

---

*Roman Halfmann*

## Vom scheinbaren Ende der Ironie

*Wie der Ironiker sich ironisch die Ironie auszutreiben versucht*

---

»Die Ironie scheint gesiegt zu haben«,<sup>1</sup> diagnostiziert Hermann Kurzke im Jahre 1990 und meint damit, dass die moderne Gesellschaft von einer so gut wie alles relativierenden Distanzierung im Sinne einer Abstraktion beherrscht werde, durch welche jede ernsthafte Auseinandersetzung verunmöglicht sei. Revolutionen aber, so Kurzke und hiermit letzten Endes jede ernsthafte und also authentische Handlung einschließend, verträgen grundsätzlich keine ironische Distanzierung.<sup>2</sup> Ein Ausweg scheint kaum denkbar, ja, letzten Endes gefallen diese neuen, nämlich modernen Menschen sich zumeist in der Pose umfassender Selbstreflexion und Distanz oder ahnen zumindest, dass jedweder Ausweg verunmöglicht ist – und zwar durch die Ironie selbst, die jede Bewegung von vornherein einkassiert. Es ist aber, wie in diesem Artikel gezeigt wird, nun die Ironie selbst, die sich auszutreiben versucht und dies mit ironischem Erfolg.

### I.

Vladimir Jankélévitch reflektiert in seiner tiefgründigen und komplexen Darstellung der Ironie eine Zuspitzung des ironischen Potentials über Sokrates und die Romantische Ironie bis hin zur Postmoderne – hier schließlich sei, so die weitsichtige Diagnose, die Ironie »nicht mehr heuristisch, sondern nichtend; die Ironie dient nicht mehr zur Erkenntnis, auch nicht, um das Wesentliche unter den schönen Worten zu entdecken, sie dient nur dazu, die Welt zu überfliegen und die konkreten Unterscheidungen zu verachten.«<sup>3</sup> Diese Diagnose, die bereits von Hegel angesichts der Romantischen Ironie vorgelegt wird<sup>4</sup> und vor der vom reinen, blinden Spott getriebenen Zerstörung universaler Werte warnt, ist deshalb weitsichtig, da sie als Kommentar eines kritischen Diskurses gelesen werden kann, der verstärkt seit der Jahrtausendwende die *ironisch* genannte Dekade begleitet und vor den Folgen einer völligen Ironisierung aller Werte warnt, wie dies sehr wirkträchtig Jedediah Purdy für die Politik<sup>5</sup> und der Autor David Foster Wallace für die Kunst ausführen. So sei nach Wallace die Ironie, ganz im Sinne der obigen Definitionen, selbstverständlich nützlich gewesen, um

Klischees aufzubrechen, dann aber zum Selbstzweck geworden.<sup>6</sup> Was deshalb problematisch sei, da die ironische Haltung letzten Endes inhaltslos ist:<sup>7</sup> Die waltende und alles durch-, ja zersetzende Ironie sei Symptom einer Krise gesellschaftlicher, politischer und kultureller Natur, die seit dem Ende des Kalten Krieges die westlichen Zivilisationen beherrsche.

Tatsächlich finden sich in der Literatur zahlreiche Darstellungen dieser Problematik, wobei die meisten Autoren sich darauf beschränken, Wohl und Wehe der ironischen Haltung zu schildern. Hierzu gehört vor allem die sogenannte Post-Postmoderne mit Autoren wie etwa David Foster Wallace (*Broom of the System* und *Infinite Jest*), Bret Easton Ellis (*American Psycho* und *Glamorama*), das Frühwerk Dave Eggers', Martin Amis' sowie Julian Barnes' und, vielleicht als paradigmatischen Höhepunkt, Alex Shakars *The Savage Girl*, die sich allesamt darauf beschränken, den Prozess der Entindividualisierung nicht nur zu beschreiben, sondern als abgeschlossen zu bewerten und also Individuen darzustellen, die keine Individuen mehr sind. Stattdessen verharren die Protagonisten im ironischen Zustand der Selbstentfremdung ohne Authentizität sowie persönliche Integrität.

Diese Hoffnungslosigkeit, die in den genannten Romanen natürlich nicht mehr so genannt werden kann – immerhin ist jede authentische Emotion sogleich Gegenstand des Spotts – und ironisch aufgeladen eher als lustvoll-lässige, sich selbst über den Tatbestand bewusste Dekadenz dargestellt wird, scheidet diese Phase von der so bezeichneten Postmoderne. So hat meiner Ansicht nach auch diese zwar die Entindividualisierung vollzogen, umkreist jedoch immer wieder und immer noch das Individuum als immanent vorhandene, in ihrer Unmöglichkeit gleichsam durchaus mögliche und deshalb stets spürbare Hoffnung: Thomas Pynchon, dessen Darstellung der überall waltenden Paranoia, vor allem in *The Crying of Lot 49*, als Synekdoche der ironischen Aufladung gedeutet werden sollte, stellt so die Gefährdung des Individuellen dar, doch herrscht bei ihm stets eine Art Trauer, manifestiert in der zugrundeliegenden Gewissheit, dass ein Verlust vorliegt, weshalb seine Romane um die diagnostizierte Leerstelle mäandern und in der Leere Individualität vermuten – sei es auch als Vakuum, das in der Leere stets die Ahnung des Verlorenen impliziert. In der Post-Postmoderne vor allem US-amerikanischer Herkunft wiederum ist selbst das Vakuum mit Ironie geladen und jede suchende, auch nur sehrende Bewegung obsolet, nämlich selbst Teil des ironisierten Prozesses geworden. Wenn Hermann Kurzke feststellt, dass eine ironische Revolution oder eine Revolution im Zustand der Ironie undenkbar ist, dann gilt dies letztlich für jede menschliche Regung, da der ironische Zustand im Grunde kein *Zustand* als irgendwie geartete semantische Verortung meint, sondern allein eine Distanz markiert, die keine eigene Semantik außer

der *Distanzbewegung* selbst in sich birgt. Der Ironiker also ist nur in der Lage, spöttischer Kritiker zu sein, doch ist es ihm gemäß seiner Anlage als Ironiker unmöglich, zu irgendeinem Sachverhalt tatsächlich Stellung zu beziehen, da er nicht mehr authentisch sein kann und eine ordnungsgemäße Stellungnahme den Rückbezug auf ein authentisches Verhältnis zum verhandelten Gegenstand notwendigerweise einschließt. Eben diesen Zustand zeigen die Literaten der Post-Postmoderne und generieren somit eine Literatur, die degradiert zur Anamnese allein Symptome beschreibt und sich demnach notgedrungen darin zu gefallen hat, die Problematik wieder und immer wieder zu beschreiben, ohne Auswege darzustellen, denn um Exit-Strategien durchzuerzieren zu können, müsste der ironische Zustand wieder verlassen werden.

