

## Mythos im zeitgenössischen amerikanischen Roman

Seit Friedrich von Schelling kann jede Philosophie der Mythologie im Zusammenhang mit dem philosophischen Anspruch auf menschliche Autonomie gesehen werden. Mythologie ist nicht nur die Wissenschaftsgeschichte des Mythos, sondern eine humane Offenbarungslehre. Menschliche Autonomie läßt sich für Schelling nicht in der Geschichte finden, sondern muß durch außerhistorische Wirklichkeiten, durch Natur und Gott, gestützt werden, und sie kann ihre Unabhängigkeit nur in der Kunst offenbaren. Das aber heißt implizit: um dieser ästhetischen Autonomie willen müssen sowohl Natur als auch Gott ‚entwirklicht‘ werden. Diese Aufgabe übernimmt die Mythologie. „Schellings ‚vermeidendes Ergreifen‘ von Natur und Gott etabliert die Mythologie und macht für ihn ihre Philosophie zentral“, sagt Odo Marquard.<sup>1</sup> Marquards Begriff des ‚vermeidenden Ergreifens‘ von Natur und Gott meint ein Interesse an objektiven Wirklichkeiten, das sich unter dem Postulat subjektiver Autonomie letztlich als Scheininteresse erweist.<sup>2</sup> Damit aber verfällt Schellings Mythologie ebenfalls dem Zwang zur ‚Entwirklichung‘: es gibt sie nicht als gegenwärtige, sondern nur als die alte und die künftige. Sie wird nach Schelling „in ihrer Wahrheit und daher wahrhaft nur erkannt, wenn sie im Proceß erkannt wird“.<sup>3</sup>

Schellings Mythologiephilosophie dürfte den im amerikanischen Mythosdenken durchgehaltenen Anspruch auf eine ursprüngliche und folglich wiederzuerlangende menschliche Autonomie besser erläutern als Wilhelm Nestles bekanntes Postulat ‚Vom Mythos zum Logos‘, dessen Vertreter, etwa Ernst Cassirer, Max Horkheimer oder Theodor W. Adorno, Mythosphilosophie immer im Horizont aufklärerischer Mythoskritik betrieben haben. Menschliche Autonomie ist hier das in der „Declaration of Independence“ fixierte Ideal, dessen historische Erfüllung permanent in die Vergangenheit oder in die Zukunft projiziert werden muß, um den implizierten Anspruch auf Objektivität nicht Lügen zu strafen. Dies gilt trotz der Tatsache, daß sowohl die rückblickende als auch die vorausschauende Perspektive im amerikanischen Mythosdenken ein gegenwärtiges räumliches Korrelat zu finden vermochten. Amerika als *Virgin Land*, das heißt: als unentdeckter und zu erobernder Kontinent, konnte als Eden beziehungsweise Utopia konkrete Handlungsimpulse auslösen, ohne die abstrakte Dimension, den Mythos als Ideal zu verlieren. Doch wie bei Schelling mußten Natur und Gott in einem ‚vermeidenden Ergreifen‘ bemüht werden, insofern als der Widerstand des Kontinents gegen seine Entdecker und Eroberer eine permanente Verschiebung des Ideals erforderte. Der *American Dream*, die Projektion eines abstrakten Autonomiekonzepts in einen konkreten Raum, hob den Kompensationscha-

rakter, den der traditionelle Menschheitstraum von einer Neuen Welt für jedes ‚spätere‘ Zeitalter besitzt, scheinbar auf – doch nur um den Preis ständiger Realitätsverleugnung.

Der Mythos des American Dream impliziert „ständige Selbstüberholung“ ohne gleichzeitige ständige „Selbstvergewisserung der Vernunft“.<sup>4</sup> Das jeweilige konkrete Ziel wird mit dem abstrakten Ideal gleichgesetzt, die zwischen Wirklichkeit und Ideal in der Folge aufscheinende Diskrepanz durch den Rückgriff auf unhinterfragte Werte nostalgisch überspielt. Wenn D.H. Lawrence in *Studies in Classic American Literature* behauptete, daß „America has never been a blood-home-land. Only an ideal home-land. The home-land of the idea, of the *spirit*“,<sup>5</sup> dann erkannte er den Mangel im amerikanischen Denken, sich nicht der Gegenwart vor der Vergangenheit und der Zukunft zu versichern. Doch indem Lawrence diese Geisteshaltung lediglich für eine Kinderkrankheit Amerikas hielt, das sich aus den Fesseln europäischer Vormundschaft noch nicht genügend befreit habe, verfiel er gleichfalls dem Irrationalismus des American Dream: die von Lawrence geforderte Bodenständigkeit kann niemals das Ergebnis eines Emanzipationsaktes sein, wie ihn ein radikaler Neuanfang darstellt, sondern nur der Ausdruck einer autochthonen Traditionsbildung.

