



Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik

Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Müller, Wolfgang G.: Versuch der Grundlegung einer Ethik der Literatur. Fallbeispiele aus den drei Hauptgattungen.

In: IZfK 5 (2022). 111-167.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-7cf4-5f10

Wolfgang G. Müller (Jena)

Versuch der Grundlegung einer Ethik der Literatur. Fallbeispiele aus den drei Hauptgattungen¹

Attempt to Found an Ethics of Literature

This essay attempts to establish an ethics of literature, which, as distinct from earlier approaches, is transgenerically oriented in that it does not focus on narrative alone but on the three main literary genres of narrative, dramatic, and lyric art. It follows Wittgenstein's much-quoted dictum that aesthetics and ethics are one. Its basic assumption is that ethics emerges in literature under the condition of aesthetic form. The much-discussed problem of the relation between philosophy and literature is found in the concept of the proposition, which, in Aristotle, who uses the term *apophansis*, means a statement, assertion, or predication. In philosophy, the proposition is, as Gottfried Gabriel emphasizes in his monograph on cognition (2015), an essential element within deductive processes of argumentation, contributing to proving a theoretical position or working out a theoretical position. In literature, propositions usually do not occur in extended argumentative contexts. They make a statement that may have a significant philosophical and specifically ethical impact and that may relate to the entire works concerned. Hence, the concept of propositionality makes it possible to relate and simultaneously differentiate the two great achievements of the human mind: philosophy and literature. In the essay's analytic part attention is given to specific ethical dilemmas in Homer's "Iliad" and Shakespeare's "Hamlet", the representation of evil in Shakespeare's tragedies, narrative strategies

¹ Der Artikel baut zum Teil auf verschiedenen Artikeln auf, die der Autor in den letzten Jahren zur ethischen Dimension der Literatur, besonders der Erzählliteratur, veröffentlicht hat. Sie sind im Literaturverzeichnis angeführt. Insgesamt ist die hier vorgelegte Ethik der Literatur eine neue Konzeption. Wertvolle Argumentationshilfe leistete der Mitherausgeber des vorliegenden Bandes Rainer Thiel.

for presenting ethical situations and events in nineteenth-century novels (Austen, Dickens, Trollope, Twain, Tolstoy), and the occurrence of ethical elements in lyric poetry. As far as the lyric genre is concerned, we take note of the paradoxical fact that even in the object poetry of Rilke and the imagists (Williams), an ethical aspect emerges. A common result of textual analysis is the recognition of propositional elements in all texts investigated.

Keywords: Philosophy, ethics, literature, dilemma, evil, drama, narrative, lyric poetry.

We *can* imagine anything, Charlotte says. But every human act, including the act of the imagination, bears a moral context.
Ali Smith, "Summer" (2020)

Ein Beispiel für die moralische Dimension der Darstellung des Alltäglichen in Joyce, "Ulysses"

Ich beginne mit der Wiedergabe einer alltäglichen Handlung in "Ulysses" (1922) von James Joyce, die durch die besondere erzählerische Technik moralische Eindringlichkeit gewinnt. Joyces Werk ist, was es auch sonst noch sein mag, wie andere Romane der Weltliteratur, etwa Flauberts "Madame Bovary" oder Theodor Fontanes „Effie Briest“, ein Ehebruchsroman. Während in den beiden früheren Werken die Ehebrecherinnen die Zentralfiguren sind, ist es in "Ulysses" der gehörnte Ehemann, dessen Perspektive präsentiert wird. Die Passage, die ich zitiere, entstammt dem "Calypso" genannten Teil des Romans:

Letting the blind up by gentle tugs halfway his backward eye saw her glance at the letter and tuck it under her pillow. (Joyce 2000: 74)

Leopold Bloom, der dabei ist, seiner Ehefrau Molly das Frühstück zu machen, bringt ihr die Post und zieht das Rollo ganz sacht hoch, damit das Licht des Morgens nicht zu abrupt ins Schlafzimmer scheint und sie stört. Molly ihrerseits, die die Post nach einem Brief ihres Liebhabers durchgesehen hat, versteckt währenddessen den fraglichen Brief unter dem Kopfkissen. Die Gleichzeitigkeit zweier Handlungen in dem zitierten Satz, Blooms fürsorglicher Umgang mit dem Rollo und Mollys Verstecken des Liebesbriefs, wäre als solche schon wirkungsvoll, aber Joyce intensiviert die Situation, indem er zwei Wahrnehmungsakte einander gegenüberstellt: Molly sieht den Brief an und versteckt ihn, während Bloom ihre Handlung von hinten beobachtet, "his backward eye saw her glance". Schwierig zu deuten, ist die Wendung "his backward eye". Man kann sie als eine Metapher dafür lesen, dass Bloom sehr wohl weiß, was Molly hinter seinem Rücken tut, und ihr vielleicht sogar durch die sorgfältige Behandlung des Rollos die Zeit dafür gibt. Bloom braucht keinen Beweis für den Betrug; schon beim Aufheben

des Briefs und Lesen der Adressatin “Mrs. Marion Bloom” ist er sich darüber im Klaren. Das heißt, Bloom weiß so genau, was hinter ihm vorgeht, als ob er es mit einem backward eye sehen würde.²

Es handelt sich hier um eine moralisch sehr verdichtete Situation, deren Wirkung sich aus der subtilen Verbindung unterschiedlicher Elemente der Körpersprache und aus der Handhabung der Perspektive ergibt und damit in hohem Maße ästhetisch begründet ist. Die hier sichtbar gemachten moralischen Implikationen einer Alltagssituation sind dem Zugriff von Philosophen im allgemeinen verschlossen. Nun gibt aber der erörterte Passus nur eine kleine Textstelle wieder – nur einen Satz – und lässt keine Verallgemeinerung zu. In der Tat ist es so, dass die Darstellung der Beziehung zwischen Leopold und Molly Bloom in “Ulysses” insgesamt grundsätzliche Probleme einer ehelichen Bindung – so die Frage des Bestands der Liebe über die Zeit, die der Treue und die Frage von in der Ehe nicht mehr zu befriedigenden sexuellen Bedürfnissen und die der Suche nach Ersatzbefriedigungen – in ihrer Interaktion, aufwirft, ohne dass ein Schuldproblem zum Thema gemacht wird. Alle diese Fragen, die elementar auf das soziale Leben und die Lebensführung des Menschen bezogen sind, sind natürlich auch von hohem Interesse für Philosophen und speziell Moralphilosophen sowie für Theologen und auch Psychologen. Im Fall von Leopold Bloom ist zu berücksichtigen, dass die Darstellung seines Handelns, Denkens und Fühlens sehr stark dem Bereich des Konkreten und Alltäglichen angehört und seine Art zu „philosophieren“ wesentlich auf die Welt des Sinnlichen und des unmittelbar Menschlichen bezogen ist, während die zweite Hauptfigur des Romans, Stephen Dedalus, die Welt aus einer vergeistigt-philosophischen und sprachlich-kreativen Perspektive erfährt und verarbeitet. Es ist eine von Joyces großen Leistungen, dass er seine beiden Protagonisten – und am Ende in “Penelope” noch Molly Bloom – auf je eigene Art im Bewusstseinsstrom präsentiert und damit kontrastierende Welt- und Wirklichkeitsalternativen sichtbar macht, die zur philosophischen Deutung herausfordern. Nun gibt es gerade in den letzten Jahrzehnten vermehrt Philosophen, die literarische Werke, vor allem Romane, lesen und deren großes philosophisches und moralisches Potential zu erkennen und auszuwerten und für ihre Zwecke zu nutzen versuchen. Auf solche Ansätze ist im folgenden theoretischen Teil des vorliegenden Beitrags einzugehen.

² Dan Gifford hat darin eine Anspielung auf Edmund Spencers Hahnrei Malbecco (“The Fairie Queene”. Book III, Canto 10, 56) – “Still fled he forward, looking backward still” – gefunden. *The Joyce Project* (<http://m.joyceproject.com/notes/040042backwardeye.html>).

Das Verhältnis von Ethik und Ästhetik: Theoretische Ansätze

Seit den Anfängen der Reflexion über Dichtung gibt es einen Diskurs, der ständig zwischen der Unterordnung der Dichtung unter moralische und politische Gesichtspunkte und der Behauptung ihrer ästhetischen Autonomie wechselt. Die Wende zur Ethik – “the ethical turn” –, die in der Literaturwissenschaft der letzten drei Jahrzehnte proklamiert wurde (Korthals Altes 2005), ist also so neu nicht, aber es ist aufschlussreich, dass sie hauptsächlich mit dem Blick auf die Erzählkunst vollzogen wurde. Man bezieht sich neuerdings vorzugsweise, wenn es um die Frage des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik in der Literatur geht, auf erzählende Werke. So postuliert J. Hillis Miller in “The Ethics of Reading” 1987 unter Bezug auf Kants Ethik, dass es ohne Erzählen (“story-telling”) keine Theorie der Ethik (“theory of ethics”) gäbe. In dekonstruktivistischen Kommentaren zu Romanen von George Eliot, Anthony Trollope und Henry James nimmt er „ethische Momente“ (“ethical moments”) in den Blick, die Autor, Erzähler, Charaktere und Leser involvieren. Einen noch weiteren Anspruch erhebt die Philosophin Martha C. Nussbaum in “Love’s Knowledge” (1990) und anderen Monographien, nämlich dass Erzähler entscheidende Wahrheiten über die Welt besser als abstrakte theoretische Abhandlungen vermitteln können, vor allem im Hinblick auf die zentrale Frage der Ethik „Wie sollten wir leben?“/“How should one live?“ Ob Nussbaums Untersuchungen, so zustimmend sie auch rezipiert wurden, im strengen Sinne als philosophisch gelten können, ist allerdings zu bezweifeln. Als literaturwissenschaftliche Darstellungen sind sie problematisch, weil sie das Analyseinstrumentarium der Narratologie nicht verwenden. Dennoch sind sie ein Markstein auf dem Weg zu einer Ethik des Erzählens.

Wayne C. Booth formuliert in “The Company We Keep: Narrative Ethics” (1992) eine Ethik narrativer Transaktion, für die er den Begriff “coduction” prägt. Ihm schwebt eine Zusammenführung (“coduction”) der mentalen Kapazitäten von Autoren und Lesern vor, die in der Aushandlung moralischer Werte resultiert. Ein zweiter Titel seines Buchs ist “A Conversation Celebrating the Many Ways in Which Narratives Can Be Good for You – with Side-Glances at How to Avoid Their Powers for Harm.” Bücher sollten, wie seine Metapher besagt, gute Gesellschaft (“good company”) sein. Schlechte Bücher, die eine abartige Moral präsentieren, seien, wie schlechte Gesellschaft, zu meiden. Es ist wohl nicht richtig, wie Booth es tut, das Vorhandensein einer positiven moralischen Substanz zum entscheidenden Bewertungskriterium für Erzählwerke zu machen.

Adam Zachary Newton spricht in seiner Konzeption einer narrativen Ethik in der Monographie “Narrative Ethics” aus dem Jahre 1995 von “narrative as ethics” und setzt damit Erzählkunst und Ethik gleich. Seine Textzeugen sind in der Hauptsache Ich-Erzählungen. Auf die Ich-Erzählung konzentriert sich auch

James Phelan in seinem Werk "Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration" (2005). Als Terminus für Ich-Erzählen ('I narration') verwendet er den Begriff "character narration". Er versucht, den moralischen Respons ("ethical response") auf die Erzähltechnik selbst ("the techniques of narrative itself") zu beziehen und richtet seine Aufmerksamkeit auf Verbindungen zwischen Erzähltechnik und dem kognitiven Verstehen, dem emotionalen Respons und der moralischen Positionierung des Lesers. Während sich Newton und Phelan in hohem Maße auf den Respons der Leser orientieren, verstehen andere Narratologen wie Frank Bamberg (2010) Erzählungen als Mittel der Identitätsbildung ("identity formation").

Nach der knappen Charakterisierung einiger theoretischer Ansätze zum Verhältnis von Ethik und Erzählen ist es erforderlich, mit Paul Ricœur zumindest einen Philosophen, der grundlegende Gedanken zu einer narrativen Ethik formuliert hat, heranzuziehen. Ricœur macht in « Soi-même comme un autre » (1990) einen Unterschied zwischen drei Formen der Identität: der Selbigkeit (« l'identité-idem »), der Selbstheit (« l'identité-ipse ») und dem narrativen Selbst (« l'identité narrative »). Die erste besteht darin, dass sich das Subjekt angesichts des Wechsels seiner Zustände als dasselbe in der Zeit durchhält, die zweite darin, dass sich das Subjekt in der Rede zum anderen als Selbstheit etabliert und es dabei ein Verhältnis zu sich selbst einnimmt, die dritte besteht in der Fähigkeit des Subjekts, seiner Existenz im Erzählakt selbst eine Struktur zu geben. Für Ricœur baut sich die Dimension des Ethischen letztlich auf der Selbstheit auf, indem sich das Ich durch die Narration eine Lebensstruktur gibt. Die Erzählung bietet sich als das Medium dar, in welchem das Subjekt nicht einfach nur über sein Leben berichtet, sondern es ihm überhaupt erst eine Kohärenz verleiht, die ihrerseits aufs engste mit dem Problem der personalen Identität zusammenhängt.

Ricœurs Position entspricht einer Tendenz, die sich neuerdings auf den verschiedensten Gebieten manifestiert. Die Narratologie ist zu einer Wissenschaft geworden, die so gut wie alle Bereiche kultureller Produktion erfasst. In der Literaturwissenschaft sind nicht-narrative Gattungen wie das Drama und die Lyrik einer narratologischen Betrachtung unterzogen worden,³ und andere Disziplinen wie die Geschichte, die Psychologie, die Kunstgeschichte, die Musik usw. haben sich das „narrative Paradigma“ (Norbert Meuter 2004) zu eigen gemacht. In diesen Zusammenhang sind die Versuche zu sehen, eine „narrative Ethik“ (Karen Joisten 2007) zu entwickeln, die als Bestandteil der Philosophie und allgemein der Kulturwissenschaft vertreten wird. Von dem umfassenden

³ Mit beachtlichem Erfolg hat Peter Hühn z. B. den narratologischen Zugang zur Lyrik erprobt, wobei er der lyrischen Gattung grundsätzlich Ereignishaftigkeit (*eventfulness*) zuschreibt, etwa in dem Artikel „Lyrik und Narration.“ In: Lamping (2016: 62-66).

kulturwissenschaftlichen Begriff der Narrativität ist man dann wieder zurück zur Literatur gekommen und hat die „Literaturethik als narrative Ethik“ (Mieth 2007) bestimmt. Für diese können literarische Erzählungen nur Gültigkeit beanspruchen, wenn die Texte narrativ in solcher Gestalt verfasst sind, dass sie Moralität zum Ausdruck bringen.

Der hier vorgelegte Versuch der Grundlegung einer Ethik der Literatur unterscheidet sich von der Ethik des Erzählens, für die Literaturwissenschaftler und Philosophen der letzten Jahrzehnte plädieren. Es wird auf die Fokussierung auf eine Gattung wie die Erzählliteratur verzichtet. Wir stimmen Andreas Kablitz' transgenerischem Ansatz zu, der auch die Lyrik einbezieht. (Kablitz 2020) Er argumentiert, dass Literatur mit menschlichen Handlungen befasst ist und dass die Lyrik im allgemeinen Handlungen voraussetzt.

Literature deals with human actions. This is quite obvious for the genres of drama and narration itself, but even lyric poetry is, in general, based on actions. Though, unlike ballads, poems don't unfold entire plots, the situation they present as well as their discourse, in general presupposes actions. Lyric discourse reacts to or draws consequences from action. This is why it probably seems to lend itself less than other poetic genres to moral issues, although, by no means, this dimension is totally lacking in lyric poetry. (Kablitz 2020: 219)

Während über die Frage eines etwaigen Handlungsbezugs der Lyrik noch nachgedacht werden muss, ist Kablitz' gattungsübergreifender Ansatz als sehr angemessen zu beurteilen. Uns erscheint es vor allem notwendig, das Drama einzubeziehen, das seit der Antike Forum für die Entfaltung ethischer Probleme und Dilemmata war. Wir gehen von der nur vordergründig kühn erscheinenden These aus, dass die meisten Probleme, die die philosophische Ethik behandelt, auch zum Thema in der Literatur werden können. Ein Grund dafür ist, dass ethische Erörterungen in der Philosophie sich als methodisch geleitete, wertgebundene Untersuchungen immer auf Fragen des Lebens und Verhaltens des Einzelnen und der Gemeinschaft beziehen.⁴ Deshalb kann die Philosophie bei der Interpretation literarischer Texte eine essentielle Erkenntnishilfe leisten, wie sich z. B. in der Untersuchung der Darstellung von Freundschaft im dramatischen Werk Shakespeares durch den Rückgang auf Aristoteles' „Nikomachische Ethik“ zeigt. (Müller 2006) Fragen vom Sinn des Lebens, von der Gerechtigkeit, von Gut und Böse, von Wahrem und Falschem, von Tugenden und Lastern bis hin zu dem ethischen Wert von Staatformen teilen sich Philosophie und Literatur. Es ist allerdings festzustellen, dass es ethisch relevante Sachverhalte des menschlichen Verhaltens und menschlicher Beziehungen gibt, die in der Literatur eine größere Rolle spielen als in der Philosophie wie etwa Phänomene wie Mord,

⁴ Kablitz spricht von “a definition of rules for the interaction of people living together, a traditionally undoubtedly primordial task of ethics” (Kablitz 2020: 210).

Totschlag, Rache, Ehebruch, Niedertracht, Intrigen, Untreue usw., aber auch positive Aspekte wie Hilfsbereitschaft, Freundschaft, Großzügigkeit, Dankbarkeit usw. Mit dem politischen Mord, dem Suizid und dem Phänomen der Rache hat sich die Philosophie allerdings intensiv auseinandergesetzt. Freilich beschäftigt sich die Ethik in der Philosophie auch mit den Tugenden und Lastern und damit, was einem guten Leben entgegensteht und mehr noch, was es befördert. Auch motorisch-sensorische Reaktionen, die in ethisch signifikanten Kontexten bei betroffenen Personen auftreten können, und die sich im Zusammenhang ethischer Probleme und Dilemmata akut manifestierenden Gefühlszustände bleiben der Philosophie vielfach verschlossen. Meuter sagt z. B.: „In der kantischen Tradition ist Moral primär etwas Kognitives, jedenfalls bleiben Emotionen als mehr oder weniger irrelevant aus der Moralphilosophie ausgeschlossen.“ Er zitiert Habermas: „Wer blind ist gegenüber moralischen Phänomenen, ist gefühlsblind.“ (Meuter 2007: 51) Das gilt aber nur für die stoisch geprägte moderne Bewusstseinsphilosophie. Bei Aristoteles sind die Tugenden vielmehr eine Disposition zu den Emotionen, die damit ein zentraler Gegenstand der Moralphilosophie sind. Eine große Tradition in der Philosophie seit dem 19. Jahrhundert ist die Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Angst. Dabei sind Einsichten gewonnen worden, die bei der Literaturbetrachtung erkenntnisfördernd sein können, etwa Heideggers Unterscheidung von Furcht und Angst.

Ein Wort ist noch zu den eben genannten motorisch-sensorischen Reaktionen zu sagen, die in kritischen Situationen auftreten können und die in der Philosophie allgemein unbeachtet bleiben. Dabei handelt es sich um Schwitzen, Zittern, Herzklopfen usw. Eine extreme Reaktion in diesem Bereich sind Ohnmachtsanfälle, die z. B. bei Shakespeares Figuren, vor allem weiblichen, häufig in moralischen Kontexten auftreten. Ein berühmtes Beispiel eines Mannes, der in Ohnmacht fällt, findet sich in Dantes viertem Inferno-Gesang. Als Virgil Dante in den zweiten Höllenkreis geleitet, wo die Wollustigen büßen, weckt ein Liebespaar, Francesca da Rimini und Paolo Malatesta, Dantes besondere Anteilnahme. Als Francesca ihm die Geschichte ihrer ehebrecherischen Liebe erzählt, ist Dante von dieser Erzählung so bewegt, dass er ohnmächtig zu Boden sinkt. Hier wird die moralische und emotionale Spannung des Werks deutlich deutlich. Im festgefügt moralischen Wertesystem der *Divina Commedia* erscheinen Francesca und Paolo als zu Recht verurteilte Bewohner der Hölle. Zugleich löst ihr Schicksal in Dante so intensive Empfindungen aus, dass seine Ohnmacht durch Vergleiche zweimal mit dem Zustand des Todes verbunden wird. Eine derartige Vermittlung emotionaler und moralischer Zustände und Vorgänge liegt außerhalb dessen, was die Philosophie behandelt.

