

HUMANISTISCHE BIBLIOTHEK

ABHANDLUNGEN · TEXTE · SKRIPTEN

In Verbindung mit dem Centro Italiano di Studi
Umanistici e Filosofici und dem Seminar für
Philosophie und Geistesgeschichte des Huma-
nismus an der Universität München

Herausgegeben von Ernesto Grassi

Redaktion Eckhard Keßler

REIHE I: ABHANDLUNGEN

BAND 33

ERNESTO GRASSI

MACHT DES BILDES:
OHNMACHT
DER RATIONALEN SPRACHE

Zur Rettung des Rhetorischen

1979

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

Inhalt

Zur Erinnerung an W. Szilasi	9
Vorwort	13
I. Teil: Bild und Zugang zum Kunstwerk	
<i>I Der Versuch der Kunst, 'hinter' die empirischen Feststellungen zu gelangen</i>	
1 Der Zugang zum Kunstwerk	19
2 Die Verschiedenheit der künstlerischen und der empirischen Welt: die Erinnerung im Bereich der Kunst	21
3 Die Voraussetzungen des Phänomens Kunst: E. A. Poes Theorie des Effekts, Baudelaires Theorie der Langeweile	24
4 Der Durchbruch durch die rationale Sprache: Mallarmé	30
<i>II Rhetorik und Logik, Bild und Ratio</i>	
1 Rhetorische Auffassung der Kunst. Das Pathetische als Moment des revolutionären Gedankens: A. Artaud	37
2 Das Pathetische als Moment der revolutionären Kunst. Der sozialistische Realismus	40
II. Teil: Zulänglichkeit und Unzulänglichkeit der Sprache	
<i>I Menschwerdung und Logos</i>	
1 Schematismus des tierischen Verhaltens und Weltoffenheit des Menschen	49
2 Der Grundcharakter der menschlichen Bildung. Eine archaische Untersuchung	55
3 Die Aporie der Sprache: Schall, tierischer Laut, Wort. Die Erfahrung des Objektiven	59
4 Das Beweisen als Wesen des Wissens: apodiktische Sprache. Unbeweisbarkeit der Prinzipien: semantische Sprache	64

5	Die wesentliche Unzulänglichkeit der Sprache. Das Schweigen und der bildhafte Grund der Sprache	67
<i>II Archaische, semantische Sprache</i>		
1	Die Sprache der Sibylle von Cumae	73
2	Die Voraussetzung der Cassandra-Tragödie	78
3	Das Visionäre, Bildhafte der semantischen Sprache	82
4	Die Beziehung zwischen beweisender und weisender Sprache: Cassandra und der Chor	87
<i>III Die weisende Sprache als Wurzel des Rationalen</i>		
1	These und Axiom	95
2	Das Problem des Vorranges der rationalen Aktivität	99
3	Der archaische, semantische Charakter der Prinzipien: Augustinus' »amor studentis animi«	101
4	Zeit und Gegenwart	106
5	Das 'E' in Delphi	110
6	Die Verwunderung	114
<i>IV Zeichen und Geist</i>		
1	Unbewußte und bewußte Zeichen	121
2	Die 'Signatur' der Phänomene: J. Böhmes Bestimmung des 'geistigen' Raumes	127
3	Die Grunderfahrung des Geistigen: die Angst vor der zeichenlosen Welt	135
4	Das Auftreten des Bildes in der menschlichen Welt: Typos und Induktion	138
 III. Teil: Ingenium. Die humanistische Tradition		
<i>I Die Einheit von Vernunft und Leidenschaft</i>		
1	Die erste abendländische Erörterung über die pathetische Macht des Bildes: Gorgias' »Lob der Helena«	147
2	Helena als Sinnbild der menschlichen Situation	151
3	Das Problem des Dualismus von Pathos und Logos, von Form und Inhalt	155
4	Die Überwindbarkeit des Dualismus von Pathos und Logos: Platons »Phaidros«	158
5	Die Musen und ihr Werk: das Entstehen des Kosmos aus dem Chaos	161
6	Der musische Ursprung philosophischer und pathetischer Rede	165
<i>II Die Metapher</i>		
1	Vorrang des Bildes auf dem Gebiet des Geistigen: Ursprünglichkeit und Macht der Metapher	169
2	Die antike Lehre des Ingenium	174

3	Huartes Lehre des Ingenium	178
4	G. Pellegrinis Lehre der 'acutezze'	180
5	E. Tesauro: »Das Schauspiel voller Wunder«	184

III Die humanistische Tradition: die Einheit von 'res' und 'verba' 194

1	Descartes' Ablehnung der humanistischen Fächer	194
2	Vicos Kritik an der rationalistischen Philosophie Descartes'	196
3	Die antike Auffassung der Topik. Das Problem der 'inventio'	200
4	Der Vorrang der 'topischen', 'inventiven', gegenüber der 'kritischen', rationalen Philosophie	202
5	Quintilian als Quelle des humanistischen Bewußtseins der Einheit von 'res' und 'verba'	205
6	Die humanistische Tradition. Polizian als 'grammaticus'	211
7	Bild und Redekunst. Giovanni Picos Brief »De genere dicendi philosophorum«	213
8	»De imaginatione« von Gianfrancesco Pico	218
9	Schluß: Humanismus und Praxis	220

Index	228
-----------------	-----

Zur Erinnerung an W. Szilasi

Eine Erinnerung: Die breite Ebene vor dem Soracte – die Horaz besungen hat – duftet im Frühlingswind. Sie erhält durch das Spiel der Wolken, durch den Wechsel sommerlichen Lichtes und Schattens etwas Fließendes. Der Tiber schlängelt sich als grüne Ader durch die tote etruskische Erde. Vergeblich bringt er den Toten Nahrung. Auf dem Acker sprießen die Blätter der Kräuter wie züngelnde Flammen* und bezeugen die sakrale Macht der Erde. Die Geschichte, die Dichtung, die hier jeden Ort durchwebt, erhebt die Natur zum Leben des Geistes: die Stadt ragt nicht gegen die Natur, sondern als ihre Krönung auf und erreicht menschliche Bedeutung. Rettung in der Geschichte als Stiftung menschlichen Raumes? Vermag die ungeschichtliche Natur etwas dagegen aufzubringen?

Im kleinen Hain der Villa Medici fließen die Schatten der Steineichen, die Statuen, von Moos bedeckt, rufen das Geheimnis eines verzauberten Wäldchens hervor; unter dem dichten Laub wuchert das Gestrüpp, der Hain – ganz verborgen inmitten der heiligen Stadt – ist Friedhof der alten Götter und Musen. Sichtbarer Tod als Sinn der Geschichte?

Plötzlich liegen die Gegenstände im Hain uns fremd gegenüber: der Hain wird zum ausweglosen Kerker, die Orientierungspunkte sind austauschbar geworden: von einer Helligkeit zu einer Dunkelheit oder umgekehrt; das Licht, die Düfte, die Klänge sind an nichts gebunden, sie stehen isoliert, freischwebend innerhalb einer toten Welt. Ist also Geschichte der Ort der Todesflucht?

Ich höre noch seine Worte: »Aber wie, wie ist es möglich? Diese Natur hat mich aus der Blindheit der automatischen Reflexe, des rein vegetativen und sensitiven Lebens befreit und durch geheimnisvolle Mäander zur Lichtung des vom Menschen gerodeten Urwaldes geführt; sie hat mich neugierig gemacht, fähig, Fragen zu stellen, Grenzen zu überschreiten, Entscheidungen zu treffen.

Mit dem Feuer habe ich, als Mensch, die Unheimlichkeit des Urwaldes zerstört, um menschliche Orte zu schaffen, die deshalb ursprünglich sakrale Orte sind, weil sie die vom Menschen verwirklichte Transzendenz beteuern. Die Natur selbst ist es, die mir dies gestattet hat, und ich stehe vor dem Wunder des Geistes, des Wissens. Die Natur läßt mich trügerisch frei, ich entferne mich von ihr, ich durchschreite unvorstellbare Ent-

fernungen, die Geschichte fängt an, durch mich die Natur zu durchfurchen, und plötzlich bemerke ich, wie diese mich an einem kaum bemerkbaren Faden gebunden hält, an einem einzigen Faden, dem des tauben, stummen Todes, mit der Zeit der Erschlaffung, die wie Gift in meinen Gliedern, in meinen Knien aufsteigt, meinen Schritt unsicher macht, das Auge schwächt, den Drang zur Arbeit lähmt: auf meinem Grab soll stehen, daß meine Neugierde mich Schätze erblicken ließ, die ich nie erreichen konnte: ich will aber noch genießen. Ich erblicke das Wunder jener riesigen Magnolie, die wie eine Grabstele an einem dunklen Abgrund steht. In ihrem Schatten, wie in ihrer Schönheit, verbirgt sich aber die tückische, unheimliche Finsternis des Todes, *meines* Todes.

Den Tod nicht ehren! Dies ist der einzige Fluch, der mir gestattet ist, den Tod nicht zu ehren, damit man wisse, daß er sich meinem Bewußtsein entzogen hat und mir feigerweise in der Kehle das Wort, das befreiende Wort erstickt hat. Die Gefahr des Todes hinter den Kulissen der Landschaft muß ich erwarten, stehend!«

Der Freund starb nicht stehend.

Erinnerungen? Die Zeit fließt unauffällig, unheimlich wegen der Unfaßbarkeit der Hoffnungen, der zerschlagenen Hoffnungen, die sie in sich trägt. Das Zeitraffen der Er-Innerungen, des *re-cor-dare*. Das Innere wovon? Das Herz welcher Schmerzen? Die schon beinahe mythisch gewordenen Freiburger Jahre, 1928 – die dort neu beginnende Lehrtätigkeit Heideggers! Was das damals für den Toten bedeutete: das Beisammensein mit ihm, nun endlich als Geschenk der vorangegangenen Jahre, in Freundschaft, Bewunderung, Glauben.

Wir, die Jüngeren, kamen aus dem Ausland zur Stätte des Lehrens und Lernens im Vertrauen zu der erzieherischen Macht des Geistes gegen die Barbarei in unserer Heimat: Ortega, Zubiri saßen mit uns im überfüllten Hörsaal. Aber die wahre Macht des Lehrers, die Unerbittlichkeit seines Lehrens, die Kraft zur Gliederung und Interpretation des Textes offenbarten sich hauptsächlich im Seminar. Philosophie schien schlechthin das Maßgebende: von der Wirklichkeit abstrahierend, um doch das Leben zu gestalten; Aufdeckung des zu Werkstellenden.

Husserl lehrte noch die letzten Semester, aber schon schlug sich die Jugend zu Heidegger. Ironie des Schicksals: Husserls Phänomenologie schien ihr, ja uns nicht ausreichend verpflichtend. Mir selbst galt Heideggers Interpretation der Antike als eine Art Offenbarung: in der Hegelschen Tradition Croces und Gentiles erzogen, hatte ich gelernt, die Philosophie der Antike allein als Ansatz des abendländischen Denkens zu betrachten, als das Land, auf das vielleicht die Sehnsucht sich richten kann, aber zu dem es eigentlich keine Rückkehr gibt. Hatte nicht Hegel gesagt: jede Sehnsucht auf dem Gebiet der Geschichte der Philosophie sei vergeblich, ja unstatthaft? Und nun in jenem Hörsaal kamen Platon, Aristoteles durch eine neue Sprache zu Wort, die wir nicht geahnt, die wir überlesen hatten. Das Mißverständnis versperrte uns zugleich auch den Zugang zum Humanismus. Behauptete doch etwa B. Spaventa unangezweifelt, daß die wahre italienische Philosophie nicht auf dem Scheiterhaufen in Italien zugrunde ging,

sondern gerade im deutschen Idealismus weiterlebte. So erschien der Humanismus nur noch historisch bedeutsam.

Husserl selbst mahnte mich – einen Italiener –, die Last der Geschichte hinter mir zu lassen, um mich ganz der unvoreingenommenen Klärung der Phänomene zu widmen. Er meinte überraschend naiv: »Die heutige italienische Tradition ist glücklicherweise von der Geschichte der Philosophie unbelastet: die beste Voraussetzung, um Phänomenologie zu verwirklichen!« Der Tote sah in Husserl den großen Lehrer, in Heidegger den besten Freund, die Realisierung der eigenen Hoffnungen! Ich erinnere mich der Worte Husserls – wie derer eines alttestamentarischen Propheten: »Schauen Sie sich genau um, Sie sind jung, behalten Sie das, was Sie hier sehen und hören, in Erinnerung: Sie werden es eines Tages brauchen, Sie werden es mahnend der Jugend weitererzählen.« Wieso mahnend? Husserl selbst war sich gewiß am Beginn der dreißiger Jahre des tragischen Sinnes dieser Worte nicht bewußt, er ahnte nicht, was ihn die Geschichte einige Jahre später erleben lassen würde.

Heidegger betonte schon vor Dreißig die Erdbundenheit, die Zugehörigkeit zum Schwarzwälder Dorf, das Bauerntum, die Scholle, die Verachtung für das wurzellose Leben der Großstadt. Seine Gedankenwelt wurde schon damals von ihm immer mehr als eine »deutsche Angelegenheit« betont, von ihm, der das Griechentum wiederentdeckt hatte, abseits von der lateinischen Tradition, die für ihn keine philosophische Bedeutung aufwies. Vor dieser schroff gezogenen Grenze fühlten wir Ausländer uns in eine andere Welt zurückgestoßen: ausgeschlossen von jener Gemeinschaft, verwundert und verwundet. Fühlte es auch der verstorbene Freund? Er war kein Deutscher. Die Bewunderung für Heidegger war zu groß, um derartige Gefühle in ihm aufkommen zu lassen; man darf, gerade im vorübereilenden Glück, das Geheimnis der eigenen Zweifel und Gefühle nicht befragen.

Dann plötzlich hereinbrechend, zerstörend, die Jahre von Dreißig an: Heideggers Rektorat, seine Antrittsrede; unter seinem Rektorat die Verbrennung der jüdischen, marxistischen Bücher, der Zeugnisse der 'zersetzenden' Wissenschaft. Vor der Universitätsbibliothek loderte das Feuer. Jegliches Gespräch mit dem Kunsthistoriker, mit dem klassischen Philologen, mit dem Historiker, mit den vermeinten geistigen Freunden erstarrte, war plötzlich unmöglich geworden. War dies die Frucht der philosophischen Bildung, sollte diese Bildung so wenig für das Leben, für die Geschichte bedeuten?

Noch kurz vor seinem Tod zitierte der Freund Brecht-Verse: »So sage es, so sage es einmal, was wir gelitten haben, wie wir immer wieder im morschen Boden eingesunken sind; die Mühe ging über unsere Kräfte.« Es zerriß ihn, es traf ihn im Innersten.

Dann seine Ernennung in Freiburg, als Nachfolger Heideggers, gleich nach dem Krieg:

Ein warmer Herbstabend, einer von jenen, die bedrückend sind, wenn der Föhn alles in schwerfeuchten Dunst auflöst; die Dunkelheit in der zerstörten alten Stadt; die letzten Blätter, die noch an den Bäumen haften, wurden so lange vom Wind gezerzt, bis sie schließlich auf dem feuchten Boden kleben blieben. Die Trostlosigkeit jener

Herbststimmung wurde vom warmen, fein zerstäubten Regen begleitet. Die eigenartige Stille, die immer Ruinen umgibt, wurde hier und da noch verstärkt von dem einsamen Geräusch der auf dem Boden schleifenden Latten oder eines Fensterladens, den der Windstoß zuschlagen ließ. Bei der spärlichen Beleuchtung schienen die Straßen nicht einer menschlichen Stadt anzugehören, sie waren wie Schlünde der Unterwelt. Die seltenen Lichtstreifen warfen schräge phosphoreszierende Farben in der Dunkelheit. Auch an jenem Abend wurde Satz für Satz im Gespräch das, was tot war, begraben.

Seinem Begräbnis folgte niemand, wie er es gewünscht hatte; ein letzter Hinweis auf die zerbrochene Gemeinschaft?

Barano d'Ischia

Testaccio

September 1968

Vorwort

Seitdem Descartes – auf Grund seiner Untersuchung über ein ‘erstes Wahres’, auf dem die Philosophie neu aufzubauen wäre – die humanistischen Fächer von der Philosophie ausgeschlossen hat, wird das Problem des Bildes von philosophischen Erörterungen nicht nur außer acht gelassen, sondern ausgeschlossen. Der Prozeß, der aus der Entdeckung eines ersten Wahren abgeleitet wird, kann nur einen rationalen Charakter aufweisen. So ist es geschehen, daß mit dem allgemein bei Descartes angesetzten Beginn des modernen Denkens rationales – d. h. wissenschaftliches – und pathetisches – d. h. *rhetorisches* – Reden getrennt wurden und die Redekunst, die bildhafte Sprache, von der philosophischen Wissenschaft ausgeschlossen wurde.

Wir führen einige Beispiele dafür an, wie ablehnend etwa die neuzeitliche Philosophie auf solche Phänomene und ihre Ansprüche reagierte. Bei Locke heißt es: »Wir müssen zugeben, daß die ganze Redekunst, all die künstliche und *figürliche Anwendung des Wortes*, welche die Beredsamkeit erfunden hat, zu nichts weiter dient, als *unrichtige Vorstellungen* zu erwecken, die Leidenschaften zu erregen, *dadurch* das Urteil zu mißleiten, und so in der Tat eine *vollkommene Betrügerei* sei.«¹

Noch schärfer äußert sich Kant: »Die redenden Künste sind Beredsamkeit und Dichtkunst. Beredsamkeit ist die Kunst, *ein Geschäft des Verstandes als ein freies Spiel der Einbildungskraft zu betreiben* . . . Der Redner also kündigt ein Geschäft an und führt es so aus, *als ob es bloß Spiel mit Ideen sei*, um die Zuhörer zu unterhalten.«²

Auch Hegel kritisiert die Vorstellungskraft – und damit die Rolle des Bildes –, indem er die bildhafte Sprache auf jene Form des Bewußtseins zurückführt, mit der die Religion das Absolute in *unsachgemäßer Weise* zu erfassen versuche. Vorstellung sei – so erklärt er – die Synthese des innerlichen Bildes und des erinnerten Daseins.³ Zu ihr gehöre der sinnliche Stoff, der aus der Anschauung gewonnen wird, und der hier nur in Form von Bildern ‘gedacht’ würde.⁴ Hegel fordert, daß die Vorstellungen in ihren Grenzen und in ihrer besonderen Unterschiedlichkeit – also in ihren gegenseitigen Beziehungen – zu untersuchen und zu bestimmen seien, damit sie nicht ausschließlich auf ein unmittelbares Verhältnis beschränkt blieben. Anderenfalls würde das Wissen auf der Stufe des vorstellenden Bewußtseins bloß zu einer subjektiven Gewißheit führen⁵, der irrtümlicherweise das Erreichen der Wahrheit zugetraut werden könnte. Daher ergibt sich für Hegel die Notwendigkeit, das vorstellende Bewußtsein zu über-

winden und dialektisch zu höheren Stufen des Denkens vorzustoßen.⁶ Hegel verknüpft seine Kritik am vorstellenden Bewußtsein mit einer Kritik an der Religion, indem er anstelle der – von der Religion angestrebten – Versöhnung mit dem Absoluten im pathetischen Bild (Gefühl) jene im konkreten Begriff sucht und zu finden beansprucht.

Am Schluß sei hier noch Karl Marx erwähnt, der in seiner Kritik an der Religion eine ähnliche Stellung einnimmt. Weil im vorstellenden Bewußtsein das Denken nicht zum Zuge komme, gelange die Religion dazu, die Unerkennbarkeit Gottes zu folgern. »Es ist dasselbe, als wenn man sagt, es sei beweisbar, daß es einen Gott gäbe, aber seine *'differentia specifica'*, *'quid sit'*, das *'Was'* dieser Bestimmung sei unerforschbar.«⁷

Marx wirft der Religion vor, daß sie ihren Inhalt – d. h. die wissenschaftlichen Gedanken – aufgabe und Gott als ein unmittelbar Bestimmtes hinstelle. In der Vorstellung sieht Marx eine unbestimmte Einheit, die zur Erklärung Bilder, Metaphern an Stelle von Begriffen anwende; das geschehe vermittels von *Analogien*. Diese unzulängliche Methode nennt Marx die des »vorstellenden Bewußtseins«: sie erfasse wohl Unterschiede, aber nur als unmittelbare und nicht als ineinander reflektierte, d. h. sie gelange nicht zum »Begreifen« der Erscheinungen. Anstelle von Erklärungen würden vergebliche Vorstellungen vorgebracht, die nicht über die Ebene der Analogie hinausgelangen. Die Macht des Bildes wird auch hier also nicht geleugnet, aber sie wird in einen Bereich verwiesen, der mit dem Philosophieren nichts mehr zu tun hat.

Heute hat man sich so sehr von den ursprünglichen Formen der humanistischen Abhandlungen – in denen das Bildhafte, die Rhetorik, die Metapher eine so große Rolle spielen – entfernt, daß sie, wenn man auf sie zurückgreift, befremdend und 'unwissenschaftlich' wirken.

Nur ein Beispiel: Agnolo Poliziano (1454–1494) beginnt seine einführende Vorlesung im Wintersemester 1492–1493 über die ersten Analytika des Aristoteles mit einer Metapher. Er weist ausdrücklich darauf hin, daß diese eine philosophische Bedeutung enthält, weil sie im Menschen das Wundern und damit das Philosophieren in Gang bringe. Das Thema der einführenden Vorlesung ist die Widerlegung derjenigen, die ihn mißverstehen und verleumderisch als rationalen Philosophen bezeichnen. Er will statt dessen nur ein 'grammaticus' sein, einer, der das Wort in seinen sämtlichen Formen – nicht nur in seiner rationalen Bedeutung – untersucht, um die verschiedenen Formen der Unverborgenheit, die sich durch die Sprache bekunden, aufzudecken; 'grammaticus', dessen Ideal die Einheit von 'res' und 'verba', von Inhalt und Form, von Wahrheit und Pathos ist.

Es geht mit der metaphorischen Erzählung, mit der Poliziano seine erste Vorlesung ansetzt, nicht um den Ausdruck eines 'spielerischen', literarischen oder den Witz liebenden 'Florentiner' Geistes, sondern um die für Poliziano prinzipiell bedeutsame Bemühung, durch Bilder zu sprechen, um so die Grenzen des rein rationalen Redens zu überschreiten und den Menschen als pathetisches und rationales Wesen – also als ein Ganzes – zu erfassen und zu bewegen. Die These, die er auch in seiner Einführung zu den *'Silvae'* des Statius und den *'Institutiones oratoriae'* des Quintilian hervorhebt,

lautet: nichts ist wichtiger und erhabener, als in die Herzen und in den Geist der Menschen einzudringen, indem wir ihre Affekte mäßigen oder anstacheln, um sie dorthin zu führen, wohin wir wollen.

Welcher Wissenschaftler würde es heute wagen, in folgender Weise seine Vorlesungen über einen Teil des aristotelischen Organon zu eröffnen? »Ein wenig zu fabeln macht Spaß, *aber von der Sache her*, wie Flaccus sagt, denn auch Fabeln, die man für Märchen hält, sind manchmal *Ursache und sogar Werkzeug der Philosophie*. Habt ihr einmal das Wort Vampir gehört? Mir jedenfalls erzählte die Großmutter als kleinem Buben, *in den Einöden* gäbe es Vampire, die weinende Buben verschlängen . . . Auch heute noch befinden sich nahe meinem kleinen Gut in Fiesole – das 'leuchtende Quelle' heißt – in geheimnisvollen Schatten sich bergend, Vampire . . . Der Vampir, so sagt Plutarch, habe herausnehmbare Augen, d. h. die er nach Belieben herauslösen und fortlegen kann und wieder nach Belieben an sich nehmen und einheften kann: in der Art, wie Greise Augengläser benutzen, mit denen sie ihrer von dem Alter geschwächten Sehfähigkeit aufhelfen . . . Der Vampir also heftet sich, ehe er das Haus verläßt, die Augen ein, und streicht über die Märkte und Plätze, über die Straßenkreuzungen, durch die Gassen, durch die Kirchen, durch die Bäder, durch die Kneipen, sieht sich alles an, durchsucht es, beschnüffelt es: du kannst etwas noch so gut verstecken, ihm bleibt nichts verborgen . . . Wenn er aber nach Hause kommt, nimmt er gleich auf der Schwelle die Augen heraus und legt sie in ein Etui. So ist er zu Hause immer blind, draußen aber immer mit Augen versehen. Vielleicht willst du wissen, was er zu Hause tut? Er hockt da, spinnt Wolle und singt manchmal vor sich hin . . . Zu ihnen (den Vampiren) gehören die, die, wenn sie mich vorbeigehen sehen, stehen bleiben, als müßten sie der Sache auf den Grund gehen, neugierig hinschauen, wie die Käufer auf dem Markt das tun, und bald mit zueinander gedrehten Wackelköpfen flüstern: 'Das ist Polizian, eben der Maulheld, der sich plötzlich als Philosoph ausgibt'. Kaum gesagt, fliehen sie davon, wie eine Wespe, wenn sie gestochen hat.«⁸

Es gibt Vampire sowohl in den Einöden wie in den Städten: sie untersuchen 'kritisch', sie haben z. B. eine bestimmte starre Vorstellung vom Philosophen und fällen danach das Urteil, ob jemand ein Philosoph sei oder nicht!

Es ist die Aufgabe dieser Arbeit, die Macht des Bildes wieder zu ihrem Recht zu bringen und dadurch erneut die Frage nach der Beziehung zwischen Philosophie und Rhetorik zu stellen. Das geschieht allerdings nicht in der Absicht, antike Formen und Fächer wiederzubeleben. Es gilt etwas Prinzipielles aufzudecken und zu behaupten.

Wir müssen unterscheiden zwischen der *beweisenden* Sprache in ihrer logischen, rationalen Struktur und der rein *überzeugenden*, rhetorischen Sprache. Worin besteht ihre gegenseitige Beziehung? Beide gehen von der Angabe von Gründen aus: die eine von Gründen, die die 'Ratio', den Verstand betreffen, die andere von Gründen – Bildern –, die das 'Pathos', die Leidenschaften beeinflussen.

Wie steht es aber nun mit jener Sprache, die unmittelbare Aussage der Urgründe selbst ist? Sie wird gewiß keinen 'rationalen' Charakter aufweisen, denn damit müßte

sie Bestimmungen durch Angabe des Grundes liefern. Wäre also neben die 'rationale', 'beweisende' Sprache eine a-rationale, rein 'hinweisende', semantische Sprache zu stellen, deren Struktur von der beweisenden, rationalen verschieden ist?

Platon hat im Siebten Brief die These von der Unzulänglichkeit der Sprache aufgestellt. Wurzelt nämlich die beweisende, wie die hinweisende Form der Rede in der 'Theoria', in der 'Sicht', so muß erkannt werden, daß das 'Sehen', die 'Schau' den Bezirk der Sprache übersteigt und das 'Bild', das 'Eidos' in den Vordergrund tritt. Wäre demnach die Unzulänglichkeit sowohl der rationalen als auch der weisenden Sprache zu behaupten, weil sie im 'Sehen' als einem ursprünglicheren Akt als dem der Sprache selbst gründen?

Die abendländische Tradition deutet den Menschen als ein rationales und pathetisches Wesen. Hinzu kommt, daß die Ratio keineswegs auf das Pathos wirkt, daß vielmehr im pathetischen Bereich das Bild⁹, das Schema, die Typen maßgebend sind. So entsteht für den Philosophen eine schwerwiegende Aporie: entweder rational, wissenschaftlich, aber unwirksam oder rhetorisch, a-rational, nicht wissenschaftlich, aber wirksam zu sprechen. Wird sich im Verlauf der Untersuchung diese Aporie als ursprünglich und unüberwindbar erweisen? Wäre zu behaupten, daß der rationale, beweisende Prozeß in einer rein weisenden, schematischen, bildhaften 'Einsicht' wurzelt, die als solche auch pathetisch und damit rhetorisch wirkt?

Auf der Suche nach einer philosophischen Tradition, welche die einheitliche Verwirklichung von Pathos und Logos fordert, finden wir wesentliche Ansatzpunkte in der humanistischen Überlieferung. M. Nizolius (1498–1575) sah im Verlust der ursprünglichen Einheit von Denken und Reden »jene vollkommen absurde, unnütze und tadelnswerte Trennung (*dissiduum absurdum sane et inutile et reprehendendum*) gleichsam von Zunge und Herz, so daß die einen das Wissen (*sapere*), die anderen das Reden (*dicere*) beibrachten. Dies sind Worte Ciceros, aus denen offen sichtbar wird, daß vor Sokrates und Platon die Wissenschaft des rechten Handelns und des schönen Redens (*recte faciendi et orate dicendi scientia*), d. h. die Philosophie und die Redekunst nicht unterschieden, sondern durchaus als ein und dieselbe angesehen wurden; auch waren Redner und Philosophen, da sie beide zusammen das Sprechen und das Verstehen lehrten (*dicendi et sapiendi praeceptores*), nicht voneinander getrennt und abgesondert (*disiunctos et distractos*), wie sie es heute sind. Deshalb lesen wir, daß so viele in beiden Bereichen, d. h. in Philosophie und Rhetorik, bedeutende und berühmte Männer in alten Zeiten gelebt haben: Aber dann wurde – ich weiß nicht durch welches dem Menschengeschlecht feindliche Geschick (*adverso humano generi fato*) – Sokrates geboren, der zusammen mit Platon jene so schöne Vereinigung von Philosophen und Rednern zerstörte (*tam pulchram illam philosophiae et oratoriae societatem, philosophorum et oratorum conjunctionem disiunxit*).«¹⁰

Da das 'Sehen', die 'Schau', die der Theoria innewohnt – als Grundlage jedes rationalen Prozesses –, durch Sinnesorgane vollzogen wird, erhalten diese innerhalb der Philosophie den Anschein einer Metapher. Ist nun die Metapher – die meistens auf

Bilder zurückgreift – als ein rein literarisches Mittel zu betrachten, wie allgemein angenommen wird, oder ist sie in der Aussage über das Ursprüngliche unumgänglich? Sollte demnach dann der Metapher mit ihrem bildhaften Charakter eine theoretische Rolle und Bedeutung zukommen? Wenn aber wiederum die Sprache gegenüber dem vorrangigen Bild nichts Ursprüngliches darstellt, sollen wir dann sagen, daß nicht nur das Bild, die Schau, sondern auch das Schweigen ursprünglicher sind als die Sprache?

Die Annahme, diese Probleme seien rein theoretischer Art, ist irrig. Als ich mich vor einiger Zeit über das Thema der Zulänglichkeit und Unzulänglichkeit der Sprache und über den Vorrang des Bildes äußerte, warf mir ein Kritiker die völlige Verkennung der heutigen geistigen Lage vor: »Unser rationalistisches, angeblich dem 'Logos' verfallenes Zeitalter äußert sich primär im Bild, in der mahnenden Werbung und 'Weisung', in der ekstatisch überwältigenden Rhetorik, nicht in der zur Besinnung und zum kritischen, differenzierenden Denken auffordernden geschriebenen Sprache.« Die optischen und gestisch-mimischen oder musikalischen Wirkungen der Propaganda, der Reklame in Magazinen, Filmen, in Rundfunk- und Fernsehsendungen bestimmten viel stärker unser öffentliches Leben als differenziert und logisch geschriebene Bücher.

Dieser Feststellung entsprechend meinte der Kritiker weiter: »Dabei wird der 'Appell' an die unterbewußten, angeblich 'ursprünglichen', 'irrationalen' Mächte im Menschen bewußt einkalkuliert und erlaubt die widersprüchlichsten Orakelsprüche, denen in zwanghaft vernunftlosem, narkotischem Trancezustand vom 'Vernehmenden' gehorcht wird.«

Die geistige Lage, wie sie von diesem Kritiker geschildert wird, würde also keinen Ansatz zur Erörterung der von mir eben angedeuteten Probleme bieten. Sollte sich die These des Vorranges des Logos statt des Bildes als aktueller erweisen?

Der Vorrang des Bildes gegenüber dem Logos kann als Problem erst im einzelnen behandelt werden nach einer eingehenden Erörterung über Wesen und Struktur der philosophischen Erfahrung und der Sprache.

Noch eine formale Bemerkung zum Aufbau der vorliegenden Schrift: wir beginnen mit modernen Beispielen und enden mit dem Humanismus – nicht nur, weil dieser bis in die moderne Zeit nachwirkt, sondern vor allem weil erst die Entwicklung unserer Problematik uns den neuen Zugang zum Humanismus und zum Verständnis seiner Aktualität erlaubt.

1 Locke, Untersuchungen über den menschlichen Verstand, III, 10.34.

2 Kant, Kritik der Urteilskraft, 1. Aufl., Berlin 1790, S. 203.

3 Hegel, System der Philosophie, 3. Teil, Die Philosophie des Geistes, WW X, § 451 ff., S. 328 ff.

4 Hegel, a. a. O., WW VIII, 1. Teil, § 20, S. 73 ff.; vgl. Vorlesung über die Philosophie der Religion, I, WW XV, S. 128 ff. und System der Phil., III, WW X, § 499, S. 324.

- 5 Hegel, System der Phil., III, WW X, S. 256, § 413, Zusatz; vgl. Vorlesung über Philosophie der Religion, I, WW XV, S. 162.
- 6 Das Verhältnis des vorstellenden Bewußtseins zur Anschauung und zum Denken hat Hegel in der ›Religionsphilosophie‹ und im Abschnitt ›Die offenbare Religion‹ in der ›Phänomenologie des Geistes‹ behandelt. Vgl. Hegel, Vorlesung über die Phil. der Religion, I, WW XV, S. 128–171 und Phänomenologie des Geistes, WW II, S. 569–601; vgl. auch die Einleitung zur Geschichte der Phil. im Abschnitt über das Verhältnis von Philosophie und Religion, in Vorlesungen über Gesch. d. Phil., I, WW XVII, S. 97–114.
- 7 K. Marx, Mega, I/I, S. 95.
- 8 Poliziano, Opera, tom. III, Lugduni 1533, S. 3 ff.; jetzt in: Le Selve e la Strega, ed. I. Del Lungo, Florenz 1925, S. 184 ff.
- 9 ›Bild‹ entspricht hier dem griechischen Terminus *eidōs*, der verstanden wird in der Bedeutung von Gestalt, auf Grund deren erst eine Bestimmung oder ein Verhalten möglich ist; *eidōs* ist deswegen auch Schema und Typos. Ich würde hier in diesem Sinne die Termini vorläufig als Synonyme gebrauchen.
- 10 M. Nizolius, De veris principiis et vera ratione philosophandi contra pseudophilosophos Libri IV, hrsg. v. Quirinus Breen, Rom 1956, Bd. II, S. 32.

I. Teil

Bild und Zugang zum Kunstwerk

I Der Versuch der Kunst, 'hinter' die empirischen Feststellungen zu gelangen

1 *Der Zugang zum Kunstwerk*

Jede Beschäftigung mit Kunstwerken stößt auf zwei grundsätzliche Thesen: in beiden erhält die Kunst eine unerwartete prinzipielle Bedeutung. Die eine These behauptet, daß der Künstler fähig sei, die Kruste der empirischen Feststellungen zu durchbrechen, 'hinter' sie zu gelangen und dadurch die Urformen der menschlichen Realität zu erreichen. Die zweite These behauptet, daß es unmöglich sei, dem Kunstwerk auf Grund logischer Erörterungen und empirischer Feststellungen nahezukommen. Hier stehen sich Logos und Phantasie gegenüber. Diese These scheint auf den ersten Blick jeder Willkür in der Deutung eines Kunstwerks die Bahn freizugeben und droht, jede Literatur- und Kunstwissenschaft, im traditionellen Sinne, unmöglich zu machen.

Bleiben wir bei der zweiten These, die die Möglichkeit leugnet, dem Kunstphänomen durch logische Erwägungen nahezukommen und die zugleich die Selbständigkeit und die pathetische Wirkung der Bilder, der Schemata in der Kunst betont. Wir müssen die hier auftretenden Fragen erörtern, weil wir grundsätzlich darum bemüht sind, den Vorrang und die Rolle des Bildes und seine pathetische Wirkung näher zu bestimmen.

Wir gehen von einigen Äußerungen T. S. Eliots aus, die sowohl die Unmittelbarkeit als auch die Macht der dichterischen Bilder und ihre jeden rationalen Zugang ausschließende Eigenständigkeit offensichtlich werden läßt. Eliot leugnet prinzipiell, daß die rationale Auslegung einen Zugang zur Dichtung zu eröffnen vermag. Er behauptet sogar, daß solche Erklärungen und diese Form des Wissens eigentlich ein Hindernis für das Verständnis der Dichtung seien. »Nach meiner Erfahrung in der Würdigung von Poesie habe ich immer gefunden: je weniger ich vom Dichter und einem Werk wußte, bevor ich ihn zu lesen begann, desto besser.«¹

Eliot geht noch einen Schritt weiter, indem er das Verhältnis zwischen *Wissen* und *Genuß* im Hinblick auf das Kunstwerk umkehrt; nicht das Wissen soll zum Genuß oder

zum Verständnis des Werkes führen, sondern der Genuß zum Wissen. »Es ist besser, den Antrieb zur Aneignung von Gelehrsamkeit dadurch zu gewinnen, daß man die Dichtung genieße, als anzunehmen, man genieße die Dichtung, weil man sich die Gelehrsamkeit angeeignet hat. Ich liebte gewisse französische Dichtungen leidenschaftlich, lange bevor ich auch nur zwei Verse von ihnen richtig hätte übersetzen können.«²

An anderer Stelle bezieht sich Eliot auf Dante. Wesentlich für dessen Dichtung, so meint er, sei das *Bild*, die Allegorie und der Genuß, den sie erweckt, nicht aber ihr erklärbarer Sinn. Bei guten Allegorien, wie den Danteschen, ist es nicht notwendig, zunächst den Sinn zu verstehen, um die Dichtung zu genießen, sondern der Genuß der Dichtung erweckt in uns das Verlangen, den Sinn zu verstehen.³ »Es ist ein Prüfstein . . ., daß echte Dichtung sich mitteilen kann, bevor sie verstanden wird. Der Eindruck kann bei vollständigerer Kenntnis bestätigt werden; ich habe im Falle Dantes und mehrerer anderer Dichter in Sprachen, in denen ich wenig geübt war, festgestellt, daß solche Eindrücke durchaus nicht der Einbildung angehörten.«⁴

Eliot versucht, am Beispiel Dantes zu zeigen, wie ein Dichter – obgleich reich an Wissen – 'leicht' zu lesen ist, weil der ursprüngliche Zugang nicht durch das Wissen, sondern durch die *Bilder* selbst zustande kommt. Das allegorische Verfahren fordert »Einfachheit und Verständlichkeit«, während wir heute irrtümlicherweise »an eine Allegorie wie an ein mühseliges Kreuzworträtsel zu denken pflegen«.⁵ So empfiehlt Eliot – im Gegensatz zu allen Kommentatoren – bei der Lesung des ersten Gesangs vom 'Inferno' sich nicht mit der 'Bedeutung' des Leoparden, des Löwen und der Wölfin zu plagen. Den *Bildern* wohnt eine Unmittelbarkeit, eine Intensität und daher auch ein Anspruch inne, den die Begriffe und Erklärungen nie erreichen. »Durchschreiten wir das 'Inferno' bei einer ersten Lesung, so gewinnen wir eine Folge von phantasmagorischen, aber deutlichen Bildern, von Bildern, die miteinander zusammenhängen, insofern, als ein jedes das vergangene verstärkt.«⁶

Im Zusammenhang mit solchen Thesen – und um sie verständlicher zu machen – könnte man anführen, daß es noch bis zu Beginn dieses Jahrhunderts in Italien keine Seltenheit war, Bauern zu begegnen, die ganze Gesänge der »Göttlichen Komödie« oder des »Orlando furioso« auswendig vortrugen. Der Genuß, den sie dabei hatten, war der Beweis ihres unmittelbaren Verhältnisses zur Dichtung. Die dichterische Darstellung der Leidenschaften, die auftauchenden Bilder, in denen Situationen und Handlungen eines Helden in Erscheinung traten, galten ihnen noch als eine reale Welt, völlig frei von geschichtlichen, theoretischen oder literarischen Erklärungen und Hintergründen. Ähnliche Thesen wie hier auf dem Gebiet der Dichtung sind auch in anderen Künsten, z. B. in der Malerei, nachzuweisen. Wir wählen aus den Schriften des Malers Willi Baumeister jenen Abschnitt, wo er über den von ihm so genannten »voreingenommenen Beobachter« schreibt: »Dieser bringt seinen Aktivismus mit, der ihn fortwährend anregt, alsbald Stellung zu nehmen, zu urteilen. Er ist außerordentlich überlagert von herkömmlichen Eindrücken, von dem durchaus Gewohnten, das ihn in diesem Fall erstickt. Außerdem vom zweckmäßigen Sehen, von der Welt der Ratio. Damit kommt

er über das Gegenständliche nicht hinaus, und so bleibt ihm das Künstlerische verschlossen. Er will 'verstehen' ... Würde er der *Betrachtung* mehr Zeit einräumen, so wäre Gelegenheit, über die nur gegenständlichen Eindrücke hinweg auch die künstlerischen Werte langsam aufsteigen zu lassen.«⁷ Ihm stellt Baumeister den »naiven Betrachter« entgegen, der, nur mit dem *Schauen* beschäftigt, viel weniger rationalen Forderungen unterliegt; er läßt sich nicht zu einem Urteil drängen und läßt auf sich beruhen, was er nicht verstandesmäßig erfassen kann.