So aber beschreibt der American Dream eine aus der Geschichtslosigkeit Amerikas zu begründende Hypostasierung der Natur. Einerseits wurde die Natur, wie bei Ralph Waldo Emerson, zum transzendenten Abbild des autonomen Geistes, andererseits, wie bei Herman Melville, zu dessen transzendentelem Gegner. Doch in beiden Fällen wurde eine unmittelbare Beziehung der Natur zu Gott hergestellt. Auf diese Weise erschien eine längere historische Tradition nicht nur entbehrlich, sondern ihr Fehlen wurde geradezu zum positiven Grund des amerikanischen Daseins. Die immensen Dimensionen des amerikanischen Kontinents spiegelten jenen Schein von Kontinuität vor, der sich in Europa nur aus dem prekären Glauben an ein abendländisches Kulturerbe ergeben konnte. Allerdings zwang die größere Praxisnähe der Natur vor derjenigen der Geschichte zu einer zunehmenden Reflexion auf das Paradox ihrer gleichzeitigen Verheißung und Bedrohung. So fragt sich etwa Henry James in *The American Scene*:

The expanse of the floor, the material opportunity itself, has elsewhere failed; so that what is the positive effect of their inordinate presence but to make the lone observer, here and there, but measure with dismay the trap laid by the scale, if he be not tempted even to say by the superstition, of continuity?<sup>6</sup>

Gerade James, der den Gegensatz zwischen Amerika und Europa als eigene innere Spannung auszuhalten hatte, konnte die Problematik einer Privilegierung des Raums erkennen, welche historische Errungenschaften unhinterfragt durch solche der Zivilisation (etwa die den amerikanischen Kontinent für den Handel erschließende Eisenbahn)

ersetzen zu können glaubte. Der wachsende Gegensatz zwischen Natur und Zivilisation wurde zunehmend zum „simultaneous pull of the opposed ideals of primitivism and progress“.

Die Projektion des American Dream in eine gleichermaßen romantisch überhöhte Vergangenheit und Zukunft drängte die amerikanische Literatur zum Mythos als dem paradoxen Ausdruck einer rational nicht mehr aufzulösenden Spannung. Von Nathaniel Hawthorne bis zu William Faulkner umschreibt der *American myth* ein polares Kräftefeld. Das rituelle Moment im Mythischen spiegelt die zyklischen Abläufe in der Natur wider und verweist auf ihre Verbindlichkeit für den Menschen. Die Figur des mythischen Helden verkörpert daneben den Fortschrittsglauben. Selbst – oder gerade – das Scheitern des Helden vermag noch einen umgreifenden Werthorizont zu indizieren. Insofern als dieser Werthorizont dynamisch und nicht, wie im antiken Mythos, absolut gesehen wird – in Entsprechung etwa zu Walt Whitmans lebensphilosophischem Konzept der *open road* –, ist der amerikanische mythische Held niemals tragisch, da die Gesetze, unter denen er steht, nicht unumstößlich sind.<sup>8</sup> Doch offenbart sich in ihm dafür immer ein tragisches Potential.

Beide Momente des Mythos, das rituelle und das heroische, verbinden sich in gegenseitiger Steigerung in der etwa von Henry Nash Smith aufgerufenen Deutung der Natur als *Virgin Land*<sup>9</sup> und der etwa von R.W.B. Lewis gezeichneten Gestalt des amerikanischen Helden als *The American Adam*.<sup>10</sup> Das tragische Potential des amerikanischen Adam, obgleich ständiger Zukünftigkeit verpflichtet, kann sich in der Vorstellung vom Verlust einer ursprünglichen Unschuld zugleich in einem mythischen Anfangspunkt kristallisieren. Das heißt: die aus der Geschichtslosigkeit Amerikas notwendig erwachsende Frustration kann durch die Verschmelzung der Vorstellungen von der ursprünglichen Unschuld des Menschen mit der ursprünglichen Unberührtheit des Landes kompensiert werden. Die Projektion eines *sense of loss* in den Raum entzeitlicht und rettet den *American myth* vor Regression. Es handelt sich um ein unbewußt ‚vermeidendes Ergreifen‘ von Natur und Gott, indem göttliches Land und natürlicher Held als Symbole aus einer ahistorischen Vergangenheit erwachsen, welche die Gegenwart zu negieren vermag.