Ethik in der Philosophie und Ethik in der Literatur teilen das Bewusstsein der problematischen Natur ethischer Sachverhalte, die die Philosophie mit den

Mitteln der theoretischen Reflexion und die Literatur durch künstlerische Repräsentation adressiert. Das entscheidende Kriterium für die besondere ethische Signifikanz der Literatur liegt darin, dass sie wirklichkeitsanaloge Handlungen vergegenwärtigt, die in den Rezipienten Erkenntnisprozesse auslösen können. Dabei ist die Repräsentationsleistung der Literatur und ihre Fähigkeit zur Stimulation ethischer Erkenntnis an ihre ästhetische Verfasstheit gebunden. In diesem Zusammenhang wird gern Wittgensteins Satz „Ethik und Aesthetik sind Eins.“ (Wittgenstein 1962: 6, 421) zitiert. Dieses Diktum ist aber aus zwei Gründen problematisch. Zum einen steht es, was in der Regel von denen, die es zitieren, nicht berücksichtigt wird, im Text in Klammern und ist somit quasi beiläufig gesagt, obwohl bekanntlich das scheinbar beiläufige und assoziierende Sprechen ein Wesensmerkmal von Wittgensteins Diskurs ist. Zum anderen spricht Wittgenstein im „Tractatus Logico-Philosophicus“ in diesem Zusammenhang allgemein von der Ethik und lässt nicht deutlich erkennen, dass er sich auch auf literarische Texte bezieht, was sicher der Fall ist, da es die Verwendung des Begriffs Ästhetik per se nahelegt. Wir können somit im Zusammenhang unserer Untersuchung Wittgensteins Diktum heranziehen, weil die ästhetische Dimension ein unabdingbarer Teil der Literatur ist und essentiell zur Konstitution der ethischen Substanz literarischer Werke beiträgt. Deshalb sind Philosophen wie Michael Hampe (2014), die die Literatur in ihre Untersuchungen einbeziehen, auf die Kompetenz der Literaturwissenschaftler angewiesen, genauso wie die Literaturwissenschaftler Philosophen benötigen, um philosophische Aspekte, die vielfach in literarischen Werken hervortreten, zu verstehen. Es ist eine der Hauptthesen des vorliegenden Beitrags, dass die literarische Form wesentlich dazu beiträgt, der ethischen Substanz eines Texts Gestalt zu verleihen. Einer der bedeutendsten Vertreter der ethischen Narratologie, der Mediävist Dietmar Mieth, sagt: „Der ästhetische Taktstock des Erzählens impliziert und intendiert Wirkungen in starker (Schock, Sympathie) oder in schwächerer Form. Dies kann dazu benutzt werden, eindeutige Werthorizonte zu sichern, oder diese zu erschüttern oder auch den Rezipienten dazu aufzufordern, Wertorientierungen selbst zu finden.“ (Mieth 2007: 217). Formeigenschaften können in literarischen Werken moralische Implikationen haben. Intrikat ist das natürlich bei Autoren, die zugleich Philosophen und Literaten sind wie Rousseau, Kierkegaard, Camus oder Sartre oder bei solchen, die sich einer weltanschaulich-politischen Position verschrieben haben wie etwa der amerikanische Romancier Frank Norris dem Sozialdarwinismus oder der deutsche Dramatiker Bert Brecht dem dialektischen Materialismus. Bei diesen dient die Literatur nicht einfach nur als Mittel der Propagierung philosophischer Positionen, sondern es werden ästhetische Mittel genutzt, um die Leser emotional anzurühren und sie kognitiv zu stimulieren. Durch seine Entwicklung neuer Techniken der Zuschauerpartizipation ist Bert Brecht zum Beispiel einer der herausragenden Dramatiker des letzten

Jahrhunderts geworden. Das Faktum, dass ethische Erkenntnis in der Literatur durch die ästhetische Verfasstheit der Texte bewirkt werden kann, wurde in der einleitend kommentierten Passage aus James Joyces Roman "Ulysses" bereits demonstriert. Unsere These ist aber durch eine größere Zahl von Texten aus unterschiedlichen Epochen und Gattungen zu belegen und dadurch abzusichern. Laut des schönen Wortes von Paul Ricoeur führt uns die ethische Imagination («*imagination éthique*») auf eine Forschungsreise durch das Reich des Guten und des Bösen: «*les expériences de pensées que nous conduisons dans le laboratoire de l'imaginaire sont aussi des explorations menées dans le royaume du bien et du mal.*» (Ricoeur 1990: 194) Auf eine solche Reise werden wir uns im Folgenden begeben. Zunächst ist aber noch ein für die Beurteilung des Verhältnisses zwischen Philosophie und Literatur grundsätzliches Problem zu erörtern, nämlich die Rolle der Propositionalität in den beiden Erscheinungsformen der menschlichen Geistestätigkeit.

Abstraktion und Konkretion und das Problem der Propositionalität in der Philosophie und Literatur

Wenn es um die Beziehung zwischen Philosophie und Literatur geht, ist zunächst anzuerkennen, dass es sich bei beiden Bereichen geistiger Produktion um unterschiedliche Äußerungsformen des menschlichen Geistes handelt. Während es die Philosophie gewöhnlich mit logisch-argumentativen Operationen wie Begriffsklärungen, Syllogismen, Deduktionen und Propositionen zu tun hat, bezieht sich die Literatur auf die Wiedergabe oder Vergegenwärtigung konkreter, wenn auch fiktionaler Handlungen und deren Folgen im humanen Bereich. Ganz allgemein gesprochen, bevorzugen philosophische Texte deduktive und syllogistische Argumentationsformen, während literarische Texte paradigmatische Argumentationsformen bevorzugen. In Philosophie und Literatur stehen sich die Methoden der Deduktion und der Induktion oder die der Abstraktion und der Konkretion gegenüber. Während die Philosophie etwa den Begriff und die Bedingungen der Möglichkeit der Freiheit untersucht, kann die Literatur den Kampf von Individuen um die Verwirklichung von Freiheit im Bereich humanen Handelns, zum Beispiel in Goethes „Egmont“ oder Shakespeares „Julius Caesar“, darstellen. In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage der Allgemeinheit oder Einzelheit, die etwas anders gelagert ist als die von Konkretheit oder Abstraktheit. In der Literatur vermittelt eine konkrete Einzelheit wegen ihrer intrinsischen Allgemeinheit eine Erkenntnis, die auf anderes Einzelnes übertragbar ist. Die Philosophie vermittelt dagegen eine Allgemeinheit, die begrifflich und argumentativ so einsichtsvoll und damit auch konkret ist, dass sie auch im Einzelnen wirksam und erkenntnistiftend wird. Bei aller Interaktion von Literatur und Philosophie besteht ihr Unterschied darin, dass die Literatur

das Einzelne als etwas darstellt, dessen Konkretion allgemeine Bedeutung hat. Die Philosophie untersucht das Allgemeine in seiner potentiellen und bestimmenden Kraft für vieles oder alles Einzelne.

So wichtig die wechselseitige Beziehung zwischen Philosophie und Literatur auch sein mag, es ist zunächst notwendig, auf der fundamentalen Unterschiedlichkeit ihrer Erscheinungsformen zu bestehen. Zu diesem Zweck blicken wir auf zwei repräsentative Textpassagen, wohl wissend um die begrenzte Aussagekraft von ausgewählten Textstellen. Der erste Text ist der „Kritik der reinen Vernunft“, der zweite dem Roman „Persuasion“ von Jane Austen entnommen:

Nun enthält aber alle Erfahrung außer der Anschauung der Sinne, wodurch etwas gegeben wird, noch einen *Begriff* von einem Gegenstande, der in der Anschauung gegeben wird, oder erscheint: demnach werden Begriffe von Gegenständen überhaupt, als Bedingungen a priori aller Erfahrungserkenntnis zum Grunde liegen: folglich wird die objektive Gültigkeit der Kategorien, als Begriffe a priori, darauf beruhen, daß durch sie allein Erfahrung (der Form des Denkens nach) möglich sei. Denn alsdann beziehen sie sich notwendigerweise und a priori auf Gegenstände der Erfahrung, weil nur vermittelst ihrer überhaupt irgendein Gegenstand der Erfahrung gedacht werden kann. (Kant 1956: 134)

Diese philosophische Passage ist Teil eines logisch-argumentativen Prozesses, der zu der Deduktion der Kategorien, der Gegenstandsbegriffe als transzendente Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung, gehört. Es macht Sinn, sich die Eigenschaften des Texts näher anzusehen, weil Gedanke und Sprache untrennbar zusammengehören. Die Diktion der Passage ist abstrakt, die Form der Aussagen ist die der Proposition. Die Propositionen stehen nicht für sich allein. Sie sind verbunden, eine folgt aus der anderen. Der Fortgang der Argumentation ist also deduktiv. Ein sprachliches Zeichen der deduktiven Vorwärtsbewegung der Gedanken ist die häufige Verwendung kausaler Konnektoren wie „demnach“, „dadurch“, „folglich“, „dass“, „denn“, „weil“. Der Text ist darauf ausgerichtet, ein logisches Argument zu exponieren. In ihm manifestiert sich eine rein mentale Aktivität, die auf die Lösung eines epistemologischen Problems zielt. In der ununterbrochenen Energie des Denkens, im Vorwärtsdrang des Geists manifestiert sich, was George Steiner „language in motion“ nennt. (Steiner 2011: 214) Die Suche nach der Lösung eines philosophischen Problems ist geradezu miraculös. Sie ist, um Steiner noch einmal zu zitieren, ein Zeichen des Menschen als „a language animal“, das einzige Wesen in der Welt, das die Sprache benutzt, um die Probleme zu bewältigen, mit denen der Mensch konfrontiert wird.

Den größtmöglichen sprachlich-stilistischen Gegensatz zu der Stelle aus der „Kritik der reinen Vernunft“ bildet die folgende Passage aus Jane Austens „Persuasion“. Sie stellt die erste Wiederbegegnung der Protagonistin Anne Elliot mit ihrem ehemaligen Verlobten Captain Wentworth dar, den sie vor sieben Jahren unter Druck ihrer Familie zurückgewiesen hatte, aber immer noch liebt. Anne

ist in einer äußerst unangenehmen Lage, als sie sich um ihren kranken Neffen kümmert, zugleich aber von dessen Bruder belästigt wird:

In another moment, however, she found herself in the state of being relieved; some one was taking him from her, though he had bent down her head so much, that his little sturdy hands were unfastened from around her neck, and he was resolutely borne away, before she knew that Captain Wentworth had done it. (Chapter 9; Austen 1990: 79)

Diese Passage gibt ein gewöhnliches, obzwar fiktionales, Geschehen in einem Alltagskontext fast ganz ohne eine Spur einer Abstraktion wieder. Die Handlung wird im Vergangenheitstempus mittels einer Standpunkttechnik (point-of-view) vermittelt. Erst am Ende der zitierten Passage realisiert die Protagonistin, dass es Captain Wentworth war, der sie aus der Notlage befreite. Das gilt auch für die Leser, die durch die Erzählperspektive den Standpunkt der Protagonistin teilen. Eine solche Szene mit ihrem Erzählstil, ihrer Perspektive, dem Moment der Erkenntnis und ihren emotionalen und moralischen Implikationen sowie der Leserbeteiligung wäre ein Fremdkörper (*corpus alienum*) in einem philosophischen Text, obwohl einige Kritiker Jane Austen als Moralphilosophin lesen.

Während die Textstelle aus Kants Werk eine reine philosophische Gedankenfolge wiedergibt, repräsentiert die Austen-Passage reine Erzählkunst, die in diesem Fall fast ohne Abstraktion auskommt. Es gibt aber noch einen weiteren bemerkenswerten Unterschied. Der philosophische Text besteht aus Propositionen, die meinen, was sie sagen. Vom Leser wird rationaler Mitvollzug der Argumentation verlangt, was manchmal nicht einfach ist. Im Gegensatz dazu meint die Stelle in dem literarischen Text mehr, als sie sagt. Zusätzlich zu der tatsächlichen Bedeutung hat sie emotionale und moralische Implikationen, die vom Leser kognitiven Mitvollzug verlangen.

Die Opposition zweier ausgewählter Textstellen hat natürlich begrenzte Beweiskraft. Sie ist aber in diesem Fall insofern erhellend, als sie Denken und Erzählen in besonders deutlicher Form kontrastiert. Auf sie lässt sich Gottfried Gabriels Unterscheidung zwischen den „Darstellungsformen des propositionalen Arguments [der Philosophie] und der nicht-propositionalen Vergegenwärtigung [der Literatur]“ (Gabriel 2015: 138) anwenden. Gabriel hat in der jahrhundertelangen Debatte über die Abgrenzung zwischen Philosophie und Literatur einen Riesenschritt nach vorn gemacht, indem er der Philosophie und Literatur je eigene Erkenntnisleistungen zuerkennt, die sich komplementär zueinander verhalten. Er erweitert „den Begriff der Erkenntnis über den Begriff des propositionalen Wissens hinaus“ so, „dass er sämtliche Formen kognitiver Welterschließung umfasst“ (Gabriel 2015: 177) einschließlich der bildenden Kunst. Er berücksichtigt auch Grenzphänomene zwischen Kunst und Philosophie und geht auch auf literarische Darstellungsformen wie den Dialog ein.

Ohne Gabriels Argumentation grundsätzlich in Frage zu stellen, soll hier die Behauptung, dass Literatur Erkenntnis in ihrem Wesen auf nicht-propositionalem Wege zu Tage fördere, modifiziert werden. Da philosophische Propositionen in der Regel mit abstrakten Begriffen operieren, sei mit der Verwendung von Abstrakta in der Literatur begonnen. Bei Jane Austen, die als Inbegriff erzählerischer Kunst gilt, finden sich zwei Romantitel, die aus Abstrakta bestehen, „Pride and Prejudice und „Sense and Sensibility“. Hinzu kommt noch der späte Roman „Persuasion“. Durch die zwei Begriffe in den erstgenannten Titeln wird jeweils auf einen zentralen ethischen Konflikt hingewiesen, im ersten Fall auf den Hochmut oder Stolz der männlichen Hauptfigur Darcy und auf die Voreingenommenheit der zentralen Frauenfigur Elizabeth. Austen steht mit einem solchen Titel, der aus oppositären abstrakten Begriffen besteht, in einer didaktischen Literaturtradition, vermeidet aber die Didaxe konsequent, indem sie komplexe und sich entwickelnde Figuren erzeugt, die die im Titel bezeichneten moralischen Fehlhaltungen überwinden. Zu einer Zuordnung der weiblichen Hauptfiguren zu gegensätzlichen ethischen Konzepten kommt es in Austens erstem Roman, „Sense and Sensibility“, wo Elinor die Position der aufgeklärten Vernunft und Affektkontrolle und ihre Schwester Marianne die Position einer ungezügelter romantischer Emotionalität vertritt. Dass Jane Austen wusste, was sie mit der Verwendung abstrakter Titel in ihrem Roman tat, erhellt daraus, dass „Sense and Sensibility“, ihr erster veröffentlichter Roman, auf eine in Briefform geschriebene Fassung mit dem Titel „Elinor and Marianne“ aus dem Jahre 1795 zurückgeht. Den beiden gegensätzlichen Begriffen im Titel des Romans – *sense* (Vernunft/Verstand) und *sensibility* (Gefühl) – entsprechen in antinomischer Präsentation die beiden Hauptfiguren, Elinor Dashwood, die vernunftgemäßes Verhalten repräsentiert, und ihre Schwester Marianne, die vom Gefühl beherrscht wird. Zu beachten ist dabei, dass das Wort *sensibility* im Laufe der Sprachgeschichte eine Bedeutungsverschiebung erfahren hat. Was Austen unter *sensibility* versteht, würde man heute *sensitivity* nennen. Heute müsste der Titel also „Sense and Sensitivity“ heißen. Die heutige deutsche Übersetzung – „Sinn und Sinnlichkeit“ – kann man nur als unsinnig bezeichnen.

Ein ähnlicher aus Abstrakta bestehender Romantitel findet sich in Dostojewskis „Schuld und Sühne“, dessen deutlich moralisch akzentuierte Titelbegriffe die eher juristisch orientierte Bedeutung der Termini des russischen Originals («Преступление и наказание» «Prestuplenije i nakasanije») verfehlen, weshalb in neueren Übersetzungen der Titel „Verbrechen und Strafe“ verwendet wird. Dieser Titel wiederum wird der durchaus auch ethischen Konnotation der russischen Originalbegriffe nicht ganz gerecht. Sei dem, wie es wolle, der Titel verweist auf den ethisch-juristischen Gehalt der Erzählung von Raskolnikows Ermordung der alten Pfandleiherin und der Aufklärung des Verbrechens und der Bestrafung des Täters. Im Titel des Werks zeigt sich eine Abstraktion, die für

den Leser des Romans trotz seiner dominierenden erzählerischen Vergegenwärtigungslleistung im Gedächtnis bleibt. Die Kopula im Titel – „und“ – hat keine additive, sondern konsekutive Bedeutung. Derartige Titel, die Abstrakta einander gegenüberstellen, sind nicht selten. Ein weiteres bekanntes Beispiel wäre Schillers „Kabale und Liebe.“ In anderer Weise findet sich ein abstraktes Wort im Titel von Bert Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“. Mit dem Adjektiv „gut“ wird auf die moralische Qualität der Hauptfigur Shen Te hingedeutet, die ihren Tabakladen allerdings nur aufrechterhalten kann, wenn sie sich in regelmäßigen Abständen in ihren skrupellos-kapitalistischen Vetter Shui Ta verwandelt, der dafür sorgt, dass sich die Kasse wieder füllt. Der Begriff des Gutseins wird problematisiert. In einem kapitalistischen Staat bedingen sich Gut und Böse gegenseitig. Das Gute – Wohltätigkeit und Warmherzigkeit – ist nur möglich, wenn es auch das Böse – Profitgier und Kaltherzigkeit – gibt. Dieser Sachverhalt wird in Brechts dramatischer Parabel durchaus auch propositional ausgesprochen.

In einem anderen Drama Brechts, „Der kaukasische Kreidekreis“, kommt es in der Auseinandersetzung zweier Frauen um ein Kind zu der Lösung der Frage, wer die „wahre“ und wer die „richtige“ richtige Mutter ist. Die leibliche Mutter hat das Kind im Stich gelassen und nun hängt ihr künftiger Reichtum davon ab, dass ihr das Kind zuerkannt wird; die Küchenmagd Grusche hat es gerettet und fürsorglich aufgezogen und will es einfach nur behalten. Der Richter Azdak lässt einen Kreis auf dem Boden malen und sagt: „Die richtige Mutter wird die Kraft haben, das Kind aus dem Kreis zu sich zu ziehen.“ (115) Die leibliche Mutter zieht es mit aller Kraft zu sich, während Grusche es loslässt, weil sie es nicht verletzen will. Der Richter entscheidet, dass Grusche die „wahre Mutter“ ist. Im Grunde geht es in dem Streitfall um die Wahrheit, die hier nicht philosophisch behandelt wird, sondern in einem sehr konkreten Rechtsfall zu einer moralischen Qualität wird. Die Propositionalität, die in dem Rechtsfall beschlossen ist, tritt am Schluss des Dramas in dem Kommentar des Sängers deutlich hervor, aus dem ein Teil zitiert sei: „nehmt zur Kenntnis die Meinung / Der Alten, daß da gehören soll, was da ist / Denen, die für es gut sind, also / Die Kinder den Mütterlichen, damit sie gedeihen“ (117).

Man könnte nun Urteilsbildungen aus Romanen anführen, die einen weiteren, durchaus auch philosophischen Horizont aufrufen, wie etwa das Epigraph am Anfang von Tolstois „Anna Karenina“ – „Alle glücklichen Familien sind einander ähnlich, jede unglückliche Familie ist unglücklich auf ihre Weise.“ (Tolstoi 2009: 7). Diese Aussage ist schwerlich der Schlüssel zur Bedeutung des gesamten Werks, obwohl sie das Denkvermögen der Leser stimulieren kann, wenn sie nach der Lektüre zurückgehen oder zurückdenken zum Anfang des Romans. Sie werden erkennen, dass die Ehe Anna Kareninas mit ihrer Liebesaffäre mit dem Grafen Alexej Wronskij und ihrem Suizid ein extremes Beispiel einer unglücklichen Familie repräsentiert. Und werden vielleicht denken, dass die Ehe des

Gutsbesitzers Ljewin mit Kitty als ein Gegenbeispiel einer glücklichen Ehe entworfen ist, was allerdings nicht stimmt, da diese Beziehung ebenfalls mit großen Problemen zu kämpfen hat, die allerdings letztlich gelöst werden. Dass es in dem Roman am Beispiel der beiden wichtigsten Familien des Werks um ein glückliches und ein unglückliches Leben geht, macht das Epigraph unmissverständlich deutlich. Trotz einer gewissen Pauschalisierung ist mit der propositionalen Aussage des Epigraphs ein Ansatz für die Erkenntnis der ethischen Substanz des Werks gegeben, das die moralischen Qualitäten und Konsequenzen der dargestellten Familienbeziehungen vor Augen führt. Wenn man sich aber den Text des Romans *en détail* anschaut, erkennt man, dass das propositionale Element darin viel deutlicher hervortritt als in der verallgemeinernden Aussage am Beginn. Als sich Anna Kareninas Mann bei seiner Frau darüber beschwert, sie habe bei Wronskis Sturz während des Pferderennens unschicklich Verzweiflung gezeigt, kommt es zu folgendem Wortwechsel:

„Vielleicht irre ich mich“, sagte er. „In diesem Fall bitte ich mich zu entschuldigen.“
 „Nein, Sie irren sich nicht“, sagte sie langsam und blickte verzweifelt in sein kaltes Gesicht, „Sie irren sich nicht. Ich war verzweifelt und kann nur verzweifelt sein. Ich höre Ihnen zu und denke an ihn. Ich liebe ihn, ich bin seine Geliebte. Ich kann Sie nicht ertragen, ich fürchte, ich hasse Sie ... Machen Sie mit mir, was Sie wollen.“
 (Tolstoi 2009: 283)

Es handelt sich hier um eine Gefühlsentladung, die durch ihre assertorische Form – die Verwendung von sich quasi überstürzenden Propositionen, die anaphorisch mit dem Pronomen der ersten Person eröffnet werden – trotz aller Emotionalität und vielleicht auch Hysterie von großer Klarsicht der Protagonistin zeugt, die ihre Verzweiflung in intensivster Weise ausspricht. Eine Rolle spielt natürlich auch das körpersprachliche Element der Repräsentation, der verzweifelte Blick Annas in das kalte Gesicht ihres Mannes. Moralisch ist die Stelle intrikat, weil sie beim Leser zu großer Empathie, wenn auch vielleicht nicht Sympathie, mit der Ehebrecherin führt.

