

Der Detektiv hegt die Hoffnung, daß die Bewegungen seines forschenden Geistes den gleichen Regeln folgen wie die Wirklichkeit, daß er nach denselben Gesetzen denkt, „die den Zusammenhang und die Ordnung der Dinge regeln. Wenn sich ein Detektiv in den Geist eines Mörders versetzt, gelangt er unweigerlich an denselben Punkt wie der Mörder“.²¹ Allerdings kann sich auch der Mörder in den Geist des Detektivs versetzen und ihm zuvorkommen. Genau dies geschieht in *Der Name der Rose*. Doch herrscht hier die Logik der „verkehrten Welt“: „Die Unordnung und Zusammenhanglosigkeit der Ideen ist identisch mit der Unordnung und Zusammenhanglosigkeit der Dinge, das heißt der Welt“.²² Für den Wissenschaftler ist diese Erkenntnis natürlich fatal, da sein Vertrauen in die Kausalität als Erklärungsparadigma erschüttert wird. So klagt William am Ende: „Ich bin wie ein Besessener hinter einem Anschein von Ordnung hergelaufen, während ich doch hätte wissen müssen, daß es in der Welt keine Ordnung gibt.“ Darauf erwidert Adson: „Aber indem Ihr Euch eine falsche Ordnung vorgestellt habt, habt ihr schließlich etwas gefunden ...“. William antwortet: „Da hast du etwas sehr Schönes gesagt, Adson, ich danke dir.“ (625)

Die beiden Romane Ecos stellen die Abduktion aus zwei unterschiedlichen philosophischen Blickwinkeln dar. In *Der Name der Rose* muß sich die Abduktion gegen das autoritäre, statische Denken des Mittelalters durchsetzen. Dieses deduktiv-dogmatische Denken entspricht der angenommenen, gottgegebenen Ordnung, gegen die sich das Individuum auflehnen muß, um Freiräume für seine eigenen, nicht-deduktiven Schlußfolgerungen zu suchen. Ecos mittelalterlicher Detektiv, William von Baskerville, ist ein Konstrukt, eine Kreuzung zweier Figuren. Einmal nimmt sie Bezug auf die historische Figur des William von Ockham, des Begründers des Ökonomieprinzips als Forschungsstrategie. Dieses Prinzip soll zu einer effektiven Eliminierung falscher Hypothesen führen. „Ockhams Rasiermesser“ beseitigt überflüssige Entitäten, „schärft“ und „verkürzt“ den Forschungsprozeß, indem der evidenten, einfachen und prüfbareren Hypothese der Vorzug gegeben wird. Zum anderen wird auf die literarische Figur des Sherlock Holmes Bezug genommen, jenes deduzierenden Detektivs, der am Anfang des Romans *Der Hund von Baskerville* seine Methode des Hypothesenaufstellens erklärt. Anders als bei William von Baskerville, der zuletzt bei der Lösung des Rätsels scheitert, sind die Holmeschen Konjekturen durch ein unumstößliches Weltbild abgesichert, dessen Garant der Gott-Autor, Conan Doyle, ist. Solange das Weltbild durch Gott und Autor gesichert ist, gelingen auch Williams Abduktionen, wie die „Brunellus-Episode“ zu Beginn belegt. Der mittelalterliche Wissenschaftler Roger Bacon wird in *Der Name der Rose* zum Leitbild eines neuen Denkens, das aus dem Mittelalter hinausführt: Er ist der erste Wissenschaftler dieser Zeit, der die Erfahrungswelt und die „Intuition des Individuellen“ als mögliche Wege zur Wahrheit begreift.

Der neuzeitliche Wissenschaftler Francis Bacon, der als erster die „Induktion“ als wissenschaftliche Methode propagierte, wird dagegen zur Leitfigur in *Das Foucaultsche Pendel*. In seinem „Novum Organum“ stellte Francis Bacon die Erfahrung als etwas dar, das der Verifikation und Nachprüfung offen sein muß. Seinen Leistungen wurde das „Conservatoire des Arts et Métiers“, in dem das Foucaultsche Pendel hängt, gewidmet; es ist „ausdrücklich als Hommage an Bacon gedacht“ (491). Ecos zweiter Roman stellt die Probleme der Baconschen „wahren Induktion“ als Methodenproblem der Wissenschaft dar, denn jede Induktion kann nur dann ihrer Aufgabe zu prüfen und zu verallgemeinern gerecht werden, wenn zuvor ein Aspekt abduktiv als relevanter ausgewählt wurde. Die Dimension des Vorverständnisses ist auch in der Wissenschaft unhintergebar. In seinem berühmten Aufsatz „How to make our ideas clear“ nennt Peirce neben Roger Bacon und Francis Bacon auch Jean Bernard Léon Foucault, der 1851 in Paris mit Hilfe seines Pendels die Erdrotation bewies, als Kronzeugen der modernen wissenschaftlichen Methode.²³ Casaubon, der Name des Ich-Erzählers in *Das Foucaultsche Pendel*, verweist auf einen Philologen der Renaissance, der nachwies, daß das „Corpus Hermeticum“ auf die nachchristliche Ära zurückgeht und nicht, wie von den Hermetikern selbst behauptet, älteren Ursprungs ist. Casaubon ist ein detektivisch-hermeneutisch verfahrenender Literaturwissenschaftler. Im Roman nimmt er als Verlagslektor zum einen die Rolle eines professionellen Leser-Detektivs ein. Zum andern erscheint Casaubon als „Sam Spade der Kultur“ (267), der davon träumt, eine Agentur für Bildungsauskünfte zu eröffnen, „eine Detektei des Wissens“ (263). Ähnlich wie Spade, Hammetts Detektiv, steht Casaubon nicht über den Dingen, sondern versinkt in ihnen. Er erscheint als Vertreter der „wahren Induktion“, der blind verallgemeinert und enzyklopädisches Wissen sammelt, ohne es zu klassifizieren oder durch einen bestimmten Fragehorizont zu determinieren. Bei ihm ist alles in der Schwebe. Die Art und Weise, wie Casaubon seine „Detektei des Wissens“ ordnet, beruht auf dem Prinzip der Gleichwahrscheinlichkeit: „Keine Information ist weniger wert als die andere, das Geheimnis besteht darin, sie alle zu sammeln und dann Zusammenhänge zwischen ihnen zu suchen. Zusammenhänge gibt es immer, man muß sie nur finden.“ Dieses Kriterium ist dasselbe, „das Geheimdienste anwenden“ (264f.). Ohne ein limitierendes Prinzip im Sinne eines Relevanzkriteriums verkehrt sich die Freiheit der Kombinationsmöglichkeiten jedoch in ihr Gegenteil: Sie führt in die „semantische Orientierungslosigkeit“, zu einer beliebigen „Ordnung der Dinge“ und zur universellen Anschließbarkeit von allem mit jedem. So hat der Zettelkasten Casaubons die Struktur eines „rhizomatischen Labyrinths“. „Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum, noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist. Der Raum der Mutmaßung ist ein Raum in Rhizomform“²⁴ Der labyrinthisch-rhizomatischen Verschlingung unseres enzyklopädischen Weltwissens versucht die Semantik durch die Stiftung einer lexikalischen, klassifikatorischen „Ordnung der Dinge“ entgegenzutreten. Die Aufgabe der Abduktion im Rhizom besteht darin, die Hierarchie der Eigenschaften im Prozeß des Abduzierens selber zu setzen. Das Gestrüpp der Querverweise entspricht dabei jenem Spiel, „bei dem man durch Assoziation in fünf Schritten von Würstchen zu Platon gelangen soll“ (264). Auch die Bibliothek des Klosters in *Der Name der Rose*, die die Struktur der von Borges erdachten Bibliothek von Babel hat,²⁵ „ist ein großes Labyrinth, Zeichen des Labyrinths der Welt“ (201). Sie ist als rhizomförmige Enzyklopädie des Wissens, als Weltkarte angelegt (401). Anders als die Peircesche Konzeption der Semiose als eines linearen Erkenntnisprozesses führt diese rhizomatische Klassifikation des Wissens zu einer Verschlingung bzw. einer „Krümmung des