## II.

Stellt sich die Frage, aus welchem Grund dies überhaupt geschehen sollte, leben wir seit Beginn des letzten Jahrhunderts immerhin im sogenannten Zeitalter des nicht nur physikalischen Relativismus, angesichts dessen alle Werte – ganz und gar ironisch – ambivalent seien und es keine absoluten Gewissheiten mehr gebe: Universalität existiere nicht und habe niemals existiert, so das Credo einer Epoche, die sich selbst den Stempel der Modernität gibt und diesen bislang nicht abstreifen möchte oder nicht dazu in der Lage zu sein scheint. Besieht man diese immer wieder deklarierte und als echten Fortschritt gedeutete Entwicklung, so scheint es nur folgerichtig, wenn nach der äußeren Relativierung ehemals universal geltender Begriffe und Vorstellungen schließlich auch der Mensch seine Perspektive auf eine obsolet gewordene Universalität und vor allem sich selbst in seiner Selbstsetzung relativiert und somit in einer gleichsam evolutionär anmutenden Bewegung im Gleichschritt mit der abstrakt vollzogenen Transformation sozusagen modernisiert; was die kritischen Auseinandersetzungen der Post-Postmoderne also eher zu Beschreibungen einer schmerzhaft anmutenden, aber nichtsdestotrotz notwendigen oder zumindest in sich schlüssigen Verwandlung hin zu einem neuen Persönlichkeitsmodell deklarieren würde und eben nicht als Zeugnisse einer unwiderruflichen und wohl auch nicht zu stoppenden Degeneration, die letzten Endes nicht allein zum Ende der Kunst oder Narration, sondern der westlichen Zivilisation insgesamt führt. Denn so vordergründig ironisch und pointiert *tough* im Sinne von distanziert-abgeklärt die erwähnten romanhaften Auseinandersetzungen der Post-Postmoderne auch daher kommen, so unwiederbringlich scheint das in ihnen stets angedeutete oder ausgeführte Ende. So sterben in *Infinite Jest* von David Foster Wallace die Menschen, da sie beim Versuch, der Ironisierung ihres Selbst zu entfliehen,

entweder zu Drogen greifen oder schlichtweg wahnsinnig werden, während in den Romanen eines Ellis, Barnes oder Shakar die Protagonisten – psychisch und physisch impotent – allein postmodern mit Klischees und Versatzstücken vollgestopfte Hüllen sind, die kaum mehr mit einem Ich-Bewusstsein ausgestattet eher unbewusst eben diese Klischees und Versatzstücke imitieren.

Angesichts derartiger Darstellungen scheint es natürlich auf den ersten Blick dringend geboten, die Ironie wieder aus dem System der Selbstsicht zu entfernen, um ein »normales« Selbstverhältnis installieren zu können. Doch ist zugleich eben auch die Frage zu stellen, ob hier nicht ein Alarmismus vorliegt, der letzten Endes jede Neuerung begleitet und sich konservativ diesem Neuen verschließt: Immerhin haben große Teile der Kultur – die sogenannte *Mainstream-Kultur* –, die am ehesten in der Lage ist, den gesellschaftlichen Status Quo und also den Zeitgeist der jeweiligen Epoche oder Generation zu versinnbildlichen – eher konservative Funktion, indem sie das originelle Potential der jeweiligen Zeit stets problematisieren oder gleich verdammen, gleichgültig, ob es sich um technische oder abstrakte Neuerungen handelt. Geradezu legendär sind ja bekanntlich die immer wieder wellenartig erscheinenden negativen Utopien, die jedes originelle Potential zu diskreditieren suchen, sei es die Eisenbahn oder das Internet – eben dies könnte auch hier der Fall sein und die post-postmoderne Literatur demnach nichts anderes sein als der konservativ motivierte Versuch, das Neue und also Unbekannte aufzuhalten. So könnte es also durchaus, wie zuvor ja auch immer, neben der etablierten *Mainstream-Literatur* und -Kultur eine *Avantgarde* geben, die wie etwa der *Futurismus* das Ironische als Symbol des neuen, sich endgültig dem waltenden Zeitgeist angepasst habenden Menschen eben nicht problematisiert, sondern feiert. Und natürlich existieren derartige literarische und kulturelle Versuche; genannt seien die Engländer Tom McCarthy und Gilbert Adair,<sup>8</sup> die jeweils eine positive Interpretation der Ironie und hierzu distanzierte Narrative anstreben, was natürlich legitim, ja sinnvoll ist, doch im Ergebnis enttäuscht und zwar aus zwei Gründen: Zuerst gelingt es den Autoren nicht, die ironische Erzählhaltung im Gleichschritt der äußeren Entwicklung zu intensivieren und auf eine neue Ebene zu transferieren. Tatsächlich erinnert die Ironie nicht nur an die bekannte *Postmoderne*, sondern kann so auch bei Lawrence Sterne oder Henry Fielding gelesen werden, indem sie sich auf das ironische Spiel mit den Versatzstücken sowie Klischees und eine metafiktionale Ebene beschränkt, in welcher die Erzählung sich von sich selbst distanzieren – doch hat dies beispielsweise schon E.T.A. Hoffmann getan. Die Ironie verbleibt so an der Oberfläche, gefällt sich nämlich im postmodernen Possenspiel, und es gelingt den Autoren an keiner Stelle, den eigenen Ansprüchen gerecht zu werden.

Zudem markiert die *Avantgarde* hier tatsächlich eine Nischenauseinan-

dersetzung, die sich einem großen Zusammenhang strikt verweigert und im Partikulären eine Scheinwelt des Ironischen aufbaut und also rein theoretisch bleibt. Diese Problematik betrifft nicht zufällig auch die theoretischen Auseinandersetzungen, wie sie beispielsweise Jonathan Lethem<sup>9</sup> anstrebt, der die diagnostizierte geistige Impotenz des ironischen Zeitalters wiederum ganz ironisch als Kultur des Epigonalen feiert, hierbei aber im Kleinen verharret und einer verallgemeinernden Darstellung aus dem Weg geht; kein Wunder, würde die neu-ironische Interpretation der Kultur als Nachahmung, so richtig dieser Gedanke vielleicht auch sein mag, angesichts von Regelungen wie Urheberrecht und der Vorstellung eines geistigen Eigentums tiefgreifende Probleme mit sich bringen und letzten Endes jede kulturelle Produktion entindividualisieren und damit von der Ökonomie abkoppeln – damit eine Entwicklung anstoßend, die letzten Endes jede kulturelle Produktion verunmöglicht, in einem kapitalistischen System zumindest. Weshalb man im Grunde das System selbst und also den Überbau grundlegend transformieren müsste, um das ironisierte Individuum ermöglichen zu können; wobei eine solcherart gestaltete fundamentale Wandlung gegenwärtig undenkbar ist und daher auch innerhalb der erwähnten Literatur nicht weiter ausgeführt wird, die demnach ganz Nischenerzeugnis bleibt und eine Art fiktionales Habitat des ironischen Bewusstseins etabliert, in welchem ein derartiges Selbstverständnis durchaus möglich scheint. Dies gilt auch für spezielle soziale Biotope, die in der post-postmodernen Literatur immer wieder aufgegriffen werden: die Werbeindustrie etwa oder die so genannten Kreativ-Berufe allgemein.

Es ist abermals David Foster Wallace, der vielleicht nicht als erster, doch sicherlich am konsequentesten für seine Generation aufzeigt, aus welchem Grund das ironisierte Bewusstsein an der Realität scheitern muss und inwiefern es aus diesem Grund außerhalb ausdrücklich fiktiver Territorien nicht lebensfähig ist. Wallace wendet sich hierfür einem Gebiet zu, welches in der postmodernen Literatur – und auch in der nachfolgenden post-postmodernen – aus den genannten Gründen nicht zufällig kaum Teil der Auseinandersetzung ist, der Politik nämlich. So diskutiert der im Jahre 2000 veröffentlichte Essay *Up, Simba* auf sehr eindrucksvolle Weise nicht allein den Wahlkampf um das Präsidentenamt, und dies auf ironisierte Weise, sondern eben auch die weitaus interessantere Frage, wie ein gänzlich ironisiertes Bewusstsein überhaupt noch in den Kategorien politischer Haltung reflektieren, denken und arbeiten kann.<sup>10</sup> Wallace kommt zu der für ihn deprimierenden Konklusion, dass die ironisierte Generation der nach 1960 Geborenen eben deshalb nicht mehr in der Lage seien, politisch zu handeln, da Ironie nicht nur Revolutionen, sondern jeden ernsthaften Diskurs verhindere; woran nicht allein die Frage anschließt, wie der

ironische Zustand nun verlassen werden, sondern, gleichsam drängender, was nach der Ironie denn überhaupt noch kommen könne, sind doch immerhin alle Werte diskreditiert. Es ist dieser Diskurs, der nun die Literaturen umtreibt, die nach der Post-Postmoderne nicht nur neue, also unironische Poetologien, sondern derart angelegte Daseinsentwürfe anstreben.

