

Stefan Börnchen · Claudia Liebrand (Hrsg.)

# Apokrypher Avantgardismus

Thomas Mann und die Klassische Moderne

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung des Fonds National de la Recherche Luxembourg und des Vereins der Freunde und Förderer der Universität zu Köln e.V.

Umschlagabbildung: DHM, Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany.  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4673-2

## Inhaltsverzeichnis

STEFAN BÖRNCHEN UND CLAUDIA LIEBRAND	
Einleitung.....	7
BERND HAMACHER	
Zauber des Letzten – Zauber des Ersten? Epigonalität, Avantgardismus und das Problem der Kreativität – in der Moderne und bei Thomas Mann .....	29
MICHAEL BUTTER	
Chiffre für den Modernismus oder postmodernistischer Autor: Thomas Mann aus der Sicht eines Amerikanisten .....	51
STEFAN BÖRNCHEN	
„Die Ordnung läßt zu wünschen übrig.“ Chaos und Gesetz in der Schule der „Buddenbrooks“ .....	67
FRANZISKA SCHÖSSLER	
Glauben, Schreiben, Verdienen: Kreditwesen und Poetik in Thomas Manns Romanen „Buddenbrooks“ und „Königliche Hoheit“ .....	117
CARLOS SPOERHASE	
Eine „Königliche Hoheit“: Das Wertniveau ‚Thomas Mann‘ .....	139
OLIVER KOHNS	
Die Verhandlung der Moderne in Thomas Manns „Wälsungenblut“ .....	161
ASTRID LANGE-KIRCHHEIM	
Maskerade und Performanz – vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns „Der kleine Herr Friedemann“ und „Luischen“ .....	187
YAHYA ELSAGHE	
Apokryphe Juden und apokryphe Antisemitismen in Thomas Manns späterem und spätestem Erzählwerk .....	225

gemacht worden!“ – doch im Blick auf das Ergebnis mag es – Kreativität hin Avantgarde her – erlaubt sein zu entgegnen: Zum Glück ist schon so viel Gutes gemacht worden!

MICHAEL BUTTER

### Chiffre für den Modernismus oder postmodernistischer Autor: Thomas Mann aus der Sicht eines Amerikanisten

Da der Titel des Aufsatzes von einer persönlichen Perspektive kündigt – es geht nicht um *den*, sondern um *einen* Amerikanisten – scheinen zur Annäherung an das Thema einige autobiographische Sätze nicht unangemessen. Die Projektskizze zum vorliegenden Band, die Aufsätze einzuwerben suchte, die auf den avantgardistischen Modernismus Thomas Manns insistieren, hat mich sehr überrascht. Während meines Germanistikstudiums in Freiburg wurde mir nie der Eindruck vermittelt, Mann wäre ein traditionell realistischer Erzähler; im Gegenteil: Mann wurde mir als Vertreter einer „formal avantgardistischen Moderne“ vorgestellt, dessen Texte „bewußt das Paradigma des Realismus“ destabilisieren<sup>1</sup> und der deshalb, bei allen Unterschieden, in einer Reihe mit Joyce, Faulkner, Woolf, Kafka oder Musil steht. Meine eigenen Mann-Lektüren haben diesen Eindruck immer bestätigt. Das in der Germanistik offensichtlich noch weit verbreitete Beharren auf Thomas Manns Traditionalismus hat mich auch überrascht, weil Mann in zentralen nordamerikanischen Theorietexten der 1980er Jahre, die die Diskussion um Postmoderne und Postmodernismus nachhaltig geprägt haben, entweder als Chiffre für den Modernismus benutzt oder sogar zum Vorreiter des Postmodernismus gemacht wird.

Wenn ich im Folgenden auf diese Texte und deren Verweise auf Thomas Mann näher eingehe, benutze ich die Begriffe ‚Modernismus‘ und ‚Postmodernismus‘ keineswegs pejorativ, wie die vermeintliche Homologie zum Begriff ‚Klassizismus‘ für germanistische Ohren suggerieren könnte. Vielmehr gebrauche ich diese Begriffe, um zwischen ästhetischen Strategien und generellen, nicht literaturhistorisch konzeptualisierten Epochenbezeichnungen zu unterscheiden. Der ‚Modernismus‘ ist natürlich eng mit der ‚Moderne‘ verbunden, wie auch immer man diese datiert oder definiert, aber nicht mit ihr deckungsgleich. Gleiches gilt für das Verhältnis von ‚Postmoderne‘, womit derjenige Zeitraum bezeichnet wird, der sich von den 1960er Jahren bis in die Gegenwart erstreckt, und ‚Postmodernismus‘, womit auf eine von Ironie, Parodie, Pastiche, Fragmentierung, Selbstreflexivität und Metafiktionalität ge-

<sup>1</sup> Rolf Günther Renner, „Die Modernität von Thomas Manns *Doktor Faustus*“, in: *Lectures d'une œuvre, Doktor Faustus, Thomas Mann*, hg. von Marie-Hélène Queval, Nantes 2003, S. 53-74, hier S. 53, 55.

kennzeichnete Ästhetik verwiesen wird.<sup>2</sup> Ein Roman wie E. M. Hulls *The Sheik*, der 1921, also zur Hochzeit des Modernismus, veröffentlicht und ein Jahr später mit Rudolpho Valentino äußerst erfolgreich verfilmt wurde, ist definitiv ein Produkt der Moderne, aber dennoch kein modernistischer, sondern ein gleichermaßen vom mimetischen Realismus und Einflüssen der Romanze gekennzeichneter Text; genauso ist Dan Browns Bestseller *The Da Vinci Code* (2004) postmodern, aber – zumindest meines Erachtens – nicht postmodernistisch. Im Umkehrschluss gilt jedoch auch, dass vor der Moderne beziehungsweise der Postmoderne entstandene Texte durchaus post/modernistische Ästhetiken antizipieren können. Ob dies bei Thomas Manns *Doktor Faustus* (1947) der Fall ist, soll weiter unten diskutiert werden.

Vermutlich haben wenige Studien die Postmodernismuskussion in Nordamerika, aber auch in der deutschen Amerikanistik so geprägt wie Fredric Jamesons „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ (1984), Brian McHales *Postmodernist Fiction* (1987) und Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* (1988). Ich werde hier daher das Bild von Thomas Mann in zwei dieser Theorietexte erörtern, da sie explizit auf Mann Bezug nehmen, und eine Interpretation von Manns *Doktor Faustus* unter Bezugnahme auf den dritten Text, in dem Mann nicht einmal erwähnt wird, skizzieren, um den Roman und seinen Autor im Spannungsfeld von Modernismus und Postmodernismus zu situieren. Ich werde zunächst erörtern, wie und warum Mann für die kanadische Literaturwissenschaftlerin Hutcheon neben Joyce oder Pound zu einer Chiffre für den Modernismus wird, die strategisch bemüht wird, um eine Trennlinie zwischen Modernismus und Postmodernismus zu ziehen. Im zweiten Teil des Artikels werde ich daran anschließend untersuchen, warum *Doktor Faustus* für den Neomarxisten Jameson den Übergang vom Modernismus zum Postmodernismus markiert. Abschließend möchte ich eine Lektüre für *Doktor Faustus* vorschlagen, die auf dem Gedanken des Narratologen Brian McHales beruht, dass der Übergang vom Modernismus zum Postmodernismus durch eine Verschiebung von der Epistemologie hin zur Ontologie gekennzeichnet sei.

