

# ARCHIV – THOMAS PYNCHON

MORITZ BABLER

She came along the alley and up the back steps the way she always used to. Doc hadn't seen her for over a year. Nobody had. Back then it was always sandals, bottom half of a flower-print bikini, faded Country Joe & the Fish T-shirt. Tonight she was all in flatland gear, hair a lot shorter than he remembered, looking just like she swore she'd never look.

„That you, Shasta?“

„Thinks he's hallucinating.“<sup>1</sup>

Jeder Romananfang ist eine Setzung und als solche das Ergebnis von Selektionen. „*She came along the alley*“, heißt es zu Beginn von Thomas Pynchons *Inherent Vice* (2009), nicht etwa *er*, und „*She came along the alley*“ und nicht etwa die *Main Street* entlang und durch den Haupteingang. Mit Luhmann könnte man formulieren, dass ein Roman Welt beobachtet, indem er seinen Text als Form setzt. „Beobachten ist immer Handhaben einer Unterscheidung zur Bezeichnung der einen, aber nicht der anderen Seite. [...] Deshalb gibt es eine Beobachtung der Welt nur in der Weise, daß etwas herausgehoben und etwas anderes eben dadurch verdeckt wird.“<sup>2</sup> Systemtheorie und Texttheorie gehen davon aus, dass über solche selektiven Setzungen Sinn entsteht, wenngleich beide – wie wir sehen werden – diese Tatsache auf je etwas unterschiedliche Weise deuten.

Sinn setzt eine Unterscheidung, deren eine Seite operativ verwendet wird und deren andere Seite unbestimmt bleibt. Dies wird wahrgenommen – und alles andere nicht; dies wird mitgeteilt – und alle anderen Varianten werden nicht realisiert.<sup>3</sup>

Was der Systemtheoretiker, in diesem Fall Niels Werber – als Operation und also Handlung beschreibt, denkt der Texttheoretiker strukturalistischer Schule als Verhältnis von Selektion und Kombination, von Archiv und Text. Die Selektion beginnt für den Linguisten bereits auf der Ebene

---

<sup>1</sup> Pynchon, Thomas: *Inherent Vice. A Novel*. New York 2009, S. 1.

<sup>2</sup> Luhmann, Niklas: „Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken“ [1992]. In: Niklas Luhmann: *Schriften zur Kunst und Literatur*. Hg. v. Niels Werber. Frankfurt/Main 2008, S. 246–257, hier S. 250.

<sup>3</sup> Werber, Niels: „Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft. Ein einführender Überblick“. In: Luhmann: *Schriften zur Kunst und Literatur*, S. 438–476, hier S. 469.

der Zeichen: Wo ein *S* steht, steht eine wohldefinierte Anzahl von Buchstaben nicht, und dieses *S* wird dann nach bestimmten Regeln mit dem *b* und dem *e* zum ersten Wort kombiniert. Das Personalpronomen *she* steht dann in Opposition zu anderen Elementen eines grammatischen Paradigmas (wie *he* und *it*). Auch hat die Selektion, vor allem in poetischen Texten wie z.B. einem Roman, nicht nur sachlich-inhaltliche Gründe. Ginge es nur um Informationsvergabe, wäre es beispielsweise sinnvoller, statt *She* lieber gleich *Shasta* zu sagen – so heißt *sie* nämlich, wie der Leser weiter unten erfährt. Eine solche Umkehrung der regulären Thema/Rhema-Reihenfolge findet sich, als Spielart eines *beau désordre*, nicht selten in literarischen Texten. Sie konstituiert sozusagen ein Rätsel, der Leser beginnt, zwangsläufig aufmerksam, Informationen über die geheimnisvolle, aber offenbar wichtige ‚Sie‘ zu sammeln, während ihm der männliche ‚Doc‘ gleich vertrauter erscheint. Synonyme (*she/Shasta*) sind also als Basis der Selektion ebenso sinnstiftend wie Oppositionen (*she/he*). Man kann im Prinzip an jeder Stelle fragen: Wieso steht dies hier im Text und nicht etwas anderes? Machen wir die Probe aufs Exempel mit dem unauffälligen *came along (the alley)*, das beispielsweise synonym durch *walked up* zu ersetzen wäre; allerdings wäre dadurch sowohl der perfekt alternierende Prosarhythmus des ersten Kolons gestört als auch die Vokalfolge von hell nach dunkel (*i – ä – o*) und zurück zum *i*. Wenn solche formalen Ordnungsstrukturen in der Sequenz die Selektion bestimmen, spricht man mit Roman Jakobson von der poetischen Funktion von Sprache. In ihr wird das Prinzip der Äquivalenz und Opposition, das normalerweise die Paradigmen regiert, zum architektonischen Prinzip der Sequenz erhoben: Gleichartige bzw. in Opposition zueinander stehende Elemente, aus denen normalerweise selektiert wird, werden kombiniert. Die Effekte, die dabei entstehen, wie auffällige Lautstrukturen, Wiederholungen, Kataloge, Parallelismen, Antithesen und Reime, richten die Aufmerksamkeit des Lesers auf den Text selbst in seiner Materialität, auf die „Spürbarkeit der Zeichen“, wie Jakobson sagt, und weg von seinen kommunikativen Funktionen wie Ausdruck, Appell und Darstellung.<sup>4</sup>

