

"Widerspruchsfreiheit ist eine Mangelerscheinung" : Spiel, Engagement und Postmoderne bei Hans Magnus Enzensberger

Autor(en): **Müller, Dominik**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **73 (1993)**

Heft 4

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-165173>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Dominik Müller

«Widerspruchsfreiheit ist eine Mangelerscheinung»

Spiel, Engagement und Postmoderne
bei Hans Magnus Enzensberger

«Warum kommt es uns manchmal so vor, als haftete der ganzen Sache, der «Lyrik», etwas Trübes, Zähes, Dumpfes, Muffiges an?
Aber war da nicht irgendwann, irgendwo was Anderes? Ein Lufthauch? Eine Verführung?
Ein Versprechen? Ein freies Feld?
Ein Spiel?»

Die Frage, aus der das Motto besteht, findet sich im Vorwort einer der reizvollsten Lyrikanthologien, die schon auf dem Titelblatt ihr Programm kundgibt: *Das Wasserzeichen der Poesie oder Die Kunst und das Vergnügen, Gedichte zu lesen. In hundertvierundsechzig Spielarten vorgestellt von Andreas Thalmayr*¹. Die Anthologie ist allerdings kein Hort kühler Unsterblichkeit, denn die Texte, die darin aufgenommen wurden, mussten sich einiges gefallen lassen. Etwa Kellers berühmtes Altersgedicht *Abendlied*²:

T R I N

K T O A U

G E N W A S D

I E W I M P E R H Ä L

T V O N D E M G O L D N E N Ü

B E R F L U S

Das ist mehr als respektloser Schabernack. Die Bearbeitung reagiert präzise auf den Text. Die Angst vor dem Verdämmern der Sehkraft als dem Ende des Lebens wird «verwechselt» mit der Angst, vor dem Testbild des Augenarztes wieder schlechtere Resultate zu erzielen als bei der letzten Konsultation. Dem weiten Horizont, den das Gedicht eröffnet, wird die Enge des Untersuchungszimmers, der Steigerung des Pathos das Kleinwerden der Schrift entgegengestellt.

Der Herausgeber der Anthologie lenkt in dieser Weise die Aufmerksamkeit der Lesenden auf bestimmte Eigenschaften der Texte. Oft genügt der Hinweis durch ein Titelstichwort. In anderen Fällen wird in den Wortlaut eingegriffen und dadurch der zugrundeliegende Text parodiert, verspottet, zertrümmert, oft aber gerade so wieder zum Sprechen gebracht. Der nicht selten respektlose Arrangeur verschafft sich dadurch Respekt, dass er sich selber als Künstler erweist. Etwa, wenn er für verschiedene traditionsgebundene Gedichttypen von der alkäischen Ode bis zum Clerihew eine Reihe von Beispielen erfindet, die wie ein Variationszyklus anmutet, als dessen Thema sich dann der abschliessende Beispieltext für «reimlose Lyrik» herausstellt: *Bertolt Brechts Der Radwechsel*³.

Texte als Spielanleitungen, Lesen als ein schöpferisches Reagieren. Auch die philosophische Hermeneutik greift zu diesen Bildern, wenn sie ästhetische Wahrnehmung als Spiel auffasst. *Hans-Georg Gadamer* beschreibt es so:

«Der Reiz des Spieles, die Faszination, die es ausübt, besteht eben darin, dass das Spiel über den Spielenden Herr wird. Auch wenn es sich um Spiele handelt, in denen man selbstgestellte Aufgaben zu erfüllen sucht, ist es das Risiko, ob es «geht», ob es «gelingt» und ob es «wieder gelingt», was den Reiz des Spieles ausübt. Wer so versucht, ist in Wahrheit der Versuchte. Das eigentliche Subjekt des Spieles (das machen gerade solche Erfahrungen evident, in denen es nur einen einzelnen Spielenden gibt) ist nicht der Spieler, sondern das Spiel selbst. Das Spiel ist es, was den Spieler im Banne hält, was ihn ins Spiel verstrickt, im Spiele hält.⁴»

Es hat sich inzwischen herumgesprochen, dass sich hinter dem Namen des virtuosen Anthologie-Herausgebers *Andreas Thalmayer Hans Magnus Enzensberger* verbirgt (als Anagramm durchschaubar ist der Name eines «Mitarbeiters» der Anthologie, *Serenus M. Brenzengang*)⁵.

In Enzensbergers Werk findet man nicht nur die ausgeprägte Sprachvirtuosität wieder, sondern auch die Spielfreude. Sie ist nichts Aussergewöhnliches bei einem Poeten. Aber bei einem engagierten Lyriker und gar einem angriffigen politischen Essayisten? Der Verdacht regte sich, es habe sich da einer an etwas vergriffen, das Ernsthaftigkeit verlange und Verbindlichkeit. Die wurden Enzensberger öfters abgesprochen, und man hat ihm die Widersprüche, die man glaubte ausfindig machen zu können, geradezu als moralisches Manko angekreidet.

Wenn hier sein Werk unter dem Aspekt des Spiels in Augenschein genommen wird, hat dies nicht zum Ziel, die Vorwürfe zu erneuern. Es ist vielmehr der Versuch, einen durchgängigen Zug in diesem Werk auszumachen, der gerade von der Sprunghaftigkeit bestimmt ist, dann aber auch der Frage nachzugehen, ob einer denn aufhöre, ein ernstzunehmender politischer Autor zu sein, wenn er sich so sehr dem Spiel verschrieben hat.

I.

Was Enzensberger im *Wasserzeichen der Poesie* anstellt, lässt sich auf eine Formel bringen, die er dreissig Jahre früher ins Zentrum seiner Dissertation über die Poetik *Clemens Brentanos* rückte: Entstellung. Der Begriff erhelle – so wird dort ausgeführt – das «*Doppelgesicht*» dieser Poetik, «*einerseits den Rückgriff auf traditionelles Gut, auf Sprachvergangenheit im weitesten Sinn, andererseits die Zerstörung eben dieser Materialien zur Gewinnung neuer sprachlicher Möglichkeiten*»⁶. Der Vorgang der Entstellung hat einen rezeptiven und einen produktiven Aspekt, und so ist er relevant sowohl für die Kunst des Lesens, um die sich die Anthologie, als auch für die Kunst des Schreibens, um die sich die Dissertation dreht. Enzensberger merkt ausdrücklich an, der Entstellung wohne ein «*spielerisches Moment*» inne⁷. Viele Gedichte Brentanos erwecken den Eindruck, sie seien durch eine Art Permutationsverfahren auf fast serielle Weise generiert worden. Der so erlangten äusseren Strenge steht im Innern die Auflösung der semantischen Bezüge gegenüber, welche die Wörter in ihre volle Vieldeutigkeit entlässt. Die Spielregel, die der Dichter setzt, um sich ihr unterwerfen zu können, kompensiere, so stellt der junge Literaturwissenschaftler irritiert fest, eine Leere des Zentrums, «*ein hohes Mass innerer Destruktion*»⁸.