<sup>2</sup> Da die von Teilen der Germanistik noch immer bestrittene Existenz von Postmoderne und Postmodernismus in der Amerikanistik nicht bezweifelt wird, möchte ich auf diese Diskussion hier nicht eingehen. Die für den Postmodernismus aufgeführten, exemplarischen Charakteristika taugen zwar nicht zu einer trennscharfen Abgrenzung vom Modernismus, sollen hier aber genügen, da ich nicht an einer Bestimmung des ‚Wesens‘ und des komplexen Verhältnisses von Modernismus und Postmodernismus interessiert bin. Vielmehr zeige ich, dass Mann in diesen Theorien als Modernist oder Postmodernist erscheint, je nachdem welche ‚Wesensbestimmung‘ man anlegt. Hervorzuheben wäre noch, dass eigentlich von ‚Modernismen‘ und ‚Postmodernismen‘ die Rede sein müsste, da es eine Vielfalt von post/modernistischen Schreibstrategien gibt.

### Chiffre für den Modernismus: Mann in Hutcheons *A Poetics of Postmodernism*

Anders als der Titel ankündigt, bietet Linda Hutcheons *A Poetics of Postmodernism* keine deskriptive Poetik aller postmodernistischen Kunstformen, sondern ‚lediglich‘ die detaillierte Beschreibung einer Spielart des zeitgenössischen historischen Romans, die Hutcheon als „historiographic metafiction“ bezeichnet. Sie versteht darunter „those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G., Famous Last Words*“. Diese Romane – Günter Grass' *Die Blechtrommel* ist Hutcheons prominentes Beispiel aus der deutschsprachigen Literatur – synthetisieren ihrer Ansicht nach die drei Themenbereiche, die die Diskussion um den Postmodernismus in den Vordergrund gerückt hat, und verdienen daher besondere Aufmerksamkeit:

literature, history, or theory. [...] Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.<sup>3</sup>

Hutcheons Ansatz hat die Diskussion über postmodernistische Literatur nachhaltig beeinflusst; ihre Wortschöpfung „historiographic metafiction“ ist fast zwanzig Jahre nach Erscheinen des Buchs der etablierte Begriff, um selbstreflexive Romane zu bezeichnen, die Geschichtsschreibung als Akt der Konstruktion präsentieren und die sich daraus ergebenden ideologischen Implikationen sowie die Nähe der Historiographie zur Literatur verhandeln.<sup>4</sup>

Von Belang ist hier jedoch vielmehr die Dichotomie zwischen Modernismus und Postmodernismus, die Hutcheon konstruiert, um zu zeigen, wo sich sowohl der zeitgenössische Roman als auch die zeitgenössische Kunst im Allgemeinen von ihren Vorläufern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unterscheiden. Sie sieht den Unterschied zwischen Modernismus und Postmodernismus insbesondere in der Rückwendung des letzteren zur Geschichte. Wo der Modernismus den Entfremdungserfahrungen und dem Sinnverlust der

<sup>3</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London 1988, S. 5.

<sup>4</sup> Ansgar Nünning hat auf Hutcheons Ansatz aufbauend eine differenzierte Typologie des zeitgenössischen historischen Romans entwickelt. Drei der fünf Idealtypen historischer Fiktion, die Nünning bestimmt, würden unter Hutcheons Definition von „historiographic metafiction“ fallen, da sie alle die Möglichkeit problematisieren, Wissen über die Vergangenheit zu erlangen und zu präsentieren. Nünnings Unterscheidung trägt jedoch der Tatsache Rechnung, dass die verschiedenen Romantypen dafür unterschiedliche Mittel instrumentalisieren und sich im Grad ihrer Selbstreflexivität erheblich unterscheiden. Für den selbstreferentiellsten Typ hält Nünning trotz Bedenken am Begriff „historiographic metafiction“ fest, weil „der Terminus *historiographic metafiction* inzwischen recht weit verbreitet und geläufig ist“. Vgl. Ansgar Nünning, *Von historischer Fiktion zu historiographischer Metafiktion*, 2 Bde., Trier 1995, Bd. 1, S. 265-291. Das Zitat findet sich auf S. 284.

Moderne die struktur- und somit sinngebende Kraft des Mythos entgegense-  
tze, rücke die postmodernistische Kunst wieder den historisch-sozialen Kontext  
in den Vordergrund. Dieser Bezug, so Hutcheon, steht in Spannung zur Selbst-  
reflexivität und Betonung der ästhetischen Autonomie, die postmodernistische  
Kunst mit modernistischer verbindet. Im Gegensatz zum Modernismus jedoch,  
wo andere Arten von Spannungen, Widersprüchen und Paradoxien im Kunst-  
werk letztendlich doch aufgehoben werden und Kunst der „modernen Erfah-  
rung des Sinn- und Orientierungsverlusts [...] eine allein strukturell begründe-  
te Ordnung [entgegengesetzt]“,<sup>5</sup> löst postmodernistische Kunst die entstehenden  
Spannungen und Paradoxien nicht auf: „There is no dialectic in the postmod-  
ern: the self-reflexive remains distinct from its traditionally accepted contrary  
– the historico-political context in which it is embedded“.<sup>6</sup>

Hutcheons Binarismus ist fraglos überpointiert und in dieser Absolutheit  
nicht zu halten. Indem sie die den jeweiligen Strömungen inhärenten Span-  
nungen und Differenzen vernachlässigt, homogenisiert sie sowohl Modernis-  
mus als auch Postmodernismus. Diese Strategie dient, obwohl sie dies bestreit,  
der Legitimierung des Konzepts und Begriffs ‚Postmodernismus‘. Fester  
Bestandteil des Modernismus, den sie so konstruiert und den sie immer wieder  
bemüht, um die Unterschiede zwischen modernistischer und postmodernisti-  
scher Ästhetik zu betonen, ist Thomas Mann. Er gehört neben Eliot, Joyce,  
Woolf zur Reihe derjenigen Autoren, auf die sich Hutcheon wiederholt be-  
zieht, um eine Grenze zwischen Modernismus und Postmodernismus zu zie-  
hen.<sup>8</sup> So zitiert Hutcheon im Kapitel „Historicizing the Postmodern“ zunächst  
Hayden Whites These von der Auslöschung des historischen Bewusstseins in  
der zeitgenössischen Literatur, die dieser in *Tropics of Discourse* formuliert  
hat:

[O]ne of the distinctive characteristics of contemporary literature is its underly-  
ing conviction that the historical consciousness must be obliterated if the writer  
is to examine with proper seriousness those strata of human experience which is  
*modern art's* peculiar purpose to disclose.<sup>9</sup>

Dann fährt sie fort:

But his examples are telling: Joyce, Pound, Eliot, Mann – the great modernists,  
not postmodernists. Today we would certainly have to modify radically this kind  
of claim in the wake of the postmodern architecture of Michael Graves and

<sup>5</sup> Renner, Zur Modernität von Thomas Manns *Doktor Faustus*, S. 69.