Doch wenn diese Mythoskonzeption auch tauglich erscheint zur tentativen Überbrückung des Gegensatzes zwischen Natur und Zivilisation, so ist ihr Preis eben jene Verlustideologie, die letztlich nicht unwidersprochen bleiben konnte. Dieser Widerspruch erfolgt zunehmend im Zeichen der literarischen sogenannten Postmoderne. Unter keinem anderen Aspekt rechtfertigt sich die Anwendung des Begriffs Postmoderne auf den zeitgenössischen amerikanischen Roman eindeutiger als unter demjenigen der Mythosparodie oder der Mythosdekonstruktion. Postmoderne meint eine bewußte Nachzeitigkeit in bezug auf die Moderne, die ihre theoretische Rechtfertigung aus einer

Reflexion auf die Funktionen und Strategien der Sprache als Ausdruck des kollektiven Unbewußten bezog. Insofern aber als Sprache nicht nur Mythosträger, sondern auch Mythosproduzent ist, vermag sich im Interesse am Mythos für die Postmoderne Traditionsbewußtsein und Spontaneität zu verbinden. Dabei findet eine Verlagerung des Akzents von der als ungenügend empfundenen historischen auf die literarische Tradition statt. Hierin aber liegt eine Tendenz zur Entamerikanisierung, die insofern eine Gefahr für die postmoderne Literatur bedeutet, als sie nur durch den Anspruch auf einen Platz in der Weltliteratur kompensiert werden kann: nicht wegen einer das Lokale und Besondere transzendierenden allgemeinmenschlichen Verbindlichkeit, wie sie von Hawthorne bis zu Faulkner immer wieder postuliert werden konnte, sondern lediglich wegen der Negierung eines zur Ideologie gewordenen amerikanischen Ideals. Der American Dream, wie er sich noch in Norman Mailers Romanen, etwa *An American Dream* (1965) oder *Why Are We In Vietnam?* (1967), rudimentär behauptet, setzt den unhinterfragten Glauben an die angeborene Würde des Menschen als Prämisse seines Heldentums voraus. Die postmoderne Literatur entlarvt den ideologischen Charakter dieser Prämisse und enthüllt den Glauben an die angeborene Würde des Menschen – um Hannah Arendt zu zitieren – „as the last and possibly most arrogant of human myths“.<sup>11</sup>

Es gilt somit, durch Mythosparodie oder Mythosdekonstruktion den sich selbst generierenden Charakter eines jeden Mythos offenzulegen. Drei verschiedene Richtungen dieses von nun an bewußt ‚vermeidenden Ergreifens‘ von Mythos lassen sich im zeitgenössischen amerikanischen Roman ausmachen. Erstens kann eine in der Literatur der Native Americans zunehmende Beachtung eigenständiger Mythologien festgestellt werden, die im Werk etwa von Leslie Marmon Silko oder N. Scott Momaday zur Ausbildung eines komplexen, kulturell wie politisch zugleich sensiblen und defensiven Selbstbewußtseins führt, welches mythisches Denken als Exorzismus der eigenen Rolle in der amerikanischen Geschichte zu betreiben sucht. Die Gefahr dieses mythischen Denkens besteht jedoch genau in seiner impliziten Historisierung: der zeitlose Charakter indianischer Welterklärungsmythen soll den späteren Entdeckern und Eroberern Amerikas die eigene historische Priorität beweisen. Das Konzept ritueller Wiederkehr, das nach Mircea Eliade mythische Zeitlosigkeit ausmacht,<sup>12</sup> verliert sein ureigenstes Wesen, wenn der Mythos sich den Bedingungen historischer Aktualität fügen soll. Der zeitgenössischen Literatur der Native Americans, etwa dem Werk von Black Elk, Luther Standing Bear oder Hyemeyohsts Storm, droht somit die Gefahr, im Kampf gegen den *American myth* ihrerseits dessen paradoxer Struktur zu erliegen.