Solche Abgründe eröffnen sich kaum in den Kinderversen, die Enzensberger 1961 unter dem Titel *Allerleirauh* herausgab. (Als Herausgeber – der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* – hatte sich auch Brentano schon betätigt.) Entstellung und Addition sind aber auch hier ein häufig anzutreffendes Prinzip. Neben dem «*Neckgedicht*» *Vom Ma mit em hohle Zahn*, das jedem Deutschschweizer Kind geläufig ist, steht auch eine hochdeutsche Version:

*Es war einmal ein Kind,
das hatte keinen Vater mehr
und stand ganz allein.
Da kam eine Fee
und gab ihm eine Schachtel.
Da machte das Kind die Schachtel auf,
und was war darin?
Wieder eine Schachtel.
Da machte es die Schachtel auf,
und was war darin?
Wieder eine Schachtel ... und so fort*⁹.

II.

Von Hans Magnus Enzensberger selber stammt eine Spielart des Musters, die mit ihrem hochfliegenden Titel die Neckerei noch zu potenzieren scheint.

Erkenntnistheoretisches Modell

*Hier hast du
eine grosse Schachtel
mit der Aufschrift
Schachtel.
Wenn du sie öffnest,
findest du darin
eine Schachtel
mit der Aufschrift
Schachtel
aus einer Schachtel
mit der Aufschrift
Schachtel.
Wenn du sie öffnest –
ich meine jetzt
diese Schachtel,
nicht jene –,
findest du darin
eine Schachtel
mit der Aufschrift
Und so weiter,
und wenn du
so weiter machst,
findest du
nach unendlichen Mühen
eine unendlich kleine
Schachtel
mit einer Aufschrift
so winzig,
dass sie dir gleichsam
vor den Augen
verdunstet.
Es ist eine Schachtel,
die nur in deiner Einbildung
existiert.
Eine vollkommen leere
Schachtel¹⁰.*

Enzensbergers Gedicht führt, nachdem es das «und so fort» einige Male durchgespielt hat, zwar an ein Ziel. Dieses straft die hochgeschraubten Erwartungen aber ebenso Hohn wie in den Kinderversen sein Ausbleiben. Das innerste Innere ist leer, so werden wir belehrt, nachdem wir, von der Bewegung des Auspackens völlig beherrscht, weiterspielten, obwohl schon keine Schachtel mehr da war.

Die Überschrift weist uns an, die Sache allegorisch zu lesen und ihr einen philosophischen Sinn abzugewinnen. Was ist die Lehre? Dass Erkenntnis unmöglich ist? Dass man sie verpasst, wenn man nur auf das Finale wartet, welches alles rückwirkend mit Sinn erfüllt? Der Verdacht regt sich, dass es gerade dieses Fragen nach dem Sinn des Ganzen ist, was einem der Text ausreden will. Der Titel wäre dann eine Falle.

Das Gedicht steht nicht für sich allein, sondern ist Teil von Enzensbergers grossem Poem *Der Untergang der Titanic*. Seine Kargheit kontrastiert mit dem Stoff- und Bilderreichtum dieses Kontexts, der vom Ende des berühmten Luxusschiffes handelt, darüber hinaus aber auch von andern, kleineren und grösseren, privaten und epochalen Untergängen und Katastrophen. *Erkenntniskritisches Modell* ist eine weitere Variation zum Thema der zerstörten (politischen) Illusion. Es kann aber auch als eine Art Memento zuhänden der sinnsuchenden Leser der «Komödie» (so der Untertitel des Werks) verstanden werden, was nur noch ein zusätzlicher jener autoreflexiven Bezüge wäre, an denen das Werk so reich ist. Das Ganze beginnt mit der Inszenierung des Beginns. In einem Kopf finden sich Bilder ein; zum Kopf gehört eine Person, die von einem früheren Versuch erzählt, ein Gedicht über den Untergang der Titanic zu schreiben. Das geschah während eines Aufenthalts in Cuba (eine wichtige Station in der Biographie des Autors). Dem Ich entspringen immer neue Ichs. Es beschreibt sich als Schreiber jetzt, früher, beschreibt sich als Passagier der Titanic. Es tritt in Beziehung zu andern Figuren, Spiegelfiguren: darunter drei Maler, deren Schaffen erneut Gelegenheit gibt, über das in Gang gesetzte Werk nachzudenken. *Dante* taucht auf, der auch vom Weltuntergang schrieb, auch in dreiunddreissig «Gesängen», und sein Buch auch «Komödie» nannte. Die Bezüge werden immer reicher und unübersichtlicher, die Hierarchie gerät durcheinander. Der cartesianische Fixpunkt, der denkende Kopf, mit und in dem alles anfang, ist ebenso Objekt wie Subjekt. Die äusserste Schachtel – so könnte es in der Bildersprache von *Erkenntnistheoretisches Modell* umschrieben werden – wird in ihrem eigenen Inneren verstaubt. Das Zentrum eines alles organisierenden Ichs fehlt.

Das scheint zusammenzupassen mit der Poetik, die in Enzensbergers Anthologie und in seinem Buch über Brentano entwickelt wird. Sie versteht Lyrik als Produkt von nach wechselnden Regeln veranstalteten Sprachspielen. Über das Ganze kann man nicht befinden, sondern nur einzelne dieser Regeln aufzählen. Bei Brentano scheint eher der Ringelreihen der Verse den Dichter aufrechtzuerhalten, als dass seine Subjektivität deren Zentrum wäre. Spielen als Beherrschtwerden. Das Fehlen des Zentrums charakterisiert – offenbar ganz programmatisch – auch die Poetik von Enzensbergers *Untergang der Titanic*; in *Brentanos Poetik* nimmt Enzensberger auch seine eigene vorweg.