2 Die Verschiedenheit der künstlerischen und der empirischen Welt: die Erinnerung im Bereich der Kunst

Gaston Bachelard weist in seinem Buch »Poetik des Raumes«⁸ darauf hin, daß ein Philosoph, der sich mit der Frage der dichterischen Einbildungskraft beschäftigt, vor allem das Problem des Bildhaften berücksichtigen muß. »Die lange Anstrengung von Gedankenverbindungen und Gedankenkonstruktionen ... ist hier unwirksam. Hier heißt es gegenwärtig sein, in der *Gegenwart des Bildes*, in der *Minute des Bildes*: wenn es eine Philosophie der Poesie gibt, dann muß diese Philosophie entstehen und wieder entstehen aus der Gelegenheit eines dominierenden Verses, aus der totalen Hingabe an ein *isoliertes Bild*, im genauesten Sinne aus der Ekstase der *Bild-Neuheit*.«⁹ Wann, wie und wo taucht aber überhaupt das künstlerische Bild, von dem hier die Rede ist, in unserer Welt auf?

Marcel Proust beschreibt in den letzten zwei Bänden seines Werkes »Auf der Suche nach der verlorenen Zeit« unter dem Titel »Die wiedergefundene Zeit«, wie die phantastischen Erscheinungen, die er zu klären versucht, keineswegs mit empirischen Feststellungen verknüpft sind. Im 3. Kapitel des I. Bandes stellt er sich die Frage nach dem Wesen dichterischer Vergegenwärtigung der Vergangenheit.

Beim plötzlichen Eintreten der dichterischen Erinnerung bemerkt Proust, wie ihn ein Gefühl der Glückseligkeit durchströmt: »Meine ganze Entmutigung verflüchtigte sich vor derselben Glückseligkeit, die in verschiedenen Zeitepochen meines Lebens der Blick der Bäume, die ich glaubte, während eines Spaziergangs um Balbek wiederzuerkennen, mir gegeben hatte oder ... der Geschmack der Madeleine, die von Tee angefeuchtet war.«¹⁰

Bei dem Versuch, jene besondere Form der Erinnerung zu deuten, die in ihm Glückseligkeit hervorruft, stellt er fest, daß die empirische Tatsache unwesentlich ist, wie etwa die in den Tee getauchte Madeleine, die zunächst der Auslöser der Erinnerung zu sein scheint. Die Erinnerung beruht nicht auf den vergangenen Tatsachen selbst, sondern auf den rein *bildhaften Elementen*, die mit ihnen auftauchen und die eigentlich *nicht* in den ehemals empirischen Feststellungen kristallisiert sind: »Die Beseligung, die ich eben empfunden hatte, war tatsächlich ganz die gleiche wie diejenige, die ich beim Geschmack der Madeleine gefühlt und deren tiefe Gründe zu suchen ich damals aufgeschoben hatte.

Der eine materielle Unterschied lag in den *Bildern*, die dadurch beschworen wurden; ein tiefes Azurblau berauschte meine Augen, Eindrücke von Kühle, von blendendem Licht wirbelten um mich herum.«¹¹ In den Vordergrund treten also anscheinend reine Sinneserscheinungen. Bemüht, jene unerklärliche Glückseligkeit zu verstehen, geht Proust in seiner Analyse einen Schritt weiter und bestätigt, daß es sich bei den Erscheinungen, die seine Freude im Verlauf der künstlerischen Schöpfung auslösen, um Sinneserlebnisse handelt, und zwar um phainómena, um Erscheinungen der verschiedenen Sinnesgebiete. Im Rückblick auf eine andere schöpferische Erfahrung sagt er: »Empfindungen von großer Wärme mischten sich hinein, doch waren sie untereinander verschieden: von Rauchduft durchzogen, gesänftigt durch den frischen Ruch einer Waldlandschaft . . .«¹² Diese Welt des reinen phainesthai, des reinen 'Sich-zeigens' entfernt sich fortschreitend von den ehemaligen empirischen Erfahrungen; sie sind so mächtig, daß Proust durch sie von seinem augenblicklichen Aufenthaltsort entrückt wird und sich plötzlich vor völlig irrealen Erscheinungen befindet. Den *Anlaß* dazu liefert, wie Proust meint, ein empirischer, mnemonischer Hinweis; aber was sich ihm vergegenwärtigt, ist etwas völlig Neues, das sich wie durch eine magische Handlung plötzlich entfaltet. In seine Sprache dringen 'logisch' nicht zusammenhängende Bilder ein: »Ich wischte mir den Mund mit der Serviette ab, die er mir gleichzeitig reichte; sogleich aber – wie es jener Person aus ›Tausendundeine Nacht‹ ging, die, ohne es zu wissen, genau den Ritus ausführte, dank dem, für sie allein sichtbar, ein gefügiger Genius erschien, der bereit war, sie in die Ferne zu führen – schwebte eine neue, azurumwogte Vision an meinen Augen vorbei; doch war sie rein und von Salzluft getränkt, sie schwoll zu Hügeln auf, die bläulichen Brüsten glichen . . .«¹³

Durch Erinnerung, die allein auf empirischen Feststellungen fußt, bleibt das Leben gewöhnlich, es erreicht keine Höhepunkte, es gelangt zu keiner Ursprünglichkeit. Die Erinnerung an eine Tatsache erweist sich als rationale Einbalsamierung der ursprünglichen Lebenserscheinungen; sie mag an zweckgebundene Kristallisationen anknüpfen und von Nutzen sein, nie aber wird sie den Bereich des Ursprünglichen erreichen. »Das geringste Wort, welches wir in irgendeiner Epoche unseres Lebens gesprochen haben, die unbedeutendste Gebärde . . . trugen den Widerschein von Dingen, die logisch gesehen nichts mit ihnen zu tun hatten und durch unseren Verstand davon getrennt waren, da dieser für sein Bedürfnis der Beweisführung nichts damit anzufangen wußte . . . – einmal war es ein rosiger Reflex des Abendlichtes auf der blütenbedeckten Mauer eines ländlichen Gasthauses, eine Empfindung von Hunger, ein Verlangen nach Frauen . . . blaue Wellengebilde des morgendlichen Meeres, mit Melodien durchwoben . . . die einfachste Geste, die einfachste Handlung wie in tausend undurchlässige Gefäße eingeschlossen, von denen jedes Objekte von absolut verschiedener Farbe, Duftbeschaffenheit und Temperatur enthält . . .«¹⁴

Wie in der Literatur, so gehörte es auch in den bildenden Künsten der letzten fünfzig Jahre zu den zentralen Versuchen, immer wieder die Sinneserlebnisse von der Empirie, von den Feststellungen zu trennen und die Welt der Empirie als die Unwirklichkeit zu

zeigen. Wir erinnern an Kandinskys Bemühungen, »aus der Welt der zweckmäßigen Feststellungen von Tatsachen herauszutreten«, um mit den reinen, weisenden, sinnesbezogenen Zeichen das Ursprüngliche zu bekunden und zur eigentlichen Realität vorzustößen. Die alltägliche oder, wie Kandinsky sie nennt, die »praktisch-zweckmäßige Welt« ist eine Scheinwelt, die durchbrochen werden muß, weil sie die objektiv seiende Realität *hinter ihrem Schein verbirgt*. »Nie konnte ich es über mich bringen«, schreibt Kandinsky, »eine Form zu gebrauchen, die auf logischem Wege nicht rein gefühlsmäßig in mir entstand. Ich konnte keine Formen ersinnen, und es widert mich an, wenn ich solche Formen sehe. Alle Formen, die ich je brauchte, kamen 'von selbst'.«¹⁵

Ähnlich, wenn auch unter anderen Voraussetzungen, bemühten sich Mondrian, Arp, Malewitsch darum, sich aus dem Kreis der zweckmäßigen Tatsachen zu befreien, aus einer Welt, die das Urwesen der Wirklichkeit mit einem Schein verdeckt.¹⁶

Der Versuch, das 'Geschaute' gegenüber dem immer weiter um sich greifenden Prozeß des Logos zu verteidigen und von diesem frei zu werden, ist auf dem ganzen Gebiet der modernen Kunst nachzuweisen, auch in der Dichtung, z. B. beim Entstehen der modernen Lyrik. Wir zitieren ein klassisches Beispiel. Rimbaud spricht in dem berühmten Brief an seinen ehemaligen Lehrer Izambard vom Dichter als einem 'Seher'. Er zeichne sich durch die Aufgabe aus, den Kreis der realen Tatsachen, der Feststellungen ablehnen und durchbrechen zu müssen, um zur dahinter liegenden *Sicht der Urwirklichkeit* zu gelangen. Der Dichter will und soll Verkünder dieses Ereignisses sein. Das »*dérèglement des tous les sens*« soll den Weg eröffnen zur Sicht des *Objektiven*. Rimbaud scheut sich nicht, Izambard den Vorwurf zu machen, er bleibe in einer *subjektiven* Dichtung stecken. »Sie sind also wieder Lehrer. Man ist der Gesellschaft verpflichtet, haben Sie mir erklärt; Sie gehören der Lehrerschaft an: damit bewegen Sie sich in der ausgetretenen Bahn des rechten Weges . . . In Ihrem Grundsatz sehen Sie strenggenommen nur subjektive Dichtung: Ihr Versessensein darauf, den akademischen Futterkorb – Verzeihung! – wiederzugewinnen, beweist das. Sie werden aber nie weiter kommen als jemand, der befriedigt ist, ohne etwas getan zu haben, da er nichts hat tun wollen. Abgesehen davon, daß Ihre subjektive Dichtung immer entsetzlich fade sein wird.«¹⁷

Seine Vertiefung in die Welt der Sinne – mit dem Ziel, als '*voyant*' die »Entregelung aller Sinne« zu vollziehen – führt Rimbaud zu einer erstaunlichen Entdeckung: »Zur Zeit wähle ich mich so viel nur möglich in Lumpereien hinein. Warum? Ich will Dichter werden, und ich arbeite daran, mich *sehend* zu machen: Sie werden es durchaus nicht begreifen, und ich wüßte es Ihnen kaum zu erklären. Es geht darum, durch die *Entregelung aller Sinne* beim Unbekannten anzukommen. Die Leiden sind ungeheuerlich, aber man muß stark sein, als Dichter geboren sein, und ich habe mich als Dichter erkannt. Nicht im geringsten ist das meine Schuld. Es ist falsch zu sagen: Ich denke. Man müßte sagen: *Es denkt mich* . . . *Ich* ist ein Anderes. Um so schlimmer für das Holz, das sich als Geige vorfindet.«¹⁸

Rimbauds Kampf um die Objektivität geht weiter; seine Grundabsicht wird in dem Brief an Paul Domény vom 15. Mai 1871 noch klarer. Der Protest gegen die französische,

romantische, ästhetisierende und subjektive Dichtung geschieht im Namen der Objektivität; daher der schroffe Gegensatz zwischen dem Literaten, dem Schriftsteller auf der einen Seite und auf der anderen Seite dem Dichter, der die subjektiven ästhetisierenden Formen verachtet, weil er selbst die Unrealität bezeugen will: »... es handelt sich darum, die Seele ungeheuerlich zu machen.«¹⁹

Hinzuweisen wäre außerdem etwa auf Baudelaires Sehnsucht nach dem Rausch, in dem er nicht allein – wie es so oft ausgelegt wird – eine Flucht aus der ihn umgebenden bürgerlichen Welt sucht, sondern zu einer echten Realität vorstoßen will, zu jenem »Irgendwo, falls es außerhalb dieser Welt existiert«.

3 *Die Voraussetzungen des Phänomens Kunst: E. A. Poes Theorie des Effekts, Baudelaires Theorie der Langeweile*

Im Hinblick auf die Bedeutung der Kunst und auf die Rolle, die bei der Aufdeckung des Ursprünglichen, das hinter der empirischen, zweckbedingten alltäglichen Welt liegen soll, erscheint es uns zweckmäßig, E. A. Poes Theorie des Effektes anzuführen, wie er sie in seiner ›Philosophy of composition‹²⁰ behandelt.

Poe umreißt seine Theorie folgendermaßen: »Ich ziehe es vor, mit der Wahl eines *Effektes* zu beginnen. Ohne die Forderung nach Originalität je aus den Augen zu verlieren – denn wer es fertigbringt, auf eine so offenkundige und leicht erschließbare Quelle des Interesses zu verzichten, der ist auf dem falschen Weg –, stelle ich mir zunächst die Frage, von welchen der zahllosen Effekte oder Eindrücke, denen das Herz, der Geist oder – noch allgemeiner – die Seele *offen steht*, soll ich in diesem Falle Gebrauch machen?«

Versteht Poe unter 'Effekt' ein äußerliches Mittel oder etwas Prinzipielles? Und welchen Bezug hat diese Lehre zum Wesen der Realität, die die Voraussetzung der Kunst sein soll? Ein Dichter kann zum Beispiel einen 'Effekt' erreichen, wenn er Handlungen, Worte, Gedanken, Gegenstände plötzlich unter einem ganz neuen Vorzeichen, unter einer neuen Deutung, darstellt. Hinsichtlich der Handlung (wir wollen uns hierauf beschränken) sagt Poe: »Jede Handlung ... die ihren Namen verdienen soll, (muß) bis zur Lösung des Knotens durchgearbeitet sein. Nur wer die Lösung ständig im Auge behält, kann einer Handlung den Eindruck des Kausalen und Folgerichtigen verleihen.« Die Handlung muß ihre Wirksamkeit aus der Spannung beziehen, die entsteht, wenn – wie in der antiken 'Fabel' – ein Knoten gelöst werden muß. Dies kann aber nur dadurch geschehen, daß die Handlung – die Worte, die Gedanken usw. – ihren Sinn im Entwurf einer den Handelnden bedrängenden möglichen Situation erhält, im Entwurf der, nach Poe, zum Wesen des Kunstwerkes gehört. Erinnern wir uns, daß die aristotelische Mimesis der Kunst nicht die empirische, historische Realität zum Gegenstand hatte; gerade darin unterscheidet sich Kunst von Geschichte. Mimesis der Praxis war das Wesen der Kunst, und zwar als Entwurf eines möglichen Rahmens, von Aristoteles

Mythos genannt, in dessen Spannung die menschlichen Leidenschaften, Handlungen, Gegenstände und Worte einen neuen möglichen Sinn erhalten. Der Terminus 'Effekt' bedeutet also den Entwurf des Rahmens einer dramatischen Situation, welche den einzelnen Momenten Einheit und Spannung gibt.

Poes Theorie des Effektes bezieht sich in ihrem Kern auf das Erscheinen einer Realität, die das rein naturhafte Erleben der Sinne transzendiert: Die tierische, also natürliche Welt der Sinne spielt sich in der starren Fixierung angeborener Verhaltensschemata ab und läßt keinerlei Wahl von 'Effekten' zu, da sie ständig unter dem Zwang unmittelbar herrschender, befehlender Zeichen, Typen steht, der jeden Entwurf von Alternativen verhindert. In der menschlichen Welt hingegen besteht nur die Möglichkeit, Effekte frei zu wählen – und damit mögliche Spannungen zu entwerfen –, eben weil sich hier keine unmittelbar waltenden Zeichen offenbaren. Jede Freiheit des Entwurfs möglicher Zeichen, die der 'tierischen Natur' nicht gegeben ist, ist die Voraussetzung der Theorie des 'Effektes', die, nach Poe, zur Wesensbestimmung der Kunst gehört.

Ist nach den Anschauungen Poes das Entstehen der Dichtung, der Kunst grundsätzlich vom Element des 'Effektes' abhängig und kann weiterhin die freie Deutung der Sinneserscheinungen nur dort direkt auftreten, wo Freiheit waltet, so können wir der Realität, aus der die Kunst schöpft, eine erste Wesensbestimmung zusprechen: sie entsteht aus der menschlichen Freiheit, das natürliche Leben zu transzendieren. Entspringt Kunst aus der Fähigkeit, die Sinneserscheinungen, unsere Umwelt und unser Leben selbst frei mit Bedeutungen zu besetzen – aus jener schöpferischen Tätigkeit, die zu jeder Zeit verschiedene Möglichkeiten aufweist –, so erscheint auch der Dichter, der Künstler überhaupt, als Offenbarer der menschlichen Situation.

Zusammenfassend können wir sagen: Kunst erweist sich als der Entwurf eines 'möglichen' und nicht wahren Rahmens zur Konkretisierung einer Spannung, in der die verschiedenen, weisenden Zeichen für Verhalten, für Fragen, für Denken auftreten. Sie erscheint als Welt der Fabel, des Mythos als rein mögliche Deutung der Realität, die jede empirische, zweckgebundene, alltägliche Welt übersteigt und sich von ihr frei macht.

Hinzuzufügen ist: auch in der menschlichen Wirklichkeit entsteht ein Bereich, der eine besondere Spannung aufweist, die keinerlei Möglichkeiten der 'Wahl' anderer Rahmen zuläßt: es ist die Welt des Sakralen, jenes Bereichs, der sich mit dem Anspruch verbindet, eine absolute, a-geschichtliche, religiöse Realität in sich zu bergen. Die sakrale Welt existiert schlechthin in der ihr eigenen Spannung, die den Entwurf des Mythos schafft, in jener Form der Offenbarung einer 'Realität', die das 'Mögliche' ausschließt. Weswegen ihr eben die Spannung als 'Neu'-gier, ob vielleicht nicht alles auch ganz anders sein könnte, fremd ist.²¹ Innerhalb des Sakralen – in dem jegliches Zeichen endgültig eindeutig ist – sind Entwürfe von rein 'möglichen' Spannungen ausgeschlossen. Daher beabsichtigt das sakrale Drama niemals (sei es in der Antike, wie im Mittelalter), 'Kunst' zu sein als möglicher Entwurf von Sinndeutungen des Realen, noch kann oder will es 'spannend' sein im Sinne, daß in der Handlung verschiedene Alternativen offenbleiben.

Sein Ausgangspunkt ist stets im voraus bekannt; der Mensch steht in jener Spannung, die ihre ewige Bedeutung allen Erscheinungen aufprägt und einen endgültigen Sinn verleiht. Das sakrale Werk gestaltet den einzigen Sinn: das 'In-der-Welt-sein'. Es geht nicht etwa um die Darstellung einer 'möglichen', sondern der wahren, einzigen Ordnung schlechthin. Mythos ist hier Realität.

Allerdings ist jedes einer anderen Religion angehörende sakrale Werk neu 'gegenüber' allen anderen. Die sprachlichen formulierbaren Glaubensinhalte – innerhalb eines solchen Werkes – sind die Institutionalisierung für die jeweils neue, produktive, unvorhersehbare Verwirklichung seiner eigenen Welt. In dieser Hinsicht betrachtet, gelangt auch das sakrale Werk zur Geschichte.

Hier wird klar, warum zwei völlig verschiedene Arten von Spannung – also von 'Effekten' – in künstlerischen und in sakralen Werken zu unterscheiden sind. Die Spannung ist das Herrschende innerhalb eines Rahmens: die religiöse Offenbarung entwirft einen solchen Rahmen ebenso wie das subjektive Kunstwerk, aber die Spannung der Alternative zwischen *verschiedenen* Entwürfen ist spezifisch für das profane Kunstwerk. Durch diese profane Art von Spannung entsteht die Neugier, die das Problem mit sich führt, welcher der zutreffende Rahmen für die Deutung der Phänomene sein kann. Der Rahmen, in dem es echte Neugier als versuchsweise Wahl zwischen möglichen Interpretationen der Wirklichkeit gibt, stellt die Voraussetzung des Entwurfes von 'möglichen' geschichtlichen, künstlerischen, menschlichen Welten dar. In der menschlichen, geschichtlichen Welt, die der profanen Sphäre zugehört, unterliegt alles den Schwankungen der verschiedenen und unvorhersehbaren möglichen subjektiven Deutungen.

Wir wenden uns nun den Vorstellungen eines zweiten Dichters zu, und zwar Baudelaire's Theorie des 'Spleens', des 'Ennui'.²³ Die menschliche Realität bekundet sich unter zwei Aspekten. Einerseits erscheint sie als eine Realität, in der die erhellende Macht der sinnvollen, umspannenden und unmittelbar herrschenden 'natürlichen', sinngebenden Zeichen, Typen scheinbar *nachläßt*. Andererseits erfährt der Mensch, daß es für ihn unerträglich ist, die Phänomene ohne Zeichen, ohne Bedeutung zu lassen; mit diesem Grundgefühl erlebt er zugleich die Notwendigkeit, die Phänomene zu bestimmen, zu ordnen und damit einen menschlichen Kosmos hervorzubringen. Es ist also die Unerträglichkeit der Undifferenziertheit, der Gleichgültigkeit, die sich in der Langeweile ausdrückt, wie Baudelaire sagt, die zu ihrer Überwindung führt. In Hinblick auf Baudelaire ist noch folgendes zu bemerken. Bei ihm ist es nicht nur eine 'natürliche' Welt, die als bedeutungslos und langweilig empfunden wird, sondern die moderne, naturwissenschaftlich-technologisch zweckbestimmte: die zivilisatorische Banalrealität.

Weil sie immer nur 'Mittel' zur Erreichung menschlicher Ziele anstrebt, nie den Erscheinungen einen endgültigen Sinn verleiht und dadurch den Menschen freischwebend, außerhalb wirklicher Spannung läßt, bleibt die gesamte moderne technologische, zweckbestimmte Realität ohne einen wirklichen Rahmen, ohne ein wirkliches 'Gefälle':

daher die in ihr auftretende 'Langeweile', auf die Baudelaire hingewiesen hat. Die Unerträglichkeit dieser Langeweile, im rahmenlosen Leben, in dem nichts mehr zu einer ursprünglichen Bedeutung führt, ist das Problem, das Baudelaire gequält hat, weshalb er die fiktive Realität eines solchen Lebens ablehnte und sie mit der Kunst überwinden wollte, um zum Ursprünglichen zu gelangen.²³

In seinem Essay ›Le spleen de Paris‹ schildert Baudelaire, wie aus der Unerträglichkeit der Langeweile der Drang nach irgendeiner, wenn auch sinnlosen Tat entstehen kann, in der unbewußten Absicht, wieder zu einer 'Spannung' zu gelangen.²⁴ In ›La chambre double‹ fühlt sich der Dichter von einer leuchtenden und glühenden Realität umgeben, die aber plötzlich zu Asche zerfällt und damit einen Raum freigeben kann, wo dann die Langeweile in ihrer entsetzlichen Unerträglichkeit zum Vorschein kommt. Eine Erfahrung, aus der das 'Neue' in Form der künstlerischen Schöpfung wie ein 'Phoenix' entsteht.

»La chambre paradisiaque, l'idole, la souveraine des rêves, la Sylphide . . . toute cette magie a disparu au coup brutal frappé par le Spectre. Horreur! Je me souviens! je me souviens! Ouï! ce taudis, ce séjour de l'éternel ennui, est bien le mien. Voici les meubles sots, poudreux, écornés; la cheminée sans flamme et sans braise, souillée de crachats; les tristes fenêtres où la pluie a tracé des sillons dans la poussière.«²⁵

Wenn die unmittelbare Spannung nachläßt, wenn alles zusammenbricht und eingesichert wird, dann tauchen die einzelnen Feststellungen in ihrer Mannigfaltigkeit auf, dann treten die Momente der Zeit nur als auseinanderfallende und sinnlose Teile hervor. Sofern die Vergangenheit nicht mehr in das Licht einer möglichen, spannenden Zukunft gerettet werden kann, waltet sie nur als den Menschen verschüttende und belastende Realität. Wo nicht mehr die phantastische Zukunft mit ihrem möglichen Sinn auftritt, wirkt die Vergangenheit erschreckend wie etwas, das zu nichts führt. Die Gegenwart lebt dann nur noch als unerträgliche, zerbrochene Einheit, d. h. als Leere: *»Oh, ouï! Le Temps a reparé; le Temps règne en souverain maintenant, et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes . . . de Colères.«²⁶*

Der Künstler steht so als Zeuge für jene spannende Realität, die stets auf neue Möglichkeiten hinweist, für jene unbesiegbare geistige Freiheit, die das Wesen und die Welt des Menschen ausmachen, er ist der Verneiner alles schon Gedeuteten und Institutionalisierten. In diesem Sinne hat Baudelaire mit besonderem Nachdruck die Funktion des 'Neuen' hervorgehoben; das 'Neue' erweckt Staunen und versetzt in Unsicherheit, weil das bereits Gedeutete damit auf eine entferntere Ebene gerückt wird, das 'Neue' ruft die Fragen hervor und stimuliert Phantasie. *»C'est à cette curiosité profonde et joyeuse qu'il faut attribuer l'œil fix et animale extatique des enfants devant le nouveau, quel qu'il soit, visage ou paysage, lumière, dorure, couleurs, étoffes chatoyantes, enchantement de la beauté, embellie par la toilette . . .*

*un homme-enfant ... un homme possédant à chaque minute le génie de l'enfance, c'est à dire un génie pour lequel aucun aspect de la vie n'est ému ou s'é.*²⁷

Daher auch Baudelaires Ablehnung jedes 'Naturalismus' in der Kunst. Die Ordnung, die Harmonie der Natur bekundet sich auf jenen Stufen, wo sich das Leben in unmittelbarer, triebhafter Weise unter der Macht unabwendbarer Typen, Schemata abspielt, wo Kunst als Entwurf von verschiedenen möglichen Ordnungen überhaupt nicht entstehen kann, weil alles schon unter festen Bedeutungen steht.

Bekundet sich die Natur auf der Stufe des menschlichen Lebens, sei es durch Sinnenerscheinungen, Triebe oder Leidenschaften, so tritt sie als Chaos hervor, aus dem der Mensch die ihm schlechthin zukommende Ordnung, seinen eigenen Kosmos schafft. »*Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art.*»²⁸ Zu dieser prinzipiell negativen Einstellung gegenüber der Natur gelangt Baudelaire nicht aus philosophischen Überlegungen, sondern aus Erfahrungen, die dem Künstler als solchem eigen sind. Der Künstler kann der Natur die verschiedensten Zeichen aufzwingen und damit als Zeuge für die menschliche Geistigkeit und das 'Neue' auftreten, indem er jegliche Abhängigkeit ablehnt. In diesen Worten des Dichters treten Staunen, Schreck und Spannung hervor, die rein geistigen Regungen entspringen:

»Was liebst Du am meisten, sage es, wunderlicher Mensch? Deinen Vater, Deine Mutter, Deine Schwester oder Deinen Bruder? – Ich habe weder Vater noch Mutter, noch Schwester, noch Bruder ... – Was liebst Du also, seltsamer Fremder? – Ich liebe die Wolken ... die dahinziehenden Wolken ... dort, in der Ferne ... die wunderbaren Wolken ...«

»*Qui aimes-tu le mieux, homme énigmatique, dis? ton père, ta mère, ta soeur ou ton frère? – Je n'ai ni père, ni mère, ni soeur, ni frère ... – Ehl qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger? – J'aime les nuages ... les nuages qui passent ... là bas ... les merveilleux nuages!*«

Baudelaire kommt wiederholt darauf zurück, daß die Welt des Menschen nicht 'da' ist und in dieser Hinsicht nicht 'natürlich' ist; so erscheinen ihm menschliche Fähigkeiten und Tugenden 'künstlich', nicht 'natürlich', denn zu allen Zeiten und bei allen Völkern mußte der Mensch sie sich erst durch einen Lernvorgang aneignen.²⁹

Diese 'Unnatürlichkeit' der menschlichen Welt – beziehungsweise die Aufgabe des Menschen, die Phänomene neu zu deuten – veranschaulicht Baudelaire an zwei besonders treffenden Beispielen: an der Notwendigkeit, die Frau zu schmücken und – damit zusammenhängend – an der Bedeutung der Mode.

Wenn beim Menschen alle Leidenschaften und Triebe – also etwa auch der Geschlechtstrieb – mit den verschiedensten Sinndeutungen belegt werden können, so ergibt sich für den Künstler die Notwendigkeit, gerade eine solche Erscheinung wie z.B. die Frau in ihrer vermeintlich 'natürlichen', 'eindeutigen' sexuellen Bedeutung zu transzendieren; er kann und muß zu einer prinzipiellen und tiefer verwurzelten Realität vorstoßen, die konventionellen Hüllen, die Elemente des Alltagslebens, erkennen und beiseite schieben. Die Aussagen Baudelaires über die Frau sind nicht allein ein glitzern-

des Lob all ihrer Reize; die Frau wird zum Gegenstand aller nur denkbaren Schöpfungen der Einbildungskraft. »Das Wesen, das für den größten Teil der Menschen die lebendigste und – sagen wir es im Vergleich zu den philosophischen Genüssen – die dauerhafteste Quelle von Genüssen ist... die Frau in einem Wort, ist für den Künstler allgemein... nicht nur das weibliche Geschlecht des Menschen... Die Frau ist ohne Zweifel ein Licht, ein Blick... aber sie ist vor allem eine allgemeine Harmonie, und zwar nicht nur in ihrem Gang und in der Bewegung ihrer Glieder, sondern auch in den Stoffen, in den leichten Schleiern, die die Grundlage und die Attribute ihrer Göttlichkeit sind; im Metall und im Erz, das um ihre Arme und ihren Hals sich schlingt, das ihre Funken, das Feuer ihrer Blicke oder ihrer Juwelen, die sie an den Ohren trägt, unterstützt, offenbart sich ihr Wesen.«³⁰

Gerade weil die Mode nicht zur Kunst gehört und weil sie im alltäglichen Leben ein weit verbreitetes Phänomen darstellt, wird sie zum eindeutigen Beweis für das allgemein menschliche Bedürfnis, die Natur zu transzendieren. Mode ist der ständige Ausdruck des möglichen Bemühens, den Farben, Gerüchen, Haltungen, Bewegungen neue Bedeutungen zu geben. Daher erklärt sich auch ihr ständiger Wandel, denn in jeder Zeit wechseln die Deutungsmöglichkeiten dessen, was in unserer Sinnlichkeit nur als Stoff einer neuen Welt hervortritt. Die Mode verrät den *»essai permanent et successif de réformation de la nature.«*³¹

So wird die Natur für Baudelaire zum Ort möglicher Bezüge; sie ist schlechthin die Quelle unvorausehbarer, plötzlicher Erleuchtungen, welche den vermeinten 'realistischen' Halt souverän übersteigen. Aus dem schillernden Mosaik der Natur entsteht eine unendliche Fülle von 'Correspondances', d. h. rational unableitbarer 'Beziehungen'. Dinge und Regungen weisen auf etwas anderes, als sie selbst sind, hin und legen für dieses 'Andere' gleichzeitig Zeugnis ab und sind seine Stellvertreter. Der Künstler schaut in die Natur hinein und über sie hinweg, er erkennt die Botschaft der Transzendenz. Wir alle quälen uns unter dieser Macht und gehen die Wege, die sie uns auf Schritt und Tritt eröffnet, um der Berufung willen, der wir als Menschen, jeder Einzelne für sich, Folge zu leisten haben. In diesem magischen Kreis derweisenden Bedeutungen treten die Sinneserscheinungen auf als Material für mögliche menschliche Welten; der Tempel der Natur wird zum Tempel des Menschen, voll von ganz neuen Geheimnissen und Zeichen.

*»Die Natur ist ein Tempel, in dem lebende Säulen
manchmal undeutliche Worte erklingen lassen;
darin schreitet der Mensch durch einen Wald von Symbolen,
Symbolen, die ihn mit vertrauten Blicken erspähen.
Wie weite Echos, die in der Ferne
– in einer tiefen und dunklen Einheit,
wie die Nacht und die Helligkeit ausgedehnt ist –
sich mischen, antworten sich die Gerüche, Farben, Töne.«*³²

4 *Der Durchbruch durch die rationale Sprache: Mallarmé*

Nach Mallarmé muß die Sprache im Bereich der Kunst jeder empirischen oder zweckhaften Bedeutung entkleidet, reiner Stoff des Kunstwerkes sein. Indem der Künstler die Vieldeutigkeit der Phänomene wahrnimmt, wendet er sich ab vom empirisch festgestellten, vom Zweckhaften, Alltäglichen, vom rational Begründeten, um zur Welt der Phantasie und der freien Möglichkeiten der Sprache zu gelangen. Die empirischen Feststellungen – ebenso wie das technische und rationale Wissen – verwenden Wörter, Sätze, die systematischen Bestandteile einer Rede, um eine zweckmäßige oder logische Aussage zu machen. Um seine eigene dichterische Sprache zu gestalten, sie zur gewollten Intensität zu führen, wagt Mallarmé das Experiment, das alte Gerüst der Syntax aus seinen Fugen zu bringen.³³ Der Rhythmus ist neu, neu sind die Bilder und ihre gegenseitigen Beziehungen. Dieser neue Rhythmus entsteht aus dem Verzicht auf jeden äußerlichen Bezug. Die Worte werden aus ihrer Alltagsdeutung entlassen, sie beginnen zu vibrieren. Das geistige Gebiet, in dem die Worte, die Sätze stehen, muß immer wieder von neuem identifiziert werden, und zwar durch die künstlerische Fähigkeit, denn sie bringt die Einzelmomente der Sprache zu einer erneuten Einheit.

Mallarmé lehnt die Anwendung der alltäglichen, zweckmäßigen Sprache – und die rationale Realität, aus der sie entspringt – als Voraussetzung für das Künstlerische strikt ab. »Die Sprache hat nur von einem kommerziellen Standpunkt aus eine Beziehung zur Realität der Dinge: auf literarischem Gebiet begnügt sie sich damit, darauf anzuspüren oder deren Eigenschaft, soweit sie irgendeine Idee verkörpern wird, aufzuheben.«³⁴ Im Brief vom 28. Oktober 1886 schreibt Mallarmé an Jean Moréas: »Alles das, was Sie in diesem Augenblick tun, veranschaulicht jenen entscheidenden Punkt, daß derjenige, der sich der Literatur widmet, ganz anders als die Zeitungen sprechen muß.«³⁵ Die Worte bilden nur das rohe Material der Aussage; der Dichter führt sie zu einem ungeahnten neuen Sinn, d. h. die logischen, bekannten Beziehungen zwischen Worten werden nicht mehr bewahrt. Eine dichterische Sprache kann und soll die alltäglichen Sätze und Formulierungen schon syntaktisch umstülpen, um die neue Realität in Erscheinung treten zu lassen.

Die formelhafte Übernahme eines reinen Empirismus und Rationalismus in der Sprache führt zur Täuschung, insofern als das darauf beruhende Werk nur das Vordergründige erfassen wird. Mallarmé bekämpft diese Gefahr, indem er fordert: ein Ding soll nie direkt benannt werden; der Dichter darf es nur andeuten, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, es selbst zu finden. Von den 'Parnassiens' sagt er, daß sie »den Gegenstand in seiner Gesamtheit sehen und ihn zeigen; dadurch fehlt ihnen das Geheimnis; sie entziehen dem Geist jene köstliche Freude, zu glauben, daß er schöpferisch sei. Einen Gegenstand zu benennen, heißt, drei Viertel des Genusses an der Dichtung zu vernichten, der im allmählichen Erraten besteht: ihn ahnen zu lassen, das ist der Traum. Es ist die vollendete Anwendung jenes Geheimnisses, das das Wesen des Symbols ausmacht: ganz allmählich einen Gegenstand zu beschwören, um einen seelischen Zustand

zu zeigen oder einen Gegenstand zu wählen, um umgekehrt durch eine Reihe von Entwürfungen einen seelischen Zustand auszulösen.«³⁶

Mallarmé betrachtet die empirische Realität als eine erste Stufe im Prozeß des Logos, der sich nach ganz bestimmten Gesetzen und Kategorien aufbaut. Das logische Verfahren prüft die dingliche Welt auf ihre rationale Struktur hin, um ihr entweder einen praktischen Nutzen oder eine logische Bedeutung abzugewinnen. Der Künstler aber geht an die Vieldeutigkeit der ihn umgebenden Welt ganz anders heran: er betrachtet sie im Hinblick darauf, daß sie ihm die Topik seiner Schöpfungen liefert. »Die Realität ist künstlich, dazu geeignet, einen durchschnittlichen Intellekt zwischen den Widerspiegelungen einer Tatsache zu fixieren; aber eben deswegen beruht die Realität auf irgendeinem allgemeinen Einverständnis; es gilt daher, zu sehen, ob dem Ideal nicht ein notwendiger, offensichtlicher, einfacher Aspekt innewohnt, der als Typus dienen könnte.«³⁷

Um zu zeigen, wie bei Mallarmé sogar die alltägliche Prosa jede realistische, logische, rationale Struktur durchbricht, zitieren wir einige Sätze aus einem Brief, den der Dichter im August 1898 aus Valvins an L. Dauphin geschrieben hat. Das hier wiedergegebene Zitat bildet den Ausgangspunkt für die später im Brief folgenden Ratschläge, die den Vorgang des Dichtens betreffen. »Man bemüht sich wohl, bei geschlossenen Fensterläden zu leben, ich weiß nicht ganz, mit zwei Sitzungen verschiedener Arbeit; morgens das altgewohnte Schwimmen von Träumen, nachmittags einige Verse; in der Zwischenzeit stellt sich eine materielle Trägheit der Feder ein . . . Der Fluß ist durch meinen eher klösterlichen Lebensrhythmus nahezu verlassen; ist es das Alter oder weil ich in Valvins nicht mehr in Ferien bin, sondern da wohne? . . . aber wie reizvoll wäre es, Sie einen Nachmittag unter dem weißen Blatt (*page*) des Segels zu haben, während das Gespräch und das Wasser fließen . . .«³⁸

Über diesen Zeilen schwebt eine Atmosphäre der Arbeit und der Ferien. Geschlossene Fensterläden, anscheinend als Schutz gegen das Licht und gegen die Wärme des Sommers, obwohl davon nicht gesprochen wird. Hinter dieser Verschanzung soll der Rhythmus der Arbeit weitergehen. Gerade deswegen ein gewisser ermüdender Gegensatz – der allerdings nicht ausdrücklich ausgesprochen wird – zwischen Draußen, wo alles im Licht steht, und Drinnen, wo die Arbeit einem vorentworfenen Rhythmus folgen sollte. Die schwebende Atmosphäre rinnt plötzlich in einem ganz bestimmten Detail zusammen, um die Situation näher zu fixieren: der Hinweis auf die sich materialisierende Ermattung der Feder; eine Art Trägheit, die sich im Gegensatz zu einer vorgenommenen Aufgabe bekundet. Der Ort beginnt, trotz seiner Unfaßlichkeit präzise Umrisse anzunehmen.