Allein die unmittelbare Raumbezogenheit der Native Americans scheint einen Ausweg aus diesem Dilemma zu bieten, insofern als sie der sekundären Projektion eines *sense of loss* in den Raum vor-

greifen kann. Mittels einer „Universalität der Raumschauung“<sup>13</sup> kann eine Dichotomie zwischen Natur und Mensch legitim vermieden und damit eine der Grundvoraussetzungen mythischen Denkens erfüllt werden. So erscheinen etwa im Werk Momadays Ich und Raum metonymisch verwachsen. Andererseits indiziert gerade Momaday, etwa in *The Way to Rainy Mountain* (1969), den regredienten Charakter jedes ungebrochen geglaubten Ursprungs- und Welterklärungsmythos, insofern als dieser, durch die historische Entwicklung als solcher in Frage gestellt, nur noch im individuellen ‚Anmutungserlebnis‘<sup>14</sup> aufgerufen werden kann. In *The Names* (1976) setzt daher Momaday Mythos nur noch autobiographisch – im Sinn subjektiver Autonomiebildung – ein. Der Mythos, behauptet Bronislaw Malinowski, garantiert „the belief in immortality, in eternal youth, in a life beyond the grave“.<sup>15</sup> Der zeitgenössische Native American ist gezwungen, mit diesem Glauben zu spielen oder ihn autobiographisch zu verengen und damit ironischerweise in seinem umfassenden Anspruch in Frage zu stellen, um ihn wenigstens als Möglichkeit weiterhin affirmieren zu können.

Als zweite Richtung eines bewußt ‚vermeidenden Ergreifens‘ von Mythos kann ein im Werk etwa von Richard Brautigan, Robert Coover, Stanley Elkin, William Gaddis oder Thomas Pynchon zu beobachtender Angriff auf den *American myth* durch die Akzentverlagerung auf eine sich verselbständigende destruktive Technologie angesehen werden, welche die prekäre Balance zwischen Natur und Zivilisation aufhebt und autonomiefeindliche Negativmythen kreiert. Brautigans *Trout Fishing in America* (1969), Coovers *The Public Burning* (1977), Elkins *The Franchiser* (1976), Gaddis' *JR* (1975) oder Pynchons *Gravity's Rainbow* (1973) suchen dabei zugleich der Nostalgie, die durch die Idee des zeitgenössischen Amerika als verlorenes Eden aufgerufen wird, zu begegnen, indem sie die traditionelle Gestalt des amerikanischen Adam ‚vermeidend ergreifen‘ und ihn zum negativen Helden machen, dessen Serie von ‚Heldentaten‘ nicht den Eindruck der Steigerung, sondern den der endlosen Gleichförmigkeit vermittelt. Der Mythos als Entropie – zuerst von Pynchon in seiner Novelle „Entropy“ (1960) so gesehen – will in Analogie zum allmählichen Wärmetod der Welt ein allmähliches Einebnen von differenten Werthöhen und in der Folge einen zunehmenden Verlust an Wertgefühl als solchem beschreiben. Der Mythos der ewigen Wiederkehr wird zur Wiederkehr des immer Gleichen, somit zunehmend Gleichgültigen, das schließlich jeden Informationswert der Sprache untergräbt. Der schiefe Umfang der Romane etwa von Gaddis oder Pynchon soll kein Bollwerk gegen den zunehmenden Bedeutungsverlust der Sprache darstellen, sondern diesen vielmehr bis zur Vollendung demonstrieren. Das aber heißt: selbst in der totalen – nicht wie bei den Native Americans partialen – Destruktion beweist der *American myth* noch sein utopisches Potential, indem er einen Impuls zur transzendentalen Kritik freisetzt.

