

4. Ironie und Poesie bei Paul de Man und Friedrich Schlegel

I

In diesem Kapitel werde ich eine Konzeption ästhetisch bestimmter Subjektivität im Anschluß an Paul de Man und Friedrich Schlegel diskutieren, die sich kritisch abhebt von der von Heidegger rekonstruierten neuzeitlichen Metaphysik des subjektiven menschlichen Selbstbewußtseins. Die Texte Paul de Mans stellen ihre Einsichten oftmals in einem rhetorischen Duktus dar, der sie eigentlich als Wiederentdeckungen von im Verlauf der Geschichte verschütteter Erkenntnis ausweist. Seine Texte berufen sich jedoch nicht nur einfach oberflächlich auf den Rechtsanspruch, im geschichtlichen Verlauf Verdrängtes in einer freilegenden Wiederholung wiederum präsent zu machen. Die Annahme einer grundsätzlichen Wiederholbarkeit der Erkenntnis bzw. der Fragestellung oder des Problems stellt nicht nur den Begriff der Geschichte bzw. der Geschichtlichkeit selbst in Frage, sondern sie ist bei de Man auch mit der systematischen Voraussetzung verbunden, Textstrukturen mittels rhetorischer Terminologie analysieren und sie darauf reduzieren zu können. Dabei werden nicht nur literarische oder geschichtsphilosophische Problematiken, sondern auch subjekttheoretische oder ästhetische Fragen einer rhetorischen Analyse durch die Literaturwissenschaft zugänglich gemacht.

Bei de Man hat Geschichte nurmehr den Charakter eines *Scheins*, der erst aus den „Wechselspielen“ rhetorischer Tropen und Figuren resultiert:

„Aus dem dialektischen Wechselspiel zwischen Ironie und Allegorie sowie ihrem gemeinsamen Wechselspiel mit anderen, der Mystifikation unterliegenden Sprachformen (wie der symbolischen oder der mimetischen Repräsentation), die sie aus eigener Kraft nicht verdrängen können, entsteht das, was Literaturgeschichte genannt wird.“¹

- 1 Paul de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 83-130), hier S. 125. Im folgenden unter dem Sigel [IÄ] zitiert. – Cf. auch Paul de Man: *Rhetorik der Persuasion* (in: ders.: *Allegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 164-178). Im folgenden unter dem Sigel [AL] zitiert: „Als Persuasion aufgefaßt ist Rhetorik performativ, doch als ein System von Tropen betrachtet dekonstruiert sie ihre eigene Performanz. Rhetorik ist darin ein *Text*, daß sie zwei miteinander unverträgliche, sich wechselseitig zerstörende Blickpunkte ermöglicht und deshalb jedem Lesen oder Verstehen ein unüberwindliches Hindernis in den Weg legt. Die Aporie zwischen performativer und konstativer Sprache ist bloß eine Version der Aporie zwischen Trope und Persuasion, die die Rhetorik sowohl hervorbringt wie auch pa-

„[T]emporale Artikulationen wie Erzählungen oder Geschichten [sind] ein Korrelat der Rhetorik, nicht aber Rhetorik ein Korrelat der Geschichte.“²

Diese Ableitung der Geschichte aus dem Zusammenspiel rhetorischer Tropen erweckt zunächst den Verdacht, daß Geschichte bzw. überhaupt die Diachronie zeitlicher Vollzüge eine Unterordnung unter die Analyse synchroner Textstrukturen erfährt.³ Dieser systematische Vorrang synchroner Strukturen über diachrone Prozesse ließe sich in strukturalistischer Terminologie auch als die Annahme einer Priorität der *langue* vor der *parole* verstehen.⁴ Dabei muß zwischen der zeitlichen Struktur der Tropen wie etwa der Allegorie und der Unterstellung einer Stabilität der rhetorischen Synchronie der Tropen als *Text* unterschieden werden.⁵ Diese scheinbare Priorität der Synchronie vor der Diachronie wird allerdings dadurch teilweise revidiert, daß in der Analyse einiger rhetorischer Tropen, wie etwa der

ralysiert und ihr so den Anschein einer Geschichte verleiht“ (AL 176). Hier steht also das Überzeugen als *telos* der Rede gegen eine Analyse rhetorischer Strukturen und Momente, die in sich die Kraft zur Persuasion transportieren.

- 2 Cf. Paul de Man: *Epistemologie der Metapher* (in: Anselm Haverkamp (Hg.): *Theorie der Metapher*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996, S. 414-437), hier S. 436 f.
- 3 In dieser Perspektive erhellt auch die Kritik Harold Blooms an de Mans reduktivem Verständnis der Rhetorik: „A diachronic rhetoric will emerge when we can begin to see that every synchronic concept of trope is itself necessarily only another trope. [...] When de Man and Derrida [...] speak of tropes as epistemological instruments, they have turned a considerable catachresis upon the traditional concept of trope“ (Harold Bloom: *Wallace Stevens. The Poems of our Climate* (Cornell University, London 1976/77), hier S. 388). Ein Vergleich der Positionen de Mans und Blooms zur Ironie im besonderen und zu den rhetorischen Tropen im allgemeinen wäre sehr aufschlußreich, entgeht aber dem hier vertretenen Erkenntnisinteresse. Ein möglicher Einsatzpunkt sei hier aber zumindest kurz angedeutet. Blooms Verständnis der Tropen speist sich aus drei Traditionen: es ist rhetorisch (durch Kenneth Burke), genealogisch (durch Nietzsche) und psychoanalytisch (durch Freud und seine Nachfolger). Eine Trope ist bei Bloom eine intertextuelle (d.h. biographische) Figur der Einflußangst (eine Geste der Abwehr gegenüber der Tradition). Eine Trope ist eine Figur in der intertextuellen Ökonomie von (Dichter-)Selbst und Text, d.h. in anderer Terminologie: eine Trope ist die Ökonomie der Relation von Kraft und Produkt (Text).
- 4 Allerdings räumt de Man an anderer Stelle die Möglichkeit diachroner Strukturen ein: „Diachrone Strukturen wie die Musik, die Melodie oder die Allegorie erhalten [bei Rousseau, J.S.] den Vorzug vor pseudosynchronen Strukturen wie der Malerei, der Harmonie oder der Mimesis, da diese zu dem irrtümlichen Glauben an eine Stabilität der Bedeutung verführen, die es in Wahrheit gar nicht gibt“. (Paul de Man: *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 185-230), hier S. 217).
- 5 De Man scheint eine ahistorische Stabilität rhetorischer Substitutionen wie der Tropen vorauszusetzen, auch wenn er sie nicht rein synchron versteht.

Ironie oder der Allegorie, die Man gerade den Versuch unternimmt, die Diachronie zeitlicher Vollzüge einer tropischen Beschreibung zugänglich zu machen und sie so in eine rhetorische Analyse von textimmanenten Strukturen zu integrieren. Im Verlauf dieses Kapitels wird es darum gehen zu klären, inwieweit dieser Versuch de Mans überzeugt. Die vorliegende Arbeit geht davon aus, daß de Mans Versuch mindestens zum Teil defizitär bleibt und daher seine Rekonstruktion der Ironie in einem Rückgang auf Friedrich Schlegel um dessen Poesiekonzeption ergänzt werden muß. Was de Mans Beschreibung aus systematischen – oder sollte man sagen rhetorischen? – Gründen entgeht, ist gerade die Dynamik subjektiver Vollzüge, die sich nicht in synchronen Textstrukturen feststellen läßt, sondern die gesetzten Textstrukturen stets aufs Neue transzendiert.

Es liegt auf der Hand, daß mit der Frage einer Wiederholbarkeit von Erkenntnissen auch eine hermeneutische Problematik berührt wird, und zwar nicht nur deswegen, weil sich die Texte de Mans scheinbar nur mit der Spezifik einer Geschichte der Literatur(wissenschaft) oder der Philosophie befassen. In einem gewissen Sinn scheint die Reduktion der textuellen Strukturen auf eine Analyse der Tropen eine Konzeption der Interpretation von Texten auszuhebeln, nach der diese wesentlich durch den geschichtlichen Abstand des Interpreten zum interpretierten Text geprägt ist.⁶ Da die Struktur der rhetorischen Tropen bzw. die rhetorische Struktur von Texten ahistorisch beschreibbar erscheint, scheint die Möglichkeit ihrer Analyse auch die Gebundenheit der Interpretation an den historischen Kontext zu unterlaufen. Der Frage, inwieweit rhetorische Analysen tatsächlich die Geschichtlichkeit der Interpretation umgehen können, wird in dieser Arbeit jedoch nicht weiter nachgegangen.⁷

Das problematische Verhältnis von Text und seiner Interpretation hat aber nicht nur eine inhaltliche Relevanz in den Texten de Mans selber, sondern betrifft auch die Frage, für wie plausibel oder für wie legitim man bereits die Durchführung

6 Cf. z.B. H.R. Jaub: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1982), S. 657-660.

7 Auch die Gadamerische Hermeneutik hält trotz aller Revision Schleiermachers noch daran fest, daß das Verstehen eines Textes durch den geschichtlichen Abstand von Produktion und Lektüre bedingt ist. Das Verstehen eines Textes ist aber nicht das Gleiche wie die Rekonstruktion seines Produktionskontextes, sondern vollzieht sich in der Lektüre zwischen Vorverständnis und Texterfahrung. Der geschichtliche Abstand zwischen Textproduktion und Textlektüre ist zugleich konstitutiv Bedingung der hermeneutisch produzierten Wahrheit wie negativ ein Problem, auf das die hermeneutische Methode zu antworten und so den geschichtlichen Abstand fruchtbar zu machen sucht. Aber ist nicht die Illusion, es gäbe eine einfach erzählbare Realgeschichte, ein Effekt dieser Kontextdifferenz zwischen *écriture* und *lecture*, die nur durch den Text selbst vermittelt wird? Und produziert nicht diese empfundene Kontextdifferenz die Hypothese, es gebe Geschichte bzw. geschichtliche Entwicklung oder zumindest Veränderung? Was bedeutet es dann, daß der Text selbst in seinem unmöglichen Versuch, geschichtliche Ereignisse realistisch zu beschreiben, durch seine narrative Temporalisation die Illusion der Geschichtlichkeit erst erzeugt? Und daß diese Bewegung scheinbar konstitutiv ist für die historische (!) Epoche der Neuzeit?

der als vorgebliche Rekonstruktionen auftretenden Texte de Mans hält. Die Frage nach dem Verhältnis der Rekonstruktionen de Mans zu den von ihm rekonstruierten Autoren und Texten verlangt eine Entscheidung hinsichtlich dessen, welcher hermeneutische Maßstab hierfür angelegt werden soll, ob dieser Maßstab der einer ‚strengen‘ philologischen Methodik sein soll, oder aber ob ein Maßstab, der eher auf philosophische Fruchtbarkeit und Produktivität der Lektüre aus ist, hierfür angesetzt wird. Von der Wahl dieses vorentscheidenden hermeneutischen Maßstabs hängt letztlich auch die Frage der Legitimität der Lektüren de Mans ab. Die hier vorliegende Arbeit wird sich für die letztere Vorgabe entscheiden und damit bereits eine Reihe kritischer Einwendungen, die im Namen philologischer Richtigkeit gegen de Man gemacht werden könnten, substanzlos erscheinen lassen.⁸ Die vorliegende Rekonstruktion de Mans sieht von daher von einer ständigen Überprüfung der Plausibilität der Behauptungen de Mans aus strategischen Gründen ab. Allerdings ist festzuhalten, daß de Mans mangelnde Bereitschaft zu strenger philosophischer Reflexion und Differenzierung ein ernstes Hindernis für eine philosophische Fruchtbarmachung seiner Thesen und Beschreibungen ist.

Daß es sich bei den hier zugrundegelegten Texten von de Man in erster Linie um Lektüren (früh-)romantischer Autoren handelt, verleiht dem Problem des einer Rekonstruktion zugrundeliegenden philologischen Kriteriums noch eine weitere Dimension. Der oft – schon absichtlich gewählte – fragmentarische Charakter der Texte von Friedrich Schlegel stellt die Frage nach der Legitimität des interpretatorischen Zugriffs auf diese Texte in einer noch verschärften Weise. Aufgrund des kryptischen Charakters dieser Fragmente gilt hier für jede Rekonstruktion in noch stärkerem Maße, was sowieso für jede Interpretation gilt: daß ihr nämlich ein unutilisbarer Rest Willkürlichkeit innewohnt, der gerade die Freiheit des Interpreten gegenüber der überlieferten Tradition ausmacht. Im Falle der frühromantischen Texte unterliegt bereits die Auswahl der Textstellen und die Interpretation von deren rhetorischem Gestus einer unutilisbaren Arbitrarität.⁹

Winfried Menninghaus unterscheidet in seinem Romantikbuch in Anlehnung an Walter Benjamin zwei mögliche Arten einer systematischen Interpretation des frühromantischen Textcorpus, nämlich eine Lektüre gemäß der Forderung, „einzelne Aufzeichnungen und Fragmente nur innerhalb der unmittelbar zugehörigen Kontexte zu interpretieren“ sowie zum anderen die Praxis einer „Parallelstellen-Lektüre quer durch die verschiedenen Notizbücher und Konvolute hindurch“. Für die Legitimität einer „systematischen Interpretation des romantischen Textcorpus“ führt er ein von Benjamin entlehntes Kriterium an, der „die romantische Erkenntnis der Ablösung des Werks vom Autor, der produktiven Nichtidentität von Intention, Werk und Kritik auf die Romantiker selbst bezogen“ habe: die Frage nach der „systematischen Beziehbarkeit“ der Textstellen sei unabhängig von der Frage zu stellen, ob die Romantiker selbst „dieses System vollständig angegeben haben oder nicht“. Ihre „Legitimation findet die problemorientierte Lektüre [...]“

8 Cf. etwa Brian Vickers: *Nietzsche im Zerrspiegel de Mans: Rhetorik gegen die Rhetorik* (in: Josef Kopperschmidt/Helmut Schanze (Hg.): *Nietzsche oder ‚die Sprache der Rhetorik‘*, Fink, München 1994, S. 219-240).

9 Das ist aber kein systematischer Einwand gegen das Fragment.

allein in sich selbst“, indem eine solche sich daran messen lassen muß, ob es ihr gelingt, die heterogenen Fragmente auf systematische Gedankengänge zu beziehen.¹⁰ Das hermeneutische Kriterium der sinnvollen Beziehbarkeit von Parallelstellen quer durch den frühromantischen Textcorpus, wie es der von Benjamin geforderte Maßstab einer Rekonstruktion ist, wird hier nicht nur de Mans Rekonstruktionen frühromantischer Autoren zugute gehalten, sondern im dritten Teil dieses Kapitels auch für diese Arbeit selbst methodisch vorausgesetzt.

Da die Fülle der Implikationen der angesprochenen Problematik den Rahmen dieses Kapitels sprengen würde, ist es ratsam, eine systematische Beschränkung einzuziehen. Dieses Kapitel wird sich daher wesentlich auf die Rekonstruktion der Schlegelschen Ironie durch de Man und auf den Poesiebegriff Schlegels konzentrieren, und zwar methodisch in zwei Schritten. Zunächst werde ich das Verhältnis von Geschichte, Narration und Ironie¹¹ bei de Man rekonstruieren, und zwar in der Perspektive der Möglichkeit eines subjekttheoretischen Zugriffs (II). In einem zweiten Schritt (III) möchte ich zeigen, daß bzw. wie man de Mans (Rekonstruktion der) Ironiekonzeption in einer ‚produktiven Lektüre‘ ergänzen muß, um sie für eine subjekttheoretische Beschreibung fruchtbar zu machen, und zwar wird dies in einem Rückgang auf den Entwurf der romantischen Transzendentalpoesie bei Friedrich Schlegel geschehen.

II

De Man selbst setzt sich in seinen Texten mit der Problematik der Geschichtsschreibung auseinander, und zwar tut er dies unter anderem in seinen Lektüren romantischer Autoren.¹² Jeder Versuch, eine Geschichte der Romantik zu schreiben bzw. die romantischen Schriftsteller geschichtlich einzuordnen, funktioniert nach einem genetischen Prinzip. Diesem genetischen Prinzip gehorche nicht nur ein System, das „ein natürliches, organisches Prinzip ins Zentrum der Dinge stellt und eine Reihe von analogen Ausprägungen um dieses Zentrum herum aufbaut“, sondern ebenso eine „dialektische Konzeption von Zeit und Geschichte“, da selbst eine „Allegorisierung und Ironisierung des organizistischen Modells [...] das genetische Schema unangetastet läßt“. Selbst eine „kritische ‚Dekonstruktion‘“ des

10 Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987), hier S. 28.

11 C.f. dazu Eckhard Schumacher: *Die Ironie der Unverständlichkeit* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 2000), S. 259 ff.

12 Cf. zur Romantik und Ironie: Peter Szondi: *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie* (in: ders.: *Satz und Gegensatz*, Insel, Frankfurt/Main 1964), S. 5-24; ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie. 2 Bände* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974); Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1989); Søren Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* (Oldenbourg, München/Berlin 1929); Alexander García Düttmann: *Philosophie der Übertreibung* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 2004), S. 71-90.

organisistischen Modells, die „einschneidende Diskontinuitäten“ erzeugt und die „Geradlinigkeit des zeitlichen Ablaufs in einem solchen Ausmaß [unterbricht], daß niemals irgendeine Folge tatsächlicher Ereignisse oder ein einzelnes Subjekt von sich aus volle historische Bedeutung erlangen könnte“, sprengt für sich noch nicht das genetische Prinzip. Und zwar deshalb, weil das genetische Prinzip oder Schema, das über die begrifflichen Kategorien von „Subjekt, Absicht, Negation, Totalisierung, gestützt durch die zugrundeliegenden metaphysischen Kategorien der Identität und Präsenz“ verfügt und funktioniert, „*zwangsläufig jeglichem historischen Erzählen zugrunde liegt*“ (Hervorhebung vom mir, J.S.).¹³

Historische (und biographische) Narrationen sind deshalb ein besonderer Fall, weil diese unsere fundamentale Orientierung in der Welt organisieren. So werden z.B. unsere Handlungen nur dann sinnvoll, wenn sie narrativ eingebettet sind. Das dem historischen Erzählen inhärierende genetische Schema ist eine sinnstiftende Projektion, die die Zeit auf ein lineares Modell reduziert.¹⁴ Gene-

13 Paul de Man: *Genese und Genealogie* (in: ders.: *Allegorien des Lesen*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 118-145), S. 119 ff. Im folgenden unter dem Sigel [AL] zitiert. – Der Terminus der „kritischen Dekonstruktion“ spielt anscheinend auf das archäologische Projekt von Michel Foucault an. De Man gesteht diesem zwar zu, Subjekte und Ereignisse nurmehr als „Teile eines Prozesses“ aufzufassen, „den sie weder umfassen noch reflektieren können, in dem sie jedoch ein Moment sind“. Da jedoch die Bewegung der Geschichte selbst „auf ihrer Totalisierung beruht“ und dem „Gesetz schließlicher Übereinstimmung vom Ende zum Ursprung“ gehorcht, bleibt angeblich auch eine solche „von einer teleologischen Absicht beseelte Diachronie“ oder Bewegung genetisch. Und zwar deshalb, weil jedes „einzelne Subjekt oder Ereignis, Texte eingeschlossen“, als Momente in diese Übereinstimmung eingeordnet werden könnten. Zwar fielen in der kritischen Dekonstruktion Interpretation der Geschichte und Geschichte zusammen, gleichwohl sei es wiederum das genetische Prinzip, das zwischen beiden vermittele (AL 120 f.). Hier zeigt sich bereits die Schwierigkeit, die de Man mit der Integration diachroner Vollzüge bzw. überhaupt mit zeitlicher Differenz hat. Jede Beschreibung einer diachronen Bewegung gerät ihm unter den Verdacht, eigentlich entsprechend dem genetischen Modell strukturiert zu sein, das einem metaphysischen Konzept der Identität und der Präsenz verfallen bleibt.