Um welche Arbeit geht es? Wir erhalten nur den Hinweis auf das morgendliche, gewohnte Schwimmen von Träumen; eine Tätigkeit, die kaum einer wirklichen Handlung nahekommmt. Der Hinweis auf 'einige Verse' bekommt durch seine Knappheit einen Klang, der im Gegensatz zur traumhaften Tätigkeit steht; das Wort 'Verse' erweckt in uns die Vorstellung von Genauigkeit und Auswahl, vom formenden Willen einer intensiven Bemühung, vom neuen Rhythmus eines poetischen Werkes. Das Bild der

Trägheit der Feder – darin stehen Träume, Entwürfe und Versagen: die ganze Mühe der geistigen Tätigkeit. Auch die Aussicht auf den Besuch des Freundes wird unter zwei unmittelbar verständlichen Zeichen gestellt. Durch die Möglichkeit der Arbeit wird das Segel zum 'weißen Blatt'; weiterhin mischen sich in die Vorfreude auf die Begegnung zwei Rhythmen: das Fließen des Gespräches und des Wassers. Es ist der Wunsch, sich von beiden treiben zu lassen, um zur Magie der Ruhe und der anregenden Worte zu gelangen.

Durch den unerwarteten Zusammenhang, in den sie gestellt werden, erhalten altgewohnte Worte plötzlich ungeahnte Bedeutungen und Bezüge. Deswegen ragt das Wort in einer eigenartigen Selbständigkeit in seiner ganzen Aussagedynamik aus der Einheit des Satzes hervor. Das Wort wird zum lebendigen Glied eines Ganzen und erscheint unter einem neuen Licht. Dazu gehört auch der Klang als modulierter Rhythmus, der die prinzipielle lautliche Ordnung der Worte bestimmt und eine umfassende Disposition entwirft. Die Evokation von Orten, von Umständen oder Gefühlen verleiht dem Gesagten eine konkrete Gestalt. Die spezifische Leistung der poetischen Einsicht besteht in der Verbindung des Entferntesten (seien es Gedanken, Bilder oder Gefühle), was rational oder empirisch nicht erreicht werden könnte.³⁹

Die Worte sind auf seelische Erlebnisse gerichtet, die von Mal zu Mal erscheinen und auf einen eigenen Raum und auf eine eigene Zeit hinweisen.

Die empirisch-logische und die künstlerische Realität befinden sich – wie es hier eben im Gebiet der Sprache deutlich wurde – auf ganz verschiedenen Ebenen. Diese Trennung können wir wahrscheinlich am eindeutigsten in der Musik erkennen. Musik ist offensichtlich die ungegenständlichste Kunst, sie trachtet nach einer Form der Gestaltung, die unsere Leidenschaften und Fähigkeiten in die Welt der reinen Töne transponiert.

Mallarmé formuliert seine Gedanken über dieses Problem in jener Prosa, in der er mit jeder Tradition brechen will. »Das Wunder der Musik ist jene gegenseitige Durchdringung des Mythos und des Saales, durch den die Leere gegenüber der Bühne von Arabesken und Gold erfüllt wird, indem sie dem tönenden Gehäuse eine Umgrenzung gibt: Abwesenheit eines jeden, wo jeder Beistand schwindet und der Darsteller unerreichbar bleibt.«⁴⁰

So vertritt Mallarmé auch jene Auffassung des Theaters als des Ortes der Metapher. In der Einheit von Idee und Handlung tritt, wie in einem Traum, die metaphorische Realität hervor, die die alltägliche Wirklichkeit aufhebt, indem sie sie als unreal entlarvt. »Die Szene versinnbildlicht allein die Idee, keine effektive Handlung, es ist die lasterhafte heilige Vereinigung von Überlieferung und Erinnerung, von Wunsch und Vollendung, aus der der Traum entsteht; hier vorgehend, dort erinnernd, Beziehung zur Zukunft und zur Vergangenheit, unter dem falschen täuschenden Schein von Gegenwart. So wirkt der Mime: sein Spiel beschränkt sich auf eine ununterbrochene Andeutung, ohne den Spiegel zu brechen: er stiftet damit den an sich seienden Ort der Fiktion.«⁴¹ Wenn also behauptet wird, daß die Dunkelheit der Dichtung Mallarmés absichtlich unrealistischen, nicht gegenständlichen, empirisch nicht identifizierbaren Formu-

lierungen entspringt, so stehen wir vor einer entscheidenden Tatsache; denn die sogenannte 'verständliche' Dichtung (auf die man sich als Gegenbeispiel bezieht) bleibt, wenn sie wirkliche Dichtung ist, ebenso unrealistisch wie die 'dunkle'.

Was ein jeder von der realistischen oder illusionistischen Kunst zu *verstehen* glaubt, stellt faktisch nur einen äußeren Aspekt dar, der gewissermaßen wie eine Folie vor der eigentlichen künstlerischen Aussage steht, aber nicht ihr Wesen ausmacht. Weil die Kunst sich nicht auf das richtet, was empirisch erfassbar ist, so fallen die empirischen Feststellungen, die praktischen Absichten des Alltags, für sie gar nicht ins Gewicht; sie sind für sie bedeutungslos. So bleibt die Frage der Dunkelheit der Kunst als prinzipielle Frage im Hinblick auf jede Art von Kunst (ob illusionistisch oder nicht) nicht offen. Denn die Antwort lautet: jede Kunst ist dunkel; hell wird sie nämlich nur dann, wenn man zu den neuen 'Typen', 'Zeichen' vordringt, die sie entwirft.

Die Realität, die die Kunst voraussetzt, besteht in jener unheimlichen Situation des Menschen, ständig mit den eigenen Möglichkeiten konfrontiert zu sein. Kunst erfüllt eine wesentliche Aufgabe, sofern der Mensch durch sie (und das Theater spielt dabei als Einheit von Handlung, Wort und Inszenierung eine besonders wirksame Rolle) die eigene Situation und die ihr zukommende Realität – die 'Möglichkeiten' der eigenen Welt – 'sieht'. Der Mensch muß immer wieder mit dieser seiner Urrealität konfrontiert werden, die in und hinter jedem Gegenstand, jeder Haltung, jedem Ton, jeder Frage, jeder Bewegung am Werke ist und die Unheimlichkeit der menschlichen Geschichte ausmacht.

Da der Mensch die ihn spezifisch betreffende unheimliche Spannung nicht erträgt, die die Vieldeutigkeit der Erscheinungen in ihm auslöst, bemüht er sich, sie im Alltag zu verdecken. Sofern Kunst überhaupt die alltägliche, verarmte Welt durchbricht und die ursprüngliche Situation des Menschen ins Licht stellt, vollzieht sich in ihr etwas Unerhörtes, Unheimliches. Es wird dann offenbar, daß die wahre Kunst niemals ein ästhetisierendes Spiel oder ein individuell isolierter Vorgang sein kann, denn sie gehört zum Wesen des Menschen und erfüllt eine notwendige Aufgabe. Das Kunstwerk ruft eine Grundsituation hervor, in der die abgegriffenen und vom Alltag verharmlosten Zeichen ihren ursprünglichen Sinn enthüllen; sie beschwören Stimmungen, die den Menschen seine fundamentalen Leidenschaften erleben lassen.

Wenn ein Werk den Menschen bis zu den möglichen Urformen, unter deren Zeichen er steht, zurückführt, so bedarf es keiner rationalen, wissenschaftlichen oder gelehrten Erläuterungen; dann spricht das gesamte Werk von sich aus jeden an. »Wem es nicht mehr Vergnügen macht, aus eigenen Mitteln die ganze Welt zu bauen, Weltschöpfer zu sein, als in seiner eigenen Haut sich ewig herumzutreiben, über den hat der Geist sein Anathema ausgesprochen, der ist ... aus dem Tempel und dem ewigen Genuß des Geistes gestoßen und darauf hingewiesen, über seine eigene Privatseligkeit Wiegenlieder zu singen und nachts von sich selber zu träumen.«⁴²

- 1 T. S. Eliot, *Ausgewählte Essays 1917–1947*, Frankfurt 1950, S. 213.
- 2 Eliot, ebd. Im Vorwort zur englischen Ausgabe der ›Anabasis‹ von Saint John Perse schreibt er: »Ich bin keineswegs davon überzeugt, daß ein Gedicht wie ›Anabasis‹ überhaupt eines Vorwortes bedarf . . . Ich selber brauchte kein Vorwort . . . Der Leser muß die *Bilder* hintereinander in sein Gedächtnis fallen lassen, ohne gleich nach der vernunftgemäßen Bedeutung eines jeden zu fragen . . . Die Auswahl einer solchen *Bilder-* und *Ideenfolge* hat nichts Chaotisches. Sie enthält sowohl eine Logik der Imagination als eine Logik der Konzeption. Wer keinen Sinn für Poesie hat, wird bei *Bildhäufungen* immer nur schwer Ordnung und Chaos unterscheiden können, und selbst wer für Poesie empfänglich ist, kann sich nicht auf erste Eindrücke stützen. Ich war von der Ordnungsmäßigkeit der *Bilder* bei Perse erst überzeugt, nachdem ich das Gedicht fünf- oder sechsmal gelesen hatte.« (Saint John Perse, *Anabasis*, mit einem Essay von T. S. Eliot, München 1961, S. 68 f.)
- 3 Vgl. T. S. Eliot, *Ausgewählte Essays*, a. a. O., S. 260.
- 4 T. S. Eliot, a. a. O., S. 214 f.
- 5 T. S. Eliot, a. a. O., S. 221.
- 6 T. S. Eliot, a. a. O., S. 228.
- 7 Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, 2. Aufl., Köln 1960, S. 27.
- 8 Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, München 1960.
- 9 Gaston Bachelard, a. a. O., S. 9.
- 10 M. Proust, *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, Bd. VII, *Die wiedergefundene Zeit*, Frankfurt a. M. 1957, S. 7 f.
- 11 M. Proust, a. a. O., S. 7.
- 12 M. Proust, a. a. O., S. 285.
- 13 M. Proust, a. a. O., S. 286.
- 14 M. Proust, a. a. O., S. 288.
- 15 Kandinsky, *Rückblick 1901–1913*, Baden-Baden 1955, S. 21.
- 16 Vgl. meine Untersuchung ›Die Theorie des Schönen in der Antike‹, Köln 1962.
- 17 Rimbaud, Briefe, Rowohlt's Klassiker, Bd. 155/156, Reinbek 1964, S. 19.
- 18 Rimbaud, a. a. O., S. 19 f.
- 19 Rimbaud, a. a. O., S. 25.
- 20 Poe geht in dieser Schrift von seinem eigenen Gedicht ›The raven‹ (1845) aus. Er bemüht sich, mit seinen theoretischen Erörterungen gewissermaßen einen Einblick in die Werkstatt der Dichtung zu gewähren. Dieses Thema wird später in der modernen Literatur immer wieder aufgenommen. Poe schreibt: »Ich habe mir oft überlegt, wie interessant ein Zeitungsartikel sein müßte, in dem ein Schriftsteller – wenn er dazu imstande wäre – Schritt für Schritt den Prozeß beschreibt, durch den ein Werk schließlich zur Vollendung gelangt. Weshalb ein solcher Artikel noch nie erschienen ist, weiß ich wirklich nicht –, vielleicht hat die Eitelkeit der Autoren mehr damit zu tun als alles andere. Die meisten Schriftsteller – besonders die Dichter – lassen die Leute gerne in dem Glauben, sie schrieben vermöge einer Art schönen Wahns oder entrückter Intuition; sie schauern förmlich bei dem Gedanken, das Publikum einen Blick hinter die Kulissen werfen zu lassen: auf die Unsicherheit und Mühseligkeit des unfertigen Gedankens, die Grundideen, die sich erst im letzten Moment ergaben, die zahllosen Einfälle, die nie zur Reife klarer Sicht gelangten, die ausgereiften Bilder, die verzweifelt verworfen wurden, weil sie sich nicht einfügen lassen, das vorsichtige Auswählen und Verzichten, das gequälte Wegstreichen und Einschalten – mit einem Wort: auf das knarrende Räderwerk, auf Schnürboden, Kulissenleitern und Versenkungen, auf Hahnenfedern, rote Schminke und schwarze Lippen, die in neunundneunzig von hundert Fällen das Werkzeug des literarischen Histrionen darstellen.« E. A. Poe, *Philosophy of composition*, 1846, *The Complete Works*, ed. J. A. Harrison, Bd. 14, New York 1902, S. 194 f.

- 21 Vgl. die Interpretation des Ausdruckes 'in illo tempore' bei M. Eliade, Das Heilige und das Profane – Vom Wesen des Religiösen, rde. N. 31 Hamburg; E. Grassi, Kunst und Mythos, rde. N. 36 Hamburg; E. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962; R. Blank, Sprache und Dramaturgie, Humanist. Bibliothek, Bd. 6, München 1969.
- 22 Es ist bekannt, wie sehr Baudelaire's Dichtung und auch seine Prosaschriften vom Motiv dieses Seelenzustandes bestimmt sind. In den »Fleurs du Mal« (1861) steht der ganze erste Teil der Gedichte unter dem Titel »Spleen et idéal«; wiederum sind darin vier Gedichte (75–78) mit dem Titel »Spleen« überschrieben. Weiterhin sammelt er eine Reihe von Essays unter dem Titel »Le spleen de Paris« (1869). In seinem Prosawerk »Curiosités esthétiques« bildet das XVI. Kapitel mit der Überschrift »Le peintre de la vie moderne« eine eigene Einheit; es enthält 13 Essays, in denen der Autor auf die Grunderfahrung der Langeweile zurückkommt. Schon das Gedicht von »Les fleurs du mal« bringt das zentrale Thema der Langeweile zur Sprache:

»Mais parmi les chacals, les panthères, les lices

...

Dans la ménagerie infâme de nos vices,
Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde!
Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
C'est l'Ennui – l'oeil chargé d'une pleur involontaire,

...

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
– Hypocrite lecteur – mon semblable – mon frère!«

Ch. Baudelaire, Œuvres complètes, par Y. G. Dantec, Paris 1954, S. 82.

- 23 Vgl. E. Grassi, G. Leopardis Theorie des schönen Wahns, Bern 1949.
- 24 Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 250, 322, 327, 329.
- 25 Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 286 f.
- 26 Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 287.
- 27 Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 888.
- 28 Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 912.
- 29 »... nous verrons, que la nature n'enseigne rien, ou presque rien, c'est-à-dire qu'elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal contre les hostilités de l'atmosphère.« Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 911.
- 30 »L'être qui est, pour la plupart des hommes, la source des plus vives, et mêmes, disons-le à la honte des voluptés philosophiques, des plus durables jouissances, ... la femme, en un mot, n'est pas seulement pour l'artiste en général ... la femelle de l'homme ... La femme est sans doute une lumière, un regard ... mais elle est surtout une harmonie générale, non seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jacent doucement à ses oreilles.« Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 909–910.
- 31 Ch. Baudelaire, a. a. O., S. 912. »Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue, bien que l'usage en soit tiré du même principe, du besoin de surpasser la nature, le résultat est fait pour satisfaire à un besoin tout opposé. Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. Ainsi, si je suis bien compris, la peinture du visage ne doit pas être employée dans le but vulgaire, inavouable, d'imiter la belle nature et de rivaliser avec la jeunesse ...

Qui oserait assigner à l'art la fonction stérile d'imiter la nature?« Baudelaire, a. a. O., S. 913.

- 32 »La nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.« Baudelaire, Correspondances, a. a. O., S. 87.

- 33 Vgl. J. Scherer, L'expression littéraire dans l'œuvre de Mallarmé, Paris 1947.

- 34 »Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement: en littérature, cela se contente
d'y faire une allusion ou de distraire leur qualité qu'incorporera quelque idée.« Mallarmé
Œuvres complètes, hg. v. H. Mondor und J. Aubry, Paris 1945, S. 366

- 35 »... Tout ce que vous faites en ce moment illustre cette donnée exacte qu'il faut, si l'on
fait de la littérature, parler autrement que les journaux.« Mallarmé, Propos sur la poésie,
München 1953, S. 147.

- 36 »... ils prennent la chose entièrement et la montrent: par là ils manquent de mystère; ils
retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent. Nommer un objet, c'est
supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu:
le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole:
évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, par une série de déchiffre-
ments.« Mallarmé, Œuvres complètes, a. a. O., S. 869. 37 Mallarmé, a. a. O.

- 38 »On a beau vivre persiennes closes, je ne sais, avec deux séances de travail différent, le
matin une vieille natation de rêves et des vers dans l'après-midi il s'installe une paresse de
la plume elle-même matériellement dans l'intervalle... La rivière est presque délaissée par
mon existence presque conventuelle; est-ce l'âge où que je ne suis plus en congé à Valvins, mais
l'habite?... Quel charme ce serait, toutefois, de vous tenir une après-midi, sous la page
blanche de la voile, pendant qu'iraient la conversation et l'eau.« Mallarmé, Propos sur la
poésie, a. a. O., S. 226.

- 39 »Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme
incantatoire, achève cet isolement de la parole: niant, d'un trait souverain, le hasard
demeuré aux termes malgré l'artifice de leur retrempe alternée en le sens et la sonorité, et
vous cause cette surprise de n'avoir ouï jamais tel fragment ordinaire d'élocution, en même
temps que la réminiscence de l'objet nommé baigne dans une neuve atmosphère.« Mallarmé,
Œuvres, a. a. O., S. 368.

- 40 »Le miracle de la musique est cette pénétration, en réciprocité, du mythe et de la salle, par
quoi se comble jusqu'à étinceler des arabesques et d'ors en traçant l'arrêt à la boîte sonore,
l'espace vacant, face à la scène; absence d'aucun, où s'écarte l'assistance et que ne franchit
le personnage.« Mallarmé, a. a. O., S. 393. Vgl. seinen Vortrag: »La musique et les lettres«,
Œuvres, S. 635.

- 41 »La scène n'illustre que l'idée, pas une action effective, dans un hymen (d'où procède le
Rêve), vicieux mais sacré, entre le désir et l'accomplissement, la perpétration et son sou-
venir: ici devançant, là remémorant, au futur, au passé, sous une apparence fautive
de présent. Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une allusion perpétuelle sans briser
la glace: il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction.« Mallarmé, Œuvres, a. a. O., S. 310.

- 42 K. Marx, Aus den Vorarbeiten zur Geschichte der epikureischen, stoischen und skeptischen
Philosophie (Vorarbeiten zur Doktordissertation), 4. Heft (1839), in: Mega I, 1, 1 bzw. in:
Marx, Texte zur Methode und Praxis I, hg. v. G. Hillmann, Rowohlt's Klassiker Bd. 194,
195, Hamburg 1966, S. 97.

II Rhetorik und Logik, Bild und Ratio

1 *Rhetorische Auffassung der Kunst. Das Pathetische als Moment des revolutionären Gedankens: A. Artaud*

Die Kunst löst die empirische Realität auf: durch Sinneserscheinungen, 'Zeichen' aller Art (Farben, Klänge, Formen, Bewegungen usw.) strebt sie danach, 'mögliche' Deutungen sichtbar oder hörbar zu machen. Der phantastische Entwurf erhebt keinen Anspruch auf Wissen. Aufgabe der Kunst ist, die freischwebende Situation des Menschen offensichtlich zu machen und sie zu bezeugen. Die menschliche Situation wird vorwiegend durch Kunst evident. Die Unerträglichkeit der Langeweile, der Gleichgültigkeit beweist (wie Baudelaire gezeigt hat), daß der Mensch nie den Aufforderungen der Spannung entfliehen kann, denn die Unerträglichkeit der Langeweile beweist, daß die Spannung nicht etwa nachläßt, sondern im Gegenteil bis zur Unerträglichkeit sich steigert, wenn er ihren Aufforderungen nicht entspricht. Kunst stellt einen ersten Versuch dar, jenen Anforderungen mit der Macht der Phantasie zu entsprechen, indem sie 'mögliche' Rahmen – Fabeln – entwirft.

Da die Sinneserscheinungen unmittelbar auf die Leidenschaften wirken, so sprechen die sinnlichen Bilder der Kunst die pathetischen Seiten des Menschen an, während die rein rationalen Aussagen in dieser Hinsicht völlig versagen, da sie – wie wir ständig erfahren – die Leidenschaften weder zu beschwören noch zu besänftigen vermögen. Aus der Erkenntnis, daß der Mensch ein rationales und zugleich leidenschaftliches Wesen ist, ergibt sich die Notwendigkeit, ihn in seiner Gesamtheit von Leidenschaft und Ratio zu erfassen. Besonders dringlich erscheint eine solche Forderung immer dann, wenn eine geschichtliche – etwa eine revolutionäre – Situation dazu zwingt, sämtliche Energien der Menschen zu beschwören. Hieraus ergibt sich (worauf wir noch zu sprechen kommen werden) die bedeutsame Rolle, die der Kunst zufällt, da die Kunstwerke – sofern sie sich der Sinneszeichen, Sinnestypen bedienen – pathetisch wirksam sind, wodurch ihnen zugleich pädagogische, bzw. politische Wirkungsmöglichkeiten zukommen.

Die pathetische Macht der Kunst wollen wir in der Form, in der sie heute auftritt, an zwei Beispielen veranschaulichen: erstens anhand der Theorie des Theaters von A. Artaud, sofern er dem Theater die entscheidende Rolle zuspricht, Leidenschaften zu beschwören, die das rationale Leben seiner Auffassung nach völlig verdeckt hat; zweitens anhand der Theorien des sozialistischen Realismus, sofern er die Kunst mit einem

sozialen, revolutionären Inhalt erfüllen will, um zu vermeiden, daß sie zu einem ästhetischen, unverpflichtenden Werk verblaßt und nur noch die Lust an der menschlichen Freiheit zelebriert.

A. Artaud beginnt mit einer Kritik an der gegenwärtigen geistigen und politischen Situation und verlangt zu ihrer Bekämpfung, daß wir die Macht der Sinnesschemata, des Pathos, die auf unser Verhalten wirkt, erneut anerkennen, damit uns der Zugang zu den vom Rationalismus zugeschütteten Quellen des Lebens wieder freigegeben werde. Für Artaud hat das Theater als Kunstphänomen deshalb eine prinzipielle Bedeutung, weil auf der Bühne das Wort, der Ton, die Farbe nicht als isolierte Aussageformen erscheinen, sondern die Einheit dieser Künste dargestellt wird und der handelnde Mensch als unser Spiegelbild auftritt.

»Alle unsere Gedanken über das Leben müssen in einer Epoche, der nichts Lebendiges mehr anhaftet, wieder von neuem aufgenommen werden. Diese schmerzliche Trennung ist die Ursache, daß die Dinge sich rächen und daß das Pathetische, das Künstlerische, das wir nicht zu meistern vermögen, plötzlich in dem bösesten Aspekt der Dinge hervorbricht.«¹

Im Hinblick darauf, daß es für uns unmöglich ist, der faszinierenden Macht der Sinneserscheinungen zu entkommen, ohne daß wir zugleich Gefahr laufen, dabei unsere Menschlichkeit einzubüßen, polemisiert Artaud auch gegen die Überschätzung jener Meisterwerke, die sich ausschließlich an eine sogenannte intellektuelle Elite wenden; sie haben sich so sehr von der ursprünglichen Macht des Lebens entfernt, daß die Menge sie nicht mehr versteht. Diese Erscheinung tritt immer dann auf, wenn das Erhabene nicht mehr mit einer lebendigen Wirklichkeit verwachsen ist. Artaud beklagt z. B., daß die Bewunderung für Rimbaud, Jarry, Lautréamont zum Kaffeegeschwätz herabgesunken sei; eine solche Bewunderung gehe auf ein rein 'literarisches' Verständnis der Dichtung zurück, das sich vom Leben abgesondert hat. Würde die Kunst auf die Macht der Sinne und ihre Urschemata verzichten und infolge einer Beschränkung auf rein intellektuelle Mittel nur für eine Elite gelten, dann wäre sie ein künstliches Produkt, das nur Bedürfnisse begrenzter Kreise befriedigt und nicht das zum Vorschein bringt, was den Menschen als Menschen angeht. Die meisten sogenannten Raffinessen des Intellekts sind nur Äußerungen einer kümmerlichen rationalistischen Abgesondertheit. »Es handelt sich schließlich darum, zu wissen, was wir wollen: wenn wir uns für die Hungersnot und für die Massaker entschieden haben, so brauchen wir es gar nicht zu sagen, es genügt, auf derselben Linie, auf der wir uns befinden, weiterzugehen. Es genügt, daß wir uns weiter als Snobs verhalten, daß wir uns in Massen zur Anbetung des einen oder des anderen Sängers oder wunderbaren Schauspielers begeben, *die die Grenze der Kunst* nicht überschreiten . . . Oder diese oder jene Malerei-Ausstellung besuchen, in der beeindruckende Formen erscheinen; aber diese Besuche geschehen zufällig und ohne ein wirkliches Bewußtsein der Kräfte, die diese Werke beschwören können.«²

Im alltäglichen Leben sind die den Menschen angehenden Weisungen der Sinne nicht unmittelbar vernehmbar; auf der Bühne aber vollzieht sich ein exemplarischer Vorgang:

durch die Sinneserscheinungen (durch Töne, Gesten, Farben, Bewegungen, Bilder und Worte) treten die ursprünglichen möglichen Sinndeutungen in Erscheinung. Wir zitieren einige Sätze aus der Einleitung zum Band *«Le théâtre et son double»*, die von grundsätzlicher Bedeutung sind, weil sie einen besonderen Begriff der Realität betreffen, der noch näher zu prüfen sein wird. »Bevor wir zur Kultur gelangen, bin ich mir bewußt, daß die Welt Hunger hat und daß sie ihre Sorgen nicht auf Kultur richten kann: so ist es völlig künstlich, wenn man die Kultur zu Gedanken führen will, die sich faktisch nur um den Hunger drehen. Das Wichtigste scheint mir nicht so sehr die Kultur zu sein (deren Bestehen niemals einen Menschen von der Sorge um ein besseres Leben und vor dem Hunger errettet hat), sondern die Sorge um jene Kultur, um jene Gedanken, deren lebendige Kraft identisch ist mit der des Hungers.«³

Artaud beginnt den Entwurf seiner Theorie über das Theater mit einer überraschenden und auf den ersten Blick verwirrenden, rein medizinischen Beschreibung der Pest. Nach seiner Vorstellung soll das Theater einer entsetzlichen Krankheit gleichen (daher wird sein Theater als das der 'Grausamkeit' bezeichnet) und alle Leidenschaften und Triebe freilegen, die die menschliche Situation und den Sinn der Dinge so gefährlich machen; es geht um jenes pathetische Fundament, das von der alltäglichen, institutionalisierten, rationalisierten Welt verdeckt wird. Wie die Pest das Gleichgewicht der physiologischen Kräfte zerstört und sie damit frei wuchern läßt, so kommt es dem Theater in analoger Weise zu, der jeweiligen historischen Situation entsprechend die Kruste des unwesentlichen, alltäglichen Lebens zu durchbrechen und sämtliche Triebe des pathetischen Lebens wieder zu ihrer ursprünglichen Geltung zurückzuführen. Dieses Ziel vermag das Theater allerdings nur dann zu erreichen, wenn es sich von rein psychologischen, individuellen oder ästhetizistischen Problemen befreit, um auf der Bühne mit sämtlichen Mitteln und Ausdrucksformen der Sinne und des Geistes zu wirken. Weiterhin betont Artaud, daß Gedanken in Form rationaler Aussagen nicht zur Kunst gehören können – weder zur Dichtung noch zum Theater –, echte Gefühle sind nicht rational übertragbar; jeglicher Versuch in dieser Richtung wäre Verrat. Jede 'logische', rational 'wahre' Aussage verhüllt das, was die menschliche Seele eigentlich bewegt: »Das ist der Grund, warum ein Bild, eine Allegorie, eine sichtbare Gestalt – die das maskieren, was sie offenbaren möchten – für den Geist mehr bedeuten als die Klarheiten, die durch rationalistische Wortanalysen erzeugt werden.«⁴

Die spezifischen Möglichkeiten des Theaters beschränken sich nicht allein auf das Wort, auf den Dialog, denn ebenso bedeutungsvoll für die theatralische Gestaltung sind auch die Musik, der Tanz, die Pantomime, die Mimik, Architektur und Plastik, Beleuchtung und Dekoration. Es geht dabei um eine Bejahung und den Einsatz aller Sinneserscheinungen. All diese Mittel dienen ihrem Zweck nur, wenn sie auf der Bühne eine neue produktive Funktion erhalten und sich nicht auf die Wiedergabe schon vorliegender Äußerlichkeiten beschränken. Artaud erklärt: »Ich behaupte, daß diese konkrete Sprache auf der Bühne vor allem auf die Sinne gerichtet sein soll, und zwar unabhängig vom Wort . . . diese physische, konkrete Sprache, auf die ich hinweise, ist nur in

dem Maße wirklich theatralisch, wie die Gedanken, die sie ausdrückt, sich der logischen Sprache entziehen.«⁵

Artaud setzt dem abendländischen Theater – als einem psychologischen – das orientalische als ein schlechthin 'metaphysisches' entgegen. Er nennt es 'metaphysisch', weil es die Grundbedingungen des menschlichen Lebens zum Vorschein bringt. Die besondere Sprache der Bühne bewegt sich jenseits der empirischen Gegebenheiten und der rationalen Vorgänge, sie enthüllt die tiefer liegenden menschlichen Erlebnisse und Gefühle in ihren noch unbestimmten, schwebenden Möglichkeiten.

Daher gilt Artauds Bewunderung besonders dem asiatischen Theater, in dem sich die Darstellung auf das Ursprüngliche, Unheimliche richtet, auf jene Wirklichkeit, die allein mit ihrem Anspruch das Werden, das menschliche Geschehen entstehen läßt. Vom Balitheater sagt er: »... durch die Wirrnis ihrer Gesten, ihrer Haltungen, ihrer Schreie, durch die Verwandlungen, die keinen Teil des szenischen Raumes auslassen, entwickelt sich der Sinn einer neuen physischen Sprache auf Grund von Zeichen und nicht mehr von Worten. Diese geistigen Zeichen haben eine genaue Bedeutung, die von uns intuitiv erfahren wird und im Hinblick auf deren Macht sich jede Übersetzung in eine logische, diskursive Sprache erübrigt. Und für die Liebhaber des Realismus um jeden Preis... bleibt das höchst realistische Spiel des Doppelgängers, das den Erscheinungen der Geisterwelt nahe kommt.«⁶

2 *Das Pathetische als Moment der revolutionären Kunst.* *Der sozialistische Realismus*

In einer revolutionären Zeit scheint die Kunst immer wieder die Bedeutung einer Gefahr zu erhalten, sofern sie durch Bilder, durch einen Schein die Leidenschaften beschwört und 'Täuschungen' hervorrufen kann. Wird ihr freie Bahn gewährt, so kann sie zur Verführerin werden, weil sie reine Möglichkeiten entwirft; sie vermag unheimliche Kräfte zu entfesseln, die sich der Strenge der Revolution entziehen. Auf Grund dieser Erkenntnis wird der Kunst andererseits gerade in jeder Revolution eine besondere Rolle zugesprochen, da sie als geeignetes Mittel erscheint, eine Ideologie wirksam vorzubringen, d. h. einem 'Inhalt' eine pathetische – und damit wirkungsvolle – Form zu geben.

Diese Einstellung ist nicht neu; sie läßt sich – wenn auch unter ganz anderen Vorzeichen – in den Kunstanschauungen des Mittelalters wie des Humanismus und der Renaissance und später des Barock und der Aufklärung nachweisen. Im Mittelalter war man darauf bedacht, den 'Schein' der Kunst und ihren pathetischen Einfluß zur Verbreiterung der göttlichen Wahrheit einzusetzen, so daß dadurch die gefährliche Macht der Phantasie gebunden werden konnte. Im Humanismus und in der Renaissance galten die pathetischen, rhetorischen Elemente als notwendig für die Verwirklichung des Menschen innerhalb einer Gemeinschaft; im jesuitischen Barocktheater war man vor allem

bestrebt, den geistigen Gehalt herauszuholen⁷, im Zeitalter der Aufklärung endlich schätzte man diese Möglichkeiten der Kunst, weil sie der Verbreitung und damit der 'Popularisierung' wissenschaftlicher, sozialer oder sonstiger Ziele dienen konnten.

Heute ist man sich der rhetorischen Wirkung der Kunst wahrscheinlich am stärksten innerhalb des 'sozialistischen Realismus' bewußt; dort wird am nachdrücklichsten versucht, die 'leere' Form der Kunst mit einem Inhalt zu füllen und damit auch die Trennung zwischen Pathos und Logos zu überwinden. Die im Umkreis dieses Versuches auftretenden Theorien und Programme lassen die Aktualität, die das Problem der Beziehung zwischen Inhalt und pathetischer Form besitzt, besonders deutlich werden.

Der sozialistische Realismus wird bei uns, wenn auch aus verschiedenen Richtungen, vorwiegend unter polemischen Gesichtspunkten und in einem negativen Sinne gedeutet, weil die durch ihn inspirierten Werke bekanntlich (wenn wir etwa an die russische Malerei oder Architektur denken) weder eine hohe Qualität noch eine besondere Originalität aufweisen; auch unterscheiden sie sich nicht von Produkten des Nationalsozialismus oder des Faschismus, die unter entgegengesetzten Ideologien entstanden sind.

Andererseits wächst die positive Bewertung des sozialistischen Realismus und seiner Theorien, indem sich immer mehr eine Reaktion geltend macht gegen die rein intellektuelle, abstrahierende, formalistische Kunst, der man Ästhetizismus und Unzulänglichkeit vorwirft. Soll die Kunst nicht jeden ansprechen und jedem verständlich sein? War es nicht ihre Aufgabe, in einer Gemeinschaft Leistungen und Ereignisse politischer, sozialer oder kultureller Art zu feiern?

Es ist nicht ganz einfach, die verschiedenen Richtungen des sozialistischen Realismus zu unterscheiden, weil die Ideologie sich immer noch im Wandel befindet und die Grunddokumente dieser Theorie auch noch in keiner umfassenden Sammlung zugänglich sind. Es wäre unangebracht, über die theoretische Naivität mancher Thesen zu lächeln, denn wir müssen uns bewußt sein, daß sie im Eifer des Gefechtes entstanden sind, in einem historischen Schmelzpunkt, der alle geistigen Kräfte in Richtung auf das revolutionäre Endziel mobilisierte.

Der Terminus 'Realismus' tritt schon mit dem Entstehen der kommunistischen Ideologie auf. F. Engels schreibt am 18. Mai 1859 aus London an seinen Freund Lassalle über dessen Drama »Franz von Sickingen«, er bewundere es so sehr, weil »die handelnden Hauptpersonen Repräsentanten bestimmter Klassen und somit bestimmter Gedanken ihrer Zeit sind und ihre Motive nicht in kleinlichen, individuellen Gelüsten finden«. Daß ein Kunstwerk – hier ein Drama – mit einer ganz bestimmten, historischen Realität verkettet ist, verleiht ihm den 'realistischen' Charakter. Das Kunstwerk entspringt nicht mehr einer freischwebenden, individuellen Fabel: es erweist sich im Hinblick auf die sozialen Probleme als aktiv wirksam. Der Sozialismus befreit sich von den Täuschungen der Phantasie und richtet seine Grundsorge auf die Realität des Menschen; in ihr soll die Kunst sich verankern. Diese Grundsorge, die die theoretische und programmatische Einstellung zur Kunst bestimmt, entsteht aus der Vorstellung, daß der Mensch durch seine Arbeit die Natur beherrscht und verwandelt und so die ihm zukom-

mende Welt hervorbringt. Die menschliche Welt *ist* daher nie, sondern sie *geschieht*; darin besteht der geschichtliche Grundcharakter der menschlichen Realität, jener 'Inhalt', den die Kunst widerspiegeln muß, um sich nicht in einem mäßigen oder freischwebenden 'Formalismus' zu verlieren. Die Geschichte betrifft jene Klasse, die sich im Verlauf der Jahrhunderte zur Befreiung durchkämpft, indem sie unberechtigte Privilegien der Herrschenden beseitigt.

In völlig undoktrinärer, nüchterner Form – frei von theoretisierenden Absichten – äußert sich Lenin über das Wesen der Kunst: »Kein Zweifel, das literarische Schaffen verträgt am allerwenigsten eine mechanische Gleichmacherei, eine Nivellierung, eine Herrschaft der Mehrheit über die Minderheit. Kein Zweifel, auf diesem Gebiet ist es unbedingt notwendig, weiten Spielraum für persönliche Initiative und individuelle Neigungen, Spielraum für Gedanken und Phantasie, Form und Inhalt zu sichern. Das alles ist unbestritten, aber das alles beweist lediglich, daß der literarische Teil der Parteiarbeit des Proletariats den anderen Teilen der Parteiarbeit des Proletariats *nicht* schablonenhaft gleichgesetzt werden darf.«⁸

Der Partei muß allerdings das Recht zum Kampf gegen falsche Ideologien zugestanden werden, auch insofern, als sich jene eventuell durch die Kunst äußern können. »Die Freiheit des Wortes und der Presse soll vollständig sein. Aber auch die Freiheit der Verbände soll vollständig sein. Ich muß dir im Namen der Freiheit des Wortes das volle Recht einräumen, zu schreien, zu lügen und zu schreiben, was dir behagt. Du aber mußt mir im Namen der Freiheit der Verbände das Recht einräumen, mit Leuten, die das oder jenes sagen, ein Bündnis zu schließen oder zu lösen. Die Partei ist ein freiwilliger Verband, der unweigerlich zunächst ideologisch und dann auch materiell verfallen würde, wenn er sich nicht derjenigen Mitglieder entledigte, die parteiwidrige Auffassungen predigen.«⁹

Die Forderung, Kunst müsse – als pathetische Form – vor allem einen politischen, sozialen, revolutionären Inhalt bekommen, um der Partei zu dienen, wurzelt in der Grundthese, daß die Partei die konkrete Vertreterin der revolutionären Geschichte ist.

Auch Engels spricht der Kunst eine politische Aufgabe zu. Am 26. November 1885 schreibt er an Minna Kautzky über die grundsätzliche Notwendigkeit, daß Kunst tendenziös sein müsse. »Der Vater der Tragödie, Aeschylus, und der Vater der Komödie, Aristophanes, waren beide starke Tendenzpoeten, nicht minder Dante und Cervantes.« Etwas einschränkend fügt er allerdings hinzu: »Aber ich meine, die Tendenz muß aus der Situation und Handlung selbst hervorspringen, ohne daß ausdrücklich darauf hingewiesen wird, und der Dichter ist nicht genötigt, die geschichtliche zukünftige Lösung der gesellschaftlichen Konflikte, die er schildert, den Lesern in die Hand zu geben.«

Dieses Programm im Hinblick auf die Kunst wird notwendigerweise zur offiziellen Ansicht der kommunistischen Partei. Im »Diskussionsbeitrag auf dem XXII. Parteitag der KPdSU« wird die These vorgetragen, der sozialistische Realismus in der Kunst setze vor allem Liebe zur Partei voraus. Wir zitieren im folgenden eine Stelle, obwohl sie etwas naiv erscheinen mag, weil wir zeigen möchten, wie sich die Ansichten im Ver-

lauf der Geschichte des sozialistischen Realismus allmählich wandeln und schließlich auf eine höhere Diskussionsebene gelangen.

