

7. Schluss

Eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Nietzsche und seiner Rezeption macht es aufgrund der Weite des Themenfeldes und der Vielzahl der existierenden Veröffentlichungen unumgänglich, sich auf bestimmte Aspekte zu konzentrieren. Die vorliegende Arbeit zeigt anhand von vier Autoren und Werken aus dem Zeitraum zwischen *Fin de Siècle* und den 1980er Jahren – Pirandello, Unamuno, Bataille und Sollers – nicht nur allgemein Nietzsches direkten oder indirekten Einfluss auf die philosophisch-literarische Produktion des 20. Jahrhunderts, sondern geht von der These aus, dass die Wende zum sogenannten postmodernen oder exakter ausgedrückt, zum poststrukturalistischen Denken und Schreiben, dessen Höhepunkt mit den Veröffentlichungen um die Zeitschrift *Tel Quel*, wie etwa Philippe Sollers' *Paradis* erreicht ist, bereits lange Zeit vor der eigentlichen ›Postmoderne‹ bzw. dem ›Poststrukturalismus‹ erkennbar ist und dies zuallererst bei Nietzsche selbst. Dass Nietzsches Werk einen Einschnitt in die Geistesgeschichte markiert und auf diese Weise das ›postmoderne‹ Zeitalter einleitet, wird in der Literatur mit einer gewissen Regelmäßigkeit festgestellt. Heidegger bezeichnet Nietzsches Philosophie als das »Endstadium der abendländischen Metaphysik«¹ und Habermas betitelt den Nietzsche-Teil seines Buchs *Der philosophische Diskurs der Moderne* plakativ »Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe«, wobei sich seine Argumentation auf die zentrale Einsicht stützt, dass Nietzsche »die Leiter der historischen Vernunft« »benutze«, »um sie am Ende wegzuwerfen und im Mythos, als dem Anderen der Vernunft, Fuß zu fassen«.² Dadurch, so Habermas, »verzichte« »die Kritik der Moderne zum ersten Mal auf die Einbehaltung ihres emanzipatorischen Gehaltes«.³ In der Tat könnte man behaupten, Nietzsche vervollständige und überschreite die Moderne, denn auch die Moderne selbst übt Kritik an ihren Errungenschaften,⁴ ohne diese jedoch, wie in der Postmoderne, endgültig zu verabschieden. Auch Welsch und Zima präsentieren Nietzsches Philosophie als Schnittstelle zwischen Moderne und Postmoderne, während sie gleichermaßen betonen, dass

1 Martin Heidegger, »Nietzsches Wort ›Gott ist tot‹«, S. 193.

2 Jürgen Habermas, »Eintritt in die Postmoderne: Nietzsche als Drehscheibe«, S. 107.

3 Ebd., S. 117.

4 Vgl. Peter Zima, *Moderne/Postmoderne*, z.B. S. 10.

Rudolf Pannwitz den Begriff ›Postmoderne‹ 1917 in Anlehnung an den nietzscheanischen ›Übermenschen‹ und seine Überwindung des modernen Nihilismus schöpfte.⁵ Die durch verschiedene Autoren somit häufig vorgebrachte, jedoch selten erläuterte Meinung, Nietzsche habe das poststrukturalistische, oder allgemein das postmoderne Denken vorweggenommen bzw. eingeleitet, versucht die vorangehende Arbeit anhand einer detaillierten literaturwissenschaftlichen Untersuchung seiner Schriften zu belegen, welche Nietzsches Abkehr von den im weitesten Sinne ›modernen‹ Maximen sowohl auf inhaltlicher als auch verfahrensmäßig-stilistischer Ebene beleuchtet. Seine Schriften werden schließlich Werken gegenübergestellt, welche entweder bereits im Zentrum der Postmoderne stehen (Sollers), oder diese nach Nietzsches Muster vorbereiten (Bataille, Unamuno, Pirandello). Als Einstieg in die behandelten Œuvres dienen vier Erzähltexte – *Uno, nessuno e centomila* (Pirandello, 1926), *Niebla* (Unamuno, 1914), *Le Bleu du ciel* (Bataille, 1957) und *Paradis* (Sollers, 1981) –, welche die philosophisch-theoretischen Überlegungen ihrer Autoren nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch reflektieren und somit die für den Übergang zur Postmoderne typischen Veränderungen in den Schreibverfahren sichtbar und vergleichbar machen.

In welchem Maß Pirandello, Unamuno, Bataille und Sollers zur Ausarbeitung ihrer Werke mit Nietzsches Denken vertraut waren bzw. dieses bewusst rezipierten, kann nicht für alle mit gleicher Sicherheit beantwortet werden, denn während Batailles zahlreiche Nietzsche-Nennungen und -Veröffentlichungen sein Verhältnis zu Nietzsche klar darlegen und die Nietzsche-Kenntnis Sollers' als Vertreter des Poststrukturalismus außer Frage steht, erwähnt ihn Pirandello nur ein einziges Mal in einem Interview kurz vor seinem Tod, und Unamuno, der durchaus auf Nietzsche verweist, grenzt sich in den meisten Fällen nachdrücklich von ihm ab. Für die vorliegende Problemstellung erwies sich die tatsächliche, biografisch belegbare Rezeption Nietzsches als zweitrangig. Literaturwissenschaftlich interessanter erschien der Nachweis, dass die behandelten Autoren mit Nietzsche eine Denkbewegung teilen, an deren Ende sie die Ideale der Moderne loslassen, um in die Postmoderne einzumünden. Diese Denkbewegung versucht der Titel *Mensch ohne Gott, vergöttlichter Mensch* nachzuzeichnen. Neben *Uno, nessuno e centomila* und *Niebla* standen dabei die von der Forschung bisher kaum beachteten Erzählwerke *Le Bleu du ciel* und *Paradis* im Mittelpunkt, welche erstmals konsequent vor der Philosophie Nietzsches und den Paradigmen der Moderne und Postmoderne untersucht wurden. Die vergleichende Zusammenschau von Werken aus verschiedenen Nationalliteraturen und Zeitabschnitten ermöglichte außerdem ein differenzierteres Ermessen von Nietzsches tiefgreifendem Einfluss auf die Gedankenwelt des 20. Jahrhunderts.