Die dritte Variante eines bewußt ‚vermeidenden Ergreifens‘ des *American myth* besteht in einer ihn von seinen Prämissen her in Frage stellenden Mythosreflexion, die sich etwa im Werk von John Barth, Donald Barthelme, William Gass, John Hawkes oder auch John Gardner und John Updike nicht mehr auf mythische Inhalte, sondern auf den Mythos als eine Form von Sprache bezieht. Im Licht europäischer Mythosphilosophie erscheint diese Position insofern am interessantesten, als in den ersten beiden Positionen Mythos über nicht-europäischen Ursprüngen konstruiert wurde, während sich der im engeren Sinn als postmodern zu bezeichnende Mythos nicht nur der literarischen Tradition im allgemeinen verpflichtet fühlt, sondern sich vor allem nach Art einer neuerlichen Renaissance auf seine antiken Wurzeln besinnt. Zwei Aspekte des antiken Mythos sind es vorzugsweise, welche die Postmoderne anziehen: das aus der zeitlichen Distanz erwachsende Potential an erzählerischer Freiheit und die mit der Ahistorizität des Mythos gleichzeitig gegebene Autonomie des Subjekts. Es gilt daran zu erinnern, daß das Wort *mythos* ursprünglich eine ‚wahre Geschichte‘ bezeichnete, daß aber bereits Homer das Wort ebenso wie das spätere *logos* ohne jegliches Wahrheitsprädikat verwendet. Daneben wurde mit dem Aufkommen des ionischen Rationalismus der Mythos bereits in der Antike radikal ‚entmythologisiert‘, das heißt: er wurde unverbindlich. So konnten dann Platon und selbst ein religiöser Dichter wie Pindar *mythos* im Sinn von ‚Fiktion‘ dem *logos* im Sinn von ‚historischer Wahrheit‘ gegenüberstellen. Wenn daher der postmoderne Autor seine Werke als *fictions* zu bezeichnen pflegt, dann kann dieser Begriff die ambivalenten Konnotationen des antiken *mythos* aufrufen und die Verfügbarkeit der Tradition beweisen. Indem diese *fictions* einerseits bewußt darauf beharren, „lovely lies“<sup>16</sup> zu sein, demonstrieren sie ihr tiefes Mißtrauen einem literarischen Realismus gegenüber, der mit seinem direkten Wahrheitsanspruch die als Vor- oder Nachschein immer nur hypothetische Wirklichkeit des American Dream aktuell zu verkürzen sucht; und da diese Aktualitäten jene Wahrheiten, die der ‚großen Dimension‘ angehören,<sup>17</sup> immer verstellen, kann andererseits gerade der Mythos wieder zur ‚wahren Geschichte‘ werden, die das Nicht-mehr und das Noch-nicht mit Bedeutung füllt. Das heißt: die Wahrheit des Mythos besteht genau darin, daß er ‚Geschichte‘ ist. Wie die homerischen Mythen sind postmoderne *fictions* an der Darstellung einer Welt interessiert, die sich – wie die Welt der antiken Götter – nur durch Sprache zu manifestieren vermag.

Die Autonomie des Subjekts im Mythos, die sich aus dessen Ahistorizität ergibt, muß die Postmoderne faszinieren, weil sie einem bis zum Narzißmus gesteigerten Individualismus, wie er vor allem in der literarischen Autobiographie Ausdruck findet, objektive Gültigkeit verleihen kann. Kennzeichen dieses Narzißmus ist eine Formalisierung der Geschichte der mythischen Heldengestalt. Die in ihren Ein-

zelphasen eindeutig festgelegte Struktur des Heldenlebens, wie sie etwa Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces* beschrieben hat,<sup>18</sup> kann nicht nur zeitunabhängig das antike Vorbild mit der postmodernen Neugestaltung des Heldenlebens verbinden, sondern sich auch, wenngleich nur im Spiegel ironischer Selbstreflexivität, auf das Leben des Autors beziehen. In diesem Punkt spiegelt sich das ambivalente Verhältnis der Postmoderne zur Moderne mit besonderer Deutlichkeit. Wenn die Moderne die Gestalt des Künstlers in seiner elitären Sensibilität verabsolutiert, um damit seinen Anspruch auf Originalität zu begründen, so widerspricht die Postmoderne der Absolutheit dieses Anspruchs, ohne seine historische Berechtigung in Frage zu stellen. Das heißt: die Postmoderne rechtfertigt die spezifische Rolle des Künstlers durch einen Rückgriff auf die Tradition, welcher den Glauben an die poetische Originalität ersetzt. Für den modernen Künstler bedeutet Selbstbehauptung Vereinzelung; der postmoderne Künstler versucht sich als letztes Glied in einer langen, wenn auch fiktiven Kette von Heldenleben zu sehen. Daß die Leben mythischer Helden in Geschichten überliefert sind, daß die Kette ihrer Heldentaten als *das* Grundmuster einer ‚Geschichte‘ angesehen werden kann und möglicherweise niemals anders existiert hat, macht den Geschichtschreiber zum – ironischen – Helden, insofern als er sich mit dem mythischen Helden über dessen ‚Geschichte‘ gleichsetzen kann. Die Aufgabe des postmodernen Autors besteht analog zu derjenigen des antiken Heldengesangs darin zu versuchen, Chaos durch Sprache in Kosmos zu verwandeln, eine prekäre Ordnung zu erstellen, deren Bedeutung eher im Sich-Wagen als in dessen Ergebnis besteht.