Semiosebegriffs“. Im Kontinuum des Labyrinthes gibt es keine Riesen mehr, dort ist jeder ein Zwerg.

Vom Gebrauch des Pendels beim Kartenlesen

Das Problem, sich innerhalb der rhizomatischen „Landkarte der Semiose“ zu orientieren, gleicht dem Problem, eine Karte zu lesen, ohne den eigenen Standpunkt zu kennen. Dieses Standortproblem unseres Denkens ist eines der zentralen Themen in *Das Foucaultsche Pendel*. Dort geht es um die Suche nach der „richtigen Karte“. Anhand einer verschlüsselten Botschaft soll der „große Plan“ der Welteroberung rekonstruiert werden, nach dem über die Jahrhunderte hinweg die Anhänger der verschiedenartigsten Geheimbünde – Templer, Hermetiker, Kabbalisten, Freimaurer – gesucht haben. Das Pendel Foucaults im „Conservatoire des Arts et Métiers“ soll zur Identifikation eines bestimmten Ortes auf dieser Karte dienen. Auch das Kartenlesen bewegt sich innerhalb des hermeneutischen Zirkels, denn das sich orientieren mit Hilfe einer Karte setzt die Kenntnis des eigenen Standpunktes immer schon voraus. Diese Standortbestimmung ist eine komplexe mathematische Konstruktion, basierend auf der Kenntnis des Kartenmaßstabs, der korrekten Handhabung des Kompasses und dem Wissen um das Projektionsgesetz der Karte, um so die Art und den Grad der Verzerrung ihrer Repräsentation der Welt abzuschätzen. Entscheidend beim Interpretieren einer Karte ist die Kenntnis ihrer Projektions- und Repräsentationsgesetze, also ihrer „Art des Gegebenseins“. Die Karte hat ebenso wie ein Satz einen „propositionalen Gehalt“. Nach Wittgenstein benutzen wir „das sinnlich wahrnehmbare Zeichen des Satzes als Projektion der möglichen Sachlage. Die Projektionsmethode ist das Denken des Satzsinn“.²⁶ Aber wer denkt den Satzsinn? Für Peirce ist der Punkt, in dem jede Projektionsperspektive einer Karte zuletzt konvergiert, „das genaue Analogon des reinen Selbstbewußtseins“.²⁷ Das Selbstbewußtsein ist also auch für Peirce der Fixpunkt innerhalb der Semiose, der zum Ausgangspunkt der Sinnkonstitution wird. Zwischen der Projektionsperspektive einer Karte und dem Aufhängungspunkt eines Pendels gibt es eine wichtige Verbindung. Da der Aufhängungspunkt eines Pendels nur ein geometrisches Konstrukt, also ein idealer Punkt ist, bleibt er ein Fixpunkt „außerhalb des Systems“. So heißt es in *Das Foucaultsche Pendel*: „Die Erde rotierte, doch der Ort, wo das Pendel verankert war, war der einzige Fixpunkt im Universum“ (11). In gewisser Hinsicht steht die Frage nach dem archimedischen Punkt „außerhalb des Systems“ beim Pendelbeweis in Analogie zur kantischen Frage nach dem „höchsten Punkt“ der transzendentalen Selbstvergewisserung des Subjekts. Nach Kant hat jedes Subjekt seinen „transzendentalen Aufhängungspunkt“, der sein selbstdefinitiver Fixpunkt ist, im „ich denke“ des Selbstbewußtseins. In Calvinos *Herr Palomar* heißt es über den Titelhelden, der sich der Selbsterkenntnis widmen will, er werde „die eigene innere Geographie erkunden, das Diagramm seiner Seelenregung aufzeichnen“ (138). Am Ende von *Das Foucaultsche Pendel* wird der Verlagslektor Belbo als Strafe für sein Schweigen von seinen Peinigern am Pendel erhängt:

(...) das Seil mit der metallenen Kugel pendelte nur noch unter ihm, während er selbst und der Rest des Seils bis hinauf zum Schlußstein reglos verharren. So war Belbo, dem Irrtum der Welt und ihrer Bewegung entronnen, nun selbst zum Aufhängungspunkt geworden, zum Fixpunkt im Universum. (704)

Der Tod wird für Belbo zum Moment der Konstitution seines Selbstbewußtseins und der Ich-Findung, da er trotz der angebotenen Rettung ablehnt und „nein“ sagt.

