

Paul Geyer / Roland Hagenbüchle  
(Hrsg.)

# Das Paradox

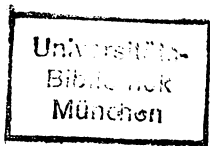
Eine Herausforderung des  
abendländischen Denkens

*Stauffenburg  
verlag*

*Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme*

**Das Paradox** : Eine Herausforderung des abendländischen Denkens / Paul Geyer ;  
Roland Hagenbüchle (Hrsg.) . – Tübingen : Stauffenburg-Verl., 1992  
(Stauffenburg-Colloquium ; Bd. 21)  
ISBN 3–923721–78–1

NE: Geyer, Paul [Hrsg.]; GT



54375037

© 1992 · Stauffenburg Verlag Brigitte Narr GmbH,  
Postfach 25 67, D-7400 Tübingen.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Werkdruckpapier.

Druck: Gulde, Tübingen  
Verarbeitung: Koch, Tübingen  
Printed in Germany

ISBN 3–923721–78–1

KG214454

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort .....	9	
<i>Paul Geyer</i> Das Paradox: Historisch-systematische Grundlegung .....	11	✗
<b>Systematischer Teil</b>		
<i>Roland Hagenbüchle</i> Was heißt “paradox”? Eine Standortbestimmung .....	27	✗
<i>Josef Simon</i> Das philosophische Paradoxon .....	45	✗
<i>Henning Schröder</i> Das Paradox als Kategorie systematischer Theologie .....	61	
<i>Fritz B. Simon</i> Paradoxien in der Psychologie .....	71	✗
<i>Heinrich F. Plett</i> Das Paradoxon als rhetorische Kategorie .....	89	✓
<i>Giovanni Sommaruga-Rosolemos</i> Paradoxien der modernen Logik .....	105	✗
<i>Wolfgang Huber</i> Sprachfallen und Denkfälle — Widersprüche und Paradoxa aus sprachwissenschaftlicher Sicht .....	131	✗
<i>Martin Lindauer</i> Spionage im Tierreich .....	153	
<i>Gerhard Vollmer</i> Paradoxien und Antinomien. Stolpersteine auf dem Weg zur Wahrheit .....	159	✗

## Historischer Teil

### *Von der Antike zum Mittelalter*

*Burkhard Gladigow*

“Das Paradox macht Sinn”. Sinnkonstitution durch  
Paradoxien in der griechischen Antike ..... 195

*Eckard Lefèvre*

Die Bedeutung des Paradoxen in der römischen Literatur ..... 209

*Heinrich Kraft*

Die Paradoxie in der Bibel und bei den Griechen als  
Voraussetzung für die Entfaltung der Glaubenslehren ..... 247

*Alois Maria Haas*

Das mystische Paradox ..... 273

### *Von der Renaissance zum 19. Jahrhundert*

*Günther Blaicher*

Paradoxie und Komödie ..... 297

*Georges Güntert*

Torquato Tassos “*La Gerusalemme Liberata*”: Epos der  
Gegenreformation oder Moderner Roman? ..... 323

*Wolfgang Riehle*

Zum Paradoxon bei Shakespeare ..... 335

*Wolfgang G. Müller*

Das Paradoxon in der englischen Barocklyrik:  
John Donne, George Herbert, Richard Crashaw ..... 355

*Paul Geyer*

Zur Dialektik des Paradoxen in der französischen Moralistik:  
Montaignes *Essais* — La Rochefoucaulds *Maximes* — Diderots  
*Neveu de Rameau* ..... 385

<i>Dietrich Schwanitz</i>	
Laurence Sternes <i>Tristram Shandy</i> und der Wettlauf zwischen Achilles und der Schildkröte .....	409
<i>Frederick Burwick</i>	
Paradoxes of Rationality and Representation in European Romanticism .....	431
<i>Theo Kobusch</i>	
Paradoxon und religiöse Existenz .....	455
<i>Horst-Jürgen Gerigk</i>	
Dostojewskijs "Paradoxalist". Anmerkungen zu den <i>Aufzeichnungen aus einem Kellerloch</i> .....	481 ✕
<i>20. Jahrhundert</i>	
<i>Thomas Mermall</i>	
Paradox, Irony, and Dialectic in Ortega y Gasset .....	501
<i>Verena Ehrich-Haefeli</i>	
Zum Paradox bei Kafka. Zur psychohistorischen Genese einer individuellen Sprach- und Denkform .....	511
<i>Karl Alfred Blüher</i>	
Paradoxie und Neophantastik im Werk von Jorge Luis Borges .....	531
<i>Rolf Breuer</i>	
Paradoxie bei Samuel Beckett .....	551 ✕
<i>Martin Heusser</i>	
Unity Through Duality: Paradox in the Relation between Self and Other in the Poetry of E.E. Cummings .....	577
<i>Ulrich Broich</i>	
Antike Paradoxa in postmodernen Texten .....	597
<i>Christoph Bode</i>	
Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie .....	619

**Ausblick***Thomas Immoos*

Koan. Das Paradox als Weg zur Erleuchtung .....	661	✕
Epilog .....	669	

# Das Paradox in post-mimetischer Literatur und post-strukturalistischer Literaturtheorie

Christoph Bode

## I Das Paradox als historisch-konkretes *skandalon*<sup>1</sup>

Die 15. Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* definiert "paradox" nüchtern-unkompliziert als "apparently self-contradictory statement, the underlying meaning of which is revealed only by careful scrutiny", um dann knapp anzuschließen, "The purpose of a paradox is to arrest attention and provoke fresh thought." Mag diese Bestimmung auch weiter und weniger streng sein als andere Definitionen des Paradoxons, etwa im Bereich der Logik, so hebt sie doch einen wesentlichen Aspekt klar hervor: [das Stutzen über das schlechthin Unerwartete und offenbar Widersinnige, das uns zum Verharren und zum Überdenken unserer Vorstellungen und Begriffe zwingt. Paradoxien haben immer — da sie nicht nur "irgendetwas" Unerwartetes sagen, sondern (viel skandalöser!) etwas, das man "nach allgemeiner Meinung und Kenntnis" (v. Wilpert) wirklich nicht erwarten konnte — eine *erkenntniskritische* und potentiell *erkenntnisfördernde* Funktion. Deshalb ist es unumgänglich, bei jedem Paradoxon das Verständnissystem mitzudenken, den Verständnishintergrund zu spezifizieren, vor dem es sich erst als Anomalie erweist und abhebt. Die Widersprüchlichkeit des Paradoxons residiert nicht in ihm selbst, ist es doch nie einfach "da", unrelationiert, sondern immer *ein in Bezug auf andere* auffälliger Fall, gerade weil es aus einem (kognitiven/konzeptionellen/logischen) Rahmen fällt.]

Wenn aber Paradoxa unsere "frames of reference" affizieren, uns anregen, diese zu weiten oder strenger zu fassen, so heißt das auch, daß Paradoxa der Geschichte unterliegen und mit ihrer Provokation ihre eigene Auflösung und Erledigung auf die Tagesordnung setzen. Quine (1966) schreibt über jene Klasse von Paradoxa, die in seiner Terminologie "Antinomien"

---

<sup>1</sup> Wenn in diesem Beitrag wiederholt das Paradoxon als *skandalon* apostrophiert wird, so spielt das auf die ursprüngliche Bedeutung — "das losschnellende Sprungholz in der Falle" — an: die in seiner "Spannung" verkörperte "potentielle Energie", die sich in der "Lösung" verwirklicht, legte die Metapher nahe.

heißen (“one man’s antinomy is another man’s falsidical paradox, give or take a couple of thousand years.”11),

it is they that bring on the crises in thought. An Antinomy produces a self-contradiction by accepted ways of reasoning. It establishes that some tacit and trusted pattern of reasoning must be made explicit and henceforward be avoided or revised (7),

und fährt dann fort,

An Antinomy (...) packs a surprise that can be accommodated by nothing less than a repudiation of part of our conceptual heritage. Revision of a conceptual scheme is not unprecedented. It happens in a small way with each advance in science, and it happens in a big way with the big advances, such as the Copernican revolution and the shift from Newtonian mechanics to Einstein’s theory of relativity (11).

Anatol Rapoport hat den gleichen Gedanken emphatischer im *Scientific American* entwickelt, wo er ausführte:

Paradoxes have played a dramatic part in intellectual history, often foreshadowing revolutionary developments in science, mathematics and logic. Whenever, in any discipline, we discover a problem that cannot be solved within the conceptual framework that supposedly should apply, we experience an intellectual shock. The shock may compel us to discard the old framework and adopt a new one. It is to this process of intellectual molting that we owe the birth of many of the major ideas in mathematics and science (50).

Mit anderen Worten: Das Paradoxon ist ein *skandalon*, aber möglicherweise ein *produktives*, dessen potentielle kognitive und epistemologische Energie man zu eigenem Nutzen freisetzen sollte:

The method entails escaping from the conceptual framework in which a paradox or apparently unsolvable problem has appeared and putting the framework itself in a new perspective, so that the limitations of the old concept are revealed. Once the limitations are seen, a generalization of the concept suggests itself and a new framework can be constructed (56).

Paradoxien unterliegen also der Veränderung in genau jenem Maße, wie sie “ihre” Endoxien zur Veränderung bewegen können. Sie haben sich selbst (als Paradoxien) erledigt, wenn sie obsiegt haben, sind “aufgehoben”, im bekannt dreifachen Sinne, oder anders gewendet in Rousseaus Worten: “Paradoxien sind große Wahrheiten, die 100 Jahre zu früh erscheinen.”

In der avancierten Literatur des 20. Jahrhunderts nimmt das Paradox in seinen verschiedenen Formen — dem sprachlichen Paradoxon im engeren Sinn, dem paradoxen “Argument”, der paradoxen fiktionalen Situation



usw. — unübersehbar eine zentrale Position ein, und ich möchte in diesem Beitrag theoretisch skizzieren, warum das so ist. Das bedeutet, daß hier keine Sammlung exemplarischer Paradoxien aus den klassischen Texten der Moderne und sog. Postmoderne präsentiert wird — dieser Aufgabe haben sich dankenswerterweise andere Kollegen angenommen. Es geht mir vielmehr darum, die *spezifischen Bedingungen* zu bestimmen, unter denen sich diese Stil- und Denkform in der Literatur unserer Epoche so üppig entfalten konnte. Es geht also zunächst um den logischen Ort, die Funktion und die Bedeutung von Paradoxien in einer Literatur, die ostentativ versucht, dem Bannkreis der Mimesis zu entkommen, und damit eine neue Phase literaturhistorischer Entwicklung markiert. Und es geht danach darum, wie eine in mehr als einer Hinsicht dieser Art von Literatur kongeniale Theorientschule — der post-strukturalistische Dekonstruktivismus — auf dieses epochale Phänomen reagiert.

Unbestreitbar hat die anglo-amerikanische Literaturwissenschaft — vom *new criticism* bis hin zum *deconstructionism* — die zentrale Rolle der Paradoxie in der Literatur allgemein zu würdigen gewußt, in solchem Maße gar, daß Roger Fowler noch 1987 von "the present critical preoccupation with paradox in literature" spricht, und die *Britannica*, wiederum, die literaturwissenschaftliche Vorstellung vom Paradoxon als *integrale Bestandteil* poetischer Sprache erläuternd verzeichnet:

Modern critics view it [paradox] as a device, integral to poetic language, encompassing the tensions of error and truth simultaneously, not necessarily by startling juxtapositions but by subtle and continuous qualifications of the ordinary meanings of words.

Diese Charakterisierung der Wirkungsweise der literarischen Paradoxie geht zweifellos auf Cleanth Brooks' *The Well Wrought Urn* von 1947 zurück, eines der kanonisierten Bücher der *new critics*, in dem gleich zu Anfang der unauflöslche Zusammenhang zwischen Paradoxon und Dichtung recht apodiktisch behauptet wird:

Few of us are prepared to accept the statement that the language of poetry is the language of paradox. Paradox is the language of sophistry, hard, bright, witty; it is hardly the language of the soul. We are willing to allow that paradox is a permissible weapon which a Chesterton may on occasion exploit. We may permit it in epigram, a special subvariety of poetry; and in satire, which though useful, we are hardly willing to allow to be poetry at all. Our prejudices force us to regard paradox as intellectual rather than emotional, clever rather than profound, rational rather than divinely irrational.

Yet there is a sense in which paradox is the language appropriate and inevitable to poetry. It is the scientist whose truth requires a language purged of every trace of paradox; apparently the truth which the poet utters can be approached only in terms of paradox. I overstate the case to be sure; it is possible that the

title of this chapter ["The Language of Paradox"] is itself to be treated as merely a paradox. But there are reasons for thinking that the overstatement which I propose may light up some elements in the nature of poetry which tend to be overlooked (3).

Brooks belegt dann seine These, "that the paradoxes spring from the very nature of the poet's language" (8) — "Even the most direct and simple poet is forced into paradoxes far more often than we think, if we are sufficiently alive to what he is doing" (10) — mit Gedichten von Wordsworth, Donne und Shakespeare, in den späteren Kapiteln folgen noch andere vormoderne Klassiker. Auswahl wie Interpretationsverfahren unterstreichen, daß die These vom essentiellen Zusammenhang von Paradoxie und dichterischer Sprache tatsächlich mit dem Anspruch auf *überzeitliche Allgemeingültigkeit* vertreten wird. Dagegen soll hier im folgenden skizziert werden, wie und warum diese supponierte Anverwandtschaft von Sprachkunst und Paradoxie, die Brooks *allgemein* einsichtig und zwingend schien, unter den *spezifischen* Bedingungen der Moderne sich entwickelt, eine merkliche Verstärkung und Steigerung erfährt, so daß von einer durchaus *neuen* Qualität wechselseitiger Durchdringung der beiden gesprochen werden kann.