Von anderer Art als die Eröffnung von „Anna Karenina“ ist der ebenfalls berühmte Eingangssatz von Jane Austens „Pride and Prejudice“ – “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” –, mit dem die Autorin den Leser auf eine falsche Fährte führt. Sie lässt ihn eine allgemein gültige Wahrheit erwarten, “a truth universally acknowledged”, das heißt, einen Aphorismus. Da diese Wahrheit aber auf das Schicksal der Bennet-Familie des Romans zugeschnitten ist, deren Existenz davon abhängig ist, dass zumindest eine der fünf Töchter einen reichen Ehemann bekommt, handelt es sich nicht um eine allgemeine Wahrheit, sondern um eine Wahrheit, die nur auf die besondere Figurenkonstellation bezogen ist, die im Roman gleich am Anfang, vorgeführt wird. Insbesondere reflektiert

sie vorwegnehmend die Sichtweise der Mutter der Bennett-Familie, ihre Fixierung auf den Gewinn eines wohlhabenden Mannes für ihre Töchter. Die Aussage ist also als Parodie eines Aphorismus zu verstehen. Austens ironischer Romananfang hat eine, vielleicht sogar auch ethische, Bedeutung in Bezug auf das Folgende, indem er sich auf Mrs Bennets Obsession bezieht, für die moralische Bedenken bei der Suche nach Ehegatten für ihre Töchter gegenstandslos sind. Jedenfalls führt die aphoristische Eingangsbemerkung des Romans in ihrer Widersprüchlichkeit in eine der zentralen moralischen Problematiken des Werks ein und lässt die ironische Darbietungsform erkennen, die den ganzen Roman bestimmt und für die Austen bewundert wird. In Erzähltexten können auch Aussagen mit philosophischen oder ethischen Implikationen auftreten, die nicht wie in einem philosophischen Text Teil eines deduktiven Gedankengangs sind, aber doch Erkenntniswert in Bezug auf die Thematik des gesamten Werks haben können. Austen nutzt die Ironie als Mittel moralischer Wertung mit großer Wirkung. (Müller 2018) Dadurch dass der Leser bei ihrer ironischer Darstellungsweise das gemeinte Urteil im Lektüreprozess vielfach selbst erschließen muss, wird sein moralisches Kognitionsvermögen aktiviert.

Das für unsere Argumentation entscheidende Faktum, dass Propositionalität im Roman immer wieder gerade auch in der Form des moralischen Urteils auftritt, ist an einem weiteren Beispiel zu belegen, der Erzählung “Half-Lives – The First Louisa Rey Mystery” in David Mitchells weit gespanntem Roman “Cloud Atlas” (2004). In dieser Erzählung geht es darum, dass ein vernichtendes Gutachten von Rufus Sixsmith zu einem großen Gewinn versprechenden Reaktorprogramm unterdrückt werden soll. Einer der skrupellosen Betreiber des Projekts sinniert über das Wunder, elf von zwölf Wissenschaftlern die Existenz einer monatelangen Untersuchung vergessen machen zu lassen: “*The real miracle, Joseph Napier ruminates, was getting eleven out of twelve scientists to forget the existence of a nine-month inquiry.*” Er zitiert einen weiteren führenden Betreiber des Projekts, der sagt, jedes Gewissen habe irgendwo einen verborgenen Ausschaltknopf: “*Like Grimaldi says, every conscience has an off-switch hidden somewhere.*” (Mitchell 2014: 103) Dieses Zitat, das im Text durch Kursivdruck hervorgehoben ist, legt offen, wie kapitalistische Gewinnsucht mit moralischer Degenerierung einhergeht. Es lässt sich auf die Handlung der ganzen Erzählung beziehen. Sixsmith, der einzige der zwölf Wissenschaftler, der sich nicht korrumpieren lässt, wird ermordet, hat aber das fragliche Gutachten noch an die Journalistin Louisa Rey übermitteln können. An seiner Stelle nimmt sie den Kampf gegen die korrupte Wissenschaftsorganisation auf und wird dabei Opfer einer rücksichtslosen Verfolgung. Die moralische Bewertung des Geschehens und der involvierten Personen wird hier ironischerweise von den Schurken selbst vollzogen, die dem Triumph des Bösen feiern.

Dass Dramen vielfach moralische Urteile aufweisen, ist an den beiden angeführten Dramen von Bert Brecht aufgezeigt worden. Hier sei noch der Anfang der großen Rede über Barmherzigkeit/Mitleid (*mercy*), die Portia, verkleidet als Richter Balthazar, in Shakespeares “The Merchant of Venice” hält, um Shylock davon abzuhalten, das ihm vertraglich zugesicherte Pfund Fleisch aus dem Körper seines Feindes Antonio herauszuschneiden:⁵

The quality of mercy is not strained.
 It droppeth as the gentle rain from heaven 180
 Upon the place beneath. It is twice blest:
 It blesseth him that gives, and him that takes.
 'Tis mightiest in the mightiest. It becomes
 The thronèd monarch better than his crown. (IV.1.179-184)

Die Rede macht Aussagen über die Qualität der Barmherzigkeit. Sie besteht aus einer Folge von Propositionen, die den moralischen Wert des Mitleids herausstellen. Insgesamt stellt sie ein intensives rhetorisches Plädoyer dar und endet mit einem Appell an Shylock, Mitleid zu üben. Insofern bildet sie das moralische Zentrum des Dramas. Der Sachverhalt ist aber allerdings insgesamt viel schwieriger, als es hier dargestellt werden kann.

Von großer Bedeutung ist die propositionale Ausdrucksweise in der Lyrik, mit der sich die Forscher, die sich mit der Beziehung zwischen Literatur und Philosophie befassen, wenig beschäftigt haben. Eine Ausnahme bildet George Steiners Werk “The Poetry of Thought” (2011) und in dem vorliegenden Band Peter Hühns Artikel über die philosophische Lyrik des amerikanischen Dichters Wallace Stevens. Ein deutscher Lyriker, der wegen seiner starken philosophischen Orientierung zumindest erwähnt werden muss, ist Durs Grünbein. An dieser Stelle soll wenigstens ein Beispiel angeführt werden, einige Zeilen aus der “Ode on a Grecian Urn” des romantischen Lyrikers John Keats, eines der bedeutendsten ekphrastischen Gedichte der Weltliteratur. In Reaktion auf die Wahrnehmung der auf der antiken Vase abgebildeten Flötenspieler sagt der Sprecher: “Heard melodies are sweet, but those unheard / Are sweeter” (11-12) Hier werden Musik und bildende Kunst – gehörte Melodien und nicht gehörte – gegenübergestellt und letzterer wird eine größere ästhetische Wirkung zugeschrieben als der Klangkunst. Diese kunstvergleichende Aussage hat natürlich nur eine Bedeutung im Kontext des Gedichts. Am Schluss des Gedichts erhält die propositionale Ausdrucksweise insofern eine besondere Note, als der Dichter die Vase, die in ihrer Schönheit als Gegenbild alles Elends des Menschenlebens die Zeit überdauert, selbst sprechen lässt:

When old age shall this generation waste,
 Thou shalt remain, in midst of other woe

⁵ Alle Shakespeare-Zitate in diesem Beitrag entstammen dem *Norton Shakespeare* von Stephen Greenblatt (1997).

Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
 'Beauty is truth, truth beauty,' – that is all
 Ye know on earth, and all ye need to know. (46-50) 50

Man muss diese Verse als ein ästhetizistisches Credo lesen. Aber im Kontext des Gedichts, in dem die Vase als "friend to man" (48) bezeichnet wird, wird auch eine ethische Qualität erkennbar. Wenn das hohe Alter die Generation verwüstet – "When old age shall this generation waste" (46) – bleibt die Vase auch in anderem Schmerz – "in midst of other woe" (47) – als ein Trost, als ein unverbrüchlicher Wert bestehen. Die Gleichsetzung von Schönheit und Wahrheit wird durch die chiasmatische Form der Aussage – "Beauty is truth, truth beauty" – bekräftigt. In diesen Versen vereinigen sich Poesie und Philosophie in unvergleichlicher Weise.

Wenn wir die drei Hauptgattungen – Epik, Dramatik, Lyrik – in den Blick nehmen, lässt sich das Postulat der Nicht-Propositionalität der Darstellungsweise der Literatur schwerlich aufrechterhalten. Selbst Werke aus der Hochzeit der Gattung des Romans wie Austens "Emma", Flauberts « Madame Bovary », George Eliots "Middlemarch", Fontanes „Irrungen, Wirrungen“, Dostojewskis „Verbrechen und Strafe“ und Tolstois „Anna Karenina“ weisen propositionale Elemente auf. Warum sollte, so könnte man fragen, ein essayistisch geprägter Roman wie Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ als Erzählkunstwerk weniger repräsentativ sein als Thomas Manns „Die Buddenbrooks“? Dabei ist ein Unterschied zwischen der Verwendung der Proposition im philosophischen und literarischen Diskurs zu beachten. In der Philosophie ist die Proposition als ein behauptendes Element in einen logisch-deduktiven Argumentationsgang eingebunden, der darauf zielt, eine These zu beweisen oder herauszuarbeiten. In der Literatur geht es dagegen nicht um eine rationale Beweisführung, sondern um die Vergegenwärtigung einer Handlung oder eines Verhaltens (Epik, Dramatik) oder die Wiedergabe einer Stimmungslage oder eines Bewusstseinsvorgangs oder auch um selbstbezügliche Sprachartistik (Lyrik), die aber durchaus philosophische Kontexte, Resonanzen und Implikationen haben können.

Im Zusammenhang der durchaus möglichen philosophisch-ethischen Komponente in der Literatur spielt die Proposition eine wichtige Rolle. Der hier verwendete Begriff von Propositionalität geht auf Aristoteles zurück. Er stimmt weitgehend mit dem Artikel „Proposition“ im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“ (Nuchelmann: 1989) überein. Eine Proposition ist ein Satz, in dem etwas über etwas ausgesagt wird. Dazu gehören Alltagsprädikationen wie „Die Sonne scheint“, philosophische Urteile wie „Der Mensch ist ein denkendes Wesen“ und moralische Aussagen wie „Der Mensch hat die Anlage zum Guten und zum Bösen“. Seit Aristoteles, der von *logos apophantikos* spricht, gilt für viele, die sich mit dem Thema beschäftigen haben, jede Aussage, Feststellung,

Behauptung, Versicherung, ganz gleich, ob wahr oder falsch, als eine Proposition. (Schildknecht 2003: 167) In unserem Kontext wird ein engerer Begriff von Propositionalität verwendet, der sich auf Propositionen im Sinne von philosophischen und speziell moralischen Behauptungen und Urteilen bezieht. Darüber später mehr. Stellung zu nehmen ist vorerst zu dem Unterschied, den Theoretiker zwischen dem subjektiven Urteilsakt einer Proposition und deren objektivem Inhalt machen. Frege unterscheidet nicht nur zwischen Sinn und Bedeutung von Termen, wie er bekanntlich am Beispiel der Wörter „Abendstern“ und „Morgenstern“ erläutert, sondern auch zwischen Sinn und Bedeutung eines Behauptungssatzes (Nuchelmann [1989]: 1516f.). Die Unterscheidung zwischen dem propositionalen Gehalt einer Aussage und den unterschiedlichen assertorischen Stellungnahmen oder Arten des Gegebenseins, in denen er erscheinen kann, wurde von der Sprechakttheorie Austins und Searles aufgenommen. Diese Theorie unterscheidet zwischen dem lokutionären Akt, der den genauen Inhalt des Gesagten festlegt, und dem illokutionären Akt, der sich in der spezifischen Sprachhandlung manifestiert. Diese Unterscheidung, die theoretisch durchaus Sinn macht, spielt für unsere Behandlung der Propositionen in der Literatur keine Rolle, da sich die ästhetische Erscheinungsform der Proposition und deren Basisbedeutung nicht trennen lassen. Es ist in literarischen Texten gerade die jeweilige Art des Gegebenseins, die Bedeutung hervorbringt. „Form argues meaning“, wie man gesagt hat. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen der Proposition in der Philosophie und der Literatur liegt darin, dass die Proposition in der Literatur in der Regel figurenbezogen ist, Äußerung eines Charakters oder einer Erzählerfigur ist. Darin zeigt sich ein Eingebundensein der Proposition in die literarische Fiktion und eine Perspektivierung der Aussage.

Ein Kriterium, durch die sich Propositionen im literarischen Text von Propositionen im philosophischen Text unterscheiden können, ist die Tatsache, dass es in der Literatur vielfach zu einer ästhetischen oder poetischen Prägung der Behauptungssätze kommt, während die ästhetische Form der Behauptungssätze in der Philosophie in der Regel keine Rolle spielt. Das wurde in dem Chiasmus am Schluss von Keats' "Ode on a Grecian Urn" – "Beauty is truth, truth beauty" – deutlich und auch in Portias Rede im "Merchant of Venice" in dem Bild vom Mitleid, das wie sanfter Regen vom Himmel fällt. Da es sich hier geradezu um eine *differentia specifica* zwischen Philosophie und Literatur handelt, seien noch drei Beispiele angeführt. In einem Gedicht von Christian Morgenstern wird mit den beiden ersten Versen – „Die zur Wahrheit wandern, / wandern allein“ (Morgenstern 2015: 862) – das philosophische Konzept der Wahrheit durch das Bild des Wanderns ins Poetische übertragen. Gottfried Benns spätes Gedicht „Reisen“ nimmt nach einer Diskreditierung des Reisens in vielgerühmte ferne Orte der Welt wie Hawai und New York eine philosophische Position der Introspektion, des Rückzugs auf das eigene Ich ein:

Ach, vergeblich das Fahren!
 Spät erst erfahren Sie sich:
 Bleiben und stille bewahren
 Das sich umgrenzende Ich. (Benn 1981: 327)

Hier wird eine philosophische Konzeption, die auch ethische Implikationen hat, durch die Figur der Paronymie („Fahren“ – „erfahren“) und die bildliche Vorstellung vom sich „umgrenzenden Ich“ ausgedrückt, ein Beweis, welche philosophische Kraft die Lyrik entfalten kann. Zum Schluss seien noch Prosperos berühmte Worte aus Shakespeares *The Tempest* zitiert – “We are such stuff / As dreams are made on, and our little life / Is rounded with sleep” (IV. 1.156-158) – die eine philosophische Sicht der Welt in intensivster poetischer Verdichtung zum Ausdruck bringen. Im Sinn der aristotelischen Apophantik ist die Proposition jede prädikative Aussage, die einen beliebigen Gegenstand oder Sachverhalt zum Ausdruck bringt. Die Proposition ist in seinem Verständnis nicht etwa nur apophantisch im Sinn einer Behauptung als Bestandteil eines deduktiv-logischen Argumentationszusammenhangs. Einige Philosophen beziehen diesen verengten Begriff der Proposition auf den philosophischen Diskurs, wenn sie die Proposition aber zum Differenzkriterium zwischen Philosophie und Literatur machen, lassen sie die Proposition im allgemeinen Sinne, die sich auf alle möglichen Aussagen beziehen kann, unberücksichtigt und ziehen mit diesem Vorgehen eine zu scharfe Trennlinie zwischen Philosophie und Literatur. Wenn Christiane Schildknecht im ersten Band der *Zeitschrift für Internationale Kulturkomparatistik* über Lyrik und Erkenntnis (2019) etwa der Lyrik propositionale Eigenschaften abspricht, lässt sie einen großen Teil des lyrischen Textkorpus unberücksichtigt, in dem das propositionale Element manifest ist, wie in den obigen Zitaten bereits exemplarisch deutlich wurde. Hinzuweisen ist auch auf die Untersuchung von Ralph Müller und Friederike Reents über dichterische Erkenntnis in demselben Band. Gerade wenn wir der Literatur Propositionalität zuerkennen – allerdings nicht wie in der Philosophie in Form von Behauptungssätzen als Bestandteil einer deduktiv-logischen Argumentation – erfassen wir eine essentielle Komponente des literarischen Diskurses. Dies ist einer der Leitgedanken des vorliegenden Beitrags. Unter den für die Literatur und speziell die Ethik relevanten Propositionen verstehen wir freilich nicht jede beliebige Aussage wie „Es ist neun Uhr“ oder „Der Tisch ist rund“ oder „Der Hund läuft über die Straße“. Derartige alltägliche Propositionen können aber ethische Implikationen bekommen. Wenn es z. B. heißt „Der Pfennig liegt auf dem Boden“ und jemand reagiert mit den Worten „Heb ihn auf. Wer den Pfennig nicht ehrt, ist des Talers nicht wert“, dringt ein ethisches Element in die Satzfolge ein. Entsprechendes ist der Fall, wenn jemand sagt „Schau Dir meinen schönen neuen Pelzmantel an“ und die Antwort des Angesprochenen lautet: „Wie viele Tiere mussten dafür ihr Leben lassen.“ Oder „Wir sitzen an einem runden Tisch.

Dann wird eine Hierarchisierung der Sitzordnung vermieden.“ Hier zeigt sich auf eine ganz elementare Weise, dass durch Propositionen eine ethische Komponente in den Diskurs kommt. Um zur Literatur zurückzukommen, bei Rilkes Aussage „Du mußt dein Leben ändern“ oder Goethes Gedichtanfang „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut“ liegen eindeutig ethische Propositionen vor. Um eine etwas gewagte Entsprechung zu formulieren: So wie dem philosophischen Syllogismus das rhetorische Enthymem mit seiner eingeschränkteren logischen Struktur, aber möglicherweise größeren rhetorischen Kraft gegenübersteht, so steht der strikt argumentativen Kraft der philosophischen Proposition die unmittelbare Verständlichkeit und möglicherweise poetische Eindringlichkeit der Proposition in der Literatur gegenüber.

Wie die in den vorstehenden Überlegungen vorgenommenen Bezüge auf literarische Werke bereits angedeutet haben, hat die Literatur ein unerschöpfliches philosophisches Potenzial, ohne im eigentlichen Sinne zur Philosophie zu werden. Literatur und Philosophie sind von alters Schwestern, die, wie Gabriel (2015) zurecht bemerkt, auf je eigene Weise unsere Erkenntnis bereichern und sich gegenseitig befruchten können. Der Autor dieses Beitrags findet eine besondere künstlerische Qualität in Erzählwerken, die weitgehend ohne propositionale Elemente auskommen und Erkenntnis durch die Vergegenwärtigungsleistung der Literatur und ihrer Formensprache zum Ausdruck bringen. Deshalb sympathisiert er mit Gabriels Postulat der nicht-propositionalen Erkenntnisvermittlung in der Literatur, allerdings ohne sie absolut zu setzen. In den angeführten Beispielen aus Jane Austens “Persuasion” und James Joyces “Ulysses” wird Ethisches tatsächlich erzählerisch ohne abstrakte und propositionale Elemente vermittelt, aber wenn man die betreffenden Werke als Ganzes betrachtet, tritt eine philosophisch relevante Darstellungsdimension in Erscheinung, die sich auch in philosophischen Aussagen manifestiert. Das Propositionale findet sich in der Literatur immer wieder, allerdings ohne, wie in der Philosophie, in einen deduktiv-argumentativen Zusammenhang eingebettet zu sein. Wenn Buchtitel, die Emotion und Kognition und Dichtung und Denken zusammenbringen, wie Martha Nussbaum’s “Love’s Knowledge” (1990) und “Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions” (2001) sowie George Steiners “The Poetry of Thought” (2011), wird eine Mischung unterschiedlicher geistiger Aktivitäten angenommen, nicht nur in der Form komplementärer Erkenntnis, wie Gottfried Gabriel argumentiert (Gabriel 2019), sondern in der Form einer Überschneidung unterschiedlicher Kapazitäten des Geists. Das Problem der Interrelation von Philosophie und Literatur wird in dem berühmten Artikel von Arthur C. Danto (1987) mit dem kennzeichnenden Titel “Philosophy as/and/of Literature” benannt. Eine besondere Position nimmt George Steiner ein, der einen weiten Bogen schlägt und behauptet, dass die Sprache das gemeinsame Band zwischen Literatur und Philosophie ist: “Literature and philosophy as we have known

them are products of language. Unalterably that is the common ontological and substantive ground. Thought in poetry, the poetics of thought are deeds of grammar, language in motion.” (Steiner 2011: 214) Die Auffassung, dass die Sprache die gemeinsame ontologische und substanzielle Grundlage der Philosophie und Dichtung ist, geht vielleicht zu weit, weil sie den Gegensatz zwischen den Disziplinen überspielt. Derartige übertriebene Gleichsetzungen mögen Gottfried Gabriel dazu veranlasst haben, eine auch sprachlich begründete Differenzierung zwischen Philosophie und Literatur vorzunehmen, deren Hauptkriterium, das von Propositionalität und Nicht-Propositionalität, allerdings problematisch ist.

Vor dem folgenden analytischen Teil der Untersuchung soll der hier auf die Literatur angewandte Propositionsbegriff noch einmal zusammenfassend bestimmt werden. Als eine Proposition wird in unserem Kontext eine Aussage oder Prädikation in einem literarischen Werk verstanden, die ein philosophisches oder speziell ethisches Urteil enthält, das auch Relevanz über die Einzelaussage hinaus für den gesamten Text haben kann. Unter Propositionalität in der Literatur verstehe ich für meine Argumentationszwecke, aufbauend auf dem Artikel „Proposition“ im „Historischen Wörterbuch der Philosophie“, die Formulierung ethischer Maximen und die Formulierung moralischer Werturteile auf der Basis ethischer Maximen. Damit ist der Propositionalitätsbegriff zum Zweck einer Instrumentalisierung für die Literaturwissenschaft verengt. Wenn Propositionen in literarischen Text gehäuft auftreten, kann es sich um besondere Gattungen wie den philosophischen Roman oder das Gedankengedicht kommen. Statt von Propositionen könnte auch von ethischen Urteilen oder Konzeptualisierungen gesprochen werden. Im vorliegenden Ansatz steht jedoch der Begriff der Proposition im Zentrum, der in der Debatte über das Verhältnis von Literatur und Philosophie eine große Rolle spielt und in Bezug auf die Literatur einer Modifikation bedarf. Einem Missverständnis ist vorzubeugen. Wenn das Augenmerk auch auf in der Literatur immer wieder gegebene ethische Markierungen durch Propositionen gelegt wird, soll damit in gar keinem Fall die Propositionalität als zentrale Eigenschaft literarischer Texte bestimmt werden. Die Hauptleistung der Literatur, besonders der Dramatik und Epik, ist die Vergegenwärtigung wirklichkeitsanaloger Sachverhalte und Handlungen, die Empathie mit den handelnden Personen auslösen und Kognitionsprozesse ermöglichen kann. Zur ethischen Konzeptualisierung der Texte können propositionale Elemente allerdings einen wesentlichen Beitrag leisten.