Und genau dies wollen auch wir im Folgenden tun: uns vom Prinzip der Kommunikation ein wenig entfernen. Denn ‚Archiv‘ ist – anders als die meisten Lemmata dieses Bandes – gar kein Luhmann’scher Begriff; zwischen ‚Arbeitsteilung‘, ‚Armenpflege‘ und ‚Asymmetrisierung‘ sucht man ihn im Stichwortverzeichnis sowohl der *Sozialen Systeme* als auch der *Gesellschaft der Gesellschaft* vergebens. Der Grund ist schnell genannt: Luh-

---

<sup>4</sup> Vgl. Jakobson, Roman: „Linguistik und Poetik“ [1960]. In: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt/Main 1993, S. 83–121.

manns Systeme sind immer dynamisch konzipiert, ein Archiv dagegen ist zunächst einmal einfach statisch ‚da‘. Sinnsetzung qua Selektion wird systemtheoretisch immer prozessual gedacht, als aktive Handlung. Soziale Systeme bestehen aus Kommunikationen und reproduzieren sich ständig selbst durch Anschlusskommunikation; psychische Systeme (oder ‚Bewusstseine‘) „reproduzieren sich im Medium der Wahrnehmung oder des Bewußtseins“<sup>5</sup> – beides findet in der Zeit statt, diachron, und ist prinzipiell flüchtig. Aber wie verhält es sich mit unserem Roman? Der ist zunächst einmal ein Text und steht da, festgehalten im Speichermedium Buch, und ist damit verfügbar über die Zeiten hinweg, vielleicht noch in vielen tausend Jahren, so wie einige Texte z.B. aus altägyptischer Zeit auf uns überkommen sind. Als ein Objekt, das über sich selbst hinaus Bedeutung trägt, ist der Romantext damit von der Art jener Dinge, aus denen Archive bestehen, nicht aber soziale Systeme. Generell gilt für Kunst: „Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut“<sup>6</sup>, und wie diese können sie daher archiviert werden. Kommunikationen oder Wahrnehmungen dagegen eignet diese konstitutive Dingförmigkeit nicht. Sie verlieren ihre Flüchtigkeit erst, wenn sie gespeichert werden, und dann sind es eben keine Kommunikationen mehr, sondern Texte.

Nun gibt es eine literaturwissenschaftliche Schule, die Texte selbst als Kommunikationen ansieht, nämlich die Hermeneutik. Luhmann steht ihr in seinen Ausführungen zu Kunst und Literatur nahe, was sich daran zeigt, dass er – gegen die Widerstände, denen er dabei dauernd begegnet – stets bemüht bleibt, „das Kunstwerk selbst [...] dennoch primär als Kommunikation zu begreifen“.<sup>7</sup> Das ist bereits in der Basisannahme seines seminalen Essays *Das Medium der Kunst* implizit, an dessen Beginn es heißt: Kunstwerke dienen, „um auf ein minimales Abgrenzungskriterium abzustellen, der Übermittlung von Sinn.“<sup>8</sup> Nun würde man ja sagen, der Übermittlung von Sinn diene beispielsweise ein Telefon, ein Brief oder eine Buschtrommel, und um ihn übermitteln zu können, müsse der Sinn bereits vorher da sein, irgendwo beim Sender nämlich, und genau so denkt das auch die Hermeneutik seit Platon. Die konkrete Form des Kunstwerks, seine Materialität, sein Text ist ihr folglich nur ein unvollkommenes Hilfsmittel, das der Übermittlung des außerhalb des Werks in seiner Reinform vorhandenen Sinns vom Sender zum Empfänger dient. Eigentlich

---

<sup>5</sup> Werber: „Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft“, S. 469.

<sup>6</sup> Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes“. In: Martin Heidegger: *Holzwege*. Frankfurt/Main 1980, S. 1–72, hier S. 3.

<sup>7</sup> Luhmann: „Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken“, S. 247.

<sup>8</sup> Luhmann, Niklas: „Das Medium der Kunst“ [1986]. In: Luhmann: *Schriften zur Kunst und Literatur*, S. 123–138, hier S. 123.

kann Luhmann das nicht wirklich meinen, denn sein Modell von Kommunikation als Dreischnitt aus Information, Mitteilung und Anschlusskommunikation ist bekanntlich ungleich komplexer. Dennoch gerät er, sobald es um Kunstwerke, Texte, ‚Kultur‘, kurz: Gespeichertes geht, immer wieder in argumentative Schwierigkeiten.

Unser Romananfang ist eine künstlerische Form, und Formen entstehen bekanntlich „durch Verdichtung von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Elementen, also durch Selektion aus Möglichkeiten, die ein Medium bietet.“<sup>9</sup> Kunstwerke entstehen aus solchen Akten, aber sie sind selbst keine Akte oder Handlungen, sondern allenfalls deren gespeichertes Ergebnis als materielle Form.<sup>10</sup> Darin unterscheiden sie sich, wie gesagt, spezifisch von Bewusstseinsakten und Kommunikationen, und zwar zu unserem Vorteil: Man kann sie lesen; Systeme aber kann man nicht lesen.<sup>11</sup>