5 Ebd., S. 13; s.a. ebd., S. 24f; Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, S. 12.

Ausgangspunkt der durch Nietzsches paradigmatisch vollzogenen Wende zur Postmoderne ist die Auseinandersetzung mit der Befindlichkeit des modernen Menschen, welche Nietzsche als »nihilistisch« bezeichnet und auf die schleichende »Dekadenz«, d.h. auf den »Verfall« oder den »Niedergang« der Kultur, hin zu einem Zustand der allgemeinen »Entnatürlichung«⁶, zurückführt. Wie Pirandello, Unamuno, Bataille und Sollers betrachtet Nietzsche dabei das Erwachen des menschlichen Bewusstseins und die Herausbildung des Verstandes, durch welchen sich der Mensch über die Tierwelt erhob, als die Wiege der modernen »Krankheit«, deren wahre Entfaltung, Nietzsche zufolge, jedoch erst durch die Verabschiedung der mythisch-naturphilosophischen zugunsten der wissenschaftlichen Weltbetrachtung seit spätestens Sokrates, und schließlich durch die Ausbreitung des seinerseits verwissenschaftlichten Christentums, seine Betonung von Zeit, Chronologie, Kausalität, Teleologie, persönlicher Verantwortung und Ich-Bewusstsein, sein Versprechen einer rein jenseitigen Erlösung und seine Abwertung des Diesseits erreicht wurde. Es sollte demonstriert worden sein, dass Nietzsche mit seiner Rede vom »Tod Gottes«, anders als üblicherweise angenommen, nicht eigentlich bestrebt war, lebendige Glaubensinhalte des Christentums zu entweihen oder zu zerstören, sondern vielmehr einen Zustand der Gesellschaft beschreibt, in welchem der »Nihilismus«, die Entwertung des Heiligen, längst Einzug gehalten hat, in welchem dieser jedoch nicht öffentlich eingestanden wird. Die bedrückende Einsicht in das Versagen des wissenschaftlich-rationalen Denkens, welches mit jenem des historischen Christentums zusammenfällt und bedeutet, dass weder die Wissenschaft noch der christliche Glaube in der Lage sind, dem Menschen oder der menschlichen Gemeinschaft Kraft und Trost zu spenden, resultiert bei allen Autoren aus der Konfrontation mit einer Welt, welche sich ihnen nicht rational, geordnet, zielgerichtet, und einheitlich darstellt, sondern auf Zufall, Pluralität und wechselndem Schein beruht, und neben Wachstum und Gedeihen, auch Gewalt, Schmerz und Tod umfasst. Das erste Glied des Arbeitstitels *Mensch ohne Gott, vergöttlichter Mensch* bezieht sich daher, je nach Autor in unterschiedlicher Gewichtung, auf das Leiden unter den als dogmatisch und unaufrichtig empfundenen Verstandeskonstrukten, ihre Destruktion sowie auf das erneute Leiden unter der nun unverstellten Sinnlosigkeit, Trostlosigkeit und Gottferne. Während bei Nietzsche alle drei Aspekte des »Gottestodes« der Reihe nach zum Tragen kommen, steht bei Pirandello die Destruktion der als Lüge und Schein erkannten sozialen »Formen« und der sich daran anschließende existenzielle Schmerz im Vordergrund, bei Unamuno die in *Niebla* als »Nebel« versinnbildlichte Scheinhaftigkeit, Vergänglichkeit und Sinnlosigkeit des durch den Tod getrüben Lebens, und bei Bataille der Entzug des Heiligen und die Vereinzelung und Entfremdung des Menschen innerhalb der modernen, auf Nützlichkeit und

6 Nietzsche selbst verwendet diesen Begriff, s. z.B. AC 25, KSA 6, 193.

Profit ausgerichteten Produktionsgesellschaft. Sollers dagegen interpretiert das Aufbegehren gegen die Zwänge des Verstandes in typisch poststrukturalistischer Weise als Sprachsubversion. Es verwundert dabei nicht zu beobachten, dass die Einsicht in die Nichtexistenz von Wahrheit, Identität und Sinnhaftigkeit, welche mit der Infragestellung des christlichen Gottes in eins fällt, von Autor zu Autor (mit Ausnahme von Pirandello und Unamuno der Chronologie der Werkveröffentlichungen folgend), nicht nur ihre schockierende Wirkung einbüßt, sondern sich zur Selbstverständlichkeit entwickelt, welche in *Le Bleu du ciel* und *Paradis* nicht einmal mehr in ihrer tragischen Konsequenz thematisiert wird. Die in *Le Bleu du ciel* jedoch noch immer spürbare, vage, nicht näher bestimmbare, sich bis zum Wahnsinn steigernde Niedergeschlagenheit und Trauer, tritt in *Paradis* zugunsten eines heiteren Sprachspiels schließlich vollständig zurück.