<sup>6</sup> Hutcheon, *Poetics of Postmodernism*, S. x.

<sup>7</sup> Hutcheons erster Satz lautet: „This is neither a defense nor yet another denigration of the cul-  
tural enterprise we seem determined to call postmodernism“ (Hutcheon, *Poetics of Postmo-  
dernism*, S. ix).

<sup>8</sup> Joyce wird wenig überraschend am häufigsten bemüht, nämlich vierzehn Mal. Dagegen findet  
sich erstaunlicherweise nur eine Referenz auf Kafka und keine auf Proust oder Musil. Mann  
wird viermal erwähnt; zwei dieser Textstellen werden hier genauer analysiert.

<sup>9</sup> Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978, S. 31,  
zitiert in Hutcheon, *Poetics of Postmodernism*, S. 88.

Paolo Portoghesi, or films like *The Return of Martin Guerre* or historiographic  
metafiction like Skoverecky's *Dvorak in Love* or Fuentes's *The Old Gringo*.  
There seems to be a new desire to think historically, and to think historically  
these days is to think critically and contextually.<sup>10</sup>

Was White ihrer Ansicht nach akkurat beschreibt, ist nicht die zeitgenössi-  
sche, postmodernistische Literatur, sondern diejenige der vergangenen Epoche  
des Modernismus, zu deren Hauptvertretern sie explizit Thomas Mann zählt.  
Mann ist für Hutcheon einer der großen Modernisten, weil er wie die englisch-  
sprachigen Autoren, die sie ebenfalls auführt, „human experience“ untersucht  
und deshalb größeren historischen Zusammenhängen wenig Beachtung  
schenkt – ganz anders als dies, laut Hutcheon, die Postmodernisten tun. Ob  
dies eine treffende Charakterisierung von Mann oder den anderen Modernisten  
ist, sei dahingestellt. Auffällig ist aber, dass Hutcheon keinen Gegensatz zwis-  
chen Mann als einem Vertreter der ‚klassischen Moderne‘ einerseits und Joyce,  
Eliot und Pound andererseits als Vertretern des modernistischen Avantgar-  
dismus sieht. Manns Modernismus steht für sie außer Frage und bedarf ebenso  
wenig der Diskussion oder des Belegs wie der von Joyce, Eliot oder Pound.  
Alle vier Autoren gehören zusammen; sie stehen im Text synekdochisch für  
den Modernismus.

Ganz ähnlich funktioniert auch ein früherer Verweis auf Thomas Mann. Im  
Kontext ihrer Kritik an der Position Gerald Graffs, der von der Ernsthaftigkeit  
der Modernisten ausgeht und diese höher bewertet als den vermeintlich spiele-  
risch-ironischen Ton der Postmodernisten, schreibt Hutcheon:

This last point is often made in terms of the difference between the modernist  
use of myth as a structuring device in the work of, for instance, Mann, Pavese, or  
Joyce (see Begnal 1973; Beebe 1972, 175; 1974, 1,076) and the postmodern  
ironic contesting of myth as master narrative in the novels of Barth, Reed, or  
Morrison [...].<sup>11</sup>

Auch wenn Hutcheon hier den Binarismus zwischen Modernismus und Post-  
modernismus aufbaut, um ihn in den folgenden Sätzen zu dekonstruieren und  
einen komplexeren Umgang der Postmodernisten mit mythologischen Sinn-  
strukturen zu postulieren, wird Mann hier wiederum (und wieder neben Joyce)  
als *pars pro toto* für den Modernismus bemüht. Anders als in der oben bespro-  
chenen Textstelle bietet Hutcheon hier zwar Belege für ihre Behauptung, diese  
betreffen jedoch nicht Manns Status als Modernist – dieser steht weiterhin au-  
ßer Frage. Die Untersuchungen, die Hutcheon anführt, behandeln alle die  
Funktionalisierung von Mythen in den Texten von Joyce; Thomas Mann wird  
in keinem der Aufsätze erwähnt.<sup>12</sup> Die implizite These von Manns (und Pave-

<sup>10</sup> Hutcheon, *Poetics of Postmodernism*, S. 88.

<sup>11</sup> Ebd., S. 55.

<sup>12</sup> Maurice Beebe, „*Ulysses* and the Age of Modernism“, in: *James Joyce Quarterly* 10 (1972),  
S. 172-188; ders., „What Modernism Was“, in: *Journal of Modern Literature* 3.5 (1974),  
S. 1065-1084; Michael H. Begnal, „James Joyce and the Mythologizing of History“, in: *Di-*

ses) modernistischem Gebrauch des Mythos erfordert scheinbar keinen Beweis. Die Kanadierin Hutcheon beschränkt sich daher darauf, einige Literaturhinweise zu Joyce zu geben, weil dieser ihren kanadischen und amerikanischen Lesern vermutlich am vertrautesten ist und zu ihm am meisten englischsprachige Sekundärliteratur existiert.

Deutschsprachige Germanisten mag es verwundern, dass Hutcheon Manns Modernismus so evident erscheint, dass er keines Belegs bedarf. Das Bild jedoch, auf das Hutcheon, Professorin für englische und vergleichende Literaturwissenschaft an der University of Toronto, in *A Poetics of Postmodernism* rekurriert, ist in der amerikanischen Germanistik seit langem etabliert. So lässt auch Andreas Huyssen, Germanist an der Columbia University, in *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism* (1986) keinerlei Zweifel an Manns Modernismus. Wiederholt spielt er wie Hutcheon die Modernisten gegen die Postmodernisten aus und spricht von „modernists such as Kafka, Musil, and Thomas Mann“ oder von „Musil and Thomas Mann, Valéry and Gide, Joyce and Eliot“.<sup>13</sup>

Mann, der Traditionalist und Realist, existiert weder für Huyssen noch für die Autoren, auf die sich Hutcheon in ihrem ursprünglich 1985 erschienenen Buch *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art* beruft, in dem sie Mann und insbesondere dem *Doktor Faustus* einige Absätze widmet. Hutcheon verweist hier unter anderem auf Untersuchungen von Hans Eichner und Erich Heller aus den 1950er Jahren, die sich den parodistischen Elementen in Manns Erzählwerk widmen.<sup>14</sup> Es sind offensichtlich diese Studien, die neben Hutcheons eigener Lektüre verantwortlich sind für das Bild von Mann als Modernist, das sowohl *A Theory of Parody* als auch *A Poetics of Postmodernism* durchzieht. Hutcheon rekurriert somit auf und perpetuiert eine Lesart von Mann, die in der amerikanischen Germanistik seit 50 Jahren die bestimmende ist, seitdem sicherlich modifiziert, aber nicht verworfen worden ist. Dass Mann ein Modernist ist, steht für sie genauso zweifelsfrei fest, wie dass es den Postmodernismus gibt. In beiden Fällen würden signifikante Teile der deutschen Germanistik ihr vermutlich noch immer widersprechen.