### III.

Vladimir Jankélévitch deutet einen Ausweg – und zwar den bekanntesten – an, wenn er erklärt, dass Ironie letztlich »da möglich [ist] wo die *vitale Dringlichkeit* nachlässt.«<sup>11</sup> Die Zeit der Ironie ist in diesem Verständnis also eine Zeit des Überflusses und Luxus, dann ganz automatisch nachlassend oder ganz schwindend, wenn der profane Kampf ums Überleben wieder in den Vordergrund rückt, gleich dem sterbenden Atheisten, der am Ende doch nach dem Priester ruft. Die US-amerikanische Autorin Jennifer Egan stellt diese grundsätzliche Möglichkeit der Umkehr angesichts sich verschärfender Lebensbedingungen in ihrem 2010 veröffentlichten und viel beachteten Roman *A Visit From the Goon Squad* dar, wenn sie die amerikanische Jugend in naher Zukunft als in gleich mehrfacher Hinsicht von der Vorgängergeneration sich absetzend und also eine Revolution initiierend zeichnet. Auslöser hierfür ist ein nicht näher spezifizierter Krieg,<sup>12</sup> infolgedessen die kulturelle Situation sich maßgeblich verändert und eine Jugendkultur etabliert hat, die betont sowie bewusst ironiefrei neue Reinheit als wiedergewonnene Authentizität für sich zurückzuerobern sucht und zwar an gleich mehreren Fronten; zuerst physisch: »She«, heißt es beispielsweise über eine junge Frau, »was »clean«: no piercings, tattoos or scarifications. All the kids were now. And who could blame them, Alex thought, after watching three generations of flaccid tattoos droop like moth-eaten upholstery over poorly stuffed biceps and saggy asses.«<sup>13</sup> Diese Absetzungsbewegung wird nun aber vor allem auf der sprachlichen Ebene entfaltet, denn ähnlich zur körperlichen Reinheit sind die Jugendlichen darum bemüht, die Worte ihres ambivalenten Potentials – und damit der Ironie im eigentlichen Sinn – zu entheben und zurück ins Konkrete zu überführen.<sup>14</sup> In dem Bewusstsein, dass Sprache ebenso wie die Werte ironisiert sind, streben die Jugendlichen in Egans Roman demnach eine Bereinigung im Sinne einer *New Sincerity* an: »It's pure – no philosophy, no metaphors, no judgements.«<sup>15</sup> Hierzu nutzen sie technische Innovationen, vor allem die Vorzüge der Kommunikation per SMS, durch welche Sprache im Sinne einer »Pure Language«<sup>16</sup> erneuert werden kann, welche zunehmend die herkömmliche Sprache verdrängt, da die hier verwendeten Begriffe pur,

unverfälscht und also naiv im besten Sinn seien. So naiv wie die Jugendlichen selbst es sind oder zumindest sich demonstrativ darstellen, nämlich ausdrücklich auf Ironie oder überhaupt Doppelsinnigkeit verzichten und damit ihre körperliche Reinheit im Denken und Sprechen spiegeln: »Another thing about her generation: no one swore. Alex had actually heard teenagers say things like ›shucks‹ and ›golly‹, without apparent irony.«<sup>17</sup> Die Jugendlichen erkämpfen sich also nach dieser gängigen Vorstellung einer sozusagen natürlich ablaufenden Wellenbewegung zwischen ironischen und unironischen Zuständen recht problemlos den naiven Zustand zurück und schließen so an die Vormoderne an, indem sie den ironischen Zustand überwinden – hierzu bedarf es im Grunde, so die zynisch anmutende hintergründige Prämisse, allein eines Krieges oder irgendeiner anderen Katastrophe.

Die Sehnsucht der Post-Postmoderne nach einer *New Sincerity* erwirkt demnach vorderhand und vielleicht am auffälligsten das geradezu lustvolle Beschreiben dystopischer Zustände, in denen Katastrophen neue Authentizität ermöglichen; hierfür stehen sicherlich nicht nur sogleich in den Sinn kommende Werke wie *The Hunger Games* der US-amerikanischen Autorin Suzanne Collins – mitsamt der vielen Plagiate –, sondern auch so unterschiedlich angelegte, intellektuell zumeist schwergewichtigere Auseinandersetzungen wie in Dave Eggers' *The Circle*, David Foster Wallace' *The Infinite Jest*, Boualem Sansal's *2084*, Houellebecq's *Soumission*, Sorokins *Telluria*, Pelewins *Snuff* und Thomas Steinaecker's *Die Verteidigung des Paradieses*: Dystopien beherrschen eindeutig die Populärkultur, doch meiner Meinung nach nicht nur, weil in und mit diesen literarischen Auseinandersetzungen im Sinne Orwells der als riskant eingestufte Ist-Zustand zur Warnung in die Zukunft extrapoliert werden soll, sondern auch, weil man sich Wynston Smith, den unterdrückten und an dieser Unterdrückung leidenden und aus ihr Authentizität schöpfenden Protagonisten aus Orwells *Nineteen-Eighty-Four*, als im Grunde glücklichen Menschen vorstellen sollte, glücklicher jedenfalls als seine vollkommen ironisierten Nachfahren, die sich angesichts ihres als zerrüttet empfundenen Zustands nach den obsolet gewordenen polar strukturierten Zuständen in unterdrückten Gesellschaften sehnen, nicht nur von längst verlorener Authentizität, sondern auch frisch erstarkter Kreativität träumend und, wie ihre Vorfahren um 1914, einen Krieg erhoffend. – Was aber, wenn eine solche Katastrophe in der Realität partout ausbleibt?

Ein Ausweg der *New Sincerity* besteht nun meiner Ansicht nach darin, in der Realität vorliegende, als unironisch deklarierte Nischen zum Gegenstand zu machen und hieraus Authentizität zu schöpfen. Wobei die behandelten Themen jeweils nur Staffage sind und eigentliches Ziel der eigene ironische Zustand ist, der mit Hilfe dieser Themen beseitigt werden soll. Dies kann die notgedrungen

ohne Ironie auskommen müssende Porno-Industrie sein, die Martin Amis und David Foster Wallace in ihrer Eindimensionalität zu beschreiben und in der Beschreibung zu verstehen suchen,<sup>18</sup> oder die Tendenz, in den Schlachthöfen,<sup>19</sup> atomverseuchten Gegenden<sup>20</sup> und der sinnigen Betrachtung vom Aussterben bedrohter Tiere<sup>21</sup> dem Authentischen als Wahrhaftigen zumindest auf die Spur zu kommen, wenn nicht gar beim entsetzten Beäugen blutiger Fleischberge selbst wieder authentisch zu werden – als sei, so wohl der unausgesprochene Wunsch, der Besuch einer Fleischfabrik gleichzusetzen mit einem Gasangriff an der Front in Frankreich.