Er hätte irgendeine Weltkarte erfinden können (...). Aber nein, Belbo wollte sich nicht beugen, er wollte lieber sterben. Und es war nicht die Gier nach Macht, der er sich nicht beugen wollte, er wollte sich nicht dem Un-Sinn beugen. (732)

Vom Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel

Die philosophische Frage nach dem Subjekt und seinem Selbstbewußtsein betrifft auch dessen ästhetische Rolle beim „Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel“. In Calvinos Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* schreibt der Erfolgsautor Flannery: „Es ist mein Ziel, im Buch die unlesbare Welt einzufangen: die Welt ohne Mittelpunkt, ohne Ich“ (217). Im gleichen Zusammenhang schreibt der manipulierende Übersetzer Marana, der ideale Autor sei ein Konstrukt, dessen Aufgabe es ist, „ein perfektes System von Simulationen“ zu erfinden (216). Nichts anderes ist die Figur des Milo von Temesvar, der im Vorwort zu *Der Name der Rose* erwähnt wird: Er ist ein Pseudonym, eine Maske, hinter der sich Eco versteckt, ebenso wie hinter seiner Herausgeberfiktion in *Der Name der Rose* und der angeblichen Anonymität des Autors. Die Frage der Authentizität wird für Eco zur Frage nach der Rolle des Autors und des Lesers bei der Sinnkonstitution. Entscheidend ist die Erkenntnis der Differenz zwischen dem Autor-Subjekt (das natürlich Eco ist) und der Autor-Rolle bzw. der Autor-Strategie. An erster Stelle steht bei der Interpretation nicht die Frage nach der Intention des realen Autors, sondern die nach der Intention des impliziten Autors. Erkennt man die Strategie des impliziten Autors, können Hypothesen über die Intentionen des realen Autors folgen. Die Initiative des Modell-Lesers beruht darauf, „sich einen Modell-Autor auszudenken (der nicht der empirische ist), und dies fällt letztlich mit der Intention des Textes zusammen.“ Die Initiative des Lesers besteht im wesentlichen darin, „Konjekturen über die Intention des Textes zu machen“.²⁸ Die Antwort auf die Frage nach dem „Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel“ durch den Autor finden sich in folgender Geschichte, die Walter Benjamin in seiner Ersten Geschichtsphilosophischen These erzählt:

Bekanntlich soll es einen Automaten gegeben haben, der so konstruiert gewesen sei, daß er jeden Zug eines Schachspielers mit einem Gegenzug erwidert habe, der ihm den Gewinn der Partie sicherte. (...) Durch ein System von Spiegeln wurde die Illusion erweckt, dieser Tisch sei von allen Seiten durchsichtig. In Wahrheit saß ein buckliger Zwerg darin, der ein Meister im Schachspiel war und die Hand der Puppe an Schnüren lenkte.²⁹

Der „Gebrauch von Spiegeln beim Schachspiel“ besteht nicht nur in der geplanten „Verschleierungsstrategie“ des Textes bzw. des Autors, sondern auch in der Naivität des Interpreten der ersten Lektüre. Der Leser ahnt zunächst nur, daß es so etwas wie einen sinnzeugenden Zwerg in der Maschine geben muß. Er steht staunend vor dem Text, der Eco zufolge eine „Präsuppositionsmaschine“³⁰ ist, und fragt sich, wie diese Textmaschine funktioniert. Die Frage nach der Art des Gemachtseins des Textes wirft zugleich die Frage nach der Rolle des Interpreten als „Arbeiter am Text“ auf. Der Text sagt nicht mehr, als er muß, er lebt von einem „Mehrwert an Sinn“, den der Empfänger produziert, wenn er interpretiert: „Ein Text will, daß ihm jemand dazu verhilft zu funktionieren“.³¹ Ein Text ist daher ein Produkt, „dessen Interpretation Bestandteil des eigentlichen Mechanismus seiner Erzeugung sein muß: einen Text hervorbringen, bedeutet, eine Strategie

zu verfolgen.“ Wie bei einer militärischen Strategie oder beim Schachspiel „entwirft der Strategie ein Modell seines Feindes“,³² um, wie es in Calvinos *Herr Palomar* heißt, „anhand der eigenen und der Gegenreaktionen des anderen die Regeln des Spiels zu bestimmen, die Züge und Gegenzüge im Verlauf der Partie.“ (137) Im Verlauf dieser wechselseitigen strategischen Einschätzungen ahnt der Interpret, daß seine Mitarbeit vom Autor eingeleitet wurde – aber das „wie“ dieser Mitarbeit bestimmt der Leser, d.h. er entwirft ein eigenes Bild seiner Rolle.

Das Bild des Zwergs und „der Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel“ verweisen also nicht nur auf das Problem des Erkenntniszuwachses, sondern sind ein verschlüsselter Hinweis auf Ecos Theorie des „impliziten Lesers“ als semiotische Theorie der interpretativen Kooperation. Die Mitarbeit des Lesers vollzieht sich auf zwei Ebenen. Zunächst erkennt der Leser, daß die Textmaschine, die er für funktional determiniert hielt, beseelt ist: Der „intentionale Zwerg“ hält die Fäden in der Hand. Auf dieser ersten Ebene hält der Leser etwas für die Leistung des Textes, was in Wirklichkeit seine eigene Leistung ist. Auf einer zweiten Ebene erkennt der Leser, daß er selbst die Rolle des Zwergs einnimmt: Er befindet sich außerhalb und innerhalb der Maschine, der Text hat ihn verdoppelt; er existiert als realer und als impliziter Leser. Der Text entführt den Leser in das Spiegelkabinett des eigenen Bewußtseins, verdoppelt ihn und läßt ihn dadurch an seiner Identität zweifeln. So wird sich das Leserbewußtsein seiner eigenen Rolle im Text und der Übergänge zwischen realem und implizitem Leser gewahr – Rollenbewußtsein als Selbstbewußtsein. An die Stelle des auktorialen Deus ex machina ist der lector in fabula, der Zwerg in der Maschine, getreten.

Der einzige noch nicht realisierte Detektivroman, so eine Untersuchung des Pariser „Ouvroir de Littérature Potentielle“, ist derjenige, in welchem der Leser der Täter ist. Eco schreibt dazu: „Ich frage mich, ob dies (...) nicht überhaupt die Lösung ist, die jedes große Buch realisiert“.³³ Die Mitarbeit des Lesers impliziert immer auch eine Mittäterschaft. Dabei kann der Leser jedoch zwei verschiedene Rollen einnehmen: Bei der ersten Lektüre überläßt er sich der Spannung des Textes, arbeitet an der Ergänzung der Leerstellen mit und wird so zum Täter. Bei der zweiten Lektüre nimmt er die Rolle eines Detektivs ein, der herauszufinden versucht, wie ihn der Text zur Mitarbeit und zur Komplizenschaft aufgefordert hat. Als Beispiel nennt Eco die Strategie einer Kriminalgeschichte, welche auf der ersten Ebene einen „naiven Leser“ hervorbringt, „begierig, in die Fallen des Erzählers zu gehen“. Auf der zweiten Ebene produziert die Textstrategie dagegen einen „kritischen Leser“, der in der Lage ist, „die brillante Erzählstrategie, die auf der ersten Ebene den naiven Leser entworfen hatte, zu genießen“.³⁴ Somit ist der Leser nicht nur sinnsuchender Detektiv und sinnerzeugender Täter zugleich, sondern auch das Opfer der verrätselnden Strategie des Textes. Der Leser soll nicht nur seiner Rolle als Modell-Leser erkennen, sondern auch die Fähigkeit erlangen, analog zum „abductive turn“ in der Wissenschaft, einen Perspektivenwechsel zwischen der Rolle eines „naiven“ und eines „kritischen“ Lesers zu vollziehen. Diese Aufforderung zum Umschalten ist ein Appell an die „Switchability“ des „neuen Lesers“, an seine Fähigkeit zum Rollentausch, zum selbständigen Hypothesenaufstellen und zur reflexiven Distanz sich selbst gegenüber. Das Erkennen der „Intention des Textes“ ist das vorläufige Ergebnis eines abduktiven Schlußfolgerungsprozesses, in dessen Verlauf der Leser Hypothesen über die Ergänzung von Leerstellen, die Themen des Textes und die Strategien des impliziten Autors aufgestellt hat. Der Lektüreprozeß ist ein Prozeß des Aufstellens von Hypothesen. Die abduktive Logik der Detektive wird zur Logik des Lesens. Bei einer „naiven“ semantischen Interpretation des Textes sucht man eine „unentdeckte geheime Bedeutung“. Der Interpret dagegen, „der nach einem ‚Geheimcode‘ sucht, sucht vermutlich kritisch nach einer