Homers Achill und Shakespeares Hamlet in Dilemma-Situationen

In seiner 1997 frei gehaltenen Rede anlässlich der Verleihung der Ehrenbürgerwürde der Friedrich-Schiller-Universität Jena würdigte Hans-Georg Gadamer

Achills Handlung, das Schwert, mit dem er Agamemnon im Zorn töten wollte, in die Scheide zurückzustecken, als eine exemplarische Tat, beispielhaft für die Antike und ein humanes Europa. So kann und darf man die Handlung von Homers Helden sehen. In Homers „Ilias“ stellt sich die Situation aber höchst kompliziert dar, was zu berücksichtigen ist, wenn Achills Unterlassung eines Mordes und ein sehr ähnliches Verhalten von Shakespeares Hamlet vergleichend in den Blick genommen wird.⁶ Bei Agamemnon und Achill geht es um die Folgen des Streits um die Verteilung der Kriegsbeute. Bei der Verteilung der Beute, die abgeschlossen ist, haben beide eine junge Frau bekommen. Das Problem ist nur, dass Agamemnon den Vater seiner Beutefrau, der ein mehr als angemessenes Lösegeld für seine Tochter anbietet, gegen die Neigung des Heeres mit bösen Worten und Drohungen fortschickt. Der ist nun aber Apollon-Priester, und auf seine Bitte schickt Apollon dem achaischen Heer eine Seuche. Da beruft Achill, der größte Kriegsheld der Achaier (statt Agamemnon, der dafür als Oberbefehlshaber zuständig wäre), eine Heeresversammlung ein, um über die missliche Lage und einen Ausweg daraus zu beraten. Achill fragt nach einem Sachverständigen, der sagen kann, was zu tun ist. Kalchas, der Seher des Heeres, stellt sich unter den Schutz Achills und gibt kund, dass man Agamemnons Beutefrau zurückgeben muss, und zwar jetzt umsonst, und dazu noch ein großzügiges Opfer in der Heimatstadt der jungen Frau ausrichten muss. Dem beugt sich Agamemnon widerwillig, verlangt aber Ersatz, da es nicht angehe, dass der Oberbefehlshaber ohne Beuteanteil bleibe. Es ist aber kein gemeinsames Beutegut mehr vorhanden – es war ja schon alles verteilt worden –, was Achill Agamemnon vorstellt. Daraufhin kündigt Agamemnon an, sich an jemandes anderen, etwa Achills Beutefrau schadlos zu halten. Daraus entsteht der Streit.

Es soll nun die für Achills Verhalten entscheidende Situation einer Analyse unterzogen werden, die einzelne Sätze, Aussagen in den Blick nimmt. Als Grundlage dient die Übersetzung von Wolfgang Schadewaldt. Achill erwägt zwei Handlungsoptionen:

Sein Herz in der behaarten Brust erwog ihm zwiefach:
 Ob er, das scharfe Schwert gezogen von dem Schenkel, 190
 Die Männer aufjagte und den Atreus-Sohn erschlage,
 Oder Einhalt täte und zurückhalte den Mut. (189-192)

Dem kardiologischen Bewusstseinsverständnis entsprechend ist das Herz das Subjekt der Reflexion. Achill sieht sich klarsichtig in dem Dilemma zwischen zwei Alternativen, ob er mit dem Schwert Agamemnon erschläge oder seinen Zorn zügle und den Mut zur Tat zurückhalte. In den beiden folgenden Temporalätzen und dem zugeordneten Hauptsatz geschieht Wesentliches.

⁶ Meine Darstellung folgt in hohem Maße Schmitt (1990: 76-81).

Während er dies erwog im Sinn und dem Mute,
 Und schon aus der Scheide zog das große Schwert, da kam Athene
 Vom Himmel herab: ...

195

Achill wird nun zum Subjekt des Denkens, wie sich in der Verwendung des Pronomens der dritten Person ausdrückt; als Ort der Reflexion wird nun sein „Sinn“ und „Mut“ genannt: „Während er dies erwog im Sinn und in dem Mute“. In der sprachlichen Form zeigt sich, dass Achill zum Handlungssubjekt wird, was sich im zweiten Temporalsatz im Ansatz zu einer tatsächlichen Handlung zeigt: „Und schon aus der Scheide zog das große Schwert“. Der Deliberationsprozesses schließt in der Handlung des Schwertziehens.

Als er das Schwert aus der Scheide zieht, kommt Athene, Göttin des Kriegs und der Künste, vom Himmel herab, tritt hinter ihn und fasst ihn, ungesehen von allen anderen, am blonden Haar. Wichtig ist, dass Achill die Göttin zuerst anredet. Offensichtlich weiß er, weshalb sie gekommen ist, und geht, rhetorisch gesprochen, in die Defensive:

„Warum nur wieder, Kind des Zeus, des Aigishalters, bist du gekommen?
 Wohl um den Übermut zu sehen Agamemnons, des Atreus-Sohns?
 Doch ich sage dir heraus, und das denke ich, wird auch vollendet werden:
 Für seine Überheblichkeit wird er noch einmal das Leben verlieren!“

205

Die Frage nach dem Grund ihres Kommens beantwortet er selbst, zunächst ironisch in der Aussage, dass Athene gekommen sei, um Agamemnons „Übermut“ zu sehen. Danach bestätigt er, dass Agamemnon wegen seiner Überheblichkeit sein Leben verlieren werde. Aufschlussreich ist die Passiv-Konstruktion in dieser Aussage („wird vollendet werden“) und das Fehlen eines Bezugs auf ihn, Achill, als Handlungssubjekt. Aber die Auffassung, die durch Schadewaldts Übersetzung von *τάχα* in Vers 205 – „noch einmal“ – suggeriert wird, nämlich dass sich Achills Zorn in diesem Moment schon gemäßigt habe, ist falsch. *τάχα* hat hier die von Schmitt (1990: 77) bevorzugte primäre Bedeutung „(jetzt) gleich“. Man kann die Stelle also so lesen, dass Achill seine Absicht drohend zum Ausdruck bringt, Agamemnon „(jetzt) gleich“ zu töten. Dazu passt, dass Athene erklärt, sie sei gekommen, um Achill in seinem „Ungestüm“ Einhalt zu gebieten. Ihre Aufforderung besteht aus zwei Aussagen: Er möge das Schwert nicht ziehen, mit Worten solle er Agamemnon aber Vorhaltungen machen:

„Gekommen bin ich, Einhalt zu tun deinem Ungestüm,
 wenn du mir folgtest, ...

207

Doch auf! laß ab vom Streit und ziehe nicht das Schwert mit der Hand!
 Aber freilich, mit Worten halte ihm vor, wie es auch sein wird.“
 (207-211)

210

Achill, der ohnehin in einem Widerstreit mit sich selbst stand, lässt sich von den Worten der Göttin überzeugen und stößt das Schwert in die Scheide zurück, nicht ohne ausdrücklich gesagt zu haben, dass man, „Ob man auch noch so sehr

im Mute zürnt“ (217), den Göttern gehorchen müsse. Dabei handelt es sich um eine Proposition. Der Gehorsam gegenüber den Göttern ist oberstes Gebot.

Seine Entscheidung wird ihm nicht von der Göttin aufgezwungen. Homer stellt es so dar, als wirke Achill an der Entscheidung mit. Wenn man in einer Alltagssituation in einem moralischen Dilemma steckt und auf einen guten Berater hört, bleibt die Entscheidung letztlich doch die eigene. Bei Homer sind die Götter immer präsent. Sie haben eine größere Autorität als menschliche Berater. Aber die Entscheidung bleibt letztlich bei dem betroffenen Menschen. Das macht die Szene unmissverständlich deutlich. Achills Identität als moralische Person wird so am Anfang des Epos konstituiert. Als Held ist Achill, das wird deutlich, eine komplexe Figur. Das zeigt sich auch später im Epos nach seiner Beschimpfung Agamemnons und seinem Rückzug aus dem Kriegsgeschehen, worauf hier nicht eingegangen werden kann. Es ist aufschlussreich, dass sich im ersten europäischen Epos ein zentraler Held, ein herausragender Kriegsheld, findet, der ethische Komplexität aufweist und davor zurückweicht, einen Mann zu töten, der ihn aufs Äußerste gereizt und zutiefst beleidigt hat. Wenn man Achills Verhalten in dieser Szene als ein großes menscheits- und kulturgeschichtliches Ereignis würdigt, sollte man sich aber zugleich der Komplexität der Handlung des Epos und der Charakterdarstellung Homers bewusst sein.

Ähnliches trifft auf den Protagonisten einer englischen Tragödie zu, die über 2000 Jahre später entstand und vielfach als Inbegriff des modernen europäischen Dramas gilt, Shakespeares “Hamlet”. Das Drama gehört in die Tradition der Rache-*tragödie*, auch wenn es keine Rache-*tragödie* im üblichen Sinne ist, weil es, um es vorwegnehmend zu sagen, keine zentrale Rache-*figur* aufweist.⁷ Der dänische Prinz Hamlet ist Student in Wittenberg. Er kommt an den Hof in Dänemark zurück, um dem Begräbnis seines Vaters beizuwohnen. Voller Empörung muss er sehen, dass er statt zur Beerdigung zur Hochzeit seiner Mutter Gertrud mit ihrem Schwager, seinem Onkel Claudius, kommt. Seinem Freund Horatio sagt er, die gebackenen Pasteten des Leichenschmauses seien kalt auf der Hochzeitstafel serviert worden. Er bemerkt schnell, dass etwas am Hofe nicht stimmt. Ein Mitglied der königlichen Garde hatte zuvor schon gesagt „Something is rotten in the state of Denmark.“ (I.4.67), was man als eine Aussage verstehen kann, die sich auf das ganze Drama bezieht. Der Geist seines Vaters, des alten Königs Hamlet, offenbart Hamlet, dass er von seinem Bruder Claudius ermordet worden sei und erteilt ihm einen Racheauftrag, den der junge Hamlet auch annimmt. Hamlet

⁷ „Das Stück wäre demnach zu beschreiben als eine Rache-*tragödie*, deren Held gar kein echter Rache-*ist*; eine Rache-*tragödie*, bei der das Problemfeld ‚Rache‘ – ihr Für und Wider, ihre Berechtigung oder Verwerflichkeit – aus dem thematischen Zentrum rückt und an seine Stelle ein Held tritt, der zögert: nicht weil sie, die Rache, ihm problematisch wäre, sondern weil er sich selbst zum Problem wird.“ (Höfele 2000: 256-257)

hält es für seine Pflicht, die Ermordung seines Vaters durch Claudius – nunmehr Stiefvater des jungen Hamlet und König von Dänemark – zu rächen. Als Hamlet ausreichend Beweise für Claudius' Schuld hat, brennt er darauf, ihn zu töten. In dieser Verfassung bietet sich ihm die beste Gelegenheit, seinen Feind zu töten, als er ihn beim Beten findet. Er zieht sein Schwert und sagt: "Now might I do it pat, now a is a praying. / And now I'll do't" (III.3.73-74).

In einem Moment, den sich alle Rächer nur wünschen können, einem Moment, der nicht passender für die Ausführung der Rachehandlung sein könnte, hält sich Hamlet jedoch davor zurück, seinen Onkel zu töten. Wie Achill steckt er das aus der Scheide gezogene Schwert wieder zurück. Und wie Achill redet er, statt die Waffe zu benutzen, allerdings in der Form eines Monologs. Wir erinnern uns, dass Athene Achill vom Töten zurückhielt, aber ausdrücklich betonte, dass er mit Worten streiten könne.

Now might I do it pat, now he is a praying,
 And now I'll do't. And so he goes to heaven,
 [*He draws his sword.*]
 And so am I revenged. That would be scanned. 75
 A villain kills my father, and for that,
 I, his sole son, do this same villain send
 To heaven.
 O, this is hire and salary, not revenge!
 A took my father grossly, full of bread, 80
 With all his crimes broad blown, as flush as May;
 And how his audit stands, who knows save heaven?
 But in our circumstance and course of thought
 'Tis heavy with him. And am I then revenged
 To take him in the purging of his soul, 85
 When he is fit and seasoned for his passage?
 No.
 [*He sheathes his sword.*]
 Up, sword, and know thou a more horrid hent.
 When he is drunk asleep, or in his rage,
 Or in th' incestuous pleasure of his bed, 90
 At gaming, swearing, or about some act
 That has no relish of salvation in't,
 Then trip him that his heels may kick at heaven,
 And that his soul may be as damned and black
 As hell whereto it goes. My mother stays. 95
 This physic but prolongs thy sickly days. *Exit* (III.3.73-96)

Anfangs zeigt sich Hamlet in der Situation handlungsentschlossen. Wenn er das erhobene Schwert aber wieder zurücksteckt, unterscheidet er sich vom Prototypus des Rächers und stellt Willensfreiheit unter Beweis. Anders als bei Achill gibt es bei Hamlets Entscheidung keine Mitwirkung einer göttlichen Instanz. Er bleibt auf sein Ich angewiesen. Hier offenbart sich neuzeitliche Subjektivität, eine Autonomie des Ichs, die aber in hohem Maße problematisch ist. Zeichen

dieser Selbstbezogenheit ist die Verwendung des Monologs als Selbstgespräch ohne Zuhörer auf der Bühne. Hamlet drückt seine Aggressivität in einer affektgeladenen Gedankenfolge aus. Er argumentiert, dass er, wenn er Claudius beim Beten töte, ihm Gutes tue, indem er seine Seele in den Himmel schicke. Hier handelt es sich um eine Proposition, die, wie der Zuschauer später erkennt, dadurch ironisiert wird, dass Claudius' Versuch zu beten, scheitert. Hamlet betont, er wolle seinen Feind vielmehr während einer sündhaften Handlung töten, so dass, wie er drastisch sagt, seine Füße gegen den Himmel ‚treten‘ und seine Seele in die Hölle fahren solle.

Zur ethischen Beurteilung seines Handelns in dieser Szene: Dass Hamlet in der Situation Claudius nicht tötet, steht im Einklang mit seinem Charakter, den Shakespeare so konzipiert hat, dass er zu vorbedachtem, vorausgeplantem Mord (‘premeditated murder’) *nicht* in der Lage ist. Er ist im Unterschied zu den Protagonisten der üblichen Rachedramen als Person nicht zur Rache disponiert, wenn er in seinem Monolog auch wiederholt von Rache spricht. Wenn er sich in die Ecke getrieben sieht, ist er freilich durchaus zum Handeln fähig. Die Tötung von Polonius und die Veranlassung des Todes von Rosencrantz und Guildenstern erfolgen spontan, als Affekthandlung. Hier zeigt sich eine weitere Entsprechung zu Homers Achill, der in Raserei verfällt, als er mit Patroklos' Tod konfrontiert wird. Wenn Hamlet seinen Feind jedoch beim Beten sieht, fühlt er sich nicht unmittelbar bedroht, der Handlungsimpuls bleibt aus. Er sagt, er könne Claudius nur töten, wenn er ihn bei einer sündhaften Tat überraschen würde, also in flagranti. Ethisch ist sein Verhalten durchaus positiv zu bewerten. Dessen ungeachtet ist sein verbaler Radikalismus allerdings in dem Moment ernst zu nehmen. Nur bleibt der Vorsatz, Claudius zu töten, wenn er ihn bei einer verbrecherischen Handlung antreffen würde, auf sein Bewusstsein beschränkt. Was jemand denkt, ist nicht justiziabel, obwohl vom christlichen Standpunkt gesehen sündhaftes Denken auch ohne die Umsetzung in sündhaftes Handeln schon eine Sünde bedeuten mag. Wir erkennen hier, wie problematisch Hamlet als Charakter angelegt ist. Shakespeare bedient sich der Form des Monologs, um die innere Zerrissenheit seines Helden und die Komplexität der ethischen Verortung seines Verhaltens darzustellen. Ästhetik und Ethik gehen eine Verbindung ein.

Was Shakespeares Verwendung des Monologs in “Hamlet” betrifft, ist ein Wort zu dem bekanntesten seiner Monologe, “To be or not to be”, erforderlich, in dem der Protagonist Stellung nimmt zu der *conditio humana*, der Grundfrage der Existenz in einer Welt, in der dem Menschen vom Schicksal, von anderen Menschen und von den Institutionen der Gesellschaft großes Ungemach zugefügt wird. Ich gehe nur auf den im zweiten Teil des Monologs beschlossenen Katalog der Kalamitäten des Lebens ein, in dem Hamlet eine Diagnose der Übel der Zeit feststellt, eine in hohem Maße ethisch bestimmte Passage. Die Verse 72-76 benennen soziales Fehlverhalten und Missstände: das Unrecht des Unterdrückers,

die Anmaßung des stolzen Mannes, die Qualen geringgeschätzter Liebe, den Aufschub des Rechts, die Unverschämtheiten der Amtsträger (Behörden) und die Fußtritte, die „das Verdienst“ von den Unwürdigen hinnehmen muss:

For who would bear the whips and scorns of time,
Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of th'unworthy takes, (III.1.72-76) 75

Die Anprangerung menschlicher und sozialer Übelstände, die ein Äquivalent in Shakespeares Sonett 66 (“Tired with all these for restful death I cry”) findet, erfolgt von einer humanistischen Wertposition aus. Sie könnte genauso gut von Thomas Morus oder Erasmus von Rotterdam stammen. Sie trägt an dieser Stelle wesentlich zu Hamlets Charakterisierung bei. Der Monolog lässt den Zuschauer oder Leser eine ethisch fundierte Weltbetrachtung erkennen, insbesondere eine hohe Sensibilität gegenüber der Verletzung menschlicher Werte in der Gesellschaft – eine Sensibilität, die zu einem Leiden am Leben gesteigert ist. Umso größer ist für den Leser oder Zuschauer die Erschütterung über die Art, wie sich Hamlet in dem unmittelbar darauffolgenden Dialog mit Ophelia gehen lässt. Dass der große Monolog später in der Szene, als Hamlet Ophelia, die er zu Unrecht verdächtigt, an der Intrige gegen ihn beteiligt zu sein, in ein Nonnenkloster (das hier für ein Bordell steht) schicken will, nicht vergessen ist, trägt zu der Komplexität der Szene bei und macht sie zu einer kognitiven Herausforderung für die Rezipienten.

Es ist die Frage zu stellen, wie Hamlets letzte Tat, die Tötung von König Claudius am Schluss des Dramas, aus ethischer Sicht zu beurteilen ist. Ist diese Tat als Rachehandlung zu verstehen? Hamlet sieht sich in der Situation mit zwei von Claudius initiierten und organisierten mörderischen Intrigen gegen ihn, dem Mord durch den vergifteten Degen und dem durch den vergifteten Wein, konfrontiert, deren Opfer er selbst und unbeabsichtigt auch seine Mutter wird. Dass er in diesem Moment, als er schon vergiftet ist, angesichts der offenbaren Ruchlosigkeit seines Onkels diesen zum Opfer seiner eigenen Verbrechen werden lässt, indem er ihn mit der vergifteten Klinge ersticht und ihn den vergifteten Wein trinken lässt, ist nicht das Ergebnis eines Racheplans, sondern eine spontane Reaktion, eine Reflexhandlung, die sich aus der Situation ergibt und zugleich – indem das doppelte Mordkomplott mit einer doppelten Tötung beantwortet wird – handlungsrationale Konsequenz aufweist. Hier zeigt sich der Unterschied zwischen einer klassischen Rächerfigur wie Hieronimo in Kyds “The Spanish Tragedy”, der seine Rache langfristig plant und mit Kalkül und Raffinement durchführt, und dem Protagonisten von Shakespeares Drama, dem die Ausarbeitung und Ausführung einer Rachestrategie wesensfremd sind. In der Situation einer doppelten Mordintrige bleibt Hamlet, in dessen Adern das Gift

Mit dem Nihilismus, der sich hier poetisch ausdrückt, nimmt Shakespeare eine Position vorweg, die erst später in der Philosophie, besonders bei Nietzsche, konzeptualisiert wurde.

Wenn sich in Macbeths Monolog ein poetischer Ausdruck einer nihilistischen Position erkennen lässt, ist ein Vergleich mit Mephistos ebenfalls nihilistischem Weltverständnis in Goethes „Faust“ erhellend. Zunächst ist zu bemerken, dass Mephisto seinen Standpunkt in einer Reihe von Propositionen ausdrückt, die sich dem philosophischen Diskurs zubewegen:

Ich bin der Geist, der stets verneint!
 Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
 Ist wert, daß es zugrunde geht; 1340
 Drum besser wär's, daß nichts entstünde.
 So ist denn alles, was ihr Sünde,
 Zerstörung, kurz das Böse nennt,
 Mein eigentliches Element.