M. Alexander Scholochow sagt: »Nehmen wir an, ich schreibe über unseren Soldaten, einen Menschen, der mir unendlich lieb und vertraut ist. Wie soll ich da abfällig über ihn schreiben! Er ist mein, ganz mein, von der Mütze bis zu den Fußlappen, und ich bemühe mich, nicht zu bemerken, daß er beispielsweise eine kleine Pockennarbe im Gesicht oder einige Mängel in seinem Charakter hat (stürmischer Beifall). Und wenn ich es schon bemerke, dann bemühe ich mich, so darüber zu schreiben, daß auch der Leser ihn mit diesen netten Pockennarben und mit den kleinen Charakterfehlern lieb gewinnt (Beifall).«¹⁰

Angeichts der Frage: »Warum schreibe ich?« trägt Fedin zwei miteinander unvereinbare Antworten vor. »Die erste Antwort: die Literatur dient wie jede Kunst und jede menschliche Tätigkeit der Gesellschaft. Die zweite Antwort: die Kunst dient sich selbst und lebt für sich selbst . . . Für mich hat die Kunst der Literatur einzig und allein einen Sinn als eine Tätigkeit, die der Gesellschaft, dem Volke dient.«¹¹

Kunst erhält also einen genau festgelegten Inhalt: die Verwirklichung der sozialistischen Welt. Fedin hat 1954 in seiner Rede auf dem II. Unionskongreß der sowjetischen Schriftsteller behauptet, daß bei der Benennung 'Sozialistischer Realismus' in der Kunst das Attribut 'Sozialistisch' den Vorrang habe.

Auf Grund dieser Thesen wird die westliche moderne Kunst, die sich nicht vorwiegend mit sozial-politischen Fragen abgibt, notwendigerweise entweder als rein 'formalistisch' betrachtet und als 'leer' abgelehnt oder, wenn sie einen negativen Inhalt besitzt, als pessimistisch bezeichnet und damit als Ausdruck der zugrundegehenden bürgerlichen Klasse gebrandmarkt.

F. Mehring schreibt: »Nach unseren praktischen Beobachtungen läßt sich der Gegensatz dahin zusammenfassen, daß die moderne Kunst einen tief pessimistischen, das moderne Proletariat aber einen tiefen optimistischen Grundzug hat . . . Dagegen ist die moderne Kunst tief pessimistisch, sie kennt keinen Ausweg aus dem Elend, das sie mit Vorliebe schildert. Sie entspringt aus bürgerlichen Kreisen und ist der Reflex eines unaufhaltsamen Verfalls, der sich in ihr getreu widerspiegelt.«¹²

Eine ähnliche Polemik richtet sich gegen die 'reine Kunst', die zu einem lebensfeindlichen Ästhetizismus führt. Selbst die Tatsache, daß die Schilderung des Verfalls doch einen geschichtlichen Inhalt besitzt, vermag auch diese Kunst nicht zu retten. Der negative Inhalt der Kunst ist ein Fehler schlechthin, er ist Ausdruck des totalen Mangels an revolutionärem Geist, der ein unabdingbares Element der heutigen Kunst sein muß, wenn sie menschlich, historisch wirksam sein will; wer diesen Inhalt nicht zu schaffen vermag, steht außerhalb der Geschichte.

Selbst eine Persönlichkeit wie Lukács (der sich je nach den historisch bedingten Wandlungen, die die offiziellen Theorien der Partei durchmachten, innerhalb des sozialistischen Realismus zu den verschiedensten Richtungen bekannte), vertritt die These, daß die abendländische moderne Literatur dekadent, pessimistisch und *deswegen*

liefert das Leben. Die Methoden der Formulierungen, der Zweck der Regeln werden von der Klasse, von den Forderungen unseres Kampfes bestimmt. So hat z. B. die Revolution die rauhe Sprache der Millionen auf die Straße geschleudert.« Die luftleeren Räume müssen verlassen werden. Welche Voraussetzungen sind nun für den Beginn einer dichterischen Arbeit nötig? Vorliegen einer Aufgabe innerhalb der Gesellschaft, einer Aufgabe, deren Lösung nur mit Hilfe eines dichterischen Produktes denkbar ist: ein sozialer Auftrag (interessantes Thema für eine Spezialarbeit: die Nichtübereinstimmung des sozialen und des Verlagsauftrags).

Für Majakowski hat die Kunst von den Problemen einer sozialen Klasse und einer geschichtlichen Situation auszugehen, aber die Hauptelemente werden erkannt und betont als Erscheinungen *des Lebens*, seiner *Leidenschaften*, Hoffnungen und Ängste, denn im Hinblick auf sie erhalten die Menschen und die Gegenstände ihre Bedeutung.

Gorki hatte – wie Majakowski – behauptet, daß das Phänomen des Realen – soll es in seiner ursprünglichen Bedeutung erfaßt werden – notwendigerweise stets mit *sämtlichen* Kräften der Geschichtlichkeit geladen sein muß. »Der Schriftsteller versucht, die Menschen in der ununterbrochenen Bewegung, in ihrer Tätigkeit, in zahllosen Zusammenstößen untereinander, im Kampf der Klassen, Gruppen und Einzelpersonen zu schildern. In der Welt gibt es aber keine Bewegung ohne Widerstand . . . Diese Gegenwart verpflichtet ihn zur Übernahme einer doppelten Rolle: des Geburtshelfers und des Totengräbers.«¹⁷

W. W. Wischnewski (der Autor von »Die rote Flotte«, »Die erste Reiterarmee«, »Optimistische Tragödie«) schreibt folgende Sätze, die im Munde des revolutionären Schriftstellers und Dramatikers eine besondere Bedeutung erhalten: »Nehmen wir das Patent für ein 'Dramatikerdasein' und schreiben ein Stück, in dem viel von der alten Kultur erhalten ist. Aber wir stellen es auf die Füße, auf unsere Weise. Und bitte, hier ist die 'Optimistische Tragödie'. Als ich die Arbeit begann, war es April – der heranziehende Frühling. Eine unbeschreibliche Freude. Das Werk entsteht sowohl 'nach Plan' als auch 'unerklärbar'. Ich fürchte hier keinerlei Vorhaltungen. Gedanken, Ideen, Gestalten kommen einem völlig unerklärbar. Es ist Sache der Wissenschaft, zu erklären, wie und warum! Alle meine Stücke sind in Petrograd geboren. Ein äußerer Anstoß: oft war der Anstoß Musik oder eine Assoziation: es marschierte spät abends eine Gruppe Matrosen und sang . . . In der Tragödie muß man das allgemeine Thema finden – das ist der Mensch. Jeder von den 'ausgekundschafteten' Typen muß eine Familie haben, eine Frau, eine Geliebte, so daß jeder von ihnen von menschlichen Gefühlen bewegt werde.«¹⁸

Wir spüren, wie sich die Äußerungen hier immer mehr von denen der früher angeführten Autoren unterscheiden. Bemerkenswert ist dabei die Bemühung, dem Marxismus treu zu bleiben, ihn so zu verstehen, daß die *ganze* Geschichtlichkeit des Menschen in den Vordergrund gerückt wird, ohne in die ausschließlich programmatische Perspektive des Klassenkampfes oder eines illusionistischen Realismus traditioneller Art zu geraten.

So zeigt sich etwa Louis Aragon darüber entrüstet, daß Kafka wegen des Inhalts seiner Werke als dekadenter Schriftsteller abgelehnt wird. »Die Tatsache, daß ein so simplifizierender Standpunkt in Bezug auf Kafka im sozialistischen Vaterland dieses großen Schriftstellers kürzlich eindeutig zurückgewiesen worden ist, zeigt gut, daß eine solche Einstellung nicht aufrechterhalten werden kann, und gibt Vertrauen in die Zukunft der Vernunft der Menschen.«¹⁹

Diese Bemühungen zielen darauf ab, selbst die Kunst eines Picasso verständlich zu machen und sie in ihrer eigentümlichen Rolle zu bewerten. So wird hervorgehoben, daß Picasso, wenn er die Auffassung eines Raumes und der Perspektive umstürzt, die Jahrhunderte lang galten, damit neue Wege der Malerei und der Erkenntnis des Realen eröffnet. Weil die 'kubistische' Malerei es uns gestattet, die menschlichen Bedingungen der Anschauung unserer selbst und unserer Umwelt in neuer Weise zu erkennen, rücken wir durch eine solche Kunst viel näher an eine Realität heran, die uns angeht und bewegt, als etwa durch jenen Realismus, der sich auf Grund der Perspektivlehre eines Alberti ergibt. Der Realismus in den Meisterwerken der Vergangenheit wird nun als ein historisch bedingter Einzelfall im Bereich des Realismus angesehen und gepriesen.

»Der Realismus in der Kunst ist das Bewußtwerden dieser Teilnahme an der fortgesetzten Schaffung des Menschen durch den Menschen, der höchsten Form der Freiheit. Realist sein heißt nicht das Bild des Wirklichen nachahmen, sondern Aktualität nachahmen. Es heißt nicht, einen Abklatsch oder eine Abschrift der Dinge, der Ereignisse oder der Menschen geben, sondern teilnehmen am schöpferischen Akt einer Welt, die im Entstehen begriffen ist, und ihren inneren Rhythmus auffinden. Indem Marx den Mythos als 'Vermittlung' zwischen Basis und Überbau heraufbeschwört, unterstreicht er die Rolle der Gegenwart des Menschen als Hauptelement der Definition der künstlerischen Realität. Er schließt dadurch jede Auffassung eines abgeschlossenen Realismus aus. Denn, wenn das Wirkliche den Menschen aufblühen läßt, ist es nicht mehr nur das, was er ist, sondern auch alles, was ihm fehlt, alles, was er noch zu werden hat und wovon die Träume der Menschen und die Mythen der Völker das Ferment darstellen.«²⁰

1 A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris 1965, S. 13.

2 A. Artaud, a. a. O., S. 94.

3 A. Artaud, a. a. O., S. 11.

4 A. Artaud, a. a. O., S. 82.

5 A. Artaud, a. a. O., S. 40.

6 A. Artaud, a. a. O., S. 41.

7 In Gryphius' »Catharina von Georgien« kann man zwei Ebenen unterscheiden »Parallel zu der Darstellung des Einzelschicksals wird im Eingangsmonolog der 'Ewigkeits-' und in den Reden der Beständigkeitsgedanke behandelt bis zu dessen Verherrlichung in der Schlussszene, wo sich das Exemplarische mit dem Allgemeinen vereinigt.« M. Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock*, rde. Nr. 300-301, Reinbek 1960, S. 207.

- 8 W. J. Lenin, Werke, Bd. 10, »Parteiorganisation und Parteiliteratur«, Berlin 1959, S. 31.
- 9 W. J. Lenin, a. a. O., S. 29.
- 10 M. A. Scholochow, auf dem XXII. Parteitag der KPdSU, in: »Die Presse der Sowjetunion«, Berlin Nr. 131, 5. Nov. 1961, S. 2879.
- 11 K. Fedin, »Dichter-Kunst-Zeit«, Aufsätze, Erinnerungen, Rede auf dem IV. deutschen Schriftstellerkongreß (1956), in: Gesammelte Werke, Bd. 10, Berlin 1959, S. 244.
- 12 F. Mehring, Gesammelte Schriften, Bd. XI, Aufsätze zur deutschen Literatur von Hebbel bis Schweichel, Berlin 1917, S. 134.
- 13 Georg Lukács, Schicksalswende. Gesunde oder kranke Kunst? Berlin 1965, S. 156.
- 14 A. Shdanow, aus: »Reden auf dem ersten Unionskongreß der Sowjetschriftsteller«, in: »Über Kunst und Wissenschaft«, Berlin 1951.
- 15 Bert Brecht, Volkstümlichkeit und Realismus, Schriften zum Theater, Band IV, Frankfurt/M. 1963, S. 151.
- 16 Bert Brecht, Über sozialistischen Realismus, Schriften zum Theater, Band VII, Frankfurt/M. 1964, S. 315.
- 17 M. Gorki, »Über Kinderliteratur«, in: Vom sozialistischen Realismus, Berlin 1953, S. 49.
- 18 W. W. Wischniewski, »Ich führe ein realistisches Gespräch über realistische Fakten«, aus »Theater der Zeit«-Studien, Nr. 7; Beilage zu »Theater der Zeit«, Berlin, Jahrgang 1958, Heft 5, S. 2. Vgl. auch T. Rózewicz, »Lyrik als Aktion«, in: »Akzente«, 14. Jahrgang, Heft 1/67, S. 5-6. »Für mich war die Lyrik also eine Aktion, und kein Schreiben schöner Gedichte... Ich reagierte auf Ereignisse mit Fakten, die ich in Gestalt von Gedichten formte – und nicht mit »Poesie«... Das Produzieren der 'Schönheit', um ästhetische Erlebnisse auszulösen, finde ich eine unschädliche, aber lächerliche und kindische Beschäftigung.«
- 19 L. Aragon, Vorwort zu R. Garaudy, »D'un réalisme sans rivages«, Paris 1963, S. 10.
- 20 R. Garaudy, D'un réalisme sans rivages, Paris 1963, S. 213.

II. Teil

Zulänglichkeit und Unzulänglichkeit der Sprache

I Menschwerdung und Logos

1 *Schematismus des tierischen Verhaltens und Weltoffenheit des Menschen*

Aus den vorangehenden Erörterungen ergeben sich zwei verschiedene Gruppen von Problemen. Anhand der Deutung des künstlerischen 'Effekts' bei Poe, der Langeweile und der Ablehnung des 'Natürlichen' bei Baudelaire, weiterhin bei der Überwindung der zweckgebundenen, rationalen Sprache bei Mallarmé, haben wir auf die These hingewiesen, Kunst versuche die natürliche, empirische, alltägliche Erscheinungswelt zu durchbrechen, um (entsprechend den bereits erwähnten Formulierungen von Rimbaud und Proust) das 'hinter' ihr liegende Ursprüngliche aufzudecken. Eliot hat die Bedeutung der Sinneserscheinungen, deren sich die Kunst bedient, hervorgehoben. Diese von den Dichtern eröffneten Perspektiven zeigen uns, daß die künstlerische Tätigkeit eine für den Menschen spezielle Form ist, um seine menschliche Ordnung zu finden und aufzubauen.

Wie ist also die menschliche 'offene' Situation strukturiert, wenn wir sie mit der animalischen vergleichen, damit ein Phänomen wie Kunst entstehen kann? Dies ist das erste Problem, das in diesem Zusammenhang auftritt.

Die zweite Gruppe von Fragen ist die folgende: die Sinneserscheinungen, deren sich die Kunst bedient, wirken auf die Leidenschaften, wodurch ihnen – wie wir schon sahen – eine pathetische Aufgabe zukommt. Da im Menschen nicht nur Leidenschaften, sondern auch Ratio waltet, muß klargestellt werden, wann und wodurch die eine oder die andere Fähigkeit den Vorrang erhält. Bekanntlich werden durch rein rationale Erörterungen Leidenschaften weder erweckt noch besänftigt. Sie werden aber sofort angestachelt, wenn in einer Rede Bilder oder Sinneserscheinungen aufleuchten.

Welche Beziehung besteht zwischen der pathetischen Macht der Bilder, der Sinneserscheinungen und der Ratio, dem Logos? Sollen diese beiden Gebiete getrennt bleiben? Dann darf Kunst nur (wie es sich im sozialistischen Realismus gezeigt hat) eine pädagogische, rhetorische Aufgabe haben, so wie es jede 'engagierte' Kunst vorschreibt, damit sie nicht im 'formalen' Raster, im rein Subjektiven, 'Ästhetischen' verfangen

bleibe, und dann darf Wissenschaft nichts mit Phantasie zu tun haben. Diese Gruppe von Problemen soll später behandelt werden.

Zur ersten Frage: die spezifische menschliche Situation muß der Situation der Tiere gegenübergestellt werden. Dies soll am Beispiel des Phänomens der menschlichen 'Bildung' geschehen.

Der Begriff 'Bildung' wird in seinem ursprünglichen Sinn eines Sichgestaltens, eines Werdens verstanden. Jede 'intellektuelle' oder gar 'wissenschaftliche' Vorstellung von 'Ausbildung' – die heute üblicherweise mit dem Bildungsbegriff verbunden wird – muß vermieden werden.

Das Tier lebt in seiner Umwelt; von Geburt an verfügt es über Bedeutungsträger, die seine Verhaltensweise bestimmen: es kommt ihm nicht zu, 'sich zu bilden'. Der Mensch hingegen ist 'weltoffen', oder – anders formuliert – er hat keine Welt: er muß sie sich 'bilden'. Diese These, daß das Tier im Unterschied zum Menschen von Geburt an 'gebildet' ist, und die Berechtigung, den Terminus 'Bildung' in diesem Sinne anzuwenden, sollen hier näher erläutert werden.

Wir weisen hin auf Jakob von Uexküll, den Begründer der modernen Umwelt- und Verhaltensforschung. Er stellte auf Grund von experimentellen Untersuchungen fest, daß für das Tier weder physikalische noch mechanische Gegenstände *als solche* auftreten, *sondern nur als Träger von Lebensbedeutungen*: »Kein Tier tritt jemals zu einem 'Gegenstand' in Beziehung. Durch die Beziehung allein verwandelt sich der Gegenstand in den Träger einer Bedeutung, die ihm von einem Subjekt aufgeprägt wird.«¹

Die Sinne eines Lebewesens sind nur auf ganz bestimmte Reize eingestellt, auf die sie spezifisch reagieren; diese werden zu Merkzeichen umgesetzt. J. v. Uexküll gelangt zu der grundlegenden Behauptung, daß jedem Lebewesen, auch dem niedrigsten, stets eine 'Umwelt' eigen ist. Diese Umwelt deckt sich aber nicht mit der bestehenden Außenwelt. »Alles, was ein Subjekt merkt, wird zu seiner Merkwelt, und alles, was es wirkt, zu seiner Wirkwelt. Merkwelt und Wirkwelt bilden zusammen eine geschlossene Einheit, die Umwelt.«² »Jedes Subjekt kann nur die ihm zur Verfügung stehenden Merkzeichen in Merkmale seiner Umwelt verwandeln.«³ Dem Lebewesen ist also stets eine Umwelt eigen. Wir könnten sagen, daß das Leben das 'Innehaben einer eigenen Welt' bedeutet.

Eines der bekanntesten Beispiele, die J. v. Uexküll anführt, ist das der Zecke (*idoxes rhicinus*), deren normale Wirts-Tiere Säuger sind. Die Zecke besitzt weder Gehör noch Sehfähigkeit noch Geschmackssinn, sie reagiert einzig auf einen bestimmten Geruch – den der Buttersäure – und auf eine bestimmte Temperatur – die von 37 Grad C. Steigen aus der Dunkelheit, die die Zecke umgibt, diese beiden Merkmale wie Signale auf, so läßt sie sich fallen und sticht in jegliches Objekt, das jene zwei Merkmale aufweist – ganz unabhängig davon, ob das, was sie dann saugt, Nährwert besitzt oder nicht.⁴

Diese experimentellen Beobachtungen wurden wegweisend für die Methode der heutigen Verhaltenspsychologie, die zur Entdeckung der Organisation der Sinnes-

organe führte, indem sie die afferenten Strukturen des Zentralnervensystems untersuchte – von ihr als angeborener ‘Auslösemechanismus’ bezeichnet. Der von J. v. Uexküll eingeführte und heute zum selbstverständlichen biologischen Vokabular gehörende Begriff von ‘Umwelt’⁶ ist ein mehr oder weniger ausgedehnter Ausschnitt der Außenwelt: für ein Lebewesen existieren jeweils nur jene ‘Gegenstände’, auf die es – dank der ihm *angeborenen* Grundschemata – mit unfehlbarer Sicherheit reagiert, sobald von ihnen Reize ausgehen. Die dazu nötigen Antennen sind bereits in der tierischen Keimzelle angelegt und werden im Wachstumsprozeß nach einem genauen Plan ausgebildet. Die Zahl der Bedeutungsträger ist um so geringer, die Umwelt um so ärmer und undifferenzierter, je weiter eine Tiergattung entwicklungsgeschichtlich vom Menschen entfernt ist.

Die Verhaltensforschung als Untersuchung der Grundschemata, die die Verhaltensformen auslösen, erweist sich als eine absolut strenge Wissenschaft, sofern sie rein experimentell die Grundschemata festlegt, d. h. sich bemüht, festzustellen, bis zu welcher letzten Grenze die auslösenden Reize reduziert werden können, ohne daß sie ihre ‘Bedeutung’ einbüßen. Die Grundschemata beziehen sich nicht allein auf ‘sichtbare’ Erscheinungen, sondern auch auf alle anderen ‘Zeichen’, wie Ton-, Geruchs-, Tastempfindungen.

Erweisen sich die rein kausal-mechanischen Erklärungen des Verhaltens der Tiere als hinfällig, so trifft dies ebenfalls auf die allgemeinen Lehren von dem geheimnisvollen ‘Instinkt’ der Tiere zu. K. Lorenz hat – auf Grund der Arbeiten von J. v. Uexküll – gezeigt, wie mehrere Tiere derselben Gattung auf ein *noch nie gesehenes* Zeichen mit angeborenen, ausgebildeten und vollkommen zweckmäßigen Bewegungsfolgen reagieren. Musterbeispiele sind die Reaktionen junger Graugänse oder Sperlinge auf die Silhouette eines Raubvogels: die Instinkthandlung der Flucht erweist sich als Wirkung eines ‘angeborenen *Schemas*’.⁶ Die Sinnesorgane der Graugänse oder der Sperlinge – die Gegenstand der Untersuchung waren – sind auf ganz spezifische Reizfiguren eingestellt.

Lorenz, v. Holst und Tinbergen haben den Begriff des tierischen ‘Instinktes’ weitgehend vom unpräzisen Anspruch auf eine ‘Tierpsychologie’ befreit und experimentell die angeborenen Schematismen des tierischen Verhaltens aufgedeckt. Daher die rigorose Trennung zwischen Verhaltensforschung und Tierpsychologie: »Nur darf demjenigen, der in dieser Weise Psychologe und Verhaltensforscher zugleich sein will, nie eine Verwechslung und Vermischung dieser beiden Seiten der Lebensvorgänge unterlaufen, . . . Was mit der Methode der Induktion faßbar ist, sind nur die objektiv beobachtbaren Verhaltensweisen und die Gesetze, die diese beherrschen.«⁷

Allerdings hatte schon im Jahre 1909 J. v. Uexküll gemahnt: »Diese Innenwelt (der Tiere) ist die unverfälschte Frucht objektiver Forschung und soll nicht durch psychologische Spekulationen getrübt werden. Man darf vielleicht, um den Eindruck einer solchen Innenwelt lebendig zu machen, die Frage aufwerfen, was würde unsere Seele mit einer derart beschränkten Innenwelt anfangen? Aber diese Innenwelt mit seelischen Qualitäten auszumalen und aufzuputzen, die wir ebensowenig beweisen wie ablehnen

können, ist keine Beschäftigung ernsthafter Forscher.«⁸ Das Tier wird in eine vorgegebene, bedeutungsmäßig festgelegte Umwelt hineingeboren; es besitzt von vornherein vollausgebildete unfehlbar reagierende Fähigkeiten, um seine Welt an 'Zeichen' zu erkennen. Die Umweltdeutung ist innerhalb der Gattung bereits vorhanden, ehe noch das einzelne Lebewesen geboren wird; es ist 'eingefaßt' in eine Abfolge festliegender Teilfunktionen und erfüllt sich in ihnen. Mit der Erkenntnis, daß das Tier stets auf eine Umwelt bezogen ist, »eine Welt inne-hat«, daß die Handlungen Reaktionen auf die von der Umwelt ausgehenden Reize darstellen (also als eine Deutung der Außenwelt anzusehen sind), hat J. v. Uexküll nicht nur die Verhaltensforschung begründet, sondern in der Biologie eine ähnliche Revolution bewirkt wie später der Existentialismus in der Philosophie.

Wie steht es aber beim Menschen? Hat bei ihm die Deutung der Phänomene eine andere Struktur, spielen die 'Schemata' mit ihrem angeborenen Charakter keine solche unmittelbare Rolle? Von verschiedenen Ausgangspunkten her sind die moderne Zoologie, die Verhaltensforschung, die Anthropologie und die Ethnologie zu der Grunderkenntnis gelangt, daß der Mensch seine Umwelt selbst aufbauen, die Fähigkeit der Weltdeutung erst entwickeln muß, daß die 'Gestalten', die 'Ideen', nach denen er handelt, erst zum Gegenstand von Erkenntnis werden müssen. Dieser Prozeß bedeutet das 'Werden' seines Wesens, sein 'Sich-bilden'.

Nietzsche sprach vom Menschen als dem nicht 'festgelegten' Tier in dem Sinne, daß er zur Chaotik, zur Ausartung neigt. In den alten Mythen ist wiederholt davon die Rede, daß die Götter dem Chaos die Weltordnung abgerungen haben; bildlicher Hinweis auf die spezifisch menschliche Möglichkeit der Entartung.

Ergebnisse der modernen Anthropologie (Bohlik in Holland, Storch in Österreich, Portmann und Gehlen in der Schweiz und in Deutschland), und der Ethnologie (hauptsächlich Malinowsky, Benedict, Mead in den USA) führten zur Grundthese, daß der Mensch – im Unterschied zum Tier – keine festliegenden Schemata zur Erkenntnis seiner Umwelt besitzt. Der Mensch muß sich die Form seiner Umwelt selbst suchen und aufbauen: erst die gedeutete Außenwelt erhebt sich zur Bedeutung seiner Umwelt.

Während das Tier in die Abwicklung fester Funktionskreise – von denen jeder seinen eigenen Raum und seine eigene Zeit aufweist – 'eingefaßt' ist, zeigt sich die Verhaltensweise des Menschen als 'offen'. Diese Schlüsse im Hinblick auf den Menschen dürfen zunächst nicht philosophisch, abstrakt dargelegt werden: so müssen wir die Ergebnisse morphologischer Untersuchungen – auch wenn sie als allgemein bekannt vorauszusetzen sind – kurz zusammenfassen.

Portmann⁹ geht von der bekannten Unterscheidung der Tiere in 'Nesthocker' und 'Nestflüchter' aus. Der neugeborene Nestflüchter, der als kleines Abbild seiner Eltern zur Welt kommt, ist ausgezeichnet durch großes Gehirngewicht, fertige Sinnes- und Bewegungsorgane und eine relativ lange Tragzeit im Mutterleib. Der Nesthocker hingegen kommt mit kleinem Gehirngewicht und unfertigen Sinnes- und Bewegungsorganen (z.B. mit noch geschlossenen Augen) auf die Welt; seine Tragzeit kann entsprechend

kürzer sein, da er die Entwicklung zum kleinen Abbild seiner Eltern nach der Geburt im Nest nachholen kann. Nach diesen Kriterien wäre der neugeborene Mensch zu den Nestflüchtern zu rechnen. Seine Hilflosigkeit und seine Unfähigkeit, sich allein zu bewegen und zurechtzufinden, machen ihn aber zu einem ausgesprochenen Nesthocker; also ist der Mensch – zoologisch gesehen – ein Widerspruch.

Die Erörterung dieses zweifachen Aspektes des Menschen (als Nesthocker und als Nestflüchter) beweist, daß er nicht in eine Umwelt hineingeboren wird: er muß erst durch seine offenen Sinnesorgane in eine Wechselbeziehung zu seiner Außenwelt – zunächst vornehmlich durch seine Mutter repräsentiert – eintreten, um zur Bildung seiner selbst und seiner Umwelt zu gelangen. Diese Erkenntnis gibt nun manchen Tatsachen, »die bisher als paradoxe Kuriositäten im Körperbau eines Nesthockers erschienen«,¹⁰ den rechten Ort im Gefüge unseres Wissens. Da das neugeborene Kind als eine normalisierte, typisierte Frühgeburt aufgefaßt werden muß (es erreicht erst mit einem Jahr eine gewisse Orientierungsfähigkeit, die Fähigkeit, sich zu bewegen, die Kommunikationsfähigkeit, die die höheren Tiere schon kurz nach der Geburt zeigen), so nennt Portmann das erste Lebensjahr ein außerhalb des Uterus verbrachtes Embryonaljahr, d. h., daß die Reifungsvorgänge in der Wahrnehmung, in der Bewegung, ein ganzes Jahr lang als Lernprozeß zu betrachten sind.

Von einem anderen Ausgangspunkt erhellt A. Gehlen das Wesen des Menschen in dem von Portmann gedeuteten Sinne. »Wir sehen, wo wir auch hinblicken, den Menschen über die Erde verbreitet, und trotz seiner physischen Mittellosigkeit sich zunehmend die Natur unterwerfen. Es ist dabei keine 'Umwelt' als Inbegriff natürlicher und urwüchsiger Bedingungen angebar, die erfüllt sein müssen, damit 'der Mensch' leben kann, sondern wir sehen den Menschen *überall* . . . 'sich halten'. Und zwar lebt er als 'Kultur-Wesen', d. h. von den Resultaten seiner *voraussehenden*, geplanten und gemeinsamen Tätigkeit, die ihm erlaubt, aus sehr beliebigen Konstellationen von Naturbedingungen durch voraussehende und tätige Veränderungen derselben sich Techniken und Mittel seiner Existenz zurechtzumachen. Man kann daher 'Kultursphäre' jeweils den Inbegriff tätig *veränderter* urwüchsiger Bedingungen nennen, innerhalb derer der Mensch lebt und leben kann.«¹¹

Gehlen weist auf die wesentliche Beziehung hin, die zwischen 'Weltoffenheit' und Kultur besteht; er erklärt im Gegensatz zu sämtlichen romantischen Theorien den Urzustand des Menschen nicht als einen hypothetischen Naturzustand, in dem die Instinktsicherheit bzw. das Walten festliegender Schemata herrscht, sondern jene Institutionalisierung, die das Chaos als eine den Menschen grundsätzlich bedrohende Möglichkeit eindämmt.¹²

Zu der Erkenntnis, daß Kultur, Bildung nicht aus der Natur der Triebe spontan entsteht, haben unter anderem auch die ethnologischen Forschungen Malinowskys¹³ und der Amerikanerin Ruth Benedict¹⁴ geführt. Kultur ist nicht biologisch bedingt; auf der für alle Menschen gleichen biologischen Grundlage sind schon in den primitivsten Entwicklungsstadien ganz verschiedenartige Kulturformen möglich und noch heute in

großer Zahl nachweisbar. Wie es Kulturen gegeben hat und noch gibt, die den Krieg nicht kennen und diesem uns so natürlich erscheinenden Phänomen fassungs- und verständnislos gegenüberstehen, so gibt es andere, in denen individuelle Leistung ignoriert wird, andere, die auf Feindschaft aller gegen alle, wieder andere, die auf dem persönlichen Geltungstrieb des Einzelnen aufbauen. In seiner »Soziologie der Sexualität«¹⁵ hat H. Schelsky die Gedankengänge von R. Benedict und A. Gehlen weiterentwickelt. Da sich die Lust beim Menschen vom Sexualtrieb zu befreien vermag, läßt sich auch das sexuelle Verhalten *nie rein biologisch* erklären, denn es kann zugleich als Ausdruck eines kulturellen Verhaltens gesehen werden. Die Trennung von Lust und Sexualtrieb stellt zwar eine Gefährdung des biologischen Wesens 'Mensch' dar, enthält aber zugleich eine kulturelle Chance: der dem Zwang der Umwelt, Gebundenheit und Instinktstarre entronnene Mensch kann und muß über seine Antriebe in bewußten Handlungen verfügen. Wenn wir uns also ein Bild von der Kultur einer Gemeinschaft, eines Stammes oder eines Volkes machen wollen, dürfen wir nicht nur von ihren die Kultur unmittelbar betreffenden Äußerungen – Schrift, Kunst, technischen Einrichtungen – ausgehen. Zu untersuchen ist vielmehr vor allem, wie sich der Einzelne im Alltag verhält, wie er seine Urtriebe gestaltet. »Die kulturelle Überformung der sexuellen Antriebe gehört sicherlich ebenso zu den ursprünglichen Kulturleistungen und Existenzanforderungen des Menschen wie Werkzeug und Sprache.«¹⁶ Das Gebiet der Sexualität stellt den weitesten und ursprünglichsten Rahmen dar, in dem sich eine Kultur, d. h. die Bildung einer menschlichen Welt zeigt.

Die kulturelle Bedeutung der menschlichen Sexualität kann freilich nur dann richtig eingeschätzt werden, wenn man nicht der allzu naheliegenden Täuschung verfällt, daß der Ausbruch alles Triebhaften im Menschen einfach 'natürlich' sei. So haben die vor allem von amerikanischen Anthropologen und Ethnologen durchgeführten Untersuchungen an primitiven Volksstämmen ergeben, daß zum Beispiel die von uns Abendländern als 'natürlich', da 'naturgegeben', betrachtete Rollenverteilung zwischen den Geschlechtern keineswegs die einzig mögliche ist. Wir neigen dazu, von einer 'natürlichen' sozialen Stellung der Frau zu sprechen, da diese Stellung durch die besondere physiologische Konstitution der Frau bedingt sei. Sie sei schwächer als der Mann, ihre Rolle als Gebärerin weise sie dem Kreis der Familie zu und schließe sie von schwerer Arbeit aus. Aber es gibt Kulturen und soziale Strukturen – vor allem religiöser Art – in denen der Frau ganz entgegengesetzte Aufgaben zufallen. So trägt bei Primitiven sehr oft die Frau die Last des Ackerbaus, und zwar mit der Begründung, daß sie allein von 'Natur' aus als Gebärerin dazu bestimmt sei, etwas wachsen zu lassen. »Man übersieht in unserem rationalistischen Zeitalter der Verehrung der 'Natur' allzugern, daß diese in allen Formen, die von Belang sind, immer nur ist, was der Mensch aus ihr gemacht hat und zu machen gezwungen war; dies gilt für das 'natürliche' Sexualverhalten und den 'natürlichen' Unterschied der Geschlechter gleichermaßen wie für die 'natürliche' Vernunft oder die 'natürlichen' Rechte.«¹⁷

2 Der Grundcharakter der menschlichen Bildung. Eine archaische Untersuchung

Wir sahen: der wesentliche Unterschied in der Struktur des Begriffs von 'Bildung' beim Tier und beim Menschen besteht darin, daß das Tier in seinen Verhaltensweisen schon 'gebildet' ist, es lebt stets in einer Spannung, die die verschiedenen Rahmen für sein Verhalten entwirft. Weil aber der Mensch diesen Rahmen und die Bedeutung der sinnvollen Zeichen suchen muß, so entstehen in ihm Fragen, Zweifel, 'phantastische' Versuche, um dem Anspruch der Deutung zu entsprechen.

Die einordnenden, einigenden Schemata, unter denen er eine Mannigfaltigkeit von Erscheinungen zu erfassen vermag, nennt er '*Ideen*' (im Sinne des griechischen Terminus *eîdos*, der Gestalt, Bild bedeutet). Die Einsicht der '*Ideen*' wurde dementsprechend von den Griechen '*Theoria*' genannt, d. h. 'Schau', 'Sicht'. Zum Beispiel werden die mannigfachen Erscheinungen des Phänomens Wärme erst bestimmt und damit 'geklärt', wenn wir sie unter der Einheit einer 'Idee', die Gegenstand einer Theorie ist – z. B. Wärme als Bewegung von Atomen – zusammenfassen. Um stichhaltig zu sein, muß die Theorie die gesamte Vielfalt der untersuchten Phänomene einbeziehen und klären können; gelingt ihr das nicht, gilt sie als ungenügend.

Zum Prozeß des Deutens gehört ein zweiter wesentlicher Faktor: das Experiment, das nicht nur im naturwissenschaftlichen Sinne verstanden werden darf. Experimentieren heißt, Phänomene im Hinblick auf eine Theorie, die hiermit auf ihre Gültigkeit geprüft werden soll, zu befragen. Jedes Experiment hat die Aufgabe, festzustellen, ob die im voraus entworfene Theorie ein Ungestaltetes, Ungeklärtes übrigläßt – also nicht unter ihrem einigenden Schema erfaßt. Ist das der Fall, dann entsteht der Zwang zu einer neuen Theorie oder Deutung der Phänomene, solange, bis das Experiment den umfassenden Charakter der Theorie bestätigt.

Das Experiment steht also nicht etwa am Anfang des Bestimmungsprozesses und kann daher auch nie der Ausgangspunkt unserer Bildung sein. Daß 'im Hinblick auf etwas' mit Hilfe des Experiments die Natur oder eine menschliche Handlung oder ein Text befragt wird – also die Theorie, das Schema, das der Fragestellung zugrundeliegt –, bestimmt Charakter und Verfahren, d. h. die *Methode* (*hodós*, Weg) des Experiments. Die Theorie ist – wie es Leonardo formulierte¹⁸ – bei jeder Wissenschaft der Wegweiser für die einsetzende Forschung. Der Prozeß des Vergleichens zwischen der Mannigfaltigkeit der Phänomene und der einigenden Theorie – wie er im Experiment vollzogen wird – bildet den konkreten Vorgang des Deutens. Es handelt sich um ein 'Vergleichen und Auslesen' (*légein*), das dia-logischen Charakter besitzt und den Akt des '*intelligere*', des '*intus legere*', der 'Intelligenz' darstellt.

Wir sind uns nur selten noch dieser ursprünglichen Bedeutung des Terminus Intelligenz bewußt. Intelligenz ist keine geheimnisvolle Gabe, sondern eine genau analysierbare Tätigkeit. Sie besteht in der Fähigkeit, die Phänomene – die inneren und äußeren – zu 'lesen'. Die lateinischen Termini '*intelligere*', '*intellectus*' bezeichnen diese Tätigkeit, dieses innere Wählen und Sondern im Hinblick auf eine zusammenfassende Einheit. Wir

müssen uns der inneren Beziehung zwischen *Theorie*, *Methode* und *Experiment* bewußt bleiben und dürfen keinen dieser Faktoren isolieren: sie bilden jene Einheit, aus deren Verwirklichung die 'Bildung' unserer menschlichen Welt hervorgeht. Der einzelne Mensch lebt unter der ständigen Notwendigkeit des Deutens, denn er befindet sich immer wieder vor neuen Einzelfällen. Dieser Zwang ist die Voraussetzung aller 'Bildung' im weitesten Sinne, aller Kultur. Denn das Wort 'Kultur', in dem das lateinische 'colere' enthalten ist, meint ursprünglich das Bearbeiten des Ackers und das Aufblühenlassen der menschlichen Welt. Während das Tier in die Schemata seiner Verhaltensweise 'eingepaßt' ist, ist der Mensch der ständigen 'Unzeitgemäßheit' der eigenen Handlungen ausgeliefert und muß die ihm zukommenden Schemata, die er 'Ideen' nennt, erst suchen.

Es sei auch darauf hingewiesen, daß es keine vorliegende Methode für die einzelnen Wissenschaften gibt, im Unterschied zu dem, was wir allgemein meinen. Je nachdem wie eine Wissenschaft ihren Gegenstand auffaßt, wird sie eine entsprechende Methode, einen Weg, der zu einer Klärung führt, bestimmen. Ein Beispiel: die jeweiligen verschiedenen Auffassungen des Phänomens 'Leben' werden verschiedene Methoden der biologischen Wissenschaft bestimmen. Faßt man 'Leben' rein mechanistisch auf, wird man rein quantitative Methoden anwenden.

Wie es keine von vornherein festliegende Methode gibt und jedes menschliche Schema der Bestätigung durch das Experiment bedarf, so ist es zwecklos, Menschen *durch* schon angefertigte Schemata 'bilden' zu wollen. In diesen sind Kenntnisse auf Grund eines vorausgehenden Deutungsprozesses zusammengefügt: sie treten gewissermaßen stets '*post festum*' auf. Die 'gegenstandhafte' Verfügbarkeit von Ergebnissen eines bereits zu Ende geführten Deutungsprozesses kann niemals Grundlage der Bildung sein: stets muß der Akzent auf jenen Prozeß gelegt werden, aus dem heraus die Schemata erstmals entstehen, denn er und nur er allein ist der Grund der Bildung unserer Welt. Dieses 'aus heraus' ist der entscheidende Bildungsfaktor, auf den die Sorge des Lehrens und Lernens sich richten muß. Bei dieser Art von Lernen kann es also zunächst nicht auf das Erwerben von 'Kenntnissen' ankommen, sondern auf die Fähigkeit, konkret den Prozeß des Deutens durchzuführen.

