

Mediengeschichten

Wiedergelesen

Fredric Jameson:

Postmoderne – zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus

In: Andreas Huyssen, Klaus R. Scherpe (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels, Reinbek bei Hamburg 1986. ISBN 3-499-5427-5, DM 19,80, S.45-102.

Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism

Durham: Duke University Press 1991, 6. Aufl. 1995, 438 S., ISBN 0-8223-0190-2, \$ 19,95

Anfang der achtziger Jahre machten einige deutsche Philosophen und Literaturtheoretiker eine sie irritierende, ja erschreckende Entdeckung: „Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst der Postmoderne“ (Hans Robert Jauß). Das Gespenst rumorte am stärksten in Frankreich, ging selbst durch die dicksten Wände des Hegelianismus, Marxismus, Freudianismus und Heideggerismus, machte Tabula rasa mit den Entwürfen, nach denen die Moderne konstruiert war und rüttelte mächtig am ganzen Bauwerk. Auf der anderen Seite des Rheins wurden sofort die Baupläne neu studiert, und in Frankfurt ließ der Chefarchitekt im – zugegebenermaßen – noch unvollendeten Gebäude die neue Wand der „kommunikativen Vernunft“ einziehen, mit der er den „normativen Gehalt der Moderne“ stabilisieren wollte. Darüber wurde ein Wachturm errichtet, und aus luftiger Höhe hatte man das anrückende Gespenst der Postmoderne dann als das der „Neuen Unübersichtlichkeit“ mehr oder weniger klar vor Augen. Geradezu peinigend war es, was der Chefarchitekt da sehen musste: ein Patchwork der Formen und Stile, in dem „Jungkonservative mit „Alt“- und „Neukonservativen“ an der „Tendenzwende“ arbeiteten. Vor allem der Gattungsunterschied zwischen Philosophie und Literatur schien nicht mehr erkennbar; überhaupt waren die Gewänder des Gespenstes zu bunt und zu schillernd. Eine unzulässige „Verallgemeinerung der subversiven Kräfte“ des Ästhetischen musste dem Gespenst als pathogen diagnostiziert werden, ein geradezu ansteckendes euphorisches Feiern jener Kräfte, die man doch so schön kanalisiert hatte in das normative Fundament des Baus, auf dessen Spitze man stand. Da mag es dann geschehen sein, dass auch den Chefarchitekten das Unheimliche überkam: Könnte es nicht – durch Zufall, Versehen, Schlamperei beim Bau oder durch böse Absicht – passiert sein, dass auch der Wachturm Bausteine enthält, die Sprengsätze sind, Zeitbomben? Tickt da nicht etwas...?

Dieses Märchen vom Gespenst und vom Gespensterjäger hätte man in den unheimlichen (post)modernen Zeiten vor zwanzig Jahren so nicht erzählt. Da musste Manfred Frank noch 1988 ein Geistergespräch über die *Grenzen der Verständigung* (Frankfurt/M. 1988) zwischen Lyotard und Habermas, den Kontrahenten, die sich aus dem Wege gingen, fingieren, um die tragische Kollision von Ghost und Ghostbuster in aller Dramatik zu inszenieren. Der tragische Ernst der Theorie-Kollision – mit dem leichten Schlag ins Tragikomische – ist inzwischen längst der gelassen-epischen Erzählung von Theorien (Wolfgang Welschs tausend Seiten über *Vernunft*, Frankfurt/M. 1996) und dem ironisch-essayistischen Tanzen auf sehr dünnem Eis gewichen (Richard Rortys *Kontingenz, Ironie und Solidarität*, Frankfurt/M. 1992).