Dies heisst nun nicht, dass das Verdikt, Brentano sei «*politisch unzurechnungsfähig*»¹¹ gewesen, auf Enzensberger selber zurückfällt. *Der Untergang der Titanic* ist dadurch, dass er nicht von einem beschränkten ideologischen Standpunkt aus operiert, nicht in einem eingeschränkten, sondern in einem gesteigerten Mass ein engagierter, politischer Text. Eine nicht erlahmende Angriffigkeit beisst sich an immer neuen Punkten fest, fördert immer neue Einsichten zutage. Sie kritisiert die untergegangenen politischen Hoffnungen, ohne ausser Acht zu lassen, was nach ihnen rief. Sie macht sich lustig über den zornigen politischen Autor, distanziert sich aber auch scharf von seinem Verächter. Sie verhöhnt die Untergangsstimmung als klischeehafte Denkgewohnheit, obwohl der Text sich davon nährt. Was vom einen Standpunkt aus gilt, wird dadurch relativiert, aber nicht aufgehoben, dass von einem andern Standpunkt aus etwas anderes gilt. Die Reflexionen sind konkret und genau: immer wieder fügt sich eine Schachtel in eine grössere, umschliesst präzis eine kleinere. Als Momente in einer nicht zum Abschluss kommenden Reflexionsbewegung findet Erkenntnis statt, auch politische. Das Ganze ähnelt einem Spiel. Es wird mit Lust gespielt, ohne dass darüber das klare Bewusstsein von der Relativität der Spielregeln verloren ginge.

III.

In seiner jüngsten Gedichtsammlung, *Zukunftsmusik*, führt Enzensberger die spielerische Leichtigkeit seiner Reflexionskunst auf einen Höhepunkt. Der freundschaftliche Ton lässt vergessen, dass Enzensberger einst mit «*bösen gedichten*»¹² berühmt wurde. Harmlosigkeit ist dennoch höchstens ein Thema:

Der Lügner

*Ich arbeite, sagte er mir ins Ohr,
an vollkommen belanglosen Sachen.*

*Das Wort Samt zum Beispiel,
fühlt es sich nicht wie Samt an?*

*Etwas Weiches, Pelziges
auf der Zunge.*

Kann man das sagen?

Heisst es so? – Was? –

Dieser flaumige Hauch in Ihrem Ohr. –

Meinem Ohr? – Sie schaudern. –

Also daran arbeiten Sie! – Ja.

*Wenn man etwas erwähnt, existiert es,
bauscht sich,
stumpf und weich,
vollkommen belanglos,
wie dieser Schauder,
der ein Wort
und kein Samt ist*¹³.

Die Konstellation ist einfach, führt aber rasch zu Verwicklungen. Einer redet über sein Metier, ein anderer, «ich», hört zu und stellt Fragen. Es werden Schlussfolgerungen gezogen, Verallgemeinerungen. Das Thema ist die Sprache, genauer: die Suggestionskraft der Sprache, welche auf die Wörter etwas von der Körperlichkeit der von ihnen bezeichneten Gegenstände überträgt. Den Beweis, dass dem so sei, erbringe der Schauder, den das Wort angeblich auslöse. Diese Wirkung stellt sich allerdings nicht einfach ein, sondern wird wortreich herbeigeredet. So bleibt unklar, was für den Schauder nun eigentlich verantwortlich ist: das Wort oder erst seine Ausdeutung. Jedenfalls wird dieser Schauder, der Seismograph für die übersprachliche Wirkung des Wortes, am Ende seinerseits wieder zum blossen sprachlichen Zeichen degradiert.

Was ist von dem allem zu halten? Demonstriert das Gedicht wirklich die Kraft der Sprache oder nur die Neigung zum Aufbauschen, zur Fetischisierung der Sprache? Die Anklänge an eine Weidegustation und die Wahl des Beispielwortes, das Assoziationen in Richtung Luxus, Plüsch, Salon freisetzt, scheint eher der zweiten, kritischen Aussage Vorschub zu leisten. Auch das Titelwort bringt keine Klärung, denn es ist nicht zu entscheiden, in welchem Verhältnis es zu den im Gedicht lautwerdenden Stimmen steht. Wer ist denn der Lügner? Worin besteht die *Lüge*? Das pathetische Wort steht im Kontrast zur behaupteten Harmlosigkeit. Will es gerade diese Behauptung denunzieren? Oder wird in dem harten Verdikt nochmals die Entrüstung verspottet, über die sich schon *Nietzsche* in seinem Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn* lustig machte, wo das Wort illusionslos definiert wird als die willkürliche «*Abbildung eines Nervenreizes in Lauten*»¹⁴? Man kann diese Deutungsmöglichkeiten im Kopf durchspielen wie die möglichen Züge einer Schachpartie.

Das Gedicht verweist auf sich selber, indem es am Ende die eigene Sprache thematisiert. Es handelt auch von Poesie. Das Stichwort «*harmlos*» ist dafür ein zusätzliches Signal, es gehört – wie das ihm verwandte «*Spiel*» – zum festen Bestand von Enzensbergers Aussagen über Lyrik. «*Schliesslich gibt es kaum etwas Harmloseres als diese dünnen Bändchen, diese schwarzgeränderten Kästchen in der Samstags-Zeitung, diese wohlmeinenden Anthologien.*»¹⁵ Im Vertrauen auf die Kraft der unscheinbaren Sandkörner im Rädergetriebe hat die Feststellung im frühen Essay über *Poesie und Politik* noch einen verschwörerischen Unterton¹⁶, später, wenn der Tod der Literatur ausgerufen wird, klingt sie höhnisch¹⁷, schliesslich ironisch abgeklärt¹⁸. Im Gedicht *Der Lügner* überlagern sich diese Akzentuierungen und müssen miteinander und gegeneinander erwogen werden.

IV.

Ist die Verspieltheit, die Mehrdeutigkeit (welche Reflexionsschärfe nicht ausschliesst) eine Besonderheit der Lyrik? Ein Blick auf Enzensbergers Essays zeigt, dass diese Annahme nur ganz grob zutrifft.

Enzensberger hat sich namentlich 1968 und kurz danach mit einer Reihe von Artikeln den Namen eines Publizisten gemacht, dem es ganz und gar nicht ums Spassen ist. Die *Berliner Gemeinplätze* von 1967/68 stellen sich mit dem ersten Satz, der das *Kommunistische Manifest* zitiert, in eine revolutionäre Tradition: «*Ein Gespenst geht um: das Gespenst der Revolution*»¹⁹. Die von 1968 stammenden *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend* besprechen den Tod der bürgerlichen «*schönen Literatur*». Die beiden Texte sparen nicht mit wütenden Attacken, mit Hohn und Polemik. Aber ist es nur eine durch die historische Distanz unangemessen gewordene Hörweise, die uns in diesen Verlautbarungen einen sonderbar verfremdenden Zug vernehmen lässt, als würde da etwas nur zitiert? Der Eindruck hat etwas zu tun mit der Form der Texte. Sie als Sammlung von Gemeinplätzen zu deklarieren, darin steckt zwar ein pathetischer Allgemeinheitsanspruch, der die intendierte Massenbasis der Revolution provokativ schon als Tatsache hinstellt. Warum aber die gleichzeitige Geste der Distanzierung darin überhören? Kann man so sicher sein, dass der Schreiber den Widerwillen gegen Gemeinplätze als alten bildungsbürgerlichen Zopf abgeschnitten hat?