## II Paradox und post-mimetische Literatur: Öffnung zur Semiosis

Die avancierte Literatur dieses Jahrhunderts gilt immer noch als schwierig, dunkel, verwirrend, vieldeutig und — je nach Terminologie — extrem offen oder hermetisch. So kann es nicht verwundern, daß das Gros der literaturtheoretischen Ansätze, die in den vergangenen Jahrzehnten versucht haben, Grundsätzliches zur Eigenart von Literatur zu sagen, explizit oder implizit einem deviationsästhetischen Modell "literarischer" Sprache angehangen hat. Zu produktiv und zu vielversprechend schien die Vorstellung, es müsse eine bestimmbare *differentia specifica* literarischer Sprache im Unterschied zu einer wie auch immer definierten Normalsprache geben, zu nahe liegend auch schien dieses Konzept angesichts eines Textmaterials, das so demonstrativ seine Andersheit hervorkehrt, als daß ein solcher Ansatz von vornherein als Irrweg zu verwerfen gewesen wäre. Zwar läßt sich sehr leicht zeigen, daß abweichender Sprachgebrauch weder eine hinreichende noch eine notwendige Bedingung der Literatur ist und somit jegliches Projekt einer literarischen Deviationsästhetik entweder verworfen oder zumindest doch radikal modifiziert werden muß; aber unbestreitbar ist auch, daß deviationsästhetische Ansätze eine Vielzahl markanter literarischer Phänomene recht elegant und ökonomisch erklären können und dies noch dazu in historischer, ja evolutionärer Perspektive. Es sei deshalb kurz vergegenwärtigt, wie in

deviationsästhetischen Ansätzen vom Russischen Formalismus über den tschechischen Strukturalismus bis hin zur Informationsästhetik und zur französischen, sowjetischen und italienischen Semiotik Modelle literarischer Sprache entwickelt wurden, die allesamt — bei allen Unterschieden im Detail — die spezielle Wirkung literarischer Sprache an ihrer durch Abweichung vom Erwarteten markierten Doppelstrukturiertheit, Selbstbezüglichkeit und Ambiguität festmachen (allein schon die Formulierung “Abweichung vom Erwarteten” deutet an, wo hier das Einfallstor der Paradoxie liegt). Bereits bei Sklovskij findet sich der Gedanke, daß das charakteristische Verfahren nicht allein der Literatur, sondern der Kunst überhaupt das der “erschweren Form” sei: Durch Verfremdung des Materials, d.h. Konfrontation des Lesers mit vertrauten Elementen in unerwartet-merkwürdiger Vertextung würde das Lesetempo gedrosselt, der Wahrnehmungsprozeß verlängert und dadurch der Rezipient gedrängt, sein Augenmerk auf die *Machart* zu lenken, bewußt bei dem zu verharren, was in normaler Kommunikation gar nicht zu sehr ins Bewußtsein dringen darf, wenn nicht die Kommunikation selbst gefährdet werden soll.

(Literatur wirkt so dem Prozeß der Automatisierung und Klischeebildung von Sprache entgegen — sie steigert Wahrnehmung und Sensibilität der Menschen, indem sie sie systematisch dem Unerwarteten aussetzt und durch die Inszenierung des Devianten die Konventionalität der Norm beleuchtet und die verschütteten Möglichkeiten des Gesamtsystems Sprache neu entdeckt. Man sieht, daß hier die Wirkung eines literarischen Textes gekoppelt ist an seine Fähigkeit zu *befremden*, an den *Widerstand*, den er einer schnellen Konsumption entgegensetzt. Man könnte auch sagen: Der Idealtext des formalistischen Deviationsästhetikers ist der paradoxe Text, weil er auf optimale Weise den Erwartungen und automatisierten Lesegewohnheiten des Rezipienten widerspricht bzw. entgegensteht.) (Daß für Sklovskij *Tristram Shandy* der “typischste Roman der Weltliteratur” war, bestätigt diese Einschätzung).

Derselbe Gedanke macht auch den Kern der Informationsästhetik aus: Eine Nachricht ist umso informativer, je unwahrscheinlicher, unerwarteter ihre Elementenabfolge ist. Ästhetische Texte sind solche, die durch extreme Abweichung vom vermuteten Code Redundanzen eliminieren und deshalb — es liegt ein reziprokes Verhältnis vor — über einen extrem hohen Informationswert verfügen: *Das Ästhetische ist das* (vor dem Hintergrund eines erwarteten Eintretens) *Unwahrscheinliche*, das den Rezipienten zur Modifikation seiner Codes, seiner Erwartung, seiner Sicht zwingt (das findet sich auch in einem Hauptwerk des sowjetischen Semiotikers Jurij Lotman: “Schönheit ist Information” [213]). Wieder gilt: Die Erfahrung des Literarisch-Ästhetischen ist wesentlich die *Begegnung mit dem Paradoxen im Alltäglichen* — der menschlichen Sprache.

Die Faszination dieser Erklärungsweise dürfte nicht zuletzt darin begründet liegen, daß sie a) zur näheren Untersuchung konkreter dichterischer

Verfahren und ihrer jeweiligen Effekte einlädt, b) ein *rezeptionsästhetisches* Modell abgibt, das den literarischen Text immer nur als einen in einer bestimmten sozio-kulturellen Epoche produzierten und rezipierten denkt, und c) damit auch eine unabweisliche literatur-*historische* Dimension aufweist, indem nämlich — wie Tynjanov in den zwanziger Jahren fein gezeigt hat — die Abfolge literarischer Formen im Großen von denselben Prinzipien gesteuert wird, mit denen sich schon das “Funktionieren” des literarischen Textes im Kleinen erklären läßt.

Was heißt das in bezug auf unsere Fragestellung, inwiefern das Verhältnis von literarischer Sprache und Paradoxie in der Moderne eine ganz neue Qualität erreicht? Alle o.g. Theorien gehen — bei unterschiedlicher Terminologie — davon aus, daß sich der literarische Text durch eine eigentümliche Doppelstrukturiertheit auszeichnet: Literatur baut über und mit dem Material des Primärsystems Sprache eigene, für jedes Werk originelle Strukturen auf, auf deren Vorhandensein der Leser in genau jenem Maße gestoßen wird, wie sich der jeweilige Text “normaler” Entschlüsselung sperrt oder verweigert. (Der Kritiker *deviationsästhetischer* Ansätze wird hier anmerken, daß der Entschluß, einen Text mit ästhetischer Einstellung, also auf besondere Weise zu lesen, dem Lesen vorhergeht und die vermeintlichen Texteigenschaften nicht Ausgangspunkt, sondern *Ergebnis* unserer Interpretationsstrategien sind. Der Einwand ist m.E. berechtigt — vgl. die ausführlichere Diskussion in meiner *Ästhetik der Ambiguität*, V C —, ändert aber nichts an der Schlüssigkeit des hier skizzierten Gedankenganges.). In dem Versuch, der “eigentlichen” literarisch-ästhetischen Bedeutung des Textes auf die Spur zu kommen, muß der Rezipient — er hat keine andere Wahl, denn *dies* ist jeweils der einzige Fall der Anwendung *dieses* Codes (Brooks: “The poet, within limits, has to make up his language as he goes.”) [9] — sich mehr und mehr darauf einlassen, welche Äquivalenzen und Oppositionen, welche Ordnungen und Brüche ihm der Text bietet: Er interessiert sich — und das erst wäre *literarisches* Lesen im eigentlichen Sinne — für den *Text als Text in seiner Machart*, der ihm folglich nicht als referentieller, sondern in tendenziell selbstbezoglicher Funktion entgegentritt. Im selben Maß aber wie dies der Fall ist, werden die Bedeutungen der Textelemente zu “flimmern”, zu oszillieren beginnen — hin und her zwischen dem, was die Wörter “eigentlich” bedeuten, und dem, was sie *hier* bedeuten könnten. In all diesen Poetiken ist der literarische Text also a) *doppelstrukturiert*, b) *tendenziell selbstbezüglich* und c) *ambig*. Diese drei Eigenschaften sind lediglich verschiedene Aspekte ein und derselben Sache, Aspekte, die unauflöslich miteinander verknüpft sind; weil sie *ursächlich* zusammenhängen: Der tendenziell selbstbezügliche Text ist einer, der seine Machart und sein Material hervorkehrt; er tut dies über seine eigentümliche Strukturierung, die ihn im Spannungsverhältnis zur Normalsprache doppeldeutig werden läßt. Nichts könnte offensichtlicher sein.

Was geschieht nun aber, wenn die Tendenz auf Selbstbezüglichkeit — die ja, materialbedingt und im Unterschied zu den anderen Künsten, nie voll verwirklicht werden kann, da, was immer man dem Sprachmaterial antun mag, es doch immer mit seiner Primärreferenz behaftet bleibt — was also geschieht, wenn die Tendenz auf Selbstbezüglichkeit *forciert* wird — was ja völlig der Systemlogik entspricht, nach der der ästhetische Effekt an das Maß der Durchkreuzung des Primär-Codes (sowie den Aufbau eigener Regelhaftigkeiten) gekoppelt ist? Was geschieht, wenn der literarische Text seine paradoxe Anlage — zu sein, was nicht zu erwarten war — auf die Spitze treibt und in dem (natürlich vergeblichen) Versuch, dem “prison-house of language” zu entfliehen und “rein selbstbezüglich” zu werden, immer stärker gegen die Primärreferenzen anschreibt und immer demonstrativer gegen Erwartungen verstößt? Keineswegs führt diese unleugbare Tendenz — Italo Calvino: “The whole struggle of literature is in fact an effort to escape from the confines of language” (in Federman [Hg.] 1981, 77) — zum Text, der nichts mehr bedeutet und nur noch *ist*, zur “Bossa Nova”-Literatur, wie Ronald Sukenick programmatisch behauptet:

Needless to say, the Bossa Nova has no plot, no story, no character, no chronological sequence, no verisimilitude, no imitation, no allegory, no symbolism, no subject matter [Flauberts Traum, ein “roman sans sujet”? CB], no ‘meaning’. (...) The Bossa Nova is non-representational — it represents itself (in Federman [Hg.] 1981, 43/44).

Zwar schafft sich ja, wie August Wilhelm Schlegel schrieb, die Poesie ihre Gegenstände selbst —

Das Medium der Poesie aber ist ebendasselbe, wodurch der menschliche Geist überhaupt zur Besinnung gelangt und seine Vorstellungen zu willkürlicher Verknüpfung und Äußerung in die Gewalt bekommt: die Sprache. Daher ist sie auch nicht an Gegenstände gebunden, sondern sie schafft sich die ihrigen selbst; sie ist die umfassendste aller Künste und gleichsam der in ihnen überall gegenwärtige Universalgeist (95). —,

aber sie tut dies, wie oben gesagt, im Unterschied zu den anderen Künsten aus einem Material, *das immer schon bedeutet* und auch durch noch so radikale Neuvertextung semantisch nicht zu neutralisieren ist. Nein, der Effekt forcierter Selbstbezüglichkeit ist eine enorm *gesteigerte Ambiguität*, das Echtheitsmal der Literatur unserer Epoche, entsprechend der Post-Tonalität der musikalischen Komposition und der Ungegenständlichkeit der Malerei, denen die Verwirklichung derselben Tendenz auf Selbstbezüglichkeit *nicht* materialbedingt verwehrt ist.

Die gesteigerte Ambiguität des auf radikale Selbstbezüglichkeit zielenden Textes kommt daher, daß ab einem gewissen Punkt die semiosis-hemmende Kraft der Konventionen des Ausgangssystems so weit abgebaut (wenn auch

nie ganz gelöscht) ist, daß es nicht mehr nur zu einem doppeldeutigen Oszillieren der Elementbedeutungen zwischen "eigentlicher" und "literarischer" Sprachebene kommt (wie in den Texten der Vor-Moderne schon), sondern sich über die Textelemente gleichzeitig mehrere, ganz verschiedene Verstehensraster legen lassen, die parallel in sich schlüssige, sich einander gar nicht ausschließende Sinnfigurationen ergeben. In einem anderen Bild könnte man sagen, daß die Bewegungsenergie dieser durch Durchkreuzung des Primärcodes gelockerten Signifikanten sie in eine solche Fülle gegenseitiger Beziehungen treten läßt, daß *ein* "interpretive grid" sie gar nicht mehr erfassen kann. Ich habe diese *potenzierte Mehrdeutigkeit*, die über die *allgemeine* literarische Ambiguität weit hinausgeht, andernorts *Ambiguität zweiter Ordnung* genannt und der Darstellung und Erläuterung des durch sie markierten qualitativen, evolutionären Sprungs in der Entwicklung literarischer Formen weitaus mehr Raum gewidmet, als dies hier möglich ist.<sup>2</sup>

Was wird bei dieser Entwicklung hin zur verstärkten Selbstbezüglichkeit und gesteigerten Ambiguität aus dem literarischen Text als paradoxem Diskurs? Oben wurde ja bereits gesagt, daß sich diese Entwicklung durchaus auch als Ausprägung und Entfaltung der generell paradoxen Anlage literarischer Rede verstehen läßt. Wie aber wandert der Ort des Paradoxons konkret, wenn der Fokus auf Semiosis und das Generieren multipler Bedeutungen umspringt? Diese Frage läßt sich nur beantworten, wenn man sich vergegenwärtigt, gegenüber welchem literarischen Verständnissystem die avancierten Texte der Moderne und sog. Postmoderne "paradox" erscheinen. *Woran gemessen* sind Joyce, Beckett, der frühe Eliot, Stein, Pound und all die anderen radikalen literarischen Innovatoren unseres Jahrhunderts "schwierig", "dunkel", "verwirrend", "vieldeutig" usw. usf.? Maßstäbe sind hier doch zweifellos primär die Parameter der *realistisch-mimetischen Schreib- und Leseweise*: Figuren, Handlung, Zeit, Ort, Kausalität, Kohärenz und dgl. mehr. Sie in allererster Linie haben — in der Regel wohl dem Willen der Autoren entgegen — für das einsträngige Entschlüsseln literarischer Texte gebürgt, sie in allererster Linie wären somit auch zu unterminieren, wenn Semiosis statthaben soll. Und jeder Angriff auf einen dieser Parameter wird vom nichtsahnenden Leser erfahren als — Paradox.

Die Bewegung ist eine doppelte: Da ist auf der Seite des Autors der *Widerstand* der Prosa, wie er sie vorfindet, gegen das Projekt radikaler Verselbstbezüglichung. Ihr Anspruch, Wirklichkeit zu spiegeln, kann nur unterlaufen werden mit dem Aufweis der *Fiktion* ihrer "Realität", so daß ihr "Realismus" als *Effekt* ihrer eingängigeren Machart, d.h. der flotten Korrelationierbarkeit von Darstellungs- und Wahrnehmungsmustern decouvriert wird (vgl. dazu ausführlicher Bode 1988, 146-161). Auf der anderen Seite aber, auf der des Lesers, wird in dem Maße, wie es dem Autor gelungen ist, den

---

<sup>2</sup> Bode, *Ästhetik*, insbes. die Teile III und V.