Dazwischen, und eigentlich zwischen allen Stühlen, ist die Position, die Fredric Jameson einnimmt in der Diskussion über Moderne und Postmoderne. Fredric Jameson, Literatur- und Kulturtheoretiker, ist Marxist, und zwar der sonderlichste, der sich vorstellen lässt, allenfalls vergleichbar mit dem marxistischen Sonderling Walter Benjamin. Jameson ist Marxist in Zeiten des Spätkapitalismus (den Terminus entlehnt er Ernest Mandel), in denen die Hoffnung auf Revolution nicht einmal mehr eine Illusion ist und in denen die Möglichkeiten der technisch-medialen Reproduzierbarkeit die Gegenwart selbst unrealisieren und unerschaffbar machen. Mit dem frühen Lukács hält Jameson dennoch fest an der zu denkenden Totalität der (post)modernen Gesellschaft und Kultur in ihren sozialen Widersprüchen, gibt aber die Ideen des proletarischen Klassenbewusstseins und des Klassenkampfes preis. Mit Adorno, dessen Werk er das Buch *Spätmarxismus* (Hamburg, Berlin 1991) gewidmet hat, sieht er das philosophische Denken ins Stadium der „introspektive(n) oder reflektierende(n) Dialektik“ eintreten (*Spätmarxismus*, S.309). In der gegenwärtigen Situation, die Jameson als Postmoderne bezeichnet, ist ihm gerade Adornos mikrologisches Denken, das den ästhetischen Gebilden die Signatur der Zeit abliest, die Lektion für „das Aufspüren der abwesenden Gegenwart der Totalität in den Aporien des Bewußtseins oder seiner Hervorbringungen“ (ebd., S.310). Genau dies, das Aufspüren der Totalität des Spätkapitalismus in den Bewusstseinsformen, die er generiert, und in allen kulturellen Produkten dieses Bewusstseins, ist das Motiv von Jamesons Analyse der Postmoderne in seinem inzwischen legendären Aufsatz „Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism“, der 1984 in der *New Left Review* (Nr.146, S.53-92) erschien, in deutscher Übersetzung 1986 in Huyssens und Scherpes Postmoderne-Band, und dann als erster Text, reicher illustriert als in der deutschen Übersetzung, in Jamesons gleichnamigem Buch 1991. Jameson analysiert die Postmoderne hier als „Überbau“ (Postmoderne, S.49), als, wie es im Original genauer heißt: „internal and superstructural expression (Postmodernism, S.5) der neuen amerikanischen Weltherrschaft, die sich politisch, technologisch, ökonomisch, militärisch und kulturell ausprägt. Damit geht Jameson über Lyotards frühe Affirmation der technologischen Postmoderne ebenso hinaus wie über Habermas' Verteidigung der modernen Lebenswelten gegen deren postmodern-technokratische Durchrationalisierung.

Anders als Lyotard und Habermas ist Jameson ein an Althusser geschulter Analytiker der Macht: des Drucks der Ökonomie, der längst auch die ästhetische Produktion zum integralen Bestandteil der Warenproduktion machte, und des bürokratischen Apparats, der die Subjekte dezentriert und fragmentiert (vgl. Postmodernism, S.59). Das Geistergespräch zwischen Lyotard und Habermas muss Jameson ohnehin recht eigenartig angemutet haben, denn weder in Paris noch in Frankfurt kam das wirklich in den Blick, was die Postmoderne zur Signatur der Zeit werden ließ: die Dominanz der populären Kultur und der audiovisuellen Medien, kurz: die Ästhetisierung der sozialen Realität, wobei Jameson sich der Simulations-Theorie von Jean Baudrillard weitgehend anschließt.

Lyotard entwarf seine Theorie des postmodern Erhabenen am Beispiel der Gemälde Barnett Newmans, und Habermas empfahl als Remedium gegen die Versuchungen der Postmoderne die Lektüre von Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*. – Jameson hingegen ist Marxist vor allem als amerikanischer Marxist. Hans Bertens nennt in seinem Buch über *The Idea of the Postmodern. A History* (London, New York 1995) das Kapitel über Jameson „Fredric Jameson: Fear and Loathing in Los Angeles“, um zu markieren, aus welcher Mentalität heraus der „Postmodernism“-Text entstanden sei, der Jamesons internationalen Ruhm begründete. Los Angeles, die Hyper-Stadt der Postmoderne – das von John Portman entworfene Bonaventure Hotel (1977) in L.A. wird von Jameson paradigmatisch als postmoderner Hyperraum beschrieben, der es dem Körper unmöglich mache, sich zu lokalisieren – fordere auch eine Hyper-Theorie, die gleichsam nomadisierend durch die Theorie-Geschichte zieht.