14 Die Selbstkonstitution von Subjekten vollzieht sich – zumindest in der abendländischen Neuzeit – wesentlich über Narrationen über das eigene Selbst, in denen qua Singularität der eigenen Autobiographie die Individualität des Lebenslaufes hergestellt und gesichert werden soll (cf. Kapitel 3 dieser Arbeit). Damit ist zugleich ein komplexer temporaler Zusammenhang von gegenwärtigen Subjektvollzügen und erinnelter und erzählter Vergangenheit sowie von entwerfender Zukunft gegeben. Diese drei „Zeitekstasen“, wie Heidegger sagt, sind in allen subjektiven Vollzügen untrennbar und so ineinander verwoben, daß sie sich nicht einfach auf ein lineares Zeitmodell applizieren lassen. Möglicherweise ist die lineare Konzeption der Zeit (als bloße historische Abfolge) nur ein Effekt einer Trivialisierung der Temporalität, die dem Erzählen als solchem notwendig eingeschrieben ist. Erzählen ist vielleicht diese Tätigkeit der Trivialisierung selbst. Auf der anderen Seite sind Autobiographien auch immer nur Erzählungen, die sich stets nach bestimmten Mustern organisieren,

tisch ist also die narrative ordnende Verbindung von Subjekten, Ereignissen und Texten mittels einer einfachen linearen Chronologie und Kausalität.¹⁵ Das genetische Modell impliziert einen Begriff der Geschichte als ein linear gedachtes Fortschreiten der Realität, das sich je vom Vorhergehenden absetzt. Jeder Schritt auf dieser fiktiven Linie setzt sich selbst als Fortschritt gegenüber einer zurückprojizierten Vergangenheit. Festzuhalten ist aber, daß es natürlich Alternativen zu dieser Weise des Erzählens gibt, die sich z.B. kritisch von dem einfachen Modell einer linearen Zeit absetzen. Es gibt also auch Erzählpraktiken, die sich dieser Trivialisierung der Zeit entziehen. Eine dieser Praktiken ist die Ironie.

An die Schwierigkeit, die es angeblich darstellt, eine Geschichte der Romantik zu schreiben, knüpft de Man die Frage an, ob diese Schwierigkeit nicht gerade ein Beleg dafür sein könnte, daß die Romantiker möglicherweise der „Untergrabung der absoluten Autorität dieses Systems nähergekommen“ sind als alle potentiellen Nachfolger: möglicherweise sei „die Romantik (ihrerseits ein Periodenbegriff) die Bewegung [...], die das genetische Prinzip“ mit seinen Periodeneinteilungen bestritten und in Frage gestellt habe (AL 119-121/Hervorhebung von mir, J.S.). Im Rahmen einer Lektüre der *Geburt der Tragödie* von Friedrich Nietzsche entwickelt de Man die These, daß genetische Modelle der Geschichte nur „ein Beispiel rhetorischer Mystifizierungen neben anderen“ seien und „sich hohl [ausnehmen], wenn sie der Klarheit eines neuen ironischen Lichtes ausgesetzt werden“. Eine Erzählung auf der Grundlage des genetischen Prinzips könne sogar selbst zu Einsichten führen, „welche die Ansprüche zerstören, auf denen die genetische Kontinuität gegründet war, die aber nicht formuliert werden können, wenn es dem Trugschluß nicht erlaubt gewesen wäre sich auszubreiten“ (AL 143 f.).

Reformuliert lautet die von de Man vertretene These, daß einerseits Geschichte – und mit ihr das Muster der (Auto-)Biographie als solcher – nur eine Spezialform von Erzählungen ist, für die es charakteristisch ist, daß sie sich notwendigerweise immer gemäß einem genetischen Prinzip strukturieren. Ob die geschichtliche Abfolge als evolutionärer Fortschritt oder als Verfall, als kontinuierlich-linear oder als diskontinuierlich verstanden wird, scheint angesichts des immer zugrundegelegten genetischen Schemas ohne Belang.¹⁶ Andererseits hängt jede Möglichkeit einer Infragestellung des genetischen Modells, das dem historischen Erzählen zugrundeliegt, ihrerseits vom Vorhandensein einer solchen Erzählung ab und kann nur im Durchgang durch diese erfolgen. Unter-

um überhaupt sinnvoll erscheinen zu können. Unter der Voraussetzung der These, daß ästhetische Erfahrungen wesentlich mit der Infragestellung solcher fundierenden Erzählmuster (etwa durch Antiromane) zu tun haben bzw. vielleicht sogar diese sind, wäre es naheliegend zu vermuten, daß in ästhetischen Erfahrungen die Bewegung der erzählenden Selbstkonstitution subjektiven Sinns selbst in Frage gestellt ist.

15 Kausalität ist eine notwendige idealistische Projektion auf unsere Umwelt, um dort Ordnung (=Verständigkeit) zu schaffen. Kausalität ist Effekt einer linear gedachten Konzeption der Zeit. Linear scheint die Zeit deswegen, weil alles Geschehen sich scheinbar als Ursache-Wirkungsrelationen organisiert, also kausal.

16 Cf. hierzu Hayden White: *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa* (Fischer, Frankfurt/Main 1991).

brochen werden kann die Kontinuität einer historischen Erzählung durch *Ironie*. Hier wäre gegen de Man festzuhalten, daß nicht alle Erzähl- bzw. Sprechakte zwangsläufig auch historische Narrationen sind – das sind z.B. performative Äußerungen nicht. Von de Man ausgeklammert bleibt auch die Frage nach der Möglichkeit einer anderen – z.B. dekonstruktiven – Erzählpraxis. Allerdings orientiert sich seine Darstellung zunächst an historischen bzw. historisierenden Texten, für die seine Argumentation einleuchtet. Es erscheint aber wenig plausibel, daß diskontinuierliche historische Narrationen auf die gleiche Weise durch genetische Modelle strukturiert sein sollen wie lineare.

Der in einer historischen Narration hergestellte Zusammenhang hat den Status eines jeder Geschichtsschreibung notwendig immanenten transzendentalen *Scheins*.¹⁷ Das Herstellen eines historischen Zusammenhangs durch eine sinnhafte Verknüpfung von Ereignissen, Texten und Subjekten läßt sich auf doppelte Weise als Mystifikation verstehen. Zum einen verdeckt die historische Erzählung ihren kontingenten Charakter, in dem sie Geschichte als Abfolge realer geschichtlicher Notwendigkeit präsentiert und sich so den Anschein einer natürlichen Notwendigkeit verleiht. Der Schein geschichtlicher Notwendigkeit impliziert immer eine genetische Rechtfertigung des Gegenwärtigen und Bestehenden als eines notwendig Zustandegekommenen. Geschichtliches Erzählen ist daher immer (auch) ideologische Mystifikation. Zum anderen verdeckt die *eine* historische Erzählung den ihr eigenen endlichen Charakter, in dem sie andere mögliche Erzählungen qua eigener Setzung ausschließt. Auch innerhalb des genetischen Schemas bleiben jedoch verschiedene historische Erzählungen möglich, da in diesem eine Pluralität von Möglichkeiten der Herstellung historischer Zusammenhänge eröffnet wird.

Es liegt auf der Hand, daß dieser der historischen Narration eingeschriebene Scheinbegriff nicht das einfache Gegenstück des Wahrheitsbegriffs sein kann, denn er ist strukturell in unsere Erzählpraxis eingeschrieben. Wahrheit selbst gibt es nur im Rahmen solcher sinnstiftenden Erzählungen, deren referentieller Zugriff auf die Dinge oder Tatsachen selbst aber stets fragwürdig bleibt. Die These vom Scheincharakter der historisierenden Narrationen konstituiert ein Mißtrauen gegen ihren Ausweis der natürlichen Notwendigkeit, ohne an dessen Stelle eine andere oder höhere Wahrheit zu etablieren als die einer skeptischen Grundhaltung in Bezug auf das, was uns als scheinbar evident in solchen Erzählungen tagtäglich zugemutet wird. Die Einsicht in den Scheincharakter des historischen Erzählens kann uns den Weg zu einer im Alltag integrierten Skepsis gegenüber der ideologisch behaupteten Notwendigkeit des Bestehenden ebnen.

Die Frage, ob die ‚realen‘ geschichtlichen Ereignisse und Subjekte dem genetischen Schema zu entsprechen vermögen, verliert angesichts dieser Theorie, nach der sich Geschichtsschreibung als dem realen geschichtlichen Verlauf uneinholbar nachträgliche sinnstiftende Erzählung vollzieht, an Relevanz. Da der ‚reale‘ Geschichtsverlauf sich radikal jedem erkennenden Zugriff entzieht, legt es der

17 Es liegt eine zusätzliche ironische Pointe der Texte de Mans darin, daß er das Programm einer Demaskierung mystifizierender, jeder Narration unterlegten genealogischen Verknüpfungsmuster im rhetorischen Gewand einer Revision gängiger und verfälschender (Literatur-)Geschichtsschreibung auftreten läßt.

narrative Charakter aller Versuche, Subjekte, Texte und Ereignisse in einen sinnvollen Zusammenhang zu bringen, nahe, historische Narrationen als Sonderfall einer allgemeinen Theorie der Narration aufzufassen und sie damit einer literaturwissenschaftlichen Betrachtung zugänglich zu machen oder unterzuordnen.

Mit der Frage einer solchen allgemeinen Theorie der Narration befaßt sich de Man im Rahmen einer Vorlesung aus dem Jahre 1977 mit dem Titel *The Concept of Irony*, auf deren Mitschrift sich meine Ausführungen im folgenden zunächst stützen werden. In diesem Text, der eigentlich eine Rekonstruktion der Ironiekonzeption Friedrich Schlegels ist, wird die Entgegensetzung von Romantik und Geschichte – ähnlich wie oben – wiederholt bzw. sogar noch radikalisiert. Kierkegaard etwa habe als Reaktion auf Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* „eine ganze Theorie der Geschichte erfunden, nur um die Tatsache zu begründen, daß man Friedrich Schlegel loswerden sollte und daß er kein wahrer Ironiker sei“. Auch die ganze Disziplin der Germanistik habe sich nur „aus dem einzigen Grund entwickelt [...], die Herausforderung zu umgehen, die Schlegel und die *Lucinde* für die ganze Notion einer akademischen Disziplin darstellen, die sich *ernsthaft* mit deutscher Literatur zu beschäftigen sucht“.¹⁸ Ironie und Geschichte scheinen „auf kuriose Weise miteinander verbunden zu sein“, was sich eben darin zeige, daß Kierkegaard die Geschichte als Verteidigungsmittel gegen die Schlegelsche Ironie angerufen habe. Es sei „sehr schwer“, ein System der Geschichte zu ersinnen, das vor Ironie geschützt wäre (CI 184). Was macht die Ironie so gefährlich, daß eine Theorie der Geschichte ebenso wie die Genese einer ganzen akademischen Disziplin sich angeblich nur als Abwehrreaktion und Verteidigungsmittel dagegen verstehen lassen?

Die Herausforderung durch die Ironie liegt – laut de Man – gerade darin, daß die Texte Schlegels auf eine Weise die „Kategorien des Selbst, der Geschichte und der Dialektik“ infragestellen und unterminieren, die so radikal ist, daß selbst Schlegels Verteidiger – de Man erwähnt Lukács, Benjamin und Szondi – sie im Zuge seiner Verteidigung anscheinend zwangsläufig wieder einführen (cf. CI 182). Diese radikale Infragestellung der Kategorien des Selbst und der Geschichte geschieht durch die Ironie. Die Sprengkraft, die sie anscheinend für jedes System und für jede Narration aufweist, scheint zunächst darin zu liegen, daß

„das, was in der Ironie auf dem Spiel steht, immer die Frage ist, ob es möglich ist zu verstehen [...]. [Wenn die] Ironie die Frage des Verstehens aufwirft, so wird kein Verstehen der Ironie jemals dazu in der Lage sein, die Ironie zu kontrollieren und zu stoppen [...]; und wenn es der Fall ist, daß das, was in der Ironie auf dem Spiel steht, tatsächlich die Möglichkeit des Verstehens, die Möglichkeit des Lesens, die Lesbarkeit von Texten, die Möglichkeit, sich für *eine* Bedeutung, ein vielfältiges Set von Bedeutungen oder eine kontrollierte Polysemie von Bedeutungen zu entscheiden, ist, dann können wir sehen, daß Ironie wirklich sehr gefährlich sein kann. Es wäre etwas sehr Bedrohliches in der Ironie,

18 Paul de Man, *The Concept of Irony* (in: ders.: *Aesthetic Ideology*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1996, S. 163-184), hier S. 168. Im folgenden unter dem Sigel [CI] zitiert. – Aus diesem nur auf englisch erhältlichen Text zitiere ich in von mir besorgter Übersetzung.

gegen das Interpretieren der Literatur, die ein Interesse an der Verstehbarkeit von Literatur haben, sich selbst behüten wollten [und daher versuchen] die Trope zu stoppen, stillzustellen, zu kontrollieren.“ (CI 166 f.)

Diese Bewegung der Umgehung, diese umgehende Bewegung der Frage nach der Möglichkeit des Verstehens, die von der Ironie aufgeworfen wird, wäre demnach genau die Bewegung einer Germanistik, die sich auf ernsthafte Weise um Literatur bemüht und für dieses Projekt einer Kontrollierbarkeit der Tropen bedarf. Eine Kontrolle über das „turning away“ der Tropen von buchstäblichen Bedeutungen läuft auf den Versuch eines Stillstellens der tropischen Bewegungen der Sprache hinaus. De Man scheint hier die Ironie textintern zu verorten. Sie wird als textinterne Trope aufgefaßt und kann auch nur als solche die Frage nach der Möglichkeit des Verstehens aufwerfen. Zugleich bleibt jedoch das Erkennen und Verstehen einer ironischen Äußerung an die Unterstellung einer ironischen Intention des Autors gebunden, auch wenn diese fiktiv bleibt. De Man stellt die Frage nach der Intentionalität ironischer Äußerungen jedoch nicht, und zwar aus systematischen Gründen. Die Frage nach der Möglichkeit eines Verstehens der Ironie wird nämlich auf die Lektüre von Texten reduziert. Die Frage nach der Bedingung der Möglichkeit einer Determination einer Äußerung durch ihren Kontext wird damit umgangen, was insbesondere für mündliche Kommunikation problematisch bleibt.

Es mag für die Lektüre von Texten plausibel erscheinen, daß die Möglichkeit der Ironie die Frage ihrer Lesbarkeit aufwirft, in mündlicher Kommunikation oder im Gespräch wird es aber vermutlich doch Anzeichen in der kommunikativen Situation selbst geben, die das Erkennen einer ironischen Äußerung und ihre Interpretation ermöglichen. Auch ein Vorverständnis im Sinne einer mit der sich ironisch äuernden Person geteilten Geschichte, von geteilten Erfahrungen und vergangener Kommunikation, wird vermutlich in einem spezifischen Gesprächskontext dafür sorgen, daß ein Erkennen und Interpretieren ironischer Äußerungen möglich wird. Denn eine Ironie, die sich ihrer intersubjektiven Gegebenheit entzieht, ist nur idiosynkratisch ironisch. Ironie ist nur Ironie, wenn sie als solche in der kommunikativen Situation verstanden und interpretiert wird – ein Verstehen, dessen Identität mit den realen Autorintentionen gleichwohl problematisch bleiben mag. Zum Gelingen der Ironie bedarf es eines Zusammenspiels der Instanzen Autor/Interpret, denn wenn einer der beiden die Äußerung nicht ironisch versteht, dann gibt es überhaupt keine Ironie, sondern ein Mißverständnis.

Das Erkennen der Ironie funktioniert über eine Inadäquation bzw. eine Diskrepanz von Text und Kontext, z.B. von Text und Autorintentionen. Ironie ist die Interpretation dieser Differenz von Text und Kontext (Intention). Dabei ist das *Erkennen* einer ironischen Äußerung vom *Verstehen* einer ironischen Äußerung abzuheben. Eine ironische Äußerung, die nicht als solche erkannt wird, wird auch nicht verstanden. Denn wir interpretieren die Ironie, wenn wir sie als solche klassifiziert haben, nicht als bloßen Irrtum des Sprechers, sondern als irgendwie intentional gewollten Irrtum. Ironie, die auf der Ebene eines Irrtums verharret, ist offensichtlich keine Ironie. Zum Erkennen und Interpretieren ironischer Äußerungen braucht es also stets ein *Mehr* an Information über den buchstäblichen Text hinaus,

d.h. wir müssen die Diskrepanz zwischen Kontext der Äußerungen – zu dem auch Intentionen des Sprechers zählen – und Text sowohl als beabsichtigt als auch als propositional gehaltvoll klassifizieren.

Wenn ich eine Äußerung ironisch verstehe, dann verstehe ich sie fundamental anders als eine gewöhnliche Äußerung. Es gibt hier eine Art Änderung des hermeneutischen Schlüssels, mit dem der Text aufgeschlossen wird, einen anderen Zugang zum Text, einen anderen Modus der *écriture* bzw. *lecture* selbst, der der Ironie und ihrer Ambivalenz gerecht zu werden versucht. Etwas ironisch zu sagen bedeutet, nicht das zu sagen, was man eigentlich sagen will (was man meint), und zwar dies nicht aus äußerlichen Gründen, sondern deshalb, weil sich das zu Sagen-*de* als solches nur dadurch der jeweiligen Intention angemessen sagen läßt, *wenn* man es ironisiert. Ironie beruht vielleicht weniger auf einer Negation des Sinns (wie de Man behauptet), sondern auf einer Änderung unserer für unser Verstehen maßgeblichen hermeneutischen Muster, die für den interpretierten Sinn konstitutiv sind. Dies könnte etwa in die Richtung eines eher spielerischen Umgangs mit dem Sinn von Äußerungen erläutert werden, den die Ironie praktiziert.

Die Frage der Ironie ließe sich auch metakommunikativ klären, was natürlich das Problem nur verlagert und nicht entschärft. Es bleibt jedoch die Frage, ob mit dem Hinweis auf eine soziale Pragmatik das von de Man aufgeworfene Problem sich wirklich erledigt, vor allen Dingen, wenn man mit Derrida darauf insiziert, daß es einen vollständig gesättigten Kontext einer Äußerung nur in einer idealistischen Konzeption der Bedeutung geben kann.¹⁹ Für die Ebene geschriebener Texte scheinen de Mans Ausführungen jedenfalls plausibel zu sein.

Mit der Möglichkeit einer ironischen Intention wird also laut de Man die Frage der Möglichkeit einer Verständigung und des Verstehens (von Texten) aufgeworfen, und zwar aufgrund der Unentscheidbarkeit der Frage, ob der Interpret eine Äußerung ironisch auffassen soll – z.B. als Litotes – oder lieber ernsthaft. Bereits hier zeigt sich die Ambivalenz der Ironie: während sie einerseits eine dem Subjekt verfügbare Trope zu sein scheint (als kalkulierte Öffnung des Gesagten), bezeichnet sie andererseits ein nicht-subjektives, ergo sprachlich-textuelles Geschehen. Aber ist die Ironie – von der de Man bereits gesagt hat, daß sie entgegen dem (ironisch gemeinten) Titel der Vorlesungsmitschrift *kein* Begriff ist und daß auch der Versuch einer Definition der Ironie die „definierende Sprache in Schwierigkeiten zu bringen scheint“ (CI 165) – selbst überhaupt eine Trope?

Eine Leitdifferenz der Vorlesung de Mans ist diejenige von *Ironie* und *Narration*. Im folgenden werde ich zunächst die Verbindung einer Theorie der Narration mit dem, was de Man das „tropologische System“ nennt, rekonstruieren, um dann in einem zweiten Schritt das Einbrechen der Ironie in die Kontinuität der Narration zu erläutern.

1. Das tropologische System, von de Man im Anschluß an Fichte beschrieben, entfaltet sich aus der Selbst-Setzung des Ich. Dieses sich selbst setzende Ich ist zunächst kein empirisches Ich, sondern eine leere „logische Kategorie“, ohne Eigenschaften und allen Urteilen unzugänglich. Es wird „ursprünglich“ (originally) erst

19 Cf. Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Passagen, Wien 1988, S. 325-351).

durch die Sprache und *in* der Sprache gesetzt, durch einen „act of language“ (cf. CI 172), den die Sprache durch ihre Fähigkeit zur Setzung vollbringen kann. Dieser selbstsetzende Akt der Sprache entspricht – laut de Man – einer Katachrese, einer Operation des Benennens durch den falschen Gebrauch eines Wortes.

Mit dem selbstgesetzten Ich beginnt eine „logische Entwicklung“ des tropologischen Systems bis hin zu den analytischen und synthetischen Urteilen. Synthetisches Urteil meint hier ein gleichsetzendes Urteil, also $A = B$. Ein synthetisches Urteil kann sinnvoll nur zustande kommen, wenn mindestens eine Eigenschaft X vorausgesetzt wird, in Bezug auf die sich A und B unterscheiden. Das Beispiel de Mans (und Fichtes) ist hier das Urteil „ein Vogel ist ein Tier“, das eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Tierarten voraussetzt, d.h. es muß – und zwar begrifflich – auch Tiere geben, die nicht Vögel sind, um das Urteil sinnvoll zu machen. Die Unterscheidung ist also zwischen Tieren im allgemeinen (B) und Vögeln im besonderen (A). Analytische oder negative Urteile der Form $A \neq B$ hingegen setzen umgekehrt eine Eigenschaft X voraus, in der sich A und B gleichen. Das Beispiel de Mans bzw. Fichtes ist hier „eine Pflanze ist kein Tier“, wobei die von Pflanze und Tier geteilte Eigenschaft das Prinzip der Selbstorganisation ist.