Die Betonung der narrativen Dimension im postmodernen Mythos verdeckt freilich die Verdrängung – oder bestenfalls Säkularisierung – seiner ursprünglichen ‚numinosen‘ Dimension.<sup>19</sup> Der Rückgriff auf den antiken Mythos ist unabhängig geworden von der Annahme eines mythischen Bewußtseins, wie es noch Cassirer in *Das mythische Denken* „als eine einheitliche Energie des Geistes ..., eine in sich geschlossene Form der Auffassung, die in aller Verschiedenheit des objektiven Vorstellungsmaterials sich behauptet“<sup>20</sup> angesetzt hatte. Eingeleitet wurde die Auflösung von Cassirers letztlich ethisch begründeter Vorstellung eines mythischen Bewußtseins durch dessen Ästhetisierung bei Susanne K. Langer in ihrer *Philosophy in a New Key*.<sup>21</sup> Doch läßt sich genau genommen die Gestalt des Helden, der im antiken Mythos als Mittler zwischen Göttern und Menschen verstanden wurde, aus dem Valenzbereich des ‚Numinosen‘ kaum herauslösen. Beweis dafür ist neben seiner Abstammung von den Göttern die ‚Übermenschlichkeit‘ seiner Taten. Bei der Umsetzung des Mythos in Sprache kann die Postmoderne diese ‚numinose‘ Dimension – zumal in ihrer anthropologischen oder psychoanalytischen Interpretation etwa durch Malinowski, Carl Gustav Jung oder Sigmund Freud – nicht ein für alle-

mal kappen, sondern sie nur mittels Mythosreflexion ständig neu depotenzieren, auflösen, umsetzen in Spiel.

Daß der Mythos letztlich einer völligen Säkularisierung trotzt, macht die Mythosparodie zuallererst möglich und schreibt dem Mythos indirekt einen konstanten Wert zu, der einen Widerstand gegen diese Umsetzung in Sprache – beziehungsweise Information etwa im Sinn Marshall McLuhans – zu bilden vermag. „Language“, behauptet McLuhan in *The Gutenberg Galaxy*, „is metaphor in the sense that it not only stores but translates experience from one mode into another“.<sup>22</sup> Mit dem Fortschreiten der Technologie, das heißt: mit der zunehmenden Bereitstellung von Mitteln, die eine Extension der menschlichen Sinne ermöglichen, könne Mythos als infinite Übertragungsmöglichkeit globale Bedeutung erlangen. Sprache als Information verstanden könne mit Hilfe weltweiter Übertragungsmechanismen und akzeptierter Codes die Verbindlichkeit der numinosen Dimension des Mythischen simulieren. Doch ist Mythos mit Sprache letztlich ebensowenig identisch wie mit Wahrheit. Die postmoderne Auffassung des Mythos macht gerade in ihrem Rückgriff auf die Antike deutlich, daß Mythos immer dann, wenn er Sprache wird, zur Fiktion werden muß. Mythos ist das von jeher und jeweils Unsagbare.