Widerstand realistisch-mimetischer Prosa zu brechen, gerade das Ergebnis dieser Bemühungen abermals und zuweilen recht störend als Widerstand empfunden: Der Text sträubt sich, sperrt sich, verweigert sich, ist widerpenstig — und kann doch nur so den Leser auf seine Eigen-Art aufmerksam machen: hier ist kein “unliterarisches” Mißverstehen mehr möglich. Solche neuartigen Texte unterminieren die etablierten Codes, stellen herkömmliche Weisen, Texte und Wirklichkeit zu verarbeiten, radikal in Frage und erweisen sich so als *Ferment soziokultureller Dynamik*, wie Jurij Lotman in einem Aufsatz eingängig formuliert hat: “The incomprehensibility and undecodability of a poetic-type text (or, more precisely, the difficulty of decoding it) is a form of energy; one which sets in motion the semiotic mechanism of culture” (505/506). Es ist die potentielle Energie des *skandalon*, des ungelösten Paradoxons, die auf Realisierung drängt. Der hochambige literarische Text der Moderne produziert Verständniskrisen in Serie. Was zuvor unleugbar immer schon da war — der Nexus von Sprachkunst und Paradoxie: “Ich bin ich”, sagt der literarische Text, “in dem Maße, wie du es nicht erwartet hattest.” —, hier wird es thematisch: Die post-mimetische Literatur — welcher kürzeren Weg als die Prosa hatte überhaupt die Lyrik dahin zurückzulegen, bei weniger Widerständen, denn sie hat sich ja, dem *ut pictura poesis* zum Trotz, nie so auf die Mimesis eingelassen, das erklärt ihr früheres Eintreffen in der Post-Mimesis und das empirisch nachweisbare Nachzügeln der Prosa (vgl. Bode 1988, 161-170) — die postmimetische Literatur also spricht von sich selbst in Paradoxa. Wo Literatur von der Aufgabe der Abbildung entpflichtet ist und die Fesseln der Mimesis gesprengt sind — Ezra Pound: “In every art I can think of we are dammed and clogged by the mimetic.”<sup>3</sup> —, kann in der Semiosis auch die Paradoxie aufblühen, braucht aber doch ständig noch das herkömmliche Denken als Folie, vor der sie sich als Irritierendes abhebt.]

[Der Ort des Paradoxons ist also genau dort, wo der Text sich den herkömmlichen Kategorien nicht fügt, das heißt in *fiction* dort, wo Figuren plötzlich ganz andere sind oder zwar gleich bleiben, aber unvermittelt anders heißen, oder sich gar ganz verflüchtigen zu bloßen vagierenden Stimmen, zum reinen Text; wo Räume sich merkwürdig verwandeln und befremdliche Eigen-Welten entworfen werden; wo Zeit sich streckt oder zusammenschnurrt, sich in Schleifen windet oder parallel, doch separat verläuft; wo Ursache und Wirkung durch unbegründete Kontingenz abgelöst sind; wo letztlich die Erzählsituation selbst unterlaufen wird durch paradoxe Selbstbezüglichkeit, infiniten Regreß, *mise en abyme*, “strange loops” usw. usf.<sup>4</sup>]

In der Lyrik siedelt die Paradoxie bevorzugt auf einer anderen Ebene, da dort die o.g. Kategorien ja nicht diese Rolle spielen, also auch als Wider-

<sup>3</sup> Zitiert nach Gablik 83.

<sup>4</sup> Konkrete Beispiele in Fülle bietet etwa McHale.

stand, an dem sich das Paradoxon bilden könnte, nicht viel hergeben. Hier setzt das Subversiv-Dynamische also viel tiefer an, auf der Ebene der Satz- und Wortbildung schon, nicht erst auf den höheren Ebenen der Textintegration mit den übergeordneten, an der "Wirklichkeit" orientierten Gestaltbildungen. Doch in anderer Richtung findet sehr wohl ein Transfer statt: Auch die Erzähltexte werden zunehmend auf den untersten Konstruktionsebenen aufgelöst — die Grenze zwischen Prosa und Poesie verwischt, und die Annäherung beider findet weitgehend, wenn auch nicht ausschließlich, zu den Bedingungen der letzteren statt. Für beide jedoch gilt: Das Paradoxon findet seinen natürlichen Ort immer dort, wo etwas voraussetzungslos vorausgesetzt wird; das unhinterfragt Konventionelle, gegen das es sich stellt, ist seine *conditio sine qua non*. ]

Wenn aber die alte Grundspielregel Mimesis abgelöst wird durch das neue Paradigma Semiosis, wenn die relativ stabilen Gewißheiten abgelöst werden durch dynamische Mehrdeutigkeiten und Möglichkeitsfelder und der thematische Akzent umspringt von der Bedeutung auf die *Bedingungen* der Bedeutungen, vom Zeichen auf die Zeichenprozesse und ihr Sinn-Gären,<sup>5</sup> dann ist auch ein neues Rezeptionsverhalten gefordert, wie S.J. Schmidt unzweideutig formulierte:

Die Schwierigkeit, nicht-mimetische Kunst zu begreifen, liegt in der Schwierigkeit, ein offenes und kritisches Bewußtsein, ein *Bewußtsein der Möglichkeiten* herauszubilden, das stets bereit ist, Positionen zu überwinden, neue Perspektiven zu eröffnen und durchzustehen [Hvhbg. CB] (38).

Sagte schon Sartre, der Text sei ein Appell an die Freiheit des Lesers, so ist dieser Anspruch an den Leser in post-mimetischer Literatur abermals gesteigert: Die Zumutung, jenseits des *einen*, vorenthaltenen Sinnes allein auf sich gestellt nach *Sinnmöglichkeiten* suchen zu müssen, ist eine im Material verkörperte Herausforderung und pendanthaftige Vorgabe zugleich: denn was der semiotische Text zelebriert, ist die *Freiheit* des Sprachzeichens als *Symbol* (im Peirce'schen Sinne), das, anders als Icon und Index, durch *nichts*, außer durch Konventionen, gebunden ist — und ebendiese Bindung wird hier ja in Frage gestellt. Man könnte es zuspitzen und sagen: Im semiotischen Text feiert sich *Sprache als Sprache*, thematisiert als Symbolsystem ihre symbolische Verfaßtheit. Hier kommt Sprache zu sich selbst, weil sie von nichts anderem mehr spricht als von sich, als von ihren unbegrenzten Möglichkeiten — die sich doch unweigerlich als Illusion erweisen. Denn wie anders läßt sich über die totale Freiheit des Symbols (die doch immer nur

---

<sup>5</sup> Vgl. Andreotti 23: "[Die Dichtung der Moderne] ist damit nicht mehr Mimesis (mimetisch), sondern Semiosis (semiotisch), d.h. sie will nicht mehr Illusion des Naturhaften sein, sondern den Blick auf *Zeichenprozesse* oder *Semiosen* (...) resp. auf Zeichenveränderungen, also auf eine veränderte Struktur (...) lenken."



virtuell bleibt) sprechen als durch Thematisierung und Inszenierung seiner *Bedingungen*, die es halten und hindern und gerade dadurch doch mit Bedeutung versehen? Und wie besser lassen sich diese Bedingungen thematisieren und aufweisen als durch ein provokantes Entlangtanzen an den Begrenzungen, durch Provozieren paradoxer Zwischenfälle? Die Literatur der Semiosis kreist um dies zentrale Paradoxon, daß das Sprachzeichen als Symbol in sich völlige Freiheit verkörpert — die totale Arbitrarität der Zuordnung von *signifiant* und *signifié* — und doch nur *Zeichen* ist, wenn diese Freiheit nicht zum Zuge kommt. Das ist der paradoxe Kern der Sprache als Symbolsystem: *unbegrenzt* bedeuten zu können, doch nur durch *Begrenzung* zu *bedeuten*.

### III Paradoxes Zwischenspiel: Über das Erwarten des Unerwarteten

Nun läßt sich — wenn man nicht überhaupt Modelle literatur-historischer Evolution und die Vorstellung der Literatur als eines selbstreproduzierenden und selbsttranszendierenden Systems ablehnt — der Entwicklung weg von der Mimesis, hin zur Semiosis eine gewisse Folgerichtigkeit nicht absprechen (vgl. Bode 1988, 242-292) — Folgerichtigkeit insofern, als im *Rückblick* Semiosis das Erbe der weitgehend erschöpften, d.h. (in der Terminologie von E. Jantsch) an ihrer "Spitze" kaum noch "Erstmaligkeit" produzierenden Vertextungsstufe Mimesis antritt, aber unter Beibehaltung der Grundregel des literarisch-evolutionären Prozesses, nämlich sprachliche Elemente derart zu vertexten, daß die entstehende Struktur es nahelegt, als Träger ästhetischer Ideen betrachtet zu werden, wobei eine "ästhetische Idee" nach Kants genialer Definition (*Kritik der Urteilskraft*, § 49) "diejenige Vorstellung der Einbildungskraft [ist], die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann."<sup>6</sup>

Es dürfte unmittelbar einsichtig sein, welche evolutionären Vorteile Texte bieten, bei denen das "viel zu denken veranlassen" durch Wegfall der die Zeichen restringierenden, weil auf Abbildung verpflichtenden, realistisch-

---

<sup>6</sup> Im selben Paragraphen heißt es etwas später: "(...) und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann", und dann noch einmal zusammenfassend: "Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine einem Begriffe beigesellte Vorstellung, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßen Buchstaben, Geist verbindet."

mimetischen Codes vielfach potenziert ist. M.a.W.: Der qualitative Umschlag findet dort statt, wo eine Spielregel, deren Möglichkeiten durchgespielt waren (aus der Sicht der Text-*Hersteller* — der evolutionäre Druck, der von Seiten der Rezipienten ausgeht, ist weitaus geringer zu veranschlagen), ersetzt wird durch eine neue, weitergehende Regel, die aber doch dem Prinzip des evolutionären Systems verpflichtet ist und ihm sogar in "reinerer" Form gehorcht.

Aber es ist eine Sache, zu erläutern, warum das Neue ist, welche Logik hinter seinem Erscheinen steht, und eine andere, ob es wirklich taugt und vorhält. Für jede rezente Stufe von Evolution gilt ja: "the wheel's still in spin". Bedenken richten sich insbesondere gegen das in "post-moderner" *fiction* grassierende systematische Thematisieren und Unterlaufen der Erzählsituation durch Aufbau paradoxer oder paradox-naher "frames of reference" (s.u., S. 627). Es geht dabei um Erzähltexte, die als eigentliches Thema die Möglichkeiten des Erzählens und die Fiktion von "Wirklichkeit" haben, wie es etwa Raymond Federman in seinem Sammelband *Surfiction* programmatisch gefordert hat:

(...) for me, the only fiction that still means something today is that kind of fiction that tries to explore the possibilities of fiction; the kind of fiction that challenges the tradition that governs it; the kind of fiction that constantly renews our faith in man's imagination and not in man's distorted vision of reality — that reveals man's irrationality rather than man's rationality. This I call SURFICTION. However, not because it imitates reality, but because it exposes the fictionality of reality. (...) there is some truth in that cliché which says that "life is fiction", but not because it happens in the streets, but because reality as such does not exist, or rather exists only in its fictionalized version. The experience of life gains meaning only in its recounted form, in its verbalized version (...) the primary purpose of fiction will be to unmask its own fictionality, to expose the metaphor of its own fraudulence, and not pretend any longer to pass for reality, for truth, or for beauty. (...) Contemporary fiction dwells on the circumstances of its own possibilities, on the conventions of narrative, and on the openness of language to multiple meanings, to contradiction, irony, paradox (7/8, 292).

Das klingt innovativ und vielversprechend — und in Federmans eigenem Werk ist das Versprechen auch gehalten. Andererseits hat aber Rolf Breuer vor Jahren schon in einem Beitrag über Samuel Beckett und Rückbezüglichkeit in der Literatur zu bedenken gegeben, daß diese "mehr als andere Literatur einem Abnutzungsprozeß unterworfen [ist] (150)." Dem ist sicher zuzustimmen. Der Autor, der einen Roman schreibt über einen Autor, der einen Roman schreibt über einen Autor, der einen Roman schreibt usw. ist als narrative Figur so ausgelutscht wie sein Bruder, dem die Personen aus dem Text springen, oder jener andere, der sich plötzlich "geschrieben" findet. Und bei aller Ingenuität, mit der z.B. Lucien Dällenbach den Varian-

ten und verschiedenen Funktionen des *mise en abyme* nachspürt, stellt sich doch bei der wiederholten Begegnung mit solchen Texten eher Langeweile und Verdruß ein — eben kein Aha-, sondern ein Ach-ja-Effekt. Der Einwand, solche Kniffe erschöpften sich schnell, ist weitreichend und massiv, läßt er sich doch nicht allein gegen *diese* Klasse von Paradoxien richten, sondern, in verallgemeinerter Form *generell* gegen eine Literatur, die den Verstoß gegen Erwartungen, die Inszenierung der Paradoxie auf allen Ebenen des Textes zu ihrem Hauptanliegen gemacht zu haben scheint.

Umberto Eco schreibt in seinem *Offenen Kunstwerk*:

Die Betonung liegt jetzt auf dem Prozeß, auf der Möglichkeit, *viele Ordnungen* auszumachen. Das Empfangen einer in offener Weise strukturierten Botschaft führt dazu, daß die *Erwartung*, von der wir sprachen, weniger ein *Vorhersehen* des Erwarteten als ein *Erwarten des Unvorhergesehenen* impliziert (148).

Inwieweit führt sich eine solche Ästhetik nicht selbst *ad absurdum*? Wer ist noch überrascht, wenn er weiß, daß er überrascht werden soll? Wen trifft das Unerwartete unerwartet, wenn er gelernt hat, das Unerwartete zu erwarten? Einer solch selbst-eliminierenden Ästhetik könnte man nur noch nachrufen: “Nothing fails like success!”

Doch andererseits soll Heraklit gesagt haben, nur wenn man das Unerwartete erwarte, könne man die Wahrheit finden, denn die sei schwer zu entdecken und schwer zu erlangen. Vielleicht liegt eine Antwort auf die Frage, ob in der/enormen *Aufwertung* des Paradoxons in der Literatur der Moderne und “Post-Moderne”) nicht letztlich eine enorme *Abwertung* desselben liegt, weil paradox doch nur der scheinbare Regelverstoß wirkt, aber nicht — da erwartbar — der Regelverstoß als Regel, in der Lösung eines relativ jungen logischen Paradoxons, die hier geboten werden soll, des Paradoxons der “unerwarteten Prüfung” (“the unexpected examination”, der Form nach erstmals 1948 von D.J. O’Connor in *Mind* publiziert, auch bekannt als “surprise test”, “the unexpected hanging” oder “Class A black-out”).<sup>7</sup>

Ein Lehrer sagt seiner Klasse, in der kommenden Woche werde er eine unerwartete Klassenarbeit schreiben lassen, unerwartet in dem Sinne, daß sie nicht wissen könnten, an welchem Tag der Test stattfände. Die Schüler sind sehr intelligent, überdenken die Ankündigung und kommen zu dem Schluß, daß der Lehrer sie nicht einhalten kann. Sie argumentieren: Auf keinen Fall wird die Arbeit am Samstag geschrieben — entweder sie ist schon vorher geschrieben worden, oder wir wissen am Freitagabend (offenbar eine Ganztagschule), daß nur noch der Samstag bleibt, dann wäre der Tag der Arbeit

---

<sup>7</sup> Halpern/Moses berichten, daß es zu diesem Paradoxon schon über 40 Veröffentlichungen gibt. Hughes/Brecht geben 21 Literaturangaben, denen noch Meltzer/Good, Rapoport und Wright/Sudbury hinzugefügt werden können.

aber genau vorhersagbar und nicht mehr unerwartet. Das eliminiert den Samstag auf jeden Fall. Das gleiche Argument gilt nun aber für den Freitag, der jetzt der letzte "mögliche" Tag ist — ja, es gilt für jeden "letzten" Tag der Reihe, bis sie aufgelöst ist. Der Lehrer hört sich das kommentarlos an und läßt — für die Schüler völlig unerwartet — die Arbeit am Mittwochmorgen schreiben.