Ein besonderes Genre innerhalb dieses Diskurses markiert die jedwede Ironie im Keim erstickende Beschreibung der Fatalität von Krankheiten, zumeist psychischer Natur,<sup>22</sup> die unter der Hand den eigentlich längst obsolet gewordenen Genie-Gedanken etablieren. Robert Melles um pointiert unironische Akkuratess bemühte und dabei vor Eigengewicht geradezu berstende Beschreibung *Die Welt im Rücken* kann hierfür als aktuelles Werk einer Literatur stehen, die das psychische Trauma zum Ersatz für Kriegserfahrungen aufbläht. Dass der originell und daher *per se* authentisch Schaffende, das Genie im weitesten Sinn, als »tendenziell melancholisch, unglücklich, verwirrt, pathologisch auffällig bis wahnsinnig«<sup>23</sup> gedeutet wird, geht zwar bis zu den pseudo-aristotelischen Anfängen der Genieforschung zurück,<sup>24</sup> doch der hieraus erfolgende Schluss, äußere Einwirkungen in Form von Traumata auslösenden Ereignissen verursachten dieses von psychischer Krankheit veranlasste genialische Vermögen, ist sicherlich neueren Datums, findet sich unter Umständen rudimentär in der Schwarzen Romantik, nicht aber derart reflektiert und ironisch aufgeladen wie in der Gegenwart. Dies äußert sich auf der literarischen Ebene in einem Changieren zwischen ironischer Persiflage und einer doch hintergründig verhandelten Ahnung von der Wahrhaftigkeit der These vom leidenden Genie. Joey Goebel mit seinem Roman *Torture the Artist* (2004), in welchem einem jungen Künstler von interessierter Seite Leid zugefügt wird, um wahrhaftige Kunst abzuschöpfen, steht hier herausragend, ebenso Chuck Palahniuk mit *Fight Club* (1999) und *Haunted* (2005),<sup>25</sup> sowie wiederum David Foster Wallace, der in *The Suffering Channel* aus dem Band *Oblivion* ein Künstlerverständnis entwickelt, welches auf dem Trauma basiert. Es wird ein Künstler gezeigt, Brint Moltke, dessen Kunst aus dem Defäkieren von Artefakten besteht und dies im neu gegründeten »Suffering Channel« der Öffentlichkeit vorführen soll – diese Absonderlichkeit treibt die Geschichte voran und bleibt hierbei zumeist auf die Frage der Qualität einer derartigen Kunst konzentriert. Doch ist auf einer zweiten, verhaltener dargestellten Ebene der Künstler als missbrauchtes, zutiefst geschädigtes Individuum gezeichnet und damit ein spezifisches Bild des Künstlers transportiert:



»In the tale, the celebrated defecator, whom we first think so gifted he can just shit a classic, turns out to be beset by self-hatred. To go to the bathroom is to remember the childhood abuse and humiliation that led to his creativity.«<sup>26</sup> – »What we've got here«, erklärt die Ehefrau des Künstlers dem Reporter, »is a boy whose folks beat him witless all through growing up. That whipped on him with electric cords and burnt on him with cigarettes and made him eat out in the shed when his mother thought his manners weren't up to snuff for her high and mighty table.«<sup>27</sup> Moltke, traumatisiert und bezeichnenderweise nicht in der Lage, seine Kunst in Worte zu fassen und also zu reflektieren,<sup>28</sup> ist in der Geschichte die Leerstelle – alle Informationen werden vermittelnd gegeben, da der Künstler sich jedem Gespräch entzieht. Und selbst der Auftritt im »Suffering Channel, der Live-Bilder vom Kunstakt in die amerikanischen Haushalte liefern soll, ist zweifach limitiert, da erstens Bilder vom eigentlichen Entstehungsort der Kunst, vom Anus also, nicht ausgestrahlt werden können: Hier greifen noch ansonsten obsolet gewordene Zensurvorschriften, da die Kunst Moltkes eines der letzten und tatsächlich allerletzten Tabus westlicher Zivilisationen berührt. Immer wieder wird ja in der Geschichte darüber reflektiert, dass man über den Vorgang der Stuhlentleerung nicht einmal sprechen dürfe, womit diese Sphäre eine der wenigen ironiefreien Enklaven markiert, gleich der Pornoindustrie, und von Wallace bewusst ausgewählt wird – tatsächlich muss man lange suchen, um ein derart tabuisiertes Motiv zu finden. Zweitens gelingt es der ironisierten Gesellschaft nicht, den Künstler selbst zu ironisieren: So soll der künstlerische Vorgang des Abkotens zwar nicht in die Haushalte gesendet, aber doch über einen Monitor dem Künstler selbst zugänglich gemacht werden, doch:

There's also some eleventh hour complication involving the ground level camera and the problem of keeping the commode's special monitor out of its upward shot, since video capture of a camera's own monitor causes what is known in the industry as feedback glare – the artist in such a case would see, not his own emergent *Victory*, but a searing and amorphous light.<sup>29</sup>

Es gelingt daher weder, die trauma-evozierte Authentizität des Künstlers nachzuvollziehen, noch diese zu brechen – der Kunstakt bleibt ein Geheimnis, damit ironiefrei, ganz im Sinne des Mottos der Produktionsfirma des »Suffering Channels: »Consciousness is nature's nightmare«,<sup>30</sup> und damit letztlich unbeschreiblich. Ursache hierfür ist ein psychisches Trauma, welches in der Gegenwartskultur eindeutig zum Stellvertreter von Kriegserfahrungen wird und damit zum auslösenden Moment, durch welches unironisches Agieren immerhin wieder denk- und darstellbar werden soll.

IV.

Dies gilt auch für einen weiteren, an dieser Stelle nur knapp referierten Zug der Gegenwartskultur, der auf zwei Wegen zurück in die Vergangenheit und also zu den paradiesischen Zuständen authentischen Lebens führen soll: So ist die Literatur vor allem der ehemaligen Ironiker und Popliteraten einerseits auf durchaus staunenswerte Weise wieder historisch geworden. Martin Amis, der mit seinen ersten Romanen neben Julian Barnes, Ian McEwan und Edward St Aubyn zum großen Ironiker Englands avancierte, vermerkt angesichts der mehr als berechtigten Verrisse seines 2003 erschienenen und von Ironie durchtränkten Romans *Yellow Dog*: »Ich glaube, die brutale Rezeption von ›Yellow Dog‹ hat gezeigt, dass Satire tot ist. Sie ist so entschieden gegen den Geist der Zeit, und je mehr das Leben selbst zur Satire wird, desto aufgebracht sind die Leute, wenn man ihnen das auch noch sagt. Satire handelt von Ungleichheit, von boshafter Ungerechtigkeit und von dem, was Ärger und Empörung erregt. Davon zu reden ist heute nicht sehr populär.«<sup>31</sup> Abseits der Idee, sein Roman könne einfach missraten sein, was er ist, gibt Amis also dem Zeitgeist die Schuld – wobei die Definition von Satire an dieser Stelle unklar und zumindest diskutabel ist, eher müsste wohl von Ironie die Rede sein, die zu satirischen Zwecken genutzt wird. Interessanter aber als Ursachenforschung und Begriffsverwirrung ist uns die unmittelbare Folgerung, die Amis aus den Thesen zieht, etabliert doch der Engländer in seinem nächsten Roman *House of Meetings* (2006) eine neue Form der Ernsthaftigkeit, wendet sich nämlich dem Gulag zu und damit einem zeitgeschichtlichen Kapitel, welches die Möglichkeiten ironischen Erzählens geradezu negiert: Der Gulag dient so als unironische Nische. Und dies ist nicht nur bei Amis der Fall, denn tatsächlich findet eine Vielzahl ehemals ironischer Autoren in der historischen Beschreibung der Menschheitskatastrophen des letzten Jahrhunderts zur ersetzten, aber doch nur fadenscheinigen *New Sincerity*: William T. Vollmann, dessen bewundernswert sperriges Gesamtwerk als Ausweichbewegung vor der Ironie gedeutet werden sollte, wendet sich mit dem historischen Monumentalroman *Europe Central* (2005) dem Zweiten Weltkrieg zu und Julian Barnes, ehemals Experte post-postmodern gezeichneter Beziehungsdramen, findet in *The Noise of Time* (2017) mit der Lebensbeschreibung Dmitri Dmitrijewitsch Schostakowitschs eine bewusst neue und pointiert authentische Erzählstimme, wie auch Jonathan Lethem, dessen *Dissident Gardens* (2013) in der Darstellung kommunistischer Dissidenten einen historisch-politischen Kommentar anstrebt, und Karl Ove Knausgård, in dessen letztem Band *Min Kamp. Sjette bok* (2011) die Biographie Adolf Hitlers als Vergleich zur eigenen künstlerischen Entwicklung gegengelesen wird.