„Back then it was always sandals, bottom half of a flower-print bikini, faded Country Joe & the Fish T-shirt.“ Lesbar ist hier nicht bloß der Text, sondern bereits, innerhalb seiner erzählten Welt, Shastas Outfit. Auch dieses besteht aus Dingen: Sandalen, Bikini, T-Shirt, Dingen, die in dieser spezifischen Kombination rekurrent („it was *always* [...]“<sup>12</sup>) und daher (wiederholt) lesbar sind. Und selbstverständlich ist auch dieses Outfit, typisch für Popkultur, Ergebnis einer sorgfältigen Selektion aus verschiedenen kulturellen Möglichkeiten. Selektion, Kombination, Wiederholbarkeit der Rezeption – Kulturwissenschaftler würden nicht zögern, auch in so einem Fall von Text zu sprechen (auch wenn die Speicherung, streng genommen, zunächst nur in Docs Gedächtnis erfolgt und erst durch den Roman allgemein lesbar wird). Dieser Text liest sich etwa so: Sandalen und Bikini stehen metonymisch für eine typische südkalifornische Strandexistenz, das florale Muster auf dem Bikiniunterteil verweist, spätestens in Kombination mit dem Country Joe & the Fish T-shirt, auf die Flower-Power-Bewegung der späten 1960er Jahre. Die Band von Country Joe McDonald und Barry ‚The Fish‘ Melton war eine der prototypischen Urban Folk-Country-Formationen dieser Zeit, „whose satirical politico-drugs and anti-war themes induced many to identify with his anarchic outfit during the 60’s“,<sup>12</sup> und so offenbar auch Shasta. In die Geschichte der Populärkultur gingen sie mit ihrem mitgröblbaren Anti-Vietnam-Song *I-feel-like-I’m-fixin’-to-die Rag* und dem publikumswirksamen ‚Fish-Cheer‘ ein („Gimme an F –

<sup>9</sup> Luhmann: „Das Medium der Kunst“, S. 124f.

<sup>10</sup> Und insofern durchaus „Spuren, die die menschliche Tätigkeit in der wahrnehmbaren Welt hinterläßt.“ (Luhmann: „Das Medium der Kunst“, S. 123).

<sup>11</sup> Vgl. Baßler, Moritz: „Systeme kann man nicht lesen“. In: *Rechtshistorisches Journal* 17 (1998), S. 387–404.

<sup>12</sup> Strong, Martin C.: *The Great Rock Discography*. New York 2004.

gimme a U – gimme a C“ usw.), für den McDonald 1970, dem Jahr der Romanhandlung, sogar gerichtlich belangt wurde. Mit Auftritten in Monterey im Summer of Love 1967 und in Woodstock gehörten sie zum Kern der politischen Hippie-Bewegung, in der Shasta nach Ausweis ihres ausgebleichten T-Shirts sozialisiert wurde. Die Band ließ übrigens in der Tat bereits in den 1960er Jahren T-Shirts zu ihren Konzerten drucken und verkaufen, eine Praxis, die aus der kalifornischen Surfer-Bewegung stammt.<sup>13</sup>

Woraus wird hier nun selektiert? Luhmann ist der Meinung, zur Kommunikation über Kunst – und nur als solche können Kunstwerke von seiner Theorie sozialer Systeme erfasst werden<sup>14</sup> – benötige man „keinen Begriff der Menge der Möglichkeiten“, aus denen die konkrete Form ausgewählt wurde. Genauer gesagt: Man muss „das ‚Woraus‘ der Selektion mitschauen und mitkommunizieren können. Aber es ist weder nötig noch möglich, daß dieses ‚Woraus‘ als Menge bestimmt wird. Es genügt, daß es als Medium fungiert.“<sup>15</sup> Dieses Medium bekommt dann einen abstrakten Namen (z.B. der menschliche Körper, die Natur, die Gesellschaft), der methodologisch die Opposition zur konkreten Form markiert. Luhmann selbst fällt „die Abstraktheit dieser Überlegungen“ auf; sie ist aber durchaus Teil seines Wissenschaftsprogramms mit der Leitfrage „Wie ist Abstraktion möglich?“<sup>16</sup>

Die Frage der Texttheorie lautet dagegen eher: Wie ist Konkretion möglich? Das hängt mit einem basalen Unterschied zum hermeneutischen Ansatz zusammen. Im Gegensatz zu diesem nimmt die strukturalistische Tradition seit Saussure und Jakobson und bis hin zu Derrida und Greenblatt nämlich nicht an, dass das Kunstwerk (der Text) Sinn bloß übermittelt, vielmehr geht sie davon aus, dass der Text seinen Sinn allererst konstituiert, und zwar als analysierbares Zeichenverhältnis, in Form von Selektion und Kombination. Das ‚Woraus‘ der Selektion, von dem Luhmann spricht, heißt im Strukturalismus Paradigma, und wenn es auch stimmt, dass etwa Jakobson sich dieses Paradigma eher als Regel denn als Menge vorgestellt haben mag, so müssen wir doch als Analytiker kon-

<sup>13</sup> Die ersten zu Werbezwecken bedruckten T-shirts stellte angeblich der kalifornische Surf-brettfabrikant Floyd Smith her (vgl. [www.zoozoo2.com/t-shirt-history.html](http://www.zoozoo2.com/t-shirt-history.html), 29.9.2010). Ein Foto eines Country Joe & the Fish T-shirts von 1968 findet sich z.B. auf [www.countryjoe.com/weird.htm#shirt](http://www.countryjoe.com/weird.htm#shirt) (29.9.2010) unter der Überschrift „The T-shirt that Wouldn't Die“.

