



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

Band 5 (2022):

*Literatur – Philosophie – Ästhetik*

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

## **Impressum**

Die *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* (Print- und Digitalfassung) wird herausgegeben von:

Franziska Bergmann (Germanistik, Universität Trier), Andreas Regelsberger (Japanologie, Universität Trier), Harald Schwaetzer (Philosophie, Bernkastel-Kues), Christian Soffel (Sinologie, Universität Trier), Henrieke Stahl (Slavistik, Universität Trier)

## **Geschäftsführung und Kontakt**

Prof. Dr. Henrieke Stahl  
Fachbereich II: Slavistik  
Universität Trier  
Kontakt: [stahl@uni-trier.de](mailto:stahl@uni-trier.de)  
Tel.: 0651/201-3234

## **Copyright**

Dieser Band ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Die Lizenz sieht vor, dass die Artikel der Zeitschrift frei verwendet, verbreitet und in beliebigen Medien reproduziert werden dürfen unter der Bedingung, dass die/der Verfasser/in und diese Zeitschrift als Quelle unter Angabe von Jahr, Bandnummer und Seiten explizit genannt sind.

Für die Covergestaltung wurde das Motiv "Klang-Schiff" von Simone Frieling verwendet.

ISSN 2698-492X (Print)  
ISSN 2698-4938 (Online)

## Inhalt

Vorbemerkungen <i>Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel</i>	5
Die erste philosophische Literaturtheorie in Europa Aristoteles' Mimesistheorie <i>Arbogast Schmitt</i>	17
Transformationen des <i>Mimesis</i> -Konzepts in der Neuzeit Oder: Warum wird die Theorie der Kunst die Nachahmung nicht los? <i>Andreas Kablitz</i>	71
Versuch der Grundlegung einer Ethik der Literatur Fallbeispiele aus den drei Hauptgattungen <i>Wolfgang G. Müller</i>	111
Philosophischer und literarischer Diskurs Das Rettungsdilemma des Karneades <i>Wolfgang G. Müller</i>	169
Das Rettungsdilemma des Karneades und sein Nachleben im 20. und 21. Jahrhundert <i>Dirk Vanderbeke</i>	199
Philosophie und Literatur bei Cicero <i>Meinolf Vielberg</i>	221
“Compound Invisible Objects” Moralischer Charakter, literarische Figur und die Gyges-Problematik bei Adam Smith und Eliza Haywood <i>Gero Guttzeit</i>	253
„Menschlich sprechen“. Hölderlins politische Philosophie <i>Vincenz Pieper</i>	275
Vergeistigung oder ‚Vom Stein zum Wort‘. Zur Poesie in Hegels Philosophie der Kunst <i>Klaus Vieweg</i>	315

<i>Mython akousas</i>	
Zum Grund der Dichtung bei Parmenides und Empedokles	327
<i>Claus-Artur Scheier</i>	
The Poet as Fate: Schopenhauer's Literary Vision	351
<i>James Dowthwaite</i>	
Sinn ohne Bedeutung	
Gottlob Freges semantische Definition von Dichtung	375
<i>Jan Urbich</i>	
The Third Renaissance and Parmenides in Russian Modernism and Avant-Garde	413
<i>Rainer Grübel</i>	
The Presocratics in Russian Modernism and the Avant-Garde	443
<i>Aage Hansen-Löve</i>	
„Ein Denker, den Blumen unterworfen“	
Francis Ponge und die poetische Reflexion	467
<i>Eberhard Geisler</i>	
Wallace Stevens: Lyrisch Philosophieren	485
<i>Peter Hühn</i>	
On the “Flowing Movement” and the “Lofty and Ancient” in Gary Snyder's Poetry	505
<i>Zhang Jun-ping and Chen Wei-hang</i>	
The breathless discourse	
Narrating death in Louis-Ferdinand Céline's “Death on Credit,” Samuel Beckett's “The Unnamable” and Paul Auster's “4321”	521
<i>Jørgen Veisland</i>	



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Müller, Wolfgang G. und Thiel, Rainer: Vorbemerkungen.

In: IZfK 5 (2022). 5-15.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-6408-1fe9

**Wolfgang G. Müller (Jena) und Rainer Thiel (Jena)**

## **Vorbemerkungen**

### *Preface*

Though it cannot reasonably be denied that there is a fundamental difference between the mode of rational-logical discourse in philosophy and the aesthetic mode of composition in literature, the two products of the human mind have a common origin in antiquity and have fruitfully interacted in the course of intellectual history. Indeed, philosophy and literature are siblings whose relation reveals infinite possibilities of mutual inspiration. This is the basic idea that informs the present volume, which looks at the interdependence between philosophy and literature from Greek and Latin authors over the millennia to modern philosophers like Derrida, Ricœur, and Gabriel. Some of the topics discussed are Aristotle's concept of mimesis (imitation) and its tradition, Cicero's use of dialogue, the logician Frege's attempt to define poetic speech, the ethical dimension of literature, the literarization of philosophy in Schopenhauer, Hölderlin's conversion of philosophy into literature, and Wallace Stevens' lyrical philosophizing. The symbiosis of literature and philosophy is ubiquitous and especially conspicuous, of course, in authors like William Godwin, Albert Camus, and Jean-Paul Sartre, who are simultaneously philosophers and writers of fiction. Further examples of this symbiosis are, for instance, Schleiermacher's vision of Plato as a philosophical artist in German Idealism; the relation between the modernist poet Francis Ponge and the philosopher Jacques Derrida, which is expressed in Derrida's book title "Signéponge"; and the American poet Gary Snyder's assimilation of Asian philosophy. Special emphasis is given to the respective forms of cognition (Erkenntnis) achieved in philosophy and literature and the different ways of handling the problems of reality and fiction – of truth and lying – in the two distinct kinds of discourse.

*Keywords: Literature, Philosophy, Aesthetics, Introductory Remarks*



Creative Commons Attribution 4.0 International License

Der vorliegende Band hat kein übergreifendes Konzept in dem Sinne, dass etwa eine Trennung von Philosophie und Literatur grundsätzlich abgestritten wird, wie das einige Forscher tun. (Zittel/Born 2018) Es besteht kein Zweifel, dass Philosophie und Literatur von ihren Anfängen in der Antike an engstens verbunden sind und dass es bis heute eine fruchtbare Koexistenz der beiden Produkte des menschlichen Geists gibt, die vielfach einen symbiotischen Charakter annehmen konnte. Ein symbiotisches Verhältnis von Philosophie und Literatur existiert schon bei Platon, der mit der Darstellungsform des Dialogs ein literarisches Mittel verwendet, das von essentieller Bedeutung für seine philosophische Argumentation ist. Zugleich steht bei Platon die Frage im Raum, mit welchen Ansprüchen auf Wahrheit und Weisheit sich Philosophie und Dichtung jeweils gegenüber treten. (Kinzel 2021: 483) Eine symbiotische Beziehung zwischen Philosophie und Literatur liegt auch im deutschen Idealismus und in der Romantik vor, was sich zum Beispiel in der Platon-Rezeption zeigt, etwa in der „Schleiermacher’schen Vision“ von Platon als „philosophischem Künstler“ (Pauly 2018: 41) Von größter Bedeutung ist Platon für den romantischen englischen Lyriker Percy Bysshe Shelley, der 1818 Platons „Symposion“ übersetzte. Mit den Neuplatonikern der Neuzeit ist sich Shelley einig, dass „das Verhältnis von Dichtung und Philosophie gegenüber Platon neu zu bestimmen“ sei, was zugleich auch mit einer stärkeren „philosophischen Auratisierung der Dichtung“ einhergehe. (Pauly 2018: 27) Zu nennen sind in diesem Zusammenhang auch philosophische Texte wie Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“, wo immer wieder anschauliche Beispiele in die Argumentation eingefügt werden und eine Literarisierung der Philosophie angestrebt wird, oder Nietzsches „Also sprach Zarathustra“, ein philosophisches Werk, das sich dichterisch-erzählerischer Mittel bedient. Ein aufschlussreiches Phänomen ist, dass Autoren wie William Godwin quasi zur selben Zeit als Philosophen und Literaten in Erscheinung treten. Ein modernes Beispiel ist Albert Camus, der seine Auseinandersetzung mit der Absurdität des Lebens in Erzählungen von Einzelschicksalen wie „Der Fremde“ (1942) und „Die Pest“ (1947) und seine Philosophie des Absurden in der theoretischen Schrift „Der Mythos des Sisyphos“ darstellt. Hier verhalten sich die Erkenntnis in der Literatur und Philosophie komplementär zueinander. Um noch ein Werk der Weltliteratur anzuführen, sei Cervantes’ „Don Quijote“ genannt, der den Anfang der Romanliteratur bildet und später nie übertroffen wurde. Dieser hat einen Helden, der aufgrund lektürebedingter Illusionen ständig in Kollisionen mit der Wirklichkeit gerät. Er hat lichte Momente, in denen er lange Vorträge über Waffen und Wissenschaften, das Theater des Lebens und Dichtung und Wahrheit usw. hält. Diese philosophische Komponente ist ein unveräußerlicher Teil des Romans als Roman. Um ein modernes Beispiel zu wählen: J. M. Coetzee, „Diary of a Bad Year“ (2007) hat eine dreifältige Aufteilung. Auf den Seiten finden sich das ganze Buch hindurch fortlaufend jeweils

ein philosophisch-essayistischer Teil und die Tagebuchnotate zweier Romanfiguren. Die Beziehung zwischen philosophischen und narrativen Komponenten des Romans nimmt hier die Form visueller Segmentierung an.

Das kulturkomparatistische Verfahren bleibt in dem Band auf die Antike und Europa beschränkt und ist stärker diachronisch-vertikal als synchronisch-horizantal ausgerichtet. Von vergleichbaren Publikationen unterscheidet sich der Band dadurch, dass die Antike in ihm stark vertreten ist. Die Antike setzt die Maßstäbe für das Verhältnis von Literatur und Philosophie. Ein Verständnis der Beziehung der beiden Ausdrucksformen, das nur von neuzeitlichen und modernen Texten, oder einer Gattung wie dem Roman, abgeleitet ist, kann keine umfassende Gültigkeit beanspruchen. Das zeigt sich besonders bei der Erörterung der zentralen Erkenntnisfrage, der Frage von Wahrheit und Fiktionalität und der neuerdings intensiv diskutierten Frage, wie sich Ethik in Philosophie und Literatur ausdrücken.

Die angeführten Belege für eine intensive Beziehung zwischen philosophischen und literarischen Darstellungstendenzen in Einzelwerken aus dem philosophischen und dem literarischen Kanon, die ohne weiteres vermehrt werden könnten, mögen dazu verleiten, eine Trennung zwischen Philosophie und Literatur abzustreiten. Es ist allerdings äußerst schwierig und problematisch, das Verhältnis dieser beiden Produkte des menschlichen Geists genau zu bestimmen, und pauschalisierende Urteile, die eine Identifikation oder eine strikte Trennung von Philosophie und Literatur annehmen, sind fragwürdig. Der bedeutende Komparatist George Steiner behauptet etwa, dass die Sprache das gemeinsame Band zwischen Literatur und Philosophie sei: "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 sei, mag ihre Wahrheit haben, sie berücksichtigt aber nicht die unbestreitbar unterschiedliche Sprachverwendung in Philosophie und Literatur. Ratlos lässt uns, was das Verhältnis von Philosophie und Literatur betrifft, auch ein vielzitatierter Artikel von Arthur C. Danto (1987) zurück, dessen Titel "Philosophy as/and/of Literature" die Vieldeutigkeit der Beziehung zwischen dem Literatur- und Philosophiebegriff zum Prinzip macht. Buchtitel wie Martha Nussbaums "Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions" (2001) nehmen eine Überschneidung unterschiedlicher Kapazitäten des Geists an. Im Gegensatz dazu versucht Gottfried Gabriel in seiner mit „Erkenntnis“ (2015) betitelten bahnbrechenden Schrift, Literatur und Philosophie jeweils eigene Erkenntnisleistungen zuzuschreiben, die sich komplementär zueinander verhalten. Dass er dabei die Propositionalität zum Differenzkriterium macht, demzufolge

der philosophische Diskurs propositional und der literarische Diskurs nichtpropositional ist, ist zu diskutieren.

Grundsätzliche Bedeutung kommt bei der Betrachtung des Verhältnisses von Literatur und Philosophie der Ästhetik zu. Die Ästhetik ist einerseits ein Teilbereich der Philosophie, der sich denkerisch mit dem Wesen der sinnlichen Erkenntnis, mit dem Schönen und der Kunst beschäftigt und damit per se auch mit der Literatur. Andererseits wird der Begriff Ästhetik auch auf die besondere Erscheinungsweise der Kunst, ihre formalen und gestalterischen Eigenschaften bezogen. Wenn wir die spezifische Eigenart des philosophischen Diskurses, der sich in allen Bereichen der Philosophie einschließlich der Ästhetik findet, mit der spezifischen Eigenart des literarischen Diskurses vergleichen, ist die ästhetische Verfasstheit des letzteren ein entscheidendes Differenzkriterium. Eine besondere Rolle spielt die Ästhetik in ethisch bestimmten literarischen Texten, in denen die Repräsentationsleistung der Literatur und ihre Fähigkeit zur Stimulation ethischer Erkenntnis an ihre ästhetische Erscheinungsform gebunden ist. Diesen Zusammenhang drückt Wittgensteins Satz „Ethik und Aesthetik sind Eins“ (Wittgenstein 1962: 6, 421) prägnant aus. Ähnlich urteilt Richard Rorty, der Nabokovs Definition der Kunst aus seinen *Lectures on Literature – Beauty plus pity* – zitiert. (Rorty 1992: xviii) George Eliot, eine der bedeutendsten Erzählerinnen des 19. Jahrhunderts, bei der sich Gestaltungswille und ethisches Verantwortungsbewusstsein verbinden, muss hier genannt werden. Ihr Sympathie-Konzept ist von dem deutschen Philosophen Ludwig Feuerbach beeinflusst, dessen Schrift „Das Wesen des Christentums“ (1841) sie ins Englische übersetzte. Feuerbachs Hauptthese ist, dass Verständnis eine Analogie von Subjekt und Objekt voraussetzt und dass wir unsere moralische Engstirnigkeit mit Hilfe der Sympathie überwinden. Das folgende Zitat, das auch an anderer Stelle in dem Band angeführt wird,<sup>1</sup> lässt Eliots Beeinflussung durch Feuerbach erkennen: “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 own personal lot” (Essays 1963: 271). George Eliots Auffassung einer Erzählkunst, die von Sympathie getragen ist und Sympathie bewirken soll (Nünning 2015), kann als exemplarische Realisierung des zitierten Diktums von Wittgenstein gelten.

Wenn dieser Band auch einerseits auf eine scharfe Trennlinie zwischen Philosophie und Literatur verzichtet und andererseits eine Identifikation der beiden Disziplinen vermeidet, werden jedoch mannigfaltige Beziehungen zwischen

<sup>1</sup> Siehe u. S. 144.



Philosophie und Literatur und Übergangs- und Mischformen in den Blick genommen. Unter den philosophischen Werken, denen sich der Band widmet, erfährt besondere Aufmerksamkeit Aristoteles' Poetik als erste und nie übertrufene europäische Poetik, die im Hinblick auf das Nachahmungskonzept (*Mimesis*) und den damit verbundenen Handlungsbegriff des Philosophen Maßstäbe für die gesamte spätere Debatte gesetzt hat. (Arbogast Schmitt) Im Anschluss an Schmitts Darstellung des *Mimesis*-Begriffs bei Aristoteles beschäftigt sich Andreas Kablitz mit Transformationen des *Mimesis*-Konzepts in der Neuzeit, namentlich mit der frühneuzeitlichen Aneignung des aristotelischen Nachahmungsbegriffs, mit der Nachahmungskritik Hegels, mit Schopenhauers Ästhetik der Nachahmung und mit der neueren Aristoteles-Deutung bei Genette und Ricœur. Dabei besteht durchaus eine gewisse Spannung zwischen beider Rekonstruktion des Aristotelischen *Mimesis*-Begriffs. Wichtiger ist jedoch, dass beide sich insofern ergänzen, als Kablitz die problematischen Aspekte an dem *Mimesis*-Konzept, wie es seit der Renaissance rezipiert wird, hervorhebt, während Schmitt zu zeigen versucht, dass Aristoteles selbst ein deutlich anderes, für Deutung und Bewertung literarischer Texte fruchtbares *Mimesis*-Konzept vertritt.

Eine zentrale Frage im Zusammenhang zwischen Literatur, Philosophie und Ästhetik stellt das Verhältnis zwischen der Rolle der Ethik in der Philosophie und der Literatur dar, dem sich der Beitrag von Wolfgang G. Müller widmet. Im Anschluss an Wittgenstein wird darauf insistiert, dass Ästhetik und Ethik in der Literatur untrennbar zusammengehören und dass die ästhetische Form Moralität zum Ausdruck bringt. Es wird darauf hingewiesen, dass in der Literatur vielfach Begriffe und Aussagen vorkommen, die eine indexikalische Funktion haben, also auf die ethische Substanz der Texte explizit hinweisen.

Ein weiterer Artikel beschäftigt sich mit Ciceros inkratem Umgang mit unterschiedlichen philosophischen Urteilspositionen in seinen Dialogen. (Meinolf Vielberg) Von der Antike gehen auch zwei Beiträge aus, die sich auf das im Wesentlichen durch Cicero überlieferte Gedankenexperiment des Karneades beziehen, das die beschränkten Rettungsmöglichkeiten in einer Notsituation behandelt. Dieses wird in der Philosophie von der Antike bis zu Kant nachgewiesen und in literarischen Gestaltungen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts (Wolfgang G. Müller) und in unterschiedlichen Konzeptualisierungen in Philosophie, Wissenschaft, Recht, Literatur und Film des 20. und 21. Jahrhunderts bis hin zur Triage in Katastrophensituationen und Epidemien. (Dirk Vanderbeke). In diesen Beiträgen geht es neben philosophischen auch um rechtliche und ethische Fragen.

Ein weiterer Schwerpunkt findet sich in der Philosophie der Vorsokratiker, wobei Wechselbeziehungen zwischen literarischen und philosophischen Darstellungsformen aus spätidealistischer und phänomenologischer Sicht behandelt

werden (Claus-Artur Scheier) sowie der tiefgreifende Einfluss der Vorsokratiker auf die Moderne und Avantgarde der russischen Literatur (Rainer Grübel, Aage Hansen-Löve).

Aufschlussreich ist die Opposition des Beitrags zu Hegels Ästhetik, der die Poesie als die am meisten vergeistigte Kunstform herausstellt (Klaus Vieweg), und des Beitrags zu Schopenhauer als einem Philosophen, der sich nicht nur literarischer Darstellungsmittel bedient, sondern in seinem Umgang mit dem zentralen Schicksalskonzept als literarischer Philosoph erweist. (James Douthwaite) Ein weiterer Beitrag widmet sich Gottlob Freges Suche nach einer semantischen Bestimmung der Dichtung in der Schrift „Über Sinn und Bedeutung“, einer Bestimmung, die sich auf ein eigenes Fiktionalitätskonzept gründet. (Jan Urbich)

Literarische Texte, die von philosophischen Werken und Bewegungen beeinflusst sind, sind Hölderlins „Hyperion“, der eine politische Philosophie literarisch zum Ausdruck bringt (Vinzenz Pieper), und Romane von Céline, Beckett und Auster, in denen für die Moderne und Postmoderne charakteristische philosophische Anschauungen nachgewiesen werden (Jørgen Veisland), sowie das lyrische Werk von Francis Ponge, das in einer symbiotischen Beziehung zu dem postmodernen Philosophen Jacques Derrida gesehen wird (Eberhard Geisler), und das Werk des amerikanischen Lyrikers Gary Snyder, das gänzlich von der Aufnahme asiatischer, besonders chinesischer, Philosophie lebt. (Jun-ping Zhan und Wie-hang Chen) Fundamentale Fragen der Rhetorik, Philosophie und Poetik untersucht Gero Guttzeit am Beispiel unterschiedlicher Formen des ‚unsichtbaren Menschen‘ vom platonischen Mythos des Gyges über Adam Smiths Metapher der unsichtbaren Hand bis zu Eliza Haywoods Roman „The Invisible Spy“. Peter Hühn untersucht im Werk des amerikanischen Lyrikers Wallace Stevens die Verbindung poetischer und philosophischer Ausdrucksformen. Hühns Begriff des lyrischen Philosophierens zeigt, dass unter den Bedingungen der lyrischen Form eine philosophische Argumentation möglich ist, die auch von den Philosophen ernst genommen werden sollte. Hier kommt es zu einer veritablen Verschmelzung der beiden Disziplinen.

Was das Verhältnis von Philosophie und Literatur betrifft, haben sich in neuerer Zeit erstaunliche Entwicklungen vollzogen. Der bereits genannte Philosoph Gottfried Gabriel vertritt in seinem Werk „Erkenntnis“ (2015) die Auffassung, dass der Literatur eine eigene Erkenntnisleistung zukomme, die sich komplementär zu derjenigen der Philosophie verhalte. Konträr dazu steht die Auffassung, dass die Literatur selbst eine eigene philosophische Qualität besitze, die die Philosophie mit in ihren Arbeitsbereich aufzunehmen habe. (Hampe 2014) Wie selbstverständlich zieht Hampe in seiner philosophischen Argumentation auch literarische Werke heran, etwa die Werke des bereits genannten Romaniers J. M. Coetzee. Von Coetzees „Elizabeth Costello“ sagt er, der Roman

„transportiert keine Doktrinen, sondern wird durch die Fiktion philosophisch im sokratischen Sinne.“ (Hampe 2013: 342) Hampe wurde von dem Philosophen Peter Bieri beeinflusst, der sich in seinen philosophischen Werken, etwa *„Das Handwerk der Freiheit“* (2001) in noch höherem Maße literarischer Texte bediente und unter dem Pseudonym Paul Mercier selbst Romane schrieb, z. B. *„Nachtzug nach Lissabon“* (2004). In ihrer Kritik an der Universitätsphilosophie, die sie in der Krise sehen, erhoffen sich Philosophen wie Bieri und Hampe Rettung von der anschaulichen Darstellungsweise der Literatur, speziell der Narration. Wenn eine Aufhebung der Grenze zwischen Literatur und Philosophie, die Gabriel vermeidet, im Einzelfall auch problematisch sein mag, rufen allzu strikte Unterscheidungen der beiden Produkte des Geistes auch die Gefahr herauf, dass man die lange Zeit fruchtbare Koexistenz und Interdependenz beider Disziplinen vernachlässigt, für die die Antike ein herausragendes Beispiel ist und die in der Renaissance und im 18. Jahrhundert und noch einmal im deutschen Idealismus Nachfolge gefunden hat. Was den Roman betrifft, hat Herder zu einer Zeit, in der sich die Gattung gerade erst etabliert hatte, die Offenheit des Romans auch für Philosophisches und Gedankliches betont: „Was irgend den menschlichen Verstand und das Herz intereßiret, Leidenschaft und Charakter, Gestalt und Gegenstand, Kunst und Weisheit, was möglich und denkbar ist, ja das Unmögliche kann und darf in einen Roman gebracht werden.“ (Herder 1833: 109f.)

Grundsätzlich stellt sich in dem Band die Frage, worin die Erkenntnisleistung der Literatur als Repräsentation (Vergegenwärtigung) von Figuren und Handlungen in wirklichkeitsanalogen Kontexten besteht, ein Phänomen, das ohne den Rückgriff auf Aristoteles' Mimesis-Begriff gar nicht behandelt werden kann. Dazu in diesem Band die Beiträge von Schmitt und Kablitz. Die Präsentation von Charakteren und Handlungen auf der Bühne und in Erzählungen in narrativen Texten kann Empathie und emotionale und intellektuelle Stimulation bewirken. Unter Bezug auf Kants Theorie des Urteilens argumentiert Hannah Arendt, dass erst die Urteilskraft die Gegenstände in die Reichweite menschlicher Sinngebung rückt. (Arendt 1985: 128)<sup>2</sup>

Eine Bemerkung zur Frage der Wahrheit und Fiktionalität von Aussagen der Dichter ist noch erforderlich. In der Renaissance sagt Philip Sidney in seiner Poetik: “[T]he Poet, he nothing affirms, and therefore never lieth. For, as I take it, to lie, is to affirme that to be true, which is false.” (Sidney 1971: 52-53) 300 Jahre später äußerte sich der Jenaer Philosoph und Logiker Gottlob Frege in ähnlicher Weise: „In der Dichtung haben wir den Fall, daß Gedanken ausgedrückt werden, ohne daß sie trotz der Form des Behauptungssatzes wirklich als wahr hingestellt

---

<sup>2</sup> Wir folgen hier Gabriel (2019: 15).

werden“ (Frege 1918-1919: 63).<sup>3</sup> Wenn der Dichter keine rational nachprüfbareren Behauptungen aufstellt, verfängt der Vorwurf nicht, er sei ein Lügner. Dieses Theorem kann aber nicht so verstanden werden, dass die Dichtung, weil ihre Aussagen keinen Wahrheitsanspruch erheben, von dem Wahrheitsproblem befreit sei. Frege selbst hat eine Fiktionalitätstheorie für die Literatur erstellt. (Urbich in diesem Band). Die Fiktionen, die die Dichtung erzeugt, stehen nämlich in einer Beziehung zur Wahrheit. Sie sind im allgemeinen wirklichkeitsanalog und erlauben eine Bezugnahme auf die Wirklichkeit. Das Problem der Wahrheit kann also nicht ganz der Philosophie überlassen werden, die schon immer mit der Wahrheit befasst war. Im zweiten Buch der aristotelischen *Metaphysik* ( $\alpha$   $\epsilon\lambda\alpha\tau\tau\upsilon\upsilon$  [II] 1, 993b19f.) wird die Philosophie „Wissenschaft der Wahrheit“ genannt:  $\acute{o}\rho\theta\acute{\omega}\varsigma$   $\delta'$   $\acute{\epsilon}\chi\epsilon\iota$   $\kappa\alpha\iota$   $\tau\acute{o}$   $\kappa\alpha\lambda\epsilon\acute{\iota}\sigma\theta\alpha\iota$   $\tau\eta\nu$   $\phi\iota\lambda\omicron\sigma\phi\omicron\upsilon\iota\alpha\nu$   $\acute{\epsilon}\pi\iota\sigma\tau\acute{\eta}\mu\eta\nu$   $\tau\eta\varsigma$   $\acute{\alpha}\lambda\eta\theta\epsilon\acute{\iota}\alpha\varsigma$ . Schwarz (1970) übersetzt so: „Und es ist auch richtig, die Philosophie Wissenschaft der Wahrheit zu nennen.“ Hegel sagt: „Worauf ich überhaupt in meinen philosophischen Bemühungen hingearbeitet habe und hinarbeite, ist die wissenschaftliche Erkenntnis der Wahrheit.“ (Hegel 1970: 14) Was Kant in seiner Schrift „Über den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis“ (1793) sagt, ließe sich durchaus auf manche philosophischen Theorien anwenden. In der Literatur ist es möglich, dass die fiktionale Welt in der literarischen Repräsentation sehr weit von der Wirklichkeit abweicht. Die Science Fiction öffnet, um knapp auf diese Gattung einzugehen, Räume, die unserer Erfahrungswelt widersprechen, die als eine Alternative zur empirischen Umwelt des Autors fungieren. (Suvin 1979: 27) Bei den Utopien, Dystopien, Apokalypsen usw. der Gattung handelt es sich aber oft um Projektionen sozialer, politischer und technologischer Gegebenheiten in eine ferne Welt oder Zukunft. Die präsentierten Aliens sind etwa grundsätzlich auch als Analogien und Projektionen bzw. Negationen oder Umkehrungen des Bekannten zu verstehen. Vielfach kommt es auch zu Neuaufnahmen antiker Mythen. Die Ambivalenz der Schöpfung, die in der Science Fiction oft dargestellt wird, zeigt sich bei Prometheus, die Tragik des Wissenschaftlers bei Dädalus. Es besteht kein Zweifel, dass die Science Fiction weit in die Bereiche der Philosophie hineinführt. Peter Nicholls spricht von „literature not of physics, but of metaphysics. It is in science fiction that we are now asking the deepest questions of meaning and causation.“ (zitiert nach Broderick 1995: 47). Ein Philosoph, der sich zur philosophischen Qualität der Science Fiction äußert, ist Klaus Vieweg (2016).

Die Wahrheit ist eines der großen Themen der Weltliteratur. Beispiele dafür sind zahllos, etwa Bert Brechts Drama „Leben des Galileo“ (1943), dessen Protagonist mit Hilfe eines von ihm neu entwickelten Fernrohrs das kopernikanische

<sup>3</sup> Eine Beziehung zwischen Sidney und Frege stellt Konrad (2015) her.

heliocentrische Weltbild beweist und dadurch in Konflikt mit der katholischen Kirche gerät, die dem geozentrischen Weltbild anhängt, demzufolge die Erde der Mittelpunkt der Welt ist. Hier geht es nicht um die Entdeckung als solche, sondern um das „Leben“ des Galilei, seinen Umgang mit der wissenschaftlich eruierten Wahrheit und dem Druck, dem er von den Instanzen der Kirche ausgesetzt wird.

Das Problem von Wahrheit und Lüge ist immer ein Thema in der Literatur gewesen. Es erscheint markant in Homers „Odyssee“, wo einige Erzählungen des Protagonisten Lügengeschichten sind, die er sogar im Gespräch mit der Göttin Athene auftritt. Es kann aber auch zu einer Schwebung zwischen Wahrheit und Lüge kommen, z. B. im Gespräch mit dem Schweinehirten Eumaios, als Odysseus, als Bettler verkleidet, eine erfundene Geschichte seiner Wanderschaft erzählt und berichtet, dass er Odysseus getroffen habe. Gerade als er die Wahrheit erzählt, nämlich, dass Odysseus, den er getroffen habe, zurückkommen und Rache an jenen nehmen werde, die seinen Sohn und seine Frau missachtet hätten, glaubt ihm Eumaios nicht. Äußerst kompliziert ist im Kontext von Odysseus' Lügengeschichten auch das Verhältnis zwischen der Wahrheit und dem Guten, wobei der letztere Wert höher einzuschätzen ist. Auch der Wert der Fiktion – einer gut erzählten Geschichte mit ethischen Implikationen – kann, wie Proclus (1899: 116, 7f.) in seinem Kommentar urteilt, der Wahrheit überlegen sein, wenn sich die erfundene Geschichte nicht zu sehr von der Wahrheit entfernt. Im Grunde geht es bei Homer um die (erzählende) Fiktion. Es gibt wohl in der ganzen Weltliteratur keine tiefgründigere Behandlung des Problems von Wahrheit, Fiktion und Ethik als in der „Odyssee“, die moderne Erzähltheoretiker zur Kenntnis nehmen sollten. Ein bewegendes Beispiel für die Komplexität des Verhältnisses von Wahrheit und Lüge ist die berühmte Szene in Shakespeares „Romeo and Juliet“, in der Juliet die Zeit der Liebesbegegnung mit Romeo hinauszögern will, indem sie ihm weiszumachen versucht, nicht die Lerche („lark“), deren Gesang den Morgen ankündigt, habe gesungen, sondern die Nachtigall („nightingale“). Wie kompliziert die Frage der Lüge sein kann, zeigt sich auch eindringlich in postmodernen Texten wie Philip Roths Roman „Counterlife“ (1986), der immer neue Geschichten über die Brüder Zuckerman erzählt, die sich widersprechen und Vexierbilder der Identitäten der Brüder erzeugen, oder in Max Frischs „Mein Name sei Gantenbein“ (1964) erfindet sich der Protagonist fortwährend neu, indem sich neue Namen gibt. Wenn er sich blind stellt, nimmt er die Wahrheit wahr, weil er etwa seine getäuschte Frau mit ihrem Liebhaber bei der Liebe beobachten kann. Am Ende von Ian McEwans „Atonement“ (2001), wo sich die gesamte Erzählung mit ihrer moralischen Eindringlichkeit, die von den Lesern als wahr aufgefasst worden sein mag, als bloße Fiktion enthüllt, als ein Trugbild,

das von einer der Romanfiguren aufgebaut wurde.<sup>4</sup> Wichtig ist, dass es in der Literatur immer eine wechselseitige Beziehung zwischen Lüge und Wahrheit gibt. Die Wahrheit ist vielfach die andere Seite der Lüge.

## Literatur

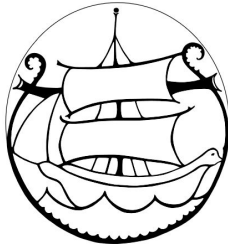
- Altieri, Charles (1987): From Expressivist Aesthetics to Expressivist Ethics. In: Anthony J. Cascardi (Hg.): *Literature and the Question of Philosophy*. Baltimore und London. 132-166.
- Arendt, Hannah (1985): *Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie*. München.
- Aristoteles (1970): *Metaphysik. Schriften zur Ersten Philosophie*. Übersetzt von Franz F. Schwarz. Stuttgart.
- Bieri, Peter (2001) *Das Handwerk der Freiheit. Über die Entdeckung des eigenen Willens*. München.
- Broderick, Damian (1995): *Reading by Starlight. Postmodern Science Fiction*. New York, London.
- Born, Marcus Andreas, und Zittel, Claus. Hg. (2018): *Literarische Denkformen*. München.
- 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.
- Eliot, George (1963): *Essays of George Eliot*. Hg. Thomas Pinney. London
- Frege, Gottlob (1918-1919): *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung*. In: *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus 2*. 58-77.
- Frege, Gottlob (1956): *The Thought: A Logical Inquiry*. In: *Mind 65* (No. 259). 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: *In Literature as Thought Experiment. Perspectives from Philosophy and Literary Studies*. Hg. F. Bornmüller, J. Franzen, M. Lessau. München. 17-30.
- Grübel, Rainer (2019): *Lügen die Dichter? Poetische und diskursive Er-Kenntnis*. In: *Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik 1*. 93-117.
- Hampe, Michael (2014): *Die Lehren der Philosophie. Eine Kritik*. Berlin.
- Hegel, G. W. F. (1970): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundriss. Erster Teil*. Frankfurt a. M.
- Herder, Johann Gottfried (1883): *Sämmtliche Werke*. Hg. Bernd Suphan. Band 18. Stuttgart.
- Kinzel, Till (2021): *Rezension von Pauly (2018)*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*. 71. 483–485.
- Konrad, Eva-Maria: (2015): *'The Poet, He nothing affirms, and therefore never lieth'*. An analysis of editorial fiction. In: *Diegesis 4*, 1. Electronic Publication.
- Mieth, D. (2007:) *Literaturethik als narrative Ethik*. In: Joisten, Karen (Hg): *Narrative Ethik. Das Gute und das Böse erzählen*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Sonderband 17*. 251-235.

<sup>4</sup> Es gibt Werke, die ganz auf Lügnerfiguren ausgerichtet sind, wie Pierre Corneilles Komödie « Le menteur » (1644) und Carlo Goldonis « Il bugiardo » (1750) oder Jurek Beckers Roman „Jakob der Lügner“ (1969), wo die Lügengebilde, die der Protagonist aufbaut, Trost und Hoffnung in einer aussichtslosen Lage spenden sollen.

- 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: Ethics in Culture: The Dissemination of Values through Literature and other Media. Hg. Astrid Erll, Herbert Grabes und Ansgar Nünning. Berlin/New York. 117-130.
- Newton, Adam Zachary. (2010): Ethics. In: Teaching Narrative Theory. Hg. David Herman, Brian McHale und James Phelan. New York. 266-280.
- 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: Values of Literature. Hg. Pirjo Lyytikäinen, Hanna Meretoja, Saija Isomaas und Kristina Malmio. Amsterdam. 117-136.
- Nussbaum, Martha C. (2001): Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions. Cambridge.
- Pauly, Frank F. (2018): P. B. Shelleys *Defence of Poetry* im Kontext der Tradition neuplatonischer Poetologien. Heidelberg.
- Proclus Diadochus (1899): Procli Diadochi in Platonis rem publicam commentarii. Hg. Guilelmus Kroll. Leipzig.
- Ricœur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Montrouge.
- Rorty, Richard (1992): Introduction. Vladimir Nabokov. Pale Fire New York/London/Toronto.
- Schildknecht, Christiane (2003): Proposition. In: Reallexikon der deutschen Literatur. Band 3. Berlin, New York. 166-168.
- Sidney, Philip (1971): A Defence of Poetry. Hg. Jan A. van Dorsten. Zweite Aufl. Oxford.
- Steiner, George (2011): *The Poetry of Thought*. New York.
- Suvin, Darko (1979): *Poetik der Science Fiction. Zur Theorie und Geschichte einer literarischen Gattung*. Frankfurt a. M.
- Vieweg, Klaus, Olivia Vieweg (2016): *Wozu braucht Gott ein Raumschiff? Die Philosophie in StarTrek*. Ludwigsburg.
- Wittgenstein, Ludwig (1962): *Tractatus Logico-Philosophicus*. London.







**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Schmitt, Arbogast: Die erste philosophische Literaturtheorie in Europa: Aristoteles' Mimesistheorie. In: IZfK 5 (2022). 17-70.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-e62d-a6b5

**Arbogast Schmitt (Marburg)**

## **Die erste philosophische Literaturtheorie in Europa: Aristoteles' Mimesistheorie<sup>1</sup>**

*The first philosophical theory of literature in Europe: Aristotle's theory of mimesis*

It is Aristotle to whom we owe the first philosophical theory of poetic art fully extant from antiquity. He recognized the origin of art and poetry in man's capacity for theory and his pleasure in it, for he considered imitation (*mímēsis*) as the beginning and basis of cognition. He understood imitation not as a mere act of copying but as the realization and re-implementation of a *single person's* general disposition to act, which is to say his or her disposition to turn towards the world aiming to seek pleasure or to avoid pain. The poet's task is to represent such a way of acting, real or fictitious, in some medium in a certain way. An orderly representation of this kind starts from an (again, real or fictitious) person's decision to prefer or avoid something. It closely follows this agent's 'quality' (*poiôtēs*), which is to say his or her character. Thereby, the poet can achieve a congruence of all parts of the entire action with one another and with the whole. This is what, in Aristotle's view, is the poet's task. At the time of the reception of Aristotle's "Poetics" around 1500 AD, the understanding of poetry was widely shaped by Horace and Cicero and hence had a strongly rhetorical character. For Horace, it is true, the poet ought to be an imitator, as well, even though an 'erudite' imitator. In Horace's view, however, his knowledge regards the general manners of man. Therefore, the poet, gifted as such with 'prophetic eye' and 'wisdom,' has the ability to express this knowledge in vivid and

---

<sup>1</sup> In der folgenden kleinen Abhandlung fasse ich vieles zusammen, was ich an anderen Stellen schon ausführlicher behandelt habe. Wichtige Vorlagen sind: Aristoteles (2011) (bei der Interpretation von Textstellen aus der „Poetik“ kann man immer die Kommentare dazu heranziehen); Schmitt (1998), Schmitt (2010a), Schmitt (2010b), Schmitt (2016b), Schmitt (2016c). Publikationen zu Einzelthemen führe ich gesondert an. Kurze Belege, die den Leseverlauf wenig stören, habe ich im Text angegeben.

concrete terms (*communia proprie dicere*). This knowledge, which men, parents, brothers, politicians, judges, military commanders, etc. use to act was considered to be learnable according to the rules of rhetoric, although it is only by the poet's individual talent that it can become art. It was believed that what Aristotle had called the 'probable' could be equated with this skill based on acquired experience and genius. As a consequence of this reinterpretation, Aristotelian probability, which makes a certain man talk and act in a certain way in accordance with his character, changed into the probability of the course of the world. The order of the action was turned into the order of things as the object of imitation. The development of art and literature as well as of the aesthetic theories of the modern age was essentially influenced by the concept of an order of things and thus impedes access to the rationality of poetry envisioned by Aristotle.

*Keywords: imitation (mimēsis), cognition, the poet's task, the probable, character, the order of the action, the order of things, the rationality of poetry*

### *Zur Bedeutung der Rezeptionssituation für die Poetik-Interpretation Dichtung als Nachahmung einer ‚Ordnung der Dinge‘*

#### Nachahmung als Nachvollzug des im Einzelnen präsenten Allgemeinen

Die Aristotelische „Poetik“ hatte seit ihrer Neurezeption zu Beginn des 16. Jahrhunderts auf die Entwicklung von Theorie und Praxis der Literatur einen außergewöhnlich großen und weitreichenden Einfluss. Selbst nach dem Beginn der Genieästhetik im 18. Jahrhundert, der im Urteil vieler dazu geführt hatte, dass „der dichtungstheoretische Aristotelimus für immer ausgedient“<sup>2</sup> hatte, blieb das Interesse an ihr erhalten. Sie gehört bis heute zu den am meisten gelesenen Texten der Antike.

Der Grundbegriff, von dem her Aristoteles Dichtung zu verstehen versucht, ist der der Nachahmung (Mimesis). In seiner Charakterisierung der wesentlichen Fähigkeiten des Menschen – er unterscheidet eine Fähigkeit zu erkennen von einer Fähigkeit zu handeln und einer zu produktivem Machen (*theōria, praxis, poiēsis*)<sup>3</sup> – ordnet er die Dichtung nicht der *poiētiké*, der schöpferischen Fähigkeit des Machens, zu, er erklärt ihren Ursprung vielmehr aus der Fähigkeit des Menschen zu erkennen und aus der Freude, die er daran empfindet. Das Nachahmen gilt ihm als Grundlage und erster Schritt zum Erwerb allgemeiner Erkenntnis (s. „Poetik“ Kap. 4, 1448b4-9). Wenn etwa Helena in der nach ihr benannten Tragödie des Euripides Theonoe, die Tochter des Königs von Ägypten, um Hilfe bittet und sagt: „Ahme die gerechte Art des Vaters nach“, dann

<sup>2</sup> Fuhrmann (1992: 302).

<sup>3</sup> Siehe zu dieser Unterscheidung v. a. „Metaphysik“ 1025b19-1026a23, 1064a17-b5.

meint sie nicht, Theonoe solle genau dieselben Handlungen ausführen wie ihr Vater, sie bittet vielmehr darum, dass sie sich nach den Prinzipien und Kriterien, von denen ihr Vater sein Handeln bestimmen ließ, richtet.<sup>4</sup> Auch die späteren antiken Literaturtheoretiker betonen bei der Beschreibung der Aufgabe einer literarischen Nachahmung, dass Nachahmung sich nicht auf die Reproduktion des Vorhandenen verlegen dürfe; wirkliche Nachahmung beziehe sich auf den Geist, aus dem heraus ein klassischer Autor geschrieben habe. „Und nicht derjenige ahmt Demosthenes nach, der sich genauso ausdrückt wie Demosthenes, sondern der fähig ist, sich in der Weise des Demosthenes auszudrücken“, heißt es in einer in der Nachfolge des Dionysios von Halikarnass (griechischer Rhetor zur Zeit des Horaz) verfassten Rhetorik.<sup>5</sup>

Dieses ‚Maßnahmen‘ an einer allgemeinen Tendenz, sich zu verhalten, oder an der Stilrichtung, in der jemand schreibt, ist mit der Übersetzung ‚Nachahmung‘ von *mīmēsis* gut getroffen. Denn diese Bedeutung entspricht auch der Etymologie des deutschen Wortes ‚nachahmen‘. Das Grundwort ist das mittelalterliche *ahmen*, *aeahmen* in der Bedeutung ‚ausmessen‘. Seit dem 16. Jahrhundert wird es in Verbindung mit *nach* (*-aeahmen*) in der Bedeutung ‚dem Maß des Vorbilds entsprechend nachgestalten‘ gebraucht.<sup>6</sup> Genauso kann man im Lateinischen *imitari*, *imitatio* (aus *imago*, Bild, und *aemulari*, nacheifern) gebrauchen und von einer *imitatio* von Tugenden, Lastern, Gewohnheiten oder auch von Personen sprechen.

Deshalb ist es auch besser, jedenfalls für das Verständnis der wichtigen Stellen, von ‚Nachahmung‘ als von ‚Darstellung‘ zu sprechen. Beim Nachahmen stellt man nicht einfach die äußeren Erscheinungen dar, wie man sie vorfindet. Man führt zwar eine konkrete Handlung aus, etwa eine gerechte Handlung, und spricht auch nicht nur allgemein über sie oder von ihr, aber das, was man ausführt, ist bestimmt von den Gründen, aus denen ein Handeln oder Reden hervorgeht, man kopiert es nicht einfach, stellt es nicht nur dar, wie es in einem Einzelfall vorkommt.

Aristoteles leitet daher die Freude am Nachahmen von der Freude am Erkennen ab, das die Dichter und alle Künstler mit den Philosophen gemeinsam haben, auch wenn sie nicht in vollem Sinn an der reinen Theorie teilhätten („Poetik“ 1448b12-17). Die Verbindung der Literaturtheorie mit Philosophie gehört zu ihren Gründungsakten.

---

<sup>4</sup> Euripides, „Helena“ 940f.

<sup>5</sup> Ps.-Dionysios von Halikarnassos, „Ars Rhetorica“ 10, 16, 16-19.

<sup>6</sup> Siehe z. B. Kluge (1989: 496), s. v. nachahmen.

Dass Aristoteles der Dichtung eine höhere Form der Allgemeinheit zuspricht als einer reinen Wiedergabe von Einzelfakten, haben bereits die ersten Kommentatoren der „Poetik“ im Secondo Cinquecento gesehen und Erklärungen zu geben versucht.<sup>7</sup> Erstaunlicherweise führt Aristoteles selbst nicht genauer aus, was er unter der größeren Allgemeinheit der Dichtung verstanden wissen wollte. Er scheint es für aus sich selbst verständlich gehalten zu haben. Jedenfalls hat er auf eine ausführliche und konkrete Erläuterung verzichtet. Eine ausdrücklich formulierte Bestimmung des Allgemeinen der Dichtung gibt er in einem einzigen Satz in dem für die ganze „Poetik“ zentralen Kapitel 9, in dem er es mit der Formulierung umschreibt:

das Allgemeine besteht darin, was für einem Menschen von bestimmter Beschaffenheit es zukommt, bestimmt Beschaffenes zu sagen oder zu tun gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen („Poetik“ 1451b8f.).

Das Allgemeine der Dichtung schien Aristoteles also in dem zu suchen, was im menschlichen Leben wahrscheinlich und vielleicht sogar notwendig ist. Wenn man jemanden mit dem Dolch ins Herz sticht, ist es notwendig, dass er an diesem Stich stirbt. Dass eine von ihrem Geliebten verlassene Frau sich rächen will, ist wahrscheinlich.

In der ersten Phase der Poetik-Kommentierung in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts waren viele überzeugt, das von Aristoteles gemeinte Notwendige entspreche einem an der platonischen Idee ausgerichteten Leben: Kyros, der ideale König, Odysseus, der Inbegriff von Klugheit und Weisheit. Ihr Handeln konnte nur von Fürsorge für alle bzw. Klugheit bestimmt sein. Auch an eine ideale Schönheit und eine ihr gemäße Anmut im Verhalten wie etwa die von Petrarca gepriesene paradiesische Schönheit der Laura konnte man als Erfüllung des Gebots verstehen, der Dichter solle das darstellen, was mit Notwendigkeit, immer und auf jede Weise ist, was es ist.

Durch diese Überhöhung wurde aber ein Konflikt mit dem Gebot der Nachahmung der Wirklichkeit sichtbar. Denn die wirkliche Welt war nicht ideal. Eine vom Dichter geschaffene Welt, die keine mögliche Wirklichkeit entsprechen konnte, war nicht glaubwürdig. Einen Ausweg bot die Orientierung an Aristoteles selbst, an seinem Konzept eines immanenten Allgemeinen in den Dingen der Welt selbst.

Statt der Darstellung eines in jeder Hinsicht idealen Königs konnte man auch das darstellen, was für einen König exemplarisch und typisch ist. Auch damit wäre etwas Allgemeines und nicht nur das faktische Verhalten eines einzelnen Königs getroffen.

<sup>7</sup> Siehe dazu Kappl (2006: 71-170).

Eine beinahe schon moderne (im Sinn von ‚heutig‘) Nebenlinie findet man bei Castelvetro (1570/1576<sup>2</sup>). Er reduzierte das Wahrscheinliche auf das im Alltag der Leute Übliche, auf das, was unter ihnen meistens der Fall war, oder auch das, was man ihnen glaubhaft machen konnte.<sup>8</sup> Diese Suche nach dem Wahrscheinlichen brauchte überhaupt keine Entsprechung in der Wirklichkeit mehr, es genügte die ‚gefühlte‘ Wirklichkeit.

### Nachahmung in der Horaz-Rezeption vor der Neukommentierung der „Poetik“ des Aristoteles<sup>9</sup>

Da Aristoteles selbst sich nicht dazu geäußert hatte, welches Wahrscheinliche oder Notwendige ein Dichter nachahmen sollte, suchten schon die ersten Kommentatoren Hilfe bei anderen antiken Autoren, von denen sie glaubten, dass sie, wenn auch vielleicht weniger philosophisch konsequent, ähnliche Auffassungen vom Dichten hatten wie Aristoteles. Als die beiden wichtigsten Zeugen galten Cicero und Horaz. Ursache für diese Wahl war auch die Rezeptionssituation.

Aufschlussreich für die Art des Zugangs, den man im 15. Jahrhundert zur „Poetik“ suchte, ist schon die Tatsache, dass die Erstpublikation nicht im Rahmen der großen Aristoteles-Gesamtausgabe (1495-98) erfolgte, sondern in Band I der „Rhetores Graeci“ (1508). Dass die „Poetik“ in der Gesamtausgabe des Aristoteles fehlte, spiegelt noch das relativ geringe Interesse an dieser Schrift im Mittelalter wieder. Die neue Zuordnung zur Rhetorik ist nicht nur ein Zeugnis für die sog. Rhetorisierung der Dichtung, sie verweist vor allem auf den Bereich, in dem ein neues Interesse an Aristoteles möglich war. Nicht der scholastische Aristoteles mit seinen metaphysischen Deduktionen wird hier weitertradiert, sondern ein neuer Aristoteles wird entdeckt, ein Aristoteles, der selbst etwas darüber zu sagen hat, wie durch Dichtung die Ordnung der empirischen Welt sinnlich schön dargestellt und emotionale Anteilnahme an menschlichem Handeln geweckt und die Liebe zur Tugend und der Hass auf das Böse erregt werden können.<sup>10</sup> Für die Aristotelische „Poetik“ kommt im Besonderen dazu, dass die Rhetorik, zu der man in der „Poetik“ eine Nähe meinte finden zu können, für die Zeitgenossen die Rhetorik Ciceros war. Sie war längst vor der ‚Wiederentdeckung‘ der Aristotelischen „Poetik“ wohlbekannt und viel kommentiert. Bereits das quantitative Verhältnis sagt hier viel über die inhaltliche Dominanz aus. Dass im Secondo Cinquecento an die fünfzig Kommentare zur „Poetik“ geschrieben wurden, erweckt zu Recht den Eindruck eines außergewöhnlich breiten Interesses an dieser

---

<sup>8</sup> Dies., 93-99.

<sup>9</sup> Dies., 9-70.

<sup>10</sup> Schmitt (2016b: 99ff.) mit einem Hinweis auf Petrarcas Bedeutung für diese Wende in Verhältnis zu Aristoteles.

Schrift. Allein zu Ciceros *Rhetorica* erschienen im Lauf des 15. Jahrhunderts aber gut 250 Kommentare.<sup>11</sup>

Mindestens gleich wichtig wie Cicero war aber für die Rezeption der Aristotelischen „Poetik“ in der Renaissance die „Ars Poetica“ des Horaz, die für die Detail-Deutung des Textes sogar noch wichtiger war.<sup>12</sup>

Auch Horaz war längst vor der „Poetik“ studiert und kommentiert.<sup>13</sup> Sein Dichtungsverständnis gab deshalb die Perspektive vor, in die die „Poetik“ eingeordnet werden musste. Wie man an die Einheit der Antike im ganzen glaubte, so waren viele im besonderen überzeugt, dass Horaz und Aristoteles gemeinsam die einheitliche antike Auffassung vom Wesen der Dichtung verkörperten. Maggi, dessen Kommentar zur „Poetik“ schon vor dem zuerst publizierten Kommentar von Robortello geschrieben war,<sup>14</sup> war überzeugt, Horaz habe in seiner *Poetik* die Aristotelische nachzuahmen versucht. Robortello hat zu seinem „Poetik“-Kommentar einen eigenen Anhang verfasst, in dem er die Hauptgedanken der Horazischen *Ars* darstellt und zu ihnen jeweils die Parallelen bei Aristoteles angibt.<sup>15</sup>

Trotz der Tatsache, dass Maggi und Robortello Kommentare zur Aristotelischen „Poetik“ geschrieben haben, ist deutlich, dass sie in der Erwartung geschrieben sind, in ihr eine Bestätigung für das aus Horaz (und anderen hellenistisch-römischen Quellen) bekannte Dichtungsverständnis zu finden, ja es ist bei beiden Autoren (und vielen späteren) klar, dass sie von Aristoteles eine philosophisch fundiertere Erklärung zu finden glaubten, durch die manches Dunkle und Ungeordnete in der „Ars Poetica“ einem besseren Verständnis zugeführt werden konnte.

Der Hauptgedanke, den man aus Horaz übernahm, ist gleich in den ersten Versen der „Ars Poetica“ formuliert, und er enthält eine bestimmte Vorstellung von dem, was eine Nachahmung leisten soll:

Wenn ein Maler einen Menschenkopf mit einem Pferdehals zusammensetzen wollte und ganz verschiedenes Gefieder auf irgendwie zusammengesammelte Glieder aufbrächte, so dass in einen hässlich schwarzen Fisch eine von oben schöne Frau enden

<sup>11</sup> Vickers (1988: 720).

<sup>12</sup> Zur Bedeutung der „Ars Poetica“ des Horaz für die „Poetik“-Rezeption in der Neuzeit bis zur Gegenwart s. Schmitt (2016a).

<sup>13</sup> Zur Bedeutung von Horaz für die Vorgeschichte der Rezeption der Aristotelischen „Poetik“ s. Herrick (1946) und jetzt vor allem Kappl (2006: 15-30).

<sup>14</sup> Siehe Conte (2002).

<sup>15</sup> Siehe Kappl (2006: 16 mit Anm. 30), dort auch weitere Belege für die Verbreitung dieser Auffassung.

würde – wenn ihr eingeladen wäret, euch das anzuschauen, könntet ihr das Lachen zurückhalten, Freunde? (1-5)<sup>16</sup>

Mit der Konstruktion dieses aus ganz und gar nicht Zusammenpassendem zusammengesetzten Konglomerats als Produkt einer ‚Fiktion‘, die nur im Fiebertraum entstehen kann (7), hat Horaz nicht nur viele römische Kritiker und seine Verehrer in der Renaissance, sondern auch noch den Gründer der neuen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Alexander Baumgarten,<sup>17</sup> davon überzeugt, dass Künstler nicht unglaubliche Fiktionen erfinden dürfen (*vanae fingentur species*, 7f.), sondern nur solches, bei dem sich Kopf und Fuß zur Einheit einer Gestalt fügen (*uni reddatur formae*, 8f.).<sup>18</sup>

Da Horaz gleich im Anschluss der künstlerischen Freiheit den ihr gebührenden Raum zugesteht (9-13), darf seine Einheitsforderung (s. auch 23: *sit ... simplex ... et unum*), auch wenn er verlangt, dass man einen Tiger einen Tiger und ein Lamm ein Lamm sein lassen solle, nicht im Sinn einer bloßen Wiedergabe der vorfindbaren Wirklichkeit verstanden werden. Ein Künstler darf ‚Kühnes wagen‘ (9), aber er muss sich bei seinen Erfindungen an das Exemplarische, Beispielhafte halten: *respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatorem* („beachten soll der gelehrte Nachahmer das Beispielhafte im Leben und den Verhaltensweisen“, 317f.). Was Horaz unter diesem Exemplarischen versteht, erläutert er ausführlich und mehrfach. Es ist das *decorum*, das, was sich für die verschiedenen ‚Naturen‘ der Menschen in ihren verschiedenen Altersstufen gehört (*mobilibus decor naturis dandus et annis*, 157; s. insgesamt 156-179), und das, was ihrer jeweiligen gesellschaftlichen Stellung entspricht: was sich für den Vater, den Bruder, den Sohn, den Fremden als Gast, den Senator, den Feldherrn, den Richter, usw. gehört (*convenientia cuique*, 312-316).

Aufgabe des Dichters ist, so kann man zusammenfassen, weder eine beliebige Erfindung noch eine reine Kopie der Wirklichkeit, sondern eine Darstellung, die sich an der ‚Ordnung der Dinge‘ orientiert und sie wiedergibt. Diese Ordnung scheint Aristoteles gemeint zu haben, wenn er vom Wahrscheinlichen und Notwendigen spricht, das die Dichtung nachahmen solle, um eine ihr gemäße Form des Allgemeinen zu erreichen.

---

<sup>16</sup> Eine gut zugängliche Ausgabe mit Übersetzung ist Horaz (1984). Die Übersetzungen oben im Text sind meine eigenen.

<sup>17</sup> Zu Baumgarten s. Schmitt (2004).

<sup>18</sup> Mit der Forderung, dass ein Kunstwerk Kopf und Fuß wie ein Lebewesen haben und so die Einheit einer Gestalt bilden solle, steht Horaz immer noch in einer letztlich auf den Platonischen „Phaidros“ zurückgehenden Tradition. Siehe Platon, „Phaidros“, 264c: „Ein Text < muss > komponiert sein wie ein Lebewesen, mit einer Art eigenem Körper, so dass weder Kopf noch Füße fehlen, er vielmehr eine Mitte hat und Extremitäten, die so verfasst sind, dass sie zueinander und zum Ganzen passen.“ Übersetzung von E. Heitsch, in Platon (1997: 50f.).

Eine Bestätigung für diese Gemeinsamkeit von Aristoteles und Horaz konnte man auch in der Betonung des Wissens durch Horaz sehen, über das auch die Dichter verfügen sollen. Er verlangt vom ‚gelehrten Nachahmer‘ eine Art Universalwissen (*sapere* als Anfang und Quelle für das richtige Schreiben, 309), das er mit dem des Philosophen gleichsetzt. Er spricht von den *Socraticae chartae*, von den Sokratischen, d. h. gelehrten, Schriften (310; Sokrates selbst hat ja keine Schriften verfasst) als der grundlegenden Bedingung allen Dichtens. Aus diesem Wissen fließen die richtigen Worte von selbst (*non invita*, 311).

Der Dichter unterscheidet sich aber dadurch vom Philosophen, dass er das Allgemeine auf konkrete, anschauliche Weise darstellen muss (*proprie communia dicere*, 128) und zugleich so, dass er die jeweils zur Sache gehörenden Gefühle, die er selbst mitempfinden soll, bei seinen Lesern erregt und so seine Dichtung schön (*pulchra poemata*) und ‚süß‘ macht (*dulcia sunt*, 99). Das erreicht er, weil die Natur in seinem Inneren sein emotionales Verhalten gegenüber Zorn, Trauer usw. formt (*format enim natura prius nos intus ad omnem / fortunarum habitum: iuvat aut impellit ad iram ...*, 108f.). Die poetische Weisheit ist dem philosophischen Wissen aber nicht unterlegen. Sie ist vielmehr die ursprüngliche Form der Weisheit (*sapientia quondam*, 396), durch die die Dichter zu priesterlichen Interpreten des Göttlichen (*sacer interpretsque deorum*, 391) und zu Stiftern jeder Art von Kultur geworden waren (396-407).<sup>19</sup>

#### Aristoteles und Horaz in ‚Übereinstimmung‘

Liest man die Aristotelische „Poetik“ von den im letzten Abschnitt behandelten Vorgaben her, scheint sie eine große Evidenz dafür zu bieten, dass in ihr – mit manchmal anderen Begriffen – ein gleiches oder zumindest sehr verwandtes Dichtungsverständnis entwickelt ist:

Auch für Aristoteles ist Dichtung eine Form der Nachahmung („Poetik“ 1447a13-16 u. ö.). Auch für ihn ist das Lernen und Erkennen eine Voraussetzung für das Dichten, ebenso wie die Freude und Lust an diesen Erkenntnissen, die auch für ihn die Dichtung mit der Philosophie teilt.<sup>20</sup> Auch Aristoteles möchte, dass die Dichtung Gefühle erregt (etwa die ‚tragischen Lüste‘ des Mitleids und der Furcht, 1453b11-13), und dass ein Dichter die Gefühle, die er darstellt, selbst mitempfindet (1455a29-34). Vor allem aber sieht auch er die Hauptaufgabe der Dichtung darin, dass sie ein Allgemeines „gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen“ darstellt (1451b5-11; 1454a33-36) und „glaubwürdig“ (*pithanón*; 1451b16; 1455a30) ist.

<sup>19</sup> Zur Aufnahme dieses Gedankens („Dichtkunst als Quelle aller Wissenschaften“) in der Renaissance s. Kappl (2006: 15 mit Anm. 25), dort auch viele Quellenbelege.

<sup>20</sup> Siehe Aristoteles, „Poetik“ 1448b4-b18; Horaz, „Ars Poetica“ 312-316.



Der Eindruck dieser Übereinstimmung ist so groß, dass er nicht nur die Renaissancekommentatoren der „Poetik“ überzeugt hat, sondern viele Interpreten bis heute. Beispielhaft kann man auf Manfred Fuhrmann oder Stephen Halliwell<sup>21</sup> verweisen, die weit über die Grenzen der Klassischen Philologie hinaus gewirkt und dadurch für einen fast allgemeinen Konsens in der *Poetik*-Rezeption gesorgt haben.

Folgen für die Interpretation der Aristotelischen Poetik aus ihrer Angleichung an die „Ars Poetica“ des Horaz

Trotz der fast überwältigenden Evidenz der Übereinstimmung der Aristotelischen „Poetik“ mit der „Ars Poetica“ des Horaz haben sich in der weiteren Deutungsgeschichte eine Reihe von Problemen entwickelt, die schließlich zur Abwendung von der Nachahmungspoetik insgesamt und zum Übergang in die neue Genieästhetik geführt haben.

Denn obwohl Horaz vom ‚gelehrten Nachahmer‘ ein gleiches Wissen verlangt wie vom Philosophen, schreibt er dem Dichter eine für ihn eigentümliche Weise zu, wie er dieses Wissen erlangt und wie er es darstellt. Denn der Dichter muss, wie er sagt, *communia proprie dicere*, das Allgemeine auf eine konkrete Weise darstellen, d. h. er muss es am Einzelnen aufzeigen, indem er es zur Anschauung bringt. Mit dieser Auffassung, dass Dichtung über Allgemeines nicht allgemein reflektiert und dadurch den Reichtum der Wirklichkeit auf abstrakt Benennbares reduziert, sondern ihn in seiner konkreten Fülle erhält, findet Horaz viel Zustimmung<sup>22</sup> auch unter heutigen Theoretikern, die die Besonderheit der Kunst etwa darin sehen, dass sie auf ‚epistemische Reduktionen‘ verzichtet und ‚das Erscheinende in der Fülle seines Erscheinens erscheinen lässt.‘<sup>23</sup>

Der Dichtung haben deshalb schon die Renaissance-Kommentare einen eigenen Zugang zum Wissen zuerkannt, der nicht auf einer abstrakten Begriffsbildung beruht, sondern seine Grundlage, wie Horaz schon hervorhob, in einer ursprünglichen Form der Weisheit hat (s. S. 24).

Diese ‚ursprüngliche Weisheit‘ versuchten die Renaissance-Kommentare wenn auch nicht mehr auf die Musen, so auf einen Enthusiasmus, einen *furor divinus* oder *poeticus* zurückzuführen, wie man auch von Platon<sup>24</sup> bis Cicero lesen konnte. Diese Überzeugung gibt es bereits vor der ‚Wiederentdeckung‘

<sup>21</sup> Siehe zur „Poetik“ selbst: Aristoteles (1976: 59f.), Fuhrmann (1992), Halliwell (1998); s. auch die Zusammenfassung seiner Grundposition in: Ders. (2003: 165-173).

<sup>22</sup> Um auch eine klassische Stimme zu zitieren, s. Lessing (1972: 372): „Das Allgemeine existiert nur in dem Besonderen, und kann nur in dem Besonderen anschauend erkannt werden.“

<sup>23</sup> So in der Intention, eine neue Ästhetik zu konzipieren, Seel (2000); ders. (2002: 330-343).

<sup>24</sup> Zum Enthusiasmus bei Platon s. Büttner (2000: 255-365).

der Aristotelischen *Poetik*, sie hält sich aber auch in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in der *Poetik*-Kommentierung durch.<sup>25</sup>

Versuche, eine größere Wirklichkeitsnähe und eine plausiblere Erklärung für die poetische Weise des Erkennens zu finden, führten schon im 16. Jahrhundert, besonders aber in den beiden folgenden Jahrhunderten, zur Erschließung eigener Vermögen, durch die man das universale Weltwissen der Künstler erklären konnte. Diese Vermögen leitete man aus der schon antiken Unterscheidung von *studium* und *ingenium* ab. Unter Begriffen wie Geschmack, common sense, bon sens, Urteilskraft (u. ä.) wurden die Fähigkeiten des *ingeniums*, der genialen Begabung, breit diskutiert. Ihre besondere Leistung sollte in einer Erkenntnis bestehen, die schon vor dem Begriff eben das erfasste, was der Begriff nur nachträglich rekonstruieren konnte, und meist nur, ohne den ganzen Reichtum des ursprünglich Erkannten wieder herstellen zu können.<sup>26</sup>

An dieser Aufgabenstellung hielt auch Baumgarten bei seiner ‚Ästhetisierung‘ der Kunsterfahrung fest. Die Wende zum Neuen sah er darin, dass er auch von den in den alten Geschmackskonzepten noch enthaltenen rationalen Momenten absah und die Kunst-Schöpfung und -Rezeption ganz und ausschließlich auf die ‚reine Sinnlichkeit‘ stützte, die eben dadurch zur ‚Ästhetik‘, zu einer *aisthētikē epistēmē*, einer *cognitio sensitiva qua talis* wurde. Nicht übersehen darf man aber, dass er die reine Sinnlichkeit als ein *analogon rationis* verstand. Auch als ‚Sinneserkenntnis als solche‘ (*cognitio sensitiva qua talis*) enthielt sie eine ihr eigentümliche Rationalität, die der abstrakten, ‚metaphysischen‘ Rationalität gemäß war. Der Unterschied zu den Geschmacks- oder Urteilskraftkonzepten ist nur eine Akzentverschiebung, keine Wende. Die Aufgabe, die der der Ratio vorhergehende Geschmack erfüllen sollte, erfüllte für Baumgarten bereits die Sinnlichkeit von sich aus.<sup>27</sup>

Für die Rezeption der Aristotelischen „Poetik“ ergab sich daraus allerdings eine ungünstige Deutungssituation. Denn die Herleitung der Dichtung aus einem der Philosophie analogen Erkenntnisstreben des Menschen durch Aristoteles erweckte von einer ästhetischen Perspektive aus den Verdacht eines übertriebenen Rationalismus,<sup>28</sup> der sogar Aristoteles in die Nähe eines schulmeisterlichen

<sup>25</sup> Siehe z. B. Agnolo Segni, «Lezioni intorno alla poesia» (1573), in: Weinberg (1972: 62f.); weitere Beispiele bei Kappl (2006: 6, 15, 63, 78).

<sup>26</sup> Siehe dazu ausführlicher Schmitt (2002); zur antiken Unterscheidung von *ingenium* und *iudicium* s. Quintilian, «Institutio oratoria» 10,1,130; 10,2,12.

<sup>27</sup> Schmitt (2004).

<sup>28</sup> Das rationalistisch-methodische Vorgehen von Aristoteles kritisiert z. B. auch Halliwell, einer der besten gegenwärtigen Kenner der „Poetik“, als kunstfremd, ja als endgültig überholt. Siehe Halliwell (2002: 69ff.).

Dichtungsverständnisses brachte, so, als ob man in seiner Nachfolge das Dichten erlernen könne, wenn man sich nur ein hinreichend großes Wissen darüber, wie sich Menschen zu verhalten und wie sie zu reden pflegen, aneignete. Diesem Regelwissen, in dem man, wie man mit peinlicher Ausführlichkeit z. B. bei Julius Scaliger nachlesen kann, rhetorische Allgemeinheiten über die Ausdrucksweise von Menschen in jeder Art von Lebenssituation erlernte, setzte schon die deutsche Klassik die Unmittelbarkeit des Erlebnisses als Quelle schöpferischer Genialität entgegen.<sup>29</sup> Baumgarten meinte, ganz auf die reine Sinnlichkeit zurückgehen zu müssen, um in einem originären Kontakt mit der Wirklichkeit deren konkrete Ordnung und Fülle zu zeigen, statt zu zerreden.

### Der Bruch mit Aristoteles im Hellenismus (seit ca. 300 v. Chr.) Der Common Sense gegen die Theorie

Die Bedeutung des Einflusses, den Horaz und ähnlich auch Cicero und etwa Pseudo-Longin, d. h. Autoren aus einer hellenistisch-römischen Phase der Antike, auf die „Poetik“-Auslegung der Neuzeit genommen haben, ist nicht eine beiläufig zusätzliche Beeinflussung, sondern ist grundlegender Natur. Denn der Bruch, den bereits die ersten hellenistischen Philosophen schon im 4. und 3. Jahrhundert v. Chr. gegenüber Aristoteles vollzogen haben, war radikal. Long und Sedley, die Herausgeber einer großen kommentierten Textsammlung der Schulen der Skeptiker, Epikureer und Stoiker, stellen gleich auf der ersten Seite ihres Buches fest, dass Aristoteles, wenn er 50 Jahre nach seinem Tod noch einmal nach Athen hätte kommen können, die intellektuelle Welt nicht wiedererkannt haben würde, die sich entwickelt hatte.<sup>30</sup> Allerdings wäre Aristoteles auch dieser Welt unbekannt gewesen. Seine von ihm selbst publizierten Schriften, deren Eleganz sehr gelobt wurde, fanden kaum mehr Leser, und seine wissenschaftlichen Abhandlungen, die seine systematische Lehre enthielten, lagerten unbeachtet im Keller einer Stadt (Skepsis) in der Nähe von Troja. Sie wurden nur zufällig durch einen Bibliophilen entdeckt und kamen nach der Eroberung Athens durch Sulla im ersten Jahrhundert v. Chr. nach Rom.<sup>31</sup> Es dauerte noch fast bis ins dritte Jahrhundert n. Chr., bis die Beschäftigung mit ihm und mit Platon sich wieder umfassend durchgesetzt hatte. Danach kehrte sich die Diskursführerschaft wieder um. Die Neuplatoniker und die Peripatetiker verdrängten das Interesse an den hellenistisch-römischen Philosophenschulen weitgehend, bis diese seit dem 14. Jahrhundert neu ‚entdeckt‘ und zum Inbegriff antiken Denkens wurden.

<sup>29</sup> Siehe die vorzügliche Studie von Sauerland (1972); s. auch Wellek (1967).

<sup>30</sup> Long/Sedley (2000: 1). Dass das nur in einem historischen Sinn, nicht der Sache nach richtig ist, s. den nächsten Abschnitt „Anfänger in der Philosophie“.

<sup>31</sup> Siehe dazu die sorgfältigen Nachweise von Primavesi (2007); s. auch Düring (1960).

Auch von der Sache her haben diese Wechsel in der Diskursführerschaft den Charakter eines Umbruchs. Die hellenistischen Schulen waren Philosophien des common sense, des gesunden Menschenverstands, die sich (wie die thrakische Magd) um die Wirklichkeit kümmerten und nicht (wie Thales) vor lauter theoretischer Beschäftigung mit dem Himmel in den Brunnen vor ihren Füßen fielen.<sup>32</sup> Für alle drei Schulen bildeten die mit den Sinnen ‚apprehendierten‘ Dinge den Ausgangspunkt und die gesamte Grundlage des Wissens von ihnen.<sup>33</sup> Sie unterschieden sich voneinander dadurch, dass die Epikureer die Sinneswahrnehmungen für unwiderlegbar hielten und allen Irrtum auf die Meinungen über sie zurückführten. Die Stoiker suchten nach einem Kriterium, durch das man sich sicher sein könne, dass das von der Wahrnehmung in der Vorstellung subjektiv festgehaltene Bild auch mit dem reinen Wahrnehmungseindruck übereinstimme, und fanden es in der klaren und deutlichen Evidenz einer Vorstellung. Wo sie erreicht war, gingen sie von einer Übereinstimmung von Vorstellung und (wahrgenommenem) Ding aus. Diese Vorstellung nannten sie eine ‚begreifende Vorstellung‘ (*phantasia katalēptikē*), in der ein bloßer Eindruck zum Begriff geworden war. Die Skeptiker bestritten sowohl die Sicherheit der Sinnesindrücke wie der evidenten Vorstellungen, vertraten aber wie die beiden anderen Schulen die Überzeugung, dass es wahre Aussagen über die Welt nur geben könnte, wenn unsere Vorstellungen mit den wahrnehmbaren Dingen in Übereinstimmung zu bringen wären.

Alle drei Schulen hatten einen enormen Einfluss auch auf die Ästhetik (im heute üblichen weiten Sinn) der Neuzeit und Moderne. Baumgarten, der Begründer der Ästhetik im strengen Sinn einer ganz auf die Sinneserfahrung gestützten Kunsttheorie zitiert ausdrücklich Lukrez’ Lehre, dass die Sinne untrüglich sind, um ihren Vorrang auch in der Schaffung und Rezeption von Kunst zu legitimieren. Für die dieser ‚Genieästhetik‘ vorausgehenden Geschmackstheorien ist der Geschmack ein Vermögen, in unmittelbarer Evidenz dem rational diskursivem Denken vorhergehende Intuitionen zu haben, an dem sich dieses auch kontrollieren lassen muss. Dieses Verfahren trägt deutlich stoische Züge. Die heute weit verbreitete Kunstauffassung, die die Produktion und Rezeption von Kunst als von der subjektiven Perspektive bestimmte Verfahren versteht, bewegt sich im Horizont der erfolgreichsten Hinterlassenschaft der antiken Philosophie, der Skepsis.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> Zu dieser Anekdote s. Platon, „Theaitetos“ 174a-b.

<sup>33</sup> Siehe zum Folgenden genauer Schmitt (2016a: 91-104); Krewet (2013: 29-34).

<sup>34</sup> Ein Beispiel: Oscar Wilde, „The Decay of Lying“ (Sprecherin ist Vivian): “Nature is no great mother who has borne us. She is our creation. It is in our brain that she quickens to life. Things are because we see them, and what we see, and how we see it, depends on the Arts that have influenced us. To look at a thing is very different from seeing a thing. One does not see anything

„Anfänger in der Philosophie“

Aristoteles' Kritik am Common Sense – avant la lettre

Aristoteles waren, anders als es Long und Sedley annehmen, die Grundpositionen der hellenistischen Schulen – der Sache nach – nicht unbekannt. Er hatte eine ähnliche Lehre sogar selbst vertreten, allerdings nicht in einer bestimmten Phase seiner Entwicklung, sondern als eine Analyse des Anfangs des Erkennens. Sein Terminus dafür war „das, was früher für uns ist“,<sup>35</sup> d. h. das, was man in einem sich vor allem auf die Anschauung stützenden Denken zuerst und auch besonders leicht erkennt. In seiner Kategorienschrift<sup>36</sup> behandelt er deshalb die der Anschauung vorliegenden Einzeldinge als sog. ‚erste Substanzen‘, d. h. als die Träger aller Eigenschaften, die man an ihnen vorfindet, bzw. als die Subjekte aller möglichen Prädikate über sie. Die Gattungen und Arten, in denen man die Gemeinsamkeiten unter ihnen in allgemeinen Begriffen erfasste, galten auch Aristoteles als nachträgliche, von uns gebildete Abstraktionen, sie sind nur ‚zweite Substanzen‘.

Bei diesen Anfängen der Philosophie, die man kennen und mit deren Problemen man umgehen können muss, kann man nach Aristoteles aber nicht stehen bleiben. Grund dafür ist, dass man nicht naiv meinen könne, das, was wir sehen, hören, riechen, schmecken, tasten, seien die äußeren Dinge selbst. Wir haben, wie er sagt, „nicht den Stein in der Seele.“<sup>37</sup> Man muss also unterscheiden zwischen den Dingen, die wir beim Wahrnehmen vor uns haben, und dem, was wir von ihnen mit der Wahrnehmung erkennen. Ein Architekt und ein normaler

---

until one sees its beauty. Then, and then only, does it come into existence.” (Wilde [2003]: 1086). Der Unterschied zu Aristoteles ist allerdings nicht, dass Aristoteles an die durch die Natur einfach gegebene Schönheit glaubt, die die Kunst nur nachahmen müsse. Die Aufgabe des Künstlers ist vielmehr die einer auswählenden Erkenntnis, die das, was künstlerisch formbar ist, aus einer oft diffusen Wirklichkeit herausbilden muss. Für ihn kann es kein Akt einer bloßen Art des Sehens sein, die aus einem Ding ein schönes Ding macht. Erst der unterscheidende Blick, der das Geordnete und Schöne vom Beliebigen sondert, oder auch die auf Erkenntnis beruhende Erfindung von Gestalt, macht etwas Wirkliches oder Erfundenes zu Kunst.

<sup>35</sup> Zur Unterscheidung zwischen dem, was früher für uns und früher der Sache nach ist, s. Aristoteles, „Physik“ 184a16-21; „De anima“ 413a11-16. Zur Erklärung s. z. B. Philoponos, „In Categorias“ (CAG XIII.1) 49,27-50,1; Simplikios, „In Categorias“ (CAG VIII), 73,15-75,22; 82,19–22. Siehe dazu Thiel (2004: 17-66; s. aber insgesamt bis 124); s. auch Pietsch (1992: 45-52). Pietsch gibt auch eine gute Erklärung, weshalb das der der Anschauung Zugängliche Gegenstand der Kategorienschrift ist (ders. 1992: 45-71); zur Unterscheidung dieses Anfangs des Erkennens von der wissenschaftlichen Erschließung des Sachgehalts der Einzeldinge in der „Metaphysik“ und in den „Analytica posteriora“ s. Schmitt (2016a: 215-248).

<sup>36</sup> Siehe dazu die grundlegende Untersuchung von Thiel (2004).

<sup>37</sup> Siehe Aristoteles, „De anima“ III, 8, 431b29.

Wanderer, die an einem schönen alten Landhaus vorüber gehen, haben zwar dasselbe Landhaus vor sich, gesehen haben sie aber vermutlich sehr Verschiedenes. Auch an Reichtum und Fülle des Gesehenen wird das, was sich der Architekt in der Vorstellung wieder vergegenwärtigen kann, das, was dem Wanderer noch präsent ist, weit übertreffen. Der äußere und der subjektiv in uns rezipierte und repräsentierte Gegenstand sind also nicht identisch.

Die Aufgabe des Philosophen muss also sein, reflexiv-kritisch darüber nachzudenken, wie wir, mit der Wahrnehmung beginnend, die Gegenstände, auf die wir treffen, in uns aufbauen, um einen mehr oder weniger zutreffenden Begriff von ihnen zu gewinnen.<sup>38</sup> Beginnt man in dieser Weise nicht mit den äußeren Dingen, die einem vermeintlich irgendwie ‚unmittelbar gegeben‘ werden, um sie erst dann mit dem Verstand zu verbinden, zu trennen, zu verallgemeinern usw., sondern reflektiert zuerst auf unsere Erkenntnisvermögen, d. h. auf das Werkzeug, mit denen wir sie in uns herstellen, wird schnell klar, dass man mit der bloßen Wahrnehmung überhaupt keinen Gegenstand erkennt.<sup>39</sup>

Wer einen Ton hört, hört – allein mit dem Hörvermögen – keine Theorbe und keine Gambe, sondern eben einen Ton. So ist es mit der Farbe, die man natürlich immer an etwas sieht. Durch das bloße Sehen sieht man z. B. ein Grün. Zu erkennen, dass das das Grün der Fensterläden eines Landhauses ist, ist nicht mehr Sache des Auges allein. Analog schmeckt und riecht man keinen Thymian oder Oregano, sondern einen bestimmten Geschmack oder Geruch usw.

Durch die Reflexion auf das, was man mithilfe der Wahrnehmung erkennen kann, kann man sich selbst auch Klarheit darüber verschaffen, dass man manches, z. B. ob etwas sich bewegt oder welche Form etwas hat, auch durch mehrere Wahrnehmungen feststellen kann. Eine Form kann man sehen oder ertasten, eine Bewegung sehen, hören und tasten, usw. Man kann auch Wahrnehmungen miteinander verbinden und z. B. etwas Gelbes und etwas Süßes nicht neben- und nacheinander, sondern als ein Eines wahrnehmen.

Zu meinen, dass man auch Gegenstände wahrnimmt, ist nach Aristoteles allerdings eine Fehleinschätzung des Alltagsbewusstseins, die daher kommt, dass der Begriff, der zur Wahrnehmung dazukommen muss, meist wie von selbst gefunden scheint, z. B. ob etwas ein Haus oder ein Baum ist. Man muss die Erkenntnisbedingungen aber nur etwas erschweren und z. B. einem Menschen des 18. Jahrhunderts ein Notebook oder einem heutigen Menschen das Schiffchen eines alten Webstuhls zeigen, dann ist sofort klar, dass man mit Sehen, Tasten usw. nicht auskommt, wenn man wissen will, was man beim Wahrnehmen vor

---

<sup>38</sup> Siehe zum Folgenden Schmitt (2020a: 7-100).

<sup>39</sup> Zur Wahrnehmung bei Aristoteles s. die sorgfältigen Analysen bei Bernard (1988).

sich hat. Aristoteles nennt solche Wahrnehmungen daher ‚akzidentelle Wahrnehmungen‘, weil man bei ihnen durch die Wahrnehmungen nur noch Akzidenzien erfasst, z. B. die weiße Haut eines Menschen, nicht aber ihr wesentliches Sein.

Schon Platon hatte an einfachen Beispielen demonstriert, dass man durch bloßes Wahrnehmen bestenfalls fähig wird, sich eine direkte Kopie der äußeren Gestalt von etwas vorzustellen oder eine solche herzustellen. Wenn man begreifen will, was ein Bohrer, ein Beil, ein Messer, ein Weberschiffchen oder auch ein Auge ist, darf man sich nicht an eine einmalige Erscheinung klammern, sondern muss auf das achten, was etwas kann und wie es dieses Können vollzieht. Zu erkennen, ob etwas ein Auge ist, hängt nicht von der Linsenform ab, die wir gewöhnlich mit einem Auge verbinden (manche Fische oder Muscheln sehen mit einem Spiegel), sondern davon, dass man erkennt, dass etwas das Vermögen zu sehen, d. h. Farben zu unterscheiden, ausführt. Ein Vermögen, zu sehen, zu bohren, zu schneiden, verwirklicht immer etwas, das grundsätzlich möglich ist, auf eine bestimmte Weise, etwa das Vermögen zu zerschneiden gegenüber einem bestimmten Material. So kann man ein Stück Papier oder Blech zerschneiden, und dies mehr oder weniger gelungen.

Bei einem Vermögen (*dýnamis*) blicke ich auf das, woran es wirkt, und was es ins Werk setzt (*apergázetai*).<sup>40</sup>

Aristoteles selbst formuliert dies sehr prägnant:

Alles wird durch sein Werk (*érgon*) und durch das Vermögen dazu (*dynámei*) bestimmt. (*Politik* 1253a23)

Platon und Aristoteles unterscheiden daher: mit den Wahrnehmungen erkennen wir die Farben, Töne, Geschmäcke, Gerüche (usw.) von etwas und deren Synthesen, mit dem Denken, das in ihrem Urteil mit einem (noch unbegründeten) Meinen (*dóxa*, *hypólēpsis* = Vermutung) beginnt, das, was etwas kann und leistet. Beides erkennt man an denselben Gegenständen, es gibt nicht einen Gegenstand der Wahrnehmung ‚hier‘ und einen des Denkens ‚dort‘, die inneren Produkte aber dieser Erkenntnisformen sind verschieden. In diesem Sinn kann man dem Denken auch einen eigenen Gegenstand zuschreiben. Das ist aber ein innerer Gegenstand. Man hat durch das Meinen ein anderes Wissen von einem Gegenstand als durch das Wahrnehmen.

Darüber, wie man vom Meinen in einem methodisch reflektierten Gebrauch von Verstand (*diánoia*) und Vernunft (*nous*) ein begriffliches Wissen erarbeitet, haben Platon und Aristoteles systematische Überlegungen durchgeführt. Für

---

<sup>40</sup> Siehe Platon, „Politeia“ 477d; Aristoteles, *Politik* 1253a23; s. dazu Schmitt (2020b); zur Wahrnehmung bei Platon und ihrem Verhältnis zu den rationalen Erkenntnisvermögen s. die umfassend belegte Interpretation bei Büttner (2000: v. a. 18-130).

das Verständnis der „Poetik“ bilden sie eine wichtige Voraussetzung, die allerdings eine ausführliche Begründung erfordert.<sup>41</sup> Eine unmittelbare Relevanz hat aber die explizite Unterscheidung zweier Bedeutungen von ‚Dynamis‘, für die Aristoteles nur das eine Wort ‚Dynamis‘ zur Verfügung hat. Von einer Dynamis spreche man im Sinn einer Art allgemeiner Möglichkeit, etwa wenn man dem Menschen zuspricht, dass es ihm möglich ist, Wissen zu erwerben oder eine Sprache zu erlernen. Auch derjenige, der z. B. eine Sprache erlernt hat, verfügt über eine Möglichkeit, über die Möglichkeit, diese Sprache, wenn er will, anzuwenden.<sup>42</sup> Diese Möglichkeit ist aber ein bereits wirklicher Besitz, der nur nicht immer aktualisiert ist. Sie ist ein Habitus, eine *Héxis*. Eine Sprache erlernt man, indem man die Möglichkeit dazu, die man bereits hat, übt, bis sie aus einer bloßen Möglichkeit zu einem ausgebildeten Vermögen geworden ist, über das man dann selbständig und von sich aus verfügt und jederzeit (wenn man nicht durch äußere Umstände, etwa Krankheit, gehindert ist) betätigen kann.

Für die „Poetik“ hat diese Unterscheidung eine zentrale Bedeutung. Denn die Aufgabe, die Aristoteles dem Dichter gestellt sieht, ist, solche Taten und solche Reden vorzuführen, die unmittelbarer (wahrscheinlicher oder notwendiger) Ausdruck des Charakters der handelnden Personen sind. Ein Charakter aber bildet sich nach Aristoteles, wenn jemand die ‚Dynamis‘, die Vermögen und Fähigkeiten, die er hat, so ausgebildet hat, dass sie zu festen Verhaltensweisen, Habitus (*héxeis*) geworden sind, die sein Handeln dann nicht beliebig und willkürlich, sondern in festen Tendenzen, Aristoteles spricht auch von einer allgemeinen Beschaffenheit (*poiótēs*), prägen.<sup>43</sup> Darüber wird gleich genauer zu handeln sein.

### *Die Dichtung und ihr ‚Werk‘ bei Aristoteles Nachahmung einer Ordnung der Handlung*

Nachahmung als Herstellung der Präsenz von etwas in etwas

Bereits der kurze, auf einige Grundzüge beschränkte Durchgang durch die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der „Poetik“ macht deutlich, dass eine den Aristotelischen Anliegen angemessene Textdeutung durch eine ganze Reihe von Vorerwartungen beeinflusst ist. Für das Nachahmungsverständnis am wichtigsten ist die Erwartung, Nachahmung sei auf eine Ordnung der Dinge bezogen, auf das also, was in der Regel als das antike Kosmosdenken bezeichnet wird. Weil die Antike noch nicht auf das Denken selbst reflektiert habe,

<sup>41</sup> Siehe dazu Schmitt (2016a: 215-334).

<sup>42</sup> Siehe Aristoteles, „De anima“ II, 5, 417a22-418a5; zur Unterscheidung der verschiedenen Dynamis-Verwendungen durch Aristoteles, s. Bernard (1988: 54-68).

<sup>43</sup> Siehe Aristoteles, z. B. „Nikomachische Ethik“ II,1, 1103a11-1103b24; II,5, 1105b19-28.



sondern ihre Aufgabe in erster Linie darin gesehen habe, die als selbstverständlich vorausgesetzte Ordnung der Welt zu erkennen, habe sie auch der Kunst die Aufgabe zugewiesen, diese Ordnung darzustellen.<sup>44</sup> Dieses Verständnis der Aufgabe der Kunst sei für ihren Rationalismus verantwortlich. Man sei noch überzeugt gewesen, von der Erkennbarkeit der Welt als von etwas Selbstverständlichem ausgehen zu können. Für den ‚gelehrten Nachahmer‘ sei deshalb das Wissen über das Allgemeingültige, Exemplarische, Mustergültige die erlernbare Grundlage seiner Kunst gewesen. Durch die Aufgabenstellung, dieses Allgemeine konkret im einzelnen darzustellen, geriet das künstlerische Schaffen aber in einen Widerspruch zu diesem rationalen Anspruch. Denn dadurch wurde das allgemeine Wissen über die Welt abhängig von dessen Präsenz in einem subjektiven Erleben. Die Reflexion auf die Bedingungen dieser subjektiven Bedingungen führte konsequent zu einer immer weiteren Subjektivierung auch der Gegenstände der Kunst.

Von diesen beiden Vorerwartungen ist die Interpretation der „Poetik“ bis heute geprägt: sie sei von einem zu großen Vertrauen in die objektive Erkennbarkeit der Welt und von einem zu geringen Wissen um die subjektiven, schöpferisch freien Bedingungen unseres Zugangs zu ihr geprägt. Sie sei deshalb einerseits zu rationalistisch, andererseits zu unreflektiert.

Schlägt man von diesen Voraussetzungen her den Aristotelischen Text auf, macht man die erstaunte Feststellung, dass Aristoteles das Nachahmen zwar tatsächlich als das Erste und Allgemeinste bezeichnet, was man von jeder Art von Kunst wisse, er weist ihm aber überhaupt keinen Gegenstand zu, sondern sagt, jede Nachahmung ahme in verschiedenen Medien davon verschiedene Gegenstände auf verschiedene Weise nach (etwas verkürzt: *en hetérois hétera hetérōs*, in Verschiedenem Verschiedenes auf verschiedene Weise, „Poetik“ 1447a16f.). Von bestimmten Gegenständen oder Gegenstandsbereichen, etwa der Wirklichkeit oder der Natur, ist keine Rede. Stattdessen legt Aristoteles einfach den Vorgang des Nachahmens auseinander: Durch eine Nachahmung macht man etwas durch etwas Anderes präsent, z. B. in Farbe und Form, durch Töne, Gesten oder auch durch die Sprache („Poetik“, Kap. 1). Man ahmt also immer Etwas in Etwas, d. h. in einem Medium nach, das verschieden von dem nachgeahmten Gegenstand ist. Eine Nachahmung von Sokrates ist nicht Sokrates selbst, sondern Sokrates in einem Medium, z. B. in Farbe und Form. In diesem Medium kann man Sokrates auf bestimmte Weise, z. B. in einer Schwarz-weiß-Zeichnung oder auch in Farbe darstellen.

---

<sup>44</sup> Noch Gottsched betont mit Bezug auf das Weisheitsbuch des Alten Testaments („Sapientia“ 11,21), dass Gott alle Dinge nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen habe. Deshalb sei die Aufgabe des Dichters, die von Gott so geordneten Dinge nachzuahmen und sich nicht in „abgeschmackten“ Erfindungen zu verlieren. Siehe Gottsched (1973: 183f.).

Das gilt ausdrücklich auch für fiktive Gegenstände. Aristoteles betont mehrfach im Verlauf des Textes, dass es keinen Unterschied macht, ob man Wirkliches oder Erfundenes in der Dichtung (oder der Kunst im allgemeinen) nachahmt.<sup>45</sup> Auch das Gemälde einer Chimäre ist eine Nachahmung ebenso wie eine epische Erzählung von ihr. In beiden Fällen ist die Chimäre nur durch das Medium der Farbe oder der Sprache präsent und ist daher auch nur so präsent, wie es das Medium leisten kann oder will, z. B. kann ein Bild das Handeln der Chimäre nur in Ausschnitten zeigen, die Dichtung kann sich auf einzelne Aktionen von ihr beschränken usw. Die ‚wirkliche‘ Chimäre ist etwa die Chimäre in dem ursprünglichen Mythos von ihr. Im Blick auf ihn könnte man das Bild oder den Bericht von ihr kritisieren, weil sie richtig – als Verbindung von Löwe, Ziege und Schlange<sup>46</sup> – oder falsch oder nur in nicht zu ihr passenden Aktionen dargestellt ist.

Analog könnte man auch bei einem Traum unterscheiden zwischen dem wirklich geträumten Traum und seiner Wiedergabe in einer Erzählung oder auf einem Bild.

In der einleitenden Feststellung in der *Poetik*, der allgemeinste Aspekt jeder Kunst sei, dass sie Nachahmung (*mímēsis*) ist, will Aristoteles also gar nicht den Gegenstand oder die möglichen Gegenstände einer Nachahmung festlegen, er gibt vielmehr einfach eine analytische Beschreibung dessen, was man tut, wenn man an etwas ‚Maß nimmt‘, um es nicht als es selbst, sondern mit irgendeinem Mittel, z. B. der Sprache, wieder präsent zu machen. Dabei gibt es immer den Unterschied zwischen dem Mittel und dem Gegenstand und die Aufgabe, diese Präsenz in irgendeiner Weise zu gestalten.

Handlung als Gegenstand der Poesie: Aktive Hinwendung zu den Dingen, sofern sie mit Lust oder Unlust erfahren werden

Trotz seiner allgemeinen Bestimmung von Nachahmung geht Aristoteles im 2. Kapitel der „*Poetik*“ wie selbstverständlich davon aus, dass Dichter wie Maler ‚Handelnde‘ nachahmen (1441a).<sup>47</sup> Der scheinbare Widerspruch löst sich aber, wenn man – mit Aristoteles – die genaue Hinsicht feststellt, in der hier von Handlung die Rede ist. Denn anders als der in vielen Interpretationen heute

<sup>45</sup> Siehe Aristoteles, „*Poetik*“ 1451b19–33; 1453b23–26; 1455a34–55b1.

<sup>46</sup> Siehe z. B. Homer, „*Ilias*“ 6, 179-183; Hesiod, „*Theogonie*“ 319-325. Beide Dichter beschreiben die Chimäre geringfügig anders. Homer sagt einfach, sie sei vorne ein Löwe, in der Mitte eine Ziege, hinten eine Schlange, Hesiod betont einen anderen Aspekt und berichtet davon, dass sie drei Köpfe, eines Löwen, einer Ziege und einer Schlange gehabt habe.

<sup>47</sup> Mit der gleichen Selbstverständlichkeit geht auch Platon davon aus, dass alle nachahmende Kunst Handelnde nachahmt. Siehe „*Politeia*“ 603c.

meist angewendete Handlungsbegriff ist für Aristoteles eine Geschehens- oder Ereignisfolge, ein story oder story line, une action usw. noch keine Handlung. Tiere und Kinder handeln nicht, wie er betont, denn von Handeln könne man erst sprechen, wenn man auf Äußeres nicht einfach reagiere, sondern wenn man fähig ist, Entscheidungen zu treffen.

„Handeln und sich Entscheiden sind ein und dasselbe“ (*to autó ... to praktón kai to prohairetón*, „Metaphysik“ 1025b24), formuliert er. Die Fähigkeit zu selbständiger Entscheidung hat man aber erst, wenn man seine Fähigkeiten so weit ausgebildet hat, dass man – wie über eine erlernte Sprache – aus eigenem Können über sie verfügt.

Das, wofür man sich entscheidet, ist das, was man für gut oder besser hält. Das gilt nach Aristoteles grundsätzlich.<sup>48</sup> Denn auch wenn man es vorzieht, Schlechtes für andere oder für sich zu tun, tut man das, weil man es für besser hält, böse zu sein oder sich zu schädigen oder sich gar das Leben zu nehmen, etwa weil man es für besser hält, nicht mehr zu leben als weiter körperliche oder seelische Schmerzen zu ertragen. Hält man etwas nicht nur in objektiver Distanz für gut, sondern wendet sich ihm zu, weil es einem gut für sich selbst zu sein scheint, ist es immer mit Lust oder Unlust verbunden. Man wählt den sinnlichen Genuss, weil er einem angenehm ist, und man meidet die Arbeit, weil sie mit Unlust verbunden ist.

Um der Lust willen handeln wir schlecht, und aus Unlust unterlassen wir das Gute. („Nikomachische Ethik“ 1104b8f.).

Denn das Angenehme und Schöne [...] ist das Ziel allen Handelns von allen (*toútōn gar chárin pántes pánta práttousin*: 1110b9-11).

Es scheint besonders in unserer Natur zu liegen, dass wir die Unlust meiden und die Lust suchen (1157b17).

Im Handeln sucht man also einen besonderen Zugang zur Welt: man wählt das aus und wendet sich dem zu, was für einen mit Lust, und wendet sich von dem ab, was mit Unlust verbunden ist.

Stellt man ein solches Handeln dar, gibt man keinen Bericht über irgendwelche Ereignisse, sondern zeigt, wie jemand Freude und Lust an etwas hat oder gewinnt und sich ihm zuwendet bzw. wie er etwas mit Unlust verbindet und sie zu meiden versucht. Wenn z. B. der Ältestenrat des Königs in einem Chorlied des „König Ödipus“ davon singt, wie er durch die Anschuldigungen eines Sehers gegen Ödipus in eine ‚Aporie‘ geraten sei und nicht wisse, wie er sich verhalten soll, stellt er seine innere Not dar und kommt am Ende auch zu einem Ergebnis, das es ihm möglich macht, seine Gefühle für den König nicht aufgeben zu müssen. Deshalb schließt er sein Lied mit der wiedergefundenen

<sup>48</sup> Siehe den Eingangssatz der „Nikomachischen Ethik“ (1094a1-3) und dazu Schmitt (2017: 38-41).

emotionalen Gewissheit: „Soweit es auf mich ankommt, wird er niemals eines Bösen überführt werden“ (510f.), denn er habe gesehen und wisse aus Erfahrung, dass Ödipus ein Wohltäter seiner Stadt sei (507-509).

Nimmt man die Auffassung vom Lyrischen, wie man sie etwa bei Goethe oder Hegel formuliert findet, zum Kriterium, müsste man folgern, dass Dichtung für Aristoteles in allen ihren Gattungen lyrisch ist. Hegel und Goethe unterscheiden das Lyrische vom Epischen gerade durch die Konzentration auf den subjektiven Gefühlsanteil: Das Epos „stellt [...] den außer sich wirkenden Menschen [vor]“<sup>49</sup> und hat „das Geschehen einer Handlung zum Objekte, die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit [...] zur Anschauung gelangen muss“,<sup>50</sup> die Lyrik dagegen stellt alles so dar, dass „auch das Sachlichste und Substantiellste als subjektiv empfunden, vorgestellt oder gedacht erscheint.“<sup>51</sup>

Auch mit dem, was Hegel als die Gattungsbestimmung des Epos beschreibt, stimmt Aristoteles nicht überein und kann sich für seine Auffassung auf die berühmtesten Epen der Antike, auf Homers „Ilias“ und „Odyssee“, stützen. Von einer „Handlung, [...] die in ihrer ganzen Breite der Umstände und Verhältnisse als reiche Begebenheit [...] zur Anschauung“ gelangt, kann in beiden Epen keine Rede sein. Die „Ilias“ z. B. erzählt von dem 10-jährigen Krieg um Troja gerade einmal 51 Tage, und selbst von diesen Tagen konzentriert Homer die Handlung auf nur gut 10 tatsächlich ‚reich‘ dargestellte Tage. Bereits das Thema der „Ilias“ lautet nicht ‚der trojanische Krieg‘, sondern ‚der Zorn des Achilleus‘. Mit der Erzählung, wie dieser Zorn entstand, beginnt, mit seiner endgültigen Beilegung endet sie. Auch alle Stadien dazwischen beziehen sich auf den Zorn auf Agamemnon, seiner langsamen, aber schließlich völligen Beilegung und davon, dass er auf Hektor überspringt und durch Achills Mitgefühl mit dessen Vater Priamos völlig verschwindet. Aristoteles bewundert diese Art der Darstellung und rühmt Homer als den Dichter, der wirklich weiß, was Nachahmung (sc. einer Handlung) ist.<sup>52</sup>

In der Perspektive der klassischen Gattungsbestimmung der Lyrik müsste auch Homers Epos als Lyrik gelten. Es ist wie auch viele neuere Lyrik narrativ in der Darstellungsform, lediglich in der Ausdehnung der Erzählung weicht es erheblich ab.

<sup>49</sup> Siehe Goethe (1984: 326-328).

<sup>50</sup> Siehe Hegel (1970: 330).

<sup>51</sup> Siehe ebd. 431.

<sup>52</sup> Zur Begründung s. Schmitt (2012: 263-317, v. a. 274-284); und s. jetzt v. a. die überzeugende Interpretation bei Meier (2018).

Für Aristoteles ist allerdings allein das Epos unter den drei modernen Literaturgattungen eine Gattung im vollständigen Sinn, weil es alle Aspekte einer Nachahmung in sich vereinigt: das ‚Worin‘ (eine Nachahmung vollzogen wird), das ‚Was‘ (der Gegenstand, an dem die Nachahmung Maß nimmt) und das ‚Wie‘ (eine aus narrativer und dramatischer Darstellungsweise gemischte Nachahmung). Dazu gleich mehr.

‚Dramatisch‘ ist für Aristoteles lediglich eine Weise des ‚Wie‘ der Nachahmung. ‚Lyrisch‘ wäre, wie gesagt, eine allgemeine Unterscheidungskategorie zur Abgrenzung der Dichtung (und der Kunst überhaupt) gegen andere Formen der Rede, etwa gegen rein theoretische Darlegungen oder gegen rhetorische Redeweisen, die nicht nur Erkenntnis und mit ihr verbundene Gefühle vermitteln wollen, sondern die auf die Beeinflussung der Hörer ausgerichtet sind.

Man kann also festhalten: Wenn Aristoteles die Aufgabe der Dichtung in einer Nachahmung von Handelnden erkennt, will er nicht den Gegenstandsbereich von Dichtung auf die Darstellung einer Ereignisfolge einschränken, von der man berichten oder die man in aktiver Handlung vorführen kann, so, als ob für ihn die Qualität einer Dichtung in dem Interesse an dem, was in ihr ‚passiert‘ aufgehen würde, der Gegenstand ‚Handlung‘ bezeichnet bei ihm vielmehr einen besonderen Zugang zur Welt. Die Feststellung, „beim Nachahmen ahmt man Handelnde nach“ („Poetik“ 1448a1) macht keine Aussage über einen bestimmten Gegenstandsbereich, etwa über menschliche Aktionen im Unterschied zur genießenden Betrachtung einer schönen Landschaft, sondern über die Art und Weise, wie man sich wem auch immer zuwendet.

Diese Art des Zugangs (*práxis*) grenzt Aristoteles v. a. ab gegen ein reines Erkenntnisinteresse an der Welt, wie es der Wissenschaftler hat (*theōría*), und gegen ein ‚praktisches‘ Interesse daran, wie man etwas machen, herstellen kann (*poiēsis*) – psychologisch als Rhetor oder handwerklich technisch.

Die Unterscheidung zwischen Machen und Handeln liefert ihm ein wichtiges Kriterium für die Beurteilung von Dichtung. Wenn z. B. in der Euripideischen Tragödie „Medea“ Medea ein Gift herstellt, mit dem sie die neue Frau, die Jason heiraten möchte, töten will, ist das ein Machen. Wie sie dieses Gift herstellt und ob Euripides dabei alle Ingredienzien und ihre Mischung zutreffend beschrieben hat, spielt für die Qualität der Dichtung keine große Rolle. Am besten ist es, wie er sagt, wenn auch das richtig ist, für die Dichtung als Dichtung aber ist relevant, ob die Handlungsmotive und -ziele glaubwürdig sind, d. h. sich als wahrscheinliche oder notwendige Folgen aus dem Charakter Medeas in ihrer bestimmten Lebenssituation ergeben („Poetik“ 25, 1460b13-37). Die dazu nötige Prüfung ist nicht: „War das Gift wirksam?“, sondern: „War seine Wirkung das Gut, dessen Genuss Medea unbedingt durch seine Herstellung erreichen wollte?“ – etwa, dass sie den Verrat und die Erniedrigung durch Jason dadurch rächen konnte. Als

Jason ihr am Ende sagt: „Auch Du bist voll Schmerz“, antwortet Medea: „Der Schmerz löst sich, wenn Dir der Hohn vergeht.“ (Euripides, „Medea“ 1361f.) Die Erfüllung eines Handelns kann, sie muss aber nicht mit dem Erfolg eines Machens zusammenfallen. Auch wenn Medea zu Jason sagt, ihr Schmerz habe sich gelöst, sie weiß, wie sie sich in ihrem großen Monolog (1021-1080) selbst in völliger Klarheit bewusst gemacht hat, dass sie für den Rest ihres Lebens leiden wird. Diese Folge ist zuerst eine Folge ihrer Handlungsziele, das Machen stand ganz in deren Dienst und kann deshalb, obwohl es für sich erfolgreich war, den Misserfolg des Handelns nicht ausgleichen.

Das Wahrscheinliche: Kriterium der Herleitung der Ordnung des Handelns aus der ‚Beschaffenheit‘ des Handelnden

Wie man bereits aus der Bestimmung, Dichtung sei Nachahmung von Handlungen, erschließen kann, ist für Aristoteles die Gestaltung einer Handlung für das, was wir die Form, die innere Stimmigkeit einer Handlung nennen, ausschlaggebend. Die zentralen Begriffe, die er dafür benutzt, sind: *synthesis* oder *syntaxis tōn pragmatōn*: die Komposition und die Anordnung der Teile einer Handlung zu einem einheitlichen Ganzen.<sup>53</sup> Eine Dichtung soll, wie er in Anlehnung an eine berühmte Formulierung Platons sagt,

eine ganze und vollständige Handlung haben, mit Anfang, Mitte und Ende, damit sie als eine Einheit und ein Ganzes wie ein Lebewesen die ihr eigentümliche Lust schafft (1459a19-21).

Er präzisiert diese Einheitsforderung noch:

Die Anordnung der Handlungsteile muss so sein, dass das Ganze sich ändert und in Bewegung gerät, wenn auch nur ein Teil umgestellt oder entfernt wird. Das nämlich, was da sein oder nicht da sein kann ohne erkennbaren Unterschied, ist kein (konstitutiver) Teil des Ganzen (1451a32-35).

Aus diesem Einheitspostulat zieht Aristoteles im 9. Kapitel der „Poetik,“ das inhaltlich als das Hauptkapitel des ganzen Textes gelten kann, gleich zu Beginn die für ihn wichtigste Folgerung:

Aus dem Gesagten ist auch klar, dass nicht das wirklich Geschehene wiederzugeben, die Aufgabe des Dichters ist, er soll <vielmehr darstellen>, wie etwas geschehen könnte und was möglich ist – gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (1451a36-38).

Man wird nicht bestreiten können, dass Aristoteles hier eine für einen Kenner der Modallogik merkwürdige Aussage macht. Wie soll man ‚das, was möglich ist‘

<sup>53</sup> Siehe „Poetik,“ v. a. 1447a9, 1450a5, 1450a37, 1451b12, 1452b28, 1455a22, 1459a18, 1460a28, 34.

„gemäß dem Notwendigen“ darstellen? Etwas, was nur möglich ist, ist eben deshalb nicht notwendig. Diese scheinbare Unklarheit im Aristotelischen Text war einer der Gründe, weshalb viele Interpreten seit der Renaissance nach einer sinnvollen Vereinbarkeit dieser Aussage mit der Logik gesucht haben. Man fand sie in der Auslegung des Wahrscheinlichen und Notwendigen als den allgemeinen Ordnungsprinzipien der Welt. Die Konzeption einer Handlung, die sich an diese Ordnungsvorgaben hielt, stellte, selbst wenn sie erfunden war, eine mögliche Wirklichkeit dar. Wenn alle Menschen sterblich sind, weil dies gemäß der Weltordnung notwendig ist, dann ist eine Handlungskonzeption poetisch möglich, wenn sie sich an diese allgemein wahrscheinlichen oder notwendigen Vorgaben hält, weil sie dann etwas darstellt, „was geschehen könnte und möglich ist.“ Nur eine Handlung, die erzählt, dass ein Mensch, dessen Herz mit dem Schwert durchbohrt wird, stirbt, ist eine mögliche Handlung, die in der Wirklichkeit auch vorkommen kann.

Der logische Widersinn, man solle etwas Mögliches gemäß der Notwendigkeit darstellen, ist in dieser Deutung gemildert. Die Voraussetzung ist allerdings, dass man Aristoteles den Glauben an eine notwendige ideale Ordnung des Kosmos zuschreiben muss.<sup>54</sup> In Entsprechung dazu muss der Dichter ein ‚Weltweiser‘ sein, der durch einen genialisch intuitiven Einblick in die inneren Prinzipien der Welt eine ihnen adäquate Welt schafft.

Der Anspruch, den Aristoteles mit der Forderung nach Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit einer Handlungsdarstellung erhebt, ist weit geringer und rationaler.

Nach einer Abgrenzung der Dichtung gegen die Geschichtsschreibung, die an die Aufarbeitung der Einzelfakten gebunden ist, und in ihnen nur so viel Zusammenhang finden kann, „wie es sich gerade ergab“,<sup>55</sup> wiederholt er das

---

<sup>54</sup> Die Vorstellung, die ganze Welt sei ein durchgängig rational geordneter Kosmos, gehört weder zu Platon noch zu Aristoteles. Für sie gibt es immer nur eine mehr oder weniger erfolgreiche Teilhabe an der Vernunft. Die Stoa dagegen vertritt als erste große Schule der Antike die Überzeugung von einer durchgängig rational bestimmten Welt. Dieser Rationalismus ist die Basis ihres Schicksalsglaubens. Siehe z. B. Seneca, „Epistulae Morales“ 65,12, wo er zwischen der trägen Materie und der Vernunft, die diese formt, unterscheidet und die Vernunft mit Gott gleichsetzt: *ratio faciens, id est deus*. Die Stoa setzt die immanente Ordnung der Welt mit Gott gleich, sie theologisiert die Welt. Erst dadurch entsteht der starre Gegensatz von Physikotheologie und Evolutionstheorie.

<sup>55</sup> Eine solche Abgrenzung gibt Aristoteles in der „Poetik“ zweimal, einmal in Kap. 8, 1451a16-35, wo er die poetische Handlung gegen die biographische Diffusivität eines menschlichen Lebens abgrenzt (auf die man in einer Biographie, nicht aber in der Dichtung eingehen muss), und in Kap. 23, 1459a17-30, wo er die Einheit der Handlung gegen die Vermischung von handlungsabhängigen und unvorherberechenbaren Umständen abgrenzt, die der Geschichtsschreiber mitberücksichtigen muss und deshalb nur ein weniger einheitliches Werk schaffen kann als ein Dichter. Siehe Aristoteles (2011: 672-682). Aristoteles behauptet nirgends, in der Geschichtsschreibung könnten nur Einzelfakten behandelt werden, er weist aber darauf hin, dass es in

Ergebnis seiner Analysen, dass das ‚Werk‘ einer Dichtung darin besteht, „zu sagen, was geschehen könnte.“ Genau das sei der Grund, weshalb die Dichtung philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung ist: ihr Gegenstand ist allgemeiner (*légei mállon ta kathólou*). Der nun folgende Satz, in dem Aristoteles erklären will, worin die Allgemeinheit der Dichtung besteht, ist oft missverstanden und auch falsch übersetzt worden, weil man in der Nachfolge von Horaz und ähnlicher hellenistisch-römischer Auffassungen von der Aufgabe der Dichtung als Nachahmung auch in diesem Satz lesen wollte, dass das ‚Werk‘ des Dichters in der Darstellung des Wahrscheinlichen und Notwendigen (sc. des Weltenlaufs oder der Muster in ihm) bestehe. Deshalb ist es eine wirkliche Interpretationshilfe, dass Aristoteles bei der Behandlung, wie Charaktere beschaffen sein müssen, damit man ihnen die Durchführung einer einheitlich ganzen Handlung zuschreiben könne, den umstrittenen Satz aus dem 9. Kapitel wiederholt:

Man muss aber auch bei der Charakterzeichnung genauso wie bei der Gestaltung einer einheitlichen Handlung immer das Notwendige und Wahrscheinliche suchen, so dass es notwendig oder wahrscheinlich ist, dass ein Sobeschaffener Sobeschaffenes (*ton toioúton ta toiaúta*) sagt oder tut (1454a33-36).

„Auf Grund unseres Charakters haben wir eine bestimmte Beschaffenheit“, hatte Aristoteles im 6. Kapitel gesagt (1450a18). Dass ein „Sobeschaffener Sobeschaffenes sagen oder tun soll“ ist also dasselbe wie zu sagen, dass ein (bestimmter) Charakter seinem (bestimmten) Charakter gemäß reden oder handeln soll. Diese Gleichheit zwischen der Beschaffenheit eines bestimmten Charakters und der Beschaffenheit seines Redens und Tuns ist es, die in ihrer Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit aufgezeigt werden soll. Homer ist der Dichter, der für Aristoteles diese Aufgabe am besten erfüllt hat: Alles, was sein Achill redet oder tut, ist etwas, was zu diesem und nur zu diesem Achill passt und für ihn eigentümlich ist.

Der entsprechende Satz im 9. Kapitel lautet, in wörtlicher Wiedergabe:

Es ist aber das Allgemeine: dem Wiebeschaffenen kommt es zu, das (durch ihn) bestimmt(e) Wiebeschaffene (*tō poiō ta poía átta*) zu sagen oder zu tun, gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen (1451b8f.), darauf zielt die Dichtung, indem sie die Namen dazugibt.

Auch wenn Aristoteles den Präpositionalausdruck „gemäß dem Wahrscheinlichen“ an das Satzende stellt, liegt eine adverbiale Funktion auch im Sinn des üblichen Sprachgebrauchs nahe. Man würde es also auf das Prädikat „es kommt

---

wirklichen Ereignissen oft eine Mischung von Ursachen gibt, zu denen neben den Ursachen, die von handelnden Menschen kommen, auch äußere Umstände, Unvorhersehbares oder Zufälliges gehören.



zu“ beziehen und als eine nähere Erklärung verstehen: „Wie kommt es dem Wiebeschaffenen zu, das <durch ihn> bestimmte Wiebeschaffene zu sagen oder zu tun?“ Und die Antwort ist: „Es kommt ihm wahrscheinlich oder notwendig zu.“<sup>56</sup>

Dazu kommt, dass die Nebeneinanderstellung von *tō poiō ta poia átta* (dem Wiebeschaffenen das bestimmte Wiebeschaffene)<sup>57</sup> auf ihre Zusammengehörigkeit hinweist: Zu dem Wiebeschaffenen gehört das wiebeschaffene Reden und Tun – und zwar wahrscheinlich oder notwendig.

Dass Aristoteles mit diesem Satz sagen wollte, ein Wiebeschaffener sollte Wiebeschaffenes tun, das dem, was allgemein gemäß dem Wahrscheinlichen oder Notwendigen geschieht,<sup>58</sup> hat nicht nur die Grammatik, sondern auch die Logik gegen sich. Denn wenn das Wiebeschaffene, das ein Wiebeschaffener tut, etwas Allgemeines wäre, könnte es nicht seiner eigenen individuellen Wiebeschaffenheit entsprechen. Priamos würde als Vater und wie ein Vater, Achill als Soldat und wie ein Soldat, Dido wie eine verlassene Geliebte handeln, usw.

Dieses Letztere, dass Dido sich von Aeneas, der sie urplötzlich im Stich gelassen hatte, unversöhnlich abwendet, als er sie auf seinem Weg durch die Unterwelt trifft, wird von vielen Renaissance-Kommentaren gelobt. Vergil habe das Wahrscheinliche gut zum Ausdruck gebracht. So wie Dido verhalten sich verlassene Geliebte.<sup>59</sup>

Diese Zuordnung Didos zum wahrscheinlichen Verhalten von verlassenen Geliebten wird Vergils Schilderung der außergewöhnlichen Liebe Didos zu einem außergewöhnlichen Mann, der sie nur nach langem und begründetem Zögern nachgegeben hatte, nicht gerecht. Das verweist darauf, dass die Bevorzugung des Wahrscheinlichen bei Darstellung des Handelns der Figuren eines künstlerischen Werks auch Tendenzen zu einer Trivialisierung mit sich bringt (was Castelvetro auch gleich gesehen und für attraktiv gehalten hat).

---

<sup>56</sup> Man kann auch den Präpositionalausdruck wörtlich beibehalten. Dann ergibt sich die Bedeutung: Es kommt dem Wiebeschaffenen zu, Wiebeschaffenes zu sagen oder zu tun, gemäß dem Wahrscheinlichen und Notwendigen, d. h. gemäß dem es sich aus seiner Wiebeschaffenheit ergibt.

<sup>57</sup> Diese Stellung im Satz könnte man auch bei der Übersetzung beibehalten, wenn man nach dem „es ist das Allgemeine aber“ ein „dass“ einfügt: „Es ist (oder es besteht) das Allgemeine aber (darin), dass einem Wiebeschaffenen das bestimmt Wiebeschaffene zu sagen oder zu tun zukommt, gemäß ...“.

<sup>58</sup> Das ist immer noch die am weitesten verbreitete Lesart. Da im deutschen Sprachraum meistens die Übersetzung von Fuhrmann benutzt wird, hat seine Übersetzung auch eine breite Wirkung auf die Literaturwissenschaft im allgemeinen. Fuhrmann kommentiert den Satz in einer Anmerkung: „Obwohl sie (die Dichtung) durch diese Individualnamen äußerlich der Geschichtsschreibung gleicht – ihre Figuren sind gleichwohl Typen von symbolischer Bedeutung, ihre Handlungen allgemeingültige Modelle.“ Siehe Aristoteles (1976: 59 mit Anm. 3).

<sup>59</sup> Siehe z. B. R. Robortello (1968: 83).

In der griechischen Literatur von Homer über die ‚Lyriker‘ bis zu den Tragikern des 5. Jahrhunderts findet man fast keine Gestalten, die Wahrscheinlichkeitskonventionen – Muster und Beispiele des Lebens – verkörpern.<sup>60</sup> Das gehört noch im Urteil Ciceros zur Komödie. Sie ist ein *speculum consuetudinis* (Spiegel des Gewohnten) oder eine *imitatio vitae* (Nachahmung des Lebens).<sup>61</sup> An Achills Verhalten in der „Ilias“ ist fast nichts wahrscheinlich, schon gar nicht, dass er mit dem Vater seines größten Feindes weint (24, 507-51). Er ist auch kein Muster des Verhaltens eines Jähzornigen, wie ihn Horaz beschreibt – als jemanden, der zornwütig sich alles mit der Waffe ertrotzt, sich an kein Recht gebunden fühlt und unerweichlich ist („Ars Poetica“ 120-122). Achill weint nicht nur mit dem Vater seines Feindes, er jammert auch um seine verlorene Geliebte (9, 340-345), trotz seines heftigen Zorns auf Agamemnon ist er freundlich zu den Herolden, die diese abholen sollen (1, 326-338), er berichtet davon, dass er „wie eine Vogelmutter, die selbst darbt“, sich um seine Kameraden gekümmert habe (9, 320-327). Obwohl er innerlich immer noch vollkommen verhärtet in seiner Wut auf Agamemnon ist, begrüßt und bewirtet er die Freunde, die in Agamemnons Namen um Hilfe bitten, überaus zuvorkommend und respektvoll (9, 193-222), usw.

Penelope in der „Odyssee“ könnte aus dem gesamten Adel der Umgebung sich den reichsten und schönsten Mann aussuchen, aber sie wartet 20 Jahre lang auf den einen Odysseus, der seinerseits Mann einer Göttin sein und die schöne, junge Königstochter eines vielfach reicheren Landes als des seinen heiraten könnte, aber er sitzt am Strand und weint und sehnt sich nach seiner Penelope („Odyssee“ 5, 151-158). Wahrscheinlich ist an diesen Personen nur wenig, sie sind außergewöhnliche Individuen, die ihresgleichen nicht haben. Trotzdem gibt es eine mögliche Anwendung der Kategorie des Wahrscheinlichen auf sie, die zu ihrer Aristotelischen Anwendung passt. Denn alles, was sie tun, ist etwas, was gerade für sie und nur für sie wahrscheinlich ist, etwa dass Penelope selbst Odysseus, bevor sie die erste Nacht mit ihm verbringt, noch einmal mit einer List prüft, um ganz sicher zu gehen, dass er wirklich kein Lügner ist, der sie raffiniert zu täuschen versucht. Und Odysseus gleicht ihr, denn er begreift dieses scheinbar misstrauische Verhalten als Ausdruck ihrer unbedingten Treue ihm gegenüber („Odyssee“ 23, 174-216). Nichts davon ist typisch für Ehefrauen oder Ehemänner.

<sup>60</sup> Siehe mit vielen Beispielen Schmitt (2016c).

<sup>61</sup> Siehe Cicero, „Über den Staat“ IV, 13 Ziegler (= fr. dub. 7 Powell).

Die von Aristoteles besonders hoch geschätzte Tragödie „König Ödipus“ von Sophokles bietet geradezu ein Arsenal von Unwahrscheinlichkeiten, die die gesamte Handlung unwahrscheinlich und geradezu zu einem schwarzem Märchen machen würden,

– als ausgesetztes Kind kommt Ödipus im rauhen Kithairongebirge bei Theben nicht um und wird von einem Königsehepaar im fernen Korinth adoptiert. Wegen eines Zweifels an seinen Eltern fragt er in Delphi nach seiner Herkunft, bekommt die Auskunft, er werde „den Vater, der ihn gezeugt hat“, töten und die Mutter heiraten. Er tötet kurz danach unwissentlich den Vater, den er zufällig trifft. Dann kommt er nach Theben, bekommt die dortige Königin zur Frau, die zufällig seine Mutter ist. Gerade als er dabei ist, den Mord aufzuklären, kommt ein Bote aus Theben, der alles aufklärt,<sup>62</sup> –

wenn es in diesem Drama nicht um eine andere Art von Wahrscheinlichkeit gehen würde, durch die deutlich wird, dass dieser Ödipus tatsächlich der Mensch war, für den diese Unwahrscheinlichkeiten wahrscheinlich waren. Ähnliches gilt für so gut wie alle großen Figuren der griechischen Tragödie, für Antigone, Elektra, Ajas, für Medea, Hippolytos, Orest usw. Und es gilt wohl auch für sehr viele Figuren neuzeitlicher Dichtung, in der deutschen Literatur etwa für Goethes Egmont, Tasso, Iphigenie, aber auch für Eduard, Ottilie, Wilhelm Meister usw. Auch ‚realistisch‘ konzipierte Figuren, etwa den Grünen Heinrich Kellers oder Fontanes Effie Briest oder Lene wird man kaum zutreffend als ‚allgemeine Muster‘ des Lebens interpretieren können. Thomas Mann kokettiert vielleicht sogar mit dem Wahrscheinlichkeitspostulat, wenn er seinen Thomas Buddenbrook an einem Zahnleiden sterben lässt.

Nachahmung als Darstellung der Akte,  
in denen ein Inneres sich verwirklicht, kein Reden über das Innere

Aristoteles kannte die Literatur von Homer bis zu seiner Zeit beinahe vollständig. Am häufigsten spricht er über Homer oder zitiert ihn (gut 30mal auf ca. 50 Oxford-Seiten). Er schätzt Homer nicht nur, sondern erkennt in ihm einen Dichter, der vieles von dem, was er theoretisch für richtig hielt, in der poetischen Praxis bereits verwirklicht hatte.<sup>63</sup>

Folgt man seiner Charakterisierung des homerischen Werks, stößt man auf viele für die formale und stilistische Gestaltung einer Dichtung wichtige Merkmale,

<sup>62</sup> Zur Interpretation des „König Ödipus“ unter dem Aspekt, welche Wahrscheinlichkeit Sophokles thematisiert, s. Schmitt (2014a).

<sup>63</sup> Dabei lässt Aristoteles es offen, ob Homers besondere Art zu dichten auf Kunstverstand oder Begabung beruht („Poetik“ 1451a22-30).

die einem auf diese Weise in der Theorie und in ihrer praktischen Ausführung zugleich geboten werden.

Dass Nachahmung der allgemeinen Charaktertendenzen eines Handelnden durch die wahrscheinliche oder notwendige Darstellung des durch sie bestimmten Redens und Tuns keine nur abstrakte Kategorie ist, sondern eine ganze Reihe konkreter Einsichten über die ‚Verfahrensweise des poetischen Geistes‘ enthält, kann man auf diese Weise vielfach feststellen und belegen.

Nachahmung ist für Aristoteles, darauf habe ich schon hingewiesen, ein Grundakt und dadurch ein wichtiger Ausgangspunkt der Erkenntnis von etwas Allgemeinem („Poetik“ 4, 1448b3-17). Als Nachahmung von etwas Allgemeinem ist sie aber nicht auch selbst allgemein und soll es auch nach Aristoteles nicht sein. Wenn ein Sohn oder eine Tochter die (im allgemeinen) gerechte Art ihres Vaters nachahmen, tun sie dies nicht in abstrakten Reden über ihn, sondern indem sie in einzelnen Handlungen das jeweils neu verwirklichen, was der Vater in anderen Handlungen – nicht hin und wieder, sondern grundsätzlich – befolgt hatte. Von Homer sagt Aristoteles:

Homer verdient in vieler Hinsicht Lob, besonders aber deshalb, weil er als einziger unter den Dichtern genau weiß, was man dichten soll. In eigener Person nämlich soll der Dichter so wenig wie möglich sagen. Denn nicht dieser Weise gemäß ist er Nachahmer. Die anderen Dichter treten nun [mit ihren Kommentaren] selbst über das ganze Werk hin in den Vordergrund, ahmen aber nur wenig und selten nach. Homer dagegen lässt einen Mann oder eine Frau oder einen anderen Charakter unmittelbar nach nur wenigen einleitenden Worten auftreten, und zwar niemanden ohne charakteristisches Verhalten, jeden vielmehr mit bestimmter Charakterzeichnung („Poetik“ 1460a8-12).

Aristoteles hält es offenbar für ein Zeichen guter Dichtung, wenn überhaupt nicht über die handelnden Figuren gesprochen wird – weder im Sinn eines auktorialen Erzählers, der eine Gesamtsicht gibt, noch aus personaler Sicht von Einzelnen, im Drama daher auch ohne innere Monologe oder ohne ein Beiseitesprechen. Das vermisst man in vielen griechischen Tragödien. Wenn etwa Ödipus nach dem Bericht des Kreon, dass Laios auf dem Weg zwischen Delphi und Theben an einem Dreiweg getötet worden sei, zu sich selbst sagen würde: „Ich kann gar nicht gemeint sein, denn ...“, oder: „Hoffentlich bin ich nicht gemeint ...“, wüsste man, wie es im Inneren des Ödipus aussieht. Von Sophokles erfährt man darüber nichts, aber offenbar nicht, weil man damals noch kein psychologisches Wissen vom menschlichen Inneren hatte, sondern aus einem Stilprinzip heraus. Man stellt das dar, was jemand in einem bestimmten inneren Zustand sagt oder tut, man macht keine allgemeinen Aussagen darüber. Wenn also jemand zornig ist, wie etwa die Medea bei Euripides,<sup>64</sup> dann spricht sie davon,

<sup>64</sup> Siehe dazu Schmitt (1994).

was sie alles für den untreuen Jason getan hat, was er ihr heilig versprochen und nun gebrochen hat, in welchem bejammernswerten Zustand sie jetzt ist, und ähnliches mehr (gleich an mehreren Stellen des Dramas<sup>65</sup>). Weder sie noch der Dichter aber spricht davon, dass sie zornig ist, oder auch ‚poetischer‘, in was für einem rasenden, unversöhnlichen, aufgebracht Zustand sie ist. Das kann man aus dem, was sie aufzählt, erschließen, man muss es dem Hörer oder Leser nicht auch noch sagen.

Bei Homer fehlt das, was viele in der attischen Tragödie vermissen, noch auffälliger. Zu Beginn des 2. Buches der „Ilias“ erzählt Homer, wie Agamemnon sich ankleidet. Er sei aufgestanden, habe ein weiches, schönes, ganz neu gewebtes Untergewand angezogen, habe einen großen Mantel übergeworfen, habe unter die glänzend gesalbten Füße schöne Sandalen gebunden, um die Schultern habe er das silberbeschlagene Schwert gebunden und das vom Vater ererbte Schwert genommen, das ewig unvergängliche (2, 42-46).

Selbst ein so aufmerksamer, kluger Leser wie Lessing nahm diese Szene zum Exempel, um daran zu demonstrieren, dass Homer auch ein guter Maler war. Es sei ihm gelungen, in Nacheinander der Zeit ein ebenso anschauliches und ein unmittelbar ganz präsent Bild zu zeichnen, wie es ein Maler im gleichzeitigen Nebeneinander des Raum bieten kann.<sup>66</sup>

Vielleicht kommt man nicht umhin, festzustellen, dass Homer, wenn Lessings Deutung zuträfe, ein bloßes Stimmungsbild ‚gemalt‘ hätte.<sup>67</sup> Denn alles, was er über Agamemnons Kleidung sagt, ist, wie großartig sie ist. Kein Archäologe wäre in der Lage, aus dieser Beschreibung etwas Konkretes über die Kleidung der damaligen Zeit zu erschließen.

Geht man aber einmal von dem Nachahmungsbegriff des Aristoteles aus und prüft, ob Homer vielleicht mit der Darstellung des äußeren Handelns Agamemnons ‚Maß genommen hat‘ an etwas Innerem, an Motiven und Tendenzen in Agamemnon, die in diesem äußeren Handeln zum Ausdruck kommen, findet man konkrete und vielfältige Hinweise.

Zeus hatte Agamemnon einen Traum geschickt, der diesem vortäuschte, er selbst fühle mit ihm mit und sei sehr besorgt um ihn, er solle nun – ohne Achill – gleich mit dem ganzen Heer ausrücken, er werde einen schnellen Sieg erringen (2, 1-34). Zeus tut das, was er tut, nach Homers Erzählung nicht willkürlich,

---

<sup>65</sup> Siehe v. a. Euripides, „Medea“, vv. 160-164, 225-229, 252-258, 475-515.

<sup>66</sup> Siehe Lessing, „Laokoon“, XVI (1990: 116 f.).

<sup>67</sup> Killy (1970) erklärt gerade an dem Unterschied, ob etwas eine poetische Notwendigkeit hat, so dass man es nicht weglassen oder hinzufügen könnte und auch nicht anders sagen könnte, als es gesagt ist, oder ob es ein bloßes Aneinanderreihen von Stimmungsbildern ist, den Unterschied von Kitsch und Kunst (sehr verwandt mit dem, was Aristoteles im 8. Kapitel der „Poetik“ sagt).

sondern bestätigt Agamemnon nur in einer Einstellung, die dieser selbst schon geäußert hatte. Auf dem Höhepunkt seines Streits mit Achill nämlich hatte er diesem gesagt, er könne ruhig nach Hause fahren, er brauche ihn nicht:

Bei mir sind noch andere, die mich wohl ehren werden, und vor allen anderen Zeus mit seinem klugen Rat (1, 174f.).

Daher ist es kein Wunder, dass Agamemnon, „der Dummkopf“ (2, 38), „umflossen von der göttlichen Stimme“ (2, 41) aufsteht und sich den königlichsten Ornat mit allen Insignien seiner Macht anlegt, um so vor seinen Ältestenrat zu treten und von seiner Auszeichnung durch Zeus zu berichten (2, 50ff.).

Die ‚Ankleideszene‘ berichtet nicht davon, wie Agamemnons Kleidung aussieht, sondern davon, wie verblendet er ist, wenn er meint, für sein eigensüchtiges Verhalten, wegen einer Geliebten den ganzen Heereszug in Gefahr zu bringen, von Zeus auch noch belohnt zu werden. Mit einer Erinnerung an dieses Fehlverhalten beginnt der Trugtraum sogar seine Rede an Agamemnon:

Du schläfst, Sohn des klugen Atreus, des Rossebezwingers? Es gehört sich nicht, die ganze Nacht zu schlafen für einen Mann, der Rat geben soll, dem die Völker anvertraut sind und der für so vieles zu sorgen hat (2, 23-25).

Statt ein Beispiel für die Anschaulichkeit Homers bietet diese Szene ein Beispiel für das, was Nachahmung ist und sein kann. Homer führt eine scheinbar ganz äußerliche Handlung vor Augen, hat dieses Äußere aber nicht der Reihe nach, wie es sich darbietet, beschrieben, sondern hat ausgewählt und zwar genau das, was Agamemnon in seiner augenblicklichen inneren Verfassung in Reaktion auf den Trugtraum des Zeus zeigt, d. h. in welchen Wahn er sich hat verstricken lassen: Er lebt in der Verblendung, auch ohne Achill der von Zeus umsorgte Heerführer zu sein, obwohl dieser allein seit mehr als neun Jahren dafür gesorgt hatte, dass das übermächtige Heer der Trojaner nicht gegen die Griechen ausrücken konnte.

Bevor wir eine allgemeinere Schlussfolgerung ziehen, noch zwei weitere signifikante Beispiele: Im 9. Buch der „Ilias“ erzählt Homer, wie Agamemnon die besten Freunde Achills zu diesem schickt, um ihn umzustimmen und zu bewegen, wieder mitzukämpfen. Sie – Odysseus, Phoinix und Ajas – treffen Achill an, wie er in seinem Zelt sitzt und auf der Phorminx (eine Art Leier, Jochlaute) spielt und „die ruhmvollen Taten der Männer besingt“ (9, 186-189). Das tut er seit seinem Streit mit Agamemnon, im ersten Buch der „Ilias“ hatte Homer genau dasselbe von ihm berichtet (1, 487-492). Achill begrüßt sie, „obwohl ich noch aufgebracht bin“, als die ihm „Liebsten.“ Obwohl er sich sicher ist, dass er ihnen, deren Anliegen er schon kennt, nicht entgegenkommen will, zeigt er ihnen, wie sehr er sie liebt und schätzt. Statt einer solchen auktorialen Bemerkung beschreibt Homer allerdings nur die Art und Weise, wie Achill seine Freunde bewirtet.

Für den Vorgang des Essens hat Homer in der Regel zwei ‚Formelverse‘, an dieser Stelle verwendet er für den gleichen Vorgang 23 Verse, in denen er ausführlich schildert, wie Achill selbst die feinsten Filetstücke von Ziege, Schaf und Schwein auswählt, selbst auflegt und auch verteilt, während ihn sein Freund Patroklos beim Feuer machen und beim Verteilen des Brotes unterstützt (9, 200-222). Vielleicht muss man nicht ausdrücklich sagen, dass dieses Verhalten etwas über die innere Einstellung Achills gegenüber seinen Freunden aussagt: er möchte ihnen gern das Beste geben, das er hat, aber er fühlt sich dazu nicht in der Lage. Er kann diesem Agamemnon, der immer noch auf der Anerkennung seiner Überlegenheit besteht und nicht weiß, wem er sein Heil verdankt, nicht nachgeben.

Tatsächlich endet der Besuch der Freunde, während dessen sie drei Bittreden an Achill gehalten hatten, ohne Erfolg – nicht ganz, denn er hatte auf jede Rede ein wenig entgegenkommender reagiert und zuletzt, nach der Rede des Ajas, der ihn unnachgiebig und böse genannt hatte (9, 636), sogar gesagt: „Alles scheinst du mir aus der Seele gesprochen zu haben (9, 645).“

An dieser Stelle würde jeder ‚moderne‘ Autor das tun, was Schiller an einer anderen Stelle von Homer erwartet hätte, aber nicht bei ihm fand. Als nämlich zwei Helden, der Trojaner Glaukos und der Grieche Diomedes aufeinander treffen und sich als Gastfreunde erkennen, sagen sie sich gegenseitige Rücksicht zu und tauschen die Rüstungen, eine goldene gegen eine aus Erz (16, 224-236). Außer der Feststellung, dass Zeus dem Glaukos den Verstand verwirrt habe, macht Homer überhaupt keine kommentierende Bemerkung. Das gefällt Schiller nicht.<sup>68</sup>

In einer viel beachteten Passage seiner Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ stellt er Homer und Ariost einander gegenüber.<sup>69</sup> Beide schildern ein Verhalten, bei dem sie „den schönen Sieg der Sitten über die Leidenschaft malen.“ Ariost, „der Bürger einer spätern und von der Einfalt der Sitten abgekommenen Welt“, kann „seine Rührung nicht verbergen“, wenn er darstellt, wie zwei Ritter, ein Christ und ein Sarazene, gemeinsam sich um die Rettung einer jungen Frau bemühen. „Er verlässt auf einmal das Gemälde des Gegenstandes und erscheint in eigener Person.“ Von Homer dagegen hört man kein Wort über das, was er denkt und fühlt, während er berichtet, wie sich im Kampf ein Grieche und Trojaner als Gastfreunde seit Generationen erkennen, sich Freundschaft geloben und zur Besiegelung der Freundschaft die Rüstungen tauschen. „Schwerlich dürfte ein moderner Dichter [...] auch nur bis hierher gewartet haben, um seine Freude an dieser Handlung zu bezeugen. [...] Aber von allem diesem keine Spur im Homer.“ Der moderne Dichter kann, so hören

<sup>68</sup> Siehe zum Folgenden Schmitt (2011).

<sup>69</sup> Schiller (2004: 713– 715).

wir, „seine Rührung nicht verbergen“, während der antike von diesem Verborgenen noch nicht einmal weiß. Das subjektiv empfundene sittliche Urteil tritt, so hatte auch Schiller sich überzeugen lassen, überhaupt erst in einer späteren, reflexiv gewordenen Epoche heraus und macht dadurch nachträglich das in der früheren Epoche nur latent Gegenwärtige sichtbar: Der naive Dichter nimmt, so scheint es, keinen empfindenden Anteil am Handeln seiner Personen, weil ihm das Innere, aus dem das Handeln des Menschen ins Äußere heraustritt, noch unbekannt ist.

#### Zur Unterscheidung einer empathischen und einer nachahmenden Darstellung von Innerlichkeit

Bevor man sich zur Erklärung der Unterscheidung eines ‚naiven‘ und eines ‚sentimentalischen‘ Dichters mit Schiller auf den vermeintlichen Gegensatz eines antiken und eines modernen Denkens stützt, kann man zumindest beachten, dass das, was Schiller bei Ariost findet, auch in der Antike vielfach und in vielen Nuancen zu finden ist, vor allem im Zeitraum der sogenannten hellenistisch-römischen Antike. Besondere Meisterschaft in einem solchen ‚empathischen‘ Denken, das aus dem reflexiven Gefühl, ins Innere eines Menschen blicken zu können, möglich wird, bezeugt Vergil.<sup>70</sup> Als Aeneas vom Gott Hermes wegen seiner Liebe zu Dido „angedonnert“ wird („Aeneis“ 4, 282), weiß der Erzähler, dass Aeneas sofort innerlich darauf brennt, Dido zu verlassen (4, 278-284), er weiß, dass er, als er Dido gegenübertritt, seinen Kummer im Herzen unterdrückt (4, 332), und er weiß auch, dass er aus übergroßer Liebe beinahe wieder wandelnd gemacht wird, bevor er sich zur Erfüllung der Pflicht durchringt (4, 395f.), während in Dido die Liebe rast und in einer Glut von Zorn wogt (4, 532).

Es ist dieser Blick ins Innere, der den Erzähler der „Aeneis“ immer wieder bewegt, seine Rührung, sein Mitgefühl, seine Bewunderung oder seinen Abscheu kundzutun. Er spricht in eigener Person über seine Figuren und mit dem Leser.

Auf den Unterschied zwischen Antike und Moderne kann man den Mangel an reflektierten Aussagen bei Homer über das menschliche Innere nicht zurückführen. Dass man bei Vergil moderne Züge findet, die es bei Homer ‚noch nicht‘ gibt, ist freilich kein Zufall. Denn Vergil gehört zu der in der Frühen Neuzeit bevorzugt rezipierten hellenistisch-römischen Epoche, durch deren Perspektive auch die Aristoteles-Rezeption stark geprägt ist. Was Schiller nicht beachtet hat und, nimmt man die in seiner Zeit (und auch durch ihn) verbreitete These von dem Gegensatz des Antiken und Modernen zum Maß, nicht wissen konnte, ist, dass die scheinbare ‚edle Einfalt‘ bei Homer keine Besonderheit seiner Zeit, sondern ein Stilphänomen ist, das es auch nach Homer in vielfältiger Weise gegeben

<sup>70</sup> Siehe Kircher (2018: 194-198). Zu Dido und Aeneas s. ders., 207-214.



hat und immer noch gibt. Auch Literaten und Ästhetiker der Moderne kennen und beachten dieses Stilideal, das von einer Dichtung keine allgemeinen Reflexionen erwartet, sondern dass das, was man erkennen und verstehen soll, gezeigt wird, gezeigt an konkretem Handeln, Fühlen und Denken.

Formuliert man es in dieser allgemeinen Form, kommt allerdings die Besonderheit, in der Homer es praktiziert und Aristoteles ihm eine theoretische Begründung gibt, nicht in den Blick. Denn auch die neue Ästhetik des 18. Jahrhunderts gilt gerade deshalb als eine Wende weg vom Rationalismus der aristotelischen Nachahmungspoetik,<sup>71</sup> weil sie der Reduktion auf abstrakte Allgemeinheiten die der reinen Sinnlichkeit noch zugängliche reiche Konkretheit der Dinge entgegensetzte – in direkter Abwehr der Regeln, wie man Muster menschlichen Verhaltens rhetorisch richtig darstellen müsse. Dieser Rückgang auf die ‚reine‘ Sinnlichkeit oder die Sinnlichkeit ‚als solche‘ (*cognito sensitiva pura* oder *qua talis*) hatte im Gegensatz zu ihrem eigentlichen Anliegen allerdings gerade den Verlust des Gegenstands in der Kunst zur Folge, von der Sache her und in der geschichtlichen Entwicklung. Denn eine Sinnlichkeit, die von jeder bewussten Rationalität frei ist, hat nichts anderes vor sich als “flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify.”<sup>72</sup> Wege, die man gesucht hat, um eine solche reine Sinnlichkeit zu praktizieren, sind etwa die Versuche, zu sehen wie ein Auge, das beim Erwachen oder wie das unschuldige Auge eines Kindes noch ganz ohne Verstand aktiv ist. Für ein Auge, das in ein Organ unreflektierten Sehens zurück verwandelt ist, verschwimmt der Gegenstand, er wird abstrakt – wie etwa in Monets Bild ‚Sonnenaufgang‘, das zum Muster impressionistischen Malens wurde.<sup>73</sup>

Aber auch die Weise, wie Lessing in seiner Laokoon-Deutung den in räumlicher Ganzheit des Bildes gegenwärtigen Gegenstand der im Nacheinander der Zeit der Sprache verfahrenen Dichtung entgegensetzt, ist eine Spielart dieses Stilideals, das das Sich-Zeigen im Bild der Diskursivität des Reflexiven entgegensetzt. Lessing selbst geht – ähnlich wie etwa später auch Schleiermacher und andere – davon aus, dass man diesen Gegensatz, wie es Homer gelungen sei, auch überwinden kann. Diese Überwindung macht die Präsenz eines Ganzen im Bild zum Maßstab, an dem sich auch die Dichtung messen lassen muss, d. h. auch sie hat ihr Ziel in einer bildlich anschaulichen Präsenz des Gegenstands. Über dieses Konzept geht die ‚ikonische Wende‘, wie sie Gottfried Boehm verstanden und expliziert hat, nur einen kleinen Schritt hinaus. Denn wenn Boehm

<sup>71</sup> Wie sie zuletzt Gottsched verkörpert haben soll. Siehe oben Anm. 44.

<sup>72</sup> Ruskin (1973: 6 mit Anm.).

<sup>73</sup> Jules Laforgue, « L'Origine physiologique de l'impressionisme », zitiert nach Imdahl (1966: 195).

von einer ‚ikonischen Differenz‘ spricht, dann bezieht er sich auf genau die Differenz, die Lessing noch zwischen Dichtung und Malerei gesehen hatte:

Bildwerke eröffnen ihren Bedeutungsraum, indem sie dem Auge ein komplexes Hin- und Her ermöglichen, es ihm gestatten, zwischen simultanem Ausgriff und sukzessiver Bewegung einzuschwingen.<sup>74</sup>

Boehm versetzt lediglich den Unterschied zwischen der räumlichen Totalität im Bild und dem sukzessiven Nacheinander in der sprachlichen Darstellung in die Weise, wie ein Bild sich zeige. Bei allen diesen Rückgriffen auf das Sich-Zeigen des Gegenstands selbst und dem Versuch, es mit der Sukzessivität eines diskursiven Denkens zu vermitteln, wird offenbar eine Art Einheit von Sinn und Geist vorausgesetzt, die entweder das, was der Sinn zeigt, schon mit Geist erfüllt begreift, oder die das, was der Geist sprachlich expliziert, in die Einheit des sinnlich gegebenen Ganzen überführen kann. Beim Bild leistet dies (nach Boehm) die Fähigkeit des Auges, sich ‚einzuschwingen‘, bei der sprachlichen Sukzessivität ist es (nach Lessing) ‚die Geschwindigkeit‘,<sup>75</sup> in der es z. B. Homer gelingt, einen sprachlich gegliederten Vorgang wie ein Bild erfahrbar zu machen.

Es ist kaum zu verkennen, dass diese Konzepte in der Nachfolge der reflexiv und sentimentalisch gewordenen Moderne gegenüber der ‚Einfalt der Sitten‘ der noch naiven Welt der Antike stehen, der man deshalb eine Einheit von Sinn und Geist unterstellte. Schadewaldt – in ausdrücklicher Anlehnung an die deutsche Klassik – hat seine Homerdeutung in genau dieser Perspektive formuliert:

Die Griechen jener Tage waren ungewöhnlich offene Naturen, sie besaßen die wunderbare Fähigkeit, das Sinnliche sehr unmittelbar und das Geistige wieder auf eine sehr sinnliche Weise zu erfahren. Sie genossen die Dinge des Wissens, so wie sie umgekehrt in Bildern dachten; und wie sie ein abgesondertes geistiges Vermögen im Menschen gar nicht kannten, sondern es als einen inneren Sinn in körperlichen Organen wirken spürten, so schieden sie auch draußen im Grunde nicht zwischen Sinnlichem und Geistigem, sondern kannten nur Seiendes.<sup>76</sup>

Die Folgerung, die Schadewaldt aus dieser Einheit von Sinn und Geist zieht, ist, bei Homer gebe „das sicher und rein erfasste Erscheinungsbild zugleich den inneren Wesensgrundriss her.“<sup>77</sup> Diese Überzeugung kann man einem noch naiven Denken unterstellen, für ein modernes, reflexiv kritisch gewordenenes Denken sollte sie nicht mehr akzeptabel sein. Auch Überlegungen, wie man simultane (sinnliche) und diskrete (sprachlich rationale) Einheiten miteinander verbinden

<sup>74</sup> Boehm (2011: 175); ähnlich Boehm (1994: 30); Boehm (2010: 44).

<sup>75</sup> Lessing, „Laokoon“, XVII (1990: 124): Der Dichter „will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, dass wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben und in diesem Augenblick der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte, bewusst zu sein aufhören.“

<sup>76</sup> Schadewaldt (1965: 85).

<sup>77</sup> Ders., 150f.

kann, bekommen nur einen Sinn, wenn man die Überzeugung teilt, dass im Erscheinungsbild der innere Wesensgrundriss präsent ist. Homer kann man einfach zuschreiben, dass er im Sinnlichen zugleich das Geistige meinte sehen zu können (in einer Art Vorwegnahme einer intellektuellen Anschauung), eine kritische Begründung dieser Fähigkeit muss sich auch kritisch kontrollieren lassen. Prüft man, wie man durch die Beachtung der ikonischen Differenz zu einem ‚Sichzeigen des Sinns‘ im Bild gelangen kann, muss man feststellen, dass man nur eine rein formale Anweisung vor sich hat. Wer etwa das Bild des Sterbenden Sokrates von Jacques Louis David betrachtet,<sup>78</sup> kann das, was das Bild zeigt, nur ‚sehen‘,



Abbildung 1: Jacques Louis David, « La Mort de Socrate »

wenn das Auge im Hin und Her zwischen dem souverän und ironisch nach dem Schierlingsbecher greifenden Sokrates, den jammernden Gefährten, dem Dunkel des Gefängnisses usw. eine ‚sich einschwingende‘ Totalität herstellt.

Eine solche Totalität stellt sich freilich genauso ein, wenn man das auf dem Bild Dargestellte falsch, nur mehr oder weniger richtig oder weitgehend richtig deutet. Wer nicht einmal weiß, wer Sokrates ist, dem wird das Bild irgendetwas zeigen, das man allgemein nicht bestimmen kann. Wer auf dem Bild die Szene aus dem „Phaidon“ Platons zu erkennen meint, trifft etwas, was mit dem Bild zu tun hat, wer aber mehr über die Absicht des Bildes weiß und das Intendierte auch versteht, kann begreifen, dass hier kein platonischer, sondern ein neostoischer

<sup>78</sup> Siehe Abbildung 1: [https://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Mort\\_de\\_Socrate\\_\(David\)#/media/Fichier:David\\_-\\_The\\_Death\\_of\\_Socrates.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Mort_de_Socrate_(David)#/media/Fichier:David_-_The_Death_of_Socrates.jpg).

Sokrates dargestellt ist, der sich souverän über das affektierte Jammern seiner Gefährten überhebt und im Sinn der römischen *virtus*, Rousseau und anderen folgend, eine (noch) vorrevolutionäre Mahnung zur Tugend zeigt.<sup>79</sup>

Auch wenn man akzeptiert, dass Gegenstand von Dichtung und Kunst überhaupt das Einzelne in seiner einmaligen, individuellen Prägung ist, und nicht das Allgemeine des Begriffs, das bei vielem Einzelnen gleich ist, kann der Unterschied zwischen der Erfahrung des konkret Einzelnen und dem begrifflich Allgemeinen nicht darauf eingeschränkt werden, dass sich im Einzelnen das Allgemeine unmittelbar zeigen müsse.

Die Annahme, dass in der einzelnen Erscheinung das sie bestimmende Allgemeine mit zur Erscheinung komme, ist eine auch Aristoteles oft unterstellte Lehrmeinung. Wir haben über sie gesprochen. Ein sogenanntes *universale in re*, ein den Dingen immanentes Allgemeines, gibt es für Aristoteles nicht in den Dingen selbst, es ist nur Produkt eines von der Anschauung noch ganz abhängigen Anfängerdenkens. Ein Messer, so wie es in einer konkreten Erscheinung gesehen werden kann, ist keine Verkörperung des Messerseins, es hat nur teil an einer bestimmten Auswahl des Schneidenskönnens, an bestimmten geeigneten Materialien und bestimmten zum Schneiden geeigneten Formen. Ein Messer aus Wachs ist nur noch ‚homonym‘ ein Messer, es hat mit ihm das Wort und die Erscheinung gemeinsam, nicht das Messersein.

‚Etwas vor Augen stellen‘

Zur Unterscheidung einer Veranschaulichung durch *enárgeia* oder *enérgeia*

Die Unterscheidung zwischen dem wahrnehmbaren Phänomen und den in ihm verwirklichten Aktmöglichkeiten ist für Aristoteles relevant, wenn man etwas ‚vor Augen stellen‘ möchte. Denn dann muss man nicht eine möglichst deutliche und vollständige Darstellung der sinnlichen Erscheinung liefern, sondern man muss etwas in seinem Akt zeigen. Im Griechischen kann man den Unterschied, um den es geht, mit demselben Wort bezeichnen, bei dem man nur einen Buchstaben auswechseln muss: *Enárgeia* (lat.: *evidentia*) bezeichnet die sinnlich klare Deutlichkeit, *enérgeia* den eigentümlichen Akt, in dem etwas eine bestimmten Fähigkeit ausführt.

Beachtet man diesen Unterschied, wird verstehbar, weshalb Aristoteles wie Platon einer die bloße Erscheinung repräsentierenden Darstellung in Malerei und Dichtung kritisch gegenübersteht. Auch er schreibt diesen Formen der Kunst eine ungünstige Wirkung auf die Erziehung junger Menschen zu, beurteilt aber auch die Qualität dieser Art von ‚Nachahmung‘ negativ, sie

<sup>79</sup> Brandt (2000: 346-363).

verfehle das Niveau einer ‚kunstgemäßen‘ (*katá tēn téchnēn*) Produktion („Poetik“ 1450a26-29). Beachtenswert ist, dass er trotz dieser Kritik ein scheinbar gleiches Darstellungsziel für die von ihm bevorzugte Art der Nachahmung formuliert. Denn auch er sieht einen Vorzug einer guten Kunstdarstellung darin, dass sie anschaulich ist, in seinen Worten, dass sie ‚etwas vor Augen stellt‘ (*pro ommátōn poieín*):

Es muss noch gesagt werden, was wir unter ‚etwas vor Augen stellen‘ meinen, und was man tun muss, um es zu erreichen. Ich sage ja, dass alles das etwas vor Augen führt, was etwas in seiner (eigentümlichen) Aktivität (*oikeía enérgeia*) zeigt. [...] Eine Aktivität aber zeigt, [...] wie es Homer oft macht, das Unbelebte [...] belebt darzustellen. Dafür, dass er alles in seiner Aktivität darstellt, wird er hoch geschätzt, wie etwa bei folgenden Beispielen: „Und wieder in die Ebene zurück rollte der Stein, der unverschämte“<sup>80</sup> oder „es stürmte der Pfeil“ oder „voller Begierde herbeizufiegen“ oder [...] „die Lanze stürmte durch die Brust voller Eifer“. In allen diesen Fällen erscheint etwas dadurch, dass es belebt ist, aktiv zu sein. Denn das Schamlos-Sein und das Begierig-Sein und das andere sind Aktivitäten („Rhetorik“ 3, 11, 1411b22-1412a8).

Manche Interpreten erkennen in diesem Lob auf das ‚vor Augen stellen‘ einen Widerspruch zur „Poetik“, in der Aristoteles der *ópsis*, dem Vor-Augen-Stellen durch die Inszenierung einen gar nicht mehr zur Kunst des Dichtens gehörenden Rang zuweist:

Man muss die Handlung so konstruieren, dass auch der, der sie nicht vor Augen hat, sondern nur hört, wie sie verläuft, sowohl Entsetzen als auch Mitleid empfindet, allein aufgrund dessen, was sich daraus ergibt. Genau das ist es, was man empfindet, wenn man die Ödipus-Handlung hört. Diese Wirkung durch die Anschauung herbeizuführen, hat weniger mit dichterischem Handwerk zu tun und benötigt die Unterstützung durch die Inszenierung (1453b4-8).

Es dürfte schon klar sein, dass Aristoteles hier dasselbe meint wie in der „Rhetorik“. Denn das ‚vor Augen stellen‘ bezieht sich nicht auf die visuelle Erscheinung, auch nicht bei einer Inszenierung, sondern auf die *oikeía enérgeia*, die eigentümliche Aktivität, in der jemand sein Handeln vollzieht. Wie es Homer gelingt, die eigentümliche Handlungsweise seiner Personen in den Akten, in denen sie sich äußert, darzustellen, haben wir schon besprochen. Wer liest, wie Agamemnon sich den prächtigsten und ehrwürdigsten königlichen Ornat umtut, hat nicht irgendeinen schön gekleideten König vor Augen, vor Auge steht ihm vielmehr ein in seinem Hochmut (*hýbris*) verblendeter Agamemnon. Genauso sieht man nicht einen schönen jungen Soldaten, wenn man von Achill liest, dass er auf dem Deck seines Schiffes steht und nicht mehr in seinem Zelt sitzt und auf der ‚Laute‘ spielt, es steht einem ein gewandelter, um seine Kameraden wieder intensiv bekümmertes Achill vor Augen. Genauso ist es bei einem Achill, der

<sup>80</sup> So beschreibt Homer den Stein, den Sisyphos immer wieder neu auf den Gipfel zu wälzen versucht („Odyssee“ 11, 598).

freundlich seine Geliebte übergibt, der seine Freunde aufs beste bewirtet, der mit dem Vater seines Feindes weint, usw.

Der poetische Gewinn einer Darstellung der direkten Äußerungsweisen eines Inneren gegenüber der Beschreibung von Innerlichkeit

Man kann die Frage stellen, welchen poetischen Sinn Homer darin gefunden haben mag, ganz auf erklärende Beschreibungen des Inneren seiner Personen zu verzichten, und was die Gründe sind, die Aristoteles bewegt haben, in dieser Sparsamkeit einen Vorzug zu erkennen. Ein Vergleich mit einem klassischen auktorialen Erzähler kann hier schon viel ‚zeigen‘. Ich wähle eine Szene aus Wielands *Agathon*, weil sie der homerischen „Odyssee“ in manchem nachgebildet ist:

Nach einer langen Irrfahrt, so erzählt es der Autor, findet Agathon seine geliebte Psyche wieder und erkennt sie, obwohl verkleidet, auch wieder. Was im Inneren der beiden Liebenden vor sich geht, erfahren wir bei Wieland:<sup>81</sup>

[...] ihre Seelen erkannten einander in eben demselben Augenblicke, und schienen durch ihre Blicke schon in einander zu fließen, eh ihre Arme sich umfangen [...] konnten. Sie schwiegen eine lange Zeit; dasjenige, was sie empfanden, war über allen Ausdruck; und wozu bedurften sie der Worte? Der Gebrauch der Sprache hört auf, wenn sich die Seelen einander unmittelbar mittheilen, sich unmittelbar anschauen und berühren, und in einem Augenblick mehr empfinden, als die Zunge der Musen selbst in ganzen Jahren auszusprechen vermöchte.<sup>82</sup>

Anders als Homer, der über die Liebe zwischen Odysseus und Penelope fast nichts sagt, gewährt Wieland dem Leser tiefe Einblicke in das innerste Fühlen und Wollen der beiden Hauptfiguren und vergegenwärtigt im hellen Licht des Bewusstseins, was im Herzen verborgen ist: Ihre Seelen erkennen einander, fließen ineinander, teilen sich einander unmittelbar mit, ihr Empfinden war über allen Ausdruck und war so außergewöhnlich, dass die Zunge der Musen es selbst in ganzen Jahren nicht auszusprechen vermöchte.

Wenn man an die vielfältige Kritik der Literatur der Moderne des 20. Jahrhunderts am allwissenden Erzähler denkt, wird einem freilich die Frage nicht unberechtigt erscheinen, woher der Erzähler eigentlich dieses genaue Wissen um die inneren Vorgänge in seinen Personen genommen hat und wie er es dem Leser beglaubigt. Woher weiß er, dass die beiden nicht nur die Person des anderen und sein schönes Äußeres erkannt haben, sondern auch ihre Seelen, ja dass das, was sie empfanden, nicht ein gewöhnliches Verliebtsein war, sondern

<sup>81</sup> Siehe zum Folgenden Schmitt (2011: 101-103).

<sup>82</sup> Wieland (2008: 17).

in seiner Außergewöhnlichkeit nicht einmal von den Musen in ganzen Jahren ausgesprochen werden könnte?

Stellt man diese Fragen in dieser Weise, fällt sofort auf, dass der Autor auf sie gar keine Antwort gibt. Erstaunen, Entzücken, ein Ineinanderfließen der Seelen sind innerliche Vorgänge, aber sie sind nur abstrakt benannt. Was die beiden Liebenden aneinander entzückt hat, wie sie ihre Seelen erkannt haben und woran, dies zu erkennen, überlässt der Erzähler der Kreativität des Lesers.

Diese Kreativität zu entwickeln, fällt im Allgemeinen leicht. Es ist nicht schwer, mit ‚Erstaunen‘, ‚Entzücken‘ und so weiter irgendwie mit Anschauung und Sinn gefüllte Vorstellungen zu verbinden. Wenn eine Besonderheit der Literatur aber in der Prägnanz und der Individualität ihrer Darstellung liegt, genügen derartige leicht mögliche Subsumtionen nicht.

Das, was in dieser Darstellung nicht da ist, ist der konkrete innere Vorgang, der sich in den beiden Liebenden abspielt, wenn sie in Erstaunen, Entzücken aneinandergeraten. An die Stelle dieser konkreten Innerlichkeit tritt eine Benennung dieser Gefühle, die lediglich symbolisch auf die konkreten inneren Akte verweist, die also abstrakt bleibt.

Das ist bei Homer grundsätzlich anders. Er enthält sich abstrakter Gefühlsbeschreibungen und hat dadurch bei vielen modernen Lesern den Eindruck erweckt, er kenne gar keine Innerlichkeit. Stattdessen aber stellt er den tatsächlich inneren Aktvollzug, der ausmacht, dass jemand in einem bestimmten Gefühl ist (das man dann nachträglich begrifflich benennen kann), in prägnanter Konkretheit dar. Bei Homer erfährt man davon, welche außergewöhnlichen Individuen Odysseus und Penelope sind, wie unvergleichlich sie gerade füreinander geschaffen sind und mit welchen Gefühlen sie aufeinander warten und sich wiederfinden, dadurch, dass er genau die Worte und Handlungen darstellt, in denen sich ihr inneres Potenzial und ihre innere Verfasstheit verwirklichen. Das bringt nicht nur den Vorzug mit sich, dass es die Kluft zwischen den abstrakten Worten und den konkreten Empfindungen bei Homer nicht gibt – er beschränkt sich auf das unmittelbar Konkrete –, sondern auch, dass man die Gefühle seiner Figuren unmittelbar mitempfindet und von ihnen direkt berührt wird.

Nehmen wir noch einmal die Szene vor der ersten Nacht, die die beiden miteinander verbringen wollen, zum Beispiel: Penelope hat zwanzig Jahre auf diesen einen, einzigen Mann gewartet und hat sich dabei als eine ihrem Mann an Klugheit und Einfallsreichtum ebenbürtige Partnerin erwiesen, auch wenn es darum ging, sich unerwünschte Freier vom Hals zu halten oder falsche, vermeintliche heimgekehrte „Ehemänner“ zu entlarven (s. v. a. „Odyssee“ 16, 206ff.; 19, 139ff. 571ff.; 21, 1ff., 335). Nun sind die beiden endlich allein miteinander, aber Penelope möchte, so würde dem Leser wohl ein sentimentalischer Erzähler erklären, ganz sicher gehen, dass sie wirklich ihren Mann vor sich hat, und möchte

ihm vor allem zeigen, dass sie sich auch nur ihm hingeben möchte. Homer sagt wieder kein Wort über das Innere dieser liebenden Frau, stattdessen bleibt er ganz im Äußeren und berichtet, wie Penelope ihre Dienerin beauftragt, doch das Bett aus dem gemeinsamen Schlafzimmer hinaus in die große Halle zu stellen und es mit Fellen, Decken und glänzenden Tüchern auszustatten. Odysseus, der das hört, ist, so geht der Bericht weiter, in der Seele gekränkt, denn er hatte das Bett so gebaut, dass es niemals von der Stelle bewegt werden konnte. Eben diese Kränkung aber ist Penelope die erwünschte Freude:

Auf der Stelle lösten sich ihr die Knie und das liebe Herz [...] und weinend lief sie auf ihn zu und warf die Arme dem Odysseus um den Hals und küsste ihn und sagte zu ihm: Sei mir nicht böse, Odysseus [...] (23, 205–230).

Grund für diese Freude ist, dass Odysseus' Empörung ihr zeigt, dass er das Geheimnis des Bettes, das nur ihr und ihm bekannt war, kennt. Das erklärt sie ihm und bittet um sein Verständnis, denn so viele hätten schon versucht, sie zu täuschen. Und Odysseus freut sich mit ihr und weint.

Vielleicht sollte man an dieser Stelle feststellen, dass auch die homerische Darstellung nicht objektiv distanziert, sondern gefühlvoll ist. Der moderne Einwand lautet freilich: Die Gefühle seien nicht von innen, sondern nur von ihren Gegenständen her, auf die sie sich richten oder von denen sie ausgelöst werden, gezeigt. Aber auch gegen diesen Einwand gilt: Homer gibt uns kein Gemälde des Gegenstands, er beschreibt nicht einfach, was er vor Augen hat, sondern er wählt genau solche Taten und Worte Penelopes aus, in denen ihr liebender Wille, sich nur diesem einzigen Mann hinzugeben, sich vollzieht. Deshalb ist man unmittelbar im eigenen Gefühl berührt, wenn man hört, wie sie den Auftrag gibt, das Bett in die Halle zu stellen, denn man nimmt dadurch direkt Anteil an ihrer großen Hoffnung und der Freude über ihre Erfüllung.

Man kann sogar noch weiter gehen und sagen, dass in dieser einen Handlung Penelopes Liebe zu Odysseus ganz präsent ist. Denn dass sie auf genau diese Weise ihrem Mann ihre nur ihm geltende Liebe offenbart, ist kein Augenblicks-einfall, sondern bezeugt ihre überlegene Denkkraft im Allgemeinen und damit zugleich, wie sehr sie eine ebenbürtige und gleich außergewöhnliche Partnerin des *polýmētis*, des erfindungsreichen Odysseus ist. Dieser hatte sogar seine ihn immer fördernde Göttin Athene mit einer List zu täuschen versucht. Aber auch Athene gefiel das, weil sie darin die Gemeinsamkeit zwischen sich und Odysseus erkannte („Odyssee“ 13, 291-299).

Wenn man nach dem Grund der Sparsamkeit fragt, mit der Homer ausdrücklich formulierte Einblicke in das Innere seiner Figuren gibt, kann man feststellen, dass er nur in einer Hinsicht sparsam, in einer anderen aber viel auskunftsfreudiger ist als ‚sentimentalische‘ Erzähler. Sparsam ist Homer mit Benennungen und Beschreibungen, in denen man innere Vorgänge und Akte durch eine allgemeine



Charakterisierung zusammenfasst. Wenn man jemandem z. B. einen rasenden, unerbittlichen, bitteren, unversöhnlichen (usw.) Zorn zuschreibt, sagt man gar nicht, worin dieser Zorn besteht, man versieht eine ganze Reihe innerer Akte, die man als gleichsam selbstverständlich übergeht, mit einem Etikett: „Das ist Zorn, Zorn von dieser Art.“ Dieses Etikett kann auch ‚poetisch‘ reich ausgestattet sein mit Bildern und Metaphern, es bleibt so lange ein bloßes, nicht authentifiziertes Etikett, wie man die Akte, die in ihnen zusammengefasst sind, nicht kennt. Das ist, wie wir schon beobachtet haben, z. B. auch noch bei Euripides anders, der Medea nicht über ihren Zorn auf den untreuen Jason sprechen lässt, sondern über alles das, woran sie in diesem innerlich erregten Zustand denkt und was dazu führt, dass sie voller Zorn ist: an die Enttäuschungen, Undankbarkeiten, Erniedrigungen, Beleidigungen durch Jason, an ihre Hilflosigkeit ohne ihn usw., die sie im einzelnen aufzählt. Das könnte er auch mit einer, vielleicht sogar bildreichen und emotional bewegenden Beschreibung erklären, es ist aber überflüssig und wäre, ohne die konkrete Darstellung der inneren Akte Medeas selbst, nicht glaubhaft gezeigt. So ist es auch bei Homer. Er zeigt an vielen einzelnen Fällen, wie kongenial mit Odysseus sich Penelope verhält und wie Odysseus das bemerkt und sich darüber freut. Die Szene vor der ersten Nacht ist dafür nur ein Beispiel. Er muss nicht erklärend sagen, wie gut die beiden füreinander geschaffen sind und wie innerlich verwandt sie sind.

Zur Unterscheidung der Dichtung von der Geschichtsschreibung  
Konzentration auf das durch das Handeln bestimmte konkrete Allgemeine

Der Reichtum im Konkreten und die Sparsamkeit im Abstrakten ist das, was Aristoteles Nachahmung nennt. Nachahmung ist für Aristoteles, das ist der Ausgangspunkt seiner Analyse dessen, was ein poetischer Akt ist, ein erster Schritt hin auf eine Erkenntnis des allgemeinen Wesens von etwas („Poetik“ Kap. 4). Dieser erste Schritt ist zugleich ein wichtiger Schritt, denn er ‚reinholt‘ von der Beliebigkeit und von Zufällen und Abweichungen der vielfach durchmischten Wirklichkeit z. B. einer Person, durch die Konzentration auf das, was an dieser Wirklichkeit eine einheitliche, gut unterschiedene Bestimmtheit hat („Poetik“ Kap. 8). Das unterscheidet die Dichtung nach Aristoteles von der Geschichtsschreibung („Poetik“ Kap. 23). Auch ein Geschichtsschreiber wird und muss den Versuch machen, das Geschehen, über das er berichtet, zu erklären und in seinen Gründen verstehbar zu machen. Er muss sich dabei aber nach den einzelnen Vorgängen in der Wirklichkeit richten. Selbst wenn er sich auf die Biographie eines Menschen beschränkt, bietet ihm das wirkliche Leben dieses Menschen vieles, was weder zu diesem Menschen noch was unter sich zusammengehört. Vieles ist auch belanglos, wenn man einen bestimmten Menschen als Individuum verstehen möchte, etwa dass er isst und schläft. Mit alledem muss sich ein

Dichter nicht befassen, er kann sich auf einen Achill konzentrieren, wie er sich in seinem Handeln als er selbst zu verwirklichen versucht. Auch dabei können Zufälle und Abweichungen eine Rolle spielen, aber sie spielen diese Rolle dann als Anlässe, an denen ein Mensch wie Achill sich bewähren kann und will. Es ist nicht so, wie wenn sich der Ziegel eines Palastes löst und auf ihn fällt.

Geschichtsschreibung und Dichtung unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, dass sie wirkliches Geschehen aus den Gründen des Handelns der für dieses Geschehen verantwortlichen Personen zu verstehen suchen, dieses Anliegen ist in beiden Bereichen gleich. Sie unterscheiden sich aber dadurch, dass die Dichtung frei ist, sich ganz auf das zu beschränken, was eine bestimmte Person als eben diese Person spricht und tut, d. h. sofern sie aus ihren individuellen Vermögen heraus handelt. Die Geschichtsschreibung, wie wir sie z. B. von Herodot kennen, muss dagegen, wenn sie z. B. die Entstehung und den Verlauf des Kriegs der Perser gegen die Griechen beschreiben will, neben den persönlichen Tendenzen der handelnden Personen, v. a. des Xerxes, die Herodot sorgfältig und mit großem psychologischem Verständnis ermittelt hat, auch vieles in die Analyse aufnehmen, was Xerxes gar nicht von sich aus tut, sondern wo er einfach in einer persischen Tradition steht, und dazu noch unendlich vieles, was einfach zu den allgemeinen Umständen dieses Kriegs gehörte, mit Xerxes aber in gar keinem Verhältnis stand.<sup>83</sup> Dieser Unterschied der Geschichten des wirklichen Lebens, in denen immer vieles nebeneinander herläuft, was manchmal nicht zusammengehört oder ohne jede Folgerichtigkeit nacheinander geschieht usw., und der Nachahmung einer Handlung in der Dichtung führt zu dem letzten und für Aristoteles besonders wichtigen Kriterium von Dichtung: sie soll auch nur eine Handlung nachahmen.

Die Einheit einer Handlung als Bedingung der Möglichkeit,  
Charaktere mimetisch darzustellen

Von den berühmten drei Einheiten, die in die „Poetik“-Tradition der Neuzeit v. a. durch Castelvetro gekommen sind, ist die Einheit der Handlung die einzige, die tatsächlich Aristoteles selbst ausdrücklich für wesentlich hält. Die Einheit der Zeit kann man aus der Gewohnheit ableiten, von der Aristoteles im 5. Kapitel der „Poetik“ berichtet, dass man versuchte, die dramatischen Handlungen auf einen Tageslauf zu begrenzen – im Unterschied zum Epos, für das eine Zeitbegrenzung keinen erzählstrategischen Vorteil bringt (1449b12-15). Eine Einheit des Orts gibt es zwar in vielen Dramen, Tragödien und Komödien, als eine Forderung an die Dichtung hat man sie aber erst in der Renaissance formuliert.

<sup>83</sup> Siehe jetzt die grundlegende und die Forschung umfassend darstellende Monographie von Krewet (2017: 441-560); s. auch Schmitt (2014b).

Die Einheit der Handlung ist für Aristoteles das wichtigste Ziel einer Tragödiengestaltung (1450a22f. und „gleichsam ihre Seele“, 1450a38f.). Das ergibt sich konsequent aus dem Hauptsatz seiner Poetik, dass Dichtung zum Gegenstand ein Allgemeines habe, das darin besteht, zu zeigen, wie ein Wiebeschaffener mit Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit seiner Beschaffenheit gemäß Beschaffenes redet oder tut.

Da Aristoteles die Beschaffenheit eines Menschen mit seinem Charakter gleichsetzt: „auf Grund unseres Charakters haben wir eine bestimmte Beschaffenheit“ (1450a19), und da jemand, der nur beliebig auf Äußeres reagiert, keinen Charakter hat (was für ihn identisch mit einem schlechten Charakter ist), sondern erst dann, wenn er feste Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen oder zu meiden in sich ausgebildet hat, überhaupt als Charakter verstehbar ist, ist die Aufgabe, ein Allgemeines nachzuahmen, identisch mit der Aufgabe, Charaktere nachzuahmen. Sofern ein Charakter ein allgemeiner Habitus ist, kann man ihn gar nicht nachahmen. Man könnte versuchen, seine Charakterzüge zu benennen und irgendwie begrifflich zu fassen und ihnen entsprechend zu beschreiben. Will man etwas nachahmen, z. B. die gerechte Art eines Menschen, muss man mehr tun, als nur über sie reden, man muss sie nachvollziehen. Nachvollziehen kann man sie nur in einer einzelnen Handlung.

Im Sinn eines von vielen geteilten Vorurteils über den ‚Aristotelismus‘ gibt es aber vom Einzelnen kein Wissen, denn Wissen sei immer allgemein: *de singularibus non est scientia*.<sup>84</sup> In einer einzelnen Handlung könnte also etwas Allgemeines gar nicht nachgeahmt werden, bestenfalls könnte man es aus mehreren Handlungen abstrahieren. Dieses Vorurteil steht allerdings in einem Widerspruch zu der nicht weniger oft Aristoteles zugeschriebenen Lehrmeinung, der Lehre von den *universalia in re*. Aristoteles soll ja die Transzendenz der Allgemeinheit der Ideen Platons bestritten und eben dieses ideelle Allgemeine den Dingen selbst zuerkannt haben. Jedes Einzelding hat immer auch ein ihm immanentes Allgemeines, durch das allein es etwas Bestimmtes ist: Mensch, Tier, Pflanze usw. Weil die Renaissance-Kommentatoren diese ‚ontologische‘ Auslegung des Allgemeinen teilten und für aristotelisch hielten, wollten sie Handelnde auf der Bühne sehen, die in vollkommener Weise ein Allgemeines verkörperten – den guten König, den klugen Weisen usw. – mit der Folge, dass die Konfrontation mit dem Wahrscheinlichen der Wirklichkeit am Ende zur Akzeptanz einer nominalistischen Auslegung des Allgemeinen auch in der Kunst führte: Es konnte nur noch als die subjektiv schöpferische Hinsicht gelten, aus der heraus ein Künstler ‚seine‘ Welt gestaltete.

<sup>84</sup> Der Grundtext zu dieser in der Scholastik häufig benutzten Formel ist: Aristoteles, „Analytica posteriora“ I, 31.