Begnügt man sich bei der Lektüre nicht damit, das Auftauchen einschlägiger Parolen zu verbuchen, wird man feststellen, dass einige der Gemeinplätze zumindest in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen²⁰. Die Revolution in Europa, in Deutschland wird begrüßt, der Tod der Literatur gilt als Selbstverständlichkeit, und doch wird beides auch als Klischeevorstellung entlarvt. Die *Gemeinplätze* lassen sich nicht auf *einen* klar definierten Standort beziehen; ihr Plural ist nicht auf einen Singular reduzierbar. Enzensbergers Spiel bemächtigt sich auch des Themas Revolution. Er macht sich die 68er Losungen zu eigen, aber nicht, ohne sie gleichzeitig kaum merklich zu entstellen. Er entfaltet zwar sein rhetorisches, polemisches Können, denn er will das Spiel – diese Dimension ist dem Spieler Enzensberger nie ganz fremd – gewinnen, sorgt aber gleichzeitig dafür, dass der Spielcharakter nicht vergessen wird.

Der Vorwurf der Frivolität²¹ wäre fehl am Platz. Zum einen sind die Reflexionen im einzelnen zu ernsthaft, zu präzise, zu interessant, und zum andern: ist diese Relativierung des Angriffs nicht ehrlicher Ausdruck des Bewusstseins, dass der Ekel über die politischen Zustände, der Wunsch nach Veränderung und die Angst, Mittel anzuwenden, die mit der Zielsetzung unvereinbar sind, gegenseitig im Widerstreit stehen? Enzensbergers *Gemeinplätze* verlangen trotz ihrer ungestümen Sprache reflektierende, vor- und zurückblätternde Leserinnen und Leser.

Das Postulat nach aktiver Mitwirkung des Publikums thematisiert Enzensberger in einem andern Aufsatz aus dem Umkreis der *Gemeinplätze: Baukasten zu einer Theorie der Medien*. Wieder bedient er sich hier eines Bildes aus der Spielwelt der Kinder, um ein Anliegen zu formulieren: statt eines Medienbetriebs mit wenigen Sendern und vielen Empfängern soll man sich einen solchen mit vielen Sendern und vielen Empfängern denken. Um das gleich auch ein wenig in die Tat umzusetzen, wird nicht die fertige Theorie, sondern nur der Baukasten dazu abgegeben. Vor einer vereinheitlichenden und finalisierenden Lesart wird schliesslich durch den Titel des Bandes, der die hier besprochenen Arbeiten versammelt, noch ein zweites Mal gewarnt: *Palaver*.

Dass das Stichwort «*Palaver*» auch als Untertitel des letzten Werkes von *Max Frisch* erscheint, regt dazu an, den Typus des engagierten Schriftstellers, den Enzensberger verkörpert, anhand eines Vergleichs noch näher zu bestimmen. Bei Frischs «*Dialog*» *Schweiz ohne Armee?* handelt es sich im Grunde genommen eher um den mäandrierenden Monolog eines alten Mannes, der Rückschau hält, frühere Positionen erwägt, Gegenargumente findet. Er veranstaltet das *Palaver* gleichsam mit sich selber. Die Einwürfe des Gesprächspartners, seines Enkels, lenken die Gedanken manchmal in eine etwas andere Richtung, ohne dass sich dadurch freilich die «harten Schmitte» ergäben, die für Frischs frühere Texte charakteristisch waren²² (denkt man an die architektonische Konstruktion etwa seiner Tagebücher, fällt auf, wie gut dort die Gattungsbezeichnung «*Baukasten*» passen würde). Nichts ist vorgekehrt, um die Gleichsetzung des Grossvaters mit seinem Autor, Max Frisch, zu unterbinden; der steht mit seiner Person für das Gesagte ein: Diese persönliche Präsenz nimmt dem *Palaver* die spielerische Seite, die es bei Enzensberger hat. Auch in den fiktionalen Texten Frischs ist die Verankerung in der authentischen Person des Autors immer spürbar, während bei Enzensberger sogar in den publizistischen Arbeiten, die einer Meinungsäusserung zu dienen scheinen, etwas von jener Fiktion spukt, die jedem Spiel innewohnt. Enzensberger, der sich seit früh immer wieder als Medientheoretiker zu Wort meldete, bedient virtuos den medialen Markt und verliert dabei – gemäss den Spielregeln seiner Auftraggeber, denen er sich immer halb unterstellt und halb widersetzt – auch den Unterhaltungswert nicht aus den Augen. Seine Person bleibt dabei im Hintergrund. Der Autorenname ist ein Markenzeichen, das für Qualität bürgt, aber nicht unbedingt für eine Gesinnung.

V.

Gegenüber den Werken aus Enzensbergers «revolutionärer» Phase, zu der auch der Montage-Roman über den spanischen Anarchisten Buenaventura Durruti gehört (der Anarchismus wird Form: der vereinheitlichende

Erzählfaden wird preisgegeben zugunsten des Nebeneinanders von Zitate(n), zeichnen sich seine neueren Werke dadurch aus, dass durch den verstärkten autoreflexiven Zug die Relativierung nicht nur in Szene gesetzt, sondern auch thematisiert wird. Am eindrücklichsten geschieht das im grossen Reportageband *Ach Europa!* Sieben europäischen Ländern wird darin je ein ausführliches Porträt gewidmet. Das Zentrum bleibt auch hier wieder leer, denn das Interesse gilt der Peripherie: der iberischen Halbinsel, Italien, Ungarn und Polen, Skandinavien.

Wer glaubt, der Reisebericht als Medium der Information und der Aufklärung sei ein Genre der Vergangenheit, wird von Enzensbergers Buch eines Bessern belehrt. Es ist eine Menge daraus zu lernen über so unterschiedliche Themen wie die Situation der norwegischen Bergbauern, die Überwindung der italienischen Münz-Misere, die deutschen Fliegerstützpunkte in Portugal. Der Reporter hält sich nicht auf mit gefühligen Impressionismen; er forscht nach, befragt Experten, schaut auf die Zeitungen, befährt die Nebenrouten, die zu den besternten Sehenswürdigkeiten nicht hinführen. Geduldig wird Splitter um Splitter eines bunten Bildes eingesammelt. Es wird mit Einzelheiten, prägnanten Details gearbeitet, und wieder herrscht das Additionsprinzip. Auch hier bedeutet das nicht einfach ein Sammelsurium: die Konstellation macht Kontraste deutlich, Widersprüche, setzt Reflexionen frei, Reflexionen namentlich über gängige nationale Stereotypen, mit denen und gegen die das Buch ständig arbeitet. Bilder heiler Welt werden heraufbeschworen und demontiert – «*Entstellung*» hiess das Verfahren in anderem Zusammenhang –; dafür kann gerade dort, wo man es am wenigsten erwartet hätte, in einem öden Vorort Madrids, plötzlich ein Fetzen Hoffnung auf eine bessere Zukunft aufleuchten. Was man in dem einen Land vermisst, ist in einem andern in schon nicht mehr heilsamer Dosis vorhanden: etwa in Schweden die Regulierung, in Italien der Individualismus. Obwohl Enzensberger die Empirie so stark zur Geltung kommen lässt wie in keinem andern seiner Bücher, ist seine organisierende Hand zu spüren, die das reiche Material bestimmten Spielregeln unterstellt. In einem Radiointerview räumte er verschmitzt ein:

«Dieser Beobachter ist ja seinerseits vielleicht eine Art von Fiktion. (...) Er nimmt die Haltung eines Reporters ein, aber er ist auch kein stringenter Reporter, denn plötzlich lässt er sich verführen, irgendwelche Geschichten zu erzählen, manchmal fällt er aus der Rolle und nimmt selber Stellung, und sicherlich hat dieser Reporter sich hie und da ein paar Dinge herausgenommen, die der echte Reporter gar nicht darf, denn ich könnte mir schon vorstellen, dass er manchmal aus zwei Figuren, denen er begegnet ist, eine macht, dass er das irgendwie auch arrangiert.²³»

Das Fiktive der Reportagen unterstreicht auch der Epilog, eine Europa-Reportage aus dem Jahre 2006, die, 1986 geschrieben, zur Legende gewor-

den ist, weil darin beiläufig vom Fall der Berliner Mauer und vom Sturz Ceausescus erzählt wird.

Vor dem aktuellen Hintergrund blutiger Nationalitätenkonflikte auf der einen, dem Uniformwerden europäischer Städte auf der anderen Seite ist nicht zu übersehen, dass das entworfene Bild utopische Züge trägt. «*Einheit ohne Einheit*» ist die Formel, die dafür in dem Gespräch zwischen dem amerikanischen Reporter und dem eben zurückgetretenen ersten Präsidenten der Europäischen Gemeinschaft in der fiktiven Schlussreportage gefunden wird. Man beruft sich dabei auf *Carl Burckhardt* und auf den Mathematiker *Benoit Mandelbrot*, den Begründer der Theorie der Fraktale. Das Gespräch wird auf einem abgelegenen Hof in Finnland geführt, wo der Ex-Präsident sich seine Zeit damit vertreibt, ein altes Auto, einen Jaguar XK 150 aus den fünfziger Jahren des dazumal vorigen Jahrhunderts, zu pflegen:

«Tadelloser Zustand. Sieht aus wie neu.»

«Der Wagen wird auch kaum gefahren», sagte Erkki Rintala. «Er ist schön, aber nutzlos. Ein Andenken an die Moderne.²⁴»

VI.

Blickt Hans Magnus Enzensberger in der gleichen Weise wie dieser Erkki Rintala, den er sich als Anwalt seiner Europa-Ideen erschaffen hat, mit ein bisschen Nostalgie auf die Moderne zurück? Ist er ein postmoderner Autor (wogegen Max Frisch noch ein moderner wäre)?

Bereits im jungen Lyriker, der 1957 mit seinem ersten Gedichtband *verteidigung der wölfe* Aufsehen erregte, sah man den Erben und Überwin-der zweier Repräsentanten der literarischen Moderne in Deutschland, *Benn* und *Brecht*. In den neueren Essays häufen sich die hämischen Ausfälle gegen die Modernen oder was man dafür hielt:

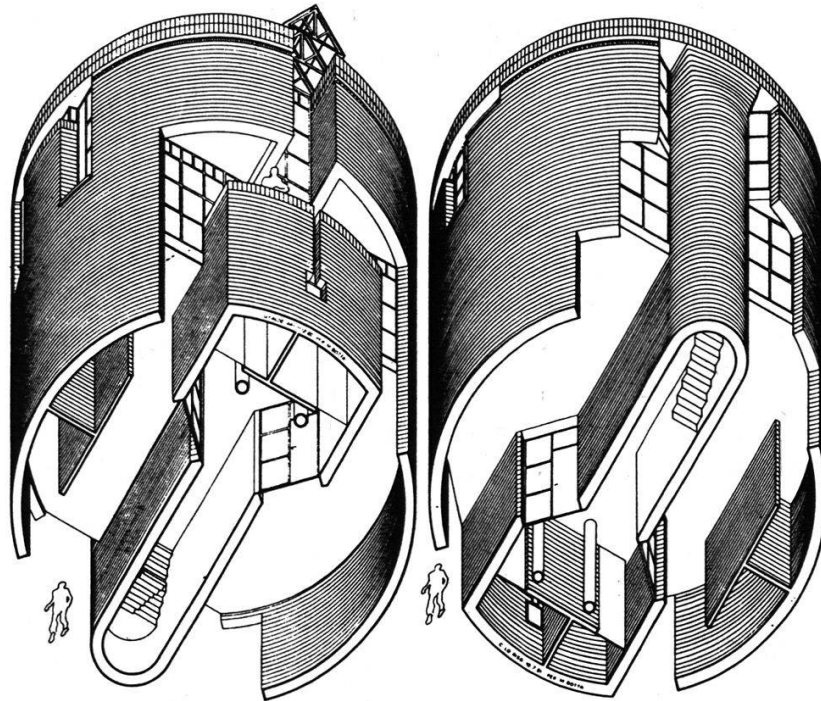
«Seitdem es uns, als soziale Kategorie, überhaupt gibt, also wenigstens seit dem achtzehnten Jahrhundert, haben wir mit- und gegeneinander das schöne Spiel gespielt <Ich gehe weiter als du!> Und nie waren dabei die Einsätze höher als in den ersten fünfzig Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, der heroischen Zeit der Moderne. Wer weiter als alle andern ging, der war das Salz der Erde. (...) Man kann also (wegen des unblutigen Verlaufs dieses Wettkampfs, D. M.) ohne Zorn auf jene heroische Periode zurückblicken; ja, es mag sich mit der Zeit sogar eine gewisse Rührung einstellen angesichts jener schwarzen Quadrate an der Wand, die man einst für den Kulminationspunkt der europäischen Malerei gehalten hat, weil man glaubte, sie hätten die berühmte eherne Logik der Geschichte auf ihrer Seite.²⁵»

Kann sich Postmoderne deutlicher artikulieren, als wenn sie «*Fortschritt*» zum Spiel erklärt?