Entscheidend wird nun, daß jedes Feststellen einer Gleichheit eines Dings eine vorausgesetzte Differenz impliziert und vice versa jede festgestellte Differenz eine Gleichheit. De Mans Schlußfolgerung lautet:

„Es gibt hier eine sehr spezifische Struktur, mittels derer die Eigenschaften, die in den Entitäten isoliert sind, zwischen den verschiedenen Elementen *zirkulieren*. Diese *Zirkulation* wird selbst die Grundlage jedes urteilenden Aktes. Diese Struktur ist [...] die Struktur der Metapher, die Struktur der Tropen. Die hier beschriebene Bewegung ist die *Zirkulation von Eigenschaften*, die *Zirkulation* von Tropen in einem System des Wissens. Dies ist die Epistemologie der Tropen. Dieses System ist gleich Metaphern strukturiert – wie Figuren im allgemeinen und Metaphern im besonderen.“ (CI 174/alle Hervorhebungen von mir, J.S.)²⁰

Dieses System des Wissens ist aber nicht nur *wie* Metaphern strukturiert, sondern es *ist* selbst eine Theorie der Trope oder der Metapher, weil „die Zirkulation der Eigenschaften, die im urteilenden Akt beschrieben ist, hier wie eine Metapher oder eine Trope strukturiert ist, und auf einem Austausch von Eigenschaften beruht“ (CI 176). Es kann sowohl als Synekdoche, als Beziehung von Teil und Ganzem (Vogel und Tier), oder wie eine Metapher, als eine Substitution aufgrund einer vorausgesetzten Ähnlichkeit und Differenzierung strukturiert sein (das Modell der Selbstorganisation). Aufgrund dieser Struktur nennt de Man es das „tropologische System“.

Entscheidend ist jedoch noch ein weiteres Merkmal des tropologischen Systems, das in seiner *Performanz* liegt. Das System beginnt nicht nur mit einer Katachrese als einem sprachlichen „performative“, sondern aus diesem ursprünglichen setzenden Akt (des Benennens) resultierend *entwickeln* sich erst in einer

20 Was hier zirkuliert, ist aber zunächst einmal das Vokabular de Mans.

Anamorphosis der Tropen die tropologischen Systeme.²¹ Die Beschreibung dieser Entwicklung liefert selbst wiederum eine kohärente Erzählung, und entspricht daher einer Allegorie.²² In dieser Allegorie wird die „Interaktion zwischen Trope

- 21 Cf. CI 176 – Ich übergehe stillschweigend die Tatsache, daß de Man hier mit einem Mal den Plural („Systeme“) einführt für etwas, das vorher nur das Fichtesche System betraf. Diese Veränderung des Numerus wirft jedoch die Frage auf, ob das tropologische System eine Theorie für die Gesamtheit möglicher Narrationen darstellt, oder ob verschiedene tropologische Systeme insofern als koexistent denkbar wären, als daß jede Erzählung ihr eigenes tropologisches System entfaltet. Die Frage zielt also auf die Möglichkeit einer Differenz zwischen Narration und Theorie der Narration. Da diese Frage aber für die hier angestrebte Darstellung nicht unmittelbar von Interesse ist, wird ihre Beantwortung ausgespart. – Die fälschliche Identifikation oder mindestens leichtfertige Gleichsetzung von setzendem Akt (Ich = Ich als eine „That-handlung“) bei Fichte und dem performativen Akt der Sprechakttheorie wird hier geschenkt. Die Differenzen wären wohl darin zu suchen, daß es sich bei der Thathandlung Fichtes um eine ursprüngliche Setzung handelt und dieser erste Akt des Setzens alle anderen Akte allererst ermöglicht, während der Sprechakt, so wie ihn Austin beschreibt, ein Akt *in* der Sprache ist, der von der Existenz vorgängiger Sprach- und Sozialkonventionen abhängig ist. Ein weiterer Unterschied liegt darin, daß bei Fichte sich das Subjekt erst diesem Akt nachgängig konstituiert, während Austin die Frage der Intentionalität sprachlicher Akte aufwirft und damit implizit eine vorgängige Existenz von Subjekten voraussetzt. (cf. hierzu Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (in: Immanuel Hermann Fichte (Hg.): *Fichtes Werke Band 1*, de Gruyter, Berlin 1971, S. 83-328), § 1 ff.; Dieter Henrich: *Fichtes ‚Ich‘* (in: ders.: *Selbstverhältnisse*, Reclam, Stuttgart 1982, S. 57-82); John L. Austin: *Zur Theorie der Sprechakte* (Reclam, Stuttgart 1979), bes. S. 25-88; Jacques Derrida: *Signatur Ereignis Kontext* (in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Passagen, Wien 1988, S. 325-351). – Zum dritten wird hier auch der oft falsche oder laxer Umgang mit rhetorischer Terminologie geschenkt. So sind z.B. entgegen der de Manschen Gleichsetzung Tropen keine Figuren, da erstere auf Substitution beruhen, letztere dagegen auf einer Kombination. (cf. hierzu Roland Barthes: *Die alte Rhetorik* (in: ders.: *Das semiologische Abenteuer*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1988, S. 15-101); K.H. Göttert: *Einführung in die Rhetorik* (Fink, München 1991), bes. S. 44-64). Eine weitere Frage betrifft das Verhältnis zwischen der Diagnose einer Unkontrollierbarkeit der Effekte sprachlichen Bedeutens bzw. eines Mehr der Sprache vor dem Sprechen im Sprechakt und dem konstitutiven, quasitranszendentalen Akt Fichtes. Auch der Begriff der ‚Performanz‘ schillert zwischen einer antitranszendentalen Beschreibung im System à la Austin und Fichtes Selbstsetzungsakt der Sprache.
- 22 Cf. Paul de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 83-130). Die grundlegende Struktur der Allegorie zeigt sich als „die Neigung der Sprache zum Narrativen, als Tendenz, sich entlang der Achse einer imaginären Zeit auszubreiten, um dem Dauer zu verleihen, was in Wahrheit innerhalb des Subjekts simultan existiert. [...] ... die Allegorie existiert allein in einer idealen Zeit, die niemals hier und jetzt ist, sondern stets Vergangenheit oder endlose Zukunft.“ Die Allegorie trete „als

auf der einen Seite und Performanz als Setzen auf der anderen“ erzählt. Sie ist daher „wie eine Theorie der Erzählung“, sie entwirft ein kohärentes System, in dem es „eine Einheit zwischen System [...] und der Form des Systems“ (CI 176) gibt.²³ Diese Allegorie ist also nicht nur einfach Theorie der Erzählung, sondern sie wird vielmehr selbst in einer „narrative line“ entfaltet, also als eine Geschichte erzählt. Bringt man hierzu die de Mansche Gleichung von Erzählen und Konstruieren²⁴ in Anschlag, so handelt es sich hier um die Konstruktion eines Systems, in dem eine Theorie der Narration erzählerisch entfaltet wird.²⁵ Und umgekehrt müßte man annehmen, daß jede Konstruktion in Form einer erzählerischen Entfaltung zugleich eine Theorie der Erzählung impliziert.²⁶ Zu dieser Anamorphosis der Tropen, in der die Tropen in ein System der Tropen transformiert werden, ist die korrespondierende Erfahrung diejenige eines Selbst, das über seinen eigenen Erfahrungen steht (cf. CI 177).

2. An dieser Stelle kommt nun die Ironie ins Spiel, und zwar auf eine doppelte Weise: de Man unterscheidet im Anschluß an Schlegels Lyceumsfragment [42] eine „äußere“ Ironie und eine „innere“ Ironie. Die äußere Ironie findet sich etwa als „buffo“ in der Poesie. Nach dem Vorbild dieser „buffo“ der *Commedia dell'arte* besteht die äußere Ironie in einer „Unterbrechung“ oder einem „Zerbrechen der narrativen Illusion“, der in der Rhetorik die Begriffe der „Parekbase“ und des „Anacoluthons“ entsprechen. Eine Parekbase ist „die Unterbrechung eines Diskurses durch einen Wechsel oder eine Veränderung (shift) im rhetorischen Register“ auf der Ebene der Semantik, durch den die erzählerische Illusion durchbrochen wird, zum Beispiel, indem sich der Erzähler in eine Erzählung einschaltet. Das Anacoluthon bezeichnet hingegen eine Unterbrechung syntaktischer Muster von Tropen oder der Modelle, nach denen Satzperioden gebaut sind. Es besteht in einem „break“: die „Syntax eines Satzes, der bestimmte Erwartungen weckt, wird plötzlich unterbrochen, und anstelle dessen, was man gemäß der verwendeten syntaktischen Reihe erwartet hätte, erhält man etwas vollkommen anderes, einen Bruch in den Erwartungen an das syntaktische Modell“ (CI 178). Die äußere Ironie funktioniert also auf der Ebene syntaktischer Textstrukturen und ist dem

Modus des Nacheinander [auf], aus dem eine Form der Dauer hervorgeht, die eine um ihren illusionären Charakter wissende Illusion von Kontinuität ist“ (l.c., S. 124). De Man steht damit in der Tradition Quintilians, der die Allegorie als andauernde Metaphorisation versteht, die dadurch eine bloß konventionelle Verbindung zu ihrem Referenten hält (cf. Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners: 12 Bücher* (Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975), S. 223).

23 Zur Übereinstimmung von Gehalt und Form eines Satzes bzw. Systems als Bedingung der Gewißheit cf. Johann Gottlieb Fichte: *Über den Begriff der Wissenschaftslehre*, (in: Immanuel Hermann Fichte (Hg.): *Fichtes Werke Band I*, de Gruyter, Berlin 1971, S. 27-82), bes. § 2 und § 4. Die Übereinstimmung von Gehalt und Form ist insofern ästhetisch, als daß sie einer gängigen Definition des Schönen entspricht.

24 CI 184: „Any attempt to construct – that is, to narrate – [...]“

25 Der Anamorphosis des tropologischen Systems entspricht laut de Man die „Arabeske“ Schlegels.

26 Mit anderen Worten: die Poesie enthält eine Poetik.

Text immanent. Sie erweist sich als ein Bruch zwischen den hermeneutischen bzw. syntaktischen Erwartungen des Interpreten, der sein Verstehen an syntaktischen Standardmodellen orientiert, und dem tatsächlichen Verlauf der Syntax, der diese syntaktischen Standards unterläuft. Die Ironie ist somit eine Unterbrechung der hermeneutischen Erwartung auf der Ebene eines materialen – d.h. syntaktischen – Verständnisses des hermeneutischen Zirkels. Durch die Subversion eines sinnvollen syntaktischen Zusammenhangs wird der Versuch des Interpreten gestört, einen Text sinnvoll zu interpretieren, indem er ihn mit den syntaktischen Standards seines Vorwissens abgleicht.²⁷ Die Ironie ist immer ein widersprüchliches Faktum, eine Differenz zweier Positionen, die als solche erscheint und auf kein Jenseits weist. Diese Differenz kann sowohl innerhalb des Textes als Differenz zweier unvereinbarer Perspektiven als auch als Differenz von Äußerung und Intention erscheinen.

Es bedarf also einer Diskrepanz (Bruch, Parekbase) im Produkt – d.h. im Text – selbst oder zwischen Text und Kontext, um der ironischen Interpretation einer Äußerung den Weg zu bereiten. Diese anfängliche Diskrepanz, auf die sich die sekundäre hermeneutische Ausdeutung der Ironie berufen muß, kann entweder zwischen der buchstäblichen Äußerung und den zugeschriebenen Autorintentionen bestehen (also in einer hermeneutischen Situation), *oder aber* im Text selbst als diskontinuierlicher Einbruch in die Kohärenz einer Erzählung angelegt sein (und kann dann also ein rein textimmanentes Geschehen sein, auch wenn es natürlich Subjekte braucht, um die Ironie als solche erscheinen zu lassen). Eine Äußerung ironisch zu interpretieren heißt, den auf der buchstäblichen Ebene bestehenden Irrtum oder Fehler z.B. als Unangemessenheit zwischen Text und Kontext auf einer zweiten hermeneutischen Ebene ironisch zu deuten und damit den Text (möglicherweise gegen seine Intention ironischer Sinnverweigerung) gleichwohl sinnvoll zu machen. Diese Reduktion der Ironie stellt das System des Sinns, wie es von der Ironie herausgefordert wurde, wieder her. Die Ironie wird reintegriert in ein nunmehr erweitertes hermeneutisches System, das anscheinend auch noch im Modus der Ironie funktioniert. Von daher ist de Mans These, die Ironie sprengt jeden hermeneutischen Versuch, sie zu interpretieren, falsch. Das Verstehen der Ironie mag komplexer sein als das Verstehen ‚normaler‘ Äußerungen, unmöglich ist es nicht. Wir können auch ambivalente Äußerungen sinnvoll deuten. Ironie und hermeneutisches System scheinen sich wechselseitig zu bedingen, möglicherweise im Sinne einer dialektischen Bewegung ohne *telos*.

Das Anacoluthon unterbricht also den hermeneutischen Zirkel von Vorverständnis (den syntaktischen Standards) und dem Partikularverständnis (der gegebenen Syntax). Damit wird auch die Zirkularität des Verstehens zwischen dem Vorgriff auf Vollkommenheit und dem Teilverständnis unterbrochen²⁸, so daß es dem Interpreten nicht mehr gelingt, den Text als eine sinnvolle Einheit und auf eine Sinntotalität hin zu interpretieren. Ästhetisch ist die ironische Suspension des narra-

27 Es ist allerdings die Frage, wie sich das zu der These verhält, daß die Sprachkompetenz eines Sprechers impliziert, daß dieser aus einem endlichen Set von Regeln unendlich viele Sätze bilden kann.

28 Cf. die Analyse des hermeneutischen Zirkels bei Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode* (J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1960/1990), S. 270-312.

tiven Zusammenhangs der Erzählung und damit die Freigabe der Elemente und der Materialität der Signifikanten vor ihrer bedeutsamen Einbettung, um ihnen dann spielerisch neuen Sinn zuzuschreiben. Durch die Unterbrechung im Prozeß des Verstehens ist ein Text dazu in der Lage, den ihm eigenen setzenden Charakter dem Interpreten zu Bewußtsein zu bringen. Die äußere Ironie bringt in der Suspension des hermeneutischen Zirkels die Kontingenz der textuellen Setzung ins Spiel, entgegen dem Schein ihrer Notwendigkeit. Insofern ist sie produktinterne Anschlußstelle für subjektive (Selbst-)Reflexionen, die sich aus der ironischen Sinnverweigerung ergeben können. Die Differenz von Erzählung und Ironie entspricht damit derjenigen von Selbstbeschreibung und Selbstreflexion (cf. Kapitel 1 und 3 dieser Arbeit).

Das heißt jedoch nicht, daß die äußere Ironie mit einer ‚objektiven Ironie‘ gleichzusetzen wäre, wie dies die Sekundärliteratur seit Benjamin immer wieder macht.²⁹ In dieser Arbeit wird vielmehr angenommen, daß sich die Ironie in keinem Fall, weder für den Fall, der hier als die äußere Ironie gekennzeichnet wird, noch für den, der gleich als die innere Ironie erläutert wird, auf eine Subjekt/Objekt-Konstellation verrechnen läßt, wie auch immer eine solche beschaffen sein mag. Die Ironie ist weder subjektiv noch objektiv, sondern bezeichnet eine im textuellen Produkt selbst angelegte Distanzierung, ein Selbstunterlaufen der Darstellung in der und durch die Darstellung selbst. Diese textimmanente Distanz entspricht nicht der Differenz zwischen bewußtem Subjekt und äußerem Objekt, und zwar schon deshalb nicht, weil sie von der Lektüre eines Subjekts abhängt.

Die äußere Ironie ist jedoch nicht nur eine einfache Unterbrechung der erzählerischen Linie durch eine Parekbase oder ein Anacoluthon, sondern sie ist eine „permanente Parekbase“: die Ironie droht überall, an jedem Punkt der Erzählung kann diese unterbrochen werden, jederzeit kann die erzählerische Linie aufgelöst werden. Die Möglichkeit der Ironie als Suspension hermeneutischer Sinnhaftigkeit von Texten bedroht insofern überhaupt die Möglichkeit des Verstehens. Da die erzählerische Verkettung bzw. die narrative Struktur mit dem tropologischen System identisch ist, läßt sich die Ironie auch als die „permanente Parekbase der Allegorie der Tropen definieren“ (CI 179). Die Kohärenz und Systematizität dieser Allegorie der Tropen unterbricht die Ironie: „Man kann daher sagen, daß jede Theorie der Ironie die Auflösung, die notwendige Auflösung jeder Theorie der Narration ist, und es ist ironisch [...], daß Ironie immer in Verbindung mit Theorien der Narration auftaucht, da Ironie genau das ist, was es für immer unmöglich macht, jemals eine Theorie der Narration zu erreichen, die konsistent wäre“ (CI 179). De Man fügt hinzu, daß dies nicht bedeute, nicht weiterhin an einer Theorie der Narration zu arbeiten, „da dies alles sei, was zu tun bleibe“, aber diese Arbeit, die Ausarbeitung einer Theorie der Narration, wird immer Gefahr laufen, von der Ironie, die sie notwendig enthält, unterbrochen zu werden.³⁰

29 Walter Benjamin: *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (in: ders.: *Gesammelte Schriften I/I*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974, S. 7-122).

30 Da Erzählung und Theorie der Erzählung untrennbar verbunden scheinen, stellt sich hier auch die Frage nach der Motivation eines (Neu-)Erzählens, einer Fortführung des erzählerischen Projektes. Warum führt das Bewußtsein des ständig drohenden Selbstunterlaufens jeder Erzählung nicht zu einer Aufgabe weiterer Versuche? Wo

Nachzutragen bleibt eine Erläuterung der inneren Ironie. Diese bezeichnet eine Negativität des Selbst, die eine „Abspaltung (detachment) in Bezug auf alles, auch im Bezug auf sich selbst und zur eigenen Arbeit des Autors (writer)“ ist, eine „radikale Distanz (die radikale Selbstnegation) in Bezug auf seine eigene Arbeit (work)“ (CI 178). Der Begriff der „Arbeit“ läßt sich hier auf doppelte Weise verstehen: er kann sich sowohl auf den fertigen Text beziehen als auch auf die Arbeit, den Prozeß des Schreibens selbst. Die innere Ironie bezeichnet also nicht nur eine radikale Distanz des *Autors, d.h. des ästhetischen Subjekts*, zu dem von ihm verfaßten *Text*, sondern die Möglichkeit dieser Distanz ist an den Prozeß des Schreibens gebunden.³¹ Die Distanz zwischen Autor und Text verhält sich sekundär zu diesem Prozeß des Schreibens und wird nur durch ihn möglich. Die Produktion von Texten hat einen systematischen Vorrang vor der Unterscheidung von produzierendem Autor und produziertem Text.³² Auf diese dem Prozeß des Schreibens nachträgliche Differenz von Autor und Text ließe sich etwa auch die Differenz zwischen Subjekt und Objekt übertragen. Allerdings nur unter Vorbehalt, denn Texte sind eben keine beliebigen Objekte in der Welt, sondern bestehen aus Zeichen und deren regelmäßiger Verknüpfung, die sich ihrerseits auf Gegenstände der Welt beziehen.

Es wird im folgenden einerseits darum gehen, zu zeigen, daß das Produzierende hier nicht mit dem empirischen Autor eines Textes gleichzusetzen ist und andererseits darzulegen, inwiefern das zunächst nur ästhetische Verhältnis von Autor/Text als paradigmatisch für subjektive Vollzüge verstanden werden kann. Dafür wird gerade der Begriff der ‚Produktion‘ bzw. der erzählerischen ‚Konstruktion‘ im Sinne eines ‚Herstellens‘, der hier zunächst nur die spezifisch künstlerische Produktion meint, eine tragende Rolle spielen. Mit dem Begriff der ‚Produktion‘ wird

liegt der Grund dafür, diese unmögliche Bewegung weiterhin auszuführen, die ständig von der Ironie unterlaufen zu werden droht und deren Vollendung daher für immer unmöglich bleibt? Genau hier liegt m. E. das Defizit de Mans, das ich im dritten Abschnitt dieses Kapitels im Rückgang auf Schlegel zu beheben versuchen werde. Als Motiv des Weitererzählens scheint mir die Unbeugsamkeit und Beharrlichkeit eines unglücklichen Bewußtseins, das sich über die Einsicht in die Unmöglichkeit des erzählerischen Projekts scheinbar im Namen einer mysteriösen Notwendigkeit hinwegsetzt, zu schmal zu sein. Ich werde daher im dritten Teil eine andere Ableitung der Motivation des Erzählens vorschlagen, die sich an der Konzeption der Poesie von Friedrich Schlegel orientiert.