Da Aristoteles das immanente Allgemeine (*to eidos to enón*, „Metaphysik“ 1037a29) nur als eine partielle Verwirklichung des ‚primären‘ Allgemeinen, in einer Auswahl aus der Summe der Möglichkeiten, die sich aus seiner Erkenntnis immer neu erschließen lassen, versteht, verwickelt er sich nicht in den Widerspruch, dass das Einzelne die Verkörperung eines Allgemeinen sein und dennoch ein Wissen von ihm ausgeschlossen sein soll. Ein Schnitzmesserchen realisiert andere Möglichkeiten des allgemeinen Vermögens zu schneiden als ein Messer zum Zurückschneiden von Rebenschösslingen.<sup>85</sup> Das macht ihre sachliche Besonderheit aus, bei Menschen würde man von Individualität sprechen. Trotz der Unterschiede zwischen beiden Messern sind sie als Messer erkennbar an der Gleichheit des Schneidkönnens. Singulär im aristotelischen Sinn ist lediglich die jeweilige Materie der verschiedenen Messer. Der besondere Stahl dieses besonderen Schnitzmesserchens ist nur in diesem Messer antreffbar, selbst wenn man ihn technisch identisch vielfach wiederholt. Es sind immer andere Moleküle in einem anderen Stahlstück usw., die jeweils die einzelne Materie ausmachen, deren einzelne Bestimmtheit nur allgemein, nicht in ihrer jeweiligen Besonderheit bestimmbar ist.<sup>86</sup>

Trotz der Singularität der jeweiligen Einzelmaterie ist das, was ein einzelnes Messer zu einem Messer macht, etwas Allgemeines, allerdings ein immanentes Allgemeines, das seine Besonderheit aus der besonderen Auswahl aus den Möglichkeiten des Schneidkönnens im allgemeinen hat.

Beim Menschen ist das Verhältnis zwischen dem primären und immanenten Allgemeinen naturgemäß differenzierter. Das Menschsein eines Menschen ist bestimmt durch die Vermögen, die man als Mensch überhaupt haben kann. Wie ein gleichseitiges Dreieck nur eine Auswahl aus der Summe der Dreiecksmöglichkeiten verwirklicht, verfügt auch ein einzelner Mensch nur über eine Auswahl aus dem, was Menschen als Menschen können. Das macht seine Begabungen aus. Diese Auswahl, z. B. die Fähigkeit, eine bestimmte Sprache erlernen zu können, kann er optimal und weniger optimal in sich verwirklichen. Für das Handeln relevant ist das, was er für seine Selbstverwirklichung als gut und schlecht erkennt und mit Lust verfolgt bzw. mit Unlust ablehnt. Ist aus diesem Umgang mit den eigenen Fähigkeiten ein Habitus geworden, der zu allgemeinen Tendenzen, Bestimmtes vorzuziehen und zu meiden, geführt hat, spricht

<sup>85</sup> Diese beiden Beispiele benutzt Platon, um zu erklären, weshalb man das distinkte Sein von etwas an seinem *érgon*, seinem Werk und seinem Akt erkennt. Siehe „Politeia“ I, 352d-353d.

<sup>86</sup> Diese nur durch die jeweilige Materie bedingte völlige Einzelheit ist der Grund, weshalb man bei Aristoteles von der Individualisierung durch die Materie sprechen kann. Das, was das distinkte Sein eines Individuums ausmacht, ist aber, wie Aristoteles mehrfach erklärt (z. B. „Metaphysik“ VII, Kap. 6), das ihm immanente Allgemeine, das immer aus einer Auswahl aus den allgemeinen Bestimmungen von etwas besteht. Siehe Schmitt (2020a: 149-178, v. a. 166-178).

Aristoteles von einem Charakter (s. z. B. „Poetik“ 1454a16-22). Dass jemand es vorzieht, anderen zu helfen als nicht zu helfen, kann man allgemein über ihn sagen, nachahmen kann man es nur im Nachvollzug einer bestimmten Handlung, in der jemand sich genau so verhält.

Bei dem Versuch eines solchen Nachvollzugs fällt es allerdings leichter, einzelne charakteristische Züge von jemandem darzustellen, als sie in eine für diesen Charakter mögliche Handlung einzufügen. Deshalb sieht Aristoteles in kleinen charakterisierenden Einzelszenen, auch wenn sie sprachlich und in der Nachahmung einzelner Charakterzüge gut ausgearbeitet sind, erst einen Anfang der Dichtung als Kunstform („Poetik“ 6, 1450a35-38). Zu einer Nachahmung von Handelnden (*mīmēsis* [...] *tōn prattōntōn*, 1450b3f.) werden solche Einzelszenen erst durch eine Handlungskomposition (*sýstasis* oder *sýnthesis tōn pragmatōn*). Ein Handeln besteht nicht in einzelnen Gesten, etwa wenn jemand einmal oder auch immer wieder nach etwas Süßem greift, so sehr das für ihn allgemein charakterisch sein mag. Wenn man die allgemeine Beschaffenheit eines Menschen in einzelnen Handlungen nachvollziehen will, muss man die verschiedenen Seiten seines Charakters und die Art und Weise, wie sie bei ihm zusammengehören oder in Widerstreit miteinander sind, darstellen. Das ist nur in einer Handlung möglich, die für die Selbstverwirklichung eines Menschen relevant ist, die also dafür, ob er ein glückliches, mit Lust erfülltes oder unglückliches Leben führt, bedeutend ist.

Wählt man eine solche Handlung aus der Lebensgeschichte eines Menschen aus oder erfindet man eine solche Handlung, hat das – das ist eine der beeindruckenden Einsichten von Aristoteles – auch für die künstlerische Gestaltung eines Werks eine eminente Bedeutung, und gleich in mehreren Hinsichten.

Die erste und wohl wichtigste Konsequenz betrifft die formale Durchorganisiertheit einer Handlung. Jede Handlung hat – als Handlung – einen Anfang, eine Mitte und ein Ende (s. „Poetik“ Kap. 7). Nimmt man z. B. die Trojageschichte zum Vergleich mit Homers „Ilias“, lässt sich bei der Geschichte kaum eine klare Begrenzung feststellen, auch bei der Wahl, was man von der Geschichte für erzählenswert hält, gibt es immer neue und andere Gesichtspunkte, nach denen man vorgehen könnte. Zum Anfang der Trojageschichte könnte man z. B. Zeus' Wunsch nehmen, die Erde von der Last zu vieler Menschen zu befreien,<sup>87</sup> man könnte auch mit der Werbung um Helena beginnen oder auch erst mit der Ausfahrt aus Aulis nach Troja. Für alle diese Anfänge gibt es Gründe, keiner dieser Anfänge ist zudem ein absoluter Anfang, sondern ist immer die Fortsetzung von

<sup>87</sup> So wird das im Rahmen des sog. Epischen Zyklus in den „Kyprien“ erzählt (*Cypr.* fr. 1 Bernabé).

vorausgehenden Bedingungen. Gleiches gilt für den Schluss der Trojageschichte und auch für Einzelereignisse, für die es viele verschiedene Gründe geben kann, weshalb man sie in den Verlauf einer Erzählung einfügt oder nicht.

Das ist bei Homers „Ilias“ anders.<sup>88</sup> Mit dem, wovon sie erzählt, mit dem ‚Zorn des Achilleus‘, beginnt nicht nur das Epos, der Zorn des Achilleus hat überhaupt keinen anderen Anfang als den, mit dem die „Ilias“ beginnt. Es ist die Weigerung Agamemnons, auf eine Geliebte zu verzichten, die er als Tochter eines Apollonpriesters zurückgeben müsste, die Achill dazu bewegt, sich für die Rettung des ganzen Heerzugs einzusetzen. Dass er mit seinem Engagement scheitert und von Agamemnon auch noch höhnisch aufgefordert wird, nach Hause zu fahren, er, der seit mehr als neun Jahren allein dafür gesorgt hat, dass die Trojaner die Griechen nicht im Kampf besiegen, erzeugt seinen lang anhaltenden Zorn, der erst besänftigt ist, als er seinen besten Freund (Patroklos) im Kampf verloren und seinen Tod gerächt hat. Der Anfang der „Ilias“-Handlung ist also die Entstehung von Achills Zorn, die Mitte bildet zuerst die Verbitterung im Zorn und seine langsame Milderung. Nach der Versöhnung mit Agamemnon setzt Achill alles daran, für seine Mitkämpfer wiedergutzumachen, was er im Zorn versäumt hat. Als er endlich auch Rache an Hektor genommen hat, ist der Schluss des Epos erreicht durch die Versöhnung Achills mit dem Vater des ‚Mörders‘ (Hektor, 18, 335) seines Freundes. Danach gibt es diesen Zorn nicht mehr.

Nimmt man an diesem Handeln Maß, um es so, wie es für einen Achill wahrscheinlich oder notwendig war, im Medium der Sprache nachahmend wiederzugeben, ergibt sich die Konsequenz, die Aristoteles für eine gute Handlungskomposition fordert: Es folgt jeder Teil mit Wahrscheinlichkeit auf den anderen, man kann keinen umstellen oder weglassen, ohne dass das Ganze sich ändern würde („Poetik“ Kap. 8): Man kann Achill nicht auf dem Deck seines Schiffes stehen und die Not seiner Kameraden beobachten lassen, bevor er, durch die Bittreden seiner besten Freunde beeindruckt und über die Berechtigung seines Verharrens im Zorn unsicher geworden ist. Man kann nicht einmal die Rede des Ajas, in der er Achill böse und stur genannt hat, vor die des Odysseus oder Phoinix setzen usw. Hier hat alles eine wahrscheinliche oder notwendige Folgerichtigkeit.

Die Handlung als Maß für die Ordnung der Erzählkomposition hat auch eine direkte Auswirkung auf die Verwaltung der Zeit durch den Dichter. Horaz z. B. unterscheidet, ob man eine Erzählung der Reihe nach, wie die Ereignisse aufeinander folgen, gestaltet, oder kunstgemäß dadurch, dass man die Zeit in der Wiedergabe rafft oder streckt, dass man als Erzähler an einer selbstgewählten Stelle einsetzt und das Ganze des Geschehens durch Rückblenden oder

<sup>88</sup> Der Unterschied zwischen einer Darstellung der Troja-Geschichte und der Handlung der „Ilias“ ist gut erklärt bei Meier (2018: 27-48).

Vorverweise gliedert („Ars Poetica“ 141-152). Homer dagegen ordnet die Zeit des Geschehens der Handlungszeit unter, nicht im Sinn einer ‚kunstgemäßen‘ Zeitgestaltung, sondern in einer Überordnung der Handlungszeit über die geschichtliche Zeit. Wenn man z. B. wissen möchte, was die Griechen vor dem Beginn der Achilles-Handlung neun Jahre lang vor Troja unternommen haben, wird man dadurch nicht durch den Autor oder eine Person der Erzählung informiert, die einen möglichen Anlass nutzt, um einen Rückblick auf die Vergangenheit zu geben. Man erfährt es von Achill, und zwar an einer Stelle, wo er die Erinnerung an die Vergangenheit braucht, um sein augenblickliches Handeln zu rechtfertigen. Er tut dies in Antwort auf den Vorwurf des Odysseus, er solle doch nicht nur an die Unverschämtheit Agamemnons denken, sondern auch einmal an die Not seiner Freunde und Kameraden. Dieser Vorwurf empört Achill, denn er war es, daran erinnert er, der wie eine Vogelmutter, die selbst darbt, sich um das Wohl seiner Kameraden gekümmert habe. Deshalb zählt er auf, was er in den ganzen Jahren für die Gemeinschaft getan habe: zwölf Städte haben sie zu Schiff, elf zu Fuß erobert usw. (9, 321-336). Nun weiß man, dass die Griechen die umliegenden Städte bekämpft haben, da sich die Trojaner aus Angst vor Achill auf einen Kampf mit den Griechen nicht eingelassen haben. Oder, wenn man wissen möchte, wie lange die Griechen schon vor Troja liegen und von wo sie ausgefahren sind, dann erfährt man das von Odysseus, der das Heer, das nach Achills Rückzug nach Hause fahren wollte, zurückhielt, indem er an die Vorhersage des Sehers Kalchas vor der Ausfahrt aus Aulis erinnerte. Damals habe er vorhergesagt, im 10. Jahr würden sie Troja erobern, also jetzt, und da wollten sie zuvor absegeln („Ilias“ 2, 278-368)?

Dass es Homer gelingt, in die von ihm erzählten wenigen Tage so viel von der ganzen Geschichte des Zugs gegen Troja zu erwähnen, dass die meisten Leser die „Ilias“ aus der Hand legen und meinen, über den ganzen Krieg informiert zu sein, ist sein besonderes Können, dass er aber die Handlungszeit als Ordnungsprinzip der Erzählgestaltung benutzt und sich nicht an der Verlaufszeit eines Geschehens orientiert, das ist die in der dichterischen Praxis bereits erfüllte Vorgabe, die Aristoteles aufgegriffen und zur Grundlage seiner Theorie einer Kunst des Dichtens im allgemeinen gemacht hat.

Aristoteles demonstriert die Art, wie Homer ein vielfältiges Geschehen in die Einheit einer Handlung eingebunden hat, auch durch den Unterschied zum Verfahren anderer Dichter, die sich an die Einheit der Zeit und der in ihr verlaufenden Ereignisse halten. Die Geschichten, die nach dem Ende der „Ilias“ noch erzählt werden mussten, wenn man die Ereignisfolge bis zur schließlichen Eroberung Trojas darstellen wollte, werden im sogenannten ‚epischen Zyklus‘ so erzählt, dass man nach Aristoteles daraus acht tragische Einzelhandlungen bilden müsste („Poetik“ 1459a29-59b7). So wird in der „Kleinen Ilias“ z. B. erzählt,

wie sich Ajas und Odysseus nach Achills Tod um dessen Rüstung gestritten haben. Das ist eine für sich zu unterscheidende Tragödienhandlung, wie sie z. B. auch Sophokles (in seiner Tragödie „Ajas“) dargestellt hat. Eine ganz neue Handlung ergibt sich z. B. aus der Aufgabe, einen großen Helden, Philoktet, den man wegen einer Krankheit einsam auf einer Insel zurückgelassen hatte, zurückzuholen. Auch darüber hat Sophokles eine eigene Tragödie verfasst (den „Philoktet“). Philoktet wird zur Zerstörung Troias (zur Tötung des Paris) gebraucht, gleichgültig, ob Aias oder Odysseus oder keiner von ihnen Achills Rüstung bekommen hat. Es ist nicht einmal wichtig, welche Geschichte man zuerst erzählt, die Reihenfolge hat nur ‚historische‘ Gründe. Das Gleiche gilt von den anderen Geschichten. Die Art etwa, wie die Griechen bei der Abfahrt (das ist der Inhalt der „Troerinnen“ des Euripides) den troianischen Frauen noch einmal schlimmstes Leid zufügen, ist keine Folge der Handlungen, die zur Entscheidung über die Waffen oder zur Rückholung des Philoktet geführt haben, und sie hat natürlich auch keine Funktion innerhalb dieser Handlungen selbst.

Auch in der „Ilias“ gibt es Geschichten, die eine eigene Handlung bilden, aus denen man daher auch eine eigene Dichtung machen könnte, z. B. die Geschichte, wie Patroklos in der Rüstung Achills die Trojaner sehr schnell zurücktreiben kann, dadurch aber verführt wird, immer weiter gegen sie zu kämpfen, um sich schließlich sogar gegen Hektor zu wenden, dem er nicht gewachsen ist und von dem er deshalb getötet wird. In der „Ilias“ steht diese Geschichte des Patroklos aber nicht für sich, sondern hat ihre Stelle durch die Funktion, die sie innerhalb der Achilles-Handlung erfüllt. Man könnte sie deshalb auch an keine andere Stelle setzen, und man könnte auch die Achilles-Handlung ohne sie an dieser Stelle nicht erzählen.<sup>89</sup> Achill handelt überhaupt nur im Zusammenwirken mit dem Handeln des Agamemnon und später des Patroklos und des Hektor. Patroklos’ Tragödie entsteht nur, weil Achill sich trotz besserer Einsicht noch nicht zur Versöhnung entschließen kann. Auch über Hektor könnte man eine eigene Tragödie verfassen. Sie bricht aber nur deshalb über ihn herein, weil der Rückzug Achills ihm Erfolge verschafft hat, die ihn verblendet haben, und sie entsteht erst, als Achill unerwartet wieder da ist und weil er dies in dem Augenblick tut, als Hektor den Sieg fast schon in Händen hat usw.

Die Aufgabe, eine einheitliche Komposition der Handlung zu schaffen, hat nicht nur Bedeutung für die formale Durchgestaltung der Struktur einer Dichtung, sie führt auch dazu, dass die verschiedenen Züge eines Charakters und ihr Verhältnis zueinander in ihr entfaltet und erkennbar gemacht werden. Der Grund dafür ergibt sich aus der Prägnanz des Handlungsbegriffs, den Aristoteles benutzt. Denn Handeln heißt für ihn, etwas, weil man es für gut und lustvoll

<sup>89</sup> Siehe dazu die vorzügliche Erklärung bei Kircher (2018: 127-163).



hält, zu erstreben und das Gegenteil zu meiden. Tatsächlich kann man gut nachverfolgen, dass die eigentlichen Gliederungselemente der „Ilias“ der jeweilige innere Gefühlszustand Achills und derjenigen Personen, die für den Verlauf seines Handelns wichtig sind, liefert.

Tatsächlich scheint Homer unter diesem Gesichtspunkt unter den vielen möglichen Reden und Taten eines Achill ausgewählt und genau die dargestellt zu haben, in denen sich die allgemeinen charakterlichen Tendenzen Achills im Verlauf einer bestimmten Handlung äußern und sich deshalb konsequent auseinander ergeben und sich zu einer Einheit fügen.<sup>90</sup>

In einer großen Notsituation der Gemeinschaft zeigt er sein *Mitgefühl* (1, 53-67), seine *Hilfsbereitschaft* und *Courage* (1, 84-91), zugleich seine *Heftigkeit* und seine zu schnellem *Zorn* führende *Ehrverletzlichkeit* (1, 121ff.), er kann aber in höchster *Wut* noch auf die Vernunft hören (1, 193-218); kann zwischen Boten und Botschaft unterscheiden (als Agamemnon die Herolde schickt, seine Briseis zu holen; 1, 327-347), *leidet* selbst sofort unter den *Folgen seines Zorns*, die ihn am Mitkämpfen hindern (1, 488-492), erweist sich trotz großer *Verbitterung* als *Freund* seiner Freunde (9, 185-220), lässt sich nur schwer, aber in verstehbaren Schritten zur *Empathie* mit seinen Freunden umwenden (9, 221-16, 100; 19, 40ff.), empfindet *Trauer* und *Reue* nach dem Tod des Patroklos, *versöhnt sich* mit Agamemnon, versucht in *Wut* auf sich selbst und auf Hektor alles Versäumte wiedergutzumachen, bis er schließlich sogar wieder zum *Mitleid* mit dem Vater seines größten Gegners fähig wird (24, 477ff.). Es ist eine Bewegung von *Mitleid* zu *Mitleid*, bei der jeder folgende Schritt seine Ursache in dem vorhergehenden hat, so dass insgesamt eine strikte Ordnung entsteht, bei der konsequent das eine auf dem anderen aufbaut.

Dies ist, wie Aristoteles zu Recht feststellt, eine gut überschaubare Handlung, die man zugleich gut im Gedächtnis behalten kann, weil jeder ihrer Teile konsequent aus dem anderen hervorgeht. Wer z. B. begreift, wie Achill durch die Rede des Ajas schon fast umgestimmt ist (9, 644f.), begreift auch, dass die Folge sein muss, dass er nicht mehr im Zelt sitzt (9, 186-190), sondern auf dem Deck seines Schiffes steht und wegen des Leids der Freunde bekümmert ist (11, 599ff.) usw.

In diese gut überschaubare und durch ihre innere Konsequenz wohl verstehbare Handlung sind an jeweils den Stellen, an denen die Handlungsmotivation dies erforderlich macht, diejenigen Informationen eingefügt, die man braucht, um die Stellung der Handlung im geschichtlichen Ganzen, zu dem sie gehört, zu verstehen.

---

<sup>90</sup> Eine Nachzeichnung der Charakterisierung Achills in der „Ilias“ habe ich zu geben versucht in Schmitt (2009).

Insgesamt hat der Leser eine stimmige, konsistente Handlung vor Augen mit Anfang, Mitte und Ende. Aristoteles behauptet auch, dass das Miterleben einer solchen Handlung mit einem ästhetischen Vergnügen, mit einer *oikeía hēdoné*, d. h. der genau zu dieser Art Darstellung passenden Lust, verbunden ist. Diese Lusterfahrung kann er ‚eigentümlich‘ nennen, denn sie folgt ja nicht einer rein theoretischen Erweiterung des Wissens über jemanden oder etwas, sondern einem verstehenden Miterleben der zu einem Handeln gehörenden Gefühle. Diese Gefühle können zu Recht als große Gefühle bezeichnet werden. Denn sie sind einem großen Gegenstand, dem, was das Glück und Unglück eines Menschen, ja einer ganzen Gemeinschaft ausmacht, angemessen.

Eine letzte Besonderheit, die sich aus der Nachahmung einer Handlung ergibt, ist, dass man dann, wenn man nachahmt, wie ein ‚Sobeschaffener‘ ‚Sobeschaffenes‘ tut, auch nachahmt, wie er ‚Sobeschaffenes‘ redet. Es wird sich also bei diesem poetischen Verfahren auch ein zum jeweiligen Charakter und seiner jeweiligen inneren Verfassung passender Stil bilden.<sup>91</sup>

### *Kurzer Ausblick*

Nimmt man die verschiedenen Aspekte zusammen, kann Nachahmung bestimmt werden als der in einem Medium wiedergegebene Nachvollzug der allgemeinen Tendenzen eines Menschen, Bestimmtes, das für sein Glück große Bedeutung hat, vorzuziehen oder zu meiden und es in einer Handlung zu verwirklichen, die dadurch eine formale Ordnung der Komposition erhält und einen Stil, der zu den Gefühlen passt, die die Handlung begleiten. Da sich im Handeln nach Aristoteles die ‚Beschaffenheit‘ eines Menschen ausdrückt, ergeben sich nach den Grundunterschieden dieser Beschaffenheiten auch die möglichen Arten von Dichtung. Ahmt man Menschen nach mit einem eher durchgebildeten Charakter, denen es um ein für sie wichtiges und ihr ganzes Leben betreffendes Glück oder Unglück geht, führt das zu einer epischen oder tragischen Dichtungsart, die sich nur in der Behandlung des Mediums Sprache unterscheidet, darin, ob sie ein Handeln direkt nachvollziehen oder von ihm berichten bzw. zwischen indirekt berichtender und direkter Nachahmung wechseln. Ahmt man Menschen nach, die zwar genauso nach einem für sie wichtigen Glück streben, in ihren Tendenzen aber eher inkonsequent und leichtfertig sind und durch ihre Fehler daher weniger schmerzhaft und weniger vernichtende Folgen erleiden,

<sup>91</sup> Das auszuführen und am Text zu belegen, würde eine eigene umfangreiche Abhandlung erfordern. In der Forschung ist diese Besonderheit des homerischen Stils, der weder hoch noch niedrig, weder pathetisch noch trivial ist, sondern immer dem, was jeweils zur Verhandlung steht, auch im Ausdruck angemessen ist, viel zu wenig untersucht.

und stellt man das Handeln solcher Menschen direkt dar, entsteht nach Aristoteles eine Komödie. In berichtenden oder gemischten Darstellungsweisen bilden sich satirische und andere parodistische Dichtarten.

Da alle drei Dichtungsarten Handlungen nachahmen, die aus einer Hinwendung zu Lust- oder Unlustvollem geschehen, haben sie alle einen ‚lyrischen‘ Grundton. Die möglichen Gegenstände einer poetischen Nachahmung sind also (ausgeführte oder prägnant zusammengefasste) tragische, epische oder komische Handlungen.<sup>92</sup>

## Literatur

- Aristoteles (1976): *Poetik*. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Manfred Fuhrmann. München.
- Aristoteles (2011): *Poetik*. Übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt. 2. Auflage. Berlin.
- Bernabé, A. (Hg.) (1996): *Poetarum Epicorum testimonia et fragmenta*. 2. Aufl. Stuttgart/Leipzig.
- Bernard, Wolfgang (1988): *Rezeptivität und Spontaneität der Wahrnehmung bei Aristoteles*. Baden-Baden.
- Boehm, Gottfried (1994): *Die Wiederkehr der Bilder*. In: Ders.: *Was ist ein Bild?* München. 11-38.
- Boehm, Gottfried (2010): *Das Zeigen der Bilder*. In: Boehm, Gottfried/Egenhofer, Sebastian/Spies, Christian (Hg.), *Die Rhetorik des Sichtbaren*. München. 19-53.
- Boehm, Gottfried (2011): *Ikonische Differenz*. In: *Rheinsprung 11, Zeitschrift für Bildkritik*. Band 1. 170-178.
- Brandt, Reinhard (2000): *Philosophie in Bildern. Von Giorgione bis Magritte*. Köln.
- Büttner, Stefan (2000): *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen/Basel.
- Cicero, M. Tullius (1969): *De re publica*, rec. K. Ziegler. Leipzig.
- Cicero, M. Tullius (2006): *De re publica, de legibus, Cato maior de senectute, Laelius de amicitia*, rec. J. G. F. Powell. Oxford.
- Conte, Adelheid (2002): *La rinascita della Poetica nel Cinquecento italiano*. In: Lanza, Diego (Hg.): *La Poetica di Aristotele e la sua storia*. Pisa.
- Düring, Ingemar (1960): *Notes on the History of the Transmission of Aristotle's Writings*. Göteborg.
- Fuhrmann, Manfred (1992): *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘*. Eine Einführung. 2. Auflage. Darmstadt.
- Goethe, Johann Wolfgang (1984): *Über epische und dramatische Dichtung. Von Goethe und Schiller (1797)*. In: *Werke (Berliner Ausgabe)*. Herausgegeben von Siegfried Seidel. Band 17: *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Schriften zur Literatur I*. 2. Auflage. Berlin.
- Gottsched, Johann Christoph (1973): *Versuch einer critischen Dichtkunst für die Deutschen*. In: *Ausgewählte Werke*. Herausgegeben von Philipp O. Mitchell. Band 6/1: *Allgemeiner Teil*. Berlin/New York.
- Halliwell, Stephen (1998): *Aristotle's Poetics. With a new introduction*. 2. Auflage. Chicago.

---

<sup>92</sup> Siehe zu dieser Gattungsproblematik Schmitt (2013).

- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems.* Princeton/Oxford.
- Halliwell, Stephen (2003): Aristoteles und die Geschichte der Ästhetik. In: Buchheim, Thomas/Flashar, Hellmut/King, Richard (Hg.): *Kann man heute noch etwas anfangen mit Aristoteles?* Hamburg. 165-173.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik I–III.* In: *Werke in 20 Bänden.* Herausgegeben von Eva Moldenhauer. Frankfurt a. M.
- Herrick, Marvin (1946): *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555.* Urbana.
- Horaz (1984): *Quintus Horatius Flaccus: Ars Poetica. Die Dichtkunst.* Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Eckart Schäfer. 2. Auflage. Stuttgart.
- Imdahl, Max (1966): Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei. Abstraktion und Konkretion. In: *Poetik und Hermeneutik II.* München. 195–225.
- Kappl, Brigitte (2006): *Die Poetik des Aristoteles in der Dichtungstheorie des Cinquecento.* Berlin/New York.
- Killy, Walter (1970): *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen.* Göttingen.
- Kircher, Nils (2018): *Tragik bei Homer und Vergil. Untersuchungen zum Tragischen im Epos.* Heidelberg.
- Kluge, Friedrich (1989): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache.* Bearbeitet von Elmar Seebold. 22. Auflage. Berlin/New York.
- Krewet, Michael (2013): *Die stoische Theorie der Gefühle. Ihre Aporien. Ihre Wirkmacht.* Heidelberg.
- Krewet, Michael (2017): *Vernunft und Religion bei Herodot.* Heidelberg.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1972): *Gotthold Ephraim Lessing/Moses Mendelssohn/Friedrich Nicolai: Briefwechsel über das Trauerspiel.* Herausgegeben und kommentiert von Jochen Schulte-Sasse. München.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1990): *Laokoon.* In: *Werke 1766–1769.* Herausgegeben von Wilfried Barner. Frankfurt a. M.
- Long, A. A./Sedley, D. N. (1987): *The Hellenistic Philosophers.* Cambridge.
- Meier, Sven (2018): *Die Ilias und Ihr Anfang. Zur Handlungskomposition als Kunstform bei Homer.* Heidelberg.
- Pietsch, Christian (1992): *Prinzipienfindung bei Aristoteles. Methoden und erkenntnistheoretische Grundlagen.* Stuttgart.
- Platon (1997): *Phaidros.* Übersetzt und Kommentiert von Ernst Heitsch. 2. Auflage. Göttingen.
- Primavesi, Oliver (2007): Ein Blick in den Stollen von Skepsis: Vier Kapitel zur frühen Überlieferung des ›Corpus Aristotelicum‹. In: *Philologus.* Band 151. 51-77.
- Robortello, Francesco (1968): *Explicationes in librum Aristotelis, qui inscribitur De Poetica (1548).* (Poetiken des Cinquecento 8). München.
- Ruskin, John (1973): *The Elements of Drawing.* Mineola.
- Sauerland, Karol (1972): *Diltheys Erlebnisbegriff. Entstehung, Glanzzeit und Verkümmern eines literaturhistorischen Begriffs.* Berlin/New York.
- Schadewaldt, Wolfgang (1965): *Von Homers Welt und Werk.* 4. Auflage. Stuttgart.
- Schiller, Friedrich (2004): *Über naive und sentimentalische Dichtung.* In: *Sämtliche Werke.* Herausgegeben von Wolfgang Riedel. Band 5: *Erzählungen, Theoretische Schriften.* München.

- Schmitt, Arbogast (1994): Leidenschaft in der Senecanischen und Euripideischen Medea. In: Albin, Umberto (Hg.): *Storia, poesia e pensiero nel mondo antico. Studi in onore di Marcello Gigante*. Neapel. 573-599.
- Schmitt, Arbogast (1998): Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren und Poetiken der Renaissance, in: Neumann, Gunther/Kablitz, Andreas (Hg.): *Mimesis und Simulation*. München 17-53.
- Schmitt, Arbogast (2002): Querelle des Anciens et des Modernes. In: Landfester, Manfred (Hg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte. Band 15/2*. Stuttgart. 607-622.
- Schmitt, Arbogast (2004): Die Entgrenzung der Künste durch ihre Ästhetisierung bei Baumgarten. In: Mattenklott, Gert (Hg.): *Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste. Epistemische, ästhetische und religiöse Formen von Erfahrung im Vergleich. Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft*. Hamburg. 55-71.
- Schmitt, Arbogast (2009): Achill – ein Held? In: Bohrer, Karl-Heinz/Scheel, Kurt (Hg.): *Heldengedenken. Über das heroische Phantasma. Sonderheft Merkur*. Stuttgart 860-870.
- Schmitt, Arbogast (2010a): Aristoteles, Poetik. In: Walde, Christiane (Hg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon. Der Neue Pauly, Supplementband 7*. Stuttgart/Weimar. 121-129.
- Schmitt, Arbogast (2010b): Mimesis bei Platon. In: Koch, Gertrud/Vöhler, Martin/Voss, Christiane (Hg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München. 231-254.
- Schmitt, Arbogast (2011): Epimetheus und Prometheus, oder: Wie man auf verschiedene Weise Latenz präsent machen kann. In: Gumbrecht, Hans Ulrich/Klinger, Florian (Hg.): *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*. Göttingen. 93-103.
- Schmitt, Arbogast (2012): Vom Gliedergefüge zum handelnden Menschen. Snells entwicklungsgeschichtliche Homerdeutung und ein mögliches Homerbild heute. In: Meier-Brügger, Michael (Hg.): *Homer, gedeutet durch ein großes Lexikon*. Berlin/New York. 263-317.
- Schmitt, Arbogast (2013): Aristoteles über die Entstehung der Gattungsunterschiede in der Dichtung. In: Ders./Dunsch, Boris/Schmitz, Thomas (Hg.): *Epos, Lyrik, Drama. Genese und Ausformung der literarischen Gattungen*. Heidelberg. 135-212.
- Schmitt, Arbogast (2014a): Innere und äußere Wahrscheinlichkeit im König Ödipus oder: Über Ödipus in uns. In: Bender, Niklas/Grosse, Max/Schneider, Steffen (Hg.): *Ethos und Form der Tragödie. Für Maria Moog-Grünewald zum 65. Geburtstag*. Heidelberg. 1-62.
- Schmitt, Arbogast (2014b): Gibt es eine aristotelische Herodotlektüre? In: Dunsch, Boris/Ruffing, Kai (Hg.): *Herodots Quellen – Die Quellen Herodots*. Wiesbaden. 285-322.
- Schmitt, Arbogast (2016a): Wie aufgeklärt ist die Vernunft der Aufklärung? Eine Kritik aus aristotelischer Sicht. Heidelberg.
- Schmitt, Arbogast (2016b): Aristoteles und Horaz und ihre Bedeutung für zwei unterschiedliche Phasen der europäischen Literatur. In: Kablitz, Andreas (Hg.): *Europas Sprachenvielfalt und die Einheit seiner Literatur*. Freiburg/Berlin/Wien. 97-134.
- Schmitt, Arbogast (2016c): Literatur zwischen Dichtung und Wahrheit. Über das Wahrscheinliche in der Dichtung bei Aristoteles und in der Aristoteles-Rezeption der Neuzeit. In: Merker, Raimund/Danek, Georg/Klecker, Elisabeth (Hg.): *Trilogie: Epos–Drama–Epos. Festschrift für Herbert Bannert*. Wien. 81-114.
- Schmitt, Arbogast (2017): *Moral und Lust. Eine Kultur des Gefühls als Grundlage der Ethik bei Aristoteles*. Marburg.

- Schmitt, Arbogast (2020a): Denken ist Unterscheiden. Eine Kritik an der Gleichsetzung von Denken und Bewusstsein. Heidelberg.
- Schmitt, Arbogast (2020b): Artikel ‚Platon‘ und ‚Aristoteles‘. In: Urbich, Jan/Zimmer, Jörg (Hg.): Handbuch Ontologie. Berlin. 12-43.
- Seel, Martin (2000): Ästhetik des Erscheinens. München.
- Seel, Martin (2002): Ein Schritt in die Ästhetik. In: Kern, Andrea/Sonderegger, Ruth (Hg.): Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik. Frankfurt a. M. 330-343.
- Thiel, Rainer (2004): Aristoteles' Kategorienschrift in ihrer antiken Kommentierung. Tübingen.
- Vickers, Brian (1988): Rhetoric and Poetics. In: Schmitt, Charles B. (Hg.): The Cambridge History of Renaissance Philosophy. Cambridge. 715-745.
- Weinberg, Bernard (Hg.) (1972): Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento. Band 3. Bari.
- Wellek, Rene (1967): Genre Theory, The Lyric, and ‚Erlebnis‘. In: Singer, Herbert/von Wiese, Benno (Hg.): Festschrift für Richard Alewyn. Köln 392-412.
- Wieland, Christoph Martin (2008): Geschichte des Agathon. In: Wielands Werke. Historisch-kritische Ausgabe, herausgegeben von Klaus Manger und Jan Philipp Reemtsma. Band 8/1. Berlin.
- Wilde, Oscar (2003): The Complete Works of Oscar Wilde. Introduced by Merlin Holland. Fifth Edition. London.



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Kablitz, Andreas: Transformationen des *Mimesis*-Konzepts in der Neuzeit oder Warum wird die Theorie der Kunst die Nachahmung nicht los? In: IZfK 5 (2022). 71-110.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-d5d5-7b55

**Andreas Kablitz (Köln)**

## **Transformationen des *Mimesis*-Konzepts in der Neuzeit oder Warum wird die Theorie der Kunst die Nachahmung nicht los?**

*The Concept of Mimesis and its Transformation in Modern Times or Why Does Literary Theory not Get Rid of Mimesis?*

How does one explain the remarkable resilience of the notion of mimesis in the face of frequently severe criticism, starting with Plato's "*Politeia*"? How could a term, whose theoretical career begins with its dismissal, survive for more than two millennia? This article starts off from Hegel's radical rejection of imitation as a basic principle of art. However, despite such fundamental disapproval, even in literary theory of the 20th century, mimesis continues to play an important role. It looks as if both phenomena – the at times profound criticism of mimesis as well as its remarkable resistance to this criticism – can be explained by going back to the origin of the concept in Ancient Greek philosophy and by reconstructing its transformation in modern times.

*Keywords: mimesis, art, fiction, Plato, Aristotle, Hegel, Ricœur, Genette*

### *Hegels Nachahmungskritik*

Um 1800, infolge der viel zitierten Wende der Geschichte in der „Sattelzeit“, jenes epochalen Umbruchs, den man in unterschiedlichen Bereichen des Lebens für die Wegbereitung der Moderne geltend gemacht hat, steht es auch um den



Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ruf der Nachahmung nicht (mehr) sonderlich gut. Ein besonders nachdrückliches Beispiel für ihre prekär gewordene Reputation bieten Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“. In ihrer Einleitung, dort, wo der Philosoph die Frage nach dem *Zweck der Kunst* erörtert, nennt Hegel als „geläufigste Vorstellung“ ihrer Funktionsbestimmung das „Prinzip von der *Nachahmung der Natur*“:

α) In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, daß, was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen danach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde. Dies Wiederholen kann aber sogleich als eine αα) *überflüssige* Bemühung angesehen werden, da wir, was Gemälde, Theateraufführungen usf. nachahmend darstellen, Tiere, Naturszenen, menschliche Begebenheiten, sonst schon in unseren Gärten oder im eigenen Hause oder in Fällen aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise vor uns haben. Und näher kann dies überflüssige Bemühen sogar als ein übermütiges Spiel angesehen werden, das ββ) hinter der Natur zurückbleibt. Denn die Kunst ist beschränkt in ihren Darstellungsmitteln und kann nur einseitige Täuschungen, z. B. nur für *einen* Sinn den Schein der Wirklichkeit hervorbringen und gibt in der Tat, wenn sie bei dem formellen Zweck *bloßer Nachahmung* stehen bleibt, statt wirklicher Lebendigkeit überhaupt nur die Heuchelei des Lebens.<sup>1</sup>

Die Geläufigkeit, die Hegel dem „Prinzip von der Nachahmung der Natur“ bescheinigt, ergibt sich aus dem historischen Hintergrund, vor dem seine Bemerkungen entstehen. ‚Mimesis‘ lautete die Leitformel der frühneuzeitlichen Theorie der Kunst im Allgemeinen und der Dichtung im Besonderen über gut zwei Jahrhunderte. Ihr Aufstieg zu solcher Bedeutsamkeit steht im Zusammenhang mit der Rezeption der aristotelischen „Poetik“ seit dem 16. Jahrhundert, seit dessen zweiter Hälfte die Nachahmung zur dominanten Begründungsformel der Kunst wurde und diesen Vorrang bis ans Ende des 18. Jahrhunderts behalten sollte. Hegels Verwerfung der Mimesis als Leitkategorie für die Kunst stellt deshalb ein beredtes Zeugnis des Geltungsverlusts dar, den die Nachahmungsästhetik seit dem späten 18. Jahrhundert erfahren hat.

Hegels Kritik ist zweifellos radikal. Nicht mehr zu sein als eine „überflüssige“ Wiederholung dessen, „was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist“, wirft er ihr vor. Doch lastet er der Nachahmung nicht allein eine solch nutzlose Verdoppelung an. Ebenso zeigt er sich von ihrer grundsätzlichen Minderwertigkeit überzeugt. Die Beschränktheit ihrer Möglichkeiten bringe es mit sich, daß sie stets hinter der Natur zurückstehen müsse. Es ist, als erlebe Platons Verurteilung der Mimesis, mit der der Begriff seine philosophische Karriere dereinst begonnen hat, eine triumphale Erneuerung.

Die Kritik der Nachahmung als solche ist insofern alles andere als neu, ja man wird mit gutem Grund sogar sagen können, daß ihre philosophische Wertschätzung je schon einen apologetischen Ursprung hat. Am Anfang steht die

<sup>1</sup> Hegel (1970: 64).



platonische Verurteilung der Mimesis, die immer wieder eine Erneuerung erfahren wird. Was sich ändert, sind die Kriterien ihrer Ablehnung, nicht diese selbst.

Hegels Verurteilung der Mimesis fällt so entschieden aus, daß seine Kritik unweigerlich die Frage nach den Gründen des ihr lange Zeit anhängenden Rufs als einer Begründungskategorie der Kunst aufwirft. Wir werden dieser Frage nicht ausweichen. Zunächst aber gilt es zu klären, was Hegels kompromißlose Ablehnung auslöst.

Nichts anderes als ein wohlfeiles – und darum nur kurzzeitiges – Vergnügen an der eigenen Geschicklichkeit hält er für die Ursache ihrer bedenklichen Wertschätzung.<sup>2</sup> In der Tat bemißt sich seit alters her am ‚Realismus‘ vor allem bildkünstlerischer Darstellungen das Vermögen des Künstlers. Man denke nur an die berühmte Episode der Begegnung zwischen den beiden antiken Malern Zeuxis und Parrhasios, die als ein prominentes Belegstück für die Wertschätzung einer solchen mimetischen Geschicklichkeit gelten kann.<sup>3</sup> Doch solche Vorzüge vermögen den Philosophen nicht zufriedenzustellen. Die Alternative, die er selbst der aus seiner Sicht so fragwürdigen Freude an der Nachahmung entgegenhält, gibt denn auch den Blick auf die in den Grundprinzipien seines Denkens angelegten Prämissen seiner radikalen Kritik der Mimesis frei:

Überhaupt kann diese Freude über die Geschicklichkeit im Nachahmen nur immer beschränkt sein, und es steht dem Menschen besser an, Freude an dem zu haben, was er aus sich selber hervorbringt. In diesem Sinne hat die Erfindung jedes unbedeutenden technischen Werkes höheren Wert, und der Mensch kann stolzer darauf sein, den Hammer, den Nagel usf. erfunden zu haben, als Kunststücke der Nachahmung zu fertigen.<sup>4</sup>

Hinter Hegels Begründung für die Legitimität des Stolzes auf die eigene Leistung, der einem Erfinder weit mehr als einem bloßen Nachahmer anstehe, verbirgt sich durchaus anderes als nur die Suche nach der Plausibilität einer psychologischen Wertordnung. In dem zu diesem Zweck eingesetzten Argument lassen sich vielmehr die wesentlichen Anliegen von Hegels Ästhetik bemerken. Vor allem deutet diese Begründung auf die Aufgabe, die er der Kunst grundsätzlich

<sup>2</sup> „Bei solchem stets relativen Mißlingen des Nachbildens, dem Vorbilde der Natur gegenüber, bleibt als Zweck nichts als das Vergnügen an dem Kunststück übrig, etwas der Natur Ähnliches hervorzubringen. Und allerdings kann der Mensch sich freuen, was sonst schon vorhanden ist, nun auch durch seine eigene Arbeit, Geschicklichkeit und Emsigkeit zu produzieren. Aber auch diese Freude und Bewunderung wird für sich, gerade je ähnlicher das Nachbild dem natürlichen Vorbild ist, desto eher frostig und kalt oder verkehrt sich in Überdruß und Widerwillen“ (ders., 66f.).

<sup>3</sup> Plinius („Naturalis historia“, 35, 65f.) berichtet, daß Zeuxis Trauben so realistisch gemalt habe, daß die Vögel sie für echte Früchte hielten und an dem Bild pickten. Er selbst hingegen ließ sich von einem Vorhang, den Parrhasios gemalt hatte, täuschen, wollte er doch, daß man ihn wegziehe, um das dahinter vermeintlich versteckte Bild zu zeigen. Letzterer hatte den Wettstreit zwischen beiden augenscheinlich gewonnen.

<sup>4</sup> Hegel (1970: 67).

zuspricht. Denn ihre Zweckbestimmung wächst der Kunst aus der Rolle zu, die sie in dem für Hegel zentralen, die Identitätsfindung des Menschen begründenden Prozeß der Selbsterkenntnis des Geistes besitzt. Über dessen Verhältnis zur Kunst heißt es in den „Vorlesungen über die Ästhetik“:

[...] er erzeugt aus sich selbst die Werke der schönen Kunst als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens.<sup>5</sup>

Das „begrreifende Denken“ gilt Hegel mithin als eine Tätigkeit des Geistes, auf die die Kunst ihn vorbereitet. Indem der Mensch vermittle der Kunst die externe materielle Welt mit den Spuren seines Geistes versieht, schafft er eine Voraussetzung für die kognitive Aneignung der Natur, die vollkommen nur mit den ausschließlichen, von keiner Äußerlichkeit mehr abhängigen eigenen Mitteln seines Geistes, genauer gesagt mit Hilfe von Begriffen, gelingen kann:

Die Notwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit her, und die Aufgabe desselben muß dahin festgesetzt werden, daß es den Beruf habe, die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich der geistigen Beseelung auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen und das Äußerliche seinem Begriffe gemäß zu machen.<sup>6</sup>

Die Bedeutung dieser Sätze erschließt sich von ihrem Ende her: Kunst hat die Aufgabe, das Äußerliche „dem Begriffe gemäß zu machen“, gilt es doch dem Bewußtsein zu der Einsicht zu verhelfen, daß die Natur selbst je schon vom Geist vermittle seiner Begriffe bestimmt wird. Diese selbstreflexive Erkenntnis des Geistes, die ihn am Ende über sein tatsächliches Verhältnis zu der nur scheinbar äußerlichen Natur zu belehren hat, bleibt der Philosophie vorbehalten. Die mit ihren Mitteln vollzogene Einsicht aber stellt sich als eine Wirkung der Kunst dar. Sie bringt dem Geist seine eigene Tätigkeit zu Bewußtsein; denn er ist es, der die Natur mit *seinen* Instrumenten als solche allererst bestimmt und mithin geformt hat, weshalb die Natur ihm auch nur scheinbar äußerlich ist. Die Entgegensetzung von Geist und Natur findet deshalb innerhalb des Geistes selbst statt, wie er in seiner selbstreflexiven Wendung zu erkennen hat.

Wahrzunehmen vermag die Kunst diese Aufgabe im Prozeß der Selbstfindung des Geistes gleichermaßen paradoxer- wie schlüssigerweise aufgrund ihrer eigenen Unzulänglichkeit für dessen schließliche Selbsterkenntnis. Denn ungeachtet ihrer unentbehrlichen Leistung für diesen Prozeß bleibt die Kunst nicht mehr als eine – wenn auch unverzichtbare – Station auf diesem Weg der Selbstfindung des Geistes: eine notwendige Etappe, die gleichwohl nicht die vollkommene Versöhnung von Geist und Natur bewerkstelligen kann. Aus sich selbst heraus,

<sup>5</sup> Ders., 21.

<sup>6</sup> Ders., 202.

aufgrund ihrer medialen Bedingungen, um einen Begriff unserer Tage zu verwenden, vermag sie nicht in der gebotenen Vollkommenheit zu leisten, was sie auf den Weg bringt – und zu bringen hat:

Diese Beschränktheit [der Kunstsphäre] ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstande macht [...]. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung.<sup>7</sup>

Die Kunst erfüllt ihre – notwendige, ja die *raison d'être* ihrer Existenz bildende – Funktion für die Selbstfindung des zu seiner Selbstreflexion gelangenden Geistes also gerade dadurch, daß sie im Verlauf ihrer Geschichte ihre eigene Untauglichkeit für die bewußte – in ihr selbst nur angelegte, aber nicht zur Explizität gebrachte – Selbsterkenntnis fortschreitend enthüllt und durch eine solche Ausstellung ihrer eigenen Grenzen den Geist auf das hinlenkt, was ihr selbst nur unvollkommen gelingen kann.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Ders., 111.

<sup>8</sup> Hegel (1970: 109): „In der *zweiten* Kunstform nun, welche wir als die *klassische* bezeichnen wollen, ist der zwiefache Mangel der symbolischen getilgt. Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in *abstrakter* Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß. Als Auflösung dieses gedoppelten Mangels ist die *klassische* Kunstform die freie adäquate Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt, mit welcher sie deshalb in freien, vollendeten Einklang zu kommen vermag. Somit gibt erst die *klassische* Form die Produktion und Anschauung des vollendeten Ideals und stellt dasselbe als verwirklicht hin.“ Wenn die *klassische* Kunstform, die für Hegel in der griechischen Plastik den höchsten Grad ihrer Perfektion erreicht hat, die Vollendung der Kunst überhaupt bietet, dann ist freilich gerade sie es auch, die zur Sicherung ihres teleologisch gedachten Zwecks ihre eigenen Defizite zum Vorschein bringt und bringen muß und sich deshalb konsequent auflöst: „Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der *klassischen* Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes und muß deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen sein. Ist in dieser Weise die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muß auf der anderen Seite, wenn die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet sein soll, ebenso sehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt ausmacht, von *der* Art sein, daß sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken imstande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen. Dadurch ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist. Dieser letzte Punkt wird wiederum der Mangel, an welchem die *klassische* Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*“ (ders., 110f.). Diese *romantische* Kunst aber wird schließlich die Mangelhaftigkeit der Kunst schlechthin für die ihre gestellte Aufgabe anzeigen. Während die *klassische* Kunst „die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als *Entsprechen* beider hinstellt“ (ders., 111), „hebt die *romantische* Kunstform jene ungetrennte Einheit wieder auf“ (ebd.), um die Grenzen der Kunst selbst auszustellen: „Wird nun in solcher Weise das Ansich der vorigen Stufe, die Einheit menschlicher und göttlicher Natur,

Es könnte als ein Widerspruch innerhalb von Hegels Ästhetik erscheinen, daß er die Kunst, ungeachtet seiner beißenden Kritik an aller Nachahmung, gleichwohl auf eine Ähnlichkeit mit der Natur verpflichten möchte. Doch erklärt sich dieses Postulat aus den aus allgemeinen Prinzipien seines Denkens stammenden Prämissen, die diese Forderung nach einer Ähnlichkeit mit der Naturgestalt letztlich auf das Gegenteil aller Naturnachahmung zurückführen:

Der Zweck der Kunst muß deshalb noch in etwas anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische *Kunststücke*, nicht aber *Kunstwerke* zutage fördern kann. Freilich ist es ein dem Kunstwerke wesentliches Moment, daß es die Naturgestaltung zur Grundlage habe, weil es in Form äußerer und somit auch zugleich natürlicher Erscheinung darstellt. Für die Malerei z. B. ist es ein wichtiges Studium, die Farben in ihrem Verhältnisse zueinander, die Lichteffekte, Reflexe usf., ebenso die Formen und Gestalten der Gegenstände bis in die kleinsten Nuancen genau zu kennen und nachzubilden, und in dieser Beziehung hat sich denn auch hauptsächlich in neuerer Zeit das Prinzip von der Nachahmung der Natur und Natürlichkeit überhaupt wieder aufgetan, um die ins Schwache, Nebulose zurückgesunkene Kunst zu der Kräftigkeit und Bestimmtheit der Natur zurückzuführen oder um auf der anderen Seite gegen das bloß willkürlich Gemachte und Konventionelle, eigentlich sowohl Kunst als Naturlose, wozu sich die Kunst verirrt hatte, die gesetzmäßige, unmittelbare und für sich feste Konsequenz der Natur in Anspruch zu nehmen.<sup>9</sup>

Wenn die Kunst die Einsicht vorzubereiten hat, daß der Geist selbst es ist, der die Natur zu dem macht, was sie ist, dann erfordert diese Selbsterkenntnis nahe-  
liegenderweise eine Ähnlichkeit des Kunstwerks mit der Natur. Sie gründet also nicht auf einer mimetischen Tätigkeit, sondern erscheint vielmehr umgekehrt als eine Konsequenz der ursprünglichen Gestaltung der Natur durch den Geist. Begrifflich gelingt es Hegel unter den Voraussetzungen seiner Philosophie mithin, beide Formen künstlerischen Umgangs mit der Natur als theoretische Alternative zwischen „Naturgestaltung“ und „Nachahmung der Natur“ zu unterscheiden. Doch unweigerlich kommt dabei die Frage auf, wie die im einen wie im anderen Fall gegebene Ähnlichkeit mit der Natur diese Differenz auch in der Erscheinungsform des Kunstwerks selbst zur Geltung kommen läßt. Was also macht phänomenologisch in einem Artefakt den Unterschied zwischen einer *Gestaltung* der Natur von ihrer *Nachahmung* aus?

Die hier aufgeworfene Frage läßt sich indessen noch weitertreiben. Wenn denn der Geist selbst es ist, der die Natur als solche je schon hervorgebracht hat, wie

---

aus einer *unmittelbaren* zu einer *bewußten* Einheit erhoben, so ist das wahre Element für die Realität dieses Inhalts nicht mehr das sinnliche unmittelbare Dasein des Geistigen, die leibliche Gestalt, sondern die selbstbewußte Innerlichkeit“ (ders., 112).

<sup>9</sup> Ders., 69f.

verhält sich dann die in der Kunst gegebene Gestaltung der Natur zum anderweitigen Erscheinungsbild dieser Natur? Anders gefragt: Wie läßt sich Gestaltung zur Geltung bringen im Umgang mit dem, was immer schon gestaltet ist?

Hegel nennt vor allem ein Kriterium, anhand dessen sich diese Unterscheidung ermessen läßt:

In der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt erscheint die Wesenheit wohl auch, jedoch in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf. Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.<sup>10</sup>

Der von Hegel genannte Unterschied liegt darin begründet, daß die empirische Wirklichkeit dem Menschen „in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten“ entgegentritt. Das phänomenale Kriterium zur Differenzierung zwischen der Kunst und „der gewöhnlichen äußeren und inneren Welt“ besteht also in einer Strukturbildung: in der Herstellung logischer Ordnung. Anders gesagt: Die Kunst hat also durch ihre Ordnungsbildung die Evidenz ihres geistigen Ursprungs herzustellen.

Diese Unterscheidung zwischen der Kunst und der empirischen Welt aufgrund einer für die Kunst konstitutiven Strukturbildung erinnert indessen an ein uraltes Prinzip der Definition der Eigenheiten der Dichtung. Denn sie entspricht in beträchtlichem Maß der Differenzierung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung in der „Poetik“ des Aristoteles.<sup>11</sup> Die Ausbildung einer logischen Ordnung der Handlung in der Dichtung hat in dieser Ordnung poetische Mimesis nicht nur gegenüber der Historiographie abzugrenzen, sondern eine Wertdifferenz zwischen der Kontingenz des Handelns in der empirischen Wirklichkeit und der Schlüssigkeit poetischer Handlungen zu begründen.

In dieser Hinsicht ist es höchst aufschlußreich, daß Hegel zur Begründung der minderen Scheinhaftigkeit der Kunst gegenüber derjenigen der empirischen Welt gerade auf einen Vergleich mit der Geschichtsschreibung zurückgreift – und damit auf jenen Diskurstyp, der bei Aristoteles den Bezugspunkt seines Strukturvergleichs zwischen der Dichtung und der historischen Wirklichkeit des Handelns bildete:

Ebenso wenig sind die Darstellungen der Kunst ein täuschender Schein gegen die wahrhaftigeren Darstellungen der Geschichtsschreibung zu nennen. Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Dasein, sondern den geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen, und ihr Inhalt bleibt mit der

<sup>10</sup> Ders., 22.

<sup>11</sup> Der Name des Aristoteles fällt übrigens verschiedentlich in Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“, in denen der Autor der „Poetik“ vor allem als Theoretiker der Tragödie Erwähnung findet.

ganzen Zufälligkeit der gewöhnlichen Wirklichkeit und deren Begebenheiten, Verwicklungen und Individualitäten behaftet, während das Kunstwerk uns die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte ohne dies Beiwesen der unmittelbar sinnlichen Gegenwart und ihres haltlosen Scheines entgegenbringt.<sup>12</sup>

In der Konsequenz von Hegels – unausdrücklichem, aber kaum zu übersehenen – Rückgriff auf die aristotelische Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung ergibt sich eine komplexe, in gewisser Weise irritierende Konstellation: Hegel nimmt eine radikale Kritik des Prinzips der „Nachahmung der Natur“ vor, der er die positiv bewertete, ja für die Selbsterkenntnis des Geistes unverzichtbare „Naturgestaltung“ als einzig legitime Form der Kunst entgegensetzt. Die Eigenheiten, die das aus dem Geist geborene Artefakt für ihn von einem bloß nachahmenden Kunstwerk unterscheiden, entsprechen hingegen sehr weitgehend denjenigen Kriterien, die Aristoteles als charakteristische Merkmale der Dichtung, und damit einer nachahmenden Kunst, eingeführt hatte. Hätten wir es also nur mit einer letztlich willkürlichen terminologischen Frage zu tun? *Nennt* Hegel *Gestaltung*, was bei Aristoteles als *Mimesis* bezeichnet wird? Gäbe Hegel diesem Phänomen also den Namen, den es schon bei Aristoteles verdient hätte? Oder vermag sich Hegel nur vordergründig von dem zu lösen, was Aristoteles durchaus treffend als Nachahmung bezeichnet hatte?

Der Zusammenhang von Hegels Kritik der Mimesis mit den griechischen Ursprüngen ihrer Theorie läßt sich indessen noch weiterhin verfolgen. Denn als ein profilierter Gegner der Nachahmung hatte Hegel einen großen Vorgänger in Platon, auf den Aristoteles in seiner „Poetik“ im Grunde mit einer Apologie der Mimesis antwortet. Platons „Politeia“ und ihre Mimesis-Kritik bildet in der aristotelischen Schrift einen nirgend erwähnten, aber letztlich omnipräsenten Intertext. Erst die beständige – unausdrückliche – Bezugnahme auf Platons Argumente, die die Abwertung der Nachahmung bei ihm zu begründen haben, läßt die Logik von Aristoteles’ Versuch einer Aufwertung der Mimesis erkennen. Treten also Hegel und Platon als vehemente Kritiker der Nachahmung auf, so unterscheiden sie sich doch in einem wesentlichen Punkt: Anders als Platon billigt Hegel der Kunst einen höheren Status als der empirischen Wirklichkeit zu. So steht Hegel gleichsam quer zu Aristoteles’ Verteidigung der Dichtung und Platons Kritik der Nachahmung. Wie also verhalten sich diese verschiedenen Konzepte der Mimesis zueinander?

Bemerkenswerter noch als diese Frage nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen Texten, die mehr als zwei Jahrtausende voneinander trennt, aber ist womöglich das Faktum, daß sich die Diskussion um die Kunst im Allgemeinen und die Dichtung im Besonderen auch nach einem so langen Zeitraum

<sup>12</sup> Ders., 22f.

noch immer im Zeichen eines Begriffs vollzieht, dem alle Kritik die Funktion eines wesentlichen Bezugspunktes der theoretischen Diskussion über den Status der Kunst nicht hat nehmen können. Was aber ist es, das dem Konzept der Nachahmung eine solche Langlebigkeit jenseits aller Verabschiedungen beschieden hat? Und auch Hegel hat ihr keineswegs den Totenschein ausstellen können. Nachahmung bleibt bis in unsere Tage ein relevanter Gesichtspunkt poetologischer Diskussion. Es hat den Anschein, als könne ein Blick auf die Ursprünge der kunsttheoretischen Bedeutung des Mimesis-Begriffs ein Stück weit Aufschluß über die Ursachen seiner Widerständigkeit geben.

### *Aristoteles' Verteidigung der Nachahmung und ihre frühneuzeitliche Aneignung*

Die Aufwertung der Mimesis in der aristotelischen „Poetik“

Mimesis scheint im elementarsten kunsttheoretischen Sinn dieses Begriffs ein Konzept der Bestimmung des Verhältnisses zwischen Kunst und Natur – oder allgemeiner noch – zwischen dem Vorfindlichen und dem Gemachten zu sein. Eine solche Definition der Beziehung zwischen beiden Sphären bildet auch die Voraussetzung von Hegels Kritik der Nachahmung, der er letztlich eine Umkehrung der tatsächlichen Gegebenheiten anlastet: Während die Natur selbst schon dem Geist entstamme, weil er sie als eine solche bestimme, erwecke die Vorstellung von einer Mimesis den Eindruck, als folgte der Geist einer ihm vorgängigen Natur. In der Tat eignet dem Begriff der Nachahmung ja das Moment der Nachträglichkeit gegenüber etwas, das ihm vorausliegt, und eben sie bietet Hegel Anlaß für seine Kritik an der Mimesis.

Betrachtet man allerdings den Wortsinn des Begriffs der Nachahmung genau, so scheint er zur Bestimmung des Verhältnisses zwischen etwas Gegebenem und etwas Gemachtem nicht unbedingt geeignet zu sein. Denn er bezeichnet eine *Tätigkeit*, die sich ihrerseits auf eine *Tätigkeit* bezieht: Man ahmt Personen nach, indem man ihr Verhalten imitiert. In metonymischer Begriffsverwendung läßt sich deshalb auch das Produkt einer Tätigkeit nachahmen: ein Gemälde, eine Vase oder ein Auto. Aber man würde kaum sagen, daß man einen Baum oder einen Berg ‚nachahmt‘. Der *Mimesis*-Begriff macht letztlich nicht die Beziehung zwischen einem Gemachten und einem Gegebenen namhaft, sondern zwischen etwas Gemachtem und etwas (Nach-)Gemachtem. Das Nachgeahmte ist etwas Nachgemachtes. Wie also konnte es zu der kunsttheoretischen Umbesetzung des Begriffs kommen, die aus ihm eine Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Natur abgeleitet hat?

Die Antwort, die auf diese Frage gegeben sei, lautet: Die betreffende Transformation stellt eine Folgeerscheinung der ontologischen Beanspruchung des

Nachahmungsbegriffs bei Platon dar, und diese metaphysische Interpretation der Mimesis vollzieht sich wesentlich anhand der Malerei.

Was es für Platons Denken bedeutet, daß die Nachahmung als Nachahmung einer Tätigkeit begriffen ist, zeigt sich mit besonderer Deutlichkeit anhand seiner Theorie der Wortkunst. Dichtung wird von ihm keineswegs grundsätzlich als Nachahmung verstanden, dies gilt vielmehr nur für bestimmte Erscheinungsformen der Dichtung. Die Mimesis ist nur eines der Verfahren, dessen sich ein Dichter bedienen kann:<sup>13</sup>

Ἄρ' οὖν οὐχὶ ἤτοι ἀπλῆ διηγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γυνομένη ἢ δι' ἀμφοτέρων περαιοῦσιν [sc. τὴν διήγησιν];

Und erzählen sie es nicht entweder in einfacher Darstellung oder in einer, die auf Nachahmung beruht, oder mit Hilfe von beidem zugleich.<sup>14</sup>

Die von Sokrates, dem Gesprächspartner des Dialogs in Platons „Politeia“, hinter dem sich freilich der Autor selbst verbirgt, aufgeworfene rhetorische Frage besagt, daß keineswegs nur das Drama als eine Form poetischer Mimesis gelten könne. Eine Nachahmung liegt auch dann vor, wenn der epische Dichter einer Figur des Geschehens das Wort übergibt. Der Hinweis, daß ein Dichter gleichzeitig erzählen und nachahmen könne, deutet dies an.

Anhand der Zuordnung der Figurenrede zur Nachahmung (und dem gleichzeitigen Ausschluß der Autorenrede aus einer solchen Klassifizierung) aber läßt sich das hier zugrunde gelegte Verständnis der Mimesis noch einmal klären. Offensichtlich ist die Wiedergabe der Rede eines anderen bei Platon keineswegs als ein Zitat seiner *Worte* verstanden. Es ist die Nachahmung seines *Sprechens* und damit eben einer Tätigkeit. Wie aber kommt es unter diesen Voraussetzungen zu einem Verständnis von mimetischer Dichtung, bei dem am Ende ein Vergleich der Eigenschaften von Gegenständen der empirischen Welt und solchen in einem Artefakt über den Wert der Mimesis befindet?

Wesentlich dafür ist Platons Interesse, die Mimesis der Dichter in ihrem ontologischen Wert zu prüfen, d. h. ihren Stellenwert in der Ordnung des Seins zu bestimmen. Diesem Anliegen dient das zehnte Buch seiner „Politeia“. Interessanterweise gelingt Platon dort allerdings eine eigentlich metaphysische Bewertung der poetischen Nachahmung selbst nicht. Denn wann immer er zu einer solchen Untersuchung ansetzt, greift er auf die Malerei zurück, um anhand ihrer den Nachweis der ontologischen Minderwertigkeit der Dichtung zu führen, der insofern auf eine Demonstration *per analogiam* angewiesen bleibt.

<sup>13</sup> Platon, *Politeia*, 392d5-6. Ich greife hier und im Folgenden in diesem Artikel auf einige Überlegungen zurück, die ich zusammen mit Stefan Feddern in einem gemeinsamen Artikel angestellt habe: vgl. Feddern/Kablitz (2020).

<sup>14</sup> Platon (2000: 210f.).



Dieses Erfordernis ergibt sich durchaus konsequent aus einer Eigenheit der Wortkunst, die sie von den anderen Künsten, von der Musik, der Skulptur oder auch der Malerei unterscheidet. Diese Künste entwickeln in ihrer Bearbeitung der außerkünstlerischen Wirklichkeit ein eigenes Medium. Dichtung referiert hingegen immer schon auf ein anderes Medium: auf die Sprache. Poetische Nachahmung ist in diesem Sinn Nachahmen eines Sprechens, und aus genau diesem Grund schließt Platon die vom Dichter in eigener Person vorgetragene Erzählung aus der Mimesis aus. Wer ein Gemälde oder ein Standbild herstellt, bearbeitet hingegen ein der außerkünstlerischen Wirklichkeit unmittelbar entnommenes Material. Gilt aber Mimesis grundsätzlich als Nachahmung einer Tätigkeit, wen oder wessen Herstellung eines Gegenstandes ahmt dann der Maler oder Bildhauer nach?

An genau dieser Stelle stoßen wir auf den Zusammenhang zwischen Kunst und Metaphysik, deren Konnex sich aus der platonischen Ideenlehre ergibt. Deren theoretische Koordinaten im Einzelnen in Erinnerung zu rufen, erübrigt sich an dieser Stelle. Sie sind hinlänglich bekannt. Wesentlich ist es jedoch festzuhalten, daß die Idee, die allgemeine intelligible Entität, die dem einzelnen Gegenstand voraufliegt, sprachlichen Ursprungs ist. Ideen sind zu ontologischen Größen umgedeutete Sprachbedeutungen, es handelt sich bei ihnen um metaphysisch reinterpretierte *signifiés*, wie der einschlägige Begriff Ferdinand de Saussures bekanntlich lautet.<sup>15</sup> Ihre Transformation in ontologische Größen aber wirft die Frage nach der Herstellung eines Zusammenhangs zwischen dem einzelnen Gegenstand der empirischen Wirklichkeit und dem Allgemeinen der Idee auf.

Im Falle sprachlicher Äußerungen erfolgt die Bezugnahme des Sprachzeichens auf die außersprachliche Welt durch Referenz vermittelt einer Prädikation. Doch wie stellt sich die Verbindung zwischen Gegenstand und Idee her, wenn das Medium Sprache ausfällt, weil es sich nicht um eine mit vorgegebenen Zeichen operierende Bezugnahme auf etwas ihr Voraufliegendes handelt, sondern wenn eine wesensmäßige Verbindung zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen erst herzustellen ist? An genau dieser Stelle greift Platon nun auf das Modell eines bildenden Künstlers zurück mit der Vorstellung von einem Demiurgen, der die materiellen Dinge den intelligiblen Ideen nachgebildet hat.

Die Praxis eines Künstlers hält insoweit schon im metaphysischen Modell der Wirklichkeit selbst Einzug. Aber damit vollzieht sich gleichsam eine theoretische Permutation: Die Konstruktion der Wirklichkeit wird nach dem Modell der Tätigkeit eines Künstlers gebaut, die Kunst selbst hingegen wird zur Nachahmung der Produktion der Welt erklärt. Sie *kann* insofern nichts anderes als

---

<sup>15</sup> Zum genaueren Zusammenhang zwischen der platonischen Metaphysik und der Sprache vgl. Vf. (2021).

eine Nachahmung sein, womit ihre kategoriale Nachrangigkeit besiegelt zu sein scheint. Kunst ist unter diesen Voraussetzungen im Grunde eine Mimesis zweiter Ordnung, denn der Künstler richtet sein Augenmerk nicht mehr auf die Ideen, sondern auf die materiellen Objekte, die den Ideen nachgebildet sind.

Die Bestimmung der Mimesis zur konzeptuellen Figur der Zuordnung von Kunst und Wirklichkeit ruht also auf einer Reihe komplexer theoretischer Operationen auf, die an der Nahtstelle zweier medialer Praktiken entstehen und aus einer Verbindung von Sprache und bildender Kunst erwachsen. Im Grunde ist die Ontologie bei Platon aus deren spezifischer Verbindung gebaut, die als solche jedoch nicht reflektiert, sondern letztlich verdeckt wird – ja, verdeckt werden muß, weil sich anderweitig eine *Ontologie* gar nicht begründen ließe, hinge sie insgeheim schon von Kategorien humaner Praxis ab.

Eine solche – ontologische – Charakteristik der Kunst als Mimesis, die sie zur praktischen Nachahmung dessen erklärt, was sie als Konzept für die Ontologie bereits geliefert hat, holt die Kunst in die Kategorien der Philosophie hinein und verschafft ihr damit gleichsam eine theoretische Dignität, macht sie – technischer formuliert – theoriefähig. Doch dieser Anschluß an die Ontologie ist teuer erkaufte, denn er geht mit einem doppelten Verlust einher. Weil die Kunst insgeheim die Kategorien der Ontologie bereitstellt, wird sie in praktischer Hinsicht als eine nur nachahmend-nachrangige Praxis ontologisch minderwertig. Zugleich geht ihr in theoretischer Hinsicht dasjenige konzeptuelle Potential verloren, das ihr *als* einer Praxis gerade eignet. Denn Kunst betreibt wesentlich eine *Gestaltung* von Wirklichkeit: Sie schafft Ordnungen und löst Ordnungen auf.

Vielleicht wird dieses Prinzip der Gestaltung als ursprünglichster Leistung der Kunst nirgends deutlicher als in der Musik, also in jener Kunst, die am wenigsten mit Zeichen operiert: in der Gestaltung von Geräuschen zu Tönen und deren Ordnung. Doch just dieses Moment der Gestaltung, das immer auch Veränderung mit sich bringt, verliert durch die Anbindung an die Ontologie seinen theoretischen Belang und wohl auch seine Legitimität. *Fingere*, das *Bilden* von etwas, ist nun ohne eine wahrheitssemantische Negativität nicht mehr zu haben: Bilden und Fiktion geraten zu einem interdependenten Kategorienpaar. Im Denken Platons wird im Namen der Mimesis das *produktive* Potential, das im Verhältnis der Kunst zur außerkünstlerischen Wirklichkeit angelegt ist, letztlich liquidiert, um dieses Verhältnis in eine hierarchische Beziehung zu verwandeln, die für die Kunst kaum mehr als den Status einer minderwertigen Kopie übrigläßt. Hegels Kritik der Nachahmung, die sie zur überflüssigen Wiederholung degradiert, ist hier im Grunde präformiert.

Aber auch dort, wo die Theorie der Kunst die Nachahmung zurückweist, bleibt das Erbe ihrer Festlegung auf eine Mimesis wirksam. Dies gilt nicht zuletzt für den Nachahmungsskeptiker Hegel. Denn ungeachtet seiner Ablehnung

der Mimesis verlangt er von der Kunst, die Versöhnung mit der Realität zu betreiben und darum die Ähnlichkeit mit der Natur nicht zu verlieren. Dieses Postulat kehrt im Grunde die – ungenannten – Koordinaten der platonischen Ontologie um. Platon hatte die Welt insgeheim am Leitfaden der Kunst theoretisch konstruiert, weshalb für die Kunst *in praxi*, für das Artefakt als solches, nur die undankbare Rolle einer minderwertigen Reproduktion ihrer eigenen Prinzipien übrigblieb. Hegel läßt den Geist hingegen vergessen, daß er selbst die Natur erst geschaffen hat. Darum muß die Kunst her, um ihn daran zu erinnern, daß niemand anderes als *er* der Schöpfer dieser Welt ist. Weil der Kunst infolgedessen die Aufgabe eines Agenten dieser Anamnese zufällt, reduziert sich ihr Gestaltungspotential aber wiederum auf das, was die Natur ihr vorgibt.

Strukturell nicht anders, nur unter umgekehrten Vorzeichen, steht es um etliche Theorien, die die Mimesis im Namen einer Freisetzung der Phantasie des Menschen verwerfen, um der Sklaverei des Wirklichen zu entkommen. Sie kennen die Natur als den Feind dieses Freiheitsdranges, machen die Verfremdung zu ihrem Programm oder erklären im Namen der Freiheit die Wirklichkeit selbst zur Fiktion. Die zwischen einer Widerspiegelungsdoktrin und dem Postulat der Selbstreflexivität aufgespannte Bandbreite der Kunsttheorien der Moderne ist nicht nur der Reflex einer tiefen Ungewißheit über das Verhältnis der Kunst zur Welt, sie spiegelt ebenso die theoretische Verdrängung dessen, was die Kunst im praktischen wie im konzeptuellen Umgang mit der Welt außerhalb ihrer selbst zutiefst prägt: Kunst ist zuvörderst *Gestaltung* von Wirklichkeit. Auch die Nachahmung ist eine Variante künstlerischer Gestaltung von Welt, nur orientiert sie sich an vertrauten Mustern der empirischen Wirklichkeit.

Der ontologische Horizont, in den die Kategorie der Mimesis die Reflexion über die Kunst gerückt hat, erweist sich im Grunde bis auf den heutigen Tag als ein Hindernis für die Theoretisierung der medialen Logik des Umgangs der Kunst mit der außerkünstlerischen Wirklichkeit. Kunst kann dem Vorhandenen ähnlich sein oder radikal davon abweichen – und an diesem Unterschied entscheidet sich weder ihr Wesen noch ihre Qualität. Und sie ist auf diese Welt angewiesen, ohne die sie ihr Gestaltungspotential gar nicht zu entfalten vermöchte. Um das produktive Potential der Kunst als die Form ihres Verhältnisses zur außerkünstlerischen Welt zu theoretisieren, aber bietet die Kategorie der Mimesis kaum Potential. Vielmehr hat ihre Prominenz dazu geführt – und dies selbst dort, wo ihre Zuständigkeit gerade bestritten wird –, daß das Gestaltungsmoment der Kunst theoretisch nicht recht zum Tragen kommt. Zweifellos gebührt der Nachahmungs-Theorie das Verdienst, das Nachdenken über die Kunst auf die Höhe philosophischer Reflexion gehoben zu haben. Doch damit hat sie für diese Theorie auch die Koordinaten definiert, die die *ihren* sind. Sie hat vor allem eine konfrontative Relation zwischen Kunst und Welt begründet im Rahmen einer

metaphysischen Wertordnung, die die produktive Dimension dieses Verhältnisses – zu der ja nicht zuletzt die Möglichkeit einer Veränderung der Wirklichkeit durch Kunst gehört – verstellt.

Es macht vermutlich die größte Errungenschaft von Aristoteles' Theorie der Mimesis aus, daß er, wenn auch in gewissen Grenzen, der Kunst unter dem theoretischen Dach der Nachahmung gleichwohl einen gewissen Gestaltungsspielraum erobert hat. Wie die hier genannten Grenzen noch des Näheren zu erkennen geben werden, vermag er dieses Dach nicht zu sprengen. Ein solches Unternehmen entspräche auch keineswegs seinen Absichten. Aber schon diese relative theoretische Sicherung eines Spielraums der Kunst gegenüber der Wirklichkeit ließ sich nicht ohne eine Umwertung der Mimesis bewerkstelligen – ohne eine theoretische Aufwertung, die sich im Grunde zweier verschiedener Argumente bedient: eines anthropologischen und eines logischen. Die Anthropologie liefert gleichsam die Heuristik für die Neubewertung: Wenn Kinder mit Hilfe von Nachahmungen zu lernen verstehen, wenn sie also mit deren Hilfe Erkenntnis und Kenntnisse gewinnen, wie kann sie dann von Übel sein, wenn sie dem Menschen doch zu dem verhilft, was dem *animal rationale* als sein ur-eigenstes Verhalten wohl ansteht?

Die Probe aufs Exempel für die kognitive Leistung der Kunst bietet Aristoteles die Malerei. Auf Bildern, so heißt es im vierten Kapitel der „Poetik“, betrachtet man auch Dinge gern, die man in der Wirklichkeit nur ungern ansieht, so etwa unansehnliche Tiere oder Leichen.<sup>16</sup> Es ist die für Bilder konstitutive semiotische Struktur, die ihm als Erklärung für diesen Sachverhalt dient. Denn ein Gemälde verlangt es, daß man die dargestellten Dinge als solche allererst erkennt, und eine solche Erkenntnis löst Freude an ihrem Gelingen aus. Die Struktur des ikonischen Zeichens bringt für Aristoteles augenscheinlich eine Fokussierung auf den Erkenntnisprozeß als solchen mit sich, der anderweitige Eigenschaften des erkannten Gegenstands in den Hintergrund treten läßt.

<sup>16</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 4, 1448b10–17: ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος. „Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z. B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen. Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z. B. daß diese Gestalt den und den darstelle“ (Aristoteles [1982: 10-13]).

Diese positive Einschätzung der Malerei, die in besonderer Weise geeignet erscheint, intellektuelles Vergnügen hervorzurufen, bedeutet eine gehörige Aufwertung dieser Kunst gegenüber ihrer Charakteristik in Platons „Politeia“. Aus der Perspektive ontologischer Minderwertigkeit herausgenommen, begegnet sie nun als eine Quelle kognitiven Gewinns. Eine solche Umwertung der Malerei beruht offenkundig auf der Rationalisierungsleistung, die Aristoteles ihr bescheinigt. Eine entsprechende Leistung läßt sich ebenso für seine Konzeption der poetischen Mimesis im Vergleich mit ihrer platonischen Auffassung beobachten, wiewohl sich in ihrem Fall dieser Effekt in anderer Weise darstellt.

Daß die Dichtung schlechthin Nachahmung sei, stellt Aristoteles zu Anfang seiner Schrift unmißverständlich fest.<sup>17</sup> Schon dies bedeutet einen maßgeblichen Unterschied gegenüber Platons Dichtungstheorie. Denn Mimesis gilt in der „Politeia“ ja nur als *eine* Möglichkeit poetischer Darstellung. Mimesis ist dort eine Erscheinungsform der *Diegesis*. Aristoteles aber kehrt das Verhältnis zwischen beiden genau um: Nun wird die *Diegesis*, die einfache Erzählung, diejenige also, in der der Dichter selbst spricht, zu einer Variante poetischer Mimesis. Der Beginn des dritten Kapitels der „Poetik“ (1448a19–24) scheint dies unmißverständlich anzuzeigen:

Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὡσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.

Nun zum dritten Unterscheidungsmerkmal dieser Künste: zur Art und Weise, in der man alle Gegenstände nachahmen kann. Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.<sup>18</sup>

Die Erzählung des Dichters im eigenen Namen wird hier ausdrücklich zu einem Fall von Mimesis erklärt. Was aber macht das Charakteristische einer poetischen Nachahmung aus? Diese Frage stellt sich um so dringlicher, als Aristoteles das bei Platon vorausgesetzte Kriterium der Dichtung, die Vergestalt der Rede, ausdrücklich ablehnt.<sup>19</sup> Aristoteles scheint die poetische Nachahmung hingegen

<sup>17</sup> Vgl. Aristoteles, „Poetik“, Kap. 1.

<sup>18</sup> Aristoteles (1982: 8f.).

<sup>19</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 1, 1447b13–17: Πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποικοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν. „Allerdings verknüpft eine verbreitete Auffassung das Dichten mit dem Vers, und man nennt die einen Elegien-Dichter, die anderen Epen-Dichter, wobei man sie

vermittels eines Bündels von Kriterien zu definieren, wobei man allerdings wird feststellen müssen, daß sie nicht bruchlos miteinander aufgehen.

Zum einen scheint die Nachahmung gegenstandsbestimmt zu sein. Zu Beginn des zweiten Kapitels der „Poetik“ heißt es:

Μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας [...].

Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.<sup>20</sup>

In dieser Bestimmung steckt noch immer die grundsätzliche performative Konzeption der Mimesis: Nachahmung ist eine Tätigkeit und darum sind die Gegenstände der *Mimesis* ihrerseits Tätigkeiten. Aristoteles' Charakteristik der Malerei weicht hingegen von einer solchen Definition ab. Denn seine Bemerkungen zur Wirkung der Malerei gelten ihm als Beweis, als ‚Erfahrungstatsache‘, die den natürlichen Ursprung der Nachahmung belegt.<sup>21</sup> Doch die genannten Beispiele – unansehnliche Tiere oder Leichen – lassen sich kaum als ‚handelnde Menschen‘ verstehen.

Als weiteres Kriterium für die Nachahmung der Dichter nennt Aristoteles die Sprache, ja er merkt sogar an, daß noch keine gemeinsame Bezeichnung für die verschiedenen Formen sprachlicher Mimesis existiere.<sup>22</sup> Allerdings genügt auch die Kombination der beiden Kriterien – des gegenstandsspezifischen (handelnde

---

nicht im Hinblick auf die Nachahmung, sondern pauschal im Hinblick auf den Vers als Dichter bezeichnet. Denn auch, wenn jemand etwas Medizinisches oder Naturwissenschaftliches in Versen darstellt, pflegt man ihn so zu nennen.“ (Aristoteles [1982: 6f.]).

<sup>20</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 2, 1448a1 (ebd.).

<sup>21</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 4, 1448b4–9: Ἐοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὐταὶ φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. – „Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen.“ (Aristoteles [1982: 10f.]).

<sup>22</sup> Aristoteles, „Poetik“, c. 1, 1447a28–b13: ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινὶ γένει χρωμένη τῶν μέτρων ἀνόνημοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. „Diejenige Kunst, die allein die Sprache, in Prosa oder in Versen – Versen, indem sie entweder mehrere Maße miteinander vermischt oder sich mit einem einzigen Maß begnügt –, verwendet, hat bis jetzt keine eigene Bezeichnung erhalten. Denn wir können keine Bezeichnung angeben, die folgendes umgreift: die Mimen des Sophron und Xenarchos, die sokratischen Dialoge sowie – wenn jemand mit diesen Mitteln die Nachahmung bewerkstelligen will – die jambischen Trimeter oder elegischen Distichen oder sonstigen Versmaße.“ (Aristoteles [1982: 4-7]).

Menschen) und des medialen (Sprache) – noch nicht, um poetische Nachahmung von anderen Formen der Mimesis trennscharf abzugrenzen. Denn wie steht es dann um die Geschichtsschreibung? Auch sie bedient sich ja der Sprache und stellt gleichermaßen handelnde Menschen dar. So verwundert es kaum, dass Aristoteles just das Verhältnis zwischen diesen beiden Formen der Rede zum Dreh- und Angelpunkt seiner Bestimmung der Natur poetischer Mimesis macht.

Die für die Definition ihrer Beziehung entscheidenden Feststellungen finden sich im berühmten neunten Kapitel der „Poetik“ (1451a36–b7), das mit Fug und Recht als das zentrale dieser Schrift betrachtet werden kann:

Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ’ οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει.

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.<sup>23</sup>

Wenn ich eingangs unserer Beschäftigung mit der Dichtungskonzeption des Aristoteles gesagt habe, daß seine Aufwertung der Mimesis sich vor allem vermittels zweier Argumente vollzieht, eines anthropologischen und eines logischen, so begegnen wir in diesem neunten Kapitel der „Poetik“ dem zweiten der beiden. Der entscheidende logische – und zugleich ontologische – Unterschied gegenüber Platons Theorie poetischer Nachahmung besteht in einer veränderten Zuordnung des Einzelnen und des Allgemeinen. Aristoteles dreht die Relation zwischen ihnen nämlich im Grunde genommen genau um.

Bei Platon ist die nachahmende Kunst in doppelter Weise auf das Einzelne verwiesen: Schon die materiellen Dinge der phänomenalen Welt stellen einzelne Nachbildungen der einen Idee dar, die als das für sie alle verbindliche Modell zu gelten hat. Ein Künstler aber bildet bereits etwas Einzelnes nach. Aristoteles ordnet hingegen der Dichtung das Allgemeine zu, während das Einzelne auf

<sup>23</sup> Ders., 28f.

die Seite der in der historischen Welt spielenden Geschehnisse rückt. Der theoretische Hebel, mit dem er diese Kehrtwendung vollzieht, besteht darin, daß er nicht mehr einzelne Gegenstände in den Blick nimmt, sondern Beziehungen zwischen einzelnen Phänomenen betrachtet: Ihn interessiert die logische Struktur von Handlungsabläufen.

Ein Historiker ist darauf angewiesen, die Abfolge einzelner Handlungen so aneinanderzufügen, wie sie sich ereignet haben. Der Dichter verfügt statt dessen über die Möglichkeit, sie nach bestimmten logischen Prinzipien zu ordnen: Er kann sie im Sinne von Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit auseinander hervorgehen lassen; und weil diese logische Ordnung Regelmäßigkeitserwartungen entspricht, begründet sie den Status des Allgemeinen gegenüber dem Einzelnen. Indem Aristoteles nicht einzelne Größen miteinander vergleicht, sondern Strukturen zueinander in Beziehung setzt, durch Komplexitätssteigerung also, vermag er den logischen Vorrang der Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung zu begründen und damit der poetischen Mimesis einen auch sie aufwertenden Rationalitätsgewinn zu bescheinigen.

Mithilfe der für sie charakteristischen Möglichkeit einer Strukturbildung sichert Aristoteles in theoretischer Hinsicht der Nachahmung durch Dichtung jenes Potential, das ihr als einem Artefakt in generischer Weise zukommt, ja, das ihr Wirklichkeitsverhältnis wesentlich fundiert – dessen theoretische Würdigung durch eine ontologische Perspektive hingegen nachhaltig behindert wird. Er vermag es, das Gestaltungspotential der Kunst zu einem theoretisch begründbaren Faktor ihrer Wertschätzung zu machen. Aristoteles gelingt gleichsam das Kunststück, unter dem Dach der Ontologie und im Zeichen einer durch ihre Koordinaten bestimmten Kategorie der Mimesis der Kunst gleichwohl einen Spielraum zu erobern, in dem das für sie konstitutive Prinzip der Gestaltung – wenn auch gewiß nur innerhalb von noch zu diskutierenden Grenzen – theoretische Dignität gewinnt.

Daß auf diese Weise der Dichtung auch ein ontologischer Vorrang gegenüber der historischen Wirklichkeit zufällt, bedarf allerdings noch einer weitergehenden Begründung. Bislang haben wir ja nur das von Aristoteles postulierte Verhältnis zwischen zwei Diskurstypen, zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung erörtert. Inwiefern aber ist durch die Beziehung zwischen der poetischen Nachahmung und der Historiographie zugleich dasjenige zwischen der Dichtung und der historischen Welt selbst definiert?

Die Antwort auf diese Frage besteht darin, daß Aristoteles keinen Unterschied zwischen der geschichtlichen Realität und ihrer Wiedergabe durch den Geschichtsschreiber macht. Denn der Historiker ist derjenige, der „das wirklich Geschehene mitteilt“, wie Manfred Fuhrmann das griechische Original wiedergibt. Wörtlicher noch übersetzt, hieße es, daß es ihm obliegt, „das, was gewesen



ist, zu sagen“ (τὰ γινόμενα λέγειν). Irgendeine strukturelle Differenz zwischen dem Geschehen und seiner Darstellung, gar eine – wie es einem heutigen Verständnis von Geschichtsschreibung entsprechen würde – Strukturierungsleistung durch den sprachlichen Bericht als solchen, zeichnet sich in der „Poetik“ nirgends ab. Die historiographische Darstellung und das historische Geschehen werden dadurch beide der Dichtung gegenübergestellt, die über die Möglichkeit verfügt, Handlungsabläufe logisch ordnend zu gestalten.

Durch den Strukturvergleich mit der Geschichtsschreibung vermag es Aristoteles deshalb, die poetische Mimesis in einen unmittelbaren Zusammenhang mit der phänomenalen Welt zu rücken. Platon gelang dies nur *per analogiam*, indem er die Malerei als Paradigma künstlerischer Nachahmung schlechthin dazwischenschaltete. Insoweit die Historiographie jedoch als diskursives Scharnier zwischen Sprache und Welt fungiert, kann Aristoteles die sich des Mediums der Sprache bedienende Dichtung ebenso in Beziehung zur phänomenalen Wirklichkeit rücken, um auf diese Weise ihre ontologische Überlegenheit gegenüber dieser Wirklichkeit selbst zu postulieren.

Anders als bei Platon gründet dieser ontologische Vorrang jedoch nicht auf einer kategorialen Differenz von Dichtung und Welt. Ihr qualitativer Unterschied hat eine letztlich quantitative Grundlage. Denn es ist keineswegs ausgeschlossen, daß auch historische Handlungsabläufe den logischen Prinzipien der Wahrscheinlichkeit und/oder Notwendigkeit entsprechen:

δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσα ποιητῆς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. κὰν ἄρα συμβῆ γινόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἥττον ποιητῆς ἐστὶ τῶν γὰρ γενομένων ἕνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ’ ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητῆς ἐστίν.

Hieraus ergibt sich, daß sich die Tätigkeit des Dichters mehr auf die Fabeln erstreckt als auf die Verse: er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung Dichter, und das, was er nachahmt, sind Handlungen. Er ist also, auch wenn er wirklich Geschehenes dichterisch behandelt, um nichts weniger Dichter. Denn nichts hindert, daß von dem wirklich Geschehenen manches so beschaffen ist, daß es nach der Wahrscheinlichkeit geschehen könnte, und im Hinblick auf diese Beschaffenheit ist er Dichter derartiger Geschehnisse.<sup>24</sup>

Diese Feststellung allerdings bleibt nicht ohne Folgen. Denn sie wirft unausdrücklich die Frage auf, wie sich die Dichtung in *diesem* Fall von der Geschichtsschreibung unterscheiden läßt; und diese Frage stellt sich um so nachhaltiger, als Aristoteles ja ausdrücklich den Vers als Unterscheidungskriterium zurückweist.

<sup>24</sup> Aristoteles (1982: 30-33); „Poetik“, c. 9, 1451b27–32.

Es scheint an der damit zutage tretenden mangelnden Distinktivität der strukturellen Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung zu liegen, daß Aristoteles im 24. Kapitel (1460a5-11) seiner „Poetik“ normativ eingrenzt, was er der poetischen Nachahmung in deren drittem Kapitel deskriptiv zugesprochen hatte:

Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἄγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. αὐτόν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι’ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα φρονησάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν’ ἀήθη ἄλλ’ ἔχοντα ἦθος.

Homer verdient in vielen Dingen Lob, insbesondere auch darin, daß er als einziger Dichter nicht verkennt, wie er zu verfahren hat. Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahmen nur wenig und nur selten nach. Homer dagegen läßt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person auftreten; hiervon ist keine ohne Charakter, vielmehr eine jede mit einem Charakter begabt.<sup>25</sup>

War zu Beginn des dritten Kapitels der „Poetik“ jegliche Form literarischen Erzählens als eine Mimesis begriffen, so revidiert Aristoteles diese Aussage nun; und er revidiert sie, ohne sonderliche Zweifel an der Entschiedenheit dieser Korrektur aufkommen zu lassen: Wenn ein Dichter in eigener Person spricht, ist er kein Nachahmer (οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής). Die vollkommene Subsumtion der *Diegesis* unter die *Mimesis* ist damit preisgegeben. Wollte man eine salvierende Formel finden, die die voneinander abweichenden, ja widersprüchlichen Aussagen des dritten und des 24. Kapitels der „Poetik“ miteinander in Einklang zu bringen versucht, dann müßte man wohl sagen, daß die Erzählung durch den Dichter selbst nur insoweit legitim erscheint, als sie dazu dient, die Figurenrede vorzubereiten. Aber wie immer es um derlei Kompromisse zwischen Aristoteles’ divergierenden Äußerungen stehen mag, der Widerspruch zwischen den betreffenden Feststellungen ist nicht zu übersehen. Welche Ursache aber hat diese Divergenz?

Es scheint, als erklärt sich dieser Widerspruch aus einer gewissen Inkompatibilität zweier konkurrierender Konzeptionen poetischer Mimesis, die sich in der „Poetik“ nicht ganz zur Deckung bringen lassen – und, wie es weiterhin scheint, ist es der normative Zug in Aristoteles’ Dichtungstheorie, der diese Unvereinbarkeit hervorruft. Dichtung wird, anders als bei Platon, von Aristoteles grundsätzlich als eine Nachahmung verstanden. Auch in seiner „Poetik“ aber ist die Mimesis nach wie vor als eine performative Größe verstanden. Sie stellt noch immer eine Tätigkeit dar, die Tätigkeit nachahmt. Aus diesem Grund sind die Handelnden Gegenstand der Dichtung.

<sup>25</sup> Aristoteles (1982: 82f.).

Dieses elementar performative Verständnis dichterischer Nachahmung geht nicht zuletzt aus Aristoteles' Charakteristik der Figurenrede im dritten Kapitel der Schrift hervor. Denn ihr zufolge ist es – wie bei Platon – keineswegs so, dass ein epischer Dichter nur die Worte seiner Figuren wiedergäbe, sie gleichsam zitiere. Vielmehr verwandelt er sich selbst *in* diese anderen, agiert er „in der Rolle eines anderen“, wie Fuhrmann übersetzt. Das griechische Original geht in dieser Hinsicht sogar noch weiter: ἕτερόν τι γιγνόμενον – der Dichter wird *zu* einem anderen, heißt es da. Nicht also werden Worte wiedergegeben, sondern ein Verhalten, das Sprechverhalten eines Akteurs der Handlung, wird nachgeahmt. Wenn man so will, liegt dieser Vorstellung ein von der Sprechakttheorie der Moderne gar nicht weit entferntes Verständnis von Rede zugrunde.

Dieser *performativen* Definition der poetischen Nachahmung gesellt Aristoteles indessen ein *strukturelles* Konzept bei, das durch den Vergleich von Dichtung und Geschichtsschreibung ins Spiel kommt: Die *Poiesis* ist für Aristoteles generell gekennzeichnet durch die logische Struktur der Handlungsabfolgen ihrer *plots*, wodurch sie sich von der Historiographie abhebt, die auf die Wiedergabe der kontingenten Sukzession der Ereignisse in der Wirklichkeit festgelegt ist. Beide Definitionen poetischer *Mimesis* aber haben gleichsam eine systematische Schwachstelle. Denn mit einem performativen Nachahmungskonzept geht der Fall des Dichters, der in eigener Person spricht, nicht auf. Dies wäre nun solange unproblematisch, als das strukturelle Kriterium für eine ausreichende Unterscheidung von der Geschichtsschreibung sorgte. Doch genau dies ist nicht der Fall, weil keineswegs ausgeschlossen werden kann, daß auch die historischen Ereignisse gemäß den logischen Prinzipien von Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit verlaufen. Deshalb greift Aristoteles auf eine normative Einschränkung seiner systematischen Identifikation poetischer Rede mit der *Mimesis* zurück und beschränkt poetisches Erzählen auf Figurenrede.<sup>26</sup>

Auch wenn sich damit das performative Nachahmungskriterium für die Theorie der Dichtung als das letztlich weiterhin dominante erweist, erbringt Aristoteles' gleichzeitiger Rückgriff auf eine strukturelle Komponente des Konzepts poetischer *Mimesis* einen unverkennbaren Gewinn für die Dichtung mit sich, erlaubt sie doch eine ontologische Aufwertung der Wortkunst. Um dieses Ziel willen ist es unvermeidlich, deren Strukturierungspotential normativ auf eine

---

<sup>26</sup> Die Distinktivität gegenüber der Geschichtsschreibung ist hier freilich ebenso nur in einer quantitativen Hinsicht gegeben. Denn auch der Historiograph kann den Akteuren des Geschehens das Wort übergeben, und dies geschieht allenthalben in dem betreffenden antiken Schrifttum. Doch die Verhältnisse stehen insofern gleichsam komplementär zu einem Epos, in dem Aristoteles' Vorgaben zufolge *vor allem* die Figuren der Handlung das Wort zu ergreifen haben. Denn die Erzählung durch den Geschichtsschreiber selbst bleibt das Hauptgeschäft der Historiographie.

Herstellung logisch organisierter Handlungen zu beschränken. Aber nur um diesen Preis wird das Strukturierungspotential der Wortkunst theoriefähig. Und so gerät die Mimesis zu einer Ermöglichungsstruktur poetischer *Gestaltung* der Wirklichkeit – eine durchaus bemerkenswerte theoretische Leistung im Zeichen einer Nachahmungskategorie, die jene ontologischen Prämissen transportiert, die einer konzeptuellen Würdigung des für alle Kunst konstitutiven Gestaltungspotentials grundsätzlich im Weg steht.

Aristoteles' Apologie poetischer Mimesis beruht also auf einem komplexen theoretischen Gefüge, das verschiedene Komponenten in einen systematischen Zusammenhang stellt. Es verbindet die Definition des Gegenstands der Dichtung als einer Nachahmung von Handlungen mit einem sprechsituativen Postulat: Poetische Rede gründet auf dem Ersatz eines Sprechers durch einen anderen. Die Verbindung dieser beiden Merkmale bietet zugleich die Voraussetzung dafür, daß sich mit Hilfe eines strukturellen, handlungslogischen Kriteriums ein ontologischer Vorrang der Dichtung gegenüber den Ereignissen der historischen Welt begründen läßt, der sie als das Allgemeine gegenüber dem kontingenten Einzelnen in Erscheinung treten läßt.

Wenn es Aristoteles also gelingt, in das Konzept der Mimesis das Moment der Gestaltung einzubauen und damit einer philosophischen Würdigung dieses für alle Kunst konstitutiven Verhältnisses zur Wirklichkeit den Weg zu bereiten, so bleiben doch auch in dieser Aufwertung – wenn auch nun unter umgekehrten Vorzeichen – die Preise zu erkennen, die für eine entsprechende ontologische Rehabilitation der Nachahmung zu entrichten sind. Denn auch im Fall der aristotelischen „Poetik“ ist die Relation zwischen der (mimetischen) Dichtung und der Wirklichkeit nicht wertfrei: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν – „Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung.“ Diesmal geht der wertende Vergleich zu Lasten der (empirischen) Wirklichkeit aus, deren Verfaßtheit die Geschichtsschreibung wiedergibt. Das logische Defizit der Welt macht die Dichtung, die für Aristoteles das Handeln der Menschen unter die ordnende Kraft der Vernunft zu stellen vermag (und zu stellen hat), überlegen.

Die Ontologie der Mimesis kommt ohne Werturteile augenscheinlich nicht aus. Die Bewertung der Kunst bleibt unter ihren Prämissen nicht auf einen Vergleich zwischen ihren Erzeugnissen beschränkt. Es gibt nicht nur bessere und schlechtere Kunstwerke. Die Kunst selbst ist gut – oder schlecht.

### Die semiotische Umdeutung der Nachahmung in der Frühneuzeit

Man kann nicht umhin festzustellen, daß die Rezeption der aristotelischen „Poetik“ in der Frühneuzeit das ausgeklügelte System, das die philosophische Aufwertung der Nachahmung ermöglicht hat, im Grunde genommen auflöst. Diese

konzeptuelle Desintegration eröffnet ihr zweifellos einen größeren Geltungsbe- reich, der im Laufe der Entwicklung frühneuzeitlicher Poetologie vor allem im Wechsel von der Nachahmung der Handelnden zur Nachahmung der Natur als dem fundierenden Prinzip der Dichtung (wie der Künste im Allgemeinen) zur Geltung kommt. Aber durch diese Auflösung der Beschränkung ihres Gegen- stands wird Aristoteles' Konzept der Mimesis auch um seine Identität gebracht.

Der Aristotelismus der frühneuzeitlichen Poetologie ist deshalb im Grunde ein sehr vordergründiger. Er geht mit einer Desintegration der Systematik einher, die die Aufwertung der Nachahmung in der „Poetik“ gegenüber ihrer platonischen Verurteilung erst ermöglicht hat; und diese Auflösung ihres systemati- schen Zusammenhangs ist nicht zuletzt eine der Ursachen für jene vernichtende Kritik der Mimesis, der sie bei Hegel in der Einleitung seiner „Vorlesungen über die Ästhetik“ anheimfallen wird.

Die Verabschiedung der systematischen Ordnung von Aristoteles' Dichtungs- konzept erklärt sich auch aus den äußeren Umständen der Rezeption seiner „Poe- tik“. Vergleicht man sie mit der Aneignung des anderweitigen aristotelischen Werks im nachantiken Europa, so erscheint sie nachgerade als unzeitgemäß. Denn sie erfolgt erst Jahrhunderte nach der Scholastik, also jener intellektuel- len Bewegung, die programmatisch eine Synthese des christlichen Dogmas mit dem Denken des Aristoteles herzustellen sucht und als die Phase gelten kann, in der sein Werk die größte Wertschätzung genießt. Erst seit dem 16. Jahrhundert aber wird die „Poetik“ zu einem relevanten Bezugspunkt der Reflexion über die Natur der Dichtung. Dabei verhält es sich keineswegs so, daß die Schrift zuvor unbekannt gewesen wäre. Im 13. Jahrhundert wurde sie von Wilhelm von Moer- beke aus dem Griechischen ins Lateinische übersetzt. Auch Thomas von Aquin erwähnt die „Poetik“ in seiner „Summa theologiae“. Doch erst zur Mitte des 16. Jahrhunderts erscheinen die ersten Kommentare zu Aristoteles' poetologi- scher Schrift, die nach und nach zur wichtigsten Autorität dichtungstheoretischer Überlegungen aufsteigt.

Ein wesentlicher Unterschied, der den Begriff der Mimesis in der frühneuzeit- lichen Rezeption der „Poetik“ im Verhältnis zu seinen aristotelischen Vorgaben kennzeichnet, ist seine semiotische Reinterpretation. Die Nachahmung verliert ihre handlungsbezogene Dimension, um statt dessen als eine *Repräsentation* von Wirklichkeit begriffen zu werden.

Die Schwierigkeiten, die sich die Kommentatoren der „Poetik“ damit einhan- deln, treten vor allem anhand eines Punktes der aristotelischen Mimesis-Lehre zutage: anhand des Verhältnisses zwischen dem Einzelnen und dem Allgemei- nen. Aristoteles' systemisches Verständnis des Allgemeinen, das aus der Kom- bination verschiedener Teilhandlungen zu einer wahrscheinlichen und insoweit einem allgemeinen Prinzip genügenden Handlungsstruktur erwächst, bedeutet,

daß ein poetischer *plot* das Allgemeine in sich selbst realisiert. Es bildet bezeichnenderweise nicht den *Gegenstand* der Nachahmung, sondern das Allgemeine unterscheidet die Nachahmung gerade *von* ihrem Gegenstand. Insoweit kombiniert es Einzelnes: die Handlung von individuellen Akteuren – mit einem Allgemeinen: der Logik der Abfolge ihres Handelns.

Schon der erste Kommentator der „Poetik“ im 16. Jahrhundert, aus der Feder Francesco Robortellos, kann belegen, welche Probleme dieser Zusammenhang des Einzelnen und des Allgemeinen den Interpreten des aristotelischen Textes nun bereitet. Er weiß sich im Grunde keinen anderen Rat, als dieses Verhältnis charakterologisch aufzulösen: Homer führe Odysseus nicht als einen individuellen Charakter ein, sondern behandelt ihn als den Typus eines klug Handelnden:<sup>27</sup>

Respondeo igitur, utrunque uerum esse, et poetam versari in una unius personae actione describenda: in ea tamen describenda versari circa universale, quod nihil aliud est, quam respicere ad generale quoddam, et commune. Ut si sit effingendus prudens in rebus agendis Ulysses, non qualis ipse sit esse considerandum; sed, relicta circumstantia, transeundum ad universale, et effingendum esse, qualis prudens, callidusque ab omni parte absolutus describi solet a philosophis.

Ich antworte also, daß beides wahr ist, daß der Dichter das Handeln einer einzelnen Person gemäß dem Allgemeinen darstellt, was nichts anderes bedeutet, als auf das Generelle und Gemeinsame zu achten. So sei der klug agierende Odysseus nicht so gezeichnet, wie man ihn selbst sich vorzustellen hat, sondern, unter Vernachlässigung der besonderen Umstände, hat man zum Allgemeinen überzugehen. Er soll also dargestellt werden, wie eine in jeder Hinsicht kluge und gewitzte Person von den Philosophen dargestellt zu werden pflegt.<sup>28</sup>

Der Hinweis auf die Philosophen, nach deren Manier Homer den Odysseus in seinem Werk gezeichnet habe, ist alles andere als nebensächlich. Er versucht vielmehr, Aristoteles' Postulat, daß die Dichtung philosophischer als die Geschichtsschreibung sei, zu integrieren. Doch damit unterläuft Robortello zugleich Aristoteles' Postulat, daß die Handlung wichtiger als die Charaktere sei, schließlich könne man sich auch eine poetische Handlung ohne Charaktere denken.<sup>29</sup> Und eben darin zeigt sich gleichsam symptomatisch, wie sich Robortello bei *seiner* Zuordnung des Einzelnen und des Allgemeinen von der „Poetik“ entfernt. Denn nun wird das Allgemeine zu einem *Gegenstand* der Nachahmung, statt eine *Modalität* poetischer Mimesis zu bilden, und eben darin tritt die zeichenhafte Umdeutung der Nachahmung zutage. Mimesis bedeutet *Repräsentation* eines Allgemeinen. Bei Aristoteles *realisiert* der poetische Plot in sich selbst das Allgemeine durch eine Nachahmung dessen, dem dieses

<sup>27</sup> Ich komme hier auf Überlegungen zurück, die ich an anderer Stelle bereits entwickelt habe (vgl. Kablitz 2010: 201ff.).

<sup>28</sup> Francesco Robortello (1968 [1548/1555]: 91); Übersetzung A. K.

<sup>29</sup> Vgl. Aristoteles, „Poetik“, Kap. 6.

Allgemeine gerade fehlt – durch die Nachahmung kontingenter Handlungsfolgen. Damit geht ein weiterer Unterschied einher: Robortellos Allgemeines ist ein semantisch bestimmtes, ein besonderes Allgemeines, eben ein bestimmter (Charakter-)Typus. Aristoteles' Allgemeines hingegen meint das Prinzip der Schlüssigkeit als solches. Hier geht es um logische Ordnung an sich – und um ihrer selbst willen.

Die entsprechende Umbesetzung kommt deutlicher noch in Giovanni Antonio Viperanos Interpretation der aristotelischen „Poetik“ zum Vorschein, die im Grunde eine Verwandlung des poetischen Textes in eine ontologische Wesensschau von einzelnen Phänomenen betreibt. So heißt es bei ihm zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Dichtung: „Quamobrem historicus singulorum res, poëta rerum naturam persequitur.“ „Deshalb kümmert sich der Historiker um die einzelnen Dinge, der Dichter um die Natur der Dinge.“<sup>30</sup> Eine Aufgabenbestimmung für die Dichtung wie diese stellt im Grunde eine schlichte Umkehrung der platonischen Konzeption der Kunst dar: Nicht ist ihr ein Verlust an Sein für die von ihr dargestellten Dinge vorzuhalten, sondern der Dichter erschließt ihr Wesen.

Auch eine solche Funktionsbestimmung der Dichtung zielt, insoweit in Übereinstimmung mit der veränderten Definition der Mimesis in der aristotelischen „Poetik“, auf ihre Aufwertung. Doch weil dem poetischen Werk nun die Repräsentation des Wesens des *Einzelnen* aufgetragen ist, verliert sich zugleich die strukturelle Sicherung seines Zugriffs auf das *Allgemeine*. Denn aufgrund der Möglichkeit einer Gestaltung der Handlung nach logischen Prinzipien besitzt der Dichter bei Aristoteles diesen Vorzug. In einer Konzeption poetischer Repräsentation, wie sie sich bei Robortello oder Viperano findet, bleibt die Orientierung am Wesenhaften hingegen eine bloße Vorgabe, für die keine strukturelle, im Medium der *Poiesis* selbst angelegte Möglichkeit ihrer Realisierung mehr gegeben ist.

In der semiotischen Reinterpretation der Nachahmung, die das Allgemeine zum Gegenstand der Mimesis erklärt, statt es als eine Modalität der Nachahmung der außerpoetischen, empirischen Wirklichkeit begreifen zu lassen, verliert die aristotelische Aufwertung der Mimesis deshalb ihren systematischen Grund. So kann es nicht sonderlich erstaunen, wenn Castelvetro sein schlichtes Unverständnis gegenüber der Aussage des Aristoteles, daß in der Dichtung das Einzelne auch ein Allgemeines sei, zu Protokoll gibt:

E è da sapere, come abbiamo ancora detto, che Aristotele non dice chiaramente, come abbiamo da considerare questo universale; il che non è altro che quello che è avvenuto a certe persone, e può avvenire ancora ad altre.

<sup>30</sup> Viperani (1579: 29).

Und man muß wissen, wie wir schon festgestellt haben, daß Aristoteles nicht klar sagt, wie wir dieses Allgemeine zu verstehen haben. Denn es nichts anderes als das, was bestimmten Personen zugestoßen ist und anderen noch zustoßen kann.<sup>31</sup>

Castelvetros Ratlosigkeit angesichts der aristotelischen Äußerung zum Verhältnis des Einzelnen und des Allgemeinen in der Dichtung zeigt weit mehr als nur seine Schwierigkeiten bei der Erläuterung einer bestimmten Textstelle der „Poetik“ an. Sie signalisiert vielmehr eine maßgebliche Veränderung der konzeptuellen Basis der Mimesis. Nachahmung bedeutet nicht mehr den Vollzug einer ähnlichen Tätigkeit, sondern sie wird zum *Verweis* auf etwas von ihr selbst Verschiedenes. Die Mimesis gründet nun nicht mehr auf einer performativen Ähnlichkeit, sondern wird zur semiotischen Bezugnahme einer Repräsentation der Dinge.

Diese Loslösung der Mimesis von den systematischen Grundlagen, auf denen sie in der „Poetik“ des Aristoteles gründet, macht sich nicht zuletzt bei der Rezeption dieser Schrift in der französischen Klassik und ihrer Regelpoetik bemerkbar. Diesen Regeln eignet ein Moment der Willkürlichkeit, das durch ihre – verschiedentlich nur vermeintliche – Ableitung aus der kanonischen Schrift des Stagiriten ihrer gerechtfertigt zu werden scheint. Doch letztlich fehlt diesen Regeln jedes systematische Fundament. Auch in der Poetologie der französischen Klassik setzt sich die semiotische Umdeutung der Nachahmung fort, die die Dichtung (wie die Kunst schlechthin) zu einer *imitation de la nature* erklärt.

Es war einem rationalistischen Systemwillen ganz anderer Art als bei Aristoteles geschuldet, wenn Charles Batteux nicht mehr die rationale Grundlage der Nachahmung selbst in den Vordergrund rückt, sondern umgekehrt aus der Nachahmung das Instrument für eine Systematisierung sämtlicher Künste gewinnt. Schon der Titel seiner umfänglichen Abhandlung, « Les beaux arts réduits à un même principe », gibt über dieses Vorhaben Auskunft; und zu diesem Zweck erfährt auch das Prinzip der Nachahmung selbst eine entschieden semiotische Definition:

Imiter, c'est copier un modèle. Ce terme contient deux idées. 1. le Prototype qui porte les traits qu'on veut imiter. 2. la copie qui les représente. La nature, c'est-à-dire tout ce qui est, ou que nous concevons aisément comme possible, voilà le prototype ou le modèle des arts. Il faut, comme nous venons de le dire, que l'industriel imitateur ait toujours les yeux attachés sur elle, qu'il la contemple sans cesse : pourquoi ? C'est qu'elle renferme tous les plans des ouvrages réguliers, & les desseins de tous les ornemens qui peuvent nous plaire. Les arts ne créent point leurs règles : elles sont indépendantes de leur caprice, & invariablement tracées dans l'exemple de la nature.

Nachahmen bedeutet, ein Modell zu kopieren. Dieser Begriff umfaßt zwei Komponenten. 1. Das Original oder den Prototypen, der die Züge trägt, die man nachahmen möchte. 2. Die Kopie, die sie darstellt. Die Natur, das heißt alles, was ist oder was

<sup>31</sup> Castelvetro (1978–1979: 490); Übersetzung A. K.



wir uns unschwer vorstellen können, ist der Prototyp oder das Modell der Natur. Der eifrige Nachahmer muß, wie wir soeben sagten, stets seine Augen auf sie gerichtet haben und sie unablässig betrachten. Warum? Weil sie alle Pläne für ein regelgerechtes Werk und die Muster aller Ornamente, die uns gefallen können, enthält. Die Künste schaffen keineswegs ihre Regeln. Diese sind unabhängig von deren Launen und unveränderlich als ein Vorbild in der Natur vorgezeichnet.<sup>32</sup>

Im Grunde erinnert diese Definition der Nachahmung als Grundprinzip der Künste in bemerkenswerter Weise an Platons Sicht der Dinge, die ihn allerdings zu seiner schroffen Ablehnung der Kunst führte: Die Künste geben wieder, was in der Natur schon vorhanden ist. Und wenn sich bei Batteux überhaupt eine Differenz zwischen der Natur und der nachgeahmten Natur finden läßt, dann besteht sie in einer gewissen Selektion: Die Künste suchen das ästhetisch Gefällige (*les plans des ouvrages réguliers, les desseins de tous les ornemens*) in der Natur auf. Sie sind, wie es eine griffige Formel Batteux' auch besagt: *imitation de la belle nature*.<sup>33</sup> Nicht stellt die Kunst die Verfahren bereit, um die Natur zu überbieten, sondern sie selektiert ihre Gegenstände innerhalb der Natur. Aber auch darin sind sie letztlich eine (bloße) Reproduktion dessen, was bereits in der Natur vorfindlich ist.

Die semiotische Umdeutung der aristotelischen Mimesis-Konzeption in der Frühneuzeit führt also letztlich zu einem Nachahmungsverständnis zurück, das dem platonischen Mimesis-Begriff durchaus vergleichbar ist. Freilich sollten wir auch in diesem Fall die Unterschiede nicht übersehen: Platons Nachahmungskonzeption ist performativer Natur: Der Maler (denn an ihm entwickelt Platon seine Ontologie der Kunst) ahmt den Demiurgen nach, der die materielle Welt hergestellt hat. Nachahmung ist auch seinem Verständnis zufolge Mimesis einer (Produktions-)Tätigkeit. Die Kunst *repräsentiert* nicht Wirklichkeit, sondern schafft minderwertige Duplikate. Doch auch Batteux' semiotisches Verständnis einer *imitation de la belle nature* impliziert die Vorstellung einer Reproduktion. Und in *diesem* Punkt überkreuzt sie sich mit Platons Nachahmungskonzept.

Hegels schroffe Ablehnung der Nachahmung als Fundierungskategorie der Kunst ist (auch) eine Reaktion auf die semiotische Entsubstantialisierung der aristotelischen Konstruktion einer ontologisch versöhnten Mimesis-Doktrin. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß die ontologischen Voraussetzungen, die Aristoteles' Aufwertungsunternehmen ermöglichten, ihrerseits an Gültigkeit verloren haben. – Wir werden darauf zurückkommen.

<sup>32</sup> Batteux (1969: 33f.); Übersetzung A. K.

<sup>33</sup> Ders., *Partie 2, Chapitre 4*.

*Literaturtheorie als Deutung kanonischer Mimesis-Konzepte**Die (Re-)Interpretation der antiken Poetologie bei Genette und Ricœur*<sup>34</sup>

Es gehört zu den auffälligen Eigenheiten der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts, daß sie augenscheinlich nicht auf die Kategorie der Mimesis verzichten kann – und dies, obwohl sie ihren theoretischen Kredit längst verspielt hat. Und nicht nur die Begrifflichkeit der Nachahmung selbst, sondern auch der Text, der die Mimesis zu einer theoretischen Basis der Reflexion über die Dichtung allererst werden läßt, bleibt ein relevanter Bezugspunkt der Literaturtheorie: die „Poetik“ des Aristoteles. Ich möchte deshalb abschließend zwei prominente Beispiele untersuchen, die zu belegen vermögen, wie im Rahmen einer Interpretation der „Poetik“ tatsächlich statt dessen eine eigene theoretische Position entworfen wird, die sich gleichsam der Autorität eines großen Textes der Tradition zu versichern trachtet, um dem eigenen Entwurf Geltung zu sichern.

Beide Beispiele stammen aus der französischen Literaturtheorie: das erste aus der Feder Gérard Genettes, der sich nicht allein auf die aristotelische „Poetik“, sondern ebenso auf Platons „Politeia“ bezieht, das zweite ist dem Werk Paul Ricœurs entnommen.

Im Ergebnis seiner Auseinandersetzung mit den Mimesis-Konzepten der platonischen „Politeia“ (im Besonderen ihres dritten Buchs) und der aristotelischen „Poetik“ gelangt Genette in seinem Band « Figures II » zu folgender Schlußfolgerung:

Nous sommes donc conduits à cette conclusion inattendue, que seul le mode que connaisse la littérature en tant que représentation est le récit, équivalent verbal d'événements non verbaux et aussi (comme le montre l'exemple forgé par Platon) d'événements verbaux, sauf à s'effacer dans ce dernier cas devant une citation directe où s'abolit toute fonction représentative, à peu près comme un orateur judiciaire peut interrompre son discours pour laisser le tribunal examiner lui-même une pièce à conviction. La représentation littéraire, la *mimésis* des anciens, ce n'est donc pas le récit plus les « discours » : c'est le récit, et seulement le récit. Platon opposait *mimésis* à *diégésis* comme une imitation parfaite à une imitation imparfaite; mais (comme Platon lui-même l'a montré dans Cratyle) l'imitation parfaite n'est plus une imitation, c'est la chose même, et finalement la seule imitation, c'est l'imparfaite : *Mimésis*, c'est *diégésis*.

Wir fühlen uns also zu der unerwarteten Schlußfolgerung veranlaßt, dass die einzige Darstellungsart, die die Literatur als Repräsentation kennt, die Erzählung ist, die verbale Entsprechung nicht-verbaler Ereignisse oder auch (wie es das von Platon angefertigte Beispiel zeigt) verbaler Ereignisse, sofern sie sich dabei nur nicht durch ein direktes Zitat, in dem alle Repräsentationsfunktion verschwindet, auslöscht, ein wenig wie ein Redner vor Gericht seine Rede unterbrechen kann, um das Gericht

<sup>34</sup> Vgl. zu diesem Abschnitt auch Feddern/Kablitz (2020).

selbst ein Beweisstück prüfen zu lassen. Die literarische Repräsentation, die *Mimesis* der Alten, besteht also nicht aus der Erzählung plus den Reden; sondern die Erzählung und nur sie ist *Mimesis*. Platon stellte die *Mimesis* der *Diegesis* als die vollkommene Nachahmung der unvollkommenen gegenüber; aber (wie Platon selbst es im *Kratylos* gezeigt hat) ist die vollkommene Nachahmung keine Nachahmung mehr, sondern die Sache selbst. Folglich ist die unvollkommene Nachahmung die einzige, die es gibt. *Mimesis* ist *Diegesis*.<sup>35</sup>

Es handelt sich hier – wohlgemerkt – keineswegs um ein Stück gleichsam ‚freier‘ Literaturtheorie, sondern um das Resultat einer Exegese einschlägiger Passagen aus Platons und Aristoteles’ Schriften. Insoweit ist es ausgesprochen bemerkenswert, daß Genette zu gegenteiligen Aussagen dessen kommt, was bei Platon nachzulesen ist.

Diese Diskrepanz betrifft im Besonderen den Schlußsatz der zitierten Zeilen, demzufolge *Diegesis* im Grunde die wirkliche *Mimesis* sei – hat sie doch die paradoxe Konsequenz, daß die unvollkommene *Mimesis* auf diese Weise zur vollkommenen geriete. Doch kann im Blick auf die „*Politeia*“ davon keine Rede sein. Vielmehr verhält es sich, wie gesehen, bei Platon ja gerade so, daß die *Mimesis* eine Erscheinungsform der *Diegesis* darstellt,<sup>36</sup> aber spezifische Merkmale aufweist, die sie von der einfachen *Diegesis* unterscheidet, nämlich das Merkmal des Wechsels der Sprecherinstanz. Nirgends läßt sich aus Platons Ausführungen hingegen ableiten, daß die *Diegesis* eine unvollkommene Form der *Mimesis* sei. Die Verhältnisse liegen also genau umgekehrt: Während Genette die *Diegesis* als die unvollkommene, aber letztlich doch einzig gültige Form der *Mimesis* begreift, ist bei Platon die *Mimesis* statt dessen als eine spezifische Erscheinungsform der *Diegesis* verstanden.

Angesichts dieser doch beträchtlichen – wo nicht erstaunlichen – Abweichungen seiner Interpretation von Platons Wortlaut (wie ‚Geist‘) stellt sich sehr nachdrücklich die Frage, wie Genette gleichwohl zu der Überzeugung gelangen konnte, daß konzeptuell die Verhältnisse in der „*Politeia*“ (und ebenso in der „*Poetik*“ des Aristoteles) so liegen, wie seine Analyse es postuliert. Der Schlüssel zur Antwort auf diese Frage steckt in einer bestimmten Prämisse seiner Argumentation, die ihn mit der frühneuzeitlichen Rezeption und Interpretation der „*Poetik*“

<sup>35</sup> Genette (1969: 55 f.); Übersetzung A. K. Mit dem von Platon selbst angefertigten Beispiel spielt Genette auf rep. 394e an, wo Sokrates zur Erläuterung seiner Typologie von Darstellungsweisen der Dichtung eine wörtliche Rede aus der „*Ilias*“ in indirekte Rede übersetzt, um den Unterschied zwischen einfacher *Diegesis* und *Mimesis* zu illustrieren.

<sup>36</sup> So heißt es zum Verhältnis der Rede des Dichters im eigenen Namen zu der als *Mimesis* verstandenen Figurenrede in rep. 393b6–7: οὐκοῦν διήγησις μὲν ἐστὶν καὶ ὅταν τὰς ῥήσεις ἐκάστοτε λέγῃ καὶ ὅταν τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων; „Nun ist aber doch beides Darstellung: sowohl die Reden, die er [sc. Homer] jemals wiedergibt, als auch das, was zwischen den Reden steht.“ (Platon [2000: 210f.]).

verbindet: Auch Genette betreibt eine stillschweigende Gleichsetzung von Mimesis und Repräsentation. Schon den bislang zitierten Worten aus seiner Feder lag eine solche Voraussetzung unausdrücklich zugrunde, er macht sie indessen auch explizit:

Si l'on appelle imitation poétique le fait de représenter par des moyens verbaux une réalité non-verbale, et, exceptionnellement, verbale (comme on appelle imitation picturale le fait de représenter par des moyens picturaux une réalité non-picturale, et, exceptionnellement, picturale [...]).

Wenn man als poetische Nachahmung die Repräsentation einer nicht-verbalen – und ausnahmsweise auch einer verbalen – Wirklichkeit mit verbalen Mitteln bezeichnet, (wie man als malerische Nachahmung die Repräsentation einer nicht-bildhaften – und ausnahmsweise auch einer bildhaften – Wirklichkeit bezeichnet [...]).<sup>37</sup>

Doch die hier in aller Ausdrücklichkeit formulierte Prämisse von Genettes Mimesis-Verständnis, an deren universeller Geltung ihm nicht der Hauch eines Zweifels aufzukommen scheint, die Gleichsetzung von Repräsentation und Nachahmung, führt an den Grundlagen des antiken Konzepts bei Platon (wie bei Aristoteles) vorbei.

Eine Ursache seines Fehlgriffs aber ist darin zu sehen, daß Genette die Mimesis mit einer nirgends in Frage gestellten Selbstverständlichkeit als das Wirklichkeitsverhältnis des Gebrauchs eines bestimmten Mediums ansetzt, dem die Funktion einer Repräsentation bescheinigt wird. Das Medium ist bei ihm mit hin der Mimesis vorgeordnet, während bei Platon umgekehrt erst das jeweilige Mimesis-Konzept eine besondere Affinität zu jeweils bestimmten Medien hervorruft. Insofern ist bei Platon auch die Dichtung nicht grundsätzlich mimetisch konzipiert, sondern nur dort, wo sie die Nachahmung einer Tätigkeit betreibt. Und dies ist, wie diskutiert, immer dann der Fall, wenn der Dichter mit seinen Worten in die Rolle eines anderen schlüpft und dessen Rede übernimmt. Die Malerei ist hingegen grundsätzlich mimetisch gedacht, weil sie eine Nachahmung der Tätigkeit des weltgeschöpferischen Demiurgen darstellt.

Aus diesem Wechsel der Voraussetzungen ergibt sich bei Genette denn auch die rundum veränderte Perspektive auf das Phänomen sprachlicher Mimesis. Der ‚Clou‘ (resp. das zentrale Anliegen) seines Nachahmungs-Verständnisses besteht im Grunde in einer Überwindung sprachlicher Arbitrarität durch poetische Verfahren. Mimesis in Genettes Sinne einer *représentation* ist darauf angelegt, Ähnlichkeit dort zu sichern, wo sie gerade unwahrscheinlich geworden ist; denn das Medium, dessen sich die Dichtung bedient, die Sprache, gründet wesentlich auf dem Gegenteil aller Ähnlichkeit, eben ihrer Arbitrarität. In der Funktion von deren Überwindung gewinnen die theoretischen Koordinaten von Genettes Mimesis-Konzeption ihr spezifisches historisches Profil. Auch wenn

<sup>37</sup> Genette (1969: 53f.); Übersetzung A. K.

seine Theorie sich den Anschein einer bloßen Rekonstruktion von Platons und Aristoteles' Verständnis dieser Kategorie gibt, das es freilich erst unter einem scheinbar anders lautenden Text freizulegen gelte – ihre Herkunft aus Fragen der Moderne ist unverkennbar. Sie gründet auf Prämissen, die solche des 20. Jahrhunderts sind und ein am « Cours de linguistique générale » geschultes Sprachverständnis voraussetzen. Mimesis gerät in Genettes vermeintlicher Interpretation seiner antiken Referenztexte zu einem poetischen Programm der Überwindung semiotischer Arbitrarität.

Übrigens läßt sich recht genau der systematische Punkt angeben, an dem sich Platons Mimesis-Konzeption von ihrer vermeintlichen Rekonstruktion durch Genette unterscheidet. Es ist dies der jeweils grundsätzlich andere Status der Ähnlichkeitsrelation, die die Grundlage des poetischen Wirklichkeitsbezugs bildet. Sie wird zu einer positiven Qualität dort, wo sie den Erzeugnissen eines arbiträren Zeichensystems eine größere, durch Repräsentation – d. h. durch die Angleichung der Darstellung an die Wahrnehmungsbedingungen des Wirklichen selbst (z. B. *showing* vs. *telling*) – vermittelte Wirklichkeitsnähe verschafft, als ihnen gemeinhin zu eigen ist. Sie gerät zu einem Makel hingegen dort, wo die *bloße* Ähnlichkeit der Produkte der Mimesis mit den Gegenständen der Wirklichkeit – ontologisch gedeutet – nicht anders als ein Verlust an Sein zu verstehen ist.

Sind indessen die Voraussetzungen von Platons und Genettes Nachahmungskonzeption solchermaßen unterschiedlich und bedarf es eines so erheblichen Maßes an interpretatorischer Bearbeitung, um Genettes Theorie aus Platons Text herauszulesen, dann kommt unweigerlich die Frage nach dem Interesse an einer solchen Umdeutung auf. Der Vorteil, den ein solches Vorhaben im Erfolgsfall allerdings verspricht, besteht in einer Strategie der Geltungssicherung für die eigene Theorie: Sollte es gelingen, sie als Ergebnis einer Deutung nicht nur kanonischer, sondern annähernd zweieinhalb Jahrtausende alter Schriften auszuweisen, so würde ein solcher Nachweis letztlich die Differenz zwischen einer historisch spezifischen und einer transhistorisch gültigen, also systematischen Theorie überspringen. Er verringerte das Risiko einer ‚neuen‘ Theorie, der stets ein Moment der Kontingenz – und damit der Labilität ihrer Geltung – eignet. Der Rückgriff auf Bewährtes scheint davon entlasten zu können, sich erst bewähren zu müssen. Und natürlich bietet dieser Versuch, die eigene Theorie als die endlich gefundene korrekte Auslegung der Texte antiker Großmeister der Philosophie auszuweisen, ein bemerkenswert eindrückliches Zeugnis für die Jahrtausende überdauernde Autorität dieser Texte, aber ebenso für das ungeheure Prestige, das die Nachahmungskategorie für die poetologische Reflexion in der europäischen Kultur – ungeachtet ihrer zweifelhaften theoretischen Paßformigkeit – gewonnen hat.

Ein vergleichbarer Fall findet sich in Paul Ricœurs monumentalem Werk « Temps et récit ». Auch sein Blick auf den Text der aristotelischen „Poetik“ wird weithin durch die systematischen Perspektiven von Ricœurs eigenem Vorhaben bestimmt, die unverkennbar die Signatur *ihrer* Epoche tragen – und deshalb vielleicht unvermeidlich eine gewisse Entstellung des Mimesis-Konzepts der „Poetik“ zur Folge haben. Denn erneut gehen die beiden Ansätze doch von sehr verschiedenen Voraussetzungen aus. Der Anspruch einer Deutung der „Poetik“ und der Entwurf einer eigenen Systematik verbinden sich bei Ricœur sogar in einer bisweilen so intrikaten Weise, daß es nicht immer leichtfällt, beides auseinanderzuhalten. (Am Ende unseres Blicks auf *Temps et récit* wird deshalb auch in seinem Fall zu fragen sein, worin der Zweck einer solchen konzeptuellen Hybride bestehen, welchen Nutzen die Konstruktion von Ricœurs Theorie auf der Grundlage einer in dieser Intention gelesenen – wo nicht zurechtgelegten – „Poetik“ ziehen kann.)

Ich stimme mit Ricœur darin überein, daß Mimesis in Aristoteles' Verständnis eine *Tätigkeit* bedeutet: « ce qu'il faut entendre, c'est l'activité mimétique » („Das, was man verstehen muß, ist die Tätigkeit der Nachahmung“).<sup>38</sup> Allerdings vermag ich nicht, Ricœurs Definition dieser Tätigkeit zu folgen, die für ihn in der Zusammenstellung der Handlungen, also der aristotelischen Bestimmung des *μῦθος* besteht:

L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue.

Die Nachahmung oder Repräsentation ist eine mimetische Tätigkeit insofern sie etwas herstellt, nämlich genau die Anordnung der Ereignisse durch die Komposition der Fabel.<sup>39</sup>

Sehen wir für den Augenblick darüber hinweg, daß auch Ricœur an dieser Stelle Nachahmung und Repräsentation identifiziert und daß er zudem nicht, wie es sich bei Aristoteles verhält, von Handlungen, sondern von Ereignissen spricht. Richten wir unser Augenmerk im Moment vielmehr darauf, daß Ricœur die Mimesis mit dem *μῦθος* identifiziert, und dies bis hin zu der Behauptung einer « définition de la *mimèsis* par le *muthos* » „Definition der *Mimesis* durch den *mythos*“.<sup>40</sup>

Als Beleg für eine solche Bestimmung der Nachahmung, die so etwas wie den Kern von Ricœurs Lektüre der „Poetik“ ausmacht wie gleichermaßen das Zentrum seiner systematischen Überlegungen zur Eigenheit von Erzählungen bildet, greift er auf einen Satz aus dem sechsten Kapitel dieser Schrift zurück. Dessen angemessenes Verständnis setzt allerdings auch die Kenntnisnahme zumindest

<sup>38</sup> Ricœur (1983: 69); Übersetzung A. K.

<sup>39</sup> Ricœur (1983: 72); Übersetzung A. K.

<sup>40</sup> Übersetzung A. K.

des im Wortlaut des Aristoteles unmittelbar darauffolgenden Satzes voraus. Ich zitiere deshalb beide Sätze im Zusammenhang:

ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἦθη, καθ' ὃ ποιούς τινὰς εἶναι φάμεν τοὺς πράττοντας.

Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos. Ich verstehe hier unter Mythos die Zusammensetzung der Geschehnisse, unter Charakteren das, im Hinblick worauf wir den Handelnden eine bestimmte Beschaffenheit zuschreiben.<sup>41</sup>

Bevor wir uns Ricœurs Deutung dieses Passus der „Poetik“ zuwenden, sei allerdings angemerkt, daß mir Fuhrmanns – im allgemeinen vorzügliche – Übersetzung der aristotelischen Schrift an dieser Stelle nicht ganz zuverlässig zu sein scheint. Dies gilt zunächst insofern, als er aus dem bestimmten Artikel τῆς [...] πράξεως die unbestimmte Wendung „von Handlung“ macht. Angemessener wäre es zu sagen: ‚des Handelns‘. Denn diese Formulierung bietet die Möglichkeit, den Zusammenhang deutlicher zu machen, der im Wortlaut der „Poetik“ zwischen τῆς [...] πράξεως und τῶν πραγμάτων angelegt ist. Letzteren Begriff gibt Fuhrmann nicht ganz glücklich mit „Geschehnisse“ wieder, während die Begrifflichkeit des aristotelischen Textes das Abstraktum *des* Handelns gerade *einzelnen* Handlungen gegenüberstellt. Und von ‚Geschehnissen‘ anstelle von ‚Handlungen‘ zu sprechen, führt deshalb ein Stück weit in die Irre, weil den Geschehnissen das intentionale Moment fehlt, das dem aristotelischen Begriff der Handlung(en) statt dessen grundsätzlich eingeschrieben ist. Denn wie erklärte sich sonst, daß im neunten Kapitel der „Poetik“ die Beschaffenheit eines Charakters eigens als ein Kriterium für die Wahrscheinlichkeit der Tragödienhandlung genannt wird?

Eine gewisse Ungenauigkeit von Fuhrmanns Übersetzung entsteht auch dadurch, daß sie die Implikationen, die durch die spezifische syntaktische Gestalt des ersten der zitierten Sätze im aristotelischen Text entstehen, nicht genau wiedergibt (welcher Umstand gerade im Hinblick auf Ricœurs Deutung dieser Stelle bedeutsam ist). Der griechische Satz besagt nämlich nicht einfach „Die Nachahmung von Handlung ist der Mythos.“ Genauer müßte es heißen: „Vom Handeln ist der Mythos die Nachahmung.“ Der Unterschied zwischen beiden Sätzen besteht in ihrer je verschiedenen Präsuppositionsstruktur. Die durch die Initialposition erfolgende Betonung des Handelns in der zweiten Formulierung, gibt zu erkennen, daß es weitere Gegenstände der Nachahmung gibt. Eine solche Markierung von alternativen Objekten der Mimesis legt für den konkreten Zusammenhang etwa die folgende Schlußfolgerung nahe: Die Charaktere sind die Nachahmung der Beschaffenheit der Handelnden.

<sup>41</sup> Aristoteles, „Poetik“, 1450a3-6 (Aristoteles [1982: 18-21]).

Stellt man also den Wortlaut der „Poetik“ an dieser Stelle in Rechnung, so könnte Ricœur seinen Satz allenfalls umdrehen und sagen, daß die Mimesis den  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$ , nicht aber, daß der  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  die Mimesis definiert. Doch auch diese Variante stimmte mit der genauen Bedeutung der fraglichen Stelle der „Poetik“ nicht ganz überein. Denn eine Definition des  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  bietet erst der folgende Satz, demzufolge er aus der Zusammensetzung der (einzelnen Teil-)Handlungen besteht. Der vorausgehende Satz gibt also nichts anderes als den Gegenstand des  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  an. Ricœurs Behauptung, daß die Mimesis – wohlgermerkt die Mimesis als solche – in einem „agencement des faits par la mise en intrigue“, „in der Anordnung der Ereignisse durch die Komposition der Fabel“ bestehe, findet insofern im Wortlaut – wie in der systematischen Konstruktion – der „Poetik“ keine Stütze.

Dies gilt um so mehr, wenn man in Rechnung stellt, daß Ricœur unter dieses „agencement des faits“ im Grunde bereits die logischen Muster subsumiert, die das neunte Kapitel dann als Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit explizieren wird. Denn er spricht verschiedentlich vom „agencement des faits en système“<sup>42</sup>, von der „Anordnung der Ereignisse als System“; und dieser Systembegriff macht eben bereits die Struktur der Handlungsabfolge namhaft.

Der betreffende Zusatz macht die grundsätzliche Frage, die Ricœurs Definition der Mimesis durch den  $\mu\tilde{\nu}\theta\omicron\varsigma$  aufwirft, nur um so deutlicher: Lassen sich die logischen Strukturen, die das neunte Kapitel der „Poetik“ als charakteristisch, ja als konstitutiv für die Dichtung beschreibt, aus der Nachahmung der Handlung als ihrem spezifischen Gegenstand unmittelbar ableiten? Ricœur behauptet dies – und muß dies für seine Zwecke behaupten. Doch Aristoteles’ Text bietet keinerlei Handhabe für ein solches Postulat. Dichterische Mimesis eröffnet in der „Poetik“ aufgrund ihrer Differenz zur Geschichtsschreibung die *Möglichkeit* für eine solche ‚Logifizierung‘ der Handlung, aber derlei Strukturmuster folgen keineswegs notwendig aus der Nachahmung als solcher. Spätestens der von uns diskutierte Passus aus dem 24. Kapitel der „Poetik“, in dem Aristoteles der Rede des Dichters selbst ausdrücklich eine Zugehörigkeit zur Nachahmung abspricht, macht die Unvereinbarkeit von Ricœurs Interpretation des aristotelischen Mimesis-Konzepts mit dem Text der „Poetik“ deutlich. Denn eine Erzählung der Handlung durch den Dichter behindert ja keineswegs ihre Schlüssigkeit. Im Gegenteil. Böte nicht gerade sie besonders günstige Voraussetzungen dafür, die logische Struktur ihres Ablaufs besonders plastisch herauszustellen? Das „agencement des faits en système“ kann insofern kaum als eine Bestimmung der Mimesis im Sinn der „Poetik“ herhalten.

<sup>42</sup> Ricœur (1983: 69).



Die sprachliche Praxis, der Diskurstyp, den Ricœur in seiner Deutung dieser Schrift für die Mimesis ansetzt, ist das Erzählen. Aus den Eigenheiten dieser Form der Rede ergibt sich ebenso der spezifische Wirklichkeitsbezug, den Ricœur für diese diskursive Praxis und damit für die Mimesis selbst ansetzt: Er gründet auf einer Strukturierung der Zeit. Vielleicht tritt der spezifisch moderne Zug von Ricœurs Konzept gerade anhand der Frage nach der Ähnlichkeitsrelation hervor, auf der eine solchermaßen definierte Mimesis gründet. Denn im Grunde ist es erst diese Form der Rede selbst, die der Zeit jene Ordnung gibt, die das Erzählen nachzubilden (nur) beansprucht. Der Begriff der Nachahmung führt sich mit dieser Inversion seines Wortsinns in gewisser Weise semantisch *ad absurdum*. Denn der der Mimesis auf diese Weise bescheinigten *Konstitutionsleistung* fehlt jegliche Nachträglichkeit, die diesem Begriff von Haus aus unweigerlich eignet.

Der daraus erwachsende Unterschied gegenüber der „Poetik“ läßt sich in « Temps et récit » schon daran ermessen, daß Aristoteles keineswegs der Diskursform der Erzählung einen solch prominenten Platz für sein Nachahmungsverständnis wie Ricœur einräumt. Im Gegenteil spricht er ja dem Dichter, der sich in eigener Rede zu Wort meldet, gerade ab, ein Nachahmender zu sein.<sup>43</sup> Mimesis erfordert bei Aristoteles den Ersatz eines Sprechers durch einen anderen, um eine Praxis der *Nachahmung* allererst in Gang zu setzen. An dieser

<sup>43</sup> Ricœurs Bemühungen, seine Interpretation der „Poetik“, deren Kernstück in der Behauptung der Identifikation von *Mimesis* und Erzählung besteht, als das ‚eigentliche‘ Anliegen des Aristoteles auszuweisen, bedienen sich durchaus waghalsiger Argumente, um dieses hermeneutische Ziel zu plausibilisieren. So spricht er etwa von den Zwängen der traditionellen Gattungen wie Tragödie, Komödie und Epos, die Aristoteles an einer klaren Benennung des Primats der Narration gehindert hätten: « Il faut être très attentif à ces contraintes additionnelles. Car ce sont elles qu’il faut d’une certaine façon lever, pour extraire de la *Poétique* d’Aristote le modèle de mise en intrigue que nous nous proposons d’étendre à toute composition que nous appelons narrative. » (Ricœur [1983: 73]) „Man muß sehr genau auf diese zusätzlichen Zwänge achten. Denn man muß sie in gewisser Weise aufheben, um aus der „Poetik“ des Aristoteles das Modell der Plotgestaltung herauszuziehen, das wir uns vornehmen, auf alle Kompositionen auszudehnen, die wir narrativ nennen.“ (Übersetzung A. K.) Die Differenz zwischen einer Interpretation des aristotelischen Textes und dessen Vereinnahmung für die Konstruktion einer eigenen Systematik wird mit Aussagen wie diesen doch bemerkenswert ambitioniert verwischt. Und wie weitgehend sich Ricœur bereit zeigt, vom Wortlaut (wie Geist) der „Poetik“ abzuweichen, um dieser Schrift zu ihrer freilich prekär bleibenden ‚Eigentlichkeit‘ zu verhelfen, zeigt der sich am Ende der hier zitierten Zeilen abzeichnende Sachverhalt. Denn Ricœur scheint entschlossen, selbst die Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung, der für Aristoteles bekanntlich eine kapitale Bedeutung für seine Bestimmung der Dichtung zukommt, im Namen seines « modèle de mise en intrigue » zu einer konzeptuellen Marginalie der „Poetik“ zu erklären. Schließlich möchte er dieses Strukturmuster auf *alle* Formen des Erzählens (« à toute composition que nous appelons narrative ») ausgedehnt wissen, womit die für Aristoteles essentielle Differenz von historiographischem und poetischem Diskurs gleichsam im Vorübergehen

systematischen Stelle hat denn konsequenterweise auch die Ähnlichkeit, auf der alle Mimesis gründet, in der „Poetik“ ihren Ort.

Indessen könnte es bei flüchtiger Betrachtung tatsächlich den Anschein einer gewissen Affinität von Ricœurs (aus der „Poetik“ herausgelesenen) und Aristoteles' eigenen Mimesis-Vorstellungen im Hinblick auf ihre jeweiligen Strukturierungsleistungen geben. Denn bei beiden geht poetische Nachahmung ja mit einer Strukturierung durch logische Ordnung einher. Doch einmal mehr erweisen sich die Unterschiede dabei als wesentlich bedeutsamer denn die kaum mehr als vordergründigen Übereinstimmungen.

Aristoteles spricht der Dichtung die Möglichkeit zu, ein höheres Maß an Handlungslogik gegenüber den häufig kontingenten Ereignisabfolgen historischer Vorgänge zu schaffen. Ausdrücklich räumt er dabei ein, daß auch das, wovon die Geschichtsschreibung berichtet, durchaus nach den Prinzipien von Notwendigkeit und Wahrscheinlichkeit ablaufen kann. Dichtung systematisiert insofern eine in der historischen Wirklichkeit ihrerseits angelegte Möglichkeit der Logik des Handelns und stützt sich dabei auf die Opposition der Kategorien des Einzelnen und des Allgemeinen. Im Unterschied dazu bringt die Mimesis für Ricœur nicht einen höheren Grad an logischer Ordnung als in der Alltagswelt zu beobachten hervor, sondern schafft überhaupt erst die Voraussetzungen einer Strukturierung der Zeit. Ja, sie macht dadurch die Zeit als solche erst erfahrbar.

Vor allem an dieser Stelle treten die grundsätzlich verschiedenen ontologischen Prämissen zutage, die es kaum noch erlauben, Ricœurs *Lektüre* (um einen geläufigen Begriff post-hermeneutischer Theoriebildung zu benutzen) der aristotelischen „Poetik“ als deren *Interpretation* zu begreifen. Paradigmatisch erscheint in dieser Hinsicht die Inversion des Verhältnisses von *Mimesis* und  $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$ : Während Aristoteles den  $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$  als eine Nachahmung des Handelns beschreibt, läßt Ricœur umgekehrt den  $\mu\acute{\iota}\theta\omicron\varsigma$  die Mimesis *per definitionem* als eine Systematisierung von Handlungen bestimmen. In dieser Umkehrung der Verhältnisse spiegelt sich genau jener von uns bereits diskutierte Wechsel, der aus einer *Nachahmung* von etwas dessen *Konstitution* macht. Eine solchermaßen begründete Mimesis aber kann allenfalls noch mit dem Anspruch einer Abbildung von etwas von ihr selbst Verschiedenem auftreten. Doch selbst dieser Anspruch ist, genau besehen, prekär, weil er zur Konstitutionsleistung selbst dazugehört. Der Logos der Erzählung *schafft* sich bei Ricœur seinen Gegenstand also erst, während er bei Aristoteles in der Dichtung nur etwas *systematisiert*, das in der

---

aufgehoben wird. Vor allem in einer Formulierung wie dieser verliert sich in nachgerade irritierender Weise der Unterschied zwischen einer Interpretation der „Poetik“ des Aristoteles und einem eigenen systematischen Entwurf.

(beobachtbaren) Wirklichkeit selbst bereits angelegt ist.<sup>44</sup> Vielleicht tritt gerade an dieser Differenz die Diskrepanz der epistemologischen Prämissen zwischen der aristotelischen „Poetik“ und ihrer ‚Rekonstruktion‘ durch Ricœur so deutlich wie nirgends sonst zutage.

Die spezifisch moderne Signatur von Ricœurs Mimesis-Konzept beruht deshalb in beträchtlichem Maß auf der Nachträglichkeit einer für sie (nur noch) postulierten Ähnlichkeit mit ihrem Gegenstand. Diese Ähnlichkeit kommt nicht mehr durch eine *Angleichung* an etwas *Präexistentes* zustande, sie erfolgt vielmehr durch eine *Gestaltgebung* vermittelt einer nur noch diesen Namen tragenden *Repräsentation*.

Von hierher erklärt sich womöglich auch die für die Moderne zu bemerkende Karriere des Repräsentationsbegriffs, der den Anschein weitgehender Synonymie mit der antiken Mimesis-Begrifflichkeit zu erheben versucht. Dabei ist, wie gesehen, für diesen Begriff der Repräsentation gleichsam ein ungedeckter Wechsel kennzeichnend. Er besagt zum einen ‚Stellvertretung‘: Die solchermaßen verstandene Mimesis produziert etwas, das für etwas anderes steht. Aber das Wort ‚Repräsentation‘ suggeriert eben auch die Wiederherstellung der Wahrnehmungsbedingungen dessen, wofür sie steht. Doch eben diese Leistung bleibt ein bloßes Postulat, weil sich das Nachgeahmte gar nicht unabhängig von seiner Nachahmung betrachten läßt.

Um diesen Sachverhalt noch einmal anhand von Ricœurs « Temps et récit » zu verdeutlichen: Man kann die Zeit nicht ihrer narrativen Strukturierung gegenüberstellen. Beides läßt sich nicht *vergleichen*. Auch die Semantik des Mimesis-Begriffs spiegelt in der Moderne die für diese Epoche konstitutiven generellen

<sup>44</sup> Es unterliegt derselben Logik der Inversion wie bei Ricœur, wenn Michel Riffaterre der poetischen Mimesis ausdrücklich eine Ähnlichkeit mit der Wirklichkeit abspricht, um sie zum bloßen Effekt einer Überdeterminierung (*surdétermination*) des sprachlichen Zeichengebrauchs zu erklären: « Premièrement, l'efficacité de la mimésis n'a rien à voir avec une adéquation des signes aux choses. À la comparaison du texte avec la réalité, au critère de vérité ou de ressemblance, l'analyse doit donc substituer le critère de surdétermination : pour chaque mot ou groupe de mots, il y a *surdétermination* lorsque les séquences verbales possibles sont restreintes par les règles combinées de trois structures – celle du code linguistique, la structure thématique, la structure du système descriptif » (Riffaterre [1970: 416]) „Erstens hat die Wirksamkeit der poetischen Mimesis nichts mit einer Angleichung der Zeichen an die Dinge zu tun. An die Stelle eines Vergleichs des Textes mit der Wirklichkeit, an die Stelle des Kriteriums der Wahrheit oder Ähnlichkeit muß der Analysierende also den Gesichtspunkt der Überdeterminierung setzen: Eine solche Überdeterminierung liegt immer dann vor, wenn die möglichen Wortfolgen durch eine Kombination der Regelung dreier Strukturen bestimmt werden: derjenigen des sprachlichen Kodes, derjenigen des Themas und derjenigen des Beschreibungssystems.“ (Übersetzung A. K.) Schon die Reduktion der Charakteristik der Mimesis auf den Aspekt ihrer Wirksamkeit ist im Grunde höchst sprechend. Sie wird aus Riffaterres Perspektive schlechthin nur als ein (bloßer) *Effekt* betrachtet.

epistemologischen Bedingungen: Repräsentation und Konstitution werden zu einer unauflöselichen Hybride. Das Beharren auf dem Moment des ‚Repräsentativen‘, des ‚Widervergegenwärtigens‘ von etwas, das sich der Konstruktionsleistung der Vernunft verdankt, erscheint jedoch, genau besehen, als kaum mehr denn eine Ausgeburt schlechten ontologischen Gewissens – als der zumindest terminologische Versuch, humaner Konstruktion von Wirklichkeit einen Rest an Unabhängigkeit dieser Wirklichkeit von einer solchen Konstitutionsleistung zu erhalten. Der Begriff der Repräsentation spiegelt insoweit die im Grunde zutiefst vernünftige Annahme, daß das Vorfindliche kaum von denen, die es antreffen, gemacht sein kann. Nur zählt es zu den Fatalitäten des Denkens der Moderne, daß es diese an sich grundvernünftige Einsicht theoretisch nicht mehr einzuholen vermag. (Irgendwie müssen die Fragen falsch gestellt sein.)

Am Ende bleibt im Blick auf Ricœurs « Temps et récit » wiederum die Frage zurück, warum auch er sich des Instruments einer Interpretation der aristotelischen „Poetik“ bedient, um eine Theorie der Erzählung zu begründen, die sich mit diesem Text nur um den Preis bemerkenswerter hermeneutischer Volten vereinbaren läßt. Womöglich hält das von uns benutzte Verb ‚begründen‘ allerdings bereits eine Antwort auf diese Frage bereit; und sie unterscheidet sich auch in seinem Fall nicht wesentlich von der Antwort, die wir auf die entsprechende, sich ebenso bei Genette stellende Frage gegeben haben.

Aristoteles’ „Poetik“ hat Ricœurs Systematik des Erzählens im doppelten Sinne dieses Wortes zu ‚begründen‘: Sie bietet zum einen den *Anlaß* zur Formulierung von Ricœurs (eigener) Theorie. Aber ihr fällt ebenso die Aufgabe zu, deren Plausibilität zu erhöhen. Läßt sich der eigene Entwurf nämlich als in wesentlichen Zügen identisch mit einem kanonischen Text ausweisen, der auf das stolze Alter von immerhin bald zweieinhalb Jahrtausenden zurückblicken kann, so reduziert sich das Risiko der Kontingenz des neuen Entwurfs erheblich. Um gleichwohl als ein eigener Entwurf gelten zu können, bedarf dieser Entwurf einer ‚innovativen‘ Deutung des kanonischen Textes. *Hier* liegt die Ursache für die schwierige, ja verstörende – und darum auch nicht recht gelingende – Gratwanderung zwischen interpretatorischem Scharfsinn und hermeneutischer Usurpation in Ricœurs großem Opus « Temps et récit ».

### *Die Mimesis der Moderne*

Wie aber erklärt es sich, daß eine im Grunde theoretisch verabschiedete Kategorie bis in unsere Tage eine konstante Ingredienz der Reflexion über Kunst im Allgemeinen und die Dichtkunst im Besonderen bleibt?

Ein abschließender Blick auf die Unterschiede der Mimesis-Begrifflichkeit zwischen Platon und Ricœur, die die Eckpunkte unseres historischen Parcours

durch ihre Transformationen bilden, läßt ihre Entwicklung im Grunde als eine bemerkenswerte Karriere theoretischer Uneigentlichkeit erscheinen. Denn das Konzept einer Nachahmung stellt die Kunst im Allgemeinen und die Wortkunst im Besonderen unter Bedingungen, denen sie nur in Grenzen zu genügen vermag: in Grenzen, weil damit eine Begrenzung der Möglichkeiten der Kunst verbunden ist. Wenn es sich dennoch als konstante Referenzkategorie des Nachdenkens über die Dichtung etabliert hat, dann erklärt sich dies aus dem Prestige des theoretischen Diskurses, in dem die Karriere der Mimesis als einer kunsttheoretischen Kategorie ihren Ausgang genommen hat. Die Relevanz der Nachahmungsbegrifflichkeit aber ist zugleich abhängig von der Geltung einer Ontologie, in der die Natur, in der das dem Menschen Gegebene und für ihn Vorfindliche einen Vorrang gegenüber dem vom Menschen Gemachten hat. Aber genau diesen Vorrang hat das Denken der Neuzeit mehr und mehr in Frage gestellt. Gilt aber, daß auch die uns zugängliche Natur bereits weitgehend von *unserem* Konzept dieser Natur abhängig ist, dann verliert die Vorstellung von einer Praxis, die sich als *Nachahmung* dieser Natur begreift, ihre Plausibilität.

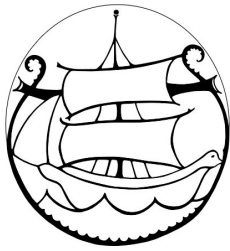
Um so erstaunlicher ist es, daß der Nachahmungs-Begriff gleichwohl auch aus der Literaturtheorie des 20. Jahrhunderts nicht verschwunden ist, wie wir uns anhand zweier prominenter Stimmen noch einmal vergewissern konnten. Vielleicht aber gerät ihm nun sein traditionelles Manko, sein ontologisches Defizit unter veränderten – wo nicht invertierten – Voraussetzungen gerade zu einem Vorteil. Bei Genette wie bei Ricœur diene die Kategorie der Mimesis dazu, einem Mediengebrauch – so bei Genette – aus seiner Arbitrarität herauszuhelfen oder – so bei Ricœur – einer Strukturierung der Zeit eine wirklichkeitssuggestive Anschaulichkeit zu sichern. Hier wie dort hat Nachahmung eine von der Vernunft ersonnene Konstruktion mit dem Anschein eines realistischen Fundaments auszustatten. Der Makel, der ihr im Zeichen einer starken Ontologie anhaftete, scheint die Mimesis hingegen im Zeichen einer prekär gewordenen Ontologie zu dem zu prädestinieren, worauf sich auch jenseits aller Ontologie nicht verzichten läßt: Sie vermag zumindest eine *Illusion* von anschaulicher Wirklichkeit herzustellen, sie ist dazu imstande, Konstruktion und Empirie wenigstens dem Anschein nach miteinander zu versöhnen. Diese Leistung macht den Begriff der Mimesis – nicht nur bei Genette und Ricœur – augenscheinlich nach wie vor attraktiv.

## Literatur

Aristoteles (1982): Poetik. Griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart.

Batteux, Charles (1969 [1773]): Les beaux arts réduits à un même principe. Paris/Nachdruck Genf.

- Castelvetro, Lodovico (1978–1979): *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*. G.v. Werther Romani. 2 Bde. Rom/Bari.
- Feddern, Stefan/Kablitz, Andreas (2020): *Mimesis*. Prolegomena zu einer Systematik der Geschichte ihres Begriffs. In: *Poetica*. Band 51. 1-2.
- Genette, Gérard (1969): *Figures II*. Paris.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Theorie-Werkausgabe Band 13. Frankfurt a. M.
- Kablitz, Andreas (2010): Die Unvermeidlichkeit der Natur. Das aristotelische Konzept der Mimesis im Wandel der Zeiten. In: Koch, Gertrud et al. (Hrsg.): *Die Mimesis und ihre Künste*. München. 189-211.
- Kablitz, Andreas (2021): *Epistemologie und Ästhetik. Die Philosophie der Dichtung im Spiegel ihrer Transformationen*. Heidelberg.
- Platon (2000): *Der Staat/Politeia*. Griechisch-deutsch. Übersetzt von Rüdiger Rufener. Einführung, Erläuterungen, Inhaltsübersicht und Literaturhinweise von Thomas Alexander Szlezák. Düsseldorf/Zürich.
- Ricœur, Paul (1983): *Temps et récit*. Band I. *L’intrigue et le récit historique*. Paris.
- Riffaterre, Michel (1970): *Le poème comme représentation*. In: *Poétique*. 4. 401-418.
- Robortellus, Franciscus (1548): *In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*. Florenz (Nachdruck München 1968).
- Viperani, Ioannes Antonius (1579): *De Poetica libri Tres*. Antwerpen.



**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 Hauptgattungen<sup>1</sup>**

### *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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

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.

---

<sup>2</sup> 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,<sup>3</sup> 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

---

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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,

<sup>4</sup> 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:<sup>5</sup>

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

<sup>5</sup> 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, 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



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.<sup>7</sup> 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

<sup>7</sup> „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

bereits fließt, nichts anderes übrig, als mit Claudius *stante pede* abzurechnen. Es ist erstaunlich, dass in diesem hochdramatischen Moment die ethische Urteilskraft markant hervortritt. Dass Hamlet seinen ganzen Zorn und Hass und die Hauptvorwürfe von Mord und Inzest noch einmal in vehement herausgestoßen Worten zum Ausdruck bringt – “Here, thou incestuous, murd’rous, damnèd Dane, / Drink off this potion” (V.2.267-268) –, ist aufgrund der Perfidie des Königs und des Unheils, das er angerichtet hat, dramatisch folgerichtig. Hamlets Tötung seines bis zum letzten Moment verbrecherischen Onkels ist kein *homicidium praemeditatum*. Sein Handeln ist frei von dem ethischen Zweifel, der im Zusammenhang mit dem Phänomen der Rache assoziiert wird.

### *Variationen des Bösen in Shakespeares Tragödien*

In der Tatsache, dass Hamlet zu keinem vorsätzlichen Mord in der Lage ist, zeigt sich, wenn er sich, besonders an Ophelia, auch schuldig macht, moralische Integrität und in gewissem Maße auch Willensfreiheit. Das ist ganz anders im Falle des späteren Tragödienhelden Macbeth, der auf seinem Weg in die schrecklichsten Verbrechen immer mehr die Kontrolle über sich verliert, obwohl er weiß, dass er durch seine Taten sein ewiges Juwel, die Seele, dem Teufel, überantwortet: „mine eternal jewel / Given to the common enemy of man“ (III.1.60-70). Auch dieses Drama lebt von theatralisch-poetischen Neuerungen, etwa von den in Szene gesetzten Halluzinationen des Protagonisten, der während eines Monologs einen Dolch vor sich sieht oder wahrnimmt, dass sein Mordopfer Banquo bei einem Bankett auf seinem Stuhl sitzt, sobald er dessen Namen nennt, was ihn in Panik versetzt, die für die Festgäste unerklärlich ist. Shakespeare bedient sich sehr bühnenwirksam metaphorischer Psychologie. Poetisch verdichtet ist auch die Darstellung des Übergangs in den Nihilismus in der Phase des Scheiterns des Protagonisten. In den Worten, die Macbeth als Reaktion auf die Nachricht vom Tod seiner dem Wahnsinn anheimgefallenen Frau spricht, erscheint Propositionalität in sentenzhaft allgemeiner Form in größter poetischer Verdichtung. Es handelt sich um den intensivsten metaphorischen Ausdruck der Nichtigkeit des Lebens:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow,	
Creeps in this petty pace from day to day,	
To the last syllable of recorded time,	20
And all our yesterdays have lighted fools	
The way to dusty death. Out, out, brief candle!	
Life’s but a walking shadow, a poor player	
That struts and frets his hour upon the stage,	
And then is heard no more. It is a tale	25
Told by an idiot, full of sound and fury,	
Signifying nothing. (V.5.18-27)	



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).<sup>8</sup> 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

<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> 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)

<sup>9</sup> 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)<sup>10</sup>

*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.<sup>11</sup> 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

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

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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

<sup>12</sup> 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 Gedankenzitat 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.<sup>13</sup>

### *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

---

<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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,

<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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

<sup>15</sup> 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 kuriozes, 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 descripsit 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.

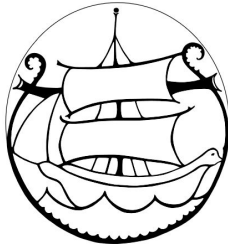
- Frege, Gottlob (1918-1919): Der Gedanke. Eine logische Untersuchung. In: Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus. Band 2. 58-77.
- Frege, Gottlob (1956): The Thought: A Logical Inquiry. In: *Mind*. Band 65 (No. 259, 1956). New Series. 289-311.
- Gabriel, Gottfried (2015): *Erkenntnis*. Berlin, 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.







**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Müller, Wolfgang G.: Philosophischer und literarischer Diskurs.

Das Rettungsdilemma des Karneades und seine Abwandlungen  
in Philosophie und Literatur. In: IZfK 5 (2022). 169-198.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-5ede-4b50

**Wolfgang G. Müller (Jena)**

**Philosophischer und literarischer Diskurs  
Das Rettungsdilemma des Karneades  
und seine Abwandlungen in Philosophie und Literatur**

Für Peter Nitschke (Vechta)

*Philosophical and Literary Discourse. The Rescue Dilemma of Carneades and Its Variations in Philosophy and Literature*

The article starts from a thought experiment attributed to the Greek philosopher Carneades and handed down by Cicero and Lactantius. After a shipwreck, two seamen swim in the sea. There is a plank that promises rescue, but it has room for only one of them. The problem is that in this particular situation, the survival of one is only possible at the cost of the other's life. This thought experiment, which is, in this instance, called the rescue or survival dilemma, has many intricate moral and juridical implications that require discussion. It is significant that what seems to be an intellectual experiment recurs in real-life situations throughout the ages. The first part of the article examines the discussion of the dilemma in question in philosophy from classical antiquity to modernity, with a special focus on Leibniz, whose importance in this tradition has been largely ignored so far. Since the rescue dilemma raises many legal questions, it is necessary to look at the way juridical discourse deals with it. The second part of the article investigates representative instances of the rescue dilemma in literature of the eighteenth and nineteenth centuries. Since philosophy and literature do share a deep interest in one and the same problem here, the investigation is concluded by reflections on the relative nature of discourse in the two disciplines and their different ways of dealing with significant human issues.



Creative Commons Attribution 4.0 International License

*Keywords: philosophy, literature, thought experiment, cognition (philosophical, poetic), dilemma, justice*

### *Das Gedankenexperiment*

Die folgende Untersuchung<sup>1</sup> geht von einem Gedankenexperiment aus, das dem griechischen Philosophen Karneades zugeschrieben wird und von Cicero und dem Kirchenvater Laktanz überliefert wurde. Das Gedankenexperiment ist seit der Antike eine geläufige Gattung der Philosophie. Auch in der Naturwissenschaft ist es sehr produktiv. Bekannte Beispiele sind Galileis Überlegungen zur Fallgeschwindigkeit verschieden schwerer Körper oder Schrödingers Katze, die gleichzeitig lebendig und tot ist. Das Beispiel, das hier zur Debatte steht, zeigt, wie stimulierend ein Gedankenexperiment in vielfältiger Hinsicht sein kann. Ein Schiff geht unter. Zwei Seeleute schwimmen hilflos im Meer. Ein Brett ist da, das Rettung verspricht. Dieses Brett kann aber nur eine Person aufnehmen. Einer der Seeleute hat sich auf das Brett gerettet. Der andere reißt ihn herunter und wird später von einem Schiff aufgenommen, während der andere den Tod findet. Das Problem ist, dass die Rettung für den einen nur auf Kosten des Lebens des anderen möglich ist.

Obwohl dieses Szenario, das ich das Rettungs- oder das Überlebensdilemma nennen möchte, nicht mehr als ein gedankliches Spiel zu sein scheint, hat es viele Implikationen. Die offensichtlichsie ist die, dass die Handlung dessen, der den anderen vom Brett stößt und ertrinken lässt, unterschiedlich beurteilt werden kann, entweder als Mord oder als Selbstschutz. Das Gedankenexperiment hat ein größeres ethisches Potential, als seine ursprüngliche logische oder philosophische Form annehmen lässt. Anstelle von zwei Seeleuten gleicher sozialer Position kann es sich um Personen unterschiedlicher Bildung und sozialer Stellung handeln – einer kann ein Präsident oder ein König sein – oder unterschiedlichen Alters oder Geschlechts oder Gesundheit. Die beiden Personen können eng verbunden sein, z. B. durch Ehe, Liebe, Verwandtschaft oder Freundschaft. Eine Abwandlung wäre eine Situation, in der die Rettungsmöglichkeiten in einer Notlage begrenzt sind und eine Wahl getroffen werden muss, wer aus einer vom Tod bedrohten Gruppe von Menschen gerettet werden soll. Damit ist eine modifizierte Form des Rettungsdilemmas gegeben. Diese liegt dann vor, wenn ein Entscheider oder eine Gruppe von Entscheidern bestimmt, wer im Fall

---

<sup>1</sup> Dieser Artikel ist die erweiterte Fassung eines Vortrags, der am 27. Oktober 2018 auf einem Kolloquium zu Ehren von Meinolf Vielberg aus Anlass seines 60. Geburtstags an der Friedrich-Schiller-Universität Jena gehalten wurde. Zu großem Dank bin ich Rainer Thiel verpflichtet, der die lateinischen Zitate überprüft und hilfreiche Hinweise gegeben hat.

eingeschränkter Rettungsmöglichkeiten gerettet wird. Zum Überlebensdilemma gehört auch das Problem der Schuld, mit der der Überlebende fertig werden muss. Philosophen, besonders Leibniz, aber auch Juristen, haben einige dieser Probleme in den Blick genommen, aber vor allem ist die Literatur die Domäne für die Auseinandersetzung mit dem Überlebensdilemma.

Bevor die Belegtradition des Überlebensdilemmas dargestellt wird, ist noch auf eine besondere Eigenschaft des Gedankenexperiments aufmerksam zu machen. Es ist nicht möglich, das Gedankenexperiment in rein abstrakter Form auszudrücken. Wenn man z. B. sagt „Zwei vom Tod Bedrohte, aber nur eine Rettungsmöglichkeit für einen von beiden“ oder „Viele vom Tod Bedrohte, aber nur eine Rettungsmöglichkeit für einige von ihnen“, liegt kein Gedankenexperiment vor. Ein Gedankenexperiment benötigt ein Szenario, eine Versuchsanordnung, etwa das Schiff des Theseus, dessen Bestandteile sukzessiv ausgetauscht werden, oder zwei Ertrinkende und ein Brett, das nur Platz für einen hat, oder der Fall von Gegenständen vom schiefen Turm von Pisa. Es ist nun eine bedeutsame Frage, ob etwas und wenn, wie viel vom Charakter des Gedankenexperiments in der literarischen Tradition des Überlebensdilemmas noch erhalten bleibt.<sup>2</sup>

Wichtiger aber als die Frage nach dem Weiterleben eines in der Antike zuerst formulierten philosophischen Gedankenexperiments ist in unserem Zusammenhang die Frage, wie sich das in Rede stehende Gedankenexperiment unter den Bedingungen literarischer Gestaltung verändert und eigene Aussagekraft gewinnt. Aus diesem Grund lässt sich am Beispiel des Rettungsdilemmas, das in der Philosophie und in der Literatur gleichermaßen präsent ist, die Frage nach der Unterschiedlichkeit von philosophischer Argumentation und literarischer Gestaltung erörtern. Der vorliegende Artikel verfolgt somit drei Ziele: 1. Nachweis der Tradition des Rettungsdilemmas in der Philosophie, 2. Nachweis des Rettungsdilemmas an Beispielen in der Literatur, 3. Überlegungen zur Unterschiedlichkeit zwischen philosophischer und literarischer Darstellungsweise.

### *Die Überlieferung von Karneades' Gedankenexperiment in der Antike*

Da Karneades (210-129 v. Chr., Begründer der neueren oder dritten Akademie) nur mündlich lehrte, ist das in Rede stehende Gedankenexperiment nur durch

---

<sup>2</sup> Die Forschung hat sich neuerdings verstärkt mit dem Gedankenexperiment beschäftigt. Vom 16.-18. März 2017 fand etwa in Naumburg/Saale eine Tagung mit dem Titel „Literature as Thought Experiment?“, „Literatur als Gedankenexperiment?“ statt. Auf dieser Tagung hielt der Philosoph Gottfried Gabriel einen Vortrag mit dem Titel „The Cognitive Value and Ethical Relevance of Fictional Literature,“ der sich mit dem Gedankenexperiment aus philosophischer und literaturwissenschaftlicher Sicht beschäftigte. Gabriel (2019). Siehe auch Macho/Wunschel (2004); Cohnitz (2006); Stuart/Fehige/Brown (2017).

Bezugnahmen späterer Philosophen überliefert. Die Testimonien zu Karneades sind am besten zugänglich bei Mette (1985). Karneades soll das Experiment im Jahr 155 v. Chr. in einem Vortrag in Rom angeführt haben. Karneades gehörte zu einer Philosophengesandtschaft in Rom. Er war ein berühmter Dialektiker und Rhetoriker, der heute für und morgen gegen die Gerechtigkeit plädieren konnte (*disputatio in utramquem partem*). In seinem Vortrag argumentierte er gegen die Behauptung, es existiere ein von Natur aus gegebenes Recht. Die wichtigste Station in der Überlieferung des Gedankenexperimentes ist Ciceros «De Officiis» („Über die Pflichten“). Aber auch hier zeigt sich ein Problem. Cicero beruft sich nicht auf Karneades, sondern auf die nicht erhaltene Schrift „Über die Pflichten“ des Stoikers Hekaton von Rhodos als Quelle. Das heißt, bis deutlich später, bei dem ‚Kirchenvater‘ Laktanz, wird Karneades nicht als Urheber des Gedankenexperimentes genannt. Es soll hier nicht weiter auf die Überlieferungsfrage eingegangen werden, sondern zunächst auf Cicero.<sup>3</sup> An einer Stelle in seiner Argumentation sagt er in von Hekaton übernommener Dialogform:

*Quaerit, si in mari iactura facienda sit, equine pretiosi potius iacturam faciat an servuli vilis. Hic alio res familiaris, alio ducit humanitas.*<sup>4</sup>

Angenommen, ein Mann müsste einen Teil seiner Ladung über Bord gehen lassen, sollte er es vorziehen, ein hochwertiges Pferd zu opfern oder einen wertlosen Sklaven. In diesem Fall bewegt ihn das Besitzdenken (*res familiaris*) in die eine Richtung, die Menschlichkeit (*humanitas*) in die andere.

Hier ist das Gedankenexperiment noch nicht genau zu erkennen, aber die Argumentation bewegt sich auf es zu. Aufschlussreich ist, dass das ethische Problem benannt, aber unentschieden gelassen wird. Im Anschluss wird das Planken-Paradoxon formuliert, zunächst in der Spielart, dass einer der beiden Betroffenen ein Tor (*stultus*) und der andere ein weiser Mann (*sapiens*) sei, und dann, dass beide weise seien:

*„Si tabulam de naufragio stultus adripuerit, extorquebitne eam sapiens, si potuerit? Negat, quia sit iniurium.”*<sup>5</sup>

Angenommen ein törichter Mann hat ein Brett von einem sinkenden Schiff ergriffen, soll ein weiser es ihm entreißen, wenn er kann? Nein [sagt Hekaton], das wäre unrecht.

*„Quid? si una tabula sit, duo naufragi, eique sapientes, sibine uterque rapiat, an alter cedat alteri?”*<sup>6</sup>

Angenommen aber, es gibt nur ein Brett, aber zwei Schiffbrüchige, und beide sind weise Männer. Soll es jeder von ihnen an sich zu reißen suchen oder soll es einer dem anderen abtreten?

<sup>3</sup> Alle Cicero-Zitate sind der Ausgabe Cicero (1994) entnommen. Die Übersetzungen der Cicero-Zitate stammen vom Verfasser dieses Artikels.

<sup>4</sup> Cic. off. 3, 89.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Ebd. 3, 90.

An dieser Stelle taucht das Kriterium des Wertes der Person auf.

*„Cedit vero, sed ei cuius magis intersit vel sua vel reipublicae causa vivere.“*<sup>7</sup>

Einer sollte es dem anderen abtreten, aber jenem, dessen Leben wertvoller ist um seinetwillen oder um des Landes willen.

Das Brett solle abgetreten werden, sagt er, aber an den, der eher wert ist, um seiner selbst oder um des Staates willen am Leben zu bleiben (*vel sua vel reipublicae causa vivere*). Aber, so wird anschließend gefragt, was denn sei, wenn sie in beiden Punkten gleiche Ansprüche hätten? Die Antwort ist, es werde keinen Streit geben, sondern einer wird dem anderen den Vortritt lassen, wie wenn er durch Losen oder im Fingerspiel verloren hätte.

[Wenn kein Unterschied zu machen ist:] *„Nullum erit certamen, sed quasi sorte aut micando victus alteri cedit alter.“*<sup>8</sup>

Dann wird es keinen Streit geben, aber einer wird dem anderen den Platz abtreten, als ob er durch Los oder Fingerspiel besiegt wäre.

Man sieht, die Diskussion des Gedankenexperiments berücksichtigt verschiedene Kriterien, namentlich die Weisheit respektive Torheit der Betroffenen und den Wert der Personen als solche und ihre Bedeutung für den Staat, und löst eine Vielzahl von Überlegungen aus, die aber letztlich in eine nicht auflösbare Aporie führen.

Ein sehr wichtiger Schritt in der Überlieferung des Planken-Exempels findet sich in den «*Institutiones Divinae*» („Die göttlichen Unterweisungen“) des Kirchenschriftstellers Laktanz (ca. 250-ca. 325 n. Chr.), der das fragliche Argument christianisiert. Laktanz ist der erste Autor, der Karneades in diesem Kontext erwähnt, und zwar in seinen Reflexionen über die Gerechtigkeit. Woher der Kirchenvater sein Wissen über Karneades hat, ist unklar. Er kann Karneades, der nur mündlich lehrte, nicht direkt rezipiert haben. Es wird auch gesagt, dass er sein Wissen aus einem nicht erhalten gebliebenen Teil von Ciceros «*De re publica*» schöpft. Jedenfalls beruft er sich in den „*Institutiones Divinae*“ so deutlich auf Karneades, dass es fast scheint, er habe einen Text von ihm gelesen. Ja, er lobt ihn ausdrücklich in den „Göttlichen Unterweisungen“ in Kurzform («*Epitome Divinarum Institutionum*»), auf die ich mich beziehe, als *homo summo ingenio et acumine* – „ein Mensch von höchstem Talent und Scharfsinn“. Da die Argumentation von Laktanz komplex ist und in die Bereiche des Paradoxen führt und überdies ein Überlieferungsproblem aufweist, ist eine detaillierte Analyse erforderlich.<sup>9</sup> Laut Laktanz hatte Karneades argumentiert, es gebe „kein natürliches Recht“. Alle Wesen suchten „unter Anleitung der Natur“ ihre eigenen Vorteile

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Alle Laktanz-Zitate sind den Ausgaben Lactantius (1994) [Originaltext] und Lactantius (2001) [Übersetzung] entnommen.

zu schützen, und eine Gerechtigkeit, die auf fremden Nutzen bedacht sei und den eigenen außer Acht lasse, müsse demzufolge Torheit genannt werden. Laktanz fasst die Argumentation des Karneades so zusammen:

*nullum esse ius naturale; itaque omnes animantes ipsa ducente natura commoda sua defendere et ideo iustitiam, si alienis utilitatibus consulit, suas neglegit, stultitiam esse dicendam.*<sup>10</sup>

Es gebe kein natürliches Recht; daher verteidigten alle Lebewesen gerade unter Führung der Natur ihre eigenen Vorteile, und deshalb müsse man die Gerechtigkeit, wenn sie für die Interessen anderer sorgt, aber die eigenen vernachlässigt, Dummheit nennen.