Dieser Prozeß, der sich als unlösliche Einheit von Schemaentwurf (*Theorie*), Methode und Experiment erweist, findet nicht – wie man allgemein annimmt – allein innerhalb der Naturwissenschaften statt, sondern auch innerhalb der Geisteswissenschaft. Der Philologe etwa interpretiert, d. h. wörtlich 'deuter' (lat. *interpretatio* = Deutung) einen Text, indem er die Schemata, auf Grund deren er dem Text begegnet, durch das Experiment zu bestätigen versucht. Das philologische Experiment besteht in der Prüfung, ob sämtliche Termini, Wendungen, die ganze Architektur eines Schriftwerkes sich sinnvoll in die von ihm entworfenen Schemata derart einfügen lassen, daß nichts ungeklärt bleibt. Man könnte erwidern: der Philologe experimentiert eigentlich nicht, da er einen schon 'fertigen' Text vor sich hat, während das naturwissenschaftliche Experiment die Veränderung bzw. das Arrangement der Phänomene durch den Experimentierenden voraussetzt. Ohne hier auf das Problem des Experimentierens im einzelnen näher ein-

zugehen, sei darauf hingewiesen, daß eben ein Naturwissenschaftler, nämlich der französische Physiologe Claude Bernard (1813–1870), in seiner »Einführung in das Studium der experimentellen Medizin« gezeigt hat, daß das Wesen des Experiments keineswegs in aktiven Eingriffen seitens des Experimentierenden bestehe.

In der Renaissance und bis zu Bacon wurden die Naturwissenschaftler *'interpretes'*, Deuter der Natur genannt. Wir vergessen aber zu leicht, daß der Vorgang des Interpretierens, bevor er zur Methode der modernen Naturwissenschaften wurde, auf dem Gebiet der Geisteswissenschaften schon längst heimisch war. Auch hier erweist sich also, daß nicht so sehr die Vermittlung von Kenntnissen als vielmehr die Entwicklung der Fähigkeit des Deutens Voraussetzung der Bildung ist. Im interpretativen Dialog mit den überlieferten Texten nehmen wir die Beziehung zur menschlichen Gemeinschaft der Vergangenheit auf, eine Beziehung, in der und durch die allein wir zu unserem Selbst gelangen können, soweit wir geschichtliche Wesen sind. So ist auch die Lebendigkeit einer Tradition nie ohne weiteres selbst-verständlich, sondern auch sie kann uns jeweils nur kraft unserer 'jetzigen' geistigen Deutungsfähigkeit lebendig werden.

Die Humanisten waren erneut zu der bereits der Antike geläufigen Erkenntnis gelangt, daß das Wesen des Menschen im Logos – als der Fähigkeit 'auszulesen', zu 'sammeln' – begründet sei. Wir bringen dies zum Ausdruck, indem wir die Intelligenz als spezifisches Merkmal des 'vernünftigen' Menschen bezeichnen. In diesem Begriff ist etwas Wesentliches enthalten: die 'Liebe zum Logos', Philologie, die sich unter diesem Aspekt nicht mehr als Einzelfach erweist, sondern als Wissenschaft des Menschen schlechthin, als *'studia humanitatis'*. In diesem Sinne ist auch der Naturwissenschaftler als ein Philologe zu betrachten. Das primäre Material der Geisteswissenschaften sind 'Texte' im weitesten Sinne des Wortes, nämlich schriftliche, bildnerische oder musikalische Werke. Diese *'documenta'* hat die Geisteswissenschaft zu befragen, um das offenbar zu machen, was sie in ihrer jeweiligen Sprache verkünden. Dies ist auch der programmatische Grund, warum wir hier in unseren Erörterungen immer wieder auf Grund der Interpretation antiker Texte unsere Untersuchung entwickeln werden. Das ist nicht zu leisten durch eine bloße Vermittlung von Informationen über die Werke, sondern nur durch die Aktualisierung der in ihnen ursprünglich wirksamen Kräfte; damit tritt eine neue Wirklichkeit aus der Verborgenheit hervor. Begnügen wir uns damit, nur alle möglichen mit einem Werk zusammenhängenden historischen und sonstigen Wissensdaten zu sammeln, so wird sich die vermeinte Deutung in eine allgemeine, nicht begründete Kultur- und Geistesgeschichte auflösen.

Die Deutung ist das Ergebnis eines hypothetischen Entwurfes, der daraufhin geprüft wird, ob er tatsächlich alle Aspekte und Elemente in sich faßt und klärt; dieser Prozeß bildet das Wesen des Aktes der Intelligenz und ist der einzige Grund des Lernens. Weil der Mensch ein weltoffenes Wesen ist und nicht über bereits vorhandene Schemata verfügt, so erhält seine Bildung einen existentiellen Charakter. Existieren heißt, die Problemhaftigkeit der Beziehung des Menschen zu sich selbst und zur Welt auszuhalten, ohne der ständig geforderten Entscheidung auszuweichen. Diese Entscheidung ist nicht

rein theoretisch: sie stellt vielmehr ein ständiges Wagnis dar, das die Möglichkeit sowohl der Behauptung als auch des Versagens in sich birgt. Unser Wesen kann daher nie den 'Dingen der Welt' gleichgeordnet werden, unser Dasein nie als ein 'Gegenstand' betrachtet werden, da es sich als ein stets neu sich vollziehender Prozeß des Deutens offenbart.

Die Bildung nötigt uns zur Untersuchung unseres Seins und zugleich zum Entschluß für dieses Sein. Die mehrschichtige Bedeutung des Seins, die sich im Vollzug unserer Existenz enthüllt, läßt uns erst durch die Analyse und Durchführung dieses Prozesses zur Erhellung und dadurch zur Bildung unseres Da-seins gelangen.

Der Existierende ist zur Frage nach dem Sein des Seienden gezwungen, da jegliche Art des Deutens und des Verhaltens zum Sein seine Beantwortung voraussetzt und die ungewisse Seinsbeziehung, die menschliche Existenz, ihr Hier und Jetzt, ihr Da-sein bestimmt. Die echte Entscheidung kann erst getroffen werden, wenn das Wagnis aus der Erkenntnis der Fragwürdigkeit all unserer Verhaltensweisen entspringt. Wir sind uns selbst nur in der Schärfe der sich ständig umgestaltenden Seinsproblematik ein Individuum. Sich-bilden heißt, aus der Anonymität der Unentschiedenheit, aus der Gleichgültigkeit des 'man sagt' und des 'man tut' herauszutreten, um im Bewußtsein der ständigen Gefährdung der eigenen Existenz zu immer klareren Entscheidungen zu gelangen; Bildung ist der Vorgang, mit dem wir aus der eigenen, konkreten historischen Befindlichkeit heraustreten, um uns mit ihr auseinanderzusetzen. Unsere Gestaltungsfähigkeit wird uns erst allmählich im Prozeß des suchenden Sich-bildens in und durch die Entscheidung deutlich, denn die Entscheidung erst macht die Geschichtlichkeit des Menschen aus. Die Echtheit der Existenz ergibt sich aber nicht nur aus der Verpflichtung zu irgendeinem Wagnis – wie manche Existenzialisten meinen –, sondern zum Wagnis, das zu erkennen, was uns mit unwiderstehlichem Anruf bedrängt und führt (arché). Nur dann, durch die Bejahung dieser Berufung und durch die Erkenntnis dieses Ersten erheben wir uns über die veränderlichen Umstände und verwirklichen 'archaische' Geschichte. In diesem Sinne deckt sich menschliches Schicksal sowohl mit der Verpflichtung, die Einheit der Persönlichkeit zu bewahren, als auch mit der unaufhörlichen Bemühung, entsprechend der gestellten Aufgabe die Zukunft mit der Vergangenheit zu verknüpfen. Dann erst werden unsere Handlungen nicht mehr dem Zufall unterliegen, nicht mehr subjektiv und willkürlich sein; sie werden sich konsequent in eine Ordnung fügen, die wahren Schwerpunkt besitzt. Vermögen wir in dieser Weise die zerstreute Zeitlichkeit zu einer sinnvollen Einheit, zu wahrhafter Geschichte zu formen, dann werden wir imstande sein, uns als ein 'Selbst' zu erkennen: und gerade in dieser Weise wird erst mit der Problemhaftigkeit unseres Wesens ernstgemacht. Die alleinige Beziehung auf irgendeine zu entwerfende Einheit, auf irgendein zu entwerfendes Schema, um unsere deutende Existenz zu entscheiden – wie es z. B. heute allgemein der Existenzialismus anstrebt –, kann zu einem abstrakten *Formalismus* führen. Allein auf der 'Problemhaftigkeit' der Existenz zu beharren, bedeutet, auf halbem Wege stehenzubleiben; sie ist an sich kein Letztes, denn sie weist auf ursprünglichere in uns sich aufdrängende Schemata zurück.

Wir sprechen allgemein von der Transzendenz als Grundstruktur des Menschseins, sofern der Mensch alle Phänomene, denen er begegnet, als Momente einer Problemhaftigkeit, einer Entscheidung, eines Wagnisses antrifft. Die Behauptung, der Mensch komme zu sich selbst in dem von ihm selbst vollzogenen Akt des Transzendierens, besagt im Grunde: der Mensch geht durch den Akt des Transzendierens über sich selbst und über die unmittelbaren Probleme hinaus, so daß er zu sich selbst und zur Welt in Beziehung treten kann. Die Transzendenz gründet in der *Notwendigkeit*, das, was sich ihr als Stoff offenbart, zu formen, unter ein Schema, unter eine Gestalt zu bringen. Die Klärung dieses 'archaischen' Grundes wird unsere eigentliche Aufgabe sein. Das 'innere Gespräch', durch das wir wir selbst werden, stellt innerhalb der Geschichte den Versuch dar, die Werte des ständig Gegenwärtigen, uns Angehenden zu erhellen und zu verwirklichen. Bildung wird gleichsam zur Stufe, zum Übergang, zum Mittel, die Relativität des Historischen zu überwinden und jener vollendeten Realität habhaft zu werden, die die historische Perspektive erst ermöglicht. Die Theorie der Bildung wird hier zu einer Lehre vom Aufbau des menschlichen Geschehens im Licht des Ursprunges unseres Werdens; sie wird zu einer 'archaischen' Untersuchung, insofern, als sie sich auf die Grundschemata (archai) der menschlichen Selbstverwirklichung bezieht.

3 Die Aporie der Sprache: Schall, tierischer Laut, Wort. Die Erfahrung des Objektiven

Die vielfacettierte Entfaltung des Menschen, die das rationale Wissen einschließt, bezeugt sich im Wort – und insbesondere im dichterischen – in einer umfassenden Skala von Entwurfsmöglichkeiten. Die Erwähnung der Äußerungen von Künstlern bezweckt, darzulegen, wie sie Versuche eines Zuganges zum Objektiven bilden, in dessen Rahmen und Spannung der Mensch allmählich zum Wissen gelangt.

Wir haben auf jene 'Weltoffenheit' des Menschen hingewiesen, die einerseits die Voraussetzung für die 'möglichen' Entwürfe zur Deutung und damit zur Ordnung einer menschlichen Welt bildet, die aber auch Fragen auftreten läßt. Diese können im Wort (lógos) Gestalt gewinnen.

Dem Terminus 'lógos' (*légein*) kommt ursprünglich keine spezielle philosophische Bedeutung zu: er bedeutet in seiner verbalen Form 'sammeln', 'auslesen'. Wie und wodurch – in der Sprache – verbinden wir, fügen wir zusammen, bzw. lesen wir das Zusammengehörige aus und scheiden nach Nicht-zusammengehörigem, um es abzugrenzen? Sollte etwa der Urgrund dieses 'lesen' – der *wegen seiner Ursprünglichkeit niemals Ergebnis* eines Auslesens sein kann – nicht durch ein '*légein*', durch Worte ausgedrückt werden können? Sollte er vielleicht als Prinzip, als Arché, als der herrschende Maßstab – sich nur in unmittelbaren Urzeichen, Urbildern und nicht in Sprache bekunden? Sollten jene Urzeichen die Wirklichkeit darstellen, die 'hinter' der empirischen, alltäglichen Realität sich verbirgt und von der uns die Künstler gesprochen haben?

Zunächst einige allgemeine Erörterungen. Geschriebenes und gesprochenes Wort (lógos) erscheinen uns, besonders heute, auswechselbar. Unsere Zeit treibt Idolatrie mit dem geschriebenen Wort; in keiner früheren Zeit hatte das Geschriebene einen so auffallenden Vorrang. Die Faszination, die es ausstrahlt, hat so überhand genommen, daß das gesprochene Wort einer zunehmenden Entwertung ausgesetzt ist. Daraus erklärt sich z. B. die heutige Verständnislosigkeit gegenüber der Redekunst, der wir wegen ihrer Rolle in der Antike nur noch historische Bedeutung zuerkennen. Das Urteil des Descartes – auf das wir später noch zurückkommen müssen – bleibt auch heute für uns maßgebend: »Die Beredsamkeit schätzte ich hoch . . . Allein . . ., wer den schärfsten Verstand hat und seine Gedanken am besten verarbeitet, um sie klar und verständlich zu machen, kann stets am besten von dem, was er vorträgt, überzeugen, wenngleich er nur Platt spräche und *niemals Rhetorik* gelernt hätte.«¹⁹

In dieser Auffassung sinken die Persönlichkeit des Redners, seine Leidenschaft und seine Haltung, soweit sie sich im gesprochenen Wort äußern, zur Belanglosigkeit herab. Danach kommt es dem Redner zu, nur das streng logisch Formulierte auszusprechen, so daß das Gesprochene lediglich ausdrückt, was gewiß mit größerer Genauigkeit *schriftlich* zu formulieren ist. – Die griechische und römische Kultur kannten keine solche Vergötzung des rein rationalen Wortes im Gegensatz zur rhetorischen Rede und des Geschriebenen im Gegensatz zum Gesprochenen. Wir wollen versuchen, das Phänomen der Sprache zu umgrenzen, seine Schwierigkeiten, seine Aporien aufzuweisen und den Rahmen seiner Erörterung in Zusammenhang mit der Frage der 'Zeichen', der 'Bilder' zu umreißen.

Zwei entgegengesetzte Thesen stehen – bezüglich des Wesens der Sprache – in der abendländischen Tradition einander gegenüber. Die erste leugnet den 'natürlichen' (phýsei) Charakter der Sprachen; ihre Verschiedenartigkeit lasse die Sprachen als Ergebnis einer 'Konvention', einer 'Vereinbarung' (nómos) der Menschen erscheinen. Nach den unterschiedlichen historischen Entwicklungen der Menschen erhielten die Dinge auf Grund *menschlicher Vereinbarung* die eine oder die andere Bezeichnung, woraus sich die Unterschiede der Sprachen erklärten.

Diese Auffassung stößt allerdings auf die Schwierigkeit, sich Rechenschaft geben zu müssen, wieso *ohne vorherigen Besitz einer Sprache die Einigung über die Benennung der Dinge zustandekommen* konnte. Dieser Schwierigkeit trat man mit der Behauptung entgegen, daß die Namen der Dinge aus Lautelementen bestünden (Vokale, Labiale, Dentale, Nasale usw.), die als Ausdruck ganz elementarer Erlebnisse wie Schmerz, Freude, Angst, Komik angesehen werden könnten. Diese Elementarerlebnisse und ihre phonetischen Ausdrücke bzw. Zeichen bildeten daher die Voraussetzung des Sichverstehens, das für jede 'konventionelle' Festlegung der Namen der Dinge notwendig sei. In dieser Weise könnten die Menschen innerhalb der verschiedenen Völker zu einem gemeinsamen, konventionellen Ausdruck der Dinge gelangen.

Gerade auf Grund dieser Erwägungen geht aber die Auffassung, daß Sprache das Ergebnis einer Vereinbarung und daher nichts 'Natürliches' sei, zur entgegengesetzten

These über. Wenn nämlich die Laute Urerfahrungen entsprächen, erhielte die Sprache einen 'natürlichen' und gerade keinen 'konventionellen' Charakter. Die Unterschiede zwischen den Sprachen ließen sich dadurch erklären, daß die verschiedenen Völker jeweils mit anderen Lauten auf dieselben Urerfahrungen reagierten. In diesem Sinne wäre die 'natürliche' Sprache auch die 'wahre' und jede künstliche, die vom Natürlichen sich entfernt, die 'falsche'.

Ist es aber zulässig, überhaupt von 'wahren' und 'falschen' Lauten und daraus resultierenden Substantiva, Adjektiva, Verba zu sprechen, von denen die einen das Wesen der Dinge offenbaren (wahrer Ausdruck) und die anderen es verhüllen (falscher Ausdruck)? Wahrheit und Irrtum treten doch nur im Urteil auf, sie sind, wie Aristoteles sagt, an »Verbindung und Trennung geknüpft«. »Die Namen und die Verba« – führt er weiter aus – »sind für sich allein nur dem Gedachten ohne Verbindung und Trennung gleich, wie z. B. das Wort 'Mensch' oder 'weiß', wenn man sonst nichts hinzusetzt; *hier gibt es nicht Irrtum noch Wahrheit.*«²⁰

Wahrheit und Irrtum entstehen erst im Satz, und zwar im urteilenden, welcher sich auf die vorangehenden Sprachelemente gründet. Wie können wir aber dann von *natürlicher* 'Wahrheit' und 'Falschheit' der Sprachelemente, von hörbaren oder sichtbaren 'Zeichen' reden, und, wenn dies unmöglich ist, was für einen Sinn kann eine Sprache dann noch haben?

Diese und ähnliche Überlegungen führen anscheinend nur zu Aporien.

Die Laute der Tiere wie die der menschlichen Sprache, die sich aus tierischen Lauten zusammensetzt, bestehen aus physikalischen Tönen. Aristoteles bestimmt in »De anima« den Schall (psóphos) folgendermaßen: »Wir sagen von Gegenständen wie vom Schwamm oder der Wolle, sie hätten keinen Schall, von anderen wie Erz und allen festen glatten Körpern, sie besäßen einen Schall, *weil sie das Vermögen haben, zu tönen*...« Hier nun folgt die entscheidende Bestimmung: »Der Schall entsteht aber immer als Geräusch, Schall eines Gegenstandes, *an etwas und durch ein Medium.*«²¹

Dieser Bestimmung ist bereits etwas Wesentliches zu entnehmen: der Ton, der Schall entsteht aus einer mechanischen Bewegung; damit sich die mechanische Bewegung aber *in Schall verwandle*, ist es erforderlich, daß sie sich 'zwischen' angeschlagenen Gegenständen und Gehör, also in einem Medium, vollzieht. Das Gehör aber ist ein Organ, ein Werkzeug des Lebens; *wo kein Leben vorhanden ist, kann man nicht von Schall oder Stille, sondern nur von mechanischer Bewegung sprechen*. Erst die Beziehung zu einem Organ des Lebens schafft die *wesentliche Verwandlung eines Phänomens* (Bewegung, Welle) in Schall. Das, wodurch das 'Woher' (Angeschlagenes) und das 'Wohin' (Organ) einerseits und das 'Durch' (Medium) andererseits zu etwas dem mechanischen Phänomen enthobenen Neuem verwandelt werden, ist das *Leben*; es beweist gegenüber dem mechanischen Phänomen eine verwandelnde, transzendierende Fähigkeit.

Aber wodurch und vor allem wann vollzieht sich die weitere Verwandlung eines *Schalles, eines Tones* in einen tierischen *Laut* (phoné)? Aristoteles bestimmt diesen folgendermaßen: »Laut ist der Schall eines beseelten Wesens. Kein Unbeseeltes hat einen

Laut: nur der Ähnlichkeit nach meint man es, wenn man einem solchen Laut zuspricht, z. B. einer Flöte, einer Leier, oder welches Unbelebte sonst Höhe und Tiefe, gesungmäßige Tonfolgen und feste Tonstufen besitzt, denn darin besteht die Ähnlichkeit, die sich auch bei dem Laut findet.«²²

Zunächst mag es befremden, daß nur die Andersartigkeit der Ursache (die lebendige statt der unlebendigen Ursache) den Schall in Laut verwandelt. Zur endgültigen Definition des Lautes gelangt Aristoteles aber erst durch den Hinweis auf den 'deutenden', interpretierenden (hermeneutischen) Charakter des Lautes. »Die Natur verwandelt eben die eingeatmete Luft gleich zu zwei Zwecken – wie sie die Zunge zum Sprechen und zum Schmecken verwendet –, wobei das Schmecken ein notwendiges Bedürfnis ist (anankaion) und deshalb weitere Verbreitung hat, das *Deuten* (hermeneia) aber um des Guten und der Vollendung willen (peri tou eu).«²³

Der Laut ist allerdings nicht nur *deutend*, sondern auch – wie es im nächsten Satz heißt – *hinweisend, semantisch*: »denn nicht jeder Ton, den ein Tier von sich gibt, ist ein Laut – man kann ja mit der Zunge, und zwar wie es beim Husten geschieht, einen Ton hervorbringen; sondern es muß das Beseelte sein, was das Anschlagen bewirkt, und es muß eine Verbindung mit einer Vorstellungsfähigkeit stattfinden. Denn der Laut ist jedenfalls ein *hinweisender* Schall.«²⁴

Aristoteles gibt also hier vier bestimmende Momente für den Laut – im Unterschied zum Schall – an: a) die Ursache des Schalls muß ein Lebewesen sein; b) der hervorbrachte Schall muß die Deutung eines Phänomens sein (hermeneia tinós); der Schall muß mit phantasia, mit Vorstellungskraft verbunden sein; d) endlich muß es ein nicht nur deutender, sondern *hinweisender* Schall sein (semantikos psóphos).

Lassen wir das Moment der Phantasie beiseite. Gegenwärtig zu halten ist, daß ein Schall vom Tier zum Laut erhoben wird, wenn er etwas *deutet* (hermeneúein) und dadurch auf etwas *hinweist* (sēmainein). Dem Laut kommt also gleichzeitig eine *hermeneutische* und *semantische* Bedeutung zu, z. B. wenn er etwas als schmerzvoll oder lustvoll deutet und mit einem Laut darauf hinweist. Dabei gilt auch hier, wie wir es an der Eigenart tierischer Schemata erörtert haben, daß der hermeneutische bzw. deutende Charakter der Laute den Tieren *angeboren und nicht Ergebnis eines individuellen Lernens oder Lehrens ist*. Wodurch werden nun im Menschen tierische Laute zu Sprachelementen, zum Logos?

Wir sagten: für das Tier ist die *angeborene* Deutung der Phänomene wesentlich; daher lebt es in einer von Geburt an festgefügtten Welt bzw. Ordnung; und die Laute, die es von sich gibt, indem es durch sie die Phänomene deutet, um auf sie hinzuweisen, sind ihm *gattungsmäßig angeboren*.

Der Mensch hingegen verfügt nicht über eine *angeborene* Deutung der Phänomene und dementsprechend auch nicht über eine solche Fähigkeit, auf Phänomene 'eindeutig', unmittelbar *hinzuweisen*. Dieser Mangel ist ein erstes Bestimmungsmerkmal für den wesentlichen Unterschied zwischen dem Ursprung der tierischen Laute und dem der menschlichen Sprache. Da die menschliche Sprache nicht in festliegenden, deutenden und

hinweisenden Schemata verankert ist, muß der Mensch das Deutende und Hinweisende seiner Laute erst *selber suchen und ausbilden*. Das begründet den *geschichtlichen Charakter* der menschlichen Sprache: Sprache *geschieht* mit dem Werden und Sich-Entwickeln des Menschen, mit seiner Geschichte.

Was ist nun der Ursprung der menschlichen Interpretation der Phänomene, durch die die Laute erst eine menschliche Bedeutung erhalten und Sprache entsteht? Kann der Mensch zu einem 'An-Sich-Sein', zu einer Erkenntnis der 'wahren' Natur der Dinge gelangen, um damit 'wahr', d. h. offenbarend, und nicht 'falsch', d. h. verdeckend oder verhüllend, zu reden?

Im Gegensatz zu der in unserem rationalistischen Zeitalter gängigen Annahme wird die Frage, ob es ein An-Sich-Sein, eine Objektivität der Phänomene gibt – wodurch die Sprache richtig oder falsch sein kann –, nicht an erster Stelle durch die Philosophie, sondern durch den gesunden Menschenverstand beantwortet. Die alltägliche Erfahrung zeigt nämlich, wie die Klugen mit den Dingen fertig werden oder, anders gesagt, mit ihnen 'zu Rande kommen', während die Unklugen, gerade weil sie sich vom Schein der Dinge blenden lassen, ihre Ziele verfehlen. 'Schein' und 'Sein' sind nicht identisch. Wie und wodurch können wir das An-Sich-Sein der Dinge ursprünglich erfahren, um so die Voraussetzung für die Sprache als Deutung und Hinweis zu gewinnen? Meistens wird die Objektivität in der abstrakten und isolierten 'Gegebenheit' der Dinge gesucht, also in ihrer vermeintlichen vor uns liegenden 'Vorhandenheit'. Mit anderen Worten: Allgemein betrachten wir die Dinge getrennt von unseren Handlungen bzw. von unseren Versuchen, mit ihnen 'umzugehen', wodurch das An-Sich-Sein der Dinge einen Vorrang gegenüber unseren Handlungen zu erreichen scheint, weil wir dieses An-Sich-Sein zuvor kennen müssen, wenn wir uns danach richten und so mit den Dingen zu Rande kommen wollen.

Faktisch ist es aber so, *daß uns erst in der menschlichen Handlung und durch sie das An-Sich-Sein der Dinge offenbar wird*. Im Versuch, mit ihnen 'zu Rande zu kommen', erfahren wir, daß wir nicht nach unserem Gutdünken vorgehen können, sondern nur ihrer Natur entsprechend. Das Wesen der Dinge zeigt sich erst *auf Grund unserer wiederholten und teilweise fehlgehenden Versuche, also durch das 'Werden' des Menschen, durch seine Geschichte*.

Diese Erkenntnis, daß in der Handlung, in und durch die Praxis sich die Objektivität der Dinge offenbart, ist nicht das Ergebnis moderner pragmatischer oder historisch-dialektischer Theorien, auch nicht, wie man meinen könnte, moderner existentialistischer Deutungen der Objektivität, sondern sie liegt schon im griechischen Denken vor – eine Tatsache, die wir meist vergessen.

Platon weist im »Kratylos« auf die ursprüngliche Beziehung zwischen Tatsachen, Gegenständen, Dingen – bzw. dem Sich-Offenbaren ihrer Objektivität, ihrer 'Sachlichkeit' – und der menschlichen Praxis, dem menschlichen Handeln hin. Jede Handlung enthält ein eigenes 'Wie', das von der Natur der Dinge bestimmt wird. Diese 'Natur' offenbart sich aber wiederum erst *im und durch das Handeln* und nicht unabhängig davon. Denn,

kommen wir mit den Dingen 'zu Rande', so offenbart sich genau in diesem aufgedeckten 'Rand' das, was wir ihre 'Gestalt' nennen und was die Griechen *eidos* nannten. Platon sagt im »Kratylos«: »Wenn wir unternehmen, etwas zu zerschneiden, sollen wir dann jedes Ding zerschneiden, *wie* wir wollen und *womit* wir wollen? Oder werden wir nur dann – wenn wir jedes nach der Natur des Schneidens und Geschnittenwerdens und mit dem ihm Angemessenen schneiden wollen – es wirklich schneiden und auch einen Vorteil davon haben und die Handlung recht verrichten, wenn aber gegen die Natur, dann es verfehlen und nichts ausrichten?«²⁵

Hier also zeigt sich die ursprüngliche Bedeutung von *eidos* (Idee), und zwar *vor* jeglicher intellektualistischer Deutung dieses Terminus als rein logischen Moments. Durch den Umgang mit den Dingen erfährt der Mensch ihre Objektivität und gelangt zu einer 'Einsicht', auf Grund derer er die Phänomene bestimmt. Der Prozeß des Handelns erweist sich als ein *Mittel* zur Erreichung des Zieles. Dies ist wahrscheinlich auch der Grund, warum die Griechen für 'Ding', Gegenstand, den Terminus *pragma* anwenden. Praxis, Handeln, Tun, etwas betreiben: die Tat. Die substantivierte Form *pragma* drückt diese ursprüngliche Beziehung zwischen Gegenstand, Tatsache und dem Sich-Offenbaren ihres An-Sich-Seins, ihrer Sachlichkeit, in und durch die Praxis aus.

Im Hinblick auf das Problem der Sprache können wir nun sagen: menschliche Sprache ist die Zusammensetzung von deutenden und hinweisenden hörbaren Zeichen, die einen geschichtlichen, werdenden Ursprung aufweisen. Eben hierin unterscheidet sich die Sprache von den tierischen Lauten, die in ihrer Bedeutung gattungsmäßig von Anfang an gegeben sind.

4 *Das Beweisen als Wesen des Wissens: apodiktische Sprache. Unbeweisbarkeit der Prinzipien: semantische Sprache*

Nun aber eine weitere Frage: wie gelangen wir zum Wissen und damit zum An-Sich der Phänomene? Etwa nur durch ein pragmatisches Vorgehen? Nur durch den Versuch, mit den Dingen praktisch zu Rande zu kommen? Welche Rolle spielt der Logos, das Wort, das hörbare Zeichen?

Wissen kann in seinem letzten Grund nicht pragmatisch erreicht werden, denn die *letzte* Gültigkeit unserer Handlungen und die entsprechende Kenntnis der Dinge, die durch den Versuch, mit den Dingen zu Rande zu kommen, entsteht, hängt immer zunächst von den Zielen ab, die wir uns stellen. Die Bestimmung der Objektivität der Ziele selbst kann aber nicht aus dem Erreichen irgendeines Zieles abgeleitet werden.

Ein Beispiel wird genügen, um dies zu klären: Der Mensch kann sich technische Ziele setzen, und bei dem Fehlschlagen oder Gelingen seiner Handlungen wird er erkennen, ob sein Vorgehen objektiv oder subjektiv und damit falsch ist. Die Gültigkeit des sich gestellten Zieles – die ganze Einrichtung der technischen, pragmatischen modernen Welt – kann aber wiederum nicht vom Erreichen des technischen Zieles abgeleitet wer-

den, sondern erst von einer Auffassung des Menschen, der jener technischen Welt einen Sinn gibt. Offensichtlich ist die Auffassung des Menschen aber in keiner Weise nur vom Erreichen von Zielsetzungen ableitbar. Mit anderen Worten: Objektivität des Zieles ist die Voraussetzung für jede 'objektive' Handlung und kann daher *nicht* nur vom Gelingen oder Versagen abhängig gemacht werden. Deswegen kann sich auch niemals ein Pragmatismus zur Philosophie erheben.

Wir behaupten daher, etwas zu wissen, wenn wir imstande sind, es zu beweisen. Beweisen – griechisch: *apodeiknymi* – bedeutet, etwas als etwas, *auf Grund von etwas* (*apo-deiknymi*) zu zeigen. Das, wodurch etwas als etwas gezeigt und erklärt wird, ist der Grund unseres Wissens, den die Griechen *arché*, 'Prinzip', 'Axiom' nannten. Die apodiktische, beweisende Rede ist jene, die die Bestimmungen der Phänomene begründet, indem sie sie auf letzte Prinzipien zurückführt.

Es ist klar, daß die ersten Prinzipien jedes Beweises und daher des Wissens selbst *nicht bewiesen werden*, da sie nicht Gegenstand einer *apodiktischen*, beweisenden, logischen Rede sein können, sonst wären sie keine ersten Prinzipien. Ihre unableitbare Ursprünglichkeit offenbart sich darin, daß wir *ohne sie weder reden noch uns verhalten können, denn beides setzt sie schlechthin voraus*. Wenn die Prinzipien unbeweisbar bleiben, sind sie dann etwa für uns Gegenstand eines Glaubens?

Die Ursprünglichkeit der ersten Prinzipien wird von Aristoteles in der ›Metaphysik‹ anhand der Prinzipien des Widerspruchs, der Identität, des ausgeschlossenen Dritten geklärt; sie sind nicht zu leugnen, sie drängen sich auf, und jeder Versuch, sie zu verneinen oder sich von ihnen zu befreien, würde sie wiederum voraussetzen. Wir sind fest an sie gekettet wie Prometheus an den Felsen und gleich ihm jedem Angriff ausgesetzt. Nicht zufällig sprechen wir hier von 'ausgesetzt sein'. Aristoteles behauptet nämlich, daß die ersten Prinzipien nicht bewiesen werden können (sie haben keinen apodiktischen Charakter); ihre Ursprünglichkeit zeige sich darin, *daß es unmöglich sei, ihnen zu entgehen*. Deswegen spricht er ihnen 'elenchischen' Charakter zu. *Elénchein* bedeutet in der vorphilosophischen Sprache, jemanden so an den Pranger fesseln, daß er keine Möglichkeit hat, sich zu befreien; der Angeprangerte bleibt dem Spott der Menge ausgesetzt.²⁶

Wir können hiermit zu ganz bestimmten Schlüssen für unser Problem gelangen:

Aristoteles gibt, wie wir sahen, in ›De anima‹ (II, 8) ebenso wie in ›De interpretatione‹ zwei Bestimmungsmomente der menschlichen Sprache an: sie *deutet* (*hermeneúein*) und sie *weist auf etwas hin* (*sēmaínein*). Wenn wir uns fragen, welche Beziehung zwischen Deuten und Hinweisen besteht, so scheint es, daß wir zugeben müssen, daß erst dann, *wenn etwas als dies oder jenes gedeutet wurde, es möglich ist, darauf als auf dieses oder jenes hinzuweisen*. Selbst der Hinweis auf etwas als ein Nichtgedeutetes ist eine Deutung. Also geht das Deuten dem Hinweisen voran.

Worin besteht aber letzten Endes der Prozeß des Deutens? Offensichtlich in der Aufdeckung des Grundes, durch den die Phänomene bestimmt werden. Der Prozeß der Klärung und des Rückgreifens auf den Grund ist die beweisende apodiktische Rede,

ganz unabhängig davon, ob der Beweis durch Syllogismus, also logisches Schließen, oder durch Enthymem, also pathetisches, rhetorisches Schließen bzw. Reden, vollzogen wird.

Wenn aber die ursprünglichen Gründe, die Prinzipien, selbst nicht bewiesen, wenn sie durch keinen Prozeß des Schließens erreicht werden können, so sind wir zu der Erkenntnis gezwungen, daß sie sich a) von sich aus, b) durch ihre Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit (im Sinne ihrer Unbedingtheit) offenbaren. Aristoteles definiert: »Wenn nun das Wissen so ist, wie wir angegeben haben, so muß notwendig dasjenige, woraus das beweisbare Wissen hervorgeht, stets (a) wahr sein, (b) ein Erstes, (c) Unmittelbares, (d) Bekanntes, (e) eher als das dadurch Bewiesene, (f) endlich der ursächliche Grund des Schließens sein.«²⁷

Sofort fügt er folgende Klärung hinzu: »Einen solchen unmittelbaren Anfangssatz von Schlüssen, *welche nicht selbst bewiesen werden können*, welche aber dabei derjenige, welcher etwas lernen will, *nicht notwendig schon vorher selbst haben muß*, nenne ich *These*; dagegen einen solchen, welchen der Lernende schon vorher *von selber haben muß*, *Axiom*.«²⁸

Dies bedeutet, daß bei den Axiomen, bei den Prinzipien das Verhältnis zwischen *hermēneúein* und *sēmaínein* das *Gegenteil von dem ist, was wir bisher angenommen haben*. Die hermeneutische Sprache, die im Prozeß des Beweisens wurzelt, kann nicht die Aussageform des Axioms sein, weil die Letztere an sich in ihrer *Notwendigkeit* und *Allgemeingültigkeit nicht beweisend*, sondern durchaus *hinweisend* ist. Der *weisende* Charakter der Axiome macht das Beweisen überhaupt erst möglich; der Beweis, der zur *hermēneía*, zur Deutung führt, *gründet imweisenden Charakter der Axiome*.

Das Weisende (*sēmaínein*) geht also dem Deutenden (*hermēneúein*) voran, weil es den Rahmen abgibt, innerhalb dessen *Beweise* erst entstehen können. Dem Weisenden, als dem Notwendigen und Allgemeingültigen, kommt daher die Bestimmung des unmittelbaren Klaren zu, denn jede Erklärung geschieht auf Grund seiner. Also gibt es eine *Klarheit, die nicht Ergebnis einer Erklärung ist*. Wird Rationalität mit dem Prozeß des Erklärens identifiziert, so sind wir gezwungen, anzuerkennen, daß die Urklarheit der Prinzipien *keine rationale* ist.

Weiterhin stellt das Wissen, bzw. das Erklären von etwas durch die Aufdeckung des Grundes, einen Prozeß dar, der als solcher notwendigerweise einen *zeitlichen Charakter aufweist*, denn als Geschehenes ist es ein geschichtliches Phänomen, das durch die verschiedenen Momente der Zeit hindurchgegangen ist. Das Erste, das Prinzip, der Urgrund hingegen offenbart sich *augenblicklich* (*exaíphnēs*); es steht nicht innerhalb der geschichtlichen Zeit, es ist der Ursprung und Maßstab der Bewegung des rationalen Erklärungsprozesses und daher dieser Zeit, dieses Geschehens: Im VII. Brief Platons heißt es: »... läßt es sich doch (das Ursprüngliche) in keiner Weise wie andere Erkenntnisse in Worte fassen, sondern indem es – vermöge der langen Beschäftigung mit dem Gegenstand und dem Sich-Hineinleben – wie durch einen abspringenden Feuerfunken *plötzlich entzündetes Licht* (*exhaphthèn phôs*) *in der Seele sich erzeugt* und dann durch sich selbst Nahrung erhält.«²⁹ Wenn das Wesen des Wortes im Deuten und im Weisen

besteht, wenn weiterhin aber die Rede, welche das Ursprüngliche, das Erste ausdrückt, *rein semantisch* sein muß, da durch sie der hermeneutische Prozeß überhaupt erst möglich wird, wie sollen wir rein terminologisch die beiden ganz verschiedenen Arten von Sprache unterscheiden? Die Struktur der beiden Sprachen ist, wie mehrmals gesagt, wesentlich verschieden; die rationale Sprache: dialektisch, vermittelnd und beweisend, d. h. apodiktisch; die semantische Sprache: unvermittelt, unbeweisbar, erhellend, reinweisend. W. F. Otto hat in seiner Schrift über die Sprache zwei Ausdrücke für 'Rede' bei den Griechen unterschieden. »Logos meint die bedachte, also *richtige* Rede. Die Richtigkeit ist immer nur in einem Zusammenhang und *unter bestimmten Voraussetzungen richtig* ... Mit Mythos ist ursprünglich ... die *unbedingt gültige* Rede gemeint, die Rede von dem, *was ist*. Daher gilt Mythos hauptsächlich von den göttlichen Dingen, die keines Beweises bedürfen, sondern unmittelbar gegeben oder geoffenbart sind.«³⁰

Es erscheint offensichtlich, daß das ursprüngliche, unmittelbare, a-historische, semantische Wort das Wort des Mythos ist und daß es zur sakralen, religiösen Welt gehört, während das vermittelte, prozeßartige, beweisende und begründende (apodiktische) Wort sich mit dem Logos deckt. So können wir am Ende tatsächlich sagen, daß der Mythos den Logos begründet, bzw. die weisende Welt die beweisende, womit sich eine erste Unzulänglichkeit der Sprache zeigt, indem sie in ihrer rationalen Form das Ursprüngliche nicht auszudrücken vermag. Jetzt sind wir auch in der Lage, den Sinn eines Satzes von Heraklit zu verstehen, der am Anfang der abendländischen Tradition das ausspricht, was wir hier mit Mühe entwickelt haben: »Der Herr, dem das Orakel von Delphi gehört, sagt nichts und verbirgt nichts, sondern er weist, er zeigt.«³¹

5 Die wesentliche Unzulänglichkeit der Sprache. Das Schweigen und der bildhafte Grund der Sprache

Ist aber schließlich die semantische Sprache etwas Ursprüngliches?