Mythosparodie ist eine Form der indirekten Annäherung an das Unsagbare, nicht dessen Verspottung. Indem Fiktion auf sich selbst als Fiktion reflektiert, das heißt: indem sie vor dem Unsagbaren, nachdem sie sich ihm genähert hat, wiederum zurückweicht, um es gerade im Zurückweichen als Unsagbares zu definieren, parodiert sie den Mythos im eigentlichen Sinn des Wortes Parodie: des Quasi-Lobgesanges, des Preises auf Umwegen. Mittels der Mythosparodie reflektiert die postmoderne Fiktion – etwa in Barths *Giles Goat-Boy* (1966) oder *Chimera* (1973), Barthelmes *The Dead Father* (1975), Gass' *Omensetter's Luck* (1966), Hawkes' *The Blood Oranges* (1971) oder auch in Gardners *Grendel* (1971) und Updikes *The Centaur* (1963) – wie jede Literatur auf Unsterblichkeit. Allerdings kann diese Unsterblichkeit nur als eine Art unendliche Negativität aufscheinen, wie sie etwa Barths Novelle „Bellerophoniad“ illustriert. Der Seher und Verwandlungskünstler Polyeidus, der im Laufe der Geschichte die Fähigkeit entwickelt, sich in Dokumente aus der Zukunft zu verwandeln, wird zu Barths Geschichte des mythischen Helden Bellerophon. Kurz vor Bellerophons Tod gibt er diesem den Rat, er möge, wenn er zumindest eine modifizierte Unsterblichkeit erlangen wolle, ihm, Polyeidus, gestatten, sich in „you-in-Bellerophoniad-form“<sup>23</sup> zu verwandeln, mithin in Barths Novelle. Auf diese Weise ist Bellerophons Unsterblichkeit der des Autors vergleichbar: beide vermögen nur als Schöpfer ihrer eigenen ‚Geschichte‘ weiterzuleben, deren Unendlichkeit nur durch die Negierung der eigenen Person – durch die Metamorphose zur ‚Stimme‘ – erzielt werden kann.

Der Einsatz des Mythos erfolgt somit in der Postmoderne mit an-



deren Mitteln und zu anderen Zwecken als in der Moderne, etwa bei der Verwendung des antiken Mythos als historische Folie in James Joyces *Ulysses* (1922) oder der Überhöhung der Natur in Faulkners „The Bear“ (1942). Während die Moderne am Mythos dessen Wiederholbarkeit als solche interessiert, das im mythischen Ritual implizierte zyklische Zeitschema, wird für die Postmoderne das Paradox relevant, daß die Wiederholbarkeit des Mythos für die historische Zeit ein kontrastierendes Raster abzugeben vermag, welches die Bedeutung des linearen Zeitschemas in Frage stellt, ohne es zu negieren. „Die Mythologie erlaubt, indem ihre Tradition bestimmte Materialien und Schemata fixiert, immer zugleich die Demonstration von Neuheit und Kühnheit als ermeßbare Distanzen zu einem Vertrautheitshorizont für ein in dieser Tradition stehendes Publikum“, stellt Hans Blumenberg fest.<sup>24</sup> Da der postmoderne Autor vorzugsweise auf den antiken Mythos zurückgreift, kann mit der historischen Distanz der Parameter imaginativer Neuheit und Kühnheit wachsen. Zugleich aber läßt dies für die Zukunft eine literarische Entwicklung vermuten, in der auch der *American myth* auf parodistische Distanz gebracht werden kann. Erste Ansätze in diese Richtung lassen sich etwa bei Gass in seinem im Entstehen begriffenen Roman *The Tunnel* erkennen oder bei Barth in *LETTERS* (1979). Bei Gass wird zuerst der im *American myth* enthaltene Gegensatz zwischen Natur und Zivilisation durch eine Fülle extremer Metaphernketten überbestimmt, um sodann durch Mythosparodie historisch unterlaufen zu werden. In *LETTERS* sucht Barth durch die Auflösung der Grenze zwischen Geschichte und Fiktion eine zweite amerikanische Revolution als literarische Farce heraufzuführen, die den *American myth* dekonstruiert, ohne doch sein Potential in Abrede zu stellen. Das heißt: Mythosparodie und Mythosdekonstruktion als ‚vermeidendes Ergreifen‘ des Mythos können somit geradezu als verdeckte Utopie bezeichnet werden und die postmoderne Literatur als deren bewußt gehandhabtes Instrument.