beschreibbaren Strategie“.³⁵ Sie stellt die Erzählökonomie und die Täuschungsmanöver des Autors als eine Art Geheimschrift dar. Die Lektüre wird zu einem Prozeß von Decodierungsversuchen, die auf Abduktionen beruhen. So heißt es in *Der Name der Rose*: „Die erste Regel beim Entziffern einer Geheimbotschaft ist, zu raten, was sie uns sagen will“ (211). Im weiteren Verlauf der Rekonstruktionsbemühungen kann man „Hypothesen über die ersten Worte der Botschaft aufstellen und dann prüfen, ob die daraus ableitbare Regel für den ganzen übrigen Rest der Handschrift gilt“ (212). Wie bei einem ästhetischen Text werden nur diejenigen Hypothesen, die sich im weiteren Verlauf des Textes als relevant erweisen, zur Grundlage der Interpretation des Textganzen. „Formale Strukturen zu isolieren, bedeutet zugleich, ihre Relevanz zu erkennen; relevant aber sind sie nur im Hinblick auf eine umfassende Hypothese“.³⁶ Entscheidend ist die Einsicht, daß es keine Geheimschrift gibt, „die sich nicht mit ein wenig Geduld entziffern ließe.“ (212)

Die Rollen des Lesers in den Romanen Calvinos und Ecos

In den drei Romanen *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, *Der Name der Rose* und *Das Foucaultsche Pendel* wird der Leser zum Detektiv, und zwar sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der Ebene des Diskurses. Die Rolle der Detektive in den Romanen sind Spiegelungen derjenigen Rolle, die der Leser einnehmen kann. Die drei Romane sind also dem Gedanken der Autoreflexivität bzw. Autoreferentialität verpflichtet: Alle drei verweisen auf ihre eigenen Konstruktions- und Kombinationsprinzipien, also auf die Art ihres Gemachtseins. Der poetische Text sagt nicht nur, wie er gemacht ist, sondern er tut, was er sagt.

Der Roman *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* erzählt die Geschichte einer Lektüre. Der Held der Handlung ist der erzählte, explizite Leser; der Held des Diskurses ist der implizite Modell-Leser. Calvinos Roman ist ein Metaroman, der nicht nur auf die Bedingungen seiner Produktion reflektiert, sondern auch die Bedingungen seiner Rezeption transparent macht. Während der explizite Leser am Ende seine eigene Geschichte liest, wird der implizite Leser im Verlauf seiner Lektüre Zeuge, wie der Roman entsteht, den er gerade vor sich hat. Das poetische Autoreferentialitätsprinzip des Romans ist der „Text im Text“ bzw. das „mis en abyme“. Flannery, der explizite Autor, kommt im Verlauf des Romans auf die Idee, einen Roman wie *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* zu schreiben: „Bin auf den Gedanken gekommen, einen Roman zu schreiben, der nur aus lauter Romananfängen besteht. Der Held könnte ein Leser sein, der ständig beim Lesen unterbrochen wird. (...) Ich könnte das Ganze in der zweiten Person schreiben: du, Leser ...“ (237). Auch der manipulierende Übersetzer Marana, der Widerpart Flannerys, schlägt einen Roman vor, der das gleiche Prinzip verfolgt wie *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Ein „Roman-als-Falle, konstruiert von dem tückisch-treulosen Übersetzer aus lauter Romananfängen, die in der Schwebel bleiben ...“ (149). Der erzählte explizite Leser wird zum Detektiv, der versucht, die Romane aufzuspüren und seine Lektüre zu beenden, die immer an der spannendsten Stelle unterbrochen wird. Jedoch leidet nicht nur der explizite Leser innerhalb der Handlung, sondern auch der implizite Leser an der Enttäuschung über das wiederholte Abbrechen der Romane. Den naiven impliziten Leser verbindet mit dem naiven expliziten Leser der gemeinsame „Frust am Text“. Dadurch wird dem realen Leser verdeutlicht, daß er die Rolle des naiven, nicht die des kritischen impliziten Lesers gewählt hat. Aus dem Detektivromanleser, der Spannung erwartete, wird so ein Metaromanleser, der sich über die Art Gedanken macht, wie er frustriert wird. Die Distanz, die der Leser zu sich selbst gewinnt, verwandelt ihn von einem

naiven in einen kritischen Leser. Die Strategie des impliziten Autors ist es, den Leser zu vereinnahmen. Je mehr er sich des Lesers annimmt, desto mehr schränkt er dessen interpretative Freiheit ein. Der implizite Autor ist dem Leser immer einen Schritt voraus, weil er dessen Initiative vollständig verplant. Damit verliert der Leser seine Option, selbständig tätig zu werden. Der Leser befindet sich ganz in der Gewalt des Autors: „Glaub ja nicht, Leser, daß dieses Buch dich aus den Augen verliert!“ (175) Der implizite Autor schaut dem expliziten und dem impliziten Leser bei deren Lektüre über die Schulter. Diese Strategie Calvinos scheint jedoch ein höheres Ziel zu verfolgen. Denn die dem Leser aufgezwungene Fremdbestimmung durch den Autor führt dem Leser vor Augen, in welchem Maße er selbst zum Entstehen des Textes während des Lektüreprozesses beiträgt.