Fadenscheinig ist diese Taktik meiner Ansicht nach, da durch das ungebrochen vorliegende historische Erzählen ein eigentliches obsoletes und längst überwunden geglaubtes poetologisches Prinzip aufgewärmt wird,<sup>32</sup> um die Ironie gleichsam durch die Hintertür zu ermöglichen. Die erwähnten Autoren, eigentlich allesamt mit ironischer Denkart gesättigt, betreiben damit im Grunde eine Art intellektuell-verkappten Eskapismus, wischen nämlich die ironisierte und also von der postmodernen Bewegung relativierte und erarbeitete ästhetische Komplexität beiseite. Sanktioniert oder gar vertuscht wird dies, indem sie sich den Konzentrationslagern, Gulags und anderweitigen historisch konsolidierten Nischen zuwenden, die schon aufgrund von grundsätzlichen Fragen der Pietät und Moralität keine Ironie zulassen – an diesen Orten also, die seit neuester Zeit von den Literaten wieder aufgesucht werden, soll Authentizität als unironische Denkart möglich sein. Es ist und bleibt aber, wie bei letztlich allen dargestellten Ausweichbewegungen – sei es der Schlachthof, die Pornographie oder eben der Gulag –, doch nur eine Flucht, ohne dass die Probleme der Gegenwart gelöst oder zumindest adäquat auf ästhetische Weise angegangen wären. All die vorgestellten Taktiken markieren also eher einen Rückfall in geradezu vormoderne Zeiten oder im besten Fall den künstlerischen Stillstand, was ja gleichfalls einem Todesurteil gleichkommt. Es scheint demnach, als habe die Kunst und damit letztlich die Gesellschaft, keine geistreiche Antwort auf die Herausforderungen der Gegenwart. – Wozu auch, möchte man fragen, immerhin scheint die unbesiegbare geglaubte Ironie im Jahre 2017 von ganz allein verschwunden zu sein und neue Ernsthaftigkeit eingekehrt.

## V.

Die Symptome jedenfalls sprechen dafür, da reicht bereits ein oberflächlicher Blick auf die Populärkultur: David Foster Wallace, *der* Autor und Theoretiker der Ironie seiner Zeit, beispielsweise ist heutzutage zum Analytiker der Depression herabgestuft, damit in die oben beschriebene Krankheitsliteratur eingeordnet; seine schwer verdauliche Komplexität, die ja vor allem darin besteht, jeden Standpunkt nochmals zu hinterfragen, ist insgesamt unter dem fatalen Erfolg<sup>33</sup> der völlig untypischen Rede vor jungen Schulabgängern namens *This is Water* begraben. Seine nordamerikanischen Kollegen haben diese Vereinfachung gleichsam freiwillig vollzogen und sich selbst von jeder Komplexität befreit, indem sie sich eindimensionalen, nämlich jede Ironie verbietenden Themen zuwenden, ich habe dies weiter oben beschrieben. Dies gilt für den, den kulturellen Bereich immer noch bestimmenden US-amerikanischen Zeitgeist, der

ironische Zugänge weitgehend geschlossen hat. Gleiches kann in Deutschland gedeutet werden: Ein Ironiker und jeden Diskurs gnadenlos in der Ambivalenz haltender Intellektueller wie Harald Schmidt ist wohl nicht zufällig von den Bildschirmen verschwunden und ersetzt worden von jungen Satirikern wie Jan Böhmermann, die zunehmend politisierend unter dem Schlagwort des Stellungbeziehens eindeutige Meinungen äußern und damit das politische Feuilleton beherrschen – ironisch ist da gar nichts mehr. Die deutsche Literatur wiederum beteiligt sich entweder, wie gezeigt, an der Sterbehilfe der Ironie oder hat beispielsweise unter dem Schlagwort der Enkelgeneration ein fadenscheiniges Zuhause gefunden und fiktionalisiert sich Neurosen zurecht, die von der Vergewaltigung der Großmutter bis heutzutage wirken sollen und nicht nur die eigene Belanglosigkeit verdecken, sondern zugleich und praktischerweise als Ursache eigenen Scheiterns in und an der Gegenwart dienlich sind. Man kann durchaus schließen, dass es noch niemals zuvor eine Generation gab, die so vehement und geradezu gierig ihr Heil in der Vergangenheit suchte und die Komplexität des Zeitgeistes ignorierte. Die Ironie, kurz gesagt, scheint demnach schon längst gestorben – allein, wie und wann ist es nun passiert?

Nach einhelliger Meinung markiert der Terroranschlag im Jahre 2001 den Beginn des Endes der westlichen Ironie: Man wird wieder emotional in einem ursprünglichen Sinn. Stellvertretend für diesen neuen Ton in der Literatur steht Jonathan Safran Foer mit seinem 2005 veröffentlichten *Extremely Loud and Incredibly Close*, in welchem nicht zufällig ein neunjähriger Junge in seiner Trauer um den während des Terroranschlags getöteten Vater gezeigt wird, mitsamt einer Fotoserie am Ende des Romans, die den so bezeichneten *Falling Man* in seinem Fall abbildet – all dies ist auf eine geradezu unangenehme Weise emotionalisiert und soll, auch mit Rückblende auf die Traumata des Zweiten Weltkriegs, bewusst im Sinne eines Trauma-Pornos jeden Versuch der Distanzierung und Reflexion unterbinden. Dieses Jugendbuch für Erwachsene – ein Genre, welches seit *Harry Potter* zunehmend den literarischen Markt bestimmt – negiert auf diese Weise jeden Anflug von Ironie, was als ästhetisches Prinzip ausgesprochen erfolgreich ist und dem Bedürfnis nach authentischer Emotionalität entspricht, welches die Allgemeinheit beherrscht. Frédéric Beigbeder stellt dies auf stupende Art in seinem in mehr als einer Hinsicht, nichtsdestoweniger aber *gewollt* peinlichen Roman *Windows on the World* (2003) dar, indem er Ironie und insgesamt postmoderne Methode zuerst auf die Spitze treibt und schlussendlich unter dem Schutt der niedergestürzten Türme begräbt. Ian McEwan, der bereits wenige Tage nach der Attacke in einem einflussreichen Zeitungsartikel erklärt, dass sich die Welt grundlegend verändert und sozusagen emotionalisiert habe,<sup>34</sup> erweitert schließlich in dem im Jahr 2005 veröffentlich-