(vv. 1338-1344, Studierzimmer, Hamburger Ausgabe. Band 3. S. 47)

Mephisto tritt Faust, der auf der Suche eines Sinnes ist, der die Welt zusammenhält, als ein alles verneinender Geist entgegen, der sich selbst als Vertreter des Bösen definiert. Von Macbeths poetisch artikuliertem Nihilismus unterscheidet sich Mephistos der Sprache der Philosophie angenäherter Ausdruck des Nihilismus dadurch, dass er die Existenz des Guten anerkennen muss, das zu vernichten er als seine Hauptaufgabe ansieht. In diesem Sinne ist seine Verführung Fausts Teil seines welt- und moralzerstörenden Programms. Weil dieses Drama eine Handlung darstellt, in die eine Person und ihr Verführer als Quasi-Personalie einbezogen sind, ist das Werk Literatur, wenn es auch den Geist der Philosophie atmet. Die propositionalen Elemente im Sinne allgemeiner Aussagen in Mephistos Rede sind von Belang für die ganze Handlung des Dramas, so sehr die Geschichte von Margarethes Verführung auch im Bereich des Konkreten angesiedelt sein mag.

Wir kommen zurück zu „Macbeth“. Da der Nihilismus die Existenz moralischer Normen und jeglicher Wahrheiten bestreitet, ist, wenn man den Begriff auf Shakespeares „Macbeth“ bezieht, das Hexenwort in der Eröffnungsszene des Dramas zu berücksichtigen, da es das epistemologische Fundament für unsere Deutung liefert: „Fair is foul, and foul is fair.“ (I.1.10) Rainer Thiel macht mich auf den folgenden Bibelvers aufmerksam: “Woe unto them that call evil good, and good evil; that put darkness for light, and light for darkness; that put bitter for sweet, and sweet for bitter.” (The Bible 1997: *Isaiah*, 5, 20) Der Dramatiker kann diese Übersetzung kaum verwendet haben, da sie 1611, nach der Entstehung von „Macbeth“, publiziert wurde. Shakespeare wird aber die lateinische Vulgata-Fassung der Stelle benutzt haben, wo wie bei ihm *bonum* und *malum*

gleichgesetzt werden: *Vae qui dicitis malum bonum, et bonum malum: ponentes tenebras lucem, et lucem tenebras: ponentes amarum in dulce, et dulce in amarum.* (Biblia Sacra [1929])

Shakespeares Vers besteht aus zwei Propositionen in der Form von Definitionen, in denen ein Begriff durch sein Antonym definiert wird. Insofern als die zweite Definition die Funktionen von *definiendum* und *definiens* umkehrt, etabliert sich ein Chiasmus, bei dem es sich Lausberg zufolge um einen semantischen Chiasmus handelt. (Lausberg 1963, §392) Die Schlüsselbegriffe werden durch Alliteration verbunden. Von zentraler Bedeutung ist die Gleichsetzung der Antonyme. Diese Identifikation konstituiert ein Paradox. In ihr wird die Welt als ein semantisches und epistemologisches Chaos gekennzeichnet, das auch ein moralisches Chaos ist, denn „fair“ hat die Bedeutung „schön“ und „gut“, und „foul“ bedeutet „hässlich“ und „böse“. Die Durchdringung kontradiktorischer Begriffe wird durch die chiasmische Struktur der Äußerung bekräftigt, die die Begriffsrelation von beiden Seiten ausdrückt, sowie durch die Alliteration, die eine phonetische Beziehung zwischen den Schlüsselwörtern der Zeile herstellt. Durch die rhetorisch-poetische Form der Aussage dekonstruiert Shakespeare die Opposition von schön/gut und hässlich/böse und offenbart ein Weltbild, in dem die Opposition von Äußerem und Innerem und von Schein und Sein, die vielfach als Charakteristikum von Shakespeares Epistemologie aufgefasst wurde, nicht mehr greift. Auf dieser epistemologisch-moralischen Grundlage lässt sich die nihilistische Position, die Macbeth im Fortgang der Handlung erreicht, verstehen. Das Hexenwort ist also eine Aussage, die für das gesamte Werk von Belang ist. Auf einen Bühneneffekt des Dramas sei noch hingewiesen. Nach dem Meuchelmord der Ehegatten an König Duncan, der in der Nacht als Gast und Verwandter Macbeths im Schlaf ermordet wird, ertönt ein lautes Klopfen am Tor des Schlosses, wodurch die Lebenswirklichkeit in den düsteren Raum der Mordtat einbricht. Von dem romantischen Schriftsteller Thomas De Quincey stammt ein berühmter Artikel darüber, „On the Knocking at the Gate in Macbeth“. In unserem Kontext ist es von Interesse, dass der Pförtner, der betrunken ist, erst nach mehrmaligem Klopfen das Tor öffnet. (II.3.26-37) Im betrunkenen Zustand stellt er sich vor, wer denn Einlass fordert. Er sieht sich als Pförtner des Höllentors („Porter of Hell Gate“) und nennt eine Reihe von imaginier-ten Ankömmlingen in der Hölle, den Bauern, der sich aufhängte, nachdem er vergebens Korn in der Hoffnung auf eine Teuerung hortete – ein zur Zeit der Entstehung des Dramas durchaus übliches Missverhalten – dann einen Wortverdreher („an equivocator“), der vor dem Himmel nicht zweideutig reden konnte („could not equivocate to heaven“), und dann einen englischen Schneider, der aus einer französischen Hose stahl. Die Fülle der Anspielungen in der Prosa-Rede des Pförtners kann hier nicht erläutert werden. Entscheidend ist in unserem

Kontext, dass Shakespeare das ethische Thema auf einer niederen Ebene weiterführt und auf komische Weise Sozialkritik in das Drama einfließen lässt. Der Wechsel zwischen Tragischem und Komischem, ein Kennzeichen von Shakespeares Kunst, trägt hier dazu bei, das Ethische auf einer anderen Ebene auf der Bühne zu realisieren.

Um auf die Protagonisten der Tragödien zurückzukommen, Absenz von Freiheit zeigt sich in anderer Form auch in der Titelfigur von “Othello”, der durch die Täuschungs- und Manipulationsstrategien seines Untergebenen Jago dazu gebracht wird, nicht nur seine unschuldige Ehefrau des Ehebruchs zu verdächtigen, sondern sie als Vergeltung für ihre angebliche Untreue durch einen Mord hinzurichten. Was Jago letztlich erreicht, ist eine totale Umstülpung des Selbst- und Weltbilds von Othello. Jago als die perfideste Heuchlerfigur der Weltliteratur zu bezeichnen, ist fast banal, weil er erst durch die Gestaltung der Handlung, die Handhabung des Dialogs und durch sprachliche und rhetorische und theatrale Mittel als die Verkörperung des absolut Bösen Gestalt gewinnt. Hier tritt das Propositionale wiederum deutlich hervor. Wenn Jago sich selbst definiert – “I am not what I am” (I.1.65) – leugnet er, in dessen Charakter die Verstellung als Haupteigenschaft eingeschrieben ist, seine Identität als Person. Das Prinzip der Heuchelei hat sich in einem solchen Maße verabsolutiert, dass es zum Schwund einer personalen Existenz kommt oder, wie man auch argumentieren könnte, seine Existenz als Person konstituiert sich gerade aus der Nicht-Existenz. Die moralische Implikation dieser Aussage erhellt daraus, dass sie eine Inversion der Selbstdefinition Gottes in der Bibel – “I am that I am”/„Ich bin, der ich bin“ (The Bible 1997: *Exodus* 3,14) – darstellt. Die moralischen Kategorien werden in dem Drama erst wieder zurechtgerückt, als Emilia, Jagos Frau, klar wird, wie viel an Boshaftigkeit im Charakter ihres Ehemannes eingeschrieben ist und dass er für alles Unheil, das geschehen ist, verantwortlich ist. Ihre Ausrufe mit der siebenmaligen Wiederholung des Wortes “villainy” (Schurkerei/empörende Niederträchtigkeit), in denen sie Ihre Empörung herausschreit,

Villainy, villainy, villainy!

I think upon't, I think. I smell't. O villainy!

I thought so then. I'll kill myself for grief.

O villainy, villainy! (V.2.197-200)

200

mögen für die Zuschauer und Leser nach den diabolischen Machinationen, deren Zeugen sie waren, als eine Entlastung, ein absolut verdientes moralisches Verdikt erscheinen. Die an dieser Stelle möglicherweise bewirkte moralische Genugtuung hält aber nicht lang an, da Emilias Protest zur Folge hat, dass ihr Mann sie angesichts ihrer Anprangerung seiner Untaten in totaler Raserei ersticht. Das Böse erscheint bei Shakespeare *in actu*, in eine Handlung eingefügt und manifestiert sich durch Charaktere, ihr Verhalten und ihre Sprache.

Moralische Implikationen narrativer Darstellungsformen

Das Ziel der folgenden Darlegungen ist es zu eruieren, wie unterschiedliche Erzählformen in je eigener Weise dazu geeignet sind, Moralität auszudrücken. Dietram Mieth spricht von den moralischen „Implikationen der erzählerischen Haltung: wird auktorial erzählt, wird polyphon und perspektivisch erzählt?“ (Mieth 2007: 217) Das moralische Potential von Erzählformen und Erzähltechniken soll an einigen englischsprachigen Beispielen nachgewiesen werden, wobei der sogenannte auktoriale Roman, etwa Henry Fieldings „Tom Jones“ mit seinem allwissenden Erzähler, der moralische Kommentare, oft ironisch gebrochen, deutlich markiert abgibt, unberücksichtigt bleibt. Ehe konkrete Textbeispiele herangezogen werden, sind noch einmal einige theoretische Bemerkungen zu machen. Wenn man die Erzählliteratur vom Standpunkt der Ethik in dem Blick nimmt, sind, anders als das Booth sieht, moralisch positive wie negative Charaktere und lobenswerte wie tadelnswerte Handlungen zu berücksichtigen. Die Darstellung von tadelnswerten oder auch verbrecherischen Handlungen ist moralisch signifikant, weil sie Leiden offenbart, das Leiden des Opfers und möglicherweise auch des Täters, der an seiner Schuld zu tragen haben mag. Die Wahrnehmung von Leid oder Mitleid hat, das ist seit Aristoteles bekannt, eine profunde Wirkung auf den Rezipienten. Für Richard Rorty, der in seiner Einleitung zu Vladimir Nabokovs Versroman „Pale Fire“ ein entschiedenes Plädoyer für die moralische Signifikanz der Erzählkunst formuliert, ist Leiden der zentrale Begriff in seinem Verständnis der Erzählkunst, von der er meint, sie könne für einige zumindest das beste Mittel moralischer Besserung sein. Er kritisiert Menschen, für die fiktionale Werke erklärtermaßen irrelevant für Moralität sind („irrelevant to the moral sense“) und die meinen, dass das Ästhetische uns nur ablenke vom Moralischen, „that the aesthetic can only distract us from the moral“. Für ihn gehen Kunst und moralisches Bewusstsein zusammen. Er zitiert in diesem Sinne Nabokovs Definition der Kunst aus seinen „Lectures on Literature“: „Beauty plus pity“ (Rorty 1992: xviii).⁸ Was unmoralisch erscheinende Geschichten betrifft, etwa die Kriminalromane von Patricia Highsmith, die durch eine subtil gehandhabte Perspektiventchnik den Leser ganz nahe an das Bewusstsein psychopathischer Verbrecher führen, vermögen diese den Leser zu beunruhigen und Kognitions- und Reflexionsprozesse auszulösen, welche geltende Moralvorstellungen auf den Prüfstand stellen.

Ein Grund für die dem Roman zuerkannte ethische Signifikanz könnte die der Gattung vielfach zugeschriebenen Realitätsnähe sein. Rolf Breuer spricht

⁸ Ähnlich bestreitet Ricœur (1996: 201), dass „die literarische Erzählung auf der Ebene der eigentlich narrativen Gestaltung diese ethischen Bestimmungen zugunsten der rein ästhetischen Bestimmungen verliert.“

mit Bezug auf den Roman von “its special relationship to reality”. (Breuer 2019: 28) Mit dieser Aussage stellt er, vielleicht ohne es zu wollen, die Gattung des Romans in die Tradition des Mimesis-Konzepts, zu der der Wirklichkeitsbezug, der Bezug auf menschliches Handeln und die gesellschaftliche Realität, gehört.⁹ Die Annahme, dass es im Roman seit dem 18. Jahrhundert zu einer besonderen Wechselbeziehung zwischen Realitätsnähe und ethischer Substanz kommt, soll damit allerdings nicht bestritten werden. Als Beispiel kann auf die oben bereits erläuterte Passage aus Jane Austens “Persuasion” hingewiesen werden, die mit Captain Wentworths Hilfeleistung für Anne Elliot eine alltägliche moralische Handlung in einem gewöhnlichen häuslichen Milieu darstellt und ihr moralisches Gewicht durch Austens damals neuartige perspektivische Technik gewinnt.

Dass die Kunst die Erfahrung erweitert, hat George Eliot (Mary Anne Evans) betont, die nicht nur eine herausragende Romanautorin des 19. Jahrhunderts ist, sondern auch durch Reflexionen im literaturästhetischen Bereich Bedeutung erlangt hat. (Nünning 2015) Von ihr stammt der bemerkenswerte Satz: “Art is the nearest thing to life; it is a mode of amplifying experience and extending our contact with our fellow men beyond the bounds of our personal lot.” (Eliot 2008: 18) Dieses Diktum, das in Beziehung steht zu der für die Mimesis konstitutiv geltenden Ähnlichkeitsrelation zwischen Kunst und Wirklichkeit, hat eine genauere Erläuterung verdient. Zunächst wird in superlativischer Form die große Nähe der Kunst zur Wirklichkeit postuliert, “the nearest thing to life”. Dann wird die durch die Kunst ermöglichte Erweiterung der Erfahrung über die Grenzen des persönlichen Schicksals hinaus – “beyond the bounds of our personal lot” – genannt. Die Wendung “contact with our fellow men” (Kontakt mit unseren Mitmenschen) bezieht sich auf die Empathie fördernde Leistung der Kunst, womit eine ethische Qualität gemeint ist. In einem Wort, es geht George Eliot um die empathische Extension der Erfahrung als essentielle Wirkung der Kunst. Es ist bedeutsam, dass George Eliot von der Leistung der Literatur spricht, Erfahrung zu erweitern und Empathie zu vergrößern. An dieser Stelle ist es nötig, den Zusammenhang von Ästhetik und Ethik in der Literatur nochmals zu betonen. Tatsächlich spricht Eliot, von dem deutschen Philosophen Ludwig Feuerbach beeinflusst, von Sympathie. (Nünning 2015) In dem Beispiel aus Jane Austens “Persuasion” bringt die Verwendung der Perspektive (*point of view*) eine ethische Wirkung hervor. Am Schluss von William Godwins Roman “Caleb Williams” ist es die Körpersprache, nämlich dass der Feind des Protagonisten sich seinem Opfer, dass er jahrelang verfolgt und gepeinigt hatte, in die Arme wirft (Müller 2020: 77):

He saw my sincerity; he was penetrated with my grief and compunction. He rose from his seat supported by his attendants, and – to my infinite astonishment – threw himself into my arms. (Godwin 1982: 324)

⁹ Zur Geschichte des Mimesis-Begriffs Feddern/Kablitz (2020).

Ästhetik und Ethik fallen zusammen. Die Darstellung eines körperlichen Vorgangs stellt moralische Handlung dar. Ein weiteres Beispiel wäre der obdachlose Straßenfeger Jo in Charles Dickens' Roman "Bleak House", ein kleiner Junge ohne Familie, Freunde und Schulbildung, der kaum leben kann ohne die kleinen Geldstücke, die ihm ab und zu von Leuten zugeworfen werden. Obwohl er unbedeutend und bemitleidungswürdig erscheint, ist er in die Handlung des Romans verwoben. In der Tat macht er als Verkörperung von Armut und Verlassenheit einen größeren Eindruck auf den Leser als ein Bettler, den er im wirklichen Leben treffen würde. Mit dieser Nebenfigur hat der Romancier einen Charakter geschaffen, der zur Empathie herausfordert. Hinzu kommt der anthropomorphisierte Slum-Bezirk Tom-All-Alone's, in dem Jo eine Ecke gefunden hat, die er sein Eigen nennt. Dieses metaphorisch verlebendigte Armutsviertel kann wiederum eine größere Wirkung auf die Emotionen des Lesers haben und sein Bewusstsein der Auswirkungen der Armut mehr verstärken als die Wahrnehmung eines realen Slums. Mehr noch, als man es vielleicht nachvollziehen kann, schreibt Martha C. Nussbaum der erzählerischen Einbildung und der durch diese beförderte Empathie eine charakter- und gemeinschaftsbildende und humanisierende Kraft zu:

[...] narrative imagination is an essential preparation for moral interaction. Habits of empathy and conjecture conduce to a certain type of citizenship and a certain form of community: one that cultivates a sympathetic responsiveness to another's needs, and understands the way circumstances shape those needs, while respecting separateness and privacy. This is so because of the way in which literary imagining both inspires intense concern with the fate of characters and defines those characters as containing a rich inner life, not all of which is open to view; in the process, the reader learns to have respect for the hidden contents of that inner world, seeing its importance in defining a creature as fully human. (Nussbaum 1997: 90)

Es gibt auch Beispiele in der Literatur, in denen absolut negative Bilder der Welt erzeugt werden. Das ist der Fall in Godwins bereits erwähntem Roman "Caleb Williams", dessen Hauptintention es ist, den Menschen als einen Zerstörer des Menschen zu zeigen. Auf der Titelseite der ersten Ausgabe des Romans (1794) findet sich ein Zitat aus einem Gedicht, dessen Autor nicht genannt wird, in dem die Menschen im Unterschied zu den Tieren als die einzigen Geschöpfe bezeichnet werden, die Jagd auf ihre eigene Spezies machen: "Man only is the common foe of man." Die Werke von Franz Kafka stellen, um ein anderes Beispiel anzuführen, Menschen dar, deren Repräsentation nicht darauf zielt, ein Gefühl der Entfremdung im Leser zu erzeugen, sondern um solche Gefühle verständlich zu machen. (Gabriel 2015: 137) Ein extremer Fall ist Bret Easton Ellis' Skandalroman "American Psycho", der allerdings einer differenzierten Betrachtung bedarf. Es gibt sogar Beispiele von absolut negativen oder kriminellen Figuren in der Literatur, die so konzipiert sind, dass sie Empathie bewirken. (Müller 2014,

Kark/Vanderbeke 2020) In Shakespeares “King Lear”, derjenigen seiner Tragödien, die die unaussprechlichsten Untaten auf die Bühne bringt, gibt es in Akt 4, Szene 6 einen bewegenden und zugleich komischen Moment, in dem Gloucester, von seinem verderbten Sohn Edmund getäuscht und mit ausgestochenen Augen, voller Verzweiflung Selbstmord begehen will. Sein treuer Sohn Edgar, der sich als geistig gestörter Bettler ausgibt, inszeniert eine fiktive Handlung, in der er seinen blinden Vater angeblich an die Klippen von Dover führt und er, da er nicht in den Tod stürzt, von seinen Suizidgedanken geheilt wird. Hier findet sich in einer geradezu absurden Handlung intensivste Moralität. Edgar erläutert in einem Beiseite sein Vorgehen in einer erklärenden (propositionalen) Äußerung, die als Beiseite an die Zuschauer gerichtet ist: “Why do I trifle thus with his despair / Is done to cure it.” (IV.6.34-35)¹⁰

*Die Erziehung der Protagonistin in Jane Austens “Emma”
als Erziehung des Lesers*

Im folgenden Textbeispiel soll die Funktion des in den vorausgehenden Darlegungen weniger berücksichtigten Lesers mit einbezogen werden.¹¹ Gegen Ende von Austens “Emma” in Kapitel 43 begeht die Heldin während des Ausflugs nach Box Hill in einem Gesellschaftsspiel, in dem es darum geht, kluge oder dumme Sachen zu sagen, eine moralische Taktlosigkeit gegenüber der sozial benachteiligten Miss Bates. Interessant ist, dass es sich in dem Dialog um eine Abfolge von wertenden Äußerungen handelt, die sich in einem komplexen Interaktionsverhältnis befinden. Miss Bates sagt zunächst mit milder Selbsterkenntnis, mit dem Spiel werde sie kein Problem haben. “I shall be sure to say three dull things as soon as ever I open my mouth, shan’t I?” (Austen 1983: 364) An dieser Stelle heißt es in dem Roman lakonisch, dass Emma nicht widerstehen konnte: “Emma could not resist.” Sie macht scheinbar scherzhaft eine korrigierende Aussage: “Ah! ma’am, but there may be a difficulty. Pardon me – but you will be limited as to number – only three at once.” Dass Miss Bates deswegen verletzt ist, ergibt sich aus Worten, die sie zu Mr. Knightley spricht: “Ah! – well – to be sure. Yes, I see what she means, (turning to Mr. Knightley,) and I will try to hold my tongue. I must make myself very disagreeable, or she would not have said such a thing to an old friend.” (Austen 1983: 364) Das Spiel geht während der Aussage von Miss Bates weiter. Mr. Weston stellt lautstark eine scherzhafte Rätselfrage nach zwei Buchstaben, die Vollkommenheit

¹⁰ Detaillierte Erläuterungen zu dieser vieldiskutierten Szene in der Ausgabe von Brönnimann (2020).