Für eine Nähe Enzensbergers zur Postmoderne sprechen auch sein Interesse an Trivialstoffen – der *Untergang der Titanic* ist das beste Beispiel –, seine Betonung der lustvollen Seite am Umgang mit Literatur, seine Vorliebe für das entstellende Zitat, seine Spielfreude. Das, was wir in Anlehnung an das Gedicht *Erkenntnistheoretisches Modell* als die Leere des Zentrums bezeichnet haben, die Prädominanz der Vielheit vor der Einheit, des Wirrwarrs vor der Ordnung, scheint sich einzureihen in den Kriegszug gegen «das Ganze»²⁶, den der französische Vordenker der Postmoderne, *Jean-François Lyotard*, führt. Dessen Konzept vom «Patchwork der Minderheiten»²⁷ kann als das theoretische Pendant zu Enzensbergers Europa-Buch verstanden werden. Und sind schliesslich die «Vorschläge zur Güte», die Enzensberger in seinem neuesten Essay-Band unterbreitet hat, nicht jener «neuen Bescheidenheit»²⁸ zuzurechnen, die sich die Postmoderne nachrühmt?

Umberto Eco hat uns jedoch gewarnt: Postmoderne ist ein «Passepartout-begriff»²⁹. Von der blossen Applizierung ist nichts zu erwarten; es bedarf einer Diskussion der Applizierbarkeit, die den Begriff ebenso reflektiert wie den Gegenstand. Zu diesem Zweck blicken wir von dem schillernden Begriff der Postmoderne aus nochmals zurück auf das Werk Enzensbergers, von dem wir ausgegangen sind.

Nirgends hat Postmoderne so stark Furore gemacht wie im Bereich der Architektur, obwohl sie hier erst 1975, mehr als zehn Jahre nach dem Beginn der Debatte unter amerikanischen Literaturkritikern, ausgerufen worden ist³⁰. Das lässt sich damit erklären, dass mit dem Rückenwind ökonomischer Interessen bestimmte Postulate der Moderne in der Architektur das grösste Durchschlagsvermögen bewiesen. Die Folgen waren nicht selten katastrophal, das Prädikat «terroristisch», mit dem Lyotard Verfechter der Moderne wie *Jürgen Habermas* begegnet ist³¹, lässt sich auf manche Neubaukomplexe mit einigem Recht anwenden. In Einklang mit dem Publikumsgeschmack, der sich den Erker in der neuen Wohnung gerne gefallen liess, konnte der schon längst obsolet gewordenen Funktionalismus-Ideologie der endgültige Todesstoss versetzt werden. Der Kritik³² an der zufälligen, konfektionsmässigen Ausgestaltung dessen, was an ihre Stelle trat, wurde entgegengehalten, dem Grundimpuls könne nicht anhand billiger Dutzendware der Prozess gemacht werden: postmoderne Architektur bedeute nicht automatisch Beliebigkeit, Zufälligkeit und Verabschiedung des Gegenwartsbezugs. Als Beispiel für eine «postmodernité honorable»³³, wie Lyotard sie im Sinne habe, zieht *Wolfgang Welsch*, der engagierte deutsche Theoretiker der Postmoderne, *Mario Bottas* Einfamilienhaus in Stabio (1980–1982 entstanden) heran.



(aus Mario Botta. A cura die Emilio Pizzi, Bologna: Zanichelli 1991. S. 33)

Dieser Bau sei deshalb postmodern, weil sich darin zwei gänzlich verschiedene Architektursprachen, Codes, durchdrängen: der runde Mantel aus Sichtmauerwerk erinnere an einen mittelalterlichen Wohnturm, wogegen die leichte Stahl-Glas-Struktur unmissverständlich das Gepräge moderner Architektur trage³⁴.

Man kann einwenden, Botta sei – wie übrigens auch die anderen berühmten Tessiner Architekten seiner Generation – zu sehr Klassizist (ein nicht bloss gespielter wie *Charles Moore* oder *Michael Graves*), als dass er die gegensätzlichen Codes sich provokativ und ironisch aneinander reiben liesse, wie das etwa bei den Bauten seines englischen Kollegen *James Stearling* geschieht. Welsch selber fordert an anderer Stelle für das postmoderne Stilgemisch ein «*konfliktvolles Zusammentreffen*» der verwendeten Codes:

«Entscheidend ist dabei, dass diese unterschiedlichen Codes weder systematisch separiert noch beliebig gemischt werden, sondern einerseits selbständig oder iterativ genug auftreten, um nicht als Versatzstücke, sondern als Sprachen präsent zu sein, und andererseits doch auch so direkt aufeinander bezogen sind, dass Kollision, Widerspruch, Durchdringung eintreten und nicht abzublenden sind.³⁵»

(Wenn Welsch versucht, in dieser Weise Modalitäten des Zusammenspiels der verschiedenen Codes zu beschreiben, macht dies übrigens deutlich, dass auch das postmoderne Kunstwerk, das der Pluralität, der Differenz, dem – um den Titel von Lyotards Hauptwerk zu zitieren – «*Widerstreit*» verpflichtet ist, nicht auskommt, ohne den Begriff des Ganzen, von dem aus erst solche Modalitäten benennbar werden.)

Welschs Beschreibung büsst, auf Literatur übertragen, viel von der Evidenz ein, die sie auf die Architektur bezogen hat. Gibt es nicht seit alters Texte, in denen die zitierten Prinzipien am Werk zu sein scheinen? Trotzdem ist frappierend, in welchem buchstäblichem Sinn Welschs Charakterisierung auf Enzensbergers Zyklus *Mausoleum. Siebenunddreissig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* zutrifft. Kontrast und Zusammenspiel unterschiedlicher Codes ist für die darin versammelten Porträtgedichte konstitutiv. Zwei Idiome stehen dabei im Vordergrund: Originalzitate oft sehr technischen Inhalts und aus denkbar poesiefernen Kontexten stammend auf der einen, eine Balladensprache, welche ebensowenig wie die Zitate als die authentische Sprache eines zeitgenössischen deutschen Lyrikers aufgefasst werden kann, auf der andern Seite. Das eine dokumentiert den offiziellen Ruhm der porträtierten Person, das andere leuchtet, oft geradezu klatsch-süchtig, die Schattenseiten der Pioniertaten aus und zieht ihren biographischen Preis und die negativen Folgen in Rechnung. Dieses Gemisch prunkt aber nicht einfach mit seiner Buntheit, sondern setzt die Sprechweisen, die es aufeinanderprallen lässt, gezielt der wechselseitigen Kritik aus. Die Leser kommen nicht darum herum, Für und Wider abzuwägen: die Kontraste sind zu störend, als dass man sich mit dem Sowohl-als-auch abfinden könnte. Die Texte leben vom Widerstreit. Es ist der Widerstreit, der nach Entscheidung drängt, anders als das bei jenem Lyotardschen Grundprinzip der Fall zu sein scheint, dem man den Vorwurf gemacht hat, aus ihm sei, wegen seiner Unhintergebarkeit, aller Streit entwichen³⁶.