ten Roman *Saturday* das Schockmoment auf eine grundsätzliche Veränderung der westlichen Zivilisation, indem aus ehemals dekadenten Vertretern der *High Society* schlagkräftige, ja angesichts unmittelbarer Bedrohung wieder lebensfähige und ursprüngliche Männer erwachsen, die ihre Familie, ihren Clan also, mit allen Mitteln verteidigen. Der Anschlag habe somit nicht nur die westlichen Werte empfindlich beschädigt, sondern sei vergleichbar mit einer Kriegserklärung, aufgrund der eine Grundstimmung allgemeiner Mobilmachung eingezogen und jeder nun als dekadent interpretierte, sogenannte »postmoderne« Diskurs desavouiert sei, worunter eben vor allem die Ironie fällt. Hieß es also zuvor noch, nach Auschwitz könnten keine Gedichte mehr geschrieben werden, lautet das hintergründige Diktum nun, dass jede Form ironischer Distanzierung nicht allein pietätlos und angesichts der Katastrophe ohnehin verunmöglicht sei, sich also sozusagen von selbst verbiete, sondern zudem dem neuen, gleich nach der Attacke startendem Projekt der westlichen Moderne – nämlich der inneren Mobilmachung – in den Rücken falle, weshalb der Ironiker sozusagen zur Fünften Kolonne zu zählen sei. Natürlich, diese Deutungsebene findet sich zumeist allein hintergründig verhandelt und es ist einmal mehr David Foster Wallace, der auf diesen durchaus gefährlichen Gedanken hinweist und zudem die Entironisierung der westlichen Zivilisation angesichts der Terror-Attacke als erster, nämlich bereits wenige Tage nach dem Ereignis, vehement und auf typische Weise selbstreflexiv-ironisch in Frage stellt.

*The View from Mrs. Thompson's*, veröffentlicht im Oktober 2001 im *Rolling Stone* definiert die Katastrophe als Angriff speziell auf das an Ironie erkrankte System, wobei die authentisch denkenden Menschen hiervon abgesetzt werden; erzählt wird dies im bekannten Stil der journalistischen Essays Wallace', die zumeist einen naiven Standpunkt einnehmen und hieraus dann die Problemstellung umso eindrücklicher entfalten, so auch in diesem Fall: Wallace wird duschend in seinem Haus in Bloomington von den Anschlägen überrascht und wendet sich in seiner Not und vor allem wegen des fehlenden Fernsehers an Angehörige seiner Kirche;<sup>35</sup> hier sitzen schon alle vor dem Gerät und verfolgen fassungslos die Ereignisse, indes Wallace reflektiert: »What these Bloomington ladies are, or start to seem to me, is innocent. There is what would strike many Americans as a marked, startling lack of cynicism in the room.«<sup>36</sup> Er selbst hingegen ironisiert das Ereignis und beneidet derweil die Fähigkeit der Gläubigen, das ironische Potential auszublenden – also beispielsweise die Art der Präsentation, das kalkulierte Prinzip des Katastrophenfernsehens mitsamt den ordnungsgemäß-unordentlichen Frisuren und den absichtlich-unabsichtlich ausgezogenen Jacketts, sowie die Tatsache, dass sich eigentlich jedem halbwegs sozialisierten Amerikaner die Parallelen zu Hollywood-Filmen aufdrängen

müssten<sup>37</sup> – und in einem ganz ursprünglich-aufrichtigen Sinn trauern zu können; indes Wallace, dies das typische Symptom des ironisierten Bewusstseins, darüber trauert, nicht trauern zu können und also tatsächlich nicht trauert. Wallace reflektiert, eigentliche Zielscheibe der Attentate seien die Ironiker – und eben nicht die gläubigen, unschuldigen Frauen und Männer Amerikas, die keine Ahnung haben von den Verwerfungen des postmodernen Daseins:<sup>38</sup> »Did a certain part of America then deserve what it got? This was a point Wallace of course had to sidestep, but for anyone who absorbed the lessons of *Infinite Jest* it was present all the same«, folgert der Biograph Max<sup>39</sup> und trifft meiner Ansicht nach den zugrundeliegenden Kern nur unzureichend, da er zu nah an der Argumentation des Textes verbleibt und den pointiert dargestellten Selbsthass übersieht, der weniger die Vergangenheit, sondern viel eher auf die Zukunft hindeutet. Denn dass der postmoderne Mensch mitsamt seiner weiter oben beschriebenen Symptomatik, wie Lethargie, Dekadenz und Impotenz, tatsächlich eigentlicher Anlass des Terrors sein könnte, markiert bei rationaler Betrachtung eine mehr als gewagte Volte: Wenn, dann sind Kapitalismus und religiös motivierte Moralität in ihrer Verschränkung im Sinne einer postkolonialistisch anmutenden Weltpolizei-Mentalität Zielscheibe und also im Grunde doch wieder die besagten *ladies*, die aufrichtig trauern und ebenso aufrichtig von der moralischen Universalität des *American Way* überzeugt sind und ohne zu zögern die Doppelmoral einer Globalisierung aushalten, die eben doch nach US-amerikanischen Bahnen zu verlaufen hat; letztlich aber ist es gleichgültig, wer Ziel dieses Anschlags ist, die Ironiker jedenfalls sind es nicht. Wallace' Reflexion ist daher auf keinen Fall intelligente Deutung, sondern viel eher hellsichtige Vorwegnahme zukünftiger Diskurse, die, wie gezeigt, das Ende der Ironie verhandeln und zu diesem Zwecke eben die ironische Haltung zu verteuflern beginnen. Es ist hierbei nur konsequent, wenn der Ironiker dies selbst zuerst vornimmt und zwar bereits während seiner Ermordung – oder besser: während des *Versuchs* seiner Ermordung.

## VI.

Denn der Ironiker stirbt hier eben *nicht* – und kann es auch gar nicht, wie Wallace sehr anschaulich zeigt: Selbst die denkbar größte Katastrophe reicht nicht aus, die ironische Distanzierung lahmzulegen oder zumindest kurzfristig zu verdrängen: Die Manie der ironischen Brechung des Ereignisses scheint immun selbst gegen den Schock anlässlich Katastrophen derartigen Ausmaßes zu sein, wobei besonders auffällt, dass dies bereits *während* der Anschläge reflektiert