Diese Argumentation bedeutet keinesfalls eine grundsätzliche Gleichsetzung von Gerechtigkeit und Torheit. Sie stellt lediglich eine falsch verstandene Gerechtigkeit heraus, eine Gerechtigkeit, die die eigenen Interessen betone und nicht die höchste Tugend, das gemeinsame Gut aller (*summam illam virtutem, commune omnium bonum*<sup>11</sup>) im Auge habe. Vom Standpunkt des Eigennutzes müsse eine Gerechtigkeit, die den Vorteil anderer gegenüber dem eigenen Vorteil zur Geltung bringe, als Torheit gelten. Es ist ein Zeichen der rhetorischen Argumentation des Laktanz, dass er das Urteil, selbstloses Verhalten sei töricht, intensiv zum Ausdruck bringt. Man hat fast den Eindruck, Laktanz finde Gefallen an der Disputationskunst (*disputatio in utramquem partem*) des Karneades. Von den Römern sagt er, wenn sie alle von ihnen mit Waffengewalt eroberten Gebiete zurückgeben würden, wären sie zwar gerecht (jetzt nicht im Sinne des Eigennutzes verstanden), aber zwangsläufig als töricht zu beurteilen, da sie sich selbst schaden: *quod si fecerint, iustos quidem, sed tamen stultos iudicari necesse est, qui, ut aliis prosint, sibi nocere contendant.*<sup>12</sup> Er führt auch den Fall an, dass jemand Gold und Silber verkauft im Irrglauben, es handele sich um Bronze und Blei, und der Käufer den Irrtum zwar bemerkt, aber doch den günstigen Kauf tätigt. Wenn er die Wahrheit gesagt hätte, wäre er gerecht genannt worden, weil er nicht getäuscht habe, aber zugleich töricht, weil er einem anderen einen Gewinn und sich einen Verlust verschafft habe. An dieser Stelle kommt das Planken-Exempel als Höhepunkt in die Argumentation des Laktanz. Von der Frage eines materiellen Verlusts, den man leicht ertragen könne, geht er zur Frage des Verlusts des Lebens über, nämlich zu der Situation, dass ein Mensch in Gefahr entweder töten oder sterben müsse.

*quid? si uita eius in periculum ueniet, ut eum necesse sit aut occidere aut mori, quid faciet? potest hoc euenire, ut naufragio facto inueniat aliquem imbecillem tabulae inhaerentem aut uicto exercitu fugiens reperiat aliquem uulneratum equo insidentem: utrumne aut illum tabula aut hunc equo deturbabit, ut ipse possit euadere? si*

<sup>10</sup> Lact. epit. 51, 2.

<sup>11</sup> Lact. epit. 50, 7.

<sup>12</sup> Lact. epit. 51, 3

*uolet iustus esse, non faciet, sed idem stultus iudicabitur, qui dum alterius vitae par-  
cit, suam prodet. si faciet, sapiens quidem uidebitur, quia sibi consulet, sed idem  
malus, quia nocebit.*<sup>13</sup>

Nun? Wenn sein Leben in Gefahr kommt, so daß er zwangsläufig entweder töten oder sterben muß, was wird er dann tun? Folgender Fall kann eintreten: Nach einem Schiffbruch trifft er auf irgendeinen Schwachen, der an einer Planke hängt, oder er findet, nachdem sein Heer besiegt ist, auf der Flucht irgendeinen Verwundeten, der auf einem Pferd sitzt. Wird er denn dann entweder jenen von der Planke oder diesen vom Pferd herunterstoßen, um selber entkommen zu können? Wenn er gerecht sein will, wird er es nicht tun, wird aber zugleich als töricht erachtet werden, da er, während er das Leben eines anderen schont, das seinige preisgibt. Wenn er es tut, wird er zwar als weise erscheinen, weil er für sich sorgt, aber zugleich als schlecht, weil er schädigt.

Es ist überraschend, dass ein Kirchenschriftsteller wie Laktanz Karneades ausgerechnet deshalb lobt, weil er die Opposition zwischen weisem Verhalten zu eigenem Nutzen und törichtem Verhalten zu fremdem Nutzen herausgestellt habe. Sein Umgang mit dieser Gegensätzlichkeit, in moderner Redeweise würde man von einer Dekonstruktion sprechen, macht die Argumentation ausgesprochen spannend. Es fällt zunächst auf, dass Laktanz in seiner Darstellung des Rettungsdilemmas von einem Schwachen spricht, der vom Brett gestoßen wird, sowie anschließend von einem Verwundeten, der auf der Flucht vor dem Feind vom Pferd gerissen wird. In diesen Hinweisen auf die körperliche Benachteiligung der vom Tod Bedrohten mag ein Appell an das Mitleid liegen, der zur christlichen Ethik gehört, aber grundsätzlich wird die Opposition von weiser Selbstfürsorge und törichter Fremdfürsorge nicht aufgehoben, bis im nächsten Schritt der Argumentation ein Blick auf die Bedeutung der zentralen Begriffe geworfen wird. Laktanz weist darauf hin, dass Gerechtigkeit der Torheit ähnlich sein kann und doch nicht Torheit ist und dass Bosheit wie Weisheit aussehen kann und doch nicht Weisheit ist. Diese semantischen Überlegungen konzentrieren sich dann auf den Begriff der Weisheit, der Gerechtigkeit einschließt und Bosheit ausschließt. Das Ergebnis ist eine Neudefinition der Alternative der Fürsorge für den anderen in Opposition zur Selbsterhaltung:

*Non potest igitur neque stulto iustitia neque iniusto sapientia conuenire. ergo stultus non est, qui nec tabula naufragum nec equo saucium deiecerit, quia se abstinuit a nocendo, quod est peccatum; peccatum autem uitare sapientis est.*<sup>14</sup>

So kann also weder dem Toren die Gerechtigkeit noch dem Ungerechten die Weisheit zukommen. Der ist demnach nicht töricht, der den Schiffbrüchigen nicht vom Brett und den Schwerverwundeten nicht vom Pferde stößt; denn er will nicht

---

<sup>13</sup> Lact. epit. 51, 5.

<sup>14</sup> Lact. epit. 52, 4f.

Schaden zufügen, was eine Sünde ist; das Meiden der Sünde aber ist das Merkmal des Weisen.<sup>15</sup>

Das Planken-Exemplum ist hier in einer ungemein wirkungsvollen Argumentation in einen christlichen Kontext transplantiert. Es gibt allerdings ein Problem, das die Zuschreibung des Planken-Exempels an Karneades betrifft. Laktanz ist der einzige Philosoph/Theologe, bei dem in der Nähe des Planken-Exemplums der Name Karneades fällt. Er bezieht sich dabei freilich explizit auf Karneades' Diskussion der Frage des natürlichen Rechts und der Gerechtigkeit. Als er aber später das Planken-Exempel einführt, erfolgt dieses ganz und gar innerhalb seiner eigenen Argumentation. Nach einer Reihe von anderen, weniger gravierenden Beispielen spricht er davon, dass folgender, nun lebensgefährlicher Fall eintreten könne (*potest hoc euenire*), nämlich dass nach einem Schiffbruch ein sich an eine Planke klammernder Mensch angetroffen werde. Unmittelbar im Zusammenhang damit schließt er das Beispiel eines Verwundeten auf einem Pferd an.

Dass Laktanz diese Fälle von Karneades übernommen hat, wird an dieser Stelle nicht deutlich. Zuvor hatte er sich peinlich genau auf Karneades bezogen, speziell auf dessen doppeldeutige Gleichsetzung von Fürsorge für andere zu eigenen Lasten und von der Torheit dessen, der für andere sorgt statt für sich selbst. Es ist somit trotz der gewichtigen Argumente von Aichele (2003) fraglich, ob Laktanz das Planken-Exemplum tatsächlich von Karneades übernommen hat. Hinzu kommt, dass sich schon Cicero nicht auf Karneades, sondern auf Hekaton bezieht und dass bei allen Philosophen von Leibniz bis zu Kant bei der Erörterung des Gedankenexperiments der Name Karneades nie fällt. Da nun aber der Name Karneades inzwischen allgemein mit dem Plankenexperiment verbunden ist, könnte man ihn wie in dem vorliegenden Beitrag beibehalten. Man müsste allerdings doch wissen, dass die Zuschreibung problematisch ist. Jedenfalls geht das Rettungsdilemma, ganz gleich wie seine Überlieferung verlaufen sein mag, auf ein sehr wichtiges antikes Gedankenexperiment zurück, das Beachtung verdient.

### *Das Rettungsdilemma in der Philosophie*

Derjenige Philosoph, der sich am intensivsten mit dem Rettungsdilemma beschäftigt hat, ist Gottfried Wilhelm Leibniz, ohne dass er sich jedoch jemals auf Karneades bezogen hätte. Auch der einzige Forscher, der sich meines Wissens mit dem Thema bei Leibniz auseinandergesetzt hat, der Politologe Peter Nitschke (2015), erwähnt Karneades nicht. Hier ist also noch eine Tradition

<sup>15</sup> Ders., 2001: 117-118.



aufzuzeigen. Leibniz beschäftigt sich mit dem Rettungsdilemma in seinen frühen naturrechtlichen Schriften. Er geht auf die Originalversion des Gedankenexperiments zurück, aber seine theozentrische Position besitzt eine Affinität zu Laktanz. Ich denke, dass Leibniz Laktanz gelesen hat und von ihm beeinflusst worden ist. Als ein möglicher Hinweis könnte die Tatsache gelten, dass sich bei ihm das Wort „töricht“ (*stultus*) wie bei Laktanz auf eine solche Person bezieht, die einen eigenen Nachteil zugunsten eines anderen in Kauf nimmt, im Extremfall den Tod. Auf die christliche Grundlage von Leibniz' Position kann ich hier nicht eingehen. In meinem argumentativen Zusammenhang ist Leibniz von herausragender Bedeutung, weil er unterschiedliche Spielarten des Rettungsdilemmas in geradezu unfassbar großer Zahl durchdekliniert. Zunächst ist es bemerkenswert, dass sich Leibniz nicht nur auf die beiden Beteiligten an dem Dilemma beschränkt, sondern dass er auch einen Dritten, einen Entscheider außerhalb der Notsituation, annimmt, der im folgenden Zitat als Ich figuriert:<sup>16</sup>

*Pone duos in periculo summersionis esse, nec ambos liberari posse, unum posse, estne in puro arbitrio meo alteri favere, alterum deserere? Et habetne desertus si casu liberetur, cur de me quaeratur?*<sup>17</sup>

Gesetzt den Fall, daß zwei Menschen zu ertrinken drohen und nicht beide gerettet werden können, sondern nur einer gerettet werden kann, liegt es dann in meiner puren Willkür, den einen zu unterstützen und den anderen preiszugeben? Und hat der im Stich Gelassene, falls er zufällig gerettet werden sollte, einen Anklagegrund gegen mich?<sup>18</sup>

Hier liegt eine entscheidende Erweiterung des Gedankenexperiments vor. Es wird nicht nur die Zahl der Beteiligten vergrößert, sondern auch eine Rechtsproblematik eingeführt. In den folgenden Spielarten des Gedankenexperiments lässt sich jeweils ein ethischer und zugleich rechtlicher Gesichtspunkt erkennen.

*Si parentem meum cum alio natantem, deprehendam cum submersionis periculo, aut fratrem, aut amicum, aut denique notum, rectene eum eripuero altero deserto.*<sup>19</sup>

Wenn ich bemerke, daß mein Vater, mein Bruder oder mein Freund oder überhaupt ein Bekannter von mir zusammen mit einer anderen Person im Wasser treibt und in Gefahr ist zu ertrinken, ist es dann nicht richtig, ihn herauszuziehen und den anderen dabei preiszugeben?<sup>20</sup>

*An vir bonus malo praeferendus est, sapiens rudi.*<sup>21</sup>

Ob der Gute dem Schlechten vorzuziehen ist, der Weise dem Ungebildeten?<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Alle Leibniz-Zitate sind der Ausgabe 2003 entnommen.

<sup>17</sup> Leibniz (2003: 229).

<sup>18</sup> Ders., 231.

<sup>19</sup> Ders., 132.

<sup>20</sup> Ders., 133.

<sup>21</sup> Ders., 132.

<sup>22</sup> Ders., 133.

Leibniz fragt, ob, wenn dieser Vorrang nicht eingeräumt wurde, demjenigen, der sich ungerecht im Stich gelassen fühlt, ein Rechtsanspruch zusteht. Ob ein Bekannter empört sein wird, falls er vernachlässigt, der Unbekannte aber aus dem Wasser gezogen wurde. Diese Fragen seien schwieriger, als sie auf den ersten Blick scheinen. Gewiss scheine es billig, den Besseren vorzuziehen und ebenso den insgesamt Nützlicheren, z. B. denjenigen, der viele Kinder hat, die ohne seine Hilfe umkommen würden, eher als einen Kinderlosen oder Müßiggänger; ebenso denjenigen, mit dessen Tod viel im Staat verderben würde usw. *Non est res parva, de vita et salute aut huius aut huius agitur* („Es ist keine leichtzunehmende Angelegenheit, über Wohl und Wehe des einen oder anderen zu entscheiden!“). Was sei zu tun, wenn es um den Vater, den Freund oder Herrn oder das Staatsoberhaupt gehe. Es sei die Frage, ob man eine so schwierige Angelegenheit nicht dem Zufall überlassen solle oder dem Geschick. Aber auch diese Möglichkeit wird in ihrer Problematik weiter erörtert. Man sieht, dass sich Leibniz bis ins einzelne mit diesen Fragen in allen ihren Aspekten auseinandersetzt. Er bezieht sich auch auf das numerische Argument, dass z. B. jemand, dem ich in der einen oder anderen Weise verpflichtet bin, nur auf Kosten des Lebens von mehreren Personen gerettet werden kann. Sind z. B. zwei Leben dem Leben eines Vaters vorzuziehen oder nur zehn oder hundert.

Um es noch einmal zu sagen, Leibniz argumentiert, viele dieser Beispiele seien kaum zu lösen, und er verzichtet darauf, Regeln festzusetzen. Hier scheint immer noch die in dem antiken Gedankenexperiment, so wie es Cicero überliefert, beschlossene Aporie nachzuwirken. Wenn es um die Gerechtigkeit gehe, sei eine gerechte Entscheidung laut Leibniz eine Entscheidung, die vor dem Forum der gesamten Menschheit vertreten werden könne, oder eine Entscheidung, die die Zustimmung Gottes finde. In unserem Zusammenhang ist Leibniz' Erörterung der möglichen Spielarten des Überlebensdilemmas und ihrer ethischen Implikationen eine faszinierende Sammlung von Beispielen, die darauf warten, weiter, etwa in literarischen Texten, ausgeführt zu werden.

Mit Leibniz ist somit eigentlich die Grundlage gelegt für die Beschäftigung mit dem Überlebensdilemma in der Literatur. Ich möchte aber noch auf zwei oder drei weitere Beispiele für das Rettungsdilemma hinweisen, die Positionen markieren, die auch für die Literatur relevant sind, zunächst auf das berühmte Feuer-Exemplum in William Godwins „An Enquiry Concerning Political Justice“ (1793). Godwin verwendet ein anderes Bild, um das Gedankenexperiment zu formulieren. Er nimmt den Fall an, dass in dem Schloss von Fénelon, dem des Bischofs von Cambrais, gerade zu der Zeit, als er sein „unsterbliches“ Werk «*Télémaque*» verfasste, ein Feuer ausbrach. Aus dem Zimmer konnte nur er oder die Kammerzofe gerettet werden. Für Godwin ist es selbstverständlich, dass bei der Rettung dem Bischof Vorrang gebührte. Dies gelte auch für den Fall, dass statt der Kammerzofe er selbst oder seine Frau in dem Raum

gewesen wäre. Gemäß Godwins Konzept der übergeordneten Unparteilichkeit (“first-order impartiality”) zählt nur der Wert eines Menschen gemäß der Größe seiner Bedeutung für die gesellschaftliche Gemeinschaft im ganzen. Im Hinblick auf Godwins extremen Utilitarismus verliert das Gedankenexperiment die Eigenschaft eines Dilemmas. Die Rettungsfrage ist für ihn kein Problem. Sie ist von vornherein entschieden. Sie wird nur innerhalb seiner Argumentation aufgeworfen, um seine Position rhetorisch zu bekräftigen.

Eine radikale Gegenposition nimmt Immanuel Kant ein. Seine Stellungnahme zum Schiffbruchexempel erfolgt innerhalb seiner Erörterungen zu dem Phänomen des Pflichtenkonflikts. In seiner Unterscheidung zwischen unbedingter und bedingter Pflicht formuliert er eine kristallklare Explikation des in Rede stehenden Gedankenexperiments in seiner ursprünglichen Form:

Wenn aber von einem, welcher einen andern Schiffbrüchigen von seinem Brett stößt, um sein eignes Leben zu erhalten, gesagt wird: er habe durch seine Not (die physische) ein Recht dazu bekommen: so ist das ganz falsch. Denn, mein Leben zu erhalten, ist nur bedingte Pflicht (wenn es ohne Verbrechen geschehen kann); einem andern aber, der mich nicht beleidigt, ja gar nicht einmal in Gefahr, das meinige zu verlieren, *bringt*, es nicht zu nehmen, ist unbedingte Pflicht.<sup>23</sup>

Kant nimmt, was das Rettungsdilemma betrifft, eine extreme Gegenposition zu Godwin ein.<sup>24</sup> Während für Godwin das entscheidende Kriterium für das Überleben eines Menschen in einer Situation beschränkter Rettungsmöglichkeiten der Wert der betreffenden Person für die Gesamtgesellschaft ist – “the illustrious archbishop of Cambray was of more worth than his chambermaid”<sup>25</sup> – hat der Mensch für Kant keinen Wert, sondern eine Würde. Diese ethische Schlüsselposition liegt auch in seiner Pflichtethik seiner Interpretation des Rettungsdilemmas zugrunde. Sie hat Eingang in die Verfassung Bundesrepublik Deutschland gefunden: „Die Würde des Menschen ist unantastbar“ (Art. 1, Abs. 1, Satz 1 Grundgesetz).

### *Das Rettungsdilemma in der Jurisprudenz*

Aufgrund der Tatsache, dass sich die Jurisprudenz mit den Fragen der Rettung in Notstandssituationen intensiv auseinandergesetzt hat, ist ein Blick auf die juristische Behandlung des in Rede stehenden Problemkomplexes zu werfen. In der

<sup>23</sup> Kant (1977: 156-157). „Vom Verhältnis der Theorie zur Praxis im Staatsrecht.“ Annotation. No. 11.

<sup>24</sup> Das ist eine Position, die in der frühen Neuzeit Hugo Grotius bezogen hatte, der in einer Notstandssituation nicht als Entschuldigung gelten lässt, dass einer von zwei Betroffenen Vorrang vor dem anderen beansprucht. «De jure belli ac pacis» (1625: II. viii). Leibniz setzt sich kritisch mit Grotius auseinander.

<sup>25</sup> Godwin (2013: 53).

Rechtstheorie bleibt es umstritten, ob es Recht oder Unrecht ist, einen anderen vom Brett zu ziehen, um sich selbst vor dem Tod zu retten:

I have argued that each man clinging to the plank has a right to push the other off it. A familiar line in contemporary rights theory, however, would deny this on the grounds that each also has a right not to be killed, and that the two rights are not compatible.<sup>26</sup>

In dieser Kontroverse berühren sich die Argumentation der Rechtstheorie und der Philosophie, wie sie sich etwa bei Leibniz finden. Im Folgenden wird es für hilfreicher gehalten, die Argumentation des Strafrechts heranzuziehen, weil diese eher konkret und fallbezogen ist und sich markanter auf Karneades bezieht. Es ist erstaunlich, dass für Juristen das antike Gedankenproblem des Karneades zur Veranschaulichung der Problematik von Notwehr, Notstand und Schuld hervorragende Dienste geleistet hat, vor allem auch in pädagogischer Hinsicht. In den Gesetzestexten kommt der Name Karneades zwar nicht vor, aber doch in der Fachliteratur. Ein Beispiel für die ausdrückliche Bezugnahme auf das Brett des Karneades ist die Fall-Lösungsskizze für Jurastudenten „Das Brett des Karneades – Ein zeitloser Klassiker“ von Maximilian Schmidt in der Internetzeitschrift <http://www.juraexamen.info> vom 17. Januar 2012. Auf diesen Beitrag kann hier nicht im Einzelnen eingegangen werden. Es soll aber die beachtlich knappe und präzise Darstellung des Sachverhalts durch den Autor zitiert werden, die eindrucksvoll zeigt, wie deutlich hier auf das antike Muster rekurriert wird. Karneades ist, wenn denn das Gedankenexperiment von ihm stammt, gänzlich präsent.

T stößt den schwächeren O, der sich mithilfe einer Holzplanke über Wasser hält, von der Planke, die nur eine Person tragen kann, um sein eigenes Leben zu retten. O ertrinkt.<sup>27</sup>

Es stellt sich die Frage nach der Strafbarkeit. Dabei wird auf den damals aktuellen Fall des Kenterns der Costa Concordia vor der Küste Italiens hingewiesen. Man könnte auch auf den Untergang der Titanic verweisen, wo die Zahl der vorhandenen Rettungsboote zu gering war und die Passagiere je nach der Klassenzugehörigkeit in unterschiedlicher Zahl gerettet wurden. Systematisch und unter Bezug auf die einschlägigen Paragraphen des Strafgesetzbuches werden der Tatbestand festgestellt und die Fragen der Notwehr, des rechtfertigenden Notstands sowie der Schuld abgearbeitet. Als Fazit wird formuliert: „*Das Brett des Karneades* ist nach deutschem Strafrecht somit eindeutig und unstrittig lösbar: Der Täter verstößt gegen die Rechtsordnung, ist dabei aber nach § 35 StGB entschuldigt.“ Da es hier nicht möglich ist, näher auf diesen Text einzugehen,

<sup>26</sup> Finkelstein (2001: 288).

<sup>27</sup> Schmidt (2012).

seien (mit seiner Erlaubnis) die wesentlichen Punkte einer persönlichen Kommunikation des Juristen Dr. Hannfried Walter (Mainz), wiedergegeben:

Das Brett des Karneades ist ein zeitloser Klassiker der Strafrechtslehre, weil es vorzüglich geeignet ist, den Unterschied zwischen 1. rechtmäßigem, 2. rechtswidrigem und schuldhaftem und 3. rechtswidrigem, aber entschuldigtem Handeln klar zu machen. Es kann rechtmäßig sein, einen Menschen zu töten („Wer eine Tat begeht, die durch Notwehr geboten ist, handelt nicht rechtswidrig. Notwehr ist die Verteidigung, die erforderlich ist, um einen gegenwärtigen rechtswidrigen Angriff von sich oder einem anderen abzuwenden“, § 32 StGB). Wer den anderen vom Brett stößt, so dass der ertrinkt, ist aber selbst keinem Angriff ausgesetzt, er greift vielmehr selber an; sein Handeln ist also nicht durch Notwehr gerechtfertigt und somit rechtswidrige Tötungshandlung (§ 212 StGB). Der Angegriffene hat damit seinerseits ein Notwehrrecht und handelt deshalb rechtmäßig, wenn er den Angreifer, um selbst zu überleben, nicht aufs Brett und dadurch ertrinken lässt. Ist der Angreifer bei der Eroberung des Bretts erfolgreich, hat er sich zwar rechtswidrig in dessen Besitz gesetzt; das heißt aber nicht, dass er bestraft werden muss, denn Strafbarkeit setzt nicht nur die rechtswidrige, sondern auch die schuldhafte Verletzung einer Strafnorm voraus: „Wer in einer gegenwärtigen, nicht anders abwendbaren Gefahr für Leben, Leib oder Freiheit eine rechtswidrige Tat begeht, um die Gefahr von sich, einem Angehörigen oder einer anderen ihm nahestehenden Person abzuwenden, handelt ohne Schuld. Dies gilt nicht, soweit dem Täter nach den Umständen, namentlich weil er die Gefahr selbst verursacht hat oder weil er in einem besonderen Rechtsverhältnis stand, zugemutet werden konnte, die Gefahr hinzunehmen; jedoch kann die Strafe nach § 49 Abs. 1 gemildert werden, wenn der Täter nicht mit Rücksicht auf ein besonderes Rechtsverhältnis die Gefahr hinzunehmen hatte.“ (§ 35 StGB).

Walter weist auch darauf hin, dass heutige Fallgestaltungen gegenüber dem Karneades-Beispiel „ganz andere juristische (und menschliche) Dimensionen haben.“

In seinem Urteil vom 15. Februar 2006 hat das Bundesverfassungsgericht eine gesetzliche Ermächtigung für grundgesetzwidrig erklärt, die es den Streitkräften erlaubt hätte, Waffengewalt gegen ein (mit unschuldigen Passagieren besetztes) Luftfahrzeug anzuwenden, selbst wenn es das einzige Mittel sein sollte, die von diesem Flugzeug gegen andere Menschen ausgehende Lebensgefahr abzuwenden; das sei mit dem Grundrecht auf Leben (Art. 2 Abs. 2 GG) und der Menschenwürdegarantie (Art. 1 Abs. 1 GG) nicht vereinbar. Das Bundesverfassungsgericht hat allerdings ausdrücklich die Frage offen gelassen, wie ein dennoch vorgenommener Abschuss strafrechtlich zu beurteilen wäre.

Walters Hinweis auf das Urteil des Bundesverfassungsgerichts ergibt sich aus der Einsicht, dass in der Situation des mit vielleicht Hunderten von Menschen besetzten Flugzeugs, das als Waffe verwendet wird, um einer viel größeren Zahl anderer Menschen den Tod zu bringen, die Dimension der Problematik eines

letztlich ausweglosen Notstandes besonders drastisch erscheint.<sup>28</sup> In dem Gerichtsfilm „Terror – Ihr Urteil“, den Lars Kraume nach einem Theaterstück von Ferdinand von Schirach 2016 drehte, geht es um die Verhandlung des fiktiven Abschusses eines von einem Terroristen gekaperten Passagierflugzeugs mit 164 Menschen an Bord auf dem Flug von Berlin nach München. Als das Flugzeug Kurs auf das mit 70 000 Menschen gefüllte Fußballstadion in München nahm, entschied sich der verantwortliche Major, das Flugzeug abzuschießen, um dadurch das Leben der Menschen im Stadion zu retten. Alle Passagiere kamen beim Absturz ums Leben. Die Überantwortung eines Gerichtsverfahrens und vor allem die Delegation des Urteilspruchs – Freispruch oder Verurteilung – durch Abstimmung an das Fernsehpublikum entbehrt zwar jeder juristischen Realität, aber es handelt sich doch um einen insgesamt eindrucksvollen Versuch, eine neue Dimension des Rettungsdilemmas einem größeren Publikum in fiktionaler Form nahezubringen und die Augen für die potentielle Tragik von Handlungsmöglichkeiten und forensischen Entscheidungsalternativen zu öffnen, die es in dieser Form erst in neuerer Zeit gibt. Wenn gefragt werden sollte, ob es sich bei derartigen neueren Fällen überhaupt noch um ein Rettungsdilemma in der Nachfolge des Karneades handelt, kann auf den Philosophen Gottfried Wilhelm Leibniz verwiesen werden, der das numerische Moment in die Debatte einführte. Er diskutiert etwa die Situation, wenn drei Personen in Lebensgefahr sind und nur zwei gerettet werden können und der Retter einem von den dreien verpflichtet ist. Leibniz lässt das tragische Potential der Situation dadurch größer erscheinen, dass er eine persönliche Beziehung zwischen dem Entscheider und einem der Opfer annimmt (Freund, Verwandter) und die numerische Proportion zwischen dem einen möglichen Opfer und den anderen möglichen Opfern annimmt und dabei die Opferzahl hypothetisch steigert:

*Sed quid si ita res comparata sit, ut non possit eripi unus cui prae uno salus debetur, nisi plures pereant. Puto plures non amicos uni amico praeferendos. Sed quid duone alii meo parenti praeferendi erunt, an decem an 100.*

Was aber, wenn die Situation so bestellt ist, daß der eine, dem ich die Lebensrettung mehr als einem anderen schuldig bin, nicht gerettet werden kann, ohne daß dabei mehrere zugrunde gehen? Ich glaube, daß mehrere, auch wenn es keine Freunde sind, dem einen Freund vorzuziehen sind. Aber wie weiter? Ob zwei andere meinem Vater vorzuziehen wären oder erst zehn oder gar hundert?<sup>29</sup>

Was an dieser Stelle auffällt, ist ein geradezu mathematisches Spiel mit Zahlenproportionen in ihrem Verhältnis zu menschlichen Beziehungen. Jedenfalls ist es erstaunlich, dass der Philosoph des 17. Jahrhunderts die durch neue technische

<sup>28</sup> Hier berührt sich meine Argumentation notwendigerweise mit der des folgenden Artikels von Dirk Vanderbeke, der sich eingehender mit der im Kontext der Pandemie immer wieder aufflammenden Diskussion um die Triage auseinandersetzt.

<sup>29</sup> Leibniz (2003: 144f.).

Zerstörungsmöglichkeiten gegebenen Dimensionen des Rettungsdilemmas, die, wie zu sehen war, auch eine Herausforderung für die Juristen darstellen, mathematisch und auch ethisch vorwegzunehmen scheint. Das Gedankenexperiment des Karneades hat eine ungebrochene Tradition gebildet.

Wir lassen noch einige grundsätzliche Bemerkungen folgen. Das untersuchte Gedankenexperiment des Karneades setzt sich mit dem Fall der beiden Seeleute und dem rettenden Brett, das nur Platz für einen hat, aus rein gedanklicher Sicht auseinander. Es geht um das Problem als Problem, das allerdings ein großes intellektuelles Stimulationspotential hat und auf die Nachbardisziplinen eingewirkt hat, darunter auch auf die Jurisprudenz. Man kann das Gedankenexperiment nicht in die Realität umsetzen und zwei Seeleute ins Wasser werfen und abwarten, was passiert. Die Philosophen gehen das Problem von einer philosophisch-theoretischen Warte aus an, Leibniz etwa von einem naturrechtlichen, Godwin von einem utilitaristischen und Kant von einem pflichtethischen Standpunkt. Strafrechtler behandeln dergleichen Fälle, die eben auch in der Wirklichkeit vorkommen, im Hinblick auf den vorliegenden Sachverhalt und die Rechtswidrigkeit und die Schuldhaftigkeit des Verhaltens der Beteiligten, wobei als eine Richtschnur das Strafgesetzbuch gilt. Dieses Gesetzeswerk ist von essentieller Bedeutung, aber in einer Gerichtsverhandlung gibt es Interpretationsspielräume und vielfach besondere Umstände, die geltend gemacht werden. Das Vorgehen des Gerichts erfolgt *post eventum* und lässt höchstens, wenn die Situation unklar ist, den Fall nachstellen oder rekonstruieren.

Das ist, wie vorausgreifend gesagt werden soll, in der Literatur ganz anders, die Fälle wie das Karneades-Beispiel in ihrem Handlungsablauf erzählerisch oder dramatisch darstellen und auch die folgenden Ereignisse, darunter die Gerichtsverhandlung, in den Blick nehmen kann. Für den Autor, der Verbrechensfälle und rechtswidriges Verhalten zum Gegenstand macht, kann die Vertrautheit mit juristischen Sachverhalten notwendig und wichtig sein. Jedenfalls wäre es abwegig, bei juristisch relevanten Fragen und Sachverhalten, die in der Literatur zum Thema werden, nicht die Hilfe der Jurisprudenz in Anspruch zu nehmen. Dem Autor, der das Karneades-Beispiel oder eine seiner Abwandlungen in literarischer Form zum Gegenstand macht, kann die Kenntnis möglicher juristischer Zugänge nur nutzen, selbst wenn er oder sie eine gänzlich andere Darstellungsabsicht hat. Bei Notstandsfällen wie dem Untergang der Titanic und dem Kentern der Costa Concordia und dem Abschuss von Passagierflugzeugen, die das Bundesverfassungsgericht beschäftigt hat, geht es, wie Walter betont, um Tragik, eine Tragik, die vorzugsweise in der Literatur zum Ausdruck gebracht wird. Wie auch immer man sich entscheidet und handelt, man wird (nicht unbedingt strafrechtlich, aber moralisch) schuldig. „Tragischer Verwicklung“, sagt Walter, entkäme nur einer, nämlich im Karneades-Fall derjenige, der dem Ankommenden sein Brett überließe, um selbst zu ertrinken. Einen solchen

Fall gibt es in der Verfilmung des Untergangs der Titanic. Die zentrale Liebeshandlung des Films schließt mit der Karneades-Situation, einer Szene mit einem Floß, das nur Platz für einen der beiden Liebenden hat. Der Protagonist opfert sich für die geliebte Frau. Das ist offensichtlich eine Anspielung eines populären Werks der Gattung des Films auf das antike Karneades-Exemplum. Hier zeigt sich eine Tendenz fiktionaler Gestaltungen des Rettungsdilemmas. Während das Gedankenexperiment die Funktion des Logos in Anspruch nimmt, liegt das Gewicht in literarischen Darstellungen auf Pathos und Ethos. Man darf nicht übersehen, dass auch Werke der Populärkultur eine ernst zu nehmende ethische Dimension aufweisen können. Ein weiteres Beispiel wäre der Schluss des Films "Casablanca", ein klassischer Karneades-Kasus, der Pathos und Ethos aufweist. Die juristische Frage spielt dabei keine Rolle. Auf derartige Fälle weist der Beitrag von Dirk Vandebeker in diesem Band hin.

### *Das Rettungsdilemma in der Literatur*

Bevor ich zu Erscheinungsformen des Rettungsdilemmas in der Literatur komme, möchte ich darauf hinweisen, dass das hier untersuchte Rettungsdilemma in einen rechtsphilosophischen Kontext der frühen Neuzeit gehört, in dem Autoren wie Samuel von Pufendorf, Hugo Grotius, Francis Bacon und andere eine bedeutende Rolle spielen, die sich alle mehr oder weniger intensiv mit Fragen des Naturrechts und der rechtlichen Problematik von Notstandsfällen als Extremsituationen auseinandergesetzt haben.<sup>30</sup> Das Thema war omnipräsent und kann deshalb in einem Beitrag, der sich auf ein spezifisches Gedankenexperiment konzentriert, nicht weiter behandelt werden. Es sei als Auftakt zur Behandlung literarischer Beispiele nur ein skurriles Beispiel aus einem literarischen Werk aufgegriffen, François Rabelais' großem satirischen Roman « Gargantua et Pantagruel » (1532-1564), wo es im Zusammenhang mit der Behauptung der essentiellen Notwendigkeit von Schuldnern und Schuldigern für eine Gesellschaft auftaucht.<sup>31</sup> Jemandem, der sich kein Geld geliehen hat, und jemandem, dem niemand etwas schuldig ist, wird in einer Notsituation nicht geholfen.

Entre les humains l'un ne sauvera l'autre : il aura bien crier à l'aide, au feu, à l'eau, au meurtre. Personne ne ira à secours. Pourquoi ? Il n'avoit rien presté, on ne luy dubuoit rien. Personne n'a interest en sa conflagration, en son naufrage, en sa ruine, en sa mort. Aussi bien ne prestoit il rien. Aussi bien n'eust il par apres rien presté.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Gute Belege, die auch das Planken-Exemplum einschließen, finden sich in dem Artikel der Rechtsgelehrten Claire Oakes Finkelstein (2001).

<sup>31</sup> Den Hinweis auf dieses Zitat verdanke ich Zhang Junping von der Jiangnan-Universität in China.

<sup>32</sup> Rabelais (1552: 28f.).



Unter den Menschen wird der eine den anderen nicht retten, und hätte er auch um Hilfe geschrien, bei Feuer, bei Wasser, bei Mord. Niemand wird zu Hilfe kommen. Warum? Er hat kein Geld verliehen, und niemand war ihm etwas schuldig. Niemanden kümmert es, wenn sein Haus abbrennt, sein Schiff untergeht, er den Ruin erleidet, dem Tod anheimfällt. Ob er nun früher nichts verliehen oder auch später nichts verliehen hat.<sup>33</sup>

In dieser witzigen Abwandlung des Rettungsdilemmas werden Extremfälle wie Schiffbruch und Feuersbrunst genannt, die auch in unseren Beispielfällen („Karneades“, Godwin) auftauchen. Hilfsleistungen in extremen Notfällen sind in Rabelais' Version allein vom Schuldenstand und der Kreditleistung des Opfers abhängig.

Mit dem Beispiel aus Rabelais' Roman sind wir bereits in der Literatur angekommen. Grundsätzlich hat sich in unserer Untersuchung gezeigt, dass die philosophische Auseinandersetzung mit dem Rettungsdilemma am Ende des 18. Jahrhunderts aufgehört zu haben scheint. Dagegen gewann das Thema im 19. Jahrhundert neue Aktualität in der Literatur und übrigens auch in der Jurisprudenz. Ich beginne mit zwei Kurztexten, zunächst dem narrativen Gedicht „Freundschaft“ von Ewald Christian von Kleist (1715-1759), das im Kontext, des zeitgenössischen Freundschaftskults zu sehen ist. Es stellt das Rettungsdilemma in seiner klassischen Form dar mit zwei Männern, denen nach einem Schiffbruch nicht mehr als eine Planke bleibt, die nur Platz für einen hat: „Den beiden Freunden ward ein Bret zu Theil; / Allein, es war zu leicht für seine Last.“ (V. 17-18).<sup>34</sup> Hier liegt eine Spezifikation vor, auf die Leibniz bei seiner Auflistung unterschiedlicher Formen des Dilemmas schon hingewiesen hatte, nämlich dass die Betroffenen Freunde sind, was der Situation eine besondere emotionale und moralische Note gibt. Dem Freundschaftskult des 18. Jahrhunderts entsprechend sind die beiden Männer durch Vernunft, edle Gesinnung und Liebe verbunden. Vom Tod bedroht, führen sie ein edelmütiges Gespräch, in dem der eine den hohen Wertherausstellt, den der Freund für die Welt im Ganzen und den Freund im Besonderen darstellt:

Du must erhalten seyn, an dir verliert  
Das Wohl der Welt zu viel, und ohne dich  
Wäre mir das Leben doch nur eine Qvaal. (V. 21-23).<sup>35</sup>

Er will sich opfern, doch sein Freund ist ihm zuvorgekommen und bereits ins Wasser gesprungen. Die Auflösung erfolgt durch die Vorsehung. Die Wellen tragen den vom Tod Bedrohten an den Strand, wo sein Freund auf ihn wartet. Sie

---

<sup>33</sup> Übersetzung W. G. M.

<sup>34</sup> Kleist (1971: 100).

<sup>35</sup> Ders., 100.



befreien ihn nicht von dem Verdacht. Er fleht sie verzweifelt um „Barmherzigkeit“ an. Als der Passagier gehängt wird, sieht er an dem Holzpfahl die Inschrift „Batavia. Fünfhundert Zehn“. Der Galgen ist aus dem Treibholz gezimmert worden, das von dem untergegangenen Schiff stammt.

Er sieht die Menge wogend spalten –  
Er hört das Summen im Gewühl – 100  
Nun weiß er, daß des Himmels Walten  
Nur seiner Pfaffen Gaukelspiel!  
Und als er in des Hohnes Stolze  
Will starren nach den Aetherhöhn,  
Da liest er an des Galgens Holze: 105  
„Batavia Fünf Hundert Zehn“. (V. 99-106).

Die erstaunliche Schlusspointe ist ein Moment des Erkennens, der Anagnorisis, für den Mann, der gehängt wird, wie für die Leser. Der Schurke ist als angeblicher Pirat irrtümlich bestraft worden, aber seine Hinrichtung erscheint als eine Strafe für sein früheres Verbrechen, den Mann auf dem Brett in den Tod geschickt zu haben. Dies wird durch die erneute Nennung des Namens des Schiffs deutlich, durch die der Schluss an den Anfang des Gedichts zurückführt. Das Ende der Ballade kann als eine Art von poetischer Gerechtigkeit bezeichnet werden, eine Gerechtigkeit, die sich nicht aus einem Rechtsspruch ergibt, sondern aus der spezifisch poetischen Konstruktion der Handlung, die den Passagier am Schluss als „unschuldig“ Verurteilten für ein Verbrechen büßen lässt, das zuvor ungestraft geblieben war. Das ist juristisch ohne jeden Belang, aber poetisch von großer Kraft. Hinzu kommt noch ein theologischer Aspekt. Der Passagier erklärt die Tatsache, dass sein Flehen um Barmherzigkeit vor der Hinrichtung erfolglos war, aus der Absenz des „göttlichen Waltens“, das nicht mehr als ein Ergebnis der „Pfaffen Gaukelspiel“ sei. Der Hohn des Stolzes, mit dem er den Blick auf den Himmel richten will, wird dadurch widerlegt, dass sein Blick auf den Namen des Schiffes trifft, mit dem sein Verbrechen verbunden ist. Die Kunst des Gedichts besteht außer seiner packenden Erzählweise und den lebendigen deskriptiven Details in dem pointierten Schluss, der Nennung des Schiffsnamens, mit der das Gedicht endet. Die Reaktion des Protagonisten wird also nicht mitgeteilt, was eine kognitive Herausforderung für den Rezipienten darstellt. Alle Eigenschaften des Gedichts, die seine besondere Qualität ausmachen, wären in einem philosophischen Text nicht möglich, obwohl die Ballade eine ins Poetische übertragene Version des philosophischen Planken-Exempels ist. Das betrifft die Orientierung auf eine konkrete Handlung, die Anschaulichkeit der Darstellung und die durchgängige Präsenz ethischer Werte, die nicht argumentativ herausgearbeitet werden, sondern sich in den Handlungen und Reaktionen der Figuren manifestieren. Der Text stimuliert die Leser deshalb zu einer Denk- und Erkenntnisleistung.

In dem nun heranzuziehenden satirisch epischen Gedicht “Don Juan” von Lord Byron (1817-1832) erscheint in unserem Kontext zum ersten Mal das im 19. Jahrhundert intensiv diskutierte Thema des Kannibalismus. Nach einer Affäre in seiner Heimatstadt Sevilla wird der Protagonist, der in diesem Werk nicht dem Typus des zwanghaften Verführers angehört, auf eine Reise geschickt. Während der Reise von Cadiz geht das Schiff in der Ägäis unter. Besatzung und Passagiere fliehen in einem Boot. Als das Essen ausgeht und der Hunger unerträglich wird, wird gelost, wer zuerst gegessen wird. Byron ist in dieser Thematik wohl von dem Untergang der französischen Fregatte *Méduse* im Jahr 1816 beeinflusst worden, von der sich 147 Personen auf ein Floß retteten und aus Hunger zum Kannibalismus übergingen. Die Situation auf dem Floß wurde zum Thema des berühmten Bildes « *Le Radeau de la Méduse* » von Théodore Géricault (1818-1819), das 1820 in London gezeigt wurde. Hierauf bezieht sich das Kapitel 5 aus Julian Barnes’ *A History of the World in 10 1/2 Chapters* (1989), in dem im Zusammenhang mit dem Rettungsdilemma grundsätzliche ethische und narratologische Fragen aufgeworfen werden (Buck 2019). In Byrons Epos werden die Menschen auf dem Floß dafür kritisiert, dass sie nicht behutsam mit den geretteten Nahrungsmitteln umgegangen sind. Das erste Opfer des unbezähmbaren Hungers – “hunger’s rage”<sup>38</sup> – ist Don Juans Spaniel, der trotz des Widerstands seines Herren getötet wird. Mit Gewissensbissen nimmt Don Juan an der Mahlzeit teil. Byrons Witz zeigt sich darin, dass man als Trost für sein Opfer die schmackhaftesten Teile seines Hundes zum Verzehr anbietet, nämlich die Pfoten. Danach wird gelost, wer das erste menschliche Opfer ist, eine Maßnahme, die im Zusammenhang mit dem Gedankenexperiment, z. B. bei Cicero und Leibniz, bei nicht entscheidbaren Fällen bekannt ist. Das Los trifft Don Juans Tutor Pedrillo. Um ein Beispiel für Byrons lebendigen Erzählstil anzuführen, in dem das Schreckliche ins Groteske übergeht, sei die Strophe zitiert, die auf die Schilderung vom zu Tode verbluteten Pedrillo folgt:

The surgeon, as there was no other fee,  
 Had his first choice of morsels for his pains;  
 But being thirstiest at the moment, he  
 Preferr’d a draught from the fast-flowing veins:  
 Part was divided, part thrown in the sea,  
 And such things as the entrails and the brains  
 Regaled two sharks, who follow’ o’er the billow –  
 The sailors ate the rest of poor Pedrillo.<sup>39</sup>

Dem Chirurgen bietet man die ersten Stücke an, doch der zieht es vor, zunächst den Durst mit Blut zu stillen. Die Gegenüberstellung der Seeleute, die das Fleisch des Toten essen, und der Haie, die die nicht essbaren Teile des Körpers

<sup>38</sup> Zitiert wird nach Byron (1904: Canto II, Stanza 70).

<sup>39</sup> Byron (1904: Canto II, Stanza 87).

wie Hirn und Eingeweide verschlingen, bildet eine groteske Parallele. Mensch und Tier erscheinen gleich. In diesem Kontext ist es bedeutsam, dass Juan trotz der extremen Notlage (“the extremity of their disaster”, Strophe 88) sich davon zurückhält, Menschenfleisch zu essen. Er wird damit ethisch auf eine höhere Ebene gehoben. Sein Verhalten schlägt zum Besten aus. Während die Seeleute, die vom Körper des Opfers gegessen haben, von tödlichem Wahnsinn ergriffen werden, bleibt Juan letztlich der einzige Überlebende des Unglücks. Wenn man die Handlungsführung in Betracht zieht, ist die Schiffbruchepisode ein Vorspiel zu Juans Begegnung mit Haydée, die ihn am Strand einer griechischen Insel rettet und seine Geliebte wird. Die Episode mag nicht recht zu den bisher behandelten Beispielen des Überlebensdilemmas passen, aber sie öffnet den Blick für das Phänomen des Kannibalismus, das in Extremsituationen auftauchen kann und im 19. Jahrhundert intensiv diskutiert wurde und zu rechtlichen Auseinandersetzungen führte.<sup>40</sup> Es besteht kein Zweifel, dass Kannibalismus als Folge unerträglichen Hungers in einer Notsituation ein besonderes Beispiel des Rettungsdilemmas darstellt und moralische und rechtliche Probleme aufwerfen kann, die sich in ihrer klassischen Form in dem Gedankenexperiment des Karneades stellen. Der Kannibalismus seinerseits hat zur Entstehung neuer Gedankenexperimente geführt, wie “The Case of the Speluncean Explorers”, ein vieldiskutierter Artikel des Rechtsphilosophen Lon L. Fuller aus dem Jahre 1949. Der vielleicht berühmteste Gerichtsfall im viktorianischen England ist in diesem Zusammenhang der Prozess der Krone gegen Dudley und Stephens (1884), in dem der Tatbestand von Kannibalismus als Folge eines Schiffsunglücks verhandelt wurde und es sich als Präzedenzfall etablierte, dass ein Notstand keinen Mord rechtfertigen kann. In Byrons “Don Juan” stellt sich die rechtliche Frage nicht und die moralische nur implizit, das heißt, übersetzt in Handlung. Die Passagiere, die von dem Fleisch des getöteten Menschen gegessen haben, fallen dem Wahnsinn anheim und sterben, während Don Juan, der sich mit ihnen nicht gemein gemacht hat, davonkommt. Auch hier liegt, wenn man so will, poetische Gerechtigkeit vor.

Von großer kulturgeschichtlicher Bedeutung ist Henrik Ibsens großes Versdrama “Peer Gynt” (1867), das in der norwegischen Welt von Bauern, Landbesitzern und Trollen und Feen am Beispiel der Titelfigur zentrale Fragen der Identität und Versuche der Selbstverwirklichung und Erfahrungen des Selbstverlusts im 19. Jahrhundert verhandelt. Am Beginn des 5. Akts erscheint das Rettungsdilemma in einer Schiffbruchszene, die Licht auf die Identitätsproblematik des Protagonisten wirft. Hier muss etwas weiter ausgegriffen werden. Peer Gynt, der jetzt

---

<sup>40</sup> Siehe z. B. Finkelstein (2001).

ein alter Mann ist, ist aus Marokko zurückgekommen, wo er in dubiose Geschäfte verwickelt war, Großmachtphantasien verwirklichen wollte, fast sein ganzes Geld verlor und eine Zeit im Irrenhaus verbrachte. Auf der Heimreise gerät sein Schiff vor der norwegischen Küste in einen Sturm. Vor dem Unglück kommt es zu einer signifikanten Szene. Peer Gynt verspricht dem Kapitän, etwas für seine Mannschaft zu tun, die unter erbärmlichen finanziellen Umständen existiert.<sup>41</sup> Besonders schlimm sei der Koch dran. Als er hört, dass die Seeleute zu ihrem glücklichen Familienleben mit ihren Frauen und Kindern zurückkehren, zieht er sein Versprechen unvermittelt zurück:

Nein, nichts wird getan!  
Bin ich vielleicht toll? Meinen sie, ich bleche  
Für andrer Leute Kinder die Zeche?  
Mein Geld verdient' ich mir reichlich schwer.  
Auf den alten Peer Gynt wartet niemand mehr.<sup>42</sup>

Er gelobt vielmehr, die Seeleute betrunken zu machen, so dass die erwartete glückliche Wiedervereinigung mit den Familien gänzlich ruiniert wird. In der Szene kommt es zu einer Juxtaposition gegensätzlicher Bilder des Protagonisten, zweier verschiedener Identitäten, die völlig unverbunden nebeneinander existieren. Diese Widersprüchlichkeit wird intensiviert, als das Schiff durch den Sturm vom Untergang bedroht ist. In der Nähe ist ein Schiffswrack, auf dem sich drei Personen in höchster Gefahr befinden. Peer bedrängt die Mannschaft seines Schiffes, sie zu retten, obwohl die Rettungsaktion ein aussichtsloses Unterfangen ist:

Ihr Hunde! Ihr Memmen! Könnt ihr's verschwitzen:  
Daß die Leute daheim Weib und Kinder besitzen?  
Die hocken und harren –<sup>43</sup>

Nach einer Konfrontation mit einem fremden Passagier, einem Geist, den nur er sieht und der ihn für den Fall, dass er im Sturm umkommt, bittet, ihm seinen Körper zu wissenschaftlichen Zwecken zu überlassen, kehrt Peer seine ursprüngliche Entscheidung um, dem Koch nicht zu helfen. Zu dem Kapitän sagt er: „Das war Spaß, Kapitän! Bloß ein alberner Spruch – Dem Koch will ich helfen [...]“.<sup>44</sup> Als das Schiff tatsächlich unterzugehen droht, kommt es zu der klassischen Situation des Überlebensdilemmas. Für den Koch und den Protagonisten gibt es nur einen Platz auf einem Boot. Peer klammert sich an die eine Seite des Boots und ruft um Hilfe. Dabei bezieht er sich auf das Wort Gottes („Hilf, Herr Gott – wie geschrieben steht!“). An der anderen Seite des Boots klammert

<sup>41</sup> Das Drama wird nach Ibsen (1953) zitiert.

<sup>42</sup> Ibsen (1953: 110).

<sup>43</sup> Ders., 111.

<sup>44</sup> Ders., 114.

der Koch und betet: „Herr Gott – die Kinder brauchen mich, / Laß mich an Land! Hilf gnädiglich!“

Dann kommt es zu einem Kampf, der von gegenseitigen Appellen begleitet wird, der darwinistischen Forderung des familienlosen Protagonisten, ihm das Überleben zu gewähren, und der christlichen Bitte des Familienmenschen um Barmherzigkeit. Der Koch geht unter, und Peer schwingt sich auf das Brett. Es erscheint zynisch, dass Peer den ertrinkenden Mann am Haar nach oben hält, so dass er noch das Vaterunser beten kann. Es ist auch bedeutsam, dass Peer, als er wieder sicher an Land ist, ohne jede Reue der Beerdigung des Kochs beiwohnt und in einem längeren Monolog aus der Rede des Priesters die Maxime zitiert, es sei wichtig, seine Identität zu bewahren:

Man sei nur man selber; man habe acht  
Auf sich und sei auf das seine bedacht.<sup>45</sup>

Peer Gynts Selbstermahnung ist nicht wie Shakespeares “to thine own self be true”<sup>46</sup> (Hamlet, I 3, 78) auf eine Wahrhaftigkeit des Personalen ausgerichtet, die Falschheit anderen gegenüber ausschließt, sondern auf eine radikale Selbstbezogenheit und Selbstermächtigung. Es lässt sich erkennen, dass das Rettungs- oder hier besser das Überlebensdilemma zu einem bedeutsamen Teil der Entfaltung der Identitätsproblematik des Dramas wird.

Um die Variationsbreite des Rettungsdilemmas in der Literatur zu veranschaulichen, das seinen philosophischen Ursprung in dem Gedankenexperiment des Karneades hat, sei zum Schluss des literaturanalytischen Teils der Untersuchung noch ein Blick auf zwei spätere Werke geworfen. Das erste ist Joseph Conrads “Lord Jim” (1900). Ausgangspunkt der Handlung dieses Romans bildet ein Ereignis auf dem britischen Schiff *Patna*, das 800 arabische Pilger an Bord hat. Als das Schiff unterzugehen droht, kommt es zu einer Situation, die dem Kentern der *Costa Concordia* vergleichbar ist. Der Kapitän und die Offiziere entschließen sich, das scheinbar sinkende Schiff zu verlassen. Der Protagonist des Romans, der Erste Offizier Jim, will auf dem Schiff bleiben und trifft Vorsorge für die Sicherheit der Passagiere. Als das Schiff von einem starken Stoß erschüttert wird, springt er unbedacht in das Boot der Deserteure. Als sie den Hafen erreichen, erfahren sie, dass die *Patna* nicht untergegangen ist und die Passagiere von einem französischen Kanonenboot gerettet wurden. Die Deserteure machen sich davon, und Jim ist der einzige, der sich der Verantwortung stellt und bei der Untersuchung zugegen ist. Er verliert seine Lizenz als Seeoffizier. Im Laufe der Handlung des Romans nimmt er kleine Stellen an, verlässt diese aber, sobald der Name *Patna* erwähnt wird. “Lord Jim” ist das einzige hier herangezogene

<sup>45</sup> Ibsen (1953: 121).

<sup>46</sup> Shakespeare (1982: 203).

literarische Werk, in dem es zu einem Gerichtsprozess kommt. Aber der Roman behandelt das Rettungsdilemma in einer Weise, die über alle juristischen und philosophischen Rücksichten hinausführt und den Blick für die Komplexitäten des menschlichen Lebens und der menschlichen Fehlbarkeit öffnet. Die seelischen Probleme, mit denen Jim zu kämpfen hat, liegen, wie der Erzähler bemerkt, jenseits der Kompetenz eines Gerichtshofs.

These were issues beyond the competency of a court of inquiry; it was a subtle and momentous quarrel as to the true essence of life, and did not want a judge.<sup>47</sup>

Die Verfehlung des Protagonisten wird nicht vergeben, sondern sie erscheint als die tragische *hamartia* eines im Kern anständigen und gutartigen Menschen, der im Netzwerk von Faktoren wie familiärem Hintergrund, Erziehung, Lektüre, charakterlichen Zügen und persönlichen Illusionen und Sehnsüchten und der Zusammensetzung der Schiffsbesatzung und der konkreten Situation gezeigt wird.

Während das Rettungsdilemma den Anfang von Conrads Roman bildet, erscheint es in William Styrons Roman "Sophie's Choice" (1976) in der abschließenden Klimax. Im Laufe des Romans wird das Schicksal der Titelheldin im Holocaust stufenweise als ein Kampf um ihr eigenes Überleben und das ihrer beiden Kinder, eines Sohnes und einer Tochter, enthüllt. Ihr schwerstes und bedrückendstes Geheimnis offenbart sie am Ende des Romans: Ein Lagerarzt in Auschwitz konfrontierte sie mit der Wahl, welches ihrer beiden Kinder vergast werden sollte und welches weiterleben dürfte. Sie entschied sich, von den Kindern ihre siebenjährige Tochter Eva zu opfern, eine Entscheidung, die sie ihr ganzes Leben mit schwerster Schuld erfüllte. Das Überlebensdilemma stellt sich hier so dar, dass einer Mutter eine in extremster Weise unnatürliche Entscheidung über Leben und Tod zweier Menschen aufgezwungen wird. Zugleich wird der Blick auf die absolute Gewissenlosigkeit und den Zynismus des Lageroffiziers gerichtet. Dieses Beispiel zeigt, welche extremen Formen das in der Antike entstandene Gedankenexperiment in der Literatur annehmen konnte. Die Figur des Entscheiders als Urteilsträger, die Leibniz zu dem Gedankenexperiment hinzufügte, wird hier zur Inkarnation des absolut Bösen.

### *Philosophie und Literatur als komplementäre Formen der Erkenntnis*

Das Rettungs- oder Überlebensdilemma wurde in meinen Darlegungen in der Philosophie von der Antike bis ins späte 18. Jahrhundert nachgewiesen. Dabei haben sich die Philosophen gern auf das antike Gedankenexperiment bezogen, weil es eine Grundproblematik in konzentrierter Form ausdrückt und Denkprozesse anregt. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts an hat sich die Literatur zunehmend

<sup>47</sup> Conrad (1957: 75) [Chapter 8].



mit dem Problem beschäftigt, dass in einer extremen Notsituation aufgrund beschränkter Ressourcen nur eine von zwei Personen oder von einer größeren Gruppe nur ein Teil der Gefährdeten gerettet werden kann. Das Problem kommt, worauf bereits hingewiesen wurde, auch in der Wirklichkeit vor. Beim Untergang der *Titanic* gab es zu wenige Rettungsboote, um alle zu retten. Je nach der Passagierklasse gab es Unterschiede bei der Zahl der Geretteten.<sup>48</sup> Beispiele für solche Fälle lassen sich in großer Zahl finden. Interessant ist, wie bereits gesagt, dass sich am Schluss der *Titanic*-Verfilmung eine Anspielung auf das Karneades-Problem findet. Für das Liebespaar gibt es nur einen Platz auf dem Floß. Der junge Mann opfert sich für seine Geliebte. Reale historische Fälle wie die Desertion des Kapitäns der *Costa Concordia* (2012) rufen natürlich auch die Jurisprudenz auf den Plan. Ein bekanntes amerikanisches Beispiel ist Fall der Ärztin Anna Pou, die während der 2005 durch den Hurrikan Katrina verursachten Flut in New Orleans schwerkranke Patienten nur zum Teil aus einem überfluteten Krankenhaus retten konnte und andere Kranke sedieren musste, was zu Todesfällen führte. Anschließend wurde sie zusammen mit zwei Krankenschwestern verhaftet. Nach einem Prozess wurden sie freigesprochen, und es wurden neue gesetzliche Regelungen für derartige Fälle erlassen.<sup>49</sup> Auf diese Beispiele wurde hingewiesen, um noch einmal zu verdeutlichen, dass das Rettungsdilemma zur Lebenswirklichkeit gehört und nicht nur in der Philosophie diskutiert und in der Literatur zum Thema gemacht wird. Auch die Jurisprudenz bezieht sich mehrfach unter Hinweis auf Karneades bei Notstands- und Notwehrfällen auf eine Problematik, die in der Erfahrungswirklichkeit vorkommt und gesetzliche Regelungen erfordert.

Es ist, um auf unser Hauptthema zurückzukommen, in der Tat ein hochinteressantes Phänomen, dass sich Philosophie und Literatur hinsichtlich der Rettungsproblematik ein Thema teilen und mehr oder weniger explizit in der Tradition des in Rede stehenden Gedankenexperiments stehen. Dieser Sachverhalt lädt dazu ein, den philosophischen und den literarischen Zugang vergleichend in den Blick zu nehmen. Anhand der ausgewählten Beispiele wurde zunächst deutlich,

<sup>48</sup> Hier stellt sich die im Zusammenhang mit Kant bereits aufgeworfene Frage, wie viel ein Menschenleben wert ist. Wenn je nach der Passagierklasse die Prozentzahl der Geretteten variiert, scheint ihnen ein unterschiedlicher Wert zuerkannt zu werden. Diese Frage spielt eine große Rolle bei Entschädigungen, zum Beispiel nach dem Terroranschlag auf das World Trade Center im Jahre 2001. Der Leiter des Entschädigungsfonds, Kenneth R. Feinberg, musste den Wert des Lebens der Opfer in Dollars und Cents beziffern. Das darf allerdings nicht vorschnell als eine seelenlose Einordnung in Finanzkategorien verstanden werden. Sein Buch, Feinberg (2005), erzählt auch vom Leid der Nachkommen und Familien der Opfer. Grundsätzlich stellt sich die Frage nach dem Wert des Lebens in allen Fällen des Rettungsdilemmas, in realen wie auch fiktionalen Ereignissen.

<sup>49</sup> Baily (2010).

dass das Gedankenexperiment in den philosophischen Texten Bestandteil eines argumentativen Zusammenhangs ist, in dem es auf die Klärung von Begriffen und Problemen und auf rational-logische Zusammenhänge ankommt, während das Gedankenexperiment in den literarischen Texten in eine fiktionale Handlung oder Erzählung eingebettet oder übertragen ist, an der Figuren in der Interaktion mit anderen Figuren beteiligt sind und es um konkrete Willensakte und Entscheidungen geht, die die Akteure intellektuell, seelisch und emotional beanspruchen und herausfordern. Es stellt sich die Frage nach der jeweils gegebenen Erkenntnisqualität von Philosophie und Literatur. Dass das Ziel der Philosophie Erkenntnis ist, ist offensichtlich. Dass auch Literatur Erkenntnisleistungen erbringt, sollte ebenfalls nicht in Frage stehen. Nur sind die Erkenntnisqualitäten der beiden Textsorten unterschiedlicher Art. Dies hängt damit zusammen, dass sie sich unterschiedlicher Diskursformen bedienen. In seinem Buch „Erkenntnis“ (2015) spricht Gottfried Gabriel davon, dass es sich in Philosophie und Literatur um zwei komplementäre Formen der Erkenntnis handelt. Ich möchte auf Gabriels Werk, dem ich wertvolle Anregungen verdanke, nicht *in extenso* eingehen, sondern lediglich einige Gedanken zum Verhältnis von Erkenntnis in Philosophie und Literatur formulieren. Diese Gedanken bauen auf den angeführten Beispielen und Formen des Rettungsdilemmas auf.

In der Philosophie ist Erkenntnis das Ergebnis gedanklich-logischer Auseinandersetzungen mit fundamentalen Fragestellungen, die mit den Mitteln der Begriffsdefinition, der Argumentation und des Schlussfolgerns geführt werden, während in literarischen Werken Erkenntnis das Resultat der Vergegenwärtigung von lebensweltlichen Gegebenheiten und Problemen ist. Der Begriff der Vergegenwärtigung kann mit dem rhetorischen Verfahren des *ante oculos ponere* und Begriffen wie *enargeia*, *evidentia* und Anschaulichkeit zusammengebracht werden. Etwas weiter gefasst, ist Erkenntnis in der Philosophie rational-logische Welterklärung, die die Gegebenheiten und Probleme der Welt einer gedanklichen und argumentativen Prüfung unterzieht, um fundamentale Ideen und Urteile herauszuarbeiten. In der Literatur ergibt sich Erkenntnis aus der literarisch-fiktionalen Wiedergabe der Lebens- und Erfahrungswirklichkeit der Charaktere, die sich vielfach in Entscheidungssituationen befinden und die Leser zur Empathie einladen.

Um diese Unterscheidung auf die Ethik anzuwenden, um die es mir in der Hauptsache geht, lässt sich eine Opposition zwischen der abstrakt-theoretischen Erörterung ethischer Prinzipien und Fragen in der Philosophie und dem Umgang mit konkret vergegenwärtigten ethischen Sachverhalten und Problemen in der Literatur feststellen. Kants Zurückweisung einer Tötung in Notstandssituationen, die jeder ernst nehmen sollte, steht die Lebenswirklichkeit gegenüber, in der die unterschiedlichsten Verhaltensweisen in solchen Situationen vorkommen, die die Literatur darstellen kann und muss und dadurch eine spezifische Sicht

auf Probleme eröffnet, die so der Philosophie verschlossen bleiben. Die Literatur öffnet ein weites Feld der Erfahrungswirklichkeit und der Komplexitäten des Lebens. Um auf eines der Beispiele zurückzukommen: Während ein Philosoph das Plankenparadox erklärt und unterschiedliche Handlungsoptionen aus ethischer und rechtlicher Sicht aufzeigt, stellt ein Dramatiker wie Ibsen eine analoge Dilemma-Situation innerhalb einer Handlung dar, die von Charakteren getragen ist und die die Leser oder Zuschauer zur Reflektion veranlasst und möglicherweise Empathie bewirkt. Hier werden existentielle Fragen wie die des Unbehauptseins in der bürgerlichen Welt oder Identitätsprobleme sichtbar gemacht. Oder in der Ballade von Droste-Hülshoff wird Vergeltung aufgrund einer genial durchdachten Handlungsführung als poetische Gerechtigkeit präsentiert, etwas, was in der Philosophie in dieser Weise ganz und gar nicht möglich ist. Oder in Joseph Conrads Roman „Lord Jim“ wird die Desertion von einem Schiff in einer scheinbaren Gefahrensituation zu einer vieldeutigen Handlung, die den Protagonisten mit lebenslanger Schuld behaftet. Alle diese Aspekte, die der Philosophie gewöhnlich nicht zugänglich sind, vermitteln dem Leser/der Leserin Erkenntnis.

Es sei zum Schluss aber noch einmal betont, dass uns die behandelten Beispiele zeigen können, dass Philosophie und Literatur besonders im Hinblick auf die Ethik verschwistert sind und ihre Interdependenz fruchtbar sein kann. Der Grund für diese Verwandtschaft ist offensichtlich. Im Unterschied zur Moralphilosophie postuliert und bekräftigt die Ethik nicht eigentlich moralische Normen und Werte, sondern setzt sich mit dem problematischen Status ethischer Begriffe und Gedanken auseinander. Analog verkündet Literatur, die ihren Namen verdient, nicht einfache Wahrheiten und hebt verbindliche Werte hervor, sondern veranlasst Gedankenprozesse und vermittelt eine Vorstellung von der Vielfältigkeit des Lebens und ethischer Entscheidungssituationen und fördert so die Einsicht in die problematische Natur menschlichen Daseins (die *condicio humana*). Dass es dadurch auch zu einer vertieften ethischen Sensibilisierung der Leser – wie auch der Zuschauer im Theater – kommt, ist ein Grund dafür, weshalb die Literatur von so großer Bedeutung für die Bildung des Menschen als eines denkenden und fühlenden Wesens ist.

Abschließend ist deshalb noch einmal ein Blick auf die aktuelle Erörterung des Verhältnisses der jeweils spezifischen Erkenntnisleistung von Philosophie und Literatur zu werfen.<sup>50</sup> In diesem Kontext sind vor allem von Interesse die Monographien von Michael Hampe, „Die Lehren der Philosophie“ (2014), und Gottfried Gabriels „Erkenntnis“ (2015). Eine Auffassung, die beide Werke verbindet, ist die, dass sich die Schulphilosophie, so wie sie an den Universitäten

---

<sup>50</sup> Monographien und Sammelbände mit Titeln wie „Philosophie und Literatur“, „Literatur als Philosophie“ etc. lassen sich kaum zählen. Eine etwas ältere, Maßstäbe setzende Publikation ist Schildknecht/Teichert (1996).

weithin noch betrieben wird, von ihrer Selbstbezogenheit lösen und sich weiteren Kontexten öffnen sollte. Zu diesen Kontexten gehört die Literatur. In seiner Abrechnung mit der akademischen Philosophie, die er als behauptend oder doktrinär und lebensfremd angreift, wendet sich Hampe einem literarischen Mittel zu, der Narration, um der Philosophie neue Erkenntnismöglichkeiten zu erschließen. Hampe sagt:

Es ist vor allem die Literatur, die Mittel der Selbst- und Weltreflexion bereitstellt, indem sie paradigmatisch vom mißlingenden und gelingenden Leben erzählt und so die Widersprüchlichkeit, die Menschen meist ohnehin erfahren, analysiert und ihr eine prägnante Form gibt.<sup>51</sup>

So verfährt in einer etwas früheren Publikation auch Peter Bieri, der sich in „Das Handwerk der Freiheit“ (2001) „erzählerisch in Figuren und ihr Erleben vertieft“ und „damit versucht, den Erfahrungen auf den Grund zu gehen, die dafür verantwortlich sind, daß uns die Freiheit unseres Willens so wichtig ist.“<sup>52</sup> Bieri zieht auch literarisch-narrative Beispiele wie Dostojewskis „Schuld und Strafe“ heran. Hampe setzt sich intensiv mit dem in seinem Werk zunehmend philosophisch orientierten Romancier J. M. Coetzee auseinander. Im Unterschied zu Bieri und Hampe stellt Gabriel (2015) die traditionelle Philosophie und auch die Unterscheidung zwischen Philosophie und Literatur nicht in Frage. Er untersucht zum einen literarische Darstellungsformen in der Philosophie wie Dialog und Autobiographie und schreibt zum anderen der Literatur ein eigenes Erkenntnispotential zu. Mit der für die Literatur in Anspruch genommenen Vergegenwärtigungsleistung setzt er auf das Kriterium der Anschaulichkeit. Unsere Untersuchung der vielfältigen Abwandlungen eines in der Antike entstandenen Gedankenexperiments in der Philosophie und Literatur hat zumindest für diesen Fall deutlich gemacht, dass der Umgang der beiden Diskursformen mit einem und demselben Problem doch sehr unterschiedlich ist.<sup>53</sup> Wenn Philosophen wie Bieri und Hampe neuerdings die Erkenntnisqualitäten literarischer Werke für ihre philosophische Argumentation fruchtbar machen wollen, bleibt der kategoriale Unterschied zwischen den Erkenntnisleistungen der beiden Formen geistiger Hervorbringung doch bestehen.<sup>54</sup>

<sup>51</sup> Hampe (2014: 324).

<sup>52</sup> Bieri (2001: 160).

<sup>53</sup> Hierzu Müller (2018).

<sup>54</sup> Wenn hier als ein Untersuchungsergebnis ein essentieller Unterschied zwischen philosophischem und literarischem Diskurs festgestellt wird, sei damit nicht in Abrede gestellt, dass es seit der griechischen Antike intensive Beziehungen zwischen Philosophie und Literatur gibt. Nicht selten sind Autoren als Philosophen und Literaten hervorgetreten wie Jean-Jacques Rousseau, Benjamin Disraeli, Albert Camus und Jean-Paul Sartre. Außerdem gibt es erzählende Werke wie Voltaires « Candide » (1759) und Diderots « Jacques le fataliste » (1773), die man als philosophische Romane bezeichnet hat. Viele Romane weisen eine starke philosophische Komponente auf

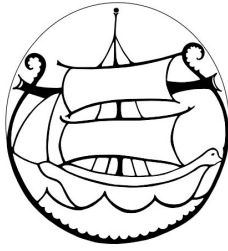
## Literatur

- Aichele, A. (2003): Was ist und wozu taugt das Brett des Karneades? Wesen und ursprünglicher Zweck des Paradigmas der europäischen Notstandslehre. In: *Jahrbuch für Recht und Ethik/ Annual Review of Law and Ethics*. Band 11. 245-268.
- Baily, R. (2010): The Case of Dr. Anna Pou: Physician Liability in Emergency Situations. In: *AMA Journal of Ethics: Virtual Mentor*. 12(9), 2010. 726-730.
- Bieri, P. (2001): *Das Handwerk der Freiheit. Über die Entdeckung des eigenen Willens*. München.
- Brynhildsvoll, K. (2010): The concept of 'I' in Henrik Ibsen's Peer Gynt – viewed in the light of new neuropsychological research and with a special regard to Robert Musil's Theory of Potentiality. In: Tam, Kwok-kan/Yip, Terry Siu-han/Helland, F. (Hgg.): *Ibsen and the Modern Self*. Hong Kong. 1-16.
- Buck, T. (2019): *Géricaults 'Floss der Medusa' 1819-2019. Entstehung – Wirkung – Rezeption*. Würzburg.
- Byron, G. (1904): *The Poetical Works of Lord Byron*. London.
- Cicero, M. (1994): *De Officiis*. Hg. von Michael Winterbottom. Oxford.
- Cohnitz, D. (2006): *Gedankenexperimente in der Philosophie*. Paderborn.
- Conrad, J. (1957): *Lord Jim*. Harmondsworth.
- Droste-Hülshoff, A. (1973): *Sämtliche Werke in zwei Bänden*. Band 1. München.
- Feinberg, K. (2005): *What is Life Worth*. New York.
- Finkelstein, C. (2001): Two Men and a Plank. In: *Legal Theory*. Band 7. Cambridge. 279-306.
- Fuller, Lon L. (1949), "The Case of the Speluncean Explorers", *Harvard Law Review* 61, 616–645.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin/Boston.
- Gabriel, G. (2019): The Cognitive Value and Ethical Relevance of Fictional Literature. In: Bornmüller, F./Franzen, J./Lessau, M. (Hgg.): *Literature as Thought Experiment?* München. 17-30.
- Godwin, W. (2013): *An Enquiry Concerning Political Justice*. Oxford.
- Grotius, H. (1625): *De jure belli ac pacis*. Paris.
- Grünbein, D. (2019): *Aus der Traum (Kartei)*. Aufsätze und Notate. Berlin.
- Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland (2010), in: *Grundgesetz mit Menschenrechtskonvention usw.*, Stand 1. November 2009, München.
- Hampe, M. (2014): *Die Lehren der Philosophie. Eine Kritik*. Berlin.

---

wie Robert Musils „Der Mann ohne Eigenschaften“ (1930-1943), Sartres « La Nausée » (1938) und Werke von Jorge Luis Borges, Umberto Eco und Vladimir Nabokov. Eine Bearbeitung des Rettungsdilemmas findet sich übrigens in Jean-Paul Sartres Erzählung « Le mur » (1939). Ein hinsichtlich der Interdependenz von Philosophie und Literatur bemerkenswerter Autor, auf den sich Hampe bezieht, ist J. M. Coetzee, in dessen neueren Romanen sich das philosophische Element mit zunehmender Deutlichkeit manifestiert, z. B. in "Elizabeth Costello" (2003) und "Diary of a Bad Year" (2007). In seinem neuesten Buch sagt Durs Grünbein (2019: 12) mit Bezug auf das „Erwachen des Geistes“ im frühen Griechenland: „Niemand sollte sich von der später so bequemen Trennung in Denken und Dichten irremachen lassen.“ In Philosophie und Literatur werden Erkenntnisleistungen auf je eigene Weise vollbracht. Es muss allerdings stets auch berücksichtigt werden, dass es Misch- und Übergangsformen gibt. Eine Gattung, die sich Philosophie und Literatur seit ihren Anfängen teilen, ist der Aphorismus.

- Ibsen, H. (1953): Peer Gynt. Stuttgart.
- Kant, I. (1977): Werke in zwölf Bänden. Band 11. (II. Vom Verhältnis der Theorie zur Praxis im Staatsrecht). Frankfurt a. M.
- Kleist, E. von (1971): Sämtliche Werke. Stuttgart.
- Lactantius, L (1994): Epitome Divinarum Institutionum. Hg. von Eberhard Heck und Antonie Wlosok. Stuttgart.
- Lactantius, L. (2001): Göttliche Unterweisungen in Kurzform. Eingeleitet, übersetzt und erläutert von Eberhard Heck und Gudrun Schickler. München/Leipzig.
- Leibniz, G. (2003): Frühe Schriften zum Naturrecht. Herausgegeben und übersetzt von Hubertus Busche. Hamburg.
- Macho, T./Wunschel, A. (Hgg., 2004): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt a. M.
- Mette, H. J. (1985): Weitere Akademiker heute (Forts. v. Lustrum 26, 7-94)“. In: Lustrum. Band 27. 39-148, bes. 53-141.
- Müller, W. (2018): Philosophischer und literarischer Diskurs und das Problem der Anschaulichkeit des Erzählens. William Godwins philosophische Schrift *An Enquiry Concerning Political Justice* (1793) und sein Roman *Things as They Are, or, The Adventures of Caleb Williams* (1794). In: Köppe, T./Singer, R. (Hgg.): Show, don't tell. Konzepte und Strategien anschaulichen Erzählens. Bielefeld. 101-126.
- Müller, W. (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: Literary and Cultural Studies. Band 46.2. 63-87.
- Nitschke, P. (2015): Leibniz' Behandlung von Recht und Gerechtigkeit und die Folgen für sein politisches Denken. In: Beierbeck, F./Dinge, I./Wenchao, Li (Hgg.): Umwelt und Weltgestaltung. Leibniz' politisches Denken in seiner Zeit. Göttingen. 551-587.
- Rabelais, François (1552): Les œuvres de maistre François Rabelais. Tome deuxième. Le tiers livre. Des faits et dicts héroïques du bon Pantgrual. Paris.
- Schildknecht, Ch./Teichert, D. (Hgg., 1996): Philosophie in Literatur. Frankfurt a. M.
- Schmidt, M. (2012): Das Brett des Karneades – Ein zeitloser Klassiker. In: Juraexamen.Info. 17.01.2012. <http://www.juraexamen.info/das-brett-des-karneades-ein-zeitloser-klassiker> (07.09.2020).
- Shakespeare, W. (1982): Hamlet. Hg. von H. Jenkins. London/New York.
- Stuart, M./Fehige, Y./Brown, R. (Hgg., 2017): *The Routledge Companion to Thought Experiments*. London.



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**  
Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*  
Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel  
Vanderbeke, Dirk: Das Rettungsdilemma des Carneades  
und sein Nachleben im 20. und 21. Jahrhundert.  
In: IZfK 5 (2022). 199-220.  
DOI: 10.25353/ubtr-izfk-e564-6250

**Dirk Vanderbeke (Jena)**

## **Das Rettungsdilemma des Carneades und sein Nachleben im 20. und 21. Jahrhundert**

*The Plank of Carneades and Its Afterlife in the 20th and 21st Century*

This paper takes up the topic explored by Wolfgang G. Müller in this volume and discusses the various forms in which Carneades' thought experiment was conceptualized and employed in philosophy, science, and law, as well as literature and film of the 20th and 21st centuries. Of course, it will not be possible to address all instances – in particular in popular culture, where the dilemma raised by Carneades resurfaces in ever new metaphorizations – and I will have to focus on some theoretical aspects, a few practical cases, and a variety of patterns and motifs that emerge in literary works or films. In some variants, the elements of the thought experiment have changed to a certain degree, but the underlying dilemma is still clearly recognizable. Of particular importance in recent discussions is the so-called trolley problem and research into cognitive responses to the dilemma. A second approach can be found in evolutionary theory and the discussion of altruism and self-sacrifice, both of which do not seem to be compatible with the struggle for survival as described in Darwinism. In the realm of law, the case of Mary and Jodie Attard forced a court decision on whether a human being should be killed in order to save the life of the conjoined sibling: similarly, but on a different scale, controversial discussions following the aftermath of 9/11 have involved the question as to whether a plane with possibly hundreds of passengers should be shot down to prevent an even larger catastrophe. Each of these theoretical concepts and their very real considerations have had their impact on literature and cinema, and this paper offers a survey of the most important narrative patterns and examples.

*Keywords: Plank of Carneades, trolley problem, altruism, evolutionary theory, popular culture*



Creative Commons Attribution 4.0 International License

*Einleitung*

Ich schreibe diese Zeilen im April 2020 und damit zu einer Zeit, in der das Rettungsdilemma ganz realistisch in das Alltagsleben eingreift. In den letzten Wochen haben sich die Nachrichten zur Corona-Krise immer wieder mit der sogenannten Triage beschäftigt, d. h. mit der Frage, welche Kriterien möglicherweise angelegt werden könnten, wenn bei einer Überlastung der Gesundheitssysteme und einem Mangel an rettenden Geräten entschieden werden muss, welche schwerstkranke Patienten behandelt werden sollen und welche letztlich aufgegeben und nur noch mit Schmerz- und Betäubungsmitteln in den Tod begleitet werden. Am 7. April schreiben Veronika Arnold und Christoph Englmann im Merkur unter der Überschrift „Dramatische Entscheidungen in Corona-Krise: Ärzte zu Triage gezwungen – was bedeutet das?“:

Es ist Darwinismus der grausamsten Form – die Triage. Eine Auslese getroffen von abgehetzten Ärzten, deren Kapazitäten in Zeiten der Corona-Krise längst überschritten sind. Die den Daumen senken müssen, während der Patient gegen das Virus ankämpft. Schlichtweg weil sie im selben Moment das Leben eines Erkrankten retten wollen, dessen Überlebenschancen vielversprechender scheinen.<sup>1</sup>

Gleichzeitig gab es Verdächtigungen und Anschuldigungen, bestimmte Personen oder Personengruppen würden bei den Testverfahren oder dann auch der Selektion bevorzugt behandelt, und es ist nicht ausgeschlossen, dass diese Vermutungen gelegentlich berechtigt waren. Zudem gab es in Amerika den Vorschlag, ältere Mitbürger, die damit zur Risikogruppe gehören, könnten aus Patriotismus freiwillig die tödliche Gefahr in Kauf nehmen, um eine frühzeitige wirtschaftliche Öffnung des Landes zu ermöglichen und so eine ökonomische Krise zu verhindern.

Die Frage, die der Planke des Karneades zugrunde liegt, hat sich im 20. und 21. Jahrhundert immer wieder von einem Gedankenexperiment zu einem sehr realistischen Problem entwickelt, das in den unterschiedlichsten Umständen Menschen mit dem Problem konfrontierte, ob es gerechtfertigt sein kann, einen oder auch mehrere unschuldige Menschen zu töten, um dadurch sich selbst oder andere zu retten. Im Gegensatz zu den Philosophen und Rechtswissenschaftlern, die sich darüber Gedanken machten, hatten die Betroffenen wie auch jetzt die Ärzte auf den Intensivstationen kaum die Zeit, das Problem zu durchdenken.

Dieser Aufsatz versucht, die Entwicklungen des Gedankenexperiments im 20. Jahrhundert nachzuzeichnen und dabei auch einige der sehr realen Situationen darzustellen. Dabei sollen die Konzepte herangezogen werden, die für das Verständnis des Problems und die Möglichkeiten seiner Bewältigung vorgeschlagen

---

<sup>1</sup> Arnold und Englmann (2020).



wurden, und gleichzeitig sollen die kulturellen Transformationsprozesse in Literatur und Film betrachtet werden, in denen diese oft traumatischen Phänomene vermittelt und verarbeitet wurden. Selbstverständlich kann hier keine Vollständigkeit erreicht werden – weder in den theoretischen Zugängen noch in den realen Fällen, und schon gar nicht in den fiktionalen Umsetzungen. Doch es soll versucht werden, zumindest die wichtigsten Aspekte und Neuformulierungen des Dilemmas vorzustellen und einige besonders prägnante Beispiele aus Literatur und Film zur Beleuchtung heranzuziehen.

### *Von Flugzeugen, Schiffen und Raumschiffen*

I'm not good at being noble, but it does not take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill o' beans in this crazy world. (Rick Blaine in *Casablanca*)

Präsident Trump fliegt mit seinem Privatjet zum Golfspielen nach Florida; außer ihm sind nur Melania und der Flugkapitän an Bord. Über North Carolina kommen sie in einen Sturm, und die Maschine wird von Blitzen getroffen. Der Flugkapitän stürzt aus dem Cockpit und ruft: „Wir haben ein Problem. In zehn Minuten stürzen wir ab, aber wir haben nur zwei Fallschirme an Bord.“ Trump springt auf und schreit: „Ich bin der größte Präsident aller Zeiten und der klügste Mensch der Welt. Ich muss gerettet werden,“ schnappt sich einen der Packen, reißt die Tür auf und springt raus. Sagt der Kapitän: „Das ging ja noch mal gut.“ Melania fragt: „Wieso, wir haben doch nur noch einen Fallschirm?“ Sagt der Kapitän: „Nein, wir haben noch zwei. Der klügste Mensch der Welt ist eben mit seiner Golftasche abgesprungen.“

Die beiden hier angeführten Beispiele zeigen, dass das Rettungsdilemma auch im 20. und 21. Jahrhundert in den unterschiedlichsten Kontexten präsent ist und auch gerade in der Populärkultur in immer neuen Variationen auftaucht. Wir haben hier einmal eine moralische Entscheidung, durch die sich der Sympathieträger des Films, Rick Blaine (Humphrey Bogart), opfert, da seinem Nebenbuhler, Victor László (Paul Henreid), im Kampf gegen das nationalsozialistische Deutschland eine übergeordnete Bedeutung zukommt. Das gemeinsame Wertesystem, zu dem sich der zunächst zynische Rick am Ende des Films doch noch bekennt, gibt den Ausschlag für die altruistische Handlung, deren appellativer Charakter 1942, als der Film gedreht wurde, ganz offensichtlich war. Die Transit-Visa, die die Flucht vor den Nazis ermöglichen, nehmen hier die Rolle der Schiffsplanke ein, die nur einen retten kann, und es wird deutlich, dass den Metaphorisierungen des Themas keine Grenzen gesetzt sind. Rick folgt Ciceros Maxime, die auch W. G. Müller in seinem Artikel in diesem Band<sup>2</sup> aufgenommen hat: „Einer sollte es [das rettende Brett] dem anderen abtreten, aber jenem, dessen Leben wertvoller ist um seinetwillen oder um des Landes willen.“ Dass

---

<sup>2</sup> Siehe o. S. 173.

Rick als der sich Opfernde letztlich doch nicht ‚untergeht‘, führt zu einem der schönsten Happy Ends Hollywoods, bei dem die neu gewonnene Tugend belohnt und die eher ätherische Liebe zu Ilsa Lund (Ingrid Bergmann) durch eine handfeste Männerfreundschaft ersetzt wird, die in Kriegszeiten sowieso wichtiger ist.

Das zweite Beispiel, eine der fast unzähligen Variationen des Fallschirmwitzes, entspricht in seiner durchaus erkennbaren moralischen Aussage dem Gedicht „Vergeltung“ von Anette von Droste-Hülshoff, das ebenfalls von W. G. Müller besprochen wird. Der Egoist, der das Rettungsmittel an sich reißt und damit einen Mitmenschen zum Tod verdammt, wird eben dadurch bestraft – die kosmische Gerechtigkeit des Gedichts findet ihre Analogie in der unwissentlichen Selbstzerstörung, die hier durch die selbstsüchtige Handlung erst ausgelöst wird.

Beide Beispiele folgen strukturell genau dem Gedankenexperiment, und es gibt jeweils ein rettendes Element, über dessen Nutzung eine Entscheidung getroffen werden muss. Die Möglichkeiten sind hier unbegrenzt, aber es zeigt sich, dass auch die Schiffsmetapher selbst immer wieder aufgegriffen und den neuen Genreanforderungen angepasst wird.

Das gilt natürlich vor allem für die mehr oder weniger fiktional ausgestalteten Bearbeitungen der paradigmatischen Schiffskatastrophe des 20. Jahrhunderts, den Untergang der Titanic. Dieses Unglück ist in einer ganzen Reihe inzwischen ikonischer Bilder ins kollektive Gedächtnis eingegangen – vom Orchester, das bis zur letzten Minute Ragtime-Melodien spielte; von den Passagieren des Zwischendecks, der dritten Klasse, die offenkundig die schlechtesten Rettungschancen hatten; von Männern, die als Frauen verkleidet versuchten, in Rettungsboote zu gelangen; von halbleeren Rettungsbooten, die nicht zum Unglücksort zurückkehrten, um noch weitere Menschen aufzunehmen, weil man fürchtete, zu viele Hilfesuchende würde die Boote zum Kentern bringen, und schließlich von dem Multimillionär Benjamin Guggenheim, der seiner Geliebten und auch anderen in ein Rettungsboot half, dann aber selbst zurückblieb, und von dem der Satz überliefert ist: “We’ve dressed up in our best and are prepared to go down like gentlemen.” All diese Motive finden sich selbstverständlich bei Wikipedia, mit unterschiedlicher Ausprägung in den diversen Verfilmungen des Unglücks, in Hans Magnus Enzensbergers „Der Untergang der Titanic“ – im zweiten, zwölften, achtzehnten und dreiundzwanzigsten Gesang – und teilweise in Bob Dylans apokalyptischem Song “The Tempest”.

Hier wird auf unterschiedliche Weise das Rettungsdilemma durchgespielt, und der panoramische Blick auf das Unglück erlaubt es, die verschiedenen Möglichkeiten eines stoischen, empathischen, moralischen oder auch egoistischen Verhaltens quasi simultan zu verfolgen. Gleichzeitig können die einzelnen Motive und narrativen Elemente auch als Metaphorisierungen für verschiedene

andere Themenkomplexe herangezogen werden, z. B. für das Scheitern eines technologischen Fortschrittsglaubens, das soziale Gefälle in einer Welt, die insgesamt dem Untergang entgegenläuft, oder das darwinsche Phänomen eines Überlebenskampfes bei schwindenden Ressourcen.

Gerade der letzte Aspekt findet sich gelegentlich auch in Texten oder Filmen, in denen es nicht mehr um das Überleben von Einzelnen geht, sondern um Gemeinschaften oder auch die gesamte Menschheit. Dabei kann die rettende Planke sehr unterschiedliche Formen annehmen – sie kann Rettungsort sein, etwa als Bunker nach einem Atomkrieg, ein Transportmittel, das wie bei dem inzwischen ikonischen Bild vom letzten amerikanischen Hubschrauber aus Saigon nur eine begrenzte Anzahl an Flüchtlingen aufnehmen kann, oder ein biologisch intaktes Reservat auf einer verwüsteten Erde – die Liste ließe sich sehr lang fortsetzen. Gemeinsam ist diesen Motiven, dass eine Auswahl getroffen werden muss, wer gerettet werden kann oder soll und wer ausgeschlossen bleibt und damit dem Tod – manchmal auch dem Elend – preisgegeben wird.

Dabei finden sich zwei wesentliche narrative Linien: Die Auswahl kann durch altruistische oder rationale Kriterien bestimmt werden oder sie kann machtpolitischen und damit auch egoistischen Bedingungen unterworfen sein. Analog dazu opfern sich entweder einzelne oder wenige für die größere Anzahl, oder eine elitäre Minderheit rettet sich und überlässt die Masse dem Untergang.

Besonders in der Science-Fiction werden diese Momente immer wieder durchgespielt und sind teilweise zum Klischee geronnen. Der Schiffbruch findet in der Havarie des Raumschiffs eine neue Ausformung und kehrt gleichzeitig zum ursprünglichen Bild zurück; die letzte Rettungskapsel, die letzte Sauerstoffflasche oder der letzte Raketenantrieb für einen Raumanzug übernehmen die Rolle der Planke, die nur eine Person tragen und retten kann. In diesen Fällen findet sich häufig ein Moment des Altruismus, indem sich eine der bedrohten Figuren für die andere oder eine größere Gruppe opfert, wobei das Auswahlprinzip meist traditionellen Maximen folgt; der Mann opfert sich für die Frau in Alfonso Cuaróns „Gravity“, der Vater für den Sohn in James Grays «Ad Astra», der Todkranke für die Gesunden in Clint Eastwoods „Space Cowboys“. In den beiden letztgenannten Filmen ist es jeweils Tommy Lee Jones, der sich für die anderen opfert, was nahelegt, dass ihm diese Rolle zugewachsen ist und eine Art Typecasting stattfindet.

In einer Variante des Motivs, die quasi in allen populären Genres zu finden ist, kann eine Gruppe nur durch Kooperation überleben – es handelt sich meist um die klassische Allegorie der Gesellschaft, die durch Kooperation eine wie auch immer geartete externe Bedrohung (Indianer, Zombies, Aliens, Schiffbruch, Naturkatastrophe) überstehen muss. Es ließe sich argumentieren, dass bei diesem

narrativen Muster die Kooperation selbst das Rettungsmittel ist.<sup>3</sup> Hier findet sich dann quasi ausnahmslos eine unkooperative Figur, die aus selbstsüchtigen Motiven nur das eigene Überleben sichern will und damit überhaupt erst das Rettungsdilemma hervorbringt. In einer Mangelsituation führt die egoistische Aneignung von Ressourcen zur Krise, in der nun nicht mehr wenig, sondern zu wenig zur Verfügung steht. Der Moralkodex Hollywoods – früher durch den Hayes-Code verbindlich, aber auch jetzt noch wirksam – erfordert in solchen Filmen, dass die Gier durch kollektive oder kosmische Gerechtigkeit bestraft wird und die anderen, oder zumindest die Identifikationsfiguren, trotz widriger Umstände doch noch gerettet werden.

Romane und Filme, in denen die Auswahl der Überlebenden egoistischen Interessen oder Machtstrukturen folgt, tragen meist dystopische Züge, und eine Minderheit kann sich auf Kosten der Mehrheit retten. Das rettende Element erscheint in Stanley Kubricks “Dr Strangelove” als Bunker, der nach einem Atomkrieg nur eine Elite aufnehmen kann, in Neill Blomkamps “Elysium” als Raumstation, auf der eine Oberschicht im Luxus überlebt, während der Rest der Menschheit auf einer überbevölkerten und ausgemergelten Erde dahinvegetiert, und manchmal auch als Raumschiff oder Raumflotte, durch die eine sorgfältig selektierte Gruppe nach einer weltumspannenden Katastrophe die Erde verlassen kann, während andere – z. B. Menschen mit genetischen Mängeln in Philip K. Dicks “Do Androids Dream of Electric Sheep” – zurückbleiben müssen.

Die Diskussion, ob die Menschheit eines Tages die entweder von uns zerstörte oder von einer kosmischen Katastrophe bedrohte Erde verlassen und eine Zufluchtsstätte auf anderen Planeten finden muss, wird durchaus ernsthaft von Wissenschaftlern geführt – u. a. Stephen Hawking setzte sich bis zu seinem Tod engagiert dafür ein, die Bedrohung ernst zu nehmen und daher auch ausreichend Forschungsmittel zur Verfügung zu stellen.<sup>4</sup> Das Bild einer Arche drängt sich hier auf, da nicht anzunehmen ist, dass die gesamte Erdbevölkerung an einem Exodus teilnehmen könnte, und daraus ergibt sich die Frage, wer für die Rettung unserer Spezies ausgewählt würde und nach welchen Kriterien die Auswahl zu erfolgen hätte. Zudem stellt sich die Frage, ob ein für Menschen nutzbarer Planet nicht auch eigene Lebensformen beherbergen würde und damit die Rettung der

<sup>3</sup> Die überzeugendste und gleichzeitig furchtbarste Version des Handlungsmusters, in dem Kooperation zur einzigen Rettungsmöglichkeit wird, findet sich wohl in William Norris’ “McTeague” bzw. in Erich von Stroheim’s Verfilmung „Gier“. In dem Roman erweisen sich die feindseligen Protagonisten als unfähig, selbst in der größten Gefahr ihren Konflikt aufzugeben, und so wird am Ende durch einen fortgesetzten Kampf inmitten von Death Valley quasi die rettende Planke zerstört, d. h. in diesem Fall, dass die letzten Wasservorräte verloren gehen. Am Ende ist McTeague mit Handschellen an seinen toten Widersacher gekettet ohne jede Möglichkeit, aus der Wüste entkommen zu können.

<sup>4</sup> Rincon (2018).

menschlichen Art durch die Vernichtung des einheimischen Lebens erkaufte werden müsste. Auf der Suche nach einer rettenden Planke würde die Menschheit möglicherweise diejenigen, die sie rechtmäßig nutzen, auslöschen.

Diese Überlegungen wurden schon Anfang der 1930er Jahre von Olaf Stapledon in „Last and First Men“ gleich mehrfach durchgespielt. In diesem Roman sind die Menschen zunächst durch eine drohende kosmische Katastrophe gezwungen, die Erde zu verlassen, und die Kolonisierung der Venus wird in Angriff genommen. Daraus ergeben sich zwei Probleme, die beide Aspekte des Rettungsdilemmas aufweisen. Einerseits ist die Venus bewohnt, und die künstliche Anpassung des Planeten an menschliche Bedürfnisse würde die indigenen Lebewesen ausrotten. Der Planet wird hier zu einem Überlebensmittel, und die Frage wird erörtert, ob die Eindringlinge oder die Urbevölkerung ihn weiter nutzen dürfen. Die Entscheidung wird von den menschlichen Kolonisatoren getroffen, die sie vor sich selbst damit rechtfertigen, die Lebensgrundlagen der einheimischen Spezies gingen in absehbarer Zeit sowieso zur Neige. „Thus the Venerians were doomed, and man would merely hasten their destruction.”<sup>5</sup> Und da die für die Besiedlung notwendige Anreicherung der Atmosphäre mit Sauerstoff die indigenen Arten langsam vernichtet, wird auch noch beschlossen, ihnen den ‚Gnadentod‘ zu geben: “[T]he Venerians were beginning to feel the effects of the poison, and in a few thousand years at most they would be exterminated. It was therefore determined to put them out of their misery as quickly as possible.”<sup>6</sup> Das zweite Problem betrifft die mögliche Selektion der Aussiedler, aber da der Zeitraum, der zur Verfügung steht, weit länger ist als die 600 Jahre, die Stephen Hawking für die Erde prognostiziert, ist es leichter zu lösen:

[I]t would be impossible for Venus ever to support the huge population of the earth. Steps had therefore been taken to ensure that the birth rate should fall far short to the death rate; so that, when the time should come, the race might emigrate without leaving any living members behind.<sup>7</sup>

Ein weiterer Fall, den Stapledon beschreibt, betrifft die später erforderliche Umsiedlung der Menschheit von der Venus auf den Neptun. Dort gibt es anscheinend keine indigenen Lebensformen, und der Planet kann also ohne Skrupel ‚terraformiert‘ werden. Da aber die Physiologie der existierenden Menschen nicht mit den Lebensbedingungen des Planeten in Einklang gebracht werden kann, wird für die Besiedlung eine neue menschliche Art künstlich hervorgebracht. Das Problem der Selektion wird auch hier umgangen.

---

<sup>5</sup> Stapledon (1968: 190).

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid., 191.

Die bisher genannten Fälle beschreiben Situationen, die bei allen Unterschieden doch auch deutliche Parallelen zum ursprünglichen Rettungsdilemma aufweisen. Es ging jeweils wieder um Situationen, in denen eine begrenzte Ressource – die rettende Planke – nicht für alle Betroffenen ausreicht und daher eine Entscheidung getroffen werden muss, wer sie nutzen darf. Dies kann durch Egoismus oder Altruismus geschehen und damit durch zwei Verhaltensweisen, die als gegensätzliche Elemente im menschlichen Sozialverhalten vorhanden zu sein scheinen. Die Diskussion darüber wird in vielen verschiedenen Disziplinen geführt, u. a. in den Kognitionswissenschaften, der Anthropologie, den Rechtswissenschaften, der Ökonomie, der Spieltheorie und der evolutionären Verhaltensforschung. Sie berührt dabei die wesentliche Frage, wie in einer Evolutionsgeschichte, in der der Kampf um das Überleben der anscheinend bestimmende Faktor war, altruistisches Verhalten überhaupt entstehen konnte. Da das heroische Selbstopfer notwendigerweise zu einer geringeren Zahl an Nachkommen führt, sollten die Gene, die es zulassen, in kürzester Zeit der Selektion zum Opfer fallen.<sup>8</sup> Der Mensch aber ist ein soziales Wesen, das nicht nur in der Natur, sondern auch in der Gemeinschaft bestehen muss, und es lässt sich argumentieren, dass in unserer evolutionären Geschichte auch eine Anpassung an die Erfordernisse des Soziallebens stattgefunden hat. Zwischen extrem individuellen Arten wie Bären oder Tigern, in denen das Überleben des Einzelnen im Vordergrund steht, und Superorganismen wie Ameisenkolonien, die sich aus einzeln nicht überlebensfähigen Organismen zusammensetzen, nehmen wir eine Zwischenposition ein. Die Selektion betrifft hier nicht nur das Individuum, sondern auch Gemeinschaften, von denen manche besser überlebensfähig sind als andere. Die menschliche Opferbereitschaft richtet sich dabei vornehmlich auf diejenigen, die uns nahestehen, also auf Mitglieder der Familie oder des Clans, die zumindest einen Teil unserer Gene teilen,<sup>9</sup> und es ist bekannt, dass in Krisensituationen wie z. B. Kriegen künstlich Ersatzfamilien wie Waffenbruderschaften konstruiert werden, die die Opferbereitschaft für die Gemeinschaft fördern sollen. Für unser Verhalten bedeutet das, dass wir innerhalb unserer sozialen Gruppen einerseits egoistische bzw. machiavellistische Züge tragen, die unseren Erfolg und damit eine höhere Reproduktionsrate begünstigen, andererseits aber im Verband kooperieren und Ressourcen teilen, weil auch soziales oder altruistisches Verhalten Anerkennung findet, während übertriebene Selbstsucht und Machtgier zum Ausschluss aus der Gemeinschaft führen können. Auch Kooperation und Opferbereitschaft können damit dem eigenen Vorteil dienen und

---

<sup>8</sup> Wilson (1978: 152-153).

<sup>9</sup> Ibid., 158-159.

z. B. durch soziale Anerkennung die Reproduktion begünstigen.<sup>10</sup> Diese Darstellung ist natürlich vereinfacht, und es soll keinesfalls nahegelegt werden, dass das menschliche Verhalten vollkommen biologisch determiniert wäre, sondern lediglich, dass es ein Verhalten gibt, das durch unser evolutionäres Erbe beeinflusst wird und auf unterschiedlichste Weise kulturell geformt werden kann. Dementsprechend wirkt dieses Verhalten auch in der Literatur oder Filmen auf die Betrachter, und während eine Welt, die von Egoismus geprägt ist, als Dystopie wahrgenommen wird, ruft Altruismus – kulturell oder evolutionär kodiert – Empathie hervor. Der Gentleman opfert sich für die Frau, der Vater für den Sohn, der einzelne Kranke für die Gruppe, wobei die emotionale Reaktion des Publikums verstärkt wird, wenn die sozialen Beziehungen klar erkennbar sind. Das Selbstopfer für völlig Fremde ist weniger stark besetzt als das für die Geliebte oder das Kind.

### *Die Einen und die Vielen*

Ein Motiv, das in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen wurde und dabei besonderes Entsetzen hervorruft, dreht das hier beschriebene Handlungsmuster um – eine Mutter opfert sich nicht für ihr Kind, sondern tötet es in größter Gefahr, um sich selbst und andere zu retten. Die vermutlich früheste Fassung findet sich in Władysław Szpilman's Autobiografie, die zuerst 1946 unter dem Titel „Śmierć miasta“ („Tod einer Stadt“) erschien, 1998 erweitert als „Das wunderbare Überleben“ ins Deutsche und 1999 als „The Pianist“ ins Englische übersetzt wurde und vermutlich am besten durch die Verfilmung von Roman Polański 2002 bekannt ist. Hier ist die betreffende Passage:

Unsere Nerven strapazierte vor allem die Frau in unserer unmittelbaren Nähe, die ununterbrochen ihre Frage: „Warum habe ich es erstickt?“ vor sich hin sprach. Wir wussten jetzt, worauf sich die Frage bezog. Unser Kaufmann hatte es in Erfahrung gebracht. Als alle das Haus verlassen mussten, versteckte sich die Frau mit ihrem Mann und ihrem Kind in einem vorbereiteten Schlupfloch. Als die Polizei dann vorüberging, fing das Kind an zu weinen, und die Mutter erstickte es vor Angst mit den eigenen Händen. Leider hatte das nichts geholfen. Das Weinen und das Röcheln des Kindes waren gehört worden, und das Versteck wurde enttarnt.<sup>11</sup>

Die hier dargestellte reale Situation entspricht natürlich nicht genau dem Rettungsdilemma, da es dabei nicht darum geht, entweder das Baby oder die Gruppe zu retten – bei einer Entdeckung sind alle gleichermaßen den Nazis ausgeliefert, und eben dies geschieht auch. Eine Variante der Geschichte bietet allerdings einen anderen Ausgang: In der allerletzten Folge der Fernsehserie M\*A\*S\*H

---

<sup>10</sup> Whiten (1999: 495).

<sup>11</sup> Szpilman (1998: 101).

(Staffel 11, Folge 16, “Goodbye, Farewell, and Amen”) durchleidet eine der Hauptfiguren, der Armeearzt Hawkeye Pierce, ein Trauma. Er beschreibt, wie bei der Rückkehr von einer Exkursion Flüchtlinge und verwundete Soldaten aufgegriffen wurden, der Bus dann aber abseits der Straße Schutz vor einer feindlichen Patrouille suchen musste. Um nicht entdeckt zu werden, befahl Hawkeye einer Frau, ihr gackerndes Huhn zum Schweigen zu bringen, und sie erwürgte es. Es stellt sich dann allerdings heraus, dass es sich hierbei um eine Deckerin-nerung handelt, und dass die Frau in Wirklichkeit ihr eigenes Kind erstickte und die Gruppe möglicherweise genau dadurch gerettet wurde.

Bei Martin Amis taucht eine Variante von Szpilman's Geschichte in dem Roman “Time’s Arrow” auf, in dem das Leben eines Arztes, der sich später als ehemaliger Nazi und Kriegsverbrecher erweist, rückwärts erzählt wird. Hier ist es die Hauptfigur, die die Versteckten – eine Gruppe von etwa 30 Personen – bei einer Hausdurchsuchung durch das Weinen des Kindes entdeckt. Das Entsetzen muss durch die spezifische Erzählweise der Zeitumkehr erst vom Leser erschlossen werden – wie alle Gräu- und Gewalttaten erscheint auch diese Episode zunächst als humanitärer Akt, und die verängstigten Juden werden scheinbar von dem Nazi in Sicherheit gebracht und im Haus versteckt. Durch die zeitliche Reorganisation wird die absolute Negation aller Menschlichkeit und jedes Sinnes im Nationalsozialismus hervorgehoben – die Propaganda könnte ihre Versprechungen nur einlösen, wenn jede Kausalität und jede Handlung vollständig in ihr Gegenteil verkehrt würden. Das Baby taucht allerdings schon früher im Roman – also chronologisch später – in einem wiederkehrenden Motiv als “bomb baby” auf. Das Trauma, das damit verbunden ist, löst sich erst spät im Roman auf, und zunächst wird das bedrohliche Kind mit Abtreibungen verbunden, die der Protagonist an einigen seiner Liebschaften durchführt. Hier sind die Babys selbstverständlich stumm, und es sind die schwangeren Frauen, die bei dem Eingriff still bleiben müssen.<sup>12</sup> Noch später (früher) fragt er sich, ob das totgeborene Kind, das seine Frau noch während des Krieges gebiert, das ‘bomb baby’ sei, und jetzt kündigt sich die wahre Geschichte an, wenn er anmerkt, dieses Kind hätte nicht “the physical power that the bomb baby exerted, over its parents and over everyone else in the black room: some thirty souls.”<sup>13</sup> Erst danach erfährt der Leser dann von der zugrunde liegenden Geschichte, die hier nicht im Warschauer Ghetto, sondern in einem namenlosen Dorf in Ostpolen oder Westrussland stattfindet und mit der sofortigen Ermordung der Opfer endet. Martin Amis verknüpft also in seinem Roman Szpilman's Erinnerung mit dem Thema Abtreibung, und durch die Bezeichnung ‘bomb baby’ wird auch

<sup>12</sup> Amis (1991: 101).

<sup>13</sup> Ibid., 135.



noch implizit eine Verbindung zu einer weiteren Katastrophe des 20. Jahrhunderts gezogen, denn der Codename der ersten Atombombe, die auf Hiroshima abgeworfen wurde, lautete "Little Boy". Auch bei der Diskussion um den Einsatz der Atombombe findet sich die Frage, ob durch den Tod einer kleineren Anzahl von Opfern – in diesem Fall die unglaubliche Menge von etwa 150 000 direkt oder mittelbar getöteter Menschen – ein noch größeres Übel, die Fortführung des Krieges, verhindert werden darf.

Die Frage, ob jemand geopfert werden darf, um damit andere – meist eine größere Gruppe – zu retten, ist ein wiederkehrendes Thema der Moralphilosophie des 20. Jahrhunderts, und auch Steven Pinker zieht als fast schon abgenutztes Beispiel Szpilmans Episode heran:

Consider the old chestnut from moral philosophy: a family is hiding from the Nazis in a cellar. Should they smother their baby to prevent it from crying and giving away their location, which would result in the deaths of everyone in the family, baby included?<sup>14</sup>

Dies ist eine der beiden wesentlichen Verschiebungen bei der Wiederaufnahme des Rettungsdilemmas im 20. Jahrhundert, die schon früher gelegentlich in der Diskussion auftauchten, jetzt aber zunehmend an Bedeutung gewinnen. Zunächst lässt sich feststellen, dass Zahlen in den Vordergrund treten und in der Diskussion weit wichtiger sind als die wie auch immer definierte Bedeutung der betroffenen Personen oder deren Wert, wie ihn z. B. Cicero und später auch William Godwin als Entscheidungskriterium heranzogen (siehe oben, W. G. Müller<sup>15</sup> weist darauf hin, dass es numerische Überlegungen auch schon bei Leibniz gab). Die Annahme, manche Menschen hätten einen höheren Wert als andere, wird wie im Fallschirmwitz oder auch in den schon genannten quasi dystopischen Werken in Frage gestellt. Es lässt sich also eine utilitaristische Perspektive auf das Problem erkennen, und die Frage lautet nun, ob es tatsächlich unter allen Umständen zutrifft, dass das Wohlergehen einer größtmöglichen Zahl anzustreben ist und dabei auch das Unglück einer Minderheit in Kauf genommen werden darf oder soll. Die zweite Verschiebung betrifft die Entscheidungsinstanz, und im Gegensatz zu den bisher genannten Fällen geht es nicht mehr unbedingt um die Frage, wie man sich als Betroffene in einer Gefahrensituation ethisch zu verhalten hätte und wer sich gegebenenfalls für einen oder mehrere andere opfern sollte. Stattdessen liegt die Entscheidung in den vielfältigen Gedankenexperimenten zunehmend bei einer externen Person, die durch das Geschehen nicht selbst bedroht ist, aber aktiv durch Entscheidungen und Handlungen den Ausgang bestimmen kann.

---

<sup>14</sup> Pinker (2012: 507).

<sup>15</sup> Siehe o. S. 178.

Beide Aspekte liegen dem sogenannten Trolley-Problem bzw. Weichenstellerfall zugrunde, das 1967 von Philippa Foot in ihrem Aufsatz “The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect” formuliert wurde – es ist denkbar, dass Martin Amis die Abtreibungsthematik in seinem Roman auch aus diesem Text bezogen hat. Das Trolley-Problem beschreibt das Dilemma des Fahrers einer defekten Lokomotive, die nicht gebremst werden kann. Sie steuert auf ein Gleis zu, auf dem fünf Bahnarbeiter stehen, die durch den Zug getötet würden. Der Fahrer könnte aber noch eine Weiche stellen und die Lokomotive auf ein anderes Gleis führen, auf dem nur ein Arbeiter steht. Die moral-ethische Frage lautet, ob der Fahrer die Entscheidung treffen darf, aktiv eine Person zu töten, um eine größere Anzahl zu retten. Das im Titel des Aufsatzes angesprochene Prinzip der Doppelwirkung, das unter anderem in der katholischen Moralphilosophie eine Rolle spielt, unterscheidet hier zwischen intendierten Folgen einer Handlung und solchen, die zwar vorhersehbar sind, aber nicht intendiert werden. Auf das Gedankenexperiment von Karneades übertragen wäre es eine ethisch vertretbare Handlung, die rettende Planke zu ergreifen, auch wenn ich sie damit jemandem entziehe, der in der Folge, von mir unbeabsichtigt, ertrinkt. Es wäre aber nicht vertretbar, jemanden zu ertränken, um mir so die Planke zu sichern. In Foots Artikel werden mehrere Szenarien vorgestellt, von denen manche eine unerwünschte Konsequenz als Nebeneffekt nach sich ziehen, während andere auf einer Handlung beruhen, die eine direkte Schädigung als Voraussetzung des beabsichtigten Ergebnisses beinhaltet. Das Trolley-Problem erscheint nur als ein Beispiel unter vielen.

Es ist unmöglich, an dieser Stelle die vielen Varianten und die intrikatsten moralischen und rechtlichen Überlegungen auszuführen, die in der Diskussion herangezogen werden. Ein wichtiger Aspekt soll allerdings erwähnt werden: Bei psychologischen Untersuchungen zu unterschiedlichen Ausformungen des Trolley-Problems wird deutlich, dass die Entscheidung der Befragten nicht rein rationalen Gesichtspunkten oder auch einer klaren Anwendung ethischer Kriterien folgt, sondern dass die Notwendigkeit einer direkten eigenen Handlung als maßgebliches Element erscheint und damit ausschlaggebend für die Bewertung wird. So wird von den meisten angegeben, dass sie als Fahrer des Zuges die Weiche stellen und den Einzelnen überfahren würden, um damit fünf Leben zu retten.<sup>16</sup> Schon weniger Befragte würden entscheiden, dass sie als außenstehende und unbetroffene Beobachter diese Entscheidung treffen und die Weiche stellen würden.<sup>17</sup> Es macht offenbar für unsere intuitive Reaktion einen Unterschied, ob jemand aktiv getötet wird – der Fahrer tötet, da er den Zug steuert,

---

<sup>16</sup> Thomson (1995: 1395-1396).

<sup>17</sup> Ibid., 1397.

entweder fünf Bahnarbeiter oder einen – oder ob der externe Beobachter entscheidet, passiv fünf Personen sterben zu lassen oder eine bewusst zu töten. Wird das Gedankenexperiment noch einmal verschärft, so sinkt die Bereitschaft zum Eingreifen drastisch, und kaum jemand wäre bereit, einen korpulenten Menschen von einer Brücke auf das Gleis zu stoßen, um so den Zug abzubremsen und die fünf Bahnarbeiter zu retten.<sup>18</sup>

Eben dieser Gesichtspunkt wurde schon früher in Bertold Brechts Schulooper „Der Jasager“ angesprochen; dabei wurde jedoch in den Vordergrund gestellt, dass auch das passive Hinnehmen einer eigentlich unerwünschten, aber unausweichlichen Konsequenz eine Handlung ist. Während einer Seuche unternehmen ein Lehrer, drei Studenten und ein Knabe eine Expedition über ein Gebirge, um Medizin und Unterweisung zu erlangen. Auf dem Weg erkrankt der Knabe, und es wird von ihm erwartet, dass er sich einverstanden erklärt, zurückgelassen und damit dem Tod überantwortet zu werden. Wie im Trolley-Problem geht es um die Frage, ob es besser ist, einen sterben zu lassen, damit eine größere Anzahl gerettet werden kann. Das Gedankenexperiment unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Punkt vom Trolley-Problem, denn der Knabe stimmt zu und opfert sich damit zugunsten des wichtigeren Ziels. Er besteht aber darauf, nicht einfach zurückgelassen zu werden, sondern in eine Schlucht geworfen und damit getötet zu werden:

DER KNABE: Ich will etwas sagen: Ich bitte Euch, mich nicht hier liegenzulassen, sondern mich ins Tal hinabzuwerfen, denn ich fürchte mich, allein zu sterben.

DIE DREI STUDENTEN: Das können wir nicht.

DER KNABE: Halt, ich verlange es.

DER LEHRER: Ihr habt beschlossen, weiterzugehen und ihn dazulassen. Es ist leicht, sein Schicksal zu bestimmen, Aber schwer, es zu vollstrecken. Seid ihr bereit, ihn ins Tal hinabzuwerfen?<sup>19</sup>

Der Lehrer spricht hier zwei Ebenen des Prinzips der doppelten Wirkung an. Einerseits macht es, wie es Foot ausgeführt hat, moralphilosophisch einen Unterschied, ob man jemanden seinem Schicksal überlässt und dabei billigend in Kauf nimmt, dass der Tod unausweichlich ist, oder ob man die Tötung aktiv vollzieht. Zudem entspricht diese Position auch dem kognitiven Zugang zu dem Dilemma, und es besteht ein erheblicher Unterschied zwischen einer rationalen Entscheidung und einer emotional besetzten Handlung. Tatsächlich allerdings ist es vielleicht schwerer, aber doch humaner, den Knaben schnell sterben zu lassen, anstatt ihn langsam an der Krankheit dahinsiechen zu lassen oder auch

---

<sup>18</sup> Ibid., 1409.

<sup>19</sup> Brecht (1966: 38-39).

wilden Tieren auszusetzen. Durch seine Forderung zwingt der Knabe die Studenten, sich empathisch mit den Folgen ihrer – in diesem Stück durchaus nachvollziehbaren – Entscheidung auseinanderzusetzen und zu erkennen, dass auch das scheinbar passive Zulassen des Sterbens eine aktive Handlung ist.

Das Trolley-Problem hat in der Folge der Anschläge vom 11. September 2001 und durch die weiterhin bestehende Gefahr von Terrorangriffen die abstrakte Form eines Gedankenexperiments verloren und auch Eingang in die Rechtsprechung und Gesetzgebung gefunden – Felix Herzog, Professor für Strafrecht und Rechtsphilosophie, weist in diesem Zusammenhang explizit auf die Nähe dieser Problematik zu der Planke des Karneades hin.<sup>20</sup> Das deutsche Luftsicherheitsgesetz von 2005 erlaubte durch eine Abschussbefugnis den Einsatz von Waffengewalt, wenn ein Flugzeug offenbar gegen Menschen eingesetzt werden soll und es keine andere Abwehrmöglichkeit gibt. Dieser Teil des Gesetzes wurde inzwischen für nicht verfassungskonform erklärt, da die Menschen, die bei einem Abschuss geopfert würden, nicht mehr als „Subjekte mit Würde und unveräußerlichen Rechten“ wahrgenommen würden und es daher „mit dem Recht auf Leben (Art. 2 Abs. 2 Satz 1 GG) in Verbindung mit der Menschenwürdegarantie (Art. 1 Abs. 1 GG) nicht vereinbar“ sei.<sup>21</sup> Damit stehen zwei Grundprinzipien nebeneinander, die rein logisch auch als Gegensatz gefasst werden könnten. Einerseits sind vor dem Gesetz alle Menschen gleich, so dass es, wie schon oben erwähnt, keine Bemessung eines Wertes oder einer Bedeutung geben kann, aus der heraus die Bevorzugung bei einer Rettung begründet werden könnte. Andererseits bleibt aber auch eine rein numerische Bewertung dieser gleichwertigen Menschenleben ausgeschlossen – die Würde des Menschen ist ein absoluter Wert, der sich mathematischen Operationen entzieht. Allerdings findet sich in der Begründung des Urteils auch eine Klausel, nach der „hier nicht zu entscheiden [ist], wie ein gleichwohl vorgenommener Abschuss und eine auf ihn bezogene Anordnung strafrechtlich zu beurteilen wären“<sup>22</sup> – der Gesetzgeber darf keine rechtliche Grundlage für einen Abschuss schaffen, die rückwirkende Beurteilung aber bliebe der Rechtsprechung überlassen.

Die Bedeutung dieses Urteils des Bundesverfassungsgerichtes ist kaum zu überschätzen, aber es zeigt sich, dass die allgemeine Beurteilung solcher Dilemmata und Notsituationen davon abweichen kann. So wurde die Entscheidung des

---

<sup>20</sup> Herzog (2006: 91).

<sup>21</sup> <https://www.bundesverfassungsgericht.de/SharedDocs/Pressemitteilungen/DE/2006/bvg06-011.html>. Zulässig ist allerdings der Abschuss von Flugzeugen, in denen sich ausschließlich Terroristen befinden. Da diese die Situation ausgelöst haben, können sie dafür auch in die Verantwortung genommen werden, und da sie dabei Menschenleben bedrohen, besteht ein Recht zur Verteidigung Unschuldiger.

<sup>22</sup> BverfGe 115, 118-166 (130).

Verfassungsgerichtes in der folgenden Diskussion teils vehement kritisiert.<sup>23</sup> Die Frage nach der strafrechtlichen Beurteilung war dann Inhalt des Fernsehfilms „Terror – Ihr Urteil“ von Lars Kraume, der auf einem Theaterstück von Ferdinand von Schirach basiert. Darin droht ein Entführer, ein Flugzeug mit 164 Passagieren auf ein vollbesetztes Fußballstadion zu lenken. Der Pilot eines Kampffligers entscheidet sich, auch ohne Befehl das Flugzeug abzuschießen, und alle Passagiere sterben. Der Film zeigt das fiktive Gerichtsverfahren, bei dem die Zuschauer als Schöffen aufgefordert waren, für einen Schuld- oder Freispruch zu votieren – 13,1 % sprachen den Angeklagten schuldig, 86,9 % plädierten für unschuldig.<sup>24</sup>

Die wohl radikalste Fassung des Gedankenexperiments findet sich allerdings in einer Graphic Novel, in Alan Moores und Dave Gibbons' „Watchmen“.<sup>25</sup> Darin steuert die Welt offenbar unaufhaltsam auf einen Atomkrieg zu. Eine Superheldenfigur, Adrian Veidt/Ozymandias, ein genialer Wissenschaftler mit quasi unbegrenzten finanziellen Mitteln, fingiert einen Angriff aus dem Weltall, bei dem New York getroffen wird und Millionen Menschen sterben. Als Folge verbünden sich die Supermächte gegen den vermeintlichen außerirdischen Feind, und es könnte ein neues friedliches Zeitalter anbrechen. Die anderen Vigilanten, die Veidt auf die Spur gekommen sind, müssen sich nun entscheiden, ob sie die Wahrheit der Öffentlichkeit bekannt machen, Veidt als Massenmörder anklagen, damit aber auch einen Rückfall in die Zeit eines sehr wahrscheinlichen nuklearen Weltkriegs in Kauf nehmen, oder ob sie ihr Wissen für sich behalten und damit die gezielte Vernichtung New Yorks und seiner Einwohner als schreckliches, aber wirksames Mittel zum Zweck akzeptieren. Moralisches Handeln führt potentiell in die Katastrophe, die Utopie einer friedlichen Welt würde mit dem Tod von Millionen erkaufte. Drei mehr oder weniger rationale maskierte Helden entscheiden sich, Schweigen zu bewahren, ein weiterer, Rohrschach, der als Psychopath mit faschistoiden Zügen gezeichnet ist, verweigert die Zustimmung und wird getötet. Auf den letzten Seiten besteht die Möglichkeit, dass Rohrschachs Tagebuch von einem winzigen rechtslastigen Verlag veröffentlicht wird, und die Leser stehen, bevor der Text ohne Auflösung endet, quasi vor der Frage, ob sie das wünschen oder nicht.

Auch hier wird, wie bei „Terror – Ihr Urteil“ nicht die Frage gestellt, ob die Leser selbst die Entscheidung treffen würden, die geringere Anzahl von Menschenleben zu opfern, sondern nur die nach der rückwirkenden Akzeptanz. Im Falle von „Watchmen“ geht es allerdings nicht um eine moralische Beurteilung

---

<sup>23</sup> Khan (2013: 147-148).

<sup>24</sup> <https://www.daserste.de/unterhaltung/film/terror-ihr-urteil/sendung/terror-ihr-urteil-100.html>.

<sup>25</sup> Vgl. zum Folgenden den Essay von Dirk und Marie Vanderbeke „Graphic Dystopia: Watchmen (Moore/Gibbon, 1986-1987) and V for Vendetta (Moore/Lloyd, 1982-1989)“ (2015: 201-220).

der Handlung selbst – die Protagonisten sind vollkommen entsetzt von dem massenmörderischen Anschlag – sondern um die Frage, ob man, nachdem er schon einmal stattgefunden hat, nicht wenigstens die sich daraus ergebenden fraglos positiven Folgen zulassen und dafür die Wahrheit verschweigen soll. Der Titel von Immanuel Kants Schrift, „Über ein vermeintliches Recht aus Menschenliebe zu lügen“ drängt sich hier auf und auch der darin ausgeführte Gedanke, dass die Lüge in letzter Konsequenz „ein Unrecht ist, das der Menschheit überhaupt zugefügt wird,“<sup>26</sup> auch wenn Kant darin nur Situationen verhandelt, in denen der Befragte zu einer Aussage genötigt wird oder einer Beantwortung nicht ausweichen kann. Das Schweigen und daraus folgend das Verschweigen einer Wahrheit, nach der nicht gefragt wird, wäre daher von seinem absoluten Verbot der Lüge nicht abgedeckt. Es ließe sich in dem hier ausgeführten Fall einer gezielt herbeigeführten Katastrophe allerdings argumentieren, dass das Verschweigen einer Lüge gleichkommt, bzw. dass die Protagonisten letztlich ihr Wissen leugnen und damit lügen müssten.

Verschärft wird das Dilemma in „Watchmen“ noch dadurch, dass Veidt als völlig zwiespältige Figur gezeichnet ist. Einerseits erscheint er als Idealist, der unter der Last seiner Entscheidung leidet:

I've made myself feel every death. By day I imagine endless faces, by night ... Well, I dream about swimming towards a hideous ...<sup>27</sup> No. Never Mind. It isn't significant ... What's significant is that I know. I know I've struggled across the backs of murdered innocents to save humanity ... But someone had to take the weight of that awful necessary crime.<sup>28</sup>

Andererseits gehört Veidt aber auch als einer der reichsten Männer zu denjenigen, die von der schönen neuen Welt profitieren, und auf einer der letzten Seiten sieht man die Werbung für seine neuen Kosmetikprodukte unter dem Markennamen *Millennium* – die biblischen Untertöne sind unüberhörbar. Antichrist und Erlöser scheinen hier zusammenzufallen, und das künftige goldene Zeitalter trägt utopische wie dystopische Züge.

### *Reale und fiktionale Familientragödien*

Die zuletzt ausgeführten Beispiele waren weitgehend hypothetisch angelegt und könnten, wie die Planke des Karneades, als Gedankenexperimente verstanden werden. Die Entscheidung, ein mit Passagieren besetztes Flugzeug abzuschießen,

<sup>26</sup> Kant (1993 [1797]: 638).

<sup>27</sup> Dieses Motiv bezieht sich auf eine Nebengeschichte im Comic, die hier nicht ausgeführt werden muss.

<sup>28</sup> Moore und Gibbons (1986-1987: 12/27).

musste noch nicht getroffen werden, und Brechts Lehrstück wie auch der Fernsehfilm und die Graphic Novel stellen dem Publikum Fragen, die zum Glück nicht direkt beantwortet werden müssen. Die Argumentation von Philippa Foote betrifft aber auch noch Fälle, die durchaus entschieden werden mussten, und bei denen dem Prinzip der Doppelwirkung eine Rolle zukam. Die Analogie zu Karneades' Problemstellung ist dabei nicht völlig zutreffend, aber eine Nähe dazu ist sicher gegeben.

Der Aufsatz von Foote richtete sich, wie auch im Titel ausgewiesen, auf gravierende Probleme, die bei Schwangerschaften auftreten können und die schließlich die ärztliche Entscheidung erfordern, ob entweder das Kind oder die Mutter gerettet werden soll. Eine andersgeartete, aber doch auch ähnliche Situation ergibt sich bei siamesischen Zwillingen, die weder gemeinsam noch jeweils getrennt lebensfähig sind. Bekannt wurde der Fall von Mary und Jodie Attard – die Namen wurden für die Berichterstattung geändert – bei denen Jodies Herz die Blutversorgung für beide Körper leistete und damit auf Dauer überfordert war. Ohne Operation wären beide nach kurzer Zeit gestorben, eine operative Trennung aber war für Mary direkt tödlich. Die Eltern lehnten als gläubige Katholiken den Eingriff ab, der Einspruch wurde aber von einem Gericht abgewiesen und die Operation durchgeführt. Jodie überstand die Trennung sehr gut und führt heute ein weitgehend normales Leben. Mary starb, nachdem die für sie lebenswichtige Arterie durchtrennt wurde. In dem Verfahren wurde implizit auch die Planke des Karneades angesprochen, d. h. die Situation,

in which a person may be faced with the dilemma of whether to save himself or others at the cost of harm or even death to a third person. The dilemma generally rises as the result of an emergency, and the examples (real or imagined) are typically concerned with disasters at sea, or emergencies during mountaineering or other hazardous activities. If a person, faced with such a dilemma, acts with the intention of saving his own life (or the lives of others), it may be said that that leaves no room for a guilty intention to harm or even kill the third person. Equally it may be said that although he must [...] be taken to have intended the death which he foresaw as virtually certain, he has a defence of necessity.<sup>29</sup>

Gleichzeitig wurden aber noch eine Vielzahl von alternativen Möglichkeiten herangezogen und diskutiert, um den Fall zu bewerten, darunter Jodies Recht auf Verteidigung gegen einen – wenn auch unwissenden und hilflosen – Angreifer, der ihr die Lebensmöglichkeit entzieht:

The reality here – harsh as it is to state it, and unnatural as it is that it should be happening – is that Mary is killing Jodie. [...] Mary uses Jodie's heart and lungs to receive and use Jodie's oxygenated blood. This will cause Jodie's heart to fail and cause Jodie's death.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> [2000] EWCA Civ 254 (<https://www.bailii.org/ew/cases/EWCA/Civ/2000/254.html>).

<sup>30</sup> Ibid.

In der abschließenden Urteilsbegründung wurde dann aber auch das Prinzip der Doppelwirkung betont:

In this case the purpose of the operation would be to separate the twins and so give Jodie a reasonably good prospect of a long and reasonably normal life. Mary's death would not be the purpose of the operation, although it would be its inevitable consequence. The operation would give her, even in death, bodily integrity as a human being. She would die, not because she was intentionally killed, but because her own body cannot sustain her life.<sup>31</sup>

Die Eltern legten gegen dieses Urteil keinen weiteren Widerspruch ein.

Der Fall von Mary und Jodie Attard wird, wenn auch nur kurz und in fiktionalisierter Form, in Ian McEwans Roman "The Children Act" von 2014 angesprochen. Hier ist es die Protagonistin Fiona Maye, die als Richterin über den Fall entscheiden und das Urteil begründen muss – Sir Alan Ward, der Richter im Fall der Attard-Zwillinge, wird im Text und dann auch in den Danksagungen erwähnt. Ward war zudem auch Richter in dem Prozess, der im eigentlichen Zentrum des Romans steht und ebenfalls in fiktionalisierter Form von der Protagonistin entschieden wird – es geht dabei um einen minderjährigen Zeugen Jehovas, der eine lebensnotwendige Bluttransfusion ablehnt. Und noch ein dritter Fall wird ihr zugeschrieben, bei dem das Sorgerecht einer geschiedenen ehemals jüdisch-orthodoxen Frau und die Schulbildung ihrer Töchter verhandelt wird – in einem vergleichbaren Fall wurden 2012 in New York drei Kinder von ihrer Mutter getrennt und 2015 gegen sie entschieden; das Berufungsgericht hob 2017 diese Entscheidung auf. Die im Roman ausgeführten Fälle stehen damit jeweils wieder in Zusammenhang mit strikten religiösen Glaubensvorstellungen. Die Entscheidungen sind somit mehr als eine Abwägung zwischen den betroffenen Personen und ihren Handlungen; verhandelt werden auch gegensätzliche Wertesysteme, bei denen säkulare Konzepte von Menschenwürde und dem Recht auf Leben mit dem Glauben an eine unsterbliche Seele und göttliche Befehle kollidieren. Die Planke des Carneades trägt nicht nur Menschen, sondern auch Weltbilder, und die Entscheidung, wer unter welchen Bedingungen gerettet wird, folgt nicht der Bewertung der Personen, sondern der Einschätzung der Ideologien, die dabei in die Waagschale geworfen werden.

Bei McEwans Fiktionalisierung des Falls von Jodie und Mary Attard werden die Kinder zu Jungen mit den biblischen Namen Mark und Matthew; statt auf Gozo leben die Eltern in Jamaika. Der wesentlichste Aspekt ist jedoch, dass die Gedanken und Motive der Richterin dargestellt werden und damit die juristische Argumentation und die Anwendung der abstrakten rechtlichen Prinzipien ein Gegengewicht erfährt. Dabei wird zunächst der Konflikt der Wertesysteme thematisiert:

---

<sup>31</sup> Ibid.



As for the spectrum of positions, at one end were those of secular utilitarian persuasion, impatient of legal detail, blessed by an easy moral equation: one child saved better than two dead. At the other stood those of not only firm knowledge of God's existence but an understanding of his will.<sup>32</sup>

Es folgt die Betonung, dass es eben nicht um eine Abwägung moralischer Fragen, sondern um die adäquaten Rechtsprinzipien geht. Dabei zitiert Fiona Maye paradoxerweise aus der Einleitung von Alan Wards tatsächlicher Urteilsbegründung:

Quoting Lord Justice Ward, Fiona reminded all parties in the opening lines of her judgment, "This court is a court of law, not of morals, and our task has been to find, and our duty is then to apply, the relevant principles of law to the situation before us – a situation which is unique."<sup>33</sup>

Dann aber, direkt folgend, wird ihre eigene Motivation klargestellt: "In this dire contest there was only one desirable or less undesirable outcome, but a lawful route to it was not easy."<sup>34</sup> Die Frage lautet offenbar nicht mehr, welche rechtlichen Prinzipien relevant sind; das Recht ist nicht die Grundlage des Urteils, sondern es stellt Instrumente zur Verfügung, aus denen diejenigen herausgesucht und ausgewählt werden, durch die das gewünschte Urteil begründet werden kann.

Die kurzen Ausführungen zu der Urteilsbegründung folgen dann den Vorgaben des tatsächlichen Urteils von Alan Ward, das heißt, die Verteidigung von Marks Leben und das Prinzip des Doppeleffekts stehen darin im Vordergrund:

Regarding the all-important matter of intent, the purpose of the surgery was not to kill Matthew but to save Mark. Matthew, in all his helplessness, was killing Mark and the doctors must be allowed to come to Mark's defence to remove a threat of fatal harm. Matthew would perish after the separation not because he was purposefully murdered, but because on his own he was incapable of flourishing.<sup>35</sup>

McEwan schrieb in einem Artikel im "Guardian", "The law versus religious belief", es handle sich bei solchen Urteilsbegründungen um

a neglected subgenre of our literature [...] And in the family division particularly, they present a hoard of personal drama and moral complexity. They are on fiction's terrain, even though they are bound, unlike the fortunate novelist, to a world of real people and must deliver a verdict.<sup>36</sup>

Der Titel des Artikels verkürzt jedoch die Perspektiven, die dabei eine Rolle spielen, denn wie schon erwähnt, muss zwar eine Lösung gefunden werden,

---

<sup>32</sup> McEwan (2014a: 26).

<sup>33</sup> Ibid., 26-27.

<sup>34</sup> Ibid., 27.

<sup>35</sup> Ibid., 28.

<sup>36</sup> McEwan (2014b).

die mit den rechtlichen Möglichkeiten kompatibel ist, aber dabei spielt auch eine Rolle, in welche Richtung gesucht wird und welche Beweggründe dabei wirksam werden. Diese in einem grundlegenden Weltbild verankerte Motivation und die gezielte Suche nach einem passenden rechtlichen Ansatz, sollte sie denn wirklich stattgefunden haben, kann nicht Inhalt der Urteilsbegründung sein, und in McEwans Roman lassen sich zumindest vier Elemente erkennen, die bei der Entscheidung eine Rolle spielen. Neben dem Respekt vor der religiös motivierten Entscheidung der Eltern und den rechtlichen Prinzipien spielen auch noch emotionale Faktoren sowie persönliche Grundüberzeugungen eine Rolle, die durchaus nicht immer harmonisch miteinander integriert sein müssen.

Bei all den hier angeführten hypothetischen oder auch sehr realen Fällen war das Prinzip der Doppelwirkung von entscheidender Bedeutung und es ging auch um die Frage, wie man die kritische Ausgangssituation so fassen kann, dass dieses Prinzip dann für die Begründung einer Entscheidung herangezogen werden kann. In meinem letzten Beispiel, dem Film “The Killing of a Sacred Deer” von Giorgos Lanthimos, ist das dezidiert nicht der Fall, und es scheint, als wäre die Geschichte mit ausgeprägt fantastischen Elementen absichtlich so konstruiert, dass diese Legitimationsmöglichkeit ausgeschlossen bleibt. Der Titel verweist auf die griechische Mythologie im Kontext des Trojanischen Kriegs: Agamemnon tötet einen der Artemis geweihten Hirsch und muss als Sühne seine Tochter Iphigenie opfern, damit die Griechen ihre Fahrt nach Troja fortsetzen können. In dem zutiefst verstörenden Film, dessen Inhalt hier nur sehr verkürzt wiedergegeben werden kann, hat ein Arzt, Steven, unter Alkoholeinfluss an einem Patienten eine Herzoperation durchgeführt, und der Patient ist gestorben. Nach einigen Jahren entwickelt sich zwischen dem Arzt und dem Sohn des Verstorbenen, Martin, ein relativ enges und fast freundschaftliches Verhältnis, bis Martin Steven eröffnet, dieser müsse entweder seine Frau oder eines seiner beiden Kinder als Sühne für den Tod des Vaters töten, andernfalls würden alle drei an einer mysteriösen Krankheit sterben. Steven bricht den Kontakt zu Martin ab; als aber die vorhergesagten Symptome bei seiner Frau und den Kindern einsetzen, sieht er sich gezwungen, der Forderung Folge zu leisten, um wenigstens zwei zu retten. Da er jedoch keine Entscheidung treffen kann, schießt er schließlich mit verschlossenen Augen wahllos auf seine Familie und tötet dabei seinen Sohn.

Bei dieser imaginativen Konstruktion gibt es keine Möglichkeit einer nicht-intentionalen Handlung, die Rettung zweier geliebter Menschen kann nur durch die aktive Tötung eines dritten erlangt werden – auch der Suizid als Selbstopfer bleibt ausgeschlossen. In Lanthimos Film gibt es daher auch keine Auswahl jenseits der Entscheidung, einen zu opfern, damit nicht alle drei sterben. Der Film seziert weitgehend distanziert und fast unterkühlt die Triade von Schuld, Rache und Sühne. Die übernatürlichen Prozesse werden, nachdem sie einmal eingesetzt haben, als Realität akzeptiert. Das Dilemma ist nicht etwas, das dem

Akteur grundlos widerfährt, es ist die Folge der eigenen Verfehlung; die Schuld wird durch eine noch größere Schuld bestraft und gesühnt. Die Opfer sind dabei, wie im antiken und biblischen Opferdrama, eher Funktionen als Figuren.

Verfehlungen haben Konsequenzen, und wie im Mythos wird der Auslöser dieser Konsequenzen in Lanthimos Film als rächende Instanz personalisiert. Aber es sind letztlich die Verfehlungen, die erst die Krise erzeugen, in der dann eine Wahl der Überlebenden und der Opfer getroffen werden muss. Es bedarf hier keines interpretatorischen Wagemuts, um zu erkennen, dass sich die Sünden der Eltern verheerend auf die Kinder auswirken können und dass leichtfertige Vergehen zu einer Katastrophe führen, bei der nicht alle überleben können. Die Frage verschiebt sich dabei, und sie richtet sich nicht mehr nur auf die Planke, die nicht alle tragen kann, sondern auch auf diejenigen, die das Schiff erst in den Untergang gesteuert haben.

### *Schlussbemerkung*

Vor wenigen Tagen erreichte mich ein Aufruf der Bewegung *S4F – Scientists for Future* –, an einer Demonstration teilzunehmen. Die Visionen der Science Fiction, in denen die Erde die Rolle der Planke des Karneades übernimmt und droht, nicht mehr alle, die auf sie angewiesen sind, tragen zu können, sind sehr real geworden. Die ethische Frage lautet aber noch nicht, nach welchen Kriterien die Auswahl der Überlebenden getroffen werden kann oder muss, sondern ob und wie wir noch verhindern könnten, dass dieses Gedankenexperiment globale Wirklichkeit wird.

## **Literatur**

- Amis, Martin (1991): *Times Arrow*. London.
- Arnold, Veronika und Christoph Englmann (2020): Dramatische Entscheidungen in Corona-Krise: Ärzte zu Triage gezwungen - was bedeutet das? In: <https://www.merkur.de/welt/coronavirus-triage-italien-intensivstation-aerzte-sars-cov-2-sortierung-ueberlebenschancen-zr-13610335.html> [7.4.2020].
- Brecht, Bertold (1966): *Der Jasager und Der Neinsager*. In: Szondi, Peter (Hg.): *Vorlagen, Fassungen Materialien*. Frankfurt a. M.
- Cicero, Marcus Tullius (1994 [44 BCE]): *De Officiis*. Übersetzt, eingeleitet und herausgegeben von Michael Winterbottom. Oxford.
- Foot, Philippa (1967): *The Problem of Abortion and the Doctrine of the Double Effect*. In: *Oxford Review*. 5. 5-15.

- Herzog, Felix (2006): Die Menschenwürde als absolute Grenze instrumenteller Vernunft. Zur Frage von Abwägungsverboten aus Anlass des Luftsicherheitsgesetzes. In: Roggan, Fredrik (Hg.): Mit Recht für Menschenwürde und Verfassungsstaat – Festschrift für Burkhardt Hirsch. Berlin. 89-99.
- Kant, Immanuel (1993 [1797]): Über ein Vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen. In: Weischedel, Wilhelm (Hg.): Die Metaphysik der Sitten. Werkausgabe Band VIII. Frankfurt a. M. 637-643.
- Khan, Daniel-Erasmus (2013): Der Staat im Unrecht: Luftsicherheit und Menschenwürde. In: Breuer, Marten et al (Hrsg.): Der Staat im Recht –The State in Its Legal Dimension. Festschrift für Eckart Klein. Berlin. 143-156.
- McEwan, Ian (2014a): The Children Act. London.
- McEwan, Ian (2014b): The law versus religious belief. In: <https://www.theguardian.com/books/2014/sep/05/ian-mcewan-law-versus-religious-belief> [5.09.2014].
- Moore, Alan und Dave Gibbons (1986-1987): Watchmen. New York.
- Pinker, Steven (2012): The Better Angels of Our Nature: Why Violence Has Declined. London.
- Rincon, Paul (2018): Stephen Hawking's warnings: What he predicted for the future. In: <https://www.bbc.com/news/science-environment-43408961> [15.03.2018].
- Stapledon, Olaf (1968): Last and First Men and Star Maker. New York.
- Szpilman, Władisław (1998): Das wunderbare Überleben. In: Szpilman, Władisław: Warschauer Erinnerungen 1939-1945. Übersetzt von Karin Wolff. Düsseldorf/München.
- Thomson, Judith Jarvis (1985): The Trolley Problem. In: The Yale Law Journal. 94. 1395-1415.
- Vanderbeke, Dirk und Marie (2015): Graphic Dystopia: *Watchmen* (Moore/Gibbon, 1986-1987) and *V for Vendetta* (Moore/Lloyd, 1982-1989). In: Voigts, Eckart und Alessandra Boller (Hrsg.): Handbuch. Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse. Trier. 201-220.
- Whiten, Andrew (1999): Machiavellian Intelligence Hypothesis. In: Wilson, Robert A. und Frank C. Keil (Hrsg.): The MIT Encyclopedia of Cognitive Sciences. Cambridge/London. 495-497.
- Wilson, Edward O (1978): On Human Nature. Cambridge/London.



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**  
Band 5 (2022): *Literatur, Philosophie, Ästhetik*  
Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel  
Vielberg, Meinolf: Philosophie und Literatur bei Cicero.  
In: IZfK 5 (2022). 221-251.  
DOI: 10.25353/ubtr-izfk-43db-b4b5

**Meinolf Vielberg (Jena)**

## **Philosophie und Literatur bei Cicero**

### *Philosophy and Literature in Cicero*

This paper explores the relationship between philosophy and literature in the dialogues of Cicero. It argues that Cicero was a sceptic Roman philosopher who used the freedom permitted by his epistemological point of view to systematically present the doctrines of all the Hellenistic schools of thought without open polemics in an almost neutral and rather new way. In presenting the doctrines of the different Hellenistic schools of thought, Cicero, on the one hand, devaluates only the philosophy of Epicurus by means of rhetoric. On the other hand, he allows his reader, and even stimulates him, to make a rational choice between different philosophical options such as either the ethics of Stoicism or of the Peripatetic school. To this end, Cicero depicts his fellow citizens and himself in the situation or process of theoretical (and practical) decision-making between different philosophical points of view or even different ways of life.

*Keywords: Philosophy, literature, Cicero, dialogue, Rome, Hellenistic philosophy, dogmatism, scepticism, Plato, Carneades, Aristotle, sceptic Academy, Stoicism, Peripatetic school, narration, narrative reality, Narrating I, Acting I, rhetoric, ethos, pathos, pistis, rational choice, decision making.*

*Ciceros „Academica“ zwischen römischer ‚Alltagswelt‘  
und ‚narrativer Realität‘*

Als Cicero im Jahr 45 daran ging, nach einem Zeitraum von ungefähr 10 Jahren, in denen er als beinahe unablässig aktiver Politiker vornehmlich Reden gehalten, Briefe geschrieben und historische Epen gedichtet hatte, wieder philosophische



Creative Commons Attribution 4.0 International License

Dialoge zu verfassen, kam es mit seinem Freund und ‚Verleger‘ Atticus zu einer ernsten und sich länger hinziehenden Briefkontroverse über ihre literarische Gestaltung. Die Atticusbriefe bieten so als ‚philosophische Hintertreppe‘<sup>1</sup> einen in der Antike einzigartigen Einblick in Ciceros publizistische Strategien und seinen Umgang mit literarischen Techniken bei der Gestaltung philosophischer Dialoge. Als Atticus im Frühsommer des Jahres 45 von Ciceros Schrift „Academica“ hörte und sie dann zur Beurteilung und späteren Publikation zu Gesicht bekam, kritisierte er, dass Cicero in diesem erkenntnistheoretischen Dialog römische Politiker zu Gesprächspartnern gemacht habe, die nach ihren intellektuellen Fähigkeiten kaum zur Darstellung der komplizierten Erkenntnistheorie des Hellenismus geeignet seien. In seiner Replik vom 29. Juni räumt Cicero seinem Freund jedenfalls ein, dass die subtile Erörterung epistemologischer Probleme nicht zu den Dialogfiguren Catulus, Lucullus und Hortensius passe. Die „Academica“ seien viel zu wissenschaftlich, als dass römische Leser glauben könnten, dass diese zwar nicht bildungsfernen, aber doch eher bodenständigen Römer je auch nur davon geträumt hätten.<sup>2</sup> Die Zweifel des Freundes scheinen Cicero peinlich berührt und länger beschäftigt zu haben. Daraus erklärt sich, dass er seinen literarischen Missgriff nicht nur einräumte, sondern auch wiederholt zu korrigieren suchte. Am 29. Mai (bzw. 1. Juni) berichtet Cicero, er habe neue Vorreden zu den fertigen Dialogbüchern der „Academica“ geschrieben, in denen er Catulus und Lucullus, offenbar wegen ihrer exzellenten Auffassungsgabe und ihres gehobenen Bildungsniveaus, lobte, damit es, den Bedenken des Atticus zum Trotz, wenigstens den Anschein habe oder bei weniger kundigen Rezipienten der (natürlich falsche) Eindruck erweckt werde, dass sie zu der dargestellten wissenschaftlichen Diskussion tatsächlich befähigt gewesen wären.<sup>3</sup> Am 26. Juni schreibt Cicero an Atticus, er habe die Rolle der Gesprächspartner von Catulus und Lucullus, zu denen sie nun wirklich nicht passten, auf die philosophisch kompetenteren Römer Cato und Brutus übertragen.<sup>4</sup> Drei Tage später korrigiert sich Cicero erneut. Entgegen seiner Maxime, lebende Personen nie zu literarischen Dialogpartnern zu machen, sei er nun dem Vorschlag seines Kritikers gefolgt und habe das Personal des Dialogs abermals ausgetauscht: Die Argumente, die Antiochos von Askalon gegen die Akatalepsie der akademischen Skepsis gesammelt hatte, habe er seinem Zeitgenossen Varro, dem Stoiker und größten

<sup>1</sup> Weischedel (1966).

<sup>2</sup> Cic. Att. 13,19,5 Haec Academica, ut scis, cum Catulo, Lucullo, Hortensio contuleram. sane in personas non cadebant. Erant enim λογικότερα quam ut illi de iis somniasse umquam viderentur.

<sup>3</sup> Cic. Att. 13,32,3 Catulum et Lucillum, ut opinor, antea. His libris nova prohoemia sunt addita, quibus eorum uterque laudatur. (Kasten (1976: 836-839) datiert den Brief auf den 29. Mai, Shackleton Bailey (1961: 193) auf den 1. Juni 45.)

<sup>4</sup> Cic. Att. 13,16,1 eosdem illos sermones ad Catonem Brutumque transtuli.

römischen Gelehrten, in den Mund gelegt. Die Rolle des Anwalts der akademischen Skepsis habe er selbst übernommen. Atticus, der den Stein ins Rollen gebracht hatte, wird als Dritter im Bunde mit einer Nebenrolle abgefunden und der Konflikt so beigelegt.<sup>5</sup> Diese finale Version der „Academica“, deren Text uns ebenso in fragmentarischer Form vorliegt wie die ursprüngliche Version in Gestalt des Lucullus, verschickt Cicero dann an Varro und bittet den römischen Gelehrten in einem Begleitbrief um sein Verständnis dafür, dass er ihr Gespräch frei erfunden habe (Cic. fam. 9,8,1):

Feci igitur sermonem inter nos habitum in Cumanis, cum esset una Pomponius, tibi dedi partis Antiochinas, quas a te probari intellexisse mihi videbar; mihi sumpsit Philonis. puto fore ut, cum legeris, mirere nos id locutos esse inter nos, quod numquam locuti sumus; sed nosti morem dialogorum.

Ich habe also einen Dialog zwischen uns beiden verfasst, der auf dem Cumanum spielt, und bei dem Pomponius [das ist Atticus, Erg. d. Verf.] als Dritter zugegen ist. Du vertrittst die Philosophie des Antiochus, die Du, wie ich zu wissen glaube, für richtig hältst; ich habe mir Philos Anschauungen vorbehalten. Wahrscheinlich wunderst Du Dich beim Lesen, daß wir über Dinge miteinander gesprochen haben sollen, über die wir niemals gesprochen haben; aber Du weißt ja, wie es in den Dialogen zugeht. (Kasten 2004: 501-503)

Doch: Wie geht es eigentlich in philosophischen Dialogen zu? Was könnte der von Cicero gemeinte und Varro offensichtlich vertraute *mos dialogorum* sein? Worin könnte der Verstoß gegen die darin enthaltenen Regeln bestehen, der Atticus zu nachhaltiger Kritik an Ciceros Wahl ungeeigneter Gesprächspartner und Cicero zu wiederholten ‚Heilungs‘versuchen veranlasste? Zur Beantwortung dieser Fragen auf dem Grenzgebiet von Philosophie und Literatur lohnt sich ein Blick in Umberto Eco's Schrift „Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur“.<sup>6</sup>

Die Grundregel jeder Auseinandersetzung mit einem erzählenden Werk [wie hier einem philosophischen Dialog, Erg. d. Verf.] ist, daß der Leser stillschweigend einen *Fiktionsvertrag* mit dem Autor schließen muß, der das beinhaltet, was Coleridge „the willing suspension of disbelief“, die willentliche Aussetzung der Ungläubigkeit nannte. Der Leser muß wissen, daß das, was ihm erzählt wird, eine ausgedachte Geschichte ist, ohne darum zu meinen, daß der Autor ihm Lügen erzählt. Wie John Searle es ausgedrückt hat, der Autor tut *einfach so, als ob* er die Wahrheit sagt, und wir akzeptieren den Fiktionsvertrag und tun so, als wäre das, was der Autor erzählt, wirklich geschehen.<sup>7</sup>

Dieser Grundgedanke wird von Eco am Beispiel der Rezeption eines Werks der deutschen Erzählliteratur weiter expliziert:

<sup>5</sup> Cic. Att. 13,19,3 (= Kasten (1976): 862-863) in eis (sc. libris) quae erant contra ἀκαταληψίαν praeclare collecta ab Antiocho Varroni dedi: ad ea ipse respondebo, tu es tertius in sermone nostro.

<sup>6</sup> Hier das Kapitel „Mögliche Wälder“ in Eco (1994: 103-127).

<sup>7</sup> Eco (1994: 103).

Beim Eintritt in den Wald der Fiktionen wird von uns erwartet, daß wir den Fiktionspakt mit dem Autor unterschreiben und uns zum Beispiel darauf gefaßt machen, daß Wölfe sprechen können; wenn aber das Rotkäppchen dann vom bösen Wolf gefressen wird, glauben wir, daß es tot ist (und dieser Glaube ist sehr wichtig für die Katharsis am Ende und für unsere große Freude über Rotkäppchens Auferstehung). Wir glauben, daß der Wolf einen Pelz und aufrechtstehende Ohren hat, mehr oder weniger wie die Wölfe in wirklichen Wäldern, und es kommt uns ganz natürlich vor, daß Rotkäppchen sich wie ein kleines Mädchen benimmt und seine Mutter wie eine besorgte und verantwortungsbewußte Erwachsene. Warum? Weil es in der Welt unserer Erfahrung so ist, also in jener Welt, die wir fürs erste, ohne allzu große ontologische Ansprüche zu erheben, die reale oder wirkliche Welt nennen werden. Was ich hier sage, mag sehr selbstverständlich klingen, ist es aber nicht, wenn wir uns streng an das Dogma der "suspension of disbelief" halten. Wie es scheint, suspendieren wir unsere Ungläubigkeit, wenn wir fiktive Geschichten lesen, nur in Bezug auf *einige* Dinge und nicht auf andere.<sup>8</sup>

Wir müssen uns nicht weiter mit den Gebrüder Grimm und ihrem Märchen von „Rotkäppchen und dem bösen Wolf“ befassen, um zu verstehen, worum es hier geht. Als Lesern der antiken Fabel sind uns von Äsop sprechende Tiere und sogar sprechende Pflanzen vertraut und wir wundern uns nicht, dass sie wie Menschen agieren, ja wir können versuchen, aus den Pro- und Epimythien eines Phädrus Verhaltensregeln für das menschliche Zusammenleben zu gewinnen. Was gewinnen wir aber für das Verständnis von Ciceros Dialogen? Auf der einen Seite bittet Cicero die reale Referenzfigur seines fiktionalen Dialogs, Varro, in der Endversion der „Academica“ in ihrer Eigenschaft als Erst- (oder Zweit-)leser explizit um "the willing suspension of disbelief", indem er an Varros literarische Erfahrung mit fiktionalen philosophischen Dialogen appelliert. Auf der anderen Seite wird Cicero von Atticus darauf aufmerksam gemacht, dass die realen Referenzpersonen seiner fiktionalen Dialogfiguren in der Erstversion der „Academica“, d. h. die römischen Aristokraten Hortensius, Catulus und, zumal, Lucullus, hinsichtlich ihrer intellektuellen Kapazitäten gar nicht in der Lage gewesen wären, die epistemologischen Fragen der hellenistischen Philosophie sachgerecht zu erörtern, so dass sich in den Augen des Kritikers ein Widerspruch auftut zwischen der ‚narrativen Realität‘ des Dialogs und der römischen Alltagswelt und den von ihr bestimmten Erinnerungen des Atticus, ein Widerspruch, welcher, jenseits der ‚willentlichen Aussetzung des Nichtglaubens‘, nur durch die im Briefwerk dokumentierte stufenweise Angleichung der ‚narrativen Realität‘ an die wirkliche Welt des republikanischen Rom gelöst werden konnte.

Dass die diegetische Welt des ciceronischen Dialogs als mögliche Welt konstruiert ist, in der bestimmte Wahrheitswerte fiktionsintern definiert werden, ohne mit der Alltagswelt referentialisiert zu sein, erkennen wir auch daran, dass Ciceros Dialoge im Unterschied etwa zu Platons Dialogen, in denen Sokrates

<sup>8</sup> Eco (1994: 105-106).



fasst immer tonangebend ist, höchst unterschiedlich konstruiert sind, so dass es gar nicht leicht fällt, einen Querschnitt davon zu bilden. Mit dem aristotelischen und dem herakleidischen Dialog können wir immerhin zwei nicht immer ganz sauber voneinander trennbare Grundtypen erkennen. Der nach Herakleides Pontikos benannte Dialogtyp spielt in der Vergangenheit. Diesem Typus sind Ciceros Staatsschrift „De re publica“, sein „Laelius“ über die Freundschaft und sein „Cato maior“ über das Alter zuzuordnen.<sup>9</sup> Das dramatische Datum dieser Dialoge liegt um das Jahr 130 v. Chr. Mitglieder des sogenannten Scipionenkreises gehören zu den Gesprächsführern. Der andere Typ des Dialogs ist nach Aristoteles benannt. Denn in seinen exoterischen Dialogen, die in der Gegenwart spielten, nahm der Philosoph selbst am Gespräch teil. Diesem Typus sind Ciceros Werke „Academica“, „De finibus“, „De legibus“ und die naturphilosophischen Dialoge „De natura deorum“, „De divinatione“ und „De fato“ zuzuordnen. An diesen Dialogen nimmt der Autor Cicero in einer Doppelrolle teil: nämlich als *Narrating* und als *Acting I*. Cicero und seine Gesprächspartner vertreten jeweils die Lehre bestimmter Schulen der hellenistischen Philosophie. Obschon in Ciceros Dialogen die hellenistische und klassische Philosophie der Griechen dargestellt und diskutiert wird, liegt ihre Szenerie durchweg in Rom und nimmt damit, was das Personal, dessen Sprache, Lebensgewohnheiten und Umgangsformen betrifft, viele Elemente der römischen Lebenswelt in sich auf. Im Hinblick auf Ciceros Dialoge sprach man daher mit vollem Recht von Philosophie im römischen Staatsgewand, *philosophia togata*, statt im griechischen Philosophenmantel, *philosophia palliata*.<sup>10</sup>

Die grundlegende Konstellation der *philosophia palliata* könnte man sich an Raffaels ‚Schule von Athen‘ vor Augen stellen<sup>11</sup>. Philosophen verschiedener Epochen begegnen einander vor einem römischen Ambiente im Gespräch. Der Blick des aufmerksamen Betrachters steigt eine Treppe von den Vorsokratikern im Vordergrund, über hellenistische Philosophen im Mittelgrund bis zu den klassischen griechischen Philosophen Platon und Aristoteles auf dem obersten Treppenabsatz empor. In ihrer Nähe sieht man Sokrates im Gespräch mit einem behelmteten Mann. Handelte es sich bei diesem Mann um Alkibiades, läge womöglich eine Reminiszenz an Platons Symposion vor. Eine Möglichkeit, die erzähltheoretische Situation der *philosophia togata* in Ciceros Dialogen zu veranschaulichen, beruhte vielleicht auf einem biologischen Vergleich und ergäbe

<sup>9</sup> Cic. ad Q. fr. 3,5,1 und dazu Vielberg (2016: 236-237).

<sup>10</sup> Vgl. Griffin/Barnes (1989). Grundlegend zur Doxographie und zur Erforschung von Ciceros philosophischem Werk ist die Abhandlung von Gawlick/Görler (1994: 993-1017). Eine konzise Darstellung Ciceros als eines akademischen Philosophen bietet in systematischer Absicht Woolf (2015). Zur hellenistischen Philosophie im Allgemeinen vgl. Long/Sedley (2000).

<sup>11</sup> Siehe Abbildung 2, S. 226: [https://de.wikipedia.org/wiki/Raffael#/media/Datei:Raffael\\_058.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Raffael#/media/Datei:Raffael_058.jpg).



Abbildung 2: Raffaello Sanzio, «Scuola di Atene»

sich aus einem verfremdeten Screenshot eines Films, den wir seiner Herkunft wegen mit einem Augenzwinkern als Spectre-Modell bezeichnen könnten. Darin geht es um die Aufdeckung eines weltweit agierenden Verbrechersyndikats durch Genanalyse eines Rings, auf dem sich genetische Spuren der Mitglieder dieser kriminellen Vereinigung und ihres Kopfes befinden. Das Genmatch wird mit einem polypartigen Diagramm visualisiert, in dem die Tentakel eines Kraken von einer an seinem Körpermittelpunkt befindlichen Photoikone des Drahtziehers zu Photoikonen seiner Handlanger hinablaufen und damit ihre Abhängigkeit von seinen Anweisungen verdeutlichen. Ein derart verfremdeter Screenshot könnte illustrieren, wie die Handlungsfäden der philosophischen Dialoge bei dem Autor Cicero bzw. dem Alter Ego seines Ich-Erzählers zusammenlaufen, welcher römische Gesprächspartner für seine Leser die Theorien der griechischen Philosophen der klassischen und hellenistischen Periode diskutieren lässt. Aber die erste Möglichkeit wäre wohl zu kühn und sollte daher besser verworfen und durch eine zweite ersetzt werden. Die andere Möglichkeit beruht auf einem Gleichnis aus dem Theaterwesen, das Platon in den *Nomoi* zur Beschreibung des Verhältnisses von Göttern und Menschen verwendete (Plat. *Nom.* 644d7-645b1). Es ist die Vorstellung einer Drahtpuppe und, weiter gedacht, eines Marionettentheaters, in dem der oberhalb der Bühne sichtbare Puppenspieler

seine Marionetten, die mit Drähten an einem ‚Führungskreuz‘ oder ‚Rahmen‘ befestigt sind, auf einer Bühne agieren lässt und so miteinander ins Gespräch bringt. Die Marionetten, welche Porträtzüge der führenden griechischen Philosophen tragen und damit ihre Schulen repräsentieren, stehen der philosophischer Position des Regisseurs Cicero bald näher, bald sind sie weiter von ihm entfernt. Läge dies Schema zugrunde, müsste ein mittlerer Draht (oder Faden) von dem Puppenspieler zu dem Kopf des Akademikers Karneades herabführen, dessen Erkenntnistheorie sich Cicero zu Eigen gemacht hatte.<sup>12</sup> An einem Draht (Faden) unmittelbar daneben erschiene auf der einen Seite mit Zenon oder Poseidonios der Kopf eines Vertreters der älteren und mittleren Stoa. An einem auf der anderen Seite herablaufenden Draht (Faden) hinge dagegen in unmittelbarer Nähe zu Cicero eine Marionette mit der Physiognomie des Aristoteles als des Archegeten der peripatetischen Schule oder eines anderen Vertreters des Peripatos wie Kratipp. In das weitere Umfeld gehörten dann Epikur, der Kyniker Diogenes von Sinope und natürlich Platon, obgleich Cicero dem Gründer der Akademie insofern vielleicht näher stand, als er sich in der Seelenlehre von „*De re publica*“ oder in seiner Übersetzung der Kosmologie des platonischen „*Timaios*“ unmittelbar auf Platon beruft.<sup>13</sup> Ciceros Sympathie für eine philosophische Position könnte, im Bild des Marionettentheaters, also durch die räumliche Nähe von Puppen mit Porträts der Häupter der griechischen Philosophenschulen zu dem Regisseur und ‚Puppenspieler‘ Cicero ausgedrückt werden. Die Lehren der griechischen Philosophen würden allerdings nicht von den griechischen Scholarchen selbst vorgetragen, sondern, wie wir an den „*Academica*“ gesehen haben, zeitgenössischen Politikern in den Mund gelegt, die mit der *toga* das römische Staatsgewand tragen. Der Vergleich aus dem Theaterwesen veranschaulicht mit dem doppelten Transfer des Dialogs in die griechische Philosophiegeschichte und die römische Alltagswelt die grundlegende Konstruktion von Ciceros Gegenwartsdialogen, obwohl ihre Kommunikationssituation auf die Weise noch weiter verkompliziert wird, dass der Autor Cicero sich selbst als Dialogfigur in einer Doppelrolle auftreten lässt: als *Narrating I*, wie etwa in den Proömien seiner Dialoge, aber auch als *Acting I*, wenn er es, wie wir sehen werden, selbst übernimmt, die akademische Philosophie durch den Mund seiner Dialogfigur Cicero zu explizieren.

Die komplexe Erzählsituation und die reizvollen literarischen Möglichkeiten, die sich daraus bei der Vermittlung des philosophischen Gehalts ergeben, lassen sich an signifikanten Teilbereichen von Ciceros Philosophie verdeutlichen. Die hellenistische Philosophie gliedert sich in die Disziplinen Logik, Physik und Ethik und diese Gliederung wird auch von Cicero übernommen. Nachdem mit

<sup>12</sup> Lefèvre (1988: 108-132); Lévy (1992); Leonhardt (1999).

<sup>13</sup> Altmann (2016).

den „Academica“ Logik und Erkenntnistheorie gestreift wurden (I), tritt nun Ciceros Darstellung der Naturphilosophie in „De natura deorum“ und „De divinatione“ in den Vordergrund (II). Schließlich wird auf Grundlage von „De finibus“ seine praktische Philosophie behandelt (III). Ciceros naturphilosophische und ethische Schriften sind dadurch gekennzeichnet, dass sich in ihnen, von der Rhetorik vermittelt, Philosophie und Literatur in einzigartiger Weise verschränken. Bei der Betrachtung seiner Dialoge über das Wesen der Götter und die Wahrsagung wird daher gefragt, wie die Gesprächsteilnehmer bei ihrer Diskussion der griechischen Physik und speziell der Götterlehre und der Mantik mit Philosophie und Literatur umgehen, und, ob und wie das anfängliche Auftreten der aktiven (und passiven) Gesprächsteilnehmer und ihre spätere Interaktion im Dialog die Rezeption des Lesers und seine Sicht des philosophischen Gehalts zu beeinflussen vermögen. Am Ende sollen Ergebnisse festgehalten und auf dieser Grundlage ermittelt werden, ob und wie sie sich auf Ciceros ethische Dialoge übertragen lassen. Dabei wird die These vertreten, dass neben den philosophischen Ideen und den zu ihrer Verteidigung vorgebrachten Argumenten auch die literarische Dynamik der von Cicero gestalteten Dialoge dazu beitragen konnte, dass bestimmte philosophische Positionen in einem günstigeren Licht erscheinen und dass der Leser so hintergründig zu einer bestimmten Art, sich philosophische Ideen nach rationalen Kriterien anzueignen, angeleitet wird, zu einer Art, die in der Antike neu war und die Philosophie in der Moderne à la longue revolutionieren sollte.

### *Philosophie und Literatur in Ciceros naturphilosophischen Schriften*

Das Interesse von Philosophen und anderen professionellen Leser konzentrierte sich aus nicht unbegreiflichen Gründen auf das Ende von „De natura deorum“. Der berühmte, von David Hume in den „Dialogues concerning natural religion“<sup>14</sup> imitierte Schlusssatz lautet (Cic. nat. deor. 3,95):

Haec cum essent dicta, ita discessimus, ut Velleio Cottae disputatio verior, mihi Balbi ad veritatis similitudinem videretur esse propensior.

Nach diesen Worten trennten wir uns, und zwar so, daß Velleius Cottas Vortrag für zutreffender hielt, während mir die Worte des Balbus der Wahrscheinlichkeit näher zu kommen schienen. (Gerlach/Bayer 1987: 462)

Wie bei einer Rochade im Schach wechseln zwei der Gesprächspartner unter dem Eindruck der Lehrvorträge ihre Positionen. Der Dogmatiker Velleius bekennt sich zum Skeptizismus, für den Cotta plädiert hatte, der Skeptiker Cicero hält dagegen die Erörterung des stoischen Dogmatismus für wahrscheinlicher,

<sup>14</sup> Hume (1799: 264) sowie dazu Gerlach/Bayer (1987: 832-835).

für den Balbus geworben hatte. Wer wagte es, wegen einer solchen Aussage, wenn sie auch von Sokrates beglaubigt wäre, nach der philosophischen Position Platons zu fragen? Doch weil Cicero hier die erste Person Singular und Plural verwendet, hatte man offenbar keine Bedenken, ihm als Urheber des Dialogs wegen seiner Bemerkung die Gretchenfrage zu stellen. Die Antworten auf diese Frage, welche man seinem Religionsdialog und anderen naturphilosophischen Schriften entnehmen wollte, fielen freilich recht unterschiedlich aus, so dass sie hier in der gebotenen Kürze dargestellt und diskutiert werden sollen, bevor eine eigene Lösung angeboten wird. Zur Differenzierung der Positionen eignet sich ein von Pease entwickeltes dreiteiliges Schema, in das sich auch die Stellungnahmen späterer Forscher einfügen lassen.<sup>15</sup> (1) Der erste Typ von Antwort auf die Frage lautet, dass Cicero, der auf der Seite des Skeptikers Cotta stehe und ihn als Sprachrohr benutze, in dem Schlusssatz seines Dialogs bewusst die Unwahrheit sage.<sup>16</sup> Es könne sich nicht um Ciceros echte Überzeugung handeln. Denn, so argumentierte man, Cicero habe Angst vor Kritik wegen Atheismus gehabt und sei auch nicht bereit gewesen, mit einer solchen Einstellung den Einfluss der Staatsreligion zu schwächen.<sup>17</sup> Es war kein geringerer als der Kirchenvater Augustinus, der die erste dieser Erklärungen bei der Darstellung der Prädestinationslehre in „*De civitate Dei*“ formulierte.<sup>18</sup> Doch könnte Cicero tatsächlich wenig Angst gehabt haben vor Atheismusvorwürfen und dass er wegen Störung der Staatsreligion angeklagt werden könnte. Wenn, so stellte man fest, diese Ängste sehr groß gewesen wären, dann hätte Cicero sein Werk ja erst gar nicht veröffentlicht.<sup>19</sup> Auch muss man sich vergegenwärtigen, dass die Verbreitung philosophischer Ideen, als es weder den Buchdruck noch andere Wege der Vermittlung gab, recht beschränkt war und die Veröffentlichung von Ciceros Religionsdialogen durch Atticus weder einen öffentlichen Aufschrei noch eine religiöse Revolution auslösen könnte. In diese Richtung weisen Bemerkungen des Pontifex maximus Cotta im ersten Buch (*Cic. nat. deor.* 1,61):

Quaeritur primum in ea quaestione, quae est de natura deorum, sintne dei necne sint. ‚Difficile est negare.‘ Credo, si in contione quaeratur, sed in huius modi sermone et in consessu <familiari> facillimum. Itaque ego ipse pontifex, qui caerimonias religionesque publicas sanctissime tuendas arbitror, is hoc, quod primum est, esse deos, persuaderi mihi non opinione solum, sed etiam ad veritatem plane velim.

Die erste Frage in dieser Untersuchung über das Wesen der Götter ist die, ob es Götter gibt oder nicht. – ‚Es wäre bedenklich, das zu leugnen.‘ – Gewiß, wenn diese Frage in einer öffentlichen Versammlung gestellt würde, aber bei einem derartigen

<sup>15</sup> Pease (1913: 25-37).

<sup>16</sup> Pease (1913: 27).

<sup>17</sup> Pease (1913: 27).

<sup>18</sup> *Aug. civ.* 5,9.

<sup>19</sup> Pease (1913: 29).

Gespräch und in unserem vertrauten Kreise ist es ganz unbedenklich. Daher möchte ich persönlich als Oberpriester, der die Meinung vertritt, man müsse die religiösen Gebräuche und die öffentliche Götterverehrung ganz gewissenhaft beachten, in dem ersten Punkt, der Existenz der Götter, nicht nur aufgrund einer bloßen Annahme, sondern der reinen Wahrheitsfindung nach überzeugt werden. (Gerlach/Bayer 1987: 73)

Hätte Cicero ernsthaft befürchtet, als römischer Sokrates zu enden, hätte er die Differenzen zwischen exoterischem und esoterischem Philosophieren in der Schule, zu der er selbst gehörte, dann in der Weise enthüllt, wie er es hier tut und in seinem nächsten Religionsdialog tun wird?<sup>20</sup> Auch dürfte Cicero nicht so naiv gewesen sein, dass er angenommen haben könnte, mit einem so dürftigen literarischem Trick zu reüssieren wie dem, die Verantwortung für die hier geäußerten Meinungen gänzlich auf die Schultern von Cotta abzuwälzen.<sup>21</sup> Dass die hier ausgedrückten Meinungen Cicero zugerechnet werden konnten und wirklich für die seinen gehalten wurden, lässt sich gut an der Art und Weise erkennen, wie Augustinus und andere Kirchenväter darauf Bezug nehmen.<sup>22</sup> Soweit die erste Einschätzung des Finales und die Argumente, die für und gegen ihre Richtigkeit angeführt werden.

Während der erste Deutungstyp die Wahrheit des Schlusssatzes bestreitet und Cicero der Lüge bezichtigt, geht der zweite Interpretationsansatz davon aus, dass Cicero grundsätzlich die Wahrheit sagt. Die Erörterung des Balbus erscheint ihm tatsächlich wahrer als die Wiederlegung Cottas.<sup>23</sup> Nach seiner äußeren Schulzugehörigkeit sei Cicero zwar ein akademischer Philosoph, im Herzen und nach seinen wirklichen Vorlieben aber ein Eklektiker, welcher der Stoa zuneigte. Auch wenn Cicero nicht jede Einzelbehauptung der stoischen Lehre akzeptiere, stimme er doch in hinreichendem Maße mit den Hauptlehrsätzen der Stoa überein, um behaupten zu können, dass die stoische Doktrin des Balbus glaubhafter sei als Cottas destruktiven Argumente.<sup>24</sup> Trotz seiner Sympathien für die stoische Götterlehre habe sich Cicero bei der Abfassung des Dialogs auf Grundlage verschiedener Quellen freilich von der skeptischen Widerlegung und Cottas Eifer bei der Argumentation gegen den mittelmeeischen Polytheismus mitreißen lassen. Bei genauerem Hinsehen sei Cottas Argumentation aber nicht nur nicht schlüssig, sondern so löchrig wie ein Schweizer Käse, wogegen die Argumente des Balbus gestärkt werden könnten. Ob die Welt göttlich gelenkt werde, sei daher, damals wie heute, eine Frage des Glaubens und nicht der Gewissheit.

<sup>20</sup> Cic. div. 2,28.

<sup>21</sup> Pease (1913: 29).

<sup>22</sup> Vgl. Augustinus, „De civitate Dei“ 5,9; Laktanz, „Divinae Institutiones“ 1,17,4; Arnobius, „Adversus Nationes“ 3,6.

<sup>23</sup> Pease (1913: 30) mit Hinweis auf Hirzel (1895: I, 533).

<sup>24</sup> Pease (1913: 31).

Diese Erklärungen, die in der Bestimmung des Status von Glaubensaussagen auf der Linie Immanuel Kants liegen, bergen vieles in sich, was unwiderleglich wahr ist. Doch sollten wiederum Argumente nicht aus den Augen verloren werden, welche gegen diesen Erklärungsansatz ins Feld geführt wurden. Es seien nicht die Prinzipien der stoischen Doktrin, sondern deren Erörterung durch Balbus, die Cicero glaubhafter erscheine. Nicht einmal die extremsten Anhänger des zweiten Erklärungsansatzes würden behaupten, dass allen skeptischen Einwänden zureichend begegnet werden könne. Die Argumente des Balbus über die göttliche Vorsehung lägen auf der Hand, während ein beträchtlicher und wichtiger Teil der Behandlung dieser Frage durch Cotta aufgrund der ungünstigen Überlieferung verloren sei, sodass sich für Cottas Erörterung, verglichen mit der des Balbus, ein offenkundiger Nachteil ergebe.<sup>25</sup> Der Aufbau des Dialogs, in dem nicht der Stoiker, sondern der Akademiker das letzte Wort behielte, lasse auf klare Sympathien des Autors schließen, die man nicht gänzlich ignorieren könne. Wenn „*De natura deorum*“ in der Absicht geschrieben wäre, Leser für eine andere Position als die des akademischen Skeptizismus zu gewinnen, dann wäre dieser Absicht durch die Anlage des Werks nur höchst unvollkommen entsprochen worden und der Autor hätte seine Intentionen überall gut verborgen – mit der einzigen Ausnahme des Schlusssatzes.