¹¹ Hierzu Müller (2008).

ausdrücken. Die Lösung ist „M“ und „A“, also „Emma“, eine Huldigung, welche die Romanheldin erfreut und erheitert. Damit ist eine Proposition gegeben, die ethische Implikationen hat. Der Romanheldin wird „perfection“ zugeschrieben. Einen Schock erfährt sie allerdings am Ende des Fests, als Mr. Knightley, der in dem gesamten Roman als eine Art Mentor-Figur fungiert, sie zur Seite nimmt und ihr Vorhaltungen macht, dass sie ausgerechnet eine sozial benachteiligte Person wie Miss Bates verletzt habe. Dabei handelt es sich um Aussagen (Propositionen) von größtem moralischem Gewicht, die durch die Form der Frage rhetorisch akzentuiert sind: “How could you be so unfeeling to Miss Bates? How could you be so insolent in your wit to a woman of her character, age, and situation? – Emma, I had not thought it possible.” (Austen 1983: 367) Für Emma kommt diese Kritik absolut überraschend. Sie wird durch den Tadel beschämt und moralisch wachgerüttelt. Als sie allein ist, kritisiert sie sich in derselben Weise, wie sie Knightley zuvor kritisierte hatte. Austen verwendet die freie indirekte Gedankenrede. Nur ein Ausschnitt sei zitiert: “How could she have been so brutal, so cruel to Miss Bates! – How could she have exposed herself to such ill opinion in any one she valued!” (Austen 1983: 369) Erzähltechnisch ist das höchst bedeutsam. Der von Knightley als ein moralisches Urteil geäußerte Vorwurf kehrt im Inneren der Heldin durch die Verwendung der freien indirekten Gedankenwiedergabe als ein Bewusstseinsphänomen wieder.

Jane Austen stellt hier in einer Art von Anagnorisis den Prozess der Bildung eines moralischen Bewusstseins dar. Emma macht sich nach einer quälenden Selbstbefragung die Wertposition von Mr. Knightley zu eigen. Erzähltechnisch wird das, wie gesagt, durch die Übertragung der Rede Knightleys in die freie indirekte Wiedergabe der Gedanken Emmas deutlich. Die durch Knightley in heftigen Aussagen (Propositionen) formulierten Vorwürfe kehren im Bewusstsein Emmas wieder. Sogar die Frageform der Äußerungen Knightleys bleibt erhalten. Das ist freilich noch nicht die ganze Wahrheit, wie ein Blick auf Jane Austens Darstellungstechnik zeigt. So ist zu beachten, dass der *faux pas*, den Emma begeht, außer von der Betroffenen nur noch von Mr. Knightley bemerkt wird. Für den Mangel an moralischer Sensibilität in der Gesellschaft steht die Lobpreisung Emmas durch Mr. Weston ausgerechnet nach ihrer Entgleisung. Jane Austen zeigt, dass kleine Verletzungen und Taktlosigkeiten im gewöhnlichen Leben von gewöhnlichen Menschen, die unter Umständen unbemerkt bleiben, schwerwiegend sein können. So wird ein geringfügig anmutender Verstoß gegen die Regeln guten Benehmens in der Handlung des Romans zu einem moralischen Angelpunkt. Dass für Emma die Bedeutung ihres Fehlverhaltens erst im Nachhinein durch Mr. Knightleys Vorhaltungen deutlich wird, zeigt an, dass die Darstellung auf die moralische Sensibilisierung der Heldin angelegt ist.

Noch ein weiterer Aspekt ist zu berücksichtigen. Die Episode von Box Hill ist auch rezeptionsästhetisch ungemein aufschlussreich. Die tatsächliche Verfehlung Emmas wird in der Darstellung des Vorfalls geradezu beiläufig mitgeteilt und durch das Rätsel Mr. Westons mit der Huldigung an Emma überblendet. Als Mr. Knightley Emma dann Vorwürfe macht, ist der Leser, der die Taktlosigkeit Emmas nicht sehr ernst genommen und vielleicht sogar vergessen haben mag, genauso überrascht wie die Protagonistin. Auch er (oder sie) muss sich dank Austens raffinierter Erzähltechnik den Vorwurf mangelnder moralischer Sensibilität machen, weil er Emmas Verstoß gegen gutes Benehmen nicht richtig eingeschätzt hat. Die ganze Episode zielt also auch darauf, die moralische Sensibilität des Lesers zu schärfen, sein Bewusstsein dafür, dass seelische Verletzungen durch geringfügig anmutende Taktlosigkeiten und Gehässigkeiten im gesellschaftlichen Leben hervorgerufen werden können.¹² Die Darstellung dieser Episode zeigt, dass bei der Analyse der Erzählstrategien, die der Entfaltung von Moralität im Erzählkunstwerk dienen, auch dem Leser eine große Bedeutung zukommt. In diesem Sinne sagt Ricœur (1996: 201), um ihn noch einmal, nun in freierer deutscher Übersetzung zu zitieren, dass wir als Leser „im irrealen Bereich der Fiktion [...] unablässig neue Bewertungsweisen für Handlungen und Figuren erforschen“ und „Forschungsreisen durch das Gebiet des Guten und des Bösen“ unternehmen.

Die Wiedergabe moralischer Handlung im figurengebundenen Erzählen

Das figurengebundene Erzählen – andere Termini dafür sind *point-of-view/figural narration*, *internal focalization*) – hat üblicherweise einen mehr oder weniger verdeckten Erzähler. Die Handlung wird präsentiert, wie sie durch die Augen von einer oder mehreren Figuren wahrgenommen wird, die Reflektoren oder innere Fokalisatoren (*interior focalizers*), aber *nicht* Erzähler sind. Was die Wiedergabe moralischer Sachverhalte betrifft, ist die explizite Präsenz des Erzählers und seine Autorität als Vermittler moralischer Einstellungen und Werte zurückgenommen. In Austens “Persuasion” (1818), zum Beispiel, wird, wie gezeigt wurde, die moralische Qualität von Captain Wentworths Handeln nur von der Protagonistin Anne Elliot wahrgenommen, und der Leser erhält keine Information außerhalb ihres Standpunkts. Entsprechend wird das Heuchlertum von Mr. Elliot nur für die Protagonistin erkennbar, die, um einen Begriff von Henry James zu benutzen, ein “intense perceiver” ist. Als repräsentatives Beispiel wurde oben eine Passage aus dem 9. Kapitel des Romans zitiert, wo der

¹² Von einem „Erziehungsprogramm“ für Austens Leser spricht in ähnlichem Zusammenhang Schabert (2008: 140).

Protagonistin Anne Elliot in einer schwierigen Situation geholfen wird, ohne dass sie zunächst weiß, wer dafür verantwortlich ist. Erst ganz am Schluss der Passage erkennt Anne, dass es Captain Wentworth ist, der ihr geholfen hat. Und erst dann kann sie den Vorfall geistig-seelisch verarbeiten, was mit dem Mittel interner Fokalisierung dargestellt wird, die vom Gedankenbericht in die erlebte Rede (freier indirekter Stil) überwechselt

Die Episode in “Persuasion” bezeugt eine bemerkenswerte Wende von der Wiedergabe physischer Aktion zur Gestaltung inneren Lebens. Die Emphase liegt auf der psychischen Reaktion, die eine Handlung auslöst. Mit dieser Innovation zeigt sich Austen vierzig Jahre vor Flaubert als Begründerin des psychologischen Romans. Ein anderes Beispiel für den Übergang von der Wiedergabe von äußerem zu innerem Geschehen sei noch zitiert, und zwar die Episode, als Wentworth der ermüdeten Anne einen Platz in der Kutsche sichert. Ihre Reaktion auf seine Fürsorglichkeit wird in einer langen Passage wiedergegeben, die überwiegend im freien indirekten Stil (erlebte Rede) geschrieben ist. Ich zitiere den Anfang dieser Stelle aus Kapitel 10:

Yes, – he had done it. She was in the carriage, and felt that he had placed her there, that his will and his hands had done it, that she owed it to his perception of her fatigue, and his resolution to give her rest. She was very much affected by the view of his disposition towards her which all these things made apparent. This little circumstance seemed the completion of all that had gone before. She understood him. He could not forgive her, – but he could not be unfeeling. (Chapter 10; Austen 1990: 89)

Anne Elliot versteht Wentworths Handeln als ein Zeichen seiner moralischen Sensibilität. Sie interpretiert sein Verhalten als eine Mischung aus Groll darüber, dass sie ihm vor langer Zeit den Laufpass gegeben hatte, und seiner genuinen Güte. Im Fortgang ihrer Reflexionen über Wentworths Motive erscheinen Wendungen “pure, though unacknowledged friendship” und “his own warm and amiable heart”. Obwohl Anne es sich nicht eingesteht, spürt der Leser, dass sie noch – oder wieder – in ihn verliebt ist und dass sie ihn wegen seiner moralischen Vortrefflichkeit und der Güte seines Herzens liebt. Hier wird eine psychologische Analyse nicht wie bei dem großen Romancier Henry Fielding im 18. Jahrhundert vom olympischen Standpunkt des auktorialen Erzählers, sondern vom subjektiven Fokus in einem Charakter geleistet. Es ist in der Tat erzähltechnisch innovativ, dass ethische Propositionalität – “He could not forgive her, – but he could not be unfeeling” – hier im freien indirekten Stil auftritt. Von narrativer Identität im Sinne Ricœurs kann hier nicht die Rede sein.

*Moralische Implikationen der Doppelperspektive
im auktorial-figuralen Erzählen*

Nach der Erfindung des figurengebundenen Erzählens durch Jane Austen hatten die Romanautoren außer dem Ich-Erzählen grundsätzlich zwei Erzähloptionen, die auktoriale und die figurale Präsentationsform. Es gab nun auch die Möglichkeit, die beiden alternativen Erzählformen zu kombinieren, was eine komplexe Darstellung moralischer Sachverhalte ermöglicht. Als Beispiel wähle ich Anthony Trollopes Roman *“Can You Forgive Her?”* (1864), dessen Titel schon auf die moralische Grundfrage des Romans anspielt. Die Frage des Titels bezieht sich auf Alice Vavasor, die ihrem Verlobten John Grey, obwohl er offensichtlich der ideale Partner für sie wäre, den Laufpass erteilt zugunsten ihres moralisch fragwürdigen Vetters George Vavasor, dessen politische Ambitionen sie unterstützt. Der Erzähler bezieht den Leser in einen Dialog über die Frage ein, ob er (oder sie) Alice vergeben könne. Einerseits lässt der Erzähler, wie in auktorialen Kommentaren immer wieder deutlich wird, keinen Zweifel an der Tadelswürdigkeit der Entscheidung der Protagonistin. Andererseits kommt es vielfach zu Innensichten der Figur, die Verständnis und Sympathie offenbaren. Die Interdependenz von figurengebundener und auktorialer Darstellungsweise lässt sich an folgendem Zitat veranschaulichen, das die Gefühle von Alice dem Mann gegenüber, dem sie die Treue aufgekündigt hat, beschreibt:

She had treated him badly, – very badly. She had so injured him that the remembrance of the injury must always be a source of misery to her; but she owed to him above everything to let him know what were her intentions as soon as they were settled. She tried to console herself by thinking that the wound to him would be easy of cure. ‘He also is not passionate,’ she said. But in so saying she deceived herself. He was a man in whom Love could be very passionate; – and was, moreover, one in whom Love could hardly be renewed. (Trollope: 1991, Chapter 32: 331)

Den Meditationen der Protagonistin wird im freien indirekten Stil und sogar in einem direkten Gedanken zitat Raum gegeben, aber ihre Fehlbeurteilung des Charakters ihres Verlobten wird prompt vom Erzähler korrigiert. Hier treten figurengebundenen – in der freien indirekten Gedankenrede formulierten – Propositionen auktoriale Propositionen entgegen. Eine derartige Interaktion von Empathie mit der Figur und kommentierender Distanz ist ein Charakteristikum in Trollopes Darstellung seiner Protagonistin in *“Can Your Forgive Her?”* Mehrmals sind die beiden stilistischen Tendenzen – die auktoriale und die figurale Darstellung – so sehr ineinander geflochten, dass Henry James’ Technik in einem Spätwerk wie *“The Ambassadors”* antizipiert scheint. Im Unterschied zu Fielding werden bei Trollope moralische Sachverhalte und Probleme nicht nur auktorial, sondern auch als innerlich erfahrene Phänomene dargestellt.

Um es zusammenzufassen, Trollopes Wiedergabe moralischer Sachverhalte und Handlungen ist vielfältig orchestriert und reicht vom expliziten Kommentar bis zur psychologischen Analyse und dem sympathischen Kommentar. Um diese unterschiedlichen Funktionen zu erfüllen, bedient er sich verschiedener Techniken, unter denen das Wechselspiel von auktorialem Kommentar und innerer Fokalisierung zentral sind. Zur Auktorialität gehören auch die direkten Leseransprachen, die zur Urteilsbildung auffordern. Trollopes Methode der doppelten Belichtung stellt eine Herausforderung an den Leser dar, der die unterschiedlichen Positionen abwägen und die Komplexität moralischer Entscheidungen erkennen muss. Eine detailliertere Untersuchung der erzählerischen Qualitäten Trollopes, eines der großen Moralisten der englischen Literatur, der in England genauso produktiv und beliebt war wie sein Zeitgenosse Charles Dickens, in Deutschland aber nie richtig angekommen ist, kann hier nicht durchgeführt werden.¹³

Moralische Implikationen der Doppelperspektive im Ich-Erzählen

Wie bereits ausgeführt, ist Ich-Erzählen (homodiegetisches Erzählen) für Forscher, die sich mit der Ethik des Erzählens befassen, von großer Bedeutung, besonders etwa für den bereits genannten Theoretiker Paul Ricœur und den Narratologen James Phelan, der dafür den Begriff *character narration* verwendet. Die Ich-Erzählung konfrontiert den Leser direkt mit einem fiktiven Charakter, der eine Geschichte von seiner subjektiven Position her erzählt. Da der Ich-Erzähler, ganz gleich ob er im Zentrum des erzählten Geschehens steht oder Randfigur ist, durch seine ihn als Person ausweisende und definierende Stimme bestimmt ist, die gewöhnlich mit einem Namen verbunden ist, hat er eine distinkte Identität, die von der des Autors unterschieden ist. Weil sich der Ich-Erzähler als eine auch durch seine Stimme profiliertes eigenständiges Individuum ausweist, kann sich der Leser nicht so leicht mit ihm identifizieren wie mit dem Charakter beim figuralen Erzählen, wo wir durch Techniken der Perspektive, namentlich durch den freien indirekten Stil, quasi unmerklich, an den Charakter herangeführt werden, dessen Bewusstsein präsentiert wird. Ein anderes wesentliches Charakteristikum des Ich-Erzählens, das vor allem für die Darstellung moralischer Probleme von großer Bedeutung ist, ist die Doppelung des Ich in ein erlebendes und ein erzählendes Ich. Die Einschätzung der moralischen Qualität einer Handlung kann durch die Tatsache beeinflusst sein, dass ein zeitlicher

¹³ Als eine der wenigen Untersuchungen sei Bock (2013) genannt. Eines der gegenwärtigen Forschungsprojekte Bocks ist die vergleichende Untersuchung deutscher Übersetzungen von Dickens und Trollope, wobei er zeigt, dass die Übersetzungen von Trollopes Romanen sehr gering an der Zahl sind und oft viele Auslassungen aufweisen.

Abstand besteht zwischen den Erlebnissen, die erzählt werden, und dem Zeitpunkt des Erzählens.

Dieser Sachverhalt kann durch eine Episode in Charles Dickens' "David Copperfield" (1849-50) veranschaulicht werden, die Konfrontation des kleinen David mit seinem tyrannischen Stiefvater, Mr. Murdstone, in Kapitel 4, in der der Junge einer brutalen Prügelstrafe unterzogen werden soll. In seiner verzweifelten Lage beißt er die Hand seines Peinigers durch. Um die Intensität, mit der hier eine Kindheitserfahrung wiedergegeben wird, zu veranschaulichen, seien einige Zeilen zitiert:

He had my head as in a vice, but I twined round him somehow, and stopped him for a moment, entreating him not to beat me. It was only for a moment that I stopped him, for he cut me heavily an instant afterwards, and in the same instant I caught the hand with which he held me, in my mouth, between my teeth, and bit it through. It sets my teeth on edge to think of it. (Dickens 2004: Chapter 4, 68)

Die ganze Szene, in welcher der Junge um Mitleid bittet und unbarmherzig geschlagen wird, hat einen albtraumhaften Charakter. Vom moralischen Standpunkt aus ist es interessant, dass der Junge, Opfer von Grausamkeit und Gewalt, sich schuldig fühlt. Das Schuldbewusstsein ist sogar größer als das körperliche Schmerzempfinden:

My stripes were sore and stiff, and made me cry afresh, when I moved: but they were nothing to the guilt I felt. It lay heavier on my breast than if I had been a most atrocious criminal, I dare say (69).

In seiner seelischen Agonie fürchtet er sogar, dass er für sein „Verbrechen“ gehängt wird. Das Ich-Erzählen ist hier ein wirkungsvolles Instrument, um die Sicht eines Kindes darzustellen, das mit Ungerechtigkeit und Schuld konfrontiert ist. Mit Hilfe des Konzepts der Propositionalität lässt sich die moralische Problematik der Passage genauer fassen. David glaubt, dass sein Verhalten, nämlich dass er sich gegen die Misshandlung durch seinen Stiefvater wehrt, ein Verbrechen ist. Demgegenüber stehen die Bitte um Schonung und die sprachlich sehr intensiv ausgedrückte Furcht und die Schmerzempfindungen. Es könnte eingewandt werden, dass das Schmerz- und Schuldbewusstsein des Kindes genauso gut im figurengebundenen Erzählen dargestellt werden könnte, aber letztere Form hätte nicht die Möglichkeit, die kindliche Sicht durch den erwachsenen Erzähler korrigieren zu lassen. Überhaupt ist es die Doppelperspektive von erlebendem Kind und erzählendem Erwachsenen, durch die die moralische Problematik der Episode offenbar wird. Noch wichtiger ist aber vielleicht die Tatsache, dass die Ich-Erzählung, vor allem des autodiegetischen Typs, bei dem die Hauptfigur der Erzähler ist, ihre Kraft zu einem großen Teil gerade daraus bezieht, dass der Charakter der Erzähler ist, was dem Text Stimme und Authentizität verleiht. Das ist der Grund dafür, dass so viele Romane mit einem Kind

oder einem Jugendlichen als Protagonisten Ich-Romane sind. In Dickens' Darstellung versetzt sich der Erzähler in einem Akt der erinnernden Imagination in das Kind, so dass sich die beiden Perspektiven momentweise sehr stark annähern. Als er sich daran erinnert, wie er die Hand des Stiefvaters durchbiss, wechselt das Tempus der Erzählung in die Gegenwart, in welcher der Erzähler seine Zähne fest zusammenschließt. Eine derartig intensive und authentische Präsentation einer kindlichen Erfahrung könnte ein Roman mit einem auktorialen Erzähler nicht leisten.

Ein vergleichbarer Ich-Roman ist Mark Twains "Huckleberry Finn", in dem allerdings die Doppelperspektive von erlebendem und erzählendem Ich kaum einmal thematisiert wird. Umso intensiver ist die Konzentration auf das erlebende Ich und umso größere Prägnanz und Einheitlichkeit gewinnt die Stimme, die in dem Roman spricht. Wird in Dickens' Roman immer wieder die Sichtweise und Stimme des erwachsenen Erzählers erkennbar, so scheint der Erzähler in "Huckleberry Finn" tatsächlich mit der Stimme des Jungen, dessen Erfahrungen erzählt werden, zu sprechen, ohne dass allerdings das Präsens benutzt wird. Auf diese Weise wird der Eindruck einer hohen Authentizität erzeugt. Der Leser sieht sich unmittelbar mit dem Idiom des jugendlichen Protagonisten konfrontiert, eine Tatsache, die durch die ständige Du-Anrede verstärkt wird.

Das Schuldbewusstsein in dem moralischen Konflikt, den Huck Finn in Mark Twains Roman durchlebt, ist vergleichbar mit der seelischen Situation Davids Copperfields bei Dickens. Analog zu David Copperfield, der die Selbstverteidigung gegenüber einem Peiniger für ein Verbrechen hält, glaubt Huck Finn, dass eine gute Handlung, nämlich die Befreiung eines Sklaven, ein verdammungswürdiges Verbrechen ist. In beiden Fällen ist die Wahrnehmung der Protagonisten insofern subjektiv und limitiert, als sie auf einer intellektuellen Ebene das Dilemma, in dem sie sich befinden, nicht durchschauen. Das innerpsychische Problem in Twains Roman wird allerdings viel umfassender als bei Dickens behandelt. Der amerikanische Autor macht die Seele seines Helden zu einem Schlachtfeld widerstreitender Kräfte. Er verlegt in innovativer Weise die Psychomachie, den Kampf zwischen den Mächten des Guten und des Bösen, in die Seele eines Jungen. Hucks Dilemma zeigt sich schon auf der sprachlichen Ebene. Obwohl er ein gesellschaftlicher Außenseiter ist, hat er die sozialen und moralischen Normen internalisiert, was sich in seiner Sprache zeigt. So erscheint ihm seine Absicht, seinen Freund zu befreien, als ein Verbrechen, eine nichtswürdige Sache (a "low-down thing,"), „Negerstehlen“ ("nigger stealing") und im religiösen Sinn eine „Sünde“ ("sin"), weshalb ihn sein Gewissen quält: "The more I studied about this the more my conscience went to grinding me, and the more wicked and low-down and ornery I got to feeling" (Twain 1960: Chapter 31, 262).