wird und nicht erst nachträglich: Wallace etabliert sich nicht als Individuum, das Tage oder Minuten nach dem Ereignis die Distanzierung durchführt, sondern er distanziert sich *live* von seinem Schock, weshalb der 11. September auch nicht der Tag ist, der alles veränderte<sup>40</sup> – und dies obliegt der Tatsache, dass selbst der 11. September eine medial vermittelte Katastrophe war, die sich medialen Gesetzen zu unterwerfen hatte und dies zudem in direkter Konkurrenz zu fiktionalen, bedeutet: indirekten Ereignissen stand und immer noch steht. Bedeutet, dass der von den Bildschirmen strahlende Schock sich einreihete in die vielen weiteren – fiktionalisierten oder realen, wobei hier eigentlich kein Unterschied mehr auszumachen ist – Schocks, denen die Individuen westlicher Zivilisationen sich ausgesetzt sehen, was bei weitem nicht ausreicht, um den inneren Ironiker zum Verstummen zu bringen. Mit der Ironie ist es, wie Wallace in *Infinite Jest* zeigt, letztlich wie mit der Alkoholsucht: Um sich vom Alkohol befreien zu können, um wirklich trocken zu werden, muss man ganz am Boden gewesen sein, muss man so tief gefallen sein, dass einem nichts anderes übrigbleibt, als zu einem Gott zu beten. Oder man muss dem Tode nahe sein, um als Atheist zu Gott zu finden, aufrichtig, authentisch und real. Doch, und dies markiert die Crux des Diskurses um die Ironie, wie rar sind diese Urkatastrophen in den westlichen Gesellschaften gesät? Wann ergibt sich im Westen, in dem tote Tiere nicht mehr als Tiere zu erkennen sind, schon eine Situation, in der man selbst in Lebensgefahr gerät oder überhaupt auf irgendeine Weise moralisch an Grenzen gerät? Wann also, kurz gesagt, ist angesichts des mehr als erfreulich hohen Lebensstandards in westlichen Gesellschaften die von Jankélévitch erwähnte vitale Dringlichkeit erreicht, die ein Ende der Ironie bedeuten würde? Wallace seinerseits wird bis zu seinem Freitod in geradezu manischer Manier versuchen, die Möglichkeit neuer Aufrichtigkeit intellektuell zu beschreiben und also auf intellektuellem Wege zu erreichen,<sup>41</sup> wohl wissend, dass die Nahtoderfahrung gar zu selten vorkommt, um als reale Lösung erhalten zu können. Denn dass die Ironie verlassen werden muss, dass der ironische Zustand von Gesellschaft, Kultur und insgesamt der Zivilisation beendet werden sollte, ist auch dem Ironiker klar: Abseits der bereits erwähnten Symptome wie Dekadenz geht es im Kern um das, was man als Gutes Leben bezeichnen kann und wenn der Ironiker eines nicht hat, dann ein solch gutes Leben, sondern allein ein indirektes, was Ronald D. Laing 1960 als Psychose beschreibt und am Fall ›David‹ exemplifiziert:

Die zentrale Spaltung ist zwischen dem, was David sein ›eigenes Selbst‹ nannte, und dem, was er seine Persönlichkeit nannte. Dieser Dichotomie begegnet man wieder und wieder. Was das Individuum, je nachdem, als sein ›eigenes‹, ›inneres‹, ›wahres‹ oder ›wirkliches‹ Selbst bezeichnet, wird getrennt von jeder Aktivität erfahren, die von einem anderen beobachtet werden kann, und die David seine ›Persönlichkeit‹ nannte.<sup>42</sup>

»Das Wichtigste«, so Laing weiter und in seiner Beschreibung deutlich genug an unsere Problematik gemahnend, »was er [David] sich immer vor Augen hielt, war, daß er eine Rolle spielte. Gewöhnlich spielte er die Rolle eines anderen, aber manchmal spielte er auch seine eigene Rolle [sein eigenes Selbst], das heißt, er war nicht einfach und spontan er selbst, sondern er *spielte* sich selbst.«<sup>13</sup> Eben dies aber ist der Ironiker und sein Zustand ist letzten Endes eine Krankheit, genauer gesagt, eine Zivilisationskrankheit, die, soviel dürfte bislang klar geworden sein, weder mit Hilfe intellektueller Anstrengung noch ohne Veränderung des Systems selbst behandelt werden kann. Und dennoch habe ich weiter oben festgestellt, dass es eben diese Ironie seit einigen Jahren nicht mehr gibt. Wie aber kann das sein?

Wenn ersichtlich ist, dass der gegenwärtige Zeitgeist gänzlich unironisch ist und von einer *New Sincerity* im Sinne neuer Aufrichtigkeit als privater Authentizität durchdrungen wird, ergeben sich hieraus zwangsläufig zwei Fragen, nämlich erstens wie es dazu hat kommen können, gleichwohl, wie gezeigt, die Bedingungen im Sinne vitaler Dringlichkeit fehlen, durch welche eine ironisierte Gesellschaft sich in die Authentizität transformieren könnte; zweitens stellt sich die interessante Frage, was den ironischen Diskurs nun ersetzt hat, wie also die neue Aufrichtigkeit zu definieren ist und wie sie sich speziell in literarischer Hinsicht äußert.

Da, wie gezeigt, die offenkundigen Katalysatoren wie Kriege oder Katastrophen irgendeiner Art in den westlichen Gesellschaften weitgehend fehlen, muss der Transformationsprozess zwangsläufig hintergründig, ich möchte als nun zu stützende These formulieren: sozusagen *ironisch* vonstatten gegangen sein, womit sich meiner Ansicht nach die Ironie mit den eigenen Mitteln selbst auszutreiben versucht. Natürlich, wenn ich behaupte, dass es in der Gegenwart und unmittelbaren Vergangenheit, ich meine die letzten 70 Jahre, weder in Europa noch Amerika, Ereignisse vorkamen, welche vitale Dringlichkeit evozierten, dann ist dies eurozentrisch gedacht – immerhin wüteten und wüten allerorts Konflikte, doch eben nicht in einer Entfernung, die den Westen maßgeblich tangieren könnte. Diese Vorstellung bezieht auch die bereits erwähnte Tatsache ein, dass selbst die außergewöhnlichen, im wortwörtlichen Sinne katastrophalen Ereignisse, die den Westen mehr oder minder unmittelbar betreffen, der 11. September diente mir weiter oben zur Darstellung, nicht mehr die erforderliche Dringlichkeit vermitteln, da sie allesamt allein noch medial und also aus der ironisierten Distanz erfahrbar gemacht, daher auch erfahren werden und aus diesem Grund unmöglich den Schock verursachen, der letzten Endes einer Initiation gleichkommt, durch der die ironische Potenz ausgetrieben werden könnte. Wenn die westliche Zivilisation in den letzten Jahren eine Art



Initiation vollzogen hat – und es spricht ja alles dafür –, dann nicht aufgrund eines Schocks, der gleichsam eine instinktive Vertreibung der Ironie bewirkt; ohnehin lässt sich ein Ironiker nicht schockieren, da die stetig sich vollziehende Distanzierungsbewegung ein ungefiltertes, unbewertetes Ereignis, welches allein zum Schock taugen würde, im Grunde verunmöglicht. So sind denn auch die mannigfaltigen Versuche, den Schock künstlich durch Besuche in Schlachthöfen, atomverseuchten Sperrgebieten, Porno-Messen und fikionalisierten Gulags herzustellen, aus diesem Grunde zum Scheitern verurteilt – dies auch, weil ironiefreie Territorien wieder verlassen werden können. Nein, will der Ironiker sich die Ironie austreiben, kann dies letzten Endes nur auf dem Weg der Ironie erfolgen und dies bedeutet: auf der Meta-Ebene.