Einem engagierten Autor kann – das wäre die Schlussfolgerung – durchaus auch eine sehr verspielte Seite, verspielter Literatur kann durchaus Engagement und Angriffigkeit eigen sein, und Postmoderne heisst nicht automatisch apolitische Beliebigkeit.

VII.

Dass man in Enzensberger sogar einen Wegbereiter dessen sehen kann, was man als Postmoderne bezeichnet, – er spielte eine solche Vorreiterrolle schon in Bezug auf die 68er Bewegung – legt ein letztes Gedicht nahe: *Hommage à Gödel*. Es ist ganz von der Machart der *Mausoleum*-Texte, wurde aber wohl deshalb nicht in diesen Zyklus integriert, weil ihm die polemischen Züge abgehen, mit welchen Enzensberger dort die Geschichte des Fortschritts nachzeichnet. Es erschien 1971 und gilt einem Mann, der wenige Jahre später an der Seite *Ludwig Wittgensteins*, dem Theoretiker des Sprachspiels, zu einer der wichtigsten Leitfiguren der Postmoderne avancierte: dem Mathematiker *Kurt Gödel*³⁷. Das Gedicht beschreibt das «Unvollständigkeitstheorem», durch das Gödel berühmt wurde, in einer der Sache adäquaten Form: durch das Zusammenspiel von vorerst zwei «Systemen», zwei Beschreibungsstrategien, einer theoretisch sachlichen und einer

bildhaft metaphorischen. Bei beiden handelt es sich um Zitate. Das eine stammt aus der mathematischen Theorie, das andere aus der davon weit entfernten Welt der Volksliteratur.

*Münchhausens Theorem, Pferd, Sumpf und Schopf,
ist bezaubernd, aber vergiss nicht:
Münchhausen war ein Lügner.*

*Gödels Theorem wirkt auf den ersten Blick
etwas unscheinbar, doch bedenk:
Gödel hat recht.*

*«In jedem genügend reichhaltigen System
lassen sich Sätze formulieren,
die innerhalb des Systems
weder beweis- noch widerlegbar sind,
es sei denn das System
wäre selber inkonsistent.»*

*Du kannst deine eigene Sprache
in deiner eigenen Sprache beschreiben:
aber nicht ganz.*

*Du kannst dein eignes Gehirn
mit deinem eignen Gehirn erforschen:
aber nicht ganz.*

Usw.

*Um sich zu rechtfertigen
muss jedes denkbare System
sich transzendieren,
d. h. zerstören.*

*«Genügend reichhaltig» oder nicht:
Widerspruchsfreiheit
ist eine Mangelercheinung
oder ein Widerspruch.*

(Gewissheit = Inkonsistenz.)

*Jeder denkbare Reiter,
also auch Münchhausen,
also auch du bist ein Subsystem
eines genügend reichhaltigen Sumpfes.*

*Und ein Subsystem dieses Subsystems
ist der eigene Schopf,
dieses Hebezeug
für Reformisten und Lügner.*

*In jedem genügend reichhaltigen System,
also auch in diesem Sumpf hier,
lassen sich Sätze formulieren,
die innerhalb des Systems
weder beweis- noch widerlegbar sind.*

*Diese Sätze nimm in die Hand
und zieh!³⁸*

Im Bild des Kartenspiels, das anklingt, unterstellt sich der Text selber der Metapher, unter der wir hier Enzensbergers Werk betrachtet haben. An dem Leser, der Leserin ist es, das Spiel aufzunehmen und den nächsten Zug zu tun.

¹ Nördlingen 1985, «Die Andere Bibliothek», Bd. 9, S. VI. – ² Ebd., S. 420. – ³ Ebd., S. 296–303. – ⁴ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, 4. Aufl., Tübingen 1975, S. 102. – ⁵ Dass es sich um Hans Magnus Enzensberger handelt, wurde gleichsam aktenkundig durch den Enzensberger-Artikel in: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, hg. von Walther Killy, Bd. 3, Gütersloh/München, Bertelsmann Verlag 1989, S. 270. – ⁶ H. M. Enzensberger: *Brentanos Poetik*. München, Hanser Verlag 1961, Literatur und Kunst, hg. von K. May und W. Höllerer, S. 30. – ⁷ Ebd., S. 77. – ⁸ Ebd., S. 75. Anhand des Gedichts *Aus einem kranken Herzen* führt Enzensberger vor, wie die «poetische Technik» der Entstellung sich verabsolutieren könne: «sie führt zu floskelhafter Entleerung, Verengung und Erstarrung, mit einem Wort, zum Selbstmord des Gedichtes» (ebd., S. 78). – ⁹ *Allerleirauh. Viele schöne Kinderreime versammelt von H. M. Enzensberger* [1961], Frankfurt a. M. 1974, in sel taschenbuch 115, S. 25. – ¹⁰ H. M. Enzensberger: *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie* [1978], Frankfurt a. M. 1981, suhrkamp taschenbuch 681, S. 73 f. – ¹¹ *Brentanos Poetik* (Anm. 6), S. 9. – ¹² So ist eine Rubrik in Enzensbergers erstem Gedichtband *verteidigung der wölfe* (1957) betitelt. – ¹³ H. M. Enzensberger. *Zukunftsmusik*. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, S. 22. – ¹⁴ Nietzsche: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. III. 2, Berlin, New York 1973, S. 372. – ¹⁵ *Das Wasserzeichen der Poesie* (Anm. 4), S. V. – ¹⁶ Abgedruckt in: H. M. Enzensberger: *Einzelheiten II, Poesie und Politik*, Frankfurt 1984, edition suhrkamp 87, S. 113–137. – ¹⁷ *Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend*, Erstdruck in: «Kursbuch», 15, November 1968, abgedruckt in: *Palaver. Politische Überlegungen (1967–1973)*, Frankfurt a. M. 1974, edition suhrkamp 696, S. 41–54. – ¹⁸ Vgl. etwa die Aufsätze *Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend von den Erzeugnissen der Poesie* oder *Literatur als Institution* oder *Der Alka-Seltzer-Effekt*, in: *Mittelmass und Wahn. Gesammelte Zerstreungen* [1988], Frankfurt a. M. 1991, suhrkamp taschenbuch 1800, S. 23–52. – ¹⁹ *Palaver* (Anm. 17), S. 7. – ²⁰ Einige davon hat Christian Linder in seinem polemisch bewundernden Enzensberger-Porträt *Der lange Sommer der Romantik* (in: *Literaturmagazin 4. Literatur nach dem Tod der Literatur*, hg. von H. Chr. Buch, Reinbek 1975, S. 85–107, S. 96 f.) verzeichnet. Auch Linder unterstreicht den spielerischen Aspekt an Enzensbergers Werk: «Er tut nie etwas ganz. Was er entschieden sagt und inszeniert, löst er am Ende in artistische Spielereien auf, in seinen Büchern ist etwas Offenes, etwas Zerfließendes, auch wenn er ganz strenge Thesen sagt, versucht er sich doch nie zu verschanzen, sondern lässt sich immer ein Hintertürchen offen, durch das er verschwinden kann, nicht selten gleitet ihm seine Thema buchstäblich weg, was er wirklich meint, ist nie so richtig zu fassen, er meint immer auch gleich noch etwas anderes, noch mehr, aber es ist unbefriedigend, und dann lässt er eine Sache wieder los und geht zu einer anderen über, um die dann auch bald wieder loszulassen» (S. 96). Im Gegensatz zu den hier entwickelten Überlegungen gehen diejenigen Linders jedoch nicht aus von den Texten und deren Thematik, sondern vom Psychogramm eines Autors, der seine Identität immer in einer neuen Rolle verstecken wolle. In verräterischer Anlehnung an Carl Schmitts Kritik an der politischen Romantik kreidet ihm Linder bei aller Anerkennung seiner Brillanz die Unzuverlässigkeit und den Mangel an Konsequenz an. – ²¹ Auf diesen Vorwurf scheinen die Äusserungen Hans Egon Holthusens hinauszulaufen, der meint, «die literarisch-politischen Turbulenzen der späten sechziger, frühen siebziger Jahre» seien für Enzensberger «eine Art Spielmaterial». Holthusen glaubt seine Frage nach der «Bedeutung» von Enzensbergers «Diagnosen und Provokationen» mit dem Hinweise beantworten zu können, dem vermeintlichen Revolutionär sei ja ohnehin nicht zu trauen, habe er doch trotz der