Wie lange willst du dich noch so passiv von den Ereignissen treiben lassen? Voller Elan und Lust auf Abenteuer hattest du dich in die Handlung gestürzt. Und dann? Sehr schnell hat sich deine Funktion auf die eines Fremdgesteuerten reduziert, du (...) erduldest Willkürakte, siehst dich in Geschehnisse involviert, die deiner Kontrolle entzogen sind. Was nützt dir da noch deine Rolle als Held? (262)

Calvinos Roman will so die Selbsterkenntnis des Lesers über die verschiedenen Formen der Rollenübernahme im Text herbeiführen. Der eigentliche „Held“ des Romans ist denn auch die Möglichkeit des Rollentauschs, der die Fähigkeit zum „switching“ zugrundeliegt, also die Fähigkeit zum Umschalten zwischen der narrativen und der diskursiven Ebene des Textes, sowie zwischen seiner naiven und seiner kritischen Lektüre.

In *Der Name der Rose* erweist sich der Meisterdetektiv William als kritischer (expliziter) Leser par excellence, worauf seine Fähigkeit verweist, „nicht nur in dem großen Buch der Natur zu lesen, sondern auch in der Art und Weise, wie die Mönche gemeinhin die Bücher der Schrift zu lesen und durch sie zu denken pflegen“ (35). Dagegen bleibt der explizite Autor (Adson) nicht nur als junger Held der Handlung, sondern auch als alter Berichterstatter ein naiver Interpret der Ereignisse. Nicht einmal seiner (expliziten) Autorrolle ist sich Adson bewußt. Zwar legt er das Selektions- und das Kombinationsprinzip des Romans offen, der nichts anderes ist eine Aneinanderreihung von „Schnipseln, Fragmenten, Zitaten, unvollendeten Sätzen, Ruinen und Torsi von Büchern“ (633) und offenbart durch diesen autoreferentiellen Hinweis die Zitathaftigkeit als poetisches Prinzip des Textes. Gleichzeitig entmündigt er sich jedoch selbst, indem er die Leistung seiner eigenen Autorschaft in Zweifel zieht; seine Erinnerungen erscheinen ihm als subjektloses „Murmeln des Diskurses“:

Je öfter ich in meiner Sammlung lese, desto klarer wird mir, daß sie ein Produkt des Zufalls ist und keine Botschaft enthält. (...) mich dünkt beinahe, als wäre, was ich hier geschrieben habe und was du nun liest, mein unbekannter Leser, nichts anderes als ein Flickwerk, ein großes Figurengedicht, ein immenses Akrostichon, das lediglich wiederholt, was jene Fragmente mir eingegeben, und ich weiß nicht einmal mehr, ob ich es war, der hier gesprochen hat, oder ob nicht vielmehr sie durch meinen Mund gesprochen haben. (633)

Man kann vermuten, daß die Rolle des impliziten Modell-Autors in *Der Name der Rose* absichtlich unbestimmt bleibt, damit sie an einer bestimmten Stelle des Romans um so auffälliger in Erscheinung treten kann. Genau an der Stelle nämlich, an der der Leser die Auflösung der mysteriösen Morde erwartet, es sich aber herausstellt, daß es gar keine zusammenhängende Mordserie, sondern eine zufällige Konstellation war, merkt er, daß mit seiner Erwartungshaltung gespielt wurde. Denn ebenso wie die beiden De-

tektive, der „naive Leser“ Adson und der „kritische Leser“ William, scheitert der Leser von Ecos Roman bei der ersten Interpretation, weil er von „falschen“ Erwartungen ausging. Falsch sind diese Erwartungen jedoch nur, weil der Autor sie zugelassen hat. Dadurch wird transparent, daß die Bedeutungskonstitution des Textes auf einem Intrigenspiel des impliziten Autors und der unbewußten Mitarbeit des impliziten Lesers beruht. Dem Leser wird bewußt, daß er als impliziter Leser vom Roman gefordert und geplant wurde, also ein „lector in fabula“ ist. Da sich die erwartete Auflösung des Kriminalromans als Enttäuschung erweist, werden William, Adson und der Leser gleichermaßen Opfer des impliziten Autors. Der Detektivroman war gar kein Detektivroman, sondern ein philosophischer Metaroman. Alle drei sind scheiternde Detektive. Alle drei werden aber auch unbewußt zu Tätern, weil sie ihre Erwartungen im Zuge der textuellen Mitarbeit automatisch, also „naiv“ in ihre Interpretation eingelesen haben. Indem der Text den Leser enttäuscht und so seine Erwartung entautomatisiert, verwandelt sich der naive Leser in einen kritischen Leser, er schaltet vom Erkenntnisstand Adsons auf den Williams um. Zwar ist auch William bei der Lösung des Rätsels gescheitert, aber immerhin weiß er, warum. Er wird sich seiner allegorisch-ästhetischen Perspektive bewußt, durch die er an den Dingen „mehr wahrnimmt als sie sind“.³⁷

In *Das Foucaultsche Pendel* gibt es scheinbar kein Spiel mit der Lesererwartung. Der implizite Leser übernimmt die Rolle eines distanzierteren Betrachters, wird also nicht als zweite, sondern als dritte Person vom Text gefordert. Der Verlagslektor Casaubon liest die hinterlassenen Texte seines Kollegen Belbo und ergänzt sie um eigene Erinnerungen und Kommentare. Belbo und der Ich-Erzähler Casaubon sind die expliziten Autoren des Romans, der letztere darüber hinaus auch der explizite Leser von Belbos Nachlaß. In den Computerdateien Belbos findet Casaubon Zitate aus apokryphen, hermetischen und kabbalistischen Schriften. Selbst dem Computer gibt Belbo den Namen eines Kabbalisten, nämlich „Abulafia“, der ein Anhänger der Idee der unendlichen Kombination war. Jedes der 120 Kapitel des Romans beginnt mit einem apokryphen Zitat, wobei unklar bleibt, wer den Text übertitelt hat. Darüber hinaus ist das Buch in zehn Überkapitel eingeteilt, entsprechend den Namen des „Sefiroth-Baumes“, der bestimmte Stadien innerhalb der kabbalistischen Schöpfungstheorie beschreibt. Dem Kabbalisten erscheint die Welt als Manifestation unendlicher Kombinations- und Permutationsversuche Gottes; die Welt ist „Schrift Gottes“. Am Ende des Romans zeichnet „der am Pendel erhenkte Jacopo Belbo den Sefiroth-Baum ins Leere“ (701). Belbos Schwingen am Pendel bedeutet also eine poetische Autoreferenz des Romans auf seine Organisationsprinzipien. Ebenso wie in *Der Name der Rose* sagt der Text, wie er gemacht ist, er verweist auf sein (kabbalistisches) Konstruktionsprinzip.