- 31 Schreiben kennzeichnet eine Selektion des Virtuellen zum Wirklichen, das sich als Text sedimentiert. Aufgehoben wird diese Virtualität im Produkt z.B. durch Ironie. Texte sind somit immer auch Allegorien ihrer Genese, die sich nur anhand des Produkts erraten läßt.
- 32 Der Vorrang der Produktion vor dem Produkt und dem Produzierenden entspricht einer Analyse von Menninghaus, die dem romantischen Begriff der „Reflexion“ eine systematische Priorität vor dem Flektierten und dem Reflektierenden einräumt. Die Reflexion als ursprüngliches Zweites konstituiert erst dasjenige, auf das sie als ein scheinbar Vorgängiges reflektiert. (cf. W. Menninghaus: *Unendliche Verdoppelung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1987), passim., z.B. S. 48 f., S. 56 f., S. 65 f.).

versucht, der zeitlichen Dimension subjektiver Vollzüge Rechnung zu tragen.³³ Festzuhalten bleibt hier zunächst noch, daß damit Kunst nicht in der Perspektive ihrer Erfahrung oder Rezeption betrachtet, sondern die Struktur – oder besser: der Prozeß – der künstlerischen Produktion selbst beschrieben werden soll, und zwar zunächst diejenige der Schrift- bzw. Dichtkunst. Es soll hingegen nicht behauptet werden, daß die Kunst in der Perspektive ihrer Produktion schon erschöpfend dargestellt wird oder werden kann. Es geht vielmehr um die formale Beschreibung eines herstellenden Prozesses, bei der von allen spezifischen Inhalten der Kunst abstrahiert wird. Ebenso wenig soll damit eine Autonomie der Ästhetik gegenüber der theoretischen und praktischen Philosophie bestritten werden. Von daher geht es hier auch nicht darum, die Differenz des Ästhetischen zu nivellieren, indem man alles in der Welt zum ästhetischen Phänomen erklärt, das man dann etwa kulturwissenschaftlich in den Blick nimmt.

De Mans Rekonstruktion der Ironie tritt mit dem Anspruch auf, diese weder als bloßes Kunstmittel zur Erreichung einer „spielerischen ästhetischen Distanz“ aufzufassen, noch sie auf eine „Dialektik des Selbst als reflexiver Struktur“ zu reduzieren, noch ironische Momente oder Strukturen in eine historische Dialektik einzubauen (cf. CI 169 f.). Auch wenn sich die Ironie nicht in eine Dialektik des über sich und die Dinge verfügenden Subjekts einbauen läßt, hat sie doch eine subjekttheoretische Relevanz, die es erlaubt, die Ironie nicht nur als Darstellungsmodus, sondern auch als ein Moment in subjektiven Vollzügen zu beschreiben.

Zentral dafür sind die thetischen Urteile innerhalb des tropologischen Systems, die ich in der bisherigen Rekonstruktion übergangen habe. Thetische Urteile sind Urteile, in denen „eine Entität“ sich nicht mit etwas anderem vergleicht, sondern „sich zu sich selbst verhält“. Das Paradigma eines solchen Urteils ist die Behauptung „Ich bin“ als die Behauptung der eigenen empirischen Existenz, ein „Selbst“ oder ein „Ich“, das jetzt – im Unterschied zu dem sprachlich gesetzten Selbst, der anfänglichen Katachrese des tropologischen Systems – prädiiziert werden kann. Eine mögliche Prädikation ist „Ich bin frei“ bzw. verallgemeinert: „Der Mensch ist frei“. In diesem thetischen Urteil ist die Freiheit als „Asymptote“ strukturiert, als „unendlichen Punkt“ oder „unendliche Bewegung der Annäherung“, zu dem jeder Mensch hin unterwegs ist. Dem entspricht eine Differenz von *empirischem* und *transzendentelem* Selbst, die im Subjekt selbst besteht: „[...] man kann sich dieses Selbst [das anfänglich gesetzte Ich, J.S.] als eine Art [...] transzendenteles Selbst vorstellen, dem sich der Mensch annähert, als etwas, das unendlich agil, unendlich elastisch ist [...], als ein Selbst, das über jeder seiner eigenen partikularen Erfahrungen steht und zu dem jedes partikulare Selbst hin unterwegs ist“ (CI 175).

Entscheidend ist hier, daß die Unerreichbarkeit des transzendenteles Selbst für das empirische Selbst eine Unerreichbarkeit seines Ursprungs und einer transparenten Selbstpräsenz ist. Beschrieben wird eine unabschließbare Bewegung der Annäherung des empirischen an das transzendentele Selbst, das selbst niemals

33 Schon Heidegger betont, daß das Werksein des Werkes den Charakter der Herstellung hat: „Das Werk als Werk ist in seinem Wesen herstellend“. (cf. Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (in: ders.: *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt/Main 1950, S. 1-74), hier S. 31).

durch die endlichen oder bestimmten Selbst, die je nur Partikularerfahrungen oder Partikularkonstruktionen des Subjekts sind, einzuholen ist. Die Totalität des Selbst bleibt dem empirischen und auch dem (selbst-)erkennenden Subjekt unzugänglich. Wenn es an dieser Stelle einmal mehr Konfusion hinsichtlich des verwendeten Vokabulars zu geben scheint, so ist dies wie so oft Paul de Mans mangelnder (philosophischer) Reflexion seiner eigenen Beschreibungen geschuldet. Festzuhalten ist jedenfalls, daß das Subjekt nicht über sich selbst verfügen kann noch sich selbst transparent ist, sich also weder rational beherrschen noch sich rational erkennen kann – wie immer man das genauer beschreiben müßte. All diese verschiedenen Subjekte sind jedenfalls durch und durch fiktiv, wie immer man sie benennt – was sie gerade erst dem ironischen Spiel, das Paul de Man mit ihnen zu treiben versucht, verfügbar macht. Verfügbar macht allerdings um den Preis einer Nivellierung des Einzelnen, der Evidenz der sinnlichen Biographie des Individuums, der subjektiven Spur, Wunde oder Narbe dessen, was dem Subjekt in seiner Geschichte angetan wurde und was als die aufgehobene Geschichte der wiederholten Versuche gelesen werden kann, das einzelne Subjekt zu nivellieren und seine Individualität auszulöschen oder zu reduzieren.³⁴

In der Kohärenz der erzählenden Entfaltung des tropologischen Systems, liegen „radikal negative Momente“, sie ist eine „komplexe negative Erzählung“, da „das Selbst niemals dazu in der Lage ist, zu wissen, was es ist“ und „niemals als solches identifiziert“ werden kann. Die selbstreflexiven Urteile des Selbst sind daher keine „stabilen Urteile“. Man könnte hier auch von einer strukturell angelegten Verfehlung des empirischen oder realen Selbst durch das erkennende Subjekt sprechen. Möglich sind vielmehr nur allegorische Erzählungen des Selbst über sich selbst, die jeweils der Konstruktion eines partikularen Ichs entsprechen. Auch wenn diese Erzählungen einen zweifelhaften Erkenntnisgewinn über das Selbst bergen, so bleibt gleichwohl das Erzählen (und damit das Selbstbeschreiben) als das stete (Neu-)Konstruieren einer Vergangenheit (und Zukunft) des Subjekts notwendig.

Jedes partikulare oder endliche – empirische – Selbst, auch die Kohärenz und Einheit eines Selbst selbst, wird von der Ironie in Frage gestellt. Der ironische Subjektvollzug, die Distanzierung des Autors von seinem Text, gleicht einer unendlichen Absetzbewegung, in der ein an sich ungreifbares Subjekt seine partikularen Selbst in einer unabschließbaren und unendlichen Transgression je aufs neue überwindet. In dieser ironischen Absetzbewegung liegt ein Moment *zeitlicher Differenz* bzw. Kraft, auf das ich noch zu sprechen kommen werde.

Auch wenn die „reflexiven“ Urteile des Selbst über sich selbst eine „kraftvolle Negativität“ enthalten, so ist dies nicht dahingehend mißzuverstehen, daß einzelne empirische Subjekte die Erzählung bzw. das tropologische System im Ganzen in Frage zu stellen vermöchten. Die „kraftvolle Negativität“ vermag nicht die „fundamentale Intelligibilität des Systems in Frage zu stellen, weil sie immer auf ein System von Tropen reduziert und als solches beschrieben werden kann und das [...] eine inhärente Kohärenz aufweist“ (CI 176). Daß das ironische Subjekt sich der

34 Auch die unverwechselbare Zeichnung des Körpers soll Individualität gründen, in dem sie diesem ganz buchstäblich Male, Narben, Piercings und ähnliches zu- oder einfügt. Dies ist eine extreme Form der Einlösung des Anspruchs auf Individualität.

Kontingenz seiner partikularen empirischen Ichs innewird und diese immerwährend transgressiert, bedeutet daher noch nicht, daß es diesen Vorgang auch intentional beherrscht oder Kontrolle über den Akt des Schreibens besäße. Das freie Spiel der Zeichen, die grundsätzliche Arbitrarität und Unzuverlässigkeit der Zirkulation aller Zeichensysteme macht den Akt des Schreibens vielmehr unkontrollierbar.³⁵ Den Wörtern eignet ein gewisses Eigenleben, sie haben eine Weise, Dinge zu sagen, die „nicht diejenige ist, die man wollte, daß sie sie sagen“ (CI 181). Die unkontrollierbare Eigenständigkeit des sprachlichen Bedeutens gleicht einer „Textmaschine“, einer „unerbittlichen Determination“ bzw. einer „totalen Arbitrarität“, die den Text von den Intentionen seines Autors radikal distanziert. Diese „unbedingte Willkür“³⁶ in der Eigenständigkeit der Sprache, wie de Man im Anschluß an Schlegel sagt, bedroht die erzählerische Konsistenz und unterläuft das reflexive wie das dialektische Modell, das jeder Erzählung zugrundeliegt: „Es gibt keine Erzählung ohne Reflexion, keine Erzählung ohne Dialektik, und das, was Ironie unterbricht [...] ist genau diese Dialektik und diese Reflexivität, die Tropen“ (CI 181).

Ironie ist also laut de Man weder mit Dialektik noch mit Reflexion gleichzusetzen, wie es eine subjekttheoretische Beschreibung der Ironie vielleicht nahelegen könnte.³⁷ Die Ironie ist nicht auf eine „Dialektik des Selbst als eine reflexive Struktur“ reduzierbar. Genau dies unterstellt ein Einwand, den de Man gegen einen seiner eigenen früheren Texte, der sich ebenfalls mit der Problematik der romantischen Ironie beschäftigt, erhebt. Es handelt sich um *Die Rhetorik der Zeitlichkeit*³⁸ (1969), ein Text, zu dem sich die Vorlesungsmitschrift als „autocritique“ verhält. Der Autor des zweiten Textes distanziert sich von dem Text des ersten Autors, und er tut dies, indem er eine Reduktion der Ironie auf eine Dialektik des

- 35 Der Autor ist durch die vorhandene Sprache in dem gleichen Augenblick determiniert, in dem er eine punktuelle Freiheit in der exzessiven Transgression des Schreibaktes in Form einer kalkulierten strategischen Öffnung der Metaphysik gewinnt. Cf. zur Möglichkeit einer solchen Transgression des metaphysischen Feldes: Jacques Derrida: *Cogito und Geschichte des Wahnsinns* (in: ders. *Die Schrift und die Differenz*, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1997, S. 53-101). Die dekonstruierende Lektüre produziert die „signifikante Struktur“ eines Textes zwischen dem, was der Schriftsteller in den verwendeten Sprachschemata beherrscht und dem, was er nicht beherrscht. (cf. Jacques Derrida: *Grammatologie* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1983), hier S. 273).
- 36 Allerdings scheinen Ironie und unbedingte Willkür nicht einfach zusammenzufallen, da die Ironie an die Faktizität eines textimmanenten Widerspruchs oder eines unterstellten Text/Intention-Widerspruchs gebunden bleibt. Vielleicht ist Ironie ja die Nichtadäquation von Sprache und Denken. Jedenfalls ist Ironie gegensinnig verfaßt: zugleich positiv wie negativ, wie Gleichzeitigkeit von Materie und Antimaterie.
- 37 Ich verstehe im Unterschied zu de Man die textinterne Ironie als Anschlußstelle für Selbstreflexionen. Selbstreflexionen verstehe ich nicht als narratives Muster, sondern als die Durchbrechung solcher Muster. Was de Man als reflexives Muster der Narrationen unterstellt, fasse ich unter den Begriff der ‚Selbstbeschreibung‘.
- 38 Paul de Man: *Die Rhetorik der Zeitlichkeit* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 83-130). Zitiert unter dem Sigel [IÄ].

Subjekts zurückweist. Diese Revision ist selbst ein Beispiel für das, was de Man theoretisch zu beschreiben sucht. Gleichwohl lassen sich diesem Text einige Aspekte entnehmen, die die zeitliche Struktur der Ironie genauer zu fassen vermögen.

1. In dem früheren Text scheint de Man tatsächlich die Ironie als ein Problem aufzufassen, „das innerhalb des Ichs verankert ist“ (IÄ 108). Dagegen spricht jedoch, daß er die Ironie anhand literarischer Texte und literarisch dargestellter Subjekte beschreibt. Es sei sogar besser, die Ironie anhand von Texten zu beschreiben, anstatt von Individuen zu sprechen (cf. IÄ 121). Die Beschreibung der Ironie auf der Ebene literarischer Texte scheint mir mit dem, was er im späteren Text als „äußere Ironie“ bezeichnet, durchaus vereinbar zu sein. Wesentlich ausgespart bleibt jedoch die Frage, inwieweit mit der Darstellung von Subjekten in Texten alle Möglichkeiten eines Verhältnisses von Subjekten zu Texten schon erschöpft sind. Dieses Verhältnis scheint sich vielmehr ganz verschieden denken zu lassen:

a. Es kann sich, wie im früheren Text von de Man, um literarisch dargestellte Subjekte oder Subjektivität handeln oder um ironische Brüche in der Syntax eines Textes, etwa in der Form einer Parekbasis.

b. Empirische Subjekte können in einem interpretierenden oder rezeptiven Bezug zu Texten gedacht werden.

c. Das Verhältnis von Subjekt und Text läßt sich aber auch als Produktionsverhältnis von ästhetischem Subjekt, dem Autor, zu dem von ihm verfaßten Text denken. Dies läßt sich wiederum auf dreifache Weise verstehen. Zunächst ist die hermeneutische Unterstellung einer Sinntotalität eines Textes wesentlich an die Unterstellung eines einheitlichen empirischen Autors gebunden, der diesen Text hervorgebracht hat. Zumindest konstituiert diese Unterstellung die moderne Einheit von Autor- und Werkbegriff.³⁹ Der Autor fungiert dann als der fiktive Garant einer Sinneinheit des Textes und verhält sich komplementär zu dem Begriff des Werkes, was sich als eine notwendige heuristische Annahme im Prozeß des Verstehens verstehen läßt.⁴⁰ Zum zweiten kann es sich einfach um das reale empirische Subjekt handeln, das als Autor einen Text produziert. Damit ist aber noch nicht gesagt, daß der Autor autonomer Urheber seiner Texte oder seines Werkes ist. Zum dritten läßt sich jedoch das Produzieren sinnvoller Zusammenhänge und deren ironische Interruption auch für eine Beschreibung subjektiver Vollzüge nutzen. Das, was ich bisher als die „innere Ironie“ rekonstruiert habe, läßt sich als ein Moment in einem Prozeß verstehen, der nicht der Kontrolle eines bewußten Subjekts unterliegt, sondern Ausdruck und Spur einer ursprünglichen produktiven *Kraft* ist, die in der Sprache und durch Sprache wirkt und die eine sich selbst zeugende Struktur generiert.

Für diese Lesart spricht schon im früheren Text, daß de Man dort zwar die Ironie als eine Verdoppelung im Ich beschreibt, zugleich aber des öfteren auch die fundamentale Abhängigkeit dieser Verdoppelung von der Sprache betont bzw. den Vorgang der Verdoppelung selbst als ein sprachliches Geschehen beschreibt, nämlich als eine zunehmende Distanzierung von Zeichen und Bedeutung. Die iro-

39 Cf. Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* (in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Fischer, Frankfurt/Main 1988, S. 7-31).

40 Auch das Schöne läßt sich so verstehen, daß es als Identität von Intention und Bedeutung einer Äußerung fungiert.

nische *Sprache* spaltet „das Subjekt auf in ein empirisches, in einem nichtauthentischen Zustand lebendes Ich und in ein Ich, das nur in Form einer Sprache existiert, die das Wissen um diese fehlende Authentizität behauptet“. Die Aufspaltung des Subjekts ist also nur innerhalb und durch die Sprache möglich, sie ist eigentlich eine sprachliche Operation und insofern sind de Mans Ausführungen mit der späteren Konzeption nicht inkompatibel.

Allerdings gibt es in der Tat auch den Zug, die Ironie in eine dialektische Bewegung des bewußten Subjekts einzubauen. Das Vermögen der ironischen „Verdopplung“ finde sich nämlich vor allem bei denen, die mit der Sprache als handwerklichem Material arbeiten, wie dies etwa Künstler oder Philosophen tun. Die Sprache funktioniert dabei nicht wie im „alltäglichen Leben“ nur als Werkzeug: die

„[...] reflexive Disjunktion tritt nicht nur *mittels* der Sprache in ihr Recht als privilegierte Kategorie, sie befördert das Ich auch aus der empirischen Welt in eine aus Sprache gebildete und aus Sprache bestehende Welt – eine Sprache, die das Ich in der Welt zwar mit samt den anderen Entitäten vorfindet, die aber insofern einzigartig ist, als sie die einzige Entität darstellt, mit deren Hilfe es sich von der Welt unterscheiden kann. Die so begriffene Sprache teilt das Subjekt in ein empirisches, in die Welt eingebettetes Ich und ein Ich, das in seinem Versuch zur Differenzierung und Selbstdefinition einem Zeichen ähnlich wird.“ (IÄ 111/Hervorhebungen von de Man)⁴¹

De Mans Redeweise schwankt also eigentümlich zwischen einer Beschreibung der Ironie, der sich ein bewußtes Subjekt (etwa für seine Zwecke) zu bedienen vermag und einer entsubjektivierten Beschreibung der Ironie als eines prozeßhaften sprachlichen Geschehens, daß quasi ‚von selbst‘ abläuft, ohne daß der ironische Prozeß einem bewußten Subjekt noch kontrollierbar wäre. Zum einen ist die Sprache damit eine tiefer wirkende Kategorie als das Subjekt oder das Ich. Ein sprachliches Geschehen ermöglicht und konstituiert erst die Differenz zwischen empirischem Ich bzw. Welt und ironischem Ich. Erst das sprachliche Potential zur Transzendenz macht es möglich, sich von den konkreten physischen Eindrücken zu distanzieren (cf. Kapitel 1/I dieser Arbeit). Zum anderen wird diese Differenzierung jedoch als bewußte Leistung oder als eine Zunahme des Bewußtseins beschrieben. Insofern damit die Ironie als ein sprachliches Mittel aufgefaßt ist, dem sich bestimmte Subjekte – Künstler oder Philosophen – zu bestimmten Zwecken bedienen können, scheint de Mans Selbstkritik, er beschreibe die Ironie in einer Dialektik des *Subjekts*⁴², zuzutreffen. Vielleicht ließe sich die strukturelle Beschreibung der Ironie und der bewußte Gebrauch der Ironie durch Subjekte aber so vereinbaren, daß letzterer eine Art bewußte *mimesis* an einen Prozeß steter Selbstschöpfung und -vernichtung darstellt, wie er – bewußt oder unbewußt – allen subjektiven Vollzügen gemein ist. Auf diesen Punkt werde ich noch zurückkommen.

41 Es erscheint aber kaum plausibel anzunehmen, es könne für menschliche Subjekte im vollen Sinne eine empirische Welt außerhalb der Sprache geben.

42 Zudem identifiziert de Man im früheren Text Ironie und Reflexion. In der späteren Vorlesung hingegen differieren Ironie und Reflexion insofern, als daß die Ironie gerade das reflexive Modell als narratives Muster außer Kraft setzt. Cf. Fußnote 37.

2. Trotz der also mindestens zum Teil berechtigten Selbstkritik de Mans läßt sich dem früheren Text noch eine genauere Beschreibung der zeitlichen Struktur der Ironie entnehmen. In der *Rhetorik der Zeitlichkeit* gibt es ein eigentümliches Schwanken bezüglich dessen, ob der mit der Ironie verbundene Prozeß Ernst oder Spiel sei. In Verbindung damit scheint die Frage zu stehen, ob der ironische Prozeß eine Entwicklung beschreibt, oder ob er sich als eine unabschließbare Kette von Wiederholungen darstellt.