An der zahlreichen Literatur, die zu diesem Paradoxon bisher veröffentlicht worden ist und die hier selbstverständlich nicht referiert werden kann, überrascht zweierlei: Zum einen, wie häufig versucht wird, das Paradoxon durch Umformulierung zu beseitigen, statt zu erklären, wie es funktioniert; zum zweiten, wie häufig selbst Logiker meinen, die Argumentation der Schüler hinge von einer *Annahme* ab, der Annahme nämlich, die Arbeit sei bis Freitagabend nicht geschrieben worden. Das ist auf groteske Weise falsch. Das Paradoxon besteht gerade darin, daß die Arbeit *unter keiner Bedingung* am Samstag geschrieben werden kann.

Die angebotenen formallogischen Lösungen mag ich nicht weiter kommentieren als mit Michael Scrivens Satz, "The logician goes pathetically through the motions that have always worked the spell before, but somehow the monster, Reality, has missed the point and advances still" (403). Eine *pragmatische* Lösung des Paradoxons springt dagegen ins Auge: Die schlaunen Schüler haben durch ihre Argumentation selbst erst die Voraussetzung dafür geschaffen, daß ihr Lehrer seine Ankündigung halten konnte:<sup>8</sup> Er konnte sie überraschen, weil sie sich in der falschen Sicherheit gewiegt haben, er könne sie nicht überraschen. Aber auch in dem Fall, daß sie all die schlaunen Überlegungen gar nicht angestellt hätten, wäre die Klassenarbeit am Mittwochmorgen natürlich für sie unerwartet gekommen. So oder so ist also die Ankündigung des Lehrers — wie wir ja wohl auch alle noch aus eigener Erfahrung wissen — in jedem Falle einlösbar und gar nicht paradox (auch Quine bestreitet, daß es sich um ein echtes Paradox oder, in seiner späteren Terminologie, eine echte Antinomie handelt).

Kann uns moderne Literatur nicht mehr überraschen? Natürlich kann sie es. Und sie wird es um so eher tun, je mehr wir uns gegen jede Art von Überraschung gefeit glauben. Zu wissen, daß wir überrascht werden sollen, daß Unerwartetes und Paradoxes angesagt ist, heißt ja noch nicht zu wissen, was konkret auf einen zukommt. Das Auftreten eines *konkret* Unerwarteten ist durch das generelle Erwarten des Unerwarteten nicht vorweggenommen — der Reiz bleibt.

Und was ist mit der merklichen Abnutzung der oben erwähnten paradoxen Erzählkniffe? Sie ist gar nicht zu bestreiten, aber auch nicht weiter verwunderlich. Paradoxe Selbstbezüglichkeit — worunter man fast alle diese Phänomene fassen kann — ist ja, nachdem sie erst einmal für die Moderne

---

<sup>8</sup> Im Ansatz ähnlich hat m.W. nur Nerlich argumentiert.

neu entdeckt worden war, die am leichtesten ausbeutbare "Großform" textlicher Paradoxie — am leichtesten ausbeutbar, also auch zuerst erschöpft. Das ist die *crux* der Epigonen: es ist ja alles schon erfunden. M.a.W.: Was einer *konkret* daraus macht, ist die entscheidende Frage. Der eine fügt dem Kunstgriff nichts Neues hinzu, der andere hingegen läßt auf frappierende Weise sein Verfahren nicht Selbstzweck, sondern *zwingende Form* seines thematischen Vorwurfs sein, wie etwa Raymond Federman in seinem *œuvre* (vgl. insbesondere Federman 1989).

Das läßt sich verallgemeinern: Natürlich hat überhaupt kein Text, allein weil er "semiotisch" und nicht "mimetisch" ist, Anspruch darauf, für "besser", "produktiver", "anregender" oder "origineller" zu gelten. *Ob* er es ist, muß jeder Text einzeln für sich erweisen, in jeder Lektüre neu. Wichtiger aber scheint, daß das paradoxe "undercutting" des Erzählaktes ja nur *eine* Möglichkeit unter vielen ist, über ein Stutzenlassen vor dem Unerwarteten ein "foregrounding" des Textes als Material zu erreichen. *Alle* Ebenen des Textes können derart dynamisiert werden — und die schwerer zugänglichen, tieferliegenden Schätze dürften auch länger vorhalten... Schauen wir uns also eine tief liegende "Kleinform" des literarischen Paradoxons an, ein Urgestein sozusagen, und wie es ihr im Wechsel von Mimesis zu Semiosis ergeht: Es geht um den systematischen Ort der Metapher.

#### IV Metapher, Symbol, Paradoxon: der Wechsel der Verhältnisse

Jede Metapher stellt eine paradoxe Behauptung auf. Sie sagt nicht, wie das Simile, "dies ist *wie* das", sondern: "dies *ist* das" — obwohl das offensichtlicher Unsinn ist. Metaphern behaupten die Identität des Nicht-Identischen. Similes mögen geschickt oder ungeschickt gewählt sein, passend oder unpassend, sie sind in der Regel wahr. Metaphern dagegen sagen "usually a patent falsehood or an absurd truth" (Davidson in Sacks [Hg.], 41), ihre bestimmende Taktik ist, so Beardsley, "logical absurdity" (zit. nach Ricœur 1974/75, 102) — Metaphern sagen, was nicht ist, *Metaphern lügen* (vgl. Eco 1984, 89).

Doch andererseits informiert uns jedes bessere Handbuch der Poetik, die Metapher sei das unhintergehbare Prinzip der menschlichen Sprache selbst: "Language is vitally metaphorical" (P.B. Shelley), "Metaphor is as ultimate as speech itself, and speech as ultimate as thought" (Middleton Murry), "[metaphor is the] most vital principle of language" (S.K. Langer über

Philip Wegeners Position),<sup>9</sup> “metaphor is the omnipresent principle of language” (I. A. Richards 92) usw. usf. Das Paradox der Metapher zieht also ein anderes Paradox nach sich: Ist Sprache, das Hauptmittel der Erkenntnis (das aber ja oben schon als inhärent paradox gekennzeichnet worden war), durch und durch mit “Lüge” und Paradoxie durchsetzt?

Das “Funktionieren” der Metapher gibt die Antwort: Ja. Der “clash” zwischen den “eigentlich” unvereinbaren wörtlichen Bedeutungen der Glieder eines eine Metapher enthaltenden Satzes hinterläßt dem Leser oder Zuhörer die Aufgabe, den Satz auf anderer Ebene “stimmig” zu machen.<sup>10</sup> In dieser Aktivität wird *neue* Bedeutung entdeckt,<sup>11</sup> denn die Metapher geht, wie Black gezeigt hat, nicht in der Substitution eines Terms durch einen anderen auf: Vielmehr regt die logische Abweichung oder logische Absurdität dazu an, einen Sinn zu produzieren, der vorher ganz offenbar *nicht* da war (vgl. Ricœur 1986, 27, Beardsley referierend 162, 163). Die Metapher ist, wie Ricœur in seiner einschlägigen Studie sagt, “eine momentane Sprachschöpfung, eine *semantische Innovation*” (165), sie wirkt bedeutungs-generierend.<sup>12</sup>

Gerade aber weil die logische Abweichung oder Absurdität der Metapher auf provokant paradoxe Weise mit herkömmlichen Kategorisierungen bricht, wohnt ihr auch eine unbestreitbare *kognitive* Kraft inne (vgl. insbesondere Black). Seit Aristoteles gilt die Metapher als *kognitives Instrument* (vgl. Eco 1984, 102), weil ihre Aussage, “dies *ist* das” *quer* zur etablierten kognitiven Strukturierung der Welt liegt. Wieder Ricœur:

Mit anderen Worten, die Gewalt der Metapher bestünde darin, eine frühere Kategorisierung zu brechen, um auf den Trümmern der älteren logischen Grenzen neue zu errichten.

Können wir nicht noch einen Schritt weiter gehen und die Hypothese aufstellen, daß die gedankliche Dynamik, die sich durch die schon etablierten Kategorien einen Weg bahnt, die gleiche ist wie diejenige, die jeder Klassifizierung zugrunde liegt? (188)

Zweifellos ja. Klassifizierung, Abstraktion, Begriffsbildung beruht darauf, daß von gegebenen Dingen — *unter Absehen von ihren unbestreitbaren Differenzen* — Gleichheit behauptet wird. Die Metapher tut genau dasselbe,

---

<sup>9</sup> Die Belege entstammen dem Eintrag über “Metaphor” in der *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*.

<sup>10</sup> Zur Metapher als Satz-Phänomen vgl. insbesondere Ricœur, *Metapher*.

<sup>11</sup> Allein Donald Davidson (vgl. Davidson in Sacks [Hg.]) vertritt wohl noch die Auffassung, eine Metapher bedeute bloß, was sie wörtlich bedeute. Max Black widerlegt ihn im selben Band überzeugend (181ff.).

<sup>12</sup> Vgl. W. V. Quine in Sacks (Hg.): “Metaphor, or something like it, governs both the growth of language and our acquisition of it.” (160).

nimmt sich dasselbe Recht: “dies *ist* das”, unter Absehen von allen sonstigen Unterschieden. Zu Recht spricht Gadamer in *Wahrheit und Methode* von der “lebendige[n] Metaphorik der Sprache, auf der doch alle natürliche Begriffsbildung beruht” (409). Vielleicht aber sollte man die Über-/Unterordnung zugunsten eines Nebeneinandersetzens der beiden Weisen aufgeben, sind sie doch augenfällig auf dasselbe Prinzip zurückzuführen. Die paradoxe Metapher wäre dann nicht die Mutter der ehrbaren Abstraktion (ein Bild, für das es auch gute Gründe gibt), sondern deren illegitime Schwester, der als anrühlich und skandalös ausgelegt wird, was der anderen zur Ehre gereicht (man denke an Lockes Tiraden gegen figürliche Sprache), die aber dauernd Rache übt, indem sie das Wirken der Legitimierten effektiv durchkreuzt (zur durchgängigen Metaphorik des “abstrakten” Diskurses siehe auch später V).

Ich rekapituliere: Die Metapher ist eine im Kern paradoxe Behauptung. Wie andere Paradoxa auch entfaltet sie ihre innovative, schöpferische, kognitive Kraft, nachdem sie zunächst durch Verstoß gegen Erwartung befremdet hat. Gerade weil die Metapher nach demselben Prinzip Bedeutung generiert wie das Paradoxon oder der poetische Text als Ganzes, ist sie immer wieder als Paradigma des Sprachkunstwerks überhaupt verstanden worden, ihr Verstehen als Modell des Verstehens überhaupt. Jede Metapher ist nach Ricœur *ein Miniaturgedicht* (1986, VII, im Zusammenhang mit Beardsley 158, vgl. a. 161/162), nach Cleanth Brooks “a small-scale model of poetry itself”, “the very core of poetry, (...) the heart of the purest and most concentrated form of literature” (1965, 316, 315). Und die Metapher kann dies sein — der Punkt verträgt die Unterstreichung —, weil beiden, Dichtung wie Metapher, das Element des Paradoxen, des sprachlich/kognitiv/logisch Unerwarteten und Widersprüchlichen eignet.

So kann es auch nicht verwundern, daß in allen Versuchen, die Metapher theoretisch zu erfassen, mit einer binären Terminologie gearbeitet wird — etwa “tenor” und “vehicle” (Richards) oder “focus” und “frame” (Black) —, die die *Spannung* zwischen Erwartetem und Eingetretendem, zwischen “Eigentlichem” und “Uneigentlichem” oder, auf allgemeiner Ebene, den “Zusammenhang zwischen dem Schöpferischen und der Regel” (Ricœur 1986, I) widerspiegelt. Genausowenig kann es verwundern, daß in der Moderne, die so ostentativ einer Ästhetik der Abweichung huldigt, *diesem* Aspekt der Metapher, dem Disruptiven und der “clash quality” (Hrushovski 19) ganz besondere Bedeutung beigemessen wird: Pound sieht etwa die Metapher als eine Angelegenheit von “abrupt juxtaposition”, C.D. Lewis spricht von “the collision rather than the collusion of images”.<sup>13</sup>

Und doch ist ja — und das eröffnet nach alledem, was über den epochalen Paradigmenwechsel von Mimesis zu Semiosis gesagt wurde, eine interessante

---

<sup>13</sup> Die Belege entstammen wieder dem entspr. Eintrag in der *Princeton Encyclopedia*.

Perspektive — die paradoxe Energie der Metapher, die nach Eco die “Enzyklopädie” des Lesers in Schwung bringt (1984, 127) und die Black sympathisierend “gefährlich” nennt (47), immer eingebunden in *Mimesis*. Die Metapher als “der Ähnlichkeitstropus schlechthin” (Ricoeur 1986, 168), produziert sich zwar als logisch-semantischer *Bruch* (Derrida sehr schön: “[metaphor] is *mimesis* trying its chance, *mimesis* at risk”, 1974/75, 42), funktioniert aber traditionellerweise doch nur, weil sie sich wieder einfangen läßt von kommensurablen Bildern der “Wirklichkeit”: “dies *ist* das” (Bruch), “in dieser Hinsicht” (Versöhnung). Die von der Metapher — auch der weithergeholten — erfragte *Ähnlichkeitsrelation* entschärft unweigerlich ihre “Impertinenz” (Jean Cohen). Sie orientiert letztlich doch wieder auf die Stabilität der Vorstellungen von Dingen und gibt sich notfalls mit der eindeutigen Identifizierung des Ähnlichkeitspunktes zufrieden.