*rections in Literary Criticism*, hg. von Stanley Weintraub und Philip Young, University Park Pennsylvania 1973, S. 211-219.

<sup>13</sup> Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, London 1986, S. 122, 161.

<sup>14</sup> Hans Eichner, „Aspects of Parody in the Works of Thomas Mann“, in: *Modern Language Review* 47 (1952), S. 30-48; Erich Heller, „Parody, Tragic and Comic: Mann's *Doctor Faustus* and *Felix Krull*“, in: *Sewanee Review* 66 (1958), S. 519-546; ders., *The Ironic German: A Study of Thomas Mann*, London 1958.

### Pastiche und Postmodernismus: Mann in Jamesons *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*

Während Linda Hutcheon der postmodernistischen Literatur positiv gegenübersteht und deren Rückkehr zur Geschichte sowie die Problematisierung der Möglichkeiten und Grenzen von Historiographie implizit feiert, kritisiert Fredric Jameson, der wichtigste amerikanische Vertreter neomarxistischer Literatur- und Kulturwissenschaft, in seinem 1984 im *New Left Review* erschienenen Aufsatz „Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism“ die angebliche Geschichtslosigkeit postmodernistischer Literatur. Diese sei zwar von Geschichte besessen, würde aber in nostalgischem Gestus lediglich zeitgenössische Vorstellungen von der Vergangenheit (re)produzieren und die historische Wirklichkeit ignorieren: „In faithful conformity to poststructuralist linguistic theory, the past as ‚referent‘ finds itself gradually bracketed, and then effaced altogether, leaving us with nothing but texts“.<sup>15</sup>

Jamesons Position ist jedoch wesentlich weniger naiv und konservativ, als solch rigide Aussagen beizeiten vermuten lassen; zudem sind seine Analysen kultureller Phänomene, die von der Architektur zeitgenössischer Hotelanlagen bis zu Filmen reichen, von bestechender Schärfe und Originalität. Seine Hauptthese, dass der Postmodernismus die kulturelle Ausdrucksform einer spätkapitalistischen, vom globalisierten Finanzfluss bestimmten Gesellschaft sei, die er unter Rekurs auf Untersuchungen von Ernest Mandel theoretisiert, hat die Postmodernismuskussionen auf beiden Seiten des Atlantiks erheblich beeinflusst und vorgebracht, auch wenn die meisten Rezipienten Jamesons strikte Trennung von Modernismus und Postmodernismus wiederholt angezweifelt haben.

Im Gegensatz zu Hutcheon, die die formalen Unterschiede zwischen modernistischer und postmodernistischer Kunst betont, argumentiert Jameson, dass sich weniger die Formen an sich, sondern mehr deren kulturelle und politische Funktionen ändern. Während Hutcheon den parodistischen Gestus postmodernistischer Literatur als eines ihrer distinktiven Merkmale betont, ist parodistisches Schreiben laut Jameson gerade in postmodernen Zeiten unmöglich geworden. Wenn eine Vielzahl von Stilen und persönlichen Manierismen die in der Moderne noch gültige Sprachnorm auslösche, verliere die Parodie das Objekt ihrer Kritik und verkomme zu inhaltsleerem Pastiche:

In this situation parody finds itself without a vocation: it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar or unique, idiosyncratic style, the wearing of a linguistic mask, speech in a dead language. But it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric im-

<sup>15</sup> Ich zitiere Jameson nach seiner 1991 veröffentlichten Monographie, deren erstes Kapitel den Aufsatz von 1984 in praktisch unveränderter Form enthält (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, S. 1-54, hier S. 18).

pulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists.<sup>16</sup>

Pastiche unterscheidet sich für Jameson somit formal nicht von der Parodie, ist aber durch den kulturellen Kontext des Spätkapitalismus jedweden kritischen Impetus' beraubt worden. Dabei ist zu beachten, dass Jameson hier von einem traditionellen Verständnis von Parodie ausgeht, das notwendigerweise Humor und meist auch Satire beinhaltet. Doch auch von Hutcheons neutralerer Definition von Parodie als „repetition with critical difference“<sup>17</sup> würde Jameson sein Konzept des Pastiche abgrenzen, da es für ihn ja gerade die kritische Distanz ist, die in der Postmoderne unmöglich geworden ist, weil der Verlust aller sprachlichen und sonstigen Normen den Referenzpunkt beseitigt hat, dem gegenüber sich Parodien situieren müssten. Pastiche ist daher für ihn Parodie in einer Zeit, in der parodistisches Zitieren inhaltsleer geworden ist und daher zu einer „neutral practice of such mimicry“ verkommt.

Jamesons These ist so nicht haltbar. Der Zusammenhang zwischen Parodie und Pastiche ist wesentlich komplexer, als Jamesons Gegenüberstellung suggeriert, und parodistisches Schreiben hat in der Postmoderne mehr Konjunktur denn je.<sup>18</sup> Viel wichtiger erscheint für meine Fragestellung jedoch, dass Jameson faszinierenderweise Thomas Manns *Doktor Faustus* als den Text ansieht, in dem Pastiche erstmals an die Stelle der Parodie tritt:

The disappearance of the individual subject, along with all its formal consequence, the increasing unavailability of the personal style, engender the well-nigh universal practice today of what may be called pastiche. This concept, which we owe to Thomas Mann (in *Doktor Faustus*), who owed it in turn to Adorno's great work on the two paths of advanced musical experimentation (Schoenberg's innovative planification and Stravinsky's irrational eclecticism), is to be sharply distinguished from the more readily received idea of parody.<sup>19</sup>

Die generalisierende Referenz auf Mann – die einzige Erwähnung des Deutschen auf über 400 Seiten – ist typisch für Jameson, der gerne große Linien und Entwicklungen skizziert, ohne seine Thesen durch Belege abzusichern.<sup>20</sup> Er postuliert einfach, dass Manns Roman von Pastiche und nicht von Parodie

<sup>16</sup> Jameson, *Postmodernism*, S. 17.

<sup>17</sup> Hutcheon, *Theory of Parody*, S. 20.