Jede Rede, die unmittelbar im Ursprünglichen wurzelt, ist rein semantisch; sie beweist nicht, sondern sie *weist*, so die Sprache der Mythen, der Religionen, der Evangelien (der Verkündungen), der Sibyllen, der Propheten, der Dichter. »Der Dichter ist nicht eher vermögend zu dichten, *bis er begeistert worden ist und außer sich und die Vernunft nicht mehr in ihm wohnt*. Denn solange er diesen Besitz festhält, ist kein Mensch imstande, irgend zu dichten oder Orakel zu sprechen ... Daher auch der Gott nur, nachdem er ihnen *die Vernunft genommen*, sie und die Orakelsprecher und die göttlichen Wahrsager zu Dienern gebraucht, damit wir Hörer gewiß wissen mögen, daß nicht diese es sind, welche das sagen, was soviel wert ist, denen ihre Vernunft ja nicht innewohnt; sondern daß *der Gott selbst es ist*, der es sagt, und daß er nur durch diese zu uns spricht.«³²

Die semantische Rede selbst wurzelt also wiederum in einem unmittelbaren, befehlenden, weisenden 'Sehen'. Die Rede führt bis zur Schwelle der *Sicht* des Sich-Aufdrängenden; jede auf den Grund hinweisende Sprache hat daher auch theoretischen Charakter. Theōrein heißt ja Schauen; theōrós ist der Beobachter bei den Olympischen Spielen. Hiermit gelangen wir zum Kern der Unzulänglichkeit der Sprache.

Es gibt eine ganze Tradition, die auf die Unzulänglichkeit der Sprache und auf ihren sie übersteigenden *sichtbaren Grund* hinweist. Vom Sophisten Gorgias sind im Hinblick auf die Unzulänglichkeit der Sprache folgende Sätze überliefert: »Wenn es aber auch erkennbar ist, das Sein, wie möchte man es wohl einem anderen darstellen? Denn was man *gesehen* hat, wie möchte man das wohl in *Worten* sagen? Oder wie könnte es wohl jenem klar werden, der es ja nur hört, nicht sieht? Denn wie das Gesicht nicht Töne erkennt, so hört auch das Gehör nicht die Farben, sondern Töne, und es redet der Redende, aber nicht in Farben noch Dingen.«³³

Platon, auf den wir mehrfach verwiesen haben, sagt im VII. Brief: »Das Wesentliche läßt sich doch in keiner Weise, wie andere Kenntnisse, in Worte fassen.«³⁴

Könnte man vielleicht behaupten, daß die Eigenart der obersten Prinzipien zum Versagen der Rede, zum Schweigen führt? Allgemein sprechen wir der Rede die Aufgabe zu, unsere Gedanken, Erfahrungen und Leidenschaften mitzuteilen. Sofern wir uns um die Mitteilung des Objektiven, des für alle Gültigen bemühen, ist Sprache *gemeinschaftsgründend*.

Mittels dessen, was durch die Rede in Erscheinung tritt, vermögen wir mit anderen übereinzustimmen oder von ihrer Meinung abzuweichen. Selbst das gegenseitige Sich-Unterscheiden ist nur möglich auf Grund des Gemeinsamen, das die Voraussetzung jeder Unterredung ist. Durch die Mitteilung, die wir an andere oder an uns selbst richten, erhält die Rede jeweils einen geschichtlichen Charakter: die anderen und wir selbst 'werden' durch unser Gespräch. Dieses unser 'Werden' erhält dabei die Bedeutung von 'uns bilden', von 'uns entfalten'. Die Rede ist als dialektischer Prozeß in ihrem Wesen ein 'Geschehen', *Geschichte des Menschen*.

Durch die Rede bemühen wir uns, zu den ersten Prinzipien zu gelangen, durch die wir die Phänomene bestimmen bzw. das Chaos der Eindrücke ordnen und unsere Welt begründen. *Die Rede ist damit weltstiftend*. Sie negieren heißt auf Geschichte, auf Gemeinschaft, auf Weltlichkeit verzichten. Nicht zufällig herrscht daher in religiösen Gemeinschaften, die in einem außergeschichtlichen und außerweltlichen Raum leben, die Regel des 'Silentium', welche nicht so sehr, wie wir meist irrtümlich interpretieren, eine Kasteiung, also eine Überwindung der menschlichen Triebe, sondern vielmehr *konsequente Ablehnung der geschichtlichen Welt darstellt*. Hierher gehört die Tradition der negativen Theologie; in der christlichen Überlieferung gründend, sagt Dionysios Areopagita in »Die Namen Gottes«, daß das Ursprüngliche, Erste, »für jede Rede unaussprechlich« sei; und weiter: »der Logos (hier im Sinne des Ursprünglichen, Göttlichen), also das Wort selbst ist es, das durch kein menschliches Wort mehr ausgedrückt werden kann.«³⁵

Aus derselben Erkenntnis entspringt für Origenes die *Schwierigkeit des Gebetes*: »Wer könnte wohl leugnen, daß für den Menschen 'das Himmlische' aufzuspüren unerreichbar ist?«³⁶

Weil wir das Himmlische, das Ursprüngliche nicht ausdrücken können, und weil das richtige Gebet die unaussprechbaren Worte beinhalten würde, deshalb kann der Mensch nicht richtig beten, »... denn was wir beten sollen nach Gebühr, das wissen wir nicht.«³⁷

Beachtenswert ist, daß sämtliche religiösen Bekenntnisse, die auf das Ursprüngliche, das Erste zurückgreifen, zum gleichen Verzicht auf die Rede gelangen. Im Hinblick auf die Schwierigkeit des Gebets sagt z. B. Origenes: um sich im Gebet an Gott zu wenden, genügt es, das Göttliche, das Erste, das Ursprüngliche, das ja nicht durch Worte erfaßt werden kann, *vor Augen zu haben*.

Auch viel später, im christlichen Mittelalter, erhält das Schweigen als Bekundung der Unzulänglichkeit der Sprache eine prinzipielle Bedeutung. Für Meister Eckhart ist das Schweigen ein ursprünglicher und seinshafter Zustand, der 'Ewigkeit', des 'Prinzipiellen' teilhaftig, dem Grunde zugehörig. Das Schweigen bildet nicht die negative Ergänzung zum Wort, es ist in Gott 'gleichzeitig' mit dem Wort Ursprung der heiligen und menschlichen Geschichte. »Got schuof alles mit dem worte, mit swigene.«³⁸ Das Schweigen ist also der Urgrund Gottes, aus ihm wird das Wort, der Sohn geboren. Im Schweigen ruht Gott, durch das Wort wirkt er, und daher ist der Sohn, als das Wort Gottes, Ursprung der *heiligen Geschichte*, ebenso wie das menschliche Wort Ursprung der *profanen, menschlichen Geschichte* ist. So wird das Wort dauernd aus dem Schweigen geboren, um wieder, sobald es gesprochen ist, dahin zurückzufallen.

Obwohl Meister Eckhart weiß, daß das Ursprüngliche unaussprechbar ist, resigniert er nicht vor der Unzulänglichkeit der Sprache, er umkreist das Geheimnis mit immer leidenschaftlicheren Versuchen. Vor der Fülle des Geschauten bemüht sich sein Wort, 'transparent' zu werden; er beschwört ein Ahnen herauf, das aus der Tiefe kommt. Diese Bemühung zielt auf eine Beziehung zwischen Ursprünglichem und Unsagbarem, d. h. zwischen Sichtbarem und Bildhaftem. Die Sprache ruht in etwas, was nicht Sprache ist, sie steht in Bezug zum ursprünglich Bildhaften, das sich durch einen semantischen, hinweisenden Charakter auszeichnet. Das Bildhafte wird schlechthin 'gesehen'; wer es nicht zu sehen vermag, dem wird es niemals zu 'beweisen', niemals zu 'erklären' sein. Das Schweigen erweist sich somit als eine Entsprechung zur ursprünglichen 'Sicht'.

Ruht also selbst die semantische Sprache, die mythische Sprache in etwas, das *vor* jedem Wort sich bekunden muß? Die Griechen nannten *symbolon* einen Gegenstand – z. B. zwei Teile eines Ringes –, durch den sich Menschen als einer Gemeinschaft von Freunden oder Verwandten zugehörig erkannten. *Symbállein* bedeutet, auf Grund von etwas Gemeinsamem einigen, verbinden. Das gemeinsam den Menschen Angehende, das Ursprüngliche verleiht nicht nur den Lauten, die die Worte bilden, einen eigenen Sinn, sondern auch Gefühlen, Handlungen und Haltungen, denn ein jedes von diesen bedeutet etwas anderes und mehr als die rein physischen oder mechanischen Elemente, aus denen es besteht: sie erhalten eine symbolische Bedeutung. So bedeuten die zwei

Teile des Ringes *etwas anderes* als das, was ihre materielle Realität ausmacht. Sie weisen auf eine Einheit, eine Zugehörigkeit und Freundschaft hin, die die physische Beschaffenheit der Teile übersteigt, und die diese nie erreichen wird noch kann.

Nicht zu vergessen ist, daß die Macht des Symbols auch auf der Stufe des animalischen Lebens am Werke ist, sofern durch die Sinne – als Werkzeuge des Lebens – den mechanischen Ursachen die dem Leben spezifische Form und Bedeutung (z. B. positive Erwartungsbedeutungen wie die Nahrung- oder Sexualbedeutung, oder negative, wie die Furcht) verliehen werden. Das Leben ist es also, was den Phänomenen der Um-Welt ihre *symbolische* Bedeutung verleiht. Während aber das sensitive Leben in festgelegten, bedeutungsvollen Symbolen verankert ist – in Symbolen und Bedeutungen, die der Gattung angeboren sind –, ist es das Spezifische des menschlichen Lebens, daß der Mensch die für ihn gültigen symbolischen Bedeutungen der Phänomene *suchen muß*. Das Ursprüngliche bekundet sich in der Notwendigkeit, daß wir uns in der Welt zu-rechtfinden müssen, und führt uns Schritt für Schritt zu Erkenntnissen, die im 'Sehen' münden.

Dies gilt vor allem auch für den Dichter und seine Sprache. Alles, was er sagt, meint, worauf er hinzeigt (der Tisch, das Brot, das Wasser, die Gestalt einer Frau), weist über die Gegenstände und über das Gesagte hinaus und hat dadurch eine symbolische Bedeutung.

Wie kann man aber durch Zeichen, durch Töne, durch Worte auf etwas hinweisen, das über das Erfahrene, das Genannte, über das Ausgesprochene hinausgeht? Was stiftet die symbolische Einheit, in der und durch die wir uns selbst und die Phänomene erkennen? Es ist immer das Ursprüngliche, das den Menschen *Angehende*, jenes Weisende, durch das alles seine Bedeutung erhält, jenes Weisende, das wir als eine im höchsten Maße konkrete Realität anerkennen müssen. Nie dürfen wir es zu etwas rein 'Gedachtem', zu einem abstrakten Gegenstand intellektueller Spekulation herabwürdigen, weil damit sein gefährlicher, ent-setzender Charakter verdeckt würde.

Noch etwas: Aristoteles unterscheidet in den ›Analytica posteriora‹ zwei Arten von Glauben (pístis): jenen, welcher durch den Beweis entsteht, und jenen, welcher allem Ursprünglichen zukommt. »Wenn wir durch das Erste und Unmittelbare die Gegenstände wissen und glauben, so wissen und glauben wir auch dieses Erste mehr als nachher das daraus Folgende, weil wir letzteres gerade durch jenes Erste glauben und wissen.«³⁹

Entsprechend einer solchen Auffassung ergibt sich für uns rationalistische Menschen die skandalöse Forderung, daß es neben der pístis, die aus dem Rationalen entspringt, eine ursprüngliche pístis des Nichtrationalen gibt, zu der ausgerechnet der Philosoph führen muß.

- 1 J. v. Uexküll, Bedeutungslehre, Leipzig 1940. Jetzt in: J. v. U., Streifzüge durch die Umwelt von Tieren und Menschen / Bedeutungslehre. Vorw. v. A. Portmann, rde. Bd. 13, Hamburg 1956, S. 106.
- 2 Ebd., S. 22.
- 3 Ebd., S. 127.
- 4 Ebd., S. 23 ff.
- 5 Ebd., S. 22.
- 6 »In einer Unzahl von Fällen beantwortet ein Organismus eine bestimmte biologisch bedeutsame (äußere) Reizsituation ohne jede vorhergehende Erfahrung, ohne Vorsicht und Irrtum, sofort in spezifischer und eindeutiger arterhaltender sinnvoller Weise... Ein von seinem dritten Lebenstage an isoliert aufgewachsener Sperling geriet bei dem Anblick einer Zwergohreule in größte Erregung und verfolgte sie unter vorsichtiger Einhaltung eines bestimmten Abstandes mit Warn- und Angriffslauten seiner Art, ganz wie freilebende Sperlinge am Tag eine entdeckte Eule verfolgen.« K. Lorenz, Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, in: Zeitschrift für Tierpsychologie, V, 1942, S. 249.
- 7 K. Lorenz, Verhaltensforschung als induktive Naturwissenschaft, Handbuch der Zoologie, Berlin 1957, S. 2.
- 8 J. v. Uexküll, Umwelt und Innenwelt der Tiere, Berlin 1909, S. 6.
- 9 Vgl. A. Portmann, Zoologie und das neue Bild des Menschen, rde. Bd. 20, Hamburg 1956, S. 29 ff.
- 10 Ebd., S. 38.
- 11 A. Gehlen, Ein Bild vom Menschen, in: Geist der Zeit, 19, 1942. Jetzt in: Gehlen, Anthropologische Forschung, rde. Bd. 138, Hamburg 1961, S. 47.
- 12 »Die innere Unstabilität des menschlichen Antriebslebens erscheint als fast grenzenlos. Es sind sehr langsam über Jahrhunderte und Jahrtausende herausexperimentierte feste und stets auch einschränkende, inhibitorische Formen wie das Recht, das Eigentum, die monogame Familie, die bestimmt verteilte Arbeit, welche unsere Antriebe und Gesinnungen heraufgedrückt, heraufgezüchtet haben auf die hohen exklusiven und selektiven Ansprüche, welche Kultur heißen dürfen. Diese Institutionen wie das Recht, die monogame Familie, das Eigentum sind selbst in keinem Sinne natürlich und sehr schnell zerstört...« Gegen Lorenz polemisierend fügt er hinzu: »Und wenn man die Stützen wegschlägt, primitivisieren wir sehr schnell. Dann gibt es nicht, wie Lorenz glaubte, einen Zerfall ursprünglich sicherer Instinkte, sondern gerade die Re-Instinktivierung, den Rückgang in die fundamentele und konstitutionelle Unsicherheit und Ausartungsbereitschaft des Antriebslebens. ... Das Chaos ist ganz im Sinne ältester Mythen vorauszusetzen und *natürlich*, der Kosmos ist götlich und *gefährdet*. Ich vertrete geradezu einen umgekehrten Standpunkt als das XVIII. Jahrhundert: es ist Zeit für einen Gegen-Rousseau, für eine Philosophie des Pessimismus und des Lebensernstes. 'Zurück zur Natur' hieß für Rousseau: die Kultur entstellt den Menschen, der Naturzustand zeigt ihn in vollendeter Naivität, Gerechtigkeit und Beseelung. Dagegen und umgekehrt scheint es uns heute, daß der Naturzustand im Menschen das Chaos ist, das Medusenhaupt, bei dessen Anblick man erstarrt.«
- A. Gehlen, Das Bild des Menschen im Lichte der modernen Anthropologie, in: Merkur, 52, 1952. Jetzt in: Gehlen, Anthropologische Forschung, rde. Bd. 138, S. 59 f.
- 13 B. Malinowsky, Geschlecht und Verdrängung in primitiven Gesellschaften, rde. Bd. 139/40, Hamburg 1962.
- 14 Ruth Benedict, Urformen der Kultur, rde. Bd. 7, Hamburg 1955.
- 15 Helmut Schelsky, Soziologie der Sexualität, rde. Bd. 2, Hamburg 1955.
- 16 Ebd., S. 12.
- 17 Ebd., S. 49.

- 18 Leonardo da Vinci, Philosophische Tagebücher, ital.-dt., hg. v. Zamboni, RK Bd. 25, Hamburg 1958, S. 40/41.
- 19 Descartes, Discours de la méthode, Leyden 1637, I, 9.
- 20 Περί γὰρ σύνθεσιν καὶ διαίρεσιν ἐστὶ τὸ ψεῦδος τε καὶ τὸ ἀληθές. τὰ μὲν οὖν ὀνόματα αὐτὰ καὶ τὰ ῥήματα ἔοικε τῷ ἄνεν συνθέσεως καὶ διαίρεσεως νοήματι, οἷον τὸ ἀνθρώπος ἢ λευκόν, ὅταν μὴ προστεθῇ τι· οὔτε γὰρ ψεῦδος οὔτε ἀληθές πω. Aristoteles, De interpr. 1; 16a 13.
- 21 Τὰ μὲν γὰρ οὐ φαμεν ἔχειν ψόφον, οἷον σπόγγον, ἔρια, τὰ δ' ἔχειν, οἷον χαλκόν καὶ ὄσα στερεὰ καὶ λεῖα, ὅτι δύναται ψοφῆσαι, τοῦτο δ' ἐστὶν αὐτοῦ μεταξὺ καὶ τῆς ἀκοῆς ἐμποιῆσαι ψόφον ἐνεργεία. γίνεται δ' ὁ κατ' ἐνεργείαν ψόφος αἰετίνος πρὸς τι καὶ ἐν τινι. Aristoteles, De anima II, 8; 419 b6.
- 22 Ebd., 420b5.
- 23 Ebd., 420b16.
- 24 Οὐ γὰρ πᾶς ἔξω ψόφος φωνή, καθάπερ εἶπομεν (ἐστὶ γὰρ καὶ τῇ γλώττῃ ψοφεῖν καὶ ὡς οἱ βήττοντες), ἀλλὰ δεῖ ἔμψοφόν τε εἶναι τὸ τύπτον καὶ μετὰ φαντασίας τινός (σημαντικὸς γὰρ δὴ τις ψόφος ἐστὶν ἢ φωνή). Ebd., 420 b29.
- 25 Platon, Kratylos, 387 a 2.
- 26 Aristoteles, Metaphysica III, 3; 1005 b 5.
- 27 Aristoteles, Analytica posteriora I, 2; 71 b 19.
- 28 Ebd., 72 a 14.
- 29 Platon, Brief 7; 341 c 5.
- 30 W. F. Otto, Sprache als Mythos, in: Vortragsreihe zur Sprache, München 1959, S. 121.
- 31 Ὁ ἄναξ, οὐ τὸ μαντεῖόν ἐστι τὸ ἐν Δελφοῖς, οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει. Heraklit fr. B 93.
- 32 Platon, Ion, 534 b 4.
- 33 Aristoteles, De Xenoph. Mel. et Gorg. c. 6; 980 a 19.
- 34 Ῥητὸν γὰρ οὐδαμῶς ἐστὶν ὡς ἄλλα μαθήματα, ἀλλ' ἐκ πολλῆς συνουσίας γιγνομένης περὶ τὸ πρᾶγμα αὐτὸ καὶ τοῦ συζῆν ἐξαίφνης, οἷον ἀπὸ πυρός πηδῆσαντος ἐξαφθὲν φῶς, ἐν τῇ ψυχῇ γενόμενον αὐτὸ ἑαυτὸ ἤδη τρέφει. Platon, Brief 7; 341 c 6.
- 35 Dionysios Areopagita, Migne P. G., III, Paris 1856, 588 B.
- 36 Origenes, Von Gebet und Ermahnung zum Martyrium, übers. v. P. Koetschau, München 1926, S. 7.
- 37 A. a. O., S. 9.
- 38 Meister Eckhart, Werke I, Leipzig 1857, S. 179.
- 39 Aristoteles, Analytica posteriora, I, 2; 72 a 30.

II Archaische, semantische Sprache

I Die Sprache der Sibylle von Cumae

Durch die vorangehenden Erörterungen zeigte sich ein Zweifaches: die rationale, beweisende, erklärende Sprache ist nicht ursprünglich: sie wurzelt in der semantischen, weisenden Sprache, die unmittelbar aus der Quelle der archaischen 'Zeichen' schöpft. Um die Struktur dieser ursprünglichen Sprache und ihre Beziehung zum 'Bild' aufzudecken, wollen wir jetzt das Wesen der *vor-philosophischen* Sprache analysieren. Erst dann soll ihr die rationale Sprache gegenübergesetzt werden.

Bis jetzt ist die Art des Zusammenhanges zwischen den letzten Gründen, den Axiomen und den 'Bildern' noch nicht geklärt. Auf dem Gebiet des rein animalischen Verhaltens können die 'weisenden Gründe' ebenso Bilder wie Töne, Gerüche, Geschmäcke – also beliebige Sinneserscheinungen – sein. Die Frage lautet also: treten auf der Ebene der semantischen Sprache die visuellen Zeichen besonders evident in den Vordergrund? Um die Struktur der semantischen, axiomatischen Sprache unter diesem Gesichtspunkt zu untersuchen, greifen wir abermals auf Zeugnisse der Dichtung, nämlich auf die Interpretation zweier verschiedener Texte zurück. Dabei stellt sich zuerst die Frage, wo wir in einer vor-philosophischen Sprache Beispiele einer, in dem von uns gebrauchten Sinne, archaischen Ausdrucksweise finden können; und es ist die Kontinuität nachzuweisen, die zwischen vor-philosophischer und philosophischer Einsicht in die Eigenart der archaischen Rede besteht, um wiederum die nähere Bedeutung ihrer von uns behaupteten 'bildhaften' Grundstruktur aufzudecken.

Wir sagten, daß die rationale Sprache in einer vor-rationalen, archaischen Sprache gründet, bei der das 'bildhafte' Element und somit das 'Sehen' eine wesentliche Rolle spielt. Daraus ergibt sich, daß eine solche Sprache aus ganz prinzipiellen und nicht aus 'literarischen' Gründen sich der Metapher bedienen muß, als einer Übertragung von Ausdrücken, die dem Gebiet der Sinne und vor allem dem des 'Sehens' entnommen sind.

Unsere Frage war: Welche Beziehung besteht zwischen semantischer Sprache und Bild, und wie wird die semantische Sprache auch in ihrem vor-philosophischen Gehalt vom Bildlichen bestimmt?

Um die Struktur dieser Sprache auf dem vorphilosophischen Gebiet zu untersuchen, greifen wir erst auf die im VI. Buch der Vergilschen ›Aeneis‹ geschilderte Episode zurück, in der Aeneas die Sibylle von Cumae befragt.¹ Wir haben hier ein konkretes Beispiel für eine archaische, weisende, seherische Rede. Sie ist von einem Dichter entworfen, der

ganz in der antiken religiösen Tradition wurzelt; Vergil deutet diese Rede bewußt als Ausdruck der unmittelbaren Macht des Göttlichen, des Transzendenten.

Aeneas begegnet der Sibylle von Cumae, als er nach der Zerstörung Troias am Ende einer langen Irrfahrt zum erstenmal das verheißene Land Italien betritt. Diese Begegnung schließt die erste Hälfte des Epos: sie soll Aeneas endgültig Klarheit über das künftige Schicksal seines Volkes verschaffen. Die folgenden sechs Bücher des Epos spielen in Latium, wo Aeneas die ihm gegebene Verheißung im Kampf durchsetzen muß. Seine Ankunft in Italien bringt eine für das Land schicksalhafte Wendung mit sich: den Beginn der römischen Geschichte. Es ist nun sehr aufschlußreich für unsere Interpretation, wo nach der Auffassung Vergils diese Geschichte ihre ursprünglichen Ansätze hat. Wir modernen Menschen würden annehmen, daß sie einer sich bis ins Unendliche zu verfolgenden Verkettung von Ereignissen entsprungen ist, die von der Fähigkeit oder Unfähigkeit einzelner entschieden wurden. Polybios etwa spricht, gemäß seiner zyklischen Auffassung der Geschichte, von einem Reich, das die schicksalhaften Etappen der Entstehung, der Blüte und des Untergangs durchlaufen muß. Für Vergil dagegen wurzelt die römische Geschichte in der Prophetie, im Mythos, im Sakralen. Damit bekundet er ihre Entstehung im Objektiven, im Ewigen.

Zunächst wird der sakrale Ort beschrieben: die Grotte der Sibylle.² Sie ist in den Berg von Cumae eingehauen, nahe der Stelle, wo Aeneas seinen Gefährten Misenus begraben hat, ehe er in die Unterwelt hinabstieg.³ Über der Grotte ragt der große Apollontempel, von dem die Sage erzählt, Dädalus habe dort seine Flügel als Gabe für den Gott aufgehängt. Ein geweihter Ort, der von alters her sakrale Tradition besaß. Das alles ist gegenwärtig zu halten, will man den ehrfurchtsvollen Ton verstehen, in dem Vergil von dem Ort spricht:

»Riesengewölb, durchs Herz euböischer Berge gegraben,
Hundert Mündungen führen hinein, aus hunderten Pforten
Rauscht es und raunt verhundertfacht: Antwort der Sibylle.«⁴

Die Begegnung mit der Sibylle gehört der Traumwelt an. Der Troianer Helenus hatte Aeneas die Befragung der Sibylle angeraten.⁵ Sie hatte schon dessen Vater Anchises in einer Traumerscheinung den Abstieg in die Unterwelt vorausgesagt⁶: von dort aus wird Anchises seinem Sohn in einer Art Heldenzug die Entstehung des künftigen Geschlechts der Römer zeigen. Es sei hier angemerkt, daß bis zu Platons Zeit nur eine Sibylle erwähnt wird, während seit Aristoteles mehrere auftauchen und immer mehr Orte in Kleinasien, in Griechenland und schließlich auch in Süditalien Anspruch auf Sibyllen-Orakel erheben. Die erste Schilderung der Sibylle stammt von Heraklit: »Die Sibylle, die mit rasendem Munde Ungelachtes und Ungeschminktes und Ungesalbtes redet, reicht mit ihrer Stimme durch tausend Jahre; denn der Gott treibt sie.«⁷

In unserem Text folgt nun die Epiphanie des Apollon, der sich der Sibylle bemächtigt:

»Da man der Schwelle genah, so ruft die Priesterin: 'Jetzt, jetzt
Fordert den Spruch: der Gott, der Gott ist's!' –
Unter der Pforte ruft sie's und allmiteins verfärbt und wandelt ihr Antlitz,

Sträubt das geflochtene Haar sich wild; bang röchelt die Kehle,
Dehnt die beklommene Brust der Wahnsinn: größer erscheint sie,
Und unirdisch dünkt ihr Wort: vom Atem des nahen Gottes umwittert.«⁸

Norden übersetzt – im Unterschied zu R. A. Schröder – den ersten Vers: »*Ventum erat ad limen*« mit: »Sie standen auf der Schwelle vor der Pforte.«⁹ Die Übersetzung wirkt verdeckend, denn der Akzent wird im lateinischen Text wesentlich auf 'limes', die Schwelle gesetzt; von einer 'Pforte' ist hier nicht die Rede. 'Limes' bedeutet die unsichtbare, unfassbare und unmeßbare Trennungslinie zwischen sakralem und profanem Raum; die 'Schwelle' ist hier Zu- und Übergang zum 'locus religiosus', sie bezeichnet das Verlassen des profanen Bereichs und die Zuwendung zum sakralen Raum. Deshalb kann sie nicht nur durch einen konkret identifizierbaren Ort (wie 'Pforte') gekennzeichnet werden. Der konkret ausgedehnte Raum weist wohl auf eine quantitative Kontinuität zwischen dem 'Außen' und dem, was sich innerhalb des sakralen Ortes abspielt. Qualitativ vollzieht sich aber an der Schwelle des sakralen Ortes eine radikale Wandlung. 'Schwelle' ist hier die Grenze, wo die metabolé, der Umschlag, das augenblickliche Einbrechen des Sakralen, Unhistorischen, Schicksalhaften gegenüber dem Profanen, Historischen, Individuellen geschieht. Vergil geht es mit dem Ausdruck 'limes' um die unsichtbare Trennung zwischen dem Alltäglichen, Rationalen und dem A-rationalen, Ursprünglichen.

Die Sibylle gerät in Ekstase, die sich mit dem Ausbrechen der 'rabies', der Mania meldet. In diesem außermenschlichen Zustand ist sie nicht mehr sie selbst, nicht mehr 'Individuum'; sie wird schlechthin Organ des Göttlichen, Verkünderin des Objektiven, des Ursprünglichen. Dort, wo das Verkünden in der zeitlosen Gegenwart eines allumfassenden Augenblickes wurzelt, spielt sich das 'Gesehene' nicht im Nacheinander der Zeit ab, gibt es auch keinen Raum für einzelne Subjekte, die von sich aus Gründe aufdecken und eine geschichtliche Welt, als eigenes 'begründetes' Werk, aufbauen könnten. Deswegen ist Mania, 'rabies', auch kein krankhafter, verwirrter Geisteszustand, sondern ein a-logisches Einsehen, bezeichnend für den Zugang zum Ursprünglichen; sie ist eigentlich im höchsten Maße Klarheit, was ja der Mythos bestätigt, der Apollon als Gott des Wahnsinns und der Ordnung auftreten läßt. Dieser Mythos ist noch am Ausgang der Renaissance lebendig.¹⁰

Der Epiphanie Apollons folgt das Gebet des Aeneas.¹¹ Die Sibylle selbst mahnt die Trojaner zum Gebet. Der Gott offenbart sich nur dem, der sich ihm zuwendet. Schon im Gebet des Aeneas verknüpft sich die trojanische Vergangenheit mit Gegenwart und Zukunft. Der Held fleht um ein mündliches Orakel, denn meistens hinterläßt die Sibylle ihre Wahrsagungen nur auf Palmenblättern; sie ordnet sie und läßt sie in der Höhle liegen. Wenn aber ein Windstoß die Blätter aufwühlt, geht ihre Aussage verloren.¹²

Diese Beziehung zwischen Mania und Mantik weist eine lange Tradition auf. Platon hebt die Mantik von der Vogelschaukunst ab: »Wie die Mantik vollkommener ist und mehr geschätzt wird als die Vogelschaukunst . . ., so bezeugen die Alten, die Mania sei wertvoller als Besonnenheit, da die eine von Gott kommt, die andere aber von den

Menschen.«¹⁸ Die Sibylle wird Werkzeug und Dienerin des Gottes und ist erst dann imstande zu prophezeien, wenn sie sich ihm völlig ergeben hat.

Nun spricht die Sibylle das Orakel aus:

»Oh, der nun endlich entrann des Meers unsäglicher Fährnis,
Ärgeres harrt in Hesperien dein. Zwar kommen die Troer
ins lavinische Land: der Sorg entlaste den Busen.
Doch sie verwünschen in Bälde die Kunft: Krieg, Krieg und Entsetzen
sag ich voraus: ich seh voll Blut und Leichen den Tiber.
Weder Achaeergezelt noch Xantus oder Simois
werden dir mangeln: in Latium harrt ein andrer Achilles,
Sohn einer Göttin auch er. Auch hier bleibt Juno den Teucrern
grausam nah: kein Ort, kein Volk italienischer Marken,
denen du nicht als Bittender nahst in Sorgen und Notdurft.
Wiederum wird ein Weib das Unheil wecken, die Fremde,
Troias Raub und Troias Gast.
Du weich nimmer der Not, nein, tritt ihr tapfrer entgegen,
als es dein Glück dir gönnt. Den Weg zur Rettung, den ersten,
öffnet Dir, dort, wo Du's nimmer gedacht, die Stadt der Achaeer.«¹⁴

Die einführenden ersten Verse (83–86) weisen keinen logischen Zusammenhang auf. Die Aussagen wirken in sich gegensätzlich. Ein Hoffnungsschimmer wird sogleich durch die Drohung nahenden Verhängnisses zunichte gemacht. Aeneas ist gewaltigen Gefahren entkommen (*»o tandem magnis pelagi defuncte periclis«* – »Oh, der nun endlich entrann des Meeres unsäglicher Fährnis«)¹⁵, doch erwartet ihn immer neues Leid (*»sed terrae graviora manent«*).¹⁶ Der Ort dieser Gefahren wird genauer bezeichnet (*»In regna Lavini Dardanidae venient«* – »Zwar kommen die Troer ins lavinische Land«).¹⁷ Obwohl die drohende Gefahr Aeneas nicht beängstigen soll (*»mitte hanc de pectore curam«* – »Der Sorge entlaste den Busen«)¹⁸, verneint schon die nächste hinzukommende Aussage die vorangegangene (*»sed et non venisse volent«* – »doch sie verwünschen in Bälde die Kunft«)¹⁹. Alle diese Sätze treten plötzlich, unvorbereitet, unverbunden auf. Analysiert man sie 'rational', so scheinen sie sich in ihrer Gegensätzlichkeit zum Teil wieder aufzuheben. Man könnte einwenden: diese Widersprüche seien nicht von wesentlicher Bedeutung, denn die Geschichte Roms würde im Laufe der Zeit alle Aussagen und Hinweise 'logisch' aufklären. Damit übersähen wir aber das Wesen der Prophetie. Erstens: sie liefert niemals 'Erklärungen' über das Vorausgesehene; sie kündigt es schlechthin an. Zweitens: Erklärungen und Begründungen des Vorausgesagten werden erst später von der Geschichte geboten, denn erst in ihr soll das, was in der Prophetie gleichzeitig und *unerklärt da ist*, begründet und zu einem zeitlichen und rationalen Nacheinander geordnet werden. Mit anderen Worten: in der Prophezeiung verschwindet die Zeit, die Abfolge, alles Prozeßartige wird aufgehoben, um allein die Dimension des Gegenwärtigen, des 'Gesehenen', des Gleichzeitigen in Raum und Zeit zuzulassen.

Im zweiten Teil der Prophetie (86–94) erscheinen die Aussagen noch unvermittelter; Ereignisse werden unmittelbar *'gesehen'*, sie stellen sich abrupt ins Licht (*»Bella, horrida bella, . . . cernor«*²⁰). Anstelle jeder logischen Induktion oder Deduktion, die die Ereignisse verknüpfen könnten, herrscht die *'Sicht'*, das reine Sehen. In diesem Teil der Prophezeiung kommt ein weiteres wesentliches Element zum Vorschein: die Aufhebung der Zeit in der für die Rede der Sibylle typischen Überblendung von Vergangenheit und Zukunft. Vergil sagt: *»Non Simois tibi, nec Xantus . . . defuerint«* – »Simois und Xantus werden dir nicht fehlen.«²¹ Dies bedeutet, daß die troianische Vergangenheit und die Zukunft in Latium tatsächlich in der Gegenwart der Offenbarung – durch eine unerklärbare Aufhebung der Zeit – miteinander verschmolzen werden. Für uns Menschen, die wir in der Geschichte leben, ist allerdings das, was sich in der Überblendung zweier Wirklichkeiten (Vergangenheit und Zukunft) zeigt, erst später durch die Zeit erklärbar und verständlich. Die Namen Simois und Xantus bezeichnen plötzlich nicht mehr nur zwei troianische Flüsse, sondern weisen zugleich auf die italischen Numicus und Tiber; ebenfalls deutet der Name *'Achill'* zugleich auf den lateinischen Heroen Turnus voraus, und der Ausdruck *'coniunx hospita'* weist sowohl auf Helena wie auch auf Lavinia, die spätere Gemahlin des Aeneas.

Die letzten Verse enthüllen den weisenden Charakter als das wesenbestimmende Merkmal der prophetischen Sprache. Ein Befehl wird gegeben, ein Auftrag erteilt. An die Stelle der logisch erklärenden Zusammenhänge – die dem Ursprünglichen nicht gemäß sind – tritt nicht nur das Bild, die Vision, sondern auch die Weisung. Diese Verbindung erklärt den in der Antike so engen Zusammenhang zwischen Prophetie, semantischer Rede und Traum.

Um die Eigenart der von der Sibylle geschauten Ereignisse weiter zu veranschaulichen, wollen wir unser Problem unter dem Aspekt der Möglichkeit und der Notwendigkeit betrachten. Möglichkeiten treten nur innerhalb der Welt des menschlichen, profanen Geschehens auf, sofern die Ereignisse sich noch-nicht, nicht-mehr oder jetzt verwirklichen, wobei das menschlich-zeitliche *'Jetzt'* dadurch sich auszeichnet, daß es sofort ins Nicht-mehr, ins *'Im-perfectum'* umschlägt. Daher besteht in der Sphäre der Geschichte die Notwendigkeit, die Gegenwart stets neu zu gestalten, damit das Erreichte nicht in die Vergangenheit (*'Im-perfectum'*) als das Unvollendete zurückfällt; Vergangenheit lebt nur in der Sicht der Gegenwart. Das *'gesehene'* Geschehen nun, auf das sich die Aussagen der Sibylle beziehen, hat keinen historischen Charakter, da die geschauten Ereignisse keine *'Möglichkeit'*, sondern nur *'Notwendigkeit'* enthalten. Sie stehen in Beziehung zu einer Gegenwart, die nicht vergänglich ist und daher keinerlei Möglichkeit aufweisen kann; sie ist abgeschlossene Wirklichkeit.

Die semantische Sprache der Sibylle ist mit Metaphern, mit Bildern durchwoben, die auffallend immer dann auftreten, wenn die Prophetin die Bedeutung von etwas unmittelbar Gesehenem verständlich machen will. Die Metapher ersetzt die rationale Erhellung. Sie ermöglicht die unmittelbare Beziehung zwischen dem Entferntesten. Die Einheit, die Synthesis zwischen den verschiedenen *Bildern* entsteht *'assoziativ'*, in einer

plötzlichen Einsicht von Ähnlichkeiten. Diese Einsicht entspricht der Fähigkeit, die die Griechen 'noûs', die Lateiner 'ingenium' nannten. Das rationale Schließen unterscheidet sich von jener unmittelbaren Einsicht dadurch, daß es, um zum Wissen zu gelangen, ein Vorgegebenes als Prinzip nimmt. Die Sprache der Sibylle hingegen, bei der es sich nie um ein Schließen und Beweisen, sondern stets um ein unmittelbares 'Zeigen' handelt, führt zu einer Erkenntnis ohne Rückgriff auf vorgegebene Prämissen. Als einzige Prämisse ist die absolute Macht des Gottes zu nennen, wodurch jegliche Äußerung der Prophetin Wort Gottes ist: die Sprache weist hier in sich keinen Vor-gang, sondern schlechthin Still-stand auf.

Selbst der anthropomorphe Raum wird durch die Aussagen der Sibylle ent-grenzt: in ihren Worten sind die Orte der griechischen gleichzeitig jene der römischen Welt, und doch bleiben sie getrennt – was vom rationalen Standpunkt aus widersinnig erscheint. Die Entgrenzung des Raumes vollzieht sich parallel zur Aufhebung der Zeitordnung. Durch die Vergegenwärtigung der *Vision* kommt das Fließen der Zeit zum Stillstand. So entsteht jene Simultaneität, die das Wesen der sakralen Zeit ausmacht.

Die Sibylle besitzt keine eigene Individualität, sie ist nur Organ für die Offenbarung ihres Prinzips. In ihrer Abhängigkeit vom Gott öffnet sie sich unter Schmerzen dem Diktat. Sie leugnet ihre Individualität in der orgiastischen Erfahrung, die das Symbol und daher die Wirklichkeit der Vereinigung des Menschlichen mit dem Göttlichen darstellt.