<sup>14</sup> Die Gleichung lautet unmissverständlich: „Kunstkommunikation (= Kunst als soziales System)“ (Luhmann: „Das Medium der Kunst“, S. 136).

<sup>15</sup> Ebd., S. 136.

<sup>16</sup> Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main 1988, S. 395.

kreter Texte auf der Materialität nicht nur der Form (Sequenz, Syntagma), sondern auch des Paradigmas bestehen.<sup>17</sup>

In diesem Fall heißt das: Ich muss die Äquivalenzen und Oppositionen zu dem, was im Syntagma vorfindlich ist, also beispielsweise zu Country Joe & the Fish, kennen, und zwar nicht nur allgemein als Medium (etwa: Popkultur), sondern je konkreter desto besser. Denn nur wenn ich weiß, an welchem Diskurs (Äquivalenzverhältnis) Country Joe & the Fish partizipieren, welcher Bereich der Kultur damit aufgerufen ist, verstehe ich, warum Shasta ein solches T-Shirt trug und warum der Text mir das mitteilt. Anders als bei den Buchstaben oder den Personalpronomen handelt es sich bei diesem Paradigma zwar um eine offene Menge, aber denn doch um eine Menge mit konkreten Elementen. Mit jedem Vergleich, der mir möglich ist, verstehe ich genauer und besser, warum hier genau diese Band steht und nicht etwa, sagen wir, die Beach Boys, Jimi Hendrix oder Velvet Underground oder gar eine fiktive Band wie die Paranoids aus *The Crying of Lot 49*. Die Beach Boys, um es anzudeuten, stehen für die etwas frühere kalifornische Gegenkultur der Surfer, man assoziiert sie nicht mit den Hippies, vor allem sind sie noch nicht so akut politisch; Jimi Hendrix trägt vergleichbare Outfits wie Country Joe und tritt auf denselben Festivals vor dem selben Publikum auf, steht aber für eine Dominanz der Musik über den Diskurs, seine Virtuosität erlaubt kein Mitgrölen, seine Anti-Vietnam-Version der amerikanischen Nationalhymne (*Machine Gun*) kommt mit erheblich größerem Ernst und Kunstanspruch daher als der *Fixin'-to-die-Rag* oder der Fish-Cheer; Velvet Underground dagegen stellen die dunkle, coole, nicht strand- und Summer-of-Love-taugliche Gegenkultur der Ostküste dar und stehen daher popkulturintern zur fraglichen Zeit geradezu in Opposition zu den Peace- und Hippiebands Kaliforniens – eine Differenz, die von außerhalb der entsprechenden Kultur gegenüber den zahlreichen Gemeinsamkeiten (Drogen, Anarchie, Underground, Berufung auf die Beat Poets) vermutlich kaum erkennbar wäre.

Wie kommen wir nun gerade auf diese Bands? Hier ist Luhmanns Gedanke durchaus anschlussfähig (und in literaturwissenschaftlicher Hinsicht alles andere als trivial), „daß die Form sich das Medium erst erschafft, in dem sie sich ausdrückt.“<sup>18</sup> Wenn in einem Roman, zumal an seinem Anfang, Country Joe & The Fish genannt werden, dann wird damit ein Bereich als paradigmatischer (als Medium) aufgerufen, den viele andere Romane der E-Literatur geradezu vermeiden, nämlich die Popkultur. Da-

<sup>17</sup> Vgl. ausführlich zur theoretischen Herleitung dieses Archivbegriffs, zur Abgrenzung von anderen Archiv-Konzepten (etwa Foucaults oder Derridas) sowie zur argumentativen Durchführung der Abgrenzung zur Systemtheorie: Baßler, Moritz: *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie*. Tübingen 2005.

<sup>18</sup> Luhmann: „Das Medium der Kunst“, S. 127.

durch gibt der Text selbst vor, womit er verglichen werden möchte, welche Paradigmen zu seiner adäquaten Lektüre aufzurufen sind. Und der Ort dieser Formen, die man braucht, um einen konkreten Text zu lesen, ist das Archiv.

Im Archiv der Popkultur finden sich u.a. die oben genannten Bands in Äquivalenzverhältnissen zur im Text aufgerufenen, und Äquivalenz heißt Vergleichbarkeit. Der Vergleich dient dazu, jene Übereinstimmungen und Differenzen zu kartieren, die dem vorliegenden Selektionsergebnis seinen Ort im Archiv und damit seine Bedeutung zuweisen. Semantik, Sinn, Bedeutung (Dirk Baecker sagt: ‚Kultur‘)<sup>19</sup> kommt dadurch allererst zustande. Die Vergleichsoperation entspricht der (produktionsästhetisch gedachten) Selektion im Prozess der Analyse und Interpretation. Selektion ist uns überhaupt nur als Vergleich eines Textbefundes mit Äquivalenten im Archiv zugänglich. Diese Äquivalente bilden die paradigmatische Achse eines Textes.