Bis hierhin lässt die Analyse das Fazit zu, dass sich ein Werk offenbar in dem Maße der Postmoderne nähert, wie es das Wissen um die Fehlbarkeit, ja das Scheitern der Vernunft angesichts der Erfahrung einer ganz und gar irrationalen Welt, oder anders formuliert, die Selbstkritik der Moderne impliziert und voraussetzt, wie es diesem Wissen jedoch mit gelassener Abgeklärtheit begegnet. Während die Bewältigung des metaphysischen Konflikts mit der Welt in gewisser Weise die gesamte moderne Literatur beschäftigt – man denke etwa an den Existenzialismus oder Nouveau Roman –, beschreiten die ausgewählten Autoren, bewusst oder unbewusst Nietzsche nachfolgend, einen Weg, der endgültig aus der »Ambivalenz« der Moderne⁷ hinausführt. Maßgebendes Merkmal dieses beginnend-postmodernen, buchstäblich *post-modernen*, wenn nicht »*post-strukturalistischen*« Weges ist schlicht die Abkehr von den modernen Vernunftbegriffen und die Rückkehr zu einer ganzheitlichen Sicht des Lebens, d.h. besonders zu Lebensbereichen, welche durch die Vernunft und ihre logische »*Struktur*« vernachlässigt wurden. Nietzsche knüpft mit seiner Vorstellung des apollinisch-dionysischen Lebenskreislaufs, welchen er schrittweise zur »ewigen Wiederkehr des Gleichen« weiterentwickelt, so etwa an die mythisch-vorsokratische Weltbetrachtung an, Pirandello setzt den dogmatisch-statischen Mythen der Gesellschaft den fließenden, niemals ruhenden Mythos der Natur entgegen, Unamuno wendet sich aus Unmut über die Vernunft, der sich aller Vergänglichkeit widersetzen den »gefühlten Welt« der »Fiktion« zu, Battaille zelebriert in der Überschreitung der Vernunft die kosmische *économie générale* oder *existence totale*, und Sollers lässt die poststrukturalistische Dekonstruktion der logozentrischen »Metaphysik der Anwesenheit« mit der Würdigung des sprachlich-logischen »Un-sinns« und Circulus vitiosus zusammenfallen. Allen Entwürfen liegt

7 Die Moderne des 20. Jahrhunderts kennzeichne sich, Zima zufolge, im Gegensatz zur noch auflösbaren, d.h. beherrschbaren »Ambiguität« der Neuzeit und Aufklärung, durch die »Problematik« der »Ambivalenz«, s. Peter Zima: *Moderne/Postmoderne*, v.a. S. 23f.

dabei die zunächst schmerzende, dann erlösende Bejahung des natürlichen, Werden und Vergehen umfassenden Lebens zugrunde, welches in seiner Widersprüchlichkeit, Pluralität und Ewigkeit als ›göttlich‹ erkannt wird. Die Sinntranszendenz der wissenschaftlich geprägten platonisch-christlichen Metaphysik bzw. nach deren Verabschiedung, die Sinn-losigkeit des Diesseits ersetzen die Autoren somit durch eine Ontologie der Immanenz, welche mythisch-vorsokratische, aristotelische, pantheistische und panentheistische Elemente vereint. Erlebendes Medium dieser Ontologie ist der mystische Mensch, welcher jenseits der Vernunft mit der Welt verschmilzt und in seiner Vielheit als deren Spiegelbild erscheint. Der zweite Teil des Titels *Mensch ohne Gott, vergöttlichter Mensch* beschreibt daher nach dem ›Tod‹ des christlichen Gottes und seiner Hypostasen, so etwa des platonisch-christlichen Subjekts, die Wiederkehr des ›Göttlichen‹ im Menschen selbst. Die Vorstellung einer göttlichen Kraft im Innersten des Menschen, welche gerade aus dessen Zerrissenheit und Pluralität resultiert und ihn gegen Schmerz und Leid gefeit macht, findet sich bei den genannten Autoren unter den Begriffen *Übermensch* (Nietzsche), *punto vivo*, *Dio di dentro* (Pirandello, *Uno, nessuno e centomila*), *yo íntimo*, *intra-hombre*, *cristiano*, *hombre interior*, *hombre de dentro* (Unamuno) und *homme entier* (Bataille). Sollers bedarf keines Begriffes mehr für das übermenschliche Ich, welches sein mit *Paradis* betitelter Werk textuell erstehen lässt. Seine Vielstimmigkeit und Tiefe ist die Summe der sich durchdringenden Textfragmente. Hier zeigt sich, dass die ausgewählten Autoren, wie Nietzsche selbst, am Ende ihrer Abrechnung mit der platonisch-christlichen Metaphysik – Heidegger hatte dies in Bezug auf Nietzsche nicht ohne Kritik festgestellt –, nicht nur zu einer anderen Form der Metaphysik zurückkehren, sondern ausgerechnet zu Inhalten und Glaubenssätzen des Christentums, welche zwar im Dienste ihrer jeweiligen Philosophie umgedeutet, in ihrem Kern jedoch übernommen werden. Deutlich wird dies in Nietzsches Neuinterpretation des ursprünglichen Christentums, mit welcher er seine ›Umwertung aller Werte‹ krönt, in Unamunos Begriff des *cristiano*, welchen er von seiner wörtlicher Bedeutung entfremdet und in *La agonía del cristianismo* jenem des *intra-hombre* angleicht, in Batailles Überblendung seiner ›inneren Erfahrung‹ mit Zitaten christlicher Mystiker, in Sollers Zusammenführung der nachmetaphysischen Überschreitung von Verstand und Sprache mit Erzählungen des Alten und Neuen Testaments, sowie allgemein in der poststrukturalistischen Aneignung der gleichnishaften, um eine okkulte Botschaft kreisenden Ausdrucksweise der Heiligen Schrift. Diese durchaus bewusst gesuchte Verbindung zur Mystik, wenn nicht zur christlichen Mystik, welche z.B. Barthes' und Derridas Schreiben bestimmt und in den ausgewählten Werken vorbereitet scheint, ist eine Eigenart des Poststrukturalismus, einer Strömung innerhalb der weit gefassten Postmoderne, welche mit ersterer die Akzeptanz und Bejahung von Pluralität und Chaos und, um eine Formulierung Gerhard Regns zu verwenden, die »Aufhebung« der modernen »Sinn-« und »Erkenntnispro-