Wir sind nun in der Lage, die Fragen zu beantworten, die wir uns vor der Interpretation des Vergil-Textes gestellt haben. Dieweisende vorphilosophische Sprache ist mit Bildern durchsetzt, die Zusammenhänge ergeben sich nicht rational, kausal, sondern zeigen sich in metaphorischen, bildlichen Einsichten. Hier finden sich statische Gestalten ohne Erklärungen nebeneinander, Gestalten und Beziehungen, die von einem rationalen Standpunkt aus sogar widerspruchsvoll erscheinen.

Endlich sprengt die semantische Sprache die Ordnung des Raumes und der Zeit; die Beziehungen zwischen den verschiedenen, einander am fernsten liegenden Momenten werden nicht rational, sondern durch Metaphern entdeckt und hergestellt.

2 Die Voraussetzung der *Kassandra-Tragödie*

Es gilt nun, wiederum anhand eines Textes die absolute Trennung der weisenden – bemerkenswerterweise immer mit dem Phänomen des Sehens verbundenen – von der beweisenden Sprache zu zeigen und dadurch zu erhärten, daß es zwischen diesen beiden Arten der Rede keinen Übergang gibt. Diese Einsicht bildet – wie wir zu beweisen hoffen – das theoretische Zentrum der *Kassandra-Tragödie*²² im ›Agamemnon‹ des Aischylos. Wieder kommt auf einer dichterischen, nicht philosophischen Ebene eine Einsicht zur Sprache, die in der abendländischen Tradition große Bedeutung besitzt. Die Tragödie der *Kassandra* beruht darauf, daß die Seherin durch eine *rationale* List versucht, den Menschen die archaische, seherische Einsicht zu vermitteln, und daß sie am

eigenen Schicksal die Unmöglichkeit, ja die Widersprüchlichkeit eines solchen Unternehmens erfährt und daran zugrunde geht. Zwischen weisender, archaischer und beweisender Ebene gibt es keine Kontinuität.

Das Beispiel enthüllt den Gegensatz zwischen dem rationalen Verhalten des ständig um Erklärung bemühten Menschen (vom Chor symbolisiert) und dem unrationalen, archaischen Verhalten des Sehenden (durch Cassandra verwirklicht). Der Text weist in unzweideutiger Weise auf die Unvereinbarkeit der zwei Ebenen hin. Wesentlich ist weiterhin an der Cassandra-Szene, daß Aischylos im gleichen Maße, wie er Cassandra von der Ebene des Prophetischen, des bildhaft Weisenden, zu der ihres menschlichen Schicksals herabsinken läßt, auch ihre Sprache ändert: an die Stelle der semantischen Rede tritt die rationale; damit wird auch erst Verständigung zwischen dem Chor und Cassandra möglich, aber dann muß Cassandra als Prophetin, als 'Seherin' sterben. Das Schicksal Kassandras ist der Gang vom Unsterblichen zum Sterblichen, vom Göttlichen (vom Gottbesessensein) zum Menschlichen, vom Seherischen zum Erklärenden.

Die Cassandra-Episode bildet innerhalb des ›Agamemnon‹ eine Tragödie für sich; sie weist auf theoretisch sehr bedeutsame Grundphänomene hin. Diese Beurteilung trennt uns von den Thesen, die K. Reinhardt über die Bestimmung dieser Episode aufgestellt hat. Er spricht der Cassandra-Episode drei rein formale Aufgaben zu: sie soll die Tragödie des Agamemnon mit der Vorgeschichte des Atridenhauses in Verbindung setzen, die Nachtseite auf dem Weg Agamemnons enthüllen und schließlich dieser vordergründigen Gestalt das seherische, hintergründige Wesen der Prophetin Apollons entgegensetzen.²³ Wir wollen zu zeigen versuchen, daß die Cassandra-Szene eine viel wesentlichere Problematik aufweist.

Die Cassandra-Szene ist in den folgenden Handlungszusammenhang eingebettet: der zehnjährige Kampf ist beendet und Troia vernichtet; Cassandra – die Tochter des Priamos – fiel als Beute in die Hände des Agamemnon, der sie mit sich führt in das Königshaus der Atriden. Dort in Mykene geht er selbst seinem Tode entgegen. Das Schicksal der Cassandra ist daher mit dem Schicksal des Agamemnon untrennbar verwoben.

Die Tragödie ›Agamemnon‹ beginnt mit der Klage über die traumlosen Nächte des Wächters, der Jahr um Jahr auf Nachricht von der Zerstörung Troias hofft. Vom flachen Dach des mykenischen Königshauses späht er aus nach dem Siegeszeichen. Die Unsicherheit, ob das Unternehmen gelingt, ebenso wie die Trostlosigkeit der räumlichen und zeitlichen Entfernungen spiegeln sich wider in seinen Worten. Diese Verse schaffen einleitend die unheimliche Atmosphäre:

»Und wenn ich nachtdurchschauert, taubeträuft hier hüt
Ein Lager, dem sich Träume nie besuchend nahn,
Mein Lager, – Furcht statt Schlummers ja steht neben mir,
Daß nie ganz fest die Lider zusammengehen zum Schlaf –
. . . , bestöhn ich dieses Hauses Unglückslos,
Wo nicht wie vordem gute Zucht das Steuer führt.«²⁴

Das plötzliche in der nächtlichen Dunkelheit auflodernde Feuer, das erwartete Signal, führt den Chor auf die Bühne. Der heraneilende Bote schildert das Schicksal der Kämpfer im Wechsel der Jahreszeiten. Das ist der leidensschwere Hintergrund, vor dem sich Kassandras Tragödie als Episode abspielt.

»Das Lager lag ja vor der Feinde Mauern dort.
Vom Himmel her und aus der Erde Wiesengrund
Durchnässte Regen, Tau uns, ständiger Verderb
der Kleidung, deren Stoff voll Ungeziefer saß.
Hüb man vom Winter gar, dem Vogelmörder, an,
Wie ihn gebracht, ertragbar kaum, des Ida Schnee;
Von Hitze, wenn das Meer im mittäglichen Schlaf
Ganz wellenlos und ohne Wind schlummernd verfiel,
Was soll das Klagen noch? . . .«²⁵

Es erscheint Klytaimnestra: durch ihr Benehmen mehren sich plötzlich die Anzeichen des nahenden Unheils. Agamemnon, der als Sieger angekommen ist, befürchtet, durch den Prunk des Empfangs den Neid der Götter zu erwecken; die Unterwürfigkeit der Klytaimnestra wirkt auf ihn wie eine barbarische Geste, die mit der griechischen Würde des Menschen nicht im Einklang steht; etwas Unheimliches glimmt auf und durchbricht den äußeren Schein des Festes.

»Auch sonst sollst nicht, . . .
. . . nach Barbarenfürsten-Art
Zur Erd gebeugt, voll Schreins den Mund auf tun vor mir,
Noch mache, Decken breitend, mir neidvolle Bahn
Zurecht! Nur Göttern ja ziemt solcher Ehre Zoll;
Auf buntgewirkter Schönheit, wenn man sterblich ist,
Zu schreiten – mir wär's niemals möglich ohne Furcht.«²⁶

Kassandra tritt auf die Bühne. Die Vorgeschichte ihrer persönlichen Tragödie ist bekannt: sie wurde von Apollon zur Geliebten erwählt und hatte versprochen, sich ihm hinzugeben, wenn sie von ihm als Gegengeschenk die Fähigkeit der Prophetie erhalten würde. Als sie dieses Geschenk von Apollon bekommen hat, verweigert sie sich dem Gott, der sie daraufhin in doppelter Weise bestraft: er beraubt sie des Augenlichtes und bewirkt, daß künftig niemand ihren Prophezeiungen Glauben schenken und ihre Ansprüche verstehen wird.

Wir wollen hier an der Cassandra-Tragödie untersuchen, wie Aischylos die weisende Sprache eines Menschen bestimmt, der vom Gott besessen ist. Uns interessiert, ob wir vielleicht in der vom Dichter dargestellten dialektischen Beziehung zwischen dem Chor bzw. dem Chorführer und Cassandra einen ersten Aufschluß über die Beziehungen zwischen rationaler und weisender Sprache erhalten.

Die eigentliche Cassandra-Tragödie setzt rein formal mit dem Vers 1072 ein, wo die Seherin zum erstenmal als Handelnde, d. h. als Sprechende auftritt. Sie ist aber schon vorher schweigend auf der Bühne anwesend, und man muß den Beginn ihrer

Tragödie mit dem Vers 1035 ansetzen; denn gerade ihr anfängliches Schweigen ist von wesentlicher Bedeutung für das Verständnis ihres ganzen Verhaltens. Abgeschlossen wird ihre Tragödie mit dem Vers 1330; dort spricht sie ihre letzten Sätze. Diese Worte fallen allerdings nicht mit ihrem Tod zusammen. Nachdem Cassandra ihre Priesterbinde von sich geworfen, d. h. ihre sakrale Gestalt abgelegt hat, eilt sie in das Haus, des eigenen Todes gewiß; Aischylos übergeht ihn und zeigt sie dann bereits als Tote.²⁷

Wir beabsichtigen nicht, die ganze Cassandra-Tragödie (also Vers 1072 bis 1330 des »Agamemnon«) zu interpretieren, sondern wollen nur anhand des ersten Hauptabschnitts (von 1072 bis 1135) einige Wesenszüge der Cassandra, ihre Art zu reden und ihr Verhalten zum Chor hervorheben, um dort das Verhältnis von Weisendem zum Beweisenden zu exemplifizieren. Dieser erste Hauptabschnitt (1072–1135) hat sein Schwergewicht in der »seherischen« Fähigkeit Kassandras, in ihrer ekstatischen Haltung, die für die rationale Welt des Menschen als rationale Blindheit gilt. Dieser Wesenszug Kassandras tritt, obwohl er auch in den anderen Abschnitten offensichtlich wird, hier besonders in den Vordergrund, so daß es dem Chor – dem Vertreter der rationalen, menschlichen, historischen Einstellung – in keiner Weise gelingt, mit ihr in ein Gespräch zu kommen. Im zweiten Hauptteil der Cassandra-Tragödie (1136–1215), den wir nicht interpretieren, wandelt sich das Verhalten Kassandras gegenüber dem Chor; es kommt zu Ansätzen eines Gesprächs, weil die Seherin als troianische Königstochter auf ihre Geschichtlichkeit und dadurch auf die Erklärbarkeit ihrer Situation eingeht. Ihre Erzählung beginnt sie mit ihrer Jugend in Troia, geht zur Helena-Tragödie, zur Zerstörung der eigenen Stadt über, bis sie schließlich über ihre Beziehung zu Apollon Auskunft gibt. Also erst mit der »Erklärung« ihrer Geschichtlichkeit und ihrer Beziehung zum Gott beginnt ihre Gestalt rational und geschichtlich verständlich zu werden; erst hier kann man zur äußerlichen »Begründung« ihrer Tragödie gelangen. Im dritten Hauptabschnitt (1215–1330) vollzieht sich dann ihr menschliches Schicksal.²⁸

Wie schon erwähnt, entspringt die Tragödie Kassandras ihrem Verhältnis zu Apollon. Es gilt, die These, der Gott liebe seine Prophetin, in ihrem tieferen Sinn zu verstehen. Die Vereinigung mit dem Gott stellt immer die höchste sakrale Weihe für die jeweiligen Prophetinnen des Apollon dar. Ein Beleg dafür ist z. B. folgende Anmerkung, die Origenes in seiner apologetischen Schrift »Contra Celsum« gibt: »Man erzählt von der Pythia . . ., während sie, die Seherin des Apollon, an der Öffnung der kastalischen Quelle sitze, empfangen sie sein Pneuma durch ihren weiblichen Schoß; davon erfüllt, künde sie die . . . feierlichen und göttlichen Orakel.«²⁹ In diesem Sinn wurde die erythräische Sibylle »Frau und rechtmäßige Gattin Apollons«³⁰ genannt.

Das Auftreten Kassandras auf der Bühne bildet den eigentlichen Beginn der Tragödie. Sie steht zunächst teilnahmslos da, wie ein Fremdkörper, so daß selbst Klytaimnestra die Gefangene nicht wahrzunehmen scheint. Daß sie eine Gefangene ist, erfahren wir erst durch die Anweisung des Königs, sie in den Palast zu bringen. Cassandra tritt also unter dem Zeichen des Schweigens auf; sie überhört alles; nimmt von ihrer Umgebung keine Notiz. Ihr Verhalten ist so auffallend, daß sich sowohl die Königin als

auch der Chor – wenn auch in ganz verschiedener Weise – um eine Erklärung bemüht. Der Chor deutet dieses Verhalten als tierische Verstortheit³¹, während Klytāimnestra in dem Schweigen Boshaftigkeit und Wahnsinn zu erkennen glaubt.³²

Der Raum, in dem Kassandra sich befindet, ist offensichtlich ein ganz anderer als der des Chores. Sein Raum ist der Schauplatz der Bühne – also der Rahmen des 'Sichtbaren', des *kósmos ópseōs*, der Inszenierung, würden wir heute sagen – und gerade dieser Raum wird am Anfang von Kassandra *nicht* wahrgenommen. Ihr Raum ist dagegen der göttliche, ihre Isoliertheit entstammt der göttlichen Sphäre, deren Wesensart das Unsichtbare, das Unantastbare und Unhörbare sind. So entsteht jene Trennung, die in gewisser Hinsicht die Voraussetzung für ihr Verhalten liefert. Dadurch wird ihr räumlicher und zeitlicher Abstand auch für uns wahrnehmbar, so daß es nicht verwunderlich erscheint, wenn dann die Bemühungen der Außenstehenden und der sie Umgebenden – der historischen, rationalen Welt –, mit ihr in Verbindung zu treten, zum Scheitern verurteilt sind.

Bis zu dieser Stelle ist das Schicksal Kassandras ein Drama, das sich – absurderweise, würden wir sagen – zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren abspielt. Wenn Sprache Kommunikation bedeutet, so beweist die Tatsache, daß weder die Worte der Klytāimnestra noch die des Chors Kassandra erreichen, daß sie in ihrer Eigenwelt – von der wir bisher nichts Näheres wissen – völlig isoliert steht. Ihr Schweigen kann nicht einfach als ein 'Nichts-mitzuteilen-haben' gedeutet werden; es ist vielmehr Ausdruck der Befangenheit in einer anderen Welt und Ordnung. Innerhalb einer religiösen Vertiefung löst sich der Mensch aus den dialogischen Bindungen zu seiner Umwelt, so daß sich die Beziehung zu anderen Menschen, d. h. überhaupt zum geschichtlichen Bereich erübrigt. Jedes mitteilende Wort erweist sich als sinnlos, wenn alles in der Ekstasis, in der Enthobenheit einer inneren Schau, gegenwärtig ist. Das Schweigen hebt dann das Walten der Geschichtlichkeit auf.

3 *Das Visionäre, Bildhafte der semantischen Sprache*

Die eigentlich dramatische Darstellung dieser episodischen Tragödie beginnt erst mit der beinahe unmenschlichen, tierischen Schmerzensklage Kassandras:

Kassandra: O oh, o weh, o weh, ach!

Apollon, Apollon!

Chorführer: Was rufst du so dein Oh und Ach um Loxias?

Nichts hat ein Gott wie er mit Jammernden zu tun.

Kassandra: O oh, o weh, o weh, ach!

Apollon, Apollon!

Chorführer: Von neuem mit entweihndem Laut ruft sie den Gott,

Dem nicht gebührt, bei Klagerufen nah zu sein.

(Kassandra steigt vom Wagen, mit dem Blick auf die Steinsäule des Apollon)

- Kassandra: Apollon, o Heilgott,
Wegführer, Unheilgott für mich:
In Unheil warfst du mich ja ganz zum zweitenmal!
- Chorführer: Verkünden will sie, scheint es, ihre eigene Not.
Bleibt doch das Göttliche auch in der Sklaven Brust.
- Kassandra: Apollon, o Heilgott,
Wegführer, Unheilgott für mich:
Ach, wohin führst du mich: in was für ein Haus?
- Chorführer: Das der Atreiden; ward dir das noch nicht bewußt,
so sage ich dir's; und das ist, glaub mir, kein Trug.³³

Wer ist Cassandra? Homer erwähnt sie in der Ilias als die troianische Königstochter, geht aber auf ihre schicksalhafte Sehergabe nicht ein.³⁴ Pindar bezeichnet sie als eine Prophetin.³⁵ Faktisch bringt von den uns überlieferten Texten erst der ›Agamemnon‹ die umfassende Ausdeutung der Cassandra-Gestalt; der Schwerpunkt ihrer ›äußerlichen‹ Tragödie liegt auf dem Mythos von Apollon und seiner mantischen Geliebten. Geht es aber Aischylos nur um diesen Stoff oder um eine tiefer liegende Tragödie, die auf ein Urphänomen des menschlichen Daseins hinweist?

Ein kurzer Überblick über den von uns zu interpretierenden ersten Hauptabschnitt (1072–1135) der Cassandra-Tragödie: Im ersten Teil (1072–1089) dieses Hauptabschnitts liegt der Schwerpunkt auf dem manischen Zustand Kassandras und auf ihrer Klage darüber. Sie leidet unter ihrer ekstatischen Beziehung zu Apollon. Es geht also zunächst um ihren pathetischen Zustand. Im zweiten Teil (1090–1099) kommt ihre Sehergabe zu Wort. Sie richtet sich zunächst auf die *Vergangenheit* des Atridenhauses. Man könnte einwenden – und der Chor spricht es aus –, daß dafür keine seherische Gabe notwendig sei, da in Mykene die Tragödie des Königshauses allen bekannt ist.³⁶ Da aber Cassandra, eine Barbarin, aus der Fremde hierher verschleppt wurde, ist anzunehmen, daß ihr von diesem Schicksal nichts bekannt sein konnte. Erst im dritten Teil (1099–1135) richtet Cassandra ihren seherischen Blick auf die nächste Zukunft: auf die bevorstehende Ermordung Agamemnons.

Im ganzen ersten Hauptabschnitt (1072–1135) ihrer eigenen Tragödie tritt Cassandra vor allem deshalb in Erscheinung, um ihre *seherische* Gabe anzuwenden, genauer: um auf die umfassendere Tragödie hinzuweisen, die sich zwischen Agamemnon und Klytāimnestra abspielt und den Fluch des Atridenhauses verwirklicht.

Kassandra zeigt durch ihr ekstatisches Verhalten zu Beginn der Szene, daß ihr Ort und ihre Zeit nicht dieselben sind, die den *kósmos ópseós* bestimmen. Zwei Welten, die Welt Kassandras und die des Chors (die zugleich auch die unsere, die der Zuschauer ist), stehen völlig getrennt nebeneinander. Der Ort, der diese beiden Welten gleichzeitig zuläßt, erscheint nicht rational, sondern höchstens als Traumbereich, wo das Logische keine Bedeutung hat. Sehen wir das als Zuschauer ein, dann befinden wir selbst uns in dem irrealen Gebiet, in das Aischylos uns einführen will. Der Ort dieser doppelten Schau verrät an sich noch nichts von der bevorstehenden Tragödie; im Gegenteil: ein

Fest wird vorbereitet. Noch ist nichts Erschreckendes geschehen. Trotzdem aber sind wir schon durch die Gegenwart des Mythischen – der Macht des Apollon, die Cassandra beherrscht – dem Unheimlichen ausgeliefert.

Die mythische Ebene, auf der Cassandra steht, begründet jene Bewußtlosigkeit, die sie als (dem Gotte geweihte) Prophetin mit den Dichtern teilt. Nach griechischer Auffassung gelten die Dichter als Kündler des Ursprünglichen und Sakralen.³⁷ Platon behauptet, das Wesen des Dichters bestehe darin, die Seele – die das Göttliche in sich trägt, die als solche 'enthusiastisch' ist (*éntheos*) – »zu den Gegenständen zu führen«. Es handelt sich dabei um Gegenstände, die die Seele prinzipiell beschäftigen und in Beschlag nehmen. »Wenn du die Verse schön vorträgst« – so sagt Sokrates zu dem Rhapsoden Ion – »und deine Zuschauer am tiefsten bewegst, sei es nun, du singst den Odysseus, wie er auf die Schwelle springt, sich den Freiern zu erkennen gibt und ihnen die Pfeile vor die Füße schüttet, oder den Achilles, wie er gegen den Hektor andringt, oder auch etwas Jammervolles von der Andromache oder Hekuba oder Priamos, bist du dann etwa bei völligem Bewußtsein oder gerätst du außer dich und glaubst deine begeisterte Seele, bei den Gegenständen zu sein, von welchen du singst, mögen sie nun in Ithaka, in Troia sein, oder wo sonst das Gedicht spielt.«³⁸ Das 'bei den Gegenständen sein' hat nicht nur eine räumliche Bedeutung; dem Ausdruck *prágma* entsprechend umschließt es im weitesten Sinne Gefühle, Schmerzen, Hoffnungen. Es meint jenes rätselhafte Phänomen, das Hamlet nach der Deklamation der Komödianten in die Frage kleidet: »Was ist ihm Hekuba?«³⁹

Kassandra bezeugt durch ihre besondere Beziehung zu Apollon, durch ihre ekstatische Haltung, durch ihr 'Sehen' – als den Ausbruch aus der alltäglichen, rationalen Realität –, wie die Entrückung in eine andere Welt für die Griechen innigst mit der Erfahrung des Göttlichen verbunden ist. Dementsprechend wird auch die Dichtung – das Ereignis von etwas 'Neuem', Ungeheuerlichem – als eine für den Menschen notwendige Offenbarung des Göttlichen angesehen. Öde, bedeutungslos und unmenschlich ist eine Welt ohne die ursprünglichen, göttlichen Zeichen und Orientierungspunkte. Sich mit Dichtung zu beschäftigen, bedeutet: dieses 'Neue', Transzendente (von der Welt der Sinne Unableitbare), zu erkennen und sich ihm aufzuschließen. Für die antike Vorstellung gilt: »Der Gott selbst ist es, der es sagt, und nur er spricht zu uns durch diesen (Dichter).«⁴⁰

Wie ist die semantische Sprache Kassandras strukturiert? Ihr Übergang vom Schweigen zum Reden setzt mit Lauten, nicht mit Worten ein. Man muß den griechischen Text vor Augen haben, um die rein phonetische Ungeheuerlichkeit der Ausrufe zu erfassen. Kassandras Stimme bricht hervor wie die eines wilden, verwundeten Tieres. Das Unheimliche dieses Ausbruchs wird zum Vorzeichen der bevorstehenden Ereignisse.

Kassandra: O oh, o weh, o weh, ach!

Apollon, Apollon!⁴¹

Ihr erstes artikuliertes Wort ist ein Name: Apollon. Laute machen ebenso wie alleinstehende Namen noch keine Sprache aus; sie bestehen vor jeglicher Unterscheidung

von Wahrheit und Irrtum; es sind ihrem Wesen nach 'Aus-rufe', die nur auf etwas weisen, etwas beschwören. Durch den einzigartigen Auftritt Kassandras hebt Aischylos den unmittelbarweisenden Charakter der sakralen Sprache hervor.

Die sich in den folgenden Versen sogleich enthüllende Eigenart dieser sakralen Sprache besteht darin, daß Laute und Namen wohl verbunden, aber nicht in logischer Folge zusammengestellt und einander zugeordnet werden, sie stehen in rein assoziativer Reihung. Plötzlich und unvermittelt wird durch sie die Einsicht unableitbarer Zusammenhänge beschworen. Es heißt im Text:

Kassandra: Apollon, o Heilgott,

Wegführer, Unheilgott für mich:

In Unheil warfst du mich ja ganz zum zweitenmal!⁴²

Dem wiederholten Ausruf des Namens Apollon folgt als Erstes ein Attribut: agyiátēs, Beschützer der Wege. Auf der Bühne steht eine Bildsäule Apollons. Solche Bildsäulen wurden in der Antike als eine Art Wegweiser und Schutzzeichen oft an markanten Punkten errichtet. Plötzlich steigt eine Assoziation auf: das Wort 'Apollon' ist doppeldeutig; der Name des Gottes lautet genauso wie das Partizip Präsens vom Verb apóllymi (verderben, vernichten). Rettung und Vernichtung: zwei sich widersprechende Ereignisse, die beide Kassandras Schicksal gezeichnet haben. Der Beschützer des Weges ist zugleich derjenige, der sie zum Tode führen wird. Diese Aussagen Kassandras bezeugen das Erlittene und die Angst vor dem Bevorstehenden. Die Assoziation erweist sich hier als sinnvolle a-logische Form des Verbindens. So ist aus den ersten Sätzen Kassandras zu entnehmen, daß ihre Beziehung zu Apollon sie in eine Sphäre des rational Widerspruchsvollen und des logisch nicht Verbundenen entrückt.

Der zweite Teil des Textes lautet:

Kassandra: Ah! Ah!

Götterverhaßt fürwahr, Zeuge von vielerlei

Mordtat an Verwandten, durchschnittener Kehl:

Ein Menschengeschlachthaus, dem der Boden trieft von Blut!

Chorführer: Scharfwitternd scheint die Fremde, einem Jagdhund gleich

Zu sein, spürt auf – beim Suchen, wen er traf: den Mord.

Kassandra: Durch Zeugen – diese dort – wird mir Beweis genug:

Aufweinend – die Kinder – geschlachtet – und –

Stück Fleisch – gebratne – von dem Vater – aufgespeist!

Chorführer: Fürwahr, von deinem Sehertum hörten gewiß wir längst;

doch sind Propheten fehl am Platz bei uns.⁴³

Hier kommt die besondere Fähigkeit Kassandras zum Vorschein; sie richtet sich zunächst – gleichsam einleitend – auf die *Vergangenheit* des Atidenhauses, sie realisiert sich also noch in epi-metheischer statt in pro-metheischer Form.

Es sind *Visionen*, die Kassandras Worte künden: Ort und Zeit der Vergangenheit werden im Text als 'Gott verhaßte' (misótheos) genannt; das 'Gesehene', das sich sogleich in der näheren Bezeichnung von 'Mordtat an Verwandten' verdichtet, mündet

schließlich im eindeutigen Bild der 'durchschnittenen Kehle'. Cassandra scheint über das Gesehene 'Bild' selbst erstaunt zu sein; es ist ihr fremd, sie kann es nicht erklären. Die Deutung des ganzen Zusammenhanges geschieht plötzlich – nicht durch eine logische Erklärung, sondern durch eine Metapher; der Zusammenhang findet sich im 'Bild': ein 'Menschenschlachthaus'. Das darauffolgende 'eidos': 'durchschnittene Kehle' hängt gewissermaßen isoliert, unreal in diesem leeren, blutigen Raum, denn es gehört zunächst zu niemandem; ein Zeichen, das unmittelbar dem Ganzen eine schreckliche Bedeutung verleiht. Aber der entworfene Rahmen, der unter diesem unheimlichen 'Signum' steht, füllt sich für uns mit konkreten, historischen Bedeutungen der Vergangenheit: die der 'geschlachteten Kinder'; der Zusammenhang mit dem schauerlichen Mahl des Thyestes ist für uns rational verständlich, da wir im geschichtlichen Leben stehen, nicht für Cassandra, die nichts darüber 'weiß', sondern nur 'sieht'.

In ihrer visionären Sprache schwindet die Zeit, denn es gibt kein Nacheinander in dem Erschaute. Die einzelnen Handlungen und Geschehnisse schmelzen in einem Brennpunkt zusammen. In der Sprache der Seherin können – wie etwa die folgenden Verse zeigen – die Verbindungen zwischen Substantiven fortfallen, da die 'gesehene Gegenwart' in ihrer Grauenhaftigkeit unvermittelt vor Kassandras Augen steht:

»Aufweinend – die Kinder – geschlachtet – und
Stück Fleisch – gebratne – von dem Vater – aufgespeist!«⁴⁴

Die partizipialen Wendungen wirken schlagartig: aufweinend; gebraten; aufgespeist; die unvermittelt auftretenden Substantive hängen ohne logischen Zusammenhang in der Luft. Es gibt hier keine fortschreitende, rationale, zeitliche Bewegung, denn es handelt sich um ein *vollendetes* Bild. Vergangenheit und Zukunft sind in jedem Augenblick des ekstatischen Zustandes als abgeschlossene Gegenwart da. Die Zeit strömt als umfassendes Ganzes in die Gegenwart der Vision. Die Ereignisse bleiben also ohne Entwicklung nebeneinander; sie sind 'augenblickliche Bilder', in der doppelten Bedeutung der zeitlichen Gegenwart (d. h. des '*instans*', im Sinne des '*stare-in*': ruhen auf etwas, das bleibend ist) und des Sehens (Blick).

Zum Terminus 'Augenblick' sei folgendes bemerkt. Der Augenblick darf hier nicht als vergehendes Bruchstück der Zeit verstanden werden, denn eben im Erblickten, das außerhalb der Zeit steht, ergibt sich erst die Geschichte Kassandras. Der 'Augenblick' ist die Weise, wie das Ursprüngliche – als das Unableitbare – erlitten wird, denn als Erstes, als das Göttliche, gestattet es keine Vermittlung, keine Voraussetzung. Daher das blitzartige, funkenartige Wesen des Ursprünglichen und seiner Erfahrung: Wenn nun das 'Augenblickliche' ein wesentliches Moment in der Erfahrung des Ursprünglichen darstellt, so ist es zu verstehen, daß die Gotterwählten, Gottbesessenen, vom Augenblick wie von einem Pfeil getroffen, sich verwandeln und dem Göttlichen zuwenden. Diese Verwandlung ist ein 'Sich-erinnern' als Zurückgehen auf die göttliche Arché.

Das Bewußtsein dieser Zusammenhänge bleibt in der abendländischen Tradition noch bis zum Ende der Renaissance lebendig. G. Bruno deutet in seinen ›Heroischen Leidenschaften‹ den Spruch '*vicit instans*', indem er sich auf den Pfeil des Apollon bezieht:

»Das sind keine Wunden, wie sie das Eisen oder ein anderer Stoff durch die Kraft und Stärke der Muskeln zufügen; vielmehr Pfeile ... des Phöbus ..., des höheren Gottes, Apollon, der mit eigenem, nicht geliehenem Glanze seine Pfeile, d. h. seine Strahlen, aussendet von vielen Seiten her und von solcher Art und Zahl, wie sie durch die mannigfachen Gestalten der Dinge gebildet werden ... Das war jener doppelte Pfeil, der wie von der Hand eines erzürnten Kriegers ausgesandt wurde; d. h. er war um so rascher, um so wirksamer, um so schärfer, als er (der Erlebende) sich vorher so lange Zeit hindurch schwach oder nachlässig gezeigt hatte. Als er so zum erstenmal in dieser Weise erwärmt und im Geiste erleuchtet wurde, war jener siegreiche Punkt und Augenblick erreicht, von dem gesagt wird: *'vicit instans'*.«⁴⁵

Die Bemerkung Reinhardts, daß Cassandra rein formal die Rolle des Boten übernimmt, erweist sich also als hinfällig: zwischen dem Bericht eines Boten über das, was der Zuschauer *nicht sieht* und nicht kennt und Kassandras Mitteilungen *visionärer Art* besteht ein wesentlicher Unterschied. Der Bote besitzt dem Zuschauer gegenüber stets eine erklärende Funktion; er spricht aus einem rationalen Blickwinkel, er kann das, was er weiß und zu erzählen hat, begründen. Im Gegensatz dazu ist Kassandras Blickwinkel unerklärbar, denn die Quelle ihrer Sicht entspringt aus Bildern, die den anderen, soweit sie nicht schon ursprünglich teil daran haben, nicht vermittelt werden können.

4 Die Beziehung zwischen beweisender undweisender Sprache: Kassandra und der Chor

Unter welchen Voraussetzungen ist ein Gespräch zwischen Cassandra und dem Chor möglich?

Kassandra: Ihr Götter, oh! auf was nur sinnt sie jetzt?

Was ist's für ein neues Leid, das groß,
Groß in dem Haus dort drinnen sie sich aussinnt: bö,
Untragbar den Freunden, unheilbar? Und Abwehr –
Steht unerreichbar weit!

Chorführer: Hier weiß ich nicht Bescheid, was *die* Weissagung soll;
Doch jenes kannt ich; schreit's die ganze Stadt doch aus!

Kassandra: O du Unselge, so ist das dein Ziel:
Den Bettgenossen, den Gemahl
Zum Bade freundlich lockend – wie sprech' ich's zu End?
Gar schnell ja wird's dasein: hervorstreckt sich Hand schon
Auf Hand im Drang zur Tat!

Chorführer: Noch nicht verstand ich's; jetzt ja bleibt der Rätsel Wort
Mit sinnesdunklem Scherspruch ganz dunkel mir.

Kassandra: Ach, ach; o weh, o weh! Was ist, was zeigt sich da?
Ein Fischernetz des Hades?

Ein Fanggarn für den Gatten, ein Mithelfer bei
Dem Mord! Zwietracht, unstillbar dem Geschlecht,
Begrüß im Jubelruf Mord, den nur Stein'gung sühnt!

Chorführer: Welch einer Rachegöttin dort im Haus befiehlt
Du aufzujuchzen? Nicht weckt Freude mir dein Wort.

Chor: Zu meinem Herzen stürzt, von Galle gelbgefärbt
Das Blut, wie es auch vom Speer Gefällten geht,
Wenn letzten Lebens Lichtstrahl hinabtaucht
Und eilends naht Nacht und Tod.

Kassandra: Ah, ah; sieh dort! sieh dort! Fernhalte von der Kuh
den Stier! Im Netzgewande
Ihn fangend, jäh, mit schwarzen Horns, des Werkzeugs, Wucht
Stößt sie; er stürzt in Wasserbeckens Flut.
Des heimtückischen Mordbades Plan sag ich dir.

Chorführer: Nicht rühm ich mich, als Wahrspruchdeuter groß zu sein;
Doch Unheil irgendwie vermut ich stark hierbei.«⁴⁶

Hier spricht Kassandra nicht mehr aus *epi-metheischer*, sondern aus *pro-metheischer* Sicht. Zugleich wird ihre Beziehung zum Chor deutlich.

Schon zu Beginn der Kassandra-Tragödie war zu sehen, wie der Chor vergeblich versuchte, mit der Seherin in einen Dialog einzutreten. Dort veranlaßte ihn seine erste Reaktion zu dem Einwand, es sei unstatthaft, daß und wie Kassandra den Gott Apollon anrufe; demnach wären ihre Ausrufe sinnlos und ungebührlich. Kassandra vernahm die Worte des Chors nicht; sie wiederholte ihren Anruf (1076), und abermals wandte sich ihr der Chor rein rational zu (1078). Auch hier nahm Kassandra von ihm keine Notiz; als sie die Frage stellte, wohin der Gott sie geführt habe (1087), und der Chor ihr Antwort gab, überhörte sie ihn abermals. Der Chor wollte bis zu jener oben zitierten Stelle um keinen Preis seine Versuche aufgeben, mit Kassandra ins Gespräch zu kommen; ebensowenig wollte er von seiner eigenen erklärenden Einstellung ablassen. Allerdings, als Kassandra ihre Bilder von der Vergangenheit des Atridenhauses aussprach, griff der Chor selbst auf eine *Metapher* – ein übertragenes Bild – zurück, um sich die Haltung der Kassandra erklärbar zu machen. Er verglich den Spürsinn der Seherin mit dem eines Jagdhundes (1093). Damit geschah für den Chor zum erstenmal etwas Neues: ein vorübergehender Verzicht auf das rein Rationale, allerdings nur, um die rationale Erklärung zu unterstützen. Die Metapher trat auf, als sich der rationale Vorgang als unzulänglich erwies. Es ist allerdings sehr charakteristisch, daß der Chor von seinem Rückgriff auf die Metapher sofort Abstand nahm; er versuchte, sie als hin-fällig abzutun, denn er begab sich auf gefährlichen Boden, als er die ihm vertraute, rein rationale Ebene verließ. Der Chor wies, um die Tätigkeit der Kassandra zu erklären, auf ihren allen 'bekannten' Ruhm hin (1098). Nun wiederholt sich in unserem Text der Versuch, die geheimnisvolle Macht, unter deren Diktat Kassandra spricht, rationalistisch zu entwerten und alles 'Außerordentliche' ihrer Sehergabe zu entkräften:

was die Vergangenheit betrifft, so weiß darüber jeder Bescheid (»... jenes kann ich: schreit's die ganze Stadt doch aus!«, 1106). Allerdings gibt der Chor auch gleich wieder zu: was die Zukunft betrifft, so ist diese Erklärung nicht möglich (»Hier weiß ich nicht Bescheid, was die Weissagung soll«, 1105). Trotzdem tritt der Chor auch hier verzweifelt den Rückzug auf das Rationale an. Er geht von den Prämissen aus, die ihm bekannt sind (ob sie wahr sind oder nicht, kann der Chorführer nicht beurteilen) und zieht daraus die Schlüsse, der speziellen Fähigkeit des Verstandes, der Ratio entsprechend: eine Rachegöttin sei hier am Werke (1119), ein einbrechendes Unheil zeichne sich ab (1131). Solange der Chor nach rationalen Voraussetzungen sucht, um Kassandras Aussagen zu verstehen, tappt er im Dunkeln und findet keinen Zugang zu ihnen; sobald er jedoch allmählich in die *bildhafte Welt* der Cassandra hineingezogen wird, beginnt er – immer innerhalb des visuellen Rahmens der Cassandra – gewisse Zusammenhänge *abzuleiten*. Der Chorführer bekennt mit seiner Behauptung, kein Kenner der Göttersprüche zu sein (1130), die Wesenstrennung zwischen sich und Cassandra. Trotzdem 'schließt' er auf Unheil, indem er die Anwesenheit der Erinnyen ahnt. Der rational eingestellte Chor fühlt zu Recht die eigene Machtlosigkeit, denn wo die Ratio nicht ausreicht, stößt sie auf einen Bezirk, in dem sie nicht 'beheimatet' ist: auf das Unheimliche.

Der Gegensatz zwischen Cassandra und dem Chor ist evident: beide bewegen sich jeweils in einem eigenen Raum und in einer eigenen Zeit. Der Chor bewegt sich im Raum des rational Auslegbaren und in einer Zeit, die die Zukunft schlechthin als *Möglichkeit* erblicken läßt. Er spricht auch in diesem Text in der grammatikalischen Form des Vergangenheitsberichts (haben erfahren, 1098; erkannte ich, 1106; verstand ich, 1112). Seine Sprache ist also zeitlich, in dem Sinne, daß sie sich bemüht, das Abrollen der Geschehnisse und ihre Zusammenhänge zu begreifen und wiederzugeben. Kassandras Raum ist stattdessen durch die Gleichzeitigkeit der Vision bestimmt, in der die Momente der Zeit schmelzen und zu Teilen eines unverrückbaren, notwendigen und nicht mehr nur möglichen Augenblickes werden. Damit wird dem Chor der Boden für seine Schlußfähigkeit entzogen. Cassandra bedient sich, ihrer 'scherischen' Gabe gemäß, einer bildhaften Sprache, die – im Unterschied zu der des Chores – häufig in Partizipialkonstruktionen zerfällt. Mit dem Gegensatz zwischen der Welt Kassandras und der des Chores wird hier endgültig versinnbildlicht, daß die semantische Haltung durch den logischen Prozeß nicht zu erreichen oder abzuleiten ist.

Weisende Sprache ist 'visionär', mit 'Ideen', d. h. mit Bildern beladen: auch in diesem Abschnitt tritt dieses Bildhafte immer wieder auf: es betrifft nun nicht mehr die Vergangenheit, sondern die Zukunft: den Mord an Agamemnon. Die Leidenschaften, die Triebe, die dort walten, werden als dunkler Gang, der das Opfertier zur Vernichtung führt, dargestellt (»... fernhalte von der Kuh / den Stier! In Netzgewande / ihn fangend, jäh, mit schwarzen Horns, des Werkzeugs / stößt sie; er stürzt in Wasserbeckens Flut«, 1126): die Wasserwelle, die die Mordtat hervorruft, wird als Sinnbild der Macht des Todes aufsteigen.