Der bereits erwähnte Karl Ove Knausgård mit seinem Verweis auf Adolf Hitlers Biographie deutet hierbei die Bewegungsrichtung des Ironikers an, der sich mutwillig und allein zum Zwecke eines Abtötens der eigenen ironischen Setzung nicht skandalisiert, darum geht es Knausgård sicherlich nicht, sondern in der sozusagen manichäischen Setzung eigentlich bewältigt geglaubter Dichotomien neu zu erfinden und zu reinigen trachtet. »Ausgerechnet Hitler!«, möchte man ausrufen und doch ist diese Reflexion in ihrer Absurdität latente Ironie, geht zugleich weiter, ist nämlich ungleich persönlicher, als die Versuche der erwähnten Autoren, die im Schlachthof oder auf dem Porno-Dreh das Authentische zur Rehabilitation des Selbst suchen. Knausgård's überraschend wirkende Volte ist dabei gar nicht so erstaunlich, beseht man sich den Rückfall in längst geklärte Grabenkämpfe, wie er gegenwärtig in der Gesellschaft stattfindet: Rechte gegen Linke, Sozialisten gegen Nationalisten, Konservative gegen Moderne und so weiter. Überall und allerorten wird gegenwärtig Geschichte wiederholt, werden Stellvertreterkriege geführt, wobei man zum Stellvertreter der Vorfahren geworden ist und aus reiner Not deren Konflikte nochmals aufführt – mit sicherlich bekanntem Ergebnis. Dies ist eine solcherart krasse Entgegenhaltung zu Fukuyamas These vom Ende der Geschichte aus dem Jahr 1992, dass man diese Bewegung in der Tat allein mit dem Verweis auf eine waltende Ironie zu beschreiben vermag. So hat die Ironie demnach keineswegs ein Ende gefunden, ist das ironische Zeitalter alles andere als am Ende, sondern steht im Gegenteil in voller Blüte, indem es ihr gelungen ist, in der Renaissance längst überwundener Dualismen neue Kraft zu schöpfen. – Das eigentlich Ironische an dieser Angelegenheit aber ist, dass die Akteure sich hierüber wohl kaum bewusst sind und die Ironie gewissermaßen selbsttätig zu wirken begonnen hat.

Anmerkungen

---

- 1 Hermann Kurzke, *Revolution und Ironie. Von der Frühromantik zur Postmoderne*, in: *LFL*, 1 (1990), 6–13, hier 12.
- 2 Vgl. ebd. 9.
- 3 Vladimir Jankélévitch, *Die Ironie*, Berlin 2012, 20.
- 4 Vgl. Georg W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Frankfurt 1986, 93–99.
- 5 Vgl. Jedediah Purdy, *For Common Things. Irony, Trust, and Commitment in America Today*, New York 1999.
- 6 Vgl. Larry McCaffery, *An Interview with David Foster Wallace*, in: *The Review of Contemporary Fiction*, 13 (1993), 127–150, hier 147.
- 7 Vgl. David Foster Wallace, *E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction*, in: ders., *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again*, London 1997, 21–82, hier 68.
- 8 Vgl. Tom McCarthy, *C*, London 2010 und Gilbert Adair, *The Postmodernist Always Rings Twice*, London 1992.
- 9 Vgl. Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence. Nonfictions, Etc.*, New York 2012.
- 10 Vgl. David Foster Wallace, *Up Simba*, in: ders., *Consider the Lobster*, London 2005, 156–234.
- 11 Jankélévitch, *Ironie*, 11.
- 12 Vgl. Jennifer Egan, *A Visit From the Goon Squad*, New York 2010, 320.
- 13 Ebd., 325.
- 14 Egan entwickelt hieraus die Idee einer neuen literaturwissenschaftlichen Disziplin, deren universitäre Vertreterin die Ironisierung der Begriffe nachzuvollziehen sucht, (vgl. ebd., 331).
- 15 Ebd., 329.
- 16 Vgl. ebd., 317.
- 17 Ebd., 327.
- 18 Vgl. Stefano de Luigi, Martin Amis, *Pornoland*, London 2004 sowie David Foster Wallace, *Big Red Son*, in: ders., *Consider the Lobster. And Other Essays*, London 2007, 7–50.
- 19 Vgl. Jonathan Safran Foer, *Eating Animals*, New York 2009.
- 20 Vgl. William T. Vollmann, *Into the Forbidden Zone. A Trip Through Hell and High Water in Post-Earthquake Japan*, London 2011.
- 21 Vgl. Jonathan Franzen, *Farther Away*, New York 2012.
- 22 Zu erwähnen ist auch der sehr spezielle Fall der Beschreibung von Gender-Problematiken, die in der Etablierung von Individuen außerhalb des herkömmlichen Geschlechtsspektrums gleich einer Krankheitsgeschichte Authentizität anstrebt; vgl. etwa Jeffrey Eugenides, *Middlesex*, New York 2002.
- 23 Julia Barbara Köhne, *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*, Wien 2014, 29.
- 24 Vgl. Wilhelm Lange-Eichbaum, *Genie, Irrsinn und Ruhm. Eine Pathologie des Genies*, München 1956, 165–193.
- 25 Vgl. Roman Halfmann, »Screw the Idea of Creating Anything Original«. Der amerikanische Schriftsteller Chuck Palahniuk versucht sich mit dem Roman »Haunted« als postmoderner Erneuerer der Gothic Novel, in: Jörg Hackfurth (Hg.), *Dawn of an Evil Millennium. Horror & Kultur im neuen Jahrtausend*, Marburg 2011, 211–215.
- 26 D. T. Max, *Every Love Story is a Ghost Story. A Life of David Foster Wallace*, New York 2012, 278.

- 27 David Foster Wallace, *The Suffering Channel*, in: ders., *Oblivion*, New York 2004, 238–329, hier 268.
- 28 Vgl. ebd., 252.
- 29 Ebd., 329.
- 30 Ebd., 282.
- 31 Thomas David, *Wissen Sie, wovon Ihr Werk handelt, Mister Amis?*; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literatur-wissen-sie-wovon-ihr-werk-handelt-mister-amis-1692625.html> [letzter Zugriff: 13.9.18].
- 32 Vgl. Roman Halfmann, *Die neue Nostalgie in der Gegenwartskultur. Zur Transformation personaler Authentizität in Werken von Ian McEwan, Karl Ove Knausgård, Nino Haratschwili und Tom McCarthy*, in: *Weimarer Beiträge*, 63(2017)1, 5–26.
- 33 So erklärt sein Verleger, diese Rede wäre besser niemals veröffentlicht worden (vgl. Rick Moody, *Called to Account*, Pen 2011, 9).
- 34 Ian McEwan, *Only love and then oblivion. Love was all they had to set against their murderers*, in: *The Guardian*, 15.9.2001.
- 35 Es hat sicherlich einige Leser überrascht oder gar befremdet, dass Wallace sich in diesem Text als Kirchenmitglied bekennt (vgl. David Foster Wallace, *The View from Mrs. Thompson's*, in: ders., *Consider the Lobster. And Other Essays*, 2006, 125–137, hier 135). Max deutet, Wallace verfremde mit der religiösen Gemeinde seine Selbsthilfegruppe der Anonymen Alkoholiker, was aber letztlich wenig an der Darstellung ändert (Max, *Ghost Story*, 263), wird doch spätestens im *Infinite Jest* klar, dass Religion und die Art Selbsthilfegruppierungen im Stil der Anonymen Alkoholiker beiderseits eben auf der Anti-Ironie beruhen – und eben darum geht es ja.
- 36 Wallace, *View from Mrs. Thompson's*, 135.
- 37 Vgl. ebd., 140.
- 38 Vgl. ebd.
- 39 Max, *Ghost Story*, 263.
- 40 Dies wird auch, bemerkenswerter Weise mehr als ein Jahrzehnt nach dem Ereignis, zunehmend gedeutet (vgl. Michael Butter, *Birte Christ und Patrick Keller, 9/11. Kein Tag, der die Welt veränderte*, Paderborn 2011 sowie Tobias Endler, *After 9/11. Leading Political Thinkers About the World, the U.S. and Themselves*, Opladen 2011).
- 41 Vgl. Roman Halfmann, *Nach der Ironie. David Foster Wallace, Franz Kafka und der Kampf um Authentizität*, Bielefeld 2012.
- 42 Ronald D. Laing, *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*, München 1987, 71.
- 43 Ebd., 69.