Woran erkenne ich aber, was äquivalent ist? Vergleichen lässt sich schließlich alles und jedes miteinander. Ich erkenne es daran, dass die Beach Boys oder Jimi Hendrix zeitgenössisch in ähnlichen Zusammenhängen auftauchen wie Country Joe & the Fish, dass ihre Okkurrenzen im Archiv mit den selben Kontexten gekoppelt sind (z.B. über Popmusik, Kalifornien, Gegenkultur, Hippies, Monterey, Woodstock etc.) und manchmal, etwa in Aufzählungen, Charts, Line-Ups etc., geradezu neben- und gleichgeordnet werden. Dazu muss ich, zumal bei fremden und vergangenen Kulturen wie der kalifornischen Hippiekultur der 1960er, auf Dokumente aller Art zurückgreifen (Texte, Plattencover, Songs, Fotos etc.), und diese Dokumente bilden das Archiv, innerhalb dessen ich meine Paradigmen für den vorliegenden Text suchen muss, um ihn richtig zu verstehen. Wohlgemerkt: All diese Vergleichsgrößen stehen nicht im Text, und doch ruft der Text sie mit einer gewissen Präzision auf (die Form erschafft sich das Medium), sie sind – *in absentia* – Teil des Textes. Wie gesagt, die strukturalistische Linguistik hatte sich die Paradigmen noch als Codes oder Regelwerk (*langue*) vorgestellt, aus deren Möglichkeitsvorgaben jeder konkrete Sprachgebrauch (*parole*) selektiert. Tatsächlich aber ist, zumindest was die Analyse konkreter Texte angeht, die Form, das Syntagma, immer vorgängig. Es ist nichts im und als Paradigma (Medium) analysierbar, was nicht selbst syntagmatische Form hat oder hatte; denn nur solches lässt sich im Archiv finden. Vergleichen lässt sich zwar alles und jedes, aber eben immer nur Bestimmtes, das material als Form vorliegt und – zumindest für die Dauer des Vergleichs – auch stillhält. Das nur *in absentia* aufrufbare Paradigma eines Textes ist zugegebenermaßen in jedem

---

<sup>19</sup> Vgl. Dirk Baecker: *Wozu Kultur?* Berlin 2000.

Einzelfall weniger genau bestimmbar als das *in praesentia* vorliegende Syntagma, aber jede Analyse, jede Lektüre erfordert seine Konkretion, wenngleich diese oft *partes pro toto* erfolgen muss (keine Analyse kann *alle* Bands der 60er in ihren subtilen Differenzen zu Country Joe McDonald & the Fish explizieren). Genau darin, im Vergleich mit den adäquaten kulturellen Äquivalenzen und Oppositionen, leistet eine kulturwissenschaftlich ausgerichtete Literaturwissenschaft nämlich das, was Luhmann von ihr verlangt: „eine Anreicherung der je individuellen Beobachtungsmöglichkeiten, die ein Kunstwerk bietet – und immer muß man disziplinierend hinzufügen: tatsächlich bietet.“<sup>20</sup>

Das Archiv, so könnte man sagen, ist die Antwort auf eine Frage, die die Systemtheorie grundsätzlich ungerne stellt: auf eine Wo-Frage. Wo sind die anderen Möglichkeiten, die in jeder Selektion aufgerufen und verworfen werden? Offenkundig liegt hier eine systemische Schwierigkeit des Luhmann'schen Systems, das eben auf Kommunikation und damit auf Dynamik und Flüchtigkeit beruht. Es gibt Stellen bei Luhmann, wo das Gespeicherte (Text, Kultur) als geradezu bedrohlich, weil Fortschritt und Flexibilität (Kommunikation, Gesellschaft) hemmend, erscheint. Dennoch müssen die Alternativen ja zuhanden sein, wenn etwas als Selektion verstanden werden soll; und das ist bei Luhmann jedes Mal der Fall, wenn irgendwie Beobachtung und Sinn im Spiel sind; also eigentlich immer. Systemtheoretiker haben unterschiedliche Angebote vorgelegt, um dieses Problem zu lösen. So stellt Georg Stanitzek fest, dass Kommunikation nicht bloß flüchtig sein kann, vielmehr müsse ihr, wie minimal auch immer, ein Aspekt von Textualität im Sinne von Speicherung, Beharrungsvermögen in der Zeit innewohnen. „Muß nicht“, so fragt er, „jede Kommunikation, wenn anders Anschlußkommunikation möglich sein soll, Gelegenheit irgendeiner Art bieten, auf sie zurückzukommen? [...] Ist also nicht jeder Kommunikation ihre mögliche ‚Ent-Ereignung‘ – mit diesem Luhmann'schen Ausdruck ist die Speicherung und also Textualisierung gemeint – ‚von vornherein eingeschrieben‘?“<sup>21</sup> – Die geradezu gegenteilige Lösung des Problems schlägt Henk de Berg vor:

Jeder Text konstituiert seine Bedeutung erst über eine historisch-konkrete Negation anderer Möglichkeiten. Das zeitigt die Notwendigkeit einer radikalen Temporalisierung der Semantik: Texte müssen in semantischer Hinsicht als zeitlich

---

<sup>20</sup> Luhmann: „Wahrnehmung und Kommunikation an Hand von Kunstwerken“, S. 253.

<sup>21</sup> Stanitzek, Georg: „Was ist Kommunikation?“ In: *Systemtheorie der Literatur*. Hg. v. Jürgen Fohrmann u. Harro Müller. München 1996, S. 21–55, hier S. 33.

bestandslos betrachtet werden, weil ihre Bedeutung in einer zeitpunktfixierten Text/Kontext-Differenz aufgeht.<sup>22</sup>

Erst zum Zeitpunkt der Aktualisierung durch Lektüre, so de Berg, finde die bedeutungsstiftende Selektion statt. Texte selbst seien deshalb „in semantischer Hinsicht“ selbst flüchtig.