### Anmerkungen

- <sup>1</sup> Odo Marquard, „Zur Funktion der Mythologiephilosophie bei Schelling,“ in *Terror und Spiel: Probleme der Mythenrezeption*, ed. Manfred Fuhrmann, Poetik und Hermeneutik, 4 (München: Wilhelm Fink, 1971), p. 262.
- <sup>2</sup> Diese Interpretation der Schellingschen Mythologiephilosophie wurde in der an die Vorlage anschließenden sechsten Diskussion des Rhedaer Colloquiums, „Mythos und Autonomie“ (ibid., pp. 639–52) keineswegs unwidersprochen hingenommen, und vor allem die Ansichten des späten Schelling scheinen Marquard nicht recht zu geben. Doch erweist sich Marquards Konzept des ‚vermeidenden Ergreifens‘ von Mythologien grundsätzlich als fruchtbar.
- <sup>3</sup> Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Mythologie*, I (1856; rpt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973), p. 216.

- <sup>4</sup> Diese Begriffe, die nach Hans-Georg Gadamer gemeinsam das Wesen der Wissenschaft, insbesondere deren Methode beschreiben, zielen auf einen theoretischen Aspekt der Wissenschaft, der mit dem praktischen Lebenswissen ständig vermittelt werden soll. (Cf. Hans-Georg Gadamer, „Lob der Theorie: Reflexionen über das gefährdete Selbstbewußtsein unserer Epoche,“ *Süd-deutsche Zeitung*, 12./13. Juli 1980, pp. 137–38.)
- <sup>5</sup> D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (1923; rpt. New York: The Viking Press, 1964), p. 111.
- <sup>6</sup> Henry James, *The American Scene*, ed. Leon Edel (London: Rupert Hart-Davis, 1968), p. 465.
- <sup>7</sup> Leo Marx, „Two Kingdoms of Force,“ *Massachusetts Review*, 1 (1959); rpt. in *Reality and Myth in American Literature*, ed. Kay S. House (Greenwich: A Fawcett Premier Book, 1966), p. 306.
- <sup>8</sup> Selbst Arthur Miller, der die soziale Umwelt Amerikas verabsolutiert und für das tragische Scheitern des Individuums verantwortlich macht, impliziert in seinem Anspruch auf die freie Selbstbestimmung des einzelnen einen Tragik letztlich ausschließenden offenen Werthorizont. (Cf. Arthur Miller, „Tragedy and the Common Man,“ *The New York Times*, 27 Feb. 1949; rpt. in *The Theater Essays of Arthur Miller*, ed. Robert A. Martin [Harmondsworth: Penguin Books, 1978], pp. 3–7).
- <sup>9</sup> Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, 2nd ed. (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1970).
- <sup>10</sup> R.W.B. Lewis, *The American Adam: Innocence, Tragedy and Tradition in the Nineteenth Century* (Chicago: Univ. of Chicago Press, 1955).
- <sup>11</sup> Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism* (New York: Harcourt, Brace, 1951), p. 439.
- <sup>12</sup> Cf. Mircea Eliade, *The Myth of the Eternal Return [Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition]*, trans. Willard R. Trask, Bollingen Series, 46 (New York: Pantheon Books, 1954).
- <sup>13</sup> Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, II (1924; rpt. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973), p. 109.
- <sup>14</sup> Cf. Günther W. Mühle, „Psychologische Anmerkungen zum Problem der Gestaltung mythischer Erzählungen,“ *Studium Generale*, 8 (1955), 396.
- <sup>15</sup> Bronislaw Malinowski, *Myth in Primitive Psychology* (London: Paul, Trench, Trubner, 1926), p. 43.
- <sup>16</sup> John Barth, *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice* (1968; rpt. New York: Bantam Books, 1969), p. 97.
- <sup>17</sup> In der oben genannten sechsten Diskussion des Rhedaer Colloquiums beschreibt Harald Weinrich „die Heteronomie und Andersartigkeit des Mythos als das Problem der großen (oder sehr großen) Dimension“ (Fuhrmann, *Terror und Spiel*, p. 644).
- <sup>18</sup> Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces*, 2nd ed. (Princeton: Princeton Univ. Press, 1968).
- <sup>19</sup> Cf. Rudolf Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917; rpt. München: C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1963), pp. 5–7 et passim.
- <sup>20</sup> Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, II, 281.
- <sup>21</sup> Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, 3rd ed. (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1957).
- <sup>22</sup> Marshall McLuhan, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man* (1962; rpt. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1965), p. 5.

- <sup>23</sup> John Barth, *Chimera* (1972; rpt. Greenwich: A Fawcett Crest Book, 1973), p. 319.
- <sup>24</sup> Hans Blumenberg, „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos,“ in *Terror und Spiel*, ed. M. Fuhrmann, p. 21.