Ernst und „alles andere als beruhigend“ scheint die Ironie für das reale empirische Ich zu sein, insofern sie einen Prozeß in Gang setzt, der „ganz und gar nicht harmlos ist. Er mag als beiläufiges Spiel mit einem losen Faden des Stoffes beginnen, aber schon *nach kurzer Zeit* wird das ganze Gewebe des Ichs aufgetrennt sein und auseinanderfallen“. Entscheidend ist hier, daß die Ironie als ein *zeitliches Geschehen* aufgefaßt wird, das an einem bestimmten Punkt mit der Infragestellung „der Unschuld oder der Authentizität unseres Weltgefühls“ (IÄ 112/alle Hervorhebungen von mir, J.S.) *beginnt*, eine Wegstrecke durchläuft und an deren *Ende* nur der Wahnsinn droht. Die Ironie „verliert sich in den immer enger werdenden spiralförmigen Windungen eines sprachlichen Zeichens, das sich von seiner eigentlichen Bedeutung *immer weiter* entfernt, und sie kann aus dieser Spirale nicht entkommen“ (IÄ 120/Hervorhebungen von mir, J.S.). Aber diese Projektion der Ironie auf eine linear gedachte Zeitachse ist selbst Teil der ästhetischen bzw. narrativen Muster, gegen die sich die Negativität der Ironie zu wehren und zu wenden sucht. Zudem ist hier einzuwenden, daß dieser Prozeß sich für de Man in einer luftleeren idealistischen Sprachsphäre abzuspielen scheint, ohne biographisch gewachsene Verbindlichkeit von Subjekt und Erfahrung (die vielleicht gerade durch die Wiederholung des Erzählten selbst zustandekommt), ohne eine biographisch verbürgte Referentialität der Zeichen, mittels derer man sich selbst und seine Geschichte – als Narbe, Wunde, Spur etc. – zu beschreiben sucht. Es ist eben nicht beliebig, welche biographische Geschichte ich erzähle und wie ich sie erzähle. Das ist natürlich kein Einwand gegen Ironie, die trotz allem die Kontingenz dieser Geschichten offenzulegen vermag. Aber Kontingenz und Beliebigkeit sind keinesfalls das gleiche. Kontingenz besagt nur, daß es auch anders sein könnte als es scheint. Das heißt aber nicht, daß alles gleichermaßen möglich und zu verantworten ist.

Der Zunahme einer Distanz im Verlauf einer zeitlichen Entwicklung entspricht die zum Teil dramatische Beschreibung des ironischen Prozesses bei de Man. Die Ironie erscheint als existentiell bedrohliche Bewegung der Selbstauflösung, als ein Prozeß unentwegter Selbstnegation oder auch als Transzendenz der alltäglichen „Verrücktheit“. Sie ist nicht nur eine negative Erkenntnis über den Status der alltäglichen Welterfahrung und des alltäglichen Funktionierens in unreflektierten Konventionen, sondern enthüllt auch „die Existenz einer Zeitlichkeit, die vollkommen unorganisch ist, da ihre Beziehung zu ihrer Quelle, zu ihrem Ursprung ausschließlich durch Distanz und Differenz charakterisiert ist und sie kein Ende und keine Totalität kennt“ (IÄ 120). Die Ironie wird von dieser „authentischen Erfahrung der Zeitlichkeit bestimmt, die, vom Standpunkt des in der Welt engagierten Ichs be-

trachtet, eine negative ist“.⁴³ Sie ist „Modus der Gegenwart, sie kennt weder Erinnerung noch vorausweisende Dauer“ und hat von daher „eine synchrone Struktur“. Da die Ironie „instantan“ ist und sich als ein „Augenblicksprozess“ vollzieht, läßt sich die ironische Differenz im Subjekt auch als räumliches Nebeneinander des empirischen und des ironischen Ichs, die beide zum gleichen Zeitpunkt gegenwärtig und unvereinbar sind, verstehen. Als räumliche oder synchrone Differenz in einem Subjekt zu einem „auf einen einzigen Moment“ reduzierten Zeitpunkt ähnelt die Ironie „dem Muster, nach dem sich Erfahrung tatsächlich gestaltet, in ihr zeigt sich die menschliche Existenz als eine von einem geteilten Ich durchlebte Abfolge isolierter Momente“. Die Ironie kennt daher im Unterschied zur Allegorie „weder Erinnerung noch vorausweisende Dauer“ (IÄ 124) und ist insofern ahistorisch.

De Man beschreibt die ironische Absetzbewegung daher auch als die „Wiederkehr eines sich *selbst in die Höhe schraubenden* Bewußtseinsaktes“ (IÄ 118/ Hervorhebung von mir, J.S.). An anderer Stelle spricht er davon, daß die Ironie die Nichtauthentizität, die aus der unüberwindlichen Distanz und Differenz zu jedweder Quelle folgt, auf „*immer bewußtere* Weise erneut zum Ausdruck bringen und wiederholen“ (IÄ 120/ Hervorhebung von mir, J.S.) kann. Wenn die Ironie als eine „Wiederkehr“ bzw. als sich ewig wiederholender Akt strukturiert ist, dann erscheint es jedoch wenig plausibel anzunehmen, daß die ironische Bewegung irgendwie zum Höheren führt, was in diesem Kontext nur heißen könnte: zu einem höheren Bewußtsein. Abgesehen davon, daß es völlig unklar bleibt, wie ein solches höheres ironisches Bewußtsein beschaffen sein und wie es sich vom einfachen ironischen Bewußtsein strukturell unterscheiden sollte, steht die Bestimmung der Ironie als Zunahme oder „Höherentwicklung“ auch im Widerspruch zu der behaupteten ahistorischen Struktur der Ironie.⁴⁴ Allerdings muß man hier unter-

43 Bei dieser „Erfahrung der Zeitlichkeit“ scheint es sich um die Erfahrung einer unüberwindlichen Distanz des Subjekts zu seinem Ursprung zu handeln. Warum es sich hierbei jedoch um eine „authentische Erfahrung“ handeln soll, bleibt völlig unklar, insbesondere, wenn man in Erwägung zieht, was de Man über die ironische Sprache sagt: „eine fehlende Authentizität zu durchschauen garantiert noch keine Authentizität“ (IÄ 112). Ebenso verwundert es, daß es sich dabei um eine *Erfahrung* handeln soll. Dies kann nicht im strengen Sinne gemeint sein, da die Ironie angeblich gerade zu einer Aufspaltung des Subjekts in ein zeichenhaftes und ein empirisches Ich führt bzw. die Ironie die Kontinuität des empirischen Subjekts unterbricht. Die Ironie gehört daher in den Bereich einer negativen Erkenntnis des Subjekts über sich selbst, die gerade nicht der historischen oder empirischen Welt angehört, wie de Man auch des öfteren betont. Eine weitere Unschärfe liegt zudem darin, daß einerseits ein prozeßhaftes Geschehen (oder eine Tätigkeit) als Grund einer statisch beschreibbaren Differenz auftritt, deren Pole ein Resultat dieses Prozesses sind (Ironie und Empirie), während andererseits einer der beiden Pole selbst mit dem Prozeß identifiziert wird (Ironie).

44 Die Ironie überlieferter Texte über die Ironie habe es „sehr häufig auf die Behauptung abgesehen, man könne über das Wesen des Menschen sprechen, als ob es eine historische Tatsache sei. Eine historische Tatsache ist, daß die Ironie sich ihrer selbst in zunehmendem Maße bewußt wird, wenn sie unsere Unmöglichkeit demonstriert, ein wirklich geschichtliches Wesen zu sein. Wenn wir über die Ironie sprechen, so haben

scheiden zwischen der Historizität der Erfahrung (für die Autobiographie des Subjekts) und dem ahistorischen Erfahrungsgehalt (deren systematische Subversion).

Plausibler erscheint es, einer anderen Lesart zu folgen, die die Ironie als eine sich ewig wiederholende Bewegung auffaßt, die weder zu einem höheren Bewußtsein noch zwangsläufig zu einem unendlichen Abstand von Ironie und empirischer Welt bzw. empirischem Ich führen muß. Die Ironie „wiederholt sich ständig“, sie bringt „eine zeitliche Folge von Bewußtseinsakten“ hervor, „die ohne Ende ist“ (IÄ 118).⁴⁵ Der ironische Prozeß besteht somit aus einer endlosen Negation subjektiver Stadien, und genau dies macht seine Unabschließbarkeit aus. Die „Unendlichkeit des Prozesses“ sichere gerade die „Freiheit als Widerwille des Geistes, irgendein im Verlauf des Prozesses erreichtes Stadium als endgültig zu akzeptieren, denn damit würde seine unendliche Beweglichkeit ein Ende finden“ (IÄ 118). *Freiheit* bestimmt sich hier also als bestimmte Negation eines Zustands bzw. einer Erzählung. Die Ironie kann niemals stillgestellt werden, jedes endliche Stadium des empirischen Ichs kann erneut ironisch unterlaufen werden. Die Ironie schließt daher die Möglichkeit einer „Versöhnung von Idealem und Realem“ als „das Ergebnis einer Handlung oder Tätigkeit des Geistes“ aus, sie ist gerade keine „Präfiguration einer zukünftigen Heilung oder Wiederherstellung“, sondern „ein endloser Prozeß, der zu keiner Synthese führt“ (IÄ 117 f.). Insofern entspricht die Auffassung, die de Man hier vertritt, zumindest keiner (teleologischen) *Dialektik* des Subjekts oder historischen Dialektik.

Diese Figur eines immanenten Transzendenzstrebens ist die Bewegung des sprachlich verfaßten Subjekts schlechthin: „Der rhetorische Modus der Ironie verweist uns noch deutlicher als die Allegorie auf die Unstimmigkeit des bewußten Subjekts, dessen Bewußtsein eindeutig ein unglückliches Bewußtsein ist, das danach strebt, über sich hinaus und aus sich heraus zu gelangen“ (IÄ 120 f.).⁴⁶ Die-

wir es nicht mit der Geschichte eines Irrtums zu tun, sondern mit einem Problem, das innerhalb des Ichs verankert ist“ (IÄ 108). Ein Problem, über das wir vielleicht nur sprechen können, wenn wir es historisieren.

- 45 Die Bewegung der Ironie kann daher selbst die „Dimensionen des Absoluten“ erreichen: „Die Ironie besitzt eine ihr innewohnende Tendenz, ihre Bewegung zu beschleunigen und nicht anzuhalten, bis sie ihren Weg vollendet hat; ausgehend von der nebensächlichen und scheinbar harmlosen Bloßstellung einer unbedeutenden Selbsttäuschung erreicht sie schnell die Dimensionen des Absoluten“ (IÄ 112). Ist also die Differenz zwischen den beiden Lesarten letztlich illusionär?
- 46 Im *Gespräch über die Poesie* (in: Friedrich Schlegel: *Kritische und Theoretische Schriften*, Reclam, Stuttgart 1978, S. 165-224) von Friedrich Schlegel heißt es: „Nie wird der Geist, welcher die Orgien der wahren Muse kennt, auf dieser Bahn bis ans Ende dringen, oder wähnen, daß er es erreicht: denn *nie kann er eine Sehnsucht stillen, die aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt*. Unermeßlich und unerschöpflich ist die Welt der Poesie wie der Reichtum der belebenden Natur an Gewächsen, Tieren und Bildungen jeglicher Art, Gestalt und Farbe“ (l.c., S. 165/alle Hervorhebungen von mir, J.S.). Schlegels Konzept einer unstillbaren „Sehnsucht“, die „aus der Fülle der Befriedigungen selbst sich ewig von neuem erzeugt“, entspricht genau spiegelbildlich dem bei de Man rekonstruierten immanenten Transzendenzstreben des bewußten Subjekts. Während de Man dieses Transzendenz-

ses strukturell angelegte, immanente Transzendenzstreben des bewußten Subjekts fällt für de Man mit der Schlegelschen „Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ zusammen. Diese Auffassung, nach der die Ironie den Charakter einer ständigen Wiederholung einer Selbsttranszendenz hat, schließt es aus, daß man bei dieser Bewegung von einem Anfang, einem Ende oder einer Zunahme des Bewußtseins oder des Abstands zwischen Subjekt und empirischer Welt sprechen kann. Das ironische Wissen ist laut de Man niemals auf die empirische Welt bzw. das empirische Ich anwendbar, ohne „Verrat“ am Wesen der Ironie zu begehen.⁴⁷ Das ironische Subjekt muß stattdessen „die rein fiktionale Natur seines eigenen Universums geltend machen und die radikale Differenz“ aufrechterhalten, „welche die Fiktion von der Welt der empirischen Realität trennt“ (IÄ 115). Infragezustellen wäre hier jedoch, was de Man mit „Welt“ und „empirischem Ich“ eigentlich meint. Beides scheint sich nicht auf eine alltägliche soziale Pragmatik zu beziehen, sondern eher die Position eines Dings an sich einzunehmen, das durch keine Erkenntnis je eingeholt werden kann.

Der Struktur einer unabschließbaren Bewegung der Selbsttranszendenz entspricht bei de Man auch ein weniger dramatisches und eher spielerisches Verständnis der Ironie. Der Prozeß fortwährender Selbsttranszendenz wird nämlich selbst wiederum als illusionär oder fiktiv beschrieben: „Der Ironiker erfindet eine Form seiner selbst, die ‚verrückt‘ ist, aber um ihr eigenes Verrücktsein nicht weiß; dann geht er dazu über, auf seine dergestalt vergegenständlichte Verrücktheit zu reflektieren“ (IÄ 114).

Der ironische Vollzug bestände dann in der Konstruktion eines fiktiven Selbst, das das Subjekt nur erfindet, um sich im Akt der Reflexion zugleich davon abzusetzen. Andersherum könnte man sagen, daß erst in der Reflexion das ‚verrückte‘ Ich des Alltags konstituiert wird. Das ironische Ich erfindet also ein pseudo-empirisches Ich (also eine Selbstbeschreibung), von dem es sich je absetzt. Es handelt sich also um eine aktiv betriebene Mimesis des Subjekts an den ewigen Prozeß der Schöpfung und Zerstörung. Da die Ironie „den Fluß der zeitlichen Erfahrung in eine Vergangenheit [teilt], die reine Illusion ist, und in eine Zukunft, die stets von einem Rückfall

streben jedoch als eine notwendige und unmögliche Bewegung des unglücklichen Bewußtseins beschreibt, entsteht die Sehnsucht bei Schlegel gerade aus der Fülle der Befriedigungen. Hier steht also ein aktives Schaffen aus der Fülle einem reaktiven Schaffen aus Mangel entgegen. Beiden Beschreibungen gemeinsam ist jedoch ihr antidialektischer Zug (im Sinne einer teleologisch auf Synthesis angelegten Dialektik). Weder de Mans unglückliches Bewußtsein noch Schlegels Sehnsucht sind auf eine *Dialektik* des Subjekts reduzierbar, weil das immanente Transzendenzstreben des Subjekts auf keine Synthese oder Versöhnung abzielt, sondern strukturell unabschließbar bleibt. Diese Konzeption eines immanenten Transzendenzstrebens ist daher von gleicher Reichweite wie der Vollzug menschlichen Lebens überhaupt, insofern menschliches Bewußtsein unhintergebar an Sprachlichkeit gebunden ist.

47 Cf. zum Verhältnis von organischer Natur, Ironie und Zeit auch Paul de Man: *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation* (in: ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*, hg. von Christoph Menke, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1993, S. 185-230), hier S. 187.

ins Nichtauthentische bedroht bleiben wird“ (IÄ 120), kann es sich bei der Erfindung verrückter Formen seiner selbst nur um verschiedene Konstruktionen partikularer Selbst handeln, die dann ironisch transzendiert werden können. Der ironische Vollzug bestände nur in einer *scheinbaren* Selbsttranszendenz, da sich das gegenwärtige Subjekt von einer in die Vergangenheit rückprojizierten Fiktion seines Selbst, also seiner im- oder expliziten Selbstbeschreibung distanziert. Diese Bewegung ist zwar nur eine scheinbare, bleibt aber eben doch eine Bewegung. Das Verhältnis der fiktiven (biographischen) Erzählung über die Geschichte des Subjekts zum realen empirischen Ich bleibt unhintergebar fragwürdig. An anderer Stelle beschreibt de Man die „doppelt phantastische Eigenschaft“ jeglichen erzählerischen Realismus, die darin liegt, daß dieser „nicht nur [...] die Darstellung eines Ereignisses und nicht das Ereignis selbst [ist]“. Das „Ereignis selbst ist bereits eine Darstellung, weil jede empirische Erfahrung im Grunde phantastisch ist“ (AL 132). Die vom ironischen Subjekt erfundene verrückte Form seiner selbst kann daher nicht mit dem empirischen, in die Welt eingebetteten Ich gleichgesetzt werden. Different sind vielmehr das gegenwärtige Ich der aktuellen Subjektvollzüge, das nicht verfügbar ist, und das historisch-biographische Subjekt der ironischen Selbstfiktion, also das Subjekt des Aussagens und das Subjekt der Aussage, das erzählende Ich und das erzählte Ich.

In dieser Version wäre eine biographische Entwicklung des Subjekts dann nur eine Illusion, die das Subjekt dadurch erzeugt, daß es endliche Stufen seiner selbst (als Selbstbeschreibungen) in die Vergangenheit projiziert, von denen es sich immer aufs Neue absetzen und vor deren Hintergrund es sich verstehen oder entwerfen kann. Auch wenn dieser Hintergrund illusionär ist, so bleibt er doch – als eine mögliche, wenn auch fiktive Erzählung der Vergangenheit – ein Hintergrund, zu dem sich ein Subjekt in der Gegenwart verhalten kann. Gegenwärtiger ironischer Vollzug als Selbstnegation und Narration der Vergangenheit scheinen also untrennbar ineinander verschränkt. Sie schließen sich nicht nur wechselseitig aus, sondern bedingen sich dialektisch, allerdings in einer Dialektik ohne *telos*, d.h. ohne die Möglichkeit einer Aufhebung der Geschichte.

Damit werden zwei Dinge in den Vordergrund gerückt. Zum einen wird die zeitliche Punktualität des ironischen Vollzuges betont, der also ahistorisch ist und nur im Modus der Gegenwart vollzogen werden kann. Zum anderen ist die Ironie als die bestimmte Negation eines rückprojizierten endlichen Stadiums als ein unabschließbarer Prozeß strukturiert und entspricht strukturell dem tatsächlichen Lebensvollzug empirischer Subjekte. Die Ironie ist zugleich Bewußtsein der eigenen bzw. der menschlichen Endlichkeit wie Transzendenz dieser Endlichkeit. Die ironische Transzendenz der Endlichkeit kann sich allerdings nie auf eine stabile Position feststellen, sondern muß stets aufs Neue vollzogen werden. Ironie praktiziert (und wiederholt) die Einsicht in die Beschränktheit und Endlichkeit des Menschen als konstitutive Bedingung seines subjektiven Selbst- und Weltverhältnisses. Auf diese Ambivalenz der Ironie, Ausdruck und Transzendenz der Endlichkeit zu sein, komme ich im nächsten Abschnitt zurück.

Die spätere Vorlesung de Mans scheint eine falsche Alternative aufzumachen. Auf der einen Seite wird die äußere Ironie antisubjektivistisch und antidialektisch beschrieben, als ein reines Textgeschehen, ein Geschehen, daß sich dem entsub-

jektivierten Text vollständig immanent vollzieht. Diese Beschreibung richtet sich gegen eine Auffassung, nach der der empirische Autor eines Textes der autonome Urheber des Textsinns und eine selbstbewußte Kontrollinstanz sprachlichen Bedeutens ist. Auf der anderen Seite weist der Selbsteinwand de Mans zu Recht eine Reduktion der Ironie auf eine Dialektik des bewußten Subjekts zurück. Damit ist jedoch nicht ausgeschlossen, daß die Ironie eine Struktur beschreibt, die genau diejenige subjektiver Vollzüge ist.

Mit der Zurückweisung eines subjektdialektischen Verständnisses der Ironie ist diese für jede subjekttheoretische Beschreibung daher nicht schon verloren. Auch wenn die Kritik subjektivistischer Metaphysik, soweit sie den Autor als sich selbstpräsenten Urheber seiner Texte oder als selbsttransparenten Grund vorstellt und die Bedeutung eines Textes vollständig aus den Intentionen seines Autors zu erschließen hofft, plausibel erscheint, läßt sich mittels dessen, was de Man als innere Ironie bezeichnet, der Prozeß subjektiver Vollzüge beschreiben.

Der Autor läßt sich nicht als der autonome Urheber seiner Texte oder als intentional selbstpräsenten Subjekt denken. Das ironische Selbstunterlaufen einer Darstellung ist daher überhaupt kein Verweis auf den empirischen Autor eines Textes oder auf dessen Intentionen⁴⁸, sondern ein Geschehen auf der Ebene textueller Strukturen, wie es auch Subjekten eingeschrieben ist. Bei der Unterstellung eines einheitlichen Autors handelt es sich hingegen um eine heuristische Annahme, die im Prozeß des Verstehens notwendig impliziert ist. Der Autorbegriff bliebe daher dem Textbegriff sekundär, insofern in letzterem die Abwesenheit der realen Autorintentionen impliziert ist.⁴⁹ Es ließe sich daran anschließend fra-

48 Im übrigen scheint die Ironie nur insofern die Frage der Lesbarkeit von Texten aufzuwerfen, als man sie an die Intentionen des Autors knüpft. Ironie wäre dann das Auseinanderfallen von Autor und Text, Sprecher und Äußerung, Intention und Spur. Der Begriff der Ironie wäre also komplementär zum Begriff des Schönen als Identitätsfigur von Intention und Bedeutung.