Es handelt sich hier um eine Urteilsposition, die propositional sehr stark ausgedrückt wird. – Hucks Versuch zu beten scheitert, weil die Worte nicht kommen wollen (“the words wouldn’t come”):

Why wouldn’t they [the words]? It warn’t no use to try and hide it from Him. Nor from *me*, neither. [...] It was because my heart warn’t right; it was because I warn’t square; it was because I was playing double. I was letting *on* to give up sin, but away inside of me I was holding on to the biggest one of all. I was trying to make my mouth *say* I would do the right thing and the clean thing, and go and write to that nigger’s owner and tell where he was; but deep down in me I knowed it was a lie, and He knowed it. You can’t pray a lie – I found that out. (Twain 1960: Chapter 31, 262)

Huck Finn glaubt, dass sein Verhalten moralisch schlecht ist – dabei handelt es sich um die ausgesprochene Urteilsposition –, obwohl tatsächlich gut ist, was die unausgesprochenen Urteilsposition ist. Narratologisch gesehen, liegt hier ein extremes Beispiel eines unzuverlässigen Erzählers (“unreliable narrator”) vor. Hucks Seelenqual ergibt sich aus dem Konflikt zweier Wertsysteme, die in seinem Bewusstsein koexistieren, ein Konflikt, der ihn quält, obwohl er ihn nicht versteht. Einerseits veranlasst ihn sein wahres Herz tief unten (“deep down”), Jim zu retten, andererseits bedrängen ihn die Normen der Gesellschaft und Religion unter dem Namen des Gewissens, so dass seine intuitive moralische Entscheidung in Zweifel gezogen wird und er sich schuldig fühlt. In einer vielzitierten Monographie spricht Henry Nash Smith von einer Opposition in Huck zwischen einem gesunden Herz (“a sound heart”) und einem deformierten Gewissen (“a deformed conscience”) (Smith 1962: 113-117). In seiner seelischen Krise, in der die Kategorien von Gut und Böse durcheinandergeraten und er sein Identitätsbewusstsein zu verlieren scheint, glaubt er, dass sein Herz nicht in Ordnung ist und er ein doppeltes Spiel spielt, aber letztlich verlässt er sich auf die moralische Substanz tief in seinem Inneren (“deep down”), die trotz aller Selbstbeschuldigungen intakt bleibt. Er tut das Richtige, obwohl er glaubt, dass er böse ist und durch sein Verhalten in die Hölle kommt. Die Darstellung von Hucks seelischer Krise und seine moralische Verwirrung bezieht ihre Authentizität von der Stimme des Erzählers.

Das Ich-Erzählen macht die glaubwürdige Darstellung eines Charakters möglich, der ohne irgendjemandes Hilfe durch eine moralische Krise geht. Der erklärende Bericht eines allwissenden Erzählers wäre der Erfahrungswirklichkeit des inneren Geschehens in Huck nicht angemessen, und das perspektivische Erzählen in der dritten Person (*point-of-view narration*) würde die Qualität der Stimme und ihrer identifizierenden Kraft, die ein wesentliches Kennzeichen des Ich-Erzählens ist, vermissen lassen. Entscheidend ist auch, dass hier ein Ich-Erzählen vorliegt, das, wenn ich es richtig sehe, keine Doppelperspektive aufweist. Der Erzähler hat nicht so viel Abstand von dem Erzählten, dass er ihm Struktur geben und den Konflikt in dem Jungen von einer höheren Warte aus

klären und die in seinem Bewusstsein kollidierenden Wertbegriffe eindeutig bestimmen könnte. Weil das so ist, weil hier tatsächlich eine totale Konzentration auf das Bewusstsein eines Jugendlichen gegeben ist, gewinnt der Text eine ungemein große Authentizität. Auf diesen bedeutenden Ich-Roman lässt sich das Ricœursche Modell der strukturgebenden Kraft der Narration nicht anwenden. Theorien, so sehr sie auch dem Zeitgeist entsprechen mögen, sind, wenn sie bei der Interpretation von literarischen Werken in Anspruch genommen werden sollen, stets am Text auf ihre Adäquatheit hin zu überprüfen.

Die phänomenologische Dingkonstitution (Husserl), die poetische Dingkonstitution (Rainer Maria Rilke, William Carlos Williams) und die Dimension des Ethischen

Dass die Lyrik ein großes ethischen Potenzial hat, das in vielfältigen Formen erscheint, ist offensichtlich. Ein bekanntes Beispiel ist Goethes Ode „Das Göttliche“, die mit den Versen „Edel sei der Mensch, / Hilfreich und gut“ (Goethe 1966: 147) beginnt. Man kann dieses Gedankengedicht mit der zeitgenössischen Philosophie korrelieren. Das Gedicht entstand im Jahr 1783. 1789, als Goethe es veröffentlichte, war Kants „Kritik der praktischen Vernunft“ (1788) bereits erschienen. Zur selben Zeit erschien der dritte Teil von Herders „Ideen zur Geschichte der Menschheit“. Der vierte Teil war in Arbeit. Selbstverständlich gehört Goethes Gedicht in den Zusammenhang der Philosophie des Deutschen Idealismus. Die Verse 43-45 des Gedichts – „Er [der Mensch] allein darf / Den Guten lohnen, / Den Bösen strafen“ – sind allerdings auch im Zusammenhang mit einem Todesurteil gestellt worden, das Goethe im Jahr der Entstehung des Gedichts gegen den Willen seines Dienstherrn Herzog Carl August befürwortete. Es ging um die Hinrichtung der 24-jährigen Dienstmagd Johanna Catharina Höhn in Weimar wegen der Tötung ihres neugeborenen Kindes.¹⁴ Am Ende von „Faust. Erster Teil“ ertönt anlässlich des verzweifelten Gebets der Kindsmörderin Margarete (Gretchen) eine Stimme von oben: „Ist gerettet.“

Eine Darstellung von Erscheinungsformen des Ethischen in der Lyrik gehört selbstverständlich in eine gattungsübergreifend angelegte Untersuchung, wie sich bereits in den Bezugstexten im theoretischen Teil dieses Beitrags zeigt. Da hier nicht der Raum für eine umfassende Behandlung der ethischen Dimension der Lyrik ist, die von gattungstheoretischen Überlegungen ausgehen müsste,

¹⁴ Siehe Rüdiger Scholz (Hg.): Das kurze Leben der Johanna Catharina Höhn. Kindesmorde und Kindesmörderinnen im Weimar Carl Augusts und Goethes. Die Akten zu den Fällen Johanna Catharina Höhn, Maria Sophia Rost und Margaretha Dorothea Altwein. Würzburg. 2004.

wird ein Nachweis der Präsenz ethischer Momente in einem Teilbereich der Lyrik geführt, wo man sie nicht erwarten würde, nämlich in der Ding-Lyrik und der *object poetry* des anglo-amerikanischen Imagismus. Hier ist wiederum auf eine aufschlussreiche Parallele zwischen Literatur und Philosophie aufmerksam zu machen, nämlich das Faktum, dass Rilkes poetische Dingkonzeption zur selben Zeit wie Husserls phänomenologische Dingkonzeption entstand. Vor der Untersuchung Frage der Rolle des Ethischen in Rilkes Ding-Lyrik ist grundsätzlich auf die Beziehung zwischen dem Dingbegriff des Dichters und dem des Philosophen einzugehen.

Im gleichen Jahr, 1907, als sich Rilke – intensiver als jemals ein Dichter zuvor oder später – der poetischen Dingkonstitution widmete, legte Edmund Husserl in einer Vorlesung mit dem Titel „Ding und Raum“ mit großer Konsequenz die Grundlage einer phänomenologischen Untersuchung der Konstitution des Dingbegriffs, ohne dass zwischen den beiden Autoren auch nur die geringste Beziehung bestand. Es existiert schon eine erstaunliche Analogie zwischen der Devise des Philosophen „zu den Sachen selbst“ (Orth 1994/95: 153) und dem Ziel des sachlichen Sagens bei dem Dichter. Dass Husserl durchaus geneigt war, eine Parallele zwischen seiner philosophischen und der dichterischen Methode zu sehen, zeigt ein Brief an Hugo von Hofmannsthal aus demselben Jahr, in dem er eine Verwandtschaft zwischen „dem phänomenologischen Schauen“ und dem „ästhetischen Schauen in ‚reiner Kunst‘“ konstatiert.¹⁵ In ihrem Versuch, Entsprechungen zwischen Rilkes dichterischem und Husserls philosophischem Verfahren nachzuweisen, konnte Käte Hamburger (1966) noch nicht auf diese Vorlesung zurückgreifen, da sie erst 1973 als Band XVI der Husserliana veröffentlicht wurde. Eine Auseinandersetzung mit Hamburgers phänomenologischer Rilke-Interpretation wurde an anderer Stelle geführt. (Müller 1999: 224-227) Hier sollen einige Gemeinsamkeiten zwischen Husserls Ding-Vorlesung und Rilkes Ding-Lyrik angeführt werden. Zunächst sind allerdings einige Grundgedanken der Husserlschen Vorlesung zu nennen. Ein Grundprinzip von Husserls Philosophie ist die sogenannte phänomenologische Reduktion, d. h. die Ausklammerung aller lebensweltlichen und wissenschaftlichen Urteilssetzungen und die Konzentration auf die Frage nach dem „Wesen der Wahrnehmung“ (Husserl 1991: 140). Wahrnehmung wird nicht verstanden als Wahrnehmung eines konkreten, objektiv gegebenen Gegenstands, sondern phänomenologisch als „Wahrnehmung eines Wahrgenommenen“. Das Wesen der Wahrnehmung ist es, „Gegenständliches zur Erscheinung zu bringen“ (Husserl 1991: 141). Husserl konstatiert z.B., dass Wahrnehmung und Gegenstand, Erscheinung und erscheinender Gegenstand nicht dasselbe sind (Husserl 1991:17-18). Mit Bezug

¹⁵ Husserl, Edmund (1994): Briefwechsel. Band 7. Dordrecht, Boston, London.135 (11.2.1907).

auf die „Beschreibung“ sagt Ernst Wolfgang Orth mit gebotener Klarheit: „Der Wahrnehmungsgegenstand, den ich beschreibe, ist Erscheinung, Phänomen des Bewußtseins. Der wahrgenommene Gegenstand gehört als Phänomen in die Immanenz des Bewußtseins“. (Orth 1995: 599) Die Gegenstände werden nun, und darin liegt das Problem für Husserl in „Ding und Raum“, immer nur von einer Seite, in einer Ansicht oder in „Abschattungen“ wahrgenommen. Eine „eigentliche Anschauung, die den vollen Gehalt des Dinges nach allen konstitutiven Teilen und Momenten, nach Außen und Innen, nach Vorderseite und Hinterseite in einem Schlage zur Darstellung brächte“, sei „unmöglich“ (Husserl 1991: 52). Hinzu komme die zeitliche Extension des Dings: „Das Ding erscheint als ein sich änderndes, also in jeder Wahrnehmungsphase erscheint es als ein anders bestimmtes, obschon doch wieder als dasselbe Ding.“ (Husserl 1991: 64) Ähnlich konstituiert sich auch die „räumliche Extension der Wahrnehmung“ in einer „Extension der Erscheinung“, die „Zerstückung“ und Veränderung der Gesamterscheinung bedingen kann (Husserl 1991: 68). Husserl erörtert auch das Ich, den „Ichleib“ als Bestandteil des „Raums der Gesamtwahrnehmung“, und er weist auf die phänomenologisch „wunderbare Sonderstellung des Ich als des Korrelats und Beziehungszentrums zum Ding und zur ganzen Umwelt“ hin (84). Er macht sich auch Gedanken über Steigerungsformen der Wahrnehmung im Sinne eines vollkommeneren „Gegenstandsbewußtseins“ (Husserl 1991:106-107) bis hin zu „Maximalpunkten“ der Wahrnehmung und einem Ideal adäquater Wahrnehmung, d. h. einer Folge von Ansichten eines Gegenstands, einer „Erscheinungsreihe“, in welcher der Gegenstand „optimale Gegebenheit“ im Bewusstsein erreicht (Husserl 1991: 125), was allerdings ein Prozess „der ideell ins Unendliche fortlaufenden Synthesis“ ist (Husserl 1991: 135): „Die Einheit des Gegenstandes weist sich nur aus in der Einheit der die mannigfaltigen Wahrnehmungen kontinuierlich verknüpfenden Synthesis“ (Husserl 1991: 155).

Es sollen nun zunächst punktuell einige Beispiele für Wahrnehmungsphänomene in Rilkes Lyrik angeführt werden, die der von Husserl behandelten Wahrnehmungsproblematik entsprechen, wobei wir uns nicht auf den Begriff der phänomenologischen Reduktion beziehen. Das Gedicht „Die Kathedrale“ enthält ein Beispiel für die von Husserl an einem Baum erläuterte unvollkommene, „stückweise Wahrnehmung“ (Husserl 1991: 51). Die Kathedralen in den kleinen mittelalterlichen Städten übersteigen aufgrund ihrer großen Nähe den Blick der Einwohner, was Rilke so darstellt, dass er das Wahrnehmungsphänomen in die als Vergleichsbereich herangezogene menschliche Sphäre projiziert: „Ihr Erstehn / ging über alles fort, so wie den Blick / des eignen Lebens viel zu große Nähe / fortwährend übersteigt“ (Rilke 1996: Band 1. 463). Rilke präsentiert Ansichten der Dinge, die durchaus den „Abschattungen“ der Gegenstände entsprechen, von denen Husserl spricht. Er bedient sich aber – und damit weicht der Dichter markant von dem Ansatz des Philosophen ab – bei der Konstitution

seiner Dinge dem Phänomenologen fremder metaphorischer Verfahren, durch die zusätzliche Bedeutungsebenen in das Gedicht kommen. Bei Rilke ist aus diesem Grund von poetischer Wahrnehmung zu sprechen.

Ein Beispiel für die außerordentlichen Wahrnehmungsqualitäten der Ding-Lyrik Rilkes liefert „Der Ball“, ein oft interpretiertes Gedicht (Hamburger 1966: 200-204), dessen Anfang hier nur kurz betrachtet werden soll: „Du Runder, der das Warme aus zwei Händen / im Fliegen, oben, fortgiebt, sorglos wie / sein Eigenes“ (Rilke 1996: Band 1. 583). Dass der Ball als rund bezeichnet wird, ist nicht als Tautologie zu verstehen, zumal das Wort „Ball“ nur im Titel steht. In dem ausdrücklichen Hinweis auf die Qualität des Rundseins des Balls bekundet sich vielmehr schon eine phänomenologische Einstellung, die an Husserls Auseinandersetzung mit dem Phänomen einer gelben Kugel (Husserl 1991: 44) und mehr noch an Roman Ingardens von Husserl beeinflusste Erörterung der Gestalt einer roten Kugel erinnert. (Ingarden 1972: 272-277) Was Rilke über den im Flug befindlichen Ball sagt, nämlich dass er die aus den Händen bezogene Wärme im Flug abgibt, ist eine erstaunliche Beobachtung, die den von Husserl betonten Prozess der ständigen Veränderung der wahrgenommenen Dinge ausdrückt, deren sensorische Komplexität vom Visuellen und Taktilen und unter Umständen bis zum Akustischen und Olfaktorischen in einer Gesamtgegebenheit zu erfassen sei. Eine ebenfalls geradezu phänomenologische Erfassung der durch eine gesteigerte Bewegung eines Gegenstands veränderten Ding-, hier Farbwahrnehmung leistet „Das Karussell. Jardin du Luxembourg“, wo, als das Gerät in vollem Schwung ist, keine deutlichen Konturen, nur noch Farben wahrgenommen werden: „Ein Rot, ein Grün, ein Grau vorbeigesendet (Rilke 1996: Band 1. 490). Derartige Beispiele, die beliebig vermehrt werden könnten, machen deutlich, dass es nicht reicht, Rilke, wie es gemeinhin geschieht, eine besondere Sensibilität für die Welt der Dinge zu attestieren. Was seine Ding-Lyrik in hohem Maße auszeichnet, ist vielmehr ein außerordentliches Verständnis für die Dinge als durch die Wahrnehmung konstituierte Phänomene.

Die Affinität zwischen Rilkes Ding-Lyrik, in der die Dinge als durch die (poetische) Wahrnehmung konstituiert präsentiert werden, und der Philosophie Husserls, welche die Dingkonstitution durch die Wahrnehmung behandelt, leuchtet ein. Ohne das hier näher ausführen zu können, zeigt sich die Affinität zwischen Rilke und Husserl nicht, wie Hamburger (1966) meint, in dem Konzept der phänomenologischen Reduktion und der reinen Wesensschau. Eine Entsprechung zwischen dem Zugang des Dichters und dem des Philosophen zu den Dingen zeigt sich vielmehr in der Parallele zwischen den „unvollkommenen“ Gegenstandswahrnehmungen, den Ansichten oder Abschattungen der Gegenstände, von denen Husserl in „Ding und Raum“ spricht, und der individuellen, die subjektive Perspektive des Wahrnehmenden betonenden Gegenstandswiedergabe der „Neuen Gedichte“. Für diese Parallele wurden einige Beispiele angeführt.

Um es noch einmal zu sagen, eine Entsprechung zum Prinzip der phänomenologischen Reduktion findet sich in Rilkes dichterischem Verfahren nicht. Umgekehrt ist die Vorstellung von in poetische Sprachstrukturen umgesetzten Gegenstandserfahrungen, bei der in hohem Maße auch metaphorische Techniken ins Spiel kommen, dem philosophischen Phänomenologen fremd. Bei Rilke ist das „Bewusstseinsobjekt“ von grundsätzlich anderer Art als der durch das Bewusstsein konstituierte Gegenstand Husserls. (Ryan 1991: 57)

Archaischer Torso Apollos

Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt,
 darin die Augenäpfel reiften. Aber
 sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber,
 in dem sein Schauen, nur zurückgeschraubt, 4
 sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug
 der Brust dich blenden, und im leisen Drehen
 der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen
 zu jener Mitte, die die Zeugung trug. 8
 Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz
 unter der Schultern durchsichtigem Sturz
 und flimmerte nicht so wie Raubtierfelle; 11
 und bräche nicht aus allen seinen Rändern
 aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle,
 die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern. 14
 (Rilke 1996: Band 1. 513)

Dieses Gedicht hat viele Interpretationen gefunden, u. a. auch durch den Altphilologen Wolfgang Schadewaldt (1968: 24-29), der darauf hinweist, dass Rilkes Apollo-Gedichte sich mit archaischen, vorklassischen Kunstwerken beschäftigen. Rilke hat das Vorbild in einem Torso im Louvre in Paris gefunden. Die Haupteigenschaft der Wiedergabe der Skulptur in dem Gedicht, ist, dass der fehlende Teil des Torsos, das Haupt, genauer die Augen, wie das Bild vom zurückgeschraubten Kandelaber besagt, für die Schönheit und Strahlkraft der erhaltenen Teile verantwortlich ist. Wenn das nicht der Fall wäre, so heißt es in fünf irrealen Negationssätzen („sonst ... nicht“), hätte der Torso nicht die in ihm erkannte Wirkmacht, die durch Lichtmetaphern ausgedrückt wird. Dem Torso wird eine innere Dynamik und eine nach Außen wirkende Dynamik zugeschrieben. Erstaunlich ist der Umgang mit der Du-Anrede. Zunächst wird der Betrachter in der zweiten Person angesprochen: „Sonst könnte nicht der Bug / der Brust Dich blenden“. Im zweiten Terzett kehrt sich das Verhältnis zwischen Betrachter und betrachtetem Kunstwerk um: „denn da ist keine Stelle, / die Dich nicht sieht.“ In der Du-Anrede am Schluss des Gedichts tritt überraschend und deutlich eine ethische Forderung hervor: „Du mußt dein Leben ändern.“ Wer der Sprecher ist, ist nicht klar. Natürlich berührt das Kunstwerk den Betrachter sehr eindringlich, es richtet geradezu einen Appell an ihn. Aber dass es

selbst zur Sprache kommt, ist unwahrscheinlich. Eher aber handelt es sich um eine Selbstanrede des Sprechers des Gedichts. Die Du-Anrede ist in Rilkes Lyrik häufig. Die ethische Forderung ist Reaktion auf eine ästhetische Erfahrung. Der Betrachter empfindet, so kann man es deuten, die Schönheit des Torsos als eine Aufforderung an sich selbst, sein Kunstwollen zu steigern. Der Appell „Du mußt dein Leben ändern“ ist ebenfalls ein ästhetisches Phänomen, da die Du-Anrede aus dem Kontext der Betrachtung des Kunst-Objekts herausfällt. Das imperativische Wort „Du musst dein Leben ändern“ gehört zu den häufigsten Gedicht-Zitaten in der deutschsprachigen Literatur. Es ist zum Leitthema in Predigten geworden. Der Philosoph Peter Sloterdijk hat es zum Titel eines seiner Bücher gemacht. (2010) Der Literaturwissenschaftler Ulrich Baer hat eine Sammlung lebensphilosophisch nutzbarer Texte und Textstellen aus Rilkes Werk unter dem Titel „Rainer Maria Rilke. Du mußt dein Leben ändern“ herausgegeben. (2012) Hierin zeigt sich ein bedenklicher Aspekt der Rilke-Rezeption. Man ist weniger an der Lyrik Rilkes als solcher interessiert als an Weisheiten und angeblichen Botschaften. Ein kurioses, aber durchaus symptomatisches Beispiel für dieses sich selbst degenerierende Literatur- und Lyrikverständnis ist ein Gedicht über Geduld, das im Internet kursiert. Es ist von einem der Briefe Rilkes an einen jungen Dichter abgeleitet, in dem sich die Bitte an den Adressaten findet, er solle „Geduld gegen alles Ungelöste in [seinem] Herzen“ haben. (Rilke 1996: Band 4, 524) Aus diesem Zitat und anderen Teilen aus Rilkes Prosa wird ein Gedicht gebastelt, eine Fälschung, die unter dem Name Rilke firmiert. Fragwürdig ist einmal, dass Rilke hier ein Gedicht zugeschrieben wird, das nicht von ihm stammt, und dann, dass das Fake-Gedicht ein schlechtes Gedicht ist, das eine aufdringliche Moral enthält, die dem Dichter fremd ist. Auch das Zitat „Du mußt Dein Leben ändern“ aus dem Apollo-Gedicht wird vielfach aus seinem Kontext gerissen, um das falsche Bild eines Dichters als Verkünder von Lebensweisheiten zu erzeugen. Ein weiteres Beispiel für Rilkes Auffassung von der Hingabe an die Kunst als höchstem Wert sind die beiden Spitzen-Gedichte. Die den Dichter zutiefst bewegende Kunst, die sich in der Spitze bezeugt, lässt ihn sich vorstellen, dass die Frau beim Klöppeln ihr Augenlicht hingegeben hat (Rilke 1996: 475):

Ein Leben ward vielleicht verschmäht, wer weiß?
 Ein Glück war da und wurde hingegeben;
 Und endlich wurde doch, um jeden Preis,
 dies Ding daraus, nicht leichter als das Leben
 und doch vollendet und so schön als sei's
 nicht mehr zu früh, zu lächeln und zu schweben.