Wenn aber die Metapher so eng an *Mimesis* gekoppelt ist,<sup>14</sup> was wird dann aus ihr, wenn das Gesamtsystem Literatur sich einem anderen Paradigma zuwendet? Ein Widerspruch tut sich auf: Einerseits ist die Metapher als Paradox ungemein produktiv und “Fleisch vom Fleische” der Literatur — andererseits soll sie, wegen ihrer Koppelung an *Mimesis*, “guilty by association” sein. Kann aber eine Literatur, die auf Semiosis zielt, ihrer überhaupt entraten? Die Antwort liegt in einer näheren Bestimmung des “Wirklichkeitsbezugs” der Metapher, im Unterschied zu dem der Metonymie und des Symbols, das aufgrund der symbolischen Verfaßtheit der Sprache besondere Ansprüche anmelden dürfte, in einer Phase verstärkter “Selbstbezüglichkeit” von Literatur die Nachfolge der Metapher anzutreten.

Roman Jakobson hat in seinem berühmten “Closing Statement” von 1958, “Linguistik und Poetik”, im Anschluß an seine klassische Bestimmung der poetischen Funktion der Sprache auch Grundsätzliches über die jeweilige Nähe der metaphorischen bzw. metonymischen Schreibweise zu literarischen Gattungen gesagt, indem er nämlich die erstere eher der Lyrik, die zweite aber der Epik und der “sogenannte[n] realistische[n] Literatur” zuordnete (176). Diese Zuordnung — später übrigens Ausgangspunkt einer Reihe von Studien David Lodges — ist unmittelbar einsichtig: Der Wirklichkeitsbezug der “prosaischen” Metonymie ist ja immer *direkt* über die (räumliche, zeitliche, kausale) Nähe gegeben, während das Auffinden des Wirklichkeitsbezugs der “poetischeren”, “literarischeren” Metapher dem Leser erst aufgegeben ist, also ein vorerst virtueller, jedenfalls aber *indirekter* ist. Im Vergleich mit der semiotisch “harmlosen” Metonymie sticht die eigentümliche Zwischenstellung der Metapher deutlich ins Auge: So wie das Sprachzeichen überhaupt zwischen der Möglichkeit unbegrenzten Bedeutens und der Notwendigkeit des Bedeutens durch Begrenzung steht, so steht die Metapher zwischen der Möglichkeit, unbegrenzt zu befremden (“Bruch”-Phase), und

---

<sup>14</sup> Zu dieser Koppelung bei Aristoteles vgl. Eco 1984, 91-103, und Derrida 1974/75 generell.



der Notwendigkeit, dies doch immer nur unter Rückbezug auf (eine Sicht von) Wirklichkeit tun zu können ("Versöhnungs"-Phase). Sie ist also durchaus, wie oben eingewandt, eng an Mimesis gebunden, aber mehr und mehr so wie die Paradoxa post-mimetischer Literatur an Mimesis gebunden sind: Als negative Folie, als Widerstand tritt diese in Erscheinung, und keine "Versöhnung" der paradoxen Behauptung einer Metapher mit dem "eigentlichen" Referenzrahmen läßt diesen ganz unverändert (deshalb war ja oben auch von der "kognitiven Kraft" der Metapher die Rede). Metaphern affizieren unsere Sicht der Wirklichkeit wie post-mimetische Literatur unsere Sicht von Mimesis und realistischer Literatur affiziert. Demnach wäre die Bindung der Metapher an Mimesis und "Wirklichkeit" aus der Sicht post-mimetischer Literatur überhaupt nichts Ehrenrühiges — im Gegenteil, da ihr Bezug dem Impuls nach oppositionell ist (wenn auch im Ergebnis nur ein Kompromiß), ziehen beide quasi am selben Strang: Auf die paradoxe semiotische Energie der Metapher, die um so größer ist, je weniger sich — wie in der Moderne üblich — ein *tertium comparationis* ausmachen läßt, kann post-mimetische Literatur gar nicht verzichten.

Und doch bleibt ja der Einwand, daß Jakobsons Modi — die metaphorsische und die metonymische Schreibweise — *beide* als Kern den Rückverweis auf außersprachliche Wirklichkeit haben — sie funktionieren nur, weil sie auf *Ähnlichkeits-* bzw. *Kontiguitätsbeziehungen* in der (vorgestellten) *Wirklichkeit* verweisen. Ist eine Literatur, die diesen Bezug lockern, gar überwinden möchte, da nicht besser bedient mit dem ihr "adäquateren" Zeichentyp, dem *Symbol*? Kann aber das Symbol als rein arbiträres und konventionelles Zeichen jemals die paradoxe Energie der Metapher entfalten oder gar übertreffen? Auf den ersten Blick: Nein. Ihm fehlt ja die provokante Spannung des *skandalon*. Ein Zeichen wird zum Symbol, wo der Text uns *nahelegt*, "mehr" in ihm zu sehen. Das Symbol kann sein Mehrbedeuten zwar aufdrängen, aber dieses Mehrbedeuten geht nicht wie bei der Metapher auf einen *Riß* in der Textur zurück, es wird *angeboten* und *freigestellt*. Die *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* nennt drei Weisen, auf die ein Symbol erscheinen kann:

- (1) the connection between symbol and thing symbolized may be made explicit in the work (...)
- (2) the image may be presented in such a way as to discourage a merely literal interpretation (...)
- (3) the pressure of implicit association may be so great as to demand a symbolic interpretation (833).

Das Amüsante daran: Der erste Fall ist sicherlich genauso ärgerlich wie peripher und untypisch, (2) und (3) aber sind lediglich zwei Seiten einer Medaille. Das insinuierte Mehrbedeuten läßt den wörtlichen Sinn zurücktreten — und, das ist entscheidend, es ist *nicht eingrenzbar*. Brooks schreibt

dazu: "In using a symbol the poet does not shape his meaning for the reader by boldly identifying A with B. Rather he does so by placing A in a particular context where it can be qualified by B, C, D, and perhaps E and F." (1965, 321). Aber dieses "Qualifizieren" ist *mehr*, es ist *symbolisches Transzendieren*. Die Metapher sagt paradoxerweise: "dies ist das", das Symbol sagt: "dies ist dies — aber es *könnte eigentlich* das oder das oder das sein".

Die "Bereitschaft, die Anwesenheit eines symbolischen Modus zu unterstellen", wird geweckt, "wenn triviale Ereignisse oder schlichtweg nutzlose Details vorliegen" (Eco 1987, 21), genauer: wenn ein Mißverhältnis zwischen sprachlichem Aufwand und Gegenstand auffällt:

The standard reaction to the instantiation of the symbolic mode should be a sort of uneasiness felt by the interpreter when witnessing an inexplicable move on the part of the text, the sentiment that a certain word, sentence, fact, or object should not have been introduced in the discourse or at least not have acquired such an importance. The interpreter feels a *surplus* of signification since he guesses that the maxims of relevance, manner or quantity have not been violated by chance or by mistake. On the contrary, they are not only flouted, but — so to speak — flouted dramatically. (Eco 1984, 158).

Aber ist einmal der symbolische Modus unterstellt, gibt es kein *zwingendes* Ende der Sinnvermutung:

The episode is interpreted as symbolic exactly insofar as it cannot be definitely interpreted. The content of the symbol is a *nebula* of possible interpretations; open to a semiotic [sic] displacement from interpretant to interpretant, the symbol has no authorized interpretant. The symbol says that there is something that it could say, but this something cannot be definitely spelled out once and for all; otherwise the symbol would stop saying it. The symbol says clearly only that it is a semiotic machine devised to function according to the symbolic mode. (Eco 1984, 161).

Die Kongruenz des Symbols mit der semiosis-orientierten Schreibweise und damit seine Nähe zur Ästhetik der Ambiguität ist evident: Beide eröffnen die Möglichkeit, *mehreres* zugleich zu bedeuten, *Serien* von parallelen Bedeutungskonfigurationen zu entwerfen und damit letztlich das Entstehen von Bedeutung selbst zu thematisieren. Eco hat 1989 in einem Interview diese Wirkungsweise des Symbols im Unterschied zu der der Metapher so pointiert:

Das Symbolische liegt (...) dann vor, wenn Sie eine Aussage oder eine Reihe von Aussagen ganz im wörtlichen Sinne aussprechen, bis Sie irgendwann

merken, daß diese Insistenz auf einen Aspekt oder ein Detail doch wirklich übertrieben ist. (...) Angesichts dieser Verschwendung narrativer Energie, dieser Verletzung der Gesetze der Ökonomie, fragt sich der Leser, wovon der Autor eigentlich spricht. (...) Der Diskurs kreist in sich selbst, wenn er die Gesetze der Ökonomie verletzt (40/41).

Oder, etwas wissenschaftlicher: “Modern poetic symbolism is a secularized symbolism where languages speak about their possibilities” (Eco 1984, 163).

Tabellarisch könnte man den in meiner Argumentation entfalteten Zusammenhang also etwa wie folgt darstellen:

Metapher	“dies <i>ist</i> das” (Paradox)	Außenbezug von Sprache	Mimesis
Symbol	“Dies ist dies — aber es <i>könnte eigentlich</i> das oder das oder das sein” (“Über- schuß”, Poten- zierung der Bedeutungs- möglichkeiten)	Binnenbezug von Sprache	Semiosis

Was wird aus dem Paradoxon? In Ecos Formulierung scheint immer noch der Deviations-Gedanke durch: Auch das Symbol soll durch Abweichen befremden — seine “Überlegenheit” (im Dienste post-mimetischer Literatur) rührte dann daher, daß es aus *einem* Stutzenlassen (“Verletzung der Gesetze der Ökonomie”) *Serien* kleiner Paradoxa produziert. Das würde aber m.E. markante Unterschiede eher verwischen. Das Befremden, aus dem die Ahnung, die Vermutung eines symbolischen Bedeuten entsteht, hat selten die Intensität, die durch die manifeste Paradoxie der Metapher ausgelöst wird. Doch diese Schwäche (wenn es denn eine ist) wird mehr als wettgemacht durch die Eigenschaft, multiple Bedeutungen hervorzubringen und diese nicht vereindeutigend einzuholen, sondern als solche stehen zu lassen. Paradoxerweise verfügt das Symbol zwar über eine niedrigere Ausgangsenergie als die Metapher, aber auch über einen höheren Nutzungsgrad und eine länger andauernde Wirkung. Gespeist wird das Symbol nicht wie die Metapher aus der Fähigkeit, das Gleiche im Ungleichen zu entdecken, sondern aus der Neigung des Menschen, was ihn umgibt mit Bedeutung zu versehen. Im “Sehen als” (M.B. Hester, vgl. Ricœur 1987, 203, 205, 207) erweist sich der Mensch als zeichensetzendes Wesen — “dies steht *für* das”. “Der wirkliche Zustand des Menschen ist der, wo alles Zeichen ist! Einfach

alles!“ (Musil 1: 928). Semiosis-orientierte Literatur strebt solche überbordende Zeichenfülle an.

Die Literatur auch unserer Epoche kann also von der Paradoxie überhaupt nicht lassen, schon gar nicht, wenn sie sich dem Werden von Bedeutung in Sprache zuwendet, also *sich selbst*, wie A.W. Schlegel schreibt:

Ja man kann ohne Übertreibung und Paradoxie sagen, daß eigentlich alle Poesie, Poesie der Poesie sei; denn sie setzt schon die Sprache voraus, deren Erfindung doch der poetischen Anlage gehört, die selbst ein immer werdendes, sich verwandelndes, nie vollendetes Gedicht des gesamten Menschengeschlechts ist (97).

Denn die grenzenlose “Bildsamkeit ihres Organs”, von der Schlegel spricht —

Die Sprache ist kein Produkt der Natur, sondern ein Abdruck des menschlichen Geistes, der darin die Entstehung und Verwandtschaft seiner Vorstellungen und den ganzen Mechanismus seiner Operationen niederlegt. Es wird also in der Poesie schon Gebildetes wieder gebildet; und die Bildsamkeit ihres Organs ist ebenso grenzenlos als die Fähigkeit des Geistes zur Rückkehr auf sich selbst durch immer höhere potenzierte Reflexionen (96) —,

verdankt sich ja letztlich wieder einem Paradox: Wegen der völligen *Unbegründetheit* der Relationierung von Zeichenform und Zeicheninhalt ist die einzige Instanz, die für ihre Stabilität bürgt, zugleich der Ort, an dem diese permanent in Frage gestellt wird: der Gebrauch. Der literarische Text hat die Eigenschaft, diese prekäre Spannung menschlicher Sprache in den Vordergrund zu stellen, und in paradoxer Verkehrung erscheint uns dann das Eigentümliche der Sprache dort als Fremdes, als etwas, das der Text sich anverwandelt hat:

Als 1919 im Moskauer Linguistischen Kreis über die Frage diskutiert wurde, wie die *epitheta ornantia* definiert und abgegrenzt werden können, wies uns der Dichter Majakowskij zurecht und sagte, daß für ihn jedes Adjektiv schon dadurch ein poetisches Attribut sei, daß es in der Dichtung stehe; (...) die Poetizität wird nicht als rhetorischer Schmuck der Rede beigelegt, sie besteht vielmehr in der vollständigen Neubewertung der Rede und aller ihre Teile, welcher Art sie auch immer seien.

Ein Missionar warf seiner afrikanischen Herde vor, ohne Kleider zu gehen. “Und wie steht es mit dir?” Man zeigte auf sein Gesicht, “Bist nicht auch du irgendwo nackt?” “Ja, aber das ist mein Gesicht.” “Bei uns”, gaben die Eingeborenen zurück, “ist überall Gesicht.” So wird in der Dichtung jedes sprachliche Element in eine Figur dichterischen Sprechens verwandelt. (Jakobson 119).

Der literarische Text bringt nur etwas zum Vorschein, was immer schon in Sprache ist, und rückt es ins rechte Licht. Dort, auf der Vorderbühne dann,

wird das erste und letzte Paradox der Sprache inszeniert — *der Hiatus zwischen Zeichenform und Zeicheninhalt* sinnlich erfahrbar gemacht: “Je näher man ein Wort anschaut, desto ferner schaut es zurück.” (Karl Kraus). Die Literatur der Moderne läßt uns näher hinschauen.

## V Paradox flieht Paradox — wie sich der dekonstruktive Diskurs absetzt

“What deconstruction is not? everything of course! What is deconstruction? nothing of course!” So Jacques Derrida an einen japanischen Freund (7). Wohl keine philosophische oder literaturwissenschaftliche Denkschule der Neuzeit arbeitet so durchgängig und systematisch mit Paradoxien wie der poststrukturalistische *deconstructionism*, dessen “predilection for paradox” (Graves 197) Merquior gar zur “euphoria of aporia” (222) gesteigert sieht. M.H. Abrams, der immer wieder die theoretische Auseinandersetzung mit Harald Bloom, Paul de Man, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller und Jacques Derrida gesucht hat, charakterisiert die bewußt paradoxe Schreibweise des letzteren wie folgt:

He is fond — increasingly in recent publications — of exploiting Janus-faced neologisms, deliberately far-fetched analogues, bizarre puns, invented etymologies, straight-faced and often sexual jokes, and dexterous play with his own signature, and also of intercalating incongruous texts by diverse authors, in order to shake, shock or beguile us out of our ordinary assurance about the enabling conditions that establish the limits of a textual entity or yield a determinate and stable interpretation (in Eaves/Fischer [Hg.], 141).