49 Autor und Werk scheinen in Bezug auf die Einheit eines Textes komplementäre Begriffe zu sein. Kontrastieren läßt sich der Werkbegriff durch den Begriff des *Textes*, der mit einer Praxis verbunden erscheint, in der *écriture* und *lecture* zusammenfallen. Der Text ist nicht mehr auf eine teleologische Bewegung hin auf eine Sinneinheit oder -totalität reduzierbar, mit dem Ziel eines das Werk abschließenden hermeneutischen Sinns oder Signifikats: „L'œuvre se ferme sur un signifié. [...] Le Texte, au contraire, pratique le recul infini du signifié, le Texte est dilatoire; son champ est celui du signifiant [...] *l'infini* du signifiant ne renvoie pas à quelque idée d'ineffable (de signifié innommable), mais à celle du *jeu*.“ (Roland Barthes: *De l'œuvre au texte* (in: ders.: *Le bruissement de la langue*, Éditions du seuil, Paris 1984, S. 69-77), hier S. 72). Während der Autor zum Werk die Position eines Vaters und Eigentümers einnimmt, in der ihm alle Autorenrechte zugesichert bleiben, liest sich der Text nicht nur „sans l'inscription du Père“, sondern läßt sich auch nicht mehr auf die biologische oder rhetorische Metapher des Organismus oder der (organischen) Entwicklung (das Ganze entsteht aus einem Keim) reduzieren: „...la métaphore du Texte est celle du *réseau*; si le Texte s'étend, c'est sous l'effet d'une combinatoire, d'une systématique [...] aucun ‚respect‘ vital n'est donc dû au Texte: il peut être *cassé* [...]; le Texte peut se lire sans

gen, ob nicht die strukturelle Abwesenheit der Intentionen des empirischen Autors paradigmatisch für jede hermeneutische Situation ist.

Den sich hieraus ergebenden systematischen bzw. hermeneutischen Vorrang der Interpretation vor den Autorintentionen im Zugriff auf die Bedeutung eines Textes werde ich im folgenden selbst in Anspruch nehmen, indem ich die Ironiekonzeption de Mans in einem Rückgang auf die Konzeption der (Transzendental-)Poesie Friedrich Schlegels ergänze.⁵⁰ Im gewissen Sinne werde ich damit eine modifizierte subjekttheoretische Konzeption der Ironie gegen de Mans im späteren Text geäußerte Kritik stark machen, indem ich zeige, daß eine subjekttheoretische Lesart der Ironie noch nicht bedeuten muß, sie in eine Dialektik des bewußten Subjekts einzubauen. Die Ironie ist weder dialektisch noch subjektiv zu verstehen, sie ist weder auf eine *Dialektik* des Subjekts als Präfiguration einer zukünftigen Synthesis noch auf eine Dialektik des *bewußten Subjekts* im Sinne einer kontrollierten Verfügbarkeit reduzierbar. Zudem scheint de Man in beiden Texten über die Ironie diese als eine synchrone Struktur zu beschreiben, einmal als instantanes räumliches Nebeneinander von empirischem und ironischem Selbst in einem Subjekt, zum anderen als synchrones Syntagma eines Textes. In beiden Texten handelt es sich bei der Ironie um eine Beziehung von Widersprüchen, die weder Entwicklung noch Versöhnung zuläßt. De Mans Selbstkritik gründet in einer plausiblen Absage an eine letztlich immer metaphysische Bewußtseinsphilosophie der Subjektivität, die aber die Frage nach der faktischen oder pragmatischen Subjektivität vernachlässigt. Ihm entgeht so die Möglichkeit alternativer Beschreibungen subjektiver Vollzüge. Ich werde im dritten Abschnitt dieses Kapitels entgegen dieser Auffassung de Mans versuchen, die Ironie in eine diachrone Struktur subjektiver Vollzüge einzuschreiben.

Subjekte wären in der revidierten Fassung nicht mehr als Urheber oder Grund

la garantie de son père; la restitution de l'inter-texte abolit paradoxalement l'héritage“. Was nicht heißt, daß der Autor nicht in seinen Text zurückkommen kann, sich nicht wieder als ein „titre d'invité“ in das Spiel der Signifikanten eingeschrieben ließe: „il s'y inscrit comme l'un de ses personnages, dessine dans le tapis; son inscription n'est plus privilégiée, paternelle, aléthique, mais ludique: il devient, si l'on peut dire, un auteur de papier [...] le je qui écrit le texte n'est jamais, lui aussi, qu'un je de papier“ (l.c., S. 74 f.). Cf. hierzu auch den Vortrag von Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* (in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Fischer, Frankfurt/Main 1988, S. 7-31).

- 50 Diese produktive Ergänzung eines Werkes durch die Kritik entspricht dem Schlegelschen Begriff der „Kritik“, die „über die Grenzen des sichtbaren Werkes mit Vermutungen und Behauptungen hinausgeht. Das muß alle Kritik, weil jedes vortreffliche Werk, von welcher Art es auch sei, *mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß*. [...] Jene poetische Kritik will gar nicht wie eine bloße Inschrift nur sagen, was die Sache eigentlich sei, wo sie in der Welt steht und stehn solle: dazu bedarf es nur eines vollständig ungeteilten Menschen, der das Werk so lange als nötig ist, zum Mittelpunkt seiner Tätigkeit mache [...]. *Der Dichter und Künstler hingegen wird die Darstellung von neuem darstellen, das schon Gebildete noch einmal bilden wollen; er wird das Werk ergänzen, verjüngen, neu gestalten*“. (Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister* (in: ders.: *Kritische und Theoretische Schriften*, Reclam, Stuttgart 1978, S. 143-164), S. 158/alle Hervorhebungen von mir, J.S.).

der Texte zu denken, sondern als Effekte und Austragungsorte eines Spiels von Freiheit und Regel, das mit einer sich selbst erzeugenden Prozessualität identisch ist und das sich in Texten materialisiert. Ganz entgangen kann de Man dieses Moment der Ironiekonzeption Schlegels nicht sein, da er schreibt: „Schlegel spricht manchmal von diesem endlosen Prozeß auf etwas überschwengliche Weise, was nicht verwunderlich ist, da er die Freiheit einer sich selbst hervorbringenden Schöpfung beschreibt“ (IÄ 118/Hervorhebung von mir, J.S.).

III

Ich beabsichtige nicht, im folgenden de Mans Rekonstruktion der Ironiekonzeption von Schlegel im Namen eines philologisch ‚richtigeren‘ oder ‚besseren‘ Verständnisses zu kritisieren. Ich werde vielmehr zu zeigen versuchen, daß das, was de Man als die „innere Ironie“ bezeichnet, nicht nur eine Entsprechung in den Fragmenten von Friedrich Schlegel findet, sondern auch produktiv um dessen Verständnis der Poesie ergänzt werden muß. Die Bewegung einer Distanzierung des Autors von seinem Text, die mit der inneren Ironie gemeint ist, läßt sich für eine Beschreibung zeitlicher Vollzüge des Subjekts verwenden. In dem Athenäumsfragment Nr. [238] schreibt Friedrich Schlegel:

„Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des *Idealen* und des *Realen* ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache *Transzendentalpoesie* heißen müßte. [...] So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht *kritisch* wäre, nicht auch das *Produzierende* mit dem *Produkt* darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte: so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.“⁵¹

Als „Transzendentalpoesie“ wird hier also einerseits eine Darstellung oder ein Produkt verstanden, in dem immanent auch das Darstellende oder Produzierende selbst mitdargestellt ist (man könnte auch sagen: mitdargestellt ist das Bedingende im Bedingten), und andererseits besteht die Transzendentalpoesie in einem Verhältnis von Idealem und Realem. In der Poesie wird zum einen eine Poetik als Theorie mitdargestellt. Zum anderen bezeichnet der Begriff der „Kritik“ die immanente Rückbezüglichkeit der Darstellung.

51 Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe Band II* (Schöningh, München/Paderborn/Wien/Zürich 1967), hier S. 127/alle Hervorhebungen von mir, J.S. Im folgenden unter dem Sigel [KA II] zitiert. – Fragmente aus den *Athenäumsfragmenten* werden mit [AT] entsprechend der Standardnummerierung Nr.[...] und unter Angabe der Seitenzahl in der *Kritischen Ausgabe* zitiert. Gleiches geschieht mit Zitaten aus den *Lyceumsfragmenten* (abgekürzt: [L]) und mit Zitaten aus den *Ideen* (abgekürzt [ID]).

Der Transzendentalpoesie entspricht zunächst das, was in der bisherigen Rekonstruktion als „äußere Ironie“ beschrieben wurde. Die Diskrepanz zwischen erwartetem und tatsächlichem Verlauf der Syntax kann den endlichen und kontingenten Charakter einer Darstellung herausstellen, wenn dadurch die Fiktionalität der Darstellung zutage tritt. Dieses Selbstunterlaufen einer Darstellung mittels Ironie kann daher die Dargestelltheit oder Produziertheit einer Darstellung mitdarstellen und sichtbar machen, was insofern einem Rückgang auf das Produzierende entspricht, als damit die Kohärenz des tropologischen Systems unterbrochen wird, das jeder Darstellung bzw. Erzählung zugrundeliegt, also in der Quasi-Position eines ὑποκείμενον ist. Die Unterbrechung der erzählerischen Kohärenz verweist daher auf die unhintergehbare Abhängigkeit einer Darstellung vom tropologischen System und kann so zu dessen indirekter Darstellung dienen. Zugleich gibt es aber auch die Möglichkeit, dieses System durch Ironie zu transgressieren. Diese Lesart findet auch eine Entsprechung in anderen Fragmenten Schlegels, etwa im Athenäumsfragment Nr. [121]: „Eine Idee ist ein bis zur Ironie vollendeter Begriff, eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken. Ein Ideal ist zugleich Idee und Faktum [...]“ (KA II 115). Die Ironie ist hier nicht nur als eine Art Harmonie absoluter Widersprüche beschrieben, sondern auch als abhängig von der Materialität einer Darstellung („Faktum“). Die Ironie bezeichnet also einen nur im und durch das Produkt möglichen Modus der Darstellung, einen internen Selbstwiderspruch oder eine Selbstdifferenz, der/die die Kontingenz und den setzenden Charakter einer Darstellung herausstellt. Diese Selbsttranszendenz der Darstellung entspricht dem Idealen in der Transzendentalpoesie, das von der Realität einer Darstellung abhängig ist. Insofern ist die Transzendentalpoesie „ein Verhältnis des Idealen und des Realen“.

Zugleich wird die Ironie aber als *ein sich selbst erzeugender steter Wechsel* und damit als dynamisch aufgefaßt. Diese Dynamik erlaubt es, sie als Moment in einem Prozeß aufzufassen, der auch subjektiven Vollzügen eigen ist. Um diese Lesart zu begründen, möchte ich zunächst zwei Fragmente aus den *Ideen* Schlegels lesen. Anhand des Fragments Nr. [43] aus den *Ideen* läßt sich zunächst darlegen, daß ästhetische Subjektvollzüge als paradigmatisch für menschliche Subjektivität überhaupt gelten können: „Was die Menschen unter den anderen Bildungen der Erde, das sind die Künstler unter den Menschen“ (KA II 260). In diesem Fragment werden zwei Relationen verglichen: menschliche Subjekte nehmen eine ausgezeichnete Stellung unter den Bildungen der Erde ein, während die künstlerischen Subjekte vor anderen Subjekten ausgezeichnet sind. Wie dies zu verstehen ist, erhellt ein zweites Fragment aus den *Ideen* (Nr. [131]):

„Der geheime Sinn des Opfers ist die *Vernichtung des Endlichen, weil es endlich ist*. Um zu zeigen daß es nur darum geschieht muß das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allem der Mensch, die Blüte der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer. Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist *vernünftig, und die Vernunft ist frei und selbst nichts anderes als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche*. Also kann der Mensch *nur sich selbst opfern*, und so tut er auch in dem allgegenwärtigen Heiligtum von dem der Pöbel nichts sieht. Alle Künstler sind Dezier, und ein Künstler heißt nichts anders

als sich den unterirdischen Gottheiten weihen. In der Begeisterung des *Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.*“ (KA II 269/alle Hervorhebungen von mir, J.S.)

Als Künstler gilt Schlegel nicht nur ein Mensch, der Kunstwerke produziert: „Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb“ (L Nr. [63]/KA II 154). Künstlersein ist offensichtlich nicht abhängig vom Besitz bestimmter (z.B. handwerklicher) Fertigkeiten, sondern bezeichnet eine Lebensweise und ein Verhältnis zu sich und zur Welt. Insofern kann der Künstler als paradigmatisch für eine Form subjektiver Vollzüge gelten, die ich im folgenden mit dem ‚ästhetischen Subjekt‘ gleichsetzen werde. Allerdings handelt es sich bei der ästhetischen Gestalt des Subjekts niemals um einen stabilen Zustand desselben, sondern um eine Transformation des Subjekts durch eine ästhetische und in einer ästhetischen Erfahrung. Daher ist die Rede vom ästhetischen Subjekt nur eine Abkürzung für einen Erfahrungsgehalt, den wir u.a. dem Umgang mit Kunstwerken zuschreiben.

Die Selbstaufopferung des Künstlers ist nicht nur eine mögliche Verhaltensweise des ästhetischen Subjekts unter anderen, sondern bezeichnet gerade die wesentliche Differenz zu anderen subjektiven Vollzügen bzw. Selbstverhältnissen: „Der Künstler, der nicht sein ganzes Selbst preisgibt, ist ein unnützer Knecht“ (ID Nr. [113], KA II 267). Der Vernichtung des Endlichen als Selbstopferung des ästhetischen Subjekts entspricht der Ironie als dem Selbstunterlaufen einer bestimmten Darstellung, die damit ihren endlichen Charakter herausstellt. Der Prozeß der Selbstvernichtung wird im Ideenfragment Nr. [131] jedoch als eine freie und vernünftige Handlung beschrieben, die nur den Künstlern vorbehalten ist. Durch den bewußten Vollzug der Selbstvernichtung wird der „Sinn der göttlichen Schöpfung“ offenbart, der gerade in einem Wechselverhältnis von Leben und Tod besteht. Die Freiheit durch Destruktion als eine Erfahrung des ästhetischen Subjekts reetabliert ein souveränes Subjekt, das darin souverän ist, daß es seine Selbstvernichtung bewußt betreibt. Diese Freiheitskonzeption steht quer zu derjenigen Heideggers, die Freiheit als setzende Gerechtigkeit versteht. Der ästhetische Subjektvollzug ist insofern frei, als daß dieser die Vernichtung aller endlichen Stadien des Selbst bewußt betreibt und damit einen Prozeß des unendlichen Selbstbestimmens inauguriert. Freiheit gibt es nur in einer Dialektik von Selbstschöpfung (oder -setzung, vollzogen als Selbstbeschreibung) und bestimmter Negation durch die Ironie, wobei es sich hier (anders als in Abschnitt II) um eine nichtteleologische Dialektik handelt (hier trifft also de Mans Kritik nicht). Diesem Wechsel von Leben und Tod entspricht derjenige zwischen Selbstschöpfung und -vernichtung, den Schlegel im Athenäumsfragment Nr. [51] als Ironie versteht:

„Naiv ist, was bis zur *Ironie*, oder bis zum *steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung natürlich*, individuell oder klassisch ist, oder scheint. Ist es bloß Instinkt, so ist kindlich, oder albern; ist bloße Absicht, so entsteht Affektation. Das schöne, poetische, idealische Naive muß zugleich Absicht, und Instinkt sein. Das Wesen der Absicht in diesem Sinne ist die Freiheit. *Bewußtsein ist noch bei weitem nicht Absicht.* Es gibt ein

gewisses verliebtes Anschauen eigner Natürlichkeit oder Albernheit, das selbst unsäglich albern ist. *Absicht erfordert nicht gerade einen tiefen Calcul oder Plan.* Auch das Homerische Naive ist nicht bloß Instinkt: es ist wenigstens so viel Absicht darin, wie in der Anmut lieblicher Kinder, oder unschuldiger Mädchen. Wenn Er auch keine Absichten hatte, so hat doch seine Poesie und die eigentliche Verfasserin derselben, die Natur, Absicht.“ (KA II 109/alle Hervorhebungen von mir, J.S.)

Der stete Wechsel von Selbstschöpfung und -vernichtung ist also nicht an einen bewußten ironischen Vollzug eines ästhetischen Subjekts gebunden, sondern beschreibt ein *prozessuales Geschehen*, das zugleich Absicht und Instinkt ist. „Absicht“ bezeichnet hier nicht die Absicht oder das Kalkül eines bewußten Individuums, sondern beschreibt ein Moment der Freiheit in diesem Prozeß⁵², während sich „Instinkt“ auf ein Moment der Notwendigkeit bezieht. Freiheit kann somit als das destruktive Moment der Selbstvernichtung einer endlichen Darstellung verstanden werden, die stets aufs neue darzustellen gleichwohl notwendig bleibt, um den Prozeß, der der Prozeß des Lebens überhaupt ist und der „Sinn der göttlichen Schöpfung“, fortzuschreiben.

Als eigentliche Verfasserin poetischer Werke erscheint nicht der empirische Autor, sondern die *Natur*. Dem entspricht die Auffassung der Poesie als einer ursprünglichen Kraft, die je in allen Menschen wirkt.⁵³ Im *Gespräch über die Poesie*⁵⁴ heißt es:

52 Das sieht auch bei aller Betonung einer Differenz zu F. Schlegel Kierkegaard: „Ironie bezeichnet zugleich den subjektiven Genuß, indem das Subjekt sich durch die Ironie von der Gebundenheit befreit, in der die Kontinuität der Lebensverhältnisse es festhält, wie man ja deshalb auch von dem Ironiker sagen kann, daß er sich amüsiert. Hierzu kommt, daß die Verstellung, falls man sie in ein Verhältnis zum Subjekt bringen will, eine Absicht hat, aber diese Absicht ist eine äußerliche, eine der Verstellung selber fremde Absicht; dagegen hat die Ironie keine Absicht, ihre Absicht ist in ihr selber immanent, es ist eine metaphysische Absicht. Die Absicht ist nichts anderes als die Ironie selber. Wenn der Ironiker sich nun anders zeigt, als er wirklich ist, so könnte es allerdings scheinen, als sei es seine Absicht, andere dies glauben zu machen; aber seine eigentliche Absicht ist es doch, sich frei zu fühlen, dies aber ist er eben durch die Ironie, und so hat also die Ironie keinerlei andere Absicht, sondern ist Selbstabsicht.“ (Sören Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* (Oldenbourg, München/Berlin 1929), S. 213 f.).

53 Der Begriff ‚Poesie‘ wird gegen Ende des 16. Jahrhunderts aus frz. ‚poésie‘ entlehnt, das sich über das lat. ‚poiesis‘ aus dem griech. ποιησις herleitet. Ποίησις meint im griechischen ein doppeltes: zum einen bedeutet es das Machen, die etwas hervorbringende Tätigkeit, die Schöpfung in einem allgemeinen Sinn. Poiesis bezeichnet also allgemein die herstellende Tätigkeit des Menschen. Zum anderen bezieht sich ποιησις im engeren Sinne auf die dichterische Tätigkeit oder die Praxis des Dichtens. Daraus leitet sich die Poetik als die Theorie des dichterischen Hervorbringens im Sinne einer Technik und einer theoretischen Reflexion auf die Kunst im Sinne einer Gattungstheorie her.

54 Friedrich Schlegel: *Gespräch über die Poesie* (in: ders.: *Kritische und Theoretische*

„Die Vernunft ist nur eine und in allen dieselbe: wie aber jeder Mensch seine eigne Natur hat und seine eigne Liebe, *so trägt auch jeder seine eigne Poesie in sich*. Die muß ihm bleiben und soll ihm bleiben, so gewiß er der ist, der er ist, so gewiß nur irgend etwas *Ursprüngliches* in ihm war; und keine Kritik kann und darf ihm sein eigenstes Wesen, *seine innerste Kraft* rauben [...]. Aber lehren soll ihn die hohe Wissenschaft *echter Kritik*, wie er sich selbst bilden muß in sich selbst, und vor allem soll sie ihn lehren, auch jede andre selbständige Gestalt der Poesie in ihrer klassischen Kraft und Fülle zu fassen, daß die Blüte und der Kern fremder Geister Nahrung und Same werde für seine eigne Fantasie. [...]