<sup>18</sup> Statt auf einige der unzähligen Studien zu verweisen, die sich der parodistischen Dimension postmodernistischer Kunstformen widmen und somit auch deren kritisches Potential betonen, seien hier nur einige britische und amerikanische Autoren genannt, die in den letzten Jahrzehnten parodistische Romane verfasst haben: John Barth, Donald Barthelme, Thomas Pynchon, Don DeLillo, John Fowles, Julian Barnes, David Lodge, Malcolm Bradbury, Michael Frayn oder A. S. Byatt.

<sup>19</sup> Jameson, *Postmodernism*, S. 16.

<sup>20</sup> So schreibt Jameson einmal tatsächlich ohne weiteren Beleg: „Derrida remarks, somewhere, about the Heideggerian *Paar Bauernschuhe*, that the Van Gogh footwear are a heterosexual pair, which allows neither for perversion nor for fetishization“ (Jameson, *Postmodernism*, S. 8).

gekennzeichnet ist, führt dies aber nicht weiter aus. Ebenso unklar bleibt, wie sich das Konzept des Pastiche vom *Doktor Faustus* aus auf die westliche Kultur ausgebreitet hat.

Indem Jameson sich an dieser zentralen Stelle seiner Argumentation auf Thomas Mann bezieht, macht er diesen zu einem Wegbereiter des Postmodernismus. Und mehr noch: Wenn Jameson schreibt, dass Strawinsky und nicht Schönberg „the true precursor of postmodern cultural production“<sup>21</sup> ist, dessen über Adorno vermitteltes Beispiel Mann als einer der ersten Literaten gefolgt sei, widerspricht er nicht nur implizit der langen germanistischen Tradition, die im *Doktor Faustus* eine mehr oder minder geglückte Umsetzung der Schoenberg'schen Musiktheorie erkannt hat.<sup>22</sup> Er geht, was das Bild von Mann betrifft, das er implizit projiziert, auch noch einen Schritt weiter als Hutcheon. In der kurzen Erwähnung erscheint Thomas Mann als ein Modernist, der in seinem Spätwerk den – Jameson zufolge – fatalen Schritt zum Postmodernismus vollzieht.<sup>23</sup>

Das bedeutet, dass auch für Jameson die Zugehörigkeit der anderen Werkphasen Manns zum Modernismus überhaupt nicht zur Debatte steht. Den Realisten, den Germanisten wie Rüdiger Görner oder Hartmut Lange noch immer in Mann sehen wollen, würde Jameson vermutlich ebenso wenig wie Hutcheon erkennen.<sup>24</sup> Da er anders als diese jedoch den Übergang zum Postmodernismus nicht allein an veränderten ästhetischen Verfahrensweisen festmacht, sondern sich vielmehr an kontextuellen Faktoren wie dem Übergang zum Spät-

<sup>21</sup> Jameson, *Postmodernism*, S. 17.

<sup>22</sup> Zur Zwölftonmusik und ihrer Theorie im *Doktor Faustus* siehe beispielhaft Carl Dahlhaus, „Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno“, in: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (DASDJ) 1 (1982), S. 33-49 und Wolf-Dietrich Förster, „Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im *Doktor Faustus*“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49 (1975), S. 694-720.

<sup>23</sup> Jameson verliert konsequenterweise kein Wort über die Funktionalisierung der zahlreichen Zitate und Anspielungen im *Doktor Faustus*, da er sie als Pastiche betrachtet und Pastiche seiner Definition nach keine über sich selbst hinausgehende Funktion haben kann. Wie zahlreiche Untersuchungen zum *Doktor Faustus* gezeigt haben, wird man dem Text so jedoch nicht gerecht, da gerade seine intertextuellen Bezüge von entscheidender Bedeutung sind, weil sie zum Beispiel seinen vermeintlichen Realismus dekonstruieren. Zu den Texten, die im Roman zitiert werden, siehe die positivistische Untersuchung von Gunilla Bergsten, *Thomas Manns „Doktor Faustus“*. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans, 2., erg. Auflage, Tübingen 1974. Zur Funktionalisierung der Zitate sei exemplarisch verwiesen auf Inken Stehen, *Parodie und parodistisches Schreiben in Thomas Manns „Doktor Faustus“*, Tübingen 2001, sowie auf Renner, *Zur Modernität des Doktor Faustus*, S. 61-67. Wenn Renner jedoch die „bewußt gesetzten Ambiguitäten des Textes“ explizit als alles andere als „unverbindliches Spiel [oder] postmoderne Strategie“ bezeichnet, operiert er trotz der offensichtlichen Unterschiede zu Jameson mit einem ähnlich verkürzten Postmodernismusbegriff, der auf der strikten Abgrenzung zum Modernismus beruht (S. 66).

<sup>24</sup> Vgl. Rüdiger Görner, *Thomas Mann. Der Zauber des Letzten*, Düsseldorf, Zürich 2005, und Hartmut Lange, „Thomas Mann und das poetische Verständnis der Moderne“, in: *Man erzählt Geschichten, formt Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*, hg. von Michael Braun und Birgit Lermen, Frankfurt a.M. u.a. 2003, S. 33-43.

kapitalismus orientiert, der Texten und deren formalen Strategien andere Funktionen oktroyiert beziehungsweise sie ihrer Funktion beraubt, sieht Jameson die späten Texte Manns, ohne jeweils näher auf diese einzugehen, als Vorwegnahme dessen, was in der Postmoderne seiner Ansicht nach zur Regel wird.

#### Von der Epistemologie zur Ontologie:

##### McHales *Postmodernist Fiction* und Manns *Doktor Faustus*

In Brian McHales *Postmodernist Fiction* von 1985 wird Thomas Mann kein einziges Mal erwähnt. Die Studie ist, wie McHale im Vorwort betont, „essentially a one idea book. [...] The idea is simply stated: postmodernist fiction differs from modernist fiction just as a poetics dominated by ontological issues differs from one dominated by epistemological issues“.<sup>25</sup> McHale zufolge verhandelt modernistische Erzählliteratur – und ihm geht es nur um Prosa – vor allem epistemologische Fragen. Was die verschiedensten modernistischen Romane und Erzählungen vereint, so McHale, sei das permanente Aufwerfen von Erkenntnisproblemen. Die Texte thematisierten beständig, wie Wissen in einer Zeit der fortschreitenden Fragmentarisierung und Subjektivierung von Erleben erworben, repräsentiert und kommuniziert werden könne:

What is there to be known?; Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?; How is knowledge transmitted from one knower to the another, and with what degree of reliability?; How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower?; What are the limits of the knowable? And so on.<sup>26</sup>

Postmodernistische Texte dagegen verhandeln McHale zufolge Fragen der Ontologie:

What is a world?; What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ?; What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?; What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?; How is a projected world structured? And so on.<sup>27</sup>

McHales Gebrauch der Begriffe ‚Epistemologie‘ und ‚Ontologie‘ ist – begründet durch die andere Verwendung im Englischen – vom restriktiveren Gebrauch der deutschsprachigen Philosophie zu unterscheiden. So benutzt er ‚Epistemologie‘ nicht nur, um die Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten von Wissensgewinnung zu bezeichnen, sondern auch für die Gewinnung von Wissen an sich. Der Begriff ‚Ontologie‘ wird noch breiter

verwendet, um zu beschreiben, was in postmodernistischen Texten geschieht, denen es nicht mehr um die Akkumulation, Repräsentation oder Transmission von Wissen über die Welt geht, sondern die alternative fiktionale Welten schaffen oder sich mit dem Sein in den verschiedensten Formen befassen.