Das Foucaultsche Pendel ist bestimmt vom Streit der Interpretationen zwischen Anhängern zweier Parteien: den Lektoren Casaubon, Belbo und Diotellevi einerseits, sowie den Geheimbündlern andererseits. Das Passwort, mit dem Belbo seine Computerdateien sichert, der Schlüssel zum Wissen, ist „Nein“. Dieses „Nein“ stellt die Haltung eines kritischen Lesers dar, der weiß, daß es das Schlüsselwort nicht gibt und daß wir zugeben müssen, daß wir es nicht kennen. Damit unterscheidet er sich von der Wichtigtuerei und dem aufgeblasenen Habitus der Geheimbündler, die ständig auf der Suche nach geheimen Botschaften sind. Belbo schleudert ihnen am Ende des Romans gleichsam als „Kritik der heißen Luft“ die piemontesische Beleidigung entgegen: „Ma gavte la nata“ (699): Laßt Luft ab, zieht euch den Stöpsel raus! Thema des Romans ist die Rückverwandlung von professionellen, kritischen Lesern, nämlich den drei Lektoren, zu naiven Lesern, die zu Opfern ihrer eigenen Fiktion geworden sind. Alles beginnt damit, daß sie „aus Spaß“ eine völlig belanglose Botschaft (einen mittelalterlichen Bestellzettel für

Rosen aus Provins) als geheimes Weltverschwörungskomplott „fehllesen“. Sie verwandeln einen mittelalterlichen Alltagstext in eine geheime Botschaft, indem sie ausschließlich die Kombinationsmöglichkeiten des Codes nutzen, ohne den historischen Kontext „einzulesen“. Ihre manipulierende Lektüre arbeitet nur mit „unzulässigen Assoziationen und außergewöhnlichen Kurzschlußverbindungen“ (548) Da hierbei nicht der hermeneutische Horizont des Verstehens, sondern ausschließlich die Kohärenz und die Eleganz ihrer Hypothesen zum Kriterium der Richtigkeit werden, merkt Casaubon zu spät, daß er sich „in eine elegante, aber falsche Hypothese verbissen“ hat (52). Die manipulierende Lektüre der drei Lektoren erscheint so plausibel, daß der fingierte „große Plan“ von Anhängern eines Geheimbundes und zuletzt von den Lektoren selbst ernst genommen wird. Das frei Erfundene wird als Wirkliches fehlgelesen. „Wenn man einen Plan erfindet, und die anderen führen ihn aus, dann ist es, als ob der Plan existierte. Beziehungsweise dann existiert er wirklich“ (727). Verhält man sich als Interpret gegenüber dem Fiktiven „als ob“ es real sei, wird man das Opfer einer Simulation. Sie ist eine Form von „Als-Ob-Vergessenheit“. Die Simulation gelingt, wenn die Interpretation von falschen Voraussetzungen über die Geltungsansprüche des Interpretationsgegenstandes ausgeht, etwa wenn sie unzulässig aus der Domäne des Fiktionalen in die Domäne des Realen exportiert werden. Die Geheimbündler sind naive Leser aufgrund ihres Unvermögens, zwischen Fiktionalem und Realem zu differenzieren, sie werden Opfer von Selbsttäuschung und Simulation. Aber auch die Lektoren werden, ohne es zu merken, Opfer ihrer eigenen simulierenden Textstrategie. Mit der Frau Casaubons muß man sagen: „Wehe, wenn du simulierst, alle glauben dir.“ (635) Ähnlich wie die Geheimbündler werden Belbo und Casaubon gegen Ende zu naiven Lesern, die überall auf der Suche nach geheimen Bedeutungen sind. Sie erliegen der Faszination des Geheimnisvollen: „Alles hing mit allem zusammen, alles konnte mysteriöse Analogien mit allem haben.“ (196) Damit verwandeln sich die drei Lektoren von kritischen Hermeneutikern in naive Hermetiker. Dem Hermetiker geht es – anders als einem Detektiv – nicht darum, ein Geheimnis zu lüften, sondern darum, das Geheimnis als Geheimnis zu retten. Seine Rolle ist die eines Geheimagenten. „Der wahre Initierte ist der, der weiß, daß das mächtigste Geheimnis ein Geheimnis ohne Inhalt ist, denn kein Feind kann ihn zwingen, es zu enthüllen.“ (730) Am Ende des Romans wird deutlich, daß Belbos Schicksal, von den Anhängern des Geheimbunds ermordet zu werden, auch Casaubon bevorsteht. Casaubons Aufzeichnungen sind also ebenfalls nur eine Hinterlassenschaft.

Ich hätte gern alles aufgeschrieben, was ich seit heute nachmittag gedacht habe. Aber wenn sie es läsen, würden sie nur eine weitere finstere Theorie daraus ableiten und eine Ewigkeit damit verbringen, die geheime Botschaft zu entschlüsseln, die sich in meiner Geschichte verbirgt. Unmöglich, würden sie sagen, daß er uns bloß erzählt hat, wie er sich über uns lustig gemacht hat. Nein, vielleicht hat er's nicht gewußt, aber gerade durch seine Vergessenheit hat uns das Sein eine Botschaft geschickt. (...) Sie würden immer noch einem anderen Sinn suchen, auch in meinem Schweigen. (754)

Somit erscheint Casaubon, der explizite Autor des Romans, als tragischer Held, da er zugleich drei unvereinbare Rollen einnimmt: die des philologischen Detektivs, die des simulierenden Täters und am Ende die des Opfers. Das Ende des Romans ist bis zu einem bestimmten Grad offen. Treffen die Erwartungen Casaubons ein, wird er sterben. In diesem Fall stellt sich die Frage, wer die Rolle des impliziten Autors bzw. des „Herausgebers“ des Romans einnehmen wird. Casaubon dürfte dazu ja nicht mehr in der Lage sein. Dieser Umstand läßt die Vermutung zu, daß die „Herausgeber“ von *Das Foucaultsche Pendel* die Geheimbündler selber sind. Mit anderen Worten: Der Leser hat

offensichtlich ein Buch vor sich, das von den Mördern des Ich-Erzählers herausgegeben wurde, eventuell, um mit den ebenfalls Geheimbotschaften suchenden Lesern von *Das Foucaultsche Pendel* in Kontakt zu treten und doch noch zur „richtigen Karte“ zu gelangen. Für diese Hypothese gibt es meines Erachtens einen entscheidenden Hinweis, der sich auf dem Klappentext des Schutzumschlags befindet. Dort steht zu lesen:

Der Verlag hält es für angebracht, den Lesern mitzuteilen, daß nach der Nacht vom 23. und 24. Juni 1984 (...) das Periskop aus dem Conservatoire des Arts et Métiers verschwunden und die Freiheitsstatue in den hinteren Teil des Chores verbracht worden sind.