Und was sind sie [die Gedichte, J.S.] gegen die formlose und bewußtlose Poesie, die sich in der Pflanze regt, im Lichte strahlt, im Kinde lächelt, in der Blüte der Jugend schimmert, in der liebenden Brust der Frauen glüht? – Diese aber ist die *erste, ursprüngliche*, ohne die es gewiß keine *Poesie der Worte* geben würde. Ja wir alle, die wir Menschen sind, haben immer und ewig keinen andern Gegenstand und keinen andern Stoff aller Tätigkeit und aller Freude, als das *Gedicht* der Gottheit, dessen Teil und Blüte auch wir sind – die Erde. Die Musik des *unendlichen Spielwerks* zu vernehmen, die Schönheit des Gedichts zu verstehen, sind wir fähig, weil auch ein Teil des Dichters, ein Funke seines *schaffenden Geistes* in uns lebt und tief unter der Asche der selbstgemachten Unvernunft mit heimlicher Gewalt zu glühen niemals aufhört.“ (GP/KTS 165 f./alle Hervorhebungen von mir, J.S.)

Die Poesie wird hier als eine innere schaffende Kraft vorgestellt, die allen Menschen eigen ist und insofern der Charakterisierung der romantischen Poesie als einer „Universalpoesie“⁵⁵ entspricht. Zugleich wird die Singularität der Poesie mit der Allgemeinheit der Vernunft kontrastiert. Hier zeigt sich also die Diskrepanz zwischen dem Konzept eines allgemeinen Vernunftsubjekts und einem durch poetische Kraft individualisierten Subjekt. Diese Kraft ist zugleich eine ursprüngliche in jedem Menschen, die jedoch einer Bildung durch echte Kritik bedarf, um die Erzeugnisse der Poesie im engeren Sinn, also sprachliche Kunstwerke hervorzubringen. Die Erde selbst wird als ein „Gedicht“ und „unendliches Spielwerk“ des Hervorbringens neuer Bildungen verstanden, deren „Musik“ – also eine nichtsprachliche Kunst – wir durch die poetische Anlage, die in jedem vorhanden ist, vernehmen können. Von dieser ursprünglichen Poesie, die Schlegel hier mit einer ursprünglichen Kraft identifiziert, ist die „Poesie der Worte“, also die Dichtkunst, nur abgeleitet. An derselben Stelle heißt es weiter:

Schriften, Reclam, Stuttgart 1978, S. 165-224) – Im folgenden wird aus diesem Buch unter dem Sigel [KTS] und unter Angabe des abgekürzten Titels des Aufsatzes zitiert [Georg Forster (KTS, S. 21-45) als [GF]/Über Lessing (S. 46-75) als [ÜL]/Über Goethes Meister (S. 143-164) als [GM]/Gespräch über die Poesie (S. 165-224) als [GP]] – Bei Zitaten aus dem *Gespräch über die Poesie* wird auf eine Differenzierung bezüglich der Zuordnung der Gesprächsbeiträge zu den verschiedenen Teilnehmern aus pragmatischen Gründen verzichtet.

55 AT Nr. [116]: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie“ (KA II 114).

„Es ist nicht nötig, daß irgend jemand sich bestrebe, etwa durch vernünftige Reden und Lehren die Poesie zu erhalten und fortzupflanzen, oder gar sie erst hervorzubringen, zu erfinden, aufzustellen und ihr strafende Gesetze zu geben, wie es die Theorie der Dichtkunst so gern möchte. Wie der Kern der Erde sich von selbst mit Gebilden und Gewächsen bekleidete, wie das Leben von selbst aus der Tiefe hervorsprang, und alles voll ward von Wesen die sich fröhlich vermehrten; *so blüht auch Poesie von selbst aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit hervor* [...]. *Nur Gestalt und Farbe können es nachbildend ausdrücken, wie der Mensch gebildet ist; und so läßt sich auch eigentlich nicht reden von der Poesie als nur in Poesie.*“ (GP/KTS 166 f./alle Hervorhebungen von mir, J.S.)

Die Poesie im besonderen als künstlerisches Hervorbringen in der Sprache entspringt also „von selbst“ aus dieser poetischen „Urkraft“ und ist insofern auch „Poesie der Poesie“. Das menschliche Subjekt selbst ist nur ein Produkt dieser bildenden Kraft, der „Mensch ist ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst“, wie es in der *Idee* Nr. [28] auch heißt (KA II 258). Die Erde wird selbst als ein Kunstwerk aufgefaßt, das aus dem Spiel der schaffenden Urkraft in einer sich selbst erzeugenden Prozessualität stets neu produziert wird, d.h. niemals in einem Produkt stillgestellte Kraft und Zeit ist, sondern nur transitorisch in Produkten erscheint. Die „heiligen Spiele der Kunst“ sind daher „nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk“. Daher wird im *Gespräch über die Poesie* von der Literatur gefordert, daß sie *ironisch* sein solle, und zwar indem in ihr „die Begebenheiten, die Menschen, kurz das ganze Spiel des Lebens [von der Literatur, J.S.] wirklich auch als Spiel genommen und dargestellt sei“ (GP/KTS 198). Die vollzogene Ironie ist also Spiel. Auf diese ursprüngliche Verbindung zwischen Ironie und Spiel werde ich zurückkommen.

Die bewußte Handhabung der Ironie durch das ästhetische Subjekt ist somit nur eine Nachbildung des spielerischen Prozesses einer unentwegten Selbstschöpfung und -vernichtung allen Lebens, die von einer ursprünglichen Kraft angetrieben wird. Im Athenäumsfragment Nr. [375] beschreibt Schlegel diese Kraft als Energie und bindet sie an die subjektiven Vollzüge von Selbstbildung und Handeln: „Der energische Mensch benutzt immer nur den Moment, und ist überall bereit und unendlich biegsam. Er hat unermesslich viele Projekte oder gar keins: denn Energie ist zwar mehr als bloße Agilität, es ist wirkende, bestimmt nach außen wirkende Kraft, aber universelle Kraft, durch die der ganze Mensch sich bildet und handelt“ (KA II, S. 144). Der ästhetische Subjektvollzug wäre demnach eine Art *mimesis* an die ursprüngliche Kraft und den Prozeß des Aufbaus und Zerstörens. Das ironische Subjekt steht in einem spielerischen Selbstverhältnis, in dem es zugleich unendlich viele Projekte und gar keine hat. Die Ironie ist Ausdruck des Bewußtseins über diesen steten Prozeß der Selbstschöpfung und -vernichtung, den das ästhetische Subjekt gewinnt.⁵⁶

Dem entspricht Schlegels Charakteristik des Zynikers (gemeint ist aber wohl eher ein Kyniker), der durch den Verzicht auf Besitz ein Moment der Freiheit über

56 ID Nr. [69]: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“ (KA II 263).

die Welt erlangt, „denn alle Sachen, die ein Mensch hat, haben ihn doch in gewissem Sinne wieder“ (AT Nr. [35]/KA II 108). Wir besitzen Dinge also nicht nur, sondern wir sind zugleich von ihnen besessen. Das Bewußtsein der eigenen Agilität und der eigenen Freiheit führt dazu, sich nicht von den Sachen bzw. der Welt bestimmen zu lassen, sondern sich über diese hinwegzusetzen, „denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird“ (L Nr. [37]/KA II 151). Was Schlegel hier als Kennzeichen des Zynikers auffaßt, bezeichnet er im Lyceumsfragment Nr. [160] als die „Sokratische Ironie“:

„[...] In ihr soll alles Scherz und alles ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von *Lebenskunstsin*n und wissenschaftlichem Geist [...]. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem *unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten*, der *Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung*. Sie ist die *freieste* aller Lizenzen, *denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg*; und doch auch die *gesetzlichste*, denn sie ist unbedingt *notwendig*. [...]“ (KA II 160/alle Hervorhebungen von mir, J.S.)

Die Ironie ist also nicht nur auf ein Verhältnis in textuellen Darstellungen im engeren Sinne beschränkt, sondern sie entspringt einem „Lebenskunstsin“, der von der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer Mitteilung mit Anspruch auf Vollständigkeit weiß. Sie ist auch eine Art freier *Vollzug* einer gesetzlichen Notwendigkeit und gleicht insofern tatsächlich einer *mimesis* an den Prozeß unentwegter Selbstschöpfung und -vernichtung als dem unendlichen Spiel der Welt. Als „Lebenskunstsin“ ist die Ironie nicht nur *Gefühl* vom unauflöslichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten, sondern auch die *subjektive Handlung* einer Selbsttransgression des Subjekts, das sich so im ironischen Vollzug über die Endlichkeit seiner selbst und die Beschränkung durch die Welt hinwegsetzen kann. Die Ironie bringt so Performanzbewußtsein in konstative Äußerungen, z.B. über die subjektive Lebenswelt. Sie ist als ästhetisches Selbstverhältnis des Subjekts praktiziertes Kontingenzbewußtsein. Die Ironie ist also zugleich mimetische *Vollzugsform* des ästhetischen Subjekts und ein *Gefühl* für bzw. eine *Reflexion* auf die sich selbst erzeugende Prozessualität der Welt.⁵⁷ Insofern subjektiver Vollzug in einem ursprünglich herstellenden Welt- und Selbstverhältnis besteht, markiert die Ironie deren jeweilige Suspension und Unterlaufung, um ‚Platz‘ für neue Darstellungen zu schaffen. Der Tod des Alten ist Bedingung des neuen Lebens.

Die Mitdarstellung des Darstellenden – also die innere Ironie – bleibt an das immanente Selbstunterlaufen der realen Darstellung gebunden, wie es die äußere Ironie beschreibt. Sie vollzieht sich zunächst als das Herausstellen des Hergestelltheins des Produkts. Die Vernichtung der Darstellung durch die Darstellung selbst verweist negativ auf die Unendlichkeit der darstellenden *Kraft*. Die Ironie bezeichnet den Moment, in dem die wiederholende Vernichtung des Endlichen, Bestimmten, Realen und Bedingten das Unendliche, Unbestimmte, Bestimmen-

57 Entsprechend wird von der künstlerischen Poesie im AT Nr. [238] gefordert, daß sie „überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein“ soll (KA II 127).

de, Ideale und Unbedingte indirekt zur Darstellung bringen kann. Genauer: das Unendliche etc. bezeichnet den produktinternen Überschuß über das Endliche. Da jede subjektive Äußerung eine sprachliche Darstellung und insofern ein *Text* ist, verweist die Ironie in der Darstellung auf die Unendlichkeit anderer möglicher Darstellungen des sich äußernden Subjekts. Eine vollständige buchstäbliche Mitteilung bleibt aber nicht nur insofern *unmöglich*, weil sie immer eine bestimmte und damit eine endliche Darstellung ist, sondern auch deswegen, weil das Subjekt weder der autonome Urheber seiner Äußerungen ist noch über eine transparente Selbstkenntnis verfügt.⁵⁸ In der *Lucinde* schreibt Schlegel:

„Denn wie ich auch die Vergangenheit überdenke, und in mein Ich zu dringen strebe, um die Erinnerung in klarer Gegenwart anzuschauen und dich anschauen zu lassen: *es bleibt immer etwas zurück, was sich nicht äußerlich darstellen läßt, weil es ganz innerlich ist.* Der Geist des Menschen ist sein eigener Proteus, verwandelt sich und will nicht Rede stehn vor sich selbst, wenn er sich greifen möchte. In jener tiefsten Mitte des Lebens treibt *die schaffende Willkür* ihr Zauberspiel. [...] Nur was allmählig fortrückt in der Zeit und sich ausbreitet im Raume, nur was geschieht ist Gegenstand der Geschichte. Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung kann man nur erraten und durch *Allegorie* erraten lassen.“⁵⁹

Da sich das „Zauberspiel“ der „schaffenden Willkür“ nicht zur Darstellung bringen läßt, kann nur eine Allegorie in „göttlichen Sinnbildern“ andeuten, was der

58 Schlegel wendet sich explizit gegen die Möglichkeit einer rationalen Selbsterkenntnis: „Ganz und im strengsten Sinn kennt niemand sich selbst. Von dem Standpunkt der gegenwärtigen Bildungsstufe reflektiert man über die zunächst vorhergegangene, und ahnet die kommende: aber den Boden, auf dem man steht, sieht man nicht. Von einer Seite hat man die Aussicht auf ein paar angrenzende: aber die entgegengesetzte Scheibe des beseelten Planeten bleibt immer verdeckt. Mehr ist dem Menschen nicht gegönnt“ (ÜL/KTS 63). Die Metaphorik dieser Stelle entspricht genau dem zeitlichen Charakter der Ironie bei de Man, die in einer räumlichen Spaltung zeitlich verschiedene Stadien des Selbst vereinigt, ohne den Boden zu sehen, auf dem man steht, d.h. ohne Selbsttransparenz des Subjekts und ohne Selbstgründung eines autonomen Subjektes. – Der Autor ist nicht der autonome Urheber seiner Texte: „Ein Autor, er sei Künstler oder Denker, der alles was er vermag, oder weiß, zu Papier bringen kann, ist zum mindestens kein Genie“ (ÜL/KTS 59). Cf. auch Friedrich Schlegel: *Über die Unverständlichkeit* (in: Friedrich Schlegel: *Kritische Ausgabe Band II*, Ferdinand Schöningh, München/Paderborn/Wien/Zürich 1967, S. 363-372): „Ja das Köstlichste was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt, wie ihr es fordert, einmal im Ernst durchaus verständlich würde. Und ist sie selbst diese unendliche Welt nicht durch den Verstand aus der Unverständlichkeit oder dem Chaos gebildet?“ (l.c., S. 370).

59 Friedrich Schlegel: *Lucinde* (Reclam, Stuttgart 1963, S. 78/Hervorhebungen von mir, J.S.).

Darstellung notwendig entgeht. Das Verständnis der Allegorie als eine erzählerische Verräumlichung der Zeit entspricht der Mans Definition der Allegorie als narrativer Dauer. Die „schaffende Willkür“ im Inneren des Subjekts läßt sich nur durch allegorische „Andeutungen“ zur Darstellung bringen.

Die Mitteilung ist aber auch *notwendig*, da der narrative Prozeß wesentlich an die Performanz interaktiven Sprechens gebunden ist. Der Mensch geht, um „sicher sich selbst immer wieder zu finden, immer von neuem aus sich heraus, um die Ergänzung seines innersten Wesens in der Tiefe eines fremden zu suchen und zu finden. Das Spiel der Mitteilung und der Annäherung ist das Geschäft und die Kraft des Lebens, absolute Vollendung ist nur im Tode“ (GP/KTS 167). Die mitteilende Äußerung ist auch die Bedingung der Selbstkenntnis: niemand kennt sich, „insofern er nur er selbst und nicht auch zugleich ein anderer ist. Je mehr Vielseitigkeit also, desto mehr Selbstkenntnis“ (ÜL/KTS 64). Die Selbstkenntnis des Subjektes ist also nur möglich durch den Horizont des Anderen bzw. des Bezuges zum Anderen.⁶⁰

Das Subjekt muß danach trachten, seine Ansichten über die Poesie ständig zu erweitern und eben dies geschieht in dem Spiel von Mitteilung und deren ironischer Subversion bzw. Suspension. Es ist das Wesen und Gesetz des Geistes, „sich selbst zu bestimmen und im ewigen Wechsel aus sich heraus zu gehn und in sich zurückzukehren“ (GP/KTS 192). Die romantische Poesie soll daher „die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen“ (AT Nr. [116], KA II 114). Dieser zirkulierenden Bewegung des Aus-sich-Herausgehens in einer Äußerung und In-sich-Zurückkehrens entspricht die Komplementarität eines Subjekts, das zugleich Autor seiner Äußerungen und Interpret fremder und eigener Äußerungen ist. Auch eine Selbstkenntnis des Subjekts bleibt an die Performanz sprachlicher Äußerungen gebunden. Diese irreduzible Komplementarität des Subjekts als Autor und Interpret von Äußerungen ist die Weise des menschlichen In-der-Welt-seins. Daher gibt es auch keine Möglichkeit einer

60 Das anschließende Thema der Intersubjektivität kann hier nur angedeutet werden. Das Intersubjekt, das nicht einfach das Zwischen (die Beziehung) zweier Subjekte ist, konstituiert sich in der Einheit der Relation und der Differenz und Temporalität der Pole. Das Intersubjekt ist wesentlich sprachlich, es ist ein Code und ein System in der Sprache. Es ist daher verfehlt, auf der Einheit, Unzeitlichkeit und Autonomie des Subjekts zu beharren. Das ‚Subjekt‘ Genannte konstituiert sich erst durch das oder im Intersubjekt, es besteht nie außerhalb der Relation (des Systems und des Codes) ‚Intersubjekt‘ oder gar dieser vorgängig. Das Intersubjekt ist eine Sprechweise, eine Gewohnheit, eine Sprache der Freundschaft: es ist je spezifisch (es kann auch mehr als zwei Personen umfassen) und es ändert sich ständig (so daß das Kontinuierliche ‚Subjekt‘ genannt wird (eine notwendige Illusion), das Diskontinuierliche ‚Beziehung‘). Dieses Modell kann die moralische Forderung nach Mimesis ans Konkrete (die besondere Situation) ersetzen durch die Einsicht in die Vorrangigkeit des Intersubjektes bzw. die Abhängigkeit des Subjektes vom Intersubjekt: das heißt als Verhalten, nicht auf der Einheit seines Selbst zu beharren, keine überzeitliche Allgemeinheit, dagegen spielerische Flexibilität, verschiedene Rollen und Masken probieren. Es bleibt nichts, wozu mimetisch sich zu verhalten wäre, was bleibt, sind die Doppelrelationen von Ego und Alter.

Privatsprache singulärer Subjekte, da es dem Gebrauch sprachlicher Zeichen wesentlich eingeschrieben ist, öffentlich zu sein.

Gleichwohl ruht die Kunst „auf dem Wissen“ (GP/KTS 171), die „innere Vorstellung kann nur durch die Darstellung nach außen, sich selbst klarer und ganz lebendig werden“, und eben diese Darstellung ist „Sache der Kunst“ (GP/KTS 186). Die Poesie muß daher auch als Kunst im Sinne einer *techné*, einer Handfertigkeit betrachtet werden. Es ist voreilig, „die Poesie oder die Prosa Kunst zu nennen, ehe sie [die Künstler, J.S.] dahin gelangt sind, ihre Werke vollständig zu konstruieren. Daß das Genie dadurch überflüssig werde, steht nicht zu besorgen, da der Sprung vom anschaulichsten Erkennen und klaren Sehen dessen, was hervorgebracht werden soll, bis zum Vollenden immer unendlich bleibt“ (AT Nr. [432], KA II 154). Es wird daher von den Dichtern bzw. den ästhetischen Subjekten gefordert, daß sie „selbst Künstler und Meister sind, mit sichern Werkzeugen zu bestimmten Zwecken auf beliebige Weise zu verfahren“ (GP/KTS 186). Dies gilt zunächst im Ästhetischen.

Die Differenz zwischen den alltäglichen Welt- bzw. Selbstbezügen des Subjekts und den Kunstwerken bzw. dem ästhetischen Subjekt liegt in dem, was Schlegel als die „rückwirkende Selbsttätigkeit“ (GF/KTS 43) des Verstandes oder auch als eine rückwirkende Durchbildung bezeichnet. Diese rückwirkende Durchbildung ist aber wiederum keine reine Tätigkeit eines autonom schaffenden künstlerischen Subjekts⁶¹, sondern ist ein *Selbstverhältnis der ursprünglich herstellenden Kraft*, das sich als Ironie in den Text einschreibt. Jedes Werk sei „korrekt“, „welches *die-selbe* Kraft, die es hervorbrachte, auch wieder rückwirkend durchgearbeitet hat, damit sich Innres und Äußres entspreche“ (GF/KTS 39/Hervorhebung von Schlegel).⁶² Ganz ähnlich schreibt Schlegel in *Über Goethes Meister*: „Die Darstellung einer sich wie ins Unendliche immer wieder selbst anschauenden Natur war der schönste Beweis, den ein Künstler von der unergründlichen Tiefe seines Vermögens geben konnte“ (GM/KTS 160).⁶³

Insofern das Kennzeichen des ästhetischen Subjektes selbst bereits die rückwirkende und selbsttätige Durchbildung ist und „jeder Mensch, der gebildet ist, und sich bildet, in seinem Innern einen Roman“ (L Nr. [78], KA II 156) enthält, kann das ästhetische Subjekt daher selbst bereits als ein Kunstwerk betrachtet werden.⁶⁴ Schlegel kann somit schreiben: „Ein recht freier und gebildeter Mensch

61 L Nr. [1]: „Man nennt viele Künstler, die eigentlich Kunstwerke der Natur sind“ (KA II 147).

62 Cf. zum Begriff des „Korrekten“ auch AT Nr. [253] (KA II 129).

63 AT Nr. [168]: „Und welche Philosophie bleibt dem Dichter übrig? Die schaffende, die von Freiheit, und dem Glauben an sie ausgeht, und dann zeigt wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufprägt, und wie die Welt sein Kunstwerk ist“ (KA II 120). Die Welt ist also ein Produkt des menschlichen Geistes. Der subjektive Vollzug besteht zwar in der Herstellung dieser Welt, dieser Herstellungsprozeß ist jedoch nicht der Kontrolle bewußter Subjekte unterworfen.