McHale betont zudem, „that we cannot raise epistemological questions without immediately raising ontological questions“.<sup>28</sup> Dementsprechend ist der Übergang von der Epistemologie zur Ontologie fließend: „Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they ‚tip over‘ into ontological questions“.<sup>29</sup> Die Frage, was etwas oder wie es ist, führt zu der Frage, ob etwas ist. Der Übergang vom Modernismus zum Postmodernismus erscheint vor diesem Hintergrund nicht als radikaler Bruch, sondern als eine relativ organische Entwicklung, da sich laut McHale lediglich die Dominanzverhältnisse verändern, mit denen epistemologische und ontologische Fragen in Erzähltexten verhandelt werden.

Eine solche, wenn auch nur temporäre Verschiebung der Dominanzverhältnisse beobachtet McHale in William Faulkners Roman *Absalom, Absalom!* (1936), der von Aufstieg und Fall des Plantagenbesitzers Thomas Sutpen erzählt, der versucht, Mitte des 19. Jahrhunderts in einer Kleinstadt in Mississippi eine Dynastie zu gründen – ein Unterfangen, das mit der Ermordung Charles Bons, Sutpens Sohn aus erster Ehe mit einer haitianischen Plantagenbesitzerin, durch seinen Sohn aus zweiter Ehe, Henry Sutpen, tragisch scheitert. Diese Geschichte wird dem Leser vielfach gebrochen über die Perspektive Quentin Compsons vermittelt, eines entfernten Verwandten der Sutpens, der 1910 in Harvard mit einem Freund versucht, aus unterschiedlichen Erzählungen die vergangenen Ereignisse zu rekonstruieren, was den Roman zu einem prototypischen modernistischen Text im Sinne McHales macht. Da sich die Widersprüche in den Erinnerungen der Befragten nicht auflösen lassen, ist dieses Unterfangen jedoch ebenfalls zum Scheitern verurteilt.

Im achten Kapitel sind Quentin und sein Freund an den Grenzen ihrer Detektivarbeit angekommen. Wurde zuvor (und wird auch danach noch) erzählt, wie und was Quentin von verschiedenen Zeugen erzählt wird, erfährt der Leser nun unmittelbar, was ‚wirklich‘ zwischen Henry Sutpen und Charles Bon vorgefallen ist. Dieses Erzählte nun ist nicht mehr Ergebnis einer Rekonstruktion, sondern einer Konstruktion, das Resultat der bewussten Spekulation Quentins und seines Freundes „what *could* – and, the text insists, *must* – have happened“.<sup>30</sup> Der Text vollzieht in diesem Moment laut McHale den Schritt von der Epistemologie zur Ontologie; es wird nicht mehr Wissen über Geschehenes akkumuliert, sondern das Ereignis wird im Akt des Erzählens geschaffen, wodurch sich die epistemologischen Zweifel in Luft auflösen: „The

<sup>25</sup> Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, New York 1987, S. xii.

<sup>26</sup> Ebd., S. 9.

<sup>27</sup> Ebd., S. 10.

<sup>28</sup> Ebd., S. 11.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Ebd., S. 10.

signs of the narrative act fall away, and with them all questions of authority and reliability. The text passes from mimesis of the various characters' narrations to unmediated diegesis, from characters 'telling' to the author 'showing' us what happened".<sup>31</sup> Dieser Umschwung wird jedoch bald wieder rückgängig gemacht, da erneut epistemologische Fragestellungen in den Mittelpunkt rücken und der Wirklichkeitsstatus des zuvor Erzählten als Spekulation entlarvt wird. Und in späteren Texten Faulkners findet sich nichts dem achten Kapitel des Romans Vergleichbares. Für McHale – und ich teile diese Ansicht – bleibt Faulkner somit ein Modernist, der in *Absalom, Absalom!* die Türschwelle zum Postmodernismus kurzfristig überschreitet, dann aber wieder umkehrt.

Thomas Manns *Doktor Faustus* ähnelt Faulkners Roman trotz aller Unterschiede in zentralen Aspekten. In beiden Texten geht es, McHale bestätigend, um epistemologische Grundfragen; in beiden Texten wird die Rekonstruktion und Repräsentation der Lebensgeschichte des Protagonisten – Sutpen beziehungsweise Leverkühn – durch einen entfernten Verwandten (Quentin Compson) oder einen Freund (Serenus Zeitblom) inszeniert. In *Absalom, Absalom!* ist dies auf den ersten Blick etwas weiter getrieben, da die Erzählsituation um eine Schicht reicher ist als diejenige des *Doktor Faustus*: Es wird vom Erzählen verschiedener Erzählerfiguren erzählt, deren Erzählungen sich gegenseitig relativieren und perspektivieren. Manns Roman jedoch erreicht dieselbe Komplexität durch die über den Roman verstreuten Thematisierungen und Problematisierungen des Erzählvorgangs, in denen der Ich-Erzähler Zeitblom sich ergeht.<sup>32</sup> Zudem wird auch im *Doktor Faustus* die Tür zur Ontologie an einer zentralen Stelle aufgestoßen, wie ich abschließend kurz skizzieren möchte.

Während Faulkners Roman sich linear von der Epistemologie zur Ontologie und zurück zur Epistemologie bewegt, verschränken sich im 25. Kapitel des *Doktor Faustus*, dem Teufelsgespräch, epistemologische und ontologische Belange unauflöslich miteinander. Verliert im achten Kapitel von *Absalom, Absalom!* laut McHale die Frage nach der Verlässlichkeit des Erzählten ihre Bedeutung, da Erzähler und Erzählung im Moment der „unmediated diegesis“ nicht hinterfragt werden, verschiebt das Teufelsgespräch im *Faustus* durch die dramatisierte Form, in der Leverkühn es niederschreibt, den Fokus genau entgegengesetzt, kriert dadurch aber einen ähnlichen Effekt. Zeitblom, der Erzähler, zieht sich zurück – er hat nur „ein Gegebenes wiederzugeben [und] zu kopieren“<sup>33</sup> – und an die Stelle seiner „eigene[n] Komposition“ (S. 336) tritt die lediglich von einigen ‚Regieanweisungen‘ ergänzte Mimesis des gespro-

chenen Wortes: Unmittelbar „vernimmt [...] der Leser“ Leverkühns eigene „Rede“ (S. 298).