blematik«⁸ teilt. Die vorliegende Arbeit hat versucht, den durch Regn vertretenen Ansatz zu bekräftigen, die Postmoderne nicht als eine »verlängerte Moderne«,⁹ eine »postmoderne Moderne« oder »Radikalmoderne«¹⁰ zu betrachten, sondern als eine »eigenständige Epoche«,¹¹ nämlich eine geistesgeschichtliche Epoche *nach* der Moderne, welche zwar Charakteristika dieser übernimmt, so etwa die Erfahrung des Wahrheitsverlusts, des Vielfachen und der Beliebigkeit, anders als die Moderne dabei jedoch, ganz ohne Trauer, den neuzeitlich-aufklärerischen Erkenntnisoptimismus und Fortschrittsglauben verabschiedet. *Uno, nessuno e centomila*, *Niebla* und *Le Bleu du ciel* nehmen vor diesem Hintergrund, ungeachtet des Zeitpunkts ihrer jeweiligen Veröffentlichung, eine Schwellenposition zwischen Moderne und Postmoderne ein, wobei sich *Niebla* »postmoderner« als *Uno, nessuno e centomila* erweist und *Le Bleu du ciel*, zumindest inhaltlich, »postmoderner« als *Niebla*. *Paradis* dagegen steht als poststrukturalistisches Werk par excellence bereits im Herzen der durch Nietzsche vorweggenommenen Postmoderne.

Anliegen der Arbeit war nicht zuletzt, endgültig mit der zum Teil noch immer gängigen, simplifizierenden Deutung Nietzsches als Philosoph des »Über-« oder »Herrenmenschen«, als Atheist, »Antichrist« und Vorbereiter des Faschismus und Nationalsozialismus aufzuräumen. Neben der vertieften Auseinandersetzung mit Nietzsches Philosophemen »Übermensch« und »Wille zur Macht« sowie seinem vorgeblichen »Atheismus« und »Antichristentum«, hat sich hier die in der Konfrontation mit Batailles Nietzsche-Lektüre gewonnene Einsicht als wesentlich erwiesen, dass die faschistische Ideologie in gewisser Weise zwar das Produkt desselben, die europäische Jahrhundertwende bestimmenden Zeitgeistes war, welchen Nietzsche mit seiner Philosophie bereits einige Jahrzehnte zuvor in all seinen Facetten beleuchtet hatte – die aus dem Ungenügen an der modernen Welt resultierende radikale Abkehr von allen bisher gültigen Werten und Idealen, und die Hinwendung zum mythischen Urgrund des Menschen –, dass Nietzsches Umwertung aller Werte jedoch gerade in der Zurückweisung jeder Form des gesellschaftlichen Dogmas besteht, während der faschistische Mythos seiner Natur nach, widersinnigerweise dem politischen Dogma untersteht und auf konkrete Gewalt- und Kriegshandlungen ausgerichtet ist. Nietzsche, der die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts wahrscheinlich belächelt hätte, teilt mit dem Phänomen des Faschismus daher nicht viel mehr als eine spezielle Art der Rhetorik. Sein Werk bleibt Philosophie, Ästhetik und Utopie mit einem Hang zur Mystik, und will bzw. kann nicht auf die reale Lebenswelt übertragen werden. Aus diesem Grund erstreckt sich Nietzsches Wirken in besonderer Weise nicht nur auf die Philosophie, sondern auch auf die Literatur,

8 Gerhard Regn, »Postmoderne und Poetik der Oberfläche«, S. 60.

9 Ebd., S. 52. Regn nimmt hier selbst auf Welsch Bezug.

10 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, v.a. S. 1–6 u. 84.

11 Gerhard Regn, »Postmoderne und Poetik der Oberfläche«, S. 53.

wobei es scheint, dass sein Denken nirgendwo besser verstanden und konsequenter weiterentwickelt worden ist, als im französischen Poststrukturalismus und in dessen Vorformen. Demnach sollte der franko- und italophile Nietzsche letztendlich mit seiner Ahnung, im romanischsprachigen Raum seine wahre Leserschaft zu finden, recht behalten.