Beide Lösungen beharren mit Luhmann darauf, Texte, auch literarische Texte, *sub specie communicationis* zu betrachten. Nur so manövriert man sich ja überhaupt in die prekäre Lage, entweder Kommunikation selbst textualisieren (Stanitzek) oder Texte ent-materialisieren (de Berg) zu müssen. Dagegen lautet mein Vorschlag, Texte und Kommunikationen grundsätzlich zu unterscheiden und Texte nicht als Teile von Sozial- oder Bewusstseins-Systemen zu konzipieren, sondern als deren Umwelt. Es ist ja richtig, dass erst die Kommunikation über Kunst diese sozialen Systeme zugänglich macht; das gilt in gleicher Weise für Mausefallen, Country Joe & the Fish T-Shirts, Frösche oder Higgs-Teilchen auch. Aber die ‚Kommunikation über‘ ist eben nicht die Sache selbst. Literaturtheorie tut deshalb gut daran, literarische Texte als ebensolche und nicht als Kommunikation (über sie) zu konstruieren. Und so plausibel de Bergs Argument, Texte würden ihre Semantik nur in der Lektüre entfalten, auf den ersten Blick auch scheint, so trivial ist diese Tatsache auf den zweiten. Auch Mausefallen, Country Joe & the Fish T-Shirts, Frösche oder Higgs-Teilchen sind für das individuelle Bewusstsein nur in der aktuellen Wahrnehmung vorhanden, aber auch hier gilt wieder: Sie *sind* nicht diese Wahrnehmung und teilen nicht deren Eigenschaft der Ereignishaftigkeit und Flüchtigkeit.

Pynchons Text und sein bedrucktes T-Shirt erhalten nicht erst in der je aktuellen und individuellen Lektüre ihre Bedeutung, sondern bedeuten, wie alle Texte, durchaus für sich etwas. Mit Recht schreiben wir solche Bedeutung dem Text zu und nicht dem Leser, der sie – etwa mangels popkulturellen Basiswissens – auch verfehlen kann. Semantik ist nicht auf Pragmatik zu reduzieren. Die Schwierigkeit, die diese Tatsache immer wieder aus dem Blick geraten lässt, mag darin liegen, dass Texte eben wesentliche Anteile *in absentia* enthalten, die ihre paradigmatische Dimension ausmachen. Aber die paradigmatische Dimension ist, wie wir oben in Übereinstimmung mit Luhmann betont haben, eben nicht individuell, zufällig und ad hoc, sondern kulturell, im Archiv materialiter gegeben und dadurch erstaunlich konstant. In ihrer analysierbaren Form (im Archiv)

---

<sup>22</sup> Berg, Henk de: „Die Ereignishaftigkeit des Textes“. In: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kulturwissenschaft*. Hg. v. Henk de Berg u. Matthias Prangel. Opladen 1993, S. 32–52, hier S. 50.

kommt der paradigmatischen Achse letztlich ebenso die Eigenschaft der Textualität zu wie der konkret vorliegenden Kunstform.

Das Archiv verhält sich demnach zur Gesellschaft wie der Text zur Kommunikation (oder zum Bewusstsein). Es liegt in dinglicher Form vor, gespeichert, und verändert seine Gestalt im Verhältnis zur Gesellschaft nur minimal (durch Verfall und Hinzufügung von Dokumenten). Man könnte sagen, dass seine Funktion darin bestehe, Möglichkeiten bereitzuhalten, auf die aktuelle soziale Systeme in jedem Moment selektiv zugreifen können. An einigen Stellen scheint Luhmann (unter dem ungeliebten Label ‚Kultur‘) genau diese Potenz des Archivs zu beschreiben, als kulturelles Gedächtnis fungieren zu können.<sup>23</sup> Dabei wäre natürlich noch zu unterscheiden zwischen einem kulturellen Gedächtnis, das einer Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt aktiv und sozusagen ohne besondere gelehrte Forschungen zugänglich ist, und den in den Tiefen des Archivs latent vorhandenen Möglichkeiten. Für den Literatur- und Kulturwissenschaftler ist das Archiv jedenfalls ganz konkret das Textkorpus, in dem er die Paradigmen für einen gegebenen Text kartieren kann – als äquivalente Fundstellen in anderen Texten. Nur so lässt sich historische und kulturspezifische Bedeutung sichern. Jeder Text hat *per definitionem* eine paradigmatische Achse, und diese Achse führt ins Archiv. Die Poststrukturalisten haben gern Bonmots von der Art geprägt, es gebe gar keine Texte, sondern nur Intertexte; damit war genau dies gemeint: Ohne die paradigmatischen Vergleichsmöglichkeiten eines Archivs gäbe es keinen lesbaren Text. Und deshalb kann man umgekehrt Entwarnung geben bei einer großen Sorge, die Luhmann in seinem *opus magnum* ebenfalls mehrfach äußert. Er befürchtet, mit der „Einrichtung und Stabilisierung eines Textes“, der ‚Ent-Ereignung‘ von Kommunikation also, könnten „der Autor und mit ihm seine Interessen und Perspektiven vergessen“ werden.<sup>24</sup> Der Text setze damit seine Bedeutung auf Kosten aller anderen durch: „Seine Offensichtlichkeit verdeckt, dass es andere Möglichkeiten gegeben hatte“,<sup>25</sup> und dies sei einer lebendigen Gesellschaft abträglich. Das Gegenteil ist der Fall: Textuelle Selektion ist überhaupt nur sinnvoll, weil und solange sie Vergleiche mit dem ‚Woraus‘ der Selektion ermöglicht; und deshalb hält jeder Text qua Textualität die anderen Möglichkeiten, die nicht realisierten Varianten immer offen. Nur in Differenz zu diesen macht er überhaupt Sinn.