Gleichzeitig jedoch wird die Passage von Textstellen gerahmt, die diese Unmittelbarkeit als Konstruktion entlarven. Zeitbloms Insistieren, dass das Kapitel „außerhalb [seiner] Autorenverantwortung“ liege (S. 336), da er den Text nur abgeschrieben habe, sowie Leverkühns eigene Reflexion über den Schreibvorgang „aufs Musikpapier nieder“ lenken die Aufmerksamkeit des Lesers darauf, dass hier die Abschrift der aus dem Gedächtnis erfolgten, ordnenden Niederschrift eines Gesprächs vorliegt. Hier wird nicht etwas präsentiert, sondern repräsentiert und vermutlich retrospektiv stilisiert; die vermeintlich ungebrochene Mimesis entpuppt sich so als das Ergebnis eines zweifachen Rekonstruktions- und Überarbeitungsvorgangs.

Zugleich stellen die rahmenden Passagen den Wirklichkeitsstatus des Dargestellten radikal in Frage. Leverkühn und Zeitblom fragen sich beide, ob und was *wirklich* geschehen ist, ob es den Teufel *gibt* – und bewegen sich so von der Epistemologie zur Ontologie. So mündet Leverkühns Überlegung, ob er „nur vor Kälte oder vor Ihm“ zitterte, schnell dazu, dass er den Realitätsstatus des (vermeintlich) Erlebten in Frage stellt: „Macht ich mir irgend wohl vor, machte Er mir vor, daß es kalt war, damit ich zittern und mich daran vergewissern möchte, daß er da war, ernstlich, Einer für sich?“ (S. 299). Hat Leverkühns Unbewusstes seinen Skeptizismus berücksichtigt und einen Teufel herbeifantasiert, der die Illusion von Kälte erzeugt, um die Zweifel des Bewusstseins zu widerlegen, oder hat der Teufel Kälte ausgestrahlt, weil er Leverkühns anfängliche und retrospektive Zweifel einkalkuliert hat? War der Teufel da und wurde in einer materiellen Form erkannt (Epistemologie), oder hat Leverkühn ihn geschaffen (Ontologie)? Weder Leverkühn noch der Leser können diese Frage abschließend beantworten, weshalb das „Weistu was so schweig“ (S. 299), das den nächsten Absatz eröffnet, eine ironische Selbst- und Leseranrede ist. Sowohl Leverkühn als auch der Leser wissen nichts sicher und schweigen deshalb zu dieser Frage und konzentrieren sich stattdessen auf das Gespräch, dessen Realitätsstatus somit prekär bleibt.

Zeitblom plagt ganz ähnliche Zweifel: „Ein Dialog? Ist es in Wahrheit ein solcher? Ich müßte wahnsinnig sein, es zu glauben“ (S. 298). Auch er stellt somit das „objektive[] Vorhandensein“ des Teufels in Frage, kann sich aber ebenso wenig mit dem Gedanken anfreunden, dass „jene Zynismen, Verhöhnungen und Spiegelfechtereien aus der eigenen Seele des Heimgesuchten kamen ...“ (S. 298). Beide Möglichkeiten wirken erschreckend auf Zeitblom. Die Realität des Teufels und die Möglichkeit, dass Leverkühn diesen für sich geschaffen hat, sind für ihn gleichermaßen inakzeptabel, weshalb seine Überlegungen in einer Aposiopese enden, die den ontologischen Status des Teufels offen lässt. Wie um die Geister, die er gerade beschworen hat, wieder loszuwerden, wendet er sich in den nächsten beiden Absätzen klassisch philologischen beziehungsweise epistemologischen Fragen zu, indem er das Manuskript beschreibt und versucht, „de[n] Zeitpunkt der Niederschrift

<sup>31</sup> Ebd. McHale rekurriert hier auf die Platonische Unterscheidung von Mimesis als Figurenrede und Diegesis als Autorenrede. Natürlich meint McHale nicht, dass hier Faulkner spricht, sondern ein heterodiegetischer Erzähler.

<sup>32</sup> Siehe hierzu z.B. Stehen, Parodie, S. 69-116.

<sup>33</sup> Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a.M. 1990, S. 336. Die folgenden Seitenangaben im Text beziehen sich auf diese Ausgabe.

auszumachen“ (S. 298). Die ontologischen Zweifel schwingen aber auch hier weiter mit und lassen sich nicht verdrängen; sie bleiben mit den epistemologischen Fragen verknüpft.

Man könnte die Untrennbarkeit von Epistemologie und Ontologie, die der Roman so inszeniert, als eine Infragestellung von McHales Theorie lesen, die auf deren heuristischer Trennung beruht. Ich jedoch würde sie eher als Bestätigung dieser Theorie lesen, da McHale selbst betont, dass der Übergang von der Epistemologie zur Ontologie keine Einbahnstraße, sondern „bidirectional and reversible“<sup>34</sup> sei und es in Texten, die am Übergang zwischen Modernismus und Postmodernismus situiert seien, oft vom Betrachter abhängen, welcher der beiden Bereiche als dominant zu erachten sei.<sup>35</sup> Im *Doktor Faustus* sind dies alles in allem noch immer epistemologische Fragestellungen, da diese nach dem Teufelsgespräch wieder in den Vordergrund rücken. Zeitbloms einleitende Absätze zum 25. Kapitel könnte man somit als *mise-en-abyme* des Romans lesen. Wie Zeitblom wendet sich der Roman schnell wieder von der Ontologie ab, obwohl in der Epistemologie die Ontologie auch dann noch stärker durchscheint als in *Absalom, Absalom!*. *Doktor Faustus* erscheint somit im Lichte der McHale'schen Theorie – wie bei Jameson – als ein Grenztext zwischen Modernismus und Postmodernismus, als ein Text „at the margin of modernism“.<sup>36</sup>

### Konklusion

Thomas Mann ist kein Realist; er ist auch nicht an der Grenze von Realismus und Modernismus zu situieren. Er ist einer der zentralen deutschen und internationalen Autoren des Modernismus. Für die transatlantischen Theoretiker, deren Verweise auf Mann ich hier untersucht beziehungsweise mit deren Theorien ich Mann gelesen habe, steht dies außer Frage. Ihr Mann-Bild stimmt mit dem Großteil der englischsprachigen Germanistik überein, die an Manns Nähe zu Kafka oder Musil seit fünfzig Jahren wenig Zweifel lässt. In Manns Spätwerk erscheint aus dieser Perspektive und je nachdem, wie Modernismus und Postmodernismus von einander abgegrenzt werden, wie in demjenigen James Joyce' der Übergang zum Postmodernismus angelegt. Folgt man Jameson, wird in Manns *Doktor Faustus* modernistische Parodie durch postmodernistisches Pastiche ersetzt; liest man denselben Roman mit McHale, erscheint

<sup>34</sup> McHale, *Postmodernist Fiction*, S. 11.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 12.