Tatsächlich kann das Periskop – in dem Casaubon zu Beginn des Romans, am Abend des 23. Juni 1984, sitzt – immer noch an der gleichen Stelle im „Conservatoire des Arts et Métiers“ besichtigt werden. Wie soll man nun diesen mit Absicht falschen, also fingierten Hinweis des „Verlages“ deuten? Am Ende des Romans stellt sich heraus, daß der Verleger, für den Belbo, Casaubon und Diotellevi arbeiten, ein gewisser Signor Garamond, selbst ein Anhänger des Geheimbundes ist. Stimmt also die These, daß Casaubon ermordet werden wird, so scheint die Hypothese plausibel, daß der fiktive Verleger Garamond der fiktive Herausgeber von *Das Foucaultsche Pendel* ist. Da er den Text Casaubons nach Belieben redigieren, arrangieren und manipulieren kann, wäre seine Funktion dann auch die des impliziten Autors. Der fingierte Klappentext bedeutet die Expansion des fiktionalen, textuellen Bereichs in den realen, paratextuellen Bereich im Sinne Genettes.³⁸ Damit thematisiert der Roman die Frage, ob ästhetische Prinzipien auch außerhalb der Grenzen des ästhetischen Diskurses (in diesem Fall der Grenze zwischen textuellem und paratextuellem Bereich) Gültigkeit beanspruchen dürfen. Dies betrifft also die Bestimmung des Kunstwerkes als entweder autonomes (begrenztes, eigengesetzliches) oder als souveränes (unbegrenztes, totales).

Die Interpretation eines Kunstwerks oszilliert zwischen hermeneutischer Sinnrekonstruktion und dem Erkennen seiner hermetischen Rätselhaftigkeit. Hermes ist eben nicht nur Götterbote, sondern auch der listige Gott der Kreuzwege, der Schöpfer der Schrift und der Seefahrt, die es bis zu den Grenzen zieht, „wo alles am Horizont verschwimmt“ (219), wie es in *Das Foucaultsche Pendel* heißt. Aber das Scheitern der Vernunft innerhalb des ästhetischen Diskurses angesichts der unlösbaren Rätselhaftigkeit des Kunstwerks bedeutet nicht das generelle Scheitern der Vernunft auch außerhalb der Grenzen des ästhetischen Diskurses. Eco erweist sich als Apologet dieser Grenzziehung und als Apologet der „kritischen Vernunft“. Unser Denken, Sprechen und Handeln soll sich auch unter den Konditionen der Postmoderne, auch auf die Gefahr des Scheiterns hin, am Ideal der verständlichen, prüfbar und konsensfähigen Begründbarkeit von Geltungsansprüchen orientieren sowie an den grundlegenden Prinzipien der Logik: Widerspruchsfreiheit, Identität und ausgeschlossenes Drittes. Die Anerkennung dieser Gesetze nämlich impliziert „wenn nicht die Anerkennung einer festen Ordnung der Welt, so doch zumindest einen Gesellschaftsvertrag“.³⁹ Die Erkenntnis, daß es möglich ist, sich auch innerhalb einer bloß operationellen Weltordnung zu orientieren, ist der Punkt, an dem die Erkenntnis der äußeren Welt mit der Selbsterkenntnis des Interpreten konvergiert. Sein Selbstbewußtsein, sein synthetisierendes „ich denke“, beruht sowohl auf dem quasi-transzendentalen Vermögen zum synthetischen, abduktiven Schließen als auch auf der Fähigkeit zum „switching“ zwischen verschiedenen Paradigmen – und dieser Einsicht sind die Romane Ecos und Calvinos gewidmet ebenso wie der Frage nach dem „Projekt der Moderne“ unter „postmodernen Konditionen“.

Anmerkungen

- 1 Vgl. Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/M. 1970, S. 185.
- 2 Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987, S. 367.
- 3 Eco: *Das offene Kunstwerk*, S. 160.
- 4 Eco: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1984, S. 59.
- 5 Eco: *Der Streit der Interpretationen*, Konstanz 1987, S. 27.
- 6 Eco: *Das Irrationale gestern und heute*, in: *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988, S. 14.
- 7 Richard Rorty: *Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie*, Frankfurt/M. 1987, S. 363.
- 8 Eco: *Platon im Striptease-Lokal. Parodien und Travestien*, München 1990, S. 163.
- 9 Charles Sanders Peirce: *Collected Papers (CP)*, Harvard University Press 1931-1958, CP 5.413. (Es wird nach Bandnummer und Abschnitt zitiert).
- 10 Peirce, CP 3.516.
- 11 Peirce, CP 6.468.
- 12 Peirce, CP 7.202.
- 13 Peirce, CP 2.777.
- 14 Peirce, CP 5.171.
- 15 Peirce, CP 5.189.
- 16 Massimo Bonfantini: *Semiotik und Geschichte: eine Synthese jenseits des Marxismus*, in: *Zeitschrift für Semiotik* 10, 1988, S. 92.
- 17 Peirce, CP 5.196.
- 18 Eco: *Nachschrift*, S. 63.
- 19 Nancy Harrowitz: *Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe*, in: *Der Zirkel oder im Zeichen der Drei*, hrsg. von Eco und Sebeok, München 1985, S. 286.
- 20 Eco: *Nachschrift*, S. 64.
- 21 Eco: *Die Abduktion in Uqbar*, in: *Über Spiegel und andere Phänomene*, S. 211.
- 22 Eco: *Die Abduktion in Uqbar*, S. 213.
- 23 Peirce, CP 5.407.
- 24 Eco: *Nachschrift*, S. 65.
- 25 Jorge Louis Borges: *Die Bibliothek von Babel*, in: *Die zwei Labyrinth*, München 1986, S. 54ff.
- 26 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Frankfurt/M. 1984, S. 11f.
- 27 Peirce, CP 5.71.
- 28 Eco: *Der Streit der Interpretationen*, S. 45.
- 29 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: *Illuminationen*, Frankfurt/M. 1977, S. 251.
- 30 Eco: *Lector in fabula*, München 1987, S. 29.
- 31 Eco: *Lector in fabula*, S. 64.
- 32 Eco: *Lector in fabula*, S. 66.
- 33 Eco: *Die Abduktion in Uqbar*, S. 200.
- 34 Eco: *Der Streit der Interpretationen*, S. 41.
- 35 Eco: *Der Streit der Interpretationen*, S. 43.
- 36 Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt/M. 1984, S. 234.
- 37 Vgl. Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1989, S. 488.
- 38 Vgl. Gérard Genette: *Paratexte*, Frankfurt/M. 1989.
- 39 Eco: *Das Irrationale gestern und heute*, S. 11.