Jameson konstruiert einen Hyper-Text aus Theorien, besser: aus Bruchstücken von Theorien (Ernest Mandel und Robert Venturi, Sartre, Heidegger, Derrida, Lacan, Baudrillard, Susan Sontag u. a.), und er behandelt eine Vielzahl von Themen und Gegenständen. Wie Colin MacCabe in seinem Vorwort zu Jamesons *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System* (Bloomington, London 1992) emphatisch anmerkt, hat Jamesons eigene Theorie einen universalistischen Zug: „[N]othing cultural is alien to him.“ (S.IX) Jameson schreibt, wie vor ihm nur Roland Barthes, über alles: über Literatur und Philosophie, über Architektur, Malerei, Film, Musik, aber auch über Politik und Ökonomie, und er wechselt beständig von einem Thema zu einem Gegenstand, von einem Gegenstand zu einem Thema. All das will er in einem Theoriegebäude zur Konvergenz treiben, in einem Hypertext, in dem der Marxismus als offenbar universell integrative Suprastruktur immer der Theorie-Sieger sein soll. Aber wie politisch ist dieser Hyper-Marxismus noch? – Ein paar Beispiele. Jameson kann jedes Phänomen der Postmoderne ideologiekritisch demaskieren: Andy Warhols *Diamond Dust Shoes* in ihrer rein luxuriösen Oberflächlichkeit; die Filme *Chinatown*, *American Graffiti*, *Rumble Fish* und *Body Heat* in ihrem Pastiche-Charakter, der Geschichte verschwinden lässt; das Bonaventure Hotel als Maschine zur Verwandlung der körperlichen Wahrnehmung von Raum und Zeit – und insgesamt das postmoderne euphorische

Subjekt als ein fragmentiertes, geschichtsloses und emotionsloses Subjekt. Aber als Kritiker der Postmoderne kann er „das Ende des bürgerlichen Ichs“ (Postmoderne, S.60), das sich im Spätkapitalismus ereignet, das aber doch auch der Marxismus einmal politisch herbeiführen wollte, nur mit Schmerzen sehen, denn mit dem bürgerlichen Ich verschwindet der physisch-psychische Seismograph für die Pathologien der Postmoderne. Die politische Crux von Jamesons marxistischer Konstruktion der Postmoderne ist, dass er sie nicht mehr – wie immer auch dialektisch – vermitteln kann mit der „Geschichte der Klassengesellschaft“, die für ihn nach wie vor existiert, mit „Blut, Folter, Tod und Katastrophe“ als der „Kehrseite der Kultur“ (Postmoderne, S.49). Der Satz ist übrigens das ‘Echo’ von Benjamins Diktum: „Es ist niemals ein Dokument der Kultur, ohne zugleich ein solches der Barbarei zu sein“ aus seinem „Eduard Fuchs“-Essay, hat also eine ehrwürdige marxistische Tradition. Diese Kehrseite der bürgerlich-kapitalistischen Kultur nahm, von Marx bis Joseph Conrad und bis Adorno, vor allem das bürgerliche Individuum wahr, und zwar noch in den Formen der literarischen und theoretischen Texte, die es hinterließ. Jameson – dies nur in Parenthese – ist ein brillanter Interpret dieser Kehrseite modernistischer Texte (vgl. *Das politische Unbewusste. Literatur als Symbol sozialen Handelns*, Reinbek bei Hamburg 1988). Aber daran, dass die Welt, ob man sie nun modern oder postmodern nennt, von Blut, Folter, Tod und Katastrophe bestimmt wird, hat noch nie eine Theorie etwas geändert, vor allem dann nicht, wenn sie, wie die Jamesons, eigentlich konstatieren müsste, dass sie nach „dem Verschwinden des individuellen Subjekts (Postmoderne, S.61) keinen politischen Adressaten mehr hat, den dies alles noch angeht.“

„How to Map a Totality“, so heißt ein Unterkapitel in der „Conclusion“ von Jamesons Postmodernism-Buch: Wie kann man die Moderne und Postmoderne historisieren und konzeptualisieren? Natürlich gibt er keine bündige Antwort, außer der Aufforderung „We have to name the system“ (S.418). Dieser Slogan der amerikanischen Gegen-Kultur der sechziger Jahre, so Jameson, sei in Zeiten der Postmoderne von unerwarteter Bedeutung. „Name the System!“: Das bleibt immer noch die Aufgabe, auch sechzehn Jahre nach Jamesons großem Versuch einer „aesthetic of cognitive mapping“ (Postmodernism, S.54), die doch das „individual subject“ angeht – nur: Wo kommt dieses plötzlich her? Hat es doch überlebt? Die deutsche Übersetzung bescheidet sich an dieser Stelle mit der Abkürzung „Subjekt“ (S.99)! Jameson erzählt, trotz aller Multiperspektivik, eine Geschichte über Moderne und Postmoderne, und an deren Vokabular können wir anschließen, um andere, um neue Geschichten darüber zu erzählen, wo wir uns eigentlich heute befinden.

Bernd Kiefer (Mainz)