Während die erste Erklärung emphatisch die Falschheit des Schlusssatzes behauptet, die zweite dagegen mit einem ungefähr gleichen Grad der Emphase seine Wahrheit konstatiert und dem Autor damit einmal eine polemisch-apotreptische, dann wieder eine protreptische Absicht unterstellt wird, liegt dem dritten Erklärungsansatz die Auffassung zugrunde, dass Cicero die Lehren der Philosophenschulen eher neutral darzustellen und nicht mit einer offen auf der Hand liegenden Absicht vermitteln wollte. Das entspräche Ciceros langfristigem Vorhaben, eine enzyklopädische lateinische Bibliothek zu schaffen, welche seine Landsleute mit der Essenz der griechischen Philosophie vertraut machen sollte.<sup>26</sup> Zur Erreichung dieses Ziels bediente sich Cicero verschiedener Methoden, wie der Darstellung der Gesamtheit der Lehren aller Philosophen durch Velleius im ersten Buch, wie es Aristoteles in den Anfangspartien seiner Traktate wie „*De anima*“ zu tun pflegte. Um größere Objektivität zu erzielen, habe er zuerst die dogmatischen Positionen der Epikureer und Stoiker dargestellt und dann Cotta dagegen argumentieren lassen, der so zu einer Zentralfigur werde, welche die Einheit des Dialogs gewährleiste. Zur Objektivität trage es zusätzlich bei, dass auch philosophische Lehren, welche nicht mit der römischen Religion vereinbar seien, dargestellt würden, wie die Lehren Epikurs.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Pease (1913: 32).

<sup>26</sup> Pease (1913: 33).

<sup>27</sup> Pease (1913: 34-35).

Wenngleich Cicero das Ideal der Objektivität nicht erreiche, sei jedenfalls sein Streben danach erkennbar. Es äußere sich darin, dass Cicero sich dem Leser als aufgeschlossen für andere Meinungen und so als unparteilich darstelle. Dieser Eindruck verstärke sich dadurch, dass er als stumme Person auftrete und den Leser damit nicht durch seine Autorität beeinflusse.<sup>28</sup> Ciceros Sympathien seien tatsächlich geteilt. Teile des stoischen Systems seien attraktiv für Cicero, wenn es nur von krasseren Elementen wie seinen pantheistischen Vorstellungen, seinem Fatalismus und seiner Mantik befreit sei. Die Annahme, dass Cicero die stoische Erörterung billige, sei daher falsch; was er billige, seien die positiven Überzeugungen, die hinter der stoischen Darstellung stünden. Die formale Zustimmung zu stoischen Prinzipien, die Cicero im Schlusssatz des Dialogs gebe, sei ein Beispiel für die Freiheit von dogmatischen Vorgaben, welche akademische Philosophen besäßen, und für die Möglichkeit, diese individuelle Freiheit zu nutzen, um mit der Probabilität ein praktikables Entscheidungskriterium für individuelles und kollektives Handeln zu gewinnen und so zu einer gesellschaftstauglichen Philosophie zu gelangen.

Von dieser Darstellung grundlegender Positionen gingen spätere Forscher aus, als sie, wie Lévy,<sup>29</sup> Ciceros mit Platons Timaios vergleichbare Einstellung zu ermitteln suchten, wie Leonhardt,<sup>30</sup> den Probabilitätsgrad bei der Darstellung des jeweiligen philosophischen Standpunkts feststellten oder, wie Woolf,<sup>31</sup> dessen Vorbereitung im Dialog bestimmen wollten. Die Wiedergabe der Thesen verdeutlicht jedoch, dass Pease, wenn er das Wort ‚Cicero‘ gebraucht, gar nicht zwischen Cicero als Person und Autor, Cicero als *Narrating I* und Cicero als *Acting I* unterscheidet, sondern beständig zwischen diesen drei Autorinstanzen schwankt und damit wie seine Nachfolger, die auf seinen Thesen aufbauen, aus literaturwissenschaftlicher Sicht betrachtet, narratologischen Fehlschlüssen unterliegt.

Daher könnte es sich als nützlich erweisen, bei der Untersuchung des Zusammenhangs von Philosophie und Literatur in Ciceros Religionsdialogen nicht nur die Vorgaben der antiken Rhetorik (1), sondern auch die Erkenntnisse der modernen Erzähltheorie zu berücksichtigen (2) und damit den Fragehorizont vom Autor auf den Leser zu verschieben und mit dieser Erweiterung zu fragen, wie der Leser vom Autor mit welchen literarischen Mitteln zu welchem Ziel gelenkt wird. (1) Die antike Rhetorik kennt eine Vielzahl inartifizierlicher Überzeugungsmittel, derer sich der Redner vor Gericht bedienen kann, wie Zeugenaussagen, Eide, Gesetze, Dekrete usw., sowie drei künstliche Überzeugungsmittel, die

<sup>28</sup> Pease (1913: 35).

<sup>29</sup> Lévy (1992: 567-581).

<sup>30</sup> Leonhardt (1999: 65).

<sup>31</sup> Woolf (2015: 61).



deshalb so heißen, weil sie von der Kunst des Redners hervorgebracht werden. Diese künstlichen Überzeugungsmittel heißen in der griechischen Rhetorik *Ethos*, *Pistis* (bzw. *Logos*) und *Pathos*.<sup>32</sup> In der römischen Rhetorik werden die entsprechenden Lenkungsmechanismen als *conciliare*, *docere* und *movere* beschrieben.<sup>33</sup> Unter *Pistis* ist die Überzeugung des Publikums mittels philosophischer bzw. rhetorischer Schlüsse zu verstehen, die, wenn sie vollständig sind, Syllogismen, wenn sie unvollständig sind, Enthymeme heißen. *Pathos* bedeutet, dass das Publikum durch Erregung heftiger Affekte von der Richtigkeit der Aussage des Redners überzeugt werden soll. Dem entspricht in der römischen Rhetorik der Begriff *movere*, der die Auslösung starker Gemütsbewegungen des Publikums bedeutet. *Ethos* ist in der griechischen Beredsamkeit die Fremdszenierung des Redners durch den sogenannten Logographen, der die Rede für seinen Klienten schreibt, der selbst vor Gericht auftritt. In Rom wird der Angeklagte vor Gericht durch einen Patron vertreten, der Politiker und ein professioneller Redner ist. *Ethos* bedeutet daher die Selbstinszenierung des Redners, der das Publikum durch Hervorrufen milderer Affekte von der Ehrlichkeit seiner Absichten zu überzeugen und so für seine Person einzunehmen sucht. Dieses Werben um das Publikum wird als *conciliare* bezeichnet und als Gewinnung der Zuhörer oder als Akt der ‚Verbrüderung‘ von Redner und Hörer bzw. Autor und Leser beschrieben. (2) Diese künstlichen Beweismittel und besonders das *Ethos* werden von Cicero nicht nur in seinen anderen naturphilosophischen Dialogen, sondern auch in seinem Werk „De natura deorum“ verwendet, bei dem es sich, erzähltechnisch betrachtet, um eine Ich-Erzählung aus der Autorenperspektive handelt. Der Ich-Erzähler ist zwar während der gesamten Unterredung anwesend, aber tritt vor allem am Anfang und am Ende in Erscheinung. Als auktorialer Ich-Erzähler und stummer Beobachter scheinen sowohl das *Narrating I* als auch das *Acting I* für eine neutrale Erzählhaltung zu stehen, die eher auf Belehrung durch gute Argumente (*Pistis*) als auf Überredung durch starke Affekte (*Pathos*) setzt und damit dem entspricht, was man als *Ethos* eines Philosophen erwarten sollte. Antike Rhetorik und moderne Erzähltheorie lassen sich somit in der Rede- bzw. Erzählform und in der Gestaltung des Redners bzw. Erzählers aufeinander abbilden, so dass es sich lohnen dürfte, an „De natura deorum“ mit Ausblicken auf „De divinatione“ und „De fato“ einmal genauer zu betrachten, wie Cicero sich bei der Gestaltung der Rede- bzw. Erzählform und der Gestaltung des Redners bzw. Erzählers der Philosophie und Literatur bedient und was sich daraus für die Vermittlung des propositionalen Gehalts der Schrift an römische Leser ergibt.

<sup>32</sup> Vgl. Schulz (2019: 557-580) mit Analysen zu den Wirkungsfunktionen der drei Überzeugungsmittel und ihrer Wechselwirkung sowie weiterführender Literatur.

<sup>33</sup> Ueding/Steinbrink (1994: 274-283).

In philosophischen Werken mit literarischem Anspruch gibt es eine Dreiecksbeziehung zwischen Autor, Werk und Leser. Diese Beziehung wird im Proömium definiert und der Leser damit auf eine bestimmte Art der Wahrnehmung des Autors und seines Werkes vorbereitet.<sup>34</sup> Der römische Politiker M. Iunius Brutus, welcher der Stoa angehört, wird von Cicero im persönlichen Vorwort angedreht und das Werk so dem späteren Caesarmörder gewidmet.<sup>35</sup> Das erzählende Ich Ciceros konfrontiert Brutus mit dem Problem, dass die Frage nach dem Wesen der Götter zwar unerlässlich sei für die Erkenntnis des menschlichen Geistes und das richtige Maß der Verehrung der Götter, es in dieser Frage aber keine Einigkeit gäbe, sondern die Philosophen heillos zerstritten seien, was für die Richtigkeit des Skeptizismus spreche.<sup>36</sup> Nachdem das erzählende Ich die divergierenden Meinungen der Philosophen bezüglich der Existenz, der Gestalt, des Aufenthaltsorts und der Lebensweise der Götter angedeutet hat,<sup>37</sup> konzentriert es sich auf das entscheidende Problem, ob sie in die Welt eingreifen oder nicht und welche gravierenden Auswirkungen die Beantwortung dieser Frage für die Frömmigkeit und das Gemeinschaftsgefühl der Menschen und damit für das politische Leben in antiken Gesellschaften haben kann, in denen es keine Trennung von Politik bzw. Staat und Religion gibt.<sup>38</sup>

Nach der Klärung von Bedeutung und Schwierigkeit des Gegenstands wendet sich das erzählende Ich den Kritikern seines philosophischen Werks und Standpunkts zu und geht nacheinander auf wirkliche oder mögliche Kritikpunkte seiner Gegner ein.<sup>39</sup> Dem Vorwurf, dass Cicero erst spät zu philosophieren begann,<sup>40</sup> hält das erzählende Ich entgegen, dass er sich schon früh und lebenslang mit der Philosophie beschäftigte,<sup>41</sup> dass er seine Mußestunden sinnvoll verwenden wollte<sup>42</sup> und nach einem familiären Schicksalsschlag Trost in der Philosophie suchte.<sup>43</sup> Wer erfahren wolle, welche Meinung der Autor Cicero persönlich zu jedem Problem habe, sei übertrieben neugierig und verkenne das Wesen der Philosophie.<sup>44</sup> Gegen den Vorwurf, Cicero vertrete mit der akademischen Skepsis eine Philosophie, die selbst in Griechenland keine Anhänger mehr

<sup>34</sup> Cic. nat. deor. 1,1-14. Zum Proömium vgl. Dyck (2003: 54-56).

<sup>35</sup> Cic. nat. deor. 1,1.

<sup>36</sup> Cic. nat. deor. 1,1.

<sup>37</sup> Cic. nat. deor. 1,2.

<sup>38</sup> Cic. nat. deor. 1,3-4.

<sup>39</sup> Cic. nat. deor. 1,5-12.

<sup>40</sup> Cic. nat. deor. 1,6.

<sup>41</sup> Cic. nat. deor. 1,6.

<sup>42</sup> Cic. nat. deor. 1,7.

<sup>43</sup> Cic. nat. deor. 1,9.

<sup>44</sup> Cic. nat. deor. 1,10.

habe, macht das erzählende Ich geltend, dass der Niedergang dieser Philosophenschule weniger ihren Vertretern als der menschlichen Trägheit geschuldet sei.<sup>45</sup> Dem Einwand, Skeptiker böten keine Richtschnur, mit der Menschen ihr tägliches Handeln regeln könnten, begegnet das erzählende Ich mit dem Hinweis, dass in der täglichen Praxis ‚Wahrscheinlichkeiten‘ an die Stelle von ‚Gewissheiten‘ träten und so zur Grundlage menschlichen Handelns würden.<sup>46</sup>

Nach dem apologetischen Zwischenspiel umreißt das erzählende Ich wieder Ziel und Zweck des Dialogs<sup>47</sup>. Es unterstreicht mit Versen aus den „Synepheben“ des Caecilius Statius, die der römische Dramatiker aus der gleichnamigen Komödie Menanders übertragen hatte und in denen Götter und Menschen bei einem nicht näher beschriebenen Vorhaben höchst eindringlich um Hilfe gebeten werden, dass mit der bevorstehenden Erörterung der Frage nach dem göttlichen Eingreifen in die Welt die gesamte römische Religion und Kultpraxis auf dem Prüfstand stehe, welche nach dem Prinzip des *do ut des* organisiert war.<sup>48</sup>

Am Ende des Prologs werden die Sprecher eingeführt und die Szenerie des Dialogs gestaltet. Es geschieht einigermaßen flüchtig, so dass zwar klar wird, dass das Gespräch im Haus des C. Aurelius Cotta stattfindet,<sup>49</sup> aber nicht, ob es sich um das Stadthaus oder um eine stadtnah gelegene Villa des mit Cicero befreundeten römischen Konsulars und Pontifex maximus handelt.<sup>50</sup> Immerhin entspricht es den Strukturen des ciceronischen Dialogs, dass sich jüngere und weniger angesehene Politiker in das Haus eines älteren und angeseheneren Konsulars begeben.<sup>51</sup> Als das handelnde Ich während des latinischen Bundesfestes der Einladung Cottas folgt, findet es den Vertreter der akademischen Skepsis, auf einer Exedra sitzend, im Gespräch mit dem Epikureer C. Velleius vor.<sup>52</sup> Auch der Stoiker Quintus Lucilius Balbus ist anwesend. Der verspätete Gast wird freundlich begrüßt und sofort in das Gespräch eingebunden. Das *Acting I* stellt fest, dass sich die führenden Vertreter dreier Philosophenschulen versammelt hätten und dass, wenn der Peripatetiker Marcus Piso noch zugegen wäre, jede Philosophenschule, die noch in Ansehen stünde, bei ihrem Treffen vertreten wäre.<sup>53</sup> Als sich Cotta daraufhin bei Balbus erkundigt, ob die Peripatetiker noch eigenständig philosophierten oder sich mit den Stoikern in der Sache einig

<sup>45</sup> Cic. nat. deor. 1,11.

<sup>46</sup> Cic. nat. deor. 1,12.

<sup>47</sup> Cic. nat. deor. 1,13.

<sup>48</sup> Cic. nat. deor. 1,14.

<sup>49</sup> Cic. nat. deor. 1,15 ... apud C. Cottam ...

<sup>50</sup> Vgl. Dyck, 2003, 5.

<sup>51</sup> Zu Cotta vgl. Dyck (2003: 7).

<sup>52</sup> Cic. nat. deor. 1,15 ... offendi eum sedentem in exedra ...

<sup>53</sup> Cic. nat. deor. 1,16.

seien und nur in den Worten voneinander abwichen, droht das Gespräch in eine terminologische Spezialdiskussion über den Unterschied zwischen stoischer und peripatetischer Ethik abzugleiten, bis Balbus an ihren ursprünglichen Gesprächsgegenstand erinnert. Daraufhin klärt Cotta den späten Gast darüber auf, dass man begonnen habe, nach dem Wesen der Götter zu fragen und Velleius dazu um die Darlegung der Meinung Epikurs gebeten hätten. Der Gastgeber bietet höflich an, den Anfang des Epikurreferats zu wiederholen, wenn Velleius es nicht selbst tun wolle. Velleius erklärt sich dazu bereit, obgleich „dieser hier“ (*hic*), womit Velleius Ciceros handelndes Ich bezeichnet, nicht ihm, sondern Cotta als Beistand erschienen sei. Denn Cotta und Cicero hätten bei demselben Philon gelernt, dass es kein sicheres Wissen gäbe.<sup>54</sup> Das lässt das handelnde Ich Ciceros nicht auf sich sitzen, sondern greift in seiner Replik den Vorwurf des Velleius mit einem auf An- und Gleichklang beruhenden Wortspiel von *adiutorem* und *auditorem* auf (Cic. nat. deor. 1,17):

Tum ego: „Quid didicerimus, Cotta viderit, tu autem nolo existimes me adiutorem huic venisse, sed auditorem, et quidem aecum, libero iudicio, nulla eiusmodi adstrictum necessitate, ut mihi velim nolim sit certa quaedam tuenda sententia.“

„Was wir gelernt haben“, entgegnete ich darauf, „mag Cotta sehen; du aber glaube nicht, daß ich als Beistand für ihn gekommen bin, sondern ich will nur zuhören, und zwar unparteiisch, denn mein Urteil ist frei, und ich bin in keiner Weise gezwungen, eine bestimmte Ansicht wohl oder übel zu verteidigen.“ (Gerlach/Bayer 1987: 25)

Das handelnde Ich unterstreicht nicht nur, dass es nicht als Beistand Cottas, sondern als Zuhörer gekommen sei und definiert damit seine Rolle als stumme Person im anschließenden Dialog. Es begründet seine philosophische Neutralität auch damit, dass Cicero als Skeptiker in seinem Urteil frei und im Unterschied zu dogmatischen Philosophen nicht dazu gezwungen sei, eine feste Schulmeinung zu vertreten.

Wenn also vieles dafür spricht, dass im Prolog die Charaktere der Gesprächsteilnehmer im Einklang auch mit ihrer philosophischen Schulzugehörigkeit dargestellt werden, wie stilisiert sich dann der ‚Autor‘ selbst? Wie wird das Ethos des Redners nach den Regeln der Rhetorik konstruiert? Das erzählende Ich stellt im personalen Proömium zunächst die Wichtigkeit seines Gegenstands sowie die eigene philosophische Sachkompetenz und Schulzugehörigkeit heraus, so dass ein Grundvertrauen in den Redner bzw. den philosophierenden Autor des Werks entsteht. Dieses Grundvertrauen in Ciceros Sachkompetenz wird durch die Darstellung des handelnden Ichs in doppelter Weise intensiviert, insofern einerseits angesehene römische Politiker, die über einschlägiges Sachwissen verfügen, Cicero als philosophische Autorität akzeptieren und auf der anderen Seite Cicero in ihrem Streit der Philosophenschulen trotz seines Bekenntnisses

<sup>54</sup> Cic. nat. deor. 1,17.

zur akademischen Skepsis nicht Partei ergreift, sondern strikte Neutralität bewahrt. Diese Neutralität wird im Schweigen der Dialogfigur sinnfällig, die so einen nicht weniger bescheidenen als vertrauenswürdigen Eindruck auf den Leser macht.

Wenngleich Cicero als stumme Person im ersten Buch außerhalb der Eingangspartie nicht weiter in Erscheinung tritt, verwenden auf der Linie des Prologs im ersten Buch sowohl Velleius in seiner Darstellung der epikureischen Theologie als auch Cotta bei deren Widerlegung rhetorische Überzeugungsmittel. Hierzu hatte Cicero selbst empfohlen, starke Argumente an Anfang und Schluss der Rede zu setzen, schwache und weniger starke Argumente dagegen in der Mitte zu versammeln und so durch geschickten Aufbau der Rede zu überzeugen.<sup>55</sup> An der Makrostruktur von Cottas Widerlegung wird ein derartiges Vorgehen in groben Zügen erkennbar. Sieht man den Atheismusvorwurf gegen Epikur als stärkstes Argument an,<sup>56</sup> wird dieser Hauptpunkt anfangs durch die mögliche Leugnung der Existenz von Göttern im privaten Rahmen vorbereitet,<sup>57</sup> dann vorsichtig angebracht<sup>58</sup> und durch die Nennung anderer Agnostiker und Atheisten verstärkt.<sup>59</sup> In der Mitte seines Vortrags folgt eine Vielzahl von Argumenten gegen Epikurs Atomtheorie und die menschliche Gestalt der Götter. Am Ende des Plädoyers steht die Argumentation über die Unwürdigkeit der epikureischen Götter,<sup>60</sup> die in einen nun eindrücklicher vorgebrachten Atheismusvorwurf mündet, welcher auf den Einwand eines fiktiven Interlokutors antwortet, der geltend macht, es gäbe doch eine Schrift Epikurs über das Wissen von der Verehrung der Götter (Cic. nat. deor. 1,123):

Ludimur ab homine non tam faceto quam ad scribendi licentiam libero. Quae enim potest esse sanctitas, si dii humana non curant, quae autem animans natura nihil curans? Verius est igitur nimirum illud, quod familiaris omnium nostrum Posidonius disseruit in libro quinto de natura deorum, nullos esse deos Epicuro videri, quaeque is de deis immortalibus dixerit, invidiae detestandae gratia dixisse.

Da treibt ja nur ein Mann seinen Spott mit uns, von dem man weniger sagen kann, daß er geistreich ist, als daß er sich erdreistet hat, das zu schreiben. Denn wie kann es überhaupt ein solches frommes Verhalten geben, wenn die Götter sich um die Angelegenheiten der Menschen nicht kümmern? Wo aber gibt es ein beseeltes Wesen, das sich um nichts kümmert? Richtiger ist demnach ohne Zweifel, was unser aller Freund Poseidonios im fünften Buche seiner Schrift „Über das Wesen der Götter“ dargelegt hat: Epikur glaube anscheinend gar nicht an eine Existenz der Götter, und

<sup>55</sup> Zu dieser Form des *probare* vgl. Cic. de orat. 2,314.

<sup>56</sup> Cic. nat. deor. 1,61.

<sup>57</sup> Cic. nat. deor. 1,61.

<sup>58</sup> Cic. nat. deor. 1,62.

<sup>59</sup> Cic. nat. deor. 1,63.

<sup>60</sup> Cic. nat. deor. 1,115; 117ff.

was er über die unsterblichen Götter gelehrt habe, habe er nur zur Abwehr gehässiger Anschuldigungen gesagt. (Gerlach/Bayer 1987: 141)

Derartige Methoden der *rhetorica forensis* wurden für das erste Buch eingehend untersucht,<sup>61</sup> so dass nicht im Detail darauf eingegangen werden muss, sondern die Aufmerksamkeit auf das zweite Buch gelenkt werden kann, wo im Kontext von Dichterzitaten die sonst stumme Person Cicero überraschend wiederbegegnet. In seiner Darstellung der stoischen Götterlehre verwendet Balbus nämlich viele Verse aus der altrömischen Dichtung. Zur Untermalung und Illustration seiner Rede lässt Balbus in einer eindrucksvollen Reihe vor dem geistigen Auge des Lesers Epiker und Dramatiker Revue passieren, die in der archaischen Literatur der Römer Rang und Namen haben: Ennius,<sup>62</sup> Terenz,<sup>63</sup> Accius<sup>64</sup> und Pacuvius.<sup>65</sup> Diese Auswahl entspricht Ciceros literarischen Vorlieben, der das archaische Drama und Epos über die Maße liebte, während er wenig Sinn für zeitgenössische Lyrik hatte, deren Verfasser er als *cantores Euphorionis* abtat.<sup>66</sup> Catulls Spottverse auf den *optimus omnium patronus* lassen erahnen, dass die Ablehnung auf Gegenseitigkeit beruhte.<sup>67</sup> Die Parade archaischer Dichter dient allerdings nur der Vorbereitung des Höhepunkts seines Vortrags, als Balbus den stummen Cicero unvermittelt anblickt (*atque hoc loco me intuens*) und ihn direkt anspricht (Cic. nat. deor. 2,104):

„Utar“, inquit, „carminibus Arateis, quae a te admodum adulescentulo conversa ita me delectant, quia Latina sunt, ut multa ex is memoria teneam.“

„Ich werde dabei [d. h. bei meiner Darstellung der Sternbilder und der Planetenbewegungen, Erg. d. Verf.] das Gedicht des Aratos benutzen, das du als ganz junger Mann übersetzt hast und das mir, weil es nun lateinisch zu lesen ist, so viel Freude macht, daß ich vieles davon auswendig weiß.“ (Gerlach/Bayer 1987: 263)

Mit diesen Worten kündigt Balbus an, dass er sich von nun an auf Ciceros „Aratea“, seine lateinische Übersetzung des astronomischen Lehrgedichts des Arat von Soloi, stützen werde,<sup>68</sup> um an den Sternbildern die Ordnung und Schönheit des himmlischen Kosmos zu veranschaulichen und nach Art eines Gottesbeweises aus den zielgerichteten Bewegungen der Planeten auf ihren geordneten Bahnen auf die Existenz eines göttlichen Wesens und sein Eingreifen in die Welt

<sup>61</sup> Vgl. Schäublin (1990: 87-101). Den rhetorischen Aufbau der ersten beiden Bücher von *De finibus* analysieren Leonhardt (1999: 89-126) und Inwood (1990: 143-164).

<sup>62</sup> Cic. nat. deor. 2,4 und 65.

<sup>63</sup> Cic. nat. deor. 2, 60.

<sup>64</sup> Cic. nat. deor. 2,89.

<sup>65</sup> Cic. nat. deor. 2,91.

<sup>66</sup> Cic. Tusc. 3,45. Zur Bedeutung des Ausdrucks vgl. Tuplin (1979: 358-360). Ciceros Ablehnung der Neoteriker und Hinwendung zur Geschichtsepik beschreibt Narducci, (2012: 296-298).

<sup>67</sup> Catull. 49,7.

<sup>68</sup> Vgl. Soubiran (1972). Cicero als Dichter behandelt Gee (2013a).

zurückzuschließen. Es handelt sich hier um einen literarischen Höhepunkt, weil von Cicero mit etwa 80 Versen nicht nur um ein Vielfaches mehr Verse als von jedem anderen römischen Dichter zuvor zitiert werden, sondern der Autor in dieser literarischen Reihe insofern auch das letzte Wort behält, als Balbus nach Ciceros Versen in zweiten Buch kein weiteres Dichterzitat mehr anbringt. Wenn die Verse aus Ciceros „Aratea“ in der Rede des Balbus besonders hervorgehoben werden, muss man fragen, warum Cicero hier so stark von der eigenen Versübersetzung Gebrauch macht. Auf diese Weise die Erinnerung an seine poetischen ‚Jugendsünden‘ zu bewahren, mochte ein begreifliches Anliegen des Autors sein. Wenn Cicero sich in Vers und Prosa kanonische griechische Autoren wie Platon, Aristoteles, Demosthenes und Arat durch Übersetzung und Auswertung von Kommentaren systematisch aneignete, mochte darin auch die literarische Strategie zum Ausdruck kommen, sich selbst als kanonischen Autor zu stilisieren.<sup>69</sup> Aber es wäre wohl ein bedenklich hoher Aufwand und gedanklich zu kurz gegriffen, vermutete man hinter dieser einzigartigen Zitatenskette nur ein Spiel mit der literarischen Tradition und nicht auch ein philosophisches Anliegen, d. h. die Vermittlung einer geistigen Haltung oder eines propositionalen Gehalts. Warum es glaublich war, dass Balbus geneigt sein mochte, Ciceros Übersetzungsverse in großer Zahl aus dem Gedächtnis zu zitieren und sich so auf sie zu stützen, könnte damit zu tun haben, dass Arat von Soloi ein stoischer Dichter war und damit gut zu dem stoischen Weltbild passte, das der Autor durch seine Dialogfigur vermitteln wollte.<sup>70</sup> Aber war es in Ciceros Zeit überhaupt denkbar und praktikabel, das Werk eines Autors in dieser Weise mit seinem Leben zu verbinden, und doch wohl eher beliebige Verse als Ausfluss und Ausdruck seiner geistigen Haltung zu nehmen und damit öffentlich zu argumentieren?<sup>71</sup>

Ein schönes Beispiel für dieselbe Art von selbstreflexiver argumentatio ad hominem bietet Ciceros zweiter Religionsdialog „De divinatione“.<sup>72</sup> Darin plädiert sein Bruder Quintus Tullius Cicero im ersten Buch dafür, dass es Wahrsagung gäbe, während die Dialogfigur Marcus Tullius Cicero, das Alter Ego des Autors also, dagegen hält, dass es keine Wahrsagung gäbe und die Prophezeiungen der römischen Priester falsch seien. Cicero lässt seinen Bruder *Quintus* bei der Verteidigung der Wahrsagung im ersten Buch *den* im zweiten Buch dagegen

<sup>69</sup> Vgl. Bishop (2019: 41-84, bes. 83-84) zu Arat und zu Ciceros Aratrezeption.

<sup>70</sup> Vgl. Hübner (2005: 140-141) speziell zum stoischen Gehalt der Phainomena Arats und zu ihrer Rezeption durch Cicero. Vgl. Erren (2009); Martin (1998) sowie Gee (2013a).

<sup>71</sup> Zu Dichterzitaten bei Cicero die grundlegende Studie von Spahlinger, der bei der Untersuchung der Dichterzitate in der Balbusrede von Ciceros „De natura deorum“ (2005: 82-96) ebenfalls auf die stoische Prägung der Phainomena Arats verweist (93-94).

<sup>72</sup> Vielberg (2019: 53-55).

argumentierenden *Marcus*, d. h. sein *dichterisches Alter Ego*, mit einem poetischen Bekenntnis zur Wahrsagung gegen sein *philosophisches Alter Ego* in den *Zeugenstand* rufen, das bei der Verteidigung seiner Konsulatspolitik entstanden war, als er sein Vorgehen gegen die Catilinarier in dem Epos „*De consulatu suo*“ rechtfertigte.<sup>73</sup> In seinem Plädoyer für die Wahrsagung rekurriert Quintus nun mehrfach auf Dichtwerke seines Bruders Marcus, in denen mantische und prognostische Elemente begegnen. Cicero hatte mit den „*Phainomena*“ einen Teil des astronomischen Lehrgedichts des Dichters Arat von Soloi ins Lateinische übersetzt und sich mit der Übersetzung indirekt zur *Richtigkeit* der darin reichlich vorhandenen *prognostischen Erklärungen bekannt*.<sup>74</sup> Zur Verteidigung der Wahrsagung beruft sich Quintus daher auf Verspartien aus den „*Aratea*“ (bzw. „*Prognostica*“) seines Bruders. In den „*Aratea*“ ist von Blässhühnern die Rede, die sich vor Stürmen in Küstennähe sammeln und mit ihrem Geschrei zu *Vorzeichen* des aufziehenden Unwetters werden.<sup>75</sup> Auch Frösche, die quakend Quellen und Seen in Aufruhr versetzen, sollen eine natürliche Fähigkeit zur *Zeichengebung* haben.<sup>76</sup> Von den Wetterfröschen lässt der Autor Cicero seine Dialogfigur Quintus, etwas unvermittelt, zu den autobiographischen Dichtungen des Marcus über sein Konsulat weitergehen und gibt größere Teile aus der Rede der Muse Urania im 2. Buch des historischen Epos wider.<sup>77</sup> Der Gedankengang bedeutet eine Steigerung der *argumentatio ad hominem*, wenn die Dialogfigur erst als Übersetzer der Dichtungen des Arat und dann als Verfasser des autobiographischen Epos gegen sich selbst in den *Zeugenstand* gerufen wird. Der Dialog ist so durch eine ausgeklügelte literarische Schachtelungstechnik bestimmt.<sup>78</sup> Der Autor lässt seinen Bruder Quintus als Dialogfigur sprechen, Quintus erteilt Marcus als Dichter das Wort, der Dichter Marcus lässt die Muse Urania auftreten, die auf der vierten Mitteilungsebene das politische Geschehen während Ciceros Konsulat durch zeitliche und kausale Verknüpfung mit religiösen Ereignissen vorhersagt und erklärt. Welche Botschaft aber lässt der Autor seinen Bruder Quintus durch den Dichter Marcus aus dem Mund der Muse verkünden? Die Vorgänge, die zur Aufdeckung der Verschwörung führen, werden in der Musenrede unter Rückgriff auf mehrere prodigienhafte Ereignisse in Rom und Latium

<sup>73</sup> Cic. div. 1,17-22, hier 17: *Sed quo potius utar aut auctore aut teste quam te?*

<sup>74</sup> Cic. div. 1,13-15, hier 13: *atque his rerum praesensionibus Prognostica tua referta sunt.*

<sup>75</sup> Cic. div. 1, 14.

<sup>76</sup> Cic. div. 1, 15.

<sup>77</sup> Cic. div. 1,17-23.

<sup>78</sup> Die Aussagen sind folgendermaßen verschachtelt:

- [Autor M. Tullius Cicero [Quintus Cicero [Marcus Cicero als Übersetzer [Aratos von Soloi]]]]
- [Autor M. Tullius Cicero [Quintus Cicero [Marcus Cicero als Dichter [epischer Erzähler [Urania]]]].

Erörtert von Fox (2006: 235-236), der aber weder die neuartige Schachtelungstechnik noch die Pointe der Diskussion erfasst.



und ihr Verständnis als vorbestimmende Rechtfertigung menschlichen Tuns prophetisch gedeutet. Aus der Tatsache, dass die verspätete Wiederaufstellung der Jupiterstandbildes auf dem Kapitol, das im Jahr zuvor durch einen Blitz zerstört worden war, und die Aufdeckung der Catilinarischen Verschwörung mit der Aussage der Allobroger zeitlich zusammenfallen, wird Ciceros Durchgreifen gegen die Catilinarier gerechtfertigt (Cic. div. 1, 21):

haec tardata diu species multumque morata / consule te tandem celsa est in sede locata, / atque una fixi ac signati temporis hora / Iuppiter excelsa clarabat scepra columna, / et clades patriae flamma ferroque parata / vocibus Allobrogum patribus populoque patebat.

Dieses Bild, dessen Entstehung lange verzögert und vielfach aufgehalten worden war, wurde in deinem Konsulat endlich auf seinem erhabenen Sitz aufgestellt, und in ein und derselben Stunde, zur bestimmten und schicksalhaft angesetzten Zeit, ließ Jupiter von der erhabenen Säule sein Szepter leuchten und lag das Verderben der Vaterstadt, das mit Feuer und Schwert betrieben wurde, dank der Aussage der Allobroger offen vor den Augen der Väter und des Volkes. (Schäublin, 2013: 29)

Cicero legt seinem Leser in der *Musenrede* nahe, die Gleichzeitigkeit (*una fixi ac signati temporis hora*) der beiden Ereignisse kausal, wie folgt, als Ablauf von Ursache und Wirkung zu deuten: Wie an dem simultanen und daher symbolisch deutbaren Geschehensverlauf erkennbar, habe sich Jupiter als Roms oberste Schutzgottheit selbst in die Untersuchung eingeschaltet, indem er, als die Allobroger über die dem Kapitol zugewandte Seite des Forum Romanum an seiner Statue vorbeigingen, Licht in die Sache brachte, und sich so persönlich an der Aufdeckung der Catilinarischen Verschwörung beteiligt. Jupiter stand somit auf Seiten des amtierenden Konsuls, als Cicero die Aussage der Allobroger zur Aufdeckung der Verschwörung und daraus folgenden Verhaftung und Hinrichtung der Rädelsführer nutzte. Im zweiten Buch von *De divinatione* wird das Alter Ego des Autors mit mehr oder weniger großem Erfolg versuchen, sich gegen die Unterstellungen seines Bruders zu wehren, denen er sich durch metaphysische Deutungen des politischen Geschehens während seines Konsulatsjahres in seinen Dichtwerken ausgesetzt hatte, als er sein Vorgehen gegen die Catilinarier zu legitimieren und seine Leistungen als Staatsmann zu glorifizieren suchte.

Während in dem dritten naturphilosophischen Werk „*De fato*“, in dem die Dialogfigur Cicero im Gespräch mit dem designierten Konsul Hirtius gegen Formen des physikalischen und sonstigen Determinismus und für die menschliche Freiheit eintritt, zwar Verse aus der „*Medea*“ des Ennius und dem Drama „*Philoktet*“<sup>79</sup> zur Illustration bestimmter Argumentformen, aber nicht zur Bestimmung des propositionalen Gehalts der Schrift eingesetzt werden, ist den beiden anderen Religionsdialogen gemeinsam, dass mit eingelegten Versen aus Ciceros Werken philosophische Inhalte nicht nur unterstrichen und dem Leser

<sup>79</sup> Cic. fat. 35; 37.

in ihrer Relevanz bewusst gemacht werden, sondern auch die philosophische Position der Dialogfigur Cicero und damit indirekt, auch wenn diese Gleichsetzung immer mit größter Vorsicht zu betrachten ist, des Autors selbst diskutiert beziehungsweise markiert wird. Darüber hinaus lässt Ciceros Regiebemerkung *sed exeamus e theatro, veniamus ad forum* darauf schließen,<sup>80</sup> dass Cicero nicht nur einzelne Verse und Verspartien aus dem römischen Epos und Drama, sondern ganz gezielt auch andere literarische Gattungen wie die forensische Rede in seinem philosophischen Werk einsetzt.

Aber was mochte er in „De natura deorum“ mit der langen Zitatenskette des zweiten Buches konkret bezwecken? Die von Cicero übersetzten Verse betonen einerseits bestimmte Sachverhalte, die der Stoiker Balbus unterstreichen möchte, wie die göttlich gelenkte Ordnung der Erde und des Himmels und damit des gesamten Kosmos, und dienen so der Veranschaulichung der stoischen Philosophie und Weltansicht. Seine Verse modifizieren aber auch die Position des *Acting I*, das der Ich-Erzähler in der Eingangspartie so inszeniert hatte, als sei es auf strikte Neutralität und Äquidistanz gegenüber allen Philosophenschulen bedacht. Denn in der Handlung des Dialogs wird so eine Vorliebe des *Acting I* für die stoische Philosophie aufgedeckt, die sich während seiner Jugend in der Übersetzung des Lehrgedichts von Arat ausgedrückt hatte. Auch wenn es nicht expliziert wird, wie in „De divinatione“, dürfte die durch Betonung der philosophischen Offenheit des *Acting I* bereits im Prolog vorbereitete Konversion, hier durch die offenkundige Sympathie für das stoizisierende Lehrgedicht weiter erklärt und legitimiert werden. Setzt man voraus, dass sich der Leser mit dem handelnden und dem erzählenden Ich des Autors ein Stück weit identifiziert, wird der Dialog, wenn das erzählende Ich am Ende erklärt, dass dem Dogmatiker Velleius zwar Cottas Argumentation ‚wahrer‘ (*verior*), ihm selbst, dem Skeptiker Cicero, aber Balbus‘ Erörterung ‚eher der Ähnlichkeit mit der Wahrheit‘ (d. h. der Wahrscheinlichkeit) ‚zugeneigt‘ erscheint, somit durch subtile Lenkung des Lesers, wenngleich sich Cicero im Proömium gegen ein derartiges Vorgehen ausgesprochen hatte, zu einer Art von Anleitung für mögliche Rezipienten, unter Anhörung und Abwägung aller philosophischen Positionen und Argumente nach dem akademischen Modell auf klar definierten Teilgebieten zu einem eigenen Urteil über den Grad der Probabilität einer philosophischen Behauptung zu kommen und damit eine eigene Patchwork-Philosophie zu kreieren. Die dem *Acting I* vom *Narrating I* zugeschriebene Urteilsfindung erweist sich, mit anderen Worten, so im Kern als Modellfall eklektischen Philosophierens.

<sup>80</sup> Cic. nat. deor. 3,74.

*Literarische Strategien in Ciceros ethischen Schriften*

Im nächsten Schritt ist zu fragen, ob uns die Methode, philosophische Systeme und ihre Teile nicht zu verabsolutieren, sondern im Gespräch den Probabilitätsgrad verschiedener Philosophien vergleichend herauszuarbeiten und damit ein eklektisches Vorgehen einzuüben, auch in Ciceros ethischen Schriften begegnet. Die moralphilosophischen Schriften machen den Großteil von Ciceros Werk aus und sind daher zwar schwerer auf einen Nenner zu bringen, aber haben insofern auch Gemeinsamkeiten mit seiner Naturphilosophie, als philosophische Positionen miteinander verglichen und im Dialog ein Ergebnis ausgehandelt wird, das den höchsten Grad der Probabilität besitzt. Ein gutes Beispiel dafür ist das Werk „De finibus bonorum et malorum“, das im Hinblick auf die sachliche, räumliche und zeitliche Distanz des philosophischen Geschehens und der verhandelten Philosopheme vom Autor bzw. auf die Nähe zu ihm durch gegenläufige Bewegungen und sich kreuzende Linien gekennzeichnet ist.<sup>81</sup> So gibt es diverse Formen des Abstands der Gespräche von Ciceros Gegenwart und der seines *Narrating I*, während sein *Acting I* jeweils im Zentrum des Geschehens verbleibt. In den Büchern 1 und 2 geht es um die praktische Philosophie Epikurs. Im ersten Buch stellt der Epikureer Torquatus die Grundlagen der epikureischen Ethik dar, im zweiten Buch argumentiert Cicero aus skeptischer Perspektive dagegen. Das Gespräch soll im Jahre 50 in Ciceros Villa in Cumae stattgefunden haben. Im dritten Buch stellt der Stoiker Cato die praktische Philosophie seiner Schule dar, im vierten Buch hält Cicero vom Standpunkt der akademischen Skepsis dagegen. Die Unterredung mit Cato soll im Jahr 52 in der Luxusvilla des Lucullus in Tuskulum stattgefunden haben, in der sich eine exquisite zweisprachige Bibliothek befand.<sup>82</sup> Im fünften Buch sind Marcus Piso und wieder Cicero die beiden Hauptunterredner. Piso stellt zunächst die peripatetische Ethik des Antiochos von Askalon dar. Cicero kritisiert die peripatetische Position erneut vom Standpunkt der akademischen Skepsis. Das Gespräch soll im Jahre 79 in Athen stattgefunden haben. Es hat eine ausführliche Einleitung, in der genau beschrieben wird, wie sich die Unterredner in einer Gruppe gleichgesinnter Philosophenschüler bei einem Nachmittagsspaziergang von Athen in Richtung Eleusis an den Gärten Epikurs vorbei zum Hain des Akademos, d. h. zur Schule Platons, begeben, um sich dort an dem Gründungs- und Erinnerungsort von

<sup>81</sup> Grundlegend Giancotti (1971: 389-391. Mit ähnlicher Akzentuierung Gawlick/Görler (1994: 1041) „Die logische Struktur des Werkes ist progressiv: der Gedankengang schreitet von den schlechter begründeten Thesen zu den besser begründeten fort. Der zeitliche Aufbau ist dagegen regressiv; die besser begründeten Thesen sind die älteren.“

<sup>82</sup> Cic. fin. 3,7. Zu seiner bibliophilen Ader vgl. Plutarch, „Lucullus“ 42.

Ciceros philosophischer Wahlheimat ungestört der philosophischen Diskussion zu widmen (Cic. fin. 5,1-2):

Cum audissem Antiochum, Brute, ut solebam, cum M. Pisone in eo gymnasio, quod Ptolomaeum vocatur, unaque nobiscum Q. frater et T. Pomponius Luciusque Cicero, frater noster cognatione patruelis, amore germanus, constituimus inter nos ut ambulationem postmeridianam conficeremus in Academia, maxime quod is locus ab omni turba id temporis vacuus esset. Itaque ad tempus ad Pisonem omnes. Inde sermone vario sex illa a Dipylo stadia confecimus. Cum autem venissemus in Academiae non sine causa nobilitata spatia, solitudo erat ea, quam volueramus. Tum Piso: Naturane nobis hoc, inquit, datum dicam an errore quodam, ut, cum ea loca videamus, in quibus memoria dignos viros acceperimus multum esse versatos, magis moveamur, quam si quando eorum ipsorum aut facta audiamus aut scriptum aliquod legamus? Velut ego nunc moveor. Venit enim mihi Platonis in mentem, quem accepimus primum hic disputare solitum; cuius etiam illi hortuli propinqui non memoriam solum mihi afferunt, sed ipsum videntur in conspectu meo ponere. Hic Speusippus, hic Xenocrates, hic eius auditor Polemo, cuius illa ipsa sessio fuit, quam videmus.

Es war im Gymnasium des Ptolemaeus in Athen, wo ich, [mein lieber Brutus, Erg. d. Verf.], wie gewöhnlich, zusammen mit Marcus Piso die Vorlesungen des Antiochus hörte. In unserer Begleitung befanden sich mein Bruder Quintus, Titus Pomponius und Lucius Cicero, mein Vetter väterlicherseits nach dem Grad der Verwandtschaft, den ich aber wie meinen leiblichen Bruder liebte. Wir vereinbarten für den Nachmittag einen gemeinsamen Rundgang in der Akademie, besonders weil man sich zu der Zeit dort frei weiß von dem sonstigen Gedränge. Zur verabredeten Stunde trafen wir uns alle bei Piso. Unter mancherlei Gesprächen legten wir den vom Doppeltor sechs Stadien weiten Weg zurück. In den mit Recht vielgerühmten Wandelgängen angekommen, fanden wir die gewünschte Einsamkeit. Da begann nun Piso: „Soll ich es für ein Geschenk der Natur an uns halten, oder ist es eine Art Illusion, dass wir uns beim Anblick einer Stätte, wo nach der Überlieferung einst Männer oft weilten, deren Andenken verdient, in Ehren gehalten zu werden, tiefer ergriffen fühlen, als wenn wir von ihren Taten erzählen hören oder eine ihrer Schriften lesen? So geht es mir im Augenblick. Denn Plato tritt mir vor die Seele, der hier seine Philosophie vortrug, und jene Gärten dort in der Nähe wecken in mir nicht nur Erinnerung an ihn, nein, es ist, als sähe ich ihn leibhaftig mir vor Augen. Hier weilte Speusippus, hier Xenokrates, hier sein Schüler Polemo – schaut, dort <im Halbrund der Säulen> sehen wir noch seinen Lehrstuhl, auf dem er zu sitzen pflegte. (Atzert 1964: 373)

Wie „De natura deorum“ ist „De finibus“ so aufgebaut, dass Cicero mit der Debatte über die epikureische Philosophie beginnt, die ihm am fernsten steht, und dann ein Streitgespräch über die stoische Lehre inszeniert, mit der er stärker sympathisiert. Dieselben Sympathien bringt Cicero auch der ‚peripatetischen‘ Ethik entgegen, wenngleich er sein Alter Ego auch vom Standpunkt der akademischen Skepsis Einwände gegen Piso vorbringen lässt. Während sich Autor und Ich-Erzähler, von ihren Antipathien zu ihren Sympathien fortschreitend, dem Zielpunkt des Gesprächs immer weiter annähern, rückt der Zeitpunkt des Gesprächs immer weiter von der Gegenwart des Autors im Jahre 45 weg. Ciceros Dialogpartner sind eingeschworene Gegner Caesars und, teilweise auch durch dessen Zutun in den Bürgerkriegen, bereits verstorben: Torquatus 49, Cato 46,

Piso vor 47. Im Gegensatz zu „De natura deorum“ finden die Unterredungen nicht an einem Tag statt, sondern das dramatische Datum der drei Teildialoge reicht vom Jahr 50 v. Chr. für das erste, über 52 für das zweite bis 79 für das dritte Gespräch. Der wachsenden zeitlichen Distanz korrespondiert die räumliche Entfernung. Die beiden ersten Dialoge sind ‚Villendialoge‘ und in Cumae in Kampanien und in Tusculum bei Rom situiert. Der dritte Dialog spielt dagegen während Ciceros year abroad in Athen. Mit der Erinnerung seines Studienaufenthalts in Athen steht Cicero unwillkürlich im Mittelpunkt auch des fünften und letzten Buchs von „De finibus“ und drückt der fortschreitenden Diskussion und graduellen Evaluation der ethischen Positionen, indem er am Ende selbst zu Pisos Darlegung der peripatetischen Position Stellung nimmt, und damit wie in „De natura deorum“ dem ganzen Werk seinen persönlichen Stempel auf. Denn wie die augusteischen Dichter Horaz<sup>83</sup> und Ovid<sup>84</sup> in der Sphragis ihre Dichtwerke (und vor ihnen schon in Ansätzen Lukrez und Vergil) besiegeln, so beglaubigt Cicero mit der eigenen Person, der fiktionalen Darstellung eigenen Erlebens und der eigenen Beteiligung an früheren philosophischen Diskussionen, bzw. mit dem Sichtbarmachen der fraglichen Abwägung und des festgestellten Probabilitätsgrades einer Proposition, am Ende eines Dialogs das in der philosophischen Erörterung jeweils erzielte Ergebnis.

Welche Position vertritt Cicero aber bei seinem Studienaufenthalt in Athen, als er sich mit der platonischen Akademie an seinem bevorzugten Erinnerungsort befindet? Cicero hält mit der ihm eigenen Vorsicht offenbar hier und in anderen Dialogen an der skeptischen Epoché als erkenntnistheoretischer Grundlage seines akademischen Philosophierens fest. Daher gilt es nur seine ethische Position zu bestimmen, welche nach Burkerts Einschätzung zwischen der genuin stoischen bzw. altakademischen Lehre des Antiochos (die aber fälschlich als ‚peripatetisch‘ bezeichnet wird)<sup>85</sup>, dass die Tugend allein zur Glückseligkeit genüge, und der (genuin peripatetischen) Position liege, dass die Tugend allein nicht ausreiche, sondern zur Glückseligkeit auch äußere und körperliche Güter erforderlich seien.<sup>86</sup> Cicero betont, dass ihre Meinungsverschiedenheit eigentlich nur marginal sei.<sup>87</sup> Der Kompromiss liegt auf einem schmalen Grat zwischen Pisos Eintreten für die These des Antiochos, dass die Tugend für die

<sup>83</sup> Hor. *carm.* 3,30.

<sup>84</sup> Ov. *Trist.* 4,10.

<sup>85</sup> Zur Eudaimonielehre des Aristoteles, deren Kern in der Definition gipfelt, ‚Glückseligkeit‘ sei die Tätigkeit der Seele gemäß der Tugend, wenn es aber mehrere Tugenden gebe, gemäß der besten und vollendetsten Tugend, und dazu in einem vollendetem Leben, vgl. Arist. *EN* α 6, 1098a16-18.

<sup>86</sup> Burkert (1965: 175-200) und dazu Leonhardt (1998: 54).

<sup>87</sup> Cic. *fin.* 5,76.

Glückseligkeit auch ohne äußere oder körperliche Güter ausreiche,<sup>88</sup> und Ciceros Einwand,<sup>89</sup> dass die ‚Peripatetiker‘ „inkonsequent seien, wenn sie einerseits äussere Dinge zu den Gütern zählten, andererseits aber den Weisen ohne Rücksicht auf äussere Güter für glücklich hielten.“<sup>90</sup> Piso verteidigt die (stoisch-altakademischen) ‚Peripatetiker‘ gegen Ciceros Vorwurf mit dem Argument,<sup>91</sup> „der Begriff der Glückseligkeit lasse eine quantitative Abstufung zu: der Weise sei zwar glücklich, aber falls es ihm an äusseren Gütern mangle, sei er nicht im höchsten Masse glücklich.“<sup>92</sup> Aristoteles hätte diesem Argument wahrscheinlich nicht zustimmen können, da die Eudaimonie, handlungstheoretisch betrachtet, für ihn im mehrfachen Sinne ἀρχή ist: Prinzip ist sie erstens als Anfangspunkt und Auslöser der Bewegung, da die Menschen um der Eudaimonie willen alles tun.<sup>93</sup> Prinzip ist sie als Endpunkt und Grenze der Bewegung, da menschliches Streben ohne diesen Platzhalter des höchsten Gutes ziellos bliebe und umsonst ins Leere liefe.<sup>94</sup> Prinzip ist sie drittens als Axiom der politischen bzw. ethischen Wissenschaften, aus der sich das System der Ethik nach ethischen und dianoetischen Tugenden entfaltet. Im Sinne des Aristoteles, der die Eudaimonie aufgrund ihres Status als ἀρχή für einen wohl nicht mehr abstufbaren Grenzbegriff gehalten haben dürfte, erklärt sich Cicero mit dieser Antwort Pisos zunächst nicht einverstanden,<sup>95</sup> aber stimmt Piso am Ende doch vorsichtig zu,<sup>96</sup> nachdem sein Gegenüber ihm mit plausiblen Beispielen verdeutlicht hat,<sup>97</sup> „dass wegen des starken Übergewichts der Tugend das Vorhandensein oder Fehlen der äusseren und körperlichen Güter nur einen ganz geringen Unterschied im ‚Glück‘ bewirken könne ...“<sup>98</sup>

Wird die Aporie ihres Gesprächs auch mit einer philosophisch nicht ganz tragfähigen Lösung überwunden, so wird Ciceros Grundgedanke, dass der Einzelne für sich unter vernünftiger Abwägung aller Argumente eine Wahl zwischen den Optionen der hellenistischen Philosophenschulen zu treffen habe, nicht nur stillschweigend mit dem Bestehen der Meinungsverschiedenheiten offengehalten, sondern Ciceros Neffe Lucius wird vom *Narrating I*, das Piso fragen lässt, mit

---

<sup>88</sup> Cic. fin. 5,71.

<sup>89</sup> Cic. fin. 5,75-85; bes. 77; 84.

<sup>90</sup> Gawlick/Görler (1994: 1040).

<sup>91</sup> Cic. fin. 5,95.

<sup>92</sup> Gawlick/Görler (1994: 1040).

<sup>93</sup> Arist. EN α 12, 1102a2-4.

<sup>94</sup> Arist. EN α 1, 1094a18-22.

<sup>95</sup> Cic. fin. 5,85-86.

<sup>96</sup> Cic. fin. 5,95.

<sup>97</sup> Cic. fin. 5,90-91.

<sup>98</sup> Gawlick/Görler (1994: 1040).

der Frage nach seinen Präferenzen konfrontiert und damit mehr oder weniger zu einer Entscheidung gedrängt (Cic. fin. 5,76):

Tum Lucius: Mihi vero ista valde probata sunt, quod item fratri puto. Tum mihi Piso: Quid ergo? inquit, dasne adolescenti veniam? an eum discere ea mavis, quae cum plane perdidicerit nihil sciat? Ego vero isti, inquam, permitto.

Darauf sagte dieser Lucius: „Mir hat alles wirklich gut gefallen, und ich glaube, auch meinem Vetter.“ Nun wandte sich Piso an mich: „Nun? Was sagst du? Bist du bereit, unserem jungen Freunde freie Wahl zu lassen? Oder willst du ihn lieber das lernen lassen, was, wenn er's noch so gründlich lernt, ihm doch kein richtiges Wissen gibt? „Ich stelle es ihm ganz anheim.“ (Atzert 1964: 455)

Der letzte Teil des Wortwechsels verdeutlicht, dass Cicero als *Acting I* Lucius die Freiheit lässt, zwischen seiner Philosophie der akademischen Skepsis, welche nur ‚Wahrscheinlichkeiten‘ bereithält und „kein richtiges Wissen gibt“, und Pisos dogmatischer Position des Antiochos von Askalon zu wählen, die mit der φαντασία καταληπτική die Möglichkeit des Wissens einräumt. Damit wird der Gedanke der Eingangsszenerie in Erinnerung gerufen, wo Lucius bekennt, dass er sich von verschiedenen Geistesmächten und auch von den Reizen der Literatur und der Rhetorik angezogen fühle und daher in der Hauptstadt der antiken Philosophie gerade den Ort am Phalerischen Hafen aufgesucht habe, wo Demosthenes bei der Meeresbrandung zu deklamieren pflegte.<sup>99</sup> Auf die Frage Pisos, ob er bereits Antiochos höre und, mit anderen Worten, zu seinem Schüler geworden sei, hatte Lucius dann eingeräumt, dass er noch zwischen dessen stoischer Doktrin und der skeptischen Lehre des Karneades schwanke, und war damit zum Modell des philosophischen Adepten geworden, der in seiner Unentschlossenheit vielleicht die Situation und Vormeinung von Lesern spiegelt.

Fassen wir zusammen: Im Dialog „De finibus“ finden wir Grundzüge wieder, die im Allgemeinen für das Verhältnis von Philosophie und Literatur in Ciceros Werk charakteristisch sind. Diese Grundzüge werden hier ohne Anspruch auf Vollständigkeit zusammengefasst, um die Interdependenzen von Philosophie und Literatur in Ciceros Œuvre besser mit dem Verhältnis von Philosophie und Literatur in Werken der griechischen Antike und europäischen Moderne vergleichen zu können.

(1) In seinem philosophischen Werk stellt Cicero die Lehren der hellenistischen Philosophenschulen nicht nur meisterhaft in ihrer Pluralität dar, sondern setzt auch Dialogfiguren in Szene, die philosophisch vor der Wahl stehen, welcher Philosophenschule sie sich anschließen oder welche Lehre sie sich als die ‚richtige‘ zu Eigen machen sollen. Bei diesen Dialogfiguren handelt es sich

<sup>99</sup> Cic. fin. 1,5. Zur Eingangsszenerie der Bücher 1, 3 und 5 von „De finibus“ vgl. Becker (1938: 52-53).

entweder um Cicero selbst, der, hier verkürzt gesprochen, seine skeptische Auffassung wie in „De divinatione“ im Gespräch verteidigt oder seinen Standpunkt in der Götterlehre wie in „De natura deorum“ erst am Ende des Gesprächs zu finden oder doch zu offenbaren scheint. Oder es handelt sich um jüngere, daher vielleicht offenere und noch leichter form- und beeinflussbare Menschen wie seinen Neffen Lucius Cicero, der am Ende von „De finibus“ nicht nur zwischen verschiedenen Philosophenschulen schwankt, sondern sich noch grundsätzlicher fragt, ob er sich, nach Art einer Lebenswahl, der Philosophie, Rhetorik oder Dichtung zuwenden solle. (2) Cicero setzt in seinen Dialogen rhetorische Mittel auf eine subtile Art zur unmerklichen Gliederung des Gesprächs, zur Strukturierung des philosophischen Gedankengangs und subtilen Lenkung des Lesers ein und damit zur philosophischen Pro- und Apoptik. Besonders auffällig ist die Verwendung rhetorischer Strategien bei der systematischen Abwertung der epikureischen Philosophie in „De natura deorum“. (3) Cicero greift in seinen philosophischen Werken oft auf die archaische Dichtung der Römer zurück, um seine abstrakten Ausführungen mit lebensnahen Beispielen zu veranschaulichen. Zugleich bringt er mitunter längere Zitate aus seinen Dichtungen an wie den „Aratea“ oder „De consulatu suo“, um seine eigene philosophische Position mittels des propositionalen Gehalts dieser Dichtwerke unauffällig zu unterstreichen oder bei der Abwägung des Für und Wider eines philosophischen Theorems zu darstellerischen Zwecken auf einen Widerspruch in seiner eigenen Haltung aufmerksam zu machen. (4) Cicero schließt in seinem philosophischen Werk durch Übersetzungen griechischer Autoren wie Platon, Aristoteles, Demosthenes und andere Arten von Bezugnahmen auf die griechische Literatur sowie durch häufige Zitate aus der archaischen Dichtung der Römer an die literarische Tradition der Griechen und Römer an. Dabei entwickelt er nicht nur Strategien der Selbstkanonisierung, sondern stellt sich auch in ähnlicher Weise als vorläufigen Endpunkt von Roms archaischer Dichtung dar, wie er sich in seiner rhetorischen Autobiographie „Brutus“ als Überwinder des führenden römischen Redners Hortensius und damit als finalen Höhepunkt und Vollender der römischen Rhetorik dargestellt hatte. (5) Die kontrastierende Darstellung der Lehren einander widersprechender Philosophenschulen und ihre kontroverse Erörterung sind für Cicero kein Selbstzweck. Die engagierte Diskussion, ob Tugend allein zur Glückseligkeit genüge oder nicht, lässt es nicht zu, dass ein philosophischer Standpunkt vorschnell abgewertet oder absolut gesetzt wird. Damit helfen solche Diskussionen: vordergründig beim Einüben eklektischen Philosophierens, hintergründig bei der Übung von Toleranz. Zu dem allgemeinen Eindruck von Freiheit und Eigenständigkeit bei der Urteilsfindung der Gesprächspartner trägt auch bei, dass im Unterschied zu platonischen Dialogen, in denen Sokrates den Gesprächsverlauf bestimmt, bei Cicero im Typus des



aristotelischen Dialogs nicht alle Gespräche auf den Ich-Erzähler oder eine Zentralfigur zugeschnitten sind, sondern wechselnde Gesprächsführer begegnen.<sup>100</sup> In „De natura deorum“ hüllt sich Cicero nach dem Eröffnungsdialog sogar ganz in Schweigen, was ihm bei seiner notorischen Redseligkeit nicht ganz leicht gefallen sein dürfte und daher als besondere Leistung gewürdigt werden sollte.

## Literatur

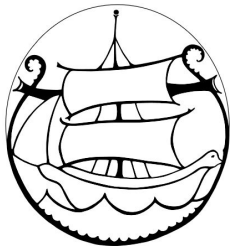
- Becker, Ernst (1938): Technik und Szenerie des ciceronischen Dialogs. Osnabrück.
- Burkert, Walter (1965): Cicero als Platoniker und Skeptiker. Zum Platonverständnis der ‚Neuen Akademie‘. In: *Gymnasium*. Band 72. 175-200.
- Cappello, Orazio (2019): *The School of Doubt. Skepticism, History and Politics in Cicero's Academica*. Leiden.
- Cicero, M. Tullius (1885): *Academica*. The text revised and explained by James S. Reid. London.
- Cicero, M. Tullius (1904): *Scripta quae manserunt omnia*. Rec. C. F. W. Müller. Pars IV. Vol. 1. *Academica, De finibus bonorum et malorum, Tusculanae disputationes*. Leipzig.
- Cicero, M. Tullius (1922): *Scripta quae manserunt omnia*. Fasc 42. *Academicorum reliquiae*. Rec. O. Plasberg; Editio stereotypa editionis prioris. Leipzig.
- Cicero, M. Tullius (1933): *De natura deorum*. Ed. W. Ax. Leipzig.
- Cicero, M. Tullius (1952): *Epistulae*. Band I. Rec. L. C. Purser, Oxford.
- Cicero, M. Tullius (1955. 1958): *De natura deorum*. Ed. with comm. by Arthur Stanley Pease. Cambridge/Mass.
- Cicero, M. Tullius (1961): *Epistulae*. Band II: *Epistulae ad Atticum*. Teil 2: Bücher 9-16. Rec. D. R. Shackleton Bailey. Oxford.
- Cicero, M. Tullius (1964): *Von den Grenzen im Guten und Bösen*. Lateinisch und deutsch. Eingel. und übertr. von Karl Atzert. Zürich, Stuttgart.
- Cicero, M. Tullius (1965-70): *Epistulae ad Atticum*. Ed. by D. R. Shackleton Bailey. 6 Bände. Cambridge.
- Cicero, M. Tullius (1970): *Academica posteriora. Liber primus*. Hg. von M. Ruch. Paris.
- Cicero, M. Tullius (1972): *Aratea. Fragments poétiques*. Texte établi et trad. par Jean Soubiran. Paris.
- Cicero, M. Tullius (1976): *Atticus-Briefe*. Hg. und übers. von Helmut Kasten. 2. Aufl. Darmstadt.
- Cicero, M. Tullius (1987): *Vom Wesen der Götter*. Hg., übers. und erl. von Wolfgang Gerlach und Karl Bayer. 2. Aufl. Darmstadt.
- Cicero, M. Tullius (1990): *Hortensius, Lucullus, Academici libri*. Lateinisch-deutsch. Hg., übers. und komm. von Laila Zimmermann-Straume, F. Broemser und O. Gigon. München, Zürich.

<sup>100</sup> Zur Gesprächsführung im herakleidischen Dialog Ciceros am Beispiel des C. Laelius siehe Vielberg (2017: 261-267) und zu antiken Dialogen als Gesprächen unter Ungleichen, „in denen seit Platon eine überlegene Lehrerfigur mit dialektischen Mitteln einen Schüler oder Juniorpartner auf mitunter verschlungenen Wegen stufenweise zu einer Erkenntnis führt“, vgl. am Beispiel eines augustinischen Dialogs Tornau (2020: 16-17) mit Forschungsliteratur.

- Cicero, M. Tullius (1995): Akademische Abhandlungen. Lucullus. Lateinisch-deutsch. Text und Übers. von Christoph Schäublin. Einl. von Andreas Graeser und Christoph Schäublin. Anm. von Andreas Bächli und Andreas Graeser. Hamburg.
- Cicero, M. Tullius (2004): An seine Freunde. Lateinisch-deutsch. Hg. und übers. von Helmut Kasten. 6. Aufl. Düsseldorf, Zürich.
- Cicero, M. Tullius (2005): Scripta quae manserunt omnia. Fasc. 43. De finibus bonorum et malorum. Rec. C. Moreschini. Leipzig.
- Dyck, Andrew R. (2003): Cicero: De natura deorum Liber I. Ed. by A. R. D. Cambridge. [Kommentar].
- DeFilippo, Joseph G. (2000): Cicero vs. Cotta in De natura deorum. In: Ancient Philosophy. Band 20. 169-187.
- Eco, Umberto (1994): Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. München, Wien.
- Erren, Manfred (Hg.) (2009): Aratos. Phainomena. Sternbilder und Wetterzeichen. Düsseldorf.
- Fox, M. (2006): Cicero's philosophy of history. Oxford.
- Gabriel, Gottfried (2013): Logik und Rhetorik der Erkenntnis: zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Münster.
- Gawlick, Günther/Görler, Woldemar (1994): Cicero. In: H. Flashar (Hg.): Die Philosophie der Antike 4.2. Die hellenistische Philosophie. Basel. 993-1173.
- Gee, Emma (2013a): Cicero's poetry. In: C. Steel (Hg.): The Cambridge Companion to Cicero. Cambridge. 88-106.
- Gee, Emma (2013b): Aratus and the Astronomical Tradition. Oxford.
- Griffin, Miriam/Barnes, Jonathan (Hg.) (1989): Philosophia togata. Essays on Philosophy and Roman Society. Oxford.
- Haltenhoff, Andreas (1998): Kritik der akademischen Skepsis. Ein Kommentar zu Cicero, Lucullus 1-62. Frankfurt a. M. u. a.
- Hirzel, Rudolf (1877): Untersuchungen zu Ciceros philosophischen Schriften. Leipzig.
- Hirzel, Rudolf (1895): Der Dialog. Ein literarhistorischer Versuch. Leipzig.
- Hübner, Wolfgang (2005): Die Rezeption der Phainomena Arats in der Lateinischen Literatur. In: M. Horster/C. Reitz (Hg.): Wissensvermittlung in dichterischer Gestalt. Stuttgart. 133-154.
- Hume, David (1799): Dialogues concerning Natural Religion. 2. Aufl. London.
- Lefèvre, Eckard (1988): Cicero als skeptischer Akademiker: eine Einführung in die Schrift *Academici libri*. Antikes Denken – Moderne Schule. Beiheft Gymnasium 9. 108-132.
- Leonhardt, Jürgen (1999): Ciceros Kritik der Philosophenschulen. Versuch einer Rekonstruktion. München.
- Lévy, Carlos (1992): Cicero Academicus. Recherches sur les Académiques et sur la philosophie cicéronienne. Rom (Collection de l'École Française de Rome, 162).
- Long, A. A./Sedley, D. N. (2000): Die hellenistischen Philosophen. Texte und Kommentare. Stuttgart, Weimar.
- Martin, J. (Hg.) (1998): Aratus. Phénomènes. Paris.
- Müller, Gernot Michael/Mariani Zini, Fosca (Hg.) (2018): Philosophie in Rom – Römische Philosophie? Kultur-, literatur- und philosophiegeschichtliche Perspektiven. Berlin, Boston.
- Narducci, Emanuele (2012): Cicero. Stuttgart.
- Patzig, Günther (1979): Cicero als Philosoph. Am Beispiel der Schrift *De finibus*. Gymnasium. Band 86. 304-322.

- Pease, Arthur Stanley (1913): The conclusion of Cicero's *De natura deorum*. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Band 44. 25-37.
- Plasberg, O. (Hg.) (1922): *Academicorum reliquiae cum Lucullo*. Leipzig.
- Powell, J. G. F. (Hg.) (1995): *Cicero the philosopher. Twelve papers*. Oxford.
- Schäublin, Christoph (1990): Philosophie und Rhetorik in der Auseinandersetzung um die Religion. Zu Cicero, *De natura deorum* I. In: *Museum Helveticum*. Band 47. 87-101.
- Schulz, Verena (2019): Was ist rhetorische Wirkung? Zum Verhältnis von ‚Logos‘, ‚Pathos‘ und ‚Ethos‘. In: Michael Erler, Christian Tornau (Hg.): *Handbuch Antike Rhetorik*. Band 1. Berlin. 557-580.
- Spahlinger, Lothar (2005): *Tulliana Simplicitas. Zu Form und Funktion des Zitats in den philosophischen Dialogen Ciceros*. Göttingen.
- Tarán, Leonardo (1987): Cicero's Attitude towards Stoicism and Scepticism in the *De natura deorum*. In: Selig, Karl-Ludwig/Somerville, Robert (Hg.): *Florilegium Columbianum. Essays in Honor of Paul Oskar Kristeller*. New York. 1-22.
- Tornau, Christian (2020): *Augustinus. De immortalitate animae. Die Unsterblichkeit der Seele*. Leiden.
- Tuplin, Christopher (1979): *Cantores Euphorionis again*. In: *The Classical Quarterly*. Band 29. 358-360.
- Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd (1994): *Grundriss der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart, Weimar.
- Vielberg, Meinolf (2016): Ciceros Staatsschrift und die philosophische Tradition der Verfassungsdebatte bei Cassius Dio und Philostrat. In: *Wiener Studien*. Band 129. 233-256.
- Vielberg, Meinolf (2017): Alte Freunde im Gespräch: Anspruch und Wirklichkeit der *amicitia* bei Cicero. In: *Ciceroniana on line*. Band 1. Heft 2. 261-289.
- Vielberg, Meinolf (2019): Philosophie und Religion in Ciceros Schrift *De divinatione*. In: *Gymnasium*. Band 126. 47-71.
- Weischedel, Wilhelm (1966): *Die philosophische Hintertreppe*. München.
- Wynne, J. P. F. (2019): *Cicero on the Philosophy of Religion*. Cambridge.
- Woolf, Raphael (2015): *The Philosophy of a Roman Sceptic. Philosophy in the Roman World*. London.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Guttzeit, Gero: “Compound Invisible Objects”. Moralischer Charakter, literarische Figur und die Gyges-Problematik bei Adam Smith und Eliza Haywood.

In: IZfK 5 (2022). 253-273.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-8ef4-7236

**Gero Guttzeit (München)**

**“Compound Invisible Objects”  
Moralischer Charakter, literarische Figur  
und die Gyges-Problematik  
bei Adam Smith und Eliza Haywood<sup>1</sup>**

*“Compound Invisible Objects”: Moral Constitution, Literary Character and the Gyges Problem in Adam Smith and Eliza Haywood*

A diachronic approach to the relationship between literature and philosophy since antiquity needs to include the field of rhetoric, regardless of whether it appears as a link or a disruption. This article discusses fundamental questions of rhetoric, philosophy, and poetics in the example of invisible characters and their moral qualities in antiquity and the mid-18th century. Plato’s mythical literary version of the Gyges legend in the “Republic” conceives of the invisible character as an illustration of the morally depraved nature of humans. In the following, I shall not trace this “Gyges problem” in the terms of influence studies but rather with an awareness of the ubiquity of ancient knowledge in philosophy and literature of the 18th century. I shall situate Adam Smith’s oft-discussed metaphor of the invisible hand in the context of his lectures on rhetoric, which were instrumental in founding the tradition of the Scottish New Rhetoric. I shall argue that invisibility forms a central element of Smith’s definition of character. The manifold implications of such a conception of invisible characters will then be illustrated using the example of Eliza Haywood’s “The Invisible Spy” (1755) and her conception of authorial ethos. Thus, the metaphor of invisibility proves itself to be of transhistorical relevance for the relationship

---

<sup>1</sup> Dieser Artikel wurde durch LMUexcellent im Rahmen der Förderung der LMU als Exzellenzuniversität gefördert.

between philosophy and literature, especially when they both turn to *character* – understood as fictional person, moral constitution, and the medium of the letter.

*Keywords:* *Invisibility, Literary Character, Authorship, Plato, Scottish New Rhetoric, Rhetoric and Philosophy*

In der englischsprachigen Literaturwissenschaft hat der Begriff *character* im Grunde zwei wesentliche Bedeutungsebenen: Er kann sowohl eine fiktionale Figur innerhalb eines literarischen Textes als auch den moralischen Charakter einer Person – im Sinne der Charakterporträts Theophrasts – meinen. Diese beiden Ebenen sollten um eine selbstreflexive Ebene ergänzt werden. Denn *character* verweist in herausragender Weise auf sich selbst als Medium, denkt man an die Bedeutung als ‚Schriftzeichen‘ bzw. ‚Buchstabe‘.<sup>2</sup> Dem Verhältnis von Literatur und Philosophie möchte ich mich im Folgenden annähern, indem auf diesen drei Bedeutungsebenen das sich wandelnde Verhältnis von Rhetorik und Poetik nachgezeichnet wird. Die Vielschichtigkeit des Begriffs *character* erlaubt es dabei, die oft getrennt diskutierten Problematiken von moralischem Charakter und literarischer Figur auf besondere Weise zu vereinigen und so der oft gestellten Frage nach dem Ende oder Tod der Rhetorik im 18. Jahrhundert auf neue Weise nachzugehen.<sup>3</sup> Damit wird zugleich die Signifikanz der Rhetorik für die Analyse der Relation von Literatur und Philosophie in historischer Hinsicht herausgestellt. Dabei erweist sich der Begriff des *character* als eine zentrale Traditionslinie in der Darstellung und Verhandlung der genannten Problematiken, die von komplexen unsichtbaren Gegenständen – “compound invisible objects” wie Adam Smith sie nennt<sup>4</sup> – geprägt werden. Als Beispiel für letztere führt Smith in seinen Rhetorikvorlesungen den moralischen Charakter an, die Formulierung beschreibt jedoch ebenso die literarische Figur. Die von Platon als Narrativ konstruierte enge Bindung von Unsichtbarkeit und moralischem Charakter – die Gyges-Problematik – wird sowohl bei Smith als auch bei Eliza Haywood aktualisiert und auf das Ethos des Autors bzw. der Autorin bezogen.

<sup>2</sup> So definiert etwa Julian Murphet die beiden ersten Ebenen in der “Oxford Research Encyclopedia Literature”: “Character is a property of narrative and discursive textuality, even as it is also a moral and ethical category referring to individual and collective norms of behavior and motive” (2020: 1). Susan Manning nennt die selbst-reflexive Ebene von *character* die “continuing allegorical implication with writing” (2013: xii).

<sup>3</sup> Im englischsprachigen Raum, insbesondere den Vereinigten Staaten, dauert dieser Prozess länger als auf dem europäischen Kontinent und ist statt als „Tod“ oder „Ende“ als länger dauernder, komplexer Prozess der „Zerstreuung der Rhetorik“ beschreibbar (vgl. Guttzeit 2017: 64).

<sup>4</sup> Smith (1983: 63 = i.151).

*Platons Gyges: Unsichtbare Figur und moralischer Charakter*

Die in Platons „Staat“ erzählte Fassung der Gyges-Legende stellt eine für die westliche Kulturgeschichte archetypische philosophisch-literarische Verwendung der Unsichtbarkeitsmetapher dar. Gyges’ Legende basiert auf der historischen Person des lydischen Königs, der als Erfinder der Münzprägung gilt.<sup>5</sup> Von ihm wird auch in Herodots Historien und weiteren antiken Quellen erzählt, wobei die ciceronianische Fassung in *De officiis*, die Platons Version übersetzt, für die Epochen nach der Antike traditionsbildend wurde. Die Form, die Platon der Legende gibt, ist von höchster philosophischer Relevanz. Sie verdeutlicht den engen Zusammenhang von Literatur im weitesten Sinne (als Mythos) und Philosophie (als Logos). Im „Staat“ wird die Geschichte von Sokrates’ Gesprächspartner Glaukon erzählt, um zu beweisen, dass die Menschheit ungerecht und von Grund auf böse sei. Einzig politische Überwachung, ethische Normen und die Angst vor Strafe hielten uns davon ab, moralisch verwerfliche Taten zu begehen. Für Glaukon hängen all diese Hinderungsgründe direkt von unserer Sichtbarkeit ab. Dies soll seine in Gänze zitierenswerte Version der Gyges-Legende beweisen, die voller mythischer Details ist.<sup>6</sup>

Die Freiheit aber, die ich meine, wäre ungefähr der Art, daß sie ihnen eine Kraft gebe ähnlich derjenigen, über die der Ahnherr des Lydiens Gyges der Sage gebot. Dieser sei nämlich, heißt es, ein Hirt gewesen im Dienste des damaligen Herrschers von Lydien; infolge nun eines heftigen Ungewitters und Erdbebens sei die Erde geborsten und habe sich eine Kluft aufgetan an der Stelle, wo er seine Herde hütete; verwundert habe er denn zugeschaut und sei hinabgestiegen; und da habe er unter anderen wunderbaren Dingen, von denen die Fabel erzählt, auch ein hohles, ehernes Pferd erblickt mit kleinen Öffnungen, durch die er hineingeguckt und innen einen Leichnam, wie es schien, gesehen habe von übermenschlicher Größe; von Schmuck an ihm aber nichts anderes als einen goldenen Ring an der Hand, den er abgezogen habe, worauf er dann wieder hinaufgestiegen sei. Als nun die Hirten ihre gewöhnliche Zusammenkunft hielten, um dem König den Monatsbericht abzustatten über die Vorgänge bei den Herden, sei auch er erschienen, den Ring am Finger. Mitten unter den anderen sitzend habe er nun zufällig den Stein des Ringes nach dem Inneren der Hand in der Richtung auf seinen Leib zu gedreht; daraufhin sei er den Anwesenden unsichtbar geworden, und sie hätten von ihm als von einem Abwesenden gesprochen. Darüber verwundert habe er durch einen Ruck am Ring den Stein wieder nach außen gedreht, worauf er wieder sichtbar geworden sei. Wie er dies nun gemerkt habe, habe er den Ring auf diese seine Kraft hin ausprobiert und habe es bestätigt gefunden: immer, wenn er den Stein einwärts drehte, wurde er unsichtbar, wenn nach auswärts, sichtbar. Nach dieser Entdeckung habe er es unverzüglich zu erreichen gewußt, daß er unter denen war, die als Boten an den König geschickt

<sup>5</sup> Vgl. zur Bedeutung der Gyges-Legende für Philosophie und Ökonomie Marc Shells Aufsatz (1989).

<sup>6</sup> Genau genommen spricht der Text von einem Vorfahren des Gyges.

wurden. Dort angelangt, habe er das Weib des Königs zum Ehebruch verleitet, mit ihr dem Könige nachgestellt, ihn ermordet und die Herrschaft an sich gerissen.<sup>7</sup>

Gyges' brutale Beseitigung seines Vorgängers vervollständigt die Geschichte eines politischen *homo novus*, eines rebellischen Emporkömmlings, der innerhalb kürzester Zeit vom Schäfer zum König aufsteigt. Gyges nutzt den Ring der Unsichtbarkeit, um sexuelle und politische Macht zu erlangen und auszuüben, wobei er damit nur der menschlichen Natur treu bleibt, wie Glaukon in prototypisch Hobbes'scher Manier argumentiert. Im Vergleich zu der ebenfalls einflussreichen Version von Gyges' Geschichte in Herodots Historien<sup>8</sup> ist auffällig, dass sich bei Herodot kein magischer Ring findet. Anders sind bei Platon aber auch die bescheidenen bukolischen Ursprünge des Antihelden (bei Herodot ist er Leibwächter des Königs) sowie die Verwendung von Naturereignissen (Gewitter, Erdbeben), geschlossenen Räumen (Kluft, Pferd) und die nahezu vollständige Umgehung der sexuellen Konnotationen der Unsichtbarkeit.<sup>9</sup> Letztere spielt bei Herodot eine solch große Rolle, dass die sexuelle Schaulust des Candalismus nach dem Namen des getöteten Königs Kandaules benannt ist, der bei Herodot seinen Leibwächter Gyges dazu überredet, die unbekleidete Königin heimlich zu beobachten.<sup>10</sup>

An Glaukons Geschichte gibt es viel zu diskutieren, angefangen bei den Ähnlichkeiten zwischen Platons Höhlengleichnis und der Gyges-Erzählung, in der er in einen Abgrund hinabsteigt; das Motiv des hohlen Pferdes schließt an das Trojanische Pferd an. Der tote Körper „von übermenschlicher Größe“, aus dessen Hand Gyges den Ring nimmt, changiert zwischen Monstrosität und Heroismus. Modernistische Lektüren, die sich an James George Frazers Mythentheorie in „The Golden Bough“ (1890-1915) orientieren, sehen in der Erzählung eine Geschichte von Tod und Wiedergeburt, da ein neuer König den alten ersetzt. Wie die spätere Rezeptionsgeschichte zeigt, kann Platons Mythos mit Gyges als quasi-literarischer Figur jedoch als eine archetypische Erzählung der charakterlichen Folgen körperlicher Unsichtbarkeit angesehen werden: die Frage der Gerechtigkeit, die Glaukon und Sokrates diskutieren, macht Gyges als unsichtbare Figur mit einem bestimmten moralischen Charakter – in einem Wort als *invisible character* – zu einem zentralen Bezugspunkt für die philosophisch-literarische Verhandlung ethischer und politischer Problematiken. Gyges ist also eine unsichtbare literarische Figur, an deren Beispiel Glaukon und Sokrates

<sup>7</sup> Platon (2004: 50-51 = 2.359-360 St.).

<sup>8</sup> Herodot (2006: 13-17 = I.8-14).

<sup>9</sup> Vgl. Ophir (2002: 14-18).

<sup>10</sup> Herodot (2006: 13 = I.8).



philosophische Fragen diskutieren, die in erster Linie die Ethik und darin besonders den als allgemein verstandenen moralischen Charakter des Menschen betreffen.<sup>11</sup>

Jenseits der spezifischen Unsichtbarkeitsmetaphorik ergibt sich die allgemeine Relevanz des platonischen Gyges für eine Behandlung des Charakterbegriffs nicht zuletzt daraus, dass ein systematischer Zugang zu Figur/Charakter schwerlich der grundlegenden Diskussion bei Platon und Aristoteles entgehen kann. Deren verschiedene Schwerpunktsetzungen sieht Julian Murphet als für die Literaturtheorie in zweierlei Hinsicht traditionsbildend an: der aristotelisch-formalistischen Tradition der „Poetik“ setzt er die platonische, wohl am besten als ethisch zu bezeichnende, Tradition entgegen. Für die aristotelisch-formalistische Position bezeichnet *character*, im Deutschen die Figur, “the agents of narrative discourse”, “a device used by writers to drive narrative momentum and effect transformations within the discourse”.<sup>12</sup> Demgegenüber stellt er die platonische Tradition der Dichterkritik im „Staat“, in dem er ein Interesse “in the mutually interactive relations between imaginary persons, or fictional selves, and the fashioning of public or social selves in regimes of education and discipline” am Werk sieht, im Deutschen eben die Dimension des Charakters.<sup>13</sup> Wenn auch unklar bleibt, welches Maß an Originalität Platons Gyges-Erzählung zuzuschreiben ist,<sup>14</sup> so lässt sich am Beispiel von Gyges doch in jedem Fall die Verquickung von literarischer Figur und moralischem Charakter im Motiv der unsichtbaren Person konturieren.

Diese Gyges-Problematik, um die es hier geht, ist nicht auf die ethische Fragestellung begrenzt, sondern schließt die Dimension der rhetorisch-poetischen Darstellung mit ein. Der platonische Dialog zeigt zwei widerstreitende Redner, deren Verhältnis Platon als dialektisch auffasst, die jedoch auch von einer als dialogisch verstandenen Rhetorik – etwa im Sinne Bakhtins<sup>15</sup> – in ihrer Spezifik verständlich gemacht werden kann. Im Folgenden sollen zwar auch Momente des direkten Einflusses Platons auf das 18. Jahrhundert zur Sprache kommen, das Hauptaugenmerk liegt jedoch auf der Weise, in der sich jene ethische und poetische Problematik zeigt, die in der Gyges-Erzählung kristallisiert ist. Dafür soll zunächst die allgemeine Wichtigkeit des Begriffs *character* in der Rhetorik und Poetik des 18. Jahrhunderts hervorgehoben werden, auf deren Grundlage im

---

<sup>11</sup> Für Emmanuel Lévinas (2014) ist der Gyges-Mythos in anderer Weise repräsentativ: Er deutet ihn als Mythos der Innerlichkeit und Gyges’ Verhalten als repräsentativ für den solipsistischen Rückzug aus zwischenmenschlicher Kommunikation.

<sup>12</sup> Murphet (2020: 1).

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Vgl. Laird (2001).

<sup>15</sup> Vgl. Bialostosky (2006).

nächsten Schritt die Annäherung Adam Smiths an die Unsichtbarkeit des Charakters im Kontrast zu Platon diskutiert wird.

*‘Character’ in Rhetorik und Poetik des 18. Jahrhunderts*

Für das empiristische 18. Jahrhundert mögen bereits die Einlassungen seines philosophischen Ahnherrn Francis Bacon eine Warnung vor dem allzu schnellen Auffinden platonischer Bezüge sein. So nennt Bacon Platons Philosophie ein Beispiel für eine “fantastic, high-blown, semi-poetical philosophy”, die auf besonders gefährliche und subtile Weise verführe.<sup>16</sup> Dabei führt Bacons Formulierung der “semi-poetical philosophy” zugleich vor Augen, als wie eng die Beziehung zwischen Philosophie und Poesie bei Platon im Empirismus wahrgenommen wurde. In ähnlicher Weise stellt David Humes Skizze “The Platonist” von 1742 den Anhänger des Platonismus als (Stereo)Typ dar, dem es in erster Linie um “the contemplation of the Supreme Being” gehe.<sup>17</sup> In Humes Charakterbild fragt so der Platonist: “Can we then be so blind as not to discover an intelligence and a design in the exquisite and most stupendous contrivance of the universe?”<sup>18</sup> Lorna Hardwick (2011) hat den Begriff der *fuzzy connections* für die Rezeption antiker Texte geprägt, deren Einfluss, Überlieferung oder Anverwandlung sich oft im Einzelnen schwerlich rekonstruieren lässt, bei denen jedoch aufgrund der Verfasstheit literarischer und pädagogischer Kultur eine Relevanz angenommen werden kann.

Ein gutes Beispiel für einen Knotenpunkt solcher *fuzzy connections* stellt Ciceros Übersetzung und Diskussion von Platons Gyges-Erzählung in „De officiis“ dar, die im 18. Jahrhundert z. B. auch in der englischen Übersetzung von Thomas Cockman vorlag. Im Lichte der Baconschen Kritik wird dabei die von Cicero diskutierte Ablehnung der platonischen Verwendung literarischer Techniken besonders deutlich: “And here some Philosophers, Men of more Honesty than Acuteness or Subtilty cry out, *That this Story of PLATO’s is a mere Fiction*”.<sup>19</sup> Dieser Vorwurf, in der Cockmanschen Übersetzung als „bloße“ Fiktionalität gekennzeichnet, konzipiert Gyges ausschließlich als literarische Figur. Gegenüber diesem Vorwurf betont Ciceros Formulierung die grundlegende ethische Frage: “Suppose you could do any dishonest Action, for the gratifying a lustful, covetous, or ambitious Desire, so as that no one living could either know or suspect it, but both Gods and Men must be kept perfectly in Ignorance; whether in such

<sup>16</sup> Bacon (2000: 52-53 = Book I, § LXV).

<sup>17</sup> Hume (1987: 155-156).

<sup>18</sup> Ebd., 158.

<sup>19</sup> Cicero (1739: 248 = III.ix.39). Hervorhebung im Original.

Case, would you do it or no?”<sup>20</sup> Cockmans Übersetzung ist einer der Wege, über welche die Gyges-Problematik im 18. Jahrhundert präsent wurde.

Die Frage “would you do it or no?” ruft den von Glaukon bei Platon etablierten charakterlichen Gegensatz in nuce auf und traf im 18. Jahrhundert auf den Zentralbegriff des *character*, der insbesondere im Kontext philosophischer, rhetorischer und poetischer Theorien auftauchte. Ein wesentlicher Anknüpfungspunkt, um an diesem Begriff die Relevanz rhetorischer Theorien für das Verhältnis von Literatur und Philosophie hervorzuheben, findet sich in den Arbeiten von Susan Manning, besonders ihrer letzten, 2013 erschienenen Studie “Poetics of Character: Transatlantic Encounters 1700–1900”. Darin betont sie: “character was at the nexus of Enlightenment epistemology, ethics, pedagogy and understanding of social relations”.<sup>21</sup> Zugleich argumentiert sie jedoch für das notwendige Bewusstsein für die rhetorische Dimension dieses Nexus, der insbesondere durch die pädagogische Verbreitung der Lehren der schottischen New Rhetoric die transatlantische Kultur des 18. und 19. Jahrhunderts prägte: “Rhetoric was the medium for the performance of character that vivified the relation of comparison; as agent and vehicle of sympathy character implied different forms of connection between a moment in the historical past and the moment of reading, and between different literary texts.”<sup>22</sup> Als metaphorische Verkörperung des aufklärerischen Denkmodells der Analogie spielten die *dramatis personae* des literarischen Textes also zugleich die Rolle einer Brücke zwischen dem zunehmend als Genie konzeptualisierten Autor auf der einen Seite und der durch Sympathie gekennzeichneten charakterlichen Entwicklung seiner Leserschaft auf der anderen Seite. Mannings Arbeiten offerieren einen Zugang sowohl in historischer wie methodischer Hinsicht. Zum einen unterstreicht sie, wie englischsprachiges literarisches Schreiben zwischen 1700 und 1900 von der Tradition der “Rhetoric and Belles Lettres” durchdrungen ist; zum anderen arbeitet sie die Kontinuität des Verständnisses von *character as performance* heraus, das sie bis zur *speech act theory* J. L. Austins und zu Stanley Cavells Transposition der *ordinary language philosophy* in die Literaturtheorie als wesentlich ansieht.

Die von Manning in Hinsicht auf den Charakterbegriff diskutierte Neuorientierung der Rhetorik im anglophonen Raum im 18. Jahrhundert wird gemeinhin als Scottish New Rhetoric apostrophiert, wobei diese Tradition besonders für die amerikanische Unabhängigkeitsbewegung und Nationalkultur begründung wirksam wurde.<sup>23</sup> In Schottland selbst bestand die Rolle der Rhetorik nach den Acts

---

<sup>20</sup> Ebd.

<sup>21</sup> Manning (2013: xii).

<sup>22</sup> Ebd., 25.

<sup>23</sup> Vgl. Gaillet (1998), Judge (2016).

of Union zwischen Schottland und England 1707 und der gescheiterten Revolution 1745 des Stuart-Thronanwärters Charles Edward Stuart, besser bekannt als Bonnie Prince Charlie, vornehmlich in der Ausbildung der lokalen Eliten im Sinne der verstärkten kulturellen Anglisierung. Dies betraf besonders die Sprache bzw. Aussprache nach englischem Standard und den Geschmack als Zentralelement kultureller Prägung. Adam Smiths Vorlesungen zur Rhetorik, mit denen er nach seinem Studium in Oxford 1748 in Edinburgh begann, nehmen dabei eine Pionierrolle ein. Der Rhetorik-Historiker Vincent Bevilacqua nennt die Periode von Smith bis zu Hugh Blairs “Lectures on Rhetoric and Belles Lettres” 1783 “the most far-reaching reformation of traditional theory since Peter Ramus’s partition of the trivium in the mid-sixteenth century”.<sup>24</sup>

Dieser rhetorikgeschichtliche Blick auf die schottische New Rhetoric ist in der Forschung durch eine fachgeschichtlich literaturwissenschaftliche Perspektive komplementiert worden. Diese ist am knappsten zusammengefasst in Robert Crawfords Schlagwort der „schottischen Erfindung englischer Literatur“ (so der Titel seines zuerst 1998 herausgegebenen Sammelbands “The Scottish Invention of English Literature”). So wurde Hugh Blair, selbst einer von Adam Smiths Studenten, erster Inhaber des 1762 eingerichteten Regius Chair of Rhetoric and Belles Lettres in Edinburgh, der gemeinhin als erster Lehrstuhl für englische Literatur überhaupt gilt. Damit ergibt sich aus den Forschungsperspektiven eine doppelte Leitfrage für Smiths Rhetorikvorlesungen: In welcher Weise eignet Smith sich antike rhetorische Wissensbestände an und wie modernisiert er sie im Sinne des Erstarkens der Nationalkulturen? Mein Zugang zu den mannigfaltigen rhetorischen, poetischen, ethischen und politischen Bezügen von Smiths Vorlesungen ist dabei seine philosophisch-literarische Verwendung der Unsichtbarkeitsmetapher zur Beschreibung des *character*.

### *Charakter und Figur in Adam Smiths*

#### *“Lectures on Rhetoric and Belles Lettres” (1762-1763)*

Nach wie vor gilt Adam Smith in erster Linie als Begründer einer wesentlichen Tradition des liberalen Kapitalismus und wird daher vornehmlich als Autor von “The Wealth of Nations” (1776) rezipiert. Auch wenn dieses Bild immer wieder durch den Verweis auf “The Theory of Moral Sentiments” (1759) ergänzt worden ist – oft auch unter Betonung der augenscheinlichen Widersprüche zwischen seinen beiden Hauptwerken, dem sogenannten Adam-Smith-Problem – so sind seine 1958 wiederentdeckten “Lectures on Rhetoric and Belles Lettres” für

<sup>24</sup> Bevilacqua (1968: 191). Zur kulturellen Präsenz der schottischen Rhetorik vgl. Guttzeit (2014: 262-263).

die Literatur- und Kulturwissenschaft im Allgemeinen von großer Bedeutung. Rosaleen Keefe argumentiert sogar, dass Smiths Œuvre insgesamt auf seiner Rhetoriktheorie gründe: “all of Smith’s works are a methodological extension of his rhetorical theory, which contains the crux of the developmental, historical, and sociological view he has of human psychology and motivation.”<sup>25</sup> In dieser Hinsicht von großer Bedeutung ist ohne Zweifel auch Smiths Begriff von *character*. Ein Problem bei der Lektüre der Smithschen Vorlesungen ist, dass es sich um Mitschriften handelt; in Folge dessen fehlt etwa die Einführungsvorlesung. Dennoch wird auch in den Mitschriften deutlich, welche grundlegende Bedeutung Smith seinen Rhetorikvorlesungen zumaß. Viele seiner Anverwandlungen früherer Rhetoriker wurden traditionsbildend für die schottische New Rhetoric insgesamt. Smiths Auffassungen blieben in der Folge alles andere als unwidersprochen. Sein teils vehementer Konservatismus und Neoklassizismus, etwa in seiner französisch beeinflussten Kritik am Drama Shakespeares, wird einer der Gründe gewesen sein, weswegen William Wordsworth ihn als „übelsten Kritiker“ und schottisches „Unkraut“ beschimpfte.<sup>26</sup>

Smiths Rhetorik ist gekennzeichnet von fortgeführten Traditionslinien der antiken Rhetorik ebenso wie von radikalen Brüchen, wie sie für die Moderne typisch sind. So schreibt er etwa in seiner Diskussion des Stils, bei älteren systematischen, an Figuren orientierten Rhetorikern handele es sich um “generally a very silly set of Books and not at all instructive”.<sup>27</sup> Smiths Innovativität besteht laut Mark Salber Phillips darin, dass “literary structure and moral choice characteristically converge”;<sup>28</sup> Smiths Interpretationen ignorierten die formalen Eigenschaften von Texten nicht, vielmehr deutete er “literary structures as capturing habits that reflect wider regularities of moral psychology”.<sup>29</sup> Damit besteht Smiths spezifisch moderner und spezifisch schottischer Ansatz in einer philosophischen Grundannahme, die von David Hume als Axiom einer aufklärerischen Wissenschaft vom Menschen etabliert wurde und auch andere Rhetoriker wie George Campbell prägte. Die Analyse rhetorischer, philosophischer, literarischer und historiographischer Texte galt der New Rhetoric als *via regia* zu der Funktionsweise des menschlichen Geistes. So formulierte George Campbell, der das Humesche Paradigma mit am deutlichsten vertrat, in seinem 1776 erschienenen Band “The Philosophy of Rhetoric”:

It is his [des Autors = Campbells] purpose in this Work, on the one hand, to exhibit, he does not say, a correct map, but a tolerable sketch of the human mind: and, aided

---

<sup>25</sup> Keefe 2018: 452.

<sup>26</sup> Wordsworth (1974: 71).

<sup>27</sup> Smith (1983: 26 = i.v.59).

<sup>28</sup> Salber Phillips (2006: 71).

<sup>29</sup> Ebd.

by the lights which the Poet and Orator so amply furnish, to disclose its secret movements, tracing its principal channels of perception and action, as near as possible, to their source: and, on the other hand, from the science of human nature, to ascertain with greater precision, the radical principles of that art, whose object it is, by the use of language, to operate on the soul of the hearer, in the way of informing, convincing, pleasing, moving, or persuading.<sup>30</sup>

An Campbells Beispiel wird deutlich, inwiefern die New Rhetoric ältere rhetorische Begrifflichkeiten übernahm. So enthält die Aufzählung der Ziele der Kunst traditionelle Funktionsbestimmungen der Rede (in ihren lateinischen Fassungen *docere, delectare, movere, persuadere*). Zugleich jedoch legte sie diese in Hinsicht auf die Verfasstheit des als universal konzipierten menschlichen Geistes und seiner Fähigkeiten (“faculties”) neu aus. Damit wird die Rhetorik bereits bei Smith zu einer allgemeinen Texttheorie, welche Produktion und Interpretation einschließt. In Wilbur S. Howells Rekonstruktion zeichnen sich Smiths Vorlesungen eben dadurch aus, dass sie alle Sparten der Literatur subsumierten und so “the historical, the poetical, the didactic or scientific, and the oratorical” umfassten.<sup>31</sup> In dieser über alle Sprachkünste übergreifenden rhetorischen Theorie erweist sich, so meine These, der Begriff des *character* als ein entscheidendes Bindeglied.

*Character* in Smiths “Lectures on Rhetoric and Belles Lettres” ist auf das Engste mit dem Stil verknüpft und meint zunächst sowohl die gleichsam natürliche Persönlichkeit des Autors als auch sein Ethos im Sinne eines künstlerischen Überzeugungsmittels. So wie der Charakter als Disposition das Handeln der Person präge, argumentiert Smith an vielen Stellen, führe der natürliche Charakter eines Autors zu der Wahl eines bestimmten Stils. Dafür einige Beispiele: Smith spricht etwa von der “difference of stile arising from the character of the author”;<sup>32</sup> er argumentiert, “[i]f we attend to the Character and circumstances of this nobleman [Shaftesbury] we will easily perceive what it was which lead him to this Conduct”;<sup>33</sup> und schließlich “it is Chieflly the character and disposition of a man that gives rise to his particular conduct and behaviour”.<sup>34</sup> Über die Illustration des Buffonschen Diktums « le style est l’homme même » hinaus geht Smith in detaillierten Diskussionen etwa von Jonathan Swift, Joseph Addison und Lord Shaftesbury in den Vorlesungen 7 bis 11.

Diese Diskussionen sind dann besonders aufschlussreich, wenn es um jenen Charakter geht, der nicht quasi naturgegeben ist, sondern angenommen werden

<sup>30</sup> Campbell (1998: lxvii).

<sup>31</sup> Howell (1971: 400).

<sup>32</sup> Smith (1983: 40 = i.99).

<sup>33</sup> Ebd., 56 = i.138.

<sup>34</sup> Ebd., 78 = i.189.

kann. Dies möchte ich als auktoriales Ethos im Sinne der aristotelischen Definition des Ethos als Überzeugungsmittel des Redners benennen.<sup>35</sup> Für Smith lässt sich der Charakter als ein solches Überzeugungsmittel einsetzen, er bleibt jedoch gleichsam labil aufgrund der Affekte. Er argumentiert: “The character which a writer assumes he is not obliged on any occasion to maintain without prymeditation, but many Incidents happen in common Life to which if the manners are not conformed in a moment the affectation will be betrayed.”<sup>36</sup> Smith verallgemeinert den Begriff von *character* in für das 18. Jahrhundert typischer Weise: “The same methods that are proper to describe a Particular character are also applicable to that of a nation or body of men”.<sup>37</sup> Humes Aufsatz “Of National Characters” führt heutigen Leserinnen und Lesern die stereotypisierende Sinnlosigkeit eines solchen Unterfangens deutlich vor Augen. Solche Verkürzungen werden angesichts des für Smith wie für viele andere schottische Autoren bestehenden Ziels der Anglisierung des schottischen „Nationalcharakters“ historisch plausibel.

Neben dem Bezug auf Autorschaft ist *character* für eine rhetorische Analyse interessant, weil Smith Charakter über die Innerlichkeit des zu charakterisierenden Gegenübers definiert, d. h. Charakter wird für diejenigen, die rhetorisch einen Text produzieren, zu einem technisch-künstlerischen Beschreibungsproblem. Hier zeigt sich eine aufschlussreiche Antizipation späterer literaturwissenschaftlicher Theoriebildung, welche in Hinsicht auf die literarische Figur üblicherweise direkte und indirekte Charakterisierung unterscheidet. Eder, Jannidis und Schneider<sup>38</sup> verorten diese Unterscheidung im 19. Jahrhundert, sie ist jedoch bereits bei Smith in sehr ähnlicher Weise formuliert:

A character, then, may be described either directly or indirectly. When we describe a character directly we relate the various parts of which it consists, what mixture of each particular passion or turn of mind there is in the person. [...] The indirect description of a character is when we do not enumerate its severall component parts, but relate the effects it produces on the outward behaviour and Conduct of the person.<sup>39</sup>

Wenn Smith diese Unterscheidung selbst anwendet, so bezieht er sie wiederum zunächst auf die Persönlichkeit von Autoren, sie wird jedoch als allgemeiner

---

<sup>35</sup> Smith selbst verwendet den Terminus *Ethos* nicht. In der aristotelischen Trias von Ethos, Pathos und Logos übersetzt Christof Rapp ἦθος als „Charakter“: „Von den Überzeugungsmitteln, die durch die Rede zustande gebracht werden, gibt es drei Formen: Die ersten nämlich liegen im Charakter des Redners, die zweiten darin, den Zuhörer in einen bestimmten Zustand zu versetzen, die dritten in dem Argument selbst, durch das Beweisen oder das scheinbare Beweisen.“ (Aristoteles 2009: 23 = 1356a).

<sup>36</sup> Ebd., 59.

<sup>37</sup> Ebd., 82.

<sup>38</sup> Eder, Jannidis und Schneider (2010: 32).

<sup>39</sup> Smith (1983: 78, 80).

Begriff zur theoretisch-rhetorischen Grundlage jeglicher Sprachkünste von der Historiographie bis zur Poetik, wobei uns v. a. die poetische Verwendung interessiert. Im Sinne einer literarischen Figur wurde *character* laut Oxford English Dictionary zuerst von John Dryden verwendet – und damit ca. drei Generationen vor Smiths “Lectures on Rhetoric and Belles Lettres”. Den Gegensatz von direkter und indirekter Charakterisierung verdeutlicht Smith am Gegensatz von Spenser und Shakespeare, wobei er letzteren an dieser Stelle ausdrücklich lobt: “Shakespeare as he wrote in Dialogues had it always in his power to make the persons of the Dialogue relate the effects any object had upon them.”<sup>40</sup>

Smith verknüpft in der Folge seinen Zentralbegriff *character*, den wir nun bereits als auktoriales Ethos, moralischen Charakter und literarische Figur diskutiert haben, mit basalen ontologischen und epistemologischen Fragen. Dies tut er, indem er die Unterscheidung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit heranzieht. Die Verquickung von literarischer Figur und moralischem Charakter im Motiv der unsichtbaren Person, in einem Wort die Gyges-Problematik, führt bei Smith zu einer dreifachen Verbindung zwischen Unsichtbarkeit und *character*. Dabei beziehen sich diese drei Ebenen der Unsichtbarkeit von *character* in Smiths Diskussion in nahezu idealtypischer Weise auf die drei in der Einleitung eingeführten Bedeutungsebenen von *character*. Sie betreffen 1) den moralischen Charakter, 2) die literarische Figur und 3) die selbstreflexiv-mediale Ebene.

Erstens erweist sich Smiths Unterscheidung zwischen einfachen und komplexen Gegenständen als zentral für den moralischen Charakter. Beide Arten von Gegenständen können Objekt einer Beschreibung werden und beide können sichtbar oder unsichtbar sein. Smiths Beispiel für einen komplexen unsichtbaren Gegenstand ist der Charakter, der den Gegenpart zum komplexen sichtbaren Gegenstand der Handlung bildet:

As there are two kind<s> of objects which may become the subject of description I shall consider first the Description of Simple Objects, first of Simple Visible objects, then of Simple Invisible objects. Then we shall consider the description of compound Visible objects as of an Action; next of compound invisible objects as a character; and last of all of the Historicall Style or description of Actions and Characters.<sup>41</sup>

*Character* stellt also ein herausragendes Beispiel für einen zusammengesetzten unsichtbaren Gegenstand dar – er ist ein “compound invisible object”. Als moralischer Charakter ist das unsichtbare Innere des Anderen von größter ethisch-moralischer und zugleich künstlerischer Wichtigkeit, daher greift Smith ihn aus der Menge der komplexen unsichtbaren Gegenstände heraus.

<sup>40</sup> Ebd., 67 = i.160, 67.

<sup>41</sup> Ebd., 63 = i.151.



Zweitens diskutiert Smith in der größten motivischen Ähnlichkeit zur platonischen Gyges-Erzählung Unsichtbarkeit als Eigenschaft antiker mythisch-literarischer Figuren. In der Einsamkeit, so Smith, fantasiere man anthropomorphe Figuren wie “fairies, Nymphs, Fawns, Satyrs, Dryads and such divinities” als anwesend aber unsichtbar:

Solitude gives us an idea of something very awfull, we imagine that some Superior beings are generally present in such places, and when we do not see them we conceive them to (be) present tho invisible. [...] In such places all communication with superior beings is conceived to be had.<sup>42</sup>

Wie stets legt er auch in der Diskussion dieser Orte und Figuren den Fokus auf die kognitive und affektive Wirkung. Wenngleich Smith betont, dass auch alle religiösen “Propheticall [sic] inspirations and Revelations” in Einsamkeit gegeben worden seien, so bleiben seine Beispiele an dieser Stelle im Bereich antiker Mythologie und er diskutiert z. B. nicht die Frage alt- oder neutestamentlicher Offenbarung.

Stattdessen wendet sich Smith drittens der selbstreflexiv-medialen Ebene zu, indem er in der Diskussion des rhetorischen Effekts der Beschreibung von Affekten eine Art visuelle Kombinatorik entwickelt. Deren wesentliche Züge zeigen sich im Hinzufügen oder Entfernen von Tieren und Menschen, z. B. Einsiedlern, zu gemalten Landschaftsszenen oder *topographical poetry*. Seine Beispiele reichen von Titian bis Salvator Rosa und von Vergil bis Milton.<sup>43</sup> Das Sichtbarwerden von Figuren für die Betrachterin wird damit zu einem Synonym für die künstlerische Emergenz eines Tieres oder Menschen; m. a. W. in visuellen Medien wie der Malerei verweist Sichtbarkeit auf Existenz, ein Zusammenhang von zentraler Wichtigkeit für das System der rhetorischen Wirkungen des Kunstwerks. Dieser mediale Zusammenhang schlägt zugleich auf die Literatur in einem weiten Verständnis durch. Hier wiederholt eine medial differente, nämlich poetische Komposition das Sichtbarwerden von Figuren, von denen – hier sei an den zweiten wesentlichen Aspekt der unsichtbaren mythischen Figuren erinnert – einige zunächst unsichtbar scheinen bzw. zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changieren.

### *Smiths Rhetorikvorlesungen und die unsichtbare Hand*

Die Vielschichtigkeit charakterlicher Unsichtbarkeit in Smiths Rhetorikvorlesungen ist in der Forschung m. W. bisher noch nicht mit Smiths bekanntester Unsichtbarkeitsmetapher in Verbindung gebracht worden. Zunächst wurde die

---

<sup>42</sup> Ebd., 71 = i.173.

<sup>43</sup> Ebd., 70 = i.68.

unsichtbare Hand in der Rezeption von Smiths Schriften wenig beachtet – bzw. im 19. Jahrhundert, wie ein Autor argumentiert<sup>44</sup> – sogar verdrängt. Seit dem späten 19. Jahrhundert fasst sie jedoch trotz ihres bloß einmaligen Vorkommens darin sein einflussreichstes Werk “The Wealth of Nations” zusammen und steht damit für Smiths gesamtes Œuvre. Auf die Kritiken und Apologien der Smithschen Metapher für die politische Ökonomie soll an dieser Stelle nicht eingegangen,<sup>45</sup> sondern weiterhin ihre Relevanz für das Verhältnis von Philosophie und Literatur herausgearbeitet werden. Damit schließt sich das Vorgehen eher an Lektüren wie die Stefan Andriopolous‘ an, der die unsichtbare Hand als Verweis auf einen übernatürlichen Topos liest, wie er sich in der zeitgenössischen Gothic Novel etwa bereits bei Horace Walpole findet.<sup>46</sup> In Buch 4, Kapitel 2 über den Import von Gütern, die auch im eigenen Land produziert werden könnten, schreibt Smith:

He [every individual] generally, indeed, neither intends to promote the public interest, nor knows how much he is promoting it. By preferring the support of domestic to that of foreign industry, he intends only his own security; and by directing that industry in such a manner as its produce may be of the greatest value, he intends only his own gain, and he is in this, as in many other cases, led by an *invisible hand* to promote an end which was no part of his intention. Nor is it always the worse for the society that it was no part of it. By pursuing his own interest he frequently promotes that of the society more effectually than when he really intends to promote it.<sup>47</sup>

Alec Macfie hat in einem wichtigen Aufsatz bereits 1971 auf die textuellen Vorfahren dieser Passage verwiesen. Eine sehr ähnliche Verwendung des Topos befindet sich in der “Theory of Moral Sentiments” (Smith 1984: 184 = IV.i.10). In seinem postum erschienenen Aufsatz “History of Astronomy” liest Smith die Geschichte der Astronomie als ein Beispiel für philosophischen Fortschritt und nennt unsichtbare mythische Figuren als Anzeichen für Polytheismus und Aberglauben:

Hence the origin of Polytheism, and of that vulgar superstition which ascribes all the irregular events of nature to the favour or displeasure of intelligent, though invisible beings, to gods, daemons, witches, genii, fairies. For it may be observed, that in all Polytheistic religions, among savages, as well as in the early ages of Heathen antiquity, it is the irregular events of nature only that are ascribed to the agency and power of their gods. Fire burns, and water refreshes; heavy bodies descend, and lighter substances fly upwards, by the necessity of their own natures; nor was the *invisible hand of Jupiter* ever apprehended to be employed in those matters. But thunder and lightning, storms and sunshine, those more irregular events, were ascribed to his favour, or his anger. Man, the only designing power with which they

<sup>44</sup> Andriopolous (1999: 752).

<sup>45</sup> Vgl. etwa die Kritik aus ökonomischer Sicht in Samuels (2011).

<sup>46</sup> Für weitere Stellen in der Gothic Novel, vgl. Andriopolous (1999: 755).

<sup>47</sup> Smith (1981: 456 = IV.ii). Kursivierung: G. G.

were acquainted never acts but either to stop or to alter the course which natural events would take, if left to themselves. Those other intelligent beings, whom they imagined, but knew not, were naturally supposed to act in the same manner; not to employ themselves in supporting the ordinary course of things which went on of its own accord, but to stop, to thwart, and to disturb it.<sup>48</sup>

Die “invisible hand of Jupiter” nimmt hier – wie Macfie zurecht betont<sup>49</sup> – die umgekehrte Rolle im Vergleich zu der christlich gewendeten göttlichen Hand in *The Wealth of Nations* ein. In letzterer kann die unsichtbare Hand als metaphorische Verkörperung der Theodizee fungieren, während die Hand Jupiters nicht auf unsichtbare Weise für das letztlich größte Wohl der Menschen wirkt, sondern aus Gunst oder Zorn den natürlichen Ablauf unterbricht. Der genaue Zeitpunkt der Abfassung der “History of Astronomy” ist ungeklärt<sup>50</sup> und damit gilt dies auch für den exakten Bezug zu den “Lectures on Rhetoric and Belles Lettres”, die in ihrer frühesten Fassung als Vorträge in Edinburgh 1748 möglicherweise Smiths früheste Verwendung der Unsichtbarkeitsmetapher enthielten.

Lesen wir die Verwendungen der Metapher der unsichtbaren Hand im Zusammenhang der Diskussion von *character* in den Rhetorikvorlesungen, so lassen sich die Ebenen von Smiths Verbindung von Unsichtbarkeit und *character* in Gänze erfassen und deren rhetorische Relevanz für die ideologischen Grundfragen seiner Zeit erhellen. Smiths Rhetorik des Charakters zielt ebenso wie die spätere “Theory of Moral Sentiments” darauf, den mir verborgenen moralischen Charakter meines Gegenübers empirisch sichtbar und beschreibbar zu machen. Auf der anderen Seite bleiben der Fingerzeig Gottes (so Niklas Luhmanns Vorschlag für die Lektüre der religiösen Dimension der unsichtbaren Hand)<sup>51</sup> ebenso wie die Prozesse des Marktes unsichtbar. Beide werden jedoch zu Figuren in bestimmten Narrativen, die in einem Spannungsverhältnis von Literatur im Sinne fiktionaler Texte und nicht-fiktionalen Texten stehen. Sie schließen damit an mythische Vorstellungen personaler Unsichtbarkeit an, werden jedoch von Smith der von ihm postulierten visuellen Kombinatorik entzogen. In jedem Fall charakterisiert bei Smith die Unsichtbarkeitsmetapher Figuren in Narrativen von höchster politischer und ideologischer Relevanz. Vor dem Hintergrund der von Platon etablierten Gyges-Problematik erscheint die unsichtbare Figur als Antwort auf die zeitgenössische Frage nach der Gerechtigkeit der sich neu formierenden politischen Ökonomie des liberalen Kapitalismus. In der Gestalt

<sup>48</sup> Smith (1982: 49-50). Kursivierung: G. G.

<sup>49</sup> Macfie (1971: 598).

<sup>50</sup> Ebd.

<sup>51</sup> Luhmann spekuliert, die Metapher der „Fingerzeige“ Gottes durch ungewöhnliche Ereignisse“ könne „den Anlaß zum Umbau der Metapher des zeigenden Fingers zur unsichtbaren Hand geboten haben“ (Luhmann 2004: 93).

des Händlers ist egoistisches Verhalten nun sichtbar und beobachtbar, der Ring des Gyges jedoch wird dem Finger des göttlichen Marktes (wieder) aufgesteckt. Smiths Antwort auf die damit verbundenen sozialen, politischen und kulturellen Probleme speist sich in Teilen aus seinen Rhetorikvorlesungen, welche das Verhältnis philosophischer und literarischer *characters* diskutieren.

Was bedeutet Smiths aus der Unsichtbarkeitsmetapher heraus geprägte Auffassung von auktorialem Ethos, moralischem Charakter und literarischer Figur nun für das Verhältnis von Philosophie und Literatur? In einer einschlägigen Studie von 2011 argumentiert Eleanor Courtemanche, dass Smiths unsichtbare Hand im realistischen Roman und der Gothic Novel im 19. Jahrhundert literarisch anverwandelt worden sei. In ihrer Auslegung von Smiths Metapher betont sie, die unsichtbare Hand sei “only comprehensible as an unstable composite of the mutually exclusive points of view of sovereign and merchant, both of which are visible to an omniscient theorist who is able to understand each position’s constitutive ignorance”.<sup>52</sup> Die instabile Vermischung von in engerem Sinne politischen und ökonomischen Perspektiven ist also für die Philosophie beobachtbar und verstehbar – analog zu Smiths ethischem Konstrukt des “impartial spectator”<sup>53</sup> kann man also von einem philosophischen Beobachter ausgehen. Diese Perspektivdynamik ist laut Courtemanche im Roman des 19. Jahrhunderts abgebildet, und zwar durch

the dynamic interplay between the ‘worm’s-eye view’ of the characters and the ‘bird’s-eye view’ of the narrator, who alternately embraces his own omniscience to point out unseen interconnections, and undercuts it by means of witty scepticism or explicit partiality for one or more of the novel’s characters.<sup>54</sup>

Auf den narratologischen Begriff gebracht handelt es sich also um gegensätzliche Fokalisationen, welche von dem Narrativ der unsichtbaren Hand miteinander kombiniert werden. Courtemanches Romanlektüren sind auf die Zeit zwischen 1818 und 1860 konzentriert, die Analogie zwischen Smiths epistemischer Perspektivdynamik und der Fokalisation im Roman wird jedoch bereits in Smiths Zeit verhandelt. Als abschließendes Beispiel dafür möchte ich Eliza Haywoods “The Invisible Spy” diskutieren, in dem sich die Gyges-Problematik auf inhaltlicher wie formaler Ebene zeigt.

<sup>52</sup> Courtemanche (2011: 3).

<sup>53</sup> Das Konzept des “impartial spectator” ist für Smiths *Theory of Moral Sentiments* wesentlich: “We endeavour to examine our own conduct as we imagine any other fair and impartial spectator would examine it. If, upon placing ourselves in his situation, we thoroughly enter into all the passions and motives which influenced it, we approve of it, by sympathy with the approbation of this supposed equitable judge. If otherwise, we enter into his disapprobation, and condemn it.” (Smith 1984: 110 = III.i.3).

<sup>54</sup> Courtemanche (2011: 3).

*Die Unsichtbarkeit der Autorin in Eliza Haywoods “The Invisible Spy” (1755)*

Die Bedeutung Eliza Haywoods für den Aufstieg des Romans ist in den vergangenen Jahren durch die Arbeit von Literaturwissenschaftlerinnen wie Paula Backscheider, Juliette Merritt und Carol Stewart herausgearbeitet worden. “The Invisible Spy” (1755) stellt ihr letztes umfangreiches Prosawerk dar und schließt an die Tradition von Zeitschriften-Texten über London seit Ned Wards “The London Spy” (1698-1700) ebenso an wie an die seit dem “Spectator” (1711-12) prominente Thematik des titelgebenden Beobachters. In Haywoods Text, der Genres mischt und sich Mitteln von *romance*, *novel*, *drama* und *periodical* bedient, ist die Handlung durch einen homodiegetischen Erzähler fokalisiert, der mittels eines magischen Gürtels unsichtbar wird. Dies ermöglicht ihm die unbeobachtete Beobachtung der Menschen in Westminster. Die Unsichtbarkeit der Erzählerfigur wird auch auf seinen moralischen Charakter, das auktoriale Ethos und schließlich die gesellschaftliche Position der Autorin auf dem literarischen Markt des 18. Jahrhunderts bezogen.

Der Text ist durch eine episodische Struktur gekennzeichnet, welche von einer Rahmenerzählung zusammengehalten wird. Die Hauptfigur, welche nur mit “Author” benannt ist, hat in der Vergangenheit einem Magier einen großen Gefallen getan und darf sich nun, als letzterer im Sterben liegt, etwas aus dessen Kuriositätenkabinett aussuchen. Die Wahl fällt außer auf “the belt of invisibility” auch auf “the wonderful tablet”.<sup>55</sup> Dabei fällt die Beschreibung des Unsichtbarkeitsgürtels im Verhältnis zu den anderen, nicht gewählten Objekten kurz aus; er ist leicht, nahezu transparent und auf einem Zettel steht erläutert: “WHICH, fasten’d round the body, next the skin, no sooner becomes warm than it renders the party invisible to all human eyes.”<sup>56</sup> Das zweite Objekt macht den Zusammenhang von Unsichtbarkeit zu moralischem Charakter auf selbstreflexive Weise deutlich: die wunderbare Tafel, “WHICH, in whatever place it is spread open, receives the impression of every word that is spoken, in as distinct a manner as if engrav’d”.<sup>57</sup> Die beiden Objekte ergänzen einander – sind “concomitant”<sup>58</sup> – und allegorisieren die Situation der Fokalisierungs-Instanz des “Author”. Der metafictional zu verstehende Autor wird zum unsichtbaren Beobachter, der jeden Dialog zuverlässig dokumentieren kann. Die beiden Objekte verdichten so die Magie der Fiktion.

---

<sup>55</sup> Haywood (2015: 10).

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd., 10-11.

<sup>58</sup> Ebd., 11.

Die Distanz der Autorin zu diesem metafikionalen "Author" wird dabei satirisch so überhöht, dass sich eine proto-feministische Kritik am auktorialen Ethos und dem privilegierten männlichen Blick des Autors ergibt. Die wundersame Tafel kann nur durch die löschende Kraft jungfräulichen Atems wieder verwendet werden: die Tafel "can no way be expunged, but by the breath of a virgin, of so pure an innocence as not to have even thought on the difference of sexes".<sup>59</sup> In einer bitterbösen Wendung erwirbt der Erzähler also ein junges Mädchen von drei Jahren und isoliert sie unter der Aufsicht einer älteren Frau von allen sozialen Kontakten.<sup>60</sup> Der Gürtel ist als Unsichtbarkeitsspender ungewöhnlich und erinnert in Kombination mit der sexuellen Konnotation der Tafel an einen Keuschheitsgürtel. Damit verdichtet sich Haywoods Kritik an maskuliner Autorschaft, die auf sexueller Macht und privilegiertem Blick basiert. Sie hebt damit Gender-Aspekte von Unsichtbarkeit hervor, die, wie oben diskutiert, in Platons Version im Gegensatz zu der Fassung Herodots nahezu verschwinden. Taucht der Autor als literarische Figur innerhalb der Fiktion auf, argumentiert Haywoods Text, so erweist sich sein moralischer Charakter als überaus verwerflich.

In einer selbstreflexiven Geste, die den Text eröffnet, identifiziert Haywood pseudonyme Autorschaft mit der Bedingung sozialer Unsichtbarkeit. Sie verdeutlicht damit die Relevanz des männlichen "Author", seiner figurativen Unsichtbarkeit und seines privilegierten Blickes innerhalb des Textes für die soziale Dimension von Autorschaft außerhalb des Textes. Wie von Courtemanche argumentiert, zeigt hier die Perspektivdynamik innerhalb des literarischen Textes ein Verständnis außerliterarischer Blickrichtungen:

I have observed that when a new book begins to make any noise in the world, as I am pretty certain this will do, every one is desirous of becoming acquainted with the author; and this impatience increases the more, the more he endeavours to conceal himself. – I expect to hear an hundred different names inscribed to the Invisible, – some of which I should, perhaps, be proud of, others as much ashamed to own. – Some will doubtless take me for a philosopher, – others for a fool; – with some I shall pass for a man of pleasure, – with others for a stoic; – some will look upon me as a courtier, – others as a patriot; – but whether I am any one of these, or whether I

<sup>59</sup> Ebd., 10-11.

<sup>60</sup> Entsprechend endet der Text, als das Mädchen sich befreien kann. Diese Leidensgeschichte liest sich dabei wie eine proto-feministische Kritik an einem Gedankenexperiment Smiths, das er bei der Definition des "impartial spectator" anführt: "Were it possible that a human creature could grow up to manhood in some solitary place, without any communication with his own species, he could no more think of his own character, of the propriety or demerit of his own sentiments and conduct, of the beauty or deformity of his own mind, than of the beauty or deformity of his own face. All these are objects which he cannot easily see, which naturally he does not look at, and with regard to which he is provided with no mirror which can present them to his view. Bring him into society, and he is immediately provided with the mirror which he wanted before." (Smith 1984: 110).

am even a man or a woman, they will find it, after all their conjectures, as difficult to discover as the longitude.<sup>61</sup>

Die Anspielung auf das 1755 immer noch bestehende Problem der exakten Bestimmung des Längengrads stellt eine Analogie zur Komplexität des Rückschlusses vom Text auf die Position der Autorin dar. Unter dem Pseudonym Explorabilis veröffentlicht,<sup>62</sup> bringt “The Invisible Spy” damit nicht zuletzt die Leserinnen und Leser in eine komplexe epistemische Situation. Die Autorin bleibt unsichtbar, nicht bloß im Wortsinne, in dem bei der Buchlektüre die Leserin die Autorin nicht sieht. Sondern sie bleibt unsichtbar in jenem übertragenen Sinne, der von dem afro-amerikanischen Autor Ralph Ellison in seinem Roman “Invisible Man” (1952) dargestellt und von dem Sozialphilosophen Axel Honneth (2003) als Verweigerung sozialer Anerkennung im Sinne einer moralischen Epistemologie analysiert worden ist.

“Some will doubtless take me for a philosopher”<sup>63</sup> – diese erste von der Autorin antizipierte Hypothese ist angesichts der Implikationen der Gyges-Problematik nicht überraschend. Haywoods literarischer Text überträgt diese Problematik auf die Situation der Autorschaft und nutzt die Unsichtbarkeitsmetapher, um die ethisch-moralischen Dimensionen literarischen Schreibens hervorzuheben. Liest man ihren Text als Antwort auf die Problematik, mit der sich auch Smiths philosophische Arbeiten auseinandersetzen, so stellt sich hier aus Sicht der gesellschaftlichen Position von Frauen die Frage nach der Machtposition des unsichtbaren Sehenden und damit nach der Gerechtigkeit der Verteilung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit überhaupt.

Ausgehend von der philosophisch-literarischen Verwendung der Unsichtbarkeitsmetapher bei Platon lässt sich also zusammenfassen, dass die Gyges-Problematik als spezifische Verquickung von moralischem Charakter und literarischer Figur auch im 18. Jahrhundert virulent ist. Die Komplexität der rhetorischen und literarischen Verhandlung dieser Problematik bei Adam Smith und Eliza Haywood verdeutlicht die Rolle, die Unsichtbarkeitsmetaphern auch in der Moderne spielen, insbesondere als Charakterisierung des auktorialen Ethos. *Character* als „komplexer unsichtbarer Gegenstand“ markiert einen Schnittpunkt philosophischer und literarischer Diskurse, an dem die Frage nach der Gerechtigkeit sozialer Zuschreibungen von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Macht und Ohnmacht, in unser Auge fällt.

---

<sup>61</sup> Haywood (2015: 7).

<sup>62</sup> Auf dem Titelblatt der ersten Auflage ist der Name als „Exploralibus“ falsch geschrieben (Haywood 2015: 1).

<sup>63</sup> Haywood (2015: 7)

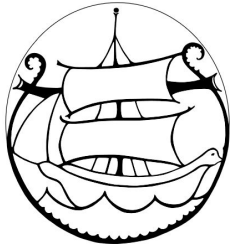
## Literatur

- Andriopoulos, Stefan (1999): *The Invisible Hand. Supernatural Agency in Political Economy and the Gothic Novel*. In: *English Literary History*. Band 66. Heft 3. 739-758.
- Aristoteles (2009): *Rhetorik*. Übersetzt von Christof Rapp. Berlin.
- Bacon, Francis (2000): *The New Organon*. Herausgegeben von Lisa Jardine und Michael Silverthorne. Cambridge, New York.
- Bevilacqua, Vincent M. (1968): *Philosophical Influences in the Development of English Rhetorical Theory. 1748 to 1783*. In: *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*. Band 12. 191-215.
- Bialostosky, Don (2006): *Aristotle's Rhetoric and Bakhtin's Discourse Theory*. In: Walter Jost (Hg.): *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Malden, MA. 393-408.
- Campbell, George (1988 [1776]): *The Philosophy of Rhetoric*. Herausgegeben von Lloyd F. Bitzer. Delmar, NY.
- Cicero, Marcus Tullius (1739): *Tully's three books of offices*. In English. With notes explaining the method and meaning of the author. 6. Aufl. Herausgegeben von Thomas Cockman. London.
- Courtemanche, Eleanor (2011): *The 'Invisible Hand' and British Fiction, 1818-1860. Adam Smith, Political Economy, and the Genre of Realism*. Basingstoke.
- Crawford, Robert (Hg.) (2008): *The Scottish Invention of English Literature*. Cambridge.
- Eder, Jens; Jannidis, Fotis; Schneider, Ralf (2010): *Characters in Fictional Worlds. An Introduction*. In: Jens Eder, Fotis Jannidis und Ralf Schneider (Hg.): *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and other Media*. Berlin, New York. 3-64.
- Gaillet, Lynee Lewis (Hg.) (1998): *Scottish Rhetoric and its Influences*. Mahwah, NJ.
- Gutzzeit, Gero (2014): *From Hearing to Overhearing? Eloquence and Poetry, 1776-1833*. In: Silvia Mergenthal und Reingard M. Nischik (Hg.): *Proceedings. Anglistentag 2013*. Trier. 261-270.
- Gutzzeit, Gero (2017): *The Figures of Edgar Allan Poe. Authorship, Antebellum Literature, and Transatlantic Rhetoric*. Berlin, Boston.
- Hardwick, Lorna (2011): *Fuzzy Connections. Classical Texts and Modern Poetry in English*. In: Jan Parker und Timothy Mathews (Hg.): *Tradition, translation, trauma. The classic and the modern*. Oxford. 39-60.
- Haywood, Eliza Fowler (2015 [1755]): *The Invisible Spy*. Herausgegeben von Carol Ann Stewart. London.
- Herodot (2006): *Historien*. Herausgegeben von Josef Feix. Düsseldorf.
- Honneth, Axel (2003): *Unsichtbarkeit. Über die moralische Epistemologie von Anerkennung*. In: Axel Honneth: *Unsichtbarkeit. Stationen einer Theorie der Intersubjektivität*. Frankfurt a. M. 10-27.
- Howell, Wilbur Samuel (1971): *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric*. Princeton.
- Hume, David (1987 [1742]): *The Platonist*. In: *David Hume: Essays. Moral, political, and literary*. Herausgegeben von Eugene F. Miller. Indianapolis. 155-158.
- Judge, Jane (2016): *The Scottish American Enlightenment*. In: Julia Straub (Hg.): *Handbook of Transatlantic North American Studies*. Berlin, Boston. 587-603.
- Keefe, Rosaleen (2018): *Rhetoric*. In: Barry Stocker und Michael Mack (Hg.): *The Palgrave Handbook of Philosophy and Literature*. Basingstoke, Hampshire. 443-466.
- Laird, Andrew (2001): *Ringling the Changes on Gyges. Philosophy and the Formation of Fiction in Plato's Republic*. In: *The Journal of Hellenic Studies*. Band 121. 12-29.



- Lévinas, Emmanuel (2014): Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität. 5. Aufl. München.
- Luhmann, Niklas (2004): Ökologische Kommunikation. Wiesbaden.
- Macfie, Alec (1971): The Invisible Hand of Jupiter. In: Journal of the History of Ideas. Band 32. Heft 4. 595-599.
- Manning, Susan (2013): Poetics of Character. Transatlantic Encounters, 1700-1900. Cambridge, New York.
- Murphet, Julian (2020): Character. In: Paula Rabinowitz (Hg.): Oxford Research Encyclopedia of Literature. Oxford.
- Ophir, Adi (2002): Plato's Invisible Cities. Discourse and Power in the *Republic*. London.
- Platon (2004): Der Staat. Übersetzt von Otto Apelt. Hamburg.
- Salber Phillips, Mark (2006): Adam Smith, Belletrist. In: Knud Haakonssen (Hg.): The Cambridge Companion to Adam Smith: Cambridge University Press. 57-78.
- Samuels, Warren J. (2011): Erasing the Invisible Hand. Essays on an Elusive and Misused Concept in Economics. Cambridge, New York.
- Shell, Marc (1989): The Ring of Gyges. In: Mississippi Review. Band 17. Heft 1/2. 21-84.
- Smith, Adam (1981 [1776]): An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations. Volume I. Herausgegeben von R. H. Campbell und Andrew S. Skinner. Indianapolis. (= The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith. Band 2).
- Smith, Adam (1982 [1795]): The History of Astronomy. In: Adam Smith: Essays on Philosophical Subjects. Herausgegeben von W. P. D. Wightman und J. C. Bryce. Indianapolis. 33-105. (= The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith. Band 3).
- Smith, Adam (1983 [1762]): Lectures on Rhetoric and Belles Lettres. Herausgegeben von J. C. Bryce. Oxford. (= The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith. Band 4).
- Smith, Adam (1984 [1759]): The Theory of Moral Sentiments. Herausgegeben von Alec Lawrence Macfie und David Daiches Raphael. Indianapolis. (= The Glasgow Edition of the Works and Correspondence of Adam Smith. Band 1).
- Wordsworth, William (1974): Essay, Supplementary to the Preface of Lyrical Ballads (1800). In: William Wordsworth: The Prose Works of William Wordsworth. Herausgegeben von W. J. B. Owen und Jane Worthington Smyser. Oxford. 55-107.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Pieper, Vincenz: ‚Menschlich sprechen‘. Hölderlins politische Philosophie. In: IZfK 5 (2022). 275-314.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-c252-f9be

**Vincenz Pieper (Osnabrück)**

## **‚Menschlich sprechen‘. Hölderlins politische Philosophie**

*‘Speaking in a human way’. The political philosophy of Friedrich Hölderlin*

With Hölderlin’s conversion to philosophy, he began to take an interest in the problem of how to address philosophers and non-philosophers in one and the same literary work. He developed a doctrine that would enable him to transform the desire for eternal things in accordance with his political and educational ambitions. His understanding of exoteric teaching guided his reading of Plato, Kant, Hemsterhuis, and Fichte. It shaped both his correspondence and the composition of his novel, “Hyperion”.

*Keywords: Friedrich Hölderlin, Johann Gottlieb Fichte, political philosophy, exoteric writing*

Lasset uns menschlich reden von göttlichen Dingen

Klopstock: Messias, 17. Gesang

### *Einleitung*

Wenn man sich mit Hölderlins Werken befasst, ist es von großer Bedeutung, die Beziehung zwischen seiner Praxis des Schreibens und seiner Konzeption des philosophischen Lebens zu bestimmen. Die Interpretation der metaphysischen Terminologie, von der er Gebrauch macht, bleibt ohne eine Analyse seiner didaktischen Politik oberflächlich. Es stellt sich die Frage, in welchem Sinn er bemüht war, sich des Namens ‚Philosoph‘ würdig zu erweisen, und welche Erwägungen seinem Verhalten gegenüber Philosophen und Nichtphilosophen zugrunde lagen.



Creative Commons Attribution 4.0 International License

Dieter Henrich sieht die intellektuelle Entwicklung und das Schreiben Hölderlins von dem Ehrgeiz bestimmt, in der Auseinandersetzung mit Fichte eine selbständige „Fundamentalphilosophie“<sup>1</sup> auszuarbeiten, einen eigenen „Systementwurf“<sup>2</sup>. Hölderlins „Selbstverständigung des bewußten Lebens“<sup>3</sup> führe zu der Evidenz, dass dem menschlichen Bewusstsein etwas Unbedingtes vorausgehen muss, das aller Beschränktheit und Relationalität enthoben ist. Henrich versteht diesen „Grund des Bewusstseins“ nicht als personalen Gott, unterstellt jedoch, dass der Philosoph, indem er sich seiner „Genesis“<sup>4</sup> aus dem ‚Seyn‘ vergewissert, dem Verdacht der Bedeutungslosigkeit im Universum entgegenwirken kann. Folgt man Henrichs Deutung, wird das Gefühl der Innigkeit in Hölderlins Philosophie auf eine Weise wiederhergestellt, die der Besinnung auf die Vorsehung nicht unähnlich ist. Im Rückgang auf das Sein schlechthin gewinnt der vom „Nihilismus“<sup>5</sup> bedrohte Mensch die Gewissheit einer „Ordnung, die alles Wirkliche in sich einbegreift und die zugleich für das Selbstsein Ziel seiner Vollendung ist“<sup>6</sup>.

Für Henrich ist der Nihilismus viel mehr als nur ein Feindbild, das Friedrich Heinrich Jacobi in seinem Sendbrief „Jacobi an Fichte“ in provozierender Absicht benutzte. Es ist der Titel für eine fortdauernde Gefährdung, der ein Philosoph mit seiner Theoriebildung entgegentreten muss.<sup>7</sup> In seinen Hölderlin-Studien behauptet Henrich, dass die philosophische Arbeit des Dichters ganz auf die Beantwortung der nihilistischen Herausforderung ausgerichtet ist: Um dem Verdacht der Grund- und Bewandtnislosigkeit des Menschenlebens etwas entgegenhalten zu können, das „immun gegen jede Skepsis“ ist, setze sich Hölderlin – im Anschluss an Jacobi – „über die wohl wesentlichste der von Kant gezogenen ‚Grenzlinien‘ hinweg“<sup>8</sup>. Er wähle die Methode des „Überstiegs“, bewege sich also vom Endlichen und Bedingten „zu dem durch Schlüsse unerreichbaren Unbedingten“<sup>9</sup> fort. Der vom Endlichen ausgehende Überstieg zum Sein vollziehe sich in der Gewissheit, dass das Sein kein „bloßer Gedanke“<sup>10</sup> ist. Im Denken

<sup>1</sup> Henrich (1992: 106).

<sup>2</sup> Henrich (1971b: 61). Vgl. Henrich (1992: 142).

<sup>3</sup> Henrich (1992: 626).

<sup>4</sup> Ders., 638-643.

<sup>5</sup> Ders., 674.

<sup>6</sup> Henrich (2016a: 247).

<sup>7</sup> Vgl. Henrich (2006: 246, 2016a: 185-190, 2016b).

<sup>8</sup> Henrich (1992: 111).

<sup>9</sup> Ders., 142f., vgl. 100, 108, 109, 360, 361, 362, 388. Der Ausdruck ist wohl von Martin Heidegger übernommen: „Transzendenz bedeutet Überstieg. Transzendent (transzendierend) ist das, was den Überstieg vollzieht, im Übersteigen verweilt.“ (1929, S. 80-81).

<sup>10</sup> Vgl. Henrich (1992: 51, 52, 55, 87, 104, 109).

des Seins manifestiere sich etwas, das „jenseits der Aktivität“<sup>11</sup> des Denkenden liege. Die „Preisgabe von Jacobis persönlichem Gott“<sup>12</sup> wird klar ausgesprochen. Henrich besteht jedoch darauf, Hölderlin eine metaphysische Annahme zuzuschreiben, von der er selbst überzeugt ist: Das Unbedingte könne „dem Personalen nicht inkommensurabel“ sein, da man sonst die „Wirklichkeit des Personalen überhaupt“<sup>13</sup> bestreiten müsse. Der Grund des Bewusstseins könne, wenn er einen wirklichen Halt bieten soll, „nichts für die Entfaltung dieses Bewusstseins völlig Gleichgültiges“<sup>14</sup> sein.

An dieser Stelle ist es angebracht, eine unausgesprochene Voraussetzung in Henrichs eigenem Philosophieverständnis, das er mit dem Hölderlins nicht selten in eins setzt, kurz zu erläutern. Henrich beruft sich auf Platons „Besorgnis der Seele um sich selbst“<sup>15</sup>, möchte allerdings hinsichtlich der Seelen keine unüberwindbare Ungleichheit zwischen (potentiellen) Philosophen und Nichtphilosophen anerkennen. Dementsprechend unterscheidet sich seine Auffassung von der Mitteilungsfähigkeit der Philosophie tiefgreifend von der Platons.<sup>16</sup> Henrich legt Wert darauf, seine Schriften einer „direkten Rede“<sup>17</sup> anzunähern, in der das „scheinbar für die Sprache Verschlossene doch zur Sprache gebracht“<sup>18</sup> wird. Das Problem der schriftlichen Präsentation liegt für ihn darin, dass sie die Bewegtheit des bewussten Lebens nicht prägnant zu vergegenwärtigen vermag.<sup>19</sup> Von Platons Schriftkritik ist diese Überlegung denkbar weit entfernt. Weder rechnet Henrich damit, Empörung oder Verunsicherung hervorzurufen, noch muss er befürchten, den Untugenden einen Vorwand zu liefern, wenn er sich von seinem Verlangen leiten lässt, die Menschen über „ihren Ort in einem Gründenden und alles Übergreifenden“<sup>20</sup> aufzuklären. Da seine Philosophie der Stabilisierung und Tröstung dient, sieht er keinen Sinn darin, sie zurückzuhalten oder zu verschleiern.<sup>21</sup>

Henrich nimmt an, dass Hölderlin, wie er selbst, die spekulativen Gedankengänge, die zunächst der Selbstvergewisserung dienen, offen darlegen will, um

---

<sup>11</sup> Henrich (2016: 469).

<sup>12</sup> Henrich (1991: 157).

<sup>13</sup> Henrich (2006c: 188).

<sup>14</sup> Henrich (2016: 247).

<sup>15</sup> Henrich (2006a: 145).

<sup>16</sup> Vgl. Szlezak (2006).

<sup>17</sup> Henrich (2006a: 145).

<sup>18</sup> Ders., 148.

<sup>19</sup> Vgl. Henrich (2007: 377).

<sup>20</sup> Henrich (2006a: 145)

<sup>21</sup> Interessant ist in dieser Hinsicht Henrichs Urteil über die „Stummheit“ von Leo Strauss (2002: 427).

das Publikum an der eigenen Orientierung teilhaben zu lassen. Hölderlins Philosophie wird interpretiert als ein Therapieangebot für Menschen, die das „das objektivierende Denken mit seiner Doktrin der Materialität des gesamten Universums“<sup>22</sup> als Bedrohung empfinden und nach einer „Bergung“<sup>23</sup> ihres Selbstbewusstseins verlangen. Hölderlin wende sich mit seinen Schriften gleichermaßen an (potentielle) Philosophen und Nichtphilosophen, sein Leser sei „der um sich selbst besorgte Mensch“<sup>24</sup>, der nach dem „Grund seiner Herkunft“<sup>25</sup> fragt. Ihm wird unzweideutig versichert, dass er sich „im Universum beheimatet [...] wissen“<sup>26</sup> darf.

Wenn Henrich im Rahmen seiner Konstellationsforschung untersucht, wie sich in den Monaten, die Hölderlin in Jena verbrachte, seine philosophische Konzeption ausbildete, und wenn er in den daran anschließenden entwicklungsgeschichtlichen Studien den Denkweg nachzeichnet, den Hölderlin in Tübingen und Waltershausen zurückgelegt hatte, bevor seine Überlegungen in der Jenaer Konstellation festere Gestalt annahmen, entwirft er ein reiches Bild der Diskussionszusammenhänge. Henrich unterschätzt jedoch, wie sich zeigen lässt, die Bedeutung, die Hölderlin der didaktischen Politik beimaß, und folgt in seinen Analysen weitgehend der Annahme Gadammers, dass „die bewußte Verstellung, die Tarnung und das Versteck der eigenen Meinung“<sup>27</sup> seltene Extremfälle waren. Dieser hermeneutische Grundsatz muss für die Hölderlin-Forschung revidiert werden. Wenn man Hölderlins Praxis des behutsamen Schreibens und das ihr zugrundeliegende philosophische Selbstverständnis nicht in Betracht zieht, läuft man Gefahr, die Werke, mit denen er sich an das Publikum wandte, als unverstellte Mitteilung seiner Einsichten zu missdeuten. Hölderlins Konzeption des philosophischen Lebens genauer zu fassen und die Erwägungen zu rekonstruieren, die seiner exoterischen Lehre zugrunde lagen, ist das Ziel der folgenden Darlegungen.

### *Die Entfaltung des philosophischen Feuers Hölderlins philosophische Anfänge*

Im Laufe des Jahres 1790 muss Hölderlin klar geworden sein, dass sich eine Wandlung in ihm vollzog, die seinen Blick auf sich selbst und seine Umgebung grundlegend veränderte. Im August schreibt er, nicht ohne einen gewissen Stolz,

<sup>22</sup> Henrich (2006b: 239).

<sup>23</sup> Ders., 238.

<sup>24</sup> Ders., 240.

<sup>25</sup> Henrich (2006b: 241).

<sup>26</sup> Ders., 238.

<sup>27</sup> Gadamer (1961: 273).

dass ihm das anhaltende Studium der Philosophie zum „Bedürfnis“ (II, 459)<sup>28</sup> geworden sei. Da er den damit einhergehenden Mitteilungsdrang nur unzureichend kontrollieren konnte, schickte er seiner Mutter im Februar 1791 nicht nur die Predigt, die er am vorigen Sonntag gehalten hatte, sondern erläuterte ihr bei dieser Gelegenheit auch den Gang seiner „Erkenntnisse von der Gottheit“ (II, 469). Der Brief zeigt die Schwierigkeiten an, in die ein Tübinger Stiftler geraten konnte, wenn der Geist der Prüfung in ihm erwachte. Noch ganz unter dem Einfluss der Kant-Lektüre stehend ließ er seine Mutter wissen, dass die spekulativen Beweise für das Dasein Gottes, wenn man sie einer scharfen Analyse unterziehe, „umgestoßen werden“ können (II, 468). Er gesteht dabei offen, dass er sich für das „Interesse“, mit dem er sich diesen Untersuchungen gewidmet habe, nicht „schäme“ (II 468).

Bei seiner Beschäftigung mit „Schriften über und von *Spinoza*“ (II, 468) sei ihm klar geworden, dass ein Philosoph, der „genau prüft“ und „alles erklären will“, unvermeidlich zu der Position dieses berühmten „Gottesläugner[s]“ komme, den er der Mutter als „großen“ und „edlen“ Mann „aus dem vorigen Jahrhundert“ (II, 468) vorstellt. Was nach der rücksichtslosen Prüfung übrig bleibe, sei der reine Glaube des Herzens, in dem sich das „Verlangen nach Ewigem, nach Gott“ (II 468) unwidersprechlich geltend mache – und doch sei gerade die Erfüllbarkeit dieses Wunsches das, woran ihn die Erkenntnisleidenschaft „am meisten“ (II 469) zweifeln lasse. In dieser Lage helfe, wie Hölderlin in einer abrupten Wendung darlegt, nur Christus:

Er zeigt durch *Wunder*, daß er das ist, was er von sich sagt, daß er Gott ist. Er lehrt uns Dasein der Gottheit und Liebe und Weisheit und Allmacht der Gottheit so deutlich. Und er muß wissen, dass ein Gott, und was Gott ist, denn er ist aufs innigste verbunden mit der Gottheit. Ist Gott selbst. (II 469)

Nähme man diese Worte in ihrem üblichen Sinn, müsste man Hölderlin für einen offenbarungsgläubigen Philosophen halten, der sich bei Antworten beruhigte, die durch Wunderbeweise beglaubigt waren. Das wäre allerdings, wenn man die Maximen bedenkt, zu denen er sich wenige Sätze zuvor bekannt hatte, eine Inkonsequenz. Henrich nimmt daher an, dass die tatsächliche Position nicht eindeutig ausformuliert wird. Ich teile diese Einschätzung, kann jedoch die Behauptung nicht nachvollziehen, dass Hölderlin die Zweifel „in Jacobis Manier“<sup>29</sup>, also mit Bezug auf eine unmittelbare Gewissheit von einem personalen Gott, aufzulösen versucht. Der Wunderbeweis spielt bei Jacobi keine

<sup>28</sup> Die Schriften Hölderlins werden nach der Münchner Ausgabe mit römischer Bandnummer und Seitenzahl zitiert.

<sup>29</sup> Henrich (1991: 154). Vgl. Müller (1944: 636), Henrich (1992: 164).

tragende Rolle. Und auch für die These, dass Hölderlin eine an Jacobi orientierte „Trennung von Theorie und Wahrheit“<sup>30</sup> vornimmt, gibt es im Brief an die Mutter keine Indizien. Der merkwürdige Übergang von der radikalen Prüfung, die einen Zweifel an den Dingen einschließt, nach denen das Herz am stärksten verlangt, zur Unterwerfung der Vernunft unter die Offenbarung, legt im Gegenteil den Schluss nahe, dass ihn Jacobis Antwort nicht zufriedenstellte. Der Umstand, dass Hölderlins Eintrag in Hegels Stammbuch vom 12. Februar 1791 mit der Formel ‚Hen kai pan‘ versehen wurde (II, 564), spricht eher dafür, dass er sich zu den „Vertrauten Lessings“<sup>31</sup> zählte, für die der Begriff eines personalen extramundanen Gottes nicht mehr annehmbar war. Wenn dem so wäre, könnte man Hölderlins Verhalten so deuten, dass er sich Spinozas philosophische Christologie, die er im „Tractatus theologico-politicus“ und in den brieflichen Mitteilungen kennenlernen konnte, zum Vorbild nahm. Interpretiert man Hölderlins Äußerungen in diese Richtung, müsste man annehmen, dass er mit seiner Konversion zur Philosophie eine Technik des Schreibens ausbildete, die es ihm erlaubte, auf das „Verlangen nach Ewigem, nach Gott“ eine politische Antwort zu geben.<sup>32</sup>

Die Frage des behutsamen Sprechens wird in späteren Briefen Hölderlins ausdrücklich thematisiert. Im August 1794 versucht er, den Bruder zu motivieren, ein philosophisches Leben zu führen, das in „rastloser Tätigkeit“ und einem „unablässigen Bestreben“, seine „Begriffe zu berichtigen und zu erweitern“, bestehen sollte. Er ermahnt ihn, es sich zur „unerschütterlichen Maxime“ zu machen, „in Beurteilung aller möglichen Behauptungen und Handlungen [...] schlechterdings keine Autorität anzuerkennen, sondern selbst zu prüfen“ (II 544-545). Hölderlins elitäres Philosophieverständnis zeigt sich dort in aller Deutlichkeit, wo er die Wenigen, die „große Forderungen“ an sich stellen, von der Menge der „verkrüppelten, kleingeisterischen, rohen, anmaßlichen, unwissenden, trägen Jünglinge“ (II 545) abgrenzt, die unfähig seien, die Bildung des Menschengeschlechts zu befördern. In dem Wissen, zu einer Minderheit zu gehören, müssen sich die begabten jungen Männer gegenseitig „ermuntern und unterstützen“ (II 545). Eben darauf zielt der Brief: Hölderlin bestärkt den Bruder darin, die Rechtmäßigkeit und Vernünftigkeit des Bestehenden radikal in Frage zu stellen. Allerdings möchte er ihn davor schützen, die errungene Freiheit des Denkens durch unüberlegte Äußerungen aufs Spiel zu setzen:

Es ist jezt noth, daß man sich sagt: sei klug, sprich nichts, so war es auch ist, wenn du sicher bist, es wird kein Zweck dadurch erreicht. Opfre nie dein Gewissen der

<sup>30</sup> Henrich (1991: 154).

<sup>31</sup> Hoffmeister (1969: 21).

<sup>32</sup> Zur Technik des sorgfältigen Schreibens: Zurbuchen (1998), Rivers (2000: 31-50), Meier (2001), Schröder (2015).



Klugheit auf. Aber sei klug. Es ist ein goldner Spruch: Werft Eure Perlen nicht vor die Schweine. Und was du thust, thue es nie in der Hize! Überdenke kalt! und füre mit Feuer aus! (II, 545)

Die Verpflichtung zum rückhaltlosen Fragen und die Ermahnung zur Behutsamkeit haben in dem von Henrich entworfenen Bild des Dichters, der die Perlen freigebig vor den Lesern ausbreitet, kaum einen Platz. Sein Hölderlin zeigt dem Publikum, das „Halt in letzten Gedanken“<sup>33</sup> sucht, einen Weg, wie es Einigkeit mit sich finden kann. Er belehrt in einer Sprache der „Innigkeit“<sup>34</sup> jeden, der es hören will, über das „allversöhnende Seyn“<sup>35</sup>. Diese Deutung ist, wenn man sie auf die rhetorische Ebene der Dichtung bezieht, plausibel, doch die Sprache der „Innigkeit“ bietet nicht das, was Henrich darin zu finden glaubt. Sie ist das Ergebnis kühler Überlegungen, die Hölderlin dazu führen, an die Stelle des Christentums, das er in der Predigt und im Brief an die Mutter philosophisch rekonstruiert, eine antikisierende, an Anacharsis Cloots erinnernde Kosmologie und Eschatologie zu setzen.<sup>36</sup> Die Herkunft und die politische Funktion dieser Vorstellungszusammenhänge möchte ich mit Blick auf die Platon-Rezeption näher beleuchten, die in der Forschung oft als Beleg dafür angeführt wird, dass Hölderlins Denken über die Beschränkungen der Kantischen Philosophie hinausging.

### *Die exoterische Hülle der Philosophie: Hölderlins Platon-Rezeption*

Henrich stellt es so dar, als habe sich Hölderlin mit dem „Phaidros“, dem „Symposion“ und dem „Timaios“ beschäftigt, weil er eine „Philosophie der Freiheit und eine „Vereinigungsphilosophie“<sup>37</sup> zu entwickeln versuchte, die ihn zu einer enthusiastischen „Erweiterung von Kants Konzeption einer intellektuellen Welt“<sup>38</sup> führen sollte. Die Lehrart Platons findet bei Henrich kaum Beachtung,

---

<sup>33</sup> Henrich (2005: 324).

<sup>34</sup> Henrich (1986: 190).

<sup>35</sup> Henrich (2016: 277).

<sup>36</sup> Cloots (1792: 164) warb dafür, den « Théos créateur » durch den « Cosmos incréé » zu ersetzen, den man sich als liebenswerte Natur vorzustellen habe, die so ewig und unzerstörbar wie das sei, was sie umschließe. Zur Rezeption von Cloots im Tübinger Stift vgl. Jamme/Völkel (2003: I, 75-76). Bei der Konzeption des *Hyperion* hat Cloots wohl auch in seinen Irrtümern als Vorbild gedient.

<sup>37</sup> Henrich (1992: 152-153).

<sup>38</sup> Ders., 154.

obwohl Hölderlin und seine Zeitgenossen sich besonders für diesen Aspekt interessierten.<sup>39</sup> Johann Friedrich Kleuker etwa erklärte im Vorbericht zum ersten Band seiner Übersetzung der platonischen Dialoge, dass man aus ihnen die „Maximen der *geheimern philosophischen Methodik*“ erlernen könne: Die philosophischen „Wendungen“ seien „dem feinem Nachdenken [...] lehrreicher und wichtiger, als eine Sammlung guter Sentenzen oder theoretischer Sätze“<sup>40</sup>. Dass Platons Vorgehensweise der theologisch-politischen Problemlage angepasst war, konnte Hölderlin von dem Philosophen Johann August Eberhard lernen, dessen „Neue Apologie des Sokrates“ er besaß.<sup>41</sup> Im zweiten Band behauptete Eberhard, dass Platon das Schicksal des Sokrates „mehr Behutsamkeit gelehrt“ und ihn zu einer „Veränderung der Lehrart über die Moral und Religion“<sup>42</sup> bewogen habe. In der Auseinandersetzung mit der „öffentliche[n] Religionsmythologie“ habe Platon die Strategie entwickelt, die hergebrachten Götter- und Heldengeschichten philosophisch zu deuten und ihnen „einen würdigern mystischen Sinn“<sup>43</sup> zu geben. Auf der anderen Seite habe er versucht, die Mythen umzugestalten oder sogar „ganz neue Fabeln zu dichten, unter deren Schleyer man mit Sicherheit edle und große Lehren in die Gesellschaft der Menschen einführen konnte.“<sup>44</sup>

Platons Lehre als Mittel der politischen Erziehung zu deuten, war ein Hauptanliegen von Viktor Leberecht Plessings „Osiris und Sokrates“: Platon habe es für nötig gehalten, „seine Weisheit oft in Dunkel zu hüllen“, weil er „die eingeführte exoterische Landesreligion“<sup>45</sup> durch neue Religionsbegriffe ersetzen wollte und also ein hohes Risiko einging. Er durfte und wollte seine Gedanken nicht ohne Schleier äußern, da er Beispiele unvorsichtiger Philosophen vor Augen hatte, die ihre Freimütigkeit schwer büßen mussten.<sup>46</sup> So wählte er die Methode, „alte Meinungen niederzureißen, die seinigen aber nur durchschimmern zu lassen“<sup>47</sup>. Neben Plessing lenkte auch Wilhelm Gottlieb Tennemann in seinem „System der Platonischen Philosophie“ die Aufmerksamkeit darauf, dass Platon durch seine Untersuchungen in ein Spannungsverhältnis zu Meinungen

<sup>39</sup> Das Interesse an der Mitteilungsform ist in Schellings frühem Kommentar zum „Timaios“ eindrücklich dokumentiert: Platon rede „gerade in dem Tone, den noch jezt der unterdrückte Freund der Wahrheit annehmen muß. [...] Wie sich doch die Sprache der Wahrheit in allen Zeiten so gleich ist!“ (1994: 25). Das behutsame Sprechen werde auch in der Gegenwart dadurch erzwungen, dass die „politische Übermacht [...] eine gewisse Meinung nun einmal privilegiert hat“ (26).

<sup>40</sup> Kleuker (1778: IX).

<sup>41</sup> Hölderlin (1974: 390).

<sup>42</sup> Eberhard (1787: II, 184).

<sup>43</sup> Ebd.

<sup>44</sup> Ders., 184-185.

<sup>45</sup> Plessing (1783: 163).

<sup>46</sup> Vgl. ders., 164-165.

<sup>47</sup> Ders., 166.

kam, die durch „den Schutz der Priester und des Staates ein [...] ehrwürdiges Ansehen erhalten hatten“<sup>48</sup>. Wenn er seine Naturlehre frei geäußert hätte, hätte das Volk ihn nach Tennemanns Einschätzung für einen „Atheisten“ gehalten, und wenn er so unvorsichtig gewesen wäre, die „Gesetze und Einrichtungen des Staates“ direkt in Frage zu stellen, so wäre ihm das als ein „Majestätsverbrechen“<sup>49</sup> ausgelegt worden.

In den Platon unbestritten zugerechneten Briefen fand Tennemann eine explizite Begründung der philosophischen Esoterik.<sup>50</sup> Für besonders ergiebig hielt er den „Siebten Brief“, den er als ein „Bekenntniß“<sup>51</sup> Platons las. Die Gefahr, sich Verfolgungen auszusetzen, wurde hier als eine Folge des politischen Problems aufgefasst, vor das sich Philosophen gestellt sahen: Die Menschen, die sie für sich zu gewinnen suchten, hielten hartnäckig an ihren Überzeugungen fest und hatten für strenge Untersuchungen keinen Sinn. Man musste sich selbst dann, wenn keine Widerstände zu befürchten waren, zurückhaltend äußern, da zu erwarten war, dass die schönsten Einsichten der höheren Philosophie sonst dem groben Missverständnis und der Herabwürdigung preisgegeben wären:

Plato war auf gewisse Wahrheiten gekommen, für welche er so viel Achtung hatte, daß er sie dem ganzen Publikum nicht bekannt machen wollte. Denn er glaubte, daß nur wenige Männer im Stande wären den Sinn derselben zu fassen, und ihre Gründe einzusehen; die übrigen würden sie nur verspotten und verlachen, einige würden sie nur halb verstehen, und nur dazu brauchen, um ihren Stolz und Eigendünkel zu befriedigen; vielleicht könnten sie auch bei dem großen Haufen gar schädlich werden.<sup>52</sup>

Tennemann paraphrasiert hier die allgemeinen Reflexionen zur Philosophie, die in den „Siebten Brief“ eingeflochten sind. Ich erläutere kurz den Zusammenhang: Bei Platons drittem Aufenthalt am syrakusischen Hof stellt er Dionysios, der eine genauere Kenntnis philosophischer Prinzipien zu besitzen vorgibt, auf die Probe, um zu klären, ob „wirklich die Philosophie seine Seele ergriffen habe,

---

<sup>48</sup> Tennemann (1792: 128).

<sup>49</sup> Ders., 138.

<sup>50</sup> Plessing bezieht sich ebenfalls auf die Briefe, um Platons bewusste Beschränkung der philosophischen Mitteilung zu erläutern. In „Memnonium oder Versuche zur Enthüllung der Geheimnisse des Alterthums“ verweist er auf den „Zweiten Brief“, um zu zeigen, dass Platon sich bewusst dagegen entschied, seine philosophischen Einsichten „frey und öffentlich“ vorzutragen: „Rücksichten und Besorgnisse dieser Art veranlaßten den Plato, an den Dionysius zu schreiben, daß er mit Vorsatz und recht absichtlich seine Gedanken über die erste Natur verhüllt: er müsse räthselhaft darüber reden, damit wenn die Siegel seines Briefes etwa etwas erlitten, und derselbe alsdann gelesen würde, man ihn nicht verstehen möchte.“ (1787: 525-526). Das Motiv, Sanktionen zu vermeiden, schreibt Plessing auch Xenophanes, Parmenides, Empedokles und Heraklit zu. Sie hüllten ihre Annahmen über die „ersten Ursachen und Principien der Welt-Entstehung“ (526) in schützende Dunkelheit.

<sup>51</sup> Tennemann (1792: 129).

<sup>52</sup> Tennemann (1792: 129).

wie eine Flamme“<sup>53</sup> oder ob „nur einige philosophische Ideen die Oberfläche gefärbt haben, wie die Sonne die Körper bräunt, die ihr ausgesetzt sind“<sup>54</sup>. Versucht Dionysios den Schwierigkeiten auszuweichen oder ist er bereit, sein Leben dem unablässigen Streben nach Einsicht zu widmen? An diesem Punkt des Briefs wird ein Exkurs eingeschoben, der zeigt, dass man das Feuer der Philosophie nur in einer kleinen Zahl von Schülern entfachen kann. Aufgrund der von Platon angenommenen unüberbrückbaren Ungleichheit der Seelen soll der Philosoph seine besten Einsichten zurückhalten und sie allenfalls andeutungsweise zu verstehen geben:

Auch habe ich nie etwas darüber geschrieben, noch werde ichs. *Denn von andern Dingen kann man wohl reden, von diesen aber nicht. Sondern wenn man mit und in diesen Gedanken viel gelebt hat; dann erst zündet sich von sich selbst in der Seele, wie von einem springenden Funken des Feuers ein Licht an, das dann zährt aus sich selber.* [...] Wenn ich glaubte, daß man solche Dinge in ihrer ganzen Fülle und Würde dem Volk vorsagen, oder sie ihm zu lesen geben könnte; zu was würde ich mein Leben besser anwenden können, als über Dinge zu schreiben, die dem Menschen so wichtig sind, und ihren Augen zu enthüllen das Heiligthum der Natur. Jeder Versuch dieser Art ist aber schon gefährlich, und nur mit den Wenigen darf man ihn wagen, welche mehr nicht als einen Fingerzeig brauchen, um selbst zu finden. Bey den anderen würde man entweder diese hohen Wahrheiten einer plumpen Verachtung aussetzen, oder man würde ihre Seelen zu leeren Hoffnungen spannen, und zu einem Wahn der Kenntnis großer Geheimnisse.<sup>55</sup>

Hölderlin war diese Stelle wohl auch deswegen präsent, weil sie Jacobi in einer der Beilagen zu den Spinoza-Briefen zitierte – und zwar mit einem Zusatz, der nicht als solcher ausgewiesen wurde.<sup>56</sup> Jacobi ließ Platon sagen, dass das, was zum Verständnis *göttlicher Dinge* beitrage, nicht mit Worten ausgedrückt werden könne wie die übrigen Kenntnisse. Durch die Ergänzung, die Jacobi ungekennzeichnet in Ficinos Übersetzung einfügte, versuchte er, Platons Position dem eigenen Verständnis von der Mitteilbarkeit des vernommenen Übersinnlichen anzunähern.

Die Beilage zu den Spinoza-Briefen, in der Hölderlin das abgewandelte Zitat aus dem „Siebten Brief“ fand, interessierte ihn noch aus einem anderen Grund. Jacobi konfrontierte dort nämlich die Lehren, die Frans Hemsterhuis in seinem „Aristäus“ formuliert hatte, mit der Position Spinozas. Hölderlin war von Hemsterhuis so beeindruckt, dass er ihn sich philosophisch und stilistisch zum Vorbild nahm, besonders offensichtlich in dem Fragment „Hermokrates an Cephalus“,

<sup>53</sup> Schlosser (1793: 80), vgl. Ficino (1787: 127).

<sup>54</sup> Schlosser (1793: 82), vgl. Ficino (1787: 128).

<sup>55</sup> Schlosser (1793: 83-84), vgl. Ficino (1787: 129-130).

<sup>56</sup> «Quod ad res divinas intelligendas facit, nullo pacto verbis exprimi potest, quemadmodum ceterae disciplinae: sed ex diuturna circa id ipsum consuetudine, vitaeque ad ipsum conjunctione, subito tandem quasi ab igne micante lumen refulgens in anima se ipsum jam alit.» (1789: 153-154).

aber auch im „Hyperion“.<sup>57</sup> Georg Forster bezeichnete Hemsterhuis als „Plato [...] unseres Jahrhunderts“<sup>58</sup> und wies auf seine überragenden philosophisch-dichterischen Fähigkeiten hin. Lessings Urteil, von Jacobi überliefert, schärfte Hölderlins Blick für die reizvolle exoterisch-esoterische Präsentationsweise des „Aristäus“.<sup>59</sup> Wir wissen, dass Hölderlin die Werke von Hemsterhuis in Blanckenburgs Übersetzung<sup>60</sup> besaß und sie seinem Bruder zu lesen empfahl.<sup>61</sup> Hemsterhuis ergreift, wenn man die politische Dimension seiner Schriften beachtet, für eine Erneuerung im Geist der Griechen Partei. Im „Brief über die Bildhauerey“ lobt er den „Enthusiasmus“ der Athener, der sie zur „Vergötterung ihres Gleichen“<sup>62</sup> getrieben habe, und führt den Niedergang der Kunst auf den „von aller Sinnlichkeit [...] freyen Begriff“ des höchsten Wesens und auf den „Geist der christlichen Demuth“<sup>63</sup> zurück. Der äußerst geschickt komponierte „Brief über das Verlangen“ enthält einen Exkurs, in dem plausibilisiert wird, dass die Gesetzgebung der Griechen, die den menschlichen Begierden einen größeren Spielraum lässt, Bürgertugend und erhöhte Sensibilität hervorbringt, während die politische Theologie des Christentums eine Korruption der Frömmigkeit und Moral bewirkt.<sup>64</sup>

<sup>57</sup> Schwab (1846: 280) erwähnt eine „Vorliebe“ für Hemsterhuis. Einige Bezüge im „Hyperion“ benennt Drees (1995).

<sup>58</sup> Forster (1791: 397).

<sup>59</sup> „Von eben diesem Aristée fand ich Leßingen bey meiner Zurückkunft ganz bezaubert [...]. Es wäre der offenbare Spinozismus, sagte Leßing, und in einer so schönen exoterischen Hülle, daß selbst diese Hülle zur Entwicklung der innerlichen Lehre wieder beitrüge.“ (1789: 55). In welchem Sinn Hemsterhuis Spinozist war, muss hier nicht geklärt werden. Vgl. dazu Vernière (1954: 668-672).

<sup>60</sup> Vgl. zu dieser Übersetzung: Hemsterhuis (2015: 54-61).

<sup>61</sup> Nachdem der Bruder sein Gefallen über den ersten Teil der Schriften zu erkennen gegeben hatte, kündigte Hölderlin ihm die Zusendung des zweiten an und legte ihm nahe, in diesem Kontext auch Machiavelli, den „Lehrer der Despoten“, zu lesen, der das Problem zu lösen versucht habe, „wie ein Volk am leichtesten zu unterjochen sei“ (II, 502). Um den Zusammenhang mit Hemsterhuis zu verstehen, muss man bedenken, dass der von Hölderlin bewunderte Rousseau Machiavelli als heimlichen Republikaner interpretiert hatte, der aufgrund der politischen Situation gezwungen war, seine Freiheitsliebe zu tarnen. Unter dem Vorwand, die Könige zu belehren, habe er das Volk aufgeklärt. Rousseau schrieb ausdrücklich: « Le Prince de Machiavel est le livre des républicaines » (1782: 125). Die Bemerkung über die „fürchterlichen Grundsätze“ ist also ironisch zu lesen, zumal gesagt wird, dass sie den Bruder „nicht verderben“ würden (II, 502).

<sup>62</sup> Hemsterhuis (1782a: 35).

<sup>63</sup> Ders., 43.

<sup>64</sup> Ders., 92-100.

Hölderlins Hinwendung zu Platon und Hemsterhuis bedeutete eine Besinnung auf die Zusammengehörigkeit von Poesie und Philosophie. Wenn im Athenerbrief ein „paradoxe“ Hyperion die Philosophie aus der „Dichtung eines unendlichen göttlichen Seyns“ (I, 685) herleitet und damit beinahe das Geheimnis des Romans ausplaudert, so ist diese Auffassung von Hemsterhuis geprägt. Im „Sophylus“ vertritt er eine Philosophie, die in einem gewissen Sinn empiristisch ist, sich allerdings von einem eliminativen Materialismus absetzt, der alles „vernichtet“, was über das Gebiet der Erfahrung hinausgeht und jegliche „Dichtereyen [...] in der Philosophie“ unterschiedslos als „Mährchen“<sup>65</sup> abqualifiziert. Dagegen setzt Hemsterhuis die „Philosophie des Sokrates“<sup>66</sup>, die „unbekannte Länder von einem unermeßlichen Umfang“ hervorzubringen imstande ist, wodurch sie die Natur und den Menschen „reicher“<sup>67</sup> macht.

Die Einsicht, „daß die Materie eine unendliche Menge von Seiten hat, die von denen verschieden sind, von welchen betrachtet, wir sie Materie nennen“<sup>68</sup>, gibt dem Philosophen die Freiheit, eine moralische und intellektuelle Welt zu produzieren, ohne den Prinzipien des erfahrungsorientierten Philosophierens untreu zu werden. Die moralische Welt entsteht durch die Übertragung von Begriffen wie ‚Gesetz‘ und ‚Gesetzgeber‘ auf höhere Mächte; die intellektuelle entwickelt sich etwa aus der Geometrie.<sup>69</sup> Die Erschließung unbekannter Länder ist, wenn man Hemsterhuis’ Andeutungen folgt, eine List des Philosophen, der seine Konstruktionen so geschickt mit der geteilten Erfahrung verknüpft, dass man glaubt, er habe sie aus dem Grunde des Herzens hervorgeholt oder aus einer intellektuellen Anschauung gewonnen.<sup>70</sup> Wer solche philosophisch-rhetorischen Künste beherrscht, kann sich auf den „Genius des Sokrates“<sup>71</sup> berufen, der eine Lehre „predigte“, die er in jedem „gesunden Kopfe“ und „rechtschaffenen Herzen“<sup>72</sup> zu finden vorgab. Hemsterhuis hat den theologisch-politischen Komplex im Blick, wenn er in seiner Verteidigung des konstruktiven Charakters der Philosophie bemerkt, dass Sokrates „uns glaubend machen könnte, dass der Mensch der Gottheit ähnlich ist“<sup>73</sup>.

<sup>65</sup> Hemsterhuis (1782b: 9).

<sup>66</sup> Ders., 16f.

<sup>67</sup> Ders., 6.

<sup>68</sup> Ders., 50.

<sup>69</sup> Hemsterhuis (1789: 315-316, 319-324).

<sup>70</sup> Dabei berücksichtigt er stets die didaktische Politik und sagt etwa von Descartes, dass er sein „sonderbares Lehrgebäude blos um seiner andern Absichten willen zu errichten genöthigt war“ (1789: 323).

<sup>71</sup> Hemsterhuis (1782b: 47f.)

<sup>72</sup> Vgl. Hemsterhuis (1789: 319).

<sup>73</sup> Hemsterhuis (1782b: 16-17).

Hemsterhuis war es gelungen, die Kühnheit seines Denkens in eine „schöne exoterische Hülle“<sup>74</sup> zu fassen, von deren antikisierender Form sich anspruchsvolle Leser wie Lessing und Jacobi bezaubern ließen. Das machte ihn in Hölderlins Augen zu einem attraktiven Muster für die eigene literarische Produktion. „Aristäus“ und „Simon“ wurden als Übersetzungen antiker Handschriften ausgegeben, die auf der Insel Andros „zur Zeit des Zuges der Russen nach dem Archipelagus“<sup>75</sup> entdeckt wurden. Beide Werke waren der Fürstin von Gallitzin unter dem Namen „Diotime“ zugeeignet, in Anspielung auf die „göttliche, außerordentliche Frau“<sup>76</sup>, der Sokrates im „Symposion“ seine Interpretation der Liebe zuschreibt. „Diokles an Diotime über den Atheismus“, eine Beilage zur zweiten Auflage der Spinoza-Briefe, richtete sich direkt an die neue Diotima.<sup>77</sup> Hölderlin konnte sich in mehrfacher Hinsicht in dem Vorhaben bestärkt fühlen, einen Roman im Geiste von Platons Dialogdichtung zu schreiben, der die Entwicklung eines freiheitsliebenden Helden zum Philosophen und Erzieher seines Volkes skizzieren sollte.

### *Entwurf eines griechischen Romans: der Brief an Neuffer*

Die Kenntnis der Präsentationsformen, die auf Platon zurückgeführt und von bedeutenden Schriftstellern wie Rousseau und Hemsterhuis fortgesetzt wurden, wirft ein Licht auf Hölderlins Brief an Neuffer vom Juli 1793. Darin verbindet Hölderlin die Ankündigung des Romans mit einer Beschreibung von Platons Lehrtätigkeit, deren Rhetorik zu erkennen gibt, dass er das im Entstehen begriffene Werk in die Tradition des exoterisch-esoterischen Schreibens stellen wollte:

[I]n den Götterstunden, wo ich aus dem Schoose der beseeligen Natur, oder aus dem Platanenhaine am Ilissus zurückkehrte, wo ich unter Schülern Platons hingelagert, dem Fluge des Herrlichen nachsah, wie er die dunkeln Fernen der Urwelt durchstreift, oder schwindelnd ihm folgte in die Tiefe der Tiefen, in die entlegentesten Enden des Geisterlands, wo die Seele der Welt ihr Leben versendet in die tausend Pulse der Natur, wohin die ausgeströmten Kräfte zurückkehren nach ihrem unermeßlichen Kreislauf, oder wenn ich trunken vom Sokratischen Becher, und sokratischer geselliger Freundschaft am Gastmahle den begeisterten Jünglingen lausche, wie sie der heiligen Liebe huldigen mit süßer feuriger Rede, und der Schäker Aristophanes drunter hineinwizelt, und endlich der Meister, der göttliche Sokrates selbst mit seiner himmlischen Weisheit sie alle lehrt, was Liebe sei – da, Freund meines Herzens, bin ich dann freilich nicht so verzagt, und meine manchmal, ich müßte doch einen

---

<sup>74</sup> Jacobi (1789: 55).

<sup>75</sup> Hemsterhuis (1782b: 85, vgl. 248).

<sup>76</sup> Ders., 87, vgl. 251.

<sup>77</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass sich Hölderlin in seinem Gebrauch dieses Namens in den Gedichten und im „Hyperion“ an Hemsterhuis orientierte. Vgl. Schwab (1846, 287), Schmidt/Grätz (1994: 967).