Grundlegendes Merkmal postmoderner und vor allem poststrukturalistischer Texte ist ein gegenüber moderner Literatur auffälliger, wenn nicht schwieriger und unverständlicher Stil, der sich auf den zweiten Blick als Folge des ihm zugrunde liegenden ›Inhalts‹ oder ›Sinns‹ herausstellt. Dieser beruht paradoxerweise auf der philosophischen Überzeugung, dass das Leben eines eindeutigen ›Inhalts‹, ›Sinns‹, eindeutiger Wahrheiten und Sicherheiten entbehre und daher ungeordnet, zufällig und irrational sei. Der verschwommene, unklare Sprachstil solcher Texte stellt somit das Spiegelbild einer Welt dar, welche ihrerseits verschwommen und unklar wahrgenommen wird. Die strukturalistische Gleichsetzung von Leben und Sprache bzw. Text ergänzt der Poststrukturalismus durch die Kritik am starren und dadurch zensierenden Strukturmodell, was ein Schreiben hervorbringt, welches alles daransetzt, die starre ›Struktur‹, ob in der darstellenden Sprache oder dargestellten Welt aufzubrechen und der Dynamik des Lebens ihren freien Lauf zu lassen. Die vorangehende Arbeit sollte nicht nur gezeigt haben, wie sehr der Poststrukturalismus als Philosophie und Kernstück der Postmoderne, in Nietzsches Denken, d.h. vor allem seiner Metaphysik- und Sprachkritik fußt, sondern dass die mit dieser ›Philosophie‹ einhergehenden Veränderungen in den Schreibverfahren, in weniger radikaler Form, bereits bei Nietzsche beobachtbar sind. Das Gleiche gilt für Autoren der ersten Jahrhunderthälfte, welche in ihren Arbeiten Nietzsches Denken bewusst oder unbewusst nachvollziehen. Nietzsche selbst nimmt eine Vorreiterrolle ein, denn nicht nur der Poststrukturalismus hatte sich zu seinen Lebzeiten noch nicht etabliert, auch der sich auf Saussures Zeichenmodell berufende Strukturalismus sollte erst Jahrzehnte später entstehen. Dennoch nimmt Nietzsche Saussures Zeichenbegriff vorweg, überträgt ihn in strukturalistischer Art und Weise auf das menschliche Bewusstsein und Sozialleben, um schließlich poststrukturalistischen Theorien vorgreifend, dessen willkürlichen und repressiven Charakter zu kritisieren, wobei er den Begriff der ›Sprachmetaphysik‹ prägt. Wie in poststrukturalistischen Werken bleibt diese Kritik nicht theoretisch-inhaltlich, sondern wird zu einem Teil seiner Schreibpraxis. Was Derrida später ›Dekonstruktion‹ nennen wird, ist daher bereits in Nietzsches Schriften erfahrbar. Sowohl sein Rückgriff auf spezielle Gattungen oder Formen, wie etwa Dithyramben, Aphorismen, Rätsel und Gleichungen, seine Vorliebe für Selbstzitate, als auch sein ›parodistisches‹ Verfahren, im Zuge dessen er ›Parodie‹ auf ›Parodie‹ folgen lässt, ohne zu einer letzten Wahrheit zu gelangen, dienen der Absicht, den eigentlichen Sinn des Gesagten zu verschleiern, seine Subjektivität und Fiktionalität bloßzulegen und sich dem dergestalt ›Unsagbaren‹ über, wie Nietzsche formuliert, ›Masken‹ anzunähern. Daraus

folgt, dass sich seine philosophisch-poetischen Werke nicht als zusammenhängende, geschlossene Abhandlungen darbieten, sondern als Aneinanderreihungen unverbundener, episodischer Einzelmotive, welche unabhängig von ihrer Chronologie und ihrem Kontext lesbar sind. Selbiges gilt für *Also sprach Zarathustra*, Nietzsches dichterische Einkleidung seiner philosophischen Grundgedanken, und seine ›Autobiografie‹ *Ecce homo*, welche jeweils eines klaren äußeren Plots entbehren und in diskontinuierliche philosophische Reflexionen auslaufen. Bereits hier wird deutlich, dass Nietzsches Infragestellung von Wahrheit und Realität mit einem Schreiben einhergeht, welches in Analogie zur poststrukturalistischen, alles umfassenden *écriture*, die üblichen Grenzen zwischen verschiedenen Literaturgattungen, zwischen Fiktion und Wirklichkeit, Text und Leben in zunehmendem Maße einebnet. Aus diesem Grund lassen sich Nietzsches sprachlich-stilistische Verfahren, obgleich sein Werk keine im engeren Sinne narrativen Texte beinhaltet, mit jenen literarischer Werke vergleichen, welche ausgehend von einer ähnlichen Lebensauffassung, ihrerseits die gültigen Gattungsgrenzen unterminieren. Wenn das Leben oder die Welt an sich nichts als Fiktion oder Schein ist, so die Überlegung bei Nietzsche und ihm nachfolgenden Autoren, dann gibt es nicht nur keine Unterscheidung mehr zwischen theoretischen und fiktionalen Werken, sondern auch nicht zwischen Leben und Text. In *Uno, nessuno e centomila* zeigt sich dieser Aspekt in der steten Anrede und Einbindung des Lesers, der aufgerufen wird, seine eigene Wirklichkeit infrage zu stellen, in *Niebla* im Eingreifen des Autors ›Unamuno‹ in den Erzähldiskurs bzw. im Spiegeleffekt der sich überlappenden *nivolas*, in *Paradis* in der regelmäßig vernehmbaren Stimme des lebenswirklichen Sollers sowie dem steten Verweis auf theoretische Positionen *Tel Quels*, und bei Bataille in seiner Konzeption des Schreibens als Ventil des dionysischen Lebens. Bei Nietzsche dagegen wird die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit schließlich zur traurigen Realität des einbrechenden Wahnsinns. Genau genommen beruht die Gleichsetzung von Leben und Text auf der (strukturalistischen) Einsicht, dass die Welt, wie sie uns scheint, zwangsläufig durch das menschliche Bewusstsein gefiltert wird und uns somit nur als sprachliches oder textuelles Phänomen zugänglich ist. Die behandelten Autoren begreifen ihre Werke daher nicht vordergründig als Abbild, sondern vielmehr als Fortsetzung dieser Welt. In einem ersten Schritt greifen sie so auf Verfahren zurück, welche deren dionysischen Charakter offenbaren. Wie bei Nietzsche handelt es sich dabei um Strategien, (sprachliche) Wirklichkeiten zu *de-konstruieren* bzw. als Illusion oder Fiktion zu entlarven. Zielscheibe dieser Wirklichkeitsdestruktion ist im Erzähltext vorrangig das Subjekt (Erzähler und Figur als Spiegelbild des Autors) und die dargestellte Geschichte (*histoire*). Während in *Uno, nessuno e centomila*, *Niebla* und *Le Bleu du ciel* die Auflösung von Subjekt und Wirklichkeit vor allem erzählt wird, nimmt *Paradis* die Gleichsetzung von Sprache und Welt beim Wort und lässt die als sprachliche Konstrukte erkannten Sinneinheiten in ihre Bausteine zerfallen: Das Subjekt in (deiktisch) verschiedene Personalpro-