Ausrufung des Todes der Literatur weiter Gedichte geschrieben und damit seine Jünger an der Nase herumgeführt (*Utopie und Katastrophe. Der Lyriker Hans Magnus Enzensberger 1957–1978*, in: *Sartre in Stammheim. Zwei Themen aus den Jahren der grossen Turbulenz*, Stuttgart, Klett-Cotta 1982, S. 5–97, S. 30 f.). – ²² Vgl. Peter von Matt: *Der Gestus des sauberen Schnitts. Zu Max Frisch II*, in: P'v. M': *Der Zwiespalt der Wortmächtigen. Essays zur Literatur*, Zürich, Benziger 1991, S. 102–110. – ²³ Gespräch mit Andreas Isenschmid; Radio DRS: Passage 2, 1. 1. 1988. – ²⁴ H. M. Enzensberger. *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006* [1987], Frankfurt a. M. 1989, suhrkamp taschenbuch 1690, S. 485. – ²⁵ *Das Ende der Konsequenz*, in: H. M. Enzensberger: *Politische Brosamen* [1982], Frankfurt a. M. 1985, suhrkamp taschenbuch 1132, S. 21. – ²⁶ Jean-François Lyotard: *Postmoderne für Kinder*, Wien, Passagen Verlag 1987. – ²⁷ Jean-François Lyotard: *Patchwork der Minderheiten*, Berlin, Merve-Verlag 1977. – ²⁸ Peter Koslowski im Vorwort zu: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, hg. von P'K', Robert Spaemann, Reinhard Löw, Weinheim, Acta humaniora, VCH, 1986, CIVITAS Resultate, Bd 10, S. XII. – ²⁹ Umberto Eco: *Nachschrift zum «Namen der Rose»*, München, Wien, Hanser Verlag 1984, S. 77. Eco moniert, die Zuordnung zur Postmoderne werde wohl bald auch Homer erreichen. – ³⁰ Tonangebend war dabei neben Robert Stern vor allem Charles Jencks; vgl. dazu den Abschnitt «Zur Geschichte des Terminus «Postmoderne»» in Wolfgang Welschs Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim, Acta humaniora VCH 1988, S. 7–13. – ³¹ Jean-François Lyotard: *Postmoderne für Kinder* (Anm. 26) – ³² Vgl. etwa Jürgen Habermas: *Moderne und postmoderne Architektur* [1981], in: J'H': *Die Neue Unübersichtlichkeit. Kleine politische Schriften V*, Frankfurt a. M. 1985, edition suhrkamp 1321, S. 11–29. – ³³ Jean-François Lyotard. *Le différend*. Paris, Minuit 1983, S. 11 (dt. *Der Widerstreit*. München, Fink 1987). – ³⁴ «Die Aussenerscheinung, die zwischen Aquileia und Agip oszilliert, ergibt ein Inneres, das seine Klarheit nicht mehr durch Verzicht auf Abschirmung und Geborgenheit erkaufen muss. Dieser Bau Bottas stellt geradezu ein Lehrbeispiel der postmodernen Kombination von Altem und Neuem dar. Die Jencks'sche Generalformel für Postmoderne – Doppelkodierung – ist hier exakt durch die Pole Modernität und Tradition konkretisiert.» (Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim, Acta humaniora VCH 1987, S. 104). – ³⁵ Wolfgang Welsch: *Nach welcher Moderne? Klärungsversuche im Feld von Architektur und Philosophie*. In: *Moderne oder Postmoderne?* (Anm. 32), S. 237–257, S. 247 f. – ³⁶ Manfred Frank: *Die Grenzen der Verständigung. Ein Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas*, Frankfurt a. M. 1988, edition suhrkamp 1481, S. 101 ff. – ³⁷ «Kurt Gödels Unvollständigkeitstheorem gehört zum Katechismus postmodernen Denkens» (Walter Reese-Schäfer: *Lyotard zur Einführung*, Hamburg 1988, S. 35). Auf Gödel bezieht sich schon Robert Venturi in seinem Aufsatz *Complexity and Construction in Architecture* (1966), einem Manifest für postmoderne Architektur avant la lettre (in dt. Übersetzung in: Wolfgang Welsch: *Wege aus der Moderne*, vgl. Anm. 35, S. 79–84, S. 79). Folgenswerter ist die Anknüpfung an Gödel in Jean-François Lyotards *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir* [1979], Paris, Minuit 1985, S. 70. – ³⁸ Hans Magnus Enzensberger: *Die Gedichte*, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1983, S. 312 f. Der Text wurde erstmals publiziert in der 1971 erschienenen Sammlung *Gedichte 1955–1970*.