Funken der süßen Flamme, die in solchen Augenblicken mich wärmt, u. erleuchtet, meinem Werkchen, in dem ich wirklich lebe u. webe, meinem Hyperion mitteilen können, und sonst auch noch zur Freude der Menschheit zuweilen etwas an's Licht bringen. (II, 499)

Was hier über das „Geisterland“ gesagt wird, muss mit den Ergebnissen der Kantischen Kritik des spekulativen Vernunftgebrauchs nicht im Widerspruch stehen. Indem Hölderlin die Haltung des begeisterten Dichterphilosophen einnimmt, zeigt er Neuffer, wie er vom ‚Feuer der Philosophie‘ erfüllt ein größeres Publikum erreichen will. Im Bild des Funkens, das aus Platons „Siebten Brief“ entnommen zu sein scheint, deutet sich an, welches Programm dem Schreiben zugrunde liegt. Hölderlin will einerseits dem nichtphilosophischen Publikum angemessenere Begriffe vom Göttlichen und Heiligen nahebringen, und andererseits die ehrgeizigeren Leser zu einer genaueren Lektüre ermuntern und schrittweise an die philosophische Analyse heranführen.<sup>78</sup> Nach der Kostprobe seines neuen Stils fährt Hölderlin vergleichsweise nüchtern fort und berichtet, dass er die Hymnenproduktion aufgegeben und sich dem „Entwürfe eines griechischen Romans“ zugewandt habe, da er „in dem Geschlechte, wo doch die Herzen schöner sind, ein Herz gewinnen“ (II, 499) wolle. Er bittet Neuffer, die Entwürfe, die er ihm über Stäudlin zukommen ließ, auch den „edlen Freundinnen“ (II, 499) vorzulegen.

Die im Brief an Neuffer skizzierte Lehre besteht aus einer Naturauffassung, die auf den „Timaios“ verweist, und einer damit verwobenen Liebesauffassung, die an das „Symposion“ und den „Phaidros“ erinnert. Bei der näheren Ausgestaltung konnte Hölderlin frei verfahren und sich insbesondere von Hemsterhuis anregen lassen, der eine Neubestimmung der Weltseele vorgenommen hatte. Sein „Aristäus“ verwirft die widersprüchliche Vorstellung einer Intelligenz, die auf Teile des Universums von außen wirkt. Da es außerhalb des Universums nichts gibt, das als Ursache in Frage käme, schlägt Hemsterhuis vor, das Prinzip der Weltseele mit der Geneigtheit zu erklären, sich an die Stelle der bewirkenden Natur zu versetzen.<sup>79</sup> Auch Hölderlin scheint die Weltseele als Produkt des Einfühlungsvermögens aufzufassen. Im Brief an Neuffer wird sie als ein Wesen dargestellt, das von der „Tiefe der Tiefen“ her das Leben durch den Organismus des Alls strömen lässt. Die „tausend Pulse der Natur“ sind eine Anspielung

<sup>78</sup> Hölderlin nahm an, dass auch Neuffer in einer exoterisch-esoterischen Schreibart dichtete: „Dein Lied hat mir ser, ser wohl gethan, besonders die letzte Strophe. Nicht wahr, lieber Bruder!, diese letzte Strophe gehört zu denen, wo man den verhüllten Gottheiten der Philosophie den Schleier lüpft?“ (II, 500)

<sup>79</sup> Hemsterhuis (1782a: 140-142, 170-174). Auch in „Diokles an Diotime über den Atheismus“ wurde der „Trieb“ erwähnt, bei der Erforschung der Ursachen überall „sein Gleichartiges, sein Ich, das Handelnde“ zu suchen (1789: 312-313). Aus Jacobis Spinoza-Briefen erfuhr man zudem, wie Lessing mit der Idee der Weltseele spielte und philosophische Scherze daran anknüpfte (146).





Wenn Hölderlin also im Brief an Neuffer davon spricht, dass Sokrates seinen Zuhörern das Wesen der Liebe erläutert, dann ist an die protreptische Funktion des „Symposion“ zu denken: Während die Liebe von anderen Rednern mit dem Gedanken der Erfüllung und Vereinigung in Beziehung gesetzt wird, behauptet Sokrates, dass sie wesentlich heimatlos ist. Unter Berufung auf Diotima erzählt er die Geschichte, dass die Liebe von Poros (dem Überfluss) und Penia (der Dürftigkeit) gezeugt wurde. Das Wesen des Eros ergibt sich aus dieser Abstammung: Einerseits ist er stets bedürftig und unbehaust, andererseits ist er ein großer „Bezauberer, Giftmischer und Sophist“<sup>85</sup>, der sich mit höchster Kühnheit, Gewandtheit und Klugheit um das Schöne und Gute bemüht. Die Götter müssen keine Anstrengungen unternehmen, weise zu werden, denn sie sind es bereits; auch die törichten Menschen, die sich einbilden, weise zu sein, suchen nicht nach etwas, dessen sie nicht zu bedürfen glauben. Die Liebe hingegen ist von einer Begierde nach dem Schönen geleitet und da die Weisheit unter den Schönheiten den höchsten Rang einnimmt, strebt sie beharrlich nach Weisheit.

*Zerstörung der Ruhekissen: die Neubestimmung der exoterischen Lehre in der nachkantischen Philosophie*

Die Schreibart des „Hyperion“ gewinnt an Deutlichkeit, wenn man den Streit um die exoterische Lehre berücksichtigt, der zur damaligen Zeit geführt wurde. Die Arbeiten Fichtes, Schellings und Hölderlins sind immer auch als eine Auseinandersetzung mit der Präsentationsweise und der rhetorischen Strategie von Kants Philosophie zu verstehen. Hölderlin verknüpfte „Kants Teleologie“ und den „Geist“, in welchem er die Antinomien schlichtete, mit dem „Ideal der Volkserziehung“ (II, 569), von dem die philosophische Neufassung der Religionsbegriffe, etwa der Vorsehung, ein wesentlicher Teil sein sollte. Schelling hielt es für ausgemacht, dass Kants Schriften auf einem „Accommodationssystem“<sup>86</sup> oder „Herablassungssystem“<sup>87</sup> beruhten. Wer es richtig zu deuten wusste, erfasste die ganze Radikalität der Kritik und sah, wie die „Spinnengewebe der privilegierten Philosophen“<sup>88</sup> systematisch zerstört wurden. Ein Teil des Publikums wollte jedoch, wie Schelling meinte, von einem solchen System nichts wissen, hielt sich an den kompromissbereiten „Buchstaben“<sup>89</sup> und legitimierte damit die hergebrachten Formen:

<sup>85</sup> Kleuker (1783: 85).

<sup>86</sup> Schelling (1795: 175).

<sup>87</sup> Schelling (1795: 126).

<sup>88</sup> Hoffmeister (1969: 21).

<sup>89</sup> Ders., 14.

Kant hat *alles* weggeräumt, – aber wie sollten sie’s merken? Vor ihren Augen muß man es in Stücke zertrümmern, daß sie’s mit Händen greifen! O der großen Kantianer, die es jetzt überall gibt! Sie sind am Buchstaben stehen geblieben und segnen sich, noch so viel vor sich zu sehen. Ich bin fest überzeugt, daß der alte Aberglaube nicht nur der positiven, sondern auch der sogenannten natürlichen Religion in den Köpfen der meisten schon wieder mit dem Kantischen Buchstaben kombiniert ist. – Es ist eine Lust anzusehen, wie sie den moralischen Beweis an der Schnur zu ziehen wissen. Eh’ man sich’s versieht, springt der *deus ex machina* hervor, – das persönliche, individuelle Wesen, das oben im Himmel sitzt.<sup>90</sup>

Auf die vorsichtige Nachfrage Hegels, ob er also sagen wolle, dass der moralische Beweis nicht ausreiche, um zu einer persönlichen Gottheit zu gelangen, antwortet Schelling mit einer zustimmenden Wiedergabe von Lessings philosophischem Bekenntnis, womit er zu erkennen gibt, dass er den Gott Spinozas dem personalen Gott vorzieht:

Noch eine Antwort auf Deine Frage: ob ich glaube, wir reichen mit dem moralischen Beweis nicht zu einem persönlichen Wesen? Ich gestehe, die Frage hat mich überrascht; ich hätte sie von einem Vertrauten Lessings nicht erwartet; doch Du hast sie wohl nur getan, um zu erfahren, ob sie bei *mir ganz* entschieden sei; für dich ist sie gewiß schon längst entschieden. Auch für uns sind die orthodoxen Begriffe von Gott nicht mehr. – Meine Antwort ist: Wir reichen *weiter* als zum persönlichen Wesen.<sup>91</sup>

Nun war es eine Möglichkeit, dass man zwar für sich zu dieser Einsicht gelangte, nach außen aber die Kompromisse der Kantischen Moraltheologie unterstützte. Diesen Weg wollte Schelling jedoch dezidiert nicht einschlagen. Er entschied sich, die exoterische Lehre so anzulegen, dass sie den, der sie folgerichtig zu Ende dachte, zur Destruktion der natürlichen Religion hinführte. Schelling überraschte Hegel mit der Ankündigung, dass er durch Fichte eine Möglichkeit gefunden habe, die Unpersönlichkeit des Absoluten für ein weiteres Publikum zu formulieren und auf diese Weise eine Vermischung der fortschrittlichen Einsichten, die er Kant zuschrieb, mit denen der hergebrachten Philosophie und Theologie zu verhindern. In *dieser* Hinsicht war er zum Spinozisten geworden, doch fasste er seinen Spinozismus so, dass man ihn als Fortführung der Kantischen Philosophie verstehen und von einer dogmatischen Auslegung Spinozas abgrenzen konnte:

Ich bin indessen Spinozist geworden! – Staune nicht. Du wirst bald hören, wie? – Spinoza’n war die Welt (das Objekt schlechthin, im Gegensatz gegen das Subjekt) *alles*; mir ist es das *Ich*. Der eigentliche Unterschied der kritischen und dogmatischen Philosophie scheint mir darin zu liegen, daß jene vom absoluten (noch durch kein Objekt bedingten) Ich, diese vom absoluten Objekt oder Nicht-Ich ausgeht.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Ders., 21-22.

Die letztere in ihrer höchsten Konsequenz führt auf Spinozas System, die erstere aufs Kantische.<sup>92</sup>

Der von Fichte übernommene Kunstgriff nimmt seinen Ausgang von der Aufforderung, sich vom Ich vorzustellen, dass es „noch gar nicht durch Objekte bedingt“ ist. Man soll sich eine „Sphäre“ denken, die noch nicht eingeschränkt ist, in der noch keine Grenze gezogen wurde, um dann zu erwägen, dass sich darin „endliche Sphären“ erst herausbilden und zwar „durch *Einschränkung* der absoluten Sphäre durch ein Objekt“ – eine zu didaktischen Zwecken fingierte Genese des Selbstbewusstseins und der Bedingtheit. Die geistige Übung, von möglichen Objekten der Erfahrung zu abstrahieren, nennt Schelling „Zerstörung der Endlichkeit“. Sie führe zur Aufhebung der Persönlichkeit, da Persönlichkeit die Einheit des Bewusstseins voraussetze und Bewusstsein nicht ohne Objekte möglich sei. Man *scheine* über das Dasein der Welt hinaus in einen übersinnlichen Bereich zu gelangen, doch das Unbedingte, das sich so erreichen lasse, sei nur das eigene Ich, insofern es noch nicht durch irgendwelche Objekte eingeschränkt sei, und dieses Ich sei theoretisch betrachtet nichts: „Es gibt keine übersinnliche Welt für uns als die des absoluten Ichs. – *Gott* ist nichts als das absolute Ich, das Ich, insofern es alles Theoretische zernichtet hat, in der *theoretischen* Philosophie also = 0.“<sup>93</sup> Das absolute Ich wird demnach benutzt, um aufmerksamen Lesern anzudeuten, *dass* und *warum* das Höchste nicht personal gedacht werden kann.

Spinozas Substanz mit der Vernichtung der Persönlichkeit zu verbinden, war für Schelling naheliegend, kannte er doch den Artikel ‚Spinoza‘ des Bayleschen « Dictionnaire historique et critique » mit dem „Verzeichniß etlicher Personen, welche des Spinoza Meynung gehabt haben“<sup>94</sup>. Dieses Verzeichnis enthielt aufsehenerregende – im Wesentlichen von François Bernier und Jean le Clerc übernommene – Erläuterungen zu chinesischen Philosophen, die einen „Quietismus“<sup>95</sup> vertraten. Von Foë (Buddha) erfuhr man, dass er, nachdem er seine Anhänger vierzig Jahre angehalten hatte, an die Unsterblichkeit der Seele und die jenseitige Vergeltung zu glauben, am Ende seines Lebens seine wahre Lehre enthüllte, die an die Stelle der Vorsehung ein sich gleichbleibendes, allem

<sup>92</sup> Hoffmeister (1969: 22).

<sup>93</sup> Ders., 22.

<sup>94</sup> Bayle (1744: 262).

<sup>95</sup> Ders., 263. Zu Bayles Verknüpfung von Buddhismus, Quietismus und Spinozismus: App (2012: 219-237). Leibniz bekräftigt die von Bayle hervorgehobenen Gemeinsamkeiten: „Die Vernichtung desjenigen was uns eigentlich zugehört, die von den Quietisten sehr weit getrieben worden, möchte vielleicht auch bey einigen eine verdeckte Gottlosigkeit seyn: wie das, was man von dem Quietismo des Foe [...] erzählt.“ (66) Kant, der die Lehren der „Sinesische[n] Philosophen“ ebenfalls mit dem Spinozismus (1794: 513) in Zusammenhang bringt, kommentiert in „Das Ende aller Dinge“ ironisch das Streben nach der Vernichtung der Persönlichkeit.

Existierenden zugrundeliegendes Nichts setzte. Ich zitiere den Teil des Spinoza-Artikels, der für Schellings „Ichschrift“ und für Hölderlins „Hyperion“ von besonderer Relevanz zu sein scheint:

Da er in seinem 79 Jahre seinen nahen Tod gemerket, hat er seinen Schülern erklärt, daß er die vierzig Jahre über, da er in der Welt geprediget, ihnen die Wahrheit nicht gesaget habe; daß er sie bisher unter der Decke der Metaphoren und Figuren verborgen gehalten; daß es aber nunmehr Zeit sey, sie ihnen zu entdecken: nämlich, hat er gesagt, daß man weder etwas suchen, noch auf etwas anders seine Hoffnungen setzen könne, als auf das Nichts und das Leere [...], welches der erste Ursprung aller Dinge ist. [...] Seine Lehrart ist Ursache gewesen, daß seine Schüler seine Lehre in zween Theile getheilet haben; in die äußerliche, welches diejenige ist, die man öffentlich prediget, und dem Volke vorträgt: und die innerliche, welche man dem Pöbel sorgfältig verheelt, und nur den Auserlesenen entdeckt. [...] Die innerliche Lehre, welche man den Einfältigen niemals entdeckt, weil sie, wie diese Philosophen sagen, durch die Furcht vor der Hölle und andere dergleichen Märchen in ihrer Pflicht erhalten werden müssen; ist gleichwohl, nach ihrer Meynung, die gründliche und wahre. Sie besteht darinnen, daß man ein gewisses *Leeres* und ein *wirkliches Nichts*, zum Grunde und Endzwecke aller Dinge lege. Sie sagen, daß unsere ersten Aeltern aus diesem Leeren entsprossen, und daß sie nach dem Tode wieder dahin zurück gekehret sind, wie alle andere Menschen thun werden, welche sich durch den Tod in diesen Ursprung auflösen; daß wir, alle Elemente, und alle Creaturen Theile von diesem Leeren ausmachen; dass also nur eine und einerley Substanz sey, welche in den besondern Wesen, nur durch die bloßen Figuren, und durch die Eigenschaften, oder innerliche Gestalt unterschieden sind [...]. Wenn es ungeheuer ist, zu behaupten, daß die Pflanzen, die Menschen, die Thiere wirklich einerley sind, und sich auf das Vorgeben zu gründen, daß alle besondere Wesen von ihrem Ursprunge nicht unterschieden sind: so ist es noch weit ungeheurer, vorzugeben, daß dieser Ursprung keinen Gedanken, keine Macht, keine Kraft hat. Gleichwohl sagen es die Philosophen; sie lassen die höchste Vollkommenheit dieses Ursprungs in der Unthätigkeit, in einer unumschränkten Ruhe bestehen.<sup>96</sup>

Schellings „Ichschrift“ konnte, wenn man sie vor dem Publikum in ein zweifelhaftes Licht rücken wollte, in die Nähe der chinesischen Philosophie gebracht werden. Johann Benjamin Erhard, der eine scharfsinnige, wenn auch unfreundliche Rezension des Werks verfasste, hielt Schelling entgegen, dass er in seinem Inneren nichts finden könne, worauf die Prädikate des absoluten Ichs anwendbar seien, es sei denn, man meine den „gedankenlosen Zustand“<sup>97</sup>, in den man sich versetzen könne, wenn man den „Gang seiner Einbildungskraft“ so weit hemme, dass nichts als das Gefühl der „Selbstbestimmbarkeit“<sup>98</sup> übrig bleibe. Da Schelling eine Praxis der Selbstvernichtung empfehle, könne man den Eindruck gewinnen, dass „in Deutschland eine Philosophie errichtet werden sollte, die mit dem Versinken in das große Nichts, das einige indische Secten als das höchste

<sup>96</sup> Bayle (1744: 263-264).

<sup>97</sup> Erhard (1796: 90).

<sup>98</sup> Ebd.

Gut anrühren, einerley Princip und einerley Endzweck hätte“<sup>99</sup>. Erhard, der bei seinen Lesern die Kenntnis von Bayles Erläuterungen zu chinesischen und indischen Sekten voraussetzte, geht nicht so weit, Schelling tatsächlich die Absicht zuzuschreiben, den Buddhismus verbreiten zu wollen.<sup>100</sup> Die Interpretation, die er stattdessen vorschlägt, ist trotzdem wenig wohlwollend. Schelling verfolge die rhetorische Strategie, durch eine Mystifikation des „Gefühls unserer Persönlichkeit“ den „Schein des Absoluten“<sup>101</sup> zu erzeugen. Damit aber führe er das Publikum in gefährliche Nähe zu eben jener fragwürdigen Lehre, die uns den Gedanken annehmbar machen wolle, „in einer unendlichen Substanz sämtlich [...] unterzugehen.“<sup>102</sup>

Schelling nimmt die Rezension zum Anlass, um in einer „Antikritik“, die er in der „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ einrücken ließ, „endlich *deutlich* zu werden“.<sup>103</sup> Er habe mit seiner Schrift das Ziel verfolgt, „die Philosophie von der Erlahmung zu befreien“<sup>104</sup>, in die sie durch die Suche nach ersten Grundsätzen geraten sei. Nur zum Schein habe er sich auf dieses Projekt eingelassen, um in seiner eigenen Lehre an die Stelle des obersten Prinzips ein Postulat zu setzen, nämlich „die Forderung derselben freyen That, mit der [...] erst alles Philosophiren beginnen kann“<sup>105</sup>. Sein Gebrauch der „Idee des Absoluten“ führe den selbstdenkenden Leser zu der Aufgabe, „das große Nichts“ verantwortungsbewusst „auszufüllen“<sup>106</sup>. Da Erhard alles *theoretisch* bestimmen wolle, gerate er dort, wo der wahre Philosoph ein freies Feld vor sich habe, in lähmende Gedankenlosigkeit. Er verharre bei der theoretischen Erkenntnis des Nichts und missdeute die „zarten Geschöpfe der Einbildungskraft“ als „abentheuerliches (chinesisch-indisches) Dogma“<sup>107</sup>. Aufgrund seiner beschränkten Philosophiekonzeption sei er unfähig, in den „Systemen und Religionen der alten Welt“ ein „freyes Spiel der *idealisirenden* Einbildungskraft“<sup>108</sup> zu sehen.

Was Schelling in der „Antikritik“ andeutet, führt er in den „Briefen über Dogmatismus und Kriticismus“ weiter aus: Der „Theil der sinesischen Weisen“,

<sup>99</sup> Ders. 90f.

<sup>100</sup> Frank missversteht, so scheint mir, die Stoßrichtung der Rezension, wenn er Erhard die Absicht unterstellt, die „Bewußtseinsvergessenheit der Rede vom absoluten Ich“ zu kritisieren (1997: 607).

<sup>101</sup> Erhard (1796: 91).

<sup>102</sup> Ebd.

<sup>103</sup> Schelling (1796a: 1406).

<sup>104</sup> Ebd.

<sup>105</sup> Ders., 1407.

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> Ders., 1408.

<sup>108</sup> Ebd.

der „das höchste Gut, die absolute Seeligkeit – im Nichts bestehen läßt“, unterscheide sich vorteilhaft von den übrigen durch seine „*Aufrichtigkeit*“<sup>109</sup>. Im Gegensatz zum immanenten Gebrauch der Idee des Absoluten im Rahmen der praktischen Philosophie und im Gegensatz zu ihrem spielerisch-ästhetischen Gebrauch in der antiken Götterlehre laufe die objektive Anschauung des Absoluten auf ein Nichts, ein Nicht-Objekt hinaus. Schelling sieht hier eine Parallele zu Lessing, der gegenüber Jacobi bekannt hatte, mit dem unendlichen Wesen und der ewigen Glückseligkeit eine Vorstellung von unendlicher Langeweile zu verbinden.<sup>110</sup> Diese Bemerkung Lessings habe eine Gemeinsamkeit mit der Lehre der chinesischen Weisen: Je „reiner“<sup>111</sup> Geist, Glückseligkeit, Einheit, Freiheit gedacht werden, desto weniger vertragen sie sich mit der Persönlichkeit.

Friedrich Immanuel Niethammer erklärt in einem Brief vom 2. Juni 1794, dass er Anstoß daran nehme, dass „es so viele Menschen giebt, deren Trägheit in den Philosophemen der falschen Philosophien ein bequemes Ruhekissen findet“<sup>112</sup>. Aufgrund dieser Einschätzung suchte er zusammen mit seinen Mitstreitern die exoterische Lehre so einzurichten, dass sie ein Ausruhen in den alten Vorstellungen von Gott, der Welt und der Seele des Menschen unmöglich machte. Man verfolgte die Strategie, „durch das heilige Feuer einer reinen Philosophie [...] all jene Ruhekissen einer die Menschheit schändenden Trägheit zu zerstören“<sup>113</sup>. Dabei war jedoch mit Umsicht und Geduld vorzugehen. Und in dieser Hinsicht zeichnete sich ein Dissens in der nachkantischen Philosophie ab. Auch Hegel wollte das „System des Schlendrians“<sup>114</sup> bekämpfen, erinnerte Schelling jedoch daran, dass es eine „esoterische Philosophie“ geben müsse und dass die „Idee Gottes als eines absoluten Ichs“<sup>115</sup> dazu gehöre. Einerseits erfreute ihn die Aussicht, dass „manche Herren“ durch die Konsequenzen, die sich aus Fichtes öffentlicher Lehre ergaben, „in Erstaunen gesetzt“<sup>116</sup> werden würden, andererseits warnte er davor, die Verbreitung philosophischer Ideen durch eine skrupellose Rhetorik zu gefährden.

---

<sup>109</sup> Schelling (1796b: 216).

<sup>110</sup> Ders., 216. Vgl. Jacobi (1789: 52).

<sup>111</sup> Ders., 210.

<sup>112</sup> Henrich (1992: 834).

<sup>113</sup> Henrich (1992: 834). Das von Platon übernommene Bild des heiligen Feuers wurde auch von Schelling als Mittel der elitären Gruppenbildung verwendet: „Es ist von allen Zeiten her so gewesen, dass das heilige Feuer der Philosophie von reinen Händen bewahrt wurde.“ (1797: 129-130)

<sup>114</sup> Hoffmeister (1969: 16).

<sup>115</sup> Ders., 24.

<sup>116</sup> Ders., 24.

*Imitation einer Kriegslist: Hölderlins Fichte-Rezeption*

Hölderlin rezipiert die „Wissenschaftslehre“ – ähnlich wie Schelling – im Lichte des Spinozismus. Der Brief an Hegel vom 26. Januar 1795, in dem Henrich eine Fichte-Kritik zu erkennen glaubt, ist vorrangig daran interessiert, den Kunstgriff zu erläutern, den Fichte anwendet. Hölderlin beginnt seine vorsichtige Rekonstruktion damit, Hegel von dem „Verdacht des Dogmatismus“ (II, 568) zu berichten, den er am Anfang seiner Beschäftigung mit der „Wissenschaftslehre“ hatte. Auf diese Weise wird eine Gefahr benannt, die Fichte absichtlich in Kauf zu nehmen schien. Er lässt die Adressaten, die mit seinem Idiom noch nicht vertraut sind, im Unklaren darüber, ob er die transzendentalen Ideen, die er in seiner Schrift einführt, dogmatisch oder immanent gebrauchen will. Für den an Kant geschulten Leser entsteht der Eindruck, dass er auf dem „Scheidewege“ (II, 568) steht. *Warum* sich Fichte so verhält, erklärt Hölderlin durch einen knappen Hinweis: Er verknüpft Fichtes Verwendung der Idee des absoluten Ichs mit Spinozas Substanzbegriff, um deutlich zu machen, dass in der „Wissenschaftslehre“ etwas Unbedingtes in die Diskussion eingebracht wird, das trotz der personal anmutenden Bezeichnung („Gott“ bei Spinoza, „absolutes Ich“ bei Fichte) strenggenommen nicht als etwas Personales verstanden werden kann:

[S]ein absolutes Ich (= Spinozas Substanz) enthält alle Realität; es ist alles, u. außer ihm ist nichts; es giebt also für dieses abs. Ich kein Object, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewußtsein ohne Object ist aber nicht denkbar, und wenn ich selbst dieses Object bin, so bin ich als solches notwendig beschränkt, [...] also nicht absolut; also ist in dem absoluten Ich kein Bewußtsein denkbar, als absolutes Ich habe ich kein Bewußtsein, und insofern ich kein Bewußtsein habe, insofern bin ich (für mich) nichts, also das absolute Ich ist (für mich) Nichts. (II, 568-569)

Während Henrich unterstellt, dass Hölderlin hier seine Einwände gegen Fichte vorbringt und den eigenen philosophischen Systementwurf vorbereitet, meine ich, dass die Textbefunde besser erklärt werden, wenn man annimmt, dass Hölderlin dem Freund zeigen will, was die dialektische Funktion des absoluten Ichs sein soll.<sup>117</sup> Die Idee wird, so glaubt er verstanden zu haben, als eine philosophische Fiktion benutzt, um im Verlauf der Analyse zu zeigen, dass die Personalität mit dem Absoluten nicht in Einklang zu bringen ist.<sup>118</sup> Es ist also kein *Einwand*,

<sup>117</sup> Vgl. Henrich (1992: 380-389), Frank (1997: 737-753), Waibel (2020: 106). Die Annahme, dass Hölderlin Fichtes Denkfiguren weitgehend akzeptiert, verteidigt mit guten Gründen Brachtendorf (1998).

<sup>118</sup> Schelling rechnete bei Fichte – wie bei Kant – mit „Accomodation“ und Ironie, vgl. Hoffmeister (1969: 21). Zu Beginn der „Wissenschaftslehre“, wo über das Verhältnis zur Philosophie Spinozas Auskunft gegeben wird, verweist Fichte auf eine Abhandlung von Salomon Maimon (1794a: 17). In ihr wird behauptet, dass Leibniz in seinen Schriften von „Fiktionen“ Gebrauch mache (1793: 30), die den Anschein erwecken, dass er als dogmatischer Metaphysiker von



dass wir als absolutes Ich kein Bewusstsein haben und dass das absolute Ich für die spekulative Vernunft nichts ist, sondern eine *Erläuterung* dessen, was Fichte in seinen Schriften behutsam andeutet.<sup>119</sup> Das Absolute kann man ‚Gott‘ oder ‚Ich‘ nennen, aber diese Benennungen ändern nichts daran, dass es mit Prädikaten wie ‚Bewusstsein‘ oder ‚Wille‘, die eine Einschränkung voraussetzen, unvereinbar ist. Die Bildung von Begriffen wie ‚absolutes Ich‘ oder ‚mangelloser Geist‘ führt, wenn man es genau bedenkt, zur Aufhebung der Persönlichkeit.

Die Absicht, das Verhältnis der Philosophie zu Gott und zur Natur zu klären, beherrscht auch den Brief an den Bruder vom 13. April 1795. Hölderlin rekapituliert dort zunächst, wie Kant das Dasein Gottes und die persönliche Fortdauer aus den Bedürfnissen und Forderungen der praktischen Vernunft herleitet. Da man sich dem Ziel der höchstmöglichen Sittlichkeit, dessen Erreichung auf Erden unmöglich sei, nur „in einem unendlichen Fortschritte“ nähern könne, müsse man an eine „*unendliche* Fortdauer“ (II, 577) glauben. Diese unendliche Fortdauer sei allerdings „nicht denkbar ohne den Glauben an einen Herrn der Natur“ (II, 577) und die personale Unsterblichkeit. Bei dem beruhigenden Gedanken angelangt, dass die endlichen Dinge von einem „heiligen weisen Wesen“ (II, 578) abhängen, bricht Hölderlin seine an Kant angelehnten Ausführungen ab, um dem Bruder eine „Haupteigentümlichkeit der Fichte’schen Philosophie“

---

Dingen an sich redet. Die Differenzen zwischen Leibniz und Spinoza gehören nach Maimons Auffassung bloß „zum exoterischen Vortrage in der Philosophie“ (37). Der Bezug auf Maimon plausibilisiert die Einschätzung Forbergs, dass Fichte das absolute Ich als eine „systematische Fiction“ (1797: 78) verwende. Vgl. Breazeale (2002; 2014: 103).

<sup>119</sup> In der „Wissenschaftslehre“ wird die didaktische Funktion des absoluten Ichs an verschiedenen Stellen verdeutlicht. Die in Klammern eingefügte Erläuterung im ersten Paragraphen des ersten Teils wirft die Frage auf, „*was* ich wohl war, ehe ich zum Selbstbewußtsein kam“, um zu zeigen, dass diese Frage, wenn man sie streng durchdenkt, „nicht zu beantworten“ ist (1794a: 11-12). Eine kritische Anmerkung über den Stoizismus präzisiert die Strategie: „Im konsequenten Stoicismus wird die unendliche Idee des Ich genommen für das wirkliche Ich; absolutes Seyn, und wirkliches Daseyn werden nicht unterschieden. Daher ist der stoische Weise allgenugsam, und unbeschränkt; es werden ihm alle Prädikate beigelegt, die dem reinen Ich, oder auch Gott zukommen. Nach der stoischen Moral sollen wir nicht Gott gleich werden, sondern wir sind selbst Gott. Die Wissenschaftslehre unterscheidet sorgfältig absolutes Seyn, und wirkliches Daseyn, und legt das erstere bloß zum Grunde, um das letztere erklären zu können. Der Stoicismus wird dadurch widerlegt, daß gezeigt wird, er könne die Möglichkeit des Bewußtseyns nicht erklären.“ (270) Fichtes Kriegslit, die Realisierung des Absoluten mit dem Selbstverlust zu verbinden, um auf diese Weise den aufmerksamen Leser zu einem philosophischen Leben anzuleiten, lässt sich auch in den „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“ gut nachvollziehen: „Alles vernunftlose sich zu unterwerfen, frei und nach seinem eignen Gesetze es zu beherrschen, ist letzter Endzweck des Menschen; welcher letzte Endzweck völlig unerreichbar ist und ewig unerreichbar bleiben muß, wenn der Mensch nicht aufhören soll, Mensch zu seyn, und wenn er nicht Gott werden soll.“ (1794b: 25-26) Die Aenesidemus-Rezension deutet an, dass das Leben auf den „Widerstreit“ (1794c: 388) gegründet ist und dass mit dem Aufhören des Widerstreits auch das Bewusstsein erlöschen würde.

(II, 578) mitzuteilen. Anders als Henrich erkenne ich in dem Brief keine Anzeichen für eine Distanzierung von dessen Lehre. Mir scheint, dass Hölderlin den moralisch begründeten Monotheismus mit Bezug auf Fichte behutsam problematisieren will.<sup>120</sup>

Was zunächst wie ein Themenwechsel aussieht, ist eine Wendung, die es dem Bruder ermöglichen soll, die Kantische Moraltheologie aus einer reflektierten Position zu beurteilen. Hölderlin leitet vom unendlichen Streben nach höchstmöglicher Sittlichkeit zum Streben nach grenzenloser Tätigkeit über. Dabei sagt er zwar nicht ausdrücklich, dass die Idee, unendlich und unbeschränkt zu sein, in Gott als erfüllt gedacht wird, aber seine Überlegungen zielen auf diesen Punkt ab. Im Menschen, so behauptet er, sei ein „Streben in's Unendliche“ angelegt, das dafür Sorge, dass er „keine Schranke als immerwährend“ anerkennt und „immer ausgebreiteter, freier, unabhängiger zu werden“ (II, 578) trachtet. Dieses Streben sei „in der Natur eines Wesens, das Bewußtseyn hat (eines Ich, wie Fichte sich ausdrückt), nothwendig“ (II, 578). Andernfalls würden wir nicht fühlen, dass uns etwas entgegensteht. Doch wir können unsere Tätigkeit nicht als unbeschränkt denken, ohne das Bewusstsein auszuschließen. Denn für das Selbstbewusstsein sind Endlichkeit, Beschränktheit, Mangelhaftigkeit und Leiden konstitutiv. In dem Moment, wo man das eigene Streben, „unendlich zu seyn, frei von aller Schranke“ (II, 578), das Streben nach Gottähnlichkeit also, als erfüllt annehme, müsse man sich als ein Wesen ohne Bewusstsein und ohne Willen denken.

Was Hölderlin in dem Brief an den Bruder erprobte, wollte er in literarischen Werken ausarbeiten. In dem Fragment „Hermokrates an Cephalus“ entwickelt er eine Verteidigung des philosophischen Lebens, die sich an Fichte orientiert. Die Philosophie wird als eine „Art des sterblichen Strebens“ definiert, die wie andere Arten des Strebens auf „Vollendung“ (II, 51) abziele. Die Annahme, das „Ideal des Wissens“ könne „in irgend einer bestimmten Zeit in irgend einem Systeme dargestellt erscheinen“, gleiche dem Glauben, dass zu der Staue, die „Jupiter Olympius“ vollständig in Erscheinung treten lässt, bloß noch das „Piedestal“ (II, 50-51) fehlt – die Herstellung des Vollendeten ist ebenso unmöglich wie seine geistige Erfassung.<sup>121</sup> Die „Meinung, als ob die Wissenschaft in einer bestimmten Zeit vollendet werden könnte, oder vollendet wäre“, wird als Irrtum analysiert, der die Philosophie in zwei Spielarten bedroht. In der einen

<sup>120</sup> Henrich behandelt den Brief an den Bruder nicht als klug angelegte Anleitung zum philosophischen Leben, sondern als eine freimütige Stellungnahme, die Hölderlin auf dem Weg zu einem eigenständigen philosophischen System zeigt (1992: 420-421).

<sup>121</sup> In „Hyperions Jugend“ wird diese Einsicht erneut zur Sprache gebracht: „Es ist so unmöglich für uns, das Mangellose ins Bewußtseyn aufzunehmen, als es unmöglich ist, es hervorzubringen.“ (I, 528)

Spielart will sich der forschende Geist „bei einer individuell bestimmten Gränze begnügen“, in der anderen „die Gränze überhaupt verläugnen, wo sie doch war, aber nicht seyn sollte“ (II, 51). In beiden Fällen wird das Erkenntnisstreben durch eine falsche Vorstellung von dem, was man zu finden meint, zum Stillstand gebracht. Um den angemäßen Besitz der Weisheit als Irrtum zu kennzeichnen, nutzt Hölderlin den Ausdruck „scientivischer Quietismus“ (II, 51). Er zeigt an, dass das Erreichen des Absoluten den Verlust dessen bedeutet, was uns eigentlich zugehört.

Hölderlins Kritik der Vereinigungsphilosophie leitet sich nicht nur von Fichte her, sondern auch von Hemsterhuis’ „Brief über das Verlangen“, in dem das Einswerden mit dem Gegenstand des Verlangens im Anschluss an Platon als unmöglicher Traum bloßgestellt wird. Die „Methode“, die Hemsterhuis von seinem Vorbild übernimmt, besteht darin, die „gemeinsten Erfahrungen“<sup>122</sup> in Philosophie zu verwandeln. Er unterlegt etwa dem Geschlechtsverkehr und der freundschaftlichen Unterhaltung ein Streben, mit dem Gegenstand gleichsam eins zu werden. Die Tatsache, dass der menschliche Geist alle Objekte im Raum und in einer Zeitfolge auffasst, scheint dieses Streben zu verunmöglichen. Wenn aber der Gegenstand des Verlangens vom Subjekt als ihm gleichartig aufgefasst wird, entsteht der Eindruck, dass die Vereinigung vielleicht doch möglich ist: „In der Freundschaft scheint das Unmögliche gegenseitiger Vereinigung sich zu vermindern, und in der Liebe weiß uns die Natur sogar Einen Augenblick zu betrügen.“<sup>123</sup> In der heiklen Frage, ob man sich mit Gott vollkommen vereinen könne, will Hemsterhuis keine „absolute Unmöglichkeit“<sup>124</sup> behaupten, da dem Höchstvollkommenen, das „einfach und unendlich“<sup>125</sup> sei, personale Eigenschaften zugesprochen werden. Allerdings führe es zu einem „offenbaren Widerspruch“<sup>126</sup>, wenn man annehme, dass Gott mit den Geschöpfen, die er im Dasein erhält, völlig eins werde. Hemsterhuis macht sich die von Aristophanes im „Symposion“ ausgesprochene Auffassung zu eigen, dass die Seele „vermöge ihrer Natur“<sup>127</sup> nach der Einigung mit Allem strebt. Um dieses Streben über sich selbst aufzuklären, ohne es gänzlich zu desillusionieren, bietet er die teils ermutigende, teils ernüchternde Interpretation an, dass die Seele genau genommen „eine fortwährende Annäherung“<sup>128</sup> an das Göttliche verlange. Das Verhalten

---

<sup>122</sup> Hemsterhuis (1782a: 89).

<sup>123</sup> Ders., 80.

<sup>124</sup> Ebd.

<sup>125</sup> Ders., 81.

<sup>126</sup> Ders., 107.

<sup>127</sup> Ders., 108.

<sup>128</sup> Ders., 108.

der Seele zu Gott sei, so Hemsterhuis' tröstlich anmutende Lösung, der „Hyperbel mit ihrer Asymptote“<sup>129</sup> vergleichbar.

Hölderlin lässt – in Anspielung auf Hemsterhuis – seinen Hermokrates fragen, „ob denn wirklich die Hyperbel mit ihrer Asymptote vereinigt“ (II, 51) werden könne, als wolle er den Leser nötigen, die Schlüsse zu ziehen, die Hemsterhuis rücksichtsvoll abzuschwächen versucht hatte, als wolle er die Einsicht erzwingen, dass das Streben nach dem Unbedingten, ob es nun als Übergang in eine übersinnliche Welt gedacht wird oder als Wiedervereinigung des getrennten Bewusstseins mit der Natur, ein Streben nach einem Ziel ist, dem es, philosophisch betrachtet, an Verständlichkeit mangelt. Hölderlin brach die Arbeit wahrscheinlich auch deswegen ab, weil die unerbittliche Direktheit des Entwurfs in literarischer Hinsicht unergiebig war. Er besaß nicht die rhetorische Gewandtheit Schellings, der in den „Philosophischen Briefen“ ähnliche epistemologische Probleme geistreich zu behandeln wusste. Der Roman bot Hölderlin bessere Möglichkeiten, die Gefährdungen des philosophischen Lebens in einer einnehmenden poetischen Form zu erkunden. Hier konnte er das unstillbare Verlangen nach dem Absoluten behutsam klären und eine politisch-erzieherische Antwort darauf geben.

*Menschlich sprechen: die Begründung der exoterischen Lehre  
in den Vorstufen des Hyperion*

Die metrische Fassung des „Hyperion“ konzentriert sich ganz auf die philosophische Entwicklung des Helden. Die Erzählung beginnt damit, dass Hyperion berichtet, wie er in seiner Jugend durch eine einseitige empiristische Philosophie in ein Missverhältnis zu den Göttern, zu den eigenen Affekten und zur politischen Gemeinschaft geraten war. Ein entscheidender Punkt wird gleich zu Beginn angedeutet: Während Hyperion zum Zeitpunkt der Erzählung sagen würde, dass er Geschenke von der „mütterlichen Hand“ (V. 5) der Natur empfing, verhielt er sich zum Zeitpunkt des erzählten Geschehens ungläubig und tyrannisch gegen sie, hätte damals also nicht so gesprochen. Die Darstellung der Natur als mütterliches Wesen verweist darauf, dass Hölderlin einen Hyperion erzählen lässt, der den verbitterten Unglauben, von dem er berichtet, längst hinter sich gelassen hat.<sup>130</sup> Da er sich aus bloßem Geltungsdrang in den Kampf des Lichts

<sup>129</sup> Ders., 108.

<sup>130</sup> Fichte spricht in seinen „Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten“ von einem „stets daurenden“ Kampf mit der Natur, der „nie enden“ könne, „wenn wir nicht Götter werden sollen“ (1794b: 56). Im Gegensatz zu Kurz (1975: 60) und Gaier (1993: 136) sehe ich keine Anhaltspunkte dafür, dass die metaphorische Rede vom Kampf mit der Natur in Frage gestellt wird. Sie soll verschleiern, dass eigentlich von einem politischen und erzieherischen Handeln die Rede ist.



wäre“ (V. 54-55). Es wird ihm indirekt mitgeteilt, dass er als Philosoph Konzilianz und Anpassungsbereitschaft entwickeln muss, um seinen Ehrgeiz, das Ungebildete zu bilden, befriedigen zu können. Indem Hölderlin die Haltung des Weisen als eine Mischung aus Ernst und Liebe beschreibt, weist er darauf hin, dass die an den jungen Hyperion gerichteten Worte selbst als Beispiel für die entgegenkommende Verständigung mit dem geistig Unterlegenen aufzufassen sind.

Der erste Teil der Lehre des fremden Weisen, die nun ausgeführt wird, formuliert eine Anforderung an das philosophische Leben, der Hyperion zu einem gewissen Grad gerecht wird, und stellt ihr eine Gefährdung gegenüber, vor der er sich schützen muss. Die Anforderung besteht darin, höchste Maßstäbe an alle Erscheinungen anzulegen, und beharrlich danach zu streben, alles Ungebildete nach diesen Maßstäben zu formen. Die Gefährdung des Philosophen ergibt sich daraus, dass er im Kampf auf unüberwindbare Widerstände stößt, die dazu führen können, dass er den Mut verliert, an der Bildung der Menschheit zu arbeiten: Er senkt dann vielleicht, um weitere Misserfolge zu vermeiden, die Maßstäbe, passt sich der Menge an und „verläugnet“ (V. 71) damit sich selbst. Die Widerstände können aber auch bewirken, dass er „erbittert“ (V. 72) und die Unbelehrbaren gewaltsam zu ändern versucht.<sup>131</sup> Wer derart hartherzig wird, ignoriert, dass die Meinungen, die er geradewegs verneint, auf das „menschlichste Bedürfnis“ (V. 76) zurückgehen. Verdrängt der Philosoph, dass er eine ähnliche „Empfänglichkeit“ (V. 77) in sich trägt, zerstört er das Band, das ihn mit der Menge vereint. Damit verliert er die Fähigkeit, Frieden und Einigkeit in den Herzen herzustellen.

Bereits in diesem Teil der Rede des Weisen werden Ausdrücke benutzt, die von einem höheren Standpunkt aus gesprochen sind. Dem jungen Hyperion wird vorgeführt, was es für einen Philosophen heißt, ein besseres Verständnis von der Natur und den Göttern zu haben. Die grenzenlosen Ideale, nach denen man die Wirklichkeit zu formen sucht, stellt der Weise als das „Göttliche in uns“ (V. 63) dar. Er beschreibt sie auch als „Götterwaffen“ (V. 69): Statt sie im Verdruss von sich zu werfen, soll Hyperion lernen, sich ihrer zweckmäßig zu bedienen. Die Ausgangsidee, dass der Philosoph mit seinen Erziehungsbemühungen einen Kampf gegen die „alte Finsternis“ (V. 8) führt, wird auf der Grundlage von Spinozas Philosophie reformuliert: Der Mensch befolgt die Ordnung der Natur, er bildet in ihr keinen Staat im Staat. Da der Widerstand von Seiten der Menge eine Wirkung der Natur ist, kann gesagt werden, dass das Leben des Philosophen in einem Kampf gegen die „mächtig widerstrebende Natur“ (V. 63) besteht. In

<sup>131</sup> Diese Gefahr wird in der Endfassung vor allem mit Bezug auf Alabanda und den Bund der Nemesis zur Sprache gebracht. Vgl. hierzu die erhellenden Ausführungen von Stiening (2005: 141, 318-321).

diesem Kampf ist sorgsam zu unterscheiden, welche Vorstellungen kompromisslos abzulehnen sind und welche eine behutsamere Vorgehensweise verlangen. Ein Philosoph, der Aberglauben und Schwärmerei besiegen will und dabei den menschlichsten Bedürfnissen und Empfänglichkeiten die Legitimität abspricht, zerstört die Bedingungen des eigenen Lebens und ist als Erzieher des Volks untauglich. Mit dieser Ermahnung zur Besonnenheit endet der erste Teil der Rede.

Als Folge des Gesagten wechselt der fremde Philosoph in einen Äußerungsmodus, der mit heiterer Gelassenheit auf höhere Mächte Bezug nimmt. Auch Hyperion soll sich berechtigt fühlen, der Natur einen Geist zuzuschreiben, der dem eigenen ähnlich ist:

Wir könnens nicht verleugnen, fuhr er nun  
Erheitert fort, wir rechnen selbst im Kampfe  
Mit der Natur auf ihre Willigkeit.  
Und irren wir? begegnet nicht in allem 85  
Was da ist, unsrem Geist' ein freundlicher  
Verwandter Geist? Und birgt sich lächelnd nicht,  
Indeß er gegen uns die Waffen kehrt,  
Ein guter Meister hinter seinem Schilde? –  
Benenn' ihn, wie du willst! Er ist derselbe. (V. 82-90) 90

Man kann die Natur benennen, wie man will, solange man die Fähigkeit nicht verliert, sich von dem, was einen umgibt, klar zu unterscheiden. Warum also soll man sie nicht unter einer menschlichen Gestalt darstellen? Hyperion wird daran gewöhnt, die Natur mit der eigenen Weisheit und Güte zu beehren, sie also als verwandten Geist zu interpretieren und nicht als bloße Gegnerin. Diese Übung soll ihn in die Lage versetzen, gleichsam mit ihr zu kooperieren, um den widerpenstigen „Stoff“ (V. 17) zu bilden.<sup>132</sup> Die Bedürfnisse und Empfänglichkeiten, die er früher in verständnislosem Eifer bekämpfte, soll er als Hilfen verstehen, die ihm von der Natur geboten werden.

Eine Möglichkeit, sich die Empfänglichkeiten und Bedürfnisse der Nichtphilosophen zunutze zu machen, besteht darin, das Schöne als eine Offenbarung der zu vermittelnden Ideale auszugeben. In der Terminologie des fremden Weisen ausgedrückt: Indem die Natur das Schöne hervorbringt, unterstützt sie den Erzieher in seinem Bestreben, die Menschen anzuleiten. Der junge Hyperion, der sich durch übermäßige Strenge isoliert hatte, wird aufgefordert, eine privilegierte Sprecherposition einzunehmen. Er soll die schönen Formen der Natur so betrachten, als hätten sie eine tiefere Bedeutung:

Verborgnen Sinn enthält das Schöne! – deute  
Sein Lächeln dir! – denn so erscheint vor uns,  
Das Heilige, das Unvergängliche.

<sup>132</sup> Vgl. den Gebrauch von „Stoff“ für das Objekt philosophischer Erziehungswünsche in der Endfassung (I, 619, 692).

Im Kleinsten offenbart das Gröste sich.  
 Das hohe Urbild aller Einigkeit, 95  
 Es scheint uns wieder in den friedlichen  
 Bewegungen des Herzens, stellt sich hier  
 Im Angesichte dieses Kindes dar. –  
 Und rauschten nahe dir die Melodien  
 Des Schickals nie? verstandst du sie? dasselbe 100  
 Bedeuten seine Dissonanzen auch. (V. 91-101)

Die Musterbilder oder Modelle, die der Philosoph in seinem Inneren ausgebildet hat, sollen nach außen getragen werden. Um beim Publikum Gehör zu finden, muss er sich eine himmlische Weisheit zuschreiben, die ihn dazu befähigt, im Schönen einen verborgenen Sinn zu entdecken. Er soll in Konkurrenz zu den bisherigen Vormündern des Volks treten und denen, die dafür empfänglich sind, ästhetisch evident machen, wie sich das Höchste im Kleinsten offenbart. Nur wenn er sich zutraut, die Melodien und Dissonanzen des Schicksals zu deuten, kann er die Herzen gewinnen und den Menschen eine adäquate Vorstellung ihrer Bestimmung anbieten.

Die Ausdrucksweise des Fremden ist der spekulativen Theologie so weit angenähert, dass Hölderlin es für angemessen hält, eine Erklärung in seine Rede einzuschalten, auf deren Grundlage man seinen Sprachgebrauch besser einschätzen kann. Indem er vom ‚heiteren‘ in einen ‚ernsten‘ Modus wechselt, gibt er einen Einblick in seine innere, an Hemsterhuis und Kant angelehnte, Lehre:

Du denkst wohl, ich spreche jugendlich.  
 Ich weis, es ist Bedürfnis, was uns dringt,  
 Der ewig wechselnden Natur Verwandtschaft  
 Mit dem Unsterblichen in uns zu geben, 105  
 Doch diß Bedürfnis giebt das Recht uns auch.  
 Auch ist mir nicht verborgen, daß wir da,  
 Wo uns die schönen Formen der Natur  
 Die Gegenwart des Göttlichen verkünden,  
 Mit unsrem Geiste nur die Welt beseelen. 110  
 Doch, lieber Fremdling, sage mir, was ist,  
 Das nicht durch uns so wäre, wie es ist? (V. 102-112)

„Jugendlich“ wäre die Rede, wenn sie dogmatisch behauptete, dass die Materie beseelt ist und dass sich ein dem Menschen verwandter Geist in den schönen Formen der Natur offenbart.<sup>133</sup> Doch Hyperion wird nicht in das „Kindesalter der Philosophie“<sup>134</sup> zurückgeführt. Ihm wird einerseits gezeigt, dass die Nichtphilosophen durch ihre Bedürfnisse berechtigt sind, die Welt so anzusehen, als

<sup>133</sup> Man muss alle Hinweise auf die Lehrart des Weisen ignorieren, um behaupten zu können, dass die Offenbarung auf eine „über dem Bewußtsein stehende Wirklichkeit“ zurückgeht (Müller 1944: 134).

<sup>134</sup> Kant (1781: 852).



ob sie das Werk einer höchsten Intelligenz sei. Andererseits soll der junge Philosoph unter Berufung auf eben diese Bedürfnisse ermächtigt werden, den Formen der Natur in didaktischer Absicht eine Bedeutung zu verleihen. Während die Menge die Natur getrieben von ungeklärten Affekten und unter fremder Anleitung vermenschlicht, tut es der Philosoph reflektiert und zielbewusst. Für ihn ist es ein freies Spiel der idealisierenden Einbildungskraft, das er erzieherisch einzusetzen weiß.

Die in heiterem Stil formulierte Lehre, die als eine Prüfung für den jungen Hyperion angelegt ist, gibt Hölderlin Gelegenheit, sich als politischer Philosoph zu präsentieren, der das Handeln Gottes und die Offenbarung im Interesse einer höheren Aufklärung zurückgewinnen will. Hyperion erweist sich als verständiger Schüler, der den Wechsel der Lehrart seines Gesprächspartners bemerkt. Er ist in der Lage, das „Geheimnis“ des heiteren Gebrauchs von Anthropomorphismen zu durchschauen und nimmt keinen Anstoß daran:

Er schwieg und sah mich forschend an; ich sagt ihm,  
 Wohl mancher hätt am Ende deß, was er  
 Mir da gesagt, ein kleines Aergernis 115  
 Genommen, doch ich hätte, wenn ich anders,  
 Nicht irrte, sein Geheimnis durchgeschaut. (V. 113-117)

Damit ist eine Stufe der gedanklichen Auseinandersetzung erreicht, auf der Hölderlin weiterführende Überlegungen formulieren kann. Wieder gibt es einen Hinweis auf den Charakter der Rede: „So kann ich ja wohl mer noch wagen, rief / Er traut und heiter“ (V. 118-119). Im Prosa-Entwurf zur metrischen Fassung heißt es lapidar: „Laß mich menschlich sprechen“.<sup>135</sup> Der Hinweis auf das menschliche Reden von göttlichen Dingen ist neben der Hervorhebung der Heiterkeit und intellektuellen Kühnheit bemerkenswert, denn der Text entfernt sich auf der rhetorischen Ebene noch weiter von der Sinnenwelt, indem er Fichtes fiktive Genealogie des empirischen Ichs mit Hilfe von Platons Mythen ausschmückt.<sup>136</sup>

<sup>135</sup> Hölderlin zitiert das Pauluswort „Ich rede menschlich um der Schwachheit eures Fleisches willen“ (Röm. 6, 13), um damit einen philosophischen Überlegenheitsanspruch und eine Bereitschaft zur Akkommodation auszudrücken. Vgl. den Gebrauch von „humano more“ in Spinozas Briefen (1677: 478, 480, 496). Adelungs Wörterbuch erklärt „menschlich reden“ durch „faßlich“, „begreiflich“, „so daß es dem größten Haufen der Menschen verständlich ist“ (1777: 475). In der endgültigen Fassung lehrt Adamas den jungen Hyperion, die „heiligen Sterne [...] nach menschlicher Weise zu verstehen“, und zwar so, dass er „das Innere“ von der Natur „unterscheidet“ und auf Basis dieses philosophisch geschulten Bewusstseins „getreuer anknüpft“ (I, 620). In seinem Brief an Johann Gottfried Ebel vom 9. November 1795 nennt Hölderlin Paulus den „Mann meiner Seele“ und eignet sich dessen Formel „Zukunft des Herrn“ (II, 599) an.

<sup>136</sup> In den „Philosophischen Briefen“ erwähnt Schelling die „Fiction der alten Philosophie, dass die Seele vor ihrem jetzigen Zustand in jenem seeligen Zustand gelebt habe, aus dem sie erst nachher zur Strafe für vergangene Verbrechen verstoßen“ (1796: 208) wurde. Diese Vorstellung entstehe aus dem „gefühlten Bedürfnis einer Erklärung“ (ebd.) des Übergangs vom Absoluten

Hyperion soll sich von seiner eigenen Seele vorstellen, dass sie sich im Zustand der Präexistenz gemeinsam mit anderen Himmelsbewohnern im freien Flug fortbewegte, bevor sie hinabstürzte und zum ersten Mal leidend wurde. Damit die „schöne Welt“ (V. 127) für den Geist wirklich werden konnte, musste er eingeschränkt werden. Die ursprüngliche „Reinigkeit“ und „Freiheit“ des Geistes wurde also gegen das endliche „Bewußtsein“ eingetauscht (V. 129f.). An dem Status dieser Redeweisen lässt Hölderlin keinen Zweifel. Das Ich im vorgeburtlichen Zustand ist wie das Ich, das mit der Natur eins wird, „nur Gedanke“ (V. 135). Der personale Gott wird beiläufig aus dem Bereich dessen, was sinnvollerweise angenommen oder geglaubt werden kann, ausgeschlossen: Der „reine leidensfreie Geist“ hat kein Bewusstsein von sich selbst oder von den äußeren Dingen.<sup>137</sup>

Mit der so erarbeiteten idiomatischen Dichtersprache kann eine Interpretation der Triebstruktur des Menschen formuliert werden, die an die Stelle der hergebrachten Religion treten soll. Die Ideale des Menschen, das Göttliche in ihm, sind dafür verantwortlich, dass er sich zum „ungetrübten Aether“ (V. 138) zurücksehnt, doch wenn das Ich von keinem Widerstand beschränkt wäre, verlöre es das Bewusstsein. Das Erreichen dessen, wonach es strebt, wäre sein „Tod“ (V. 144). Es wüsste nichts von sich selbst und den äußeren Dingen, wäre also „vernichtet“ (V. 145). Das über sich selbst aufgeklärte Verlangen nach Ewigem wird zum Streben nach Weisheit. Diesem Streben, das den höchsten Rang einnimmt, soll auch die größte Dringlichkeit zugesprochen werden. Deshalb tadelt der Philosoph die selbstzufriedene Menschheit, indem er sie als „thierisch“ (V. 149) bezeichnet. Die ehrenvolle Vorstellung einer Verähnlichung mit Gott benutzt er, um anspruchsvolle Zuhörer dazu zu ermutigen, die angenommenen Ideale zu realisieren. Allerdings darf man den Trieb, „beschränkt zu werden“ und zu „empfangen“ (V. 150) nicht verleugnen. Hölderlin spitzt den „Widerstreit der Triebe“ (V. 153) zu, um die philosophisch gedeutete Liebe als befreiende Lösung präsentieren zu können. Die Liebe, die Armut und Überfluss bewusst in sich vereint, ist die Philosophie selbst.

---

zum Endlichen, vom Unbeschränkten zum Beschränkten. Streng genommen trete man nicht aus dem Absoluten heraus, sondern erwache aus dem seligen Zustand der „intellectualen Selbstschauung“ (1796: 215). Vgl. dagegen die Deutung von Trennung und Vereinigung bei Henrich (1971a, 22, 1971b: 65).

<sup>137</sup> Henrich sieht richtig, dass der „reine leidensfreie Geist“ das „absolute Ich“ wiederaufnimmt, er irrt jedoch in der Annahme, dass Fichte kritisiert werden soll (1992: 291). Seine Verfahrensart wird imitiert.

*Zweierlei Liebe: Ermunterung zum philosophischen Leben*

Der Roman richtet sich an einen ambitionierten Leser, der für die Philosophie zu gewinnen ist. Er wird mit Hyperion dazu angehalten, dem Trieb, sich zu läutern, zu vervollkommen und zu befreien, unbeirrt zu folgen. In „Hyperions Jugend“, der vorletzten Fassung, führt die Rede des Weisen über die Liebe zu einer Unterscheidung der philosophischen von der nichtphilosophischen Religion. Die Liebe, die sich selbst nicht versteht, füllt, ohne es zu bemerken, „den Himmel mit ihrem Überfluß an“ (I, 527). Sie „veredelt“ die Vergangenheit und erleuchtet die Zukunft, ohne zu ahnen, dass die ihr entgegenkommende „heilige Dämmerung“ (I, 527) stets von ihr selbst ausgeht. Ihr Leben ist durch Leidenschaften bestimmt, die den Verlust selbstbestimmter Tätigkeit mit sich bringen. Statt sich dem Göttlichen mühsam anzunähern, will sie „in das Heilige verwandelt seyn, das ihr vorschwebt“ (I, 527), nicht wissend, dass die „Fülle des Göttlichen“, die sie mit ihrem endlichen Geist zu fassen sucht, bloßer Schein ist: „Sie ahndet nicht, daß es verschwinden wird im Augenblicke, da sie es umfaßt, daß der unendliche Reichtum zu nichts wird, so wie sie ihn sich zu eigen machen will.“ (I, 527) Wenn ihr Verlangen scheitert, „nimmt sie [...] den Reichtum zurück, womit sie sonst die Welt verherrlichte“ (I, 527). Die Frustration kann so stark sein, dass die Liebe ganz erlischt, dann „irrt der Mensch ohne Heimath umher, müd und hoffnungslos, und scheint ruhig, denn er lebt nicht mehr“ (I, 527). Den Unglauben zählt Hölderlin zu den „Verirrungen der Liebe“ (I, 527). Überwunden wird er durch Selbsterkenntnis und durch die Einübung in eine neue Vorstellungsart, nicht aber durch „Erfahrungen [...] der Beheimatung in der Natur“<sup>138</sup>.

Die Liebe, die in der Heimatlosigkeit ihre Bestimmung erkennt, ist die Religion des Philosophen. Die „Feuerprobe des Herzens, wenn es überall eine Leere findet“ (I, 537), hat sie überstanden. Darin, dass ihr „ewig nichts genügt“, sieht sie die „Herrlichkeit“ ihres Lebens (I, 527). Die Ohnmacht, die sich bei ihren Bemühungen unvermeidlich immer wieder einstellt, deutet sie als Erinnerung an ihren „Beruf“ (II, 537), unendlich fortzuschreiten, als Ansporn, den Kampf des freien Geistes gegen die Widerstände der Natur unverdrossen fortzusetzen.<sup>139</sup> Sie ist imstande, „des Lebens Nächte“ mit dem Licht der Hoffnung und des Glaubens zu „beleuchten“, bleibt dabei aber nicht „müßig fromm“ (I, 529). Den „Ruhetag der Geister“ stellt sie sich nicht als realisierbar vor, denn das wäre

---

<sup>138</sup> Henrich (1992: 177).

<sup>139</sup> Ein Beispiel für Hölderlins philosophischen Gebrauch der Vorsehungslehre außerhalb des Romans findet sich im Brief an die Mutter vom 12. März 1795: „Wenn wir dahin trachten und ringen, wohin ein göttlicher Trieb in der Tiefe unserer Brust uns treibt, dann ist alles unser! Selbst der Widerstand ist ein Werkzeug der ewigen Weisheit, uns vest und stark zu bilden im Guten.“ (II, 575)

ihr „Tod“ (I, 538). Sie duldet kein Vermeidungsverhalten, flüchtet nicht in ein „Gedankenreich“ (I, 528). Sie weiß, was sie tut, wenn sie die Formen der Natur zum „Spiegel“ (I, 528) des Unsterblichen in sich macht, und verlässt das „Steuer“ auch dann nicht, wenn sie unterstellt, dass „eine fröhliche Luft“ in ihre Segel weht (I, 528). Sie deutet die freudigen Gestalten der Natur mit „fesselfreier Seele“ und teilt den „Dürftigen“ auf menschliche Weise mit, was sie für „wahr und edel“ hält (I, 529). Sie lässt ihnen „das Unsichtbare sichtbar werden“, indem sie supponiert, es „im Gewande des Frühlings“ oder in einem Lächeln wahrzunehmen. Sie weiß um die „Götterkraft des Geistes“ (I, 537) und führt die orientierungsbedürftige Liebe, die von ihren Lehrern irregeführt wurde, zur philosophisch gedeuteten Erfahrung von Schönheit: „Was so fern ihr war, ist nahe nun, und ihresgleichen, und die Vollendung, die sie an der Zeiten Ende nur dunkel ahndete, ist da.“ (I, 527)

Henrichs Behauptung, dass Hölderlin die Liebe als „synthetische Kraft“ auffasse, „die den Zustand heraufführen kann, in dem das Gegensätzliche zusammenstimmt und ein harmonisches Ganzes ausmacht“<sup>140</sup>, ist demnach missverständlich. Denn zum einen unterscheidet Hölderlin mindestens zwei Arten von Liebe. Und zum anderen ist das, was den Widerstreit der Triebe vereinigen soll, die Lehre des Dichterphilosophen, und nicht eine Kraft, die er beschreibt.<sup>141</sup> Hölderlins „Hyperion“ kann, wie Barbara Mahlmann-Bauer überzeugend darlegt, als ein Roman über den „Bildungsgang eines Menschen, der [...] Verantwortung für andere übernehmen soll und will“<sup>142</sup>, verstanden werden. Das Geschäft des Bildens, auf das Hyperion vorbereitet werden soll, besteht in der „Kunst“, aus dem „Stoff“ der Individuen, die noch nicht in der vorgeblich „kultivierten Welt“ verdorben wurden, freiheitsliebende Menschen zu „schaffen“ (I, 619). Die Vorstufen verdeutlichen, dass Hyperion, um ein Erzieher seines Volks zu werden, lernen muss, die Liebe, die sich im menschlichen Sprechen von göttlichen Dingen ausdrückt, bewusst zu kultivieren und politisch nutzbar zu machen. Das war eine der Einsichten, die Hölderlin aus Rousseaus « *Contrat social* » gewinnen konnte: Ein Reformier, der sich an ein Volk von Untertanen wandte, um es über seine Rechte und die Ziele des politischen Handelns aufzuklären, konnte nicht darauf verzichten, Götter sprechen zu lassen oder als Interpret des

<sup>140</sup> Henrich (1992: 192).

<sup>141</sup> Gaiers Erläuterung der ‚Liebe‘ als ‚Haltung‘, die gegen eine von ihr unabhängige mütterliche Natur eingenommen werden soll (1993: 136), ignoriert die Textstellen, die darauf hindeuten, dass ‚Liebe‘ die Neigung bezeichnet, die Menschen dazu drängt, die Natur so aufzufassen. Es ist kein Zufall, dass die Liebe mit denselben Ausdrücken charakterisiert wird, mit denen bestimmt wird, was es heißt, „jugendlich“ zu sprechen: „der Natur eine Verwandtschaft mit dem Unsterblichen in uns beizulegen, und in der Materie einen Geist zu glauben“ (I, 514).

<sup>142</sup> Bauer (1996: 108).

Himmels aufzutreten.<sup>143</sup> Deswegen muss Hyperion von seinen Lehrern damit vertraut gemacht werden, die Natur zu vermenschlichen und in ihren schönen Formen einen tieferen Sinn zu finden. In der Endfassung des Romans wird die Rolle des Volkserziehers durch den Vergleich mit Orpheus erhellt: Wenn Hyperion imstande wäre, sich zu mäßigen, würde er die Menschen „wie ein Orpheus“ (I, 644) beherrschen, wie ein Philosoph also, der seine dichterische und rhetorische Begabung politisch einsetzt.<sup>144</sup>

Bezieht man Henrichs These, dass Hölderlin die Natur als „Sinnbewegung“<sup>145</sup> auffasst, auf das, was der Philosoph sagt, wenn er ‚menschlich‘ spricht, ist sie zutreffend. Löst man die Äußerungen aber aus ihrem politisch-polemischen Kontext und behauptet, dass Hölderlin die „Wirklichkeit einer Welt“ etabliere, die sich nicht als „Natur im Sinne der Wissenschaft von Objekten der Erfahrungserkenntnis“<sup>146</sup> analysieren lasse, wird seine Philosophie mit dem apologetischen Projekt einer „Phänomenologie“<sup>147</sup> des bewussten Lebens verwechselt. Hölderlin zeigt kein Interesse daran, die Einbindung des Menschen in ein „Netz von

---

<sup>143</sup> « Cette raison sublime qui s'élève au-dessus de la portée des hommes vulgaires, est celle dont le Législateur met les décisions dans la bouche des immortels, pour entraîner par l'autorité divine ceux que ne pourroit ébranler la prudence humaine. Mais il n'appartient pas à tout homme de faire parler les Dieux, ni d'en être cru quand il s'annonce pour être leur interprète. » (1782: 71).

<sup>144</sup> Da sich in Hölderlins Büchernachlass (1974: 390) ein Exemplar von Bacons „De sapientia veterum“ befand, darf man vermuten, dass er die politisch-philosophische Auslegung der Orpheus-Sage kannte. Sicher kannte Hölderlin auch die Anspielungen auf Orpheus im 4. Buch von Rousseaus « Émile » (1762: 128) und in Hemsterhuis' metaphilosophischen Reflexionen im « Alexis » (1787: 45-46).

<sup>145</sup> Henrich (1992: 764).

<sup>146</sup> Ders., 765.

<sup>147</sup> Ders., 212, 655. Diese Hölderlin zugerechnete Sichtweise gewinnt an Kontur, wenn man bedenkt, dass die „Rede von Lebenswelten“ nach Henrichs Diagnose „vom Objektivismus infiziert“ ist, da sie die „Transzendenzbeziehung“ auf ein „anthropologisches Faktum“ reduziert (2006b: 245). Es ist folgerichtig, dass Henrichs Rede zum Hölderlin-Preis die Versicherung, dass das „Wissen von einem bergenden Grund“ keine „leere Meinung“ und kein bloßes Wunschenken sei, mit pessimistischen Einschätzungen über die geistige Situation der Zeit verbindet: Die „südkalifornische“ Lebensform (247) dient ihm als Beispiel für die Folgen einer materialistischen Philosophie ohne Transzendenzbezug. Wo sie sich kulturell ausbreite, müsse „die Sprache der Innigkeit verstummen und ihr Universum verschattet werden“ (247). Die materialistische Denkart, die den Eindruck der Nichtigkeit und Verlassenheit befördere, habe Hölderlin zu seiner Zeit bereits klar durchschaut und mit einer Philosophie, die das Wissen um die Bergung im Universum begründe, zu heilen versucht. Ähnliche Aktualisierungsanstrengungen finden sich bei Manfred Frank, der Hölderlins Philosophie gegen die „materialistisch-positivistischen“ (1995:193) Erklärungen der menschlichen Subjektivität in Stellung bringen will.

Determinationen“<sup>148</sup> zu verhindern. Den Verdacht abzuwehren, dass der Gedanke des allversöhnenden Seins auf „anthropomorphen Projektionen“<sup>149</sup> beruht, ist nicht sein Ziel. In seinem Roman unterscheidet er zwischen einem „dogmatischen“ und einem „symbolischen“<sup>150</sup> Anthropomorphismus. Hyperion, der in seinem vorphilosophischen Leben zu einem personalen Gott sprach und seine Antworten empfing (II, 617), wird von Adamas an einen reflektierten Gebrauch vermenschlichender Vorstellungsweisen gewöhnt. Dadurch wird der Geist „waffenfähig“ (I, 620) gemacht und auf künftige Aufgaben vorbereitet. Henrichs Sorge, dass der „kalte Blick“<sup>151</sup> zu einem Leben ohne Bewandtnis führe, ist Hölderlin fremd. Die Gleichgültigkeit der ewig wechselnden Natur ist im „Hyperion“ kein Schreckensbild. Nicht die strenge Analyse und nicht das Fiktionsbewusstsein gegenüber dem, was er „in Stunden der Begeisterung“ (I, 685) erfuhr, bedrohen Hyperion, sondern seine ungeklärten Affekte, die ihn von der Poesie abbringen und auf einen bloß desillusionierenden Gebrauch seiner Geisteskräfte festlegen. In dieser Hinsicht ist der Roman als Hinführung zur politischen Philosophie angelegt: Er zeigt, dass eine Philosophie, die ihre eigene Existenz sichern und erzieherisch wirken will, mehr leisten muss als die „beschränkte Erkenntniß des Vorhandenen“ (I, 687).

## Literatur

- Adelung, Johann Christoph (1777): Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches der Hochdeutschen Mundart. Dritter Theil, von L-Scha. Leipzig.
- App, Urs (2012): *The Cult of Emptiness. The Western Discovery of Buddhist Thought and the Invention of Oriental Philosophy*, Rorschach/Kyoto.
- Bayle, Pierre (1744): *Historisches und Critisches Wörterbuch*, nach der neuesten Auflage von 1740 ins Deutsche übersetzt. Vierter und letzter Theil. Q bis Z. Leipzig.
- Bauer, Barbara: ‚Ihr alten Tugenden von Athen und Sparta‘. Politische und pädagogische Modelle in Hölderlins *Hyperion*. In: Bauer, Barbara/Müller, Wolfgang G.: *Staatstheoretische Diskurse im Spiegel der Nationalliteraturen von 1500 bis 1800*. Wiesbaden. 95-136.
- Brachtendorf, Johannes (1998): Hölderlins eigene Philosophie? Zur Abhängigkeit seiner Gedanken von Fichtes System. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*. Band 52. Heft 3. 383-405.
- Breazeale, Daniel (2002): Fichte’s Philosophical Fictions. In: Breazeale, Daniel/Rockmore, Tom (Hg.): *New Essays on Fichte’s Later Jena Wissenschaftslehre*. Evanston, Illinois. 175-208.
- Breazeale, Daniel (2014): *Thinking Through the Wissenschaftslehre. Themes From Fichte’s Early Philosophy*. Oxford.

<sup>148</sup> Ders., 625.

<sup>149</sup> Henrich (1992: 764).

<sup>150</sup> Kant (1783: 175).

<sup>151</sup> Henrich (1992: 674).

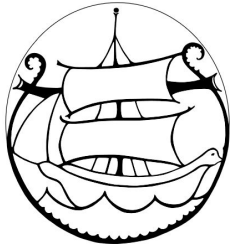
- Bürger, Gottfried August (1778): Gedichte. Göttingen.
- Cloots, Anacharsis (1792): La république universelle ou Adresse aux Tyrannicides. Paris.
- Drees, Martin (1995): Alexis im Hyperion? Bemerkungen zu Hölderlins Hemsterhuis-Rezeption. In: Fresco, Marcel F./Geeraedts, Loek/Hammacher, Klaus (Hg.): Frans Hemsterhuis (1721-1790). Quellen, Philosophie und Rezeption. Münster. 527-543.
- Eberhard, Johann August (1787): Neue Apologie des Sokrates, oder Untersuchung der Lehre von der Seligkeit der Heiden. 2 Bände. Frankfurt a. M./Leipzig.
- [Erhard, Johann Benjamin] (1796): Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen. Von Friedr. Wilh. Joseph Schelling. Allgemeine Literatur-Zeitung. Nr. 319. 11. Oktober 1796, 89-91.
- Fichte, Johann Gottlieb (1794a): Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer. Leipzig.
- Fichte, Johann Gottlieb (1794b): Einige Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten. Jena/Leipzig.
- Fichte, Johann Gottlieb (1794c): Aenesidemus, oder über die Fundamente der von dem Hrn. Prof. Reinhold in Jena gelieferten Elementar-Philosophie etc. Beschluss der im vorigen Stücke abgebrochenen Recension. In: Allgemeine Literatur-Zeitung. Nr. 49. 12. Februar 1794. 385-389.
- Ficino, Marsilio (1787): Platonis philosophi quae exstant graece ad editionem Henrici Stephani accurate expressa cum Marsili Ficini interpretatione. Band 11. Zweibrücken.
- Forberg, Friedrich Karl: Briefe über die neueste Philosophie. In: Philosophisches Journal einer Gesellschaft deutscher Gelehrten Band 6. Heft 5. Herausgegeben von Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Immanuel Niethammer. Jena/Leipzig. 44-88.
- Forster, Georg (1791): Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Junius 1790. Zweiter Theil. Berlin.
- Frank, Manfred (1995): Hölderlins philosophische Grundlagen. In: Kurz, Gerhard/Lawitschka, Valerie/Wertheimer, Jürgen: Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme. Tübingen. 174-194.
- Frank, Manfred (1997): „Unendliche Annäherung“. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M.
- Gadamer, Hans-Georg (1961): Hermeneutik und Historismus. In: Philosophische Rundschau. Band 9. Heft 4, 241-276.
- Gaier, Ulrich (1993): Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen.
- Heidegger, Martin (1929): Vom Wesen des Grundes. In: Festschrift Edmund Husserl zum 70. Geburtstag gewidmet. Tübingen. 71-110.
- Hemsterhuis, Frans (1782a): Vermischte philosophische Schriften. Erster Theil. Leipzig.
- Hemsterhuis, Frans (1782b): Vermischte philosophische Schriften. Zweyter Theil. Leipzig.
- [Hemsterhuis, Frans] (1787): Alexis oder Von dem goldenen Weltalter. Riga.
- Hemsterhuis, Frans (1789): Diokles an Diotime über den Atheismus. In: Jacobi, Friedrich Heinrich: Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn. Neue vermehrte Ausgabe. Breslau. 307-327.
- Hemsterhuis, Frans (2005): Œuvres philosophiques. Édition critique par Jacob van Sluis. Leiden/Boston.
- Henrich, Dieter (1971a): Hegel und Hölderlin. In: Henrich, Dieter: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 9-40.

- Henrich, Dieter (1971b): Historische Voraussetzungen von Hegels System. In: Henrich, Dieter: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 41-72.
- Henrich, Dieter (1986): Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht. Stuttgart.
- Henrich, Dieter (1991): Über Hölderlins philosophische Anfänge. In: Henrich, Dieter: Konstellationen. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789-1795). 135-170.
- Henrich, Dieter (1992): Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794-1795). Stuttgart.
- Henrich, Dieter (2002): Eine Rückkehr nach Deutschland. Zur Publikation der Werkausgabe von Leo Strauss. In: Merkur 637. 423-428.
- Henrich, Dieter (2005): Hölderlins Philosophische Grundlehre. In: Grundmann, Thomas (Hg.): Anatomie der Subjektivität. Bewußtsein, Selbstbewußtsein und Selbstgefühl. Frankfurt a. M. 300-324
- Henrich, Dieter (2006a): Als Philosoph nach München. In: Henrich, Dieter: Die Philosophie im Prozeß der Kultur. Frankfurt a. M. 142-155.
- Henrich, Dieter (2006b): Vergegenwärtigung des Idealismus. In: Henrich, Dieter: Die Philosophie im Prozeß der Kultur. Frankfurt a. M.. 228-248.
- Henrich, Dieter (2006c): Mystik ohne Subjektivität? In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Band 54. Heft 2. 169-188.
- Henrich, Dieter (2007): Denken und Selbstsein. Vorlesungen über Subjektivität. Frankfurt a. M..
- Henrich, Dieter (2016a): Sein oder Nichts. Erkundungen um Samuel Beckett und Hölderlin. München.
- Henrich, Dieter (2016b): Moderne Kultur und ‚wahre Philosophie‘. Perspektiven einer Bilanz Hegels von 1802. In: Ammon, Frieder von/Rémi, Cornelia/Stiening, Gideon (Hg.): Literatur und praktische Vernunft. Berlin. 9-46.
- Hölderlin, Friedrich (1974): Sämtliche Werke. Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe. Band 7. Teil 3. Dokumente 1822-1846. Herausgegeben von Adolf Beck. Stuttgart.
- Hölderlin, Friedrich (2019): Sämtliche Werke und Briefe. 3 Bände. Herausgegeben von Michael Knaupp. 2. Auflage. München.
- Hoffmeister, Johannes (1969): Briefe von und an Hegel. Band I: 1785-1812. Dritte, durchgesehene Auflage. Hamburg.
- Jacobi, Friedrich Heinrich (1789): Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn. Neue vermehrte Ausgabe. Breslau.
- Jamme, Christoph/Völkel, Frank (2003): Hölderlin und der deutsche Idealismus: Dokumente und Kommentare zu Hölderlins philosophischer Entwicklung und den philosophisch-kulturellen Kontexten seiner Zeit. Stuttgart.
- Kant, Immanuel (1781): Kritik der reinen Vernunft. Riga.
- Kant, Immanuel (1783): Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können. Riga.
- Kant, Immanuel (1794): Das Ende aller Dinge. In: Berlinische Monatschrift. Herausgegeben von [Johann Erich] Biester. Dreiundzwanzigster Band: Januar bis Junius 1794. Dessau. 495-522.
- Kleuker, Johann Friedrich (1778): Werke des Plato. Erster Band, der eine Anzahl philosophischer Gespräche enthält. Lemgo.
- Kleuker, Johann Friedrich (1783): Werke des Plato. Dritter Band, welcher das Gastmahl, den Phädrus, die Apologie des Sokrates, den Kriton und Protagoras enthält. Lemgo.



- Kurz, Gerhard (1975): *Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*. Stuttgart.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm (1744): *Theodicee, das ist, Versuch von der Güte Gottes, Freyheit des Menschen und vom Ursprunge des Bösen. Bey dieser vierten Ausgabe durchgehends verbessert auch mit verschiedenen Zusätzen und Anmerkungen vermehrt von Johann Christoph Gottsched*. Hannover/Leipzig.
- Maimon, Salomon (1793): *Ueber die Progressen der Philosophie*. In: Maimon, Salomon: *Streifereien im Gebiete der Philosophie*. Erster Theil. Berlin. 1-58.
- Meier, Heinrich (2001): *Rousseaus Diskurs über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen: Ein einführender Essay über die Rhetorik und die Intention des Werkes*. In: Rousseau, Jean-Jacques: *Diskurs über die Ungleichheit*. Kritische Ausgabe des integralen Textes, mit sämtlichen Fragmenten und ergänzenden Materialien nach den Originalausgaben und den Handschriften neu ediert, übersetzt und kommentiert. Paderborn. XXI-LXVII.
- Müller, Ernst (1944): *Hölderlin. Studien zur Geschichte seines Geistes*. Stuttgart/Berlin.
- Plessing, Friedrich Victor Leberecht (1783): *Osiris und Sokrates*. Berlin/Stralsund.
- Plessing, Friedrich Victor Leberecht (1787): *Memnonium oder Versuche zur Enthüllung der Geheimnisse des Alterthums*. Band 1. Leipzig.
- Rivers, Isabel (2000): *Reason, Grace, and Sentiment. A Study of the Language of Religion and Ethics in England 1660-1780. Volume II: Shaftesbury to Hume*. Cambridge.
- Rousseau, Jean-Jacques (1762): *Émile, ou De l'éducation*. Tome Troisième. Amsterdam.
- Rousseau, Jean-Jacques (1782): *Du contrat social*. In: *Collection complète des œuvres de J. J. Rousseau*. Genève. Tome Second. 3-248.
- Rivers, Isabel (2000): *Reason, Grace, and Sentiment. A Study of the Language of Religion and Ethics in England 1660-1780. Volume II: Shaftesbury to Hume*. Cambridge.
- Schlosser, Johann Georg (1793): *Platos Briefe über die Syrakusanische Staatsrevolution*. In: *Philosophisches Journal für Moralität, Religion und Menschenwohl*. Herausgegeben von Carl Christian Erhard Schmid und Friedrich Wilhelm Daniel Snell. Zweiter Band. Drittes Heft. Giessen. 60-141.
- Schmidt, Jochen/Grätz, Katharina (2008): *Kommentar*. In: *Friedrich Hölderlin: Hyperion, Empedokles, Aufsätze, Übersetzungen*. Frankfurt a. M.. 928-1090.
- Schröder, Winfried (Hg.) (2015): *Reading Between the Lines. Leo Strauss and the History of Early Modern Philosophy*. Berlin/Boston.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1795): *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*. Tübingen.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1796a): *Antikritik. Einiges aus Gelegenheit der Rec. meiner Schrift: Vom Ich als Princip der Philosophie*. In: *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung*. Nr. 165. 10. Dezember 1796. 1405-1408.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1796b): *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Criticismus*. In: *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*. Dritter Band. Drittes Heft [= Elfte Heft]. Herausgegeben von Friedrich Immanuel Niethammer. Neu-Strelitz. 173-239.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1797): *Allgemeine Übersicht der neuesten philosophischen Litteratur*. *Philosophisches Journal einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten*. Herausgegeben von Johann Gottlieb Fichte und Friedrich Immanuel Niethammer. Siebter Band. Zweites Heft. Jena/Leipzig. 105-186.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1994): *Timaeus* (1794). Herausgegeben von Hartmut Buchner. Mit einem Beitrag von Hermann Krings: *Genesis und Materie. Zur Bedeutung der 'Timaeus'-Handschrift für Schellings Naturphilosophie*. Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Schwab, Christoph Theodor: *Hölderlins Leben*. In: Schwab, Christoph Theodor (Hg.): *Friedrich Hölderlins sämtliche Werke*. Band 2. Stuttgart/Tübingen. 263-333.
- Spinoza, Baruch de (1677): *Opera posthuma*. [Amsterdam.]
- Stiening, Gideon (2005): *Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman 'Hyperion oder der Eremit in Griechenland'*. Tübingen.
- Szlezák, Thomas Alexander: *Sechs Philosophen über philosophische Esoterik*. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung*. Band 57. Heft 1. 74-93.
- Tennemann, Wilhelm Gottlieb (1792): *System der Platonischen Philosophie*. Erster Band. Leipzig.
- Vernière, Paul (1954): *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*. Paris.
- Waibel, Violetta (2020): *Kant, Fichte, Schelling*. In: Kreuzer, Johann (Hg.): *Hölderlin Handbuch*. 2. Auflage. Stuttgart. 100-116.
- Wolf, Friedrich August (1782): *Platons Gastmahl. Ein Dialog, hin und wieder verbessert und mit kritischen und erklärenden Anmerkungen herausgegeben*. Leipzig.
- Zurbuchen, Simone (1998): *Der Philosoph des 18. Jahrhunderts zwischen Esoterik und Exoterik. Zur Strategie der radikalen Aufklärung*. In: Grunert, Frank/Vollhardt, Friedrich (Hg.): *Aufklärung als praktische Philosophie*. Tübingen. 271-280.



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Vieweg, Klaus: *Vergeistigung oder ‚Vom Stein zum Wort‘. Zur Poesie in Hegels Philosophie der Kunst.*

In: IZfK 5 (2022). 315-325.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-1764-4f76

**Klaus Vieweg (Jena)**

## **Vergeistigung oder ‚Vom Stein zum Wort‘ Zur Poesie in Hegels Philosophie der Kunst**

*Spiritualization (‘Vergeistigung’) or ‘From Stone to Word’. On Poetry in Hegel’s Philosophy of Art*

In Hegel’s “Lectures on Aesthetics”, poetry bears special relevance to the thesis of the spiritualization of art, the way of the medium from stone to word. The theoretical basis for this thesis rests on Hegel’s epistemic concept of intuition (*Anschauung*), representation (*Vorstellung*), and concept (*Begriff*), as well as the components developed in this context for a modern semiology – a philosophical theory of signs and language. Poetry is considered as the most general, most comprehensive, and most spiritual art. A new kind of self-relation is constituted: imagination is related to imagination, representation to representation. Hegel unfolds a gradation from intuitive and imagining self-understanding – from art and religion – towards self-relational thought, a conceptual cognition of philosophy with its basis in the self-thinking thought (*das Denken des Denkens*). An intermingling of the forms of poetic and philosophical expression is to be avoided; crucial is a clean distinction between the forms of presentation proper to literature and to philosophy respectively, between the “army of metaphors” and the “phalanx of concepts” (*Begriffe*).

*Keywords: Philosophy of Art, poetry, imagination, representation, concept*

Hinsichtlich seiner oft fehlinterpretierten These vom ‚Ende der Kunst‘ spricht Hegel vom „Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selbst“.<sup>1</sup> Hegel verkündet keinesfalls den Tod der Kunst, diese geht nicht unter, sie kann hingegen ‚immer mehr steigen und sich vollenden‘.<sup>2</sup> Allerdings unterliegt sie ihrer *entscheidenden, ultimativen* Transformation hinsichtlich der Konstellation von Bedeutung und Gestalt, von Inhalt und Form. Hegels Rede von der ‚freien Geistigkeit‘, welche die moderne (romantische) Kunst prägt, beinhaltet das *Frei-Werden* und das *Ver-Geistigen der Kunst*.

### *Modern-romantische Kunst und Philosophie*

Aus Hegels Sicht vermag das Absolute in angemessener und höchster Weise nur als *denkendes* Selbstverhältnis verstanden werden. Die vollständige Selbstreferenz liegt *im Denken des Denkens*. Das Geistige findet ‚seinen Boden in sich selbst‘, das Absolute als Eines *entflieht der Kunst* und ist Gegenstand des Gedankens.<sup>3</sup> Der Geist entzieht sich letztlich einer entsprechenden vollendeten Vereinigung mit einem Äußeren. Das Geistige wird in sich frei, hat in sich seine Realität, insofern es *in sich selbst* ist und *nicht in einem Anderen* seiner.

Diese Einsicht gehört Hegel zufolge der modernen Welt an. Es ist ein Inhalt gewonnen, der über die für die Antike prägende klassische Form wesentlich hinausgeht, denn in der Antike haben wir laut Hegel die Subjektivität nicht vordergründig als innerliches, subjektives Wissen, nicht dominant als Begriff, sondern wesentlich als *Vorstellung* – in der Mythologie als *Kunst-Religion*, welche das geistige Band dieser Gemeinschaften knüpft. Der Geist der modernen Welt hingegen sei ‚über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein‘ – ‚Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft‘.<sup>4</sup> In den früheren geschichtlichen Formationen, in den früheren Kulturen dominiert die *anschauende* und *vorstellende* Selbstvergewisserung – Kunst und Religion –, in der modernen hingegen das *denkende* Selbst-Verhältnis, das *begriffliche Wissen* der freien Subjektivität.

<sup>1</sup> Hegel (1970: 13, 112). Zu Hegels These vom Ende der Kunst: Vieweg (2007a) und Vieweg et al. (2015).

<sup>2</sup> Hegel (1970, 13: 140).

<sup>3</sup> Hegel (2003: 180).

<sup>4</sup> Hegel (1970: 13, 24. 141).

Diese Position stützt sich auf die fundamentale erkenntnistheoretische Unterscheidung von *Anschauung*, *Vorstellung* und *Begriff*, auf das Konzept der notwendigen ‚Übersetzung‘ der Vorstellung in den Begriff.<sup>5</sup> Dabei sind *Anschauung* und *Vorstellung* die Ausdrucksarten der Kunst, die *Vorstellungen* die der Religion und *der Begriff* die Darstellungsform der Philosophie. Den wahrhaften Inhalt gewinnt man Hegel zufolge erst im letzten Schritt des Übersetzens aus der ‚*Sprache der Vorstellung*‘ in die ‚*Sprache des Begriffs*‘.<sup>6</sup> Die *Vorstellung* steht dabei in der *Mitte* zwischen der sinnlichen Anschauung und dem Gedanken, zwischen sinnlicher Einzelheit und Allgemeinheit. Im Unterschied zur sinnlichen Anschauung haben wir schon eine Vergeistigung des Sinnlichen in Gestalt ‚innerer Bilder‘.

Das Geschäft der Philosophie bestehe somit darin, Begriffe an die Stelle von Vorstellungen zu setzen, statt um das ‚Heer der Metaphern‘ (Nietzsche) geht es in der Philosophie um die Phalanx des Begriffs. Der Geist könne aber nur ‚durch das Vorstellen hindurch und auf dasselbe sich wendend zum denkenden Begreifen fortgehen‘. Freie Geistigkeit, freie Subjektivität als Grundprinzip der Moderne vermag nicht mehr *zureichend* durch ästhetische Imagination, nicht mehr *hinlänglich* künstlerisch-mythologisch dargestellt werden, dieser Grundgehalt bedarf wesentlich der *denkenden* Erfassung und des *begrifflichen* Ausdrucks, er muss auf den Begriff gebracht werden. Die Kunst bleibt eine der wesentlichen, absoluten Weisen der Vergewisserung des Absoluten, aber sie verliert ihre frühere Dominanz. Der Dichter ist eben nicht derjenige, der *allein* den Namen eines Weisen mit Recht führt, die Poeten sprechen Wahrheit, aber in einer bestimmten, in sich begrenzten Form. Hegels Herangehen basiert auf der Erkenntnis, dass „die moderne Welt ihren Vernunftcharakter Zusammenhängen verdankt, die wesentlich nicht als ‚schöne‘ beschrieben werden können.“<sup>7</sup> Die moderne Welt der Freiheit von Denken und Wollen, die sich auf das allgemeine Recht und ein entsprechendes Rechtssystem gründet, kann adäquat nur im begrifflichen Denken erfasst werden. Als Nervenzentrum der Moderne gilt die freie Subjektivität, die ihrer angemessenen Darstellung durch die Kunst ‚entflieht‘ – ‚der Gedanke und die Reflexion haben die Schönheit überflügelt‘.<sup>8</sup> Der Kunst kann nur eine ‚partiale‘ Rolle<sup>9</sup> zugesprochen werden, sie hat ihre absolut verbindende und verbindliche Rolle verloren. Die Modernen sind darüber hinaus, „Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können [...] Mögen wir die griechischen

<sup>5</sup> Dazu: Vieweg (2008).

<sup>6</sup> Hegel (1970: 10 §§ 445-465). Die Überlegungen folgen in wesentlichen Punkten den Darstellungen des Verfassers in folgenden Arbeiten: Vieweg (2007a) und ders. (2008).

<sup>7</sup> Henrich (1970: 300).

<sup>8</sup> Hegel (1970: 13, 150).

<sup>9</sup> Henrich (1966: 15ff.).

Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.“<sup>10</sup>

Das Prinzip der modernen (romantischen) Kunst besteht in der Freiheit des Geistes, der zur absoluten Innerlichkeit wird. Der Mensch geht so in sich selbst zurück, steigt in die eigene Innerlichkeit hinab. Das Humane in Form der ‚Höhen und Tiefen des menschlichen Gemüts‘<sup>11</sup> steht im Zentrum, bildet den *einen* und *einzig* Gehalt der Kunst – „der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengestalt, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann“. Dieses Erscheinen des ‚unvergänglich Menschlichen‘ registriert Hegel als absoluten Gehalt moderner Kunst.<sup>12</sup> Daraus folgen einige entscheidende Bestimmungen für die Kunst in der Moderne, die Hegel als romantische Kunstform bezeichnet, sowie für die herausgehobene Position der Poesie. Dassetztere Moment soll hier in den Vordergrund gerückt werden, als ein substantieller Baustein von Hegels These der ‚Vergeistigung‘.

*Vom Stein zum Wort, von der plastischen Objektivität  
zur poetischen Subjektivität*

Die Entwicklung zur Vergeistigung manifestiert sich auch im ‚Material‘, in den Medien der Kunst, und zwar weltgeschichtlich vom Stein hin zur Sprache, verkürzt gesagt: vom Menschen in Gestalt der Skulptur bis hin zum Menschen als poetisches Bild. In der Optik Hegels dominiert Architektur die orientalisch-symbolische Kunst, die Skulptur die klassisch-antike und Malerei, Musik und Poesie dominieren die modern-romantische Kunst, wobei Hegel nicht von den allein bestimmenden Künsten spricht, sondern von ‚Zentralpunkten‘ der jeweiligen Stufe. In der modernen Kunstform vollzieht sich ein ‚idealtypischer‘ Aufstieg von der Farbe über den Ton hin zur Sprache, vom Mischen der Farb-Bilder in der Malerei über das Komponieren der Ton-Bilder in der Musik hin zur Kreation von Sprach-Bildern in der Poesie. Letztere gilt konsequenterweise als geistigste und allgemeinste Kunst. Sie basiert auf dem höchsten ideellen Zeichen, der Sprache.

Die Poesie wird ‚allgemeine Kunst, welche jeden Inhalt, der nur überhaupt in die Phantasie einzugehen imstande ist, in jeder Form gestalten und aussprechen kann‘.<sup>13</sup> Das eigentliche ‚Material‘, die sinnliche Äußerungsart ist jetzt

<sup>10</sup> Hegel (1970: 13, 140).

<sup>11</sup> Ders. (1970: 15, 237).

<sup>12</sup> Ebd., 238f.

<sup>13</sup> Ebd., 232.

die Phantasie selbst, die ‚Beschränkung auf einen spezifischen Inhalt und einen abgegrenzten Kreis der Auffassung und Darstellung‘ fällt hinweg.<sup>14</sup> Somit wird ein neues Selbstverhältnis konstituiert, die Phantasie bezieht sich auf die Phantasie, die Vorstellung auf die Vorstellung. Das innere Vorstellen ist sowohl Inhalt als auch Gegenstand, Material, Stoff. Dies bahnt den Weg zu einem *sinnlichkeitsloseren* Erfassen des Absoluten<sup>15</sup>, nicht zu einem *sinnlichkeitslosen* Darstellen. Die Naturbestimmtheit bleibt zwingend ‚am Geist‘, aber auf eine andere Weise als in der äußeren Natur. Mit Buchstaben, Wort, Sprache haben wir die Tendenz zum ‚Herausgehen aus der realen Sinnlichkeit und der Herabsetzung derselben‘.<sup>16</sup>

### *Hegel und die Zeichen machende Phantasie*

Die Kreationen der Phantasie verbleiben zunächst aber bloß im Innern. Das Moment des Seienden, die Ent-Äußerung, die äußere Vergegenwärtigung, die äußerliche Neu-Repräsentation als ein Schritt zur Objektivierung fehlt noch. Das zur inneren Selbstanschauung Vollendete, die bloße Synthese von Begriff und Anschauung, das bloß innerlich Subjektive muss als Seiendes bestimmt, zum äußeren Gegenstand gemacht werden. In dieser Tätigkeit, dem Äußern, produziert die Intelligenz neue Anschauungen, damit kehren wir auf höherer Ebene zum Ausgangspunkt ‚Anschauung‘ zurück. Im Zeichen wird der selbst konstituierten Vorstellung die eigentliche Anschaulichkeit hinzugefügt. Die Intelligenz macht sich – so Hegel – selbst zu einer Sache, zu einem Gegenstand, in dem die bloß vereinzelt Subjektivität überschritten ist, sie wird *Zeichen machende Phantasie*. In dem genannten Textstück von Hegels ‚Enzyklopädie‘ finden sich die Grundbausteine von Hegels Semiologie, einschließlich seines philosophischen Konzepts der Sprache und der Sprachzeichen. Darin erweist sich Hegel als einer der Begründer eines modernen philosophischen Verständnisses von Sprache, dem Medium von Literatur.

Indem die Intelligenz auf der Stufe der Phantasie willkürlich-frei und identisch sich auf sich selbst bezieht, ist sie schon zur Unmittelbarkeit zurückgekehrt und muss so ihre selbst geschaffenen Bilder und Vorstellungen als Daseiendes, Verobjektiviertes hinaus-stellen, als Anzuschauendes hinaus-setzen und erfüllt so die Geist-Struktur auf höhere Weise. Die Zeichen machende Phantasie konstituiert eine Einheit von selbst-geschaffenen, selbständigen Vorstellungen und

---

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Ebd., 235f.

<sup>16</sup> Ebd., 234.

einer Anschauung, wiederum eine höhere Identität von Subjektivität und Objektivität. Einem frei-willkürlich gewählten äußerlichen Gegenstand wird eine diesem fremde Bedeutung zugeschrieben, verliehen. Infolge dieser arbiträren Zueignung verschwindet der unmittelbare, eigentümliche Gehalt der Anschauung, ihr wird ein anderer Inhalt als innere Seele gegeben, als Bedeutung gegeben. Die Anschauung wird in der sinnlichen Äußerungsart des Zeichens depotenziert, sie gilt in der genannten Identität nicht als sie selbst, sondern als *etwas anderes* vorstellend – „Sie ist ein Bild, das eine selbständige Vorstellung der Intelligenz als Seele in sich empfangen hat, seine Bedeutung.“<sup>17</sup> Der Inhalt der Anschauung und der Inhalt, dessen Zeichen sie ist, gehen ‚einander nichts an‘. Eine Anschauung wird radikal transformiert, der vollen Souveränität der Intelligenz überantwortet und eine *erfüllte Raum-Zeit* geschaffen, kulminierend in der Sprache, *in der Zeit des Tons und dem Raum des Buchstaben*. Die Buchstabenschrift besteht daher ‚aus Zeichen der Zeichen‘. Das Wort gilt Hegel als die ‚der Intelligenz eigentümliche würdigste Art der Äußerung ihrer Vorstellungen‘<sup>18</sup>, als das verständlichste und ‚dem Geiste am meisten gemäße Mitteilungsmittel‘.<sup>19</sup> In dieser Konstruktion, der Er-Findung einer Zeichen-Welt erweist sich die Intelligenz als der Souverän der Zeichen, der Bedeutungen, als die frei-herrschende semantische Macht, welche auch die formelle Grundlage der Kunst darstellt, die unsere Erkenntnisse, unser Wissen aufzubewahren vermag und kommunizierbar macht.

Als Metapher für das Zeichen dient Hegel die von Jacques Derrida für einen Aufsatztitel gebrauchte Pyramide<sup>20</sup> „Das *Zeichen* ist irgendeine unmittelbare Anschauung, die einen ganz anderen Inhalt vorstellt, als den sie für sich hat; – die *Pyramide*, in welche eine fremde Seele versetzt und aufbewahrt ist.“<sup>21</sup> Auf höherem Niveau wird die Geist-Struktur wieder erreicht, speziell zunächst die geistgeborene, poetische Sprache.

### *Die Poesie als allgemeinste und geistigste Kunst*

Aus dem besonderen Vermögen des Poetischen erwächst zugleich eine Gefahr, dass die für die Kunst substantielle Verschmelzung der geistigen Innerlichkeit und des äußeren Daseins im Werk durch die Poesie tendenziell aufgelöst wird. Es kann zum Überschreiten der ‚Ineinsbildung des geistigen und sinnlichen

<sup>17</sup> Hegel (1970: 10, 270).

<sup>18</sup> Ebd., 273-275.

<sup>19</sup> Ebd., 272.

<sup>20</sup> Derrida (1988); Vieweg (2011).

<sup>21</sup> Hegel (1970: 10, 270).



Elements‘ kommen – die Dichtkunst droht sich ‚aus der Region des Sinnlichen ganz ins Geistige zu verlieren‘. Die Kunst gerät in das ‚Grenzgebiet‘, in den ‚Übergangspunkt‘ zur religiösen Vorstellung und zum philosophischen Denken.<sup>22</sup> Beim Stein als Stoff (Architektur, Skulptur) vermag dieses objektive Material dem ‚geistigen Gehalt nicht so unterworfen zu werden, dass der Stein zur adäquaten Gestalt des Geistes formiert werden könne, der äußere Stoff leistet ‚Widerstand‘ und lässt nur eine bestimmte, begrenzte Gestaltung zu. Umgekehrt erfolgt beim Wort, bei der Schriftsprache die weitest gehende negative Behandlung des sinnlichen Elements, worin dieses äußere Sinnliche zu einem bedeutungslosen Zeichen herabfällt.<sup>23</sup> Im poetischen Ausdruck werde die ‚äußerliche Objektivität der übrigen Künste zu einer inneren gewandelt‘, darin liegt die Kraft der dichterischen Bilder. Ein substantiell Wesentliches erfährt Darstellung in einer bestimmten, konkreten Gestalt, die Gattung in bestimmter Individualität. Beispiel wäre Schillers Ballade ‚Die Bürgschaft‘, in welcher es um den Tatbestand der Freundschaft geht. Dem Verstehen dieses Gedankens der Freundschaft wird noch eine Anschauung von dem zu verstehenden Objekt hinzugefügt, in Form des Narrativen, einer dichterischen Erzählung. Dies erfolgt im Unterschied zur ‚bildlosen Allgemeinheit‘<sup>24</sup>, dem Ikonoklasmus des begrifflichen Denkens, das ‚Grau in Grau malt‘: In der Freundschaft ist man – so Hegel in philosophischer Sprache – ‚nicht einseitig in sich, sondern man beschränkt sich gern in Beziehung auf ein Anderes, weiß sich aber in dieser Beschränkung als sich selbst.‘<sup>25</sup> Besonders hebt Hegel die uneigentliche Verbildlichung heraus, die Metaphern und die Gleichnisse, worin durch die Schilderung eines Anderen die Bedeutung des ersteren klarer wird.<sup>26</sup> Auch besteht die Differenz zwischen prosaischer und poetischer Sprache, während erstere z. B. vom Sonnenaufgang spricht, könnte Hegel zufolge der poetische Ausdruck beispielsweise lauten: ‚als die dämmernde Eos mit Rosenfingern emporstieg‘.<sup>27</sup>

Ein weiteres gravierendes Problem liegt in der sprachlichen Ausdrucksform selbst, insofern auch andere Formen wie das Prosaische sowie Religion, Wissenschaft und Philosophie sich auch auf diesem Terrain der Sprache bewegen. Hegel warnt hier ausdrücklich vor unzulässigen Vermischungen, vor Hybridgestalten, die auf der ‚Brücke‘ zwischen Dichtkunst und Philosophie kampieren, etwa in Gestalt einer *Transzendentalpoesie* oder der *Begriffsdichtung*, die weder Fisch noch Fleisch sind, weder Poesie noch Philosophie. Beispiele solcher

---

<sup>22</sup> Hegel (1970: 15, 235).

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> Hegel (1970: 7, 57).

<sup>26</sup> Hegel (1970: 15, 279).

<sup>27</sup> Ebd., 277.

‚Amphibien‘, solcher versuchten Amalgame sind auch die Tropen und die Hypotyposen, letztere als *Verbildlichung*, als anschauliche Vergegenwärtigung, wobei die Erscheinungsform unmittelbar vor die Augen treten soll. Der pyrrhonische Skeptizismus mit seiner Zentralthese, dass ‚er nicht argumentiere, sondern erzählend berichte, was ihm hier und jetzt *zufällig erscheint und geschieht*‘, muss diese Ausdrucksarten präferieren. Damit kann ein Anspruch auf philosophische Wahrheit nicht mehr erhoben werden, alles muss dahingestellt bleiben. Nietzsche zufolge ruhe alles Leben auf Schein, Täuschung und Perspektivität, wir besitzen ihm zufolge doch nichts als Metaphern der Dinge und kommen nirgends über die Vorstellungen hinaus.

Laut Hegel kann von je verschiedenen, spezifischen Ausdrucksformen des substantiellen Inhalts etwa in Literatur und Philosophie gesprochen werden, die Rede von den verschiedenen Darstellungsformen *innerhalb der Philosophie* zählt zu den unhaltbaren Versuchen. Hegel votiert so für das begreifende Denken in der Philosophie und für Bemühungen um eine klare und saubere *Unterscheidung* (nicht Trennung) von Vorstellung und Begriff, von Literatur und Philosophie, obschon die Grenzlinie schwer zu ziehen ist.<sup>28</sup> Dabei sind die wechselseitigen ‚Übersetzungen‘ zwischen beiden Sphären von zentralem Gewicht. Als interessanter Fall eines versuchten Übergangs oder Grenzübertretts kann der Roman „Titan“ von Jean Paul gelten, dem ein Essay über die Philosophie von Fichte, die „Clavis Fichtiana“, angefügt wurde, aber doch als Bestandteil des Romans.

Die spezielle Leistung der Poesie sieht Hegel in der ‚Umwandlung alles Daseins zum Dasein der von der Phantasie erfassten und gestalteten Idee‘, einer höheren Realität. Während das prosaische Bewusstsein den naiven Glauben an die Welt, einen einfachen Realismus pflegt, ist für die Phantasie nur *die Welt da*, die sich das poetische Bewusstsein erschaffen hat.<sup>29</sup> Das ‚Äußere‘ sinkt zu einem ‚Beiwesen‘ für die poetische Subjektivität herab – in Gestalt von Schrift und Ton –, und gilt nicht mehr als die adäquate Realität selbst. Dies verlangt aber zugleich immer neue *Inventions of the Imagination*<sup>30</sup>, ein beständiges Oszillieren und Neuerfinden, was positiv wie negativ zu den ‚Eichhörnchen-Seelen‘ der Dichter (Nietzsche) führt.

<sup>28</sup> Dazu Vieweg (2007) und (2008). Derrida zufolge muss an der Klärung dieser Grenzlinie weiter gearbeitet werden.

<sup>29</sup> Hegel (1970: 15, 279).

<sup>30</sup> Gray et al. (2011).

*Lebensläufe nach aufsteigender Linie und die spezielle Rolle der Poesie*

Als herausgehobene Darstellung durch die Poesie sieht Hegel die dichterische Beschreibung des Lebens eines *wirklichen, konkreten, besonderen* Subjekts. ‚Ich bin der einzige Inhalt meines Buches‘ – mit diesem Diktum hatte Montaigne die Grundform neuzeitlicher Literarizität begründet. Der Wesenszug von Kunst schlechthin – ‚Einzelheit und Besonderheit des Gestaltens‘ – manifestiert sich in der Moderne in der Konzentration der Darstellung auf diese besonderen Einzelnen, ihren *Charakter* und ihr *Schicksal*, der Darstellung in Form *literarischer Lebensläufe*. Theodor Gottlieb von Hippel hat mit dem Titel seines an Laurence Sterne’s „Tristram Shandy” orientierten Romans dieses Charakteristikum programmatisch fixiert: *Lebensläufe nach aufsteigender Linie*. Die literarischen Selbstgespräche, die poetischen Selbstporträts als Dialoge mit dem eigenen Ich bilden das neue Paradigma. Es geht um die Darstellung des ‚Lebens und der Taten‘ eines besonderen Individuums, um dessen ‚Lehr- und Wanderjahre‘, um das Reisen und das Flanieren in der eigenen Subjektivität, um die Entdeckungsreisen ins eigene Selbst mit seiner vielschichtigen Perspektivität und Dimensionalität. Es geht um individuelle Lebensvollzüge in ihrer Vielfalt und Zufälligkeit, um poetische Autobiographien als literarische Form eines Selbst-Verhältnisses, als *phantasievollle Selbst-Konstruktionen*, gemäß einem Satz von Laurence Sterne: „Alle Geschichten handeln von mir selbst.“<sup>31</sup>

Ein Musterbeispiel für die moderne Poesie sieht Hegel im „Tristram Shandy” von Laurence Sterne. Dieser Roman gilt ihm als Novum neuzeitlicher Literatur, dieser Romantypus repräsentiere den entscheidenden Paradigmenwechsel in der modernen Dichtkunst, ist somit ‚Vorbild‘ moderner Literatur schlechthin, *Paradigma moderner Kunst*. Im Anschluss an Hegels Lobpreis des wahren Humors bei Sterne mit seiner ‚Tiefe und dem Reichtum des Geistes‘, lesen wir: „Hiermit sind wir bei dem Schlusse der romantischen Kunst angelangt, bei dem Standpunkte der neuesten Zeit“.<sup>32</sup> In dieser Form des modernen Romans finden sich Charaktere in ihrer Bestimmtheit, Partikularität, Besonderheit dargestellt, die Subjektivität gewinnt die Eigentümlichkeit des Individuellen, Unverwechselbaren. Es geht um Selbst-Verhältnisse in metaphorischer, bildlicher Gestalt, um phantasievollle Selbst-Verständnisse, die höchste Weise der Darstellung von Freiheit, Individualität und Selbstbewusstheit in der Weise der modernen Dichtkunst – das moderne Ich, das sich poetisch auf sich selbst bezieht, die ‚Phantasie, die zur inneren Phantasie spricht‘.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Vgl. Vieweg (2003).

<sup>32</sup> Hegel (1970: 15, 231).

<sup>33</sup> Ebd., 236.

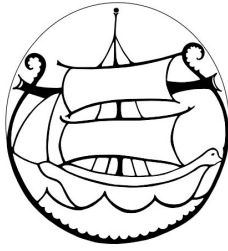
Dabei verwenden die Werke der Dichtkunst zum Zwecke der Verstärkung des sinnlichen Eindrucks von Malerei und Musik erborgte Mittel – Bilder und Töne, die in Sprachbilder ‚übertragen‘ werden, oder es konstituieren sich neue Kunstarten auf der Grundlage von Kombinationen der Künste – etwa die Oper als Verbindung von Architektonischem und Malerischem (Bühnenbild), der Musik und des Textes (Libretto). Spätere Formen sind der Film (Drehbuch), das Video oder die Graphic Novel. Hegels Verständnis der Poesie aus kunstphilosophischer Perspektive liefert jedenfalls einen spannenden, für heutige Debatten gewichtigen Beitrag zum Verständnis der Beziehung zwischen Dichtkunst und Philosophie.

## Literatur

- Derrida, Jacques (1988): Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie. In: Engelmann, Peter (Hg.): *Randgänge der Philosophie*. Wien.
- Gray, Richard T., Halmi, Nicholas, Handwerk, Gary J., Rosenthal, Michael A., Vieweg, Klaus (Hg.) (2011): *Inventions of the Imagination. Romanticism and Beyond*. Seattle.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1970): *Werke in 20 Bänden*. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Frankfurt a. M. Hieraus zitiert:  
 Hegel (1970, 7): *Grundlinien der Philosophie des Rechts*.  
 Hegel (1970, 10): *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften, III: Die Philosophie des Geistes*.  
 Hegel (1970, 13/15): *Vorlesungen über die Ästhetik, I/III*.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2003): *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* (Nachschrift Heinrich Gustav Hotho). Hg.: Gethmann-Siefert, Annemarie. Darmstadt.
- Henrich, Dieter (1966): *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*. (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel). In: Iser, Wolfgang (Hg.): *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Poetik und Hermeneutik II*. München.
- Henrich, Dieter (1970): *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*. In: Gadamer, Hans-Georg: *Stuttgarter Hegel-Tage 1970 (Hegel-Studien Beiheft 11)*. Bonn.
- Vieweg, Klaus (2003): *Komik und Humor als literarisch-poetische Skepsis – Hegel und Laurence Sterne*. In: Hüppauf, Bernd und Vieweg, Klaus (Hg.): *Skepsis und literarische Imagination*. München.
- Vieweg, Klaus (2007a): *Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur*. München.
- Vieweg, Klaus (2007b): *Das Bildliche und der Begriff. Hegel zur Aufhebung der Sprache der Vorstellung in die Sprache des Begriffs*. In: Vieweg, Klaus und Gray, Richard T. (Hg.): *Hegel und Nietzsche. Eine literarisch-philosophische Begegnung*. Weimar.
- Vieweg, Klaus (2008): *Religion und absolutes Wissen. Der Übergang von der Vorstellung in den Begriff*. In: Vieweg, Klaus und Welsch, Wolfgang: *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein kooperativer Kommentar zu einem Schlüsselwerk der Moderne*. Frankfurt a. M.
- Vieweg, Klaus (2011): *The Gentle Force over the Pictures: Hegel's Philosophical Conception of the Imagination*. In: Gray (2011).

Vieweg, Klaus; Iannelli, Francesca und Vercellone, Federico (Hg.) (2015): Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst. München.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Scheier, Claus-Artur: *Mython akousas*. Zum Grund der Dichtung bei Parmenides und Empedokles.

In: IZfK 5 (2022). 327-350.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-da69-7ac7

**Claus-Artur Scheier (Braunschweig)**

### *Mython akousas*

## **Zum Grund der Dichtung bei Parmenides und Empedokles<sup>1</sup>**

*Mython akousas. On the Foundation of Poetry in Parmenides and Empedokles*

Earliest Greek philosophy concurred with traditional poetry in its attempt to deliver cosmological thought about the Universe (τὰ πάντα); to this end, it used a paratactically descriptive prose style (Anaximander, Anaximenes). Adopted by a new kind of poetry criticizing the traditional myths as mere opinions (δόξαι) and mediated through its Pythagorean mathematization, philosophy gathers itself into its own critical principle: Identity (Xeno-phanes). Identity and Difference together (Heraclitus) differentiate the world-immanent Logos (λόγος ἐών). In human thought, this Logos presents itself as Judgement (κρίσις): Predication is reflected in a tropic prose style. The disentanglement of the resulting paradoxical unity of opposites calls forth the Principle of Contradiction and reinstates poetry as self-revelation of intellectual intuition (νοεῖν): while in the opinions of mortals, everything might be considered as merely asserted and ambiguous, contradiction is the ever-present presupposition in every act of thinking (Parmenides). The infinite progress of excluding contradiction (Anaxagoras) is itself dialectically shown as contradictory (Zenon): What remains is the perception of the sole, non-conceptualized phenomenon, whose apprehension existentially deepens into faith (πίστις). Linking up with pre-philosophical myth (Hesiod), it manifests itself once again as poetry, now already rhetorically (Empedocles).

*Keywords: pre-socratic philosophy, cosmological thought, parataxis, prose/verse, principle of identity, principle of contradiction, poetry, myth, rhetoric, faith*

---

<sup>1</sup> Ich danke den Herausgebern Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel für konstruktive Kritik und nachhaltige philologische Förderung.

## Einleitung

Wo die wirtschaftlich erstarkenden und koloniebildenden Stadtstaaten, die πόλεις des 7. und 6. vorchristlichen Jahrhunderts, sich ihrer selbst als Lebensform und nicht nur der Mittel, sondern auch der *Zwecke* ihres Tuns und Lassens zu versichern hatten, war es die Dichtung, die seit eh und je Rat und Auskunft gab – die rhapsodische Tradition Homers zunächst für die kriegerverfahrenen Adelsgeschlechter, komplementär die bodenständige Weisheit Hesiods, vor allem aber und über dies festigende Wiederholen von Althergebrachtem hinaus die äußerst beweglich und schmiegsam das Selbstverständnis der Stadt reflektierende Chorlyrik. Ein von hellenistischen Gelehrten aufgestellter Kanon von neun klassischen Lyrikern zählt sechs Chorlyriker und nur drei „Monodiker“ auf,<sup>2</sup> aber auch deren Lyrik war nicht privater Natur. Angesichts dieses trotz lückenhaftester Überlieferung immer noch erstaunlichen Reichtums gesellschaftlicher Klugheit, die auch die „letzten Dinge“ zur Sprache zu bringen wußte, mag man sehr wohl die Frage stellen: Warum überhaupt dies abstrakte System – die Philosophie?<sup>3</sup>

Nach allem entsprang sie nicht den Grübeleien von Einzelgängern, die, warum auch immer, da und dort begannen, sich Gedanken über „die Natur“ zu machen, vielmehr einem den Nachbarkulturen merklich fernerliegenden Interesse am Diesseits, an der anschaulich-mannigfaltigen Gegenwart, und wurde im Verlauf eines knappen Jahrhunderts zum integralen Bestandteil des Novums einer öffentlichen Diskussionskultur. Das λόγον διδόναι wird gewöhnlich übersetzt mit „Rechenschaft geben“,<sup>4</sup> aber das ist schief. Rechenschaft abzulegen war jeder Knecht verpflichtet gegenüber seinem Herrn, zuhächst dem personal gedachten Gott in den theokratischen Kulturen. Was die freien Bürger der Stadtstaaten *von sich* forderten und erwarteten, was dies, sich über die gemeinsamen Angelegenheiten ein *Urteil* zu bilden, das eigne Votum zu *begründen* – und die Begründungsstruktur des λόγος verlangt nach Letztbegründung.<sup>5</sup>

<sup>2</sup> Alkman, Stesichoros, Ibykos, Simonides, Pindar und Bakchylides; Sappho, Alkaios, Anacreon.

<sup>3</sup> In „seinsgeschichtlicher“ Brechung Heidegger (1956).

<sup>4</sup> „Daher ist alle Metaphysik im Grunde vom Grund aus das Gründen, das vom Grund die Rechenschaft gibt [griechisches Denken], ihm Rede steht [lateinisches Denken] und ihn schließlich zur Rede stellt [neuzeitlich-modernes Denken].“ (Heidegger [1957: 49]) Zu beachten ist die unscheinbare Rückung von ‚Begründen‘ zu ‚vom Grund die Rechenschaft geben‘, mit der allein Heideggers Rechnung mit dem „rechnenden Denken“ aufgeht.

<sup>5</sup> Das *moderne* Problem der Letztbegründung (Gethmann 1980) darf nicht darüber hinwegsehen lassen, daß schon seine *logische Matrix*, die Funktion, anders als die klassische Logik der Copula keine Begründung zuläßt und durch *Selbstbeschreibung* ersetzt. Hierzu Luhmann (1996; 1997: Kap. 5, 866-1149).



Jedenfalls veralteten die hergebrachten Wiederholungsstrukturen der Rhapsodik<sup>6</sup> allmählich im ausgehenden 6. Jahrhundert, rascher während und nach den Perserkriegen (seit 494).<sup>7</sup> Zwar, bemerkt Xenophanes (ca. \* 570), waren alle bei Homer in die Schule gegangen,<sup>8</sup> aber was Homer und Hesiod den Göttern „angehängt hatten“ (ἀνέθηκον), ist alles andere als vorbildlich: „Stehlen, Ehebrechen und einander Betrügen“<sup>9</sup> – die Generation von Xenophanes hatte kein Ohr mehr für die *mythische* Dimension der archaischen Göttergeschichten (wie sie schon in der „Ilias“ höfisch überformt war). Der etwas jüngere Simonides (ca. \* 557/6) stand durchaus noch in der orphischen Tradition,<sup>10</sup> aber auch das berühmte Grabepigramm auf die bei den Thermopylen gefallenen Spartaner spricht aus, wie nüchtern in die Welt zu sehen man gelernt hatte:

Wanderer, kommst du nach Sparta, verkündige dorten, du habest  
Uns hier liegen gesehn, wie das Gesetz es befahl.<sup>11</sup>

Sie gehorchten der Entscheidung der *Mitbürger* – weder dem Schicksal (μοῖρα) noch dem Willen des Zeus (βουλή Διός). Zum gemeinsamen, im engsten Sinn: politischen Boden und Grund war das *Argumentieren* geworden.<sup>12</sup> Dem entspricht ein neuer Typ des Dichters, „der fahrende Sänger“,<sup>13</sup> der, seinen Lebensunterhalt nicht selbsthaft aus ererbtem Vermögen oder Grundbesitz bestreitend, weit herumkam und dessen nun weniger naturkundliche als zeitgenössische ἱστορίη beim sonstigen Mangel verlässlicher Quellen ein begehrtes Gut gewesen sein mußte. Schon als Berichterstatter ein gern gesehener Gast, galt er aufgrund seiner Erfahrung überdies als Lehrer, der selbstverständlich Anrecht auf entsprechendes Honorar hatte.<sup>14</sup> Der „wichtigste Beitrag zur Erziehung eines Mannes“,

<sup>6</sup> Wohl auch im Zug der Verbreitung ihrer schriftlichen Vorlagen – die Bürger lernten Lesen und Schreiben.

<sup>7</sup> Die Rhapsoden hatten ihren Namen vom ἀοιδῶν ῥάπτειν, den Sang reihen, *parataktisch* denken – der Siegeszug des λόγος verdankte sich im Gegenteil seiner Kraft der *Hypotaxe*, weniger dem Vermögen zu komplexen Perioden als der Stringenz, Urteile zu Schlußfolgen zu verknüpfen, d. h. zu *reflektieren*.

<sup>8</sup> DK 21: B 10.

<sup>9</sup> Ebd. B 11.

<sup>10</sup> Quintilian: „Institutio oratoria“ 11, 2, 11, Cic. „De oratore“ 2, 352. Ganz selbstverständlich war das nicht (mehr). Ein erfolgreicher Faustkämpfer, der sich von Simonides besingen ließ, kürzte ihm das vereinbarte Honorar mit der Begründung, er möge sich den Rest bei den in seiner Digression geehrten Dioskuren holen – allerdings, will die Anekdote wissen, mit üblen Folgen für den Athleten.

<sup>11</sup> Schillers Übersetzung in: „Der Spaziergang“ 96 f. (1795).

<sup>12</sup> Das Kunstwerk überhaupt sei, schreibt Adorno, „seit der attischen Tragödie Verhandlung“ (1970, 152).

<sup>13</sup> Fränkel (1976: 374).

<sup>14</sup> Pikant, daß Xenophanes den Simonides einen Pfennigfuchser (κίμβιξ) gescholten haben soll (B 21).

läßt Platon Protagoras sagen, bestehe „im kompetenten Umgang mit Dichtung (περὶ ἐπῶν δεινὸν εἶναι)“.<sup>15</sup>

Wohl kann man Dichter wie Simonides und Xenophanes Proto-Sophisten nennen,<sup>16</sup> aber nicht ihres Finanzgebarens, sondern ihrer Innovationen im Bereich öffentlich verfügbaren Wissens wegen (wie Simonides die Erfindung der Mnemotechnik zugeschrieben wird).<sup>17</sup> Nicht weniger waren sie Wegbereiter des ebenfalls vielreisenden Herodot. Von Xenophanes sind die Titel zweier *historischer* Epen überliefert: „Die Gründung von Kolophon“ und „Die Auswanderung nach Elea“.<sup>18</sup>

### *Dichtung als Philosophie (Xenophanes)*

Auch Xenophanes wurde jahrzehntlang in Griechenland „herumgeworfen“.<sup>19</sup> Noch jung war er aus seiner Geburtsstadt Kolophon vertrieben worden „als der Meder kam“<sup>20</sup> und der persische Satrap Harpagos die jonischen Städte unterwarf. Berühmt wurde er durch seine spöttischen Polemiken („Silloi“). Entrüstet etwa zieht er her über die gemeingriechische Sportbegeisterung:<sup>21</sup> Besser als Manns- oder Pferdestärke bekäme den Städten *sein* solides Wissen (ἀγαθὴ σοφίη) – wie nämlich eine gute Verfassung (εὐνομίη) auszusehen habe. Auch darin waren die Griechen experimentierfreudig, mit dem Solonischen Athen und dem Pythagoreischen Kroton hatten sie Großbeispiele vor Augen, auf seinen Reisen dürfte Xenophanes die verschiedensten Verfassungen kennengelernt haben.<sup>22</sup> Siegeslieder waren anders als für Simonides, Bakchylides oder Pindar nicht sein Metier, aber er war Grieche und wußte, daß und warum der Sport ein nicht wegzudenkender Bestandteil der städtischen Kultur war. Was Xenophanes anprangert, ist die gedankenlose Überschätzung des Luxus überhaupt (wie er ihn schon in Kolophon erlebt hatte).<sup>23</sup> Das μηδὲν ἄγαν, „nichts übertreiben“, war

<sup>15</sup> Platon: Prot. 338e6-339a3.

<sup>16</sup> „Die Neuheit, daß ein Dichter Entgelt für seine Gedichte erhielt, führte unweigerlich dazu, daß Simonides in der modernen Forschung als ‚Proto-Sophist‘ betrachtet wurde“ (Robbins 2001).

<sup>17</sup> Mnemotechnik gehört selbstverständlich zur *oral poetry* und damit insbesondere zur rhapsodischen Tradition. Neu ist, daß sie als *Disziplin, methodisch* dargestellt und geübt werden kann.

<sup>18</sup> D. L. 9, 20.

<sup>19</sup> DK 21: B 8: Die Jahre werfen „meine Sorge“ (ἐμὴν φροντίδα) auf der griechischen Erde umher.

<sup>20</sup> Ebd. B 22, 5.

<sup>21</sup> Ebd. B 2, 4.

<sup>22</sup> Platons letztes Werk waren die umfangreichen Νόμοι (*Gesetze*), und Aristoteles legte eine Sammlung von 158 Πολιτεῖαι πόλεων („Verfassungen der Stadtstaaten“) an, von denen die „Athenische Verfassung“ durch einen Papyrusfund zum größten Teil erhalten ist (Flashar [1983]: 287).

<sup>23</sup> DK 21: B 3.

sprichwörtlich,<sup>24</sup> und als fahrender Sänger hatte er einen ausgeprägten Sinn für das Nützliche (χρηστόν, ὄφελος).<sup>25</sup>

Xenophanes erscheint als der erste aufgeklärte Mensch in dem geläufigen Sinn, vor keiner Tradition mehr das Knie zu beugen, nur weil sie Tradition ist. Die Tüchtigkeit (ἀρετή) ist es, die besungen werden soll,<sup>26</sup> und keine Titanen-, Giganten- oder Kentaurenkämpfe – das seien Einbildungen der Altvordern (πλάσματα τῶν προτέρων).<sup>27</sup> Die Sterblichen *meinen* nur (δοκέουσι), auch Götter würden geboren und hätten Gewand, Stimme und Gestalt wie sie selbst. Xenophanes setzt auf den Fortschritt (als erster, soweit wir wissen): Nicht die Götter haben uns ursprünglich alles beigebracht, die Sterblichen selber haben sich auf die Suche gemacht und allmählich das Bessere gefunden.<sup>28</sup> Der innerste Halt der Gemeinschaft bleibt gleichwohl die Frömmigkeit: Bei festlichen Anlässen sei von wohlgesinnten Männern zuvörderst Gott zu preisen mit Andacht (εὐφήμοις μύθοις)<sup>29</sup> und „gereinigtem Urteil“ (καθαροῖσι λόγοις).<sup>30</sup> Diese „Reinigung“ ist, wie die Fragmente sehen lassen, nicht länger nur eine Reinigung *der* Urteile, sondern *kraft der* Urteile, reflexiv. Xenophanes' religiöse Reform – Pythagoras hatte den Weg gewiesen – bricht mit den anthropomorphen Vorstellungen der homerisch-hesiodischen Epik: Mit den Göttern ist nicht zu *handeln*. Die Frömmigkeit trägt als Eingedenken ihren Lohn in sich selbst, ist nichts anderes mehr als der Ausweis einer vernünftigen inneren Verfassung, die Heiterkeit (εὐφροσύνη)<sup>31</sup> als die Helle des Urteils.

<sup>24</sup> Ein Spruch der „sieben Weisen“ (DK 10: 3., 2, 1).

<sup>25</sup> DK 21: B 1, 23, B 3, 1. Im Unterschied zur Sonne, soll er gesagt haben, „sei der Mond überflüssig“ (A 42).

<sup>26</sup> Wie schon in der unter dem Namen des Theognis überlieferten Sammlung von Elegien aristokratisch-oligarchischer Einstellung, deren älteste wohl in die vierziger Jahre des 6. Jahrhunderts zurückreichen. Der junge Nietzsche hat dazu publiziert: „Zur Geschichte der Theognideischen Spruchsammlung“ (1867). In „Zur Genealogie der Moral“ schreibt er (Erste Abh., Nr. 5, KGW VI-2, 276f.): Die Vornehmen „heissen sich zum Beispiel ‚die Wahrhaftigen‘: voran der griechische Adel, dessen Mundstück der Megarische Dichter Theognis ist. Das dafür ausgeprägte Wort ἐσθλός bedeutet der Wurzel nach Einen, der *ist*, der Realität hat, der wirklich ist, der wahr ist; dann, mit einer subjektiven Wendung, den Wahren als den Wahrhaftigen: in dieser Phase der Begriffs-Verwandlung wird es zum Schlag- und Stichwort des Adels und geht ganz und gar in den Sinn ‚adelig‘ über, zur Abgrenzung vom *lügenhaften* gemeinen Mann, so wie Theognis ihn nimmt und schildert“.

<sup>27</sup> DK 21: B 1, 22.

<sup>28</sup> Ebd. B 18. Sprichwörtlich bei Aristoteles („Metaphysik“ A 2, 983a18), vgl. „Physik“ α 1, 184a16-21.

<sup>29</sup> Also ohne die beliebten Skandalgeschichten wie die Episode von Aphrodites Seitensprung mit Ares (Homer: „Odyssee“ 8, 256-366) – Gegenstand des „homerischen Gelächters“ (ebd. 343, vgl. Homer: „Ilias“ 1, 599).

<sup>30</sup> DK 21: B 1, 14.

<sup>31</sup> Ebd. B 1, 4.

Wenn es den Honig nicht gäbe, hielte man die Feigen für viel süßer<sup>32</sup> – und so mit allem, was unmittelbar, d. h. je und je vor Augen liegt: es ist *relativ*. Im Unterschied zum verblassenden und unbrauchbar werdenden Mythos ist diese Relativität das Erbteil der Sterblichen (βροτοί) bis in die ἱστορίη hinein, die nurmehr für die menschenmögliche Nähe zu den Sachverhalten bürgen kann. Xenophanes macht sich darum nicht anheischig, die wirkliche Welt (τὰ ἔτυμα) zu beschreiben, wohl aber, ihr nach Kräften gerecht zu werden in unmythischer Darstellung.<sup>33</sup> Diese *sich* unterscheidende Reflexivität ist das Neue und eine Wendung unmittelbar nicht *der*, sondern *für die* Philosophie, deren Motiv in sich selber zu suchen sie bis dahin keinen Anlaß hatte. Die Traktate der frühen Ionier verstanden sich als Erweiterung der ἱστορίη und waren unbeschadet ihres nomothetischen Zugs eine Theorie der φύσις, aber keine Theorie der σοφία der φύσις. Wohl schaute die Reflexion sich an, reflektierte aber noch nicht auf diese neue Art der Anschauung. Nötig wird dies offensichtlich erst mit der pythagoreischen Zahlen- und Seelenlehre, die sich darum sogleich esoterisch verschließt. Wo aber wie bei Xenophanes als fahrendem Sänger und Gast homerisch geprägter Eliten eine neue Einsicht in Wettbewerb<sup>34</sup> treten wollte mit den überkommenen Auffassungen, war ihre Differenz nicht nur zu leben, sondern öffentlich zu bewähren. Xenophanes demonstriert das schlagend an der durchweg von der jeweiligen Perspektive abhängigen Verehrung einer anthropomorphen Gestalt der Götter<sup>35</sup> und faßt zusammen:

Und nie gab es einen noch wird es ihn geben,<sup>36</sup> der das, was verlässlich ist, gesehen hätte betreffs der Götter und auch, was ich sage über alles: Selbst wenn er es zuhöchst träfe und, was vollkommen ist, ausspräche (τετελεσμένον εἰπών),<sup>37</sup> er hätte es doch nicht *gewusst* (οὐκ οἶδε): denn Auffassung (δόκος) ist [wie ein Balken, δοκός] über alles gefügt (τέτυκται).<sup>38</sup>

<sup>32</sup> Ebd. B 38.

<sup>33</sup> Ed. B 35.

<sup>34</sup> Jedem Homer-Kenner war dies geläufig: „immer der Beste zu sein und hervorzuragen vor andern“ (Homer: „Ilias“ 6, 208).

<sup>35</sup> DK 21: B 14. Ochsen, Pferde und Löwen würden, wären sie Künstler, ihren Göttern die Gestalt von Ochsen, Pferden und Löwen geben (B 15) – ein Gedankenexperiment vor dem Hintergrund der Empirie (B 16: die Äthiopier und Thraker). Xenophanes mag zu dieser Einsicht schon früh gekommen sein; Herodot jedenfalls war überzeugt davon, daß die Perser nicht an die Menschengestaltigkeit der Götter glaubten „wie doch die Griechen“ (1, 131).

<sup>36</sup> οὔτις ἀνὴρ γένητ’ οὐδέ τις ἔσται in Plutarchs (*de audiendis poetis* 17 E) Textfassung (Xenophanes [1956: CCXX-CCXXII]).

<sup>37</sup> Wie etwa die Pythia in Delphi, von dessen Gott, dem Ἄναξ, Heraklit sagen wird, er rede nichts und verschweige nichts, sondern gebe Zeichen (σημαίνει) (DK 22: B 93).

<sup>38</sup> DK 21: B 34.

Umstandslos wird ΔΟΚΟΣ ΤΕΤΥΚΤΑΙ<sup>39</sup> zunächst an ἡ δοκός (Balken) als das geläufige Wort denken lassen und erst in der Reflexion auf den Zusammenhang auch an ὁ δόκος (Auffassung), ein Hapaxlegomenon nicht nur im gesamten klassischen Griechisch, rar auch im Hellenismus.<sup>40</sup>

Xenophanes ist der erste philosophische Denker, von dem mehr erhalten ist als einzelne Begriffe oder ein Satz, und er schrieb und lehrte als Dichter. Die frühe griechische Dichtung, die Epik, Chorlyrik, auch die monodische Lyrik war unbeschadet ihrer Lebensklugheit („Weisheit“) noch nicht *philosophisch*. In Solons großgedachter politischer Journalistik schien die Philosophie zwar strukturell vor,<sup>41</sup> aber wo sie, bei den Ioniern, als solche faßbar wird, mit der Lehre von der Gegenwart des Prinzips, der ἀρχὴ τῶν πάντων, ist ihr sprachliches Medium die Prosa. Daß Pythagoras nichts schrieb, erscheint weniger als bloße Besonderheit denn als Index eines geschichtlicher Einhalts, einer Sammlung auf die *unmittelbare* Gegenwart wie nachmals bei Sokrates. Unstreitig hat die ἱστορίη der ersten Philosophen „das Reich der Vorstellung revolutioniert“,<sup>42</sup> aber sie hatten, soviel überliefert ist, kein gesellschaftliches Programm. Pythagoras hingegen und Xenophanes treten mit Reformprogrammen ins Licht der Geschichte, und der fahrende Sänger trägt sein „solides Wissen“ im genauen Gegensatz zu Pythagoras in die *allgemeine* Öffentlichkeit – und eben darum als Dichtung, die anders als die Prosa nicht nur von einzelnen, sondern von *allen* gehört wird.

<sup>39</sup> Geschrieben wurde in Großbuchstaben und noch ohne die (erst hellenistischen) Akzente.

<sup>40</sup> Ein witziges Echo könnte Strepsiades' Replik in Aristophanes' *Wolken* sein (1495 f.): διαλεπτολογοῦμαι ταῖς δοκοῖς τῆς οἰκίας „Ich löse / Nur dort den Dachstuhl dialektisch auf.“ (Seeger 1952) – „Was ich hier tu? Was sonst, als dass / Ich haarspalt'risch den Dachstuhl dialogisier.“ (Rau 2016) – διαλεπτολογοῦμαι: „Concocted from λεπτολογεῖν (320) and διαλέγεσθαι“ (Dover 1989). Bei Parmenides wird sich Xenophanes' Balken in den bolzenbewehrten Riegel (βαλανωτὸς ὀχεύς, DK 28: B 1, 16) verwandelt haben.

<sup>41</sup> Scheier (2019).

<sup>42</sup> Hegel (1969) an Niethammer am 28. Okt. 1808: „Die theoretische Arbeit, überzeuge ich mich täglich mehr, bringt mehr zustande in der Welt als die praktische; ist erst das Reich der Vorstellung revolutioniert, so hält die Wirklichkeit nicht aus.“ (Nr. 135, 251-255)

*Philosophie als Dichtung (Parmenides)*

Mit Heraklit ist der Logos in die Welt gekommen,<sup>43</sup> mit Parmenides die Logik. Die 160 (nicht immer vollständig) überlieferten Verse seines Lehrgedichts<sup>44</sup> enthalten die ersten uns bekannten rein logischen Sätze wie „Es ist nämlich Sein, Nichts aber ist nicht“.<sup>45</sup> Damit ist der Widerspruch *als* Widerspruch zu denken, der Leitbegriff der Logik, zudem ein Reflexionsbegriff,<sup>46</sup> und mit ihm die Gegensatzstruktur überhaupt, wie Aristoteles sie in „De interpretatione“ exemplarisch für die gesamte klassische Logik formulieren wird. Daß die beiden (fast) Zeitgenossen Heraklit und Parmenides nichts voneinander gewußt hätten, bleibt eine historisch unwahrscheinliche und philosophisch fruchtlose Unterstellung. Wer vom wem? ist die historische Frage;<sup>47</sup> die philosophische: Welche Gedankenstruktur ist nicht ohne die andre begreiflich zu machen?

<sup>43</sup> Neben die tradierten Formen der Dichtung und die unpräzise beschreibende Prosa der ionischen Logographen tritt hier zum erstenmal eine prägnante Kunstprosa (Norden 1898), die mehr noch als die Lehre selbst zu Heraklits hartnäckigem Ruf beitrug, rätselhaft und dunkel zu sein. Wohlüberlegt und mit Fleiß (wie Cicero bemerkt, der es wissen mußte, „De natura deorum“ 1, 74, „De finibus“ 2, 15) hat Heraklit sich einen λόγος geschaffen, der die genaue Entsprechung seines Welt-Urteils (λόγος ἕών) ist, *performativ*, wie wir heute sagen (Austin 1962). Daß auch die Prosa das Zeug zur Kunst hat, ist mit andern Zielsetzungen von der Rhetorik der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts realisiert worden, namentlich durch Gorgias.

<sup>44</sup> Einschließlich der sechs Verse, die nur in der lateinischen Fassung des Caelius Aurelianus vorliegen (DK 28: B 18).

<sup>45</sup> DK 28: B 6, 1f.

<sup>46</sup> Zur Funktion der Reflexion als logischer Bewegung in der klassischen Philosophie wie im zeitgenössischen Denken Scheier (2016).

<sup>47</sup> Zum Beispiel Uvo Hölscher (1969: 63): „Für Platon ist Heraklits Philosophie eine Antwort auf die eleatische Lehre, auch zeitlich dieser folgend. In neuerer Zeit ist das Verhältnis umgekehrt worden, indem man in der Philosophie des Parmenides eine Polemik gegen Heraklit zu erkennen glaubte. Da Heraklits Schrift kaum vor den achtziger Jahren, wahrscheinlich erst nach 478, geschrieben worden ist, ergibt sich für eine solche Annahme die größte chronologische Schwierigkeit. Umgekehrt kann sich eine Datierung des Parmenides nach Heraklit zuletzt nur auf die fragliche Interpretation seiner Philosophie stützen.“ Fraglich sind zunächst Hölschers Versicherungen. Aus Platons Darstellung im „Sophistes“ ist für eine nachparmenideische Datierung Heraklits nichts zu gewinnen. Denn daß „die ionischen und sizilischen Musen“ (Heraklit und Empedokles) *später* gewesen seien (242d7), bezieht sich offenkundig nicht auf den zwölf Zeilen zuvor genannten Parmenides (242c4), sondern auf das „eleatische Völkchen, das mit Xenophanes und noch früher anfängt“ (242d4f.) drei Zeilen zuvor. Konsequenterweise müßte Hölscher annehmen, Heraklit habe auch gleich noch auf Melissos geantwortet. Die von Reinhardt (1985) übernommene Spätdatierung wiederum beruht auf „implausible hypotheses such as that no trace of self-government [...] would be possible in Ephesus until after its liberation from Persia around 478“ mit Bezug auf DK 22: B 121 (Kirk/Raven 1973: 183), und allerdings dürften den Persern die inneren Angelegenheiten von Ephesus gleichgültig genug gewesen sein.

Elea war eine ionische Neugründung in den frühen dreißiger Jahren des 6. Jahrhunderts. Xenophanes hat darüber berichtet, und falls er um 475 gestorben ist, spricht nichts dagegen, daß Parmenides ihn noch gehört hat. Für dessen Geburtsjahr ist 515 wahrscheinlicher als Apollodors Frühansetzung.<sup>48</sup> Als Angehöriger der wohlhabenden Oberschicht war er politisch tätig, von Beruf wohl Arzt (wie Alkmaion und Diogenes von Apollonia), was die kultische Aura seines Gedichts historisch plausibel machen würde, die der heraklitischen Prosa durchaus abgeht. Daß Parmenides überhaupt ein *Lehrgedicht* schreibt – darin wird ihm in seinem Jahrhundert nur noch Empedokles folgen –, wirkt zunächst archaisierend. Logische Sätze sind keine Kandidaten für poetische Exposition, ihr Medium ist die Prosa. Sie markieren die äußerste Grenze von „Komparation, Reflexion und Abstraktion“,<sup>49</sup> und noch der moderne Logiker Gottlob Frege wird meinen, ihr Reich in einem Jenseits aller Vorstellung suchen zu müssen, in dem die Gedanken nur ‚gefaßt‘ werden.<sup>50</sup>

Anders als Xenophanes war Parmenides kein Dichter von Haus aus – was mag ihn bewogen haben, den ehrwürdigen Erzählvers des Hexameters *argumentativ* zu nutzen? Das ist neu, und offensichtlich besiegelt er damit das von Xenophanes unter Beweis gestellte Ende des Mythos als Lehre,<sup>51</sup> sei es in orphischer, homerischer oder hesiodeischer Gestalt. Was daran irgend haltbar gewesen sein mochte,<sup>52</sup> bedurfte jedenfalls einer neuen Begründung, genauer: überhaupt einer *Begründung*, denn der Mythos begründet nicht, er erzählt. Deshalb ist die Aufgabe des dritten Teils von Parmenides' Gedicht, des sogenannten Doxa-Teils, nicht zu unterschätzen mit seinem „Du wirst wissen (εἶση) die ätherische Wirkkraft und im Äther alle / Zeichen (σήματα)“<sup>53</sup> und „So, wie die Auffassung will (κατὰ δόξαν), entsprang dies“.<sup>54</sup> Die φύσις, die als das Ganze dessen erschien, was sich von sich selbst her zeigt, hat sich im Licht des λόγος als ein Ganzes von *Zeichen* erwiesen und will *gelesen* werden.<sup>55</sup> Die Unruhe der transzendentalen Anschauung ist die *Oszillation zwischen Signifikant und Signifikat* (λέγειν τε νοεῖν τε).<sup>56</sup>

<sup>48</sup> Kirk/Raven 1973, 163-166. 263-256 – auch wenn der historische Wert von Platons Anekdote mehr als fragwürdig ist.

<sup>49</sup> Kant (1968): IX, 94, § 6 (Logik, zusammengestellt von G. B. Jäsche).

<sup>50</sup> Frege (1966: 43f., Fn. 5).

<sup>51</sup> DK 21: B 1, 22.

<sup>52</sup> Theagenes aus Rhegion soll um 525 v. Chr. die erste allegorische Homerdeutung gegeben und Apollon, Helios, Hephaistos mit dem Feuer, Artemis mit dem Mond, Aphrodite mit dem Begehren gleichgesetzt haben (DK 8) – er gilt als Stammvater der Philologie (γραμματική τέχνη).

<sup>53</sup> DK 28: B 10, 1f.

<sup>54</sup> Ebd. B 19, 1.

<sup>55</sup> Auch für Heraklit wird die Welt lesbar im *Zeichen* Apolls (DK 22: B 93).

<sup>56</sup> DK 28: B 6, 1.

Was κατὰ δόξαν entsprang, war zuerst Thema von Hesiods „Theogonie“ (auch der orphischen) und ist lesbar geworden im Licht der xenophaneischen Mythenkritik. Die „Theologen“, erinnert Aristoteles, hätten alles aus der Nacht hervorgehen lassen.<sup>57</sup> So auch Parmenides,<sup>58</sup> aber unterscheidend zwischen Auffassen und Wissen. Der Kosmos, den er wie Anaximander und anders als Heraklit entstehen und vergehen läßt, ist keineswegs bloßer Schein,<sup>59</sup> sondern eine *phänomenale Welt*. Darauf hat bereits Plutarch in seiner Polemik gegen den Epikur-Schüler Kolotes insistieren müssen: Früher als Sokrates und Platon sei Parmenides „sich bewußt gewesen, daß die φύσις sich einerseits dem Auffassen, andererseits aber auch dem Erkennen darbietet“.<sup>60</sup>

Als Sterbliche (βροτοί) machen die Menschen diesen Unterschied genau nicht, die Göttin (θεά) macht ihn. Melissos wird konfrontiert sein mit dem von den Sophisten entdeckten *subjektiven* Schein, worin die Götter vollends zur Sache des Glaubens geworden sind. Indem Parmenides, getreu der Maxime Heraklits, nicht auf ihn sei zu hören, sondern auf den λόγος,<sup>61</sup> die Göttin selbst sprechen läßt, bewährt sich ihm die *Objektivität* als die Lesbarkeit der Welt. Der Unterschied zwischen den „doppelköpfigen“ Sterblichen, die „nichts wissen“,<sup>62</sup> und der θεά besteht nurmehr darin, daß *ihr* diese Welt vollkommen durchsichtig ist. weil sie sie *als* phänomenal, nämlich in ihrem *Verhältnis zum Sein* zu begreifen weiß.

Das verdeutlicht das Verhältnis des vom philosophischen Ich gesprochenen Proömiums zu den beiden andern Teilen des Lehrgedichts, in denen allein die Göttin spricht. *Sie selbst* unterscheidet ihre Erörterung der Wahrheit (den sog. Aletheia-Teil) als verlässliche Argumentation und transzendente Anschauung (πιστὸν λόγον ἢ δὲ νόημα) von der Kosmologie (dem Doxa-Teil) als einem verfänglichen Kosmos ihrer Worte (κόσμον ἐμῶν ἐπέων ἀπατηλόν), der die sterblichen Auffassungen ins rechte Licht setzt.<sup>63</sup> Diese Kosmologie wiederum, deren Bedingtheit der reine Gedanke einsichtig gemacht hatte, ist die Voraussetzung für das Verständnis des einleitenden Quasi-Mythos,<sup>64</sup> so daß sich die Welt des

<sup>57</sup> Aristoteles: „Metaphysik“ λ 6, 1071b27.

<sup>58</sup> DK 28: B 12, 3-6, zurückzubeziehen auf B 8, 59.

<sup>59</sup> Das wird erst bei Melissos der Fall sein, der die eleatische Lehre vom Sein noch im sophistischen Horizont dialektisch (in Umkehrung des zenonischen Resultats) zu erneuern sucht.

<sup>60</sup> Plutarch: „Adversus Colotem“ 13 (vgl. DK 28: A 34): δοξαστόν/νοητόν.

<sup>61</sup> DK 22: B 50. Nicht auf mich, sondern auf das Urteil (οὐκ ἐμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου) hörend, ist mit ihm zu urteilen (ὁμολογεῖν), das sich Wissende sei: Eins Alles.

<sup>62</sup> DK 28: B 6, 4 f.

<sup>63</sup> Ebd. B 8, 50-53. Nicht nur die Menschen, auch ihre Auffassungen sind sterblich.

<sup>64</sup> Die Verse 1-23 sind die erste uns in der griechischen Literatur vorliegende durchgeführte Allegorie.



Proömiums und die Welt der *berichtigten* Auffassung, der „in allem angemessenen zwiefältigen Welt“ der Göttin, ihres διάκοσμος εοικῶς πᾶς,<sup>65</sup> über die Mitte der ἀλήθεια spiegeln. Diese Mitte allein erweist sich als aller Auffassung enthoben und insofern als voraussetzungslos im Ganzen einer Argumentation aus transzendentaler Anschauung.

Angesichts der spätestens<sup>66</sup> seit Xenophanes' ΔΟΚΟΣ und Heraklits häufigen Wortspielen zu notierenden Vorliebe der Vorsokratiker (auch Platons)<sup>67</sup> für den Doppelsinn von Schlüsselwörtern erübrigt sich das gelehrte Rätselraten darüber, welchen Namen der Göttin Parmenides hier verschwiegen haben mag.<sup>68</sup> Sie *ist* das, als was sie dem Schauen des philosophischen Ich *erscheint*: die Göttin, θεά, die die Schau ist, θέα.<sup>69</sup> Der Signifikant ΘΕΑ gerät kraft des Oszillierens des Akzents zwischen den beiden Signifikaten θεά und θέα in jene reflektierende Bewegung, die die Göttin sich selbst zuschreibt.<sup>70</sup> Sie *ist* diese *reflektierende Bewegung*, die sie *lehrt*.

*Reflexive* Strukturen waren seit Anaximander Sache der *transzendentalen* Anschauung,<sup>71</sup> Heraklit hatte sie vollständig entfaltet als den λόγος. Aber auch bei Heraklit waren nicht der λόγος und sein νοῦς in reflexiver Bewegung, sondern die Weltseele in ihren Metamorphosen. Aristoteles' Hinweis, Heraklit „habe für sich selbst nicht zusammengebracht (οὐ συνιείς), was er doch sagt“,<sup>72</sup> hat darum kein geringes Gewicht. In der Tat ist es erst Parmenides' Einsicht, daß nicht nur *etwas* in reflektierender Bewegung ist, sondern demzuvor sein Angeschautwerden. Die Anschauung selbst ist Bewegung, aber anders als Heraklits kosmische Bewegung nicht *einst* in sich zurückkehrend, sondern *als* in sich zurückkehrend: jetzt (νῦν).<sup>73</sup> So als *sich* anschauende Bewegung ist sie *zugleich* das, was „für sich ruht“. <sup>74</sup> Die grundstürzende Kraft dieses Gedankens liegt nicht primär in

<sup>65</sup> DK 28: B 8, 60.

<sup>66</sup> Paradigmatisch bereits als Odysseus' Οὐτις/οὐ τις (μὴ τις) in der Höhle des Polyphem („Odyssee“ 9, 366. 408. 410).

<sup>67</sup> Scheier 2012.

<sup>68</sup> Referiert bei Vetter 2016, 154-164.

<sup>69</sup> So auch Platon („Staat“ 582c7-9): „Die Schau des Seienden (τῆς δὲ τοῦ ὄντος θεας) aber, welche Freude sie macht, kann unmöglich ein anderer genossen haben als der Philosoph.“ Auch bei Parmenides ist die ΘΕΑ πρόφρων (B 1, 22). Im Märchenton dürfte man von „Frau Schau“ sprechen, vgl. Empedokles (DK 31: B 122) und Diels' Übersetzung.

<sup>70</sup> DK 28: B 5.

<sup>71</sup> Im Sinne Kants: „Ich nenne alle Erkenntnis *transzendental*, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt. („Kritik der reinen Vernunft“, B 25)

<sup>72</sup> Aristoteles: „Metaphysik“ κ 6, 1062a35.

<sup>73</sup> DK B 8, 5.

<sup>74</sup> Ebd. B 8, 29.

der erstmaligen Thematisierung von Sein, Nichts und Widerspruch, sondern im *doppelten Nicht* seiner sich negierenden Bewegung.<sup>75</sup> Sie ist im Gedicht sozusagen allgegenwärtig und bringt alles zusammen.<sup>76</sup>

### *Die Höhle des Polyphem*

Die Erde, der von den Sterblichen *erlebte* Ort des Todes, ist das bebende (von Erdbeben erschütterte) Herz der phänomenalen Welt,<sup>77</sup> sublunar die *wirkliche* Unterwelt. Diesen Häusern der Nacht, δώματα νυκτός, kehren die Sonnenmädchen den Rücken, indem sie die Schleier von ihren Häuptern nicht sowohl lüften als fortstoßen,<sup>78</sup> wie die wahre Gewißheit Entstehen und Verderben fortstößt, so daß sie „sehr weit entfernt“, in weitester Distanz zum Äther, „umherirren“.<sup>79</sup> Auffallen muß das Insistieren auf der πλάνη:<sup>80</sup> Die exemplarische Irrfahrt war die des Odysseus,<sup>81</sup> „der so weit umherirrte (πλάγχθη)“.<sup>82</sup> Daß er die sublunare Welt als eine *Höhle* durchwandert, erläutert der Plotin-Schüler Porphyrios in seiner Abhandlung über Homers Nymphengrotte.<sup>83</sup> Nach eigener Bezeugung knüpft er an alte Tradition an. Odysseus gilt exemplarisch als der, der hinauf will, über sich hinaus, „seine Seele zu retten und die Heimkehr der Freunde“.<sup>84</sup> Der Platoniker war vertraut mit dem Gleichnis der doxischen Welt als einer Höhle und dessen, der, „in diesem Leben träumend und schlummernd, ehe er hier erwacht

<sup>75</sup> Zur Verdoppelung Chantraine (1963 § 481), und Capelle (1968, s. v. μή). Das οὐ der Göttin verneint das μή stets als Ausdruck der δόξα (B 2, 3; 2, 5; 2, 7f.; 6, 2; 7, 1; 8, 7; 8, 61), sie selbst braucht μή nur in der Warnung vor dem Weg der Sterblichen (B 7, 3). Sie bestehen darauf, wie es zu sein hat (χρεῶν ἐστὶ), daß nämlich Nichtsein zu sein hat; die Göttin genügt sich selbst darin, daß Nichtsein nicht ist.

<sup>76</sup> DK 28: B 8, 1-49, zusammenfassend vier ontologische Argumente: Entstehen (6-13), Vergehen (14-21), Vollständigkeit (22-29), Vollkommenheit (42-49) sowie den Übergang von der inneren zu äußeren Anschauung (34-41). Die von Guido Calogero und Theodor Ebert vorgeschlagene Umstellung der Verse ist der Schlüssigkeit des Argumentationszusammenhangs wegen geboten, der aber auch nahelegt, 34-41 nicht zwischen 52 und 53 einzugliedern, sondern zwischen 49 und 50 (Ebert 1989). Daß sich der ganze Komplex dann in 20 (1-20) + 1 (21) + 20 (22-33, 42-49) Verse gliedert, mag immerhin Zufall sein, auffällig bleibt aber die Korrespondenz zum Proömium: 10 + 1 + 10. Auch B 8, 16 läßt sich wie B 1, 11 und B 8, 21 als „Achsenvers“ auffassen (vgl. B 6).

<sup>77</sup> Spiegelbildlich zum „unerschütterlichen Herz“ der Wahrheit (B 1.29: ἀτρεμὲς ἤτορ).

<sup>78</sup> DK 28: B 1, 10.

<sup>79</sup> Ebd. B 8, 28.

<sup>80</sup> Ebd. B 6, 5; 8, 28; 8, 55; 16, 1.

<sup>81</sup> Siehe Plotin: 1, 6, 8, 14-21.

<sup>82</sup> Homer: „Odyssee“ 1f.

<sup>83</sup> Porphyrios (1969). Hierzu Scheier (1997). Porphyrios bezieht sich auf Homer „Odyssee“ 13, 102-112.

<sup>84</sup> Homer: „Odyssee“ 1, 5.

ist, in die Unterwelt kommt und vollkommen in den tiefsten Schlaf versinkt“.<sup>85</sup> Die „Alten“, erinnert Porphyrios, hätten die Welt eine Grotte (ἄντρον) genannt, einen Kerker (φρουρά)<sup>86</sup> und Höhle (σπήλαιον), Empedokles spricht von der „überdachten Grotte“ (ἄντρον ὑπόστεγον).<sup>87</sup> Diese Alten sind offenbar die auch von Aristoteles zitierten Orphiker,<sup>88</sup> die „Theologen“. Sie „machten die Grotten zu einem Symbol der Welt und der innerweltlichen Mächte“, sagt Porphyrios, „haben die Grotten und Höhlen also angemessenerweise der Welt geweiht“. In der *Odyssee* heißt es von der Nymphengrotte:<sup>89</sup> „Und zwei Türen hat sie, die einen nach dem Nord zu, zugänglich für Menschen, die anderen nach dem Süden zu, göttlichere, und durch diese gehen nicht die Männer hinein, sondern der Weg der Unsterblichen ist es.“<sup>90</sup> Porphyrios verweist darauf, daß die Homerische Grotte an der „Bucht des Phorkys, des Meeresalten“<sup>91</sup> liegt. Homer selbst scheint damit eine Verbindung herzustellen zu jener andern Grotte, in der Odysseus und seine Gefährten Zeugen und Opfer von Menschenfresserei wurden. Phorkys ist nämlich der Großvater mütterlicherseits des Kyklopen Polyphem:

Ohnmacht hielt unseren Mut befangen (ἀμηχανίη δ' ἔχε θυμόν). Doch als sich der Kyklop den großen Wanst gefüllt mit dem Fraß von Menschenfleisch [...], lag er in der Höhle drinnen, hingestreckt [...]. Da gedachte ich in meinem großherzigen Mute (κατὰ μεγαλήτορα θυμόν), an ihn heranzutreten und, das scharfe Schwert von der Hüfte gezogen, es ihm in die Brust zu stoßen [...]. Doch eine andere Regung [ἕτερος θυμός] hielt mich. Denn auch wir wären dort in jähem Verderben umgekommen (ἀπολώμεθ' αἰπὸν ὄλεθρον): vermochten wir doch nicht, von den hohen Türen den gewaltigen Stein mit den Händen hinwegzustoßen (χερσὶν ἀπόσασθαι λίθον).<sup>92</sup>

Zweifellos denkt Parmenides die sublunare Welt von Mischung, entsetzlicher Geburt und Verderben als die Höhle der Menschenfresserei, wie sie nachmals auch Empedokles schildern wird:

Ebenso greifen den Vater der Sohn, die Kinder die Mutter,  
Reißen das Herz (θυμόν) ihnen aus und verschlingen das eigene Fleisch.<sup>93</sup>

<sup>85</sup> Platon, „Staat“ 534c6-d1 (Platon [1958]).

<sup>86</sup> Vgl. Platon: Phaed. 62b2-5.

<sup>87</sup> DK 31: B 120.

<sup>88</sup> Aristoteles: „Metaphysik“ λ 6, 1071b27. Näheres bei Guthrie (1950), Burkert (1968), dems. (1980) und Böhme (1970). Die Texte und Testimonien sind gesammelt in: Orphicorum Fragmenta (1922).

<sup>89</sup> Auch Kalypso ist eine Nymphe.

<sup>90</sup> „Odyssee“ 13, 109-112 (Schadewaldt 1966). Siehe Heraklit DK 22: B 120.

<sup>91</sup> „Odyssee“ 13, 96.

<sup>92</sup> Ebd. 9, 295-305 (Schadewaldt [1966]).

<sup>93</sup> DK 31: B 137, 5f.

*Dichtung als Verheißung (Empedokles)*

Aus Aristoteles' Dialog „Sophistes“ ist überliefert, Empedokles habe die Rhetorik erfunden, Zenon die Dialektik.<sup>94</sup> Empedokles, heißt es bei Diogenes Laertios, sei ein vorzüglicher Redner gewesen, Gorgias sein Schüler.<sup>95</sup> Als die eigentlichen Begründer der Rhetorik gelten die Syrakusaner Korax und Teisias,<sup>96</sup> aber Aristoteles' Behauptung dürfte über ihren historischen Wert hinaus philosophischen Belang haben. Im Dialog über die Dichter nennt er Empedokles einen „Homeriker“ kompetent in der Formulierung (δεινὸς περὶ τὴν φράσιν), einen Metaphoriker,<sup>97</sup> der sich auch aller übrigen poetischen Errungenschaften zu bedienen wußte.<sup>98</sup> Trotz dieser Fähigkeiten ist er für den Verfasser der „Poetik“ kein Dichter, eher Naturphilosoph (φυσιολόγος, nicht φυσικός): „Nichts ist Homer und Empedokles gemein als das Metrum“.<sup>99</sup> Nach Alkidamas' „Physikos“, notiert Diogenes, hätten Zenon und Empedokles etwa zur gleichen Zeit (bei) Parmenides studiert, danach sei Zenon seines eignen philosophischen Wegs gegangen, Empedokles habe sich Anaxagoras und Pythagoras zugewandt; Hermipp hingegen behaupte, Empedokles habe sich nicht an Parmenides, vielmehr an Xenophanes gehalten und erst später den Pythagoreern angeschlossen.<sup>100</sup>

Zur pythagoreischen Tradition zählt die Lehre von der Unsterblichkeit der Einzelseele. Bei Parmenides und Anaxagoras ist von Seele, wenn überhaupt, nur beiläufig die Rede. Beide denken das Eins- und Fürsichsein der allgemeinen *Vernunft* als die Wahrheit. Dies in prinzipieller Differenz zu Xenophanes, für den dem Menschen der Zugang zur göttlichen Wahrheit, das *Wissen* verwehrt bleibt.<sup>101</sup> Aber Xenophanes hatte sich, erinnert Aristoteles, noch „nicht verlässlich ausgesprochen“<sup>102</sup> und dachte als Dichter. Parmenides hingegen, sollte Xenophanes nicht ewig im Recht bleiben, braucht den althergebrachten Hexameter nurmehr, um eine *Offenbarung* zu verkünden. In dreiundzwanzig Versen berichtet das philosophische Ich von seiner Auffahrt über das Tor der Dike hinaus.

<sup>94</sup> Aristoteles (1886): Frg. 65 (D. L. 8, 57) = Aristoteles (1955): S. 15, Nr. 1.

<sup>95</sup> D. L. 88, 58.

<sup>96</sup> Hommel/Ziegler (1979: 1397): „Vor allem jedoch geht eine offenbar bereits differenzierte Lehre vom εἰκός, der ‚Wahrscheinlichkeit‘, auf sie zurück“.

<sup>97</sup> Ein Beispiel gibt „Poetik“ c. 21, 1457b24f. Zu Empedokles' Bild des Meers als „Schweiß der Erde“ (B 55) merkt Aristoteles an, das sei poetisch gewiß zureichend, aber naturkundlich lachhaft (A 25, „Meteora“ β 3, 357a24-28).

<sup>98</sup> Aristoteles (1886: Frg. 70) (D. L. 8, 57) = Aristoteles (1955): S. 67, Nr. 1.

<sup>99</sup> Aristoteles: „Poetik“ c. 1, 1447b17-20.

<sup>100</sup> D. L. 8, 56. Das „später“ dürfte auf die Reihenfolge der beiden Hauptwerke verweisen: „Periphyseos“ und „Katharmoi“, die „Reinigungen“.

<sup>101</sup> DK 21: B 34, 4.

<sup>102</sup> Aristoteles „Metaphysik“ A 5, 986b22f.

Danach spricht allein noch die Göttin (θεά), deren Rede der Jünger (κοῦρος) folgt wie die Vergewisserung (πειθώ) der Wahrheit: ἀληθείη γὰρ ὀπηδεῖ.<sup>103</sup> Von den κοῦραι, den Sonnenmädchen geleitet zur reinen Anschauung (θεά) ist dies philosophische Ich darum die wahre Gewißheit selbst, πίστις ἀληθής.<sup>104</sup>

Empedokles weiß von keiner Offenbarung. Zwar kann er die *Muse* der epischen Dichtung, Kalliope, bitten, ihm beizustehen, aber nicht, weil *sie* etwas zu offenbaren hätte, sondern weil *er* „eine gute Rede (ἀγαθὸν λόγον) einleuchten lassen“ möchte.<sup>105</sup> Das mag erklären, warum er überhaupt auf die traditionell metrische Gestalt der einnehmenden Rede zurückgreift, auf das „Glaubwürdige“, τὸ πιθανόν,<sup>106</sup> das *Prinzip* der Rhetorik *in statu nascendi*. Auch Parmenides' Sonnenmädchen überzeugen (πεῖσαν) die Dike mit „schmeichelnden Worten“,<sup>107</sup> aber Empedokles teilt weder Parmenides' spekulative Einsicht noch Anaxagoras' unmittelbare Gewißheit der autokratischen Vernunft.<sup>108</sup> Die *empirische* Gewißheit, daß Xenophanes gleichwohl im Recht sei, ließ sich kaum bestechender einführen als durch die Assoziation Hesiods, dessen Musen „viel Täuschendes zu sagen wissen dem gleichend, was ist“, und nur „wenn wir wollen, was wahr ist zu singen.“<sup>109</sup> So gilt es, einen sprachlichen Ausdruck (λέξις) zu wählen, wie ihn die „Treueversprechen“ (πιστώματα) „unsrer“ Muse fordern. Denn die Menschen „sind nur dessen gewiß (αὐτὸ μόνον πεισθέντες), was ihnen jeweils widerfuhr“.<sup>110</sup>

Einmal in den Fragmenten ist auch von Wahrheit die Rede, Empedokles weiß wohl (οἶδα), daß sie seinen μῦθοι beiwohnt, seinen Verkündigungen.<sup>111</sup> Aber was er verkündet, ist „*nicht mehr als* wozu sterbliche Klugheit (βροτεῖη μῆτις) bewegt“.<sup>112</sup> Denn das Ganze (ὅλον) „können die Menschen weder sehen noch hören noch mit der Vernunft umfassen“.<sup>113</sup> Die Wahrheit ist kein spekulatives Ithaka, kein parmenideischer Äther als Heimat und Herkunft. Bei Parmenides

<sup>103</sup> DK 28: B 2, 4.

<sup>104</sup> Ebd. B 8, 28.

<sup>105</sup> DK 31: B 131. Xenophanes hatte von seiner ἀγαθὴ σοφίη gesprochen (DK 21: B 2, 12. 14).

<sup>106</sup> Aristoteles: Rhet. α 2, 1355b26f.

<sup>107</sup> DK 28: B 1, 15 f.

<sup>108</sup> DK 59: B 12.

<sup>109</sup> Hesiod, Th. 27f.

<sup>110</sup> DK 31: B 2, 5, B 106 – obwohl sie es nach Heraklit auch dann noch nicht recht bedenken (DK 22: B 17).

<sup>111</sup> Ebd. B 114 – im Plural, während Parmenides' Göttin im Singular spricht (DK 28: B 2, 1).

<sup>112</sup> Ebd. B 2, 9.

<sup>113</sup> Ebd. B 2, 6-8.

folgte die Vergewisserung der Wahrheit, umgekehrt bei Empedokles. Die Wahrheit ist zur *Folgerung* (*conclusio*) geworden, die bei (παρά)<sup>114</sup> den Argumenten ist, sobald deren Gewißheit als zwingend erscheint. Das legitimiert Xenophanes' Bescheidung, niemand habe, „was verlässlich ist, gesehen“, denn „Auffassung ist über alles gefügt“, δόκος δ' ἐπὶ πᾶσι τέτυκται,<sup>115</sup> in Empedokles' Interpretation:<sup>116</sup> Die Wahrheit ist „mächtig lastend gefügt (τέτυκται) / für die Menschen, und eifernd<sup>117</sup> auf die Besinnung ist der Druck der Gewißheit (πίστιος ὀρμή)“. Niemand wüßte sich diesem Druck zu entziehen. Den Einen Gott konnte Xenophanes „ins ganze Himmelsgewölbe emporschauend“ *andenken*, wiewohl nicht denken: nicht vergegenwärtigen. Dies verwehrte eben der „Balken“ der sterblichen Auffassung. Parmenides lehrte die göttliche Reflexion zu *denken*, nachdem die Dike selbst, die Zeigerin des Widerspruchs,<sup>118</sup> den „bolzenbewehrten Riegel“<sup>119</sup> des Himmelsgewölbes vom reinen Äther gehoben hatte. So vermochte Anaxagoras den Einen Gott *voraussetzen*. Über der Auflösung jedoch des Problems der Privation, des Mehr oder Weniger,<sup>120</sup> wurde ihm das Seiende, bei Parmenides noch kein Gegenstand, zu den unendlich vielen gegenständlichen Seienden, vor deren Widerstand die Reflexion, in sich zurückgetrieben, sich als Begriff erfaßt (als implizite Definition). Der Begriff aber, das demonstrierte Zenon, ist angesichts des unbestreitbaren Phänomens die vor ihm *in sich* zurückgehende Reflexion. Sie muß sich setzen als Begriff des *Phänomens* und negieren als *Begriff* dieses oder jenes Phänomens, denn anders wäre es nicht *Gegenstand*, nicht von *unhintergebar*er Unmittelbarkeit. So ist die Reflexion notwendig dialektisch und kann keinen festeren Standpunkt beanspruchen als den empirisch erprobter Gewißheit, Empedokles' πίστις.<sup>121</sup>

„Dort mitten durchs Tor“ (der Dike), heißt es bei Parmenides, „lenkten die Mädchen geradeaus auf der Straße (κατ' ἀμαξιτόν) Wagen und Pferde. / Und zugewandt empfing mich Schau“.<sup>122</sup> Anders bei Empedokles: Das Göttliche sei nicht nahezubringen, in unsern Augen ankommend oder mit Händen zu greifen,

<sup>114</sup> Ebd. B 114, 1.

<sup>115</sup> DK 21: B 34.

<sup>116</sup> DK 31: B 114.

<sup>117</sup> Ein „eiuiger“ (eifriger, also eifernder) Gott (Luther [1545]; LXX θεός ζηλωτής) ist auch der Gott des Exodus (2. Mose 20, 5).

<sup>118</sup> DK 28: B 8, 13-16.

<sup>119</sup> Ebd. B 1, 16.

<sup>120</sup> Ebd. B 8, 23f.

<sup>121</sup> DK 31: B 3, 9-13, B 71.

<sup>122</sup> DK 28: B 20f. – ΘEA ohne Artikel.

„was für die Menschen doch die Heerstraße der Vergewisserung ist (πειθοῦς ἀμαξιτός), die in die Besinnung einfällt“.<sup>123</sup> Wohl bleibt die Himmelsstraße der Weg,<sup>124</sup> der jetzt aber nicht aus der überdachten Höhle<sup>125</sup> (des Polyphem) nach oben weist, vielmehr umgekehrt zurück ins Irdische. Den „willigen“ Wagen<sup>126</sup> lenken keine Sonnenmädchen, es ist die vielumwoben-vielerinnernde Muse (πολυμνήστη),<sup>127</sup> von der die kurzlebigen Menschen<sup>128</sup> wohl auch überallhin getrieben werden,<sup>129</sup> wenn das „was ihnen zu hören gebührt“ nicht aus Frömmigkeit stammt.<sup>130</sup> Die Mahnung ist nötig angesichts der Verlockung, erpicht auf Ruf und Ehre (εὐδόξιο τιμῆς) den Sterblichen ungescheut (θάρασει) mehr zu Ohren zu bringen als heiliges Recht erlaubt (ὀσίης πλέον), um alsdann „auf der Burg des Wissens zu thronen“, σοφίης ἐπ’ ἄκροισι.<sup>131</sup> Den Zeitgenossen dürfte kein Beispiel plastischer vor Augen gestanden haben als jener renommierte Νοῦς, der von Perikles „so überaus bestaunte (θαυμάσας)“<sup>132</sup> Anaxagoras – undenkbar, daß die Entwicklungen in der Hauptstadt des Attischen Seebunds nicht auch in Großgriechenland aufmerksam verfolgt und kommentiert wurden. Empedokles seinerseits wird sich in der Rolle des Wunderheilers und Sehers,<sup>133</sup> so scheint es, von „Unzähligen“ auf den ἄκρα πόλεως Agrigents feiern lassen.<sup>134</sup>

Der Pyrrhoniker Timon nennt ihn spitz einen epischen Marktschreier.<sup>135</sup> Empedokles habe sich, schreibt Diodor, Anaximander zum Vorbild genommen, Theaterallüren angewöhnt (τραγικὸν ἀσκῶν τῷφον) und wie ein Priester gekleidet.<sup>136</sup> Gorgias sei Augenzeuge seiner goëtischen Aktivitäten gewesen,<sup>137</sup> und noch die spektakuläre Geschichte von seinem Tod im Ätna birgt das Körnchen

<sup>123</sup> DK 31: B 133.

<sup>124</sup> Ebd. B 135.

<sup>125</sup> Ebd. B 120.

<sup>126</sup> Ebd. B 3, 4.

<sup>127</sup> Ebd. B 3, 3.

<sup>128</sup> Vgl. ebd. B 3, 4. 131, 1. Auch die Götter sind nicht ewig, nur langlebig (B 21, 12. 23, 8).

<sup>129</sup> Ebd. B 2, 6.

<sup>130</sup> Ebd. B 3, 4f.

<sup>131</sup> Ebd. B 3, 6.

<sup>132</sup> Plutarch, Perikles c. 5 (154 c).

<sup>133</sup> D. L. 8, 61.

<sup>134</sup> DK 31: B 112.

<sup>135</sup> D. L. 8, 67: ἀγοραίων / ληκητῆς ἐπέων.

<sup>136</sup> DK 12: A 8 (D. L. 8, 70, vgl. 73).

<sup>137</sup> D. L. 8, 59. Γόης: „der seiner Herleitung von γόος (,Totenklage‘) entsprechend ursprünglich den professionellen Totenkläger bezeichnet, der für die Toten die Verbindung zwischen Diesseits und Jenseits herstellt“ (Graf/Johnston 1999, 663). D. L. 8, 36 zitiert Timon, Pythagoras habe zu „goëtischen Ansichten“ geneigt.

Wahrheit einer Philosophie vor Publikum.<sup>138</sup> Der Zeitgenosse der blühenden Tragödie<sup>139</sup> verstand sich auf „die grossartige Manier, das Sich-in-Scene-Setzen“, das Nietzsche „Platon sammt seinen Schülern“ ansinnen wird.<sup>140</sup> Schon die „Katharmoi“ tragen Züge der Schau- und Prunkrede (ἐπίδειξις), in der Gorgias exzellieren wird.<sup>141</sup> Der Rhapsode Kleomenes soll sie in Olympia rezitiert haben,<sup>142</sup> kaum nur vor einem exklusiven Kreis von Pythagoreern.

Die seit Anaxagoras wirksame Transformation des Seienden zum Gegenstand ist die logische Bedingung der Möglichkeit der *Repräsentation*, auch der „Richtigkeit“ (ὀρθότης)<sup>143</sup> der Aussage im Verhältnis zum Sachverhalt. Die Problematik des dramatischen Prinzips, des *Theatrum mundi*, wurde noch nicht bei Aischylos und Sophokles, wohl auch noch nicht bei Ion von Chios fühlbar,<sup>144</sup> erst beim Verfasser des „Gefesselten Prometheus“<sup>145</sup> und jedenfalls bei Euripides.<sup>146</sup> Zunächst war die *Lebensform* „Drama“ nicht erprobt genug, um nicht selber noch authentisch zu sein. Hölderlin hat Empedokles einen „religiöse[n] Reformator“ genannt<sup>147</sup> – treffend auch im Blick auf die Tendenzen der frühen Pythagoreer und den politischen Einfluß von Anaxagoras wie später von Protagoras im perikleischen Athen.

Die „Physika“, in deren zyklische Struktur Empedokles die der „Katharmoi“ einträgt, waren bereits auf einen psychophysischen Parallelismus hin konzipiert.

<sup>138</sup> D. L. 8, 67ff.: Er sei nach seiner Verbannung aus Agrigent in die Peloponnes gezogen und dort gestorben. Aristoteles habe erklärt, er sei ein freier Mensch gewesen und jeder Art von Herrschaft abhold (ebd. 63).