Hier werden aus einer ästhetizistischen Sicht heraus Leben und Kunst gegenübergestellt. Für die Kunst wird das Leben geopfert. Zugleich ist die Kunst ein unendlicher Gewinn für das Leben, weil sie „Lächeln“ und „Schweben“ auslöst.

Es wäre eine lohnende, bisher noch nicht in Angriff genommene Aufgabe, die ethische Substanz der Ding-Lyrik Rilkes zu ergründen. Die Dinge stellen bei

dem Dichter immer wieder einen Anspruch an den Betrachter, der zum Wesenskern dieser Lyrik gehört. Sie veranlassen ihn zur Reflexion. Er nimmt an ihnen bedeutsame Verwandlungen wahr, die oftmals als Epiphanien in Erscheinung treten. Seine Texte auf darin beschlossene ethische Qualitäten hin zu untersuchen, darf jedoch nicht dazu führen, ethische Positionen oder gar eine Philosophie herauszufiltern, da die Ethik in seinen Gedichten nur unter der Bedingung der Ästhetik in Erscheinung tritt.

Einen Schritt weiter in der Präsentation dinglicher Wirklichkeit als Rilke geht der Imagismus, speziell in der Form, die das Dinggedicht bei William Carlos Williams annimmt. Dass das 'image', ähnlich wie Rilkes ‚Ding‘, nicht eine Kopie oder ein Spiegelbild eines Gegenstands der realen Welt ist, muss nicht erläutert werden. Es sei nur an Ezra Pounds bekannte Definition des 'image' als "an intellectual and emotional complex in an instant of time" erinnert. (Pound 1970: 41) Williams' bekanntestes Gedicht ist das radikal objektbezogene Stück "The Red Wheelbarrow" (Williams 1951: 99), das ganz auf eine metaphorische Ausdrucksweise zu verzichten scheint:

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens

Ähnlich wie Rilkes bekannte Hortensien-Gedichte, die keine Blumen als Teil eines Gartens darstellen – Rilke löst den Gegenstand in seiner Ding-Lyrik „aus seinen realen und natürlichen Bezügen“ (Lamping 1993: 156) – ist dieser Text durch seine Fokussierung auf ein isoliertes Objekt aus der Welt eines Bauernhofs herausgelöst und damit in seiner mimetischen Qualität deutlich eingeschränkt. Williams' Gedicht lässt im Vergleich zu Rilkes Text einen fast totalen Verzicht auf metaphorische Ausdrücke erkennen. Mehr als Rilke bedient sich Williams metrischer Wirkungen und der visuellen Qualität der Anordnung der Wörter auf der Seite, um das wahrgenommene Objekt in neuem Licht erscheinen zu lassen. Indem sich das Gedicht von einem gegenständlichen Detail zu einem anderen bewegt und analog zu Rilkes Hortensien-Sonett in einem Farbkontrast gipfelt, lässt es den Leser Wirklichkeit auf eine neue Weise wahrnehmen, die eine mimetische Wiedergabe transzendiert. Die einzige Metapher des Gedichts – "glazed" („glasiert“) –, dient dazu, den Effekt der Farbe des Objekts zu intensivieren. Die rote Schubkarre neben den weißen Hühnern wird gerade in dem Moment wahrgenommen, in dem der Regen aufgehört hat und die Oberfläche des Objekts noch von Nässe glänzt. Darin liegt der besondere, epiphanische Moment des Gedichts.

Für den poetischen Gesamteindruck ist auch die Konfiguration von roter Karre und weißen Hühnern verantwortlich. Die ethische Dimension des Gedichts zeigt sich in dem Satz am Beginn, an den die Wiedergabe des Dings als Präpositionalobjekt angebunden ist: „so much depends / upon“ („so viel hängt ab / von“). In der Tat stellt sich das ganze Gedicht als eine Proposition dar, ein Satz, an den der eigentliche lyrische Teil als Objekt angeschlossen ist. Die (ethisch) wertende Komponente der ersten beiden Verse und die Repräsentation des Dinglichen in den folgenden Versen befinden sich in engster Beziehung. Mit dem Ding ist offensichtlich nicht die Schubkarre als nützliches Objekt gemeint, das man gebrauchen kann, nicht einmal ein in irgendeiner Weise realer Gegenstand, sondern ein Gegenstand, der in der poetischen Präsentation seinen Wert gewinnt. Es ist die Leistung dieser Lyrik, die Dinge auf neue Weise wahrnehmbar und damit erfahrbar zu machen und somit der Welt der Phänomene eine neue Qualität zu verleihen. Deshalb „hängt so viel von der roten Schubkarre ab“.

In der Metapher vom Regenwasser, das die rote Farbe der Schubkarre glasiert, ist eine Art Transfiguration des Alltäglichen zu erkennen, ein Phänomen, das bei Williams wie bei Rilke zu einer Art poetischer Epiphanie werden kann. Als letztes Beispiel sei die Darstellung einer armen alten Frau zitiert, die Pflaumen isst, ein eigentlich ganz und gar unpoetisches Thema (Williams 1951: 99):

To a Poor Old Woman

munching a plum on the street a paper bag of them in her hand	
They taste good to her	4
They taste good to her. They taste good to her	
You can see it by	8
the way she gives herself to the one half sucked out in her hand	
Comforted	12
a solace of ripe plums seeming to fill the air They taste good to her.	

In unserem Zusammenhang sind die zweite und die vierte Strophe von besonderer Bedeutung. Die zweite Strophe verwendet das Mittel der Wiederholung sehr wirkungsvoll. Der Satz „They taste good to her“ wird unter jeweiliger Verschiebung des Zeilenendes dreimal wiederholt, wodurch es zu einer Kontrapunktik zwischen Metrum und Syntax kommt, die einen mimetisch-ikonischen Effekt hat und mit deren Hilfe der Prozess des Kauens und genießerischen Schmeckens der Frucht abgebildet wird. In der letzten Strophe kommt es wiederum

durch einen metaphorischen Ausdruck mit ethischen Implikationen – es ist die Rede von einem durch die reifen Pflaumen bewirkten Trost („solace“), der die Luft zu füllen scheint – zu einer Überhöhung der dargestellten ‚trivialen‘ Szene. Wenn es ein zentrales Thema der Ethik ist, die Bedingungen und Umstände eines guten Lebens darzustellen, so wird hier in der ästhetisch ungemein verdichteten Darstellung einer Alltagsszene Zeugnis vom Lebensgenuss eines Menschen abgelegt und damit etwas über die Möglichkeiten menschlichen Daseins gesagt. Aufschlussreich ist die Gleichzeitigkeit der Entstehung des phänomenologischen Dingbegriff Husserls, der keine ethische Komponente aufweist, und der Entstehung des poetischen Dingbegriff Rilkes und der Imagisten, der durchaus ein ethisches Potential besitzt. Das Ding ist in dieser Lyrik so wichtig, weil es, so wie es präsentiert wird, die Welt neu sehen lässt und der visuellen Wahrnehmung eine neue Qualität verleiht. Diese Steigerung der Realität ist das Ergebnis der Arbeit am Gedicht, also letztlich ein ästhetisches Phänomen

Schluss: Die Interdependenz von Ethik und Ästhetik in der Literatur

Was immer Ludwig Wittgenstein auch mit seiner Bemerkung „Ethik und Aesthetik sind Eins“ gemeint haben mag, es dürfte deutlich geworden sein, dass Ästhetik und Ethik in der Literatur untrennbar zusammengehören. Moralität tritt in der Literatur unter der Bedingung der ästhetischen Form in Erscheinung. Eine Ethik der Literatur ist nur adäquat realisierbar, wenn sie Literatur als Literatur ernst nimmt und die ästhetische Verfasstheit berücksichtigt, die dazu beiträgt, moralische Sachverhalte, Probleme und Handlungen in Erscheinung treten zu lassen. Als Schlüssel zu einem Verständnis der ethischen Dimension der Literatur können die propositionalen Elemente gelten, die die Literatur mit der Philosophie teilt, wobei diese in der Philosophie allerdings anders als in der literarischen Vergegenwärtigung konkreter Handlungen und Vorgänge in der Regel in konsistente Argumentationsprozeduren eingebunden sind. Entscheidend ist es, den Unterschied zwischen der Proposition als Element einer deduktiven Argumentation in der Philosophie und der Proposition als einem Urteil, einer ethischen Markierung in der Literatur zu erkennen. Es ist wichtig, über eine bloß auf die Erzählkunst bezogene Ethik, eine narrative Ethik, die sicher ihren eigenen Wert hat, hinauszukommen und eine umfassende, auch auf die Dramatik und Lyrik bezogene Ethik der Literatur zu erstellen. Für die Erkenntnis der Beziehung zwischen Literatur und Philosophie ist das notwendig, weil Propositionalität gerade im Drama und in der Lyrik oft manifest wird. In der in Philosophie und Literatur je eigenen Propositionalität der Diskurse lässt sich die Verwandtschaft zwischen den beiden Bereichen geistiger Aktivität erkennen, die seit ihren Anfängen bestand. So gehört die Gattung des Aphorismus aufgrund ihrer Propositionalität

von Anfang an der Philosophie und der Literatur an. Die Erkenntnis der gemeinsamen, wenn auch jeweils unterschiedlich ausgeprägten Propositionalität von Philosophie und Literatur ist auch die Grundlage der vielfältigen Verflechtungen der Disziplinen. Grenzgänger unter den Philosophen wie Martha Nussbaum sind erwünscht, die eine manchen Literaturwissenschaftlern fehlende Sensibilität für Komplexitäten der formalen Gestaltung literarischer Werke und ihres ethischen Potentials besitzt. Propositionen treten in der Literatur nicht wie in der Philosophie als Bestandteile logisch-rationaler Argumentationsgänge auf, sondern als Markierungspunkte, Kognitionsanker, die verhindern, dass die Darstellung in einem kognitiv luftleeren Raum verbleibt. Indem die Literatur realitätsanaloge Situationen und Handlungen präsentiert, die vielfach Problem- oder Dilemma-Situationen sind, in die Personen eingebunden sind, kann sie Kognitionsprozesse auslösen und Empathie befördern. Die Literatur öffnet immer wieder die Augen für die moralischen Grundlagen des menschlichen Lebens und Handelns im individuellen und gemeinschaftlichen Bereich. Dazu tragen ethische Urteile maßgeblich bei.

Literatur

- Austen, Jane (2002): *Pride and Prejudice*. Harmondsworth.
- Austen, Jane (1983): *Emma*. Harmondsworth.
- Austen, Jane (1990): *Persuasion*. Hg. Claude Rawson. New York.
- Bamberg, Frank (2010): Who am I? Narration and its contribution to self and identity. In: *Theory & Psychology*. Band 21. 1-22.
- Biblia Sacra Vulgatae editionis (1929). Sixti V Pont. Max. iussu recognita et Clementis VIII auctoritate edita. Ex tribus edd. Clementinis critice descriptis P. Michael Hetzenauer. 3. Aufl. Regensburg.
- The Bible (1997): *Authorized King James Version*. Oxford.
- Bock, Oliver (2013): *Die Darstellung von Gewalt im Romanwerk Anthony Trollopes im Kontext sozialhistorischer, juristischer und journalistischer Diskurse*. Trier.
- Booth, Wayne C. (1988): *The Company We Keep. An Ethics of Reading*. Los Angeles.
- Breuer, Rolf (2019): *Analytisch orientierte Literaturwissenschaft*. Tübingen.
- Brönnimann, Werner, Hg. (2020): *William Shakespeares King Lear/König Lear*. Englisch-deutsche Studienausgabe. Tübingen.
- Cascardi, Anthony J. (Hg.) (1987): *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore und London.
- Danto, Arthur C. (1987): "Philosophy as/and/of Literature". In: Cascardi (Hg.). 1-23.
- Dickens, Charles (2004): *David Copperfield*. London.
- Eliot, George (2008): *Adam Bede*. Herausgegeben von Carol A. Martin. Oxford.
- Feddern, Stefan/Kablitz, Andreas (2020): *Mimesis. Prolegomena zu einer Geschichte ihres Begriffs*. In: *Poetica*. Band 51. 1-84.
- Fludernik, Monika (1996): *Towards a "Natural" Narratology*. London.

- Frege, Gottlob (1918-1919): Der Gedanke. Eine logische Untersuchung. In: Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus. Band 2. 58-77.
- Frege, Gottlob (1956): The Thought: A Logical Inquiry. In: Mind. Band 65 (No. 259, 1956). New Series. 289-311.
- Gabriel, Gottfried (2015): Erkenntnis. Berlin, Boston.
- Gabriel, Gottfried (2013): Logik und Rhetorik der Erkenntnis. 2. Aufl. Münster.
- Gabriel, Gottfried (2019): The Cognitive Values and Ethical Relevance of Fictional Literature. In: F. Bornmüller, J. Franzen, M. Lessau (Hg.): Literature as Thought Experiment. Perspectives from Philosophy and Literary Studies. München. 17-30.
- Godwin, William (1982): Caleb Williams. Herausgegeben von David McCracken. Oxford, New York.
- Goethe, Johann Wolfgang (1966): Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Hamburg.
- Hampe, Michael (2014): Die Lehren der Philosophie. Eine Kritik. Berlin.
- Höfele, Andreas (2000): Hamlet. In: Interpretationen. Shakespeares Dramen. Stuttgart. 238-272.
- Homer (1979): Ilias. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a. M.
- Husserl, Edmund (1991): Ding und Raum. Vorlesung 1907. Herausgegeben von Karl-Heinz Hahengress und Smail Ropic. Hamburg.
- Husserl, Edmund (1994): Briefwechsel. Band 7. Boston, London.
- Joisten, Karen (Hg.) (2007): Narrative Ethik. Das Gute und Böse erzählen. Weimar.
- Joyce, James (2000): Ulysses. London.
- Kablitz, Andreas (2020): The Controversy between Levinas and Derrida and the Methodology of Literary Studies or Why Seems Ethical Criticism to be Unavoidable? In: Forum for World Literature Studies. Band 12. 201-224.
- Kant, Immanuel (1956): Kritik der reinen Vernunft. Hamburg.
- Kark, Maria/Vanderbeke, Dirk (2020): Empathy with the Butcher, or: The Inhuman Non-Human in Michael Faber's Under the Skin. In: Connotations: A Journal for Critical Debate. Band 29. 1-23.
- Korthals Altes, Liesbeth (2005): Ethical Turn. In: The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Herausgegeben von David Herman, Manfred Jahn und Marie-Laure Ryan. London. 142-146.
- Lamping, Dieter (Hg.) (2016): Handbuch Lyrik. Stuttgart.
- Lausberg, Heinrich (1963): Elemente der literarischen Rhetorik. München.
- Meuter, Norbert (2004): Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrative Paradigma in den Kulturwissenschaften. In: Handbuch der Kulturwissenschaften. Band 2. Stuttgart/Weimar. 140-155.
- Meuter, Norbert (Hg.): Identität und Empathie. Über den Zusammenhang von Narrativität und Moralität. In: Joisten (Hg.) (2007): 45-59.
- Mieth, Dietmar (2000): Erzählen und Moral. Narrativität im Spannungsfeld von Ethik und Ästhetik. Tübingen.
- Mieth, Dietmar (2007): Literaturethik als narrative Ethik. In: Joisten (Hg.) (2007): 215-223.
- Miller, J. Hillis (1987): The Ethics of Reading: Kant, de Man, Trollope, James, and Benjamin. New York.
- Müller, Ralph/Friederike Reents (2019): Gibt es dichterische Erkenntnis? In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. Band 1. 15-31.

- Müller, Wolfgang G. (1999): Rilke, Husserl und die Dinglyrik der Moderne. In: Rilke und die Weltliteratur. Herausgegeben von Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf/Zürich. 214-235.
- Müller, Wolfgang G. (2006): Shakespeares Darstellung von Freundschaft im Kontext philosophischer Freundschaftskonzepte. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Band 47. 115-140.
- Müller, Wolfgang G. (2006): Moralische Implikationen erzähltechnischer Innovationen im Werk von Jane Austen. In: Jutta Zimmermann und Britta Salheiser (Hg.): Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft. Berlin. 117-132.
- Müller, Wolfgang G. (2010): Die ethische Dimension der Literatur – am Beispiel des Versuchs der Grundlegung einer Ethik des Erzählens. In: Alexander Löck und Jan Urbich (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin/New York. 451-468.
- Müller, Wolfgang G. (2015): Sympathie für Psychopathen, Ehebrecher, Kuppler & Co? Ein Beitrag zur Verwendung des freien indirekten Stils. In: Caroline Lusin (Hg.): Empathie, Sympathie und Narration. Heidelberg. 59-72.
- Müller, Wolfgang G. (2008): An Ethical Narratology. In: Astrid Erll, Herbert Grabes und Ansgar Nünning (Hg.): Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and other Media. Berlin/New York. 117-130.
- Müller, Wolfgang G. (2018): Irony in Jane Austen: A Cognitive-Narratological Approach. In: Jan Alber and Greta Olson (Hg.): How to Do Things with Narrative. Berlin/Boston. 43-64.
- Müller, Wolfgang G. (2020): A Comparative Analysis of William Godwin's Philosophical Treatise An Enquiry Concerning Political Justice (1793) and His Novel Things as They Are, Or, The Adventures of Caleb Williams (1794): Including Reflections on the Relations among Philosophy, Ethics, and Literature. In: Concentric. Band 46. 63-87.
- Newton, Adam Zachary (2010): Ethics. In: David Herman, Brian McHale und James Phelan (Hg.): Teaching Narrative Theory. New York. 266-280.
- Nuchelmann, Gabriel (1989): Proposition. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 7. Herausgegeben von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel. Sp. 1508-1524.
- Nünning, Ansgar (2015): 'The extension of our sympathies': George Eliot's Aesthetic Theory as a Key to the Affective, Cognitive, and Social Value of Literature. In: Pirjo Lyytikäinen, Hanna Meretoja, Saija Isomaas, und Kristina Malmio (Hg.): Values of Literature. Amsterdam. 117-136.
- Nussbaum, Martha C. (1990): Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature. Oxford, New York etc.
- Nussbaum, Martha C. (1997): Cultivating Humanity. A Classical Defense of Reform in Liberal Education. Cambridge, Mass. London.
- Nussbaum, Martha C. (2001): Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions. Cambridge.
- Orth, Ernst Wolfgang (1995): Beschreibung als Symbolismus. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.): Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart. München. 595-605.
- Phelan, James (2005): Living to Tell About It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration. Ithaca/London.
- Pound, Ezra (1970): A Critical Anthology. Hg. J. P. Sullivan. Harmondsworth 1970.
- Ricœur, Paul (1990): Soi-même comme un autre. Montrouge.
- Ricœur, Paul (196): Das Selbst als ein Anderer. Übersetzt von Jean Greisch. München.
- Ricœur, Paul (2006): Das Böse. Eine Herausforderung für Philosophie und Theologie. Übersetzt von Laurent Karel. Zürich.

- Rilke, Rainer Maria (1996): Rilkes Werke. Kommentierte Ausgabe. Herausgegeben von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. 4 Bände. Frankfurt a. M./Leipzig.
- Rorty, Richard (1992): Introduction. Vladimir Nabokov. Pale Fire New York/London/Toronto.
- Ryle, Gilbert (1966): Jane Austen and the Moralists. In: S. P. Rosenbaum (Hg.): English Literature and British Literature. 168-184.
- Schabert, Ina (2008): Lesen, wie ein Brief gelesen wird: Zu den politischen und poetologischen Implikationen von Jane Austen *Pride and Prejudice*, BK. II, Chapt. 12-13. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. Band 49. 129-143.
- Schadewaldt, Wolfgang (1968): Winckelmann und Rilke. Zwei Beschreibungen des Apollon. Pfullingen.
- Schildknecht, Christiane (2003): Proposition. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 3. Berlin, New York. 166-168.
- Schildknecht, Christiane (2019): Zwischen Proposition und Erkenntnis. Zum Erkenntnisbegriff der Lyrik aus philosophischer Sicht. In: Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik. Band 1. 33-45.
- Schmitt, Arbogast (1990): Selbständigkeit und Abhängigkeit bei Homer: Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers. Stuttgart.
- Shakespeare, William (1997): The Norton Shakespeare. Herausgegeben von Stephan Greenblatt. New York, London.
- Shakespeare, William (2020): King Lear. König Lear. Deutsche Prosafassung, Anmerkungen, Einleitung und Kommentar von Werner Brönnimann. Englisch-deutsche Studienausgabe. Tübingen.
- Sidney, Philip (1971): A Defence of Poetry. Herausgegeben von Jan A. van Dorsten. Zweite Aufl. Oxford.
- Smith, Henry Nash (1962). The Development of a Writer. Harvard.
- Steiner, George (2011): The Poetry of Thought. New York.
- Tolstoi, Lew (2009): Anna Karenina. Übersetzt von Rosemarie Tietze. München.
- Trollope, Anthony (1991): Can You Forgive Her? Oxford/New York.
- Twain, Mark (1960): The Adventures of Huckleberry Finn. New York.
- Williams, William Carlos (1951): The Collected Earlier Poems. Norfolk.
- Wittgenstein, Ludwig (1962): Tractatus Logico-Philosophicus. London.