Auf den Vorhalt der durchgängigen Paradoxie und systematischen Widersprüchlichkeit antwortet der *deconstructionist* mit einer (typischen) Doppelstrategie: Er beruft sich zuerst darauf, daß die Paradoxien und Widersprüchlichkeiten, die er in den von ihm dekonstruierten Texten aufzut, ja *dort* liegen. Das ganze Projekt der Dekonstruktion zielt darauf ab, in philosophischen und literarischen Texten, die Geschlossenheit und Stringenz *vorgeben*, jenen Punkt auszumachen, “when a text *transgresses the laws it appears to set up for itself*. At this point texts go to pieces, so to speak” (Selden 87). Oder, wie Hilary Lawson etwas ausführlicher dargelegt hat:

Deconstruction, at its simplest, consists of reading a text so closely that the conceptual distinctions, on which the text relies, are shown to fail on account of the inconsistent and paradoxical employment of these very concepts within the text as a whole. Thus the text is seen to fall by its own criteria — the standards or definitions which the text sets up are used reflexively to unsettle and shatter

the original distinction (93).

Man könnte auch sagen, der Text dekonstruiert sich immer schon selbst, der Kritiker vollzieht diese paradoxe Bewegung nur nach (vgl. Norris 57). Das würde ja aber noch nicht bedeuten, daß der *deconstructionist* selbst paradox schreiben muß — wäre die Demaskierung eines sich schlüssig gebenden, aber im Kern paradoxen Textes nicht im Gegenteil viel beeindruckender, wenn der Kritiker sich nicht des gleichen Vergehens schuldig machte, dessen er den Text überführt? Nein, wenden die *deconstructionists* ein — und gehen zur anderen Strategie über —, denn die Aporien der dekonstruierten Texte rühren nicht von individuell verschuldeten Denkfehlern oder intellektueller Inkonsequenz — ganz im Gegenteil, sie sind unabstellbare Konsequenzen der abendländischen *logozentrischen Präsenzphilosophie* (Derrida), die versucht, die Bedeutungsbildungsprozesse zu arretieren und den unstabilen Kosmos der Sprache durch Einführung eines “sich selbst bedeutenden” Zeichens, eines “transcendental signifier” zu zentrieren. Jeder solche Versuch hinterläßt aber quasi einen blinden Fleck, indem die *Setzung* des Ursprungs und Zentrums vom System selbst ausgeblendet wird und nur aus dem Nachvollzug der resultierenden Selbstwidersprüchlichkeiten des Systems rekonstruierbar ist:

(...) deconstruction is the vigilant seeking-out of those ‘aporias’, blindspots or moments of self-contradiction where a text involuntarily betrays the tension between rhetoric and logic, between what it manifestly *means to say* and what it is nonetheless *constrained to mean* (Norris 19, vgl. a. 109, 112).

Würde die dekonstruktive Kritik also eine “zahme”, “vernünftige” Sprache sprechen, sie machte sich *dann gerade* des gleichen Täuschungsmanövers schuldig, das aufzudecken sie ausgezogen ist. Der dekonstruktive Diskurs muß also paradoxerweise, will er sich nicht den Vorwurf des *tu quoque!* einhandeln, das gleiche tun — *nur offensichtlicher*. Und genau damit handelt er sich den Vorwurf des *tu quoque!* erst recht ein, beweist aber zugleich *in seiner eigenen Praxis* die Stringenz des Ansatzes...

Das Dilemma des Dekonstruktivismus besteht darin, die letzten Grenzen, Bedingtheiten und Widersprüche unseres Sprach- und Denksystems aufzuweisen zu wollen, und dazu doch nur die Mittel desselben Sprach- und Denksystems zu Gebote zu haben. Zu Recht hat Geoffrey Hartman darauf hingewiesen, daß es doch immer schon Aufgabe der Textkommentatoren gewesen sei zu zeigen, daß der Text sich selbst ironisch untergräbt (in Bloom u.a., VIII) — die Dekonstruktion setzt also nur eine alte Praxis fort. Aber sie tut es unter verschärften Bedingungen, weil sie mit ihrem radikalen Ansatz auch ihre eigenen Untersuchungsmittel in Frage stellt — zugleich aber, täte sie es nicht, bezichtigt werden könnte, ein “self-privileging discourse” zu sein, “the kind that provides a special exemption of itself from the analysis” (Wayne C. Booth in Mitchell [Hg.], 52).

Derridas Denken ist und bleibt also, wie einer seiner kompetentesten Kenner eingeräumt hat, “eine paradoxe Unternehmung”: “Er will mit den Mitteln des metaphysischen Denkens, weil dies die einzigen sind, die uns in der europäischen Tradition der Philosophie zur Verfügung stehen, dieses Denken überwinden” (Kimmerle 111). Dazu Derrida selbst:

*There is no sense in doing without the concepts of metaphysics in order to attack metaphysics. We have no language — no syntax and no lexicon — which is alien to this history; we cannot utter a single destructive proposition which has not already slipped into the form, the logic, and the implicit postulations of precisely what it seeks to contest (in Davis [Hg.], 482/482).*

Andererseits fordert gerade das Infragestellen dieser Begrifflichkeit zwingend die Entwicklung einer neuen Sprache oder “Schreibe” und vom Leser ein Verständnis ihrer “Logik”:

*(...) first you have to understand how these new questions and these new texts are written, how they are composed, what new conventions they produce — so as not to say just anything, not to say *n'importe quoi*. It is also, to some extent, a calculated negotiation with previous norms (Derrida in Fabb u.a. [Hg.], 255).*

Der dekonstruktive Text ist somit immer ein Grenz-Fall —

*A totally different practice would be to combine, in a single text, some theorisation in some theoretical language and some inventive way of writing which would by its own performance open the limits which it is theoretically analyzing (Derrida in Fabb u.a. [Hg.], 257). —,*

seine Nähe zum kreativen, “literarischen” Text kein Zufall (dazu unten mehr).

Alle weiteren echten Paradoxa des Dekonstruktivismus leiten sich aus diesem Grundparadox ab, dem gewagten Versuch, ein Sprach- und Denksystem *mit seinen eigenen Mitteln* dekonstruieren zu wollen. In allen Folgeparadoxa zeigt sich die gleiche Doppelstrategie: Mit der einen Hand wird genommen, was mit der anderen gegeben worden war, und bei alldem beruft man sich (stillschweigend) auf Prinzipien, deren Ungültigkeit vorgeführt werden soll. Es ist wahr, daß es nicht besonders effektiv und originell ist, dekonstruktiven Texten ihre Paradoxie vorzuwerfen,

*(...) for at one level they do not claim to be otherwise — indeed one might say that they insist upon it, and in doing so a challenge is made to the foundations, or, they would argue, the assumed foundations, of our traditions. (Lawson 23).*

Andererseits ist diese Art von “double dealing” durchaus ein Ärgernis, vor allem, wenn sich nach Erläuterungen — sei es durch die Meister selbst oder

durch ihre Adepten — so manche provokante Einlassung als Hyperbel eines durchaus systemkonformen Gemeinplatzes oder als bloßes Mißverständnis erweist.

Drei Beispiele für echte oder vermeintliche dekonstruktive Paradoxa:

1) Aus der figurativen Verfaßtheit von Sprache folgern — ich vereinfache hier stark, denn die Herleitungen sind durchaus verschieden — sowohl de Man als auch Miller und letztlich auch Bloom eine “impossibility of reading” bzw. die Unmöglichkeit, etwas anderes als “misreadings” eines Textes hervorzubringen, denn, so Miller *apropos* Shelleys “The Triumph of Life”, “The poem, *like all texts* [Hvhbg. C.B.], is ‘unreadable’, if by ‘readable’ one means open to a single, definitive, univocal interpretation” (447). Konsequenterweise wird dann zwischen guten und schlechten “misreadings” unterschieden, also solchen, die die Offenheit und Uneinholbarkeit der Textbedeutung zulassen (gut), und solchen, die eine “closure” versuchen (schlecht) — in Abrams’ Polemik über Bloom:

Bloom’s theory (...) is self-referential, for he does not exempt his own interpretations from the assertion that all readings are misreadings. (...) The extent of Bloom’s own claim for these readings, however, is that they are strong misreadings, in that they do violence to the texts they address (...). And in lieu of any possible criterion of rightness, such readings can be valuable only to the degree that they are “creative or interesting misreadings” (584/585).

Das Irritierende liegt hier weniger darin (so aber Abrams in Eaves/Fischer [Hg.], 138/139, 146), daß die Kritiker im Verlauf ihrer Demonstration sehr wohl “standard readings” vorlegen, deren “Unmöglichkeit” sie doch behaupten — als heuristisches Mittel dürfte dieser Zwischenschritt nicht nur zulässig, sondern sogar geboten sein; das Irritierende liegt auch nicht in der lästigen, so doch entschuldbaren Hyperbel, nein, das Ärgerlich-Paradoxe ist, daß das schriftlich vorgetragene Argument gegen die Lesbarkeit von Texten sich durchgehend auf die Lesbarkeit von Texten verläßt, ja daß sogar — Gipfel der Ironie! — diejenigen, die keine die Pluralität des Textes hemmende Autorenintention anerkennen, sich in Debatten und Kontroversen gegen Fehldarstellungen ihrer Position verwehren:

So Miller’s radically deconstructive reading is dependent upon standard reading not only in its initial phase, and (in undefined ways) in its disseminative phase, but also in his very attempt to argue the virtues of his deconstructive way of reading (Abrams in Eaves/Fischer [Hg.], 180).

Oder, polemischer:

As a deconstructive Angel, Hillis Miller, I am happy to say, is not serious about deconstruction, in Hegel’s sense of “serious”; that is, he does not entirely and consistently commit himself to the consequences of his premises. He is in fact,



fortunately for us, a double agent who plays the game of language by two very different sets of rules. One of the games he plays is that of a deconstructive critic of literary texts. The other is the game he will play in a minute or two when he steps out of his graphocentric premises onto this platform and begins to talk to us.

I shall hazard a prediction as to what Miller will do then. He will have determinate things to say and will masterfully exploit the resources of language to express these things clearly and forcibly, addressing himself to us in the confidence that we, to the degree that we have mastered the constitutive norms of this kind of discourse, will approximate what he means. He will show no inordinate theoretical difficulties about beginning his discourse or conducting it through its middle to an end. What he says will manifest, by immediate inference, a thinking subject or ego and a distinctive and continuant ethos, so that those of you who, like myself, know and admire his recent writings will be surprised and delighted by particularities of what he says, but will correctly anticipate both its general tenor and its highly distinctive style and manner of proceeding. What he says, furthermore, will manifest a feeling as well as thinking subject; and unless it possesses a superhuman forbearance, this subject will express some natural irritation that I, an old friend, should so obtusely have misinterpreted what he has said in print about his critical intentions. (Abrams in Davis [Hg.], 436/437).

2) *“Il n’y a pas de hors-texte”* — in der deutschen Übersetzung von Derridas *Grammatologie*: *“Ein Text-Äußeres gibt es nicht”* (274), oder: *“Es gibt kein ‘Außerhalb-des-Textes’”*. Was sich zunächst wie totalisierende Pan-Textualität ausnimmt — unterstützt durch solch provokante Äußerungen wie, *“I don’t believe that there is any perception”* (in Davis [Hg.], 497) — ist nur Überspitzung. Derrida wehrt sich schäumend gegen die in der Tat plumpe Unterstellung, er habe das wörtlich gemeint:

But one thing at least I can tell you now: an hour’s reading, beginning on any page of any one of the texts I have published over the last twenty years, should suffice for you to realize that *text*, as I use the word, is not the book. No more than writing or trace, it is not limited to the *paper* which you cover with your graphism. It is precisely for strategic reasons (set forth at length elsewhere) that I found it necessary to recast the concept of text by generalizing it almost without limit, in any case without present or perceptible limit, without any limit that *is*. That’s why there is nothing *“beyond the text”* (1986, 167).

Als uneigentliche Rede büßt der Ausdruck aber den größten Teil seiner Provokation ein — daß wir nicht umhin können, die Welt textualisiert zu begreifen, würde wohl auch kein *“logozentrischer Präsenzphilosoph”* des 20. Jahrhunderts ernsthaft bestreiten wollen.

3) Oft kolportiert, aber auch nie *“so”* gesagt: die Schrift gehe dem gesprochenen Wort voran. Zwar nennt Derrida in der *Grammatologie* Sprache einen *Aspekt* der Schrift (19/20) und wendet sich gegen die Vorstellung,

Schrift sei vom gesprochenen Wort *abgeleitet* (53 *et passim*), er bezeichnet auch — paradoxonverliebt — die Schrift als *Quelle und Tod* “der Metaphysik des Logos, der Präsenz und des Bewußtseins” (129). Aber die Stoßrichtung der Argumentationsweise läßt kaum ein Mißverstehen zu: Derrida will nicht behaupten, der Mensch habe zu schreiben verstanden, bevor er überhaupt sprach, vielmehr sieht er in der Geschichte der abendländischen Philosophie — was, nebenbei bemerkt, angesichts unserer *Schriftkultur* eine erstaunliche Einschätzung ist (vgl. Merquior 216) — eine permanente “Erniedrigung” und “Verdrängung der Schrift” (12), der Logozentrismus sei auch immer ein Phonozentrismus gewesen (25) — und nun soll nicht etwa die Hierarchie auf den Kopf gestellt werden, was uns ja immer noch dem Denken in binären Oppositionen verhaftet bleiben ließe, sondern es soll klarwerden, daß die Vorstellung von *gesprochener* Sprache (= nicht geschriebener) immer schon die Vorstellung ihres Gegenteils voraussetzt und daß im binären Denken sich der eine Pol auf Kosten des anderen anreicht und erhebt, und doch zur Definition seiner selbst immer auf ihn angewiesen bleibt, also doch nie sich selbst als reinen Ursprung setzen kann, ohne von seinem “Anderen” mitzureden (vgl. Davis [Hg.], 410/411). Ob es aber Derrida in seinen Texten tatsächlich gelingt, dem System des Denkens in binären Oppositionen zu entkommen, mag bezweifelt werden.