<sup>139</sup> „Die Tragödie blühte und war umgemein populär, ein erstaunliches (θαυμαστόν) Erlebnis für Ohr und Auge“ (Plutarch, de gloria Ath. c. 5, 348 B C).

<sup>140</sup> Nietzsche (KGW VI-2, [Jenseits von Gut und Böse] Nr. 7).

<sup>141</sup> Platon: „Hippias“ I, 282bf.

<sup>142</sup> D. L. 8, 63.

<sup>143</sup> Gorgias: DK 82: B 6.

<sup>144</sup> DK 36. Daß „der glückliche Zufall (τύχη) sich in vielem vom Wissen (σοφία) unterscheidet und doch das meiste ihm ähnlich hervorbringt“ (B 3), konterkariert Anaxagoras' Νοῦς, aber verträgt sich gut mit Empedokles (DK 31: B 103, vgl. A 48).

<sup>145</sup> Griffith 1977.

<sup>146</sup> Vgl. Aristoteles' Aperçu, Euripides sei trotz struktureller Mängel der „tragischste“ von allen (Poetik 53a29 f.): Form und Inhalt driften auseinander. „[E]igentlicher Mittelpunkt“, schreibt Albin Lesky (1984, 175), sei für Euripides „ganz im Geiste der Sophistik der Mensch. Dessen Tun und göttliche Führung schließen sich für ihn in der Welt unlösbarer Widersprüche nicht mehr in einem ethischen Kosmos zusammen, und eben darin tritt er in den denkbar größten Gegensatz zu Aischylos“.

<sup>147</sup> Hölderlin: „Grund zum Empedokles“ (1998: I 876). Vgl. Nietzsche: „Eine Gruppe von Erscheinungen tragen alle diesen Reformations-Geist – die *Entwicklung* der *Tragödie*. Der *misslungene Reformator* ist **Empedocles**“ (KGW IV-1, „Nachgelassene Fragmente“, Sommer 1875, 6 [18], 181).



Die Metempsychose ist der Zyklus der vier Elemente<sup>148</sup> noch einmal, reflektiert als dessen (wiederum vorgestelltes) *Bewußtsein*, das sich darin im genauen Sinn als *tragische* und so als *religiöse* Reflexion erweist. „Wer sagen würde“, bemerkt Aristoteles, „Empedokles habe auf seine Weise behauptet, und *als erster* behauptet, das Schlechte und das Gute seien *Prinzipien*, der hätte wohl recht“.<sup>149</sup> Um so mehr, als Empedokles von den menschlichen Verhältnissen her denkt (die Liebe bringt die Menschen zusammen, die Feinde fliehen einander), deren Gewißheit er auch im Ganzen unterstellt (ἐν τῷ ὅλῳ).<sup>150</sup> Für die Weltphase zunehmenden Streits kann er darum an Hesiods Lehre von den fünf Zeitaltern anknüpfen,<sup>151</sup> deren erstes, das goldne, er von Kronos auf die „Königin Kypriis“ überträgt.<sup>152</sup> Dabei ist er nicht interessiert an der Charakteristik der aufeinander folgenden Geschlechter; genug, daß dem gegenwärtigen Geschlecht „schwere Sorgen (μέριμναι)“ bevorstehen.<sup>153</sup> Denn Empedokles weiß Rat, wo Hesiod vor Zeus’ unergründlichen Beschlüssen resigniert: „und vom Bösen wird keine Erlösung (ἀλκή) sein!“<sup>154</sup> Wovon der bäuerliche Hesiod nur erzählen konnte, das vermag der Großstädter zum tragischen Knoten zu schürzen, dessen Lösung καθαρσις heißt. Er hat die *Erfahrung des Grundes* gemacht für den geschichtlichen Abstieg der Menschheit in die heillose Gegenwart: Die *Peripetie* ist das erste Blutvergießen und der erste Verzehr von Fleisch.<sup>155</sup>

Hätte Zenon gegen *Empedokles* argumentieren wollen, hätte er nicht dialektisch argumentieren dürfen.<sup>156</sup> Die phänomenale Gewißheit ist der gemeinsame Boden, den die Dialektik im Resultat immer nur berührt, aber auf dem erst Empedokles sich anbaut. Die beiden anthropozentrischen Reflexionsgestalten Liebe und Streit sperren sich der Dialektik. Der Differenz von Wahrheit und Gewißheit bleibt Empedokles noch durchaus inne, der Wahrheit jedoch ist ihre ätherische

<sup>148</sup> Wurzeln, ῥιζώματα – im offenkundigen Rückgriff auf die pythagoreische Schwurformel von „Quell und Wurzel (ρίζωμα) der nie versiegenden Natur“ (DK 58: B 15), jetzt freilich losgelöst von der mathematischen Spekulation.

<sup>149</sup> Aristoteles, „Metaphysik“ A 4, 985a7-9.

<sup>150</sup> Aristoteles, „Physik“ θ 1, 252a28-30.

<sup>151</sup> Hesiod, „Werke und Tage“ 109-201.

<sup>152</sup> DK 31: B 128, 3, vgl. B 73, B 75, B 98, B 128, 4-7, B 130.

<sup>153</sup> Ebd. B 11, 1. 3; B 110, 7; B 2, 2; B 22, 8. Zu μέριμναι = Sorgen vgl. Hesiod, „Werke und Tage“ 178 f., 200 (ἄλγεα λυγρὰ) und den Hymnus an Hermes 44, 160. Anders als Heidegger war Schopenhauer feinhörig für Empedokles: „Vor Allem aber ist, unter den Lehren des Empedokles, sein entschiedener Pessimismus beachtenswerth. Er hat das Elend unseres Daseyns vollkommen erkannt und die Welt ist ihm, so gut wie den wahren Christen, ein Jammerthal, – Ἄτης λειμών [B 121.4].“ (Schopenhauer 1988, 43)

<sup>154</sup> Hesiod, „Werke und Tage“ 201.

<sup>155</sup> DK 31: B 136f.

<sup>156</sup> Die Suda verzeichnet, Zenon habe eine Ἐξήγησις τῶν Ἐμπεδοκλέους geschrieben (DK 31: A 5, DK 29: A 2).

Gegenwart aufgekündigt: Sie ist zur *Verheißung* geworden, zum *als* Noch-nicht eingeholten Noch-nicht. An Verheißungen wird *geglaubt*.<sup>157</sup>

Xenophanes, Heraklit und Parmenides hatten sich kraft der transzendentalen Anschauung gegen das menschliche Auffassen, das  $\delta\omicron\kappa\epsilon\acute{\iota}\nu$  gewandt. Noch, und entschieden bei Parmenides, blieb der transzendentalen Anschauung die Gewißheit verpflichtet,<sup>158</sup> die sich bei Zenon und Empedokles nicht minder entschieden davon distanziert. Selbständig tritt sie jetzt auf als die Selbstgewißheit der freien Individualität des Polisbürgers: Die alles menschliche Auffassen überholende unmittelbare *Gewißheit ohne transzendente Anschauung* ist der *Glaube*. Einerseits bleibt er gegen die dialektisch zu Fall gebrachte Spekulation  $\delta\acute{o}\zeta\alpha$ . Der Glaube als solcher, vor seiner Institutionalisierung, ist so wesentlich ein *Inneres*, daß er von außen betrachtet immer als *bloße* Auffassung, härter: als *Aberglaube* erscheint, die Unerschütterlichkeit der Gewißheit als bloße Verstocktheit gegenüber Argumenten. Andererseits ist der Glaube die in eine *Unmittelbarkeit* reflektierte Auffassung, der gegenüber die Reflexion *als solche* nurmehr den Status der *bloßen* Reflexion haben kann, wie sie sich in der zenonischen Dialektik selber zum Opfer fällt. Die traditionelle Einheit von Ritus, Kultus und Mythos hat ihrer Form nach *im Individuum* Wurzel geschlagen und wird damit eigentlich erst zur definierten *Religion*.

Etwa zwei Jahre nach der Gründung von Thurioi 444/3 wurde Sophokles' „Antigone“ aufgeführt, in der sich zum erstenmal in der europäischen Geschichte die Reinheit des Glaubens an das göttliche Gesetz ausspricht gegenüber der Fehlbarkeit der menschlichen Gesetze. „Die Vernunftform“, schreibt Hölderlin, „die hier tragisch sich bildet, ist politisch und zwar republikanisch, weil zwischen Kreon und Antigonä, förmlichem und gegenförmlichem, das Gleichgewicht zugleich gehalten ist.“<sup>159</sup> Dies Gleichgewicht reflektiert die anaxagoreische Mentalität, den Glauben der transzendentalen Anschauung (gen. obj. und subj.), der Perikles zu seinen großen Unternehmungen beflügelte,<sup>160</sup> jene

<sup>157</sup> Im Rückblick auf die geschichtliche Gestalt der „offenbaren Religion“ heißt es in Hegels „Phänomenologie des Geistes“: „Wir sehen das Selbstbewußtseyn [...] sich innerlich werden und zum Wissen des In-sich-seyns gelangen [...]. Indem *ansich* diese Einheit des Wesens und des Selbsts zu Stande gekommen, so hat das Bewußtseyn auch noch diese *Vorstellung* seiner Versöhnung[:] die jenseits liegende Versöhnung; was aber als *gegenwärtig*, als die Seite der *Unmittelbarkeit* und des *Daseyns*, ist die Welt die ihre Verklärung noch zu gewarten hat.“ (Hegel 1980, 420 f.)

<sup>158</sup> DK 28: B 1, 30, B 2, 4, B 8, 12. 28.

<sup>159</sup> Hölderlin 1998: II 376.

<sup>160</sup> Die  $\mu\epsilon\gamma\acute{\alpha}\lambda\alpha$   $\epsilon\pi\rho\alpha$ , die nur der Gemeinsinn ( $\acute{o}\mu\acute{o}\nu\omicron\nu\omicron\iota$ ) ermöglicht (Demokrit, DK 68: B 250).

„guten Hoffnungen und unerschütterliche Verehrung“<sup>161</sup> eines Gottes, der „nurmehr reine und unvermischte Vernunft ist“, νοῦς καθαρὸς καὶ ἄκρατος.<sup>162</sup> Wie auch immer die politische Entwicklung in Athen verlief, Zenons Dialektik hatte die transzendente Anschauung desavouiert, und Empedokles mußte vollends, mit Kant zu sprechen, jenes vormalige „Wissen aufheben, um zum *Glauben* Platz zu bekommen“.<sup>163</sup> Bei Anaxagoras erschien er anknüpfend an Parmenides noch als die unmittelbare Einheit des Vernunft-Glaubens, dessen Naturlehre (φυσικὸς λόγος) sich unbefangen auf den Kampf mit dem Aberglauben und seiner panischen Furcht vor ungewöhnlichen Himmelserscheinungen einließ. Bei Empedokles emanzipiert der Glaube sich in einer Selbstbeschreibung, deren rhetorische Remythisierung der ionischen Tradition Rückhalt fand bei Hesiod, dem „Lehrer der meisten“.<sup>164</sup> Im heimatlichen Akragas wie da oder dort in den unteritalienischen Städten dürfte der reformatorische Samen vorübergehend auch fruchtbaren Boden gefunden haben,<sup>165</sup> im übrigen aber beschränkt geblieben sein auf orphisch-pythagoreisch orientierte Sekten, vor allem im weltläufigen Athen. Offensichtlich waren auch den Thuriern eigentlich empedokleische Tendenzen fremd, wenn sie sich von Protagoras die Verfassung entwerfen<sup>166</sup> und ihre sakrale Ordnung von einem andern prominenten Mitglied des perikleischen Kreises (Lampon) einrichten ließen.

Mag Glaube also unwiderleglich sein kraft seiner *Perspektive*, eines *Wechsels* der Perspektive ist er dennoch fähig. Wie der Arzt durch Medikamente eine Besserung des körperlichen Gesundheitszustands, erreicht Protagoras die Besserung der *Selbstwahrnehmung* kraft der Reflexion (λόγοις) aus dem, was wahrgenommen wird, auf das *Worin* seiner kommunikativen Fixierung.<sup>167</sup>

Ich behaupte,

läßt Platon den Protagoras des ihm gewidmeten Dialogs sagen,

daß der wichtigste Beitrag zur Erziehung eines Mannes im kompetenten Umgang mit Dichtung besteht. Das heißt imstande sein, bei dem von den Dichtern Gesagten zu verstehen (συνιέναι), was treffend (ὀρθῶς) gedichtet ist und was nicht, und zu wissen, wie man das analysiert (διελεῖν) und im Zweifelsfall begründet (λόγον δοῦναι).<sup>168</sup>

<sup>161</sup> Plutarch: „Perikles“ 6.

<sup>162</sup> Ebd. 4.

<sup>163</sup> Kant (1968: III, B XXX).

<sup>164</sup> Heraklit: DK 22: B 57.

<sup>165</sup> Vgl. Pindars zweite olympische Ode für Theron von Akragas (476).

<sup>166</sup> 444/443 (D. L. 9, 50).

<sup>167</sup> Platon: Theaet. 167a4-6. Als Buchtitel ist Καταβάλλοντες (sc. λόγοι) (*Kataballontes*) bezeugt (DK 80: B 1) – das *Umwerfen* steht im Dienst der *Umkehr*.

<sup>168</sup> Platon, Prot. 338e6-339a3. Der Dialog weist dem Dichter (Simonides) die Aufgabe der Priesterin (Diotima) im *Symposium* zu: beide insistieren auf dem μέσον und nötigen Sokrates damit zur Abkehr von der eleatischen Logik (Scheier 1990/1991).

Die Dichtung als Lehre ist damit zum Gegenstand wissenschaftlichen Argumentierens geworden – wiewohl nicht als zu *beschreibender*, sondern als zu *reflektierender* Gegenstand in der Erziehung und Selbsterziehung des Bürgers zum verantwortlichen ζῶον πολιτικόν.<sup>169</sup> Hinfort vermochten Glaube wie Wissen sich je auf ihre Weise mit den *Auffassungen* zu arrangieren, sind als Gestalten der *Selbstgewißheit* seit Empedokles aber in ein Spannungsverhältnis getreten, das sich, vergleichbar dem Verhältnis von Familie und Staat, als fruchtbares Motiv immer neuer gesellschaftlicher wie philosophisch-theologischer Kompromisse erweisen wird.

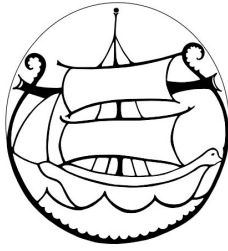
## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1970): Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften. Band 7. Frankfurt a. M.
- Aristophanes (1952): Die Wolken. In: Sämtliche Komödien. Übersetzt von Ludwig Seeger. Band 1, Zürich.
- Aristophanes (1989): Clouds. Edited with introduction and commentary by K. J. Dover, Oxford.
- Aristophanes (2016): Die Wolken. In: Aristophanes: Komödien. Band I. Griechisch und deutsch. Übersetzt, eingeleitet und kommentiert von Peter Rau. Darmstadt.
- Aristoteles (1886): Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta. Collegit Valentinus Rose. Leipzig.
- Aristoteles (1955): Aristotelis fragmenta selecta. Rec. W. D. Ross. Oxford.
- Austin, J. L. (1962): How to do Things with Words. New York.
- Böhme, Robert (1970): Orpheus. Der Sänger und seine Zeit. Bern.
- Burkert, Walter (1968): Orpheus und die Vorsokratiker. Bemerkungen zum Derveni-Papyrus und zur pythagoreischen Zahlenlehre. In: Antike und Abendland. Band 14. 93-114.
- Burkert, Walter (1980): Neue Funde zur Orphik. In: Inf. zum altsprachlichen Unterricht. Band 2. 27-42.
- Capelle, Carl (1968): Vollständiges Wörterbuch über die Gedichte des Homeros und der Homeriden. Darmstadt.
- Chantraine, Pierre (1963): Grammaire Homérique. Tome II: Syntaxe. Paris.
- Diels, Hermann/Kranz, Walther (1952): Die Fragmente der Vorsokratiker. 6. Auflage. Berlin. [DK]
- Diogenes Laertius (1970): Lives of Eminent Philosophers. With an English translation by R. D. Hicks. London/Cambridge, MA (1925). [D. L.]
- Ebert, Theodor (1989): Wo beginnt der Weg der Doxa? Eine Textumstellung im Fragment 8 des Parmenides. In: Phronesis 34. 121-138.
- Flashar, Hellmut (1983): Aristoteles. In: Flashar, Hellmut (Hg.): Grundriss der Geschichte der Philosophie Begründet von Friedrich Ueberweg. Die Philosophie der Antike. Band 3: Ältere Akademie – Aristoteles – Peripatos, Basel/Stuttgart.

<sup>169</sup> „Der Mensch ist von Natur das in die Polis gehörende Tier, und wer von Natur und nicht durch Geschick (διὰ τύχην) ohne Polis ist (ἄπολις), der ist entweder elend (φραῦλος) oder mehr (κρείττων) als ein Mensch“ – und Aristoteles zitiert „Ilias“ 9, 63 („Politik“ α 2, 1253a3-5).

- Fränkel, Hermann (1976): *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums. Eine Geschichte der griechischen Epik, Lyrik und Prosa bis zur Mitte des fünften Jahrhunderts.* München (<sup>1</sup>1962).
- Frege, Gottlob (1966): *Der Gedanke. Eine logische Untersuchung.* In: Patzig, Günther (Hg.): *Gottlob Frege: Logische Untersuchungen.* Göttingen. 30-53.
- Gethmann, Carl Friedrich (1980): *Letztbegründung.* In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Band 5. Basel. 251-254.
- Graf, Fritz/Johnston, Sarah Iles (1999): *Magie, Magier.* In: *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.* Band 7. Stuttgart. 662-670.
- Griffith, Mark (1977): *The Authenticity of Prometheus Bound.* New York.
- Guthrie, W. K. C. (1950): *The Greeks and Their Gods.* London.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1980): *Phänomenologie des Geistes.* In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Gesammelte Werke.* Band 9. Hg. von Wolfgang Bonsiepen und Reinhard Heede. Hamburg.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1969): *Briefe von und an Hegel.* Hg. von Johannes Hoffmeister. Band 1. Hamburg.
- Heidegger, Martin (1956): *Was ist das – die Philosophie?* Pfullingen.
- Heidegger, Martin (1957): *Die onto-theo-logische Verfassung der Metaphysik.* In: Heidegger, Martin: *Identität und Differenz.* Pfullingen.
- Hölderlin, Friedrich (1998): *Sämtliche Werke und Briefe.* Hg. von Michael Knaupp. 3 Bände, Darmstadt (<sup>1</sup>München/Wien 1992).
- Hölscher, Uvo (1969): *Parmenides: Vom Wesen des Seienden. Die Fragmente.* Griechisch und deutsch. Frankfurt a. M.
- Homer (1966): *Die Odyssee.* Deutsch von Wolfgang Schadewaldt. Zürich.
- Hommel, H./Ziegler, Konrat (1979) : *Rhetorik.* In: *Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike.* Band 4. München. 1396-1414.
- Kant, Immanuel (1968): *Werke in zehn Bänden.* Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt.
- Kirk, G. S./Raven, J. E. (1973): *The Presocratic Philosophers.* Cambridge [UK] (<sup>1</sup>1957).
- Lesky, Albin (1984): *Die griechische Tragödie.* Stuttgart.
- Luhmann, Niklas (1996): *Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft.* In: Hellmann, Kai-Uwe (Hg.): *Protest. Systemtheorie und soziale Bewegungen.* Frankfurt a. M. 79-106.
- Luhmann, Niklas (1997): *Die Gesellschaft der Gesellschaft.* Frankfurt a. M.
- Luther, D. Martin (1545): *Biblia. Das ist : Die gantze Heilige Schrifft Deudsch.* Wittenberg.
- Nietzsche, Friedrich (1967 ff.): *Werke. Kritische Gesamtausgabe.* Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York. [KGW]
- Norden, Eduard (1898): *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance.* 2 Bände. Leipzig.
- Orphicorum Fragmenta* (1922). Collegit Otto Kern. Berlin.
- Platon (1958): *Politeia.* In: *Platon. Sämtliche Werke.* In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Band 3. Hamburg.
- Porphyrios (1969): *The Cave of the Nymphs in the Odyssey. A Revised Text with Translation.* By Seminar Classics. Band 609. Buffalo.
- Reinhardt, Karl (1985): *Parmenides und die Geschichte der griechischen Philosophie.* Frankfurt a. M.

- Robbins, Emmet (2001): Simonides. In: Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Band 11. Stuttgart. 573-575.
- Scheier, Claus-Artur (1990/1991): Die Einheit des *Protagoras*. Zu Bau und Ort eines platonischen Dialogs. In: Abhandlungen der Braunschweigischen Wissenschaftlichen Gesellschaft (BWG). Band 42. Göttingen. 127-145.
- Scheier, Claus-Artur (1997): Spelunca. Überlegungen zu einem orphischen Thema. In: Weismüller, Chr. (Hg.): Kontiguitäten. Texte-Festival für Rudolf Heinz. Wien. 31-37.
- Scheier, Claus-Artur (2012): Kratylos oder der Anfang. In: Forster, Iris/Heinz, Tobias/Neef, Martin (Hg.): Sprachdenker. Frankfurt a. M. 229-242.
- Scheier, Claus-Artur (2016): Luhmanns Schatten – Zur Funktion der Philosophie in der medialen Moderne. Hamburg.
- Scheier, Claus-Artur (2019): Solons Musenelegie. In: Zeitschrift für Kulturphilosophie. Band 13, 2019/1. 150-154, 155-165.
- Schiller, Friedrich (1980/81): Sämtliche Werke in fünf Bänden. Auf Grund der Originalausgabe hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München.
- Schopenhauer, Arthur (1988): Parerga und Paralipomena. Band I: Fragmente zur Geschichte der Philosophie. In: Lütkehaus, Ludger (Hg.): Werke, Zürich.
- Vetter, Helmuth (2016): Parmenides. Sein und Welt. Die Fragmente neu übersetzt und kommentiert. Freiburg/München.
- Xenophanes (1956): Untersteiner, Mario (Hg.): Senofane. Testimonianze e frammenti. Firenze.



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Dowthwaite, James: The Poet as Fate: Schopenhauer's Literary Vision. In: IZfK 5 (2022). 351-373.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-40ae-66a1

**James Dowthwaite (Jena)**

## **The Poet as Fate: Schopenhauer's Literary Vision**

### *The Poet as Fate: Schopenhauer's Literary Vision*

The claim that a thinker concerned with the development of a totalizing metaphysical system can be a literary philosopher may seem hard to justify. For Arthur Schopenhauer, the entire world is the representation or appearance of the will to life, the metaphysical essence of all being. And yet, because this will must always appear and always take form, it is only formally that we can grasp it, only in concrete instances. For this reason, the poet “shows us how the will behaves under the influence of motives and reflection. He presents us this for the most part in the most perfect of its appearances” (*WWRII*, 310). In this paper, I will argue that Schopenhauer finds a philosophical approach which comes to rest on literary foundations and which alights at key moments on the strength of his literary as well as his philosophical forebears. I will do this by means of looking at how Schopenhauer treats the concept of fate. It is my contention that the fatalism inherent in Schopenhauer's ethics is a direct result of a fundamentally literary approach to the concept. This enables us to conceive of fate from a literary and not solely from a metaphysical standpoint. I will begin by outlining the place of the literary in Schopenhauer's philosophy, including a brief account of those writers whose work he incorporates into his analysis, and then I will demonstrate its relation to his fatalism.

*Keywords: Schopenhauer, fate, will, narrative, poetry, phenomena, thing-in-itself, Goethe, Byron, Shakespeare*

“The dramatic or epic poet should know that *he* is fate, and hence, like fate, be inexorable” (*WWRII*, 453).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Schopenhauer (2018: II 453). Subsequent textual references are to this edition and will be designated by the abbreviation ‘*WWRII*’.

There is certainly no scarcity of treatments of Schopenhauer's influence on nineteenth and twentieth century letters. Most notable, of course, is Schopenhauer's contributions to the structural and philosophical elements of Wagner's operas, and his providing the framework within which and against which Friedrich Nietzsche was to develop his own philosophy.<sup>2</sup> It is beyond his own century that Schopenhauer's philosophy was really extended to world literature. Thomas Hardy, Joseph Conrad, Jorge Luis Borges, Marcel Proust and Samuel Beckett are just some of those who have either acknowledged their debt to Schopenhauer or who have had it acknowledged for them by scholars.<sup>3</sup> In the French language, Schopenhauer had an influence on decadent and symbolist writing, notably through Joris-Karl Huysmans, who used elements of Schopenhauer's thought in his « À rebours » (1884).<sup>4</sup> Similarly, Maurice Maeterlinck's interest in the fatalistic elements of his philosophy is well-known.<sup>5</sup> In German literature, his influence is, of course, vast. To name but two examples: Thomas Mann famously wrote the introduction to a book on Schopenhauer in 1938, while Kelly Coble has explored the debt which Robert Musil owes to Schopenhauer in his „Der Mann ohne Eigenschaften“.<sup>6</sup> From all of this, we can see how accommodating Schopenhauer's ideas were for the intense productivity of *fin de siècle* writing, particularly in its pessimistic moods.

This is a well worn topic. What is less explored, however, is the reason why there was such an intense literary interest in Schopenhauer's ideas; why, in other words, Schopenhauer's aesthetics lend themselves so well to literary concerns. There are three reasons why writers may have been attracted to Schopenhauer's work. One is that it is overtly contemptuous of professorial philosophy, meaning that there is no institutional loyalty nor any academic coterie surrounding the ideas in it; though a professional philosopher, Schopenhauer's temperament is amateur. Second, his philosophy is more accessible than most idealist works. His style is clear and poetic, rather than dry and verbose. Third, and this is the reason that I will explore below, there is something intensely literary about his philosophy: for his concepts, he relies as much on an interest in aesthetic practice as he does on theory. Literariness is imbedded into the work itself. This might

<sup>2</sup> The contentious relationship that Wagner and Nietzsche both had towards Schopenhauer's work (and to each other) is covered in a recent essay by Robert Cowan, in which he covers the extent to which Wagner was influenced by the philosopher. See Cowan (2014).

<sup>3</sup> See, for example: Hardy (1985), Knowles (1994: esp. 77-83,) Ray (2008), Li (2016), Beckett (1931), Acheson (1978: esp. 169).

<sup>4</sup> West (1971: 313).

<sup>5</sup> Johach (2008). Johach demonstrates the extent to which Schopenhauer influenced Maeterlinck's writing in the natural sciences, rather than his plays. Maeterlinck's fatalistic marionette plays, however, clearly demonstrate Schopenhauerian ideas and images.

<sup>6</sup> See Mann (1938), Coble (2006).



explain why his influence was greater in the arts than it was in aesthetic theory. One sees this in particular in his conception of fate, which is best understood as the form which the will to life takes in its phenomenal manifestations. Fate plays a key role in Schopenhauer's work, and he most often describes the individual life's relation to it in terms of a character in a tragedy, or a figure in an epic poem. It may be objected, of course, that these are simply privileged metaphors, demonstrations of the breadth of Schopenhauer's learning. While that may also be true, if we look closely at Schopenhauer's use of the literary, we see that he does not use it as embellishment for his philosophy, but rather as evidence, as cornerstone, and as embodiment for all of his ideas. His work is thus irreducibly aesthetic and therein lies the attraction for artists and writers.

At the heart of his philosophy is a fatalistic ethics, one which is based on the recognition that we are mere appearances, or forms, of the will. As appearance or representation of the will, we are not free to determine what happens in our lives. The will is free to determine us. In his discussions of the freedom of the will, Schopenhauer has recourse to the notion that human life, indeed all life, is governed by the interrelations of causes and effects, such that in retrospect we are like characters in a drama, one which always turns out to be a tragedy, as our only way out of emotional suffering is the renunciation of all willing. On the surface, this is a powerful illustration, a privileged metaphor, which Schopenhauer uses to give a concrete form to the deterministic structure of the universe. On closer inspection, however, we see that the very structure of Schopenhauer's universe relies on the form of his metaphor, to such an extent that it is a literary conception of fate, and not the scientific notion of causality, that operates in his ethics.

### *Schopenhauer's Theory of the Will and Representation*

Before we come to the literary aspects of Schopenhauer's thought, however, it is worth recounting the central tenets of his philosophy in order to see where the literary fits into it. "The world is my representation" (*WWRI*, 23).<sup>7</sup> This famous line, which opens "The World as Will and Representation" (1819) contains, Schopenhauer claims, the entirety of his philosophy. It is perhaps more useful, however, to begin deeper in Schopenhauer's project with the other pillar of his metaphysics: will. According to his theory, the world and everything in it are representations (or manifestations) of the Will-to-Life (hereafter, "will"),

---

<sup>7</sup> Schopenhauer (2014: I). Subsequent textual references are to this edition and will be designated by the abbreviation "*WWRI*".

the single ground of all existence, a striving for existence itself which is embodied in all being. All life on earth, for example, is a manifestation of this will, and all things are held together by their shared participation in the act of willing: “all the parts and aspects of the world agree with each other because they belong to a single whole” (*WWRI*, 109), Schopenhauer writes, and this whole is the will. Kant’s separation of appearances (phenomena) and things-in-themselves (noumena) is maintained by Schopenhauer but the distinction undergoes a transformation. There is only the noumenon of the will to life. Thus, although we are used to speaking of “my will” or “your will”, as if these were emotions that came from our own individuality, we can only really speak of one grand act of willing, over which we have no control. We merely represent it.

What is this will? It is perhaps best conceived as the foundation of all being, and the reason for all existence. In his “Prize Essay on the Freedom of the Will”, Schopenhauer argues that everything in the world exists by virtue of the law of cause and effect with the one exception of the will, which is the ground of being (and thus has no cause). As the essence of all life itself, including our own, the will is wholly at liberty in that it is beyond the laws of cause and effect. When it takes form, however, be it as a mountain or as a poet, it does so in a pattern, and this pattern we call the laws of physics, governed above all by the law of causation. This law of causation is the form of the will. As beings, we are determinations of the will and are, therefore, subject to the law of causation. This he calls the “principle of sufficient reason”, also following Kant. This principle is the nature of the appearance of the will and means, in essence, that everything in existence must have a cause: although the will is free in and of itself, its appearance in the world is deterministic, as it has the structure of a long, and for us inescapable, chain of cause and effect.

For Schopenhauer, life is willing. The will cannot be grasped as such, primarily because our categories of thought are bound up with the law of causation: we can only observe the world of representation. We can only understand the will by means of certain metaphors, of which fate is one of the primary cases. We may trace back any event, any phenomenon, to an ultimate cause, but the will itself cannot be traced back at all, since it is the sole transcendent force, the Absolute (to use a term from Schopenhauer’s rival, Hegel), indeed, since it is everything. It is only by renouncing our claims to selfhood that we can be free. As individuals, we are wholly determined; only as part of the will itself can we be free.

That the will as such is *free* follows from our view that it is the thing in itself, the content of all appearance. But...everything that belongs to appearance, i. e. is an object for the subject of cognition as an individual, is on the one hand a ground, on the other hand a consequent, and in this last capacity is thoroughly and necessarily determined, which is to say: there is no sense in which it can be other than it is. The whole content of nature, all of its appearances, is thus thoroughly necessary, and the necessity of each part, each appearance, each event, can in every case be

demonstrated, since there must be a ground on which it depends as a consequent (*WWRI*, 313).

But we should not ascribe to the will a certain consciousness or intention. The universe is, for Schopenhauer, wholly irrational. "The will", he writes, "is striving without aim and without end" (*WWRI*, 347). The ultimate content of all existence, then, is a meaningless striving for existence itself; all plants, all animal life, all of humanity, is nothing more than an appearance or representation whose entire meaning is derived from an ultimately meaningless will. What matters for his philosophy is the recognition of this will. The task of the philosopher is to engage in grasping that the truth of the universe is in a wholeness as grounded only in a meaningless, directionless striving. All that there is, all that we are, is a representation of a force for existence itself. This force, this will, is the only true freedom and, as representations of it, this freedom is inaccessible to us: we are compelled by the will's free and directionless striving.

This insight is at the heart of Schopenhauer's famous pessimism. From the smallest stone to the most libertine poet, from each atom in the universe, we are chained to the directionless striving of the will. Our conception of our freedom, whether it be freedom of movement or freedom of conscience, is, for Schopenhauer, an illusion. Although we are far more complex organisms than stones, we are no less constrained by the will than they are. Schopenhauer's vision of humanity is, then, one in which:

every individual, every human face and its life history is just one more short dream of the infinite spirit of nature, the persistent will to life; it is just one more fleeting image jotted playfully on its infinite page, space and time, and is allowed an infinitesimal existence (compared with these), before it is erased to free up room. (*WWRI*, 348)

But even here there is a caveat from Schopenhauer's side. Whether it be consolation or curse, humanity does stand in a privileged relationship to the will. While we share with animals consciousness and instinct, in our capacity for rational speculation, we are able to grasp the nature of the universe, to comprehend the spirit of nature, and to recognise ourselves as mere appearance of the will. By recognising ourselves as appearance (which is to say, as form), we are better able to understand the nature of life itself, supposedly the goal of poetry, metaphysics and natural science.

But what are we meant to do with the realisation that we are nothing but appearance of the will to life? Schopenhauer claims that all suffering in the world is due to the painful processes through which the will to life relentlessly pursues the continuance of its own existence. The strains of life, the pain, decay, sorrow that we feel is really just the force of the will in us, and when we die, this force will continue in other people, in other things. Is there a way out of this? Schopenhauer says that there is and it lies in our ability to resign our willing: to give up wanting things, striving after things, having ambitions for ourselves

and to instead transcend these emotions by watching life pass by as a dream; we may not be able to choose what we will, but we can resign from willing altogether. Instead of trying to preserve ourselves at all costs, we can achieve a state analogous to the *nirvana* of Buddhism, where we see ourselves at one with the universe, dissolving our egoism into a universal state.

Schopenhauer was always at great pains to distance his theories from those of fatalism and it is instructive to look at the final paragraph of the second volume of the “World as Will and Representation”, which concludes the entire thesis. Here Schopenhauer repudiates “that doctrine that refers the existence of the world, along with the critical condition of the human race within the world, back to some absolute necessity”. However, he also rejects those opponents of such fatalism who “deduc[e] the world from the free act of will of a being located outside the world”. What he claims to offer is a “third way”: “the act of will from which the world arises is our own” (*WWRII*, 662-663). The will, which we are, is free because it is in essence liberated from the principle of sufficient reason. There are reasons, however, to be suspicious of Schopenhauer’s attempt to distance himself from fatalism: when considered from the perspective of the individual in their concrete existence and not from the perspective of the will in general, we become caught in a fatalistic universe. The will does, indeed, appear to us as both an absolute necessity, seeing as everything that happened in our lives was determined from beyond, and as something outside the world, in that we might recognise a distinction between appearance and reality.

Yet it is still not clear what this has to do with literature specifically. As it stands, the notion of a causality of appearances directed by a blind, aimless will to life sounds like a matter for the natural sciences on the one hand, and metaphysics on the other: how they are unified and what role the human sciences and art can play remains unclear. The answer lies in the way in which human beings frame their understanding of the will to life and its appearances. While we may follow Schopenhauer in agreeing that there is a monist will to life, and that this will is free of the causality of sufficient reason, and that everything that we are and that has happened to us in our lives was a result of this aimless will, we may still object that it does not appear so to us. Indeed, Schopenhauer builds this into his argument. Following Kant, he argues that the moral and aesthetic locus of the will is the individual subject. Indeed, although we may grasp the objective, noumenal nature of the will conceptually and abstractly, we experience it wholly subjectively and concretely: we experience it not as the will to life but as our will, or as the will of others, or as an external force that works on us, that causes us to suffer or that grants us favours. The root of our existence may be a directionless metaphysical will but the appearance of our lives is structured, temporal, and therefore graspable as a sequence of events, all of which appear dictated from without by what Schopenhauer calls “external necessity” (by the will as nature)

and within as what he refers to as “internal necessity” (by the will as character). These two forces are, in essence, one and the same. These necessities we recognise as the forces governing our lives, and, when we reflect on them, we see a sequence or pattern. This is where the literary, and specifically dramatic, nature of Schopenhauer’s thought comes to the fore: this pattern, grasped at the level of the individual subject experiencing life, is transformed into a narrative, and the will to life is equally transformed into its literary equivalent, fate. This conceptual movement is one that Schopenhauer makes repeatedly across his work, though here we will focus on “The World as Will and Representation” and a later essay entitled “Transcendent Speculation on the Apparent Deliberateness in the Fate of the Individual” (1851).<sup>8</sup> What appears to the abstracting metaphysician as will to life appears to the concrete individual as fate. This is what Schopenhauer draws out from his aesthetic reading of literary works and, furthermore, constitutes the literary pillar of his own thought (alongside metaphysics and the natural sciences). One may object that this remains in the realm of metaphor, and that Schopenhauer is using the language of literature to embellish what is, effectively, a purely philosophical account, but such a judgement would disregard Schopenhauer’s attempt to unify his aesthetic and metaphysical writing. More significantly, it would ignore the intense formalism with which Schopenhauer approaches existence itself, and that this formalism is intensified by his literary sensibilities. We can now turn to Schopenhauer’s use of literature.

### *Schopenhauer and Literature*

The most significant literary relationship both in Schopenhauer’s thought and his personal life is that of Goethe. He was acquainted with Goethe through his mother, Johanna Schopenhauer, who had become a part of Weimar’s literary scene. Goethe appears to have been initially somewhat reserved towards the younger man, who was, conversely “awestruck” by the famous writer, as David E. Cartwright writes in his biography.<sup>9</sup> Goethe eventually saw in Schopenhauer

---

<sup>8</sup> One might object that Schopenhauer’s famous “Prize Essay on the Freedom of the Will” is not included here. The reason for this is that in this essay, he outlines in great detail the ways in which the will itself is free but that we, as manifestations of the will, are not free in and of ourselves. We are only free because we are part of the aimless willing. This is also, however, the least literary of his works. It is notable that when he conducts the same discussion in “Transcendent Speculation on the Apparent Deliberateness in the Fate of the Individual”, the focus on the idea of fate compels him to couch his discussion in literary terms. It is for this reason that I have focussed on the latter.

<sup>9</sup> Cartwright (2003: 239).

a potential ally in his work on the theory of colours, though he seems to have misunderstood aspects of Schopenhauer's philosophical beliefs.<sup>10</sup> Schopenhauer eventually argued against Goethe's perspective. Schopenhauer remained in contact with Goethe through his academic career, and even sent him a copy of his doctoral thesis, "The Fourfold Root of the Principle of Sufficient Reason", which he completed at the University of Jena. The remarkable extent to which Goethe influenced Schopenhauer (and vice versa) and the formative role played by their collaboration on colour theory has been recently explored by Adrian Del Caro. As Del Caro points out, Goethe is a striking example of how "Schopenhauer seems to use his literary sources as allies to validate his own positions, but he also uses them more authentically to provide examples of specific points he is trying to make".<sup>11</sup> Del Caro concludes his extraordinarily detailed account of Goethe's and Schopenhauer's "tumultuous intellectual relationship" by noting their shared commitment to science – it is worth, for the purposes of this study, however, stressing their shared commitment to the other pole of their relationship: literariness.<sup>12</sup>

Goethe is, like Plato and Kant, a pervasive figure in "The World as Will and Representation". He stands over the work as a cultural authority: Schopenhauer cites him for his theory of colour, his observations on biological processes, his philosophical depth, and, of course, for his writing (and not insignificantly, name-dropping: "Goethe once said to me that when he read a page of *Kant* he felt as though he had entered a bright room", *WWR II*, 153). More significantly, one can see Goethe's influence in the nature of Schopenhauer's arguments, and in his imagery. He claimed that "Goethe's *Elective Affinities* is based on the idea (although perhaps unbeknownst to Goethe) that the will, the ground of our own essence, is the same thing that announces itself in the lowest inorganic appearances" (*WWR II*, 309). This is not the place to comment on the persuasiveness of Schopenhauer's claim, but one might consider the following passage from "The Sorrows of Young Werther" (1774) in the light of Schopenhauer's arguments made 40 years after its publication:

That the life of man be just a dream has already struck some and this idea pulls at me, too. If I consider the limits within which man's actions and inquiries are constrained; when I see how all our energies are dedicated to procuring the satisfaction of requirements, which themselves have no purpose other than extending our wretched existence, and then that all our reassurance regarding certain points of investigation is nothing more than dreamlike resignation, while one paints the walls between which one is trapped with colourful figures and bright landscapes – all of this astounds me, Wilhelm. I turn back within myself and find there a world!

<sup>10</sup> See, for example, Cartwright (2003: 258).

<sup>11</sup> Del Caro (2020: 20).

<sup>12</sup> Del Caro (2020: 23).

But more in notion and dark desires than in presentation and living power. And there everything swims before my senses, and I continue smiling so dreamily in the world.<sup>13</sup>

What Werther, the young aesthete, outlines as an attitude or a mood, is a notion which Schopenhauer would transform into a philosophical creed. This is, at root, an aesthetic vision, and one which is anchored in a narrative sense. Indeed, it is precisely the lack of a narrative which causes young Werther difficulty; similarly, Schopenhauer seems to root much of humanity's problems in the fact that the will to life has no clear teleological goal, other than willing itself. The question of resignation of meaning before a blind necessity, and the choosing of viewing life as presentation (*Darstellung*) as a way out of the "wretched[ness]" of existence are all hallmarks of Schopenhauer's argument, and they are all present in Werther's vision here.

In terms of the formal elements of his philosophical vision, it is tragedy that takes the central role. He describes tragedy as "the pinnacle of literature", drawing its dramatic power from "the conflict of the will with itself", visible in human suffering, brought about partly through "chance and error, which step forward as rulers of the world and through their treachery ... are personified as fate" (*WWRI*, 279-280). He follows the commonplace division of ancient and modern tragedy, focussing most often on the ancient Greeks and the work of French, English, German, and Spanish writers in the modern era. In terms of the ancients, Sophocles is hailed as having found the "true model" of how "blind fate" can be produced on the stage (*WWRI*, 281), while Euripides is cited for his vision of "eternal justice" (*WWRI*, 281) and his notion of the grandeur of suffering (*WWRII*, 454). Schopenhauer expresses his preference for the moderns over the ancients however, as "the ancients had not yet achieved the pinnacle and aim of tragedy" which lies not in the hero's acquiescing into an adverse fate but rather in what he terms the "renunciation" of Christianity. This is the abandonment of the will to life itself: a resignation from willing, not a submission to it. This he finds in Calderon and Shakespeare. In the case of the former, Schopenhauer was particularly attracted to the tragic vision of his "Life is a Dream" (1636), which he recognised as a metaphysical drama offering a precursor to his own philosophy (*WWRI*, 39). He interpreted this work as a "prophetic" expression of the doctrine of original sin (*WWRI*, 381). The use of Shakespeare is more prolific, appearing across "The World as Will and Representation" in key moments. Schopenhauer sees Shakespeare as being, with Goethe, the pinnacle of genius, and often sources his arguments about humanity, society, and metaphysics in the examples of his plays. The affinity between what Schopenhauer saw as

---

<sup>13</sup> Goethe (1994: 15). Translation my own.

Shakespeare's tragic vision and his own can be demonstrated by the following quotation from "Henry IV", Part I, which Schopenhauer revealingly quoted in English in the second volume:

O heaven! That one might read the book of fate,  
 And see the revolution of the times,  
 ... how chances mock,  
 And changes fill the cup of alteration  
 With divers liquors! O, if this were seen, 1325  
 The happiest youth, – viewing his progress through,  
 What perils past, what cross to ensue, –  
 Would shut the book, and sit him down to die.<sup>14</sup>

This lament contains the kernels of Schopenhauer's own observations and, as we shall see, the image of life as a "book of fate" is one that he would himself employ a number of times in his "Transcendent Speculation on the Apparent Deliberateness in the Fate of the Individual". Indeed, Schopenhauer preserves a reference to "Hamlet" in his clarification of what art means to his philosophy: "If the whole world exists as representation is only the visibility of the will, then art is the clarification of this visibility ... the play within a play, *Hamlet's* stage upon the stage" (*WWRI*, 295).<sup>15</sup> The seamless transition between metaphysical argument and literary citation suggests a dynamism which gives literariness prominence. It is not that Schopenhauer sees in Shakespeare privileged examples of his own metaphysical system, but rather than Shakespeare illustrates the system at work in the very plays themselves. The modern tragedy thus becomes the height of Schopenhauer's tragic vision of life, and it is precisely in thinking through "Hamlet", "Life is a Dream", or "Faust" that such a vision is possible. Schopenhauer, in other words, derives his philosophy in part from canonical literary works.

There is little surprising in Schopenhauer's literary tastes. They revolve around works that fit well into Romantic as well as classical conceptions of the literary canon: Homer, Sophocles, Horace, Dante, Shakespeare, Cervantes, Goethe all make up a significant portion of his bibliography. In terms of his contemporaries, Schopenhauer clearly felt an affinity towards Byron.<sup>16</sup> This

<sup>14</sup> William Shakespeare, "Henry IV", Part 2 in Shakespeare (2008: 1321) (Act 3, Scene I).

<sup>15</sup> "Hamlet's" importance to Schopenhauer is also attested by his use of his famous soliloquy in Act III, Scene 1 as an argument against suicide. Schopenhauer sees Hamlet as expressing an argument for non-being over being restrained by a notion that death may not be the end. This is, in essence, Schopenhauer's own argument (*WWRI*, 350-351).

<sup>16</sup> This is evidenced by the fact that Schopenhauer quotes from several different works by Byron: "Child Harold", "Don Juan", "The Prophecy of Dante", "Lara", "Euthanasia", and "Cain"; he also uses him a number of times as an example of the workings of genius. See Section 36 of Volume 1, and Chapter 31 of Volume 2 (in the latter case, the weight of Byron's brain is used to indicate his genius).



is not surprising, given Byron's fame in the early nineteenth century and, like many in the period, he tempers his admiration by ranking him "second-rate" in comparison to the list above.<sup>17</sup> Byron does, however, play an important role in "The World as Will and Representation". He provides many of the illustrations of the argument. Schopenhauer's citation of Byron is typical of his use of poets: he sees their work as an embodiment of a certain way of thinking about the world. His use of literature is, in many ways, revelatory; he uses it as evidence that the truth of his argument has always been apparent to the sensitive and the genius; proof that close attention to the aesthetic way of life, as all great writers must demonstrate, reveals the tragedy of the will and the meaninglessness of our existence. One example should suffice. Byron is, for Schopenhauer, an example *par excellence* of the "lyrical state" of young poets, a tendency in which the poet "forms an image of the interior of humanity as a whole". The poet becomes "the mirror of humanity and brings what it feels and does to its own consciousness" (*WWRI*, 276). In such poetry, "willing...and pure intuiting of the surroundings presented, are wonderfully imbricated with each other" (277). In time, reason and sensation grow apart, but Schopenhauer sees in Byron an example of how "in young men, perceptions always strike sensation and mood first, and are in fact mingled with them", and cites the following lines from the third canto of "Childe Harold's Pilgrimage":

I live not in myself, but I become  
Portion of that around me; and to me  
High mountains are a feeling.<sup>18</sup>

There is in this sentiment the embodiment of Schopenhauer's philosophy, and it is a philosophy which he draws out of reading poetry: Schopenhauer sees in the lyrical use of language the affinity and continuity of being between the poet and the mountains, and a potential redemption from the commonplace illusions with which ordinary speech furnishes us. For Schopenhauer, experiencing the mountains as a feeling is not a metaphoric use of language but a profound insight into the nature of the will: both we and the mountains are manifestations of the will to life, and so it is only natural that we should feel a continuity of emotion with our environment: we share in its essence. Although he does not rank Byron alongside Shakespeare and Goethe (though he does rank him with Rousseau), he still sees in his poetry a particular way of thinking about existence that chimes with his own, and the lyrical impulses behind it are not incidental to this thinking but constitutive of it.

<sup>17</sup> This is, Schopenhauer claims, because Byron transforms protagonists into himself, as opposed to the variety of character achieved in the works of Goethe and of Shakespeare (*WW2*, 450).

<sup>18</sup> Byron (1816: 41). It was presumably this edition to which Schopenhauer referred, given that he quotes from the original, as is his practice with English texts.

*Literature and the Expression of Sorrow*

We have seen that Schopenhauer was keen to incorporate literary modes of thinking into his work, but we need to go further in order to see the fundamental literariness of his thought itself. With this in mind, we need to explore a level of existence in Schopenhauer's thought that we have not yet covered: ideas. Just as Schopenhauer is keen to maintain Kant's distinction between things as appearances and things-in-themselves, he is equally determined to retain Plato's ideal Forms. For Plato, the Forms were pure abstractions of things, the perfect exemplars of everything from justice to tables. These were accessible only to the philosopher who had ascended above the earthly to a realm of pure thought, and thus these forms are conceivable as abstract ideas. All tables are, for example, mere representations of the true, ideal form of The Table – this is the very idea of the table, accessible only to the philosopher who has transcended the world of appearance. As Plato famously claims, the mimetic element of art, for example a painting of a table, is thus at a two-step remove from the form, and is thus a copy of a copy, inferior not only to actual tables, but to the idea of The Table. Art is, for Plato, a mimetic process unable to capture the true essence of things. Schopenhauer, however, disagrees. For him, artworks are direct apprehensions of the Ideas themselves.

Contrary to Plato, then, art is not at a remove from the truth of the world of ideas, but is in fact a way for us to directly perceive the workings of ideal forms themselves. This is, for Schopenhauer, the universal value of art, derived as it is from universals.

Art repeats the eternal Ideas grasped through pure contemplation, it repeats what is essential and enduring in all the appearances of the world, and, depending on the medium in which it repeats the Ideas, it takes the form of either the visual arts, poetry, or music; art originates in the cognition of the Ideas alone; and its only goal is the communication of this cognition' (*WWRI*, 207-208)

It is important to remember that for Schopenhauer an idea is not an abstract concept, but rather should be conceived as a kind of concrete vision presented to the mind. The "form" of Plato's work is not a vague concept but a concrete universal. As art is derived from universal forms, rather than the particular workings of appearances, what we glance in poetry, music, and the visual arts is not phenomena but the noumenon: in other words, we perceive the workings of the directionless, originary will itself. This leads Schopenhauer to the following conclusion: Art is "*the way of regarding things independently from the principle of sufficient reason*" (*WWRI*, 208. Italics in text). With art, we look on life as form, as manifestation, and not as willing. Art ameliorates the material of life

from the principle of sufficient reason; it takes a vision out of the waste and decay of time: “a thing of beauty is a joy forever”, as Keats writes in *Endymion*.<sup>19</sup> The principle of sufficient reason is the governing principle of all phenomenal existence, and thus Schopenhauer gives art an exalted status as the means by which we can understand our place in the universe. Art liberates us from the workings of causality, the source of our suffering in time-bound existence, by raising our viewpoint up to the presentation of eternal, universal forms.

It is through poetry, and not just through philosophy, then, that we can transcend the world of appearance. The grasping of these universal forms, of the objectification of the will in and of itself, is reliant on the Romantic concept of genius that undoubtedly came to Schopenhauer through his acquaintance with Goethe and his reading in the Romantic poets. Genius is, according to the definition Schopenhauer provides, an intensity of perception of things in themselves, and the relation of appearance to ultimate reality. Contrary to a philosophical analytic intelligence, however, artistic genius is a kind of intuition:

Genius is the capacity to maintain oneself in a purely intuitive state, to lose oneself in intuition and to withdraw cognition that originally only existed in its service to the will from this service, i. e. temporarily to put one's interests, willing and purposes entirely out of mind, and consequently, fully to relinquish one's personality in order to remain as the *pure cognitive subject*, the clear eye of the world; and this not just momentarily, but for as long and with as much clarity of mind as is necessary to repeat what has been grasped in the form of well-considered art and “what floats in wavering appearance to fasten down in enduring thoughts”. (*WWRI*, 209)

One is reminded here of Keats's notion of negative capability, or the ability for the artist to suspend philosophical speculation and exist in a state of pure doubt and an intensity of perception. The relation to beauty lies in the artist's a priori capacity to see through, as it were, the world of appearances. As Schopenhauer writes, this sense of truth and beauty “enables him to look at particular things and recognise the *Idea*, as if he *understands nature's half-spoken words*, and then clearly enunciates what nature only stutters” – (*WWRI*, 248). The artist draws the will out of the world of representation. Acts of genius, then, whether they be the conception of an artwork or the reader/viewer perceiving the work, involve the suspension of cognitive acts from willing, the suspension of individual desires, drives, motivations, intentions, in favour of entering into a state of pure intuition. This is the way in which one turns away from being an objectification of the will by relinquishing the act of willing in favour of stopping to contemplate the will itself.

---

<sup>19</sup> Keats (2008: 60).

Despite stressing the equality of the various different art forms, and writing movingly on the superiority of music, Schopenhauer effectively assigns literature an exalted place. The reason for this is that literature is, by virtue of its use of progressions and shifts in time, best able to capture the ways in which the will is objectified in appearance. As he writes, “human beings are the principle concern of poetry to the extent that they do not express themselves merely through their figure and face, but through a chain of actions and the thoughts and affects that accompany these actions” (*WWRI*, 270).<sup>20</sup> In tragic writing, this “chain” is embodied in the figure of fate. It is this quality of narrative movement that distinguishes the literary from the visual and plastic arts. In the interaction between idea, character, and simulation of the principles of sufficient reason, it appears that literature is comprised of the greatest range of objectifications of the will. While this covers the formal aspects of poetry, Schopenhauer is also convinced that, in terms of content, “poets ...grasp the Idea, the essence of humanity, outside of all relations, outside of time” (*WWRI*, 271). And yet they do this through presenting and reflecting the working of necessity. The reason for this is that “the great subject-matter of poetry is thus the revelation of the Idea that is the highest level of the will’s objecthood, the presentation of human beings in the interconnected series of their actions and endeavours” (*WWRI*, 270-271). This “interconnected series” accounts, through the aesthetic use of narrative movement, for the ethical dimension of poetry: its expression of human sorrow, of suffering, of human qualities, of the human condition in its relation to nature, society, existence, and even the will itself.

While much is written about Schopenhauer’s resignation, about his turning away from willing, there is another aspect of his thought that is relevant here, which is when we turn back from the contemplation of art to the world of suffering. It is here that a tragic sense of life is truly cultivated. In art we learn to think in tragic categories and, in turning back to the world of appearances, we can then apply them to our own existence. Here the distinction between art and life collapses. For the artist, life provides him with material (a material which, Schopenhauer believes, he then elevates): “worldly events will not be meaningful in and of themselves, but only to the extent that they are characters in which the Idea of humanity can be read” (*WWRI*, 205). It is through artistic, and above all subliminal, sensibilities that we are able to impute meaning to world events, and the events of our own lives. As Schopenhauer writes, “if the whole world

---

<sup>20</sup> One should perhaps substitute “narrative arts” for “poetry” here. What Schopenhauer means by the term “poetry” is its rather ancient definition: epic, tragedy, comedy. The definition would today be extended to include novels and film; whether lyric poetry, particularly in its modern forms, should be included is unclear. Schopenhauer most often quotes from dramatists, or poets such as Byron, who made extensive use of long narrative forms.

as representation is only the visibility of the will, then art is the clarification of this visibility". Art is thus "the *camera obscura* that shows objects with greater purity and allows them to be surveyed and summarized more readily, the play within a play, "Hamlet's" stage upon the stage" (*WWRI*, 295). Here Schopenhauer gives to art (for its own sake) a philosophical and moral force as such.

It is in tragedy that this clarification reaches its greatest heights, largely because, according to Schopenhauer's pessimistic, fatalistic vision of life, tragedy is the highest expression of the human condition. He outlines three forms of tragedy: extraordinary evil (examples of which he says can be found in Shakespeare's "Richard III", "Othello", "The Merchant of Venice", Schiller's „Die Räuber“, Euripides "Hippolytus", and Sophocles's "Antigone"), or through the workings of "blind fate" (Sophocles's "Oedipus Rex" and his "Women of Trachis", Shakespeare's "Romeo and Juliet", Voltaire's « Tancred », and Schiller's „Die Braut von Messina“) or, finally, through "people's positioning with respect to each other, through their relationships" (Goethe's „Clavigo“, Shakespeare's "Hamlet", and Schiller's „Wallenstein“ are apparently all examples of this type of tragedy - *WWRI*, 281-282). For the present study, the second of these is, of course, the most relevant. Indeed, Schopenhauer coalesces his various points relating to tragedy around a treatment of its famous relation to fate, present as this notion is in all forms of tragedy.

And if in both the other categories of tragedy we catch sight of an appalling fate and horrific evil as powers that are indeed terrible but that threaten us only from a great distance so that we ourselves will probably escape them without being driven to renunciation, - then this last genre shows us the sort of powers that destroy life and happiness and that can at any moment make their way towards us as well, where the greatest suffering is brought about by the entanglements essentially the same as those assumed by our own fate, and through actions that we too might perhaps be capable of committing, so that we may not complain of injustice: then we shudder as we feel ourselves already in the middle of hell (*WWRI*, 282)

Here Schopenhauer reworks Aristotle's notion of catharsis. In witnessing tragedy we do not expel our own fears by watching others suffer, nor do we, through an act of empathy, feel with or for people, but rather we witness our own condition being performed. Catharsis is thus, for Schopenhauer, not a release of emotion but a deepening of it: tragedy allows us to reach into the tragic roots of our existence and recognise there life as will. The tragic circumstances of a play's hero may be different from our own in form but they are not different in content. The reason for this is that the ultimate cause of suffering, the fate of the protagonist, is no different from the cause of our own suffering: the will to life itself. In essence, we all share the same fate, because we are all enclosed inescapably in the world of the will's manifestation.

Schopenhauer has, then, a fundamentally tragic conception of life, and life is tragic precisely in that it is best captured in that literary genre. This is all a

matter of perspective, of course. For man himself, regarding his own fate, life appears tragic, riven as it is with pain and suffering; from the perspective of the will to life, however, the individual complaints of mankind appear ridiculous. As Schopenhauer writes, “the life of every individual is in fact always a tragedy, but worked through in detail, it has the character of a comedy” (*WWRI*, 348). This “detail” is something that can only be viewed from a divine or noumenal perspective. We cannot gain the requisite distance from our suffering, unless we are to resign ourselves to it, to accept it as part of the will’s universe, to embrace, in other words, our fate. And is not this solution to the tragic life actually in and of itself tragic? According to Schopenhauer’s theory, we can never escape our suffering, only accept it as part of the universe’s logic. As comic as life may seem from a distance, this is not a distance that we can ever attain.

But the unfulfilled desires, the thwarted striving, the hopes that have been mercilessly crushed by fate, the fatal errors of the whole of life, with increased suffering and then death at the end, this always makes for tragedy. So as if fate wanted to add mockery to the misery of our existence, our lives have to contain all the grief of a tragedy, but we cannot even assert our dignity as tragic players; instead, in the expanse of life’s details we cannot escape the roles of foolish, comic characters (*WWRI*, 348)

In other words, even the comic character of life itself is, truly, tragic. This duality of tragedy and comedy is something that Schopenhauer has in common with Shakespeare, and so it is no surprise that Schopenhauer’s privileged metaphor should be that of stagecraft. As with Shakespeare, however, this metaphor is not merely figurative: life and art not only mirror one another but in fact embrace one and the same structure of existence. Schopenhauer’s vision of man as either a tragic or a comic character is not an attempt to illustrate a point but is rather the point itself. His philosophy is intrinsically artistic (and above all literary) precisely because it is an understanding of life as fundamentally aesthetic: life itself is the form of the will to life, and thus can only be grasped formally. The fatalist ethics that Schopenhauer determines are, ultimately, a reflection of an acceptance that life itself is inescapably aesthetic: we are fated because we are formal. This is at the root of most classical interpretations of tragic art and it is for precisely this reason that Schopenhauer applies it to life.

Thus Schopenhauer’s ethics really revolves around a formal appreciation of life itself, a kind of close reading of existence, an appreciation of existence for existence’s sake, and an indulgence of formal qualities for their own sakes. Even his vision of tranquillity is reminiscent of an aesthete enjoying the technical qualities of an artwork: “life and its forms merely glide before him, like a fleeting appearance, like a gentle morning dream that floats by someone who is half awake, where reality is already shining through and cannot deceive anymore” (*WWRI*, 417). Indeed, does this passage not recall young Werther’s notions as

quoted at the beginning of this piece? The important feature here is less the word “dream” than it is “forms” or the word “appearance”. Who is it that we imagine lying in half-sleep, watching “life and its forms” passing over him? Surely it is the Romantic poet, the painter, the aesthete. This dream vision of reality, unable to deceive us further (which is to say, ultimate reality), is one of life for life’s sake. We must cultivate our ethical stances towards the world in the same manner in which we appreciate art. Schopenhauer’s sense of contentment is perfected in the moment when the aesthete casts his formal eye on existence as such, when the tragic hero learns to look on fate with a cold, analytical eye. This allows a substitution of aesthetic sincerity for moralising: “in *morality*, good will is everything; but in *art* it is nothing: there, as the word implies, only *ability* matters” (*WWRII*, 401). Is Schopenhauer ultimately endorsing amorality of the kind usually ascribed to aesthete caricatures? Not quite. Art, we must remember, detaches appearance from willing; in poetry we learn to view life as form, to appreciate it for its own sake, for its artistry. In other words, “the delight we feel in many of the songs in which *Goethe* brings the landscape before our eyes, or in *Jean Paul*’s portrayals of nature” lies in the “purity with which the world as representation had, in them, separated from the world as will and, as it were, entirely broken free from it” (*WWRII*, 397). We learn to look on the world formally and appreciate it artistically, resigning the painful process of willing. In Schopenhauer’s tragic vision of existence, we have a model for how “art for art’s sake” transforms into “life for life’s sake”, and how the aesthetic revolves around a fatalistic ethics.

### *Transcendent Fatalism: Schopenhauer's Literary Vision*

We can see, then, that Schopenhauer collapses the distinction between understanding art and understanding life. Art, by mirroring the formal nature of life, allows us to see the createdness, the formal structures, and, in the case of our “fate”, the narrative features of existence. In doing so, we can learn that the petty ambitions of our own lives are ultimately fruitless and meaningless, and that we are free to look on life as a dream vision or as a play upon a stage if we renounce ourselves. While this all sounds plausible in theory, in reality we do not renounce ourselves or our willing, and we continue to operate under the impression that we ourselves determine the facets of our own lives. We deny, in other words, what we call “fate”. Schopenhauer remained keen after the publication of “The World as Will and Representation” to continue arguing for the fated-ness of mankind, and it is in his exposition of it that we see the true extent of the literariness of this concept.

In “Transcendent Speculation on the Apparent Deliberateness in the Fate of the Individual”, Schopenhauer distinguishes two different kinds of attitude that we take towards fate. First, simple or demonstrable fatalism. This is the belief that everything happens as a result of strict and blind necessity. In this regard, we may take demonstrable fatalism to be close to a deterministic view: everything that happens was always going to happen as it was determined by the concentric workings of forces long ago.<sup>21</sup> This kind of fatalism, Schopenhauer argues, takes the form of an *a priori* truth: we stand in an unreflective, purely factual relation to the network of forces which make up the events of our lives. This he opposes to what he calls “transcendent fatalism”, which is the view that

[the] necessity of all that happens is *not blind* and thus the belief in a connection of events in the course of our lives, as systematic as it is necessary, is a fatalism of a higher order which cannot, like simple fatalism, be demonstrated, but happens possibly to everyone sooner or later and firmly holds him either temporarily or permanently according to his way of thinking. (204).

This kind of fatalism is by its nature reflective, it is *a posteriori*, and it “gradually reveals itself from the experiences in the course of a man’s life” (204). As opposed to demonstrable fatalism, in which we stand in a merely causal relation to fate, transcendent fatalism compromises a philosophical reflection on the course of one’s life, lived, as Kierkegaard famously said, forwards but understood backwards. While he provides a definition of transcendent fatalism, Schopenhauer struggles in the essay to provide much in the way of example or concrete evidence. It is here that Schopenhauer has recourse to a series of literary metaphors. Fundamentally, transcendent fatalism amounts to “a conviction, that the course of an individual’s life, however confused it appears to be, is a complete whole, in harmony with itself and having a definite tendency and didactic meaning, as profoundly conceived as is the finest epic” (204). The human subject becomes the ideal reader of their own story, becoming convinced that they stand in a relation to fate analogous to that of the relation between character and plotline in an epic: transcendent fatalism is thus a stance towards the universe in which the thinking subject understands itself as a figure or character whose movements are dictated or plotted elsewhere for some designed purpose or goal, and that this is all part of a harmonious whole.

Schopenhauer sustains the literary analogy across the whole of his essay. This kind of transcendent fatalism leads the individual subject to conceive of their own significance. There is, on the one hand, a detachment from the world, a figurative taking of a seat in the theatre: in this sense, the subject enters into a sublime observation, and the world “may sometimes be presented to him as if everything therein had been mapped out and the human beings appearing on the

<sup>21</sup> Schopenhauer (2000: 202). Subsequent textual references are to this edition.



scene seem to him to be mere performers in a play” (204). On the other hand, this sense of becoming can lead to the view that one is a protagonist and other human beings mere supporting characters, an overestimation of the significance of the individual thinking self. Furthermore, it can lead to a sense of discordance between life as we experience it – with its incidents of what seem to be random chance, wish fulfilment, desires and fears – and life as mapped out beyond us:

Therefore there had to be some kind of provision for the realization of what is appropriate in this sense through a unity of the accidental and the necessary which lies at the very root of things. In virtue of that unity, the inner necessity showing itself as a kind of instinctive impulse, then rational deliberation, and finally the external operation of circumstances had to assist one another in the course of a man's life in such a way that, at the end thereof when it had been run through, they made it appear like a well-finished and perfected work of art, although previously, when it was still in the making, it had, as in the case of every planned work of art, the appearance of being often without plan or purpose. But whoever came along after its completion and closely considered it, would inevitably gaze in astonishment at such a course of life as the work of the most deliberate foresight, wisdom, and persistence. (207)

There is a natural tension between the intensity of life lived and the cold detachment we must take in order to understand our place in the universe. If everything we do is mapped out for us, it certainly does not feel like it is: at the very least, most human beings feel a sense of agency in everything they do, and our everyday encounters with what feels like the incidental strains against a sense of foresight and planning. It is only, Schopenhauer claims, at the end of life can we take the necessary stock of our lived existence and thus trace the patterns which emerge from the tale that we have told. Moreover, even if we cannot gain the necessary distance from our own lives in order to take a reader's perspective, our lives may appear to others as if perfectly designed. This is, for example, the difference between the observer of a painting and the figures painted within it: to the latter, as part of the artwork, they could never conceive of the “well-finished and perfected” whole as anything other than the duration of their lives.

It is difficult, then, in the course of our lives to gain the perspective required to understand ourselves in relation to the course of time. One reason for this is the inevitable mystery of the subject itself: were we mere figures in some transcendent fate, a divine plan analogous to a literary plot, then we would ourselves never know. Schopenhauer himself admits as much in his discussion of the relation between personal character and the events of his life, a quandary he frames in the following ways: first, “is a complete disparity possible between a man's character and fate?” Second, “looking at the main point, does the fate of everyone conform to his character?” (in which case it is hard to see how this would be fate at all), and third, “does a secret inconceivable necessity, comparable to the author of a drama, actually fit the two together always suitably?” “On

this very point”, he admits, “we are in the dark” (207-208), and yet he nevertheless proposes a solution: character emerges only gradually over the course of life, it is revealed and realised in the reflective acts not only of the self but of others around us; fate, by contrast, provides the inevitable framework in which this character will be developed; it may be grasped by reflection but it cannot be determined or defined by it.

It is here and at other key points that Schopenhauer has most recourse to his literary metaphor, and it is worth pausing to demonstrate a few examples of them here. The totality of man’s life compromises the unity of character and fate. This is a unity brought about by means of an invisible power, much like the thread which we imagine pulling together the sequences of the scenes of a play:

Now such a power that runs through all things with an invisible thread would also have to combine those, which without any mutual connection are allowed by the causal chain, in such a way that they would come together at the required moment. Accordingly, it would be just as complete a master of the events of real life as is the poet of those of his drama (209)

This unifying power is, of course, the will to life which is, for Schopenhauer, both the animating force of all events in the universe and the essence of each individual; that it is to say, the will to life manifests itself both in the fate of an individual and in their character, and it is due to this dual character of the will that it is able to harmonise the subject with the course of its life, seeing as it is the causal root of both. This Schopenhauer further explains in terms which point forwards towards the Freudian interpretations which would become so influential a century later:

just as everyone is the secret theatrical manager of his dreams, so too by analogy that fate that controls the actual course of our lives ultimately comes in some way from the *will*. This is our own and yet here, where it appears as fate, it operates from a region that lies far beyond our representing individual consciousness. (218-219)

A point which he later clarifies in terms both philosophical and literary:

all the events in a man’s life are connected in two fundamentally different ways; first in the objective causal connection of the course of nature, secondly in a subjective connection that exists only in reference to the individual who experiences them. It is as subjective as his own dreams, yet in him their succession and content are likewise necessarily determined, but in the manner in which the succession of the scenes of a drama is determined by the plan of the poet. (220)

In other words, the will is both form (fate) and content (character), unifying both. To extend his analogy, we may understand the relationship between man and “the course of nature” as one of character and plot, and the enveloping powers at work within and beyond them as one of author and artwork. The secret of life itself lies in the poet realising that he, his characters, his act of writing, are all fate themselves.

Schopenhauer frames fate as the “inexplicable union of the contingent with the necessary which manifests itself as the mysterious disposer of all things human” (210) and his use of literary analogy attempts to grasp a tangible series of relations by which we may better understand the nature of his investigation. What is it about the literary that lends itself so particularly to an analysis of the series of relations between humanity and fate? One answer is structural: on the one hand, the relations between author and text clearly mirror the conception of the relations between fate and the universe which Schopenhauer attempts to sketch; on the other hand, the formal relationships between character, plot, form, content, style, message, and meaning clearly mirror what he conceives of as the formal link between subject and universe. Another answer is conceptual: if the question of fate is “the mysterious disposer of all things human”, then what greater repository of investigations has there been than the literary?

### *Conclusion*

So, ultimately, what literature has always understood as fate, Schopenhauer demonstrates is the will to life. However, considered from the human perspective, we will always have recourse to our narrative understanding of existence, and so the ancient concept of fate and the Schopenhauerian notion of will enter into a conceptual marriage. We have been discussing the literary dimension of Schopenhauer's thought, and there are numerous accounts of the legacy of his philosophy in the literary world. What remains to be answered, however, is what the significance of Schopenhauer's literariness is for the relationship between literature and philosophy as a whole. In short, Schopenhauer's work constitutes the interrelation of the two categories: the literary and the philosophical stand in a dynamic relationship for Schopenhauer; the metaphysical and the aesthetic find their constant meeting point in his philosophy. The two works looked at, “The World as Will and Representation” and “Transcendent Speculation on the Apparent Deliberateness in the Fate of the Individual”, demonstrate the extent to which metaphysics and literature interact. The argument outlined in both texts is not a metaphysical one illustrated by means of the literary, nor a literary embodiment of abstract metaphysical principles, but is rather a metaphysical principle (in this case, the will as fate, but one may speak of the will as a whole) which is best understood by means of the literary. At least in the case of the concept of fate, Schopenhauer reaches his metaphysical conclusions by means of thinking through literary categories and literary forms. He thus offers a model of a dynamic interrelation between literature and metaphysics: where in other cases one may speak of the ways in which a particular philosophy may have influenced the form and content of a poem, or the ways in which a particular author may have inspired the work of a philosopher, Schopenhauer allows

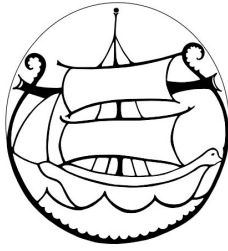
us to speak of the very literariness of existence itself. Furthermore, he offers a lasting answer to Plato and his conflict between literature and philosophy: as we see from Goethe, Shakespeare, and Byron, literature may become a way of doing philosophy. Schopenhauer does not think the literary though philosophical frameworks, but instead thinks philosophy through literary categories. This is, of course, not to claim that he does so exclusively, nor that he does so primarily, but that he does so profoundly and at key moments in his arguments. Whether we endorse Schopenhauer's philosophy is, in this regard, less significant than an endorsement of his commitment to an interrelation between literature and philosophy, particularly at a time of increasing mutual retreat between the disciplines. That he produced much of his argument from outside the academy should stand as an admonition to those within it.

## Literatur

- Acheson, J. (1978): Beckett, Proust, and Schopenhauer. In: *Contemporary Literature*. 19 (2). 165-178.
- Beckett, S. (1931): Proust. London.
- Byron, G. G. (1816): *Childe Harold's Pilgrimage, Canto the Third*. London.
- Cartwright, D. E. (2003): *Schopenhauer: A Biography*. Cambridge.
- Coble, K. (2006): Positivism and Inwardness: Schopenhauer's Legacy in Robert Musil's *The Man Without Qualities*. In: *The European Legacy*. 11 (2). 139-153.
- Cowan, R. (2014): The Fatality of Romanticism vs. the Metaphysics of Sexual Love: Wagner's Love Letter to Schopenhauer and the Break-Up with Nietzsche. In: *Monatshefte*. 106 (1). 1-16.
- Del Caro, A. (2020): Schopenhauer's Intellectual Relationship with Goethe: An Ambivalent Affinity. In: Wicks, R. L. (Hg.): *The Oxford Companion to Schopenhauer*. Oxford. 9-28.
- Goethe, J. W. (1994): *Die Leiden des jungen Werthers*. Frankfurt a. M.
- Hardy, T. (1985): *The Literary Notebooks*. Basingstoke.
- Johach, E. (2008): Schwärmen nach der fernen Geliebten. Naturpoesie und Geschlechtermetaphysik in Maurice Maeterlincks *Das Leben der Bienen* (1919). In: *Zeitschrift für Germanistik*. 18 (2). 308-317.
- Keats, J. (2008): *Endymion*. In: E. Cook (Hg.): *John Keats: The Major Works*. Oxford.
- Knowles, O. (1994): "Who's Afraid of Arthur Schopenhauer?": A New Context for Conrad's *Heart of Darkness*. In: *Nineteenth-Century Literature*. 49 (1). 75-106.
- Li, C. (2016): Schopenhauer's Fictions. In: *Variaciones Borges*. 41. 115-127.
- Mann, T. (1938): *Schopenhauer*. Wien.
- Ray, M. (2008): Conrad, Schopenhauer, and *le mot juste*. In: *The Conradian*. 33 (1). 31-32.
- Shakespeare, W. (2008): *The Norton Shakespeare*. Edited by Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Jean E. Howard, Katherine Eisaman Maus. London.
- Schopenhauer, A. (2000): Transcendent Speculation on the Apparent Deliberateness in the Fate of the Individual. In: *Parerga and Paralipomena: Short Philosophical Essays*. Translated by E. F. J. Payne. Oxford. 199-224.

- Schopenhauer, A. (2014): *The World as Will and Representation*. Volume 1. Edited and translated by Judith Norman, Alastair Welchman, Christopher Janaway. 2 voll. Cambridge.
- West, T. (1971): Schopenhauer, Huysmans and French Naturalism. In: *Journal of European Studies* 1. 313-324.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Urbich, Jan: Sinn ohne Bedeutung. Gottlob Freges semantische Definition von Dichtung. In: IZfK 5 (2022). 375-411.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-7496-3722

**Jan Urbich (Leipzig/Braunschweig)**

## **Sinn ohne Bedeutung**

### **Gottlob Freges semantische Definition von Dichtung**

*Sense without Reference. Gottlob Frege's semantic Definition of Poetry.*

In this paper, I examine Gottlob Frege's attempt in "On Sense and Reference" to determine semantically what poetry is. Therefore, Frege's assumptions as well as strategies concerning the distinction between poetic and non-poetic discourse are analyzed in order to show in which way a theory of "poetic meaning" is possible. Frege's rather inconspicuous explanation of poetry, although itself quite unsatisfactory in the end, allows us to strengthen the hope for a 'minimal' semantic theory of poetry that depends on a certain idea of fictionality.

*Keywords: Frege, fictionality, semantics, philosophy, meaning, reference, definition of poetry*

#### *Das Problem einer „poetischen Bedeutung“*

Zur Kulturgeschichte der „Moderne“ gehört ganz wesentlich der Siegeszug der Hermeneutik als metadisziplinärer Grundlagenreflexion, die quer zu den einzelnen geisteswissenschaftlichen Disziplinen steht.<sup>1</sup> Ihre Etablierung als *master*

---

<sup>1</sup> Als umfassendes Kompendium zur Geschichte der Hermeneutik seit dem 18. Jh., die spätestens im 19. Jh. an die Stelle der Metaphysik als methodologisches Dachwissen der Geisteswissenschaften tritt, vgl. bspw. Böhl, Reinhard, Walter (2013).

*narrative* der Geisteswissenschaften beginnt bekanntermaßen bereits in der Aufklärung des 18. Jh.<sup>2</sup> und kulminiert früh in der Universalisierung des Verstehensbegriffs für die Erklärung aller menschlichen Bezugnahmeweisen bzw. Geistesbehandlungen im Kontext der Schleiermacherschen Verstehenslehre. Schließlich wächst die Hermeneutik dann im 20. Jahrhundert vollends zum Großparadigma heran, das bspw. bei Heidegger zur fundamentalen Form des In-der-Welt-Seins des Menschen gerinnt.<sup>3</sup> Der *Fundamentalcharakter* des Verstehens als irreduzibles Basisformat menschlicher Bezugnahmehandlungen wird im Rahmen dieses Theoriegeschehens in der Differenzlosigkeit als Eigenschaft des Verstehens bzw. des zu verstehenden Sinns markiert: Negierter Sinn ist selbst Sinn (nämlich „Widersinn“ oder „Unsinn“, aber nicht Nicht-Sinn), und negiertes Verstehen bezeichnet nur eine extreme Modifikation dieses Verstehens selbst, aber kein Jenseits des Verstehens – „Es gibt keinen Nullzustand des Sinnes“<sup>4</sup>. Die poststrukturalistische bzw. dekonstruktivistische Kritik der Hermeneutik am Ende des 20. Jahrhunderts wäre also – auch das ist kein neuer Gedanke – somit keine Markierung eines ‚Außen‘ zur Hermeneutik als externe metadisziplinäre ‚Umwelt‘ zu ihr, sondern nur eine Variante einer besonders reflexiv gewordenen Hermeneutik im Stadium ihrer gesteigert-kritischen Selbstbeobachtung.<sup>5</sup> Zudem erweist sich dieser fundamentale Reflexionscharakter der Hermeneutik auch darin, dass diese sich paradoxerweise gegen eine Einhegung in das Korsett einer *Methode* sperrt – und sich damit einer strengen wissenschaftlichen Algorithmisierung wenigstens teilweise widersetzt. Bereits Hans-Georg Gadamer hat die Frontstellung der Hermeneutik gegen den Begriff der „Methode“ zu einem Leitmotiv seines wirkmächtigen Großentwurfs gemacht,<sup>6</sup> und Carsten Dutt hat immer wieder darauf bestanden, dass die Hermeneutik in ihrer post-gadamerischen Gestalt zwar methodologisch fruchtbar gemacht werden kann, jedoch nicht selbst als gegen andere begrenzte Einzelmethode zu verstehen ist<sup>7</sup> – eben

<sup>2</sup> Zu den Anfängen der Hermeneutik im 18. Jh. immer noch gewinnbringend Szondi (1975).

<sup>3</sup> Vgl. Heideggers berühmte Definition aus „Sein und Zeit: „Dasein ist Seiendes, das sich in seinem Sein verstehend zu diesem Sein verhält.“ Heidegger (2001: 52f., § 12). Vgl. übersichtlich zu Heideggers Seinsbegriff mit weiteren Literaturhinweisen Keiling/Mirkovic (2020) und Urbich (2017: 162-171).

<sup>4</sup> Barthes (2006: 163). Vgl. auch Umberto Eco (2007: 43): „Die gegenwärtigen Tendenzen der Semiotik gehen freilich dahin, alle Aspekte der Kultur und des sozialen Lebens als Zeichen zu begreifen und gerade *die Gegenstände* mit einzuschließen“. Zur Nicht-Negierbarkeit von Sinn bzw. damit zur „Differenzlosigkeit“ von Sinn vgl. Luhmann (1997: 61).

<sup>5</sup> Zum Verhältnis von Hermeneutik und Dekonstruktion philosophisch sehr instruktiv Bertram (2002).

<sup>6</sup> Vgl. Gadamer (1999: 12-14 [5-7]).

<sup>7</sup> Vgl. Dutt (2015). Gadamer knüpft hier gewissermaßen an Hegel an, der seine „Dialektik“ als Selbstbewegung des Inhalts bereits dezidiert von der Idee einer „Methode“ abgesetzt hatte. Vgl. Hegel (1986: 172, § 81), und dazu instruktiv Wolff (2014).



weil ihr Anspruch darin liegt, die anthropologischen, subjekttheoretischen und semantischen kategorialen Bedingungen *aller* möglichen sinngenerativen Bezugnahmen vorgelagert ihrer operativen Methodologisierung regelhaft zu beschreiben. Luhmanns Systemtheorie hat dem in gewisser Weise beigepflichtet, wo sie die unhintergehbare Fundamentalität des Mediums Sinn für psychische und soziale Systeme deren unterschiedlichen operativen Formen vorgeordnet hat.<sup>8</sup> Psychische und soziale Systeme operieren nicht *mittels* Sinn und Verstehen, sondern alle ihre unterschiedlichen Operationsweisen finden im *Medium* von Sinn und Verstehen statt. Die perennierende Dringlichkeit dieses Unternehmens „Hermeneutik“ und sein anscheinend weiterhin beinahe ungebrochen gültiger Vorranganspruch auf diese Art der geisteswissenschaftlichen Grundlegung ist trotz starker Subdisziplinenkonkurrenz für einzelne Aspekte der ‚hermeneutischen Frage‘ (v. a. in anderen Subdisziplinen der Philosophie, Sprachwissenschaften, Soziologie und den Literaturwissenschaften) jedenfalls institutionell auch daran abzulesen, dass unvermindert genuin hermeneutische Forschung betrieben wird und beständig neue innerdisziplinäre Paradigmendifferenzierungen generiert.<sup>9</sup>

Für die Kunstwissenschaften und besonders die Literaturwissenschaften ist diese Vorrangstellung der Hermeneutik im 20. Jh. als Grundlagenreflexion ihres Gegenstandsbezugs stets von besonderer Bedeutung gewesen: Und zwar nicht nur, weil ihr Vollzug im Medium Sprache die Nähe zur Hermeneutik auf andere Weise als für nicht-sprachliche Kunstwerke erzwingt. Denn mit diesem Paradigmenwechsel hin zur Fundamentalität der hermeneutischen Erfahrung ästhetischer Gegenstände verändert sich das Grundmuster der kategorialen bzw. funktionalen Beschreibung literarischer ästhetischer Gegenstände. Das poetische Kunstwerk wird nun nicht mehr von seinem repräsentationalen Wirklichkeitsverhältnis (*mimesis*) wie seit Platon und Aristoteles, seiner sinnlichen Wirkkraft bzw. Gestaltungsweise (*Schönheit*) wie seit den römischen Rhetorikern oder von seinem epistemologischen Profil – ob depotenziert als „prodesse et delectare“ (von Horaz bis in die Poetiken der Aufklärung) oder potenziert als Erkenntnis oder gar endliche Instantiierung des „Absoluten“ (von Baumgarten bis Hegel und Schelling) – her verstanden. Alle diese oder auch andere Aspekte mögen zwar weiterhin, in gleicher oder veränderter Form, in der theoretischen Beschreibung des poetischen Kunstwerks eine Rolle spielen. Aber sie müssen sich nun der Idee unterordnen, dass poetische Kunstwerke fundamental über ihre besondere Art und Weise expliziert werden müssen, wie sie mittels des

---

<sup>8</sup> Vgl. Luhmann (1997: 66).

<sup>9</sup> Als Beispiel sei hier nur auf die sogenannte „Erklärende Hermeneutik“ als eine der neueren Spielarten verwiesen (<http://www.mythos-magazin.de/erklaerendehermeneutik/forum-w.htm>, abgerufen am 28. Februar 2021), auf die „Kognitive Hermeneutik“ (Tepe [2007]) sowie auf die ‚naturalistische‘ Hermeneutik (Detel [2014]).

Sprechendmachens von Formentscheidungen das Sprachverstehen modifizieren, und das heißt vor allem: irritieren,<sup>10</sup> prozessualisieren,<sup>11</sup> multiplizieren,<sup>12</sup> oder infinitisieren<sup>13</sup>. Bei Winfried Menninghaus heißt es bezüglich der semantischen Mehrdeutigkeit von Dichtung, die in Kants Konzept der „ästhetischen Idee“ in der „Kritik der Urteilskraft“ (§ 49) ihre frühe definitive theoretische Formulierung gefunden hat, prägnant: „[D]ie Unerschöpflichkeit von Darstellung [...] prägt immer noch – oder erst langsam in ihrer vollen Tragweite – unser heutiges Verständnis von Dichtung.“<sup>14</sup> Zwar hat sich als starker Einspruch gegen die vollständige Hermeneutisierung der Ästhetik des Literarischen seit Ende des 20. Jh. eine dezidierte Material-, Körper- und Erlebnisästhetik etabliert,<sup>15</sup> die auch bezüglich des literarischen Kunstwerks Dimensionen des sprachfernen oder gar asemantischen Darstellens als dessen wesentliche Mechanismen meint ausgemacht zu haben. Doch sind dagegen mindestens drei Einsprüche mit je unterschiedlicher Reichweite nicht von der Hand zu weisen: Erstens hat das institutionell gesehen nicht zu einem Nachlassen der hermeneutischen Theorieproduktion geführt – im Gegenteil. Zweitens lässt sich für eine Kunst wie die schöne Literatur schwer bestreiten, dass die hermeneutisch grundierte ästhetische Erfahrung trotzdem als ihr wesentlicher Aspekt angesehen werden muss, wenn man eben die Medialität ihrer Sprachlichkeit nicht verfehlen will. Und drittens ließe sich außerdem die These, dass es gänzlich asemantische Effekte der literarischen Darstellung gebe, wie im Folgenden an Nelson Goodman zu sehen ist, mit guten Gründen auch kategorisch bestreiten.

Allerdings hat sich innerhalb der hermeneutischen Reflexion des literarischen Kunstwerks in der post-gadamerschen Epoche ein seltsames Ungleichgewicht ergeben. In dieser Unwucht spiegelt sich interessanterweise eben jene Asymmetrie in der Reflexion des ästhetischen Prozesses, die bereits die Argumentation im ersten Teil von Kants „Kritik der Urteilskraft“ geprägt hatte und von dort als

<sup>10</sup> Bspw. Luhmann (1997:42).

<sup>11</sup> Bspw. Jahraus (1999); Menke (1991: 69).

<sup>12</sup> Bspw. Blumenberg (2001); Jakobson (1993: 110f.).

<sup>13</sup> Bspw.: „So ist es mit jedem wahren Kunstwerk, indem jedes, als ob eine Unendlichkeit von Absichten darin wäre, einer unendlichen Auslegung fähig ist“. Schelling (2000: 291). Zu den verschiedenen Spielarten der literarisch-ästhetischen Überschreitung der Eindeutigkeit des Bedeutens vgl. Urbich (2012: 355-357); Urbich (2011: 95-112).

<sup>14</sup> Menninghaus (1994: 219).

<sup>15</sup> Bspw. Bertram (2005: 268); Wiesing (2005); Gumbrecht (2004); Mersch (2001); vgl. Urbich (2012: 292f.). Die älteren Versionen einer Materialästhetik kritisiert bereits grundsätzlich Goodman (1990: 76-91) unter dem Begriff „puristische Sichtweise des Kunstwerks“.

aporetische Situation an die Geschichte des ästhetischen Subjekts<sup>16</sup> weitergegeben worden ist.<sup>17</sup> Denn ebenso wie Kants Ästhetik der „Kritik der Urteilskraft“ die Gegenstandsseite des Geschmacksurteils in ihren beiden Ansätzen (der Theorie des Geschmacksurteils und der Theorie der ästhetischen Idee) unterbestimmt, so hat die Hermeneutik (des Literarischen) im 20. Jahrhundert zumindest bestimmte Aspekte des ästhetischen Gegenstandes deutlich weniger belichtet als den Einstellungshaushalt und die psychischen bzw. begrifflichen Operationen des verstehenden Subjekts. Eine solche Diagnose steht nicht im Widerspruch dazu, dass theoriegeschichtlich parallel zur Konjunktur der Hermeneutik im 20. Jh. eine intensiviertere Gegenstandsreflexion in der Kunsttheorie sozusagen ‚ausgelagert‘ worden ist: Formalismus, Strukturalismus bzw. die sog. ‚werkimmanente Methode‘ einerseits und die Dekonstruktion andererseits bilden die Spitzen dieser Wellenberge. Diese allesamt so wirkmächtigen wie wichtigen Reflexionen der Objektseite des ästhetischen Prozesses vollziehen sich allerdings eben nicht im theoretischen bzw. begrifflichen Rahmen der Hermeneutik, sodass sie keine genuin hermeneutisch-semantischen Reformulierungen ästhetischer Objekthaf-tigkeit darstellen.<sup>18</sup>

Zu dieser gegenstandsbezogenen Aufmerksamkeit hermeneutischen Fragens würde bspw. die Frage gehören, ob es eine *besondere Art der (sprachlichen) Bedeutung* bzw. eine besondere Art des werkseitigen Sprachgebrauchs in der Dichtung gibt. Diese Frage ist theoriegeschichtlich in einer Hinsicht zumeist bejaht und in einer anderen Hinsicht zumeist verneint worden: Uns wird im Folgenden gerade die verneinte Hinsicht interessieren. Bejaht wird die Frage dort, wo

---

<sup>16</sup> Zur ästhetischen Subjektivität vgl. die wesentlichen Studien von Seel (1997) und neuerdings Menke (2008); Menke (2013).

<sup>17</sup> In kurzen, groben Strichen skizziert: Dort hatte Kant einerseits im Versuch, aus der logischen Anlage seiner Ästhetik als Theorie des Geschmacksurteils heraus, deren Pointe darin liegt, auch den Grund der Geltung dieser Urteile in der Verfassung der Instanz ihres Vollzugs und nicht in deren Gegenstand zu finden, sich aller objektseitigen Bestimmungen enthalten zu wollen, immer wieder uneingestanden die Nötigung artikuliert, diese Gegenstandsseite des Geschmacksurteils – wenn auch minimalisiert – mitzureflectieren, damit der intersubjektive Geltungsanspruch des ästhetischen Urteils gerade wegen seiner Verankerung in der Verfassung des Subjekts nicht dem Willkürverdacht ausgesetzt und seine rationale Gestalt in der ursächlichen Beziehung auf sein Referenzobjekt gesichert bleibt. Andererseits hatte er dann fast kompensatorisch in der zweiten Hälfte des ersten Teils eine *semantische* Idee des ästhetischen Gegenstands in Ansätzen nachgeliefert, die um die Begriffe der „ästhetischen Idee“ und der „Darstellung“ kreist und einen nicht gänzlich vermittelten metakategorialen Gegensatz von Authentizität und Reflexivität der ästhetischen Repräsentation mit sich führt, der ebenfalls auf einen ungenügend ausgearbeiteten Gegenstandsbegriff zurückgeht. Vgl. dazu Urbich (2012: 436-445).

<sup>18</sup> Die Dekonstruktion kommt dem noch am nächsten, wie man an den wenigen gelungenen philosophischen Versuchen einer dekonstruktivistischen Theorie des Kunstwerks ablesen kann. Vgl. Menke (1991).

seit den Gattungsreflexionen der antiken Rhetorik das tropische (symbolische, allegorische etc.) bzw. figurale Reden mitsamt aller dazugehörigen technischen Mittel im Sinne des Ornamentalen sprachlicher Gestaltung als wesentlich zur *elocutio* der Dichtung gehörig verstanden und damit deren Sinnhorizont wesentlich mitgestaltend – bzw. dessen Rezeptionskonventionen lenkend – verstanden wird. Und faktisch ist dieser Einsicht auch schwer zu widersprechen. Allerdings ist damit gar nichts über kategoriale, d. h. *jedem* und *nur* jedem Exemplar von Dichtung *als* Exemplar zukommende Eigentümlichkeiten bzw. differenzspezifische Determinanten seines Bedeutungsgeschehens gesagt: Denn natürlich sind dichterische Werke denkbar und wirklich, die (im Vergleich mit nicht-dichterischen Texten) über keinerlei besondere bzw. zusätzliche rhetorisch-tropische Gestaltung verfügen und trotzdem Werke der Dichtkunst sind, wohingegen anerkannt nicht-dichterische Texte (bspw. in der Werbung) durchaus hochgradig rhetorisch-tropisch gestaltet sein können, ohne deshalb Werke der Dichtkunst zu sein. Mit anderen Worten: Dieser Merkmalskomplex ist weder notwendig noch hinreichend für den semantischen Begriff „dichterisches Kunstwerk“<sup>19</sup> – und kann deshalb auch nicht zu beitragen zu eruieren, ob es sinnvoll ist, von einem spezifischen Begriff dichterischer Bedeutung zu sprechen.

Vor allem bestimmte Strömungen in der analytischen Kunstphilosophie des 20. Jahrhunderts können als Versuch verstanden werden, einen solchen semantischen Begriff dichterischer Kunstwerke zu etablieren.<sup>20</sup> Das kanonischste Beispiel hierfür ist sicherlich Nelson Goodmans „Languages of Art“ („Sprachen der Kunst“). Die Frage danach, „wie Symbole innerhalb und außerhalb der Künste funktionieren“<sup>21</sup> – wobei der Ausdruck „Symbol“ hier dem Ausdruck „Zeichen“ entspricht, also in weitestmöglicher Weise verstanden werden muss<sup>22</sup> –, und welche sprachtheoretische Abgrenzung folglich *zwischen* diesen Funktionsweisen mit Blick auf ihre Instantiierung in Kunstwerken möglich ist, führt bei Goodman zu einer sehr feingliedrigen und immer noch bedenkenswerten Differenzierung von symbolischen Gebrauchsweisen sprachlicher Ausdrücke, die jede Theorie dichterischer Bedeutung unbedingt bedenken sollte. Dabei ist ebenso bemerkenswert, mit welcher Konsequenz Goodman die *Analogie von Kunstwerken und Sätzen bzw. Wörtern* ausbuchstabiert. Gegen jede (sprachliche) Bedeutung abstrakt negierende Unmittelbarkeits-, Erlebnis- bzw. Materialästhetik von Kunstwerken aller Art besteht Goodman darauf, dass Kunstwerke

<sup>19</sup> Ich gehe im Folgenden ohne weitere Begründung davon aus, dass dieser Begriff sinnvoll zu gebrauchen und damit auch in gewissen Grenzen zu bestimmen ist.

<sup>20</sup> Vgl. als Überblick zur analytischen Kunstphilosophie die Anthology von Lamarque (2003).

<sup>21</sup> Goodman (1997: 15).

<sup>22</sup> Ebd., 9.

notwendig als symbolbenutzende und bedeutungsaktivierende Gebilde verstanden werden müssen, wo sie denn überhaupt als Kunstwerke in Betracht kommen: „Tatsächlich wird ein Objekt, gerade kraft dessen, daß es in gewisser Weise als Symbol fungiert, und solange es so fungiert, zum Kunstwerk.“<sup>23</sup> Alle Kunstfunktionen sind Symbolisierungsfunktionen, also ästhetische Zeichengebrauchsweisen: Deshalb müssen auch scheinbar ‚rein‘ materialbezogene, unmittelbarkeits- bzw. authentizitätsimprägnierte Erfahrungsdimensionen von Kunstwerken, wo sie denn als ästhetische verstanden und erfahren werden wollen, von ihren semantischen Markierungen her erfasst werden. Nichts an einem Kunstwerk ist asemantisch, oder wieder mit Luhmann gesprochen: Die ästhetische Negation von Sinn ist negativer Sinn (Unsinn) als eine Modifikation des Sinns, nicht aber Nicht-Sinn als ein Jenseits des Sinns.<sup>24</sup> Allerdings – und hier liegt aus der Sicht dieses Aufsatzes das Problem von Goodmans Vorschlag – führt dies in der symboltheoretischen Definition des Kunstwerkbegriffs bei Goodman gerade zu der Einsicht, dass eine absolut trennscharfe Unterscheidung von ästhetischen und nicht-ästhetischen syntaktischen bzw. semantischen Eigenschaften von Symbolsystemen nicht möglich (bzw. nur für bestimmte Extremwerte möglich) ist. Statt notwendigen und hinreichenden Eigenschaften des ästhetischen Symbolgebrauchs generell sind deshalb für den Großteil aller Kunstwerke nur „Symptome“<sup>25</sup> benennbar: Syntaktische Dichte, Semantische Dichte, Relative (syntaktische) Fülle, Exemplifikation und multiple bzw. komplexe Bezugnahme<sup>26</sup>. Für diese aber gilt allgemein bezüglich ihrer Bedingungsfunktion für den Begriff des Kunstwerks bzw. der ästhetischen Erfahrung von diesem (in prädikatenlogischer Formulierung erster Ordnung):<sup>27</sup>

$$(I) \quad \forall x (\neg G_a(x) \rightarrow \neg K(x))$$

$$(II) \quad \forall x (G_a(x) \rightarrow [(D_x(x) \wedge D_e(x) \wedge F_x(x) \wedge E(x) \wedge B_k(x)) \rightarrow K(x)])$$

$$(III) \quad \forall x (G_a(x) \rightarrow [\neg (D_x(x) \vee D_e(x) \vee F_x(x) \vee E(x) \vee B_k(x)) \rightarrow \neg K(x)])$$

<sup>23</sup> Goodman (1990: 87). „Wer also nach einer Kunst ohne Symbol Ausschau hält, wird keine finden – sofern alle die Weisen berücksichtigt werden, in denen Kunstwerke symbolisieren.“ Goodman (1990: 86).

<sup>24</sup> Vgl. Luhmann (1997: 61).

<sup>25</sup> Goodman (1997: 232).

<sup>26</sup> Goodman (1997: 232-235); Goodman (1990: 88f.). Die fünfte Eigenschaft („multiple und komplexe Bezugnahme“) wird erst in „Weisen der Welterzeugung“ (1978) hinzugenommen (Goodman [1990]: 89).

<sup>27</sup> Die Prädikate lauten jeweils:  $G_a(x) = x$  ist ein artifizierlicher denotationaler Gegenstand;  $D_x(x) = x$  besitzt syntaktische Dichte;  $D_e(x) = x$  besitzt semantische Dichte;  $F_x(x) = x$  besitzt syntaktische Fülle;  $E(x) = x$  exemplifiziert;  $B_k(x) = x$  besitzt komplexe Bezugnahme;  $K(x) = x$  ist ein Kunstwerk.

In Worten: (I) Nur symbolisierende (denotationale) Gegenstände können Kunstwerke sein. (II) Ein artifizierter denotationaler Gegenstand ist dann ein Kunstwerk, wenn er *alle* Goodman'schen Symptome aufweist (= konjunktives Hinreichendsein der Bedingungen), und er ist (III) kein Kunstwerk, wenn er *keines* bzw. *nicht mindestens eines* der Goodman'schen Symptome aufweist (= adjunktive Notwendigkeit der Bedingungen). Zwischen diesen relativ bereichsbegrenzten Extremwerten aber sind die Übergänge derart fließend (Goodman würde sagen: quasi-analogisch differenziert), dass damit beinahe der Unterschied zwischen Kunstwerken und reinen Dingen zu einer graduellen Abstufung mit Mischungen als ‚Normalfall‘ zu werden droht:

Wahrscheinlich sind die [...] Symptome in ästhetischer Erfahrung eher zu finden, als daß sie fehlen, und normalerweise nehmen sie eine hervorragende Stellung ein; aber jedes von ihnen kann in der ästhetischen Erfahrung fehlen oder in der nicht-ästhetischen zu finden sein. [...] Das Fehlen irgendeines ästhetischen oder das Vorhandensein irgendeines nichtästhetischen Symptoms führt nicht zu einem ästhetisch weniger reinen Ganzen, noch ist eine Erfahrung um so ästhetischer, je höher die Konzentration der ästhetischen Symptome ist. (Goodman 1997: 234)

Sowohl der definatorischen als auch der beschreibenden Kraft der ‚Symptome‘ für das Verständnis ästhetischen Symbolgebrauchs droht so eine unnötige Schwächung. Es entspricht aber andererseits einem bestimmten paradigmenerübergreifenden Konsens in der semantischen Theorie der Dichtung im 20. Jh., dass bezüglich des Zeichengebrauchs eben nicht kategorial zwischen (sprachlichen) Kunstwerken und (sprachlichen) Nicht-Kunstwerken unterschieden werden kann.<sup>28</sup> Ganz ähnlich bestimmt Roman Jakobson die „poetische Funktion“ der Sprache als diejenige Gebrauchsweise sprachlicher Ausdrücke, die

<sup>28</sup> Eine *kategorische Unterscheidung* bzw. *kategorische Definition* wäre eine solche, die zwischen einer Menge  $x$  und allen anderen nicht-leeren Mengen mittels einer oder mehrerer, endlich vieler konstitutiver Eigenschaften  $\{E_1, E_2, \dots, E_n\}$  derart unterscheidet, dass  $\{E_1, E_2, \dots, E_n\}$  *ausschließlich* allen Instanzen von  $x$  zukommt und *immer* allen Instanzen von  $x$  zukommt. Prädikatenlogisch formuliert:  $\forall x (E_1(x) \wedge E_2(x) \wedge \dots \wedge E_n(x)) \leftrightarrow (x \in M_{Lit})$ . In klassischen Ausdrücken:  $\{E_1, E_2, \dots, E_n\}$  sind zugleich notwendige und hinreichende Eigenschaften aller Instanzen von  $x$  als Instanzen von  $x$ . Sie können zudem (aber sie müssen nicht) intensional gesehen auch noch *wesentliche* bzw. *substantielle*, Eigenschaften sein, also Eigenschaften mit einer besonderen ontologischen Qualität. In ontologischer Terminologie formuliert, gibt eine kategorische Definition eine kategorische Realdefinition der Identitätsbedingungen einer Sache: d. h. die Eigenschaften oder Operationen, mittels derer die Identität aller Vorkommnisse einer Klasse bzw. Menge, und so die „disjunktive semantische Differenziertheit“ (Goodman 1997: 144-149) der Klasse gesichert werden kann – anders als eine gesättigte Realdefinition der Sache, die möglichst alle wesentlichen Eigenschaften in hierarchischer Genus-Art-Gliederung enthalten sollte, auch wenn diese nicht mengendisjunktiv in strengem Sinne sind.

in Kunstwerken faktisch ins Zentrum rückt, aber nicht exklusiv (d. h. prinzipiell nur) in Dichtungen Verwendung findet.<sup>29</sup> Anders als bei Goodman stellt damit für Jakobson die poetische Sprachfunktion als einzelne durchaus sogar so etwas wie die notwendige Bedingung für das Vorliegen eines literarischen Kunstwerks dar – ohne jedoch auf Kunstwerke beschränkt zu sein und damit kategorial zwischen Kunst und Nicht-Kunst hinsichtlich des Zeichengebrauchs zu unterscheiden. In Jakobsons Worten:

Jeder Versuch, die Sphäre der poetischen Funktion auf Dichtung zu reduzieren oder Dichtung auf die poetische Funktion einzuschränken, wäre eine trügerische Vereinfachung. Die poetische Funktion stellt nicht die einzige Funktion der Wortkunst dar, sondern nur eine vorherrschende und strukturbestimmende und spielt in allen andern sprachlichen Tätigkeiten eine untergeordnete, zusätzliche, konstitutive Rolle.<sup>30</sup>

Die implizierte These aller dieser Theorieentwürfe bezüglich der kategorischen Definierbarkeit des Begriffs „literarisches Kunstwerk“ mittels syntaktisch-semantischer Eigenschaften lautet deshalb:

(Def<sub>LKsem</sub>): Literarische Kunstwerke *gebrauchen prinzipiell keine anderen sprachlichen Zeichen* und sie *gebrauchen sprachliche Zeichen prinzipiell nicht anders* als nicht-literarische sprachliche Zeichengebilde. Auf der Ebene von Zeichengebrauch und Semantik liegen die Unterschiede zwischen literarischen und nicht-literarischen Zeichengebilden einzig in quantitativen Verschiebungen der *Gebrauchshäufigkeit* und *Gebrauchsintensität* von bestimmten narrativen, darstellend-formensprachlichen, sprachbildlichen, illusionistischen, sprachsensitiven oder sprachreflexiven Gestaltungs-, Ausdrucks-, Sinngebungs- und Bezugnahmefunktionen sprachlicher Ausdrücke, die in literarischen Texten entweder eher ins Zentrum rücken oder eher vernachlässigt werden, ohne dass sie *einzig* in literarischen Texten vorkommen können oder *notwendig* deren Qualität hinreichend bestimmen.<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Ganz ähnlich findet sich in Derridas Dekonstruktion die Idee, dass der allgemeine differentielle Charakter von Zeichen und Bedeutung überhaupt in Literatur auf besondere Weise intensiviert erscheint; in diesem Zusammenhang betont Derrida übrigens ähnlich wie Frege die besondere Art der Bedeutungssuspendierung des literarischen Diskurses. Vgl. Derrida (2006: 99).

<sup>30</sup> Jakobson (1993: 92). Deshalb ist es ungenau, wenn man die „Literarizität“ des Formalismus als Theorie über eine „eigene Gesetzmäßigkeit“ dichterische Werke fasst (Köppe, Winko [2008: 31]) und so den unzutreffenden Schluss nahelegt, dass die unter der Poetizität bzw. Literarizität gefassten Merkmale der Sprachverwendung von den Formalisten für eine kategorische Definition der Dichtung verwendet worden wären. Gerade Jakobsons Bemerkungen deuten eher in Richtung eines schwachen semantischen Konstitutionalismus.

<sup>31</sup> Vgl. dazu auch die kritischen Bemerkungen von Kroon/Voltolini (2019: 6-8) gegen eine semantische bzw. linguistische Bestimmung fiktionaler Kunstwerke: “There seems to be no feature of style or syntax that marks off a work as fictional rather than non-fictional.” (Ebd., 8)

Man könnte dies auch als These eines ‚schwachen semantischen Konstitutionalismus‘ in der Definition literarischer Kunstwerke bezeichnen: Mittels Zeichengebrauch und Bedeutungsweise lassen sich zwar durchaus (je nach Theorieentwurf) bspw. Konfigurationen von notwendigen Bedingungen für alle Kunstwerke *oder* von hinreichenden Bedingungen für eine Teilmenge literarischer Kunstwerke *oder* sogar von hinreichenden Bedingungen für alle literarischen Kunstwerke festlegen. Diese syntaktisch-semantischen Bedingungen bezeichnen aber in keinem dieser Entwürfe sprachliche Eigenschaften dergestalt, dass diese kategorial an das Vorliegen von literarischen Kunstwerken gebunden sind: d. h. dass diese Eigenschaften *einzig* in Kunstwerken vorkommen, konstitutiven bzw. wesentlichen Charakter haben<sup>32</sup> bzw. die Menge aller literarischen Kunstwerke *zugleich* notwendig *und* hinreichend („dann und nur dann/genau dann wenn x die syntaktisch-semantische Eigenschaft y besitzt, ist x ein literarisches Kunstwerk“) bestimmen. „Graduell“ ist so nicht nur die „Literarizität“ von dichterischen Werken dahingehend, dass Texte mehr oder weniger Literarizität aufweisen können;<sup>33</sup> graduell definiert sind auch die Merkmale selbst, welche Literarizität ausmachen.

Demgegenüber stellt sich nun die Frage, ob damit das letzte Wort bezüglich einer ‚starken‘ semantischen Theorie literarischer Kunstwerke bereits gesprochen ist. Immerhin gibt es auch Gegenstimmen im Konzert der kunsttheoretischen Überlegungen im 20. Jahrhundert, die zumindest Hinweise in deren Richtung geben. Zu nennen wäre hier bspw. Niklas Luhmanns systemtheoretische Kunstphilosophie, in der eine solche syntaktisch-semantische und zugleich kategorische Definition des Kunstwerks in Ansätzen zur Sprache kommt. Kunstwerke gebrauchen nämlich nach Luhmann wesentlich *andere Zeichen* bzw. *Zeichen anders* als die (gewöhnliche) Sprache, wenn auch auf Basis der semantisch-syntaktischen Regeln der Sprache, die allerdings derart weit in ein ‚Jenseits der Sprache‘ überschritten wird, dass man von einer emergenten bzw. supervenienten neuen Ebene sprechen müsste.<sup>34</sup> In jedem Fall lohnt es sich m. E., eine derart robuste kategoriale Theorie dichterischer Bedeutung zu durchdenken – und damit die gegenstandstheoretische Seite der Philosophie der Kunst wieder so stark zu machen, wie sie es zuletzt (wenn auch unter ganz anderen paradigmatischen Vorzeichen) wohl in Adornos „Ästhetischer Theorie“ gewesen ist. Ein solches Unternehmen kann hier natürlich nicht geleistet werden. Im zweiten Teil dieses Aufsatzes ist es hingegen das Ziel, den historischen Anfang einer philosophisch-semantisch orientierten Theorieentwicklung in der Kunstphilosophie des Literarischen erneut in Augenschein zu nehmen und auf seine definatorische

<sup>32</sup> Zur Definition von „wesentlichen Eigenschaften“ vgl. präzise Rosefeldt (2009: 113ff.).

<sup>33</sup> Köppe, Winko (2008:33).

<sup>34</sup> Vgl. Luhmann (1997: 39-48).



Brauchbarkeit hin zu befragen: Gottlob Freges Bestimmung des Dichtungsbegriffs. Dabei spielt nicht nur eine Rolle, dass mit Frege gewissermaßen diese Art der Dichtungstheorie auf der Höhe des modernen Wissenschaftsstandards beginnt. Ungeachtet aller berechtigten Kritik an Freges Bemerkungen zur kategorischen Definition von Dichtung haben diese immerhin den wissenschaftstheoretischen Vorzug der größtmöglichen Sparsamkeit, einfachen Eleganz und äußersten Reduktion. Wie also eine *minimale* semantische kategorische Definition von Dichtung aussehen könnte, lässt sich an Freges Überlegungen besonders gut studieren und reflektieren – und auch wohin sie führen können.<sup>35</sup>

### *Philosophische Voraussetzungen von Freges Bestimmung der Dichtkunst*

Mir geht es im Folgenden also nicht darum, Freges berühmte Unterscheidung zwischen „Bedeutung“ und „Sinn“ sprachlicher Ausdrücke für eine Theorie der Spezifik des literarischen Sinns weiterführend fruchtbar zu machen.<sup>36</sup> Vielmehr möchte ich erst einmal Freges eigene semantische „Definition“<sup>37</sup> der Dichtkunst im Kontext seiner Überlegungen zum Unterschied von „Sinn“ und „Bedeutung“ sprachlicher Ausdrücke in aller Kürze skizzieren und dann daraufhin befragen, ob sich mit ihr ein aussichtsreicher Kandidat für eine robuste minimale semantische, kategorische Definition von Dichtung ergibt. Mit anderen Worten: Gefragt wird nicht, ob man mit Freges Bemerkungen zur Dichtung mglw. hinreichend beschreiben könne, wie schöne Literatur (semantisch) funktioniert; denn dafür

---

<sup>35</sup> Der vorliegende Aufsatz verzichtet aus Umfangsgründen auf die Diskussion der einschlägigen Sekundärliteratur zu Freges Dichtungs begriff. Grundlage sind die Untersuchungen von Gottfried Gabriel, v. a. in Gabriel (2018); Gabriel (1971); Gabriel (1970). Vgl. generell auch Gabriel (1975).

<sup>36</sup> Einem solchen Unternehmen, das in einer größeren Arbeit angegangen werden soll, stehen erst einmal mehrere Widerstände entgegen, die aufgelöst werden müssen. Erstens steht Freges kategorialsemantische Unterscheidung in gewisser Hinsicht quer zu der auch für die Beschreibung des Literarischen gängigen Dichotomie von Inhalt und Referenz, d. h. sie lässt sich nicht umstandslos auf diese abbilden: Es wären also weitere Zwischenschritte nötig, um sie im Bereich der *ästhetischen Zeichen* funktional zu machen. Zweitens bezieht Frege „Sinn“ und „Bedeutung“ auf die Erstbedeutungen atomarer Ausdrücke, d. h. auf Eigennamen im engeren Sinn und Sätze, in nachgelassenen Texten dann auch auf ungesättigte Funktionsausdrücke. Auf literarische Texte aber, wo es um die „Zweitbedeutung“ makrostruktureller Texteinheiten geht, sind diese Bestimmungen ebenfalls nicht ohne Übersetzungsregeln übertragbar: Denn Frege hat schlicht keinen Begriff formensprachlicher Bedingungen von literarischem Sinn oder einer dafür notwendigen Gattungstheorie.

<sup>37</sup> Ich setze „Definition“ hier in Anführungszeichen, weil es nicht Freges Ziel ist, eine Definition der Dichtkunst im strengen Sinne zu geben. Gleichwohl ergibt sich aus seinen Ausführungen zu Sinn und Bedeutung eine konsistente und von Frege auch (mehrfach) explizit angegebene semantische Bestimmung von Dichtung, die im Folgenden etwas hyperbolisch als „Definition“ bezeichnet werden soll.

fehlen ihm zu deutlich die literaturtheoretischen Konzepte. Was aber in Frage steht: Ermöglicht es Freges minimale Definition, für jedes mögliche Exemplar im Gegenstandsbereich zu bestimmen, ob es in die Menge literarischer Kunstwerke fällt oder nicht – ungeachtet der Frage, welche anspruchsvolleren oder informativeren Eigenschaftsausdrücke von Kunstwerken noch auf es zutreffen? Anders gefragt: Gibt uns Frege die *Identitätsbedingungen* an, die eine eindeutige Zuordnung der Marke ‚Dichtung‘ zu allen und nur zu den Vorkommnissen, die sie auch wirklich erfüllen, ermöglicht?<sup>38</sup>

Freges Vorschlag zur Bestimmung des Dichtungsbegriffs lautet in einer kanonischen Formulierung folgendermaßen: „In der Dichtung haben die Wörter freilich nur einen Sinn, aber in der Wissenschaft und überall, wo uns die Frage nach der Wahrheit beschäftigt, wollen wir uns nicht mit dem Sinne begnügen, sondern auch eine Bedeutung mit den Eigennamen und Begriffswörtern verbinden.“<sup>39</sup> Diese Definition gilt es erstens mittels der Skizzierung von Freges logischer Semantik zu verstehen und zweitens in deren systematischen Konsequenzen zu verorten. Es ist hier natürlich nicht der Ort, eine der wichtigsten systematischen Unterscheidungen der modernen Sprachphilosophie, die Frege ihr überlassen hat – emphatischer könnte man noch sagen: *die* Unterscheidung, aus der sich eigentlich die gesamte analytische Philosophie als mittlerweile mächtigstes Paradigma der Philosophie heraus entwickelte – eingehend darzustellen, in ihren Kontexten zu situieren, in ihren unüberschaubaren philosophischen Wirkungen nachzuzeichnen oder gar selbst (philosophisch) zu kritisieren.<sup>40</sup> Uns genügt im Rahmen dieses kleinen Aufsatzes der einfache Grundgedanke, wie ihn Frege in „Über Sinn und Bedeutung“ (1892) für Eigennamen im weiteren Sinn<sup>41</sup> bzw.

<sup>38</sup> Mit dem Ausdruck Kants gefragt: Ermöglicht diese Definition die ‚durchgängige Bestimmbarkeit‘ der Menge „literarisches Kunstwerk“? (Vgl. Kant 1998: 652/B 599).

<sup>39</sup> Frege (1971a: 25).

<sup>40</sup> Vgl. als einführende Übersicht mit ausführlichen weitergehenden Verweisen zur Forschung Künne (2010: 198-219); außerdem Kremer (2010); Taschek (2010).

<sup>41</sup> ‚Eigennamen im weiteren Sinn‘ bzw. „logische Eigennamen“ (Gabriel 1971: XVI) umfassen bei Frege Eigennamen im engeren Sinn, Kennzeichnungen und Aussagesätze (16 [33f.]), d. h. *gesättigte* sprachliche Ausdrücke (im Unterschied zu ungesättigten Ausdrücken wie Prädikaten oder Relationsausdrücke), deren Bedeutung ein „Gegenstand“ im Fregeschen Sinne (7 [27]) ist. Vgl. generell zum Begriff des „Gegenstandes“ Frege (1980); vgl. dazu Mayer (1996: 77-80); Künne (2010: 189-197); zur Unterscheidung gesättigter und ungesättigter Ausdrücke bei Frege, die für sein mathematisches Funktionsmodell sprachlicher Ausdrücke wesentlich ist, vgl. ebd. Zur Diskussion des eigenwilligen Begriffs der „Eigennamen“ in der frühen Analytischen Philosophie seit Frege vgl. pointiert Kripke (2014: 13-49), und umfassend Wolf (1993). Ich unterlasse aus Gründen sprachlicher Vereinfachung im Folgenden stets die Objektbezeichnung „Eigennamen im weiteren Sinn“ als Gegenstandsbereich der Fregeschen Metaaussagen zu Sinn und Bedeutung von sprachlichen Ausdrücken. Sie ist dort, wo es um Freges Überlegungen zu „Sinn“

in dem nachgelassenen Text „Anmerkungen über Sinn und Bedeutung“ (1892-1895) für Prädikate (Begriffsausdrücke) entwickelt hat, in seiner erst einmal komplikationsfreien Fassung, d. h. im Licht eines maximalen *principle of charity* gelesen. Bekanntlich entwickelt Frege die Unterscheidung von „Sinn“ und „Bedeutung“ aus dem Problem der Semantik von Identitätsaussagen (5f. [25f.]), nämlich der Frage, was in diesen eigentlich miteinander identifiziert wird bzw. genauer: mit welchem Gegenstandsmodell dieser Aussagen der faktische Unterschied informativer (synthetischer) von nicht-informativen (analytischen) Identitätsaussagen theoretisch beschreibbar ist. Aus diesem sogenannten „Frege’s Puzzle“ ergibt sich schließlich die Notwendigkeit, das bloß extensionalistische Modell von „Zeichen“ und „Bezeichnetem“, mit dem der Unterschied solcher Identitätsaussagen in der Qualität ihrer Information (dem „Erkenntniswerth“<sup>42</sup>) nicht begrifflich erfasst werden kann, um die Dimension der „Art des Gegebenseins“ (7 [26]) des Bezeichneten zu erweitern. Letzteres nennt Frege den „Sinn“ eines Zeichens, wohingegen das ‚Bezeichnete‘ „die Bedeutung des Zeichens heißen möge“ (6f. [26])<sup>43</sup>. Dieser „Sinn“ eines Zeichens wird von Frege als *Modus* der Bezeichnung zu Zwecken eines bestimmten *Ausdrucks* bestimmt, indem nämlich im Sinn das Bezeichnete durch die Art der Bezeichnung „einseitig beleuchtet“ (8 [27]) werde. In dieser Unterscheidung von Bezeichnung und Ausdruck werden von Frege die beiden grundlegenden Sprachhandlungen am Zeichen unterschieden, die in der vollständigen Informativität des Gebrauchs

---

und „Bedeutung“ geht und nicht explizit andere Ausdrücke als Bezugsfeld angesprochen werden bzw. allgemein von „Zeichen“ die Rede ist, stets einschränkend mitgemeint. Im Folgenden wird „Über Sinn und Bedeutung“ (=„SuB“) nach folgender Ausgabe im laufenden Text nur mit Seitenangabe und Originalpaginierung der Erstausgabe zitiert: Frege (2019).

<sup>42</sup> (6). Zum Erkenntniswert (auch der Literatur) generell vgl. Gabriel (2015); Gabriel (2010).

<sup>43</sup> „Die Bedeutung eines Eigennamens ist der Gegenstand, den er bezeichnet oder benennt.“ (Frege 1971a: 25) Freges Begriff der „Bedeutung“ darf bekanntlich nicht einfach mit der „Extension“ (=dem „Umfang“) sprachlicher Ausdrücke im geläufigen Sinn gleichgesetzt werden, auch wenn Freges Argumentation extensionalistisch in dem Sinne erscheint, dass der primäre Akt sprachlichen Handelns stets die Bezugnahme auf Gegenstände ist, die allerdings erst durch den „Sinn“ hinreichend qualifiziert und damit operationsfähig wird; zum Bedeutungsbegriff bei Frege im dezidierten Unterschied zum Extensionsbegriff vgl. Tugendhat (1992). Die Bedeutung eines generellen Terminus ist bei Frege der Begriff, nicht die Gegenstände, die unter ihn als seine Extension fallen; die Bedeutung eines Satzes ist sein Wahrheitswert, nicht der Sachverhalt, der gewöhnlich als seine Extension betrachtet wird. „Bedeutung“ bei Frege bezieht sich also auf eine andere Vermessung von „Gegenstand“, als es heute der Ausdruck „Extension“ tut. Freges System der Gegenständlichkeit, d. h. die hierarchische Ordnung der Bezugnahmerelationen der Eigennamen im weiteren Sinn, unterscheidet sich von dem heute gültigen Standardmodell der Bezugnahmeordnung, wie sie mittels des Begriffs der „Extension“ von Ausdrücken festgelegt ist: Frege schaltet, grob gesagt, zwischen Sinn und Umfang noch die Dimension der Bedeutung ein. Vgl. bspw. zu Freges Unterschied von Bedeutung und Umfang von Begriffen sehr konzis Künne (2010: 219-225).

zusammenwirken: „Ein Eigenname (Wort, Zeichen, Zeichenverbindung, Ausdruck) drückt aus seinen Sinn, bedeutet oder bezeichnet seine Bedeutung.“ (13 [31])<sup>44</sup> Es hat sich in der Frege-Rezeption eingespielt,<sup>45</sup> diesen „Sinn“ v. a. bei singulären Termen am besten operational, und zwar wiederum in Relation auf die ihm gegenüber stets primäre Dimension der Bezugnahme des Zeichens zu beschreiben: Demnach ist der Sinn eines Zeichens gleichzusetzen mit der Angabe einer Regel, wie sich das Zeichen auf den Gegenstand bzw. die Klasse von Gegenständen bezieht, die die Bedeutung des Ausdrucks (bzw. seinen Umfang) sind.<sup>46</sup> Die „Art des Gegebenseins“ des Bezeichneten würde demnach eigentlich einen Algorithmus enthalten (dessen Elemente im Ausdruck allerdings sowohl explizit als auch implizit, d. h. kontextuell gegeben sind), um die Bezugnahme in objektiver, d. h. intersubjektiv verbindlicher Weise, und möglichst eindeutig zu explizieren: Der Sinn des Ausdrucks „Abendstern“ verweist die Bezugnahme auf einen Planeten, der am Abend in einer bestimmten Richtung und in einer bestimmten Konstellation am Himmel zu sehen sein kann. Freilich geraten mit dieser operationalen bzw. extensionalistischen Verengung des Sinnbegriffs die reichen „inneren“ semantischen Effekte des Sinns (bspw. im tropischen Gebrauch oder in formensprachlicher Verdichtung der Rede), die teilweise auf einer Lockerung dieser funktionalen Relation von Sinn und Bedeutung beruhen, nicht in den Blick: Eben die Dichtung legt von diesen Dimensionen jedoch deutliches Zeugnis ab. Diese relative Autonomie des Sinns wiederum kommt bei Frege andersartig in den Blick, weshalb die Erklärung des Frege’schen Sinns durch seine algorithmische Verengung auf die Funktion der Bedeutungsbestimmung wenigstens unvollständig ist: nämlich bspw. dort, wo er den Sinn auf der Ebene des Satzes, der identisch mit dem „Gedanken“ ist, den der Satz kundgibt (14 [32]),<sup>47</sup> als in bestimmter Hinsicht unabhängig von der Bedeutung als dem

<sup>44</sup> Ich übergehe hier alle weiteren Bemerkungen Freges bspw. zur schwierigen Zuordnung von Sinn und Bedeutung sowie bezüglich der These eines ‚semantischen Internalismus‘, nach welchem der Sinn eines Zeichens dessen Umfang bzw. dessen Bedeutung auf *die* Gegenstände festlegt, die die intensionale Beschreibung des Sinns (bspw. eine Kennzeichnung bei singulären Termen) erfüllen (8 [28]). Diese These des semantischen Internalismus ist freilich bekannterweise bspw. von Putnam (Putnam 2004: 27ff.) oder Kripke (2014: 25ff.) bestritten worden.

<sup>45</sup> Vgl. Urbich (2020: 333); Voigt (2019: 73); Kripke (2014: 21, 24); Tugendhat/Wolf (1989: 188f.).

<sup>46</sup> Die Schwierigkeiten dieser operationalen Reformulierung müssen uns hier nicht interessieren; sie liegen vor allem in der fehlenden Eindeutigkeit, d. h. der kontextuellen Varianz von Kennzeichnungen zur Identifikation von Gegenständen und werden schon von Frege selbst bedacht (7f. [27]); vgl. so auch Voigt (2019: 73f.) und Kripke (2014: 24f.).

<sup>47</sup> Frege (1971b: 35). Vgl. Kühne (2010: 208f.); Tugendhat/Wolf (1989: 26). Dass der Sinn eines Satzes nicht einfach so und in jedem Kontext mit dem Gedanken als das, was der Satz äußert, identisch ist (vgl. Tugendhat/Wolf [1989]: 26-29), und was von Frege selbst bereits bedacht worden ist, kann hier außer Acht bleiben. Freges wichtiges Konzept des Gedankens als Sinn von Sätzen wird näher erläutert in Frege (2010); vgl. dazu Kühne (2010: 377-542).

„Wahrheitswerth eines Satzes“ (16 [34]) versteht. Denn Gedanke und Wahrheitswert sind nach Frege eben nicht Teile desselben sententialen Subsystems bzw. derselben syntaktischen Grammatik wie z. B. Subjekt und Prädikat eines Satzes (17 [34]).<sup>48</sup> Folglich sind sie nicht monofunktional derart eng miteinander verknüpft, dass sie ihre semantische Funktion einzig in Abhängigkeit voneinander erfüllen können. Dieser „nicht-prädikative“ Charakter der Wahrheit bei Frege<sup>49</sup> in der Identifikation des Wahrheitswertes mit der Bedeutung eines Satzes verlegt den semantischen Ort der Wahrheit von der Eigenschaft, Teil eines Gedankens zu sein, in den Vollzug eines bestimmten, nämlich assertorischen Sprechaktes: „Die Behauptung der Wahrheit liegt [...] in der Form des Behauptungssatzes“ (17 [34]). Im Aufsatz „Der Gedanke“ heißt es:

In einem Behauptungssatz ist also zweierlei zu unterscheiden: der Inhalt, den er mit der entsprechenden Satzfrage gemein hat, und die Behauptung. Jener ist der Gedanke oder enthält wenigstens den Gedanken. Es ist also möglich, einen Gedanken auszudrücken, ohne ihn als wahr hinzustellen. In einem Behauptungssatze ist beides so verbunden, daß man die Zerlegbarkeit leicht übersieht.<sup>50</sup>

Es ist bereits zu sehen, inwiefern dies für Freges Bestimmung der Dichtung wesentlich ist. Sowohl (1) die Lockerung des strukturellen Bezugs von Sinn und Bedeutung, Gedanke und Wahrheitswert eines Satzes einerseits als auch (2) die Verlegung des semantischen Ortes der Wahrheit in den Behauptungsakt andererseits liegen als Bedingungen der Möglichkeit Freges Ansicht zugrunde, Dichtung sei auf den Bereich des Sinns beschränkt. Denn wo, wie im fiktionalen Satz, gar nichts bezüglich der Bedeutung behauptet wird<sup>51</sup> bzw. die Behauptung sozusagen nur ‚formal‘ gegeben ist, weil er kein „Behauptungssatz [ist], in dem es auf die Bedeutung der Wörter ankommt“ (16 [34]),<sup>52</sup> bleibt trotzdem der Bereich des Sinns als Spielraum dichterischen Sprechens intakt, eben weil er in gewisser Weise vom Rahmenwerk der Bedeutung entkoppelt werden kann. Hinzu kommt (3) Freges Konzept der Wohlbestimmtheitsvoraussetzung

---

<sup>48</sup> „Man gelangt durch die Zusammenfügung von Subject und Prädicat immer nur zu einem Gedanken, nie von einem Sinn zu dessen Bedeutung, nie von einem Gedanken zu dessen Wahrheitswerthe.“ (18 [35])

<sup>49</sup> Vgl. dazu Voigt (2019: 88-90); Künne (2010: 393-423). Zu Freges Wahrheitsdenken vgl. auch Gabriel/Schlotter (2017: 147-166).

<sup>50</sup> Vgl. auch Frege (1971b: 54).

<sup>51</sup> Vgl. ganz im Fregeschen Sinne Gabriel (2010: 253): „Sofern fiktionale Rede keine Ansprüche erhebt, Referenz zu haben, wahr zu sein und zu behaupten, ist sie von der Erfüllung der entsprechenden Kommunikationsbedingungen befreit.“

<sup>52</sup> Genau genommen behauptet also an dieser Stelle Frege nicht, dass fiktionale Sätze gar nichts behaupten würden, wie es in Anschluss an ihn und im Blick auf weitaus ältere Quellen (Philipp Sidney, „An Apology for Poetry“), für die das zutrifft, gern expliziert wird. In Frege (2010: 93 [63]) ist die Behauptung der Behauptungslosigkeit dichterischer Rede allerdings explizit zu finden.

der Satzbedeutung, die einem *strengen Kompositionalitätsprinzip* gehorcht und das sich prädikatenlogisch folgendermaßen darstellen lässt:

$$(IV) \quad \forall x ((\exists y (S_A(y) \wedge T_b(y,x))) \rightarrow [(\exists r (G(r) \wedge B(r,x) \wedge \forall z ((G(z) \wedge B(z,x)) \rightarrow (z=r)))) \vee (\forall s (G(s) \rightarrow F_a(s,x) \nabla \neg F_a(s,x))) \leftrightarrow (\exists B_s (B_s(y)))]])$$

$$(IVa) \quad \forall x ((\exists y (S_A(y) \wedge T_b(y,x))) \rightarrow [(\exists r (G(r) \wedge B(r,x) \wedge \forall z ((G(z) \wedge B(z,x)) \rightarrow (z=r)))) \vee (\forall s (G(s) \rightarrow F_a(s,x) \nabla \neg F_a(s,x))) \leftrightarrow (W(y) \nabla F(y))])^{53}$$

In Worten: Wenn und nur wenn alle bezugnehmenden Teile eines Satzes (singuläre und allgemeine Termini) eine und nur eine Bedeutung haben und in dieser Hinsicht in ihrer Bedeutung wohlbestimmt sind,<sup>54</sup> hat auch der Satz Bedeutung.<sup>55</sup> Umgekehrt heißt das: Wenn auch nur ein bezugnehmender Teil eines

<sup>53</sup> Die Prädikatoren wie folgt:  $S_A(x) = x$  ist ein Aussagesatz;  $T_b(x,y) = y$  ist ein bezugnehmender Teil von  $x$ ;  $B(x,y) = y$  bedeutet im Fregeschen Sinne den konkreten Gegenstand  $x$ ;  $G(x) = x$  ist ein konkreter Gegenstand;  $F_a(x,y) =$  der Gegenstand  $x$  fällt unter den Begriff, den  $y$  bezeichnet;  $B_s(x) = x$  hat eine Satzbedeutung;  $W(x) = x$  ist wahr;  $F(x) = x$  ist falsch. Die synonyme Formulierung (IVa) expliziert die Folgerung des Bikonditionals, dass ein solcherart gegebener Satz im Fregeschen Sinne eine Bedeutung hat, mittels der synonymen Teilaussage, dass er im Sinne der disjunktiven Aussagenverbindung (hier in ihrem expliziten Unterschied zur adjunktiven!) entweder wahr oder falsch ist, und vermeidet damit die Integration von prädikatenlogischen Formelelementen zweiter Ordnung.

<sup>54</sup> Vgl. auch Gabriel (1971: XVIII; dort die Verweise auf die einschlägigen Stellen bei Frege bezüglich des Kompositionalitätsprinzips der Satzbedeutung, v. a. in „Grundgesetze der Arithmetik“ und „Über die wissenschaftliche Berechtigung einer Begriffsschrift“). Begriffsausdrücke (Prädikate) haben genau dann eine Bedeutung, wenn der Begriff, auf den sie Bezug nehmen, „scharf begrenzt“ (ebd., XVII) ist; d. h. wenn „von jedem Gegenstand bestimmt [...] [ist], ob er unter den Begriff falle oder nicht; ein Begriffswort, welches dieser Anforderung an seine Bedeutung nicht genügt, ist bedeutungslos.“ Frege (1971a: 32). Der Fregesche Unterschied von „Bedeutung“ und „Umfang“ (Extension) wird hier am Beispiel des Prädikatsterminus besonders deutlich: Begriffsausdrücke sind nämlich nur dann bedeutungslos, wenn der von ihnen bezeichnete Begriff in dieser Hinsicht nicht scharf begrenzt sind. Ob der Umfang des von ihnen bezeichneten Begriffs hingegen leer ist oder nicht, d. h. ob wirklich Gegenstände unter den Begriff fallen, den sie bezeichnen, spielt für die Bedeutung des Begriffsausdrucks keine Rolle (Frege [1971a]: 34). Freges Prinzip der Begriffswortbedeutung nimmt Kants „Grundsätze der Bestimmbarkeit“ (Kant [1998]: 652/B 599) für alle Begriffe auf und erweitert dieses zu einem normativen Konzept für Begriffsausdrücke.

<sup>55</sup> Vgl. analog auch das „Kompositionsprinzip des Sinns“ bei Frege, wie beschrieben bei Kühne (2010: 210f.). In der prädikatenlogischen Formel ist es noch etwas genauer formuliert: Wenn und nur wenn alle bezugnehmenden Teile eines Satzes (singuläre und allgemeine Termini) eine und nur eine Bedeutung haben, d. h. die singulären Termini auf genau einen gegebenen Gegenstand Bezug nehmen und die allgemeinen Termini derart scharf begrenzt sind, dass von jedem möglichen Gegenstand gilt, es sei bestimmt ob er unter den Begriff falle oder nicht, und in dieser Hinsicht in ihrer Bedeutung wohlbestimmt sind, hat auch der Satz Bedeutung. Ganz entsprechend sind Nebensätze

Satzes nicht genau eine Bedeutung (d. h. entweder keine Bedeutung oder deutlich mehr als eine Bedeutung) hat, hat der Satz keine Bedeutung. Der Wahrheitswert eines Aussagesatzes als seine Bedeutung im Frege'schen Sinne betrifft also den von diesem Satz ausgedrückten vollständigen Gedanken, realisiert sich in der Behauptungsform des Satzes als Erscheinungsweise des nicht-prädikativen Wahrheitsbegriffs und beruht auf der Bedingung der eindeutigen Bedeutungshaftigkeit der bezugnehmenden Ausdrücke.

### *Vorstellung und Färbung: Freges positive Bestimmung von Dichtung*

Bevor wir vor dem Hintergrund dieser Festlegungen aus den Überlegungen Freges einen Algorithmus extrahieren, der festzustellen erlaubt, aufgrund welcher fundamentalsemantischen Eigenschaften ein Text zur Dichtung gerechnet werden kann, ist Freges inhaltlich-, ‚positive‘ Bestimmung der Dichtung von Interesse. Denn Freges Algorithmus der Zuordnung von Texten zur Dichtung besteht wesentlich aus negativen Eigenschaften. Komplementär dazu verfügt Freges minimalesemantische Definition der Dichtung aber auch über ein positives Kriterium:

Zu den hier noch möglichen Unterschieden gehören die Färbungen und Beleuchtungen, welche Dichtkunst und Beredtsamkeit dem Sinne zu geben suchen. Diese Färbungen und Beleuchtungen sind nicht objectiv, sondern jeder Hörer und Leser muß sie sich selbst nach den Winken des Dichters oder Redners hinzuschaffen. Ohne eine Verwandtschaft des menschlichen Vorstellens wäre freilich die Kunst nicht möglich; wieweit aber den Absichten des Dichters entsprochen wird, kann nie genau ermittelt werden. (12f. [31])

Die „Färbungen und Beleuchtungen“ des Sinns in der Dichtkunst sind nur verständlich vor dem Hintergrund von Freges Ausdifferenzierung des Sinnfeldes in *SuB*, und zwar mittels des Unterschieds von „Sinn“ und „Vorstellung“.

Von der Bedeutung und dem Sinne eines Zeichens ist die mit ihm verknüpfte Vorstellung zu unterscheiden. Wenn die Bedeutung eines Zeichens ein sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand ist, so ist meine Vorstellung davon ein aus Erinnerungen von Sinneseindrücken, die ich gehabt habe, und von Thätigkeiten, innern sowohl wie äußern, die ich ausgeübt habe, entstandenes inneres Bild. Dieses ist oft mit Gefühlen durchtränkt; die Deutlichkeit seiner einzelnen Theile ist verschieden und schwankend. [...] Die Vorstellung ist subjectiv: die Vorstellung des Einen ist nicht die des Andern. [...] Die Vorstellung unterscheidet sich dadurch wesentlich von dem Sinne eines Zeichens, welcher gemeinsames Eigenthum von Vielen sein kann und also nicht Theil oder Modus der Einzelseele ist“. (9f. [29])

---

bei Frege nur dann extensional ersetzbar, sodass ihre Satzumgebung für sie einen extensionalen Kontext bildet, wenn sie genau einen (vollständigen) Gedanken ausdrücken (39 [49]).

Sinn und Vorstellung bezeichnen also zwei verschiedene Weisen, einen Gegenstand als Bedeutung eines Ausdrucks *für jemanden* gegeben sein zu lassen: Unterschiedlich sind dabei jeweils die Art des zeichenhaften Gegebenseins sowie die Geltungsreichweite dieses Gegebenseins. Denn einerseits wird das Verhältnis des Sprachzeichens zum Sinn von Frege als eine „Ausdrucksrelation“ (13 [31])<sup>56</sup> konturiert, wohingegen die Vorstellung mit dem Zeichen in einer „Ursache-Wirkungsrelation“<sup>57</sup> verbunden ist. Die Vorstellung erscheint also als psychisch-somatischer Wirkeffekt des Gebrauchs von sprachlichen Ausdrücken auf das individuelle Bewusstsein im Bestimmungskontext der individuellen Erfahrungsbiographie des Lesers/Hörers wie auch allgemeinerer, kulturell codierter Konnotationenfelder dieses Gebrauchs – und letztlich auch im Kontext dessen, was Frege „Färbungen und Beleuchtungen“ des Sinns nennt. (Diese Konnotationen können freilich intendiert sein und mithin zum Kommunikationspotential gehören, aber sie sind nicht in der gleichen Weise Teil des verbindlichen Gehalts.) Und andererseits ist der Sinn als „gemeinsames Eigentum von Vielen“ aufgrund seiner semantischen Objektivität im Unterschied zur Vorstellung die intersubjektiv *von Verschiedenen als Dasselbe erfassbare* bzw. *gänzlich Anderen kommunizierbare* Perspektive auf einen Gegenstand<sup>58</sup> – wohingegen die perspektivische Bezugnahme auf einen Gegenstand durch die Vorstellung aufgrund der „Verwandtschaft des menschlichen Vorstellens“ zwar auch allgemeinere Dimensionen ihres Gebrauchs aufweist, aber wegen der irreduziblen Durchsetzung mit bloß subjektiven und als solche nicht adäquat kommunizierbaren Elementen (Gefühlen etc.) bzw. wegen der generellen Undeutlichkeit dieses Gemischs aus mehr allgemeinen und mehr subjektiven Beziehungsweisen nicht in gleicher Weise „Eigentum von Vielen“ sein kann. Die Frege’sche Annahme eines Bereichs der Vorstellung als das nicht weiter scharf untergliederte weite Feld der Qualia, der subjektiven Wertungen, der emotiven Assoziationsaspekte von Ausdrücken und dergleichen mehr begrenzt das Schreckgespenst des neuzeitlichen „Psychologismus“ in der Erkenntnistheorie und Logik seit Descartes, gegen den im Anschluss an Frege später am entschiedensten Husserl vorgehen sollte,<sup>59</sup>

<sup>56</sup> Gabriel (1971: XXIV).

<sup>57</sup> Ebd.; Frege (1971b: 55f., bspw. 55: „Die Laute wirken hier nur als sinnliche Reize“).

<sup>58</sup> Zur „Objektivität“ des Sinns bzw. der quasi-platonischen Seinsart von Sinn bzw. Gedanke vgl. Frege (1971b: 36f., 46f.); Kühne (2010: 532-541); Mayer (1996: 108).

<sup>59</sup> Frege streitet an dieser Stelle gegen einen *Psychologismus des Gegenstandes*, der – wie es der rationalistischen Subjektphilosophie seit Descartes gern (bezüglich Descartes übrigens unzutreffend; vgl. Perler [2010]: 2ff.) unterstellt wird (bspw. bei Searle [2004]: 20, 27) – die ‚inneren Objekte‘ (*Ideen*) statt der äußeren Gegenstände zum primären Gegenstand intentionaler Bezugnahme erklärt und so den epistemischen Weltbezug von Aussagen verliert. Davon zu unterscheiden wäre ein *Psychologismus der Geltung*, der naturalistisch als „ungerechtfertigte[] Gleichsetzung von Zugangs-Bedingungen mit Geltungs-Bedingungen“ (Welsch [2012]: 28)



mitsamt seinen Folgeproblemen wie Skeptizismus, Solipsismus und Idealismus auf eben jenen Vorstellungsbereich der psychischen Intentionalität.<sup>60</sup> Nur die (begleitenden) Vorstellungen, nicht aber der Sinn eines Ausdrucks beruhen derart grundsätzlich auf der *konkreten* Beschaffenheit eines *individuellen* Bewusstseins, dass sie sich bereits ihrer Form nach weder *auf* Andere übertragen noch *von* Anderen einsehen lassen.<sup>61</sup> In jedem Fall – und das ist für Freges Version des Extensionalismus sprachlicher Ausdrücke ein entscheidendes Argument – dürfen Sinn und Vorstellung nicht im ‚klassisch‘ (vermeintlich!) cartesianischen Sinne als so miteinander korreliert verstanden werden, dass der Sinn eines Ausdrucks „die Art des Gegebenseins einer Vorstellung“<sup>62</sup> (vgl. 13 [31]) meine – und somit (Außenwelt-)Skeptizismus und subjektivem Idealismus Tür und Tor geöffnet seien. Wir operieren sprachlich stets, so Frege, unter der impliziten und alltagssprachlich wie wissenschaftlich unhintergehbaren Voraussetzung, dass unsere bezugnehmenden Ausdrücke sich nicht auf intrapsychische Korrelate, sondern auf extrapsychische Gegenstände (konkrete wie abstrakte) beziehen: nur unter dieser Bedingung lässt sich aussagenssemantisch das Ineinandergreifen von Sinn und Bedeutung in ihrer Geltungsform erklären.<sup>63</sup> Damit ist gar nichts über die ‚Wahrheit‘ einer solchen Annahme gesagt (13f. [31]), sondern nur mittels der Art und Weise, wie unsere Ausdrücke zwangsläufig operieren müssen, *wenn* sie überhaupt Bezug nehmen, ein allerdings deutliches Indiz in Richtung einer bestimmten Form von szientistischem Realismus gegeben.

Zum Bereich der „Vorstellung“ nun gehört für Frege das Phänomen der „Färbungen und Beleuchtungen“ (12 [31])<sup>64</sup> als sprachzeichenseitiges Korrelat eben

---

die „Gründe des ‚Wahrseins‘“ und die „Ursachen des ‚Fürwahrhaltens‘“ (Gabriel [2012]: 476) miteinander vertauscht, und der ebenfalls von Frege und Husserl (bspw. in Husserl [2009]: 26f.) bzw. später von Carnap (2004a: 4) wiederholt kritisiert worden ist.

<sup>60</sup> Vgl. Voigt (2019: 75-81).

<sup>61</sup> Für den Bereich der Vorstellungen gilt deshalb die These von der Uneinsehbarkeit des Fremdpsychischen als mentalistisches Phänomen (vs. das Fremdpsychische als zugänglich im beobachtbaren Verhalten), wie es bspw. von Carnap ([1974]: 85-87, § 64) vertreten worden ist. Vgl. Gabriel (2016).

<sup>62</sup> Voigt (2019: 80).

<sup>63</sup> Wie später Heidegger, der aristotelisch bezüglich des ursprünglichen (v. a. praktischen) Verstehensmodus des Daseins dessen fragloses und vorgängiges Immer-schon-Gelingen als vorausliegende ‚Erschlossenheit‘ betont ([2001]: 5, § 2), und Blumenberg, der das stetige Vorausliegen der unreflektierten praktischen Annahme eines *gelingenden* Wirklichkeitsbezuges als Bedingung alles menschlichen In-der-Welt-Seins konturiert ([2020]: 10f.), scheint auch Frege – jenseits der Frage nach der Berechtigung von Außenweltskeptizismus und ähnlichen Figuren der Erkenntniskritik – an dieser Stelle auf die Idee zu rekurrieren, dass in der Gebrauchsweise unserer Ausdrücke eine implizite Ontologie des gelingenden Weltbezugs vorausgesetzt ist – unabhängig von der Frage, ob dieser Bezug auch *wirklich* hergestellt ist.

<sup>64</sup> Gabriel (1971: XXIV-XXVI).

jener subjektiven Bildwirkung, die durch die Bezugnahmeweise des Ausdrucks im Individuum bewirkt werden kann. In *SuB* drückt sich Frege noch sehr missverständlich und unklar aus, wenn er in Bezug auf die Dichtung sagt: „Diese Färbungen und Beleuchtungen sind nicht objectiv, sondern jeder Hörer muss sie sich selbst nach den Winken des Dichters oder Redners hinzuschaffen.“ (12 [31]) Dass die Färbung eines Ausdrucks nicht „objectiv“ ist, meint hier: Die Färbung „gehört nicht zum ausgedrückten Gedanken“<sup>65</sup>, da sie nicht Teil dessen ist, „was wahr oder falsch sein kann“<sup>66</sup>. Allerdings hat Frege in seinem Nachlasstext „Logik“, anders als es die Formulierung in *SuB* nahelegt, durchaus gesehen, dass in der Färbung eines Ausdrucks gewöhnlicherweise ebenfalls eine gewisse Verbindlichkeit der Vorstellungsbildung zu finden ist, die diese zwar einerseits weiterhin hochgradig unbestimmt und so deren unvertretbare Subjektivität unberührt lässt, die aber andererseits doch insofern „gemeinsames Eigenthum von Vielen“ ist, als die Färbung von Ausdrücken im Kontext einer geteilten Sprachkompetenz bestimmte Wertungs- und Beurteilungshorizonte obligatorisch vorgibt.<sup>67</sup> Deshalb ist die Charakterisierung in *SuB*, dass jeder Hörer „sie [die Färbungen und Beleuchtungen, J. U.] sich selbst [...] hinzuschaffen“ muss, mindestens missverständlich: Nicht die Färbung des Ausdrucks wird vom Rezipienten affektiv erzeugt, sondern auf Grundlage dieser intersubjektiv erst einmal zum Teil verbindlichen Färbung wird nur deren jeweilige imaginative Ausgestaltung der unvertretbaren Erinnerungsgeschichte des Subjekts überlassen.<sup>68</sup> Es sind nun aber eben jene „Färbungen und Beleuchtungen“ des Sinns, über die Frege ein positives semantisches Merkmal der Dichtung gibt; in Erweiterung seiner Bestimmungen aus *SuB* heißt im Nachlasstext „Logik“:

In vielen Fällen soll er [der Gedanke, J. U.] daneben auf die Vorstellungen und Gefühle des Hörenden wirken; und dies um so mehr, je mehr sich die Sprache der dichterischen nähert. Wir haben zwar hervorgehoben, daß die Sprache wenig geeignet ist, beliebige Vorstellungen genau nach Wunsch im Hörer hervorzurufen. [...] Die Laute wirken hier nur als sinnliche Reize. [...] Ein [...] Wort gibt also vermöge seines Sinnes zwar die Anregung zur Bildung einer Vorstellung; aber es ist weit davon entfernt, diese Vorstellung allein vollständig zu bestimmen. [...] Der Dichter malt also eigentlich nicht, sondern regt nur zum Malen an und gibt Winke dafür, die Ausführung dem Hörenden überlassend. Und dieser Winke wegen ist es nun für die

<sup>65</sup> Frege (1971b: 56).

<sup>66</sup> Ebd., 60; das Argument gegen die Gedankenartigkeit der Färbung ebd., 61; vgl. Gabriel (1971: XXV).

<sup>67</sup> Zu einem Versuch, die von Frege nicht explizierte Art der Objektivität dieser Färbung mittels des Begriffs der „emotive meaning“ theoretisch auszubuchstabieren, vgl. Gabriel (1971: XXVf.).

<sup>68</sup> Freges Beispiel der beiden Sätze „Dieser Hund hat die ganze Nacht geheult“ und „Dieser Köter hat die ganze Nacht geheult“ (Frege [1971b]: 56) macht das sichtbar: „[W]ährend das Wort ‚Hund‘ sich zu Lust und Unlust gleichgültig verhält, hat das Wort ‚Köter‘ entschieden mehr Verwandtschaft zur Unlust und gibt damit den Wink, sich den Hund etwas ruppig vorzustellen.“ (Ebd.)

Dichter wertvoll, verschiedene Wörter zur Verfügung zu haben, die einander vertreten können, ohne den Gedanken zu ändern, die aber auf die Vorstellungen des Hörenden und seine Gefühle in verschiedener Weise wirken können.<sup>69</sup>

Frege scheint hier gewissermaßen den phänomenologischen Dichtungsbegriff Roman Ingardens und Wolfgang Iasers zu antizipieren, die – zugespitzt formuliert – die Sprache von dichterischen Kunstwerken als Dramaturgie von Schematisierungsregeln für die Vorstellungsbildung mittels dichterischer Techniken und Aussageweisen im Widerspiel von regelhafter Bestimmtheit und notwendiger, stets individuell-subjektiver Ergänzung des imaginativen Bildaufbaus („Leerstellen“) begreifen.<sup>70</sup> In Dichtung werden also die bildgebenden Modulationen des Sinns als emotive Intensivierung der rein subjektiven Vorstellungsbildung mittels einer verdichteten Verwendung der Färbungen und Beleuchtungen des Sinns ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt:<sup>71</sup> Das Letztere ist allerdings nicht als ausschließliches Mittel dieser gesteigerten Vorstellungsbildung zu verstehen, da Frege mittels der mehrfach aufgenommenen ‚klassischen‘ Redeweise von der ‚Malerei‘ der Dichter auch auf andere, illusionistische bzw. anschaulichkeitsfördernde Techniken des dichterischen Sprachgebrauchs anspielt.<sup>72</sup>

In jedem Fall aber – und darauf kommt es in unserem Zusammenhang an – kann derart eine kategorische Definition der Dichtung nicht gegeben werden: Sowohl die Vorstellungsbildung überhaupt als rein subjektives Reiz-Reaktionsmuster bezüglich der Bezugnahmegegenstände von Ausdrücken als auch ihre besondere Lenkung mittels der Färbungen und Beleuchtungen des Sinns stehen in gleicher Weise allen Diskurarten als Wirkpotentiale zur Verfügung. Deshalb reiht Frege sich mit dieser positiven Bestimmung von Dichtung in das zu Anfang skizzierte Theoriefeld des ‚schwachen Konstitutionalismus‘ ein, welcher (wie oben definiert) die Abweichung dichterischer Sprache von einem angenommenen ‚Normalgebrauch‘ als rein quantitative Verschiebung der Gebrauchshäufigkeit und Gebrauchintensität von bestimmten Ausdrucks- und Bezugnahmefunktionen sprachlicher Ausdrücke bestimmt. Freges Sprache gibt das schon daran zu erkennen, dass er einerseits davon spricht, wie sich ein bestimmter

---

<sup>69</sup> Frege (1971b: 54-56).

<sup>70</sup> Vgl. auch Frege (1971b: 36f.). Freilich vertritt vor allem Ingarden hier eine etwas andersgeartete, den Psychologismus und Individualismus von rein subjektiven Vorstellungen gerade entgegenstehende Objektivitätsthese der schemageleiteten Bewusstseinstätigkeit des Kunstrezipienten; vgl. Ingarden (1972).

<sup>71</sup> Carnap wird an diese Idee wie auch an Freges Bestimmung der Dichtkunst als ‚Sinn ohne Bedeutung‘ anschließen, wenn er von Kunst und Dichtung sagt, sie „dienen *nicht zur Darstellung von Sachverhalten*, weder von bestehenden (dann wären es wahre Sätze) noch von nicht bestehenden (dann wären es wenigstens falsche Sätze); sie dienen *zum Ausdruck des Lebensgefühls*.“ Carnap (2004b: 105).

<sup>72</sup> Vgl. zu den Techniken der dichterischen Veranschaulichung Urbich (2014); Willems (1989).

Sprachgebrauch *graduell* der dichterischen Sprache nähert; und andererseits dadurch, dass er „Dichtung und Beredsamkeit“ zusammenfasst und damit implizit sichtbar macht, dass derart nicht zwischen Diskursart und Sprachverwendung, Literatur und literarisierte Sprache, Dichtung und dichterischer Rhetorik unterschieden werden kann. Als empirische Beschreibung im Rahmen eines bestimmten Theoriekontextes mag Freges Positivbestimmung von Dichtung als Sprachphänomen nützlich sein – als Möglichkeit einer äußerst trennscharfen Definition scheidet sie aus.

So bleibt also nur noch Freges Negativbestimmung der Dichtung als Kandidat für eine minimalesemantische, streng kategorische Definition übrig. Deren Thesen werden von mir aus Platzgründen im Folgenden sogleich *systematisch, synoptisch* und *in ihrer interpretativ vervollständigten Version* gegeben: d. h. in übersichtlicher Zusammenschau, nur in ihrem Resultat, ohne die argumentative Entwicklung und Herleitung sowie mittels einiger Schlussfolgerungen, die Frege explizit nicht zieht, jedoch deutlich nahelegt.<sup>73</sup> Diese Schlussfolgerungen betreffen dabei vor allem den Status von Texten als Komposita aus Sätzen: Frege bezieht in den hier betrachteten Abhandlungen seine expliziten Beschreibungen der Aussagelogik von Dichtung, Wissenschaft und Alltagssprache zumeist auf den Einzelsatz, ergänzt diese Thesen an verschiedenen Stellen jedoch durch Hinweise auf deren Regeln im Kontext ganzer Texte als Gegenstände der Beschreibung.<sup>74</sup>

### *Die doppelte negative Minimaldefinition von Dichtung*

Die wichtigsten Elemente dieses Definitionsversuchs sind in der kurzen Diskussion von Freges Begriffen von Sinn und Bedeutung, aus denen sie sich herleiten, bereits sichtbar geworden. Es sind im Ganzen zwei große negative Charakteristika, mittels deren nach Frege ein Text *t* der Gattung Dichtung zugeordnet werden kann; über deren eng verzahntes Verhältnis zueinander wird im Folgenden weiter Auskunft gegeben. Beide Charakteristika stellen Explikationen der einen, implizit negativen Grundbestimmung dar, die bereits mehrfach umrissen wurde: „In der Dichtung haben die Wörter freilich nur einen Sinn“<sup>75</sup> bzw. „Mit der Frage nach der Wahrheit würden wir den Kunstgenuß verlassen und uns einer wissenschaftlichen Betrachtung zuwenden. Daher ist es uns auch gleichgültig, ob der Name ‚Odysseus‘ z. B. eine Bedeutung habe, solange wir das Gedicht als Kunstwerk aufnehmen.“ (16 [33])

<sup>73</sup> Ich stütze mich hierbei auf die Bemerkungen von Gottfried Gabriel in Gabriel (1971).

<sup>74</sup> Gabriel (1971: XVIII).

<sup>75</sup> Frege (1971a: 25).

- (V) *Dichterische Texte beinhalten Sätze mit leeren Ausdrücken*: Der Text  $t$  enthält mindestens einen Satz  $p_i$ , der keine satzinterne Bedeutung<sub>1</sub> hat, d. h. der leere bezugnehmende Ausdrücke enthält und dessen ganze Satzbedeutung<sub>(1+2)</sub> deshalb weder wahr noch falsch ist.
- (VI) *Dichterische Texte enthalten Sätze, die nichts behaupten, und sie behaupten als Ganze nichts*: Der Text  $t$  enthält (1) mindestens einen Satz  $p_i$ , der keine satzexterne Bedeutung<sub>2</sub> hat, weil er als nicht-behauptende Sprachhandlung einer Als-ob-Behauptung aufzufassen ist, sodass die ganze Satzbedeutung<sub>(1+2)</sub> von  $p_i$  gleichgültig ist, und (2)  $t$  ist im Ganzen als nicht-behauptende Sprachhandlung einer Als-ob-Behauptung aufzufassen, sodass die ganze Bedeutung<sub>(1+2)</sub> von  $t$  gleichgültig ist – unabhängig davon ob alle Sätze von  $t$   $\{p_1, p_2, \dots, p_m \mid p_i \in t, i = 1, \dots, m\}$  bezüglich ihrer satzinternen Bedeutung<sub>1</sub> wahr oder falsch oder weder wahr noch falsch sind.

Ich gebrauche hier den explizit nicht-Frege'schen Unterschied von „satzinterner“ und „satzexterner Bedeutung“,<sup>76</sup> um künstlich (und damit zum Teil auch unkorrekt) zwei zusammengehörige Aspekte des Bedingungsgefüges der ganzen Satzbedeutung bei Frege so auseinanderzuhalten, dass damit die partielle Verschiedenheit (d. h. nicht vollständige Synonymität) der beiden negativen Teildefinitionsstrategien von Dichtung sichtbar wird: einerseits die „satzinterne Bedeutung<sub>1</sub>“ als erfüllte Bedingung der Satzbedeutung (= strenges Kompositionalitätsprinzip), weil und indem alle bezugnehmenden Bestandteile des Satzes eine und genau eine Bedeutung haben, andererseits die „satzexterne Bedeutung<sub>2</sub>“ als erfüllte Bedingung der Satzbedeutung, weil und indem der Satz mit behauptender Kraft (Aussagesatz) geäußert wird bzw. geäußert werden sollte. In der Erläuterung von (V) und (VI) wird sich zeigen, wie deshalb

<sup>76</sup> Das heißt: Bei Frege gehen diese beiden, natürlich trotzdem begrifflich unterschiedenen Bedingungsdimensionen nicht auf gleiche Weise so deutlich auseinander, wie ich es hier zum Zwecke der analytischen Explikation gestalte. Zudem bietet Frege in diesen Kontexten keinen Begriff der Bedeutung eines *ganzen* Textes an, weil für ihn die Standardeinheit der Wahrheitsfähigkeit von Gedanken und damit des Wahrheitswertes als Bedeutung eines Ausdrucks der urteilsartige einzelne Aussagesatz ist. Ich folge hier aber generell Gabriel (1971: XVIII), der aus Freges Begriffsgebrauch grundsätzlich auf das Vorhandensein eines analogen Bedeutungsbegriffs für ganze Texte folgert: „Sobald in einem Gefüge von Sätzen ein einziger dieser Sätze weder wahr noch falsch ist [...], läßt sich auch vom Gesamtgefüge sagen, daß es weder wahr noch falsch ist“. Nur mittels eines solchen Begriffs der Frege'schen Gesamtbedeutung eines Textes läßt sich (s. u.) ein entsprechender epistemologischer Fiktionalitätsbegriff gewinnen, der eine kategorische Definition von Dichtung ermöglicht. Allerdings setzt dieser dann mglw. Modifikationen am Behauptungs- bzw. Wahrheitsbegriff voraus (Was heißt es, dass ein kohärenter Zusammenhang aus Sätzen etwas behauptet? Was heißt es, dass ein kohärenter Zusammenhang aus Sätzen wahr oder falsch ist?), die hier nicht erörtert werden können.

beide Aspekte der Bedingung von Bedeutung auch im jeweils anderen Feld der Dichtungsbestimmung notwendig wieder auftauchen – eben weil sie derart eng miteinander verknüpft sind, dass sie jeweils zum Voraussetzungs- und argumentativen Explikationsbestand des jeweils Anderen gehören. Trotzdem ist darauf zu bestehen, dass Freges Versuch einer kategorischen Definition der Dichtung beide Aspekte in gewisser Weise auseinanderhält bzw. dazu anhält, sie analytisch auseinanderzuhalten.

Der Bestimmungsweg 1 (V) wird in *SuB* anhand des Problems sogenannter „leerer Namen“ wie „Odysseus“ eröffnet (14f. [32f.]):<sup>77</sup> „Der Satz ‚Odysseus wurde tief schlafend in Ithaka ans Land gesetzt‘ hat offenbar einen Sinn. Da es aber zweifelhaft ist, ob der darin vorkommende Name ‚Odysseus‘ eine Bedeutung habe, so ist es damit auch zweifelhaft, ob der ganze Satz eine habe.“ (15 [32]) Gemäß des strengen Kompositionalitätsprinzips der Bedeutung sind damit Sätze der Dichtung, die mittels ihrer singulären Termini auf fiktive Gegenstände („Odysseus“) oder mittels ihrer allgemeinen Termini auf sehr unscharf begrenzte Begriffe Bezug nehmen,<sup>78</sup> weder wahr noch falsch; und gemäß der von Frege nahegelegten maximalen Projektion ist damit ein Text, der mindestens einen solchen Satz enthält, als Ganzer bedeutungslos und damit potentiell der Dichtung zurechenbar.<sup>79</sup> Allerdings muss hier sogleich ein solcher Fall der *fiktivitätslogischen* Bedeutungslosigkeit von ganzen Texten in zweifacher Hinsicht von ähnlichen Fällen unterschieden werden, um eine trennscharfe Bedingung für Dichtung formulieren zu können. Erstens ist von diesem fiktivitätslogischen Fall der Fall solcher Texte zu unterscheiden (Va), die zwar ebenfalls mindestens einen Satz enthalten, der bedeutungslos ist, aber die deshalb *nicht* als Ganze bedeutungslos sind: Und zwar weil hier die Sätze nur deshalb weder wahr noch falsch sind, weil sie bspw. nicht mit behauptender Kraft geäußert werden, obgleich sie sonst bezüglich ihrer satzinternen Bedeutung<sub>1</sub> dem Kompositionalitätsprinzip gehorchen.<sup>80</sup> Das gilt bspw. für alle gebrauchssprachlichen und wissenschaftlichen Texte, die nicht durchgängig aus Aussagen bestehen, sondern Imperative, Fragen oder Wünsche in Satzform enthalten. Diese Abgrenzung zwischen (V) und (Va) verläuft also entlang des Merkmals „mindestens ein leerer bezugnehmender Ausdruck“ (V) – „erfüllte und eindeutige Bezugnahme aller bezugnehmenden Ausdrücke“ (Va). Zweitens wäre vom fiktivitätslogischen Fall

<sup>77</sup> Zu dieser langen Diskussion bezüglich der Bezugnahme leerer Namen sowie der Ontologie fiktiver Gestalten vgl. bspw. Reicher (2019); Kripke (2014).

<sup>78</sup> Vgl. Freges Beispiel aus dem Homer:  $\mu\tilde{\omega}\lambda\upsilon$  = „Zauberpflanze mit weißer Blüte und schwarzer Wurzel, die Odysseus von Hermes erhält, um sich vor Circe schützen zu können“. Frege (1971a: 32) und die Erläuterung dazu ebd., 177.

<sup>79</sup> Gabriel (1971: XVIII).

<sup>80</sup> Ebd., XXII.

der Fall solcher Texte zu unterscheiden (Vb), die ebenfalls leere bezugnehmende Ausdrücke enthalten, die aber zugleich *wie* wissenschaftliche bzw. gebrauchssprachliche Texte *gemeint* sind und deshalb nicht sinnvollerweise unter die Gattung „Dichtung“ subsumiert werden können – selbst wenn sie in strenger Weise auch als ‚im Ganzen bedeutungslos‘ qualifiziert werden würden.<sup>81</sup> Gemäß der Kriterien Freges und seiner Nachfolger, v. a. im ‚Logischen Positivismus‘ der Wiener Schule, wären hier Texte der alten ‚Metaphysik‘ einzuordnen, die Ausdrücke wie „das Sein“<sup>82</sup> enthalten. Es wird also sichtbar, dass die vollständige Explikation von (V) insofern implizit auf den Bestimmungsweg (VI) und seinen semantischen Ansatz Bezug nehmen muss, als zur vollständigen trennscharfen Definition von Dichtung mittels dieses Merkmalskomplexes (V) gegenüber dem ähnlich gelagerten Fall (Vb) auch auf den besonderen *Sprechakt* der Sätze des Textes Bezug genommen werden muss, um erst mittels dieser Eigenschaft Dichtung von Metaphysik unterscheiden zu können. Der Bestimmungsweg I (V) ist also nicht in ausreichendem Maße deutlich und distinkt, um argumentlogisch selbstsuffizient eine kategorische Definition von Dichtung zu ermöglichen.

Das ist auch deshalb ausgeschlossen, weil (V) im Kontext der Überlegungen Freges höchstens ein hinreichender, aber kein notwendiger Merkmalsstrang für Dichtung sein kann, und so die strengen Anforderungen an eine kategorische Definition nicht erfüllt. Fasst man  $V(x)$  als Prädikatform von (V) auf, so gilt für alle Texte  $t$  folglich:<sup>83</sup>

$$[V(t) \rightarrow D(t)] \wedge \neg (D(t) \rightarrow V(t))$$

Denn Texte der Dichtung können auch gänzlich aus Sätzen bestehen, denen die satzinterne Bedeutung<sub>1</sub> vollständig *nicht* fehlt: Diese durch das „gleichgiltig“ in *SuB* (16 [33]) auch theoretisch erlaubte Möglichkeit<sup>84</sup> leuchtet zugleich exemplarisch ein, denn natürlich ist ein Werk der Dichtung vorstellbar, das keinerlei fiktive bzw. grob mehrdeutigen Namen oder Prädikate enthält. Des Weiteren ist bezüglich (Va) auch die Möglichkeit gegeben, dass ein Text zur Dichtung gehört, der bedeutungslose Sätze enthält, deren bezugnehmende Bestandteile dem strengen Kompositionalitätsprinzip entsprechen und damit genau eine Bedeutung

<sup>81</sup> Vgl. Carnaps Beschreibung von „Metaphysik“: „Der Metaphysiker glaubt sich in dem Gebiet zu bewegen, in dem es um wahr und falsch geht. In Wirklichkeit hat er jedoch nichts ausgesagt, sondern nur etwas zum Ausdruck gebracht, wie ein Künstler“ Carnap (2004b: 106).

<sup>82</sup> Ebd. Vgl. Urbich (2020).

<sup>83</sup> Mit dem weiteren Prädikator  $D(x) =$  „ $x$  ist Exemplar der Gattung ‚Dichtung‘“.

<sup>84</sup> Gabriel (1971: XVIII).

haben<sup>85</sup>: in dem also neben, bezüglich der satzinternen Bedeutung<sub>1</sub> bedeutungshafter Sätzen auch Imperative, Fragen, Wünsche etc. auftreten, die aber abseits der fehlenden behauptenden Kraft ohne fiktive bzw. grob mehrdeutige Namen oder Prädikate auskommen. Man könnte deshalb diesen ganzen Bestimmungsweg etwas ungenau so zusammenfassen: Das minimalesemantische Merkmal der Bezugnahme auf fiktive Gegenstände mittels leerer Namen, wodurch Texte der Dichtung Sätze enthalten können, die weder wahr noch falsch sind,<sup>86</sup> und im Ganzen weder wahr noch falsch sind, ist für eine kategorische Definition von Dichtung nicht ausreichend. Das mag vielleicht auf den ersten Blick wenig überraschend und fast etwas banal klingen: Es sei aber noch einmal daran erinnert, dass das Ziel dieses Aufsatzes darin besteht zu prüfen, inwiefern Freges Bemerkungen zur Dichtung die Möglichkeit einer strengen minimalesemantischen kategorischen Definition der Textgattung „Dichtung“ erlauben; und auch eine solche gelingende minimalesemantische kategorische Definition würde gewissermaßen dahingehend ‚banal‘ sein, insofern sie idealerweise zugleich minimalinformativ, wahr, einfach und abstrakt sein muss. Nicht die Beschreibung der Fülle dessen, was Dichtung ist, sondern die reduzierteste Beschreibung, mittels welchen möglichst einfachen Merkmals bzw. Merkmalskomplexes sich Dichtung von anderen Arten der Rede semantisch unterscheidet, ist folglich das Ziel eines solchen Unternehmens.

Der Bestimmungsweg 2 (VI) knüpft an Freges Rede von der ‚Gleichgültigkeit‘ der Bedeutung in dichterischen Texten an und findet sich im Nachlasstext „Logik“ in folgenden Thesen verdichtet:

Die Dichtkunst hat es, wie z. B. auch die Malerei, auf den Schein abgesehen. Die Behauptungen sind in der Dichtung nicht ernst zu nehmen: es sind nur Scheinbehauptungen. Auch die Gedanken sind nicht ernst zu nehmen wie in der Wissenschaft: es sind nur Scheingedanken.<sup>87</sup>

<sup>85</sup> Ebd., XXII.

<sup>86</sup> Einen naheliegenden Einwand gegen die generelle These, dass Sätze der Dichtung überhaupt bedeutungslos im Fregeschen Sinne sind, entkräftet Gabriel mittels Freges Konzept der „ungerade[n] Bedeutung“ (9 [28]): Wie können Sätze der Dichtung weder wahr noch falsch sein, wenn man doch falsche Behauptungen über sie aufstellen kann wie bspw. „und dann fraß Rotkäppchen den Wolf“ (Gabriel [1971: XX])? Gabriel zeigt hier völlig richtig, dass die logische Struktur solcher Aussagen jedoch deren Bedeutung zu einer „ungerade[n]“ macht, die nach Frege eben in ihrem Sinn besteht (9 [28]; Gabriel [1971: XXI]), wodurch der Bedeutungslosigkeit der Sätze in Dichtung nicht widersprochen ist.

<sup>87</sup> Frege (1971a: 4f.).



Dass Frege hier den altehrwürdigen metaphysischen bzw. ästhetischen Begriff des „Scheins“ reaktiviert, mag die große Wirkkraft bestimmter Vokabeln illustrieren; das Argument ist jedoch besser jenseits des weiteren Konnotationsraumes, der sich so eröffnet, zu rekonstruieren. Dichterische Texte sind „Scheinbehauptungen“: Sie enthalten Sätze, die keine assertorischen Sprechakte im strengen Sinn der ernsthaften Behauptung von etwas über Gegenstände oder Sachverhalte der empirischen Wirklichkeit darstellen, obwohl sie solche Sprechakte simulieren bzw. in der Form nachbilden (Als-Ob-Sätze),<sup>88</sup> sodass sich ihnen gegenüber aufgrund der damit nicht vertretenen epistemischen Geltungsansprüche auch nicht die Rechte und Pflichten der epistemischen Anerkennung bzw. Zustimmung oder Ablehnung ergeben. Steht der Bestimmungsweg (V) unter dem Aspekt der *Fiktivität* und ihrer semantischen Folgen für das dichterische Satzsystem in einem Text, so steht der Bestimmungsweg (VI) unter dem Aspekt der *Fiktionalität*. „Fiktivität“ als Seinsweise von Gegenständen betrifft semantisch den Umstand, dass bezugnehmende Ausdrücke leer bzw. nicht scharf begrenzt sind. „Fiktionalität“ expliziert als Aussageweise von Sätzen bzw. Texten, in deren Aufmerksamkeitszentrum der Sinn der Ausdrücke und nicht ihre Bedeutung stehen soll, die Art und Weise, *wie* der Sinn der Ausdrücke zu rekonstruieren ist und wie dieser Sinn andersartig auf Wirklichkeit Bezug nimmt. (Diesen Aspekt gilt es später noch begrifflich weiter zu schärfen.) Das Bedingungsverhältnis von Einzelsatz und Text bezüglich dieser Eigenschaft der „Scheinbehauptung“ ist hier – anders als gemäß des Kompositionalitätsprinzips in (V) – nicht sinnvollerweise als maximale Projektion aufzufassen: Die Als-Ob-Behauptungsform geht instantan zugleich vom Satz auf den Text und vom Text auf den Satz über und stellt demzufolge eine *holistische* Eigenschaft dichterischer Ausdrucksgebilde dar, die nicht als Extrapolation vom Einzelsatz her zu verstehen ist.<sup>89</sup> Die konjunktive Form der Definition von (VI) soll dies ausdrücken und in ihrem ersten Teil („mindestens einen Satz  $p_i$ “) zugleich die Möglichkeit nicht kategorisch ausschließen, dass wiederum einzelne Sätze in einem Text der Dichtung vorkommen könnten, für die das nicht gilt. Die Beschränkung auf die Forderung nach mindestens einem Satz  $p_i$ , für den (VI) gilt, und damit die Aufgabe

<sup>88</sup> Zur Als-Ob-Form von fiktionalen Sätzen vgl. wirkmächtig Kripke (2014), der sie in seiner eigenen Fiktivitätstheorie jedoch überwindet bzw. als von einer zu beschränkten Ontologie fiktiver Gegenstände ausgehend erweist.

<sup>89</sup> Die Annahme einer solchen Extrapolation würde außerdem eine falsche Klassifikation erzeugen: Jeder Text bspw. der Gebrauchssprache oder der Wissenschaft, der dann mindestens einen in diesem Sinne nicht-behauptenden Satz enthielte, wäre auch als ganzer nicht-behauptend, was eindeutig falsch ist (vgl. auch Gabriel [1971]: XXII) und in diesem Fall den Unterschied der Sprachhandlung zwischen der „Gebrauchssprache“ (Frege) bzw. der „Wissenschaft“ und der Dichtung auslöschen würde.

des holistischen Charakters der Fiktionalität wäre in jedem Fall nicht ausreichend: Denn damit ist nur eine notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für das Vorliegen von Dichtung benannt, da auch Texte bzw. Äußerungen, die nicht-dichterisch sind, nicht-behauptende Sätze (Fragen, Wünsche, Imperative) oder „Scheinbehauptungen“ (rhetorisch oder ironisch gemeinte Behauptungen) enthalten können. Zudem wird nun nochmal deutlicher, warum diese Dimension der Satzbedeutung in unserem Zusammenhang etwas unscharf als „satzexterne Bedeutung<sub>2</sub>“ benannt worden ist. Denn dieser Aspekt, eine Als-ob-Behauptung zu sein, wohnt dem Sprachmaterial nicht in gleicher Weise als Eigenschaft inne wie bspw. die Eigenschaft, ein singulärer Term zu sein oder über onomatopoeische Merkmale zu verfügen. So kann prinzipiell „jeder Text [...] behauptend oder nicht-behauptend *aufgefaßt* werden“<sup>90</sup>, ohne dass dadurch irgendwelche mehr ‚internen‘ Eigenschaften des Sprachmaterials seiner Sätze verändert werden müssen. Zugleich jedoch darf dies nicht zu der Fehlannahme führen, dass die Zuschreibung von Sprachhandlungen wie „Scheinbehauptung“ bzw. „Als-ob-Behauptung“ sinnvollerweise als willkürlich bzw. beliebig zu verstehen sei.