nomen, die Wirklichkeit in eine Vielzahl von Textfragmenten unterschiedlichster Sinnbereiche. Um den sprachlichen Sinn, sowohl auf Zeichen- als auch auf Satzebene zu unterbinden, bedient sich Sollers, der in poststrukturalistischer Art und Weise Nietzsches Metaphysikkritik nunmehr ausschließlich als Sprachsubversion deutet, besonders der Stilmittel Reim, Wiederholung und Redundanz und verzichtet auf Interpunktion, Absätze und Großschreibung als Merkmale des herrschenden Logozentrismus, wodurch Logik und Syntax in sich zusammenstürzen und der Sinnverschiebung der *différance* weichen. Die schon bei Nietzsche feststellbare Zusammenführung von Metaphysik- und Sprachkritik, welche sich etwa in der semantischen Spaltung der ersten Person Singular oder in der ›parodistischen‹ Bedeutungsabtragung von Begriffen oder Gegenständen enthüllt, wird daher durch Sollers bei Weitem übertroffen. Übereinstimmend mit der *Tel Quel*'schen Intention, das literarische ›Werk‹ bzw. den ›Roman‹ durch die allgemeine *écriture* zu ersetzen, präsentiert Sollers mit *Paradis* einen Text, in welchem jede Form von Inhalt oder zusammenhängender Handlung, sowie die Kategorie des Erzählers und der Erzählfigur restlos getilgt sind, und welcher dadurch der Bezeichnung ›Roman‹ eigentlich nicht mehr gerecht wird. Insofern *Tel Quel*-Autoren theoretische Texte jedoch derselben Verschiebung unterwerfen, gelingt es ihnen, die bereits in spätmodernen Werken verschwimmenden Gattungsunterschiede im Entwurf der alles umfassenden *écriture* vollständig aufzuheben. Rückblickend wird hier deutlich, wie sehr Unamuno mit seiner in *Niebla* und *Cómo se hace una novela* entwickelten Vorstellung des Lebens als einer großen, sich ewig fortschreibenden *novela* oder *nivola* auf die *Tel Quel*'sche Texttheorie und das damit verbundene (bereits bei Nietzsche mitgedachte) Intertextualitätskonzept vorausweist. Entscheidende Charakteristika dieses Lebens sind, Unamuno zufolge, die Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit, Irrationalität und Zufälligkeit. In *Niebla* schlägt sich dies jedoch nicht nur in der Abwesenheit von Beschreibungen und der allgemeinen Handlungsarmut nieder – im Unterschied zu *Paradis* gibt es in *Niebla* jedoch sowohl Handlung als auch Figuren –, vielmehr demonstriert Unamuno die Fiktionalität der Wirklichkeit und die Wirklichkeit der Fiktion performativ mithilfe des Spiegeleffekts der fiktionsimmanenten *nivola*, welche schon bald die Romanhandlung als Illusion entlarvt und schließlich die ihr überlagerte Wirklichkeit des Autors und Lesers. Diese Vermischung der Ebenen wird zudem durch das Eingreifen der ›Autorfigur‹ Unamuno verstärkt. In *Cómo se hace una novela*, einem Werk, welches postmodernen Schriften stilistisch in nichts nachsteht (sich so z.B. restlos über bestehende Gattungsgrenzen hinwegsetzt), entfaltet er darüber hinaus die bereits in *Niebla* angedeutete und bei Nietzsche und *Tel Quel*-Autoren zentrale These, dass in Analogie zum Leben selbst, die Handlung, der Sinn, ja sogar das schreibende Ich eines Textes diesem niemals vorgängig sind, sondern sich immer erst nachträglich als Produkt des Geschriebenen einstellen. Auffällig bei Unamuno, so auch in *Niebla*, ist schließlich die für spät- und postmoderne Autoren typische Tendenz, die