<sup>36</sup> So der Untertitel der Aufsatzsammlung *Thomas Mann's Doktor Faustus: A Novel at the Margin of Modernism*, hg. von Herbert Lehnert und Peter C. Pfeiffer, Columbia 1991, deren meist von amerikanischen Germanisten verfasste Beiträge insgesamt meine literaturhistorische Einordnung bestätigen. Eine Ausnahme bildet der Aufsatz von Hans Rudolf Veget, „Mann, Joyce, Wagner: The Question of Modernism in *Doctor Faustus*“, S. 167-191, der Manns Traditionalismus betont.

er zumindest protopostmodernistisch, da zeitweise nicht nur Fragen der Epistemologie, sondern auch der Ontologie verhandelt werden. Die Lesarten Manns, die ich skizziert habe, sind zu einem gewissen Grade Spielereien, aber sie sind erhellend, weil sie alle aus den verschiedensten Gründen auf Manns Modernismus insistieren.

Warum aber tut sich die deutschsprachige Germanistik dann so schwer damit, Manns Modernismus zu sehen und zu akzeptieren? Ich vermute, dass dies mit dem realistischen Gewand zu tun hat, in dem seine Texte meist daher kommen, einem Gewand, das bereits so viele Ansatzpunkte für politische, kunsttheoretische, kulturgeschichtliche oder philosophische Interpretationen bietet, dass man dabei leicht übersieht, wie der Realismus der Oberfläche beständig unterlaufen, dekonstruiert oder parodiert wird. Manns Texte funktionieren daher auf verschiedenen Ebenen und für verschiedene Leser. Der *Doktor Faustus* ist bereits ein komplexer Roman, wenn man ihn realistisch liest; liest man ihn modernistisch, eröffnen sich weitere Bedeutungsschichten, die die realistische Handlung in ein neues Licht rücken. Thomas Manns Texte verhandeln Probleme der Moderne mit modernistischen Mitteln.

Deshalb ist es richtig und falsch, wenn postuliert wird, dass Manns Texte es dem Leser leichter machten als die Texte von Joyce oder auch Faulkner. Dies stimmt nur bei oberflächlicher Betrachtung; genauso wahr ist, dass Manns Texte es dem Leser schwerer machen, weil sich ihre Komplexität teils hinter ihrem vermeintlichen Realismus versteckt. Das wiederum erscheint sehr postmodernistisch und erinnert an die Texte von Don DeLillo, John Fowles, Julian Barnes oder Umberto Eco, die anders als die traditionellen Klassiker modernistischer Literatur zu Bestsellern wurden, weil sie auf unterschiedlichen Ebenen und für unterschiedliche Leser funktionieren. In diesem Licht erscheint Mann einmal mehr als ein Wegbereiter postmodernistischer Literatur: So wie ein Weg vom Modernismus des *Ulysses* (1922) zum Postmodernismus von Thomas Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) führt, scheint ein anderer Weg vom Modernismus des *Zauberbergs* und des *Doktor Faustus* zum Postmodernismus von Fowles' *The French Lieutenant's Woman* (1969) und DeLillos *Underworld* (1997) zu führen.

Don DeLillo übrigens wird in der Amerikanistik oft auch als Neorealismus bezeichnet. Wie die Texte von Paul Auster oder Tom Wolfe zeichnen sich seine Romane durch ein neues Interesse an Figuren und Milieu aus, insistieren dabei aber ebenso beständig auf der Unmöglichkeit von Repräsentation und der performativen Dimension von Sprache.<sup>37</sup> Vielleicht wäre das ja die Perspektive auf Thomas Mann, auf die sich die englischsprachige Germanistik, die

<sup>37</sup> Vgl. zum Neorealismus Winfried Fluck, „Surface Knowledge and ‚Deep‘ Knowledge: The New Realism in American Fiction“, in: *Neo-Realism in Contemporary American Fiction*, hg. von Kristiaan Versluys, Amsterdam und Antwerpen 1992, S. 65-85, sowie Robert Rebein, *Hicks, Tribes, and Dirty Realists: American Fiction after Postmodernism*, Lexington 2001.

deutschsprachige Germanistik und die Amerikanistik einigen könnten: Mann als Wegbereiter des Neorealismus.

STEFAN BÖRNCHEN

## „Die Ordnung läßt zu wünschen übrig.“ Chaos und Gesetz in der Schule der „Buddenbrooks“

„Ici, *das Gesetz*, on ne sait pas *ce que* c'est, on ignore *qui* c'est.“

Jacques Derrida, *Préjugés. Devant la loi*<sup>1</sup>

Der vorliegende Essay verfolgt die Rolle ‚des Gesetzes‘ in den beiden Schulszenen der *Buddenbrooks*. Dazu ist nach einem methodologischen Vorspann zunächst der Begriff des ‚Gesetzes‘ zu definieren, wie ihn die Kulturtheorie, vermittelt über die Psychoanalyse, aus Mythologie und Literatur übernommen hat. Im Rückgriff auf vier historisch weit gestreute klassische Texte von Ovid, Herder, Freud und Joyce sowie einen Film von Kubrick ergeben sich drei zu differenzierende Aspekte: das gefürchtete, autoritäre Strafgesetz im Sinne von *lex* und *poena*, das ‚phallische Gesetz‘ und das apollinisch-differenzierende Sprachgesetz.

In diesem dreifachen Sinne sollen in der Schule Hanno Buddenbrooks ‚Gesetz‘ und Ordnung herrschen. Das signalisiert der Ovid-Vers, den er in der Lateinstunde aufsagen muss. Der Vers beschreibt das goldene Zeitalter nach der ersten Metamorphose, in der das anfängliche Chaos der Welt in einen geordneten Kosmos verwandelt wird. Doch während sich die Schule autoritär um ‚Gesetz‘ und Ordnung bemüht, sind beide schon von Anfang an sowohl in der Diegese wie in der Rhetorik der Schulkapitel widersprüchlich und somit brüchig. Am Ende gehen ‚Gesetz‘ und Ordnung in einer – mit Bachtins Begriff – karnevalistischen Englisch-Stunde im Chaos unter. Gerade aber die damit vor Augen gestellte permanente Bedrohung der sprachlichen Ordnung lässt sich als poetologische Reflexion jener ‚Krise der Repräsentation‘ verstehen, über die sich Michel Foucault zufolge die moderne Literatur definiert.

### I. Ovid in der Schule

Goethe war gewarnt: Ovid ist schlecht für junge Leute. Das glaubte jedenfalls Herder. In *Dichtung und Wahrheit* berichtet Goethe, wie Herder ihn „wegen

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Préjugés. Devant la loi*, in: *La faculté de juger. Colloque de Cerisy*, hg. von Jacques Derrida u.a., Paris 1985, S. 87-139, hier S. 124; deutsch: ders., *Vor dem Gesetz*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1992, S. 71.