64 Daß der Begriff des „Kunstwerks“ auch auf Subjekte anwendbar ist, geht auch aus dem Athenäumsfragment Nr. [67] hervor: „Es wäre illiberal, nicht vorauszusetzen, ein jeder Philosoph sei liberal, und folglich rezensibel; ja es nicht zu fingieren, wenn man auch das Gegenteil weiß. Aber anmaßend wäre es, Dichter ebenso zu behandeln;

müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade“ (L Nr. [55], KA II 154). Ein solches Subjekt wäre zugleich schwach, denn es betreibt seine eigene Vernichtung und hält sich so im Unbestimmten (als Resultat bestimmter Negationen), wie auch stark, denn es gewinnt in dem ästhetischen Selbstbezug und in der bewußt betriebenen Selbstvernichtung eine unendliche Freiheit zur Selbstbildung und -verfügung über sich selbst. In dieser Selbstverfügung des ästhetischen Subjekts über sich – die gerade nicht eine herrschaftliche Verfügung über Objekte impliziert – gewinnt es eine ihm eigene Souveränität, die es aber immer nur negativ – als Destruktionserfahrung – in der ästhetischen und als die ästhetische Erfahrung bestimmen kann. Souverän ist das Subjekt, weil es mit dem (ironisch praktizierten) Prozeß des Aufbaus und Zerstörens einen spielerischen Selbstbezug erlangt und in begrenztem Maße über sich durch ein instrumentelles Selbstverhältnis (es kann sich beliebig „stimmen“) verfügen kann. Aufbauen und Zerstören sind also nicht nur Momente der künstlerischen Produktion von Kunstwerken, sondern zeigen sich auch im (ironischen) Selbstverhältnis des ästhetischen Subjekts. Wir lernen aus der ästhetischen Erfahrung der Kontingenz aller Setzung auch für ein anderes alltägliches Selbstverhältnis.

Allerdings gibt es das Sich-selbst-willkürlich-stimmen-können zunächst nur in der ästhetischen Erfahrung, also im ästhetischen oder als ästhetisches Spiel. Insofern ist hier keine auch alltägliche Selbstverfügung oder Selbstherrschaft qua Verstand impliziert, wie es ja gerade der von Schlegel kritisierte Rationalismus postuliert. Die ästhetische Selbstverfügung ist Hingabe an das freie Spiel der Kräfte, nicht deren Beherrschung. Man sollte daher eher davon sprechen, daß sich das Subjekt in der ästhetischen Erfahrung beliebig stimmen *läßt*. Wenn jedoch die Iro-

es müßte denn einer durch und durch Poesie und gleichsam ein lebendes und handelndes Kunstwerk sein.“ (KA II 110) – Auch ein Gespräch kann ein Kunstwerk sein, „wenn es durch gebildete Fertigkeit zur höchsten Vollendung in seiner Art geführt wird, und in Stoff und Gestalt ursprünglichen geselligen Sinn und Begeisterung für die höchste Mitteilung verrät“ (GF/KTS 42). – Schlegel verwendet auch den Begriff des „Individuums“ nicht nur für Subjekte, sondern unter diesen fallen u.a. auch „Projekte“ (AT Nr. [22], KA II 106 f.), „historische Individuen“ (AT Nr. [55], KA II 109), „Zeitalter“ (AT Nr. [426], KA II 152), die „alte Poesie“ (AT Nr. [242], KA II 127) und literarische Werke, etwa Romane und Gedichte (z.B. GP/KTS 220). Selbst alle „Systeme sind Individuen“, so wie umgekehrt „alle Individuen auch wenigstens im Keime und der Tendenz nach Systeme“ (AT Nr. [242], KA II 127 f.) sein können. Der Begriff des „Individuums“ übergreift also bei Schlegel die Differenz von Mensch und Kunstwerk, Geschichte und Zukunft. Anschließend wäre hier der Versuch einer Charakteristik dessen, wie der Begriff des Individuums strukturell von Schlegel bestimmt wird. Es scheint sich nicht um eine unteilbare Einheit oder um ein unhintergebares Einzelnes zu handeln, sondern um die Einmaligkeit eines bestimmten strukturellen Verhältnisses. So bestehe etwa das „Eigentümliche [...] nicht in diesem oder jenem einzelnen Bestandteil, oder in dem bestimmten Maß desselben; sondern in dem Verhältnis aller“ (GF/KTS 44 f.).

nie der Austrag des ästhetischen Spiels ist, dann kann sie diesen Austrag auch im Alltäglichen ermöglichen. Die Ironie praktiziert ein anderes Selbstverhältnis zur ursprünglich produktiven Kraft auch in dem alltäglichen (letztlich vergeblichen) Versuch einer Kontrolle dieser Kräfte selbst: nämlich diese spielen zu lassen und sich diesem Spiel hinzugeben. Das aber ist eben keine absolute Herrschaft, sondern souveräne Selbstpreisgabe. Allerdings zeigt sich hier (wie schon bei Kant), daß die Beschreibungen ästhetischer Subjektivität immer ambivalent sind: das ästhetische Subjekt ist zugleich eine Steigerung der Mächtigkeit des alltäglichen Subjekts wie dessen totale Ohnmacht in der Selbstauslieferung an unkontrollierbare Kräfte. Diese Dialektik von subjektiver Macht und Ohnmacht bezeichnet ja gerade das ästhetische Spiel von setzender Selbstbeschreibung und verunsichernder Selbstreflexion, von bewußtem Mitspielen des Subjekts und der Hingabe an übersubjektive Kräfte.

In der Selbstaufgabe liegt also ein Moment gelungener Selbstverfügung, allerdings nur im negativen Modus. Die Souveränität der Selbstpreisgabe – das Selbstopfer – kann nur im Modus der (subjektiven) Ohnmacht vollzogen werden, denn sonst wird sie falsch – nämlich positiv bzw. bloß (subjekt-)ermächtigend, etwa als Zynismus. Die Aufgabe seines alltäglichen Selbst als bewußter Kontrollverzicht ist das einzige Moment, über den das Subjekt frei verfügt. Das Subjekt ist dann qua ironischer Selbstnegation Medium einer sich in den Text setzenden ursprünglichen Kraft. Dieses ursprüngliche Ins-Werk-setzen der Kraft kann sich nur ereignen unter der Voraussetzung einer Preisgabe der alltäglichen Scheinindividualität mit ihren angeblichen Bedürfnissen. Souverän zu sein heißt gerade nicht, als Subjekt in der Weise autonom zu sein, daß man sich selbst das Gesetz gibt. Souverän ist vielmehr die Aufgabe des Anspruchs auf autonome Subjektivität und ihrer (defensiven) Selbsterhaltung zugunsten einer erfahrenden und sich ereignenden Medialität, die die Mitte markiert zwischen aktiven und passiven Verhaltensweisen des Subjekts (cf. Kapitel 1).

Der ästhetische Subjektvollzug ist also vor der Allgemeinheit subjektiver Vollzüge insofern ausgezeichnet, als daß er expliziter Vollzug des Selbstverhältnisses der poetischen Kraft ist.⁶⁵ Er ist expliziter Vollzug der Herstellung oder Produktion von Darstellungen oder Texten, in denen qua Ironie auch die herstellende Kraft, nach Schlegel also die Poesie, indirekt mitdargestellt ist. Der Text ist die Allegorie seiner Genese, d.h. der ihn produzierenden Kraft, die sich im Ironischwerden des Textes zeigt. Ein Kunstwerk wäre formal betrachtet eine endliche und bestimmte

65 Dem Künstler kommt daher gegenüber den Nichtkünstlern auch eine vermittelnde Aufgabe zu: „[...] Nur der Mensch unter Menschen kann göttlich dichten und denken und mit Religion leben. Sich selbst kann niemand auch nur seinem Geiste direkter Mittler sein, weil dieser schlechthin Objekt sein muß, dessen Zentrum der Anschauende außer sich setzt. Man wählt und setzt sich den Mittler, aber man kann sich nur den wählen und setzen, der sich schon als solchen gesetzt hat. Ein Mittler ist derjenige, der Göttliches in sich wahrnimmt, und sich selbst vernichtend preisgibt, um dieses Göttliche zu verkündigen, mitzuteilen, und darzustellen allen Menschen in Sitten und Taten, in Worten und Werken. Erfolgt dieser Trieb nicht, so war das Wahrgenommene nicht göttlich oder nicht eigen. Vermitteln und Vermitteltwerden ist das ganze höhere Leben des Menschen, und jeder Künstler ist Mittler für alle übrigen“ (ID Nr. [44]/KA II 260).

Darstellung der herstellenden Kraft, die Spur einer Kraft, die selbst undarstellbar und damit ὑποκείμενον bleibt. Ὑποκείμενον ist hier also nicht wie bei de Man das tropologische System der rhetorischen Substitutionen, sondern eine ursprünglich herstellende Kraft. Die Ironie ist als Verhaltensweise des ästhetischen Subjekts bereits expliziter und bewußter Vollzug des poetischen Herstellungsverhältnisses. Sie ist selbst bereits Theorie und Vollzug nach dem Vorbild künstlerischen Hervorbringens überhaupt und überträgt damit das durchs ästhetische Spiel gewonnene Kontingenzbewußtsein auch in den Alltag.

Subjekte sind bei Schlegel weder selbsttransparent noch autonome Urheber ihrer Äußerungen.⁶⁶ Sie sind vielmehr der Ort, an dem sich die Bewegung der Selbstdarstellung der schaffenden Kraft vollzieht. Zugleich sind Subjekte konstitutiv auf textuelle (Selbst-)Beschreibungen bezogen. Das Subjekt gründet sich durch Texte, und erst mittels dieser kann es das Subjekt als Selbstverhältnis überhaupt geben. Die Spur dieser undarstellbaren Kraft ist als die mitteilende Äußerung des Subjekts zugleich unmöglich bzw. unvollständig und notwendig. Die allegorischen Erzählungen (mit ihren im- und expliziten Selbstbeschreibungen) als Spuren dieser Kraft stehen daher in einem unhintergebar nachträglichem Verhältnis zur Kraft selbst, auf die nur die Ironie negativ hinzuweisen vermag. In diesem Sinn läßt sich auch die „Transzendentalpoesie“ als eine Mitdarstellung der schaffenden Kraft verstehen. Die „innere Ironie“ bezeichnet den Überschuß der produzierenden Kraft über jedes ihrer Produkte. Auf das Paradigma Autor/Text übertragen heißt das, daß zwar jeder Text notwendig einen Sinnüberschuß über die Intentionen des Autors aufweist, andersherum jedoch der allegorische Text der einzig mögliche Zugriff auf diese Kraft ist.

Die Ironie verweist auf dieses Verhältnis von hervorbringender Kraft und hervorgebrachtem Resultat, dem *Text*. Diese hervorbringende Kraft ist weder nur auf die Kunst beschränkt noch ist sie als ‚subjektivistisch‘ zu verstehen. Die Hervorbringung ist an sich überhaupt kein bewußter Akt, sondern von gleicher Ausdehnung wie jeder subjektive Vollzug. Ebenso wenig ist das Produzieren ‚Ausdruck‘ eines selbstbewußten und autonomen Subjekts, das den Akt des Produzierens intentional kontrollierte. Die künstlerische Produktion ist vom Prozeß unentwegter Produktion nur insofern unterschieden, als daß jene sich durch die rückwirkende Durchbildung als ein Selbstverhältnis der darstellenden Kraft – also als Produkt – sedimentiert und damit diese Kraft in sich aufhebt. Damit läßt sich der explizite Vollzug des Prozesses der Selbstschöpfung und -vernichtung qua Ironie durch das ästhetische Subjekt bzw. den Autor als paradigmatisch für jeden subjektiven Vollzug verstehen. Kunst wird damit nicht unter dem Aspekt einer Kunsterfahrung bzw. -rezeption betrachtet, sondern dem des künstlerischen Produktionsprozesses zunächst schriftlicher bzw. poetischer Kunst.

66 So beschreibt auch Niklas Luhmann: „Das Herstellen kann [...] nicht, oder nur in unzureichender Formalisierung, als Mittel zu einem externen, bereits bei Arbeitsbeginn klaren Zweck begriffen werden. Es entzieht sich daher auch der Planung und Programmierung [...]“ (Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft* (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1995), S. 68). Der Prozeß des Herstellens ist dem Kalkül des Künstlers nicht vollständig zugänglich – und zwar prinzipiell nicht, d.h. qualitativ, nicht nur graduell.

Auch Kierkegaard betont das Moment der subjektiven Freiheit in der oder durch die Ironie:

„Die Ironie ist eine Bestimmung der Subjektivität. In der Ironie ist das Subjekt negativ frei; denn die Wirklichkeit, die ihm Inhalt geben soll, ist nicht da, es ist von der Gebundenheit frei, in der die gegebene Wirklichkeit das Subjekt festhält, aber es ist negativ frei und als solches schwebend, weil nichts da ist, das es hält. Aber eben diese Freiheit, dies Schweben gibt dem Ironiker einen gewissen Enthusiasmus, indem er sich gleichsam an der Unendlichkeit der Möglichkeiten berauscht, [...]. Diesem Enthusiasmus gibt er sich indessen nicht hin, er begeistert und nährt nur den Enthusiasmus der Vernichtung in sich selber. – Aber da der Ironiker das Neue nicht in seiner Macht hat, so könnte man fragen, womit er das Alte vernichtet, und darauf muß man antworten: er vernichtet die gegebene Wirklichkeit mit der gegebenen Wirklichkeit selber [...]“⁶⁷

Ironische Vernichtung ist also nur durch die Weise des Gegebenseins wirklicher Produkte möglich. Die Ironie hebt den Exzeß des Virtuellen, des immer auch Möglichen, gegenüber dem Faktischen in sich auf, indem sie das Unbestimmte im Bestimmten offen hält – z.B. als Kunstwerk. Das markierte dann dessen utopischen Gehalt. Die Kunstwerke heben den virtuellen und utopischen Horizont des Wirklichen in sich auf.

Subjektiver Vollzug besteht in einem sich selbst zeugenden Prozeß der Produktion, in dem das Subjekt ein Welt- und Selbstverhältnis als Entwurf in die Zukunft oder als Erfindung fiktionaler Vergangenheiten in Form historischer bzw. biographischer Narrationen herstellt. Die Ironie kennzeichnet eine *Freiheit* des Subjekts vor jeder bestimmten Erzählung. Hier ließe sich zwar einwenden, daß nicht jeder subjektive Vollzug notwendig mit einer bewußten Handhabung der Ironie einhergeht. Dieser Einwand trifft jedoch deshalb nicht, weil die hier beschriebene Ironie nicht die eines bewußten Subjekts ist, sondern ein Moment der Suspension in einem Prozeß beschreibt, über den Subjekte zwar Bewußtsein erlangen, den sie jedoch nicht einer intentionalen Kontrolle unterwerfen können, da er sich von jedem subjektiven Bewußtsein unabhängig vollzieht, ohne allerdings auf Objektivität reduzierbar zu sein.

Die souveräne Selbstpreisgabe gibt sich z.B. als eine andere Schreib- und Erzählpraxis, nämlich als eine Selbstauslöschung der Individualität im rauschhaften Ereignen einer Kraft, die sich ins Werk (Text) setzt, wenn man sie läßt. Der einzig mögliche subjektive Kommentar dazu ist: Ironie. Die Ironie markiert eine Freiheit der Zeichenverkettung oder -verwendung gegenüber dem gewohnten Zeichengebrauch. Wahre Freiheit ist solche Freiheit der souveränen Zeichenverkettung, wenn auch um den Preis dessen, daß man nicht sagt oder sagen kann, was man meint: die Ironie verweist durch bestimmte Negation auf ein Unbestimmtes. Freiheit gibt es nur im und durch den Akt des Erzählens. Das eröffnet die Möglichkeit einer anderen Weise des (Selbst-)Erzählens, nämlich autodestruktiv-ironisch als Aufhebung der Dissemination – d.h. der unkontrollierbaren

67 Sören Kierkegaard: *Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* (Oldenbourg, München/Berlin 1929), S. 219.

Ausstreuung der Gabe – im Produkt bzw. Text selbst, soweit das möglich ist. Ironie ist Bewußtsein der Kontingenz jeder bestimmten Zeichenverkettung und Ergreifen der souveränen Freiheit der Zeichenverwendung im Modus der subjektiven Ohnmacht. Insofern richtet sich die Ironie sowohl gegen einen kritiklosen Positivismus und als auch gegen einen Zynismus als aufgebende Einwilligung in das als falsch Erkannte. Der Vollzug der Ironie ist vielmehr die aktive Bejahung der Dissemination und damit ein Weise des Vollzugs dessen, was Nietzsche mit *amor fati* zu bedenken gab: aktives Geschehenlassen dessen, was sich ereignet.

Da es sich hier um eine rein formale Beschreibung eines Prozesses handelt, läßt sich sowohl von allen spezifischen Inhalten der erzählenden Allegorie als auch von der Differenz zwischen biographischen und historischen Erzählungen absehen. Da diese Erzählungen selbst nur die Spur der Bewegung einer Kraft sind, die sowohl Subjekte konstituiert als auch die Differenz von Subjekten und Welt erst hervorbringt, spielt die Spezifik dessen, was in einer Erzählung erzählt wird, keine Rolle.

Abschließen möchte ich dieses Kapitel mit einem Zitat von Jacques Derrida, das einerseits den konstituierenden Charakter der Kraft für die Erzählung und die Schrift belegen soll und andererseits ein metaphysisches Verständnis der Kraft umgeht. Die folgende Passage soll auf die Richtung verweisen, in der eine Analyse der Binnenstruktur der schaffenden Kraft Schlegels fortzuführen wäre. Derrida schreibt, daß das „System [des Gabentausches, J.S.] einen wesentlichen Bezug auf die Zeit hat, einen Bezug auf einen Aufschub oder Verzug, auf ein *Differieren* in der Zeit“. Diesen zeitlichen Aufschub – ein „Termin“ – bestimmt er als die „*différance*“, die „das Ding selbst [(ist)]“, das in diesem System getauscht wird. Das, was zur „Gabe und Gegengabe treibt“, ist „eine Kraft [...], eine Eigenschaft, die dem Ding immanent ist“. Angetrieben von dieser

„mysteriösen Kraft, verlangt das Ding nach Gabe *und* der Rückgabe, es erfordert die ‚Zeit‘, den ‚Termin‘, den ‚Aufschub‘ oder das ‚Intervall‘ des Temporisierens, das Zeitgewinn-Werden der Verzeitlichung [...] und dieses Begehren wäre (eingeschrieben in) das Ding *selber*. [...] Nur in diesem Verlangen hätte das Ding seine ‚innere Kraft‘ oder *virtus*, sein Wesen eines Dinges, nur in ihm wäre ein Ding ein Ding. [...] Das Ding ist nicht *in* der Zeit, es ist oder es hat die Zeit, oder vielmehr, es verlangt einfach, Zeit zu haben, sie zu geben oder zu nehmen – und zwar die Zeit als einen Rhythmus, der eben nicht eine vorgängige homogene Zeit akzidentiell rhythmisierte, sondern sie ursprünglich strukturiert. Die Gabe gibt, verlangt und nimmt Zeit. Das Ding gibt, verlangt oder nimmt Zeit. Dies ist mit einer der Gründe dafür, daß dieses Ding der Gabe eine Verbindung mit der inneren Notwendigkeit einer gewissen Erzählung oder einer gewissen Poetik der Erzählung eingehen wird. [...] Das Ding als gegebenes Ding trägt sich, wenn es sich zuträgt, nur in der Erzählung und in ihrem poetischen Simulakrum, dem Prosagedicht zu. [...] Die Gabe wäre so stets die Gabe einer Schrift, einer Erinnerung, eines Gedichts oder einer Erzählung, *auf jeden Fall vermachte oder hinterließe sie einen Text*.“⁶⁸

68 Jacques Derrida: *Falschgeld. Zeit Geben I* (Fink, München 1993), S. 55-63/letzte Hervorhebung von mir, J.S.

Kraft ist die zeitliche Differenz von Gabe und Rückgabe, die das Tauschsystem, also die Ökonomie, konstituiert und terminiert. Während sich die Ironie als Differenz von Unendlichkeit und Endlichkeit in einem Produkt auffassen läßt, läßt sich die Kraft als Differenz von Wirklichkeit (Gabe) und Virtualität (Gegen- oder Rückgabe) in einer gegebenen Aktualität auffassen. Kraft ist dabei nur als differentiell gegebenes Kraftfeld wirksam. Als Prozessierende ist die Kraft zeitlich differentiell in sich verfaßt, d.h. sie ist von begrenzter und rhythmisierender Instabilität (es gibt nur eher stabile Zustände oder eher instabile Phasen der Veränderung).