Bevor dieser Aspekt weitere Erläuterung findet, lässt sich folgendes Resümee ziehen: Der aus Freges Überlegungen extrapolierte Bestimmungsweg 2 (VI), auf den außerdem der Bestimmungsweg 1 (V) als dessen notwendige Ergänzung bereits verweist, darf als ernstzunehmender Vorschlag für eine minimalesemantische kategorische Definition von Dichtung gelten. Schließt man mögliche exotische Sonder- und Einzelfälle aus – auch solche, die sich bisher nur prinzipiell denken lassen – und reflektiert man einzig auf das ‚Normalspektrum‘ der großen Textgattungen, wie sie bei Frege auftauchen (Wissenschaft – Gebrauchs- oder Alltagssprache mit den zugehörigen Textgattungen – Dichtung), so garantiert der in (VI) niedergelegte Algorithmus anscheinend die korrekte Zuordnung *aller* und *nur* der gewöhnlich zur Dichtung gehörigen Texte zur dergestalt bestimmten Gattung „Dichtung“. Alle Texte der Diskursart „Dichtung“ sind fiktional bezüglich eines – wenn auch bisher nur unscharf – derart gefassten Begriffs der Fiktionalität wie in (VI); und Texte der genannten anderen Diskursarten sind sämtlich nicht-fiktional in diesem Sinne. Freges Überlegungen zur Dichtung sind deshalb für die Theoriebildung weiterhin interessant, weil es ihnen gelingt, ausgehend von einer Neubestimmung der *einfachsten* semantischen Kategorien für die Dichtung ein ebenso einfaches, grundsätzlich trennscharfes semantisches Kriterium der Definition zu finden, welches die Außengrenze zwischen Dichtung und Nicht-Dichtung vollständig zu etablieren weiß, aber aufgrund seiner minimalesemantischen Form die Innenseite in ihrem Reichtum an Möglichkeiten unbestimmt lässt.

<sup>90</sup> Gabriel (1971: XIX).

*Schluss*

Damit diese kategorische Definition dies aber auch wirklich zu leisten vermag, wären allerdings weitere Modifikationen und Ergänzungen notwendig, die (1) den bei Frege noch zu unscharfen Begriff einer solchen Fiktionalität als notwendiges wie hinreichendes Merkmal der Textgattung „Dichtung bzw. schöne Literatur im engeren Sinn“ weiter konturieren und (2) damit die Möglichkeit eröffnen, diesen Begriff der ‚dichtungskonstitutiven semantischen Fiktionalität‘<sup>91</sup> zu einer echten Theorie der ‚poetischen Bedeutung‘ in Beziehung zu setzen. Dies soll zum Schluss hier zumindest kurz angedeutet werden. Zu beachten ist dabei allerdings, dass die Frege’sche kategorische Definition von Dichtung nur für *schöne Literatur im engeren Sinn* (Epik, Lyrik, Dramatik) Geltung beanspruchen darf: Damit aber ruht sie selbst wiederum auf der im Einzelfall nicht trennscharfen Unterscheidung von schöner (fiktionaler) Literatur und Literatur im weiteren Sinne (bspw. in Form solcher Gattungen wie Essay, Tagebuch, Autobiographie etc.) auf und kann nur unter der Bedingung gelten, dass diese vorausgesetzte Unterscheidung wiederum in irgendeiner Hinsicht definiert oder wenigstens praktisch durchgeführt werden kann.

Am dringlichsten muss der von Frege in (VI) nur in äußerster Reduktion gegebene Begriff einer ‚dichtungskonstitutiven Fiktionalität‘ weiter expliziert werden, um sichere Geltung beanspruchen zu können: d. h. einerseits so weiter ausgestaltet, dass *alle* Gattungen der schönen Literatur (v. a. auch die Lyrik als Gattung, die seit dem 18. Jh. oftmals gerade als nicht-fiktional verstanden worden ist<sup>92</sup>) und nur diese (d. h. nicht andere Arten uneigentlicher Rede) gleichermaßen unter ihn fallen, und andererseits so allgemein gehalten, dass er weiterhin als konstitutiver Begriff nur den Rahmen der ontologischen Verpflichtung auf die Gattung „dichterische Texte“ überhaupt expliziert. Meine bisherigen Vorschläge in diese Richtung kann ich hier nur summarisch vergegenwärtigen.

Zuerst muss durch einen solchen Begriff einer dichtungskonstitutiven Fiktionalität sichergestellt werden, dass durch ihn keine andersartigen Gebilde von

---

<sup>91</sup> Ich übergehe hier aus Platzgründen den Versuch, diesen Fiktionalitätsbegriff in das Konzert bestehender Vorstellungen von Fiktionalität einzuordnen. Vgl. dazu Klauk/Köppe (2014).

<sup>92</sup> Vgl. konzis zur Subjektivitätstheorie der Lyrik seit dem 18. Jh. als Konzept des nicht-fiktionalen lyrischen Ausdruck authentischer Gefühle (angeregt v. a. durch J. A. Schlegels kritische Anmerkungen zu Batteuxs „Einschränkung der schönen Künste auf einen Grundsatz“) Zymner (2011: 24).

Scheinbehauptungen als Dichtung qualifiziert werden. Dies ist aber nur möglich, indem das begriffliche Element einer ‚hypothetischen kategorialen Intention‘<sup>93</sup> eingeführt wird, nach dem die generelle literarisch-poetische Kommunikationsabsicht, nämlich im Rahmen der diskursiven Regeln formensprachlicher ästhetischer Kommunikation (v. a. der etablierten „Gattungen“) und im intertextuellen Bezug auf die Geschichte dieses Sprachhandelns *systemisch-indirekt* etwas Allgemeineres bzw. Globaleres implizit ausdrücken zu wollen, der Verfertigung des Textes als Absicht unterstellt werden darf – bspw. indem dies durch paratextuelle Hinweise (Gattungsbezeichnungen) oder intratextuelle Marker (Sprachverwendung, Motiv- und Stoffwahl, Redeweise, Intertextualität etc.) berechtigt annehmbar ist. Gerade auch bezüglich der Dimension der ‚satzinternen Bedeutung<sub>1</sub>‘, in deren Diskussion sich Fiktivität im Sinne bedeutungsloser Sätze als nicht notwendiges Merkmal von Dichtung erwiesen hat, ist eine solche genauere Qualifizierung und Eingrenzung von Fiktionalität wesentlich. Diese weitergehende Qualifizierung geht mithin, so mein Vorschlag, eben in Richtung einer semantischen Definition von ästhetisch-poetischer Fiktionalität, die Frege mit dem Bestimmungsweg 2 (VI) eingeschlagen und die letztlich mit dem Begriff einer dezidiert eigensinnigen ‚poetischen Bedeutung‘ zusammenfällt.

Hierbei gilt es nun wiederum, im Anschluss an Freges Grundunterscheidung in *SuB*, zwei eng zusammenhängende Aspekte einer solchen dichtungskonstitutiven semantischen Fiktionalität zu unterscheiden. Erstens wird bezüglich des Frege’schen „Sinns“ Fiktionalität als Aussagemodus von solchen Texten verstanden, die ihre unterstellte Kommunikationsabsicht auf *systematisch-indirekte Weise* im produktiven Rahmen von Gattungsregeln mittels formensprachlicher, wahrnehmbarer Gestaltungszusammenhänge realisieren.<sup>94</sup> Dichtungskonstitutive Fiktionalität beschreibt also eine poetisch eigensinnige Art der intendierten Sinnorganisation bzw. Sinnproduktion von textuellen Gebilden mittels der im Gattungswissen und werkexemplarischen Wissen niedergelegten, dynamisch-offenen Regelsysteme. Die primäre Konzentration dieser Sinnorganisation auf

<sup>93</sup> Zum ähnlich gelagerten „hypothetischen Intentionalismus“ vgl. Köppe/Winko (2008: 138); Urbich (2011: 142f.).

<sup>94</sup> Im Anschluss an Luhmanns systemtheoretische Fassung des Gedankens formensprachlich realisierter Gehalte (1997: 39-48) vgl. dazu Urbich (2011: 157-159), und theoretisch ausführlicher Urbich (2021).

die mehrstufige, innere, formensprachliche Durchbildung der komplexen Gesamtaussage des Werkes<sup>95</sup> wird durch den von Frege so genannten „Scheinbehauptungscharakter“ der Sätze, d. h. die Suspendierung der unmittelbaren Referenz- und Wahrheitspflicht bezüglich der empirischen Wirklichkeit, ermöglicht.<sup>96</sup> Zweitens wird bezüglich der Frege’schen „Bedeutung“ Fiktionalität als Aussagemodus von solchen Texten verstanden, die in einer „Richtungsänderung des Bedeutens“<sup>97</sup> erst auf *sekundäre* Weise und nur bezüglich *allgemeinerer Gegenstände indirekt* auf die empirische Wirklichkeit Bezug nehmen. Hier ist am dringlichsten Frege partiell zu revidieren – wobei weniger Frege als vielmehr einige seiner Nachfolger zur Diskussion stehen. Richtig bleibt die Feststellung, dass dichterische Texte weder qua Einzelsatz noch qua Zusammenhang aller Sätze derart direkt auf ‚Gegenstände im weiteren Sinn‘ (d. h. konkrete wie abstrakte) der empirisch-raumzeitlichen Wirklichkeit Bezug nehmen, wie es Texte der Gebrauchssprache oder der Wissenschaft tun, und deshalb auf ähnlich direkte Art und Weise wie diese Textgattungen nichts über diese Wirklichkeit behaupten – bzw. ihre Behauptungen *uneigentlich* sind. An deren Stelle tritt die primäre Konzentration der Textorganisation auf die interne Explikation des Sinns mittels mehrdimensionaler formensprachlicher Gestaltungsoperationen. Allerdings ist es nicht zutreffend, dass dichterische Texte gar nichts behaupten würden („Nichtpropositionalität“<sup>98</sup> als globales Merkmal dichterischer Rede): Sie tun dies sogar in doppelter Weise. Einmal besteht jeder dichterische Text aus Behauptungen über Vorgänge, Ereignisse, Personen und Sachverhalte der „fiktionalen Welt“ als von der empirisch-raumzeitlichen Wirklichkeit autonom und zugleich mit ihr vielfach verflochtener Seinsbereich, auf den sich die fiktionale Rede bezieht, ohne sich *einzig* auf diesen zu beziehen.<sup>99</sup> Und zweitens vollzieht der dichterische

<sup>95</sup> Vgl. Lotmans Begriff des „sekundären modellbildenden Systems“ der literarischen Bedeutungserzeugung. Lotman (1972: 60ff.).

<sup>96</sup> Vgl. Ricœur (2005: 90ff.).

<sup>97</sup> Gabriel (1983: 14).

<sup>98</sup> Zum Begriff der „Nichtpropositionalität“ v. a. Gabriel (2015); Schildknecht (2007); Gabriel (1997); und als kleiner Überblick Urbich (2010).

<sup>99</sup> Vgl. Kripke (2014: 89 et passim), der aufzeigt, wie *unter der Bedingung einer möglichst restriktiven naturalistischen Ontologie* alle Sätze in fiktionalen Werken (und auch Sätze *über* diese) als Als-ob-Propositionen verstanden werden müssen. Erst durch die Erweiterung einer solchen Ontologie um ein Reich der fiktiven Gegenstände, auf die als „reale fiktive“ (ebd., 115) *wirklich* Bezug genommen werden kann, wird es möglich, den Behauptungscharakter literarischer Sätze mit der möglichen Fiktivität mancher und der Fiktionalität aller Gegenstände in ihnen widerspruchsfrei in Beziehung zu setzen. Frege selbst, wie bereits gezeigt, vertritt zumindest in *SuB* anscheinend keine strenge These des behauptungslosen und in dieser Hinsicht ‚nichtpropositionalen‘ Charakters von Sätzen in fiktionalen Werken. Er meint dort nur, dass die Behauptungsform solcher Sätze letztlich gleichgültig ist, weil ihre bezugnehmenden Ausdrücke in mehrfachem Sinne – im

Text mittels des mehrdimensional komponierten Zusammenhangs seiner Aussagen über die fiktionale Welt als Ganzes eine komplexe Aussage über allgemeinere Gegenstände<sup>100</sup> bzw. holistischere Bedingungsräume unserer empirisch-raumzeitlichen Wirklichkeit in geschichtlicher Gestalt, die eben Gegenstand der Verstehens- bzw. Interpretationsbemühungen des Rezipienten ist. Wenn also bspw. auch die einzelnen Sätze von Goethes „Wahlverwandtschaften“ sich direkt auf nichts mit behauptender Kraft in der empirischen Realität beziehen, wie es ein Zeitungsartikel tut, so behauptet doch der Roman „Die Wahlverwandtschaften“ sehr wohl ganz verschiedene semantische Gehalte über jene: über die geschichtliche Wirklichkeit zu Zeiten Goethes, über das Geschlechterverhältnis, über die Relation von Natur und Freiheit, über das goethezeitliche Verhältnis von Kunst und Leben, über die ethischen und praktischen Dimensionen von Liebesbeziehungen, usw. Literarische Kunstwerke sind so im Falle ihres Gelingens bspw. (aber nicht ausschließlich) *holistische Aussagen zweiter Ordnung* darüber, mittels welcher Sprachspiele, Diskursregeln, semantischer Muster und rationaler materialer Schlussbeziehungen uns Wirklichkeit praktisch und theoretisch zugänglich, verstehbar, erkennbar und verhandelbar wird.<sup>101</sup> Der Frege'sche Nicht-Behauptungs- bzw. der Nicht-Bedeutungs-Charakter dichterischer Sätze und ihres Zusammenhangs muss also dahingehend korrigiert bzw. erweitert werden, dass das besondere *Zusammenspiel von Behauptungssuspendierung und Behauptungsetablierung, Bedeutungssuspendierung und Bedeutungsetablierung* als Kern dichtungskonstitutiver Fiktionalität hervortritt (und nicht, wie bei Frege, die poetische Bedeutung eher als Halbierung der gewöhnlichen

---

technischen Sinne Freges und in einem eher alltagssprachlichen Sinne von ‚Bedeutsamkeit‘ – bedeutungslos sind und es auf sie deshalb nicht „ankomme“ (16 [34]). Mit Thomasson (1999: 105f.) und Kripke (2014) müssen hier verschiedene Bezugnahmekontexte unterschieden werden: Im ‚realen Kontext‘, in welchem bspw. auf die reale-Welt-Eigenschaften von literarischen Werken und fiktiven Gegenständen Bezug genommen werden kann („Hamlet ist ein fiktiver Charakter“), realisieren die Sätze fiktionaler Werke direkt nur uneigentliche Behauptungen, die Behauptungen über eine mit dem Leser geteilte und gemeinsam bekannte raumzeitliche Wirklichkeit im Als-Ob fingieren. Im ‚fiktionalen Kontext‘ hingegen, in welchem bspw. auf die fiktionale-Welt-Eigenschaften von Charakteren mittels eines impliziten Story-Operators („gemäß der Geschichte“) wahrheitsgemäß Bezug genommen werden kann („Hamlet ist ein Prinz“), realisieren die Sätze fiktionaler Werke direkt eigentliche Behauptungen über das fiktionale Weltmodell. Und zuletzt instantiiieren beide Behauptungsformen im Zusammenspiel auf indirekte, sekundäre Weise im realen Kontext allgemeinere Behauptungen zweiter Ordnung über die von Leser und Autor geteilte raumzeitliche Wirklichkeit.

<sup>100</sup> „Deshalb ist die Dichtung auch philosophischer und bedeutender als die Geschichtsschreibung. Die Dichtung nämlich stellt eher etwas Allgemeines, die Geschichtsschreibung Einzelnes dar.“ Aristoteles (2008: 14, Kap. 9, 1451b6-b8).

<sup>101</sup> Hier folge ich meinem Text Urbich (2021). Zur genaueren Entfaltung dieser Idee poetischer Behauptung und zum Fiktionalitätsbegriff vgl. ebd.

Satzbedeutung erscheint) – und damit als Kern eines trennscharfen Begriffs ‚poetischer Bedeutung‘ sichtbar wird.<sup>102</sup> Damit wird – wiederum, daran sei dringlich erinnert, begrenzt auf den Gegenstandsbereich schöner Literatur im Sinne der ästhetisch-poetisch anspruchsvollen Dichtung seit dem 18. Jh. mit ihrem relativen Autonomiegebot – das gesamte Spektrum der schönen Literatur unter Einschluss der Lyrik als konstitutiv fiktional gekennzeichnet, alle anderen Texte – vor allem solche nicht, die bloß mittels rhetorischer bzw. literarisierter Techniken eine poetisierte Oberfläche generieren – zugleich von diesem Bereich ausgegrenzt und prospektiv eine besondere Weise poetischen Bedeutens etabliert.

## Literatur

- Aristoteles (2008): *Poetik*. Hg. von Arbogast Schmitt. Berlin (= Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 5).
- Barthes, Roland (2006): *Literatur oder Geschichte*. In: Ders.: *Am Nullpunkt der Literatur/Literatur oder Geschichte/Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 73-175.
- Bertram, Georg (2002): *Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie*. München.
- Blumenberg, Hans (2001): *Die essentielle Vieldeutigkeit des ästhetischen Gegenstandes*. In: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*. Hg. von Anselm Haverkamp. Frankfurt a. M. 112-120.
- Blumenberg, Hans (2020): *Realität und Realismus*. Hg. von Nicola Zambon. Berlin.
- Böhl, Meinrad und Reinhard, Wolfgang und Walter, Peter (2013) (Hg.): *Hermeneutik. Die Geschichte der abendländischen Textauslegung von der Antike bis zur Gegenwart*. Wien, Köln, Weimar.
- Carnap, Rudolf (1974): *Der logische Aufbau der Welt*. Hamburg.
- Carnap, Rudolf (2004a): *Scheinprobleme in der Philosophie*. In: Ders.: *Scheinprobleme in der Philosophie und andere metaphysikkritische Schriften*. Hamburg. 3-48.
- Carnap, Rudolf (2004b): *Überwindung der Metaphysik durch logische Analyse der Sprache*. In: Ders.: *Scheinprobleme in der Philosophie und andere metaphysikkritische Schriften*. Hamburg. 81-110.
- Derrida, Jacques (2006): *Diese merkwürdige Institution namens Literatur*. In: Jörn Gottschalk und Tilmann Köppe (Hg.): *Was ist Literatur? Basistexte Literaturtheorie*. Paderborn. 91-108.
- Detel, Wolfgang (2014): *Kognition, Parsen und rationale Erklärung. Elemente einer allgemeinen Hermeneutik*. Frankfurt a. M.
- Dutt, Carsten (2015): *Wie zu interpretieren sei. Zur Grundlegung literarischer Hermeneutik*. Vortrag Leipzig 2015 (unpubl.).
- Eco, Umberto (2007): *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a. M.

---

<sup>102</sup> Damit wird der epistemologische Charakter von Dichtung (im umfassenden Sinne von Erkenntnis- und Wissensgenerierung) als wesentlicher Aspekt dieses Fiktionalitätsbegriffs ernstgenommen und bestätigt. Vgl. Urbich (2010).

- Frege, Gottlob (1971a): Ausführungen über Sinn und Bedeutung. In: Ders.: Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlaß. Hg. v. Gottfried Gabriel. Hamburg. 25-34.
- Frege, Gottlob (1971b): Logik. In: Ders.: Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlaß. Hg. v. Gottfried Gabriel. Hamburg. 35-73.
- Frege, Gottlob (1980): Über Begriff und Gegenstand. In: Ders.: Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien. Hg. von Günter Patzig. 5. Aufl. Göttingen. 66-80.
- Frege, Gottlob (2010): Der Gedanke. Eine logische Untersuchung. In: Wolfgang Kühne: Die Philosophische Logik Gottlob Freges. Ein Kommentar mit Texten. Frankfurt a. M. 87-112.
- Frege, Gottlob (2019): Über Sinn und Bedeutung. Hg. von Uwe Voigt. Stuttgart.
- Gabriel, Gottfried (1970): G. Frege über semantische Eigenschaften der Dichtung. In: Linguistische Berichte. Band 8. 10-17.
- Gabriel, Gottfried (1971): Logik und Sprachphilosophie bei Frege – Zum Verhältnis von Gebrauchssprache, Dichtung und Wissenschaft. In: Gottlob Frege: Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlaß. Hg. von Gottfried Gabriel. Hamburg. XI-XXX.
- Gabriel, Gottfried (1975): Fiktion und Wahrheit: Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Gabriel, Gottfried (1983): Über Bedeutung in der Literatur. Zur Möglichkeit literarischer Erkenntnis. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie. Band 8. H. 2. 7-21.
- Gabriel, Gottfried (1997): Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Paderborn.
- Gabriel, Gottfried (2010): Der Erkenntniswert der Literatur. In: Jan Urbich, Alexander Löck (Hg.): Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven. Berlin, Boston (= spectrum Literaturwissenschaft, Band 24). 247-262.
- Gabriel, Gottfried (2012): Geltung und Genese als Grundlagenproblem. In: Erwägen Wissen Ethik 23. H. 4. 475-486.
- Gabriel, Gottfried (2015): Erkenntnis. Berlin, Boston.
- Gabriel, Gottfried (2016): other minds. In: Jürgen Mittelstraß (Hg.): Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Band 6. 2. Aufl. Stuttgart. 69-71.
- Gabriel, Gottfried und Schlotter, Sven (2017): Frege und die kontinentalen Ursprünge der analytischen Philosophie. Paderborn.
- Gabriel, Gottfried (2018): Science and Fiction. A Fregean Approach. In: Gisela Bengtsson u. a. (Ed.): New Essays on Frege. Between Science and Literature. Dordrecht. 9-22.
- Gadamer, Hans-Georg (1999): Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. 6. Aufl. Tübingen.
- Goodman, Nelson (1990): Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. M.
- Goodman, Nelson (1997): Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie. Frankfurt a. M.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt a. M.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I [1830]. Frankfurt a. M. (= Werke, Band 8).
- Heidegger, Martin (2001): Sein und Zeit. 18. Aufl. Tübingen.
- Husserl, Edmund (2009): Philosophie als strenge Wissenschaft. Hg. von Eduard Marbach. Hamburg.
- Ingarden, Roman (1972): Das literarische Kunstwerk. 3. Aufl. Tübingen.
- Jahraus, Oliver (1999): Die Unhintergebarkeit der Interpretation. In: Oliver Jahraus und Bernd Scheffer (Hg.): Interpretation, Beobachtung, Kommunikation. Avancierte Literatur und



- Kunst im Rahmen von Konstruktivismus, Dekonstruktivismus und Systemtheorie. Tübingen 1999 (= IASL Sonderheft 9). 241.293.
- Jakobson, Roman (1993): Linguistik und Poetik. In: Ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971. Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 83-121.
- Kant, Immanuel (1998): Kritik der reinen Vernunft. Hg. v. Jens Timmermann. Hamburg.
- Keiling, Tobias und Mirkovic, Nikola (2020): Fundamentalontologie: Martin Heidegger und Hans-Georg Gadamer. In: Jan Urbich und Jörg Zimmer (Hg.): Handbuch Ontologie. Stuttgart. 187-196.
- Klauk, Tobias und Köppe, Tilmann (2014) (Hg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch. Berlin.
- Köppe, Tilmann und Winko, Simone (2008): Neuere Literaturtheorien. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar.
- Kremer, Michael (2010): Sense and Reference: The Origins and Development of the Distinction. In: Michael Potter and Tom Ricketts (Ed.): The Cambridge Companion to Frege. Cambridge. 220-292.
- Kripke, Saul (2014): Referenz und Existenz. Stuttgart.
- Kroon, Fred und Voltolini, Alberto (2019): Fiction. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/fiction/>.
- Künne, Wolfgang (2010): Die Philosophische Logik Gottlob Freges. Ein Kommentar. Frankfurt a. M.
- Lamarque, Peter (2003) (Ed.): Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition. Blackwell.
- Lotman, Jurij M. (1972): Die Struktur literarischer Texte. München.
- Luhmann, Niklas (1997): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M.
- Mayer, Verena (1996): Gottlob Frege. München.
- Menke, Christoph (2008): Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie. Frankfurt a. M.
- Menke, Christoph (2013): Die Kraft der Kunst. Berlin.
- Menke, Christoph (1991): Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M.
- Menninghaus, Winfried (1994): „Darstellung“. Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas. In: Christiaan L. Hart Nibbrig (Hg.): Was heißt „Darstellen“? Frankfurt a. M. 205-226.
- Mersch, Dieter (2001): Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis. München.
- Perler, Dominik (2010): Der Ideenbegriff – ein klarer und einfacher Begriff? In: Dominik Perler und Johannes Haag (Hg.): Ideen. Repräsentationalismus in der frühen Neuzeit. Band 1: Texte. Berlin. 1-9.
- Putnam, Hilary (2004): Die Bedeutung von ‚Bedeutung‘. Hg. von Wolfgang Spohn. 3. Aufl. Frankfurt a. M.
- Reicher, Maria: Nonexistent Objects [2019]. In: Stanford Encyclopedia of Philosophy, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/nonexistent-objects/>.
- Ricœur, Paul (2005): Was ist ein Text? In: Ders.: Vom Text zur Person. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999). Hg. von Peter Welsen. Hamburg. 79-108.
- Rosefeldt, Tobias (2009): Descartes' ontologischer Gottesbeweis. In: Andreas Kemmerling (Hg.): Descartes, Meditationen über die Erste Philosophie. Berlin. 101-122.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (2000): System des transzendentalen Idealismus. Hg. von Horst D. Brandt und Peter Müller. 2. Aufl. Hamburg.

- Schildknecht, Christiane (2007): „Ein seltsam wunderbarer Anstrich?‘ Nichtpropositionale Erkenntnis und ihre Darstellungsformen“. In: Brady Bowman (Hg.): *Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant*. Paderborn. 31-45.
- Searle, John (2004): *Geist, Sprache und Gesellschaft*. Frankfurt a. M.
- Seel, Martin (1997): *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*. Frankfurt a. M.
- Szondi, Peter (1975): *Einführung in die literarische Hermeneutik. Studienausgabe der Vorlesungen. Band 5*. Frankfurt a. M.
- Taschek, William (2010): *On Sense and Reference: A Critical Reception*. In: Michael Potter and Tom Ricketts (Ed.): *The Cambridge Companion to Frege*. Cambridge. 293-341.
- Tepe, Peter (2007): *Kognitive Hermeneutik*. Würzburg.
- Thomasson, Amie L. (1999): *Fiction and Metaphysics*. Cambridge.
- Tugendhat, Ernst und Wolf, Ursula (1989): *Logisch-semantische Propädeutik*. Stuttgart.
- Tugendhat, Ernst (1992): *Die Bedeutung des Ausdrucks ‚Bedeutung‘ bei Frege*. In: Ders.: *Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a. M. 230-250.
- Urbich, Jan (2010): *Der Begriff der Literatur, das epistemische Feld des Literarischen und die Sprachlichkeit der Literatur. Einleitende historische Bemerkungen zu drei zentralen Problemfeldern der Literaturtheorie*. In: Alexander Löck und Jan Urbich (Hg.): *Der Begriff der Literatur. Transdisziplinäre Perspektiven*. Berlin. 9-63.
- Urbich, Jan (2011): *Literarische Ästhetik*. Köln, Weimar, Wien.
- Urbich, Jan (2012): *Darstellung bei Walter Benjamin. Die „Erkenntniskritische Vorrede“ im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne*. Berlin, Boston.
- Urbich, Jan (2014): *Sprachtheorie. Bilder als Metaphern*. In: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar. 131-138.
- Urbich, Jan (2017): *Sein oder Sinn. Die Leerstelle des Menschen in Martin Heideggers „Der Ursprung des Kunstwerkes“*. In: Johannes Görbert und Philipp Kampa (Hg.): *Literatur im Zeichen der Moderne: Kräfte, Formen, Probleme. Festschrift für Gottfried Willems zum 70. Geburtstag*. Jena. 153-183.
- Urbich, Jan (2020): *Die Bedeutung von ‚sein‘. Philosophische Grundlagen der Semantik von ‚sein überhaupt‘*. In: Jan Urbich, Jörg Zimmer (Hg.): *Handbuch Ontologie*. Stuttgart. 317-344.
- Urbich, Jan (2021): *Warum braucht es eine Theorie poetischer Gründe? Prolegomena zu einer inferentialistischen Philosophie poetischer Rationalität*. In: *Rationalität der Literatur*. Hg. von Arbogast Schmitt. Heidelberg (im Erscheinen).
- Voigt, Uwe (2019): *Nachwort*. In: Gottlob Frege: *Über Sinn und Bedeutung*. Hg. von Uwe Voigt. Stuttgart. 54-104.
- Welsch, Wolfgang (2012): *Homo mundanus. Jenseits der anthropischen Denkform der Moderne*. Weilerswist.
- Wiesing, Lambert (2005): *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*. Frankfurt a. M.
- Willems, Gottfried (1989): *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen.
- Wolf, Ursula (1993) (Hg.): *Eigennamen. Dokumentation einer Kontroverse*. Frankfurt a. M.
- Wolff, Michael (2014): *Hegels Dialektik – eine Methode? Zu Hegels Ansicht der Form einer philosophischen Wissenschaft*. In: Anton Friedrich Koch, Friedrike Schick, Klaus Vieweg,

Claudia Wirsing (Hg.): Hegel – 200 Jahre Wissenschaft der Logik. Hamburg (= Deutsches Jahrbuch Philosophie, Band 5). 71-86.

Zymner, Rüdiger (2011): Theorien der Lyrik seit dem 18. Jahrhundert. In: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte. Stuttgart, Weimar.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Grübel, Rainer: The Third Renaissance and the Pre-Socratic  
Parmenides in Russian Modernism and Avant-Garde.

In: IZfK 5 (2022). 413-441.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-ddb7-1367

**Rainer Grübel (Oldenburg)**

## **The Third Renaissance and the Pre-Socratic Parmenides in Russian Modernism and Avant-Garde**

*The Third Renaissance and the pre-Socratic Parmenides in Russian Modernism and Avant-Garde*

This article aims to reconstruct the reception of pre-Socratic philosophy, especially that of Parmenides, in Russian modernism and avant-garde literature. In doing so, it places this reception into two contexts: the contemporary discussion of pre-Socratic ideas in Russian, European and American philosophy, on the one hand, and the proclamation of a third, a Russian and/or Slavic Renaissance, on the other. This Renaissance has been conceived as the intense discussion and reconsideration of ideas, notions, and expressions of ancient Greek thinking. It aimed also to avoid the reduction of Greek philosophy to Plato, as had been practiced by the Russian Orthodox Church and largely pushed through in Russian culture. One of the main points of this reconsideration concerned the quest of the relation between the word, the process of thinking, and human life, while another one connected with it involved the (re-)establishment of a close bond between the poetic word, its meaning, and its sense. The integration of this productive discussion with pre-Socratic Greek philosophy enriches and improves our knowledge of Russian modernism and avant-garde literature.

*Keywords: Parmenides, Heidegger, Popper, Bakhtin, Viacheslav Ivanov, Khlebnikov, Kuzmin, Kharms, Brodsky, Third Renaissance, poetical language, prose language*



Creative Commons Attribution 4.0 International License

The development of western philosophy was once said by A. N. Whitehead to have consisted in a series of footnotes to Plato. In a similar vein, and with hardly more exaggeration, Plato's own writings might be said to have consisted in footnotes to Parmenides of Elea. David Gallop<sup>1</sup>

*The Pre-Socratic Parmenides and the Russian/Slavic concept  
'Third Renaissance'*

“What was it she [Sandra] said – the Third Renaissance? Anyhow, it sounds like an unreal world. A beautifully fuzzy world.” Clifford Donald Simak<sup>2</sup>

“Thinking and being are the same” – “to gar auto noein estin te kai einai”<sup>3</sup> – what a radical and provocative idea! This monistic thesis of Parmenides, which we can also formulate as “Real knowing and real being are the same”, is one of the Pre-Socratic philosophical concepts that we shall trace in Russian Modernism and more concretely in the avant-garde. Identifying thought and existence, this monism also appears in the shape of his philosophy, his epos “On Nature”, which presents philosophy in the language of poetry. Other of Parmenides' basic concepts were the ideas that only being has a being, that not-being, “mê eonta”, cannot be, and that hence nothing can be created out of nothing.<sup>4</sup> This is the first known reflection on nothingness. Due to Popper, Parmenides exemplifies his idea that every truth is stable and cannot change by the moon, which only seems to change its form, but is in reality always round.<sup>5</sup> Part of our everyday knowledge about the world is his discovery that the earth has the form of a sphere. This was not common knowledge at his time.

The last concept that we shall trace in modern Russian literature is Parmenides' suggestion that all being is characterized by eternal presence, complete

<sup>1</sup> Gallop (1984: 3).

<sup>2</sup> Simak (1982: 64).

<sup>3</sup> τὸ γὰρ αὐτὸ νοεῖν ἐστίν τε καὶ εἶναι, Parmenides fr. B 3.

<sup>4</sup> Parmenides fr. B 2 and B 8.

<sup>5</sup> In his article “The Moon and the Two Ways” (Popper 1998: 79-93), Popper puts forward four theses relevant in this context: „(i) The moon (Selene) is a sphere; (ii) the moon receives her light from the Sun; (iii) the waxing and waning of the moon is unreal: they are shadowplay and can be modeled with the help of a little globe exposed to light from the Sun or a lamp; [...]“ (Popper 1998: 80). In the same contribution Popper even sees Parmenides' general conviction about the unchanging state of the world possibly grounded in his view of the stable Moon: „The great discovery that the Moon is an unchanging spherical body is generalized by Parmenides to the view that perhaps the whole world is unchanging and immovable“ (Popper 1998: 85).

wholeness, and unchanging identity. He expressed this idea by the figure of the perfect sphere, which he saw as the form not only of the Earth but also of the universe.

Before we look at the relation of Russian Modernism to Parmenides' Pre-Socratic ideas, we shall situate the reference of Russian culture to Greek philosophy in the context of the Slavic project of a Third Renaissance'. That project was the most prominent concept of a relation between the antique world and Russian culture at the beginning of the 20th century.

At the end of the 19th century the Polish-Russian classical philologist Tadeusz Zieliński, the author of thrilling lectures like "The Antique World and We"<sup>6</sup> (he taught at the St. Petersburg State University), proclaimed the thesis that after the Romanesque Renaissance of the 16th century and the Germanic ditto of the 18th, the 20th century would see a Slavic Renaissance, with which the development of European culture would culminate. Soon he received assistance from the philosopher of culture and symbolistic poet Viacheslav Ivanov and the impressionist poet, dramatist and teacher of Ancient Greek Innokentii Annenskii. Others followed, for instance the brothers Nikolaj and Mikhail Bakhtin, the former of whom became a Hellenist and Professor of Greek Philology and Archeology in Birmingham (GB) and the latter a philosopher of culture in minor positions in provincial universities of the Soviet Union. His books on Dostoevsky and Rabelais can easily be read as exemplifications of the ongoing process of Renaissance in European cultures.<sup>7</sup>

In this context the label "Renaissance" was also used, though more rarely, in its Russian form, "vozhrozhdenie", which also means "rebirth"; however, the more often used foreign calque form "Renessans" also represents by its verbal Romanic root the First Renaissance, with which the "Third" should be connected again by its content. The construction of this Third Renaissance was intended to replace the religious idea of Moscow as the Third Rome, which defined the (then former and now again actual) Russian capital after Latin Rome and Byzantine Constantinople as the last protector of true Christianity. Behind Rome stands Jerusalem, and we shall see that the alternative of Jerusalem or Athene, of Christianity or classical Antiquity, plays an important role in the later discussions.

The concept of *rebirth* implies a moment of secondarity, which in the project of a new beginning is intended to release energy by referring to a primordial *first* birth. This appeal of a new phenomenon to an old one is also present in the discourse of and on Romanticism. But the notion of "Third Renaissance"

---

<sup>6</sup> Zieliński (1905).

<sup>7</sup> Bakhtin (1929); idem (1965).

is mostly an alternative to Romanticism, which provides the recourse to the old times not so much of a foreign culture as of one's own.

The idea that in European cultures the intense reference to Antiquity is a repeating process was also proposed by Ernst Cassirer. In his book "Philosophy of Symbolic Forms" (1923 Part One, 1925 Part Two, 1929 Part Three), however, he did not share the conviction of his Slavic colleagues that a Slavic or Russian Renaissance would be the last one. According to Cassirer, Renaissance was a never-ending process in European culture.<sup>8</sup>

The problem of the Russian Renaissance was emphatically pointed out by Konstantin Leont'ev, who wrote in his article of 1875, "Byzantinism and Slavicism" ("Vizantizm i slavianstvo"), that in the 15th and 16th centuries Russia, differently from other contemporary European countries, "did not enter a period of flowering complexity and manifold harmonic creation."<sup>9</sup> Such a period, he argued, which at that time was present in all European countries and all European cultures, was in Russia to be seen only in the 17th century, at the time of Peter the Great – and its first gleam, possibly, at the time of Peter's father.<sup>10</sup> In 1923 the philosopher Nikolai Berdyaev agreed with this judgment about the absence of a Renaissance in Russian culture in the 15th and 16th centuries, complaining that the Russians missed all the joys of a Renaissance: "They never knew the true pathos of humanism [...] the gladness of the free play of an overabundant creative strength".<sup>11</sup> But as opposed to Leont'ev, Berdyaev finds the first possibility for a Renaissance in Russian culture only in the early 19th century, in the art of Aleksandr Pushkin, during the reign of Aleksandr I, when in Russia "something like a Renaissance slightly opened".

In 1987, during the period of "Glasnost" and "Perestroika", the well-known Russian medieval specialist, Dmitrii Likhachev found the first glimpses of a Russian Renaissance at the end of the 14th and at the beginning of the 15th centuries, but, he argued, by the fall of Constantinople and the breaking of contact with Byzantine culture the further development of these elements in Russian culture was slowed down and delayed until the end of the 17th century. And then, he was convinced, they were mixed up with phenomena of the culture of the Baroque.<sup>12</sup> Five years later Likhachev wrote about a "pre-Renaissance, which [however] did not lead to a Renaissance"<sup>13</sup> in Russian culture. We leave this repeatedly

<sup>8</sup> Cassirer (1923-1929); idem (1955-1957, vol. 3.).

<sup>9</sup> Leont'ev (1912, vol. 5: 115).

<sup>10</sup> Leont'ev (1912: 115-116).

<sup>11</sup> Berdyaev (1969: 220.); all translations, if not indicated otherwise, are mine, R. G.

<sup>12</sup> Likhachev (1987, vol. 4: 343).

<sup>13</sup> Likhachev (1992: 60). Cf. also Arutiunian (2001: 89-101).



discussed question open, as we are much less interested in the problems of modelling a “first” Renaissance in Russian culture than, due to the subject of this article, in the concept of a “Third” European Renaissance in Russian culture at the beginning of the 20th century.

Returning, then, to the “Third Renaissance”, we note that this term was used for the first time in 1899 in Zieliński’s article “The Antique World and the Poetry of A. M. Maykov”.<sup>14</sup> By this date, at the turn of the century, the concept had an ingredient of fundamental cultural change; and, indeed, it would later on be combined by other writers even with phenomena of the Russian Revolution. Zieliński himself was convinced that all the European literary genres were already present in early Greek culture, and he believed traces of that culture could still be explored by studying modern Greek folklore.<sup>15</sup> According to Zieliński, Greek literature was the nucleus of all European literatures.<sup>16</sup> Furthermore he thought that the acquisition of the Greek language with its logical and intellectual structure would enrich the thinking of the Russian people, whereas their own language, as he believed, was characterized by a sensualistic fundament that strengthens not a logical but a psychological way of thinking.<sup>17</sup> The study of the Greek language at school could prepare all pupils for a scientific attitude towards the world and thus for any course of study.

In 1907, shortly after the first Russian Revolution, Viacheslav Ivanov published his article “On Gay Craftsmanship and on Smart Gladness”.<sup>18</sup> Here, from a somewhat different point of view, Ivanov developed a complementary concept of a “Third Renaissance”, which alluded to Nietzsche’s “Gay Science”<sup>19</sup> and, doing so, integrated Nietzsche’s model of knowledge into the project of a “Third Renaissance”. Both Zieliński and Ivanov drew on the value-opposition of Hellenism vs. barbarism, in the context of which Hellenism was in concurrence with Nietzsche’s Apollonian model and barbarism with the Dionysian. It was in this particular framework that Ivanov created the notion of the people as an artist, which later, after the third Russian Revolution of November 1917, would be transferred into the practice of proletarian culture, Russian ‘proletkul’<sup>t</sup>. After the Russian revolutions of 1917 and after the First World War, in his book “The New Middle Ages” (1924) the already mentioned Russian émigré philosopher

---

<sup>14</sup> Zelinskii (1899: 138-158).

<sup>15</sup> Zelinskii (1915). Cf. on the concept of a Third Renaissance: Makhlin (1995: 132-154).

<sup>16</sup> Zielinski (1905). Zelinskii (1910).

<sup>17</sup> Zielinski (1911, vol. 2: 5-11, 24-25, 31, 34-35).

<sup>18</sup> Ivanov (1979a, vol. 3: 61-77). Ivanov’s concept of the Renaissance has been traced back to German classical philology, primarily to Friedrich Wilhelm Dörpfeld (1853-1940); cf. Vakhtel (2008: 48-56).

<sup>19</sup> Nietzsche (1980: 343-652).

Berdyaev interpreted the situation of that time as a new barbarism, having its parallel in the downfall of the Antique world.<sup>20</sup> Optimism regarding a coming Renaissance had turned upside down into a pessimism that would soon prove in unexpected ways to have been prescient of Soviet and Nazi totalitarian cultures. Already in 1917-1918 Vasilii Rozanov, who had been very sceptical of the positive effect of the old Greek language in the Russian gymnasium and argued for a return to the Ancient Egyptian culture, published his work “The Apocalypse of Our Time”<sup>21</sup> in a series of booklets as the swan song of and an elegy for a Russian culture.

It was Mikhail Bakhtin, who recognized for Russian culture the possibility of returning to the culture of Antiquity. In his answer to questions put to him in an interview by the Soviet journal “Novyi Mir” in 1970, speaking of cultural units of the past that offer valuable possibilities, he introduced the example of Antiquity:

Каждое такое единство (например, античность), при всем своем своеобразии, входит в единый (хотя и не прямолинейный) процесс становления культуры человечества. В каждой культуре прошлого заложены огромные смысловые возможности, которые остались не раскрытыми, не осознанными и не использованными на протяжении всей исторической жизни данной культуры.<sup>22</sup>

Each such unity (for example, classical antiquity), with all its uniqueness, enters into the single (although not linear) process of the evolution of human culture. In each culture of the past lie immense semantic possibilities that have remained undisclosed, unrecognized and unutilized throughout the entire historical life of a given culture.<sup>23</sup>

As one of these hitherto unused elements of antique times Bakhtin, for sure, considered carnival a way of permanent democratization by periodically turning the rules of society and government upside down. He had developed this element in detailed terms in his book “Rabelais and His World”.<sup>24</sup>

His brother, living in Great Britain, retrospectively saw the study of antique times in Russia as a potential for destroying the old tsarist order. He was alluding to the 11th of Marx’s famous “Theses On Feuerbach”: “The philosophers have only interpreted the world, in various ways; the point is to change it”,<sup>25</sup> when he wrote that like everything else in Russia also Antiquity was not so much a subject of pure science as a means to change the world. According to Nicolai Bakhtin, to become a researcher of Greek culture meant to take part in a dangerous and delightful conspiracy against the foundations of modern society in the name of

<sup>20</sup> Berdiaev (1994: 411); (Berlin 1924).

<sup>21</sup> Rozanov (1917-1918).

<sup>22</sup> Bakhtin (2002, vol. 6: 456).

<sup>23</sup> Bakhtin (1986: 6).

<sup>24</sup> Bakhtin (1984).

<sup>25</sup> Bakhtin (2002): 456.

the Greek ideal.<sup>26</sup> It certainly was thought to be an alternative to the terroristic corruption of the old society.

The relevance of the concept of a “Third Renaissance”, which continues in late Soviet culture, becomes obvious when we take into account the statement of the Russian poet Gennadi Aigi, who himself came from the Chuvash culture, about the difference between the Acmeists Akhmatova and Brodsky on the one hand and the Futurists Pasternak and Mayakovsky on the other:

Я долго не понимал, почему у Ахматовой скрытая неприязнь к Пастернаку, и был ошеломлен, когда Бродский сказал, что Маяковский – второстепенный поэт. Потом я понял: им не нравилась именно невероятная жизненность Пастернака и Маяковского. Ахматова и Бродский насквозь литературны, где-то они идут от античности. А в поэзии Маяковского и Пастернака – сама жизнь кипит, как сад за окном. Это то, что постепенно растеряла наша поэзия, ставшая декларативной.<sup>27</sup>

For a long time I could not understand why Akhmatova nourished latent hostility towards Pasternak, and was stunned when Brodsky said that Mayakovsky is a minor poet. Then I realized that precisely what they did not like was Pasternak and Mayakovsky’s incredible vitality. Akhmatova and Brodsky, who are through and through literary, come somewhere from Antiquity. But in the poetry of Mayakovsky and Pasternak – life itself boils like a garden outside the window. This is something that has gradually been lost by our poetry, which has become declaratory.

In this assertion the ‘declaratory’ quality refers to Russian Conceptualism, from which Aigi consistently steers clear. In the middle between the intellectuals, depending on the antique tradition and those outside of this prison house of convention, Aigi saw Osip Mandel’shtam, who on the one hand shared the appeal of antique memory but on the other “always explodes from some agony” («всё время взрывается какой-то мукой»)<sup>28</sup> And indeed, in 1922 Mandel’shtam wrote: “Russian language is a Hellenic language” («Русский язык – язык эллинистический»)<sup>29</sup> During the 1920s and 1930s, as it happens, the question of a Third Slavic or Russian Renaissance had receded somewhat into the background in the face of the idea of Eurasianism, the, as it were, natural bridge that Russian Culture forms between European and Asian cultures. This movement plays a role again in the ideology of Aleksandr Dugin,<sup>30</sup> who is nowadays said to be an adviser of Putin.

---

<sup>26</sup> Bakhtin (1963: 33).

<sup>27</sup> Aigi (2005).

<sup>28</sup> Aigi (2005).

<sup>29</sup> Mandel’shtam (1987: 58).

<sup>30</sup> Dugin (2014).

*The reception of Parmenides in European and Russian philosophy of the 20th century*

It was, for all I know, the first deductive theory of the world, the first deductive cosmology: One further step led to theoretical physics, and to the atomic theory.

Karl R. Popper: *The World of Parmenides*<sup>31</sup>

When at the beginning of his dictum Parmenides calls the goddess ἀλήθεια, this is not, as the philologists think, a kind of the introduction to his so-called “teaching poem” imitated by the poets, but it is the name of the place of being in which the thinker stands as a thinker.

Martin Heidegger: *Parmenides*.<sup>32</sup>

As in the history of East Slavic cultures because of the Byzantine theological tradition and the ongoing ideological control function of the Russian Orthodox Church the reception of Plato was clearly dominant, it is obvious that it would be very attractive for the representatives of a ‘Third Renaissance’ to turn in an complementary movement towards the reception of Aristotle on the one hand and of pre-Socratic philosophy on the other. In our case we shall concentrate on the reception of the philosophy of Parmenides, whose poem “On Nature” is not only said to be the earliest philosophical text to survive in lengthy passages, but also the first philosophical cosmology and the first epistemology, and possibly also the first metaphysics. But being also a philosophical text, written in the language of poetry, it may have had the function of a model for new literary texts. Before we analyse the impact of Parmenides’ writing on Russian modern and avant-garde literature, we shall consider the reception of Parmenides’ thoughts in 20th century European and Russian philosophy as the background for its reception in literature.

Parmenides has been a rather constant topic of philosophical and philological reflection in European cultures of the 20th century. In 1916, right in the middle of the First World War, the German book titled “Parmenides and the History of Greek Philosophy” came out in Frankfurt. It was written by the philologist Karl Reichardt,<sup>33</sup> and it has been studied by Ernst Cassirer, by Martin Heidegger, and by Karl Popper as well. In the years 1942-1943, that is during the Second World

<sup>31</sup> Popper (1998: 143).

<sup>32</sup> „Wenn Parmenides im Beginn seines Spruches die Göttin Ἀλήθεια nennt,“ (B1, 29. B2, 4) „dann ist dies nicht, wie die Philologen meinen, eine den Dichtern nachgemachte Art der Einleitung seines sogenannten ‚Lehrgedichtes‘, sondern ist die Nennung des Wesensortes, an dem der Denker als Denker steht.“ (Heidegger 1982, Band 54: 188). Cf. Marten (1990: 1-15).

<sup>33</sup> Reinhardt (1916).

War, Heidegger for his part read his “Lectures on Parmenides”, which appeared in print only in 1982.<sup>34</sup>

In Russian philosophy the most detailed discussion and the most rigid thesis about Parmenides’ philosophy is found in the first chapter of Lev Shestov’s booklet “Parmenides in Chains” (“Skovannyi Parmenid”) published in 1932. It has the subtitle “On the Sources of the Metaphysical Truths”<sup>35</sup> and in 1937 became a part of his more comprehensive work “Athens and Jerusalem”. Shestov refers to Aristotle, who argued that together with other philosophers Parmenides was “constrained by the truth itself”.<sup>36</sup> The Russian philosopher not only agrees with Aristotle, he even says: “It is not the great Parmenides who rules over the truth but the truth that is the master of Parmenides”.<sup>37</sup> According to Shestov, Parmenides gave up his freedom, as he was convinced that “being and thought are one and the same”<sup>38</sup> and that to think like that means “to take cognizance of the necessity of everything that forms the content of being.” Shestov, however, insists: “Being, despite what Parmenides says, is not the same as thought.”<sup>39</sup> Unlike Parmenides, Shestov is not convinced that truth is eternal; he argues that it can change with every concrete state of being. Changing the truth is in Shestov’s view, as it were, the indispensable freedom of God.

According to Shestov, not only Parmenides, but also Heraclitus, Anaxagoras and Plato, Spinoza, Kant and Hegel are “constrained by the truth itself,”<sup>40</sup> as they all do not choose and do not decide. He complains: “Someone has chosen, someone has decided, someone has commanded – without them. And this is what is called the truth.”<sup>41</sup> The book ends with a sentence protesting against such an acceptance of necessity: “Let the promise be realized: ‘Nothing will be impossible for you!’ ”<sup>42</sup> Shestov tried to temper the violence of the truth discourse; what was true yesterday, can turn out to be untrue tomorrow and vice versa. In a conversation with Husserl he complained that philosophy is always carried out as a reflection, which is looking back at something already existing, and is never looking forward to something that never yet existed. Whereas

---

<sup>34</sup> Heidegger (1982); English translation Heidegger (1992).

<sup>35</sup> Shestov (1932).

<sup>36</sup> Aristotle, “Metaphysics”, 984 b 10.

<sup>37</sup> L. Shestov (2011: 24. Cf. on the history of Shestov’s concept about ‘Parmenides in Chains’ A. Khol’cman (2010: 513-520).

<sup>38</sup> Shestov (2011: 31).

<sup>39</sup> Shestov (2011: 31).

<sup>40</sup> Shestov (2011: 24, 74).

<sup>41</sup> Shestov (2011: 74).

<sup>42</sup> Shestov (2011: 75).

Husserl asserted the subject of philosophy to be thought, Shestov claimed that the object of real philosophical thinking is life.

In 1963 Giorgio Diaz de Santillana, the American historian of knowledge, presented the lecture “Prologue to Parmenides”.<sup>43</sup> He was convinced that the roots of modern knowledge can be traced back to the Pre-Socratic philosophers. In 1965 Leonardo Tarán published his “Parmenides. A Text with Translation, Commentary, and Critical Essays”,<sup>44</sup> which made the text easily accessible. Most relevant in our context, however, are Karl Popper’s Parmenides papers, which under the title “The World of Parmenides” came out in 1998, which is only six years after the English translation of Heidegger’s Parmenides lectures was published.<sup>45</sup> Not only because of this coincidence in time is it fascinating to compare these two Parmenides interpretations; they exhibit conflicting understandings of the Greek philosopher and can be directly related to our subject.

Both philosophers are full of admiration for their Greek predecessor. Charles Kahn, who was in close contact with Popper, wrote:

If we except Plato, Aristotle, and Plotinus, Parmenides is perhaps the most important and influential of all Greek philosophers. And considered as a metaphysician, he is perhaps the most original figure in the western tradition.<sup>46</sup>

Popper, a fervent critic of logical induction, considered Parmenides to be the creator of the first system of logical deduction. And, of course, he stressed the rejection and denial of empirical knowledge in the fragments by the Greek philosopher. Popper traces the problem that Parmenides had pointed out in truth, which is based on empirical experience, back to language. This point is crucial for us. In Popper’s eyes Parmenides’ world of appearance, that is the sham world, the pseudo-world, is “invented not even by the senses but by the tongue: by human name-giving, by the largely arbitrary conventions that constitute human language.”<sup>47</sup> It is not our task here to decide whether this verdict against language can really be traced back to Parmenides’ text itself, but we find it most intriguing that in his lectures Martin Heidegger came to the opposite conclusion. He even founded his interpretation of Parmenides’ notion of “aletheia” – and with it his own epistemology – on an etymological analysis of a single word used by Parmenides. He interpreted Greek “a-letheia”, truth, as un-hiddenness,

<sup>43</sup> Diaz de Santillana (1964).

<sup>44</sup> Tarán (1965).

<sup>45</sup> Popper (1998). Cf. Graham Harman’s (2013: 129) remark: „Heidegger ist der moderne Parmenides“ (“Heidegger is the modern Parmenides”).

<sup>46</sup> Kahn (1969: 700).

<sup>47</sup> Popper (1998: 124).

un-concealment, un-seclusion, in German: „Unverborgenheit“.<sup>48</sup> This means that words do not hide the truth but show it and offer it to us if we read and understand them properly. In his article of 1951-52 “What does thinking mean” („Was heißt Denken?“), Heidegger even wrote: “The language of Parmenides is the language of thinking, it is this thinking itself.” („Die Sprache des Parmenides ist die Sprache eines Denkens, ist dieses Denken selber.“)<sup>49</sup> This identification of language and thinking, which replaces Parmenides’ identity of being and thinking, and thus is based on Heidegger’s interpretation of Parmenides’ fragments, is indeed the opposite of Popper’s findings that these texts disclose the falsehood of the world of appearance as created by language. Popper founded this conclusion in his analysis of the ‘second way’ of knowledge in Parmenides’ poem, which is related to incorrect opinions about truth, grounded on the deceptiveness of experience, whereas Heidegger related his positive verdict about the truth of words on Parmenides’ ‘first way’ to knowledge, which is grounded on the identity of “thinking” (νοεῖν) and “being” (εἶναι). The Greek word, which Parmenides uses to refer to thinking, “noein”, is interpreted by Heidegger not as active reflection, but as the passive process of “Vernehmen” or “perceiving”. Heidegger uses the poetical concept of the word, the word outside of prosaic perspective, of extraverbal context, and of rational calculation, due to which one can think ‘out of the words’ themselves, and he projects this concept onto the first part of Parmenides’ fragments. Contrary to Heidegger, Popper works with the prosaic concept of the word, which is formed by perspectives, focuses on and refers to extraverbal contexts and therefore depends in its truth on these perspectives and contexts. In her recent article on Popper’s Parmenides papers Neretina<sup>50</sup> draws attention to the fact that Popper, referring to Bühler, omits the ontological function of language. It is precisely this ontological function that is the basis of Heidegger’s understanding of Parmenides’ language and of language in general.

It is worth noting that one of the most important inspirers of Russian Modernism and especially Russian avant-garde, the thinker Nikolai Fedorov, was himself influenced not only by Pythagoras, Empedocles, and Plato but also by

---

<sup>48</sup> Heidegger (1982: 13). Cf. M. Heidegger (2004: 188): „Wenn wir *aletheia* statt mit ‚Wahrheit‘ durch ‚Unverborgenheit‘ übersetzen, dann ist diese Übersetzung nicht nur ‚wörtlicher‘, sondern sie enthält die Weisung, den gewohnten Begriff der Wahrheit im Sinne der Richtigkeit der Aussage um- und zurückzudenken in jenes noch Unbegriffene der Entborgenheit und der Entbergung des Seienden.“ (“If we translate *aletheia* instead of ‘truth’ as ‘unconcealment’, this translation is not only ‘more literal’, but contains the instruction to rethink and revert to the accustomed concept of truth in the sense of the correctness of the statement back to the uncomprehended of the disclosedness and the disclosure of being.”)

<sup>49</sup> Heidegger (1954: 114).

<sup>50</sup> Neretina (2010). Cf. also: Neretina (2012: 88-130).

Parmenides.<sup>51</sup> In his early work Michail Bakhtin, surely not without implicit reference to Parmenides, wrote about the integration of thinking into being. His famous “happening of being” (sobytie bytija),<sup>52</sup> and “being-happening” (bytie-sobytie),<sup>53</sup> which imply a view on the world as happening and deny the possibility of considering the world as pure being, cannot be thought without the unity of being and thinking, though Bakhtin (as opposed to Parmenides) always respects the involvement of the acting person in the act of being. In his work “Author and Hero in Aesthetic Activity”, Mikhail Bakhtin refers to Parmenides when he explains the fact that we are not able to ‘see’ the picture of a human being in the fine arts without paying respect to the body of the depicted person as the representation of an axiological and semantically relevant phenomenon. Parmenides’ “aimless eyes” (ἄσκοπον ὄμμα) and his “echoing ears” (ἠχήεσσαν ἀκουήν)<sup>54</sup> are quoted by the Russian philosopher with respect to Heinrich Gomperz’ ‘doctrine of worldviews’.<sup>55</sup> Now we shall consider the reception of Parmenides’ philosophy in Russian Modernism and Russian avant-garde.

### *Parmenides in Russian Modernism and Russian Avant-Garde*

In 1918, some months after the Russian Revolutions of 1917 and a few months before his own death, the Russian writer Vasilii Rozanov noted in “Apokalipsis nashego vremeni”, which he devoted “to my dear Pavel Flo[renskii]”, a close friend and correspondent of the author:

- |  |                                   |
|--|-----------------------------------|
| – Мои страны теплые ...                      | – My lands are warm ...           |
| – Мои страны древние ...                     | – My lands are old ...            |
| – Я немножко из Фригии ...                   | – I come a bit from Phrygia ...   |
| – Я немножко из Лидии ...                    | – I come a bit from Lydia ...     |
| [...]  | [...]                             |
| – Я немножко помню и Атиса ... <sup>56</sup> | – I also remember Attis a bit ... |

These verses, which do not mention Parmenides’ homeland Elea, are spoken in the voice of the addressee, the theologian, philosopher, and all-round-genius Pavel Florenski and refer to his admiration for antique Greek philosophy. They show that even at this time of radical change, after the breakdown of the tsarist regime of Nicholas II and the failure of Kerensky’s interim government, in this

<sup>51</sup> Young (2012: 83).

<sup>52</sup> Bakhtin (2003a, vol. 1: 41).

<sup>53</sup> Bakhtin (2003a, vol. 1: 31).

<sup>54</sup> Parmenides fr. B 7, 4.

<sup>55</sup> Cf. „blickloses Auge“, „brausendes Gehör“: Gomperz (1905, vol. 1: 80); cf. “nevedjashchego glaza i shumjashchego slukha”: Bakhtin (2003b, vol. 1: 308, 849).

<sup>56</sup> Rozanov (2000: 279).



context of tentative democratization and the already noticeable new dictatorship of the Soviets, the appeal of old Greek culture was still felt in Russia.<sup>57</sup>

The ways in which elements of Parmenides' philosophy or of its reception in later European culture were actualized, and how thereby Russian literature referred not only to his actual philosophy, but also to the genre of his philosophical poem are arranged in five parts below. The first of them is eponomasia, that is the invocation of the name "Parmenides" itself in intertextual allusions; the second is the application of Parmenides' monism, his identification of being and thinking in the definition of the poet; the third is the concept of literary language due to either Heidegger's or Popper's view on Parmenides; the fourth is the creation of new phenomena by the principle of mixing or rearranging already existing phenomena; and the fifth and last is the motif of the sphere, which refers to Parmenides' vision of the earth.

### *Eponomasia – the invocation of Parmenides*

The Russian Modernist musician, poet, and writer Mikhail Kuzmin (1872-1936), who was close to the Russian Symbolists at the beginning of the 20th century, but would help to give rise to the new avant-garde movement of Acmeism in 1913 with his declarative article "On beautiful clarity"<sup>58</sup>, opened his (historical) "Story of Eleusippus", told by himself (1906), with an eponomasia, addressed to Parmenides. In the epigraph the narrator, who is at the same time the hero of the historical story, praises the philosopher Parmenides for his knowledge of astronomy. He asserts that there is no other possibility than to laud this extremely wise man, who was the first to recognize the fact that the planet Venus despite its seemingly different appearance as morning star and as evening star is always one and the same:

О, Парменид, мудрейший среди мудрых, не ты ли первый сказал людям, что звезда, отмечающая конец и начало дня, зовущая любовников к лобзаньям и расторгающая страстные объятия, несущая покой работникам и снова призывающая их к трудам, – одна и та же? Как же мне не вспоминать твоё имя при начале повести моей долгой, полной превратностей жизни, о, мудрый?<sup>59</sup>

<sup>57</sup> However, whereas Rozanov preferred his Ancient Egypt as the promised land instead of the Russian Orthodox Church, in Pavel Florenski's thinking the church prevailed above the philosophy of Ancient Greece, which consisted in his case mostly of the ideas of Plato. Parmenides is mentioned in P. Florenskii's chief book only twice – as the author of the expression "the undaunted heart of immutable Truth" («бестрепетное сердце непреложной Истины»); Florenskii (1914: 60, 154).

<sup>58</sup> Kuzmin (1910: 4, 5-10).

<sup>59</sup> Kuzmin (1994: 411).

O Parmenides, wisest among the wise, was it not you who first told men that the star which marks the end and the beginning of the day, calling lovers to kisses and thrusting apart passionate embraces, bearing rest to workers and once again summoning them to their labors, is one and the same? How then could I fail to recall your name at the beginning of the tale of my lengthy life, filled with vicissitudes, o wise one?<sup>60</sup>

This invocation of Parmenides must have appeared as a provocation to the norms of Russian official culture, in which Plato, primarily in the frame of Orthodox theology, but still in the remarkable philosophy of Vladimir Solov'ev, was the pre-eminent Greek philosopher.<sup>61</sup>

Kuzmin's tale, which is composed in the style of Longos' late-antique novel "Daphnis and Chloe" and of the "Aethiopica" by Heliodoros of Emesa, consists of 23 prose miniatures, which create an imitation of Ancient Greek sound in a Russian text.<sup>62</sup> As Kuzmin came into contact with Viacheslav Ivanov just at the time when he wrote this stylized prose, we may conclude, that this text can also be seen as an example of the project addressed above of a "Third Renaissance". It is noteworthy that at this time Kuzmin also changed his habits and his way of dressing. He took off the clothes of an Old Believer, shaved his beard, and appeared in public in the suit of a Russian dandy.

It was Roman Jakobson, who in 1935 articulated a very critical opinion about this stylization from the very point of view of a radical avant-garde, which we can still perceive in Aigi's statement, quoted above:

Bis auf wenige Ausnahmen ist die berufsmäßige Kunstprosa dieser Epoche eine typische Epigonen-Produktion, eine mehr oder weniger erfolgreiche Reproduktion klassischer Muster; das Interesse dieser Machwerke liegt entweder in der gelungenen Nachahmung des Alten oder in der grotesken Verwilderung des Kanons, oder aber es besteht das Neue in der schlaun Anpassung neuer Thematik an vererbte Schablonen.<sup>63</sup>

With few exceptions, the professional prose art of this era is a typical epigonous production, a more or less successful reproduction of classic patterns; the interest of these concoctions is either the successful imitation of the old or the grotesque barbarization of the canon, or the novelty consists of the clever adaptation of new themes to inherited templates.

<sup>60</sup> M. A. Kuzmin (2002: 12.12.2015, Internet Collection).

<sup>61</sup> Hegel's philosophy of history was prominent mainly in the unofficial circles of the revolutionary democrats and Mill's liberalism and utilitarianism were present mostly in the academic philosophy of a few universities. Cf. Tschizewskij (1961) and Nicholson (1998: 464-496).

<sup>62</sup> In 1920, Boris Éjchenbaum characterized the mixture of styles in Kuzmin's prose of this time: "In his work French elegance is combined with some Byzantine intricacies, 'beautiful clarity' – with ornate patterns of life and psychology, 'not thinking about the purpose' of art – with unexpected tendencies". Éjchenbaum (1924: 196).

<sup>63</sup> Jakobson (1935: 357-358).

Another instance of the invocation of Parmenides is to be found in a very hybrid monological and dialogical epistle by Viacheslav Ivanov. As it was produced more than a quarter of a century later than Kuzmin's eponomasia of the same Greek philosopher, we are considering it after the case of the "Story of Eleusippus" – though Kuzmin is considered as an early representative of Russian avant-garde, whereas Ivanov considered himself a symbolist until his death in 1949. In "Thesis 13" of his "Soliloquio", his "Letter to Myself" («Письмо самому себе»), Ivanov wrote, using the name of Parmenides in a very prominent place:

Бог принуждает меня говорить «я есмь» и «мы есмы» и «мир есть». Я же противлюсь Ему и говорю: «Ты Один Сущий, и мира нет, и нет меня». С бесстрашным сердцем Парменида<sup>64</sup> я отрицаю мир и себя в своем воздыхании о Боге. Он же отвечает мне: «Я не хочу твоего бесстрашного сердца; трепета твоего и страха передо мной хочу я, ибо вот я с Тобой и в Тебе, и нет прерывности между нами, – таково чудо Моей любви».<sup>65</sup>

God forces me to say "I am" and "we are" and "the world is". I resist Him and say: "You are the Only Being, and there is no world, and there is no me." With the fearless heart of Parmenides, I deny the world and myself in my sighing about God. He replies to me: "I do not want your fearless heart; and your awe and your fear of me I want, as here I am with You and in You, and there is no discontinuity between us, – of such kind is the miracle of My love."

Here the name of Parmenides is used as an example of a person without fear. This figure is not far from the example (cf. the imitatio Christi), but in fact the Symbolist uses the brave heart of the early Greek philosopher in order to say "no" to the world (which nota bene has been created by God) and to himself (who, more or less, is also a result of God's creation).<sup>66</sup> As Ivanov's project was to synthesize Dionysos and Jesus Christ, Ancient Greek cultural tradition and Christianity, his use of the Greek thinker as an argument against the Judeo-Christian tradition (the proposition that the world is good because it was created by God and that as good it has to be accepted by Man) is remarkable.<sup>67</sup> This reflection is founded on Parmenides' saying that being and thinking are the same.

<sup>64</sup> It is the very same expression of Parmenides, quoted by Florenskii (1914), (above, note 55).

<sup>65</sup> Ivanov (2016: 436).

<sup>66</sup> We should note here that Ivanov's thesis about the exclusive existence of God is not consistent with Parmenides' idea about the principle of the unity of being. Moreover, in Ivanov's text the invocation of Parmenides goes along with an antithesis to his philosophy: In Thesis 16, by the "fear of God" ("strakh Gospoden") expressed there, Ivanov's text even renounces the earlier explicitly stated fearlessness of the "I"; Ivanov (2016: 445), (above, note 63).

<sup>67</sup> Cf. Ivan Karamazov's saying that he returns the ticket to the earth to its creator because of the suffering of guiltless children. (Dostoevskii (1976, vol. 24: 223): «Не Бога я не принимаю, Алеша, а только билет Ему почтительнейше возвращаю». "It is not that I do not accept God, Alesha, but I most respectfully return the ticket to him.").

It is here transformed into the (implicit) thesis that God's being and all appropriate thinking – which in European context comes from the Greek tradition – are the same.

### *Poetical thinking makes the poet*

The Russian poet Inokentii Annenskii, whom in the beginning of the article we have listed as a representative of the concept of a “Third Renaissance”, applied Parmenides' sentence, “Being and thinking are the same” to the concept of the poet itself. He wrote: “I probably would be a poet, / If I myself had thought up me” («И был бы, верно, я поэт, / Когда бы выдумал себя»)<sup>68</sup>. Of course, the idea that the poet invents, creates himself, is not an exact application of Parmenides' thesis. But we could reformulate it more closely to Parmenides' sentence by saying: Thinking as a poet makes the poet a poet.<sup>69</sup> The idea of the poet who invents himself is congruent with the concept of innovation, of the aesthetic necessity of the new in Modernism, and it rejects Parmenides' idea about the external stability of being. It is at the same time much closer to Parmenides' basic concept of the identity of thinking and being than to the Symbolists' thesis about the very difference between the concrete world and the abstract idea. And it shows that the Renaissance and, surely, the Third Renaissance were not conceived by their inventors as an identical repetition of early Greek culture.

As one consequence of the reception of Parmenides' monism in Russian Modernism we can consider its idea of life-art, which in Russian avant-garde has been developed into the project of “life-construction” (zhiznestroenie).<sup>70</sup> We have already mentioned that Kuzmin had chosen the self-performance of a dandy.

### *Poetical language tells the truth*

The concept of language developed by the Russian Futurists and called by them transmental language (zaum') can be seen as an idea of a verbal medium, which as opposed to deceptive everyday speech always tells the truth. As in the line of his monism Parmenides saw a principle of congruence between being and thinking, the Russian Futurists were convinced that the poetical language practices

<sup>68</sup> Annenskii (1990: 134). Cf. Kustov (2017). Internet Source 2.1.2017: <http://annensky.lib.ru/notes/kustov.htm>\#\%EF\%CC\%C5\%C7\_\%EB\%D5\%D3\%D4\%CF\%D7

<sup>69</sup> The Russian philosopher M. K. Mamardashvili (1992: 32) wrote just in this sense: “Poetry is the feeling of one's own existence. This is a philosophical act.” («Поэзия есть чувство собственного существования. Это философский акт.»).

<sup>70</sup> Cf. Schahadat (2004: 99-110), Stüdemann (2008: 91-110).

the principal identity of things and words. The meaning of a word is, so to speak, a part of the quality of the phenomenon itself to which the word refers. There is no perspective, no context that separates the word from its meaning. In Velimir Khlebnikov's view every letter has a fixed meaning, which unchangeably corresponds to its form, and the meaning of a word is nothing else but the sum of the meanings of its letters. Differently from late Wittgenstein, for whom the use is the meaning of a word, and in accordance with Heidegger's Parmenides, Khlebnikov is convinced that there is a basic meaning of a word that defines the fundament for all its possible occasional meanings. It is not by chance that Khlebnikov's concept of a truth-language coincides with Heidegger's interpretation of Parmenides' idea of language and his own concept of the language proper to philosophy. Both are part of the discourse on truth in European Modernism.

This concept of poetical language is also articulated in Joseph Brodsky's Nobel Prize speech of 1987. The poet rejects the possibility of using everyday language (in his opinion, the language of prose) in poetry. Parmenides had bound this concept to the untrue vision of "doxa", that is to the second, the wrong way of truth, which is represented in human opinions. As the goddess tells Parmenides the undeniable truth in his poem, so Brodsky's poet is told the truth by the poetical language itself:

[...] а поэт всегда знает, что то, что в просторечии именуется голосом Музы, есть на самом деле диктат языка; что не язык является его инструментом, а он – средством языка к продолжению своего существования. Язык же – даже если представить его как некое одушевленное существо (что было бы только справедливым) – к этическому выбору не способен.<sup>71</sup>

[...] a poet always knows that what in the vernacular is called the voice of the Muse is, in reality, the dictate of the language; that it's not that the language happens to be his instrument, but that he is language's means toward the continuation of its existence. Language, however, even if one imagines it as a certain animate creature (which would only be just), is not capable of ethical choice.<sup>72</sup>

Later on we shall see that Brodsky's favourite antique philosopher was – Parmenides.

### *Poetical language creates new things by mixing existing phenomena*

Here we need to return to Parmenides' idea concerning the stability of the existing, which involves the consequence that new phenomena can only be created by mixing already existing phenomena. The Greek philosopher illustrated this opinion by referring to the coming into being of a child. His embryology can be called the first concept of hybridization. A child comes into being as a

---

<sup>71</sup> Brodskii (2000: 52).

<sup>72</sup> Translated by Rubin (22.1.2015).

consequence of the mixing of parts from his mother and his father. In Russian avant-garde, and here we can use again the example of Russian Futurism, new styles, new genres, new themes, new motifs very often, if not always, are created by a mix of its already existing predecessors. “Zangezi”, a work by Khlebnikov, which, alluding to Nietzsche’s superman, he called a “superstory” (“sverchpovest”),<sup>73</sup> creates a new genre by mixing poetry with prose and drama with non-fiction.

The eponymous protagonist of this ‘superstory’ is a poet who is at the same time a prophet and a philosopher. As the poet and philosopher Parmenides is said also to have been a lawmaker, Zangezi is a legislator as well. Further, he is a politician and a warrior for all mankind. In a world that is characterized by the differentiation of positions, roles, and functions, he presents a character that integrates all these different positions, roles, and functions in one and the same person. His name can be read as a hybrid of the river names Zambezi and Ganges, and this means as a mix of Africa and Asia. Many other neologisms, for instance the name for the representatives of the new development of Russian Futurism, “budetljane”,<sup>74</sup> can be seen as hybrids, as mixes of already existing words. In this case we have a future form “budet” (“he will be”) and the suffix -(i)ane, referring to a group of people. This integration of the future into the present, which is the basic project of the Russian Futurists, is something we cannot, of course, find in Parmenides’ fragments. But we can relate this hybridization of the future and the present to his basic tendency to unify possibly different phenomena in his monism.

Like Parmenides’ philosophical poem Khlebnikov’s text also has a cosmic and a political, a poetical, an epistemic, and an ontological dimension. To imagine the world in poetic language and to be is in Khlebnikov’s view one and the same thing. We can interpret this literary concept as a variation of Parmenides’ philosophical project.

Other instances of philosophical poems in the period of Russian Modernism and avant-garde are two texts entitled “The Human Being” (“Chelovek”), one written by the symbolist Viacheslav Ivanov,<sup>75</sup> the other written by the futurist Vladimir Mayakovsky.<sup>76</sup> Both were created during the First World War and the revolutions of 1917, Mayakovsky’s poem between 1916 and the summer of 1917 and Ivanov’s not later than 1918.

<sup>73</sup> We might also call “Zangezi” a hyper-story were there not a risk of an anachronistic attribution of concepts.

<sup>74</sup> V. Khlebnikov “My i doma,” (idem 1986: 595-602, 595). V. Khlebnikov “Deti Vydry,” (idem, 2004c, vol. 5: 264).

<sup>75</sup> Ivanov (1979b: 195-205).

<sup>76</sup> Maiakovskii (1918).

*The sphere as a basic body in Parmenides' poem and in Russian avant-garde*

The last type of reference to Parmenides' philosophy that we look at here is the most risky one because it thematizes a vision that has been a commonplace in the worldview of Europeans and North Americans for some centuries. One might ask: Why attribute the sphere as the form of the earth to the poem of the Greek philosopher if this concept had been used hundreds of times in other texts? In addition to Parmenides, Thales, Anaximander, Epicurus and Pythagoras were also convinced that the earth has the form of a sphere, but in Parmenides' case the knowledge about the spherical shape of the earth was central as an illustration of his basic concept that observation, that is sensory perception, can deceive. As Thinking and Being are one and the same thing, the truthfulness of the knowledge that the earth has the form of a sphere cannot come from deceivable perception but only from philosophical thought. This monistic conviction provides the phenomenon, since it is derived from thought and existence at the same time, so to speak, with some ontological pathos. The sphere, which is not the form of the earth by chance but by necessity (of course, Lev Shestov would have complained about this statement), and which is by the same necessity also the form of the world and the form of the human head, is endowed in Khlebnikov's cosmological, anthropological, and ontological view with a world- and text-creating sense.

The second part of Khlebnikov's super-poem "The Children of the Otter" ("Deti Vydry") starts with the words "There burns the candle, called 'mind' in the candlestick of the skull; after it is a sphere, throwing on all – a sphere of black shadow." («Горит свеча именем разум в подсвечнике из черепа, за ней шар, бросающий на все шар черной тени»<sup>77</sup>). Thanks to the painter Malevich, a friend of Khlebnikov's, the skull is considered equal to the universe. And for the creator of objectless art, the sphere is the combination of objectlessness (bespredmetnost') and the absence of sense – it is un-sense (nemysl). The *un*-sense of all things, which is not *non*-sense, is only accessible to God. If the limit of all sense, all meaning, is in God Himself, then on the other side of this limit there exists un-sense. Universe and un-sense together form endlessness. Therefore immediately after the quoted description in Khlebnikov's text follows the statement: "Full stop, as Bošković has taught". («Точка, как учил Боскович.»)<sup>78</sup> This is spoken by the scholar and refers to the 18th century astronomer and mathematician Ruđer Josip Bošković of Ragusa, who among other works wrote a «*Theoria philosophiae naturalis redacta ad unam legem virium in natura existentium*»

<sup>77</sup> Khlebnikov (1986: 433).

<sup>78</sup> Khlebnikov (1986: 433).

(1758), which can be read as an equivalent to Parmenides' philosophical poem "On Nature". He also drafted a poem in six songs, called « Les éclipses » ("The Solar Eclipses", 1779). In geometry the extension of the point is equal to endlessness. And so the points in Bošković's words refer to infinity.

In Khlebnikov's super-story "The Children of the Otter" there is another sphere. It is a ball and an atom at the same time. If we assume, that the sphere has the meaning of unity, we can apply Malevich's reflection to Khlebnikov's poem:

[...] как вселенная со всеми своими возбуждениями, может быть, стремится к единству его центра, так и все его распыленные [предметы] составляют единство его центра, который в свою очередь движется по путям вселенского увлечения. Так единство за единством, включаясь друг в друга, стремятся в бесконечный путь беспредметного!<sup>79</sup>

[...] as the universe with all its excitations, possibly, strives for the unity of its center, and all its atomized [objects] constitute the unity of its center, which in its turn moves along the paths of universal enthusiasm. So the unity behind unity, including each other, tends to the infinite path of the objectless!

Here, as also in Khlebnikov's vision of the world, which contains the book, which in turn contains the world, we observe a phenomenon that I have defined as co-implication.<sup>80</sup> Two phenomena both imply each other. This logical relation can be seen as an explication of Parmenides' sentence that thinking and being are the same: Thinking and being (co-)imply each other.

This idea is close to Malevich's reflection on unity at the beginning of his essay "God is not overthrown" ("Bog ne skinut", 1922), which is clearly fed by Parmenides' thinking about the unity of being and the unreliability of sensory perception:

[...] нет в ней [природе] единицы, которую возможно взять как целое. Все же то, что видим как будто отдельно, единично, ложь есть, все связано – и развязано, но ничего отдельного не существует и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их. / Что же возможно обнять, когда не существует ни линии, ни плоскости, ни объема; нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия – условная видимость несуществующих фигур. Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию, нельзя установить точку даже в воображении, ибо само воображение знает, что нет пустого места, нельзя также провести линию и другой фигуры, ибо все занято и заполнено [...] <sup>81</sup>

... in it [nature] there is not a unit that we may take as a whole. Yet what we see there as seemingly separate, isolated, is a lie; all is connected – and disconnected,

<sup>79</sup> K. Malevich (1922: without pagination).

<sup>80</sup> Grübel (2008, vol. 1: 272).

<sup>81</sup> Malevich (2001a: 150-151). Cf. Malevich's aphorism «Шар земной не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по путям бесконечности.» ("The ball of the earth is nothing but a lump of intuitive wisdom that must run along the paths of infinity.") Malevich (2001b: 128).



but nothing exists separately, and therefore there cannot be objects and things, and therefore it is a mad attempt to reach them. / What can be reached at all, if there is no line or plane or volume? There is nothing that can be measured, and therefore geometry is the conditional visibility of nonexistent figures. There is no point from which it would be possible to draw a line; you cannot set a point, even in the imagination, because the imagination itself knows that there is no empty space, that it is also impossible to draw a line and another figure, for all is occupied and filled ...

Further on in Khlebnikov's text the reader becomes the witness of a ball game, which follows the principle of a pendulum. This principle represents the cyclicity of phenomena, their repeatability in time. Of course, this concept follows Nietzsche's idea of the eternal recurrence of the same, which is in itself a variation of Parmenides' idea that all being is stable.

In the Futurist super-story "Zangezi" from 1920 the very sphere of the earth, on which there is also our body and with it our hands, is at the same time lying on our hands. In this case the poet builds up the local co-implication of hands and globe: In Khlebnikov's fragment from 1916 "The Lion" ("Lev") the reader is

В великих погонях	In greatest chases
Бешеных скачек	Of wildest races
На наших ладонях	On the palms of our hands
Земного шара мячик. <sup>82</sup>	The global ball of the Earth.

told that in a process of education (in which Parmenides could also be involved) the poetic "I" is accorded the function of the head of the global sphere:

Ка стал моим учителем.  
Под его руководством я постепенно стал начальником земного шара. Я получил письмо: «Начальнику земного шара», – больше ни слова.<sup>83</sup>  
Ka became my teacher.  
Under his guidance, I gradually became the head of the global sphere. I got a letter, "To the head of the global sphere" – without any further word.

According to another text by Khlebnikov, called "Ka", "Ka is the shadow of the soul, its double" («Ka – это тень души, ее двойник»<sup>84</sup>). And indeed, in other Khlebnikov texts, in his letters and notebooks, we are told that he was elected head of the global sphere at the end of December 1915, that one century ago on the same day he founded the "State of Time" (Gosudarstvo vremeni) and became the "King of Time".<sup>85</sup> This should not so much be condemned as megalomania as regarded as a readiness to take over political responsibility for the future of mankind. He was also the cofounder of the "Society of the Global

<sup>82</sup> Khlebnikov (2004b: 344).

<sup>83</sup> Khlebnikov (2004b: 364).

<sup>84</sup> Khlebnikov (2004b: 122).

<sup>85</sup> Khlebnikov, "My, predesedateli zemnogo shara," (2005, vol. 5: 270); V. Khlebnikov, "Mysli i zametki," (2006, vol. 6.2: 85); E. Arenzon (2006: 260).

Sphere” (“Obshchestvo zemnogo shara”) and “Union 317” (“Soiuz 317”). The chiefs of 317 countries were to form the government of the world together. This is a utopian anticipation of the United Nations. On April 19, 1920 Velimir Khlebnikov was chosen in the Theater of Kharkiv as “Head of the global sphere”.<sup>86</sup> Already in the springtime of 1917, immediately after the second Russian revolution the Futurist poets Khlebnikov, and Vasili Kamenski and the translator Grigorii Pletnikov wrote a letter to Maxim Gorky, asking him whether he finds them qualified to be members of the government of the global sphere.<sup>87</sup>

As there is a substantial book on Kharms by Jampol’skii, which also contains a detailed chapter on the motif of the sphere,<sup>88</sup> we need touch only briefly on the Absurdistic reception of Parmenides’ philosophy in the work of this poet. We shall limit ourselves to citing, as an example, a little poem which shows the difference between the consistently positive and serious sense of the sphere in the works of Parmenides himself as well as of the Russian Futurists on the one hand and its cheery, even funny representatives, the ball and the balloon, in the poetry of Kharms on the other:

Летят по небу шарики, летят они, летят, летят по небу шарики, блестят и шелестят.		Balloons fly in the sky, they fly, they fly, they fly, balloons fly, across the sky, they glisten and they rustle.
Летят по небу шарики, а люди машут им, летят по небу шарики, а люди машут им.	5	Balloons fly in the sky, and people wave to them, balloons fly in the sky, and people wave to them.
Летят по небу шарики, а люди машут шапками, летят по небу шарики, а люди машут палками ... <sup>89</sup> (1933)	10	Balloons fly in the sky, and people wave with caps, balloons fly in the sky, and people wave with sticks ...

The spheres are brought here very close to the human beings (1, 3, 5, 7, 9, 11), who joyfully communicate with them (6, 8, 10, 12). In a way the symmetrical relation between man and God, which is demonstrated in Parmenides’ poem, is extended here to the relation of man with the earth and the universe.

However, there is also a more serious reference to Parmenides’ idea, that the world has the form of a sphere: One of the names Kharms had chosen as a pseudonym included also the Russian word for “sphere” (shar) – “Shardam”,

<sup>86</sup> Khlebnikov (2017). The scene is described in A. Mariengof’s novel “Roman vez vran’ja”, Moscow 1988; A. Marienhof, “A Novel without Lies”, Chicago 2000.

<sup>87</sup> Khlebnikov (2005: 266).

<sup>88</sup> Jampol’skii (1998).

<sup>89</sup> D. Kharms(1988: 143-144).

which means: ‘I will give the sphere’.<sup>90</sup> It can be read as the declaration that the poetic “I” himself is the creator of the/a universe.

The late Russian avant-garde in literature carried out a fluent transition to Postmodernism. One of the representatives of this development was the poet Joseph Brodsky, who came from the movement of Russian Acmeism. In the first part of the sixth of his “Twenty Sonnets to Mary, Queen of Scots” (1974) Brodsky quoted and varied the beginning of Pushkin’s famous poem “I loved you” («Я вас любил»)<sup>91</sup> In its second part, the poetic subject expresses doubts about God’s readiness to create the fire of love a second time in the poetic “I” (10-14), which appeals in a calculated error to Parmenides (11) instead of Heraclitus; it was not Parmenides but the latter who said that you cannot enter the same river a second time.<sup>92</sup> This “error” of attribution speaks about the fundamental difference between the concepts of the uniqueness vs. the repeatability of love. And it destroys the rhetorical figure of Eponomasia, which dominated in Soviet discourse as the appellation to Engels and Marx, to Lenin and Stalin, to an absurd end.

Of course, this play with the possibility of repetition is also a negation of the Postmodern illusion that you could say the very same, be it in prose or verse, a second time. In contrast to Pushkin’s text in which the speaker has left the other, the poetic “I” has in Brodsky’s probably been left himself and confesses even to having tried to kill himself (4). Also contrary to Pushkin, Brodsky relates the fire of love not only to sentiments but also to (modern) everyday phenomena like tooth fillings (13), and he even ‘corrects’ the possible content of the feeling from love to pain (2-3) and (in the Russian original) the object of his desire from the breast to the mouth of the beloved (14). The doubted (im)possibility of the second time is at least just as much about the chances of writing a second successful poem on the second time of love as about the discussed love itself:

Я вас любил. Любовь еще (возможно,  
что просто боль) сверлит мои мозги,  
Все разлетелось к черту, на куски.  
Я застрелиться пробовал, но сложно  
с оружием. И далее, виски:  
в который вдарить? Портила не дрожь, но  
задумчивость. Черт! все не по-людски!  
Я Вас любил так сильно, безнадежно,

5

<sup>90</sup> Jampol’skii (1998: 196).

<sup>91</sup> Pushkin (1959, vol. 2: 259); cf. Zholkovsky (1994: 117-146). Zholkovsky interpreted the poem as an address of Humbert Humbertovich [main male character in Nabokov’s “Lolita”] Mayakovsky to the portrait of Marilyn Stuart by Velasquez-Picasso-Warhol” (144). Cf. also A. Leake (2016: 31-46).

<sup>92</sup> Heraclitus A6 (= Plato, “Cratylus”, 402a): δις ἐς τὸν αὐτὸν ποταμὸν οὐκ ἂν ἐμβαίης.

как дай Вам бог другими – но не даст!  
 Он, будучи на многое горазд, 10  
 не сотворит – по *Пармениду* – дважды  
 сей жар в груди, ширококостный хруст,  
 чтоб пломбы в пасти плавилась от жажды  
 коснуться – «бюст» зачеркиваю – уст!<sup>93</sup>

I loved you. And my love of you (it seems  
 it's only pain) still stabs me through the brain.  
 The whole thing's shattered into smithereens.  
 I tried to shoot myself – using a gun  
 is not so simple. And the temples: which one, 5  
 the right or left? Reflection, not the twitching,  
 kept me from acting. Jesus, what a mess!  
 I loved you with such strength, such hopelessness!  
 May God send you in others – not a chance!  
 He, capable of many things at once, 10  
 won't – citing *Parmenides* – reinspire  
 the bloodstream fire, the bone-crushing creeps,  
 which melt the lead in fillings with desire.<sup>94</sup>

Thirteen years later, in 1987, Joseph Brodsky wrote a poem called “From/After Parmenides” (*Из Парменида*), in which the poetical subject suspends common logic in line with Parmenides’ basic assumptions that being is the same as thinking, and all phenomena of being and thinking are mixtures of their basics: The observer is at the same the observed person, the witness the witnessed (1), the firebug the firefighter (3-4), the perpetrator the victim (3-5), the cause the consequence (9). At the end the poetical subject says farewell to memory for the benefit of the slaughters of the catastrophe (9-10). This catastrophe is in the beginning of the poem determined as the “wars in the Crimea” (1). This military action may just as well refer to the Crimean War of 1853-1856, the first battle the Russians lost after the victory over Napoleon’s army, as to the 1941-1944 battles between the Wehrmacht and the Red Army. Some verses are directly correlated with texts of or about the Pre-Socratic philosopher, others refer more indirectly to them. The question marks (1) witness the initial uncertainty of the poetical subject, the exclamation marks (3) – its growing assurance in the shift from passivity to activity:

*Из Парменида*

Наблюдатель? Свидетель событий? Войны в Крыму?  
 Масса жертв – все в дыму – перемирие полотенца ...  
 Нет! Самому совершить поджог! роддома! и самому  
 вызвать пожарных, прыгнуть в огонь, и спасти младенца,

<sup>93</sup> I. Brodskii (1992: 339). The translation has been done by Brodsky himself with the help of Peter France. Italics mine, R. G.

<sup>94</sup> Brodsky (1988: 20). My italics.

дать ему соску, назваться его отцом, обучить его складывать 5  
тут же из пальцев фигу.  
И потом завернув бутерброд в газету с родным лицом,  
сесть в электричку и погрузиться в книгу  
о превращеньях красавиц в птиц, и как их места  
зарастают пером: ласточки – цапли – дрофы ... 10  
Быть и причиной и следствием! чтобы, N лет спустя,  
отказаться от памяти в пользу жертв катастрофы.<sup>95</sup>

*After Parmenides*

Observer? Witness of events? The wars in the Crimea?  
The mass of victims – all in smoke – the armistice of a towel ...  
No! To commit to yourself arson! Maternity hospital! And to yourself  
call the firefighters, jump into the fire, and save the baby,  
give him a nipple, call yourself his father, teach him 5  
to fold by his fingers at once to a fig.<sup>96</sup>  
And then having wrapped a sandwich in a newspaper with a native face,  
get on the suburban railway and plunge into a book  
about the transformations of beauties into birds, and how their places  
grow with a pen/feather: swallows – herons – bustards ... 10  
to be both, cause and effect! To abandon, N years later,  
the memory in favor of the victims of the disaster.

The reader has to have some knowledge of Parmenides' concept of the unity of the being to be able to understand, how these verses continue the ideas of the early Greek philosopher. The mental figure of the end, the forgetting in favor of the victims seems not to be an element of Parmenides' philosophy. Strangely enough, just five years later, Brodsky himself could not forget the decay of the Soviet Union and accept the autonomy of the Ukraine. In 1992, he even wrote the satirical poem "On Ukrainian Independence" («На независимость Украины»), which in 2014 was chosen in Russia as the most important poem of the year 2014.<sup>97</sup> Brodsky died in 1996; he did not live to experience the Russian annexation of the Crimea only eight years later.

In 1997 the well-known Russian poet and artist Dmitrii Prigov said in an interview with Aleksei Parshchikov, that the nowadays dying anthropological culture started "with the Presocratics" ("s dosokratikov"<sup>98</sup>) and finds its end even at the turn of the 20th and 21st centuries. Being not a representative of Russian Modernism or avant-garde, but of Russian conceptualism, he related this long-lasting cultural period, which according to him has come into a crisis now, to the belief in the self-identity of the human being.

<sup>95</sup> I. Brodskii (1998, vol. 4: 24).

<sup>96</sup> In Russian culture the fig sign is a sexual gesture of contempt.

<sup>97</sup> Brodskii (1992).

<sup>98</sup> Prigov (2019: 484).

## Conclusion

We have seen that Parmenides as a Pre-Socratic philosopher played an important role not only in 20th century European and Northern American philosophy but also in the poetry and prose of Russian Modernism and avant-garde. In the beginning, which was shaped by the concept of the Third Renaissance as a phenomenon of Slavic and/or Russian culture, poets and writers of prose used the name, the notions, and the ideas of the early Greek philosopher as an object for appellation, as examples for medial self-definition, and as a reservoir of motifs (for instance, the sphere) and ideas like the thesis that all being is one and the same. In later instances of intertextuality, when the project of the Third Renaissance was superseded by the concept of Eurasianism, the relation of the literary voices to Parmenides' writing and thinking became freer, even playful or just ironic. This is especially the case in the poems of Joseph Brodsky, who used the Greek philosopher as one of his bridges from avant-garde literature to Postmodernism.

## Bibliography

- Aigi, G. (2005): *Ia malevicheanec. Beseda Iriny Vrubel'-Golubkinov s Gennadiem Aigi*. Zerkalo. 25. Quoted from <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2005/25/aig6.html> [8.12.2015].
- Annenskii, I. F. (1990): *Stikhotvoreniia i tragedii*. Leningrad.
- Arenzon, E. (2006): *Khronologicheskaia kanva zhizni i tvorchestva Khlebnikova*. In: idem: *Sobranie sochinenij v shesti tt. vol. 6.2*. Moscow. 249-276.
- Aristotle (1957): *Metaphysica*, rec. W. Jaeger. Oxford.
- Arutiunian, A. A. (2001): *Rossija i Renessans. Predvozhdenie bez Vozrozhdeniia?* In: *Obshchestvennye nauki i sovremennost'*. 11.3. 89-101.
- Bakhtin, M. (1929): *Problemy tvorchestva Dostoevskogo*. Leningrad.
- Bakhtin, N. (1963): *The Symbolic Movement in Russia*. In: idem: *Lectures and Essays*. Manchester. 33-44.
- Bakhtin, M. (1965): *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*. Moscow.
- Bakhtin, M. (1984): *Rabelais and His World*. Trans. Hélène Iswolsky. Bloomington.
- Bakhtin, M. (1986): *Response to a question from Novy Mir*. In: idem: *Speech Genres and Other Latey Essays*. Trans. V. W. McGee. Austin. 1-9.
- Bakhtin, M. (2002): *Otvét na vopros redakcii Novogo mira*. In: idem: *Sobranie sochinenii v 7mi tt. vol. 6*. Moscow. 451-457.
- Bakhtin, M. (2003a): *K filosofii postupka*. In: idem: *Sobranie sochinenii v semi tomakh. vol. 7*. Moscow. 7-68.
- Bakhtin, M. (2003b): *K voprosam metodologii éstetiki slovesnogo tvorchestva*. In: idem: *Sobranie sochinenii v semi tomakh. vol. 5*. Moscow. 256-325.

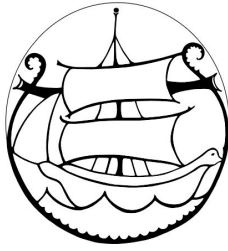
- Berdiaev, N. (1969): *Smysl istorii*. Paris.
- Berdiaev, N. (1994): *Novoe srednevekov'e*. (Berlin 1924.) Moscow.
- Brodskii, I. (1992): Ja vas ljubil. In: idem: *Sochinenija Iosifa Brodskogo*. vol. 2. St. Petersburg. 339.
- Brodskii, I. (1992b): On Ukrainian Independence. <https://archive.org/details/brodsky-on-ukrainian-independence-1992> [12.2.2017].
- Brodskii, I. (1998): Iz Parmenida. In: idem: *Sochineniia Iosifa Brodskogo*. vol. 4. St. Petersburg. 24.
- Brodskii, I. (2000): Lica neobshchim vrazheniem. Nobelevskaia rech'. In: idem: *Sochinenia Iosifa Brodskogo*. vol. 6. 44-54.
- Brodsky, J. (1988): I loved you. In: idem: *To Urania: Selected Poems, 1965-1985*. New York. 20.
- Cassirer, E. (1923-1929): *Die Philosophie der symbolischen Formen*. 3rd vol. Berlin.
- Cassirer, E. (1955-1957): *Philosophy of Symbolic Forms*. 3rd vol. New Haven.
- Diaz de Santillana, G. (1964): *Prologue to Parmenides*. Cincinnati.
- Dostoevskii, M. (1976): Brat'ia Kararamazovy. In: idem: *Polnoe sobranie sochinenii v 30ti tomakh*, vol. 24. Moscow.
- Dugin, A. (2014): *Eurasian Mission: An Introduction to Neo-Eurasianism*. London.
- Éjkhenbaum, B. (1924): O proze Kuzmina. In: idem: *Skvoz literaturu*. Leningrad. 196-200.
- Florenskii, P. (1914): *Stolp i utverzhdienie Istiny*. Moscow.
- Gallop, D. (1984): *Parmenides of Elea: Fragments*. Toronto.
- Gomperz, H. (1905): *Weltanschauungslehre*. vol. 1. Jena.
- Grübel, R. (2008): Äquivalenz vs. Ambivalenz: Die axiologische Basis von Chlebnikovs Poetik. In: E. de Haard et al. (eds.): *Literature and Beyond. Festschrift for Willem G. Weststeijn on the Occasion of his 65th Birthday*. vol. 1. Amsterdam. 263-273.
- Harman, Graham (2013): Objekt-orientierte Philosophie. In: Armen Avanesian (Hg.). *Realismus Jetzt. Spekulative Philosophie und Metaphysik für das 21. Jahrhundert*. Berlin. 122-136.
- Heidegger, M. (1954): *Was heißt Denken?* Tübingen.
- Heidegger, M. (1982): *Parmenides (Wintersemester 1942/43)*. Gesamtausgabe. II. Abt. Vorlesungen 1923-1944. Band 54. Frankfurt a. M.
- Heidegger, M. (1982): Vom Wesen der Wahrheit. In: idem: *Wegmarken*. Frankfurt a. M. 177-202.
- Heidegger, M. (1992): *Parmenides*. Trans. A. Schuwer and R. Rojcewicz. Bloomington.
- Heraclitus (1951): Hermann Diels/Walter Kranz: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 22. Berlin.
- Ivanov, V. (1979a): O veselom remesle i umnom veselii. In: idem: *Sobranie sochinenii v chetyrekh tomakh*. Volume 3. Brussels. 61-77.
- Ivanov, V.I. (1979b): Chelovek. In: idem: *Sobranie sochinenii*, Volume 3. Brussels. 195-198.
- Ivanov, V. (2016): Soliloquio. In: Grjakalova, N. Ju./Shishkin, A. B. (eds.): *Vjacheslav Ivanov. Issledovanija i materialy. Soliloquio*. St. Petersburg. 424-449.
- Jakobson, R. (1935): Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak. In: *Slavische Rundschau*, 7 (1935), 357-358.
- Jampol'skii, M. (1998): *Bespamjatstvo kak istok (Chitaja Charmsa)*. Moscow.
- Kahn, Ch. H. (1969): The Thesis of Parmenides. In: *The Review of Metaphysics* 22.4. 700.
- Kharms, D. (1988): Letiat po nebu shariki. In: idem: *Polet v nebesa*. Moscow. 143-144.
- Khlebnikov, V. (1986): My i doma. In: idem: *Tvoreniiia*. Moscow. 595-602.
- Khlebnikov, V. (2004a): My, predesdateli zemnogo shara. In: idem: *Sobranie sochinenij v shesti tt.*, Volume 5, Moscow. 270.

- Khlebnikov, V. (2004b): Zangezi. In: idem: *Sobranie sochinenii v shesti tomakh*. Volume 5. Moscow. 316-353.
- Khlebnikov, V. (2004c): “Deti Vydry”. In: idem, *Sobranie sochinenii v shesti tomakh*. Volume 5. Moscow. 242-279.
- Khlebnikov, V. (2005): *Sobranie sochinenij v shesti tt.*, Volume 6. Moscow.
- Khlebnikov, V. (2006): Mysli i zametki. In: idem: *Sobranie sochinenij v shesti tt*. Volume 6.2. Moscow. 85.
- Khlebnikov, V. (2017): Oktjabr’ na Neve. <http://lib.ru/POEZIQ/HLEBNIKOW/tekst/prose/243.htm> [2.2.2017].
- Khol’cman, A. (2010): Skovannyi Parmenid’ L’va Shestova – inscenirovka tragedii filosofskogo myshleniia po obrazcu antichnoi dramy. In: *Antichnost’ i kul’tura Serebrjanogo veka*. K 58-letiiu A. A. Takho-Godi. Moscow. 513-520.
- Kuzmin, M. A. (1910): O prekrasnoj jasnosti. In: *Apollon 1910*. Volume 4. 5-10.
- Kuzmin, M. A. (1994): Povest’ o Elevsippe, rasskazannaia im samim. In: idem: *Podzemnye ruch’ja*. Moscow. 411-433
- Kuzmin, M. A. (2002): *The Tale of Eleusippus*. Trans. J. A. Barnstead. Electronic Text Centre. Dalhousie University, Nova Scotia, Canada: Kuzmin Collection, May 2002, Version 1 of the ETC Kuzmin Collection edition of <http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/21661/eleusippus.html> [12.12.2015].
- Kustov, O. (2010): I. F. Annenskii: ‘Vsjakii poét est’ uchitel’ i propovednik’. In: idem: *Paladiny: Ékzistencial’nye ésse serebriannogo veka russkoj poézii*. [http://annensky.lib.ru/notes/kustov.htm/#/%EF%CC%85%87%\\_%EB%D5%D3%D4%CF%D7](http://annensky.lib.ru/notes/kustov.htm/#/%EF%CC%85%87%_%EB%D5%D3%D4%CF%D7) [2.1.2017].
- Leake, A. (2016): Twenty Sonnets to Mary Queen of Scots: Eternity, Death, and Parallels Between Joseph Brodsky and Mary Queen of Scots. In: *Confetti. Un journal de Littératures et cultures du monde/A World Literatures and Cultures Journal* 3.2. 31-46.
- Leont’ev, K. (1912): *Sobranie sochinenii*. Volume 5. Vostok, Rossiia i slavianstvo, Moscow.
- Likhachev, M. (1987): Russkaja literatura. In: *Istoriia vsemirnoi literatury v 9-ti tt*. Volume 4. Moscow. 343-361.
- Likhachev, M. (1992): *Russkoe iskusstvo: Ot drevnosti do avangarda*, Moscow.
- Maiakovskii, V. (1918): *Chelovek: Veshch’*. Moscow.
- Makhlin, V. L. (1995): *Tretii Renessans*. In: *Bakhtinologija: Issledvaniia, perevody, publikacii*, St. Petersburg. 132-154.
- Malevich, K. (1922): *Bog ne skinut. Vitebsk 1922*. point 12 (without pagination).
- Malevich, K. (2001a): Gershenzonovskaja glava iz sochinenii ‘Suprematizm. Mir kak bespredmetnost’, ili Vechnyj pokoj’. In: idem: *Chernyj kvadrat*. St. Petersburg. 140-211.
- Malevich, K. (2001b): O novykh sistemakh v iskusstve. In: idem: *Chernyj kvadrat*. St. Petersburg 2001. 101-144.
- Mamardashvili, M. K. (1992): *Kak ja ponimaju filosofiiu*. Moscow.
- Mandel’shtam, O. (1987): O prirode slova. In: idem: *Slovo i kul’tura*. Moscow.
- Mariengof, A. (1988): *Roman bez vran’ja*. Moscow.
- Marienhof, A. (2000): *A Novel without Lies*. Chicago.
- Marten, R. (1990): Heidegger liest Parmenides. In: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*. Volume 15.3. 1-15.
- Neretina, S. S. (2010): Invariantnost’ i istina. Popper o Parmenide. In: *Vox. Filosofskii zhurnal*. Volume 9. 14. <http://vox-journal.org/html/issues/vox9>. [12.2.2017].



- Neretina, S. S. (2012): Invariantnost' i rost znaniia: Popper i Parmenid. In: Lissev, I. K./Maracha, V. G. (eds.), *Metodologia nauki i antropologija*. Moscow. 88-130.
- Nicholson, P. (1998): The Reception and Early Reputation of Mill's Political Thought. In: *The Cambridge Companion to Mill*. Ed. by J. Skorupski. Cambridge. 464-496.
- Nietzsche, F. (1980): Die fröhliche Wissenschaft ('la gaya sciencia'). In: idem: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Volume 3. Munich. 343-652.
- Parmenides (1951): Diels, Hermann/Walter Kranz: *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 28. Berlin.
- Popper, K. R. (1998): *The World of Parmenides: Essays on the Presocratic Enlightenment*. Ed. by Arne F. Peters with the assistance of Jorgen Meijer. London/New York.
- Prigov, D. (2019): Moi rassuzhdeniia govorjat o krizise nyneshnego sostoianiia ... Beseda s Alekssem Parshchikovym o "novoj antropologii". In: idem: *Mysli*. Moscow. 483-495.
- Pushkin, A. S. (1959): Ja vas ljubil. In: idem: *Sobranie sochinenii v 10 tomakh*. Volume 2. Moscow. 259.
- Reinhardt, K. (1916): *Parmenides und die Geschichte der Griechischen Philosophie*. Bonn.
- Rozanov, V. (1917-1918): *Apokalipsis nashego vemeni*. 10 tedr. Sergiev posad.
- Rozanov, V. (2000): *Apokalipsis nashego vremeni*. Moscow.
- Rubin, B. (2015): [http://www.nobelprize.org/nobel/\\_prizes/literature/laureates/1987/brodsky-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel/_prizes/literature/laureates/1987/brodsky-lecture.html) [22.12.2015].
- Schahadat, S. (2004): Das Leben zur Kunst machen. *Lebenskunst in Russland vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. München. 99-110.
- Shestov, L. (1932): *Skovannyj Parmenid. Ob istochnikach metafizicheskich istin*. Paris.
- Shestov, L. (2011): Athens and Jerusalem. <https://beharsozialistim.files.wordpress.com/2011/02/athens-and-jerusalem.pdf>. 24 [2.12.2016].
- Simak, C. D. (1982): *Special Deliverance*. New York.
- Stüdemann, N. (2008): Dionysos in Sparta: Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper. Bielefeld. 91-110.
- Tarán, L. (1965): *Parmenides. A Text with Translation, Commentary, and Critical Essays*. Princeton.
- Tschizewskij, D. (1961): *Hegel bei den Slawen*. Darmstadt.
- Vakhtel, M. (2008): Rozhdenie russkogo avangarda iz dukha nemetskogo antikovedeniia: Vil'gel'm Derpfel'd i Viacheslav Ivanov. In: XII Losevskie chteniia: Antichnost' i russkaia kul'tura Serebrianogo veka. Moscow. 48-56.
- Young, G. M. (2012): *The Russian Cosmists: The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*. Oxford and New York.
- Zelinskii, T. (1899): Antichnyi mir i A. N. Maikov. In: *Russkii vestnik* 49.7. 138-158.
- Zelinskii, T. (1910): *Lekcii po istorii grecheskoi literatury*. St. Petersburg.
- Zelinskii, T. (1915): *Istoriia antichnoi kul'tury*, Moscow.
- Zholkovsky, A. (1994): De- and reconstructing a classic: 'I Loved You' by Joseph Brodsky. In: idem: *Text Counter Text: Rereadings in Russian Literary History*. Stanford. 117-146.
- Zieliński, T. (1905): *Die Antike und wir*. Übers. E. Schoeler. Leipzig.
- Zielinski, T. (1911): Iz zhizni idei: Nauchno-populjarnye stat'i. Volume 2. St. Petersburg. 5-11, 24-25, 31, 34-35.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Hansen-Löve, Aage: The Presocratics in Russian Modernism and the Avant-Garde: Parmenides – Herakleitos – Zeno.

In: IZfK 5 (2022). 443-466.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-942f-e473

**Aage Hansen-Löve (Wien)**

## **The Presocratics in Russian Modernism and the Avant-Garde: Parmenides – Herakleitos – Zeno<sup>1</sup>**

*The Presocratics in Russian Modernism and the Avant-Garde: Parmenides – Herakleitos – Zeno*

There are astonishingly numerous and profound influences of the Pre-Socratics – especially Herakleitos and Zenon – on Russian literature between realism and the avant-garde of the 1920s. The focus here is on the concepts of Herakleitos’ “panta rhei” and his pre-dialectical thinking in polarities. From there, a bridge can be built to Leo Tolstoy’s narrative technique of the “stream of consciousness” and his speculations on time and history in the context of his novel “War and Peace.” The Russian novelist was particularly fascinated by Zenon’s time paradox (Achilles and the Tortoise). Furthermore, this contribution is concerned with Herakleitos’ model of circulations and dualities in the mytho-poetics of Russian Symbolism around 1900 (Viacheslav Ivanov, Andrey Bely, Konstantin Balmont) and, above all, with Russian poetry of the absurd (Daniil Kharms, Aleksander Vvedenskii) and the concepts of nothingness, of infinity in the context on this side of the categories of space and time (“cisfinite poetry”), and with the spirit of the time paradox of Zenon.

*Keywords: Pre-Socratic philosophy, Herakleitos, Zenon, effect on Russian Literature, Realism, Modernis, avant-garde, Tolstoj, Absurdist Poetry, Daniil Kharms.*

---

<sup>1</sup> An earlier version of this paper was read at the international conference on “The Pre-Socratics in European Modernism and Avant-Garde: 1900-1950”, Freie Universität Berlin, 14–15 January 2016.

*Heraclitic Thinking – Pre- and Postdialectical*

Some Presocratics were very relevant for Russian modernism around 1900. Among them are Parmenides with his philosophy of being and not-being (or the “Nothing”), Zeno and his concern with a philosophy of time and motion, Pythagoras with his comprehensive ideas of cosmic, harmonic aesthetics, and, last but not least, Herakleitos with his ideas on cosmic fire and the elementary dynamics of “all-burning” (*ekpyrôsis*), so fundamental for the Russian symbolists, and also his concept of *enantiodromia* or his predialectic dualism. One of his most influential ideas in regard to (Russian) modernism was that of *panta rhei*, everything is flowing. We can find this postulate e. g. in the idea of “fluency” (Russian: *tekuchest’*) developed by the futurist Aleksandr Tufanov<sup>2</sup> and realized by the absurdist Daniil Kharmas as to be explained later on.

39. (B 12) Upon those who step into the same rivers, different and again different waters flow. (Herakleitos in: Arius Didymus, fr. 39.2 = *Dox. Gr.* 471.4-5) [p. 45]

40. (B 91) [It is not possible to step twice into the same river]. ... It scatters and again comes together, and approaches and recedes. (Plutarch, *On the E at Delphi* 392b) [p. 45]<sup>3</sup>

Whenever a thinker or an artist in modernism or avant-garde wanted to return to a re- or progress in a postdialectical way of thinking, he referred to the ideas and fragments of Herakleitos as the “Dark”.

By diffusion or shall we say *dissemination* of Herakleitos’ ideas and sentences in so many texts and contexts, we encounter a correspondingly dispersed way of thinking, passed on through hundreds of fragments or mosaic stones that are to be connected in a process of permanent recombination and free arrangement. This is not only a way of perceiving Heraclitic ideas but also the nature of his thinking with his inclination to open, fluctuating thinking processes, and the use of succinct aphorisms.

In a way, the thoughts of Herakleitos are everywhere and nowhere, and are unsuitable for systematization or a holistic terminological system.

His famous saying that “war (*polemos*) is the father of everything” shall apply to all contradictions, which are not to be solved, but are preserved for a deeper understanding of a universe of currents and anticurrents, *rhoia* and *antirrhoia*.<sup>4</sup> There is nothing solid or steady; everything is in a permanent process of giving

<sup>2</sup> Aleksandr Tufanov (1877-1943), futurist poet and theorist of phonetic poetry in the Twenties.

<sup>3</sup> All texts by presocratic philosophers are cited from Curd (2011). The page numbers of this Reader are added in square brackets at the end of each entry. A very amusing engagement with Herakleitos is Luciano De Crescenzo’s philosophical novel *Panta rei*, Milano 1994.

<sup>4</sup> Hansen-Löve (1998: 133).

birth and being born, of agens and patiens, of living and dying. All this we discover much later in the Christian or mystic concept of *coincidentia oppositorum* (Dionysius the Areopagite, Nicolaus Cusanus), which stands for the unifying dynamics underlying all seemingly stable categories and norms. Everything is prepared to change into its complete opposite at every moment.

61. (B 51) They do not understand how, though at variance with itself, it agrees with itself. It is a *backwards-turning attunement like that of the bow and lyre*. (Hippolytus, “Refutation of All Heresies” 9.9.2) [p. 47]

66. (B 48) The name of the bow is life, but its work is death. (“Etymologium Magnum” sv *bios*) [p. 48]

In this sense (or non-sense) everything is permanently overturned, completely transformed to its opposite. The expression of the micro and macro cosmic phenomena requires not only an undialectic and dynamic approach, but also an open-minded thinking in non-final processes: „Wenn alles Bewegung ist,“ as we can read in the fine book on Herakleitos written by Ferdinand von Lassalle in the mid-19th century, „so scheint jedes Urteil, worüber es auch urteile, gleichmäßig richtig zu sein, sich so und nicht so zu verhalten“ (Lassalle 1858: 85).<sup>5</sup>

60. (B 10) Things taken together are *whole and not whole*, <something that is> being brought together and brought apart, in tune and out of tune; out of all things there comes a unity and out of a unity all things. ([Aristotle], “On the World” 5 396b20) [p. 47]

Along these lines the apophatic paradox of *Nothingness* is only thinkable as a development, as becoming, as flowing. The Kierkegaardian “Either/Or” paradox is transformed into the open formula of “either *and* or”,<sup>6</sup> the *doxa* is converted into the paradoxon.

68. (B 60) The *road up and the road down* are one and the same. (Hippolytus, “Refutation of All Heresies” 9.10.4) [p. 48]

79. (B 103) The *beginning and the end* are common on the circumference of a circle. (Porphyry, “Notes on Homer,” on “Iliad” 14.200) [p. 49]

81. (B 67) God is *day and night*, winter and summer, war and peace, satiety and hunger, but changes the way <fire,?> when mingled with perfumes, is named according to the scent of each. (Hippolytus, “Refutation of All Heresies” 9.10.8) [p. 49]

86. (B 62) *Immortal mortals*, mortal immortals, living the death of the others and dying their life. (Hippolytus, “Refutation of All Heresies” 9.10.6) [p. 50]

It is not by chance that the in his day popular Russian philosopher and literary critic Mikhail Gerzhenson, famous pen friend of the much more celebrated symbolist Vyacheslav Ivanov, finds the incarnation of a deep current in the history of thinking in the person and the ideas of Herakleitos. In his book on Pushkin (“Golfshtram”, 1922), he understands Herakleitos as the origin of a strong “Gulf

<sup>5</sup> von Lassalle (1858/59: 37f.); comp. Hansen-Löve (2004: 360ff.)

<sup>6</sup> Groys (1996: 16, 20ff. 33). Hansen-Löve (1999: 125-183).

Stream” giving birth to real “wisdom” (Russian: *mudrost’*) in contrast to mere knowledge and technical skills in the discovery of the enigmatic nature of things being great or just big.

### *Tolstoi’s theory of time*

#### “Stream of Consciousness” and the “Stream of History”

Lev Tolstoi was one of the first novelists who tried to transpose the inner monologues of his heroes, their “streams of consciousness,” into a new language of narration or, to put it more precisely, into a new performative written text that combines the spontaneous, oral discourse of the hero or narrator (the “dialogical” nature of communication in the sense of Mikhail Bakhtin)<sup>7</sup> with the written form of a novel or novella (the “monological” genre). There is no doubt that this *revolution of the narrative techniques* in performing the instant and inner processes of semi-verbal thinking and associating was deeply connected to Tolstoi’s reflections – esp. in his novel “War and Peace” – on time and the expression of inner and outer processes in the spirit of Herakleitos. In this context and in combination with the conception of *durée* developed a half-century later by Henry Bergson we can read the famous chapter titled “Texture of Time” in Nabokov’s late novel “Ada”,<sup>8</sup> where the Tolstoian revolutionary poetics of time, especially of his famous novel “War and Peace”, finds its centenary triumph.

Tolstoi pointed to the diffusion of the traditional homogenous time complexes into fragments and *microscopic moments* aiming at a new poetics of “montage” of minimal elements of sensualistic impressions with fragments of associations. The main device here is to dissipate all units of perception – cultural routines, psychological motives – into their constituents, or better into their minimal units, and to present them in a metonymic, discontinuous way. On the level of narration (or narrated time, this leads to the effect of slow motion.

Tolstoi combines the techniques of dissociation and dissemination of homogenous unities of time and space into discontinuous elements (Russian: *melochi*) or phenomena with *différance*, the postponement of perceptions and incidents (especially *thanatos*, the end of processes). In a way the totalities and the wholeness of conventional motives, the integrity of the body or that of psychic experiences, are dissipated just like soldiers on a battlefield are dissipated by shrapnel or bullets. In a sense, Tolstoi executes the Heraclitic “fatherhood of everything” literally by developing poetics of “explosion”, aesthetics of “detonation” and “disrupture”. “War is the father of all and king of all, and some he shows as

<sup>7</sup> Bakhtin (1981).

<sup>8</sup> Nabokov (1969: 535-563).

gods, others as humans; some he makes slaves, others free.” (58 (B 53) = Hippolytus, “Refutation of All Heresies” 9.9.4 [p. 47])

The *disiecta membra* of the soldiers are realized as the *disiecta membra*, the “articulations” of verbal, narrative, psychological and philosophical themes. For this purpose, Tolstoi tries to find a new concept of time and a new technique of the narrative display of processuality in the outer and inner world of his “heroes”. Tolstoi connected these questions with a revolutionary *philosophy of war* as an example of his philosophy of historical processes, depicted and reflected in his novel “War and Peace”. “If we are introducing different historical unities (battles, campagnes, periods of war) into such equations, then we receive a series of numbers, in which there have to exist certain rules.”<sup>9</sup>

In this context Tolstoi speaks of “mathematics of war” or the rules of the big game of human interactions, depicted as “natural” processes. In a way he discovered the law of the series, developed a half-century later by the biologist Paul Kammerer in his then very famous book „Gesetz der Serie“ (“The Law of the Series”, 1919).<sup>10</sup>

The thinking in *series*, the seemingly free combination of metonymic or synecdochic moments, led Tolstoi – and later on such poets and thinkers as the symbolist Andrei Bely or the absurdist Daniil Kharms – to the conclusion that it is really impossible to suppose a traditional time-space continuum as a logical successivity of elements into a “real” process, where the single moments (in the literal sense of *momentum*, i. e. the minimum unit of dynamics) are not obeying time-based causalities and historical narratives. The most famous example for the return to a paranoid model of pre-causality we find in Daniil Kharms’ absurdist “cases” (*sluchai*), especially in the case of the “falling old women”:

An old woman, from an excess of curiosity, tumbled out of the window, fell, and broke into pieces. A second old woman struck her head out of the window and began staring at the broken one, but from an excess of curiosity she also tumbled out, fell, and broke into pieces. Then a third old woman tumbled out of the window, then a fourth one and then a fifth. When it came to the sixth one I got bored looking at them and set off for the Maltsevskii Market where I heard a blind man had been given a knitted shawl.<sup>11</sup>

Only the modern novel as a revolutionary genre and later on the technique of cinematography are able to depict, or better: to present the actual instant, the reality *in flagranti*, the naked truth of the bare perception without any categories of cultural or physical cognition. For the young formalists in Russia this Tolstoian discovery of a non- or pre-cultural perception of things and processes may well

<sup>9</sup> Tolstoi (2010: 882).

<sup>10</sup> Kammerer (1919); Ritter (2010: 43-55); Hansen-Löve (2013: 147-178).

<sup>11</sup> Kharms in: Gibian (1974: 54).

have seemed to anticipate the later developed “theory of relativity” into a revolutionary psychopoetic technique of *ostranenie*, of the “new seeing” without any “vision” of ideological, theological or other epistemic knowledge and manners of understanding and judging. In this sense, the Tolstoian philosophy of war and peace was at the same time the *magna carta libertatum* of literature, especially of narration.

### Achilles and the Tortoise: Lev Tolstoi’s Zeno Complex

Against this background we can speak of Tolstoi’s pre-cinematographic technique of “slow motion”, which is the anti-velocity of historical processes as well as of psychophysiological and existential developments:

Just as in the mechanism of a clock, so in the mechanism of the military machine, an impulse once given leads to the final result. [...] Just as in a clock the result of the complicated motion of innumerable wheels and pulleys is merely a slow and regular movement of the hands which show the time, to the result of all the complicated human activities of 160,000 Russians and French [...] was only the loss of the battle of Austerlitz [...] that is to say, a slow movement of the hand on the dial of human history.<sup>12</sup>

Instead of the Hegelian philosophy of history and his *Phenomenology of the Spirit*, Tolstoi reflects the famous Zenonian parable “Achilles and the tortoise” aiming at the ineffability of movement and dynamics in terms of static time concepts and the medium of traditional narrative devices.

Laws of motion of any kind only become comprehensible to man when he examines arbitrarily selected elements of that motion; but at the same time, a large proportion of human error comes from the arbitrary division of continuous motion into discontinuous elements.<sup>13</sup>

In the following Tolstoi speaks explicitly of the “sophism of the ancients” and the paradox connected with the famous parable of Achilles and the tortoise by arguing that there is no continuity of time but only the succession of elementary moments. In this sense Zeno is seen as the father of *speculations on infinity* and replaces the Christian speculations on eternity and immortality. Tolstoi discusses in detail the arguments of Zeno against the assumption of the multiplicity of moments, “being at the same time little and big [...] For nothing can be a unity which has an extension (or volume) because when it has parts it cannot be only one.”<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Tolstoi (2010: 274).

<sup>13</sup> Tolstoi (2010: 881).

<sup>14</sup> Ibid.



Zeno's paradox concerning the possibility to structure and punctuate distances culminates in the thesis "that it is impossible to pass through an infinite succession, because this succession would never be complete" (ibid.). In this sense, Achilles is inevitably late in overtaking the tortoise, because the tortoise is always advancing farther when the Greek hero reaches the point where he wanted to outrun the very slowly moving animal.

3. (B2) For if it should be added to something else that exists, it would not make it any larger. For if it were of no size and were added, nothing it is added to could increase in size. *And so it follows immediately that what is added is nothing.* But if the other thing is no smaller when it is subtracted and it is not increased when it is added, *clearly the thing added or subtracted is nothing.* (Simplicius, "Commentary on Aristotle's Physics" 139.11–15) [p. 68]

6. (A25) There are four of *Zeno's arguments about motion* that present difficulties for those who try to solve them. First comes the argument that says that there is no motion because that *which is moving must reach the midpoint before the end.* ... It is always necessary to traverse half the distance, but these are infinite, and it is impossible to get through things that are infinite. ... (Aristotle, "Physics" 6.9 239b9-13; "Physics" 8.8 263a5-6) [p. 68]

7. (A26) The second <argument> is the one called the *Achilles*. This is to the effect that *the slowest as it runs will never be caught by the quickest.* For the pursuer must first reach the point from which the pursued departed, so that the slower must always be at some distance in front. This is the same argument as the Dichotomy, but it differs in not dividing the given magnitude in half. (Aristotle, "Physics" 6.9 239b14–20) [p. 68 f.]<sup>15</sup>

More than seventy years after Tolstoi's reflections about the Zenon paradoxon the main representant of Russian absurdist thinking Daniil Kharmis comes very close to Zeno's additive paradox, but in the "case" of Kharmis it works reversely: the figure is step by step subtracted until coming to an end, i. e. to zero:

Once there was a *red-haired man* who had no eyes or ears. He didn't have any hair either, so he was called red-haired only in a manner of speaking.

He wasn't able to talk because he didn't have a mouth. He didn't have a stomach and he didn't have a back and he didn't have a spine and he didn't have any other insides.

He didn't have anything! So it's hard to understand whom we are talking about.

So we'd better not talk about him anymore.<sup>16</sup>

Socrates already absolutely refused withering this paradox of movement by proving that one is not able to hit a target, if aiming only on that position where one is just seeing it.<sup>17</sup> If you are aiming at the point where the tortoise will be crawling in the moment of your shot, then Zeno is refuted. Tolstoi criticizes Zeno's

<sup>15</sup> Cp. Hughes and Brecht (1978: 26).

<sup>16</sup> D. Kharmis, in: Gibian (1974: 53).

<sup>17</sup> Platon, "Parmenides", 127d6–128a3.

assumption that there is something like a “continuous movement” which is carried out “at the same time” by Achilles and the tortoise. The same idea we find in the argument of Aristotle:

10. (A 27) The third argument is the one just stated: that *the arrow is stopped while it is moving*. This follows from assuming that time is composed of “nows.” If this is not conceded, the deduction will not go through. (Aristotle, “Physics” 6.9 239b30-33) [p. 69]

In any case, Tolstói is right in arguing against the concept of a movement that is divided into an endless series of moments. This *atomism in the thinking processes* is the main target of Tolstói’s argumentation in his philosophy of time and history.<sup>18</sup>

There is a well-known so-called sophism of the ancients consisting in this, that Achilles could never catch up with a tortoise he was following, [...] By the time Achilles has covered the distance that separated him from the tortoise, the tortoise has covered that tenth, the tortoise has covered another one-hundredth, and so on for ever. [...] the absurd answer (that Achilles could never overtake the tortoise) resulted from this: that motion was arbitrarily divided into discontinuous elements, whereas the motion both of Achilles and of the tortoise was continuous.

By adopting smaller and smaller elements of motion we only approach a solution of the problem, but never reach it. [...] A modern branch of mathematics, having achieved the art of dealing with the infinitely small, can now yield solutions in other more complex problems of motion, which used to appear insoluble.<sup>19</sup>

The *laws of motion in history* are the result of an infinite quantity of acts and interventions of the historical figures taking place “in a continuum” of temporal progressions. Thus, the main error of historiography consists in taking events out of their specific contexts and putting them in an arbitrary, gratuitously pragmatic field or pseudo-logical nexus creating the impression of coherency and causality. These haphazard series are normally translated into narrative plots pretending authenticity and plausibility.

Exactly this is what Tolstói attempts to avoid in his presentation of “life”-effects. This is the narrative aspect of his more philosophical idea of “real life” (Russian: *zhivaia zhizn*) to give the real impression of chaotic, inconsistent, illogical series of pseudo-actions without any plan and “strategy”, connected in Tolstói’s “War and Peace” with the “genius” of Napoleon. Like Theodor Lessing,<sup>20</sup> Tolstói sees the “history” or “historiography” as an attempt of giving the senselessness of historical processes the appearance of sense, meaningfulness or even significance.

<sup>18</sup> Tolstói (2010: 881).

<sup>19</sup> Tolstói (2010: 881).

<sup>20</sup> Cf. Lessing (1919/1983).

Tolstoi establishes a sort of historical differential calculus concerning the exclusive capability of art and literature compared with historical scholarship or empirical factography:

A modern branch of mathematics, unknown to the ancients, when dealing with problems of motion, admits the conception of the infinitely small, and so conforms to the chief condition of motion (absolute continuity) [...] In seeking the laws of historical movement just the same thing happens. The movement of humanity, arising as it does from innumerable arbitrary human wills, is continuous. [...] Historical science in its endeavour to draw nearer to truth continually takes smaller and smaller units for examination. [...] Only in taking an infinitesimally small unit for observation (the differential of history, that is, the individual tendencies of men) and attaining to the art of integrating them (that is, finding the sum of these infinitesimals) can we hope to arrive at the laws of history.<sup>21</sup>

With this in mind, one can say that the author of “War and Peace” was not only the Herakleitos of modern novel writing but also the Anti-Zeno in the field of time philosophy.

### *Herakleitos and Russian Symbolism Around 1900*

#### Circulations and Dualities in the Micro- and Macrocosm

The mythopoetics of Russian symbolism, esp. that of Vyacheslav Ivanov, Andrei Bely or Konstantin Balmont is abundant with reminiscences of Presocratic ideas, especially of Pythagoras (which would be a topic of its own) and Herakleitos.<sup>22</sup> Pythagoras is almost omnipresent whenever the symbolists are speaking about the cosmogonic processes and the *corsi e ricorsi*, the “cycles and anticycles” of permanent growing and becoming vs. dying-off and vanishing. The central symbol which connects the idea of linearity with that of circularity was the spiral or helix – the archetype of the paradoxical nexus of repetition or recurrence and progress or evolution structuring the atomic movement of the microcosm as well as the “revolutions” of the cosmic spheres. “Eggformed atoms are skittering. Their ways are spiral circulations. / ...” (Bal’mont, “Pljaska atomov”, [“The dance of their atoms”] 1905, 208)<sup>23</sup> Here we find the Heraclitic idea of a permanent circulation connecting the initial and the final, the beginning and the ending, the origin and the eschaton. These contradictions are solved in the

<sup>21</sup> Tolstoi (2010: 882).

<sup>22</sup> The influence of Herakleitos on Russian philosophy of that time is to be found esp. in the works of Aleksej Losev, Pavel Florenskij and Gustaf Shpet. Cf. Belyj, A. ([1910] 2010: 57, 73, 74, 108, 356, 360, 361).

<sup>23</sup> Konstantin Bal’mont, “Pljaska atomov”, as cited in Bal’mont, K. (1975: 208); cf. Hansen-Löve (1998: 80). About Herakleitos and Russian symbolism cf. *ibid.* 25, 45, 122, 126, 133-134, 315-316.

mythical thinking of Herakleitos having in mind the archaic magic formula of *solve e coagula* or the mystic paradoxes of apophatic discourses.<sup>24</sup>

It is not by chance that in symbolist mythopoetics in the first years after 1900 we find numerous references to Herakleitos' formula of *panta rhei*, particularly in Bely's autobiographic novel "Kotik Letaev" (p. 67)<sup>25</sup> or in his recurrent leitmotif of *roi* and *stroi*,<sup>26</sup> i. e. of chaotic swarm and structure or "construction", destructive and constructive forces. Bely, in his unique narrative, reconstructs the mental status of early childhood with its direct access to the mythic or magic nature of archaic thinking. This primal ground in his mythopoetic understanding as *roi* is unfolded as one level of the novel (in the terminology of Herakleitos as *rhoia*), whereas the *stroi* of the commemorating processes (*pamyat' pamyati*) from the viewpoint of the adult narrator forms the *antirrhoia*. Both processes of comprehending and narrating are reciprocal and alternating.

### The Stream of Time – Panta Rhei in the Mythopoetics of Vyacheslav Ivanov

Very often Vyacheslav Ivanov, the scholarly representative of symbolist mythopoetics, uses the Heraclitean motive of "cross currents", *enantiodromia*,<sup>27</sup> the streams and counterstreams of processes in the bio- and semiosphere, frequently in connection with the archetype of the *ouroboros*, the snake biting its own tail.<sup>28</sup> This central symbol of eternity, of eternal circulation and recurrency is rooted in the Presocratic concept of processuality emerging from contradictions or, as Herakleitos' famous formula says, from *polemos*: struggle, fight. The micro- and macrocosmic processes are not linear, but a sequence of breakings and upheavals, of shifts and overtures. For this Herakleitos has the concept of *metabolê*, that means a form of sudden conversion, a metamorphosis in the sphere of macrocosmic or existential transformations of phenomena into their contrary.<sup>29</sup>

### Cosmic Fire and Burning Heart

Much more than the elements of air and water, that of fire preoccupies the mythopoetics of Bely and Ivanov. Contrary to the normally abstract motives of "light" and "radiance" (*svet, luch*) the *fire and burning* (Russian: *ogon', plamya*)

<sup>24</sup> A. Hansen-Löve, *ibid.*, 125; Poulet (1961: 11ff); Murašov (1999); Pyman (1994: 183-225).

<sup>25</sup> Kotik Letaev, Bely ([1922] 1999); Berberova (1978).

<sup>26</sup> *Roi* means 'swarm' and *stroi* 'building', 'structure' (cp. Mayr 2001: 308ff).

<sup>27</sup> Barnes (1982: 57-81); The cosmology of Herakleitos W. Windelband, [1923] 1963: 32f. und von Thimus (1868: 276ff).

<sup>28</sup> Cf. Ivanov (1974: 229, 294, 300); Hansen-Löve (1998: 84-89).

<sup>29</sup> Lassalle (1858: 90).

is much more intense and able to transform the sphere of materiality and *phenomena* into that of energy and *noumena*. No doubt the Dionysian symbols “fire” and “burning” are dominant in the mythopoetics of symbolism, overbalancing the more Apollonian motives of “light” and “illumination”.<sup>30</sup>

49. (B 90) All things are an exchange for fire and *fire for all things*, as goods for gold and gold for goods. (Plutarch, “On the E at Delphi” 338d-e) [p. 46]

51. (B 76) *Fire* lives the death of earth and *aēr* lives the death of fire, water lives the death of *aēr*, earth that of water. (Maximus of Tyre, 41.4) [p. 46]

In this sense, especially the predominance of fire symbols in the poetry and the philosophical essays of Vyacheslav Ivanov testifies to the archaic and even neo-primitivistic intention of his predilection for the *predionysiac* (*pradionisiistvo*) and prehistoric times. This cosmic fire is affiliated with the *ekpyrōsis* in the archaic thinking of Herakleitos, his *pyr aei zōon*, the ever living fire, melting all the contradictions and antinomies of nature (of men). We can trace back many of the mystic and hermetic terminology, especially the *coincidentia oppositorum*, to the Heraclitean thinking in paradoxes: «Lapis noster hic est *ignis ex igne* creatus et in ignem vertitur». <sup>31</sup>

The Heraclitean *ekpyrōsis* is nothing final or eschatological (as in the thinking of the stoics): Herakleitos understands “burning” as a permanent process (*pyr aei zōon*),<sup>32</sup> something like a “permanent revolution” in the sense of *corsi e ricorsi*. In succession to Herakleitos, Vyacheslav Ivanov sees the *ekpyrōsis* not as an ontological state, but far more as a “mere process”<sup>33</sup>, the total self-consumption of all material, understood as an objective being negativity. For Ivanov, “the fire has his being only in its not-being.”<sup>34</sup>

### *Herakleitos and the Russian Poets of the Absurd*

#### Zero Discourses à la Parmenides – the Unwillingly Absurdist Style of Philosophical Arguing

The late-avant-gardist group of the “Oberiuty”, i. e. the poets of the “Society of Real Art” (*Obedinenie real'nogo iskusstva*) mark the end of the avant-garde

<sup>30</sup> Hansen-Löve (1998: 328ff.).

<sup>31</sup> Jung (1975: 147ff). About the analogies between the archetypal psychology of C. G. Jung and the mythopoetics of Vacheslav Ivanov cf. Hansen-Löve (2014: 16-19, 223-230, 267-271, 282-285, 621-624).

<sup>32</sup> Ivanov (1974: 146).

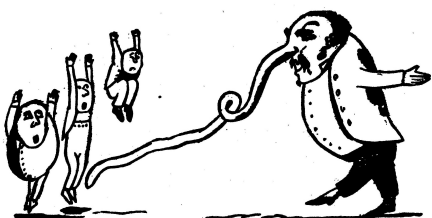
<sup>33</sup> Ibid., 6.

<sup>34</sup> Ibid., 28.

period in Soviet culture at the end of the twenties.<sup>35</sup> The poet thinkers Daniil Kharms and Alexander Vvedensky are the main figures of this group, writing and discussing in their underground meetings from the end of the twenties in the most severe epoch of Stalinism and totalitarianism.

Contrary to the early avant-garde with its optimistic, utopian projections, the late avant-garde is oriented towards the decline of all utopian hopes and towards the empty spaces of *arte povera*,<sup>36</sup> where the exuberant processes of the unfolding and proliferation of poetic worlds is replaced by an involution of all creative and erotic motives and motivations.

Unlike the spirit of revolutionary awakening and breakup, the late avant-garde is no longer fighting for something but against everything, or better,



There was an Old Man with a nose,  
Who said, "If you choose to suppose  
That my nose is too long,  
You are certainly wrong!"  
That remarkable man with a nose.

Figure 3: Lear (1943: 31)

against the great Nothing of a totally closed wor(l)d. The late avant-garde makes use of techniques of subversion and passive resistance; it is engaged in a rulebook slowdown in the eyes of the predominance of state power and the omnipotent and omnipresent control from part of the "system". An absurdist notion of *overfulfilling the "plan"* in an ironic way is combined with a sarcastic gesture of nonviolence and masochistic non-resistance. Kharms uses the devices of ostensible affirmation of the demanded kinds of behaviour and manners: The futurists were masters of hyperbolic self-styling in the sense of *ostranenie* and *épater le bourgeois*, while the absurdistists were mas-

ters of the English art of understatement.<sup>37</sup>

Whereas the futurists worked with new codes and new words in the field of „Wortspiele“, „wordplays“, puns or paronomasias (*kalambur*; the paradigmatic level), the late avant-garde reduced these poetic instruments to the abuse of commonplaces and rhetoric or *discursive stereotypes* (the pragmatic level). It is the realm of „Sprachspiele“ in a sense that Wittgenstein used in his later works, similar to the techniques of „defamiliarizing“ (*ostranenie*) on the level of pragmatic and communicative speech acts.

<sup>35</sup> Cornwell (1991); Cornwell (2006); Roberts (1997); Jaccard (1991); Hansen-Löve (1994: 308-373); Lehmann (2010).

<sup>36</sup> Celant (1969).

<sup>37</sup> Nakhimovsky (1982, e-book 1991).

Especially for Daniil Kharms the global and ancient Great Questions, what is being and not-being, what is everything and what is *nothing* (*nichto*),<sup>38</sup> what is infinite and what has an end etc., all of these questions are posed in a quasi-naive way whereby one does not know the pragmatic intention and the discursive status of the statements: Are they serious and in a way profound and deep, or are they idiotic, childish or simply mad?

This makes it absolutely understandable that the main author of English nonsense verse, Edward Lear, was one of Kharms' favorites: As in the following era of postmodernism, the discourses of Kharms, Vvedensky and the others of the group are neither philosophical *nor* poetical, there is no difference between speaking about objects or taking part of metapositions. The "co-s-mic" graveness of the symbolists is distorted and parodied in a "co-mic" way, as in the ironic and carnivalized late symbolism itself (Blok, Bely). But the absurdist texts and performances of the Oberiuts often make it impossible and indistinguishable whether the (speech) act should be *taken seriously* or not. Not the philosophical ideas or contents are satirized, but the abstract discourse itself is devaluated to a senseless, or better, nonsense series of empty statements (*bessmyslicy*) or declarations of the emptiness or nothingness of the wor(l)d.

In the following text the meta-meta-communicative technique of speech act paradoxes serves as the main theme of the "sketch":

Philosopher!

1. I am writing to you in answer to your letter which you are about to write to me in answer to my letter I wrote to you.
2. A violinist bought a magnet and was carrying it home. Along the way, hoods jumped him and knocked his cap off his head. The wind picked up the cap and carried it down the street.<sup>39</sup>

Whereas the Presocratic fragments are involuntarily monolithic and laconic, the same style of *declarative monumentality* and monological conviction in the short stories or short cuts of Kharms appears extremely funny and queer. Philosophy in this regard is not a question of themes and arguments, but a habit or genre of speaking, not so much the finding of genial questions as the giving of answers to questions which apparently have never been asked.

One day a man set off for work, but on the way, he met another man who had bought a loaf of Polish bread and was on his way home, to his own place. That's about it.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Hansen-Löve (1994, 26. Band, H. 3-4; 308-373)

<sup>39</sup> Daniil Kharms, "The Connection", in: Gibian 1974: 80.

<sup>40</sup> Daniil Kharms, "A Meeting", *ibid.*, 59.

The technique of combining the very abstract with the concrete of everyday life, high-flowing ideas and definitions with absolutely *dilettantish and trivial statements* – this device of mixing up heterogeneous styles in a hybrid genre is not the main point of Oberiut writing. The striking feature is not the point as such, but the “pointlessness”, the zero ending of a story or the disability to end a story or to find the “conclusion” in a series of arguments. This technique of reducing something or everything to the absurd (*ad absurdum*) is connecting the discourses of Daniil Kharms with those of Samuel Beckett – esp. in his “Waiting for Godot”.<sup>41</sup>

The non-professional, dilettantish reading or speaking in the context of philosophical, theoretical discourses, is not as much a question of knowledge as a radical avoidance of logical or empirical de- or inductions: In a very mundane way we are reading texts in the spirit of a “docta ignorantia”,<sup>42</sup> but we can never know exactly where the serious part of the speech ends and the non-serious, nonsensical or comical part starts or vice versa.

This point becomes clear by reading the following quotes of Heraclitic fragments or the famous definitions of Being and Non-being in the fragments of Parmenides. Maybe in Platon’s dialogue “Parmenides” we can find a parody of this style of arguing and defining very abstract questions:<sup>43</sup>

If the One should be a nonbeing, then this bond should connect it with the non-being: the being of nonbeing likewise as the being, in order to be completely on his part, should have the unexistence of the nonbeing. Because of this it could most likely be the being and not be the nonbeing, of on the one side the being. (“Parmenides”, 161d-162a).

We can find the same effect in Hegel’s “Phenomenology” or in Wittgenstein’s “Tractatus”: both we can read and enjoy on the surface of the text without following the argumentation until the last consequences.

Especially the philosophy of the “*existing Nothing*” or “*Non-Being*”<sup>44</sup> and the two forms of negation (*ouk on* and *mê on*), between the absolute negation or annihilation on the one hand and the inversion of values on the other (“Verneinung”), had a deep influence on Russian philosophy (see the “meonism” developed by Nikolai Minski at the end of the 19th century) and were reassumed by the Russian “absurdists”.

For Herakleitos, the philosophy of “becoming” (German: *Werden*) is, as we already know, deeply connected to the idea of paradoxical *metabolê*,<sup>45</sup> which is

<sup>41</sup> About Beckett and Kharms see: Tokarev (2002); States (1978).

<sup>42</sup> Nicolaus Cusanus (von Kues) (1989: 199-297).

<sup>43</sup> Parmenides (1986: 19, 107); cf. also Platon’s dialogue “Parmenides”.

<sup>44</sup> Lassalle (1858: 294). Tugendhat (1970: 132-161, 142ff).

<sup>45</sup> Lassalle (1858: 8ff., 38, 66ff., 288); the idea of pure “processuality” cf. 71ff.; Hansen-Löve (1999: 125-183).



also fundamental for the idea of “Zero” (“Nul’ i Nol”) in the “private philosophy” of Daniil Kharmis and his friends Lipavskii and Druskin. Their paradoxical strategy in developing discourses or arguments is the consequence of an “apophatic” tradition in expressing the absolute and the non-“unspeakability” of God, the sublime or the “eschaton” of the world and the person.<sup>46</sup>

All this is rooted in the argument of Herakleitos, namely that in a sense “everything is true” insofar as nothing is expressible or predictable as an object of the speech acts in question, the themes of which are permanently disappearing. For Herakleitos, one does not need to express or say anything, because every being is vanishing at the moment of its emergence. Correspondingly, Platon’s Kratylos is only moving his fingertip to signify an object in the sense of Ch. S. Peirce’s “sign index”.<sup>47</sup>

This argument is the background of the absurdist predilection for evident and tautological situations, indicated only by the “sign-index”, as C. S. Peirce has it: manifestations, symptoms, pointers of something absolutely evident and present.

### Thinking “fluently”

Under the sign of “evidence” and absolute “presence” the difference between the “part” (*pars*) and the “whole” (*totum*) is disappearing. This is expressed by Kharmis in his idea of “thinking fluently”, having in mind the Heraclitean principle of *panta rhei*:

In the “Eleven statements by Daniil Ivanovich Kharmis” we can read that “the objects got lost” and in this post-objective situation we are forced to “think fluently”.<sup>48</sup> Here are several of these statements:

I. Statement

The objects got lost.

VI. Statement

The object is unarmed. It is a capsule. Armed is only the bulk.

IX. Statement

A new human thinking started to flow. It began to be flowing. The old thinking says about the new, it has “moved”. For this the Bolsheviks for some are madmen.

X. Statement

One man solo thinks logically: many men are thinking fluently.

XI. Statement

Despite the fact that I am alone I am *thinking fluently*. Over

It is typical for the absurdist “definitions” of objects or situations that there are no fixed notions or concepts but only *tautological series*, since the principle of

<sup>46</sup> Sauerwald (2010).

<sup>47</sup> In a sense Plato’s Kratylos seems to follow the ideas of Herakleitos (Lassalle 1858: 295).

<sup>48</sup> Kharmis (1997: 304-305).

difference or non-identity is not located *between* the objects, but inside of them. This interior contains a “nothing”, a void, like the place of the absent nose in Gogol’s eponymic story.

First: Let us recall the beginning of our argument. I said that yesterday I was at your place, and you said that yesterday I wasn’t at your place. To prove my point, I said that yesterday I was talking with you, and to prove your point you said that yesterday I wasn’t talking with you.

Each of them was solemnly stroking his cat. Outside it was evening. A candle was burning in the window. Music played. etc. etc.<sup>49</sup>

This means that the *absurdist definitions* are generally apophatic in the sense, that they are unfolding not like qualities or attributes, but evidently, i. e. as self-explaining statements. Kharm’s text is an example for this: “The Art Is a Wardrobe (or Locker)”:<sup>50</sup>

Every object (animated or created by human beings) has four functional meanings and one fifth essential meaning. The first four are the following: 1) the representable (geometrical) meaning, 2) the utilitarian meaning, 3) the meaning of the emotional impression, 4) the meaning of the aesthetic effect on human beings. The fifth meaning is defined by *the mere fact of existence of the object*. This meaning stands beyond any relation between object and human being and serves only the object. The fifth meaning is something like the free will of the object. [...] *The fifth meaning of a cupboard is cupboard.*

If you only look at the first page of Wittgenstein’s “Tractatus”, you’ll find an astonishing similarity with the paraphilosophical discourses of Kharm’s and the more or less “serious” “Tractatus” of Wittgenstein where the irony, so typical for the absurdist, is “vaporized” in the structure of arguments and their subversive tendencies:<sup>51</sup>

1. The world is everything that is the case.

1.1. The world is the totality of facts, not of things.

1.11 The world is determined by the facts, and by these being *all* the facts.

Another very impressive example of the way of absurdist thinking and arguing is Daniil Kharm’s famous Text “Myr”, unfolding a hybrid anagram of the lexemes *mir* (world) and *my* (we) into a pseudo-philosophical series of apophatic statements without any logical reasoning or foundation. In the end of the text the sentences or definitions crumble down into their component parts, i. e. the sentences are reduced to a mere series of lexemes without any analogy combining them neither into a paradigm nor a semantic class. Nor is there a causal chain:

MYR (*my+mir* = Werld = We+world)

<sup>49</sup> A. Vvedenskii, Cit. by Nakhimovsky (1982: 137).

<sup>50</sup> Today I Wrote Nothing: Kharm’s 2007: 74.

<sup>51</sup> Wittgenstein ([1922] 1951: 31).

I said to me that I am seeing the world. But the whole world was passed from view, I saw only parts of the world. And all I could see I declared *parts of the world*. [...] And there existed parts of the world which were able to think. And these parts were watching me. And these parts resembled each other, and also I resembled them. [...] And then I discovered that I didn't see the parts apart, but all of them simultaneously. At first, I thought that this was the NOTHING. But then I understood that this was the world, and that, what I have seen earlier was the NON-world. [...] And then there was nothing left to look at.

At this moment he “understood that, until there existed something where one could look at”, there had “been my world around. But now, however, it no longer existed.”

There I understood that I am the world.  
 But the world is not me.  
 Although at the same time I am the world.  
 But the world is not me.  
 But I am the world.  
 But the world is not me.  
 But I am the world.  
 Further I didn't think anything.<sup>52</sup>

Sometimes the series of serious deductions is followed by an abrupt and in any case *inappropriate* “*conclusion*” without any clear connection to the theme of the text. This abrupt finale gives the impression as if the consequential line of thinking and arguing would be suddenly abandoned and followed by an „Übersprungshandlung“ (displacement activity), an act of an involuntary shift of the homogeneous succession of words and arguments by a crude or very common or trivial finale without any finish.<sup>53</sup>

I looked for a long time at the green trees.  
 Peace filled my mind.  
 As before, I still don't have any great, extraordinary ideas.  
 [...]
 Then maybe my mind will wake up,  
 And I will wake up, and my intense life will start beating  
 inside me.<sup>54</sup>

For Kharm's an object does not represent anything, the words have no meaning at all and the thinking should be open to “evidences” and the *total phenomenality* of all appearances and situations. Thereby the main point of the speech act is not the character of things, but the intensity of their presence consisting of a process of permanent flowing and changing. The sheer phenomenality is not to be confused

<sup>52</sup> Kharm's, “The world”, in: <http://tarafallon.blogspot.com/2010/10/werld-by-daniil-kharm's.html>, 15.10.2020.

<sup>53</sup> Gibian (1974: 8-9).

<sup>54</sup> Ibid.

with the phenomenology of aspects and acceptance of *things* in the philosophy of E. Husserl in Germany or Gustaf Shpet in Russia: Kharms and the other absurdists rather deal with a pre-phenomenological view of the world/word, not in the way of neo-primitivism or archaism in the context of the (Russian) avant-garde (Malevich, Khlebnikov etc.), but without their archaic/utopian projections and optimistic intentions. The absurdist world is almost empty; the things are paltry and reduced to an unrelated assembly in non-communicative spaces.

This more or less abstract status of the *absurd object* or body is combined with a very provoking attempt to find out about the absolutely particular case in its *haecceitas*<sup>55</sup> (Duns Scotus), i. e. his *suchness* regardless of its belonging to a cultural paradigm (as a *realia*) or a practical or pragmatic context.

This unique, singular, non-recurring “thing as such” in the absurdist world corresponds with a “*thinking as such*”, whereas in the early, still utopian avant-garde ten to fifteen years earlier the main concern was directed toward the “*word as such*”, toward the verbal reality of the creative language culminating in neologistic poetics (Velimir Khlebnikov in Roman Jakobson’s epochal analysis of 1921). Although the absurdists were aware of the universally recognized fact that there is no such (cultural or verbal) thing that would be totally “unique” or a singularity, Kharms and his group produced a lot of texts where the theme or central motive is not as much a fictitious or an imaginative one than an impossible, unthinkable object or narrative motive.

Once there was a crow with four legs. Actually it had even five legs, but it isn’t worth speaking about this.

Once the four-legged crow bought coffee and thought:

“Allright, I bought coffee for me, but what can I do with it just now?”

Unfortunately a fox came around. He saw the crow and shouted to her:

Hey, – he shouts, – you crow!

And the crow shouted back:

Crow yourself!

The fox shouts back:

– And you, crow, are a pig!

There the crow spilled with rage the whole coffee. And the fox ran away. But the crow climbed down to earth and went with her four, more precisely, five legs into her wretched house.<sup>56</sup>

We are dealing with words as things (and vice versa) but not in the sense of early avant-garde, where the “*zaum*” word fulfilled the status of non-comprehensibility; the absurdist word or phrase is more or less clear and understandable on the level of semantics, but on the level of pragmatic understanding it represents sheer “*nonsens(e)*”. The optimistic, archaic-utopian “*non-understanding*”

<sup>55</sup> Heidegger (1916); Pöggeler (1990: 19).

<sup>56</sup> Kharms (2009).

(German: *Nichtverstehen*, Russian: *neponimanie*) is transformed into a sort of “misunderstanding” (German: *Missverstehen*, Russian: *nedorazumenie*) and “misreading”, i. e. in a pragma-linguistic case study of the processes and presuppositions of understanding and communication acts in general. In a way we are dealing with “pragma-plays” and not with the futurist/archaist “calembourgs” or “paronymies” (“play on words”, “puns”).

The adequate type of signification of such an unthinkable “thing” or impossible “referent” is the “sign-index”, which is located as a border (or marginal?) *case* in between the systems of probability or expectance. For this Kharmis uses “cases” as a title of his very famous short texts (“Sluchai”), where the involuntary fragmentation of the verbal remnants of Herakleitos and the other Presocratics is presented as a pseudo-voluntary act of “too short”, “undersized” narrations or “cases” without causes and manipulated strategies of communication and understanding. Whereas the postmodernist technique of “misreading” is aiming for a dominance of reception and reading over the writing and production of messages, the absurdist “misreading”, still belonging to the project of avant-garde, is intended to be a *nonsense thinking* that continues to maintain the potentiality of an alogical, “cis-finite” meaning or a virtual reality of non-metaphysical and non-hermetic hermeneutics.

The individual, isolated case (*otdel'noe*) does not follow any rules or standards; in the sense of Wittgenstein’s “The world is everything what is the case”, we find in the Oberiuty the pure thinking of evident states of affairs or things without any explanation of their context and purpose: we are dealing (or are not dealing) with “this” and/or “that” (*vot eto vot*) (mis)understood as pure “condition” or “status” of impossible worlds.

#### Paradoxes of the Infinite or “Cis-finite” and Zeno’s Movement Paradox

It is hardly surprising that the *arrow-paradox of Zeno*<sup>57</sup> described above finds its apogee and most convincing realization in the absurdist noetics/poetics. In this context the *paradox of processuality* and (dis-)continuity (of objects in motion) is combined with aspects of Henri Bergson’s then also in Russia very popular philosophy of time, esp. the idea of *durée* and the rejection of spatial time concepts that are common in every day thinking and common sense (“conventional realism”).<sup>58</sup>

Instead of this common sense, Kharmis and his friends were using the techniques of reducing all conventional forms of understanding and reasoning to

<sup>57</sup> Hughes/Brecht (1978: 19ff.); Hansen-Löve (1994: 308-373 (Anm. 100)); Carroll, “The Mock Turtle’s Story”. In: Carroll, L. ([1865] 1960: 119-130); Wallace (2003 (2007)); Niederbudde (2006: 184-202).

<sup>58</sup> Steiner (1982: 165).

absurdity. This sort of thinking, or rather pondering, does not lead to any reasonable conclusion, but provokes astonishing and sometimes brutal insights into a world contemplated on without the usual spectacles of common sense and the resilience of every day thinking. The main thing here is the “*processuality of thinking*” and the “becoming of thoughts” (Russian: *stanovlenie mysli*) in the sense of Mikhail Bakhtin.<sup>59</sup>

Whereas in early futurism/formalism semiotically speaking the significant are generating the signifieds or referents (i. e. a verbal reality, see Jacobson), in the late avant-garde or the *arrière* of very late modernity the statement that the pragmatic processes are self-sufficient is the main thing. Or as Marshal McLuhan has it later on: “The medium is the message”. But the Oberiuty were exceeding this idea in stating that it is not sufficient to say that “the way is the goal” but to realize that there is nothing like a goal or a purpose anyhow: “This semantic dialectic is the very essence of nonsense, and in Eschers’ [or Carroll’s] case it focuses on the tension between process and stasis – the classical boundary between the verbal and visual arts.”<sup>60</sup>

Actually absurdist thinking is rather *anti-* than *post-dialectic*, because there is nothing like a Hegelian suspension of the contradictory poles (thesis-antithesis), *tertium non datur*; there are no metaphors as imaginative motives or mental illustrations of reality aspects; there is only the evidence of antinomy but without the ontological or metaphysical perspectives of hermetic symbolism or mysticism. There is nothing like a reconciliation of antagonisms in the unifying complementarity of symbols or archetypes, as is the case in the mythopoetics and metaphysical philosophy of art in Russian symbolism.

To the contrary – at the end of avant-garde – we are confronted with the principle of thinking and writing *quia absurdum*.<sup>61</sup> Following the aesthetics of *obryv*, i. e. abyss (established by Ivan Goncharov in his last novel *The Precipice*) or the “mystic gulf” of apophatic cases of enthusiasm or ecstasy, we can register an inclination of the Oberiuty to *proclaim the leap* (in the Kierkegaardian sense) as the “normal” case of movement and flowing: «Hic Rhodos, hic salta». In German, „Sprung“ means likewise the abrupt motion of an “agens” or the result of such a motion or violence on the surface of an object as a “patients”.

Whereas Kierkegaard connects the seemingly active principle of “jumping” as a general situation of existing where the poles of action and non-action, of immediacy (Unmittelbarkeit) and “reflexion” of the consciousness (*uslovnost*, Mittelbarkeit) are suspended („aufgehoben“), the absurdists conceive the *leap*

<sup>59</sup> Bakhtin (1981); Hansen-Löve (1978: 441).

<sup>60</sup> Ibid., p. 164.

<sup>61</sup> Hansen-Löve (1998: 160-203).

(German: *Sprung*), the Heraclitian *metabolê* as a physical, unconscious motion, in the sense of an action as such. Here the old anarchist principle of *action directe* finds a literal realization in a world where there is no difference between action and non-action, sadism and masochism, truth and lie.

Whereas in early futurism/formalism we have a tendency to provocative “*shifts*” (r. *sdvigi*), now in the late avant-garde we are confronted with a world in the “state of emergency” where the exceptions are dominating the rules of pragmatics or probability. This is the realm of Kharms’ *cis-finitum*, which is opposed to the *trans-finitum* of the metaphysics of cognition or a utopian status of anticipated futures. The *cis-finitum* replaces the “other side” or the “after life” by a permanent presence of things and situations perfectly obvious and absolutely apparent. We observe the same idea of *cis-finitum* in the Suprematism of Malevich in contrast to artists such as Kandinsky following the traditional metaphysical line in discerning the inner and the outer world, the spiritual and the material, etc. The connections between Kharms and Malevich are obvious and historically well reconstructed.

Like the concept of *durée* in the Bergsonian philosophy of time, the idea of *cis-finitum* represents the 5th dimension of absolute irreality and absurdity. There is no significance in the state of the mind or the world treated under this point of view, because there is no beginning or ending of a movement divided into innumerable moments of transition and evidence. Just as in the poetics of realism of the 19th century and in contrast to the spatial poetics of the futurist/archaic avant-garde, the an-aesthetics of the Russian Absurdists Khars or Vvedenski is time-oriented or rather interested in the suspension of a linear and target-oriented perception of time processes. The “Big Time” functions as a dissipation of objects in the sense of *bespredmetnost’* in Suprematism.

Like Herakleitos, Zeno suspects the existence of a homogenous being and pushes the idea of dissociation and fragmentation of time continua. In contrast to the ontologies of homogeneous successive developments, the movement paradox of Zeno emphasizes the paradoxes of synchronicity and of the unity of things and impressions.

The absurdist thinking is oriented towards looking with the help of the “blind spot”, an anti-viewpoint on this side of the dynamic perception.<sup>62</sup> Here the paradoxes of Zeno with the aporias of the dividing paradox do not work. On the contrary the absurdists are not interested in the result of the race between

---

<sup>62</sup> Hofstadter (1980: 720-724).

“Achilles and the tortoise”, they are rather following the nightmare of a wild chase or the persecutory delusion of a failed “pursuit of happiness”. Vsyo!<sup>63</sup>

## Bibliography

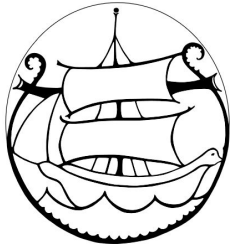
- Bakhtin, M. (1981): *The Dialogic Imagination*. In: Holquist, Michael (ed.). Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin and London.
- Bal'mont, K. (1975): *Pljaska atomov*. In: Markov, V. (ed.): *Izbrannye stichotvorenija i poemy*. München.
- Barnes, J. (1982): *The Presocratic Philosophers*. London/Boston etc.
- Belyj, A. ([1910] 2010): *Simvolizm. Kniga statej*. Moscow.
- Bely, A. ([1922] 1999): *Kotik Letaev*, transl. and ed. by G. Janecek. Evanston.
- Berberova, N. (1978): The “Circle” of Petersburg. In: Janecek (1978: 115-120).
- Carroll, L. ([1865] 1960): *The Annotated Alice*. Illustrated by John Tenniel. Cleveland/New York.
- Celant, G. (1969): *Ars povera*. Tübingen.
- Crescenzo, L. de (1994): *Panta rei*, Milano.
- Cornwell, N. (1991): *Daniil Kharm's and their Poetics of the Absurd: Essays and Materials*, London.
- Cornwell, N. (2006): *The absurd in literature*. Manchester.
- Curd, P. (ed.) (2011): *A Presocratics Reader. Selected Fragments and Testimonia*. 2nd ed. Indianapolis.
- Cusanus (von Kues), Nicolaus (1989): *De docta ignorantia*. In: Nikolaus von Kues: *Philosophisch-Theologische Schriften*. Band I. Wien. 191-297.
- Diels, H./Kranz, W. (1951): *Die Fragmente der Vorsokratiker*. 6th ed. Berlin. [DK].
- Gibian, G. (1974): *Russia's Lost Literature of the Absurd. Selected works of Daniil Kharm's and Alexander Vvedensky*, transl. and ed. by George Gibian, New York.
- Groys, B. (1996): *Über Kierkegaard*. In: Groys, S. (Hg.). *Kierkegaard*. München, 15-47.
- Hansen-Löve, A. (1978): *Der russische Formalismus*. Wien.
- Hansen-Löve, A. (1994): *Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Obëriu)*. In: *Poetika*. Band 26. Heft 3-4. 308-373.
- Hansen-Löve, A. (1998): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*. Band II: *Mythopoetischer Symbolismus. Kosmische Symbolik*. Wien.
- Hansen-Löve, A. (1999): *Paradoxien des Endlichen. Unsinnfiguren im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*. In: *Wiener Slawistischer Almanach*. Band 44. 125-183.
- Hansen-Löve, A. (2004): *Die Kunst ist nicht gestürzt. Das suprematistische Jahrzehnt*. In: *Kazimir Malevič: Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. Hg., eingeleitet und kommentiert von Aage Hansen-Löve. München. 255-603.
- Hansen-Löve, A. (2013): *Vom Paradigma zur Serie: Zwischen früher und später Avantgarde*. In: Plotnikov, N. (ed.): *Kunst als Sprache. Sonderband Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine*

<sup>63</sup> Kharm's uses this conventional final formula very often in his short texts – vsyo means “that’s all”, “over”.



- Kunstwissenschaft, Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion. Band 12. 147-178.
- Hansen-Löve, A. (2014): *Der russische Symbolismus*. Band 3. Wien.
- Heidegger, M. (1916): *Die Kategorien- und Bedeutungslehre des Duns Scotus*. Tübingen.
- Hofstadter, D. R. (1980): *What the Tortoise Said to Achilles*. By Lewis Carroll. In: Hofstadter, D. R.: *Gödel, Escher, Bach*. New York.
- Hughes, P./Brecht, G. (1978): *Die Scheinwelt des Paradoxons*. Eine kommentierte Anthologie in Wort und Bild. Braunschweig.
- Ivanov, Vj. (1974): *Cor ardens*. *Sobranie sočinenij v 4 tt*. Volume 2. Bruxelles.
- Jaccard, J.-Ph. (1991): *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*. Bern et al.
- Janecek, G. (1978): *Andrey Bely. A Critical Review*. Lexington, Kentucky.
- Jung, C. G. (1975): *Psychologie und Alchemie*. Olten/Freiburg.
- Kammerer, P. (1919): *Das Gesetz der Serie*. Eine Lehre von den Wiederholungen im Lebens- und im Weltgeschehen. Stuttgart/Berlin.
- Kharms, D. "The world", in: <http://tarafallon.blogspot.com/2010/10/world-by-daniil-kharms.html>.
- Kharms, D./Vvedensky, A. (1974): *Russia's lost literature of the Absurd*. Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky. Translated and ed. George Gibian. New York.
- Kharms, D. (1997): *Polnoe sobranie sočinenij*. Volume 2. Petersburg.
- Kharms, D. (2009): *Today I Wrote Nothing: the Selected Writings of Daniil Kharms*. Trans. Matvei Yankelevich. New York.
- Lassalle, F. v. (1858): *Die Philosophie Herakleitos des Dunklen von Ephesos*. Band 1. Berlin.
- Lear, E. (1943): *Nonsense Omnibus*. London/New York.
- Lehmann, G. (2010): *Fallen und Verschwinden*. Daniil Charms. *Leben und Werk*. Wuppertal.
- Lessing, Th. (1919/1983): *Geschichte als Sinnggebung des Sinnlosen*. München.
- Mayr, M. (2001): *Ut pictura descriptio*. *Poetik und Praxis künstlerischer Beschreibung*. Tübingen.
- Murašov, J. (1999): *Im Zeichen des Dionysos*. *Zur Mythopoetik in der russischen Moderne am Beispiel von Vjačeslav Ivanov*. München.
- Nabokov, V. (1969): *Ada Or Ardor: A Family Chronicle*. London.
- Nakhimovsky, A. (1982; e-book 1991): *Laughter in the Void*. An introduction to the writings of D. Kharms and A. Vvedenskii. Wien.
- Niederbudde, A. (2006): *Mathematische Konzeptionen in der russischen Moderne*. Florenskij – Chlebnikov – Charms. München.
- Parmenides (1986): *Vom Wesen des Seienden*. Frankfurt a. M.
- Platon, „Parmenides“ (1988). In: *Platon. Sämtliche Dialoge*. Band IV. Hamburg 1988. 51-134.
- Pöggeler, O. (1990): *Der Denkweg Martin Heideggers*. Pfullingen.
- Poulet, G. (1961): *Metamorphosen des Kreises in der Dichtung*. Paris 1961. [Frankfurt a. M./Berlin/Wien].
- Pyman, A. (1994): *A History of Russian Symbolism*. Cambridge.
- Ritter, H. (2010): *Der Zufallsjäger*. Paul Kammerer und das Gesetz der Serie. In: Blättler, Ch. (ed.): *Kunst der Serie*. *Die Serie in den Künsten*. München. 43-55.
- Roberts, G. (1997): *The Last Soviet Avant-Garde*. OBERIU – fact, fiction, metafiction. Cambridge.
- Sauerwald, L. (2010): *Mystisch-hermetische Aspekte im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden*. Würzburg.

- States, B. O. (1978): *The Shape of Paradox. An Essay on "Waiting for Godot"*, Berkeley/Los Angeles/London.
- Steiner, W. (1982): *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago/London.
- Thimus, A. Freiherr von (1868): *Die harmonikale Symbolik des Alterthums. Vol. 2*. Köln.
- Tokarev, D. V. (2002): *Kurs na chudšee: Absurd kak kategorija teksta u Daniila Charmsa i S. Bekketa*. Moskow.
- Tolstoi, L. (2010): *War and Peace*. Transl. Louise and Aylmer Maude. Oxford World's Classics. Rev. ed. Amy Mandelker. Oxford.
- Tugendhat, E. (1970): *Das Sein und das Nichts*. In: *Durchblicke. Martin Heidegger zum 80. Geburtstag*. Frankfurt a. M. 132-161.
- Wallace, D. F. ([2003] 2007): *Everything and More. A compact History of  $\infty$* . New York/London 2003, Munich 2007.
- Windelband, W. ([1923] 1963): *Geschichte der abendländischen Philosophie im Altertum*. München. (Nachdruck 1963).
- Wittgenstein, L. ([1922] 1951): *Tractatus Logico-Philosophicus*.
- Yankelevich, M. (2007): *Today I Wrote Nothing: The Selected Writings of Daniil Kharms*. Ed. and trans. Matvei Yankelevich. New York.



**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Geisler, Eberhard: „Ein Denker, den Blumen unterworfen.“

Francis Ponge und die Herausforderung poetischer Reflexion.

In: IZfK 5 (2022). 467-483.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-f33a-ef23

**Eberhard Geisler (Mainz)**

## **„Ein Denker, den Blumen unterworfen.“ Francis Ponge und die Herausforderung poetischer Reflexion**

*“A Thinking Mind Subjected to the Flowers.” Francis Ponge and the Challenge of Poetic Reflection*

Francis Ponge's work represents a highly reflective concept of writing. His attempt to come close to nature is determined by the conviction that this approach has to be taken by an almost monastic respect for the phenomena and has to eschew abstract notions and generalizations. His project of writing is a deeply moral one; it pursues a type of representation that involves the subject and does not conceive the world he approaches by writing as an object. In order to grasp the essence of this author's work, Jacques Derrida's monograph "Signéponge" is adduced, which is the most enlightening contribution on Ponge to have ever been made. Furthermore, it will be shown that Ponge's work relates to issues that are central to the poetry of Friedrich Hölderlin and the language theory of Walter Benjamin.

*Keywords: poetry, philosophy, subject, object, Jacques Derrida, Friedrich Hölderlin, Walter Benjamin*

Francis Ponge ist ein Autor, der wie wenige andere im 20. Jahrhundert die wechselseitige Durchdringung von Philosophie und Dichtung als Notwendigkeit begriffen und ihr in seinem umfangreichen Werk Gestalt gegeben hat. In Deutschland ist er nicht unbeachtet geblieben. 1955 erschienen zum ersten Mal einzelne Texte von ihm in der Übersetzung von Elisabeth Walther, im selben Jahr eine Auswahl von Gedichten in der Neuen Rundschau, die Christoph Schwerin



Creative Commons Attribution 4.0 International License

und Jean-Pierre Wilhelm übersetzt hatten. Elisabeth Walther legte 1965 ihre Dissertation „Francis Ponge – eine ästhetische Analyse“ vor. 1965/1968 kam eine zweibändige Auswahl unter dem Titel „Lyren und Stücke, Methoden“ bei S. Fischer heraus, die Gerd Henniger ins Deutsche gebracht hatte. Skizzen zu Malerei und Bildhauerei – „Texte zur Kunst“ –, zu denen Werner Spies das Nachwort geschrieben hatte, legte 1967 die edition suhrkamp vor. Dass dieser Autor aber nach wie vor Aufmerksamkeit verdient, ja, in der Tiefe und Konsequenz seines Schaffens erneut erfahren und nachbuchstabiert werden sollte, belegt die Neuauflage von Original und deutscher Übersetzung der Aufzeichnungen, die Ponge seit 1954 unter dem Titel « L’Opinion changée quant aux fleurs » gemacht und von denen er, weil sie ihm als unabschließbar galten, 1968 lediglich eine Auswahl in der Zeitschrift « L’Éphémère » in den Druck gegeben hat. Thomas Schestag hatte das mit Faksimiles ausgestattete Buch mit seinem Kommentar bereits 2005 bei Urs Engeler in Basel verlegen lassen; in diesem Verlag kam es Ende 2019 nun in einer neuen Auflage heraus.

Der Band dürfte im deutschsprachigen Raum bislang nur vor einer recht kleinen Leserschaft wahrgenommen worden sein, obwohl er einmal mehr, und in seiner prinzipiellen Unabschließbarkeit besonders eindrücklich, Ponges Schreibpraxis vor Augen führt. Der große Gegenstand seiner Texte – besser gesagt: der große Schreibanlass seiner Texte – ist die Natur, und so handelt der Autor auch in diesen Notaten von seiner beharrlichen literarischen Annäherung an die Natur. Hier ist etwa zu lesen:

Nous aimerions (il nous paraît indispensable de) provoquer une modification (ou métamorphose) de l’idée de fleur,  
 En y faisant rentrer bien des choses (rotonde des machines) tenues à l’écart jusqu’ici,  
 Et de faire adopter une idée « philosophique » (?) de cet objet (ou plutôt de ce *moment* de tout individu, de tout être) pas trop éloignée de ce que nous ressentons à son égard.<sup>1</sup>

Diese Notiz führt bereits die Figur vor Augen, um die es Ponge immer wieder zu tun ist und die er in seinen Texten entfaltet. Sein Projekt ist in diesem Fall eine Modifikation der überkommenen, üblichen Idee der Blume. Zu diesem Zweck will er aufmerksam sein für Aspekte, die bislang wie in einer Abstellkammer geblieben sind und der Aufmerksamkeit entzogen waren. Für die Surrealisten und deren Entfesselung des Unbewussten hat er sich wohl nicht interessiert, sondern eher für einen Raum von bislang Ungeschautem, dem er durch ständig erneuerte Wachheit gerecht werden wollte. Die erneuerte, erweiterte Idee der Blume ist dabei eng an das wahrnehmende Individuum gebunden, an den jeweiligen Augenblick seiner Apperzeption sowie – und das ist ebenfalls bedeutend – an die Welt seiner Gefühle. Aus dieser Notiz geht außerdem hervor, dass Ponge

<sup>1</sup> Ponge (2019: 125).

im strengen Sinn sich nicht mehr als Philosophen versteht. Er bekennt an anderer Stelle: « Je ne sais plus ce que c'est qu'une pensée. »<sup>2</sup> Der philosophische Gedanke erscheint ihm im Kern als Erschleichung der Möglichkeit gültiger denkerischer Fixierung und kommt ihm somit fragwürdig vor.

In Frankreich ist Francis Ponge natürlich breiter und eingehender rezipiert worden als in Deutschland. Man tut gut daran, insbesondere den Essay heranzuziehen, den Jacques Derrida über den von ihm überaus bewunderten Dichter geschrieben hat. Sein Buch heißt « Signéponge » und ist 1988 erschienen. Aus dem Titel geht hervor, dass er Ponge als Künstler aufgefasst hat, der seine Texte bewusst signiert hat – ganz als hätten andere Künstler dies nicht getan. Wir werden auf die Deutung bzw. Charakterisierung des Dichters als eines *signataire* noch eingehen. Man muss Derrida zugestehen, dass er in seinen Einsichten sehr weit gelangt, wenn er – obwohl er es nahezu als Hauptaufgabe seiner Philosophie verstanden hatte, den Begriff des Wesens zu demontieren – das Wesen künstlerischer Tätigkeit am Beispiel von Ponge analysiert und beschreibt. Wir wählen zunächst seinen Kommentar zu einer Passage aus dem etwa zweiseitigen Text « Raisons de vivre heureux », in dem Ponge davon spricht, wie das ihm eigene literarische Verfahren eng mit einer persönlichen Glückserfahrung verbunden ist. Es beschert ihm Akte gleichzeitiger Erfrischung (« rafraîchissements ») der Dinge wie des eigenen Selbst. Er formuliert: « Si je les nomme raisons c'est que ce sont des retours de l'esprit aux choses. Il n'y a que l'esprit pour rafraîchir les choses. Notons d'ailleurs que ces raisons sont justes ou valables seulement si l'esprit retourne aux choses d'une manière acceptable par les choses : quand elles ne sont pas lésées, et pour ainsi dire qu'elles sont décrites de leur propre point de vue. »<sup>3</sup> Und dies der Kommentar von Derrida: « À la chose je dois un respect absolu que ne médiatise aucune loi générale : la loi de la chose, c'est aussi la singularité et la différence. À elle me lie une dette infinie, un devoir sans fond. Je ne m'en acquitterai jamais. La chose n'est donc pas un objet, elle ne peut le devenir. »<sup>4</sup> Derrida hebt hervor, dass Ponge als Künstler sich weigert, sein Denken und Dichten einem allgemeinen Gesetz zu unterstellen, sondern allein dem Ding selbst und der absoluten Ehrfurcht ihm gegenüber verpflichtet sein will. Mit anderen Worten: Ponge lehnt die in der Philosophie übliche Begriffsbildung ab, die generalisierend verfährt und eine Subsumtion von Aspekten unter einen Oberbegriff vorzunehmen pflegt, und sucht stattdessen ebenso der Singularität des Dings wie dem Umstand gerecht zu werden, dass die Kluft zwischen ihm und schreibendem Ich unüberbrückbar bleibt und dass allein – um

---

<sup>2</sup> Ponge (1984: 67).

<sup>3</sup> Derrida (1988: 18).

<sup>4</sup> Ponge (1988: 19).

eine dekonstruktivistische Sprachregelung zu verwenden – ein Spiel der Differenzen bzw. eine offene *écriture* die Herausforderung annehmen und etwas wie Annäherung zwischen beiden – Ding und Ich – herstellen kann. Und, fügt Derrida hinzu, das Ding wird niemals ein Objekt sein können, weil sich der Dichter ihm ja unendlich verpflichtet weiß und er als Subjekt moralisch-ethisch ins Schreiben involviert ist.