mimetische Darstellung von Wirklichkeit durch selbstbezügliche Reflexionen über die eigenen Schreibverfahren bzw. Metafiktion zu ersetzen. Diese Besonderheiten machen *Niebla* zu einem Werk, welches verfahrensmäßig über Batailles Jahrzehnte später veröffentlichten Roman *Le Bleu du ciel* hinausgeht. Bataille lässt anders als Unamuno, nicht die ›Fiktion‹ in die vernünftige Welt hereinbrechen, sondern das Gewalt, Schmerz, Tod, Erotik und Wahnsinn umfassende ›Heterogene‹ oder, mit Nietzsches Worten, das ›Dionysische‹, somit sämtliche Bereiche, welche das durch den Verstand bestimmte ›Homogene‹ herkömmlicherweise ausgrenzt. Die dem Leben zugrunde liegende gegenseitige Bedingtheit von homogenen und heterogenen bzw., in Nietzsches Terminologie, von apollinischen und dionysischen Kräften, versucht Bataille in seinen Erzähltexten – *Le Bleu du ciel* bildet hier keine Ausnahme – durch die regelmäßige Einbindung transgressiver Episoden nachzubilden, welche den noch vorhandenen Erzähldiskurs immer wieder aufs Neue unterbrechen. Dies geschieht nicht nur auf inhaltlicher Ebene. Auch die Sprache gerät dabei ins Stocken, wird unklar und verschwommen und manifestiert sich in verneinten, widersprüchlichen Beschreibungen, unüblichen Wortverbindungen und von ihren Grundbedeutungen entfremdeten Wörtern. Dennoch ist in *Le Bleu du ciel* noch immer eine, wenn auch unkonventionelle Handlung mit fest umrissenen Figuren erkennbar und die sprachlich-stilistische Darstellung der Verbotsüberschreitungen oder ›inneren Erfahrungen‹ zeigt sich weit weniger drastisch, als es Batailles theoretisch-praktischer Entwurf einer durch die ›innere Erfahrung‹ und den ›Tod‹ des vernünftigen Subjekts verformten Sprache in *L'expérience intérieure* und *Sur Nietzsche* vermuten lässt. In *Uno, nessuno e centomila* dagegen wird die Infragestellung von Wahrheit und Identität vorrangig in der Geschichte des Vitangelo Moscarda erzählt. Pirandello realisiert hier sein Konzept des auf dem Zusammenspiel von Tragik und Komik beruhenden ›humoristischen‹ Werks, welches statt Realität, Ordnung und Kohärenz zu erschaffen, sein Bemühen darauf richtet, diese zu zerbrechen. Anders als realistische Romane lässt *Uno, nessuno e centomila* seinen Protagonisten daher nicht erzählerisch entstehen, sondern zerlegt ihn und seine Wirklichkeit, bis sich Moscarda von jeder Identität löst und mit der ihn umgebenden Natur verschmilzt. Die auch bei Pirandello angedeutete Kritik am sprachlichen Zeichensystem als Muster des formgebenden, begrenzenden menschlichen Verstandes schlechthin, beschränkt sich in *Uno, nessuno e centomila* jedoch entweder auf rein inhaltliche Thematisierungen oder wenige selbstreferenzielle Betrachtungen zur sprachlichen Kommunizierbarkeit der jeweiligen Gegenstände. Vor diesem Hintergrund erweist sich der Roman als der ›modernste‹ bzw. am wenigsten ›postmoderne‹ der behandelten Erzähltexte, in welchen sich die spät- bis postmoderne Lebensanschauung nicht nur im Werkaufbau und der Figurenpsychologie, sondern in ausgeprägterem Maße auch in den verwendeten Schreibtechniken und der Sprache niederschlägt. In *Paradis* finden sich diese Neuerungen bereits integriert in die allgemeine Revolutionierung der Sprache, denn die philosophischen

Anschauungen übersetzen sich übergangslos in einen Angriff auf die Syntax und den Zeichenbegriff. Steht der platonisch-christliche ›Gott‹ stellvertretend für Sinn, welchen die Autoren als sprachlich-menschliches Konstrukt entlarven, dann lassen sich die in allen Werken feststellbaren Brüche im Aufbau und in der Sprache als die sprachlich-stilistische Entsprechung des nietzscheanischen ›Gottestodes‹ lesen, so dass der erste Teil des Arbeitstitels *Mensch ohne Gott, vergöttlichter Mensch* zu guter Letzt die Einbuße des sprachlichen Sinns bzw. der Möglichkeit, ›Sinn‹ sprachlich-mimetisch darzustellen beschreibt. Die postmoderne Überwindung dieses Verlusts wird dabei ihrerseits ausgerechnet sprachlich vollzogen, denn, wie die Textanalysen zeigen konnten, stellt die Abwesenheit eines eindeutigen Sinns nicht das Ende der Sprache dar, sondern befreit sie von den ihr eingeschriebenen Zwängen. Da die Autoren, um sich an ihr Lesepublikum zu wenden, paradoxerweise eben von jenem sprachlichen Zeichensystem Gebrauch machen, welches sie zugleich der schärfsten Kritik unterwerfen, entwickeln sie Strategien, dieses Sprachsystem ihrer Lebensanschauung anzugleichen. In Analogie zum Leben selbst, charakterisiert sich ihr Schreiben daher nicht durch Ordnung, Geschlossenheit und Kohärenz, sondern durch Lebendigkeit, Bewegung, Pluralität und die Einheit der Gegensätze. Das Lebendige ihres Schreibstils manifestiert sich in rhetorischen Figuren, Sprachspielen und allgemein in einer auffallenden Sprachbewusstheit, durch welche die lautlichen, morphologischen, semantischen, etymologischen und syntaktischen Eigenschaften der Sprache neu reflektiert und nicht selten modifiziert werden. Dies resultiert in einem ungewohnt spielerisch-heiteren Umgang mit der Sprache. Zur Verlebendigung ihres Stils, welchen sie als Abbild und Fortsetzung der niemals ruhenden Lebenskraft begreifen, machen sich die Autoren weiterhin die Nachahmung von Mündlichkeit und die Einbindung und Anrede an den Leser zunutze. Letzterer Aspekt führt vor Augen, dass es mit fortschreitendem Wegfall einer sinnstiftenden Mitte – Barthes hat dies in *La mort de l'auteur* richtig erkannt – tatsächlich dem Leser zukommt, Texte zu ordnen und mit einem Sinn zu versehen. Die Einsicht in die Heterogenität und Pluralität aller natürlich-sozialen Erscheinungen spiegelt sich sprachlich-stilistisch in der semantischen Aufspaltung von Begriffen und der grammatischen Person, in der Kongruenz mit dem jeweiligen Gegenteil bzw. in der Zuordnung gegensätzlicher Attribute, in Neologismen bzw. ungewöhnlichen Begriffsverwendungen wie ›Übermensch‹, ›Wille zur Macht‹, ›Antichrist‹ (Nietzsche), *Dio di dentro* (Pirandello), *intrahombre* bzw. *intrahistoria* (Unamuno), welche in Ermangelung eines adäquaten Ausdrucks, auf in sich widersprüchliche Konzepte verweisen, bis hin zum abrupten Wechsel der Personalpronomen, Themen und Gegenstände in *Paradis*. Doch selbst in *Paradis* ist das, was moderne Autoren unter den Begriffen ›Subjekt‹, ›Wirklichkeit‹, ›Wahrheit‹ und ›Sinn‹ verhandeln, nicht abhandengekommen, es erscheint nur in veränderter Form, als die Summe oder das Produkt des Vielen und Gegensätzlichen, welches der Text erstehen lässt. Hier erschließt sich sowohl die den gesamten postmodernen Dis-