---

<sup>23</sup> Z.B. Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 224.

<sup>24</sup> Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt 1997, S. 889. Dass hier der Autor die Bezugsgröße bleibt und nicht die Texte und ihre Intertexte, belegt wiederum, dass Luhmann dem hermeneutischen Denkansatz verpflichtet bleibt.

<sup>25</sup> Ebd.

Literarische Texte haben nun noch eine weitere Eigenschaft, die oben mit Erwähnung der poetischen Funktion angedeutet wurde: Häufiger als Gebrauchstexte, bei denen es vor allem auf die Referenzfunktionen Darstellung, Appell und Ausdruck ankommt, rufen sie nicht nur Paradigmen des zeitgenössischen Archivs auf, sondern bilden Äquivalenzen und Oppositionen auch im eigenen Syntagma, *in praesentia*. Der Beginn von *Inherent Vice* ist von einer Oppositionsstruktur beherrscht: „back then“ vs. „tonight“. Das von uns oben interpretierte Hippie-Outfit gehört zur Shasta von vor einem Jahr. „Tonight she was all in flatland gear, hair a lot shorter than he remembered, looking just like she swore she'd never look.“ Innerhalb der Diegese entsteht die Opposition durch Docs Vergleich der Frau, die „the alley“ heraufkommt, mit seinem Erinnerungsbild von Shasta, was der ersten direkten Rede („That you, Shasta?“) erst ihren Sinn gibt.<sup>26</sup> Erkennt hat er sie schließlich längst, das ist mit dem ersten Wort des Romans klar (*she*, nicht *someone*), und für den Leser wird das erste Rätsel („Wer ist sie?“) zugleich beantwortet und durch ein zweites abgelöst („Wieso hat sie sich so verändert?“). Ihre Antwort („Thinks he's hallucinating.“) weist zudem, über die Assoziation von Halluzinieren mit dem usuellen Gebrauch entsprechender Substanzen in Hippie-Kreisen, Doc der ‚Back-then‘-Sphäre zu. Er ist am alten Ort der Alte geblieben, sie hat sich verändert: Die Opposition damals/heute wird sowohl kulturell besetzt (Hippies/Flatland gear) als auch gegendered (männlich-Doc/weiblich-Shasta). Die kulturelle Grenze wäre freilich, aufgrund der Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen, immer noch in beide Richtungen zu überschreiten: Etwas weiter unten ist von Penny die Rede, „nice flatland chick, out in search of secret hippie love thrills, basically –“,<sup>27</sup> und Doc hofft natürlich auch auf Shastas Rückkehr, aber vergebens, wie sich rasch zeigt:

he'd seen her looking around at everything that hadn't changed, the authentic English Pub Dartboard up on the wagon wheel and the whorehouse swag lamp with the purple psychedelic bulb with the vibrating filament, the collection of model hot rods made entirely of Coors cans, the beach volleyball autographed by Wilt Chamberlain in Day-Glo felt marker, the velvet painting and so forth, with an expression of, you would have to say, distaste.<sup>28</sup>

Der Roman bastelt hier an seinen eigenen Äquivalenzstrukturen. Kunstwerke ‚beobachten‘ offenbar nicht nur ihre Umwelt (mit allen Abstrichen und Uneigentlichkeiten, die zwischen ‚Beobachtung‘ und ‚Selektion‘ zu be-

---

<sup>26</sup> Shasta ist, nebenbei, auch eine nach einer kalifornischen Berglandschaft benannte Softdrink-Marke, die ihren kommerziellen Aufschwung in den 60er Jahren hatte. Slogan: „it HASTA be SHASTA!“

<sup>27</sup> Pynchon: *Inherent Vice*, S. 4.

<sup>28</sup> Ebd.

rücksichtigen wären), sie stellen Zusammenhänge allererst her, die im Weiteren kulturelle und diskursive Verbreitung finden können. Die poetische Funktion setzt tatsächlich so etwas wie *Poiesis* ins Werk, die Herstellung von paradigmatischem Sinn. Der bleibt zunächst auf das Einzelwerk beschränkt, kann von dort aus aber, im besten Falle, auch kulturpoetische Wirkung entfalten.