Ponge hat sehr deutlich gemacht, dass er die Literatur der Philosophie gegenüber bevorzugt hat, obwohl er mit den Schriften der Philosophen gut vertraut gewesen sein dürfte. Innerhalb der Sammlung der « Proêmes » findet sich folgender Eintrag:

Si je préfère La Fontaine – la moindre fable – à Schopenhauer ou Hegel, je sais bien pourquoi. Ça me paraît : 1° moins fatigant, plus plaisant ; 2° plus propre, moins dégoûtant [...]. Le chic serait donc de ne faire que de ‘petits écrits’ ou ‘Sapates’, mais qu’ils tiennent, satisfassent et en même temps reposent, lavent après lecture des grrrands métaphysicoliciens.<sup>5</sup>

Mit dem Wort « Sapates » bezieht sich Ponge auf eigene kurze Texte, die er einem Band mit Grafiken von Georges Braques beigegeben hat, eine Form, schlicht wie die Fabeln von La Fontaine und die er seinem Lebensgefühl eher für angemessen hält als die Wälzer der Metaphysiker in ihrem bombastischen Anspruch. Sie ziehen es vor, schlicht daherzukommen, können in ihrem Inneren aber trotzdem Wertvolles verbergen, ohne dabei metaphysischen Anspruchs zu sein (Émile Littré definiert « sapate » in seinem « Dictionnaire de la langue française » wie folgt: « présent considérable, donné sous la forme d’un autre qui l’est moins, un citron par exemple, et il y a dedans un gros diamant »). Derrida kommentiert diese Stelle wie folgt:

Pour signer il faut arrêter son texte et aucun philosophe n’aura signé son texte, résolument, singulièrement, parlé en son nom avec tous les risques que cela comporte. Chaque philosophe dénie l’idiome de son nom, de sa langue, de sa circonstance, parle par concepts et généralités nécessairement impropres.<sup>6</sup>

Es ist erstaunlich, wie präzise es Derrida in diesem Kommentar gelingt, Ponges Verfahren auf den Punkt zu bringen. Er liest dessen Absicht heraus, dass nur noch kurze Texte verfasst werden, die in ihn persönlich zufriedenstellen, in sich ruhen und es bei ihrer diskursiven Unabgeschlossenheit belassen können. Damit ist die bereits erwähnte Idee der Signatur angesprochen. Derrida stellt fest, dass die Philosophen ihre Werke nicht zu signieren pflegen wie die Künstler, die mit ihrer Signatur in großer Entschlossenheit einen Schlusspunkt unter ihrer Erzeugnisse setzen und damit die Persönlichkeit ihres Ausdrucks bekunden. Was

<sup>5</sup> Derrida (1988: 31).

<sup>6</sup> Derrida (1988: 31).

sie erzeugen, verdankt sich ihrer eigenen Persönlichkeit, der jeweiligen besonderen Umstände sowie, im Falle des Dichters, der Sprache, in der er schreibt. Der Künstler als *signateur* ist sich dieser Umstände bewusst und dokumentiert dieses Bewusstsein in seiner Signatur. Derrida weist darauf hin, dass Ponge in seinem Buch über François de Malherbe den Akt des Signierens als etwas Bedeutsames selbst hervorgehoben hat. Er hält es für wichtig, über den großen Vorfahren mitzuteilen: «ajoutons qu’il signa de son nom, et plutôt deux fois qu’une»<sup>7</sup>.

Ponge hat in der zitierten Notiz davon gesprochen, dass er sich nach der Lektüre von Beispielen jener Literatur der Kürze, die auch er anvisiert, wie gewaschen und von dem schweren Erbe der Metaphysik gereinigt fühlt. Damit kommt der Begriff des *propre* ins Spiel, der ja zugleich das Saubere wie auch das Eigene meint. Das dem schreibenden Individuum Eigene, das der jeweiligen Sache Eigene, ist das *propre*. Derrida schreibt dazu, im Bezug auf den Dichter:

Donc il aime le propre : ce qui est lui propre, ce qui est propre à l’autre, c’est-à-dire à la chose toujours singulière, ce qui est propre pour n’être pas sale, souillé, écœurant, dégoûtant. Et il réclame le propre, en tous ces états, avec une telle obsessive obstination qu’on doit bien soupçonner, dans cet acharnement agonistique, la lutte au corps à corps avec l’impossible, avec quelque chose qui, dans le propre, dans la structure même du propre, ne se produit qu’à passer dans son autre, à se mettre en abyme, à s’inverser, à se contaminer, à se diviser. Et que là est la grande affaire de la signature.<sup>8</sup>

Es ist dies eine andere Bestimmung der Signatur. Sie stellt zugleich eine *mise en abyme* vor, eine Spiegelung des Ich im Anderen, die zur Realisation des Eigenen erforderlich ist und dieses Eigene nur kraft einer Entzweiung erreicht.

Ponge war sich also bewusst, dass er sich im Vollzug seines Schreibens ein neues Genre schaffen musste. Im Jahr 1961 veröffentlichte er unter dem Titel «Le Soleil placé en abîme» eine Auswahl aus einem größeren Dossier. Darin handelt er von der Notwendigkeit, ein neues, eigenes Genre zu erfinden, dem er, um es als Novum zu kennzeichnen, an dieser Stelle den Namen *objeu* gibt. Er bemerkt dazu: «Nous avons toujours pu penser du Soleil avoir quelque chose à dire, et certes ne pouvoir l’écrire sans inventer quelque genre nouveau, comme nous ne pouvions non plus imaginer *a priori* ce nouveau genre, dont il eût fallu qu’il se formât au cours de notre travail...»<sup>9</sup> Erst im Lauf der Arbeit würde es zur Herausbildung einer solchen Schreibgattung kommen. Strenggenommen hatte Ponge das Denken in fixen literarischen Genres damit an ein Ende geführt. Dass Autoren die Notwendigkeit empfanden, in kurzen Notizen zu schreiben,

<sup>7</sup> Derrida (1988: 31).

<sup>8</sup> Derrida (1988: 29 f.).

<sup>9</sup> Zitiert nach dem philologischen Kommentar von Thomas Schestag zu seiner Neuausgabe des Bandes «L’Opinion changée quant aux fleurs», a. a. O., S. 246.

ist natürlich nichts Neues; für den deutschen Sprachraum denkt man sofort an Georg Christoph Lichtenberg und seine Sudelbücher, Friedrich Schlegel und seine Athenäums-Fragmente, Friedrich Nietzsche und seine Skizzen, Ludwig Hohl und seine in knappe Form gegossene Denkprosa und nicht zuletzt an Jürgen Becker und sein Spiel mit der Auflösung von Formen der Prosa und Lyrik. Hans Magnus Enzensberger hat in diesem Sinn von seinem Kollegen Jürgen Becker lediglich von einem „Autor von Texten“ sprechen wollen, weil ihm das Wort Schriftsteller unangemessen für ihn und allzu sehr an konventionelle Vorstellungen und rigide formale Festlegungen gebunden schien.

Der Verweis auf Derrida ist für eine Lektüre des Werks von Ponge auch darum hilfreich, weil dessen Schreiben als Arbeit der Dekonstruktion begriffen werden kann, wie der Philosoph sie exemplarisch vorgeführt hat. In seinem Nachwort zu seiner Ausgabe des Konvoluts « L'Opinion changée quant aux fleurs » erwähnt Thomas Schestag, dass Ponge die « Essais » von Michel de Montaigne gelesen und sich daraus einen Satz notiert hat, den er in seinem eigenen Zusammenhang interessant fand. Er lautet: « J'ajouste, mais je ne corrige pas »<sup>10</sup>. Offenbar um seine Trouvaille als solche hervorzuheben, notiert Ponge: « Je lis Montaigne, que je n'avais pas lu »<sup>11</sup>. Und wie Ponge diesen Satz Montaignes liest, macht seine Auffassung von einem philosophisch bewussten poetische Schreiben als Dekonstruktion deutlich. Thomas Schestag bemerkt hierzu: „Ponge hat also den Satz « J'ajouste, mais je ne corrige pas » aus Montaignes Essais exzerpiert und (kaum abweichend) unter der Wendung « pour se corriger, il faut ajouter » als Inbegriff des Schreibens der Pflanzen, also *schriftlichen* Ausdrucks überhaupt, insofern die Pflanzen (wie Montaigne) nicht im Hinblick auf *mündlichen* Ausdruck schreiben, seinem Prosastück « Faune et flore », das ein Jahr später (1942) in « Le Parti pris des choses » erschien, eingetragen. Als einen (unscheinbaren) Zusatz, der korrigierend so in Montaignes Auskunft eingreift, dass der Zusatz nicht mehr in Kontrast zur Korrektur steht, sondern als ein Synonym. Erst der Zusatz, der nicht ins Geschriebene eingreift, sondern über das Geschriebene hinaus, greift den Schein unantastbarer Gegebenheit alles geschriebenen, schriftlichen *Ausdrucks* an. Erst der Zusatz korrigiert.“<sup>12</sup> Anders als Montaigne meinte, hat der Zusatz für Ponge durchaus verändernde Rückwirkung auf das Erstgesagte. Der Zusatz korrigiert durchaus das bereits Geschriebene. Damit ist aber der Begriff der Schrift im Sinne Derridas verwendet, d. h. er dekonstruiert die Kategorie eines Ersten und Ursprünglichen, welches nun, qua Hinzufügung eines Zweiten, in Rang und Sinn modifiziert wird.

<sup>10</sup> Ponge/Schestag (2019: 282).

<sup>11</sup> Ponge/Schestag (2019: 284).

<sup>12</sup> Ponge/Schestag (2019: 284).



Im Mai 1941 hält sich Ponge in einer Uferlandschaft der Loire auf. Das Erlebnis der Natur und insbesondere des Flusses wird auch hier zum Anlass für ihn, über sein Schreiben nachzudenken. Er nimmt sich vor, immer wieder neu für die Gegenstände offen zu sein und sie als prinzipiell brut zu begreifen, als etwas Rohes, Unbearbeitetes, Formloses, was erst der Formgebung und Formulierung durch ihn bedarf, weil es noch nie endgültige Form und endgültigen sprachlichen Ausdruck gefunden hat. Dabei kommt in seinen Aufzeichnungen aus dieser Gegend auch der dekonstruktivistische Gedanke wieder zum Tragen. Die Absicht, dem Ding literarisch zu entsprechen, muss für ihn notwendigerweise eine unabsehbare Entfaltung von Differentialität zur Folge haben. Er schreibt:

En revenir toujours à l'objet lui-même, à ce qu'il a de brut, de *différent* : différent en particulier de ce que j'ai déjà (à ce moment) écrit de lui.

Que mon travail soit celui d'une rectification continue de mon expression (sans souci *a priori* de la forme de cette expression) en faveur de l'objet brut.

Ainsi, écrivant *sur* la Loire d'en endroit des berges de ce fleuve, devrai-je y replonger sans cesse mon regard, mon esprit. Chaque fois qu'il aura *séché* sur une expression, le replonger dans l'eau du fleuve.<sup>13</sup>

Alles je von ihm Geschriebene reicht für den Autor nicht hin, um dem Gegenstand zu entsprechen, der ihn zu einer unablässigen, unabschließbaren Differentialität des sprachlichen Ausdrucks herausfordert. Jeder von ihm einmal geschriebene Satz bedarf im Sinn seiner Montaigne-Interpretation einer Korrektur, die das Gesagte dekonstruiert und in seiner Bedürftigkeit erweist, durch Zusätze ergänzt zu werden. In dieser Situation kommt Ponge der Anblick der dahinströmenden Loire sehr gelegen, und er erkennt, dass sein Schreiben über die Loire ein Schreiben sein muss, das sich dem Fluss selber ähnlich macht. Zu diesem Zweck will er beständig seinen Blick und seinen Geist in die treibenden Fluten versenken, um seine Schrift zu erfrischen und zu verhindern, dass sie erstarrt, sich gleichsam aus dem Strömen stets neuer Differenzen herauszieht und somit austrocknet. Mit «*sécher*» verwendet Ponge einen Ausdruck aus dem Argot, der etwas wie „versagen, nicht weiterwissen“ meint. Zugleich ist der Ausdruck polysemisch verwendet und bedeutet „austrocknen“.

Wir sprechen von Ponge üblicherweise als von einem Dichter. Das ist er zweifellos auch, jedoch einer, der das herkömmliche Dichtertum in Frage stellt. Er lässt nicht nur die Philosophie hinter sich, sondern ebenso ein Dichtertum, das sich mit der Erfindung schöner Bilder begnügt. In diesem Sinn liest sich eine Passage aus seiner «*Ode inachevée à la boue*». Nachdem der Autor eine Vielzahl

<sup>13</sup> Ponge (1976: 9-10). Von Henri Michaux gibt es übrigens einen in seiner Intention ähnlichen Text. Michaux imaginiert dort eine magische Praxis, die den Autor zu seiner Vereinigung mit der Schelde führen soll, die durch Belgien fließt („Magie 1“). Siehe dazu Geisler (2020).

wunderbarer poetischer Hinwendungen zum Phänomen des Schlamms schriftlich festgehalten hat, bleibt bleibt die Ode unvollendet aus gutem Grund. Hier der Text dieser Passage:

Elle passe – et c'est réciproque – au travers des escargots, des vers, des limaces –  
comme la vase au travers de certains poissons : flegmatiquement.

Man äußert sicher kein Fehlurteil, wenn man diese Passage zum Schönsten zählt, was Ponge geschrieben hat. Seine Intention, sowohl den anvisierten Gegenstand als auch das eigene Schreiben darüber im Schweben zu belassen, ist hier vollauf geglückt. Der herkömmliche Dichter hätte für den Schlamm Metaphern gewählt wie zum Beispiel Lasso, Efeu oder am Boden liegender Ringer, Bilder, die sich einem ersten Blick anbieten mögen. Aber Ponge will einen Schritt weiter gehen und gar nicht Dichter in diesem Sinn sein – keiner, der mit seinen Metaphern schnell bei der Hand ist. Er will dem Schlamm, heißt es, seine Chance lassen, d. h. sich durch keine Formulierung festlegen, sondern die Möglichkeit offen lassen, zu Formulierungen anzuregen, an die augenblicklich noch niemand denken kann. Der Schlamm mag zu Gestaltungen verführen, aber jede Gestaltung muss enttäuschend bleiben. Das ist die Schweben, die Ponge meint, und um deretwillen diese Ode, stellvertretend für seine anderen Texte, unvollendet bleiben muss. Bemerkenswert ist an diesen Sätzen überdies, dass Ponge das Buch selbst in Frage stellt. Derrida hat ja als Philosoph das Ende der Epoche des Buchs eingeläutet, wobei Hegel für ihn eine Figur des Übergangs war, die die Geschlossenheit denkerischer Systeme noch einmal versucht und zugleich bereits aufgebrochen hatte. Hegel, schreibt er in der « Grammatologie », habe zwar noch einmal die Totalität der Philosophie des Logos resümiert und die Eschatologie der Parusie „der bei sich seienden unendlichen Subjektivität zugeschrieben“<sup>14</sup>, aber andererseits zugleich schon die irreduzible Differenz gedacht. Hegel fasst also noch einmal die Tradition in sich zusammen und öffnet sie zugleich hin zur *écriture*. Derrida formuliert darum: „Hegel ist der letzte Philosoph des Buches und der erste Denker der Schrift.“<sup>15</sup> Für Ponge ist Schreiben von einer ähnlichen Kritik des Buchs beseelt. Er sucht es als Akt der Verlebendigung, der die alt-hergebrachten Formen von Überlieferung in Frage stellt und dazu einlädt, die neu gewonnene Offenheit weiter zu denken und weiter zu führen. Dieser Akt ist nämlich auch aus den philosophischen Zusammenhängen herausgesprungen, in denen sich Derrida – trotz seiner Hellsicht dem bewunderten Werk von Ponge gegenüber – doch noch immer bewegt.

Trotz der genannten dekonstruktivistischen Tendenz ist bei Ponge jedoch eine erhebliche Spannung zwischen Dekonstruktion und jener Faszination für das

<sup>14</sup> Derrida (1974: 47).

<sup>15</sup> Derrida (1974: 48).

*propre*, die Derrida aufgedeckt hat, nicht zu übersehen. Das *propre* sollte Reinheit und Selbstsein verkörpern, also jenes Ziel der dichterischen Schrift darstellen, in welchem zum Ausdruck gelangte, was dem Dichter wie der Sache gleichermaßen unverwechselbar eigen wäre und durch dessen Signatur besiegelt werden sollte. In folgenden Versen von Ponge wird dieses Ansinnen der Reinheit abermals deutlich. Es handelt sich um einen Auszug aus einer Textfolge mit dem Titel «L'Œuillet», die also der Beschreibung und Feier der Nelke gewidmet ist. Er lautet

À bout de tige, hors d'une olive, d'un grand souple de feuilles, se déboutonne le luxe  
merveilleux du linge.

Œuillets, ces merveilleux chiffons.

Comme ils sont propres.<sup>16</sup>

Oben am Stängel der Nelke kommen aus einem olivenförmigen Kelch die Blütenblätter hervor, die dem Dichter wie ein wunderbares Tuch vorkommen, das etwas Luxuriöses an sich hat. Es ist wie Chiffon, das als Seidenchiffon auch gerne für Abendkleider verwendet wird. Diesen Nelken nun wird nicht nur ein Höchstmaß an Reinheit zugesprochen, das der Dichter bewundert («Comme ils sont propres»), sondern ebenso eine ihnen eigene «rage d'expression»; sie scheinen frei heraus, hemmunglos, ihre eigenen Gedanken zu äußern («déboutonner» heißt laut Littré «dire sans réserve ou réticence ce qu'on pense»).

Wir kommen auf dieses Phänomen absoluter Reinheit und absoluten Selbstseins, die jeder Vermitteltheit entbehren können sollen, später noch einmal zurück, wenn wir – zusammen mit Thomas Schestag – eine zentrale Tradition nennen, in der es gleichfalls beschworen worden ist. Zunächst wollen wir uns aber noch mit einem Text (einem Gedicht? einem Prosatext?) beschäftigen, der weitere Aufschlüsse darüber geben kann, wie tief Ponges Dichtung der Philosophie gegenüber verpflichtet ist. Er stammt aus der Sammlung «Lyres» und trägt einen Titel, der, wie der Dichter vermerkt, von Georges Braque übernommen ist, mit dem er zusammengearbeitet hat:<sup>17</sup>

*L'objet*

*c'est la poétique*

Le rapport de l'homme à l'objet n'est du tout seulement de possession ou d'usage.  
Non, ce serait trop simple. C'est bien pire.

Les objets sont en dehors de l'âme, bien sûr; pourtant, ils sont aussi notre plomb  
dans la tête.

Il s'agit d'un rapport à l'accusatif.

\*

---

<sup>16</sup> Ponge (1976: 60).

<sup>17</sup> Ponge (1980: 150-153).

L'homme est un drôle de corps, qui n'a pas son centre de gravité en lui-même.  
 Notre âme est transitive. Il lui faut un objet, qui l'affecte, comme son complément direct, aussitôt.  
 Il s'agit du rapport plus grave (non du tout de *l'avoir*, mais de *l'être*).  
 L'artiste, plus que tout autre homme, en reçoit la charge, accuse le coup.

\*

Par bonheur, pourtant, qu'est-ce *l'être*? – Il n'est que des façons d'être, successives. Il en est autant que d'objets. Autant que de battements de paupières.  
 D'autant que, devenant notre régime, un objet nous concerne, notre regard aussi l'a cerné, le discerne. Il s'agit, dieux merci, d'une « discrétion » réciproque; et l'artiste aussitôt touche au but.  
 Oui, seul l'artiste, alors, sait s'y prendre.  
 Il cesse de regarder, tire au but.  
 L'objet, certes, accuse le coup.  
 La Vérité se renvole, indemne.  
 La métamorphose a eu lieu.

\*

Ne serions-nous qu'un corps, sans doute serions-nous en équilibre avec la nature.  
 Mais notre âme est du même côté que nous dans la balance.  
 Lourde ou légère, je ne sais.  
 Mémoire, imagination, affects immédiats, l'alourdissent; toutefois, nous avons la parole (ou quelque autre moyen d'expression); chaque mot que nous prononçons nous allège. Dans *l'écriture*, il passe même de l'autre côté.  
 Lourds ou légers donc je ne sais, nous avons besoin d'un contrepoids.

\*

L'homme n'est qu'un lourd vaisseau, un lourd oiseau, sur l'abîme.  
 Nous l'éprouvons.  
 Chaque « battibaleno » nous le confirme. Nous battons du regard comme l'oiseau de l'aile, pour nous maintenir.  
 Tantôt sur le sommet de la vague, et tantôt croyant nous abîmer.  
 Éternel vagabonds, du moins tant que nous sommes en vie.  
 Mais le monde est peuplé d'objets. Sur ses rivages, leur foule infinie, leur collection nous apparaît, certes, plutôt indistincte et floue.  
 Pourtant cela nous suffit à nous rassurer. Car, nous l'éprouvons aussi, chacun d'eux, à notre gré, tour à tour, peut devenir notre point d'amarrage, la borne où nous appuyer.  
 Il suffit qu'il fasse le poids.  
 Plutôt que de notre regard, c'est alors l'affaire de notre main, – qu'elle sache filer la manœuvre.

\*

Il suffit, dis-je, qu'il fasse le poids.  
 La plupart ne font pas le poids.  
 L'homme, le plus souvent, n'étreint que ses émanations, ses fantômes. Tels sont les objets subjectifs.

Il ne fait que valser avec eux, chantant tous la même chanson ; puis s'envole avec eux ou s'abîme.

\*

Il nous faut donc choisir des objets véritables, objectant indéfiniment à nos désirs. Des objets que nous rechoisissons chaque jour, et non comme notre décor, notre cadre ; plutôt comme nos spectateurs, nos juges ; pour n'en être, bien sûr, ni les danseurs ni les pitres.

Enfin, notre secret conseil.

Et ainsi composer notre temple domestique :

Chacun de nous, tant que nous sommes, connaît bien, je suppose, sa Beauté.

Elle se tient au centre, jamais atteinte.

Tout en ordre autour d'elle.

Elle, intacte.

Fontaine de notre patio.

Der Titel des Texts « L'objet, c'est la poétique » deutet darauf hin, dass der Gegenstand des Dichters maßgeblich für dessen Poetik verantwortlich sein muss. Was kann der Dichter vom Gegenstand erfahren und lernen, was Einfluss auf sein eigenes Schaffen haben muss? Zunächst einmal: es kann um keine Inbesitznahme des Gegenstands gehen, auch nicht um seinen Gebrauch. Er ist der Welt der Ökonomie, der Technik und Verwertung entzogen. Er befindet sich in einem Außerhalb der Seele, stellt etwas Unabhängiges von ihr dar, bildet aber gleichwohl im Kopf des Künstlers ein Gewicht, das dieser bemerkt. Und er will es bemerken, weil seine Bezogenheit auf ein Objekt unvermeidlich ist, weil die Beziehung im Akkusativ – die Bezogenheit auf ein Objekt – zum menschlichen Wesen gehört. Der Künstler ist jemand, der sich dieses Sachverhalts bewusst ist und sich über ihn Gedanken macht.

Zweiter Absatz. Das menschliche Wesen ist also immer in ein transitives Verhältnis eingebunden, er zielt permanent auf etwas ab. Er bedarf dieses Objektes als seiner notwendigen Ergänzung, und zwar als einer Ergänzung, die affektiver Art ist und ihn gefühlsmäßig berührt. Wie gesagt, kann es dabei nicht darum gehen, den Gegenstand in Besitz nehmen zu wollen, sondern ihn im Zusammenhang des Seins zu erfahren. Der Künstler weiß, dass er für diese Erfahrung, anders als andere Menschen, besonders empfänglich ist.

Drittens. Was hat es mit diesem Zusammenhang des Seins auf sich? Ponge stimmt hier in die Kritik Martin Heideggers ein, der in allen seinen Schriften die traditionelle Metaphysik zu überwinden bzw., in seiner Ausdrucksweise, zu „verwinden“ gesucht hat. Sein sollte für Heidegger nichts mehr sein, was Gegenstand einer Vorstellung werden konnte, wie es sonst in der abendländischen Philosophie üblich gewesen war. Er mochte sich fortan nur noch eine Philosophie vorstellen bzw. praktizieren, die dem Willen zu einer Vergegenwärtigung

des Seins *en bloc* entsagt hätte. Dieser Wille, das hat er in seinem Buch zu Friedrich Nietzsche deutlich gemacht, war in seinem Kern der Wille zur Macht, der für ihn in der modernen Technik und dem unbedingten Herrschaftswillen des menschlichen Subjekts zu seinem Höhepunkt gekommen war. Das Sein – wenn es also überhaupt ein Es ist – kann sich für Ponge darum allein in der Sukzessivität seiner Augenblicke dem Künstler offenbaren. Der Kontinuität der Momente entspricht auf der Seite des Künstlers eine unabsehbare Folge von Augenblicken – er wird immer wieder neu die Augen aufschlagen müssen. Er nimmt also einen Gegenstand ins Auge, umzingelt ihn förmlich, um ihn im Unterscheiden zu erkennen. Seine Erkenntnis verallgemeinert also nicht wie das herkömmliche Denken, sondern verdankt sich seinen Einblicken in Differentialität. Dieser Vorgang – und Ponge möchte den Göttern dafür danken, an die er nicht mehr glaubt – ist dabei von Taktgefühl und Diskretion geprägt; etwas wie Reziprozität zwischen Betrachter und Ding stellt sich ein, und der Künstler ist an das ersehnte Ziel gelangt. Er hat Feuer gefangen für sein Objekt, ohne dass die in Majuskel gesetzte Wahrheit dabei Schaden genommen hätte. Sie entweicht. Sie muss unbeschadet davonfliegen, weil Ponge in seiner Übereinstimmung mit Heidegger das metaphysische Denken eines Ganzen ja für obsolet erklärt. Aber eine Metamorphose ereignet sich, heißt es zum Ende des Absatzes. Ponge erklärt sich an dieser Stelle nicht weiter, aber der Hinweis auf eine Verwandlung ist bedeutsam. Vielleicht ist es sogar die Verwandlung schlechthin, auf die es ankommt («*La métamorphose a eu lieu*»). Was hat sich verwandelt? Differenzierung hat stattgefunden – das Objekt, aber auch der Dichter kann mit ihr zu sich selbst gefunden haben.

Viertens. Der Mensch, und vorab der Künstler, bekennt sich als Seelenwesen, das weiß, dass es eines Gegengewichts bedarf. Es ist dabei selbst von Gewicht, weil in ihm Erinnerungen und Fähigkeiten zu Phantasie und Einbildung abgespeichert sind ebenso wie unmittelbare Empfindungen ihm Schwere verleihen. Der Künstler bzw. Dichter empfindet dieses Gewicht als wohltuend, sogar als eigene Kraft; was immer er schafft oder schreibt, wirkt erleichternd auf ihn. Beim Schreiben entspringt diese Erleichterung sogar «*de l'autre côté*», ist also durch Anschauung des Objektes vermittelt. Wir haben also – auch um dieses Glücks willen – stets ein Gegengewicht in der Außenwelt nötig.

Fünftens. Künstlerisches Schaffen hat auch mit Selbsterhaltung zu tun, ein Verhalten, das bereits die Stoiker als notwendig empfunden haben. Der Mensch ist Schiff oder Vogel, ständig von Abgrund und Sturz bedroht. Auseinandersetzung ist erforderlich, um Gleichgewicht zu halten. Ponge spricht von «*battibaleno*» und spielt damit auf die italienische Redewendung «*in un battibaleno*» an, die ein blitzartiges Ereignis meint («*baleno*», der Blitz) und mit „im Handumdrehen“ übersetzt werden kann. Das Geschick des Künstlers steht sozusagen in jedem Augenblick auf des Messers Schneide; trotzdem kann

das menschliche Bedürfnis nach Absicherung durch die Vielzahl möglicher Beobachtungen befriedigt werden. Das Schiffchen des Ich vermag sich an irgendeinem Halt festzumachen, sich irgendwo zu verankern. Dazu reicht es aus, dass das Gegenüber, das Objekt, von Gewicht ist. Danach ist es Sache der Hand, die die Impulse des Schaffenden ausführt. Abermals geht es nicht um Theorie, wie sie Sache der Philosophen ist, um keine Schau einer Ganzheit, sondern um den beherzten Vollzug von Schrift oder die souveräne Führung des Pinsels.

Sechstens und siebtens. Diese poetologischen Ausführungen dürften genügen, um deutlich gemacht zu haben, dass der Künstler nach seinem eigenen Gewicht suchen muss, das für seine Arbeit Voraussetzung ist. Meistens, heißt es im Text, bekommt der Mensch in seiner eingeeengten Subjektivität nichts anderes als seine eigenen Emanationen (Ausdünstungen!) und Phantome zu fassen, und nicht die Objekte, so wie Ponge sie versteht. Also ergeht an seine Leser – die selbst in seinem Sinn arbeiten wollen – die Aufforderung, sich wahrhafte Objekte zu suchen, solche, die unseren eigenen Wünschen Widerstand entgegensetzen (« objecter ») und zu beharrlicher Arbeit der Differenzierung auffordern. Wiederum kommt der Dekonstruktivismus ins Spiel, der ja selbst bereits bei Heidegger in die Schule gegangen ist, insofern die Schrift – Derridas *écriture*, wie er sie seinerzeit in der « Grammatologie » ausgerufen hatte – sich gegen jede Tendenz stellt, einen bestimmten Sinn als letztgültigen behaupten zu wollen. Zu erinnern ist daran, dass der französische Philosoph den eigentlichen Sinn von Schrift als deren Metamorphosität bestimmt hatte, als deren Vermögen, eine Metapher immer wieder durch eine andere zu ersetzen<sup>18</sup>. An anderer Stelle hatte er vom „indefiniten Prozess der Supplementarität“<sup>19</sup> gesprochen, der etwa mit Jean Jacques Rousseau, allmählich an die Stelle des überkommenen Logozentrismus getreten war. Ponge fordert in diesem Sinn dazu auf, sich seine Gegenstände Tag für Tag wieder neu zu suchen, wobei sie jedoch nicht als Schmuck oder Rahmen missverstanden werden dürfen, d. h. als Gegenstände, die lediglich zu Schmuck und ästhetischem Beiwerk bzw. zu einem bleibende Sicherheit verleihenden Rahmen geraten sollen. Vielmehr sollen sie als Herausforderung begriffen werden, der der Künstler sich zunächst einmal stellen und dann in seiner Arbeit entsprechen muss. Nicht wir sind die Schauenden und schon gar nicht die Theoretiker, sondern wir selbst sind die ins Visier Genommenen und Gerichteten. Abschließend erteilt Ponge diesen Rat: es gelte, sich auf die eigene innere Schönheit zu konzentrieren, von der er annimmt, dass sie in jedermann verborgen schlummert. Sie gilt es zu suchen, obschon sie niemals zur Gänze erreicht wird. Sie ist die Quelle, heißt es, in unserem Innenhof.

---

<sup>18</sup> Derrida, (1974: 31).

<sup>19</sup> Derrida, (1974: 281).

Die Modernität des Ansatzes von Ponge erweist sich nicht zuletzt auch darin, dass der Autor in letzter Konsequenz die Möglichkeit einer Dichtung denkt, die sich jeder Sinnhaftigkeit begeben und am reinen Gestus ihres Vollzugs genug hat. In seinem Text « Hors des significations » aus dem Band « Pratiques d'écriture ou l'inachèvement d'écriture » stellte er eine theoretische Überlegung in diesem Sinn an. Alles Schreiben scheint bisher von der Überzeugung bestimmt gewesen zu sein, dass es Sinn auszudrücken gelte – « Jusqu'à présent les poètes, les écrivains ont presque tous tenu à < dire quelque chose >. »<sup>20</sup> Ponge denkt an dieser Stelle dagegen an Gedichte, die sich bemühen, « pour faire jouer les expressions presque en dehors de leurs significations »<sup>21</sup>. Während das Vergnügen der Autoren meist ein logisches sei, d. h. sich am Finden und Ausdrücken von Sinn ergötze, denkt er auch an die Möglichkeit eines literarischen Vergnügens « qui paraît capable de prendre les mots de plus haut, de les considérer non plus comme signes [...] mais de les considérer comme chacun un objet, une trace noire sur le papier, une suite de sons dans le vent, en pensant le moins possible à ce qu'ils < veulent dire >. »<sup>22</sup> Ponge denkt an etwas wie einen gestischen Vollzug von Schrift, der sich von traditioneller Sinnschwere befreit hätte und sich subjektiven Impulsen zu überlassen vermöchte.

Ponge, das lässt sich vielleicht noch hinzufügen, befindet sich damit mit vielen anderen Künstlern der Avantgarde in Einklang – etwa mit Henri Michaux, den ja die Kritik der Sprache zur gleichzeitigen Ausübung gestischer Tuschmalerei führte –, und überhaupt in der Bestrebung, die gerade innerhalb der Tradition der französischen Literatur lastende bombastische Rhetorik zu überwinden; Ponge wollte anschreiben « contre la parole, la parole éloquente »<sup>23</sup>. Man muss aber auch feststellen, dass er mit seiner avancierten Poetik an eine Grenze hin zu theologischen Überlegungen gerät, die er, obwohl er aus einer hugenottischen Familie stammte, für sich strikt abgelehnt hat. Die Theorie einer sinnfernen Sprache hat im 20. Jahrhundert jedoch, wie man sich erinnert, auch Vertreter gekannt, die sie noch einmal im Zusammenhang theologischer Traditionen denken wollten. Walter Benjamin kommt in seinem Aufsatz „Die Aufgabe des Übersetzers“ abschließend auf Friedrich Hölderlins Übersetzungen zu sprechen, von denen er insbesondere diejenigen der beiden Sophokleischen Tragödien als beispielhaft hervorhebt. In ihnen, schreibt er, ist für ihn der Randgang von Textualität hin zu einer Sprachlichkeit vollzogen, die sich immer mehr von Sinnhaftigkeit entfernt und darin heiligen Texten annähert. Benjamin schreibt über die genannten beiden Übertragungen: „In ihnen ist die Harmonie der Sprachen so tief, dass

<sup>20</sup> Ponge (1984: 13).

<sup>21</sup> Ponge (1984: 15).

<sup>22</sup> Ponge (1984: 15f.).

<sup>23</sup> Derrida (1974: 39).



der Sinn nur noch wie eine Äolsharfe vom Winde von der Sprache berührt wird. Hölderlins Übersetzungen sind Urbilder ihrer Form ... Die Sophokles-Übersetzungen waren Hölderlins letztes Werk. In ihnen stürzt der Sinn von Abgrund zu Abgrund, bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren. Aber es gibt ein Halten. Es gewährt es jedoch kein Text außer dem heiligen, in dem der Sinn aufgehört hat, die Wasserscheide für die strömende Sprache und die strömende Offenbarung zu sein.“<sup>24</sup> Benjamin zufolge hatte sich Hölderlin dem Ideal einer heiligen Sprache angenähert, in der Offenbarung und Poesie ineinsgefallen wären. Sie wäre die eigentliche Sprache, die von Sinn ganz befreit wäre. Im genannten Aufsatz hatte er zuvor geschrieben, den Übersetzungen falle wohl die Aufgabe zu, ständig weiter zu wuchern, bis sie „am messianischen Ende ihrer Geschichte“ die reine, wahre Sprache erreicht hätten.

Von Friedrich Hölderlin weit entfernt war Francis Ponge dabei andererseits nicht. Er teilt, was doch deutlich geworden sein sollte, mit dem deutschen Dichter die Sehnsucht nach einer Analogie von dichterischem Wort und Blume. In seinem Kommentar zu « L'Opinion changée quant aux fleurs » hat Thomas Schestag auf diese Verwandtschaft hingewiesen. Er zitiert eine Stelle aus dem Homburger Folioheft, in dem der Dichter handschriftlich manches festgehalten hatte, was er zu seinen späten Gesängen umarbeiten sollte, aber auch vieles Unvollendete, was elliptisch geblieben ist. Diese Stelle lautet, und Schestag vermerkt im Blick auf das Faksimile, das er vor Augen hat, sie seien „fast wie aus loser gelockerer Hand entlassen, über das Blatt verteilt“ und der Dichter habe sie „aus dem Blatt sprießen lassen“:

Blumen giebt, es,  
Nicht von der Erde gezeugt, , von selber  
Aus lokere[m] Boden sprossen die,<sup>25</sup>

In der Elegie „Brod und Wein“ Hölderlins finden sich dann diese bekannten Zeilen, die Schestag ebenfalls zitiert:

So ist der Mensch; wenn da ist das Gut, und es sorget mit Gaaben  
Selber ein Gott für ihn, kennet und sieht er es nicht.  
Tragen muss er, zuvor; nun aber nennt er sein Liebstes,  
Nun, nun müssen dafür Worte, wie Blumen, entstehn.<sup>26</sup>

Beide Zitate sprechen von Hölderlins Ideal einer Selbstursprünglichkeit, die keine menschliche mehr sein kann. Die Stelle aus „Brod und Wein“ greift das Thema der göttlichen Gabe auf, das für Hölderlins Werk insgesamt überaus zentral war, wie ich an anderer Stelle aufgezeigt habe.<sup>27</sup> Der Mensch, heißt es hier,

<sup>24</sup> Benjamin (1972: 21).

<sup>25</sup> Ponge/Schestag (2019: 269).

<sup>26</sup> Hölderlin (1976: 250).

<sup>27</sup> Geisler (2013).

sei für die göttlichen Gaben ist der Mensch zumeist weder aufmerksam noch dankbar, selbst wo sie ergingen, und er müsse zunächst einmal „tragen“, vieles ertragen und Irrnisse bestehen. Dann aber möchte er doch sein „Liebstes“ nennen. Mit dem Liebsten, für das Hölderlin Worte wie Blumen entstehen lassen möchte, sind wohl die griechischen Götter gemeint, die er in seiner Gegenwart vermisst und noch immer verehrt, wie aus der nächsten Strophe hervorgeht. Den Göttern kann einzig und allein ein selbstursprüngliches Wort angemessen sein. Hinzufügen könnte man noch den ebenfalls bekannten Vers aus dem späten Gesang „Der Rhein“, der dessen Quelle mit diesen Worten verherrlicht: „Ein Räthsel ist Reinentprungenes. Auch / Der Gesang kaum darf es enthüllen“.<sup>28</sup>

Diese Idee einer voraussetzungslos sprießenden Blume und eines ebenso voraussetzungslosen dichterischen Worts findet sich ja eben auch bei Ponge, wie wir in der Bedeutung gesehen haben, die er dem Wort *propre* beimisst. Dass er selbst Dichtung in den Rang göttlicher Rede hätte erheben wollen, war ihm im aufgeklärten 20. Jahrhundert natürlich nicht mehr möglich. Er führt sein Dichten an Hölderlin heran, ohne dessen letzten Schritt zu vollziehen. In jedem Fall aber ist er auch für heutiges Schreiben noch überaus anregend, und seine Wiederentdeckung wäre unbedingt angezeigt.

## Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Gesammelte Schriften. Band IV, 1: Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen. Hg. von Tilmann Rexroth. Frankfurt/Main.
- Beugnot, Bernard (1990): Francis Ponge: Œuvres. Paris.
- Collot, Michel (1991): Francis Ponge entre mots et choses. Paris.
- Derrida, Jacques (1974): Grammatologie. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt a. M. 1974.
- Derrida, Jacques (1988): Signéponge. Paris.
- Farasse, Gérard (1996): L'âne musicien. Sur Francis Ponge. Paris.
- Farasse Gérard (2011): Francis Ponge. Profession: artiste in prose. Paris.
- Geisler, Eberhard (2013): Hölderlin und die Gabe. In: International Yearbook for Hermeneutics. Internationales Jahrbuch für Hermeneutik. Band 12. 220-255.
- Geisler, Eberhard (2020): Auf dem Weg zum Action Painting. Die Kurzprosa von Henri Michaux. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen. Band 257. 104-117.
- Gleize, Jean-Marie (1988): Francis Ponge. Paris.
- Hölderlin, Friedrich (2000): Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Band 8: Gesänge II. Hg. von D. E. Sattler. Frankfurt a. M.
- Pierrot, Jean (1993): Francis Ponge. Paris.

<sup>28</sup> Hölderlin (2000: 621).

Ponge, Francis (1976): *La rage de l'expression*. Paris.

Ponge, Francis (1980): *Lyres*. Paris.

Ponge, Francis (1984): *Pratiques d'écriture ou l'inachèvement perpétuel*. Paris.

Ponge, Francis (1986): *Einführung in den Kieselstein und andere Texte*. Französisch und deutsch. Übertragen von Gerd Henniger und Katharina Spann. Frankfurt a. M.

Ponge, Francis (2019): *L'Opinion changée quant aux fleurs*. Änderung der Ansicht über Blumen. Hg., aus dem Französischen übersetzt, mit einem Kommentar und einem Essay versehen von Thomas Schestag.





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Hühn, Peter: Wallace Stevens: Lyrisch Philosophieren.

In: IZfK 5 (2022). 485-503.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-3497-54ae

**Peter Hühn (Hamburg)**

## **Wallace Stevens: Lyrisch Philosophieren**

*Wallace Stevens: Philosophizing Poetically*

Wallace Stevens is widely regarded as an author whose poetry possesses a particularly close affinity to philosophy, which is usually taken to mean that his poems contain statements of philosophical concepts or propositions. In contrast to this, the following article examines the relation of Stevens's poetry and philosophy with respect not to the contents of his poems but to their sequential structure. This analytic focus is motivated by the observation that the progression of the utterance in a great many of Stevens's poems appears to be modelled on the principles of philosophical argumentation: i.e., that the poems go through a quasi-philosophical process of questioning, reflection, and cognition. As lyric poems, however, they pursue this practical process of thinking and arguing on the basis of the principles of poetic composition. The poems can thus be described as employing two different discourse types at the same time and in interaction with each other: philosophical argumentation, on the one hand, and poetic composition on the other. Accordingly, the following analyses are guided by two questions: first, what aims do the argumentations in the poems pursue and, second, how do the two discourse types interact with each other in that process? Three poems from different periods of Stevens's poetic oeuvre are used as examples: "A High-Toned Old Christian Woman" (1923), "Man Carrying Thing" (1947) and "The Plain Sense of Things" (1954).

*Keywords: philosophy, lyric poetry, argumentation, discourse type, Wallace Stevens, knowledge, insight*

Nach verbreiteter Ansicht unter Literaturwissenschaftlern hat die Lyrik von Wallace Stevens eine besondere und enge Affinität zur Philosophie, nämlich zu philosophischen Ansätzen aus der griechischen Antike (Plato, Aristoteles), der



Creative Commons Attribution 4.0 International License

deutschen Philosophie (Kant, Nietzsche, Husserl, Cassirer, Heidegger) und dem amerikanischen Pragmatismus (William James) oder aus einer neuen Romantik:<sup>1</sup> “the philosophically most interesting poet to have written in English in the twentieth century”.<sup>2</sup> Diese Affinität wird im Wesentlichen so verstanden, dass man in inhaltlichen Aussagen oder Einstellungen in den Gedichten Ähnlichkeiten zu philosophischen Konzepten oder deren Niederschlag entdeckt (oder zu entdecken behauptet). Im Unterschied zu derartigen Ansätzen untersucht der folgende Beitrag den Zusammenhang von Philosophie und Lyrik bei Wallace Stevens in anderer, sozusagen in praktischer Hinsicht, nämlich auf der Ebene der Strukturierung der Gedichte, d. h. speziell mit Bezug auf die Sequenzierung der sprachlichen Äußerungen in den lyrischen Texten. Diese Untersuchungen sind durch die Beobachtung motiviert, dass sich die Ablaufstruktur zahlreicher Gedichte von Stevens an den Prinzipien philosophischer Argumentation zu orientieren scheint, dass sie sozusagen mit poetischen Mitteln einen quasi-philosophischen Frage-, Reflexions- und Erkenntnisprozess durchlaufen.<sup>3</sup> Der Fokus der Untersuchung ist also nicht die komprimierte Verarbeitung und Wiedergabe bestimmter philosophischer Theoreme oder Konzepte in der Lyrik, sondern der Prozess, die praktische Operation des Denkens und Argumentierens, gewissermaßen des Philosophierens, als Organisationsprinzip für die progressive Sequenzstruktur der Gedichte, also der argumentative Duktus der rhetorischen, lexikalisch-semantisch-syntaktischen Gestaltung der Äußerung des Sprechers in den Gedichten.<sup>4</sup> Diese dem Anspruch nach logische, methodische Argumentationsoperation interagiert nun in der Darstellung in Wallace Stevens’ Gedichten mit poetischen Kompositionsprinzipien. Die Untersuchung ist von der Frage geleitet, in welchem Sinne und mit welchem Ziel eine derartige philosophisch-lyrische Interaktion geschieht. Im Folgenden werden zunächst die (prototypischen) Grundmerkmale dieser beiden Diskurstypen weiter expliziert, ehe dann

<sup>1</sup> Siehe z. B. die Übersicht bei Eeckhout (2007) mit skeptischer Einstellung gegenüber einer zu eindeutigen, einlinigen Beziehung. Ferner, unter anderem: Doggett (1966); Carroll (1987); Leonard/Wharton (1988); Critchley (2005a; 2005b).

<sup>2</sup> Critchley (2005a: 181).

<sup>3</sup> Einen grundsätzlich verwandten Ansatz verfolgt Vendler (2004) in ihrer Rekonstruktion der Denkprozesse in Gedichten von Pope, Whitman, Dickinson und Yeats. Sie betrachtet das Gedicht jeweils “as an exemplification of its own inner momentum rather than as an illustration of a social, philosophical, psychological, rhetorical, or theoretical thesis” (2004: 4).

<sup>4</sup> Es gibt einige Arbeiten zur gezielten Analyse dieser philosophisch-poetischen Verfahrensstruktur in Stevens’ Lyrik. Borroff (1985 [1979]) weist ausführlich auf dies Phänomen hin, führt auch sprachlich-rhetorische Merkmale an, ohne jedoch Analysen von konkreten Gedichten durchzuführen. Darüber hinausgehend diskutieren Brazeal (2007) und Critchley (2005a; 2005b) theoretisch fundiert praktisch dies Phänomen anhand von konkreten Analysen, am Beispiel von “The Ultimate Poem is Abstract” bzw. “An Ordinary Evening in New Haven”.

deren Interaktion in drei Gedichtbeispielen aus verschiedenen Phasen von Stevens' lyrischem Schaffen im Einzelnen darauf hin analysiert wird, wie sich der Diskurstypus Argumentation poetischer Schreibweisen bedient sowie ob – und wie – dieser Reflexionsprozess zu einer Erkenntnis und zu welcher Art von Erkenntnis führt.

### *Vorüberlegungen*

Zur Explizierung der der Analyse zugrundeliegenden Kategorien seien zunächst die prototypischen Merkmale einerseits des philosophischen Diskurses und andererseits des poetischen Kompositionsverfahrens aufgelistet.

Der philosophische Diskurs oder – textlinguistisch gesprochen – die Textsorte Argumentation ist durch folgende Merkmale gekennzeichnet:

1. Die Grundstruktur der Äußerung ist ein zielgerichteter Reflexions-, Erkundungs- und Klärungsprozess. Ausgangspunkt ist eine Frage, ein Problem oder eine Behauptung.<sup>5</sup> Der Prozess besteht dann aus einer Abfolge von Argumentationsschritten – Vermutungen, Begründungen, Widerlegungen, Schlussfolgerungen, Einräumungen, Beweisen etc., sprachlich strukturiert durch logische Partikel, mit bestimmten Satztypen (Fragen, Verneinungen, Konzessionen, hypothetischen Formulierungen etc.).<sup>6</sup> Ziel ist eine Antwort, eine Klärung: eine Erkenntnis, jedenfalls eine genauere Beschreibung der Sachlage. Man kann – idealtypisch – zwei alternative Zielsetzungen bei philosophischen Argumentationsgängen unterscheiden: die Formulierung einer Erkenntnis oder die Einsicht in die Unmöglichkeit einer klaren Erkenntnis.<sup>7</sup>
2. Der Bezug der Argumentationsschritte ist die Ebene des Signifikats, nicht die des Signifikanten: diese ist letztlich irrelevant und spielt keine Rolle. Mit Roman Jakobsons (1960) Kommunikationsmodell gesprochen: es

<sup>5</sup> Dies ist eine stark vereinfachte, kondensierte und rigoros zusammengefasste Aufzählung von Merkmalen der (philosophischen) Argumentation, als Bezug für den Zweck der praktischen Analyse von Argumentationsprozessen in Gedichten. Für ausführlichere und systematische Darstellungen der Theorie philosophischer Argumentation siehe z. B. Hannken-Illjes (2018) und Hardy/Schamberger (2018) sowie grundsätzlich Perelman/Olbrechts-Tyteca (1971), zusammengefasst in Eggs (2006) und Kienpointner (2006).

<sup>6</sup> Es handelt sich um die sprachliche Manifestation einer philosophischen Argumentation in Form von Vertextungsmustern, wie sie von der Textlinguistik beschrieben werden [Hannken-Illjes (2018: 28)]. Zur textlinguistischen Forschung allgemein siehe z. B. das umfassende Handbuch von Brinker/Antos/Heinemann/Sager (2008).

<sup>7</sup> Brazeal (2007).

geht primär um die *referentielle* Funktion, nicht um die *poetische*. Daneben spielt die *konative* Funktion eine Rolle, insofern der Autor den Leser – oder sich – überzeugen und belehren will.

3. Der Sprecher ist identisch mit dem Autor, d. h. der Sprecher verantwortet alles, was er äußert. Die Sprechhaltung ist ernsthaft und sachbezogen.

Der poetische Diskurs, das Lyrische, ist prototypisch durch folgende Merkmale bestimmt:

1. Das Gedicht ist die monologische Äußerung eines Sprechers, der im Sinne der Performativitätsfiktion den Gegenstand dieser Äußerung (und sich selbst) durch den Sprechakt (aus seiner spezifischen Perspektive) allererst konstituiert.<sup>8</sup>
2. Der Sprecher ist prinzipiell nicht identisch mit dem Autor, sondern eine von diesem eingesetzte und von ihm zu unterscheidende Instanz; er kann aber, gemäß entsprechender Signale, mit ihm zusammenfallen. (Dies entspricht der Unterscheidung zwischen fiktional und faktual.)
3. Das Gedicht kommuniziert sowohl auf der Ebene des Signifikats als auch auf der des Signifikanten, d. h. spezifisch durch die Interaktion zwischen beiden.<sup>9</sup> D. h. die semantische Dimension wird durch die sprachliche Materialität moduliert, nämlich durch grammatische, morphologisch-syntaktische und klangliche Strukturen. Mit Jakobson (1960): die poetische und die referentielle Funktion sind beide relevant.

Wenn der Sprecher versucht, die Zielsetzung des philosophischen Diskurses, also Erkenntnis und intellektuelle Klärung, mit den Mitteln des poetischen Diskurses zu erreichen, so ist zu erwarten, dass auf Grund ihrer partiellen Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit (v. a. hinsichtlich der kommunikativen Modalitäten und des Status der Aussagen) Spannungen, eventuell sogar Widersprüche auftreten, vor allem in der Zielsetzung. Es fragt sich, inwiefern unter diesen Bedingungen Gedichte Erkenntnisse vermitteln können und, wenn ja, welcher Art diese sind?<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Hempfer (2011; 2014: 34, 68-70).

<sup>9</sup> Dies scheint auch Zymners (2009: 140) (übermäßig gedrechselte) Definition zu besagen: „Lyrik ist graphische oder phonische Repräsentation von Sprache als Sprachwerk oder Sprachkunstwerk, welche als generisches Display sprachlicher Medialität fungiert und ästhetische Evidenz prozedural konstituiert“.

<sup>10</sup> Dass lyrische Gedichte derartige argumentative Zielsetzungen verfolgen (können), ist von verschiedenen Theoretikern und Philosophen beschrieben oder erläutert worden, von Zymner



*Erstes Beispiel: "A High-Toned Old Christian Woman" (1923)**A High-Toned Old Christian Woman*

Poetry is the supreme fiction, madame.  
 Take the moral law and make a nave of it  
 And from the nave build haunted heaven. Thus,  
 The conscience is converted into palms,  
 Like windy citherns hankering for hymns. 5  
 We agree in principle. That's clear. But take  
 The opposing law and make a peristyle,  
 And from the peristyle project a masque  
 Beyond the planets. Thus, our bawdiness,  
 Unpurged by epitaph, indulged at last, 10  
 Is equally converted into palms,  
 Squiggling like saxophones. And palm for palm,  
 Madame, we are where we began. Allow,  
 Therefore, that in the planetary scene  
 Your disaffected flagellants, well-stuffed, 15  
 Smacking their muzzy bellies in parade,  
 Proud of such novelties of the sublime,  
 Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk,  
 May, merely may, madame, whip from themselves  
 A jovial hullabaloo among the spheres. 20  
 This will make widows wince. But fictive things  
 Wink as they will. Wink most when widows wince.<sup>11</sup>

Diesem Gedicht liegt deutlich eine philosophische These zugrunde,<sup>12</sup> nämlich die Vorstellung von der Fiktionalität sowohl der Dichtung als auch der Religion, wie sie von George Santayana in seiner Schrift "Interpretations of Poetry and Religion" (1900) entwickelt wurde: "poetry is called religion when it intervenes in life, and religion, when it merely supervenes upon life, is seen to be nothing but poetry".<sup>13</sup> Aber es geht im Folgenden nicht um den Nachweis dieses Bezugs

---

(2013: 54-58) zusammenfassend diskutiert unter dem Begriff der philosophischen Funktion der Lyrik. Zymner nennt speziell Schelling („Philosophie der Kunst“, 1802-1805), Hegel („Vorlesungen über die Ästhetik, III. Teil: Die Poesie“; gehalten 1820-1829, gedruckt 1835-1838) und Adorno („Rede über Lyrik und Gesellschaft“, 1957). Eine zeitgenössische Darlegung der philosophischen Funktion von Lyrik findet sich bei Gottfried Gabriel (2015). In all diesen Fällen beziehen sich die Ausführungen im Wesentlichen auf die Zielsetzung, die Konzeption und die Möglichkeit der Vermittlung von Erkenntnis, nicht praktisch auf die poetischen Verfahren, den Prozesscharakter und die Prozessmodalität der philosophischen Argumentation.

<sup>11</sup> Stevens (1990 [1954]: 59).

<sup>12</sup> Siehe z. B. Milton J. Bates (2007: 48-49). – Stevens war persönlich mit Santayana seit seinem Studium in Harvard bekannt.

<sup>13</sup> In diesem Gedicht tritt erstmals der Ausdruck "supreme fiction" (für Dichtung) auf, den Stevens 1942 in "Notes toward a Supreme Fiction" in großer Ausführlichkeit programmatisch als zentral für sein Dichtungskonzept behandelt.

(der offensichtlich ist), sondern um die genaue Untersuchung, *wie* das Gedicht diese Gleichsetzung argumentativ darlegt und begründet und wie es hierbei mit poetischen Mitteln vorgeht.

Der philosophische Diskurs wird dargeboten in der Situation eines dramatischen Monologs: Der Sprecher redet eine Adressatin (“madame”) an, die schon im Titel genauer als “a high-toned old Christian woman” charakterisiert wird, also bestimmt ist durch eine überspannte und traditionalistische christliche Einstellung. Der Schluss des Gedichtes bezieht sich offenbar wiederum auf die Adressatin: hier als Witwe bezeichnet, die leicht schockiert werden kann.

Der Sprecher eröffnet die Argumentation mit einer Proposition, der Behauptung eines Sachverhalts: “poetry is the supreme fiction”, um diese dann direkt gegenüber der Adressatin (1) zu erläutern und zu rechtfertigen. Das heißt, diese besondere Adressatin soll von der Wahrheit der Behauptung überzeugt werden, die sie offenbar provokant findet und ablehnt. Der Fortgang der Äußerung ist – in seinem formalen Ablauf – durch sprachliche Signale (wörtlich wiederholte Imperative und Adverbien) deutlich als Argumentation mit einzelnen Argumenten, Gegenargumenten und Schlussfolgerungen formuliert und kann in folgende Schritte untergliedert werden:

1. take/make/build ... thus ... conscience ... converted (2-5);
2. we agree ... that’s clear (6);
3. take/make/project ... thus ... bawdiness ... converted (6-12);
4. we are ... where we began (13).

Es werden hierdurch zwei aktive Vorgänge, die gedankliche Herstellung zweier Fiktionen vorgestellt und einander gleichgesetzt. Nachdem eingangs Dichtung explizit als “the supreme fiction” (d. h. als höchste und zugleich selbstbewusste Manifestation von Fiktionalität) gesetzt wird, zeichnet der Sprecher zunächst – implizit – die Schaffung der Religion und dann die der Dichtung als absolut parallele Prozesse nach, und zwar als Umsetzung eines je spezifischen Gesetzes (“law”, 2, 7), d. h. eines Ordnungs- und Handlungsprinzips. Die Analogie zwischen beiden Vorgängen wird durch wörtliche Wiederholungen (“take”, “make”, “thus”, “converted”) sinnfällig gemacht, mit gleichzeitiger Benennung des Unterschieds: Die Religion wird auf Moral gegründet (“moral law”, “conscience”, 2, 4), die Dichtung auf das gegensätzliche (“opposing”, 7) Prinzip sinnlichen Vergnügens, provozierend und unverblümt als “bawdiness” (Obszönität), als ungehemmte sinnliche Lust (“unpurged”, “indulged”), benannt (9-10). Die jeweiligen Spezifika der Fiktionen von Dichtung und Religion werden dabei überwiegend indirekt – assoziativ und metonymisch – bezeichnet. Die (christliche) Religion

wird relativ klar mit dem Kirchenschiff (“nave”, 2-3), dem Himmel (“heaven”, 3), Palmen (4, als christlichem Symbol<sup>14</sup>) und Kirchenmusik (“windy cythens hankering for hymns”, 5) verbunden. Die Dichtung wird, parallelisierend, aber stärker verfremdend, mit “peristyle” und “masque” (7, 8) möglicherweise auf Theater anspielend, dann aber analog mit Unterhaltungsmusik (“squiggling like saxophons”, 12) und dem Himmelsraum (“beyond the planets”, 9) sowie wiederum mit Palmen, als allgemeinem Zeichen für Ziel und Erfüllung dargestellt. Und mit Bezug auf das Palmensymbol (“palm for palm”, 12) wird die gemeinsame Fiktionshaftigkeit von Religion und Dichtung noch einmal betont: “we are where we began”, 13), damit die vorher schon vorausgesetzte Zustimmung der Angeredeten zu dieser Gleichsetzung, (“we agree in principle”, 6) hier noch einmal – provokativ – bekräftigt.

In einem letzten Argumentationsschritt wird hieraus nun – mit unterstellter Zustimmung der Angeredeten (“Allow, / Therefore, that ...”, 13-14) – ein Schluss gezogen: die Konsequenz dieser Fiktionen für das Verhalten. In der Beschreibung dieser Konsequenz fallen die beiden Formen der “supreme fiction”, Kunst und Religion, in der “planetary scene”, dem transzendenten Bezugsraum der Fiktionen, zusammen. Die ausführliche Ausmalung des Tanzes und der Musik der “disaffected flagellants” (15) beschreibt – in durchgehender Ambivalenz – den Zusammenfall beider Fiktionskonzepte. Die Flagellanten als solche, mit dem pronominalen Bezug auf die Angeredete (“your”), deuten auf die religiös-moralische Konzeption (Selbstkasteiung als Sündenbuße) und ihre Musik und ihr ekstatischer Tanz auf den Genuss, das künstlerische Vergnügen. Weitere Momente unterstreichen die Ambivalenz: “Disaffected” (15, d. h. illoyal) betont, dass sie in der Genusshaftigkeit der Selbstkasteiung dem asketisch Religiösen untreu werden; in “well-stuffed, / Smacking their muzzy bellies” (15-16) verrät sich ihre unasketische Neigung zu leiblichem Genuss. Die Gleichheit beider Fiktionen wird besonders eklatant in den anschließenden Aussagen herausgestellt: als Stolz auf die “novelties of the sublime” (17) und als Ekstase in der schmerzlosen (“jovial”) Selbstausspeitschung in “whip from themselves / A jovial hullabaloo among the spheres” (19-20), wiederum mit Bezug auf die Transzendenz der Fiktionen (“spheres”). Die lautmalerische Wiedergabe der Rhythmik des Tanzes (“Such tink and tank and tunk-a-tunk-tunk”, 18) macht das künstlerische Moment sinnlich nachvollziehbar (hörbar).

Die Relevanz dieser Momente für den quasi-philosophischen Argumentationsgang, als (mögliche) Schlussfolgerung, wird noch einmal in einer Anrede an

<sup>14</sup> Siegeszeichen, verbunden mit Christi Einzug in Jerusalem, Zeichen der Märtyrer, Pilger mit Palmenzweigen, Palmsonntag etc.

die Adressatin (“madame”, 19) thematisiert: “May, merely may” (19) – poetisch, mit einem deutlich alliterativen Bezug („m“) auf die Signifikantenebene.

Abschließend reflektiert der Sprecher über die mögliche Reaktion der Adressatin auf diesen Argumentationsgang: er sieht ihr schmerzhaftes Zusammenzucken aufgrund der Kränkung ihres Glaubens voraus, was er durch seine Wortwahl mit offensichtlicher sardonischer Freude mutwillig provoziert hat. Die hochgespannte, ältliche Christin wird diese Aufdeckung der Fiktivität ihrer Religiosität und deren quasi-künstlerische Konstitution nicht akzeptieren: “This will make widows wince” (21).

Die beiden abschließenden Sätze bekräftigen die fiktionsbasierte Gleichsetzung von Religion und Dichtung in ihrer Auswirkung auf die Gläubigen: die Fiktion selbst (in ihrer paradoxen, widersprüchlichen Fingierung von dinglicher Realität: “fictive things”) scheint ein geheimes Einverständnis einzufordern (“wink as they will” – “wink” im Sinne von „wissend oder scherzend zublinzeln“), besonders wenn dies die Gläubigen, also solche wie die ältliche Dame, schmerzt (“when widows wince”). Die Formulierung “fictive things/*Wink as they will*”, in ihrem Bezug etwas unklar, kann vielleicht dahingehend gedeutet werden, dass das Fingierte von denen, die es fingieren, insgeheim immer geglaubt wird. Zugleich werden Abschluss und Fazit dieser Argumentation durch die sinnliche Hervorhebung der Signifikantenebene mit besonderer Emphase auf den poetischen Status dieser Aussage versehen: Alliterationen („w“: achtmal in den letzten beiden Zeilen), Wiederholung des kurzen „i“-Vokals (elfmal) und Assonanz im Zeilenschluss: “things”/“wince”. Diese beiden Zeilen stehen in Analogie zur lautmalerischen Wiedergabe des Flagellantentanzes (18), vorbereitet von den Alliterationen („m“) in Z. 19, auch dies die Thematisierung des Poetischen über das Lautmalerische.

Während der Argumentationsgang durchgängig einen deutlichen Bezug auf die Ebene des Signifikats (mit der Abfolge von Argumenten) besitzt, wird ebenfalls durchgängig die Ebene des Signifikanten – also in Form von i. e. S. poetischen Verfahren – mobilisiert, zunehmend in der zweiten Hälfte. Dies geschieht in zweierlei Hinsicht. Zum einen unterstützen prosodische Elemente deutlich die argumentativ vorgenommene Analogie von Religion und Dichtung (lexikalisch und syntaktisch parallelisiert mit “take”, “make”, “convert” etc.). Zum anderen wird durch die Hervorhebung des Sprachmaterials in Form von Klangmustern und Alliterationen, besonders in der Wiedergabe des Musikalischen, der Vergnügens- und Genussaspekt der Dichtung sinnlich vergegenwärtigt. Dies geschieht auch durch die semantische Dunkelheit mancher Wörter, die das Primäre des Signifikats zurückdrängen: z. B. bei den Alliterationen von “peristyle”, “project”, “planet” (7-9), ebenfalls schließlich in den letzten beiden Zeilen (“fictive things”, “wink”).

Insgesamt präsentiert das Gedicht eine philosophische Argumentation mit einem poetischen Verfahren. Es argumentiert für die Richtigkeit der Ausgangsbehauptung als einer Sachaussage und belegt sie zugleich in diesem Text in seiner sinnlichen Gestalt. Dass dies möglich ist, folgt aus dem besonderen Status der Proposition – sie bezieht sich selbst-reflexiv auf sich als Gedicht. Das Gedicht begründet die These nicht nur argumentativ, sondern auch medial, durch die künstlerische Präsentation des Gedankens. Und es begründet die These auch noch aggressiv durch Verunglimpfung der Adressatin als einer offensichtlichen Leugnerin dieser These. Und letztlich und vor allem: Der Argumentationsgang wird als vollendetes Gedicht vermittelt und geschaffen – die Struktur der Argumentation dient zur Strukturierung des Gedichttextes als eines Gedichtes, und zwar dadurch, dass sich die Argumentation nicht völlig in Klarheit auflösen lässt: Es bleiben nicht nahtlos passende, nicht kohärente Elemente stehen, wie “peristyle” und “masque” sowie am Schluss die “fictive things” und “wink”. Das Gedicht sträubt sich – wie es in “Man Carrying Thing” (s. u.) heißt – “almost successfully” gegen “intelligence”. Derartige widerstrebende Elemente und auch die ausbordende Metaphorik passen streng genommen nicht zu einem klar logisch-philosophischen Gedankengang.

*Zweites Beispiel: “Man Carrying Thing” (1947)*

Wallace Stevens’ “Man Carrying Thing” erweckt durch die rhetorische Verwendung von Argumentationspartikeln und -wendungen deutlich den Eindruck einer diskursiven Abhandlung eines Problems im Sinne der Beweisführung für eine Behauptung, eine „Proposition“.

*Man Carrying Thing*

The poem must resist the intelligence Almost successfully. Illustration:	2
A brune figure in winter evening resists Identity. The thing he carries resists	4
The most necessitous sense. Accept them, then, As secondary (parts not quite perceived	6
Of the obvious whole, uncertain particles Of the certain solid, the primary free from doubt,	8
Things floating like the first hundred flakes of snow Out of a storm we must endure all night,	10
Out of a storm of secondary things), A horror of thoughts that suddenly are real.	12
We must endure our thoughts all night, until The bright obvious stands motionless in cold. <sup>15</sup>	14

Die einzelnen Phasen des Argumentationsgangs sind die folgenden. Das Gedicht beginnt mit einer These, nicht eines Sachverhalts, sondern einer Forderung im Sinne einer Wesensdefinition: Damit sich das Gedicht als solches erweist, muss es sich dem Verständnis „etwas“ entziehen. Da diese Forderung in einem Gedicht erhoben wird, muss sie sich bereits auf dieses Gedicht selbst beziehen – d. h. es muss nicht ganz klar sein, was dieses Gedicht (und damit dieser Argumentationsgang) bedeutet, worauf am Schluss der Analyse zurückzukommen ist. Der Begriff „intelligence“ meint Verständnisfähigkeit, die Zugänglichkeit für das menschliche (intellektuelle) Verstehen, also so etwas wie Interpretation. Die Formulierung „successfully“ impliziert, dass dieser Widerstand gewünscht oder gar erforderlich ist: Die partielle Unverständlichkeit des Gedichts, so wird gesagt, ist intendiert, muss erreicht werden, aber eben nur partiell, nicht vollständig.<sup>16</sup>

Der weitere Argumentationsgang wird dann dargeboten als Erläuterung und Begründung für diese These, explizit eingeleitet mit dem Begriff: „Illustration“, der weniger eine logische Begründung als eine Veranschaulichung meint. Diese Art der Klärung, im Sinne von Erläuterung, wird auch lexikalisch im Folgenden – durch die doppelte Wiederaufnahme des Verbs „resist“ (3, 4) – verstärkt, wobei sich zugleich die Ebene von der mental-rationalen Verstehbarkeit zur visuellen Erkennbarkeit verschiebt. Und es werden die Erläuterungen mit Bezug auf zwei (parallele) Phänomene gegeben: auf die Figur eines Mannes und auf das Ding, das er trägt. Die Unterschiede zwischen beiden Beispielen sind vordergründig: Beim Mann bezieht sich die Widerständigkeit auf seine Identität (Menschen besitzen eine unverwechselbare, eigenständige Individualität), bei seinem Gepäck auf dessen Zweck oder Funktion. Dies ist wohl mit „sense“ gemeint: Wenn der Mann etwas trägt, dann hat dies einen Sinn, eine Funktion für ihn; hier geht es nicht um Identität, denn Dinge haben keine Identität, können aber einen Zweck haben. Der „Widerstand“ („resist“) bei diesen Beispielen ist aber gleich motiviert: In Bezug auf den Mann wird dies explizit gemacht: die äußerliche Situation (Winterabend, die relative Sichtbehinderung)<sup>17</sup> verhindert die klare Erkennbarkeit, wer er ist, also seiner Identität; bei seinem Gepäck ist gar nichts zu erkennen („the most necessitous sense“, 5), möglicherweise, weil man nicht hineinblicken kann. Die Situation in den Beispielen impliziert jedoch,

<sup>15</sup> Stevens (1990 [1954]: 350-351).

<sup>16</sup> Cook (2007: 199) liest den Titel als Umschreibung für eine Metapher und deutet das Gedicht entsprechend – ein Musterbeispiel für eine weitgehend willkürliche assoziative Deutung.

<sup>17</sup> «Brune» betont die mangelnde oder eingeschränkte Sichtbarkeit mittels des etwas esoterischen Verweises auf das französische Adjektiv «brun» = braun, in der femininen Form wegen des implizierten Bezugs auf „figure“, sowie auf das französische Substantiv «brune» in der Bedeutung von „dusk“. Cook (1988: 185; 2009: 199). Man könnte – etwas spekulativ – sagen, dass die mangelnde Klarheit durch das schwerverständliche fremdländische Wort gespiegelt wird.

dass Identität und Sinn grundsätzlich erkennbar sind, diese hier lediglich durch die winterlich-abendlichen Lichtverhältnisse verunklart werden.<sup>18</sup>

Aus dem erstgenannten Sachverhalt (1-2) und den beiden Beispielen wird nachfolgend ein Schluss gezogen: “Accept them, then, / As secondary” (5-6), ein Schluss, der sich offensichtlich auf die drei nicht anwendbaren Kategorien sowohl im Ausgangsfall (Gedicht) wie den beiden Vergleichen (Mann, Ding) bezieht (“them”, 5), gegen die sich die existierenden Phänomene (Gedicht, Mann, Ding) „wehren“, Widerstand leisten (“resist”). Es geht hier um den logischen Status der mentalen Erfassung oder Bezeichnung, um deren logische Relation zu dem Erfassten/Bezeichneten. Mit anderen Worten: Identität und Sinn sind ebenso sekundär zu (primärem) Mensch und Ding wie die Deutung sekundär zum Gedicht ist.<sup>19</sup> Diese Schlussfolgerung, als (Selbst)-Anrede formuliert, ist als Schritt im Zuge einer gedanklich durchgeführten Argumentation zu lesen.

Was „sekundär“ genau bedeutet, ist definitionsbedürftig und wird deswegen anschließend in der Klammer genauer erläutert. Die Erläuterung der Relation des Sinns zum Ding erfolgt in drei Ansätzen. Erstens: als Relation der Teile zum Ganzen, und zwar der undeutlich wahrgenommenen Teile zum offensichtlichen Ganzen (“parts not quite perceived / Of the obvious whole”, 6/7). Zweitens: als Relation der ungewissen Teilchen von der gewissen Masse oder Substanz (“uncertain particles / Of the certain solid”, 7/8), d. h. dem zweifelsfrei Primären (“the primary free of doubt”, 8). Diese beiden Definitionen sind abstrakt und parallel, aber logisch nicht identisch; sie ergänzen einander: die Relation primär/sekundär wird hier der Relation ganz/partiell sowie gewiss/ungewiss gleichgesetzt. Sie beschreiben in unterschiedlicher Weise das Verhältnis im Ausgangsfall und in den beiden Vergleichsfällen. Der dritte Ansatz ist im Unterschied zu diesen beiden abstrakten Relationen ein konkretes Bild, eine Metapher, das Bild vom Beginn und der Fortsetzung eines (nächtlichen) Schneesturms: die Relation zwischen den „fließenden“ oder „flüchtigen“ (“floating”, 9) ersten einhundert Schneeflocken aus einem kommenden nächtlichen Schneesturm, den „wir die ganze Nacht erleiden müssen“ und der offenbar deswegen als unbezweifelbar real und dinghaft zu gelten hat (9/10).

Dann wird der Sturm aber als “storm of secondary things” (11) bezeichnet. Dies Argument ist folgendermaßen verstehbar. Es wird jetzt die Relation Teil/

<sup>18</sup> Leggett (2002: 19).

<sup>19</sup> Dass “them” auf diese Beschreibungs-/Benennungskategorien und nicht auf die Beispiele zu beziehen ist (wie Cook [1988: 185; 2009: 199], irrtümlicherweise annimmt), geht eindeutig aus deren anschließende Definition in der Klammer hervor: die Anwendung der Begriffe primär/sekundär und Ganzes/Teil sowie des Beispiels (Schneesturm/Flocken) sind sinnvoll nur auf die Begriffe “intelligence”, “identity”, “sense” beziehbar, aber nicht auf die Beispiele des Mannes und des Dings. So sieht dies auch Leggett (2002: 15). Beispiele sind nicht „sekundär“.

Ganzes auf der Ebene eines letztlich dinghaften Phänomens wiederholt: der Schneesturm (als immaterielles kollektives Wetterphänomen) besteht aus “secondary things”, den Flocken, die also sekundär zu seiner primären Einheit als Schneesturm stehen. Hier kehrt die Relation Ding/Sinn vom Anfang des Gedichtes auf der Ebene des Dinghaften wieder. Die zweimalige Verwendung des Wortes “thing” – beide Male im Plural – macht dies deutlich: das Sekundäre besteht aus Dingen (die Flocken als konkrete, klar wahrnehmbare Einzelteile), das Primäre ist ein aus dinghaften Teilen zusammengesetztes (und gedanklich konstituiertes) Kollektivum (der Sturm), das als real und deswegen als dinghaft zu gelten hat (da es sinnlich erfahren, erlitten wird).

Hier findet – unversehens, undurchdacht – eine logische Verschiebung statt: formal, in der sprachlichen Formulierung, ist die Relation Sturm/Flocken analog zur Relation Mann/Identität und Ding/Sinn, aber inhaltlich, logisch besteht ein Unterschied zwischen deren Relation auf der einen Seite von Dinghaftigkeit/Gedanklichkeit (in unterschiedlichen Dimensionen) und auf der anderen Seite der von Sturm/Flocken (in derselben Dimension). Diese logische Differenz unterhalb der formalen Parallelität, letztlich eine Schein-Analogisierung, wird im Argumentationsgang jedoch nicht reflektiert und nicht expliziert.

Nach dem langen Klammerinhalt, der der Definition und Erläuterung des Begriffs des Sekundären dient und der zu dessen Variation, Ausfächerung oder Modulation führt, wird eine Schlussfolgerung formuliert, die sich aus dem Gedankengang innerhalb der Klammer ergibt oder vielmehr zu ergeben scheint: “A horror of thoughts that suddenly are real” (12). Diese Aussage ist auf das Beispiel des Schneesturms beziehbar, dessen Realität (d. h. Dinghaftigkeit) sich aus der praktischen, sinnlichen Erfahrung ableitet: Der Status „real“ ergibt sich aus der sinnlichen Erfahrung “we must endure all night” (10), und dies impliziert Furcht (“horror”), wohl insofern die körperliche Erfahrung Leiden bedeuten kann. Sprachlich motiviert durch den Plural von “thoughts” im Rückgriff auf die Gegenüberstellung Teile/Ganzes, in “flakes”/“storm” findet hier unversehens, unerklärt eine weitere logische Verschiebung auf die Ebene des Psychischen statt: die schmerzhaft erlebte Erfahrung eines realen Naturphänomens, des Schneesturms.

Diese Behauptung wird im Schlusszeilenpaar aufgegriffen und ausgeführt, als Fortsetzung und Abschluss des Bildes vom Schneesturm: Nach dem Durchgang durch das Erleiden des sekundär Dinghaften (“storm of secondary things”) und Gedanklichen (“horror of thoughts”) im wirbelnden Schneesturm (in der Nacht) stellt sich am nächsten Morgen das Ganze, Primäre, Offensichtliche, Erkennbare als bewegungslose, beschneite Landschaft dar (“the bright obvious”, 14): hell, offensichtlich, bewegungslos und kalt. Dies impliziert eine ganzheitliche und völlig erkennbare Szene, die in deutlichem Kontrast zum Beginn steht: Herrschte dort am Abend Dunkelheit und Unerkennbarkeit, so hat sich jetzt am Morgen –



nach dem Durchgang durch die Nacht – Helle, Klarheit und Sichtbarkeit wie eine Epiphanie eingestellt.

Der Prozess, den das Gedicht insgesamt durchläuft, besitzt eine quasi-argumentative, quasi-philosophische Struktur, mit logisch-rhetorischen Partikeln und Beispielen als Strukturierungselementen. Die Äußerung beginnt mit einer Behauptung (als etwas, das notwendig so ist: “must”); und sie endet – nach einem modulierenden Durchgang durch Varianten der Gegenüberstellung von Gedicht/Sinn – mit einem Ergebnis, das sich als abgeschlossen und als Folge von etwas Notwendigem (“must endure”) eingestellt hat. Bei beiden geht es um eine Relation: “poem”/“intelligence” bzw. “the bright obvious”/“our thoughts”. Ist die Relation am Anfang oppositionell (“resist”), so ist sie am Schluss konsekutiv oder resultativ (“until”). Der argumentative Weg dorthin, vom Anfang bis zum Schluss, erweckt rhetorisch, durch die sprachlichen, begrifflichen Formulierungen, den Eindruck logischer Zwangsläufigkeit, verdeckt dabei aber (gezielt) die logischen Brüche und Verschiebungen. Dieser Weg ist eigentlich für den Leser nicht klar nachvollziehbar und verstehbar. Statt, wie angekündigt, die Behauptung, dass Gedichte letztlich nie vollständig interpretierbar sind, zu begründen, beschreibt der Sprecher am Schluss seiner Äußerung unversehens die Entstehung einer winterlich verschneiten Morgenszenerie, die in ihrer Klarheit das Gegenteil der Ausgangsszenerie darstellt. Der quasi-philosophische, quasi-argumentative Reflexionsprozess vollzieht damit – effektiv, wider Erwarten – zum eindrucksvollen Schlussbild der Morgenszene hin die Herstellung eines Gedichtes, dieses vorliegenden abgeschlossenen Gedichtes.

Der Sprecher beginnt mit der abstrakten Feststellung der notwendigen partiellen Unverständlichkeit von Gedichten und intendiert die Erläuterung und Begründung dieser Behauptung. Im Zuge seines (quasi-logischen) Argumentationsganges gelangt er am Schluss zu einer klar erkennbaren hellen Szenerie, die sich als übersichtliches Gegenbild zu seinem ursprünglichen erläuternden Vergleich darstellt. Dieser Schluss widerspricht aber der ursprünglichen These und ist gerade nicht dessen Beweis, wie angekündigt: die Unerkennbarkeit von Mann und Ding wird durch die völlige Sichtbarkeit der winterlichen Morgenlandschaft aufgehoben und widerlegt. Jedoch ist die Beweisführung in sich nicht strikt konsequent und logisch, beruht unter anderem auf einer unversehens vorgenommenen nicht-logischen Verschiebung der Relationsdimensionen (von Dinghaftigkeit zu Gedanklichkeit) und auch unklarer syntaktischer Beziehungen. Dieser Gedankengang und die Schlussfolgerung sind intellektuell nicht ganz nachzuvollziehen und bestätigen insofern paradoxerweise doch die eingangs formulierte These von der intellektuellen Widerständigkeit, der partiellen

Nicht-Interpretierbarkeit des Gedichtes,<sup>20</sup> obwohl der Weg dorthin völlig logisch und das Ergebnis klar zu sein schien. Das Gedicht verspricht dem Leser auf der einen Seite ein klares Verständnis, die Bestätigung eines klaren Sachverhalts; lässt ihn aber andererseits am Ende, bei genauem Nachdenken, etwas verwirrt und ratlos zurück hinsichtlich des Weges dorthin, aber beeindruckt von der poetischen Geschlossenheit und ästhetischen Evidenz des Textes als Gedicht.

Es ergibt sich die Frage, warum Gedichte so sind oder so sein müssen (“must resist”): Anregung zu immer weitergehender Beschäftigung mit dem Text, Vermeidung, dass die klare Deutung auf eine Paraphrase hinausliefe und das Gedicht sozusagen verbraucht wäre?<sup>21</sup>

Das Gedicht stellt in seinem Ablauf einen philosophisch argumentierenden Prozess mit poetischen Mitteln dar: Argumentative Elemente (abstrakte Begriffe, Schlussfolgerungen etc.) suggerieren einen klaren, zielstrebigem Gedankengang, der durch prosodische Elemente (Wiederholungen, Parallelitäten, Variationen, Oppositionen: “resist”, “certain”/“uncertain”; “parts”/“whole”; “concrete”/“abstract”; “thought”, “sense”, “intelligence”; “endure”; “must”) in seiner Stringenz unterstützt wird und dessen interne Widersprüchlichkeit, logische Brüche und Richtungswechseln dadurch verdeckt werden. Die Zielstrebigkeit der Argumentation wird durch die Sonett-Struktur weiter verstärkt: An der Volta (nach Z. 8) geht die abstrakte Argumentation in ein konkretes Bild (den Schneesturm) über. Und der Schluss präsentiert ein Fazit (als Ergebnis) in einem Couplet wie bei Shakespeare.

*Drittes Beispiel: “The Plain Sense of Things” (1954)*

Während diese beiden Beispiele in ihrem Argumentationsaufbau in unterschiedlicher Weise die (positive) Schaffung einer imaginativen Erkenntnis (Fiktion) vorführen, zielt der Reflexionsgang in diesem letzten – späten – Gedichtbeispiel negativ auf die Durchbrechung der Fiktion, die Löschung der Imagination, um zu den Dingen selbst zu kommen, wie der Titel andeutet.

*The Plain Sense of Things*

After the leaves have fallen, we return  
To a plain sense of things. It is as if  
We had come to an end of the imagination,  
Inanimate in an inert savoir.

4

<sup>20</sup> Leggett (1987: 118-119).

<sup>21</sup> Ders., 110-141, sieht diese Tendenz grundsätzlich in den späteren Gedichten von Stevens und führt diese Intention auf seine Lektüre von Charles Maurons Buch “Aesthetics and Psychology” (1935) zurück. Diese Deutung und ihre Rückführung auf Mauron finden sich bereits in seinem früheren Aufsatz: Leggett (1982).

It is difficult even to choose the adjective  
 For this blank cold, this sadness without cause.  
 The great structure has become a minor house.  
 No turban walks across the lessened floors. 8

The greenhouse never so badly needed paint.  
 The chimney is fifty years old and slants to one side.  
 A fantastic effort has failed, a repetition  
 In a repetitiousness of men and flies. 12

Yet the absence of the imagination had  
 Itself to be imagined. The great pond,  
 The plain sense of it, without reflections, leaves,  
 Mud, water like dirty glass, expressing silence 16

Of a sort, silence of a rat come out to see,  
 The great pond and its waste of the lilies, all this  
 Had to be imagined as an inevitable knowledge,  
 Required, as a necessity requires.<sup>22</sup> 20

Die Dynamik dieses argumentativen Ablaufs ist nicht die einer Progression, sondern einer Regression, einer Reduktion zu einem Endziel. Das Ziel wird zu Beginn, in der ersten Strophe, genannt – als Rückkehr (“return”) zu einem Ende (“end”), mit der Implikation, dass der Lebensprozess ursprünglich bei den Dingen selbst begonnen hat und im fortgesetzten Aufbau einer imaginativen Weltsicht und -ordnung über ihnen (“imagination”) besteht. Das Ziel wird abstrakt als Löschung, Zurücknahme der “imagination”, als leere Erkenntnis oder Erkenntnis der Leere bezeichnet: “Inanimate in an inert savoir” (4), ohne Leben, ohne Bewegung, als Stagnation und Trägheit, mit potenzierte Negativität und verfremdet durch den französischen Begriff. Motiviert ist diese Bewegung durch das Lebensende, hier mit der Jahreszeitenmetapher umschrieben: “After the leaves have fallen” (1). Die rückwärtsgewandte Perspektive zeigt sich auch im fast durchgehend verwendeten Tempus der Vergangenheit (1, 3, 9, 13/14, 19). Die Implikationen der völligen Reduktion werden allerdings durch zwei sprachliche Formulierungen in ihrer Zielstrebigkeit eingeschränkt: “as if” zusammen mit dem Plusquamperfekt in “we had come” (3), was dem Präsens in “we return” entgegensteht. Das „als ob“ stellt die Effektivität dieses Unterfangens von Anfang an in Frage.

Der Sprecher setzt diese Reduktion sodann in der zweiten und dritten Strophe als bewussten Reflexionsprozess fort, indem er zum einen die Beschreibungs- oder Vermittlungsmöglichkeit des Endpunktes, selbstreflexiv, in der Schwierigkeit ihrer Formulierung kommentiert (“It is difficult even to choose the adjective ...”, 5-6), zum andern eine elaborierte Metapher als Beschreibungsmodus vorführt: den Zusammenbruch eines Hauses, das für die imaginativ geschaffene

<sup>22</sup> Stevens (1990 [1954]: 502-503).

Fiktion der Welt (“the great structure”, 7) steht. In beiden Fällen verweisen sinnliche Bilder auf den Fluchtpunkt des Endes: Reduktion von Anwesenheit, Wärme, Gefühl (“this blank cold, this sadness without cause”, 6) und Leere und Verfall (“minor house”, “no turban”, “lessened floors” etc., 7-10), in der Beschreibung der Verfallserscheinungen des Hauses im Detail weiter konkretisiert: abblätternde Farbe des Gewächshauses, kippender Schornstein. Diese sinnlichen Beschreibungskategorien werden dann durch abstraktere Begriffe ergänzt oder zusammengefasst: “A fantastic effort has failed” (11), die Bemühungen der Vorstellungskraft (“fancy”<sup>23</sup>, offensichtlich als Synonym für “imagination” gemeint) sind gescheitert, werden zurückgenommen. Der Hinweis auf die Paronymie “a repetition/In a repetitiousness” verweist offenbar darauf, dass diese mentalen Konstruktionsbemühungen das ganze Leben hindurch stattfinden.

Zu Beginn der vierten Strophe wird der Prozess der kognitiven Reduktion – selbstreflexiv – ein weiteres Mal und sehr präzise in seinem paradoxen, selbstwidersprüchlichen Status auf den Begriff gebracht: “the absence of the imagination had/Itself to be imagined” (13-14). D. h. es gibt keinen gedanklichen Weg aus der fiktionsschaffenden Gedanklichkeit heraus zu den Dingen selbst. Selbst dieser Weg ist wieder auf fiktionsschaffende Gedanken angewiesen. War dies im Bild des verfallenden Hauses bereits verbildlicht worden, so wird es jetzt mit einem weiteren – in seinem Verfall noch gesteigertem – Bild erneut verdeutlicht, dem Bild eines vermodderten, verdreckten, toten Teichs (14-18). Die Merkmale von Ende, Leere, Abwesenheit – verbunden mit den Qualitäten des Hässlichen, Zerstörten und Abstoßenden – treten massiert auf: “without reflection”, “silence”, “mud”, “dirty”, “rat”, “waste”. Durch Rückbezug auf den Anfang und auf den Beginn der vierten Strophe wird noch einmal das Ziel der reduktionistischen Reflexion im Argumentationsgang benannt: “leaves” (1, 15), Bewegung auf den “plain sense” zu (2, 15)<sup>24</sup>, die Notwendigkeit der Imagination einer Abwesenheit von Imagination (14, 19) und das Ziel der Erkenntnis der Leere (“inert savoir”, 4; “an inevitable knowledge”, 9). Die reduktive Erkenntnis wird innerhalb dieses Bildes durch die Ratte – “silence of a rat come out to see” (17) – repräsentiert, einem Lebewesen, das offenbar ebenfalls, wie der Sprecher, nach Erkenntnis verlangt.<sup>25</sup> Man kann durch Reflexion und sprachliche Beschreibung nicht zu dem „eigentlichen Sinn der Dinge“ vordringen; man findet aus der Fiktion (um

<sup>23</sup> Möglicherweise eine Anspielung auf Coleridges Konzept der zwei Formen der Vorstellungskraft, “fancy” und “imagination” (Coleridge 1975, ch. XIV, S. 168-174).

<sup>24</sup> Als Stilmerkmal bezeichnet “plain” den Verzicht auf Ausschmückung, dem allerdings charakteristischerweise das elaborierte Bild des verfallenen Hauses eklatant widerspricht.

<sup>25</sup> Diese intendierte radikale Regression zu den Dingen selbst und ihr letzliches Scheitern gleichen dem Reflexionsgang von W. B. Yeats’ “The Circus Animals’ Desertion” (1938-1939). Auch hier endet der Versuch, die Fiktionen zu unterlaufen, nur bei einer weiteren Fiktion, einem vergleichbaren Bild von Verfall.

den für Stevens einschlägigen Begriff zu benutzen, der hier nicht vorkommt, aber das Phänomen genau benennt) mit Hilfe unvermeidlich fikionalisierenden Denkens und Sprechens nicht heraus. Was der Sprecher in dieser Situation tut ist zweierlei: er thematisiert und benennt das Paradox, die Widersprüchlichkeit des Unterfangens, und er steigert die Krassheit der bildlichen Beschreibung – bis in das Bild der erkenntnis-suchenden Ratte. Und er tut dies im vollen Bewusstsein der Unvermeidlichkeit und der Unmöglichkeit: “an inevitable knowledge, / Required, as a necessity requires” (19-20). Dies ist die Erkenntnis, auf die der Argumentationsgang zuläuft.<sup>26</sup>

Hierin verbindet das Gedicht einen quasi-philosophischen Reflexions- und Erkenntnisprozess mit einem poetischen Schaffensprozess, der sich in der Wiedergabe des Gedankengangs und besonders eindrücklich in der Formulierung der beiden Bildkomplexe manifestiert. Der poetische Formulierungsprozess widerspricht eigentlich dem Erkenntnisprozess, ermöglicht aber zugleich dessen Darstellung.

### *Fazit*

Allen drei Gedichten ist gemeinsam, dass Stevens mit Hilfe der sequentiellen Struktur eines (quasi-)philosophischen Argumentationsgangs Lyrik schafft – das vollendete Gedicht stellt sich jeweils unversehens als das konkrete End-Ergebnis des Argumentationsprozesses dar. Effektives Resultat der Argumentation ist letztlich nicht die Formulierung und Vermittlung von Erkenntnis, wie in einer philosophischen Abhandlung, sondern die Schaffung des vorliegenden Gedichtes. Stevens benutzt die Prozessstruktur der Argumentation und, allgemein, des Denkens, zum dynamischen Aufbau des Gedichtes und zur spezifischen Entwicklung des jeweiligen Themas.<sup>27</sup> Der Gang der Argumentation ist nicht streng formal logisch organisiert, eine Tendenz, die von Brazeal (2007) als “philosophical evasion”, von Vendler (1965) als “qualified assertion” bezeichnet wird. Das Ziel – die Schaffung des Gedichtes als Gegenstand des Gedichtes – hat Stevens selbst thematisiert, charakteristischerweise wiederum in einem Gedicht, z. B. in “The Man with the Blue Guitar”: “Poetry is the subject of the poem, / From

---

<sup>26</sup> Leonard/Wharton (1988: 26-28).

<sup>27</sup> Zugleich können Stevens’ Gedichte als Erfahrungsprozesse des erfüllten oder versagten „Verlangens“ (“desire”) gelesen werden, wie Helen Vendler (1984) dies generell, allerdings nicht in Bezug auf die hier analysierten Gedichte, ausgeführt hat: “[Stevens’s] poems are meditations on emotions of love, idolatry, loss, self-loathing, and self-forgiveness” (1984: 27), und die Gedichte vermitteln “two incompatible truths – the truth of desire and the truth of the failure of desire” (1984: 28).

this the poem issues and / To this returns”<sup>28</sup> sowie umfassend in “Notes Toward a Supreme Fiction”<sup>29</sup>. So fallen also die quasi-philosophische Argumentation und der dichterische Schaffensvorgang zusammen, ein Zusammenfall, wie F. W. Schulze<sup>30</sup> ihn in anderem Kontext mit Bezug auf das Dinggedicht bei Wallace Stevens beschrieben hat. Wie Critchley zusammenfassend herausstellt<sup>31</sup>, geht es in Stevens’ Lyrik immer um zwei gegensätzliche Tendenzen (“creation” und “de-creation”), die Schaffung der Realität durch die Imagination und die Erfahrung der Widerständigkeit und Unzugänglichkeit der Realität für die Imagination, deren Darstellung aber ebenfalls nicht ohne Imagination auskommt.

## Literatur

- Bates, M. (2007): Stevens and the supreme fiction. In: Serio, J. (ed.): *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge. 48-61.
- Borroff, M. (1985 [1979]): An Always Incipient Cosmos. In: Bloom, H. (ed.): *Modern Critical Views. Wallace Stevens*. New York. 89-108.
- Brazeal, G. (2007): Wallace Stevens’ Philosophical Evasions. In: *The Wallace Stevens Journal*. Volume 31, 1. 27-42.
- Brinker, K./Antos, G./Heinemann, W./Sager, S. (2008): *Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft*. Band 1: Text- und Gesprächslinguistik. Berlin.
- Carroll, J. (1987): *Wallace Stevens’ Supreme Fiction. A New Romanticism*. Baton Rouge/London.
- Coleridge, Samuel Taylor (1975). *Biographia Literaria or Biographical Sketches of My Literary Life and Opinions*, hg. George Watson. London.
- Cook, E. (1988): *Poetry, Word-Play, and Word-War in Wallace Stevens*. Princeton.
- Cook, E. (2007): *A Reader’s Guide to Wallace Stevens*. Princeton/Oxford.
- Critchley, S. (2005a): Poetry as philosophy – on Wallace Stevens. In: *European Journal of American Culture*. Volume 24, 3. 179-190.
- Critchley, S. (2005b): *Things Merely Are. Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*. London/New York.
- Doggett, F. (1966): *Stevens’ Poetry of Thought*. Baltimore, MD.
- Eeckhout, B. (2007): Stevens and philosophy. In: Serio, J. (ed.): *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Cambridge. 103-117.
- Eggs, E. (2006): Die Theorie über das Argumentieren von Perelman und Olbrechts-Tyceta. In: Kopperschmidt, J. (Hg.): *Die neue Rhetorik. Studien zu Chaim Perelman*. München. 135-209.
- Gabriel, G. (2015): *Erkenntnis*. Berlin/Boston.
- Hannken-Illjes, K. (2018): *Argumentation. Einführung in die Theorie und Analyse der Argumentation*. Tübingen.

<sup>28</sup> Stevens (1990: 176).

<sup>29</sup> Stevens (1990: 380-407).

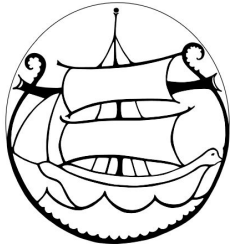
<sup>30</sup> Schulze (1968: 18).

<sup>31</sup> Critchley (2005b: 85).

- Hardy, J./Schamberger, Ch. (2018): *Logik der Philosophie. Einführung in die Logik und Argumentationstheorie*. Göttingen.
- Hempfer, K. (2011): Performance, Performanz und Performativität. Einige Unterscheidungen zur Ausdifferenzierung eines Theoriefeldes. In: Hempfer, K./Volbers, J. (Hg.): *Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme*. Bielefeld. 13-41.
- Hempfer, K. (2014): *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart.
- Jakobson, R. (1960): *Linguistics and Poetics*. In: Sebeok, T. (ed.): *Style in Language*. Cambridge, MA. 350-377.
- Kienpointer, M. (2006): Die Argumentationsmuster der Neuen Rhetorik. In: Kopperschmidt, J. (Hg.): *Die neue Rhetorik. Studien zu Chaim Perelman*. München. 211-225.
- Leggett, B. (1982): Stevens' Psychology of Reading: "Man Carrying Thing" and Its Sources. In: *The Wallace Stevens Journal*. Volume 6, 3/4. 51-59.
- Leggett, B. (1987): *Wallace Stevens and Poetic Theory. Conceiving the Supreme Fiction*. Chapel Hill/London.
- Leggett, B. (2002): Anecdotes of Stevens' Drunken Soldier. In: *The Wallace Stevens Journal*. Volume 26, 1. 15-21.
- Leonard, J./Wharton, C. (1988): *The Fluent Mundo. Wallace Stevens and the Structure of Reality*. Athens/London.
- Perelman, C./Olbrechts-Tyteca, L. (2017 [1958]): *The New Rhetoric. A Treatise on Argumentation*. Übersetzt von J. Wilkinson and P. Weaver. Notre Dame/London.
- Schulze, F. (1968): Begriff und Bild der Wirklichkeit im Werk von Wallace Stevens. In: *Studium Generale*. Volume 21. 1-18.
- Stevens, W. (1990 [1954]): *Collected Poems*. London/Boston.
- Vendler, H. (1965): The Qualified Assertions of Wallace Stevens. In: Pearce, R./Miller, J. (eds.): *The Act of the Mind. Essays on the Poetry of Wallace Stevens*. Baltimore, MD. 163-178.
- Vendler, H. (1984): *Wallace Stevens. Words Chosen Out of Desire*. Knoxville.
- Vendler, H. (2004): *Poets Thinking. Pope, Whitman, Dickinson, Yeats*. Cambridge, MA.
- Zymner, R. (2009): *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn.
- Zymner, R. (2013): *Funktionen der Lyrik*. Münster.







**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Jun-ping, Zhang and Wei-hang, Chen: On the “Flowing Movement” and the “Lofty and Ancient” in Gary Snyder’s Poetry.

In: IZfK 5 (2022). 505-520.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-ae3e-734a

**Zhang Jun-ping (Wuxi) and Chen Wei-hang (Guangzhou)**

## **On the “Flowing Movement” and the “Lofty and Ancient” in Gary Snyder’s Poetry**

*On the “Flowing Movement” and the “Lofty and Ancient” in Gary Snyder’s Poetry*

Gary Snyder, a renowned 20th century American poet, has been strongly influenced by Eastern cultures, especially Chinese. The philosophical spirit of Eastern culture and its intuitive way of thinking have taken root in Snyder’s mind and directly shaped his perception of nature. Hence, in view of the inadequacy of Western literary criticism in interpreting the Eastern dimensions of Snyder’s poetry, this article takes the classical Chinese literary theory “Twenty-Four Styles of Poetry” as its theoretical perspective and uses its categories of “Flowing Movement” and “Lofty and Ancient” to explore how the dissolved or solitary poetic self achieves the mental state of “emptiness” (*kong* in Chinese Taoism and *sunyata* in the Buddhist sense) and creates the poetic worlds of the “flowing movement” and the “lofty and ancient” (transcendence) in Snyder’s poems.

*Keywords: Gary Snyder, flowing movement, lofty and ancient, emptiness, self*

### *Introduction*

Gary Snyder (\*1930) is a renowned contemporary American “nature poet”, prose writer, translator, environmental activist, and one of the representatives of the “Beat Generation”. International studies on Snyder’s poetry lay considerable emphasis on Snyder’s poetics, ecological thoughts and cultural implications in his works. Meanwhile, scholars also noticed that his writing was remarkably



influenced by his unique experience of oriental cultures. As is known, Snyder has profoundly touched Chinese culture ever since childhood; in college, he studied oriental language and literature, especially Chinese classical poetry, and produced his far-reaching translation of Han-shan poetry; later, he spent over ten years in Japan learning and practicing Zen Buddhism. As a consequence of his study of ancient Chinese poetry and his practice of Zen Buddhism, Snyder's poetry has received profound influence from oriental aesthetics and philosophy. The spirit of oriental culture and its intuitive way of thinking have taken root in Snyder's mind and directly shaped his perception of nature and his way of writing. "The tendency to replace logical reasoning with the way of seeing and feeling things" (Liu, 2001: 77) is the core of Snyder's epistemology. Therefore, it becomes natural that the study of Oriental cultural implications in Snyder's poetry is popular among scholars. Works of this type include Sanehide Kodama's "Gary Snyder's Blended World: American Poetic Tradition and Eastern Cultures" (1983), Katsunori Yamazato's "Seeking a Fulcrum: Gary Snyder and Japan (1956-1975)" (1987) and Chung Ling's article, "The Spread of Hanshan Poetry" (1977). In this aspect, scholars especially pay attention to the influence on Snyder's poetry of Chinese thoughts and Chinese culture<sup>1</sup>, "including Taoism, Confucianism, Buddhism, Chinese poetry, painting and calligraphy" (Chung, 2006: 19). The influence of classical Chinese poetry on Snyder's poetry writing is also examined through the analysis of the structure, prosody, imagery, artistic style, and other means of expression in Snyder's poetry, with a special focus on the fusion of eastern and western literature in his poetry. Chung especially examines how Snyder creatively brings renovation to English poetry through his application of classical Chinese poetic rhythm (Chung, 1999); Mao makes comparison between Snyder's poetry and classical Chinese poetry (Mao, 2006: 135-136). Nowadays, the latest academic research in this field has seen a diversification and deepening of these approaches.

Yet, so far, in analyzing the poetic traits and aesthetical styles of Snyder's poetry, scholars still tend to use the theoretical perspectives of western literary criticism. For instance, Charles Molesworth approaches Snyder's writings from the postmodern view (Molesworth, 1983); Tim Dean discusses Snyder and the American landscape in the context of the "unconscious" from the perspective of the French psychoanalyst Jacques Lacan's ideas (Dean, 1991); Sharon Ann Jaeger analyzes Snyder's poems by a sociolinguistic approach (Jaeger, 1995). Though, widely and detailedly explored, Snyder's poetry has not yet been fully interpreted, due to the inherent limitation of western critical theories in explaining his oriental implications. This paper will adopt the classical Chinese literary

---

<sup>1</sup> Snyder himself acknowledges that although he loves Japanese culture, he finds more resonance in Chinese poetry and culture (Snyder 1999: 328).

theory, “Twenty-Four Styles of Poetry”<sup>2</sup>, as the theoretical perspective, apply its aesthetical categories of “flowing movement” and “lofty and ancient” to examine the corresponding poetical worlds in Snyder’s poetry, which, fundamentally, is the result of the poet’s understanding of “emptiness”. This paper attempts to demonstrate that “emptiness” (“Kong” in Chinese Taoism and “Sunyata” in the Buddhist sense), an important concept in Buddhist and Taoist thoughts, participates in the creation of Snyder’s poetical worlds and the generation of a dissolved or solitary poetic self. In this way, this study aims to obtain a better understanding of the oriental aesthetical implications in Snyder’s poetry and to stress the value of ancient Chinese literary heritage in contemporary academic study.

### *Emptiness: The Starting Point of Snyder’s Poetic Worlds*

“Emptiness”, firstly, refers to a mental experience of totally forgetting one’s “self”, both one’s body and mind, by which natural things flow into one’s mind and one is integrated into the natural process. Secondly, “emptiness” means the “primary void”, a state of unsubstantiality, the ultimate non-substance, sunyata, that everything in its nature is void and has no substance, for everything is inter-dependent in the prevalent causal link and nothing can exist independently in itself. This understanding of “emptiness” brings about a removal of egoism and the persistent pursuit of what one excessively clings to, leading to a state of peaceful life with a non-utilitarian and non-ego mind. Thirdly, “emptiness” is to get rid of one’s previous knowledge and views of the world which make people fail to see things as they are. This state of emptiness is, in Zhuangzi, an early Daoist’s words, “empty room generating light”, which is explained as “Emptiness of mind generates enlightenment” (Chen, 2007: 142). The idea of “emptiness” in Snyder’s poetry is the combination of these three meanings; it is a calm and tranquil mentality, with a removal of excessive worries and a fusion with nature.

---

<sup>2</sup> “Twenty-Four Styles of Poetry”, regarded as Sikong Tu’s work, occupies an important position in the history of Chinese literary criticism. It classifies poetry styles into twenty-four categories according to the traits of the “Yi-jing” (namely the “poetic world” of a certain poem). Each of the twenty-four categories explains one poetic style (“flowing movement” and “lofty and ancient” are among these twenty-four categories). And each category is expressed with twelve lines of a four-word poem. In this sense, it is “a discussion of poetry with poetry”. With poetic language, it depicts twenty-four poetic worlds that are typical of Chinese aesthetic beauty and of Taoist and Zen Buddhist implications.

Snyder's understanding of "emptiness", a significant concept of Chinese philosophy, comes mainly from his abundant experience of Chinese culture and continuous efforts to comprehend Buddhist and Taoist ideas.<sup>3</sup>

For one thing, "Taoist aesthetic thoughts have always guided the poet's [Snyder] creation" (Wang, 2007: 96). Snyder holds "a lifelong admiration for the Tao Te Ching" (Chung, 2006: 52) and continues to study its meaning ever since his university period. He, with the guidance of Taoist thoughts, recognizes "emptiness" as "a 'Nothing' that can produce the ten thousand things" and a "marvelous" thing that "the ten thousand things will have" "at the center" (Snyder, 1999: 293-294). He holds that a follower of "Tao" when "forgetting" himself can accomplish "Tao" (Snyder, 2003: 161). In one poem of his poetic collection, "Left Out in the Rain," he writes, referring to the teaching of a Taoist philosopher:

Lao-tzu says  
 To forget what you knew is best.  
 That's what I want:  
 To get these sights down, Clear, right to the place  
 Where they fade / Back into the mind of my times [...] Empty                    5  
 And we are free to go (Snyder, 1986: 130).

He accepts the Taoist teaching of "emptiness" and agrees that one needs to forget what one knew to get natural sights "down" and to be "free to go".

For another, "among the various Asian cultures he absorbed, Buddhism was the most thoroughly implemented one in his own life" (Chung, 2005: 52). In the 1977 interview, Snyder even said: "The spiritual legacy of Chinese culture is essentially Zen Buddhism" (Snyder, 1980: 104). He practised Zen Buddhism in Japan for over ten years, and even after he returned to the northern mountainous area of California in 1969, he continued his avid devotion to Buddhism. "Buddhist enlightenment" "guides him with wisdom to reshape his inner self" (Huo, 2013: 139). Till now, he still practices za-zen and meditation every day, which, he emphasizes, can bring about a removal of self and connect himself with the real world. Snyder understands the infinite emptiness conceived by Buddhist thought. His attention to the concept of "emptiness" in Buddhist thoughts shows in the poem, "The Hump-backed Flute Player", in which he writes: "he carried / 'emptiness' / he carried / 'mind only' " (Snyder, 1996: 79). The main idea of this poem is "the continuous transmission across time and space of the Buddhist doctrine of Emptiness" (Hunt, 1993: 8).

Guided by Taoist and Buddhist ideas, Snyder understands quite well the concept of "emptiness", which plays a significant role in his poetry. Many scholars have therefore commented that Snyder's poetry reaches the stage of "non-ego"; more specifically, in Snyder's own words, it is an abandonment of his sense of

<sup>3</sup> Of course, he is not free of other influences, especially Japanese culture.

self-importance and a gain of freedom from the interference of his consciousness of the ego, by which he joins “in a larger moment with the world” (Snyder, 1995: 179), with some deeper aspects coming out and displaying themselves (Snyder, 1980: 21). In such a state of mind, he rids himself of the intellectual way of thinking, exploring the natural essence of things through perceiving and experiencing things as themselves and becoming united with everything in the universe. With his “self” dissolved or solitary, his poetic worlds of the “Flowing Movement” and the “lofty and ancient” (transcendence) come into being.

*The Dissolved Self: A Poetic World of Flowing Movement*

“Flowing movement”, one of the important categories illustrated in “Twenty-Four Styles of Poetry”, describes a beauty of fluidity, smoothness and movements. It goes as follows:

Like a waterwheel drawing in,  
Like rolling the sphere of a pearl –  
No! – how can it be spoken of?  
Such borrowed forms are clumsy.  
Earth rolls boundlessly on its axis; 5  
Heaven turns forever on its pivot.  
First inquire of their origins,  
Then hear of their correspondences.  
Passing beyond and beyond into diving light,  
Then back and back further to dark nothingness 10  
Coming and going, a thousand years –  
Might this be what it means.<sup>4</sup>

In the above sequence of twelve lines, every four lines can be seen as a meaning unit (Zhang, 2008: 295-299). The first group expresses the view that the seemingly flowing movements of “a waterwheel” and “a pearl” are only “clumsy” “borrowed forms”, which, being merely superficial, miss the ultimate implications of the flowing movement. Then, the second group points out that the real “flowing movement” is the “heaven” and “earth” moving around their pivots and bringing about endless changes in the entire universe. The flowing movement operates in such vast space that it connects the starting point and the ending point of all changes in the world. The last group implies that the “flowing movement” is a fundamental principle of the universe, “coming and going” in infinite time and space. Such a movement can be seen as the real “flowing movement” with two keywords: firstly, “change”, or the vicissitudes of the world; secondly, “interpenetration”, or the interpenetrative relationship among natural things. These conform to the Buddhist idea of “primary void”, the ultimate non-substance,

<sup>4</sup> Translation from Yuwen (2003: 383-384).

sunyata, with everything existing in continuous flux and in universal interdependence thus empty in its very nature.

First of all, according to “Twenty-Four Styles of Poetry”, the flowing movement is so difficult to “speak of” that “borrowed forms” have to be applied. In the same way, Snyder’s poetry adopts “borrowed forms” – the flowing imageries to “speak of” and create the poetic world of flowing movement, as they serve as the embodiment or the externalization of universal principles.

The typical “flowing imageries” of Snyder’s poetry are as follows: firstly, the flowing lights including the moonlight (as in “Piute Creek”) and the “starlight” (as in “Pine Tree Tops”); secondly, the flowing air, including the wind, mist and haze, which are common in many of his poems; thirdly, the running water, a main image that runs through Snyder’s whole poetry collection of “Mountains and Rivers without End”, including rivers (as in “The Canyon Wren”), stream (as in “Running Water Music”), the torrent (as in “Meeting the Mountains”), melting snow (as in “O Waters”) and the rains (as generally in his poetry collection “Mountains and Rivers without End”); finally, the traveler on a boat or on a road (typically in “Mountains and Rivers without End”) also “flows”. These images, it is important to note, only when they “flow” and serve as media to connect things, form the poetic world of flowing movement. For example, lights of the moon and stars flow vertically, bridging the great earth and the sky overhead; the air permeates natural space, blending everything together; the water, running either vertically or horizontally, knits its passing spot and stretches the poetic world from its proximity to a distant verge. With these images moving in multiple directions, everything is connected and creates a poetic world of integration and inter-connectedness.

In the second place, with the flowing images connecting things and bringing about movements, the flowing perspective of man, on a higher level, connects those flowing images. In Snyder’s poetry, this flowing perspective is embodied in two elements: in the character of a roaming traveller in the poetic world and in the way of arranging the flowing imagery.

For one, the freely roaming traveller in space can bring about movement in the whole poetic space, even when the flowing images like the water or the wind are invisible. Although human beings seem to be too small in a vast landscape, in a sense, it is through man’s experience and perception that the world exists. The wandering traveller is characteristic of Snyder’s “Mountains and Rivers without End”, who, as a “flowing imagery” unfolds the world with his roaming eyes and presents the poetic world of flowing movement, with himself a part of the whole picture, too.



flowing perspective, the running water knitting things all the way, and the poetic space, originally only including the “granite”, “the pine shade”, then with the transfer of the adjective, expands to include the “humming and crumbling” “mountains” and the “melting” “snowfield”, and narrows down to the “soil” “on tiny ledges”, and “wild” “flowers”. Through such arrangement, the poetic world rolls and turns in its flowing movement, also suggesting a fusion of different elements of reality. With waters “Passing beyond and beyond into diving light, / Then back and back further to dark nothingness”, the poet becomes dissolved into the flowing movement of nature, and utters a brief and mystic conclusion: “great / earth / sangha”: it is a thing or a sense of the secret of the world that cannot “be spoken of”. It is the revelation that comes to the poet, the moment he becomes connected with nature.

In the third place, many of Snyder’s poems bear the inner concepts of “change” and “interpenetration”, which help to construct his poetic world of flowing movement. Snyder’s rich experience in the wild has given him a profound appreciation of nature, enabling him to write quite many poems on the changes in the natural world. In the last part of “Mountains and Rivers without End”, the poet goes into the landscape of an old Chinese painting:

Old ghost ranges, sunken rivers, come again stand by the wall and tell their tale,  
walk the path, sit the rains

...

Walking on walking,  
under foot earth turns

Streams and mountains never stay the same. (Snyder, 1996: 9)

As is written in these lines, time flows, the “ranges” grow old and “rivers” become sunken; space flows, when “earth turns”; and the poet joins into the flowing world, as he is “walking on walking”, perceiving that the universe never stays the same and “change” and “flux” are its forever operating principle. This is also the fundamental meaning behind the word of “flowing movement” described in “Twenty-Four Styles of Poetry”.

The idea of “interpenetration” is also essential in the formation of Snyder’s poetic world of flowing movement. Hua-yen Buddhism, which has remarkably influenced Snyder, believes that the world bears the “all-embracing, syncretic characteristic”, and lays “particular emphasis on the non-obtrusive and interpenetrative relationships among things” (Huang, 1989: 205). Snyder highly values this “interpenetrative relationships”. He sees the world as an integrated one and in his poem calls the earth a “living flowing land” (Snyder, 1974: 41), where all things are “interdepending”, “interconnected”, “interpenetrating”, “mutually reflecting” and “mutually embracing”. For example, his lines “mountains walking on the water, water ripples every hill” (Snyder, 1996: 8) describe the fusion and mutual reflection of water (soft liquid matter) and mountains (hard solid



matter), which create an integral landscape without distinction. Furthermore, Snyder perceives the principle of the universe behind the phenomenon of "interpenetrative relationships among things". He quotes some lines of Sun Chuo, a Chinese writer of the Eastern Jin Dynasty: "When the Dao dissolves, it becomes rivers, when it coagulates, it becomes mountains" (Snyder, 1999: 313). In his opinion, everything is the externalization of "Dao", or natural principles; "each living being is a whirl in the flow, a formal turbulence" and "a song" of the universal movements (Snyder, 1974: 73).

In the fourth place, the key of Snyder's construction of his poetic world of flowing movement lies in the "dissolvment" of his "self". With a "dissolved" mind, man can connect himself with thousands of things throughout the whole universe. Snyder once wrote in his diary about some natural things of Hua-yen Buddhist meanings: "shifting of light and cloud, perfection of chaos, magnificent *jiji mu-ge*/ interlacing interaction" (Snyder, 1969: 15-16). "*Jiji mu-ge*", a Japanese word, describes a mental state free of any worries and any barriers that separate the man and other things in the world. It is the cancellation of self-importance and the dissolution of one's own existence, through which man becomes immersed into the natural flow of the world and connected with the thousands of things in the universe. The moment when he feels the "nature" of things is the point at which his poetic world of flowing streams finally comes into being. The poem below is an example:

rise on rainbows  
and falling shining rain  
each drop –  
tiny people gliding slanting down:  
a little Buddha seated in each pearl – 5  
and join the million waving grass-seed-buddhas  
on the ground. (Snyder, 1996: 81)

This poem shows the dissolution of the human mind in this world of diverse things. The poet becomes dissolved into the "rainbows", the "shinning rain", the rain "drop" and the "waving grass" and "seeds" with the frequent use of present participles expressing simultaneity. And he perceives in all of them "a little Buddha" that flows through things and removes the separation between things. This is also consistent with the idea of Hua-yen Buddhism, which believes that "all phenomena are and depend on other phenomena" (Huang, 1989: 200), and the Buddha nature exists in everything. With the mind melting and coming into nature, the whole poetic world starts the flowing movement beginning with the antinomy of "rise" and "fall", with the poet unconsciously immersed in his natural surroundings, deriving immense delight from inside. The poem's flowing perspective mirrors the movements and changes in the world, and the dissolved heart removes the barriers between man and natural things, so that the poetic world of flowing movement comes in to being.

*The Solitary Self: A Poetic World of the “Lofty and Ancient” (Transcendence)*

The category of “Lofty and Ancient” in “Twenty-Four Styles of Poetry” describes a state of transcendence beyond worldly mediocrity, which manifests itself as follows:

The man of wonder rides the pure,  
 In his hand he holds a lotus;  
 He drifts on through unfathomed aeons,  
 In murky expanses in the eastern Dipper,  
 And a good wind follows it. 5  
 T'ai-hua Mountain is emerald green this night,  
 And he hears the sound of a clear bell.  
 In air he stands long in spiritual simplicity,  
 All limits and boundaries lightly passed.  
 The Yellow Emperor and Sage-King Yao are in his solitude 10  
 Noble and unique – those mysterious principles he reveres.  
 Translation from Yuwen (2003: 345).

As is described here, “the man of wonder” “drifts on through unfathomed aeons”, travels in the endless “murky expanses”, and passes “all limits and boundaries”. He can feel how the fresh and cool wind follows the moon (missed in the translation) that comes out from the “eastern Dipper”; and when he gazes afar to see the “emerald green” “mountain”, “the sound of a clear bell” comes to his ears. At the moment of sudden enlightenment, “the man of wonder” feels something deep and enduring, senses eternity in a state of ancient tranquility, and becomes able to communicate with the ancients. According to “Twenty-Four Styles of Poetry”, poems that bear such atmosphere and aura, can be regarded as “lofty and ancient”.

“Lofty and Ancient” connotes “the ascent of the human spirit to transcend vulgar life” (Zhang, 2008: 258). “Loftiness” is the transcendence in space. The poet stands aloft and travels upwards with the wind, the night sky, or the stars, thus going beyond earthly space. In this way, the distance and contrast between the subject and the object are cancelled with a tranquil aesthetic realm coming into shape. Meanwhile, “ancient”, or “antiquity”, is the transcendence in time. The transcendence of time in Chinese philosophy means “a way to overcome the frail existence of human beings” and it is actually “the cancellation of human materiality and the limits of time” (Zhu, 2006: 192). Many of Snyder’s poems bear the characteristic described in “Lofty and Ancient”.

Firstly, the creation of Snyder’s poetic world of transcendence has much to do with the numerous images of mountains in his poems. He has developed an enduring affection for mountains ever since his childhood. He interprets the mountain world as “verticality, spirit, height, transcendence, hardness, resistance, and masculinity” and considers that “those unearthly glowing floating



Alone in the cold, hardly accessible mountain area, the poet becomes close to both the sky and the earth, where all earthly noises are washed away and his mind becomes solemn and silent. In such solitude, he travels with his distant view “down for miles”, running “through high still air”. His space expands, just as what is stated in “Lofty and Ancient”; the poet passes physical limitations (“All limits and boundaries lightly passed”) and acquires spiritual sublimation (“the Yellow Emperor and Sage-King Yao are in his solitude”).

Many more of Snyder’s poems describe his solemn and detached feeling on mountains (for instance, “Covers the Ground”, “The Circulation of Mr. Tamalpais”, and “Raven’s Beak River at the End”). Mountains have become an indispensable medium for him to express his feeling, confide to and communicate with the universe as well as with himself. “For him, high mountains stand for nobility and transcendence of earthly life” (Chung, 2006: 22). That is why in the mountain world he feels that all natural things “soar above human fickleness” (Snyder, 1999: 313).

Secondly, Snyder’s poetic world of transcendence, however, is not merely about those lofty mountains. Other natural things, like the moon, old trees and rocks, also may form a poetic world of profound silence, from which a sudden moment of enlightenment can lead to the state of transcendence depicted in a poem. The most typical one is Snyder’s own favorite poetic work, “Pine Tree Tops”:

in the blue night  
 frost haze, the sky glows  
 with the moon  
 pine tree tops bend snow-blue, fade into sky, frost, starlight.  
 the creak of boots.  
 rabbit track, deer tracks,  
 what do we know (Snyder, 1974: 33)

5

This short poem contains intense images of loftiness, which connect concrete manifestations of heaven and earth, including the mysterious night sky, the white moonlight, stars overhead, the tall pine trees, frost, and the old tracks of rabbits and deer. All of these are of great height or vastness. As a result, they produce an atmosphere of profound silence, which is ideal for a heart (human being, indicated by “the creak of boots”, the only sound among the vast tranquility) to relax, to meditate, and to feel the delicate essence of natural things. “Twenty-Four Styles of Poetry” has stated that in plainness and quiet, man can perceive the faint, subtle secret of the world (Zhang, 2008: 32). At the moment of boots creaking, the poet’s feet are overlapped with the animal tracks. At this point, a feeling of connection with nature comes to him; it brings about a sudden enlightenment of the final line: “what do we know”. This line shows the transcendence of self and his mind’s self-expression: the poet does not figure out

any specific concept with logical reasoning, he understands that “Mind’s self-expression, which has never existed as such, is mistaken for an object. / Due to ignorance, self-awareness is mistaken for an ‘I.’” (Nydahl 2004: 83). The old philosophical question “What does man know?” is here repeated in a calmly agnostic way in an entirely peaceful natural context.<sup>7</sup> It seems the poet resorts to his senses to feel the message of nature, as he puts it in another poem:

A clear, attentive mind  
Has no meaning  
but that Which sees is truly seen. (Snyder, 1965: 8)

Thirdly, the poetic world of transcendence also comes from voices perceived by ears, like the sound of a bell, which can be a typical case. Bell sound can break the original silence, bringing a new silence of solemnity in man’s heart. As its ethereal sound continues to reverberate, it takes people to the remote past, which can be seen in Snyder’s poem “At Maple Bridge”:

Where Chang Chi heard the bell.  
The stone step moorage  
Empty, lapping water,  
And the bell sound has traveled  
Far across the sea (Snyder, 1999: 544) 5

The Maple Bridge and the Han-shan Temple in this poem are the very ones in Chang Chi’s<sup>8</sup> famous poem, “Night Mooring at Maple Bridge”, written more than one thousand years ago. With the ancient people gone, this place conveys a historical grief of vicissitude, as well as a feeling of emptiness and deep silence. In this silence, however, comes a crystalline sound of the temple bell. It lingers and travels far across the sea, extending beyond the limits of space and magically connects the past and the present. This resembles what is said in “Lofty and Ancient”: “T’ai-hua Mountain is emerald green this night, And he hears the sound of a clear bell. In air he stands long in spiritual simplicity, all limits and boundaries lightly passed.” (Stephen Owen, 2003: 345) The sound of a bell can bring about a moment of “spiritual simplicity”, of sudden enlightenment, of eternity, and of an interaction with the remote ancient things. In this way, the poet breaks the limits of time, transcends his present existence and travels to the past.

In short, Snyder’s poetic world of transcendence has double meanings: it can be the poet’s staying alone at secluded heights to go beyond earthly life and enjoy the vastness of nature; also, it can be a heart, in profound silence or calm transparency, detecting the very subtlety and quintessence of things and transcend its life at the moment of enlightenment. During the formation of such aesthetical

---

<sup>7</sup> This passage is related to imagist poetry (Hulme, H. D., Flint, W. C. Williams), but with its evocative richness and its incantation of a concretely visualised nature scene, it has its own original character. This reference was suggested to me by Wolfgang G. Müller.

<sup>8</sup> An ancient Chinese poet (around 753) who lived in the Tang Dynasty.

beauty, it is hard to say whether it is the lofty and ancient world that makes a solitary self, or whether it is the solemn mind that creates the poetic realm of transcendence. It is just like what Snyder says in “Ripples on the Surface”: “the little house in the wild” and “the wild in the house” (Snyder, 1992: 381). The poet travels between the vastness and smallness of the world, which is both crude and fine, ancient and fresh. There, the solitary self shifts between a sense of historical melancholy and an optimistic attitude, displaying his reverence, loftiness and enjoyment in the face of eternity and infinity. In his transcendence of time, space, the self and the present earthly world, the poet achieves profound spiritual freedom, and attains the supreme “emptiness” stage in Chinese philosophy.

### *Conclusion*

Snyder is different from early nature writers and ordinary ecological poets. His poetry bears profound traditional Chinese aesthetic implications, due to his absorption of Taoist and Buddhist ideas and the cream of classic Chinese poetry. Snyder “feel[s] a deep resonance with Chinese poetry” (Snyder, 1999: 328). He loves the beautiful poetic scenery painted in classical Chinese poems and Chinese poets’ smart and temperate way to express the subtlety of the world with brief words. More importantly, he loves their peaceful mind to remove every inner confusion, withstand all outside noise and maintain calm and undisturbed. Like these poets, “emptiness” serves as the starting point of his poetic world by bringing about the dissolution and solitude of his poetic “self”. “Emptiness” is an abandonment of his sense of self-importance to achieve a mental state free from the interference of logical reasoning and to join the natural process of the world. When such mental experience of “emptiness” finds expression in his poems, the poetic worlds of flowing movement and transcendence come into being.

In his poetic world of flowing movement, with a gradual and complete cancellation of self-importance, the poet unconsciously immerses himself into nature, becoming a part of its dynamic process, in which he perceives the endless flux in the universe and the interpenetrative relationship among things. “Flowing imagery” serves as a medium to connect things in his poems, and the poet’s flowing perspective connects those flowing images. As the flowing perspective perceives the movements and changes in the world, the dissolved heart removes the barriers between man and natural things. And his poetic world of transcendence coincides with the solitude of “self”. Being solitary in his silent communication with the world, the poet grows detached from the noisy modern world space and seizes enlightenment from the universe. In a feeling of profound silence and ancient tranquility, the poet transcends time and space,

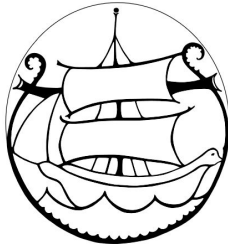
begins to understand the messages from the nature, achieves profound spiritual freedom, and feels eternity.

## Bibliography

- Chen, Guying. (2007): Translation of Zhangzi and Relevant Notes[M]. Zhonghua Book Company/Beijing.[陈鼓应. 庄子今注今译[M]. 北京: 中华书局, 2007.]
- Chung, Ling (2006): Snyder and Chinese Culture[M]. Capital Normal University Press/Beijing. [钟玲. 史耐德与中国文化[M]. 北京: 首都师范大学出版社, 2006.]
- Chung, Ling (1990): On Snyder’s Translation of Hanshan[J]. In: Chung Wai Literature Monthly (Taiwan). 19 (4): 11-28.[钟玲. 论史耐德翻译的寒山诗[J]. [台湾]中外文学, 1990, 19 (4): 11-28.]
- Chung, Ling(1977): The Spread of Hanshan Poems. In: Ming Pao Monthly (Hongkong)[J]. 7 (7): 2-9.[钟玲. 寒山诗的流传[J]. 香港: 明报月刊, 1977, 7 (7): 2-9.]
- Dean, Tim (1991): Gary Snyder and the American Unconscious: Inhabiting the Ground [M]. Palgrave Macmillan UK.
- Hang, Shujun[黄淑均](1989): A Hua-yen Buddhist perspective of Gary Snyder [J]. Tamkang Review. 20 (2): 200-205.
- Huo, Hongyu [霍红宇](2013): A study of Gary Snyder’s Buddhist Thoughts in his Poetic Journey [M]. Shanghai Jiao Tong University Press/Shanghai.
- Hunt, Anthony (1993): “The Hump-backed Flute Player”: The Structure of Emptiness in Gary Snyder’s Mountains and Rivers without End [J]. In: Isle. 1 (2): 1-23.
- Jaeger, S. A. (1995): Toward a Poetics of Embodiment: The Cognitive Rhetoric of Gary Snyder’s “The Practice of the Wild” [D]. University of Pennsylvania/Pennsylvania.
- Kodama, Sanehide (1983): Gary Snyder’s Blended World: American Poetic Tradition and Eastern Cultures [J]. In: Doshisha Womens College of Liberal Arts Annual Reports of Studies (34): 98-107.
- Liu, Sheng (2001): The Chinese Cultural Connotation in Gary Snyder’s Poems[J]. In: Foreign Language Education. 22 (4): 77-81. [刘生. 加里·斯奈德诗中的中国文化意蕴[J]. 外语教学, 2001, 22 (4): 77-81.]
- Liu, Zequan (2017): On the “Flowing” of Twenty Four Poetic Styles[J]. In: Journal of Xi’an Aeronautical University. (6): 55-59.[刘则权. 论《二十四诗品》之“流动”[J]. 西安航空学院学报, 2017 (6): 55-59.]
- Mao, Ming (2006): American Poet Gary Snyder and Chinese Literature[J]. In: Contemporary Literary Criticism (5): 135-136. [毛明. 美国诗人加里·斯奈德与中国文学[J]. 当代文坛, 2006 (5): 135-136.]
- Molesworth, Charles (1983): Gary Snyder’s Vision: Poetry and the Real Work [M]. University of Missouri Press/Columbia.
- Nydahl, O. (2004): The Great Seal. The Mahamudra View of Diamond Way Buddhism. Firewheel Publishing/San Francisco.
- Snyder, Gary (1999): The Gary Snyder Reader: Prose, Poetry, and Translation, 1952-1998 [M]. Counterpoint/Washington, D. C.
- Snyder, Gary (2003): The Practice of the Wild [M]. Shoemaker & Hoard/Washington, D. C.
- Snyder, Gary (1986): Let Out in the Rain [M]. North Point Press/San Francisco.

- Snyder, Gary (1980): *The Real Work: Interviews and Talks, 1964-1979* [M]. New Direction Pub. Corp./New York.
- Snyder, Gary (1996): *Mountains and Rivers without End* [M]. Counterpoint/Washington, D. C.
- Snyder, Gary (1995): *A Place in Space: Ethnics, Aesthetics, and Watersheds* [M]. Counterpoint, Washington D. C.
- Snyder, Gary (1974): *Turtle Island* [M]. New Directions Pub. Corp./New York.
- Snyder, Gary (1969): *Earth Household: Technical Notes and Queries to Fellow Dharma Revolutionaries* [M]. New Direction Pub. Corp./New York.
- Snyder, Gary (2000): Reflection on My Translations of the T'ang Poet Han-shan [J]. In: *Manoa*, 12, 137-139.
- Snyder, Gary (1965): *Riprap & Cold Mountain Poems*[M]. Grey Fox Press/San Francisco.
- Wang, Bin ( 2007): Taoist Aesthetics in Gary Snyder's Poems[J]. In: *Journal of Language and Literature Studies*.(24): 96-97. [王斌. 加里·斯奈德诗歌中的道家美学[J]. 语文学刊, 2007 (24): 96-97.]
- Yamazato, Katsunori (1987): *Seeking a Fulcrum: Gary Snyder and Japan (1956-1975)* [M]. UMI Dissertation Information Service.
- Yuwen, Suoan [Stephen Owen] (2003): *Chinese Literary Theory: English Translation with Criticism*[M]. Trans. by Wang Bohua, Tao Qingmei. Shanghai Academy of Social Sciences Press/Shanghai.[宇文所安. 中国文论: 英译与评论[M]. 王柏华, 陶庆梅译. 上海社会科学院出版社, 2003.]
- Zhang, Guoqing (2008): *The Poetic Aesthetics of Twenty Four Poetic Styles*[M]. Central Compilation & Translation Press/Beijing.[张国庆. 《二十四诗品》诗歌美学[M]. 北京: 中央编译出版社, 2008 (24): 96-97.]
- Zhu, Liangzhi (2006): *Fifteen Lectures on Chinese Aesthetics*[M]. Peking University Press/Beijing [朱良志. 中国美学十五讲[M]. 北京大学出版社, 2006.]





**Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik**

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

Herausgegeben von Wolfgang G. Müller und Rainer Thiel

Veisland, Jørgen: The breathless discourse. Narrating death in Louis-Ferdinand Céline's "Death on Credit," Samuel Beckett's "The Unnamable" and Paul Auster's "4321".

In: IZfK 5 (2022). 521-539.

DOI: 10.25353/ubtr-izfk-b8eb-5cfl

**Jørgen Veisland (Gdańsk)**

## **The breathless discourse. Narrating death in Louis-Ferdinand Céline's "Death on Credit," Samuel Beckett's "The Unnamable" and Paul Auster's "4321"**

*The breathless discourse. Narrating death in Louis-Ferdinand Céline's "Death on Credit," Samuel Beckett's "The Unnamable" and Paul Auster's "4321"*

The article analyzes three modernist novels, Louis-Ferdinand Céline's "Death on Credit," Samuel Beckett's "The Unnamable," and Paul Auster's "4321". The texts examined manifest radical discursive changes that are connected with epistemological and ontological conceptions of mind and being. Modern conceptions of being are seen as being based on the non-concepts of *exaiphnes*, the timeless instant, as developed by Parmenides, *sunyata* as defined in Buddhist thought, and the indeterminacy of particles as discovered by quantum physics. The idea of being as a state of infinite potentiality impacts the discourse and the form of the modern novel as it moves in the direction of formlessness, thus mirroring the non-substantiality of the human subject. The narrators of the three novels speak at a breathless pace that punctuates and disrupts the narrative and that inserts death as the agent of the negation of meaning.

*Keywords: 'Exaiphnes', 'sunyata', timeless, breathless, death.*



Creative Commons Attribution 4.0 International License

*Being and time. 'Sunyata' and 'exaiphnes'.*

An instantaneous fusion coupled with an instantaneous diffusion, the two of them occurring simultaneously, constitutes the paradox of the uninterrupted, never static and never arrested flow of things physical and psychical. The process is captured by Heraclitus when he expands his river metaphor (the same person cannot swim in the same river twice), stating that everything comes together and moves apart at one and the same time. Thus the philosopher extrapolates time from time, as the moment of fusion and diffusion is lifted out of a teleologically determined temporality and becomes a different time, *exaiphnes*, a singular moment approximating the eternal yet not anchored in eternity.

Heraclitus' unique grasp of the way things are, as opposed to what things are, in nature and in the mind, is nothing less than a preemptive deconstruction of Aquinas' *quidditas* and it makes up a new insight into Being and time. The focus on the moment and of the relational rather than essential structure of nature and of Being is an epistemological characteristic common to early Greek philosophy, notably Heraclitus and Parmenides, Buddhist thought, and quantum physics. The common cognitive orientation produces a revision, indeed a disruption of identity and temporality that is to have profound aesthetic and rhetorical implications that I will explore when I examine the three literary texts selected.

In Heraclitus' thought temporal succession is eliminated since there is no 'before' and 'after', 'again' and 'later'. Eternity which comes before time in Plato and in all subsequent Western metaphysics does not need to be re-presented in time the way it is in the narrative, for example, where it occurs as a re-lived, repeated experience of the past. Heraclitus erases the borderline between time and eternity, past and present, thus making a powerful argument in favor of the non-representable nature of Being. Being is change but change that is standing still, paradoxically, captured as it is in a fleeting 'wink of the eye' (Kierkegaard's *øieblik*). This moment, named *exaiphnes* by Parmenides, epitomizes the metamorphosis of time into space. Further, according to Heraclitus Reason cannot grasp anything that is really real – in other words, thought cannot have any objects outside itself for such objects are unreal. The fusion and diffusion occurring simultaneously in Being, in mind and in nature is beyond the real-unreal dichotomy and may not be called real since that would amount to representing it, and that is impossible according to Heraclitus and Parmenides.

Plato constructed a dialogue entitled *Parmenides* where he has his predecessor speculate on *exaiphnes*, arriving at the conclusion that this instant which is both movement and standstill does not exist in any time. The problem of time has an ontological as well as an aesthetic dimension. Representing eternity as past time repeated, and representing Being as mediated in poetry, drama and narrative is a

procedure that is nullified in Heraclitus' and Parmenides' thought which focuses on immediacy not on mediation. *Exaiphnes* is a non-concept just as the instant in Kierkegaard's work "Repetition" where that which is repeated is different from what it was rather than being the same. The philosopher's pseudonym Constantin Constantius states: "The dialectic of repetition is easy; because what is repeated, has been, otherwise it could not be repeated; but the fact that it has been, makes repetition into the new". (Kierkegaard 1983: 149) Perceiving each moment to be different, Parmenides grasps Being as empty in a positive sense: infinitely open and limitless, poised in a state of potentiality.

Buddhist thought embraces a similar view of Being. The Third Karmapa Ranjung Dorje, a Tibetan Buddhist Lama about 1300 A. D., expresses an epistemological approach similar to the idea of Being as infinite potentiality in verse 10 of the "Mahamudra, The Great Seal":

Mind's self-expression, which has never existed as such, is mistaken for an object;

Due to ignorance, self-awareness is mistaken for an 'I'.

Clinging to this duality causes one to wander within the conditioned world.

5

May ignorance, the root of illusion, be cut away. (Nydahl 2004: 82)

The epistemological convergence of essence and emptiness, i. e. potentiality, mind's clear awareness, and the aesthetic confluence of form and the formless transforms dualism. Dialectical reflection is turned into complementarity in Tibetan Buddhist thought. The literal translation of the Buddhist *Dharma* is 'the way things are' – emphasizing the manner of things rather than the essence or *quidditas*, the 'whatness' of things. Nature and mind do not emanate from a substance. They are non-substantial and may be described as existing in a state of infinitely open potentiality, containing the simultaneous presence of all possibilities at once. This state is the *sunyata*, limitless Being. The non-concept of *sunyata* erases the dual oppositions of Western metaphysics as things are yet are not at the same time, present but not as substance and therefore non-representable. The notion of ego or self is annulled. As Christian Thomas Kohl points out in his illuminating work „Buddhismus und Quantenphysik“, Parmenides ascertained that it was false to maintain the separateness of phenomena – being/non-being, life/death, solid/non-solid etc. He pointed to the interdependence and the exchangeability of contradictory phenomena. Parmenides alerts us to the fact that everything is complementary.

The non-concept of infinite potentiality finds its equivalent in quantum physics, a science initiated by experiments by Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger and Niels Bohr. The experiments led new insight into the nature and behavior of photons and electrons, insight that has been confirmed and expanded today. Photons and electrons make up quantum units, packages of

energy. The quanta are not confined to one location in the universe. They exist ‘here’ and ‘there’ at the same time and exhibit no specific features prior to being observed. In other words, quanta exist in many potential states and may assume any given ‘real’ state *only* when observed. They pass from non-existence into existence, so to speak. As energy packages the quanta do not exist in isolation. Each quantum carries with it an amount of exchange energy: forces that work between the quanta. The energy package of the quantum and the energy exchange between quanta make up a cloud surrounding the quanta and creating the entire quantum field. The quanta thus exist in a state of potentiality and indeterminacy.

In his recent work “Reality Is Not What It Seems” the Italian theoretical physicist Carlo Rovelli provides a lucid definition of the quantum, stating that quantum mechanics “has revealed three aspects of the nature of things: granularity, indeterminacy and the relational structure of the world”. (Rovelli 2017: 111) Outlining the first aspect Rovelli says that the “granularity of matter and light is at the heart of quantum theory. It isn’t the same granularity intuited by Democritus, however. For Democritus, atoms were like little pebbles whereas in quantum mechanics particles vanish and reappear”. (loc. cit.) Moreover, scientific research indicates that particles not only vanish and reappear: when they ‘vanish’ they cease to exist! They pass from non-existence to existence, as noted earlier.

The second aspect of the nature of things is indeterminacy. Rovelli writes:

An electron, a quantum of a field or a photon does not follow a trajectory in space but appears in a given place and at a given time when colliding with something else. When and where will it appear? There is no way of knowing with certainty. Quantum mechanics introduces an elementary *indeterminacy* to the heart of the world. The future is genuinely unpredictable. (112)

The third aspect of the nature of things is relationality which Rovelli describes as follows:

The theory does not describe things as they *are*: it describes how things *occur* and how they *interact with one another*. It doesn’t describe where there is a particle but how the particle *shows itself to others*. The world of existent things is reduced to a realm of possible interactions. Reality is reduced to interaction. Reality is reduced to relation. (115)

Furthermore, research on quantum gravity, Rovelli states, has been focused on spatial equations but has recently gone on to confront time. Research on space has established the following, Rovelli writes:

Things (the quanta) do not inhabit space. They dwell one over the other, and space is the fabric of their neighbouring relations. As we abandon the idea of space as an inert container, similarly, we must abandon the idea of time as an inert flow along which reality unfolds. Just as the idea of the space continuum containing things disappears, so, too, does the idea of a flowing continuum ‘time’ during the course of which phenomena happen. (151)

This does not mean that everything is immobile or that change is not occurring. As Rovelli states:

On the contrary, it means that change is ubiquitous. Only: elementary processes cannot be ordered along a common succession of instants. At the extremely small scale of the quanta of space, the dance of nature does not develop to the rhythm kept by the baton of a single orchestral conductor: every process dances independently with its neighbors, following its own rhythm. The passing of time is intrinsic to the world, it is born of the world itself, out of the relations between quantum events which *are* the world and which themselves generate their own time. (154)

Time as we are used to think of it does not exist. Space is a fabric of relations. Thus quantum physics confirms the non-substantiality of things elucidated by early Greek philosophy and by Buddhist thought. Put together, these three approaches to nature and the mind corroborate and enhance the singular rhetorical practice evident in the literary texts selected: the textual fabric is broken down to fragments interspersed with dots in Louis-Ferdinand Céline's "Death on Credit", and with commas and periods that divide and disrupt the stream of words in Samuel Beckett's "The Unnamable" and Paul Auster's "4321". The texts are written, or told in a staccato rhythm produced by a certain breathlessness in the narrative voices. The breathless voices of the narrators are suspended in a state between life and death. Conceptions of Being as found in early Greek philosophy, Buddhist thought and quantum physics provide the theoretical framework for the analysis of the three novels. The novels share a common motif, the motif of death. Viewing life from the perspective of death not only deepens the understanding of human existence; it causes literary language to gravitate in the direction of silence, the transcendence of speech.

### *Deferring death*

Louis-Ferdinand Céline's novel "Death on Credit" (« Mort à crédit »; 1936) is a first-person narrative told by the adolescent Ferdinand and may be said to be partly autobiographical. The text is a blend of the real and surreal, a fusion of conscious thought and dream. It is a six hundred page long explosion divided into brief fragments separated by dots. There is no transition between desire, sensation, experience and narration; they appear to be one. Reality is a fantastic space manifesting no linearity or chronology. The explosive force of an uninhibited rebellion against the father *is* the text. This explosive force is also a negation of any attempt by Ferdinand's parents who own a small linen shop in a Paris passageway to define him and raise him in *petit bourgeois* fashion. Ferdinand escapes parental control and, unlike Oedipus, he is not subject to a pre-determined fate. He is anti-Oedipus and he retains his energetic rebellion

throughout the narrative despite being treated unfairly by his parents and a number of employers that accuse him of laxity as a way of asserting their own status and power. Ferdinand's response to the concerted effort to pin him down and make him something he is not is the impetus that creates the anti-authoritarian, anti-totalitarian drive of the text. Plot, and with it time, is eliminated as a result of this psychic and rhetorical drive. The discursive manifestation is dual: an explosion and an implosion the target of which is the father figure.

The sidewalk outside the shop run by Ferdinand's parents is covered with spit and dog excrements so that it is always sticky. The father cleans it every day but has a hard time keeping the muck at bay. He is prone to anger and flies in a rage one day and pursues the boy and his mother around the house when he discovers that a customer has stolen a handkerchief from the shop:

He bellows, he rushes, he explodes, he bombards the kitchen. There's nothing left on the nails... pots, pans, dishes, crash, bang, everything goes... my mother on her knees implores heaven for mercy... He overturns the table with one big kick... it lands on top of her...

[...]

I come part of the way down to look... He's dragging her along the banister. She hangs on... she clutches his neck... That's what saves her. It's he who pulls loose... He pushes her over. She somersaults... She bounces down the stairs... I can hear the dull thuds... (Céline 1989: 67)

The physical explosion occurring in this scene is the effect of an implosion, the break-down of the father as a dominating, repressive figure. Ferdinand's rebellion against the father is aided by the father's own disintegration, resulting in a travesty of the father figure. Céline penetrates the deeper layers of the human psyche, uncovering an energy that is naturally, spontaneously rebellious. The travesty-like, both real and surreal depiction of family relations culminate in a scene where Ferdinand is ill and feverish:

I finally stopped vomiting... I was baked in heat... I was terribly interested... I'd never suspected that so much stuff could fit inside my noodle... fantasies... weird sensations. At first everything looked red... Like a cloud all swollen with blood... right in the middle of the sky... Then it disintegrated... and took the form of a Lady Customer ... enormous... gigantic... She began to order us about... up there in the sky... She was waiting for us ... hanging in midair... she commanded us to get busy ... she made signs... (88)

The phantasmagorias expand as if by an internal dynamics of its own:

The Lady, our Customer, had all the money, all the shopkeeper's cash, stashed away on her... She was going to treat us... It was getting hotter and hotter, and we were still wedged against the Lady ... In among the drapery, next to the lining, I saw thousands of things hanging. All the stolen goods in the world... as we galloped, the little "Byzantine" looking glass, the one we'd looking for for months on the rue de Montorgueil, fell on my head ... it left a bump... (92)

The inner dynamics of images that increase in complexity throughout this scene has to do with simultaneity in time, a form of timelessness, and with a certain vertical, even vertiginous dimension in the imagery as opposed to a horizontal, linear language. Ferdinand's mind which *is* the discourse, is non-hegemonic. The dense accumulation of imagery creates an effect similar to a Freudian condensation of dreams, images put on top of one another in a montage. The imagery is also symbolic as it involves flying through the air, escaping the restrictions of a paternalistic *petite bourgeoisie* and its preoccupation with money, property and sales profits. There are no distinct borders in Ferdinand's mind. The inside and the outside merge as surreal fantasies blend with reflection and narration. Time in the form of the "Byzantine" looking glass falls through the air and makes a bump on Ferdinand's head, signifying the collapse of temporal and spatial order. The result is a textual vertigo – a verbal dizziness and breathlessness that transcend *logos*. The discourse becomes a project of liberation as it foregrounds the instantaneous image appearing in the formless form of the text.

In a scene at the beach paternal authority is literally turned upside down in the water: "... My father in a striped bathing suit, between two roaring mountains, is shouting like mad. He bobs up in front of me... he belches, thrashes about, makes wisecracks. A roller knocks him over too, turns him upside down, there he is with his feet in the air... (122)

A combination of sexual licentiousness and sexual repression characterize family relations in Ferdinand's home: "... He looks at my mother too, stretched out on the bed... "Good Lord, Clémence, cover yourself ..." he bellows at her, furious on account of her leg ... Here we go again... He motions at her. He thinks I'm looking at her bare legs..." (312)

The father vents his anger at Ferdinand and his mother both in a dispute about domestic finances: "... you hand him your purse! Why not give him everything? Give him the whole house. Why not?... Ah! Ah! I predicted it, didn't I!... He'll shit in your hand! Ah! Ah! He's drunk it all up! He's guzzled it all down! ... (313)

Ferdinand assaults the father in the next scene:

... He comes back blowing up my nose... more insults... more and more of them... I feel things coming up in me too... And the heat besides... I pass my two hands over my face... Suddenly everything looks cock-eyed!... I can't see straight... Just one jump... I'm over him! I lift up the big heavy machine... I lift it way up. And wham! ... I give it to him full in the face! (316)

Ferdinand feels sick after the attack on his father:

... I have a lousy sick feeling, a panic in my kidneys... like everything was falling apart, coming off in shreds... like a hurricane was shaking me... My whole carcass is rattling, my teeth are shattering... I'm dead to the world... I've got a spasm in my asshole... I shit in my pants... My heart's pounding so hard I can't hear what's going on... (318)

The scene amounts to a parody of the Freudian Oedipal triangle. The rhetoric of parody tends to subvert the pathos while also preserving it as the father's abuse is highlighted. Paternal prohibition causes filial revolt, and the revolt is extended into a discourse that is subversive of the hegemony of language. Thus the text demonstrates the intimate relation between repression and the creative process.

The last words of the novel are an ambiguous reply to his uncle who wants Ferdinand to put on an overcoat: "But if you get up, put on an overcoat... Just reach into the pile, it doesn't matter which ... You'd catch your death out in the hall ... There's no shortage of coats ..." (588) Ferdinand replies, "No, Uncle". (loc. cit.) It is uncertain whether Ferdinand's response is meant to affirm the fact that there is no shortage of overcoats or whether the 'no' signifies a refusal to put on a coat. It may well be the latter. The uncle is overly protective and Ferdinand is the exact opposite of T. S. Eliot's J. Alfred Prufrock who has spent a lifetime guarding himself against the vicissitudes of human existence. Even the uncle's admonition that Ferdinand may catch his death if he does not wear a coat falls on deaf ears. Ferdinand's 'no' is the culmination of his revolt. Prior to the stay with his uncle Ferdinand attempted a career in sales which failed. Parents subsequently sent him to a boarding school in England where he refused to learn English. His revolt is total and is even extended into a revolt against death at the end. He will not catch his death if he is not wearing an overcoat. Paradoxically, Ferdinand challenges death as he expresses a death wish at the end by asking his uncle to enlist him in the army. Yet death is deferred even as it occurs. Death appears in the story of Gwendor, one of the many stories Ferdinand makes up in adult life when he is a practicing physician:

"O, Death, give me a little time... a day or two. I must find out who betrayed me..."

"Everything betrays, Gwendor... The passions belong to no one, even love is only the flower of life in the garden of youth.

"And very gently Death gathers up the prince... he has ceased to resist... his weight has left him... and then a beautiful dream takes possession of his soul... (27)

Death is deferred as a 'beautiful dream takes possession of his soul'. The prince has obtained death on credit in the fairy tale. The tale is an allegory of the narrative itself where death is continuously postponed owing to the fantastic, dream-like discursive fabric that lifts Ferdinand out of the prison of the Self and out of the prison-house of language by releasing psychic and aesthetic energies that turn Ferdinand's mind into the open space where all possibilities are present at the same time. The mind is the counteractive force that arises not only as a negation of death but as an affirmation of death. Death is life-giving as it prompts the narrator to create images that not only signify but *carry within them* the transformation of the Self. The narrative attains ontological and aesthetic congruity.

Images carrying within them the transformation of the Self are emblematic of the simultaneous fusion and diffusion conceived by Heraclitus. The discourse



of the son, which *is* the narrative, in surrealistic fashion exceeds and explodes the narrative of the father. Parmenides' thought, which nullifies mediation and representation, finds its fictional complement in Ferdinand's fantasies and sensations which at one and the same time regress and progress to a pre-verbal state as in the scene where a red, swollen cloud disintegrates and assumes the form of a Lady Customer. Ferdinand's fantasies are the incipient forms of the formless, constituting the simultaneous presence of all possibilities and causing Ferdinand to be dead to the world. The narrative imitates and simulates, in its own subtle manner, particles which, according to quantum mechanics, vanish and reappear. Vanishing and reappearing is, indeed, the modus of the narrative, punctuated as it is by dots.

### *Truth in fiction*

A modernist poetics emerges with the emphasis on *exaiphnes*, the instant. In his essay "A Few Don'ts by an Imagiste" Ezra Pound writes: "An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time". (Pound 1913: 200) Pound relates the instantaneous nature of this aesthetic process to liberation: "It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art" (loc. cit). Pound's definition of the image reads like a continuation and an affirmation of Parmenides' concept of *exaiphnes* and Kierkegaard's *øjeblik*. As we have seen in our examination of "Death on Credit" the transcendence of time and space sets the narrator free. The liberation of the narrative voice is also connected with an epistemological project the aim of which is to determine the role of fiction in the search for truth. In his essay "The Noble Rider and the Sound of Words" Wallace Stevens states that our access to reality is enhanced by the poetic imagination. He adds that current research in science and philosophy has dispensed with the notion of substance and replaced it with a detection of change, movement and vibration. Stevens calls for a new conception of the artwork, claiming that there is confluence between the world and the work of art and that "a firm grasp of reality is eliminated from the aesthetic field". (Stevens 1942: 50) The poet withdraws himself and withdraws reality by placing it in the imagination. Thus the poet creates the world giving "to life the supreme fictions without which we are unable to conceive of it". (31)

Truth is discovered in fiction, then, and the discovery is accompanied by the sense of liberation Pound calls attention to in his essay. Stevens' comment on the orientation in science and philosophy on change and vibration prompts a look at William James' "The Stream of Consciousness". (1892) Here James notes: "The

traditional psychology talks like one who should say a river consists of nothing but pailsful, spoonsful, quartpotsful, barrelsful, and other moulded forms of water”. (James 2000: 183) Opposing this view of things James states:

Every definite image in the mind is steeped and dyed in the free water that flows around it. With it goes the sense of its relations, near and remote, the dying echo of whence it came to us, the dawning sense of whither it is to lead. The significance, the value, of the image is all in this halo or penumbra that surrounds and escorts it, - or rather that is fused into one with it and has become bone of its bone and flesh of its flesh; leaving it, it is true, an image of the same *thing* it was before, but making it an image of that thing newly taken and freshly understood.

*Let us call the consciousness of this halo of relations around the image by the name of ‘psychic overtone’ or ‘fringe’.* (loc. cit.)

James’ fringe around the image expands the meaning of the image, making it into that complex Pound refers to in his essay. The fringe also endows the image with a relative indeterminacy. The fringe contains multiple possibilities and the idea of potential presences and movements is taken up in current scientific experiments concerned with the trajectory of electrons. Rovelli notes that Epicurus “introduces into atomism the notion of indeterminacy” as the philosopher claims that “atoms can on occasion deviate by chance from their course”. (Rovelli 2017: 113). This has been confirmed by quantum physics. In observing the trajectory of electrons the following has been established: “it is as if the electron, in order to go from A to B passed through ‘all possible trajectories’, or, in other words, unfurled into a cloud in order then to converge mysteriously on point B” (114).

Science, philosophy, and aesthetics concur in the detection of a ‘cloud’, a ‘fringe’ and a ‘complex’. Meaning and truth become manifest as substance is eliminated. All potential ‘trajectories’ in fiction lead to the discovery of reality.

The voices of the narrators in Samuel Beckett’s novel “The Unnamable” (1955) and in Paul Auster’s novel “4321” (2017) exemplify non-substantiality, potentiality and instantaneousness as they engage in a precipitous narrative pace, a kind of breathless discourse that may be described as a race towards death and as a suspension of identity in a state of being in-between I and Not-I. More often than not, the text is unpunctuated, leaving the impression that a constant flux within and without is an immediate, non-stop giving in to an overwhelming change that defies permanence and, indeed, precludes language as an agent and a medium of expression and conception.

Commenting on Beckett’s trilogy of novels in the article “Three novels and four *nouvelles*: giving up the ghost be born at last”, Paul Davies notes: “Anguish closes in on the person who, hypnotized by positivism, cut off from the living mystery, feels himself to be nothing more than an isolated thinking machine”. (Davies 1994: 46) The narrator of “The Unnamable” captures the suspension

between Cartesian thought and ‘the living mystery’ in an on-going ceaseless voice that is suspended between I and Not-I and between life and death:

This voice that speaks, knowing that it lies, indifferent to what it says, too old perhaps and too abased ever to succeed in saying the words that would be its last, knowing itself useless and its uselessness in vain, not listening to itself but to the silence that it breaks and whence perhaps one day will come stealing the long clear sigh of advent and farewell, is it one? I’ll ask no more questions, there are no more questions, I know none anymore. It issues from me, it fills me, it clamours against my walls, it is not mine, I can’t stop it, I can’t prevent it, from tearing me, racking me, assailing me. It is not mine, I have none, I have no voice and must speak, that is all I know, its round I must revolve, of that I must speak, [...] (Beckett 1955: 307)

The unnamable speaks on without ceasing, like a machine or carousel going round, longing to stop but not being able to. It goes on at a pace that reminds one of Jean-Luc Godard’s film “A bout de souffle”. (Breathless; 1960) It is a voice suspended between I and not-I, between truth and lying, between sense and nonsense, issuing from a uterus-like vase where the unnamed and unnamable narrator is stuck, much like Hamm’s parents in “Endgame”, his head curiously growing out of an enormous ear forced to listen to the voices of others that never cease. The unnamable has no legs, only stumps resting on the bottom of the vase or trunk filled with sawdust, and around his neck is a cement collar that keeps his face turned permanently in one direction. The paradox of being stuck facing forwards and revolving ceaselessly indicates a geometric necessity that conditions perception, limiting it to a narrow epistemological perspective that is perpetuated in spite of itself.

In Paul Auster’s “4321” (2017) the narrator is equally nameless, unnamable, one might say, or perhaps rather possessing a fictive name given to him by chance. Archie Ferguson has inherited his name from his grandfather, a Russian Jew who, while going through immigration on Ellis Island, tells the immigration officer in Yiddish that he has forgotten his name, *Ikh hob fargessen*, whereupon the officer assigns him the name Ichabod Ferguson, so he becomes *Archie Ferguson*. As Archie Ferguson he decides to write a story about four identical but different people with the same name. One of these four assumed identities is “himself” as narrator and writer of life stories that go on at a breakneck pace similar to the pace of the Unnamable’s voice. Page after page in Auster’s novel consists of paragraphs whose sentences are interspersed with commas rather than periods. Two of the other three Fergusons – one dies in an accident at the age of thirteen – are also writers; one of them is composing “The Scarlet Notebook” the seventh entry of which reads: “When I turn the pages of the scarlet notebook, I often see things I thought I had forgotten, and suddenly I find myself back in the past”. (Auster 2017: 725) In the ninth entry Ferguson notes that in the notebook there are “left-wing political tracts, boiled beets, and hunks of raw steak. There is fire. There is blood”. (726) Like the novel in its entirety, the

fragment called *The Scarlet Notebook* piles miscellaneous objects on top of one another to make an impression of a profusion of fragments without cohesion, a technique very much like Beckett's. Three of the Fergusons in the novel die on the way, one as a pre-adolescent, and two in their early twenties, all three by accident, death in the midst of life, leaving the narrator alone at the end. The death of the three Fergusons may be called accidental or it may be seen as propelled by the breathless discourse that not only portrays but is one with precipitous change. Auster's discourse is different from Beckett's in that the suspension between life and death, truth and fiction, is conceived as a passionate suspension of the two that almost equates truth and fiction, and as a passionate involvement in life culminating in death; by contrast the Unnamable's interest in life is dispassionate and his discourse focuses on an epistemological dismantling of a voice that is not his own.

The title of "*The Scarlet Notebook*" of course implies a reference to Nathaniel Hawthorne's novel "*The Scarlet Letter*" whose narrator engages in a narrative form of adultery that aligns him with Hester, wearer of the letter embroidered on her jacket. The narrative discourse is adulterous in the sense that it manifests an ethically grounded uncertainty and an aesthetic and epistemological indeterminacy as to its own voice, a circumstance that tempts one to situate Hawthorne squarely within modernism. The narrator has to break rules in order to get at the truth. The same uncertainty as to how to compose diary entries enfolds the author of "*The Scarlet Notebook*" – an allusion, also, to the torn up, discarded "*Red Notebook*" in Auster's "*The New York Trilogy*" – as he reflects on the vicissitudes of composition that mirror the vicissitudes of life:

There are days when a person who owns a scarlet notebook must do nothing but read it. On other days, it is necessary for him to write in it. This can be troublesome, and on some mornings when I sit down to work I am not certain which activity is the correct one to pursue. It seems to depend on which page you have come to at that moment, but as the pages are unnumbered, it is difficult to know in advance. That explains why I have spent so many fruitless hours staring at blank pages. (loc. cit.)

The phrase "staring at blank pages" leads to Ferguson the narrator's decision to a tongue in cheek pinning down of identity: "Ferguson, whose name was not Ferguson, found it intriguing to imagine himself having been born a Ferguson or a Rockefeller, some one with a different name from the X that had been attached to him when he was pulled from his mother's womb on March 3rd, 1947." (862) He fulfills the idea of naming fictive characters in accordance with a reversal or an inversion of identities so that in the novel "4321" the narrator does not "pursue the notion of one person with three names"; instead he admits:

[...] he would invent three other versions of himself and tell their stories along with his own story (more or less his own story, since he too would become a fictionalized version of himself), and write a book about four identical but different people with the same name: Ferguson.

A name born out of a joke about names. The punch line to a joke about the Jews from Poland and Russia who had boarded ships and come to America. Without question a Jewish joke about America – and the enormous statue that stood in New York Harbor.

Mother of exiles.

Father of strife.

Bestower of misbegotten names. (862-863)

Archie's mother Rose Ferguson becomes a photographer and the creation of photographic portraits made from snapshots indicate the significance of the visual dimension in the narrator's discourse. The passage describing Rose Ferguson's photo store may also serve as an example of the rhetorical breathlessness characteristic of the narrative in its entirety:

[...] Ferguson's mother knew the days of studio photography were nearly done, and for some time she had been reducing the number of hours she kept the studio open, from five ten-hour days in 1953 to four eight-hour days in 1959 to four six-hour days in 1961 to three six-hour days in 1962 to three four-hour days in 1963, devoting more and more of her energies to photo work for Imhoff at the "Montclair Times", where she had been put on salary as the paper's chief photographer, [...] (395)

The socioeconomic and general cultural conditions governing artistic activity deteriorate progressively, forcing Archie's mother to seek employment at a commercial enterprise. But the snapshot image persists as it invades the narrative discourse and becomes one with it. Thus the narrator, and Auster himself, turns a potentially negative mechanism around, endowing it with a positive, innovative artistic effect. Breathlessness does not imply superficiality or negligence; on the contrary, it is the modern mode of composition, reflected in snapshot photography and imbued with a pregnant life and liveliness.

The Unnamable nearly approximates a similar liveliness and that is exactly the central paradox of the dying, or rather the unborn voice emanating from Beckett's narrative. The Unnamable is balanced in between a giving in to the voice that fills him and rejecting it:

The place, I'll make it all the same, I'll make it in my head, I'll make myself a memory, I have only to listen, the voice will tell me everything, tell it to me again, everything I need, in dribs and drabs, breathless, it's like a confession, a last confession, you think it's finished, then it starts off again, there were so many sins, the memory is so bad, the words don't come, the words fail, the breath fails, no it's something else, it's an indictment, a dying voice accusing, accusing me, a culprit is indispensable, it speaks of my sins, it speaks of my head, it says it's mine, [...] (Beckett 1955: 411)

The Unnamable speculates on his identity, referring to himself as possibly being Mahood, alternatively Worm, calling his other selves not only fictional but "vice-existers":

Mahood. Before him there were others, taking themselves of me, it must be a sinecure handed down from generation to generation, to judge by their family air. Mahood is no worse than his predecessors, [...] But before executing his portrait, full length on his surviving leg, let me note that my next vice-exister will be a billy in the bowl, that's final, with his bowl on his head, and his arse in the dust, plump down on thousand-breasted Tellus, it'll be softer for him. (315)

Mahood's vice-existers include, of course, Malone, Molloy, Murphy etc. But Mahood is not him:

The stories of Mahood are ended. He has realized they could not be about me, he has abandoned, it is I who win, who tried so hard to lose, in order to please him, and he left in peace. Having won, shall I be left in peace? It doesn't look like it, I seem to be going on talking. (345)

The narrator reflects sarcastically on his own creations, his vice-existers, and on Mahood, exclaiming "to think I saw in him, if not me, a step towards me! To get me to be he, the anti-Mahood, [...]" and his reflections culminate in the evocation of Worm: "Worm, to say he does not know what he is, where he is, what is happening, is to underestimate him. What he does not know is that there is anything to know." (346) And finally:

Worm is, since we conceive him, as if there could be no being but being conceived, if only by the beer. Others. One alone, then others. One alone turned towards the all-impotent, all-nescient, that haunts him, then others. Towards him whom he would nourish, he the famished one, and who, having nothing human, has nothing else, has nothing, is nothing. Come into the world unborn, abiding there unliving, with no hope of death, epicentre of joys, of grief, of calm. (loc. cit.)

The calm would be a respite evoked by the cessation of words but there is no stopping the words for he does not know where they come from: "Where do these words come from that pour out of my mouth, and what do they mean, no, saying nothing, for the words don't carry any more, if one can call that waiting, when there's no reason for it [...]" (370)

The "me" the Unnamable is looking for, the one to be sought, is something else:

[...] it's something else he has, he must have something, he must be somewhere, he is made of silence, there's a pretty analysis, he's in the silence, he's the one to be sought, the one to be, the one to be spoken of, the one to speak, but he can't speak, then I could stop, I'd be he, I'd be the silence, I'd be back in the silence, we'd be reunited, his story the story to be told, but he has no story, he hasn't been in the story, it's not certain, he's in his own story, unimaginable, unspeakable, [...] (413)

Applying certain concepts from Søren Kierkegaard's "Either-Or" (1843) and "Concluding Unscientific Postscript" (1849) to the two narratives we are examining may serve to elucidate a few points. Like Beckett and like Auster, Kierkegaard places himself outside the frame of his works, as the reader of his own works. He does so because the metaphysical longing – a desire for life and death both – is immanent to or immanently present within a silence

that causes the narrative distance to be inserted as a primary moving force, so to speak, within the discourse of multiple pseudonyms. The fictive authors of Kierkegaard's works fill the silence, much like the omnipresent voice that speaks on in the "Unnamable" and in "4321." Like Beckett, Kierkegaard points out that reason, thought, are the opposite of existing. The paradox of thought and existence culminates in Kierkegaard's conclusion that the difference between thinking and existing is in itself a product of thought! The difference between them is a *thought* difference and thus reminds us of the dilemma confronting the Unnamable. The paradox guides Kierkegaard's reflections further on as he elaborates his concept of existence. It is paramount that the subject reflects on his existence and is aware of the difficulty of existence. Existing means becoming and becoming is preconditioned on a difference from oneself. This difference is present in the subjective consciousness and manifests itself as an *interest* in living. The root of the word interest is *inter-esse*, being between, and this heightens the paradox because this inter-esse is literally that which comes between the subject and himself. He cannot be One and he cannot be Other. He is in-between. And in like manner The Unnamable and Archie Ferguson are different from themselves, speaking and reading their voices from a distance. Through a variety of fictional trajectories, the Fergusons and the 'names' of the Unnamable, truth is approximated.

The approximation of truth receives its impetus from the in-between state that eliminates identity. Erasing identity in Auster's and Beckett's novels liberates the mind of the narrator, endowing his consciousness with what William James calls a 'psychic overtone' and creating narratives replete with images immersed in a 'halo of relations'. The geometric necessity of a fixed perspective gives way to a suspension between 'I' and 'not-I'. The lines from the "Mahamudra", 'Mind's self-expression, which has never existed as such, is mistaken for an object', and 'self-awareness is mistaken for an "I"' constitute the epistemological basis for artworks that attempt to transcend the limits of language and representation by creating fiction whose narrative voices emanate an intense desire to escape 'the conditioned world' by not clinging to the duality of subject and object. Subject, object and action are one according to the insight offered by the "Mahamudra". This insight occupies the minds of the narrators of the two novels examined, turning identity and character into a *play* of identities. Fiction becomes the playground of interchangeable relations whose ultimate objective is the cutting away of 'the root of illusion'.

*The scytheman and the bullskrit*

In Paul Auster's novel "The Book of Illusions" the artist Hector Mann who has been making films living in isolation in the New Mexico desert dies in old age and his wife Frieda decides to burn all his films to prevent them from reaching an audience. The narrator comments on Frieda's decision speculating that Hector's work was not about making films: "It was about making something in order to destroy it. That was the work, and until all evidence of the work had been destroyed, the work would not exist. It would come into being only at the moment of its annihilation –" (Auster 2002: 279-280). For Frieda the act of creation and the act of destruction constitute a unified process. The dual act of creation and destruction applies to the work of art and it also applies to human existence. In "4321" the thirteen-year old Archie Ferguson dies in a thunderstorm while at summer camp. Exhilarated by the rain and the thunder he runs out into the storm and stops under a big tree, ignoring the counselor's admonition to return to camp:

[...] Ferguson couldn't hear a word he was saying, not with the noise of the rain and the thunder, and especially not when Ferguson himself began to howl, no longer George on his mission to save Lennie but simply Ferguson himself, a thirteen-year old boy wailing in exaltation at the thought of being alive in such a world as the one he had been given that morning. [...] (Auster 2017: 184).

Lightning strikes a branch of the tree. It crashes down on Archie's head, killing him. Death is an effect of the life-giving force of rain. Death occurs as a culmination of life, life in ecstasy, *ek-stasis*, a state of being beside oneself. In his essay Stevens refers to the radical experiments with form in modernist literature, calling them a violence within and claiming that it is "a violence from within that protects us from a violence without". (Stevens 1942: 36) Here Stevens is talking about the ubiquitous presence of destruction and violence in the midst of World War II. In "Death on Credit" we observed how Ferdinand responded to the violent outbursts of his father by pushing back against it with an equal power of revolt. This counteractive psychic force becomes one with the power of the artist to create images that exceed ontological and aesthetic limitations. Archie's jubilation in the death scene exceeds these limitations as well. Moreover, death-bound and life-giving forces coalesce in a singular fashion as they inform the creative process by re-orienting it. The creative process is impelled towards a formlessness that is a *mimesis* of the formlessness and non-substantiality of Being.

The contradictory discourse of Beckett's "The Unnamable" posits affirmations and negations in the search for a voice that can say something and mean something: "I seem to speak, it is not I, about me, it is not about me". (Beckett 1955: 291) He wonders how to proceed: "By aporia pure and simple? Or by affirmations and negations invalidated as uttered, or sooner or later?" (loc. cit.) The immediate invalidation of speech, utterance signifies the nadir of thought and of



writing itself. The sense of the senselessness of speaking and hence of writing is enhanced as the Unnamable's staccato voice goes on: "I know no more questions and they keep on pouring out of my mouth. I think I know what it is, it's to prevent the discourse from coming to an end, this futile discourse which is not credited to me and brings me not a syllable nearer silence [...]" (307).

The Unnamable has tried on a number of fictional identities, among them Mahood and Worm: "Mahood I couldn't die. Worm will I ever get born?" (352) Suspended between life and death, neither dying nor being born, the Unnamable invokes the scytheman: "The scytheman will tell, it's all one to him". (loc.cit.) From the perspective of death living and dying and the voice that never stops yet cannot speak are 'all one'. The scytheman 'will tell'. Death invades the discourse as the voice and the writing that ultimately negate yet curiously affirm the narrative impulse and the compulsion to speak while one knows one cannot speak. The Unnamable invokes a third one, possibly someone like him, at least someone with a tenuous identity. This third one who is purportedly different from Mahood and Worm would be with him but the two of them would be unknown to one another. The existence of this third voice is "a darling dream I've been having, a broth of a dream" (378), he admits. Even another one may appear in a futile attempt to generate a voice. This new one will ceaselessly emit more stories:

[...] and tales like this of wombs and cribs, diapers beppised and the first long trousers, love's young dream and life's old lech, blood and tears and skin and bones and tossing in the grave, and so coax him out, as he me, that's right, pidgin bullskrit, and in the end, having lived his life, no, before, but you've got my meaning, and there we are the three of us, it's cosier, perpetual dream, you have merely to sleep, not even that, it's like the old jingle. (378-379)

He has found it to be impossible to remain motionless and fixed:

[...] if I could put myself in a room, that would be the end of the wordy-gurdy, even doorless, even windowless, nothing but the four surfaces, the six surfaces, if I could shut myself up, it would be a mine, it could be black dark, I could be motionless and fixed, I'd find a way to explore it, I'd listen to the echo, I'd get to know it, I'd get to remember it, I'd be home, I'd say what it's like, in my home, [...] (399).

He is forced to conclude: "I've tried, I feel no place, no place around me, there's no end to me, I don't know what it is, it isn't flesh, it doesn't end, it's like air, ..." (loc. cit). Living in a familiar place, a home that is geometrically fixed in squares, the Unnamable would be able to define precisely where he is and what it is that surrounds him. His description of things would be constantly corroborated and confirmed by the echo, the sound of stable meanings emitted from him and thrown back at him in a perpetual process of mutual affirmation. Knowledge would be projected outward and received inward, creating a harmonious epistemological and existential balance. However, that would be the end of 'the

wordy-gurdy' which is his speech. It is a speech and a writing that spirals downward in an unstoppable movement of negation. The Unnamable cannot be named and must discard the Kierkegaardian pseudonyms, the fictional attempts to pin himself down. The Unnamable is also the one who cannot be named because he is repulsive, or rather repellent like an unmentionable piece of clothing. He is repellent and he repels sense and drives meaning away from himself. He is compelled to give himself over to the wordy-gurdy, making his voice into bullskrit. Ultimately it is the scytheman that will tell. Death consciousness orders or rather disorders the voice of the Unnamable. Death's narrative is a negation of substance and an affirmation of non-substantiality. There is no end to the Unnamable.

The endlessness of the Unnamable is a manifestation of a discourse whose major rhetorical feature is the staccato rhythm. As noted above, this rhythm is the product of a breathlessness that suspends the narrative voice in a state between life and death. Nature is emulated here. As Rovelli states, the 'dance of nature' does not occur in response to 'the baton of a single orchestral conductor'. The Unnamable's invocation of a third voice, different from Mahood and Worm, is the calling forth of the independent natural processes Rovelli calls attention to. The relation between the Unnamable and the third voice is the ontological and aesthetic equivalence of relations between quantum events, the relationality of nature itself. Strangely but logically, the figure of Death, the scytheman, is instrumental in bringing about the dual act of creation and destruction that demolishes the hegemonic discourse and produces the unnamable voice: the silence surpassing voice.

### *Conclusion*

Disordering speech is the narrative function of death, then. Death is inserted as the immanent *telos* of artistic creativity. The paradox inherent in the destruction from within of the artwork is to be understood as an indispensable ingredient of the creative impulse. In this manner the artist protects her/himself from the violence of the world by engaging in a violence within. That internal, immanent violence is a formal kind of violence as it disrupts narrative structure. It is also a metaphysical violence as it disrupts thought and, indeed, Being itself. The disruption of thought precedes and pre-conditions the innovative, radical metaphysical conception of Being as non-essential and non-substantial, a Being not grasped by thought or by language, speech, but envisioned in silence and approximated in death.

## **Bibliography**

- Auster, P. (2017): 4321. New York.
- Auster, P. (2002): *The Book of Illusions*. New York.
- Beckett, S. (1955): *The Unnamable*. In: *Three Novels by Samuel Beckett*. 291-414. Translated from the French by the author. New York.
- Céline, L.-F. (1989): *Death on Credit*. Translated by Ralph Manheim. London.
- Davies, P. (1994): "Three novels and four *nouvelles*: giving up the ghost be born at last". In: Pilling, John, ed. *The Cambridge Companion to Samuel Beckett*. Cambridge. 43-66.
- Eliot, T. S. (1915): *The Love Song of J. Alfred Prufrock*. In: *Poetry*. Volume 6, 3. 130-135.
- James, W. (2000): *The Stream of Consciousness*. In: Gunn, Giles, ed. *William James. Pragmatism and Other Writings*. New York/London. 171-190.
- Kierkegaard, S. (1992): *Concluding Unscientific Postscript*. In: Howard Hong and Edna Hong (eds. and trans.): *Kierkegaard's Writings*. Volume XII, 1. New Haven.
- Kierkegaard, S. (1988): *Either-Or*. In: Howard Hong and Edna Hong (ed. and trans.): *Kierkegaard's Writings*. Volumes 3-4. New Haven.
- Kierkegaard, S. (1983): *Repetition*. In: Howard Hong and Edna Hong (ed. and trans.): *Kierkegaard's Writings*. Volume 6. New Haven.
- Kohl, C. T. (2005): *Buddhismus und Quantenphysik*. Aitrang.
- Nydahl, O. (2004): *The Great Seal. The Mahamudra View of Diamond Way Buddhism*. San Francisco.
- Plato (1997): *Parmenides*. In: Allen, R. E. (ed.): *The Dialogues of Plato*, Vol. 4. New Haven/London. 1-96.
- Pound, E. (1913): *A Few Don'ts by an Imagiste*. In: *Poetry*. Volume 1, 6. 200-206.
- Rovelli, C. (2017): *Reality Is Not What It Seems*. Translated by Simon Carnell and Erica Segre. London.
- Stevens, W. (1942): *The Noble Rider and the Sound of Words*. In: Stevens, W.: *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*. New York. 3-36.