kurs durchdringende Rede von der ›Textualität‹ des Lebens, als auch Kristevas Konzept der Intertextualität, welches sich in *Paradis*, Kristevas Ansatz entsprechend, als Folge des postmodernen, auf Pluralität beruhenden Subjektentwurfs herausstellte. Das intertextuelle Spiel lässt sich dabei nicht erst in Sollers' auf Zeichensetzung, Großbuchstaben und Absätze verzichtendem Spracherguss erkennen, sondern findet sich bereits in Nietzsches sich ablösenden ›Parodien‹ und in Unamunos aufeinander verweisenden *nivolas*, welche in ihrer Gesamtheit die große *nivola* des Lebens bilden. Diese Art der Textkomposition, in welcher Textfragmente scheinbar endlos ineinander übergehen, erlaubt den Autoren zugleich ihre Überzeugung von der Unendlichkeit und Ewigkeit der Welt greifbar zu machen. Bei Unamuno und Sollers äußert sich dies z.B. durch simulierte Abschlussformeln, welche jeweils durch die Fortsetzung des Textes vereitelt werden. Pirandello dagegen betitelt das letzte Kapitel von *Uno, nessuno e centomila*, in welchem sich der Protagonist endgültig von jeder Identität lossagt und von nun an, nicht nur in den sich wandelnden Elementen der Natur, sondern bezeichnenderweise auch, wie es heißt, in den von ihm gelesenen Büchern fortlebt, mit »Non conclude«, womit die Unendlichkeit des ›Textes‹ Leben heraufbeschworen wird. Die Ewigkeit des kreisenden, in sich widersprüchlichen Lebens veranschaulichen die Autoren außerdem durch den Gebrauch von Antithesen und Paradoxa, welche den Zusammenfall der Gegensätze auch in der Sprache erkennbar machen. Rückschauend zeigen die letzten beiden Großkapitel, dass sich die poststrukturalistische Ineinssetzung von sexueller und sprachlicher Befreiung, welche in *Paradis* so etwa im Wortspiel *punctuation* (dt. ›Zeichensetzung‹) und *ponction* (dt. ›Punktion‹), in der Überblendung von Text und ›Frau‹ und den vielen obszönen Beschreibungen in Erscheinung tritt, durch Bataille und seine erschriebenen ›Ausschweifungen‹ vorweggenommen wird. Bataille schildert die dionysischen Momente des Lebens – Erotik, Schmerz, Gewalt und Wahnsinn –, in welchen der Mensch für Augenblicke die Gebote der Vernunft verwirft, nämlich in erster Linie als Sprachgeschehen, bei dem sich die Sprache ihrer eigenen Funktionalität entzieht und zur ›poetischen‹ Sprache wird. Künstlerische Darstellungen ekstatischer Transgressionen begreift Bataille daher selbst als transgressiven Akt und Ausdruck der Ekstase. Wie jede Transgression erfüllen sie, Bataille zufolge, eine rituelle, religiöse Funktion. Nicht nur Bataille überträgt die inhaltlich dargestellte Wiederkehr des Göttlichen im erlebenden Bewusstsein des Menschen auf das Medium ihrer Darstellung, das literarische Werk, auch die übrigen Autoren stilisieren das als göttlich erfahrene, widersprüchliche Leben als ›vergöttlichten‹ Text. Dies geht so weit, dass in *Paradis* die bewusste Annäherung an heilige Offenbarungsschriften vernehmbar ist. Besonders bei Bataille und Sollers, vorbereitet durch Nietzsche, folgt daraus eine mystische, rätselhafte Sprache, welche um etwas Unsagbares zu kreisen scheint. Der von der Forschung immer wieder herangezogene Vergleich zwischen Mystik und postmodernem Denken bzw. deren Ausdrucksmitteln, findet in den untersuchten Werken somit seine Berech-

tigung. Vergegenwärtigt man sich die philosophischen Grundgedanken, welchen Werke wie *Paradis* entspringen, dann erweist sich sowohl Wiechens Charakterisierung der Postmoderne als »kaltes« »Universum«,¹² als auch Zimas Beschreibung als Zeitalter der »Indifferenz« und der »Austauschbarkeit der Werte«¹³ als eigentlich unangemessen. Zutreffendere Attribute wären (sprachliche) Erlösung, Gelassenheit und Humor, wobei in letzterem, ganz in Pirandellos, Unamunos und Nietzsches Sinn, kaum merklich, ein letzter Funke von moderner Tragik mitschwingt. Das bei allen behandelten Autoren unübersehbare Streben nach einem Denken und Schreiben jenseits des leidstiftenden Verstandes, bleibt natürlich nichts anderes als Utopie: Dies macht jedoch gerade die Faszination und Schönheit ihrer Werke aus.

12 Peter Wiechens, *Bataille zur Einführung*, S. 29.

13 Peter Zima, *Moderne/Postmoderne*, S. 25.