Auch deswegen ist es so wichtig, dass man sich das ‚Woraus‘ der Selektion als zwar womöglich riesige und unüberschaubare, aber eben doch als Menge aus konkreten Texten und nicht nur als unbestimmtes ‚Medium‘ vorstellt. Jedes paradigmatische Fundstück im Archiv, das zum Vergleich herangezogen wird, steht selbst wiederum in einem syntagmatischen Kontext, der zur kulturellen Semantik beiträgt. Das gilt für Vergleichsstellen in jeder Art von Dokument. Literarische Texte (und überhaupt Kunstwerke) können darüber hinaus durch jenes spezifische Wechselspiel von Syntagma und Paradigma, das man als poetische Funktion beschrieben hat, in besonderer Weise zu Instrumenten der Archivierung von kulturellen Zusammenhängen werden. Ein Beispiel ist die oben zitierte Bestandsaufnahme von Docs Wohnungsausstattung: Innerhalb der erzählten Welt sind die genannten Dinge zunächst kontingent: So sieht es eben bei Doc daheim aus. Im selektiven Sammeln selbst wird aber bereits Bedeutung generiert. Der Text präsentiert die Aufzählung der Dinge als Katalog,<sup>29</sup> als Liste, in der sie nebengeordnet werden unter einem bestimmten Vergleichsaspekt: Sie gehören zu jener männlich codierten Hippie-Kultur, die eben noch hip war und jetzt, unter Shastas Blick, auf einmal eher peinlich wirkt – Autos aus Bierdosen, Ball mit Wilt Chamberlain-Autogramm etc.<sup>30</sup> Kontiguität wird in Äquivalenz überführt und damit semantisiert. Indem solche Texte nun selbst ins Archiv wandern, konservieren sie die kulturellen Assoziationen, die mit den Dingen verbunden waren. Durchsucht später etwa einmal ein Kulturwissenschaftler das Archiv nach Day-Glo oder Malerei auf schwarzem Samt, so findet er nun auch in *Inherent Vice* Hinweise auf ihre Hippie-Konnotationen, Halbwertszeit inklusive. Selbst verlorene enzyklopädische Informationen – was etwa ist ein *flatland gear*? – werden über den Kontext zumindest teilweise rückholbar: Durch die Oppositionsstruktur des Romananfangs können wir zu-

---

<sup>29</sup> Natürlich kann die Paradigmenbildung, die der Text vollzieht, auch dem Protagonisten in der Diegese zugeschrieben werden, der dann selbst als seligierender Sammler auftritt, wie etwa des *Essieint* im prototypischen *Décadence*-Listenroman *À Rebours* von Joris-Carl Huysmans.

<sup>30</sup> Wilt Chamberlain war einer der besten Basketballspieler der 60er Jahre, seine Beach-Volleyball-Karriere kam eigentlich erst später. Der Afro-Amerikaner war auch ein notorischer Macho: Er spielte neben Schwarzenegger in *Conan the Destroyer* (1984) und behauptete, 20.000 Frauen gehabt zu haben.

mindest auf einen gutbürgerlichen, ‚straighten‘ Kleidungsstil von eher dezentem Schick schließen, der sehr im Gegensatz zum ‚square‘ Hippie-Stil und seiner antibürgerlichen Attitüde steht.<sup>31</sup>

Pynchons Roman beobachtet die Kultur um 1970 im kunstvollen Ver-  
texten, er sammelt und generiert sie zugleich, noch dazu für ein Publikum,  
das vierzig Jahre später lebt. Der Text selbst tut das, auch wenn er zweifellos  
das Ergebnis der Schreibtätigkeit seines Autors ist und nur in der  
Lektüre je individueller Leser aktualisiert werden kann. Nicht diesen Per-  
sonen schreiben wir die Bedeutung zu, sondern dem literarischen Werk  
selbst. Selektion ist schon für Luhmann „ein subjektloser Vorgang, eine  
Operation, die durch Etablierung einer Differenz ausgelöst wird.“<sup>32</sup> Text-  
ualität setzt solche Etablierung von Differenz immer schon voraus, weil  
jedes Element eines Textes nur im Vergleich mit jenen Elementen Bedeu-  
tung gewinnt, aus denen es selektiert wurde. In der Rezeption einer kon-  
kreten Kunstform bedeutet Selektion nichts anderes als: Vergleich mit al-  
ternativen Möglichkeiten. Diese im Syntagma nicht realisierten, aber kul-  
turell denkbaren Varianten müssen, wenn ihre Analyse möglich sein soll,  
irgendwo sein, und sie sind nirgends sonst zu finden als im Archiv. And-  
ers als das soziale System lässt sich das Archiv „auf der Ebene seiner Ele-  
mente“ konkretisieren;<sup>33</sup> insofern ist historische und kulturelle Semantik  
positivierbar. Jede Lektüre assoziiert paradigmatische Vergleichselemente,  
und jede paradigmatische Achse, über die ein Text auf diese Weise anfängt  
zu bedeuten, kartiert eine Äquivalenzstruktur im Archiv. Die Grenzen  
meines Archivs sind die Grenzen meines Verstehens, oder, wie man zu  
Docs und Shastas Zeiten sang: „Just ask the Axis. He knows every-  
thing.“<sup>34</sup>

---

<sup>31</sup> So heißt es auch weiter unten: „straight-chick uniform, make-up supposed to look like no make-up“ (Pynchon: *Inherent Vice*, S. 2). Heute versteht man unter *flatland gear* eine bestimmte Radsportausrüstung; das ist im Roman aber definitiv nicht gemeint.

<sup>32</sup> Luhmann: *Soziale Systeme*, S. 57.

<sup>33</sup> Vgl. dagegen ebd., S. 395.

<sup>34</sup> Hendrix, Jimi: *Bold As Love*. Auf: *Jimi Hendrix Experience: Axis: Bold As Love* (1967). Das Centerfold des *Playboy* (Dezember 1969), in dem Leslie Fiedlers *Cross the Border, Close the Gap*, das Gründungsmanifest der Postmoderne, erschien, betrachtet das Cover dieser LP.