Bei den Paradoxien des Dekonstruktivismus handelt es sich also zum Teil um (nicht immer dem Leser anzulastende) Mißverständnisse, zum Teil um (rhetorisch begründete) hyperbolische Überspitzungen, zum Teil aber auch um echte, “harte” Paradoxa, die durch die Selbstbezüglichkeit dekonstruktiver Aussagen entstehen, und sich, wie oben gezeigt, konsequenterweise in den Stil und allgemeinen Duktus der dekonstruktiven Texte hinein auswirken.

Bevor ich mich einem letzten Paradoxon des Dekonstruktivismus zuwende — der Leugnung eines Gattungsunterschiedes zwischen Literatur und Kommentar, zwischen Primär- und Sekundärliteratur —, aus dem heraus dann eine nähere Bestimmung des Verhältnisses der *deconstructionists* zu ihrem Material erfolgen kann, eine kleine Marginalie über die Nähe des *deconstructionism* zur Mystik: Ich habe bereits an einem anderen Ort (1989, 404) kurz darauf hingewiesen, daß Derrida von der Entdeckung des *Fehlens* eines transzendentalen Signifikats auf ganz eigentümliche Weise fasziniert zu sein scheint, daß diese Vorstellung ihn skandalisiert und die Beharrlichkeit, mit der er sie umkreist, schon als Ausdruck einer Obsession verstanden werden kann, als beinahe zwanghafte Thematisierung einer traumatischen Entdeckung. Nicht zufällig hat Abrams Derrida einen “absolutist without absolutes” (569) genannt (vielleicht treffender: er ist einer, dem das Absolute *abhanden* gekommen ist); nicht zufällig scheint mir auch die Nähe Blooms zur Kabbala sowie der systematische Einsatz der Negation und die im Dekonstruktivismus ubiquitäre Umgehung des Satzes vom ausgeschlossenen Dritten — beides ja Bindeglieder zur “negativen Theologie” (man

denke an Sankaras “neti-neti” — “nicht dies, nicht das”). Kurz, es bedurfte gar nicht erst Derridas komplizierter Einlassung zur negativen Theologie — *Wie nicht sprechen: Verneinungen* — und zur Verwandtschaft des *deconstructionism* mit ihr: schon Äußerungen wie der folgenden konnte der aufmerksame Leser entnehmen, daß dem *deconstructionism* als dem Versuch, etwas über das Unsagbare zu sagen, und alle zu denunzieren, die meinen, das Sagbare sei schon das Gemeinte, immer etwas von einem *metaphysischen, ja religiösen Ringen* um die echte Nachfolge anhaftet:

*Jonathan Culler*: I imagine many people here were puzzled by your remark a few moments ago that you had never said that the metaphysics of presence was bad. I was wondering whether you would care to explain, first by expanding on the remark that followed it — that there is no good outside metaphysics of presence — and then perhaps say a word or two about what then drives the impetus to deconstruct the metaphysics of presence.

*Derrida*: I start at the end because it could be a way of answering the first part of your question. I often ask myself: why insist on deconstructing something which is so good? And the only answer I have is something which contradicts, in ourselves, or in myself, the desire for this good. But where does this contradiction come from? First, I give it a name which sometimes I write with a capital letter, that is, Necessity — and I write this word with a capital letter just to emphasise the fact that it's a singular necessity, as a single person. I have to deal with Necessity itself. It is something or someone, some x, which compels me to admit that my desire, for good, for presence, my own metaphysics of presence, not only cannot be accomplished, meets its limit, but *should* not be accomplished because the accomplishment or the fulfilment of the desire for presence would be death itself; the good, the absolute good, would be identical with death. At the same time, the one whom I call Necessity teaches me, in a very violent way, to admit that my desire cannot be fulfilled, that there is no presence, that presence is always divided and split and marked by differences, by spacing, etc. So this is on the one hand a bad limit, something which *m'empêche de jouir pleinement*, but at the same time is the condition of my desire, and if such limits were erased this would be death, this *will* be death. (Fabb u.a [Hg.], 260/261).

Wenn es stimmt, daß es “das Bestreben des Mystikers ist (...), das Paradox zu glorifizieren, während der rationale Denker im Paradox eine Herausforderung zur Aufklärung erblickt” (Spalt), so dürfte man im Falle Derridas zumindest zögern, eine Zuordnung vorzunehmen. Die binäre Opposition dürfte von ihm selbst sowieso verworfen werden...

Die Auffassung der *deconstructionists*, gattungsmäßige Unterscheidungen zwischen Textsorten seien nicht aufrechtzuerhalten, gründet in der Einsicht, daß Sprache, gleich in welcher Verwendung, *durch und durch* figürlich und “uneigentlich” ist. In “White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy” führt Derrida den Beweis, daß gerade der Diskurs der Philosophie, der so nachdrücklich auf unbildlicher Begrifflichkeit zu beharren scheint, gerade

in dieser Begrifflichkeit unauflöslich mit Metaphern durchsetzt ist, deren Dynamik allerdings durch Einbindung abgebremst wird: "(...) Derrida undertakes to show that metaphysics is inescapably metaphoric, and that the founding metaphors of philosophy are irreducible" (Abrams in Eaves/Fischer [Hg.], 153). Wenn es aber stimmt, daß jede Begrifflichkeit auf Tropen beruht (vgl. a. oben, S. 637) — "there is no conceptual expression without figure" (Miller 443) —, dann ist die Trennungslinie zwischen "Philosophie" und "Literatur" arbiträr und künstlich: "(...) in each case, it turns out to be impossible to maintain a clear line of distinction between rhetoric, abstraction, symbol, and all other forms of language (...) All philosophy is condemned, to the extent that it is dependent upon figuration, to be literary and, as the depository of this very problem, all literature is to some extent philosophical" (de Man in Sacks [Hg.] 26, 28).

Wenn aber schon die Grenzlinie zwischen Philosophie und Literatur ein *Konstrukt* ist, das die fundamentale Metaphorik aller Sprachen verdrängt und dem einen Bereich exklusiv zuweist, was in dem anderen angeblich nicht vorhanden ist, jedenfalls nicht geduldet werden soll,<sup>15</sup> so kann erst recht das Verhältnis zwischen Literatur und Kommentar keines der Opposition sein. Hier Gattungsunterschiede zu behaupten, hieße wieder, ein totalisierendes System zur Distribution von zulässiger und unzulässiger Tropologie der Diskurse etablieren zu wollen (vgl. de Man in Sacks [Hg.], 27), also *Eingrenzung* zu betreiben. Aufgabe des Literaturwissenschaftlers wäre es dagegen, "the strength of the signifier vis-à-vis a signified (...) that tries to enclose it" (Hartman in Bloom u.a., VII) — die den Kritiker allemal mit "undecideability" konfrontiert (Miller in Bloom u.a., 252), mit einem "excess over any assigned meaning" (Hartman in Bloom u.a., VII) — zur vollen Geltung und Entfaltung zu bringen, m.a.W.: *Bedeutungsmöglichkeiten* aufzuweisen, aber keine vereindeutigende "closure" zu betreiben. Wenn es aber Aufgabe des "critic" ist, der "inexhaustible strangeness of literary texts" (Miller in Eaves/Fischer [Hg.], 110) nachzuspüren, so darf er das nicht — die Form des Arguments gleicht der des oben im Zusammenhang mit dem Grundparadoxon des *deconstructionism* skizzierten — in einer Sprache, die den Irrtum der Separatheit der Diskurse perpetuiert. Dichtung und (dekonstruktiver) Kommentar gehen demonstrativ Hand in Hand und feiern eine Gleichheit, die von anderen nur verdrängt wird. Im selben Maße wie der literarische Text verstanden wird als ein sich selbst dekonstruierender und der dekonstruktive Diskurs als ein diesen Prozeß begleitender Kommentar, gleichen sich beide einander an:

---

<sup>15</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch Adorno: "Nicht umsonst wird die approbierte Wissenschaft zur Wut gereizt, wann immer in ihrem Umkreis sich regt, was sie der Kunst attribuiert, um in ihrem eigenen Bereich ungeschoren zu bleiben: daß einer schreiben kann, macht ihn wissenschaftlich suspekt (344)."

A literary text simultaneously asserts and denies the authority of its own rhetorical mode and by reading the text as we did, we were only trying to come closer to being as rigorous a reader as the author had to be in order to write the sentence in the first place. Poetic writing is the most advanced and refined mode of deconstruction; it may differ from critical or discursive writing in the economy of its articulation, but *not in kind* (de Man 1973, 32, Hvhbg. CB).

Oder andersherum, wie es der programmatische Titel eines Aufsatzes von Geoffrey Hartman verkündet: "Crossing Over: Literary Commentary as Literature". Von hier ist es dann nicht mehr weit zu der Behauptung, der Widerstand gegen (eine solche Art von) Theorie sei — da eine Abwehr der essentiell rhetorischen und tropologischen Dimensionen von Sprache — gleichbedeutend mit Widerstand gegen Sprache selbst, gegen Lesen an sich (so de Man 1982).

Diese Argumentationskette der *deconstructionists* geht zu einem großen Teil auf Friedrich Nietzsche zurück, vor allem auf seinen Aufsatz "Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne" von 1873, einen der kanonisierten Texte der Dekonstruktion. Aus Platzgründen fasse ich mich kurz: Nietzsche beantwortet die Frage, "Ist die Sprache der adäquate Ausdruck aller Realitäten?" (4:544), radikal skeptisch. In der Sprache besitzen wir nur "Metaphern der Dinge" (4:545) — "wahrhaft" zu sein, heißt nichts weiter, als "nach einer festen Konvention zu lügen":

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, kurz, eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauch einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münze in Betracht kommen (4:546).

"Richtige Perception" — "der adäquate Ausdruck eines Objekts im Subjekt" — ist mangels eines Maßstabs, an dem sich "Richtigkeit" messen ließe, eine *contradictio in adjecto* — zwischen Subjekt und Objekt kann es nur ein "ästhetisches Verhalten" geben (4:549). Der "Trieb zur Metaphernbildung, jener Fundamentaltrieb des Menschen" (4:551), scheint unhintergebar.

Es kann hier nicht weiterverfolgt werden, inwieweit Nietzsche von den *deconstructionists* "adäquat" rezipiert worden ist (für sie ohnehin eine müßige, unsinnige Frage) — die Faszination, die über die Metapher hinaus gerade die Figur der *Katachrese* (vgl. z.B. Derrida 1974/75) für sie hat, deutet jedenfalls eine durchaus radikale Indienstnahme des deutschen Philosophen an.

Hier sollen zum Abschluß zwei andere Aspekte interessieren: 1. Warum die Leugnung der Gattungsunterschiede eine dekonstruktive Inkonsequenz

ist, und 2. — der Schlußstein meines Beitrags — warum sich der *deconstructionism* sein Material dort sucht, wo er es sucht. Der erste Punkt ist schnell abgehandelt: In ihrer Praxis erkennen die *deconstructionists* sehr wohl Textsortenunterschiede an — Derrida wird schon wissen, warum er fast ausschließlich *philosophische* Texte dekonstruiert, und er beruft sich auch recht vehement auf die Konventionen und Interpretationsregeln, die traditionell diversen Textsorten zugeordnet sind, wenn er selbst Opfer eines eklatanten “misreading” geworden ist, so z.B. als sein Appell gegen die südafrikanische Apartheidspolitik scharf kritisiert worden war:

By reason of its context and its dimensions (...), by reason also of its style, it could only be an *appeal*, an appeal to others and to other kinds of action. (...) What I (...) must recall to your attention — and I will remind you of it more than once — is that the text of an *appeal* obeys certain rules; it has its grammar, its rhetoric, its pragmatics. I'll come back to this point in a moment, to wit: as you did not take these rules into account, you quite simply *did not read* my text, in the most elementary and quasi-grammatical sense of what is called *reading* (1986, 157).

Derrida leugnet natürlich auch nicht die augenfälligen Unterschiede zwischen, beispielsweise, der *Grammatologie* auf der einen und *Glas* und *La carte postale* auf der anderen Seite, wenn er nämlich von zwei “Formen” der Vermittlung derselben Einsicht spricht (in Fabb u.a. [Hg.], 253). All dies ist noch nicht die eigentliche Inkonsequenz, die vielmehr darin besteht, Gattungsunterschiede rundweg zu leugnen, nur weil die Übergänge fließend sind und “essentielle” Definitionen unmöglich sind. Analog Derridas Richtungstellung, er habe nie die Existenz eines “Zentrums” bestritten, sondern nur darauf hingewiesen, daß es eine *Funktion* sei —

(...) I didn't say that there was no center, that we could get along without the center. I believe that the center is a function, not a being — a reality, but a function. And this function is absolutely indispensable (in Davis [Hg.], 497). —,

müßte auch an der Realität von Gattungsunterschieden festgehalten werden: Sie sind gleichfalls Funktionen kultureller Praxis (vgl. Hartman 1975, 270) und damit unbestreitbare empirische Tatsachen — sie in Theorie oder Praxis zu leugnen, läuft daraus hinaus, diese Texte einfach nicht zu *lesen*, “in the most elementary and quasi-grammatical sense of what is called *reading*”.

Wie gesagt, in der Praxis erkennt der *deconstructionism* sehr wohl Textsortenunterschiede an, weiß auch sehr wohl, wo er mit Aussicht auf optimale Wirkung nach Material zu suchen hat. Und gerade deshalb — ich komme zu meinem letzten Punkt — ist es zunächst so erstaunlich, daß der *deconstructionism* sich so wenig von der post-mimetischen Literatur der Moderne und Postmoderne angezogen fühlt. Mehr als einmal dürfte die Affinität zwischen einer Literatur der Semiosis und dekonstruktiver Litera-

tursicht ins Auge gesprungen sein, mehr als einmal die Verwandtschaft zwischen einer Ästhetik der Ambiguität oder Offenheit auf der einen und der Praxis dekonstruktiven Lesens auf der anderen Seite aufgefallen sein. Sprachauffassung, aufs Paradoxon zielende Schreibweise und anti-mimetische Skepsis weisen die post-mimetische Literatur des 20. Jahrhunderts und die dekonstruktive Philosophie als Verwandte im Geiste aus — und doch weiß der Dekonstruktivismus zur literarischen Moderne kaum Wesentliches zu sagen: eine *conspicuous absence*, wie ich meine. Die amerikanischen Klassiker der dekonstruktiven Literaturwissenschaft bearbeiten schwerpunktmäßig das späte 18. und 19. Jahrhundert, speziell die englische Romantik, und dort ausgerechnet William Wordsworth, erst nachgeordnet Shelley und Coleridge. Zwar hat J. Hillis Miller auch zu Modernem veröffentlicht, aber oben rangiert bei ihm die viktorianische Prosa. Zwar hat Paul de Man noch seine Dissertation über Mallarmé, Yeats und "the post-romantic predicament" geschrieben, aber auch bei ihm liegt der Schwerpunkt der weiteren Arbeit definitiv in der Vor-Moderne. Für Bloom allein, den einzigen Blake-Experten der Runde, sind auch Klassiker der Moderne von *zentralem* Interesse, Yeats und Stevens in erster Linie.