Literatur

- Italo Calvino: *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*, übers. von Burkhard Kroeber, München 1983 (1979).
- Ders.: *Das Schloß, darin sich die Schicksale kreuzen*, übers. von Heinz Riedt, München 1984 (1973).
- Ders.: *Herr Palomar*, übers. von Burkhard Kroeber, München 1988 (1985).
- Umberto Eco: *Der Name der Rose*, übers. von Burkhard Kroeber, München 1987 (1980).
- Ders.: *Das Foucaultsche Pendel*, übers. von Burkhard Kroeber, München 1989 (1988).

- Theodor W. Adorno: Ästhetische Theorie, Frankfurt/M. 1989 (1973).
- Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte, in: Illuminationen, Frankfurt/M. 1977 (1955).
- Massimo Bonfantini: Semiotik und Geschichte: eine Synthese jenseits des Marxismus, in: Zeitschrift für Semiotik 10, 1988.
- Armin Burkhardt und Eberhard Rohse: Umberto Eco. Zwischen Literatur und Semiotik, Braunschweig 1991.
- Umberto Eco: Das offene Kunstwerk, Frankfurt/M. 1970 (1962).
- Ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt/M. 1984 (1964).
- Ders.: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987 (1976).
- Ders.: Lector in fabula, München 1987 (1979).
- Ders. und Thomas A. Sebeok: Der Zirkel oder im Zeichen der Drei: Dupin, Holmes, Peirce, München 1985 (1983).
- Ders.: Nachschrift zum „Namen der Rose“, München 1984.
- Ders.: Der Streit der Interpretationen, Konstanz 1987.
- Ders.: Das Irrationale gestern und heute (1987), in: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1988.
- Ders.: Die Abduktion in Uqbar (1983), in: Über Spiegel und andere Phänomene, München 1988.
- Ders.: Platon im Striptease-Lokal. Parodien und Travestien, München 1990.
- Gérard Genette: Paratexte, Frankfurt/M. 1989.
- Gerhard Goebel-Schilling: Salvatore A. Sanna, Ulrich Schultz-Buschhaus, Widerstehen. Anmerkungen zu Calvinos erzählerischem Werk, Frankfurt/M. 1990.
- Nancy Harrowitz: Das Wesen des Detektiv-Modells. Charles S. Peirce und Edgar Allan Poe, in: Der Zirkel oder im Zeichen der Drei, hrsg. von Eco und Sebeok, München 1985.
- Burkhardt Kroeber: Zeichen in Umberto Ecos Roman „Der Name der Rose“, München 1987.
- magazine littéraire: Umberto Eco. Du sémiologue au romancier, Nr. 262, Februar 1989.
- Heike Maybach: Der erzählte Leser. Studien zur Rolle des Lesers in Italo Calvinos Roman „Wenn ein Reisender in einer Winternacht“, Frankfurt/M. 1990.
- Charles Sanders Peirce: Collected Papers (CP). Band I-VI hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Harvard University Press 1931-1935; Band VII, VIII hrsg. von Arthur W. Burks, 1958.
- Ders.: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften, hrsg. von Elisabeth Walther, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1985.
- Ders.: Semiotische Schriften, Bd. 1, hrsg. von Christian Kloesel und Helmut Pape, Frankfurt/M. 1986.
- Richard Rorty: Der Spiegel der Natur. Eine Kritik der Philosophie, Frankfurt/M. 1987.
- Dörte Schultze: Semiose oder Kabbala? Überlegungen zu Umberto Ecos „Foucaultschem Pendel“, in: Kodikas/Code 12, 1989.
- Ulrich Schultz-Buschhaus: Sam Spade im Reich des Okkulten. Umberto Ecos „Il pendolo di Foucault“ und der Kriminalroman, in: Poetik und Geschichte. Festschrift Viktor Zmegac, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Tübingen 1989.
- Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus, Frankfurt/M. 1984 (1918).

Moderne und Postmoderne

Zum Problem epochaler Klassifikationen im Kontext der Moderne

Helga Schwalm

Einführung

Gibt es den „postmodernen“ Roman? An Forschungsliteratur zur Moderne/Postmoderne fehlt es nicht;¹ das Dilemma ist jedoch, daß lange Zeit keiner so recht wußte, wovon er sprach – von einer neuen Epoche, einer neuen historischen Phase der Moderne oder gar einer dialektischen Kehrseite der Moderne? Und: welcher Moderne? In den Worten Ihab Hassans: „I have not defined Modernism; I can define Postmodernism even less.“² Angesichts der Uneinigkeit darüber, was postmodern sei, verlagerte sich die Diskussion um so schneller auf die Frage der Bewertung des Phänomens. Die philosophischen Beiträge zur Postmoderne haben zum großen Teil ideologischen Bekenntnischarakter; die Kontroverse zwischen Jean-François Lyotard als Vertreter der Postmoderne auf der einen Seite und Jürgen Habermas als Verteidiger der Moderne auf der anderen deckt das Spektrum der Positionen exemplarisch ab.³ Die Literaturwissenschaft streitet eher um den Bezug zur Moderne, um Probleme der Kanonisierung.⁴ Dabei ist es meistens der zugrundeliegende unausgewiesene Begriff der Moderne, der Verwirrung stiftet.

Daß die Postmoderne die Moderne ablöse, signalisiert ihr temporales Präfix 'Post-'. Als Epoche jedoch bedürfte sie 1. einer Benennung ihrer charakteristischen Merkmale, einer Deskription ihres diskursiven Feldes im Sinne des Foucaultschen Episteme-Begriffs also, zu dem auch literarische Texte zählen, und 2. einer historischen Eingrenzung. Entsprechend bemühen sich die Literaturwissenschaftler um eine Periodisierung (wann beginnt die literarische Postmoderne?) und um eine Typisierung der ästhetischen Phänomene (was kennzeichnet die literarischen Texte der Postmoderne?). Ob, wann und wie die Postmoderne die Moderne überbietet, darüber herrscht jedoch nach wie vor kein Konsens. (Die Bedeutung des Begriffs in der Architektur klammere ich hier aus.) Die Frage, inwieweit der Begriff 'Postmoderne' bzw. 'Postmodernismus' zur Beschreibung eines literaturhistorischen Phänomens taugt, ob man also von einer Epoche der Postmoderne für die Literatur sprechen kann, leitet die folgenden Überlegungen.

Theorien der Postmoderne

Ihab Hassan und die amerikanische Postmoderne

Hatten Irving Howe und Harry Levin, die ersten Kritiker der literarischen Postmoderne,⁵ die Verflachung der Moderne in der amerikanischen Literatur der fünfziger Jahre beklagt, so fordern und zelebrieren Leslie Fiedler, Susan Sonntag und Ihab Hassan die neue anti-modernistische, futuristische und sexuell aufgeklärte Massen- und Trivialkultur (Fiedler), die sinnliche, erotische (Sonntag) und die sich selbst negierende Literatur (Hassan).⁶