Nun kann nicht bestritten werden, daß auch die Romantik eine paradoxon-nahe Epoche ist (ich verweise auf den Beitrag des Kollegen Burwick) — allein, es muß verblüffen, wie konsequent der *deconstructionism* den intensiven Kontakt mit dem zeitlich Naheliegenden und Anverwandten meidet, ihm aus dem Weg zu gehen scheint. Ist das allein biographisch zu erklären, eben daraus, daß die *Yale critics* nun einmal Romantik-Experten sind? Ich denke, es gibt einen grundsätzlichen, systematischen Grund für diese Abstinenz, und der hängt mit der Struktur des Paradoxons zusammen. Ich sagte anfangs, jedes Paradoxon benötigt, um als solches wahrgenommen zu werden, einen "endoxen" Verständnishintergrund, vor dem es sich abhebt, es braucht einen Kontrast, eine Distanz, ein Gefälle — einen Widerstand, wenn man so will. Und ebendas kann die hochparadoxe post-mimetische Literatur unseres Jahrhunderts dem selbst paradoxie-geladenen *deconstructionism* nicht bieten. Er flieht die offenkundige Paradoxie als Material, um seine eigene Paradoxie zu retten — kaum erträglich ist ihm die paradoxie-geschwängerte Luft der literarischen Moderne und Postmoderne. Was soll er über diese Texte sagen, was sie nicht schon selbst sagten? Was soll er an ihnen demonstrieren, was sie nicht schon selbst vorführten? Welche Paradoxien könnte er geistvoll entdecken, die sie nicht schon selbst unübertrefflich parodierten? Da ist nichts zu dekonstruieren, weil das die Texte schon selbst besorgen. Sie sind sich selbst die besten Poetiken — man lese Barth, Gass, Federman und all die anderen! So liegt denn in diesem erstaunlichen Befund und seiner Erklärung — Paradox scheut Paradox — der letzte Beweis (wenn es überhaupt noch eines Beweises bedurft hätte), daß die Stil- und Denkform des Paradoxons in der Literatur unserer Epoche ein neues Maximum, einen neuen Höhepunkt der Entwicklung erreicht hat: Die

“Flucht” der *deconstructionists* in eine zahmere Zeit, wo die Paradoxien noch gehoben werden müssen (deshalb ja auch Wordsworth als Lieblingsautor der *Yale critics*!), das Sich-Absetzen, das nur natürlich ist, weil jeder Kommentar von der *Differenz* zum Kommentieren lebt, von der *Spannung* (und welche Ironie liegt in diesem *praktischen* Aufweis der Theorie als eines distinkten Diskurses!), liefert also die letzte Bestätigung der Einschätzung, daß wir es in unserer Epoche mit einer neuen Blütezeit der literarischen Paradoxie zu tun haben.

Nur eine theoretische Hypothese? W.J.T. Mitchell berichtet folgendes Treffen mit Paul de Man:

I asked de Man if he had ever noticed that Blake, unlike the other Romantics, did not consistently privilege voice over writing. De Man replied that of course he had noticed this. Well then, I asked, doesn't this make his work of peculiar interest for deconstruction, particularly its “science of writing” or “grammatology”? De Man's reply: Not at all. Blake's privileging of writing makes him less interesting to deconstruction, because it makes his work less resistant to its strategies. Everything is open to view in Blake. There are no secrets or repressions (in Eaves/Fischer [Hg.], 91).

Verwundert es jetzt noch, daß Harold Bloom, der einzige der *Yale deconstructionists*, der immer wieder auf Blake zurückkommt, zugleich auch der einzige ist, der sich immer wieder auf die Moderne einläßt? Das ist, meine ich, alles andere als paradox — es war zu erwarten.

## Benutzte Literatur

Abrams, M.H. “How to Do Things With Texts”. *Partisan Review* 46 (1979): 566-88.

Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Hg. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt/M. 1980.

Andreotti, Mario. *Die Struktur der modernen Literatur — Neue Wege in der Textanalyse: Einführung Epik und Lyrik*. Bern [u.a.] 1983.

Arac, Jonathan, Wlad Godzich und Wallace Martin, Hg. *The Yale Critics: Deconstruction in America*. Minneapolis 1983.

Arac, Jonathan. *Critical Genealogies: Historical Situations for Postmodern Literary Studies*. New York 1987.

Baudrillard, Jean. “Virusstheorie: Ein freier Redefluß”. *Kunstforum* 97 (1988): 248-52.



- Beebe, Maurice. "Reflective and Reflexive Trends in Modern Fiction". *Bucknell Review* 22.2 (1976): 13-26.
- Benton, Michael. "Reading Fiction: Ten Paradoxes". *British Journal of Aesthetics* 22 (1982): 301-10.
- Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Ithaca, NY 1962.
- Bloom, Harold et al. *Deconstruction and Criticism*. London 1979.
- Bode, Christoph. *Ästhetik der Ambiguität: Zu Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*. Tübingen 1988.
- . "How Far Can You Go? Zum Stand der literaturwissenschaftlichen Debatte in Großbritannien". *Anglia* 107 (1989): 380-414.
- Breuer, Rolf. "Rückbezüglichkeit in der Literatur: Am Beispiel der Romantrilogie von Samuel Beckett". *Die erfundene Wirklichkeit: Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*. Hg. und komment. Paul Watzlawick. München 1990. 138-58.
- Brooks, Cleanth. "Metaphor, Paradox, and Stereotype". *British Journal of Aesthetics* 5 (1965): 315-28.
- . *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York 1947.
- Culler, Jonathan. "Commentary". *New Literary History* 6 (1974/75): 219-29.
- Dällenbach, Lucien. *Le récit spéculaire: Contribution à l'étude de la mise en abyme*. Paris 1977.
- . "Reflexivity and Reading". *New Literary History* 11 (1979/80): 435-49.
- Daiches, David. *Critical Approaches to Literature*. London [u.a.] 1981.
- Davis, Robert Con, Hg. *Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Post-structuralism*. London 1986.
- Derrida, Jacques. "But Beyond... (Open Letter to Anne McClintock and Rob Nixon)". *Critical Inquiry* 13 (1986): 155-70.
- . *Grammatologie*. Frankfurt/M. 1983.
- . "Letter to a Japanese Friend". *Derrida and Différance*. Hg. D. Wood and R. Bernasconi. Warwick 1985. 1-8.
- . "Some Questions and Responses". *The Linguistics of Writing: Arguments Between Language and Literature*. Hg. Nigel Fabb et al. Manchester 1987. 252-64.
- . "White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy". *New Literary History* 6 (1974/75): 5-74.

---. *Wie nicht sprechen: Verneinungen*. Hg. Peter Engelmann. Edition Passagen 29. Wien 1989.

Eco, Umberto. *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985.

---. *Streit der Interpretationen*. Konstanz 1987.

---. "Vom Offenen Kunstwerk zum Pendel Foucaults: Umberto Eco im Gespräch mit Jean-Jacques Brochier und Mario Fusco". *Lettre Internationale* 5 (1989): 38-42.

Eaves, Morris und Michael Fischer, Hg. *Romanticism and Contemporary Criticism*. Ithaca [u.a.] 1986.

*Encyclopaedia Britannica, Fifteenth Edition*. Chicago [u.a.] 1983.

Falletta, Nicholas. *Paradoxon: Widersprüchliche Streitfragen, zweifelhafte Rätsel, unmögliche Erläuterungen*. Frankfurt/M. 1988.

Federman, Raymond, Hg. "Notwendigkeit und Unmöglichkeit, ein jüdischer Autor zu sein". *Lettre Internationale* 5 (1989): 80-81.

---. *Surfiction: Fiction Now and Tomorrow*. 2., erw. Aufl. Chicago 1981.

Fowler, Roger, Hg. *A Dictionary of Modern Critical Terms*. Überarb. und erw. Aufl. London [u.a.] 1987.

Gablik, Suzi. *Progress in Art*. London 1976.

Gadamer, Hans-Georg. *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 4. Aufl., unveränd. Nachdruck der 3., erw. Aufl. Tübingen 1975.

Gardner, Martin. *Logik unterm Galgen: Ein Mathematical in 20 Problemen*. Braunschweig 1980.

Graff, Gerald. "Fear and Trembling at Yale". *The American Scholar* 46 (1977): 467-78.

Greenberg, Alvin. "The Novel of Disintegration: Paradoxical Impossibility in Contemporary Fiction". *Contemporary Literature* 7 (1966): 103-24.

Graves, Herbert. "The Erasure of the Distinction of Genre: Reading the Derrideans with the Romantics and Decadents". *Beyond the Suburbs of the Mind: Exploring English Romanticism — Papers Delivered at the Mannheim Symposium in Honour of Hermann Fischer*. Hg. Michael Gassenmeier und Norbert Platz. Essen 1987. 194-211.

Halpern, Joseph Y. und Yoram Moses. "Taken by Surprise: The Paradox of the Surprise Test Revisited". *Journal of Philosophical Logic* 15 (1986): 281-304.

Harland, Richard. *Superstructuralism: The Philosophy of Structuralism and Post-Structuralism*. London [u.a.] 1987.

- Hartman, Geoffrey. "Crossing Over: Literary Commentary as Literature". *Comparative Literature* (1976): 257-76.
- . *The Fate of Reading and Other Essays*. Chicago [u.a.] 1975.
- Hofstadter, Douglas. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid — A Metaphorical Fugue on Minds and Machines in the Spirit of Lewis Carroll*. Harmondsworth 1980.
- Horstmann, Ulrich. *Parakritik und Dekonstruktion: Eine Einführung in den amerikanischen Poststrukturalismus*. Würzburg 1983.
- Hrushovski, Benjamin. "Poetic Metaphor and Frames of Reference". *Poetics Today* 5 (1984): 5-34.
- Hughes, Patrick und George Brecht. *Vicious Circles and Infinity: An Anthology of Paradoxes*. Harmondsworth 1978.
- Jakobson, Roman. *Poetik: Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Hg. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M. 1979.
- Jantsch, Erich. *Die Selbstorganisation des Universums: Vom Urknall zum menschlichen Geist*. München <sup>2</sup>1984.
- Kant, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Gerhard Lehmann. 1963; Nachdr. Stuttgart 1981.
- Kimmerle, Heinz. *Derrida zur Einführung*. SOAK-Einführungen 37. Hamburg 1988.
- Lawson, Hilary. *Reflexivity: The Postmodern Predicament*. London [u.a.] 1985.
- Lodge, David. *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London 1977.
- Lotman, Jurij M. "The Future for Structural Poetics". *Poetics* 8 (1979): 501-07.
- . *Die Struktur literarischer Texte*. München <sup>2</sup>1982.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York [u.a.] 1987.
- de Man, Paul. "The Resistance to Theory". *Yale French Studies* 63 (1982): 3-20.
- . "Semiology and Rhetoric". *Diacritics* 3 (1973): 27-33.
- Meltzer, B. und I.J. Good. "Two Forms of the Prediction Paradox". *British Journal for the Philosophy of Science* 16 (1965): 50-51.
- Merquior, J.G. *From Prague to Paris: A Critique of Structuralist and Post-structuralist Thought*. London 1986.
- Miller, J. Hillis. "The Critic as Host". *Critical Inquiry* 3 (1977): 439-47.

Mitchell, W.J.T., Hg. *The Politics of Interpretation*. Chicago [u.a.] 1983.

Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. Adolf Frisé. 2 Bde. Neu durchges. und verbesserte Ausg. Reinbek 1978.

Nerlich, G.C. "Unexpected Examinations and Unprovable Statements". *Mind* 70 (1961): 503-13.

Nietzsche, Friedrich. *Werke in vier Bänden*. Hg. Gerhard Stenzel. Erlangen o.J.

Norrick, Neil R. "How Paradox Means". *Poetics Today* 10 (1989): 551-62.

Norris, Christopher. *Derrida*. London 1987.

O'Beirne, T.H. "Can the Unexpected Never Happen?" *New Scientist* 236 (25.5.1961): 464-65.

O'Connor, D.J. "Pragmatic Paradoxes". *Mind* 57 (1948): 358-59.

Orr, Leonhard. "Vraisemblance and Alienation Techniques: The Basis for Reflexivity in Fiction". *Journal for Narrative Technique* 11 (1981): 199-215.

Priest, Graham. "The Logic of Paradox". *Journal of Philosophical Logic* 8 (1979): 219-41.

*Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Hg. Alex Preminger, Frank J. Warnke und O.B. Hardison, Jr. Erw. Ausgabe. Princeton, NJ 1974.

Quine, Willard V. (Ormon). *The Ways of Paradox and Other Essays*. New York 1966.

Rapoport, Anatol. "Escape from Paradox". *Scientific American* 217 (July 1967): 50-56.

Richards, I.A. *The Philosophy of Rhetoric*. Nachdr. Oxford [u.a.] 1965.

Ricœur, Paul. *Die lebendige Metapher*. München 1986.

---. "Metaphor and the Main Problem of Hermeneutics". *New Literary History* 6 (1974/75): 95-110.

Russell, Charles. "The Vault of Language: Self-Reflective Artifice in Contemporary American Fiction". *Modern Fiction Studies* 20 (1974): 349-59.

Sacks, Sheldon, Hg. *On Metaphor*. Chicago [u.a.] 1979.

Salusinszky, Imre. *Criticism in Society: Interviews with Jacques Derrida, Northrop Frye, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, Frank Kermode, Edward Said, Barbara Johnson, Frank Lentricchia and J. Hillis Miller*. New York [u.a.] 1987.

Schlegel, August Wilhelm. *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters: Eine Auswahl aus den kritischen Schriften*. Hg. Franz Finke. Stuttgart 1964; Nachdr. 1984.

Schmidt, Siegfried J. *Ästhetische Prozesse: Beiträge zu einer Theorie der nicht-mimetischen Kunst und Literatur*. Köln [u.a.] 1971.

Scriven, Michael. "Paradoxical Announcements". *Mind* 60 (1951): 403-07.

Selden, Raman. *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Brighton 1985.

Spalt, Detlev D. "Über Gott und die Mathematik: Rudy Rucker 'Die Ufer der Unendlichkeit' — Philosopheme eines irrationalen Wissenschaftlers". *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (24.10.1989).

von Wilpert, Gero. *Sachwörterbuch der Literatur*. 6., verbesserte und erw. Aufl. Stuttgart 1979.