Die metaphorische, seherische Sprache (Stier, Kuh) überbrückt dann in der Gegenwart der Vision Vergangenheit und Zukunft und bleibt in einer zeitlosen Gegenwart schweben. Selbst die sich vorbereitende Tat wird mit einer ins Leere sich streckenden Hand angedeutet – d. h. die Abwicklung der Tat wird in eine Hand zusammengefaßt, der andere Hände, mit anderen Taten, folgen (... »den Gemahl / zum Bade freundlich lockend ... / ... hervorstreckt sich Hand schon / auf Hand im Drang zur Tat!«, 1110).

Nie tritt ein erklärendes Wort auf die Lippen der Cassandra, denn sie selbst weiß nichts von Ursache und Folge: auch der Tod wird mit einem Netz versinnbildlicht, in dem sich das Tier verfangen wird; die List, die Falle 'leuchtet' ihr ein (... »Was ist, was zeigt sich da? / Ein Fischernetz des Hades? Ein Fanggarn für den Gatten, ein Mithelfer bei / dem Mord!«, 1115).

Noch eine Bemerkung: ohne mit unserer Interpretation auf den weiteren Verlauf der Gesamttragödie einzugehen, möchten wir doch auf einen dort auftretenden Grundzug hinweisen, der die Beziehung zwischen Cassandra und dem Chor zusätzlich zu beleuchten vermag. Im zweiten Hauptabschnitt (1136–1214), der auf den von uns interpretierten Text folgt, vollzieht sich der Übergang von der ekstatischen, manischen zu der menschlichen Sphäre Kassandras; die rationalen Elemente treten in den Vordergrund und bieten so den Ansatz zu einer dialogischen Beziehung zwischen Cassandra und dem Chor. Diese Beziehung wird die Seherin veranlassen, ihre Geschichte zu berichten, d. h. ihr Leben in Troia, die Verwüstungen der Stadt und ihr Verhältnis zu Apollon zu schildern, bzw. zu erklären.

Wie geschieht dieser Übergang? Cassandra setzt mit der Klage über ihr eigenes Todeslos an, allerdings noch im Gespräch mit dem Gott und noch nicht mit dem Chor. In diesem Gespräch fragt sie den Gott nun nicht mehr – wie am Anfang ihres Auftretens – *wo* sie sich befinde, sondern *wozu* er sie hierher geführt habe, sie fragt also zum erstenmal nach einer *Erklärung*, nach der *Begründung* ihres Hier-seins.

»Wozu hast du mich hier – die Arme – hergeführt?
Allein doch, daß ich mit hier sterbe; wozu sonst?«⁴⁷

Indem sie mit dieser Frage die Ebene der *Erklärung* betritt und die weisende Welt verläßt, umreißt sich auch ihre Geschichtlichkeit, und sie selbst rückt in zeitlich und räumlich bestimmten geschichtlichen Rahmen. Charakteristisch ist die Art und Weise, mit der der Dichter Cassandra von der rein semantischen und mantischen Ebene zu der rationalen, historischen Welt hinüberlockt und es so endlich dem Chor ermöglicht, mit Cassandra ins Gespräch zu kommen. Dieser Gesprächseinsatz wird zum Zeichen, daß sie die Welt des Unerklärbaren, Ursprünglichen, Göttlichen verlassen hat. Der Wechsel gelingt mit einer *Metapher*, als könne nur diese eine Brücke zwischen dem Rationalen und dem Semantischen bilden. Nach Kassandras Klage über ihr Schicksal, nach ihrer Frage, die eine Erklärung vom Gott Apollon verlangt, bricht der Chor in folgende Worte aus:

»Sinnesgestört bist du, gottheitsgetrieben; um
Dich selbst klagst du laut –
Sang, der kein Sang ist! – So wie wenn goldbraun,
Niemals des Rufes satt, weh, nur Leid, Leid im Sinn,
Itys! o Itys! schluchzt klagend die Nachtigall
Ihr Los, leidumbblüht.«⁴⁸

Der Chor leitet Cassandra durch ein Bild in die menschliche Welt zurück. Dieses Bild – das der Prokne⁴⁹, der Nachtigall – berührt Kassandras Sehnsucht nach der ihr ursprünglich zugehörigen menschlichen Welt, es berührt gleichzeitig aber auch das ihr nun bevorstehende Los. *Zum erstenmal*, durch dieses *Bild* angeregt, nimmt Cassandra die Worte des Chores wahr und reagiert auf sie.

Kassandra: Oh, über der Süßschlagenden Los, der Nachtigall!

Umhüllend schufen ihr geflügelte Gestalt

Die Götter, süßes Dasein auch, von Tränen frei;

Doch meiner harrt der Hieb von doppelschneidiger Axt!⁵⁰

Die Fragen, die der Chor nun an Cassandra stellt, und das daraus sich entwickelnde Gespräch, d. h. die Ansätze zu einem Dialog zwischen der Vertreterin der semantischen Welt und dem Vertreter der rationalen Welt, dem Chor, gehen auf ein Bild, eine Metapher zurück. Diese Metapher wirkt pathetisch und spricht eine Sehnsucht (eine menschliche Leidenschaft!) an, die den im semantischen Bezirk stehenden Menschen in die Welt des Geschehens, also in den vom Tod beherrschten Bereich der Zeit lockt.

Der erste Dialog zwischen Cassandra und dem Chor wird also von einer Frage nach einem 'Warum' und durch das Wirken pathetischer Bilder ausgelöst. Im rein semantischen Bereich ging es stattdessen nur um die Gegenwart von Bildern, von Weisungen, jede Begründung fehlte. Dem Umschwung entsprechend wandelt sich auch Kassandras Sprache: sie wendet plötzlich Vergangenheitsformen an, wie sie innerhalb einer zeitlichen Perspektive unentbehrlich sind.

Kassandra: O des Skamandros heimatliche Flut!

Ehmal an deines Laufs Gestad, ich Unglückskind,

Wuchs, treu gepflegt, ich auf.

.....

O oh!

Die Not, die Not der Stadt, der so ganz zerstörten Stadt!⁵¹

Der Chor wundert sich, daß sogar die Bilder, deren sie sich bedient, nun *menschlichen* Erinnerungen entstammen:

Chor: Was hast du deutlich, zu klar, dein Wort nun vorgebracht!

Ein Kind kann's, wenn es dich hört, verstehn.⁵²

Durch die Bilder der Vergangenheit verlockt, gibt Cassandra auch Aufschluß über ihre Beziehung zu Apollon (1202). Der Text berechtigt nicht zu dem Schluß, daß Cassandra sich aus Liebe, sondern eher, daß sie sich mit einer bestimmten Absicht dem Gott versprach. Sie wollte jene Gabe erhalten, die das Innehaben des Gottes gewährt,

jene Verschmelzung mit ihm – die göttliche Ekstase der Prophetin, die die Anordnung des zeitlichen Nacheinander von Ursache und Wirkung zum Schwinden bringt. Diese göttliche Gabe – im Augenblick alles zu umfassen – wünschte sich Cassandra nicht für sich allein, sie wollte sie anderen mitteilen, Vermittlerin zwischen dem Göttlichen und Menschlichen sein. Ihr Verhalten zielte aber eigentlich darauf ab, die Gabe durch List zu gewinnen. List jedoch ist rationale Absicht, und kein rationaler Vorgang bzw. keine rationale Haltung führt jemals zum Göttlichen, zu den Gründen des Seins, denn diese bedingen jene. Kassandras Tragödie, der sie verfolgende Fluch beruht – so überraschend es klingen mag – auf ihrer Rationalität. Ist es unmöglich, das Göttliche auf rationalem Weg zu erfassen, so wird es zum Fluch, diese Tatsache nicht erkannt zu haben. Rationalität verwehrt auch dem Chor jede Verbindung, jeden Dialog mit Cassandra, während sie sich auf der semantischen Ebene befindet. Ihre Gestalt ist so unheimlich, weil sie mit rationaler Absicht dem Historischen, dem Rationalen das Nicht-Zeitliche bekunden möchte; den Menschen fehlen die Mittel, das von ihr Angekündigte und Erhellte rational zu verstehen. Diesen Zugang können nur Bilder eröffnen. Das 'Sehen' gewinnt also in der semantischen Sprache absoluten Vorrang vor den anderen Sinnen.⁵³

1 Vergil, Aeneis, VI, 42–101.

2 Vergil, Aeneis, VI, 42–44.

3 Vergil, Aeneis, VI, 212 ff.

4 A. a. O., VI, 42–44, übers. v. R. A. Schröder, München 1963.

5 Vergil, Aeneis, III, 441.

6 A. a. O., V, 31.

7 Heraklit fr. B 92.

8 Vergil, Aeneis, VI, 45–51.

9 E. Norden, P. Vergilius Maro, Aeneis, Buch VI, Darmstadt 1957, S. 53.

10 G. Bruno beschreibt in diesem Sinne die Mania als Sicht des Ursprünglichen: »Die Leidenschaften, von denen wir sprechen und um deren Auswirkung es sich hier für uns handelt, bedeuten *nicht Vergessen*, sondern *Erinnerung* . . . Es ist *kein* Mitgerissenwerden unter dem Gebot eines unwürdigen Geschicks, in den Banden tierischer Triebe . . . Durch die geistige Berührung mit jenem göttlichen Gegenstande wird er selbst (der Rasende) ein Gott: und er hat für nichts anderes Gedanken als für die göttlichen Dinge . . . Eine solche Haltung *kommt nicht aus dem Wüten schwarzer Galle*, die ihn ohne Einsicht, Vernunft und kluge Erwägung, vom bloßen Zufall geleitet und von ordnungslosem Stürmen ergriffen umher-schweifen läßt . . . mit einer Zerrüttung des Körpers durch Aufruhr, Verfall und Krankheit und einer Zerrüttung des Geistes durch den Verlust der Harmonie . . . Es ist vielmehr eine Glut, die *durch die Sonne des Geistes in der Seele entzündet wird* . . . Ohne die Harmonie zu zerstören, besiegt und überwindet er vielmehr die schrecklichen Ungeheuer: und sollte er selbst einmal straucheln, so gewinnt er durch Kraft jener innersten Instinkte – die wie die neun Musen um den Glanz des alldurchleuchtenden Apollo tanzen und singen – leicht seine Haltung wieder; und unter den sinnenhaften Bildern und körperlichen Dingen erfährt er göttliche Ordnungen und Weisungen.« G. Bruno, *Eroici furori*, I, 3, S. 333 f.; Heroische Leidenschaften und individuelles Leben, RK Bd. 16, Hamburg 1957, S. 69 f.

- 11 Vergil, Aeneis, VI, 51–76.
- 12 A. a. O., III, 443 ff.
- 13 Platon, Phaidros, 244 d.
- 14 Vergil, Aeneis, VI, 83–97.
- 15 Vergil, Aeneis, VI, 83.
- 16 A. a. O., 84.
- 17 A. a. O., 84 f.
- 18 A. a. O., 85.
- 19 A. a. O., 86.
- 20 Vergil, Aeneis, VI, 86 f.
- 21 A. a. O., 88.
- 22 Aischylos, Agamemnon, 1072–1330.
- 23 K. Reinhardt, Aischylos als Regisseur und Theologe, Bern 1949, S. 99 ff.
- 24 Aischylos, Agamemnon, 12 ff., übers. v. O. Werner, RK Bd. 213–215, Hamburg 1966.
- 25 Aischylos, Agamemnon, 559 ff.
- 26 A. a. O., 918 ff.
- 27 Es ist vielleicht nicht unwichtig, gegenwärtig zu halten, daß der ganze »Agamemnon« insgesamt 1674 Verse hat und daß die Tragödie der Cassandra die Spanne von insgesamt 258 bzw. – wenn wir von ihrem Auftreten bis zu ihrem Abgang rechnen – 295 Verse umfaßt.
- 28 Für die genaue Gliederung und Interpretation der ganzen Cassandra-Tragödie vgl. R. Blank, Sprache und Dramaturgie, Humanistische Bibliothek, Reihe I, Bd. 6, München 1969.
- 29 Origenes, Contra Celsum VII, 3.
- 30 Pausanias, X, 12, 2.
- 31 Aischylos, Agamemnon, 1063.
- 32 A. a. O., 1064.
- 33 Aischylos, Agamemnon, 1072–1089.
- 34 Homer, Ilias, XIII, 366; XXIV, 699.
- 35 Pindar, Pyth., XI, 20.
- 36 Atreus, Sohn des Pelops, Vater von Agamemnon und Menelaos, vertrieb seinen Bruder Thyestes, der seine Gattin verführt hatte. Vorher setzte er ihm das Fleisch seiner eigenen Kinder als Speise vor. Später wurde Atreus von Thyestes' Sohn Agisthos erschlagen. Wegen dieses Frevels lastet auf dem Geschlecht der Atriden und daher auch auf Agamemnon und Orestes ein Fluch.
- 37 Vgl. E. Grassi, Die Theorie des Schönen in der Antike, Köln 1962, und ders., Kunst und Mythos, rde. Bd. 36, Hamburg 1957.
- 38 "Όταν εἶπης ἔπη καὶ ἐκπλήξης μάλιστα τοὺς θεωμένους, ἢ τὸν Ὀδυσσεά διταν ἐπὶ τὸν οὐδὸν ἐφαλλόμενον ἄδης, ἐκφανῇ γινόμενον τοῖς μνηστῆροι καὶ ἐκχέοντα τοὺς διστοὺς πρὸ τῶν ποδῶν, ἢ Ἀχιλλέα ἐπὶ τὸν Ἐκτορα ὀρμῶντα, ἢ καὶ τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἐλεινῶν τι ἢ περὶ Ἑκάβην ἢ περὶ Πρίαμον, τότε πότερον ἔμψρων εἰ ἢ ἔξω σουτοῦ γίνῃ καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἰεταί σου εἶναι ἢ ψυχὴ οἷς λέγεις ἐνθουσιάζουσα, ἢ ἐν Ἰθάκῃ οὖσιν ἢ ἐν Τροίᾳ ἢ ὅπως ἂν καὶ τὰ ἔπη ἔχη; Platon, Ion 55 b 2 ff.
- 39 Shakespeare, Hamlet, II, 2, 585: »What's Hecuba to him?«
- 40 Platon, Ion, 534 d 2. Vgl. E. Barmeyer, Die Musen, Humanistische Bibliothek, I, 2, München 1968.
- 41 Cassandra: Ὅσοτοτοτοῖ πόποι δᾶ Ἀπολλον, Ἀπολλον. Aischylos, Agamemnon 1072 f.
- 42 Cassandra: Ἀπολλον Ἀπολλον ἀγυνᾶτ', ἀπόλλων ἐμός ἀπώλεσας γὰρ οὐ μύλις τὸ δεύτερον. A. a. O., 1080 ff.
- 43 Aischylos, Agamemnon, 1090–1099.
- 44 A. a. O., 1096 f.
- 45 Giordano Bruno, Die heroischen Leidenschaften, Bd. II, Teil II, Dialog I. Jetzt in: G.

Bruno, Heroische Leidenschaften und individuelles Leben, Auswahl und Interpretation von E. Grassi, RK Bd. 16, Hamburg 1957, S. 82 ff.

Aischylos, Agamemnon, 1100–1131.

Aischylos, Agamemnon, 1138 ff.

A. a. O., 1140 ff.

Prokne, die Tochter Pandions, ist mit dem thrakischen König Tereus verheiratet. Tereus verliebt sich in Proknes jüngere Schwester Philomela. Prokne rächt sich an Tereus, indem sie den Sohn Itys tötet und ihn seinem Vater zum Mahl vorsetzt. Als Tereus den Frevel durchschaut, versucht er, beide Frauen zu töten, aber alle drei werden in Vögel verwandelt. Philomela, in Nachtigallengestalt verwandelt, klagt mit ihrem »itu, itu« um Itys, dessen Tod sie verursachte.

Aischylos, Agamemnon, 1146 ff.

A. a. O., 1158 ff.

A. a. O., 1162 f.

R. Blank hat auf den wesentlichen Unterschied zwischen der antiken und mittelalterlichen sakralen Dramaturgie und der modernen, die mit der italienischen Renaissance ansetzt, hingewiesen. Die entsprechende These wird durch eine Interpretation der Kassandra-Tragödie für die Antike, des religiösen Osterspiels von Klosterneuburg für das Mittelalter und der Mandragola von N. Machiavelli erörtert und bewiesen. Vgl. R. Blank, a. a. O.

III Die weisende Sprache als Wurzel des Rationalen

1 *These und Axiom*

Es lag uns daran, die Struktur der semantischen Rede in einem *vorphilosophischen* Sprachbereich zu analysieren. Die Untersuchung der Sprache der Sibylle von Cumae und der Cassandra zeigte die Hauptmerkmale der semantischen Rede als visionär, metaphorisch und befehlend. Alle diese Elemente sind allein aus dem Wesen der Arché abzuleiten: Das Unmittelbare, das Archaische offenbart sich aus sich selbst heraus; mehr noch: es bemächtigt sich des Menschen, der aus der Beziehung mit dem Ursprünglichen spricht, und die 'Mania' der Seherin, der Prophetin ist nur sein Ausdruck.

Unser Problem ist jetzt das folgende: gibt es im rationalen Prozeß auch eine Spannung, die den Menschen in ähnlicher Weise zwingt, und wie bekundet sie sich? Diese Untersuchung muß auf philosophischem, logischem Gebiet – in voller Entsprechung zur vorangehenden Analyse der vorphilosophischen, archaischen weisenden Sprache der Sibylle und der Cassandra – stehen. Aristoteles unterscheidet zwei Grundformen möglicher Aussagen: These und Axiom. Seine Bestimmung der These lautet folgendermaßen: »Thesis eines unmittelbaren Anfangssatzes von Schlüssen nenne ich jene Behauptung, welche nicht selbst notwendigerweise zu beweisen ist und die derjenige, der etwas lernen will, auch nicht notwendig schon vorher selbst zu haben braucht.«¹

Zwei Elemente sind für diese Auffassung bestimmend. Zum einen: These ist ein Satz, der nicht unbedingt bewiesen werden muß, aus dem aber Schlüsse gezogen werden können. Nehmen wir z. B. den Satz: jedes lebende Wesen ist eine Substanz. Diese Aussage kann durch einen Syllogismus (d. h. durch einen Prozeß des Ableitens bzw. des Schließens) zu einer weiteren Erkenntnis führen, die im Schluß des syllogistischen Prozesses enthalten ist. In unserem Beispiel hätte der Syllogismus folgenden Aufbau: jedes lebende Wesen ist Substanz – jeder Mensch ist ein Lebewesen –, also ist jeder Mensch Substanz. Man gelangt zu einer Erkenntnis, die durch den Prozeß des Schließens vermittelt wird. Die These wird somit zum möglichen Ausgangspunkt für ein rationales Lehren und Lernen. Das andere Bestimmungselement in der Auffassung des Aristoteles: es ist nicht erforderlich, daß der Lernende die jeweils in Frage kommende These schon vorher selbst kennt, sie kann ihm durch den Lehrer vermittelt werden. Eine These braucht also an sich noch nicht allgemeingültig und notwendig zu sein. Deswegen haben auch die Schlüsse, die sich daraus ergeben, nur einen *formalen* Wahrheitscharak-

ter, der ihnen eigentümliche Wahrheitsanspruch erschöpft sich in der richtigen Befolgung des Deduktionsschemas. In diesem Zusammenhang zeigt sich die Möglichkeit einer rein rationalen 'Idiotie' – im ursprünglichen Sinne dieses griechischen Ausdrucks verstanden: als Haltung eines selbsteingeschlossenen Seins und daher aus seiner eigenen subjektiven (*idion*) Welt nicht heraustretenden Menschen. Diese 'Idiotie' tritt auf, wenn man konsequent in einer Welt von Schlüssen stehen bleibt, deren Prämissen gar nicht stimmen oder zumindest gleichgültig bleiben.²

Als zweite Grundform der Aussage steht neben der These das *Axiom*; Aristoteles gibt ihm folgende formale Bestimmung: »Die gemeinsamen Sätze, die wir Axiome nennen, sind die, aus welchen als *aus dem Ersten* die Beweise abgeleitet werden.«³ Ein Axiom weist Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit auf; es unterscheidet sich von der These, die in Form einer Definition formuliert wird, durch zwei Hauptmerkmale: a) Es ist unmöglich, daß derjenige, der irgendwie lernen will, das Axiom vorher nicht selbst innehat. Die These dagegen kann durch den Lehrer vermittelt werden (vgl. *Anal. post.* 72 b 14); b) Das Axiom setzt die Realität des Ausgesagten voraus und ist in jedem Lernenden selbst fest verankert; mehr noch: jeder Mensch hat es inne, so daß es als 'evident' erscheint und nicht bewiesen werden muß.

Nach Aristoteles gibt es eine besondere Wissenschaft, die die Axiome zum Gegenstand hat: die Philosophie. »Offenbar kommt die Untersuchung der Axiome derselben einen Wissenschaft zu, nämlich der des Philosophen; denn die Axiome gelten von allem Seienden, nicht von irgendeiner Art insbesondere, geschieden von den übrigen. Alle bedienen sich ihrer, weil sie vom Seienden als solchem gelten und jede Gattung Seiendes ist; sie bedienen sich ihrer nur insoweit, als sie für sie nötig sind, d. h. so weit die Gattung reicht, auf welche ihre Beweisführungen gehen. Da sie also von allem gelten, insofern es Seiendes ist (denn dies ist das allem Gemeinsame), so kommt ihre Betrachtung dem zu, der das Seiende als solches erkennt.«⁴ Aristoteles unterscheidet demnach die Wissenschaft, die sich mit dem Seienden als Seiendem beschäftigt, von jenen Wissenschaften, die nur Teile des Seienden und deren Eigenschaften untersuchen. Es handelt sich dabei wesentlich um einen Unterschied der Axiome. So können die Axiome der Einzelwissenschaften nur so weit reichen, wie die jeweils untersuchte Gattung des Seienden selbst reicht. Wenn die Einzelwissenschaften das Sein z. B. als Quantität (Mathematik), als Größe (Geometrie) oder als Bewegung (Physik) erforschen, so werden die entsprechenden Axiome, von denen sie ausgehen, auch nur für die einzelnen Gebiete des Seienden gelten können. Die Wissenschaft des Seienden als solchem dagegen wird in allen Einzelwissenschaften vorangehen müssen, weil diese den Begriff des Seins schon voraussetzen und nicht zum Gegenstand ihrer Untersuchung machen, indem sie das Sein nur als Quantität, als Größe oder als Bewegung erforschen.

Die Grundaxiome müssen, wie wir sagten, wegen ihres schlechthin prinzipienhaften Charakters 'evident' sein. Es soll nun die unmittelbare Erscheinungsweise näher betrachtet werden, in der sich uns die Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit der Prinzipien zeigen.

Bevor wir auf dieses Problem näher eingehen, wollen wir uns die entsprechende Theorie des Aristoteles vergegenwärtigen. Er betont: wie auf jedem Einzelgebiet des Wissens derjenige die sichersten Prinzipien angeben kann, der das Gebiet am besten kennt, so muß auch, »wer vom Sein als solchem ein Wissen hat, die sichersten Prinzipien von allem anzugeben imstande sein: und dies ist der Philosoph.«⁵ Diese Aussage ist wichtig, denn im selben Augenblick, in dem uns die Erscheinungsweise der ursprünglichen Prinzipien eröffnet wird, enthüllt sich uns auch der Ursprung und das Wesen der Philosophie.

Aristoteles bestimmt das Prinzip in der 'Metaphysik': Die erste Bestimmung lautet: »Die Arché ist das Sicherste, sie schließt jeden Irrtum über sich aus.«⁶ Das, auf Grund dessen die Unterscheidung von Irrtum und Wahrheit möglich wird – also das Bedingende (in der modernen Terminologie: das Transzendente) –, steht außerhalb solcher Unterscheidungsmöglichkeit. Weiterhin: die absolute Ausschließung des Irrtums kann im Falle des ursprünglichen Prinzips nicht rational, nicht durch einen Beweis geschehen, wenn das Prinzip selbst Grund jedes Beweisens ist. Schon hier zeigt sich, daß die Prinzipien selbst keinen rationalen Charakter besitzen können.

In einer weiteren formalen Bestimmung fordert Aristoteles von einem ersten Prinzip, daß es »am klarsten erkennbar und voraussetzungslos« sei⁷; das, wodurch alles erkennbar wird, muß notwendigerweise am erkennbarsten sein. Den möglichen Einwand, daß es erfahrungsgemäß doch sehr schwierig ist, die Grundprinzipien zu erreichen, entkräftet Aristoteles durch die Forderung, zu unterscheiden zwischen dem, was *für uns* und dem, was *an sich* am klarsten ist. Da wir uns gewöhnlich in der Sphäre des Nicht-Ursprünglichen aufhalten, so ist das Ursprüngliche, das als solches *an sich* am klarsten sein muß (denn alles wird durch es beleuchtet), *für uns* verständlicherweise gar nicht klar und von uns nur mit Mühe aufzudecken.

Erst mit folgender Formulierung des Grundaxioms geht Aristoteles über eine rein formale Bestimmung hinaus: »Eines und Dasselbe kann demselben Gegenstand unmöglich zugleich zukommen und nicht zukommen.«⁸ Auf den ersten Blick ist es nicht ersichtlich, warum diesem Satz Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit zuerkannt wird. Aristoteles beginnt seine Argumentation mit folgender Mahnung: erst dann besitze man eine gewisse philosophische Bildung, wenn man wisse, für welche Sätze ein Beweis gefordert werden müsse und für welche nicht. Diese Mahnung scheint zu bedeuten, daß gerade die Axiome, auf denen das menschliche Wissen aufgebaut werden soll, unbewiesen bleiben müssen. Immer noch ist aber die Frage ungeklärt, wie sich – ohne Beweis – dann die Axiome genau erfassen und zeigen lassen. Wir befragen den aristotelischen Text weiter: »Denn daß es überhaupt für alles einen Beweis gebe, ist unmöglich . . ., doch ein widerlegender Beweis . . . läßt sich führen . . . Der widerlegende Beweis aber unterscheidet sich von dem eigentlichen direkten Beweis . . . Der Ausgangspunkt bei allen derartigen Diskussionen ist nicht, daß man vom Gegner verlangt, er solle erklären, daß etwas sei oder nicht sei, denn dies würde man schon für eine Art Annahme des zu Beweisenden ansehen, sondern daß er im Reden etwas *bezeichne* für sich wie für die

anderen, denn das ist ja notwendig, sofern er überhaupt etwas reden will; wo nicht, so halte ja ein solcher gar keine Rede, weder zu sich selbst noch zu einem anderen.«⁹

Es gibt also Sätze – unter ihnen das Axiom –, die nicht Ergebnis einer *apódeixis*, eines rationalen Beweises sind, die selbst nicht auf Grund von anderen Prinzipien zum Vorschein kommen, sondern sich »von sich aus« zeigen. Unter diesem Aspekt sprechen wir von ihrer Unmittelbarkeit als der Bekundung eines Zwanges, der den Betroffenen 'nicht loskommen' läßt. Es sei hier bemerkt, daß in der modernen Physik es so aussieht, als sei gerade dieses Axiom nicht zwingend. Trotzdem – schon durch den Widerspruch gegen das Axiom – beweist sich der Zwang, den es auf uns ausübt. Daher können auch die, welche das Axiom bestreiten, nicht aus seinem Rahmen heraustreten, wenn sie ihrer These einen Sinn geben wollen.

Nach allgemeiner Ansicht gehört der Satz des Widerspruchs zu den Grundprinzipien der Logik. Zugleich nimmt man an, daß dieses Axiom *implicite* die Entscheidung darüber beinhalte, *ob* und *wann* es anzuwenden sei. Der Grundsatz des Widerspruchs gilt aber nun für das Seiende im Ganzen und unterscheidet sich deshalb von den Axiomen der Einzelwissenschaften (Mathematik, Geometrie, Physik usw.), die als solche nur bedingt beanspruchen, daß man sich mit ihnen beschäftigt. Eine Ignorierung des Grundaxioms jedoch, das das ganze Sein betrifft, hieße faktisch, daß wir uns der Aufgabe entledigten, die Phänomene zu bestimmen. Könnten wir uns nun nicht durch Schweigen der Macht des Axioms entziehen? In diesem Fall würde aber auch das Schweigen mit einem bestimmten Sinn beladen, denn es kann nicht gleichzeitig bedeutungsvoll sein (ich entziehe mich der Aufgabe der Bestimmung der Phänomene) und im Gegensatz dazu bedeutungslos (das Schweigen hat keine Bedeutung); auch die These der Bedeutungslosigkeit ist selbst nur möglich, wenn sie eine bedeutungsvolle Behauptung zu sein beansprucht. Wenn wir also niemals über ein Phänomen gleichzeitig etwas Entgegengesetztes aussagen können – es kann ja etwas dem Gleichen nicht zugleich zukommen und nicht zukommen –, so kann es uns demnach auch nicht gleichgültig bleiben, ob etwas so oder so bestimmt wird. Alles, was erscheint, muß eine Bestimmung erhalten, nur deswegen gehört der *lógos* – das Wort bzw. jede deutende undweisende Instanz – zum Wesen des Menschen. Aristoteles nennt den Satz des Widerspruchs einen 'elenchischen' Satz: rational unbeweisbar, notwendig und allgemeingültig, ist er schlechthin die Instanz, die das Fragen und Beweisen überhaupt erst ermöglicht.

Versuchen wir, uns der ganzen Tragweite der aristotelischen Äußerungen bewußt zu werden. Dabei sei bemerkt, daß wir das Problem des Bildes einstweilen noch beiseite lassen müssen, denn es gilt vor allem, erneut und in vertiefter Form die Struktur der archaischen, elenchischen Prinzipien auf philosophischer Ebene zu untersuchen und zu klären, welche Weisung sie uns geben.

2 Das Problem des Vorranges der rationalen Aktivität

Betrachten wir den rationalen, logischen Prozeß näher. Er gelangt deduktiv, von gegebenen Voraussetzungen ausgehend, zu Folgerungen, die in diesen Voraussetzungen noch nicht offensichtlich waren.

Es ist klar, daß die Fruchtbarkeit der Deduktionen aus der Fruchtbarkeit der Prämissen erwächst; je ergiebiger diese sein werden, desto ergiebiger auch jene. Die Gültigkeit und der Rahmen der Schlüsse hängen von der Gültigkeit und dem Rahmen der Prämissen ab. Die Unterscheidung zwischen Logik und Dialektik bei Aristoteles gründet in dem Faktum, daß der logische Prozeß von allgemeinen und notwendig gültigen Prämissen ausgeht. Die Dialektik – als Streit und Diskussionsgespräch – dagegen entspringt aus Voraussetzungen, die einfach in bezug auf eine konkrete Situation ausgewählt sind. Diese Situation verlangt wiederum als Ausgangspunkt Prämissen, die auch der Gesprächspartner anerkennt, damit er rational überzeugt wird.

Befragen wir diese Auffassung des rationalen Prozesses nach der Art der Prämissen, von denen der Syllogismus, die Deduktion ausgeht, so stoßen wir wiederum auf die *archai*, die Prinzipien. Dabei ist die ursprüngliche Bedeutung von *arché* und vom Verb *árchomai* (führen, herrschen, leiten) immer gegenwärtig zu halten. (Archonten waren die Herrscher, die ein Volk regierten. Der entsprechende lateinische Ausdruck ist *princeps*, d. h. einer, der befiehlt und deshalb führt und leitet.) Führen, leiten wurde im Lateinischen ausgedrückt durch *inducere* und im Griechischen durch *epágein*. Daraus können wir ableiten, daß allein die 'Prinzipien' das wahre und ursprüngliche Fundament der Induktion, der *epagoge* bilden.

In der griechischen und lateinischen Bedeutung wird also 'Prinzip' verstanden als das Erste, soweit es befiehlt, führt, leuchtet, herrscht und ordnet. Diese Bedeutung von *arché* ist nicht metaphorisch; das 'Prinzip' kann – wie wir wissen – als das Ursprüngliche nicht abgeleitet werden. Wenn das Wesen der wissenschaftlichen Aktivität seinen Ort in Rationalität und Ableitbarkeit hat, dann schließt die Struktur des Prinzips den wissenschaftlichen, rationalen Charakter aus.

Hierzu werden wir zwei Autoren anführen, die durch eine zweitausendjährige Geschichte des Denkens voneinander getrennt sind: Aristoteles in seinen *»Analytica posteriora«* und Schelling in seiner *»Philosophie der Mythologie«*. Schelling zitiert einen Abschnitt aus der Nikomachischen Ethik: »Der Weise muß nicht bloß wissen, was aus den Prinzipien folgt, sondern auch in Ansehung der Prinzipien selbst in der Wahrheit sein. Die Weisheit also ist nicht bloß Wissenschaft, sondern Wissenschaft und *noûs*, Wissenschaft, die das Haupt, d. h. das Princip des über alles Schätzenswerthen hat.«¹⁰ Schelling erläutert dies: »Diese Zufälligkeit des Wissens schreibt sich davon her, daß es seinen Zusammenhang mit dem, das im Denken ist, verloren hat. Denn nur im Denken ist die ursprüngliche Nothwendigkeit. Das Verlangen, diesen Zusammenhang wieder zu finden und soweit möglich herzustellen, das ist die Ursache, daß das Denken vor der Wissenschaft geht. Die Dinge in ihrer Wahrheit erkennen wir nur, wenn es uns

möglich geworden, sie bis in den durch das reine Denken gesetzten Zusammenhang zu verfolgen, ihnen dort ihre Stelle anzuweisen... Denn das im reinen Denken Gefundene war nicht Wissenschaft zu nennen, es war nur Keim der Wissenschaft, welche entsteht, wenn das im einfachen Denken Erlangte – die Idee – auseinander gesetzt wird.«¹¹

Das Verständnis dieser Schellingschen Äußerungen wird durch eine andere Stelle aus seiner ›Philosophie der Mythologie‹ erleichtert: »*Das Princip der Wissenschaft kann nicht wieder Wissenschaft seyn*, sondern nur das Denken selbst. Den meisten ist es freilich unerhört, daß es etwas über die Wissenschaft gibt: sie wissen nur von Wissenschaft; diese kann jedoch nicht ins Unendliche gehen, von dem das Wahre unmittelbar berührenden Geist will sie nichts. Die Vernunft aber an sich gibt uns unmittelbare Erkenntniß, erhalten durch directe Wahrnehmungen, nicht durch eine Kette von Schlüssen, und sogar die Principe, von welchen für Schlüsse selbst erst ihre Gesetze sich ableiten... Dieß macht, daß diese Untersuchung (über das Princip und die Principe) nur für wenige seyn kann; denn die meisten wollen überzeugt, d. h. durch Beweise überwunden oder wenigstens überredet seyn.«¹²

Aber wenden wir uns wieder Aristoteles zu. In seinen Überlegungen über das Wesen des logischen Prozesses und seine unumgänglichen Voraussetzungen gibt er dem Terminus ›pístis‹ eine völlig in Vergessenheit geratene Bedeutung, die nicht mehr mit der von dóxa übereinstimmt und noch viel weniger mit jener besonderen Form von rationaler Überzeugung, die im Beweis gründet.

In den ›Analytica posteriora‹ definiert Aristoteles das Wissen und die Überzeugung, d. h. den aus ihr entstehenden rationalen Glauben (pístis): »Man glaubt und weiß eine Sache, wenn man eine Ableitung vollzieht, die wir Beweis nennen.«¹³

Es wird deutlich, daß Aristoteles hier aus einer besonderen Perspektive den Begriffen pístis, Überzeugung, Erkennen und Wissen (eidénai) einen rationalen Charakter zuweist; der bestimmende Faktor dafür ist die Deduktion. Das Beweisen besteht im ›Angaben des Grundes‹; der Grund wird ersichtlich im Zusammenhang mit der Deduktion, die notwendigerweise von Voraussetzungen ausgeht und damit von deren Gültigkeit abhängt.

Aristoteles fährt fort: »Da der Schluß seine eigentliche Gültigkeit aus der Tatsache erhält, daß der Grund, aus dem er entsteht, offensichtlich ist, folgt daraus notwendigerweise, daß bei einem Beweis das Erste, in dem er seinen Ursprung hat, nicht nur ganz oder teilweise vor diesem Beweis bekannt sein muß, sondern daß es auch *in höherem Grade bekannt sein muß* als das, was daraus abgeleitet wird.«¹⁴

Wenn wir also im Zusammenhang mit einem Beweis *wissen* und *glauben*, dann müssen wir notwendigerweise *von einem stärkeren Grund her* die Prämissen *glauben* und *wissen*, auf denen dieser Beweis ruht. Aristoteles betont diese grundsätzliche Bedingung: »... wenn wir mittels des Ersten und Unvermittelten einen Gegenstand *kennen und glauben, wissen und glauben* wir notwendigerweise auch dieses Erste in

stärkerem Maße als das, was sich aus ihm ableitet; dieses Letztere *wissen und glauben* wir daher auf Grund jenes Ersten.«¹⁵

Ist uns der Bedeutungswandel von Wissen und Glauben bewußt, der in diesem Abschnitt zum Ausdruck kommt? Bisher ist allein ein Glauben und Wissen erwähnt worden, das aus einem rationalen Prozeß entsteht. Jetzt stoßen wir statt dessen auf eine ausdrücklich anerkannte Form von Wissen und Glauben, die *ursprünglicher ist als jene rationale* und die sich in ihrer Struktur notwendig radikal von jener unterscheidet.

Weil die rationale Welt ihrerseits in einer nicht-rationalen, d. h. in der Welt der Prinzipien, der *archai* wurzelt, sind wir gezwungen worden, die Struktur und den besonderen Charakter der 'archaischen' Sprache, in der sich diese Welt manifestiert, zu prüfen und genau zu untersuchen. Halten wir dennoch gegenwärtig, daß der nicht-rationale Charakter der Prinzipien in keiner Weise mit Irrationalität identisch ist; Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit im nicht-rationalen Charakter der *archai* sind gleichfalls oder in noch höherem Grade dringlich als jene rationale Allgemeingültigkeit und Notwendigkeit, die im deduktiven Prozeß wirksam geworden sind und die auf dem Fundament der strengen Logik stehen.

Bevor wir unsere Aufmerksamkeit auf diesen Horizont unserer Untersuchung richten – d. h. auf den archaischen Horizont als Fundament der rationalen Welt – erscheint es zweckmäßig, noch eine letzte Aristotelesstelle anzuführen: »Den Prinzipien –, allen oder einigen – muß man notwendigerweise mehr *Glauben* schenken als dem Abgeleiteten. Wer durch den Beweis zu einem Wissen gelangt, muß notwendigerweise ... in höherem Grade die Prinzipien *wissen und glauben* als das, was sich aus ihnen ableitet.«¹⁶

Die Aufgabe, die sich daraus ergibt, ist – wie wir gesagt haben – die weitere Erhellung der Struktur dieser Prinzipien und des entsprechenden Wissens und Glaubens. Wir müssen davon ausgehen, daß diese Begriffe jetzt eine völlig neue Bedeutung erhalten, neu gegenüber jener, die bei der rationalen Auffassung zum Ausdruck kam.

3 *Der archaische, semantische Charakter der Prinzipien: Augustinus' »amor studentis animi«*

Man spricht von einer 'Klarheit' der Prinzipien: ein gefährlicher Ausdruck, der zweideutige Konsequenzen haben kann. Zweifellos sind die Prinzipien klar, doch offenbar unterscheidet sich ihre Klarheit radikal z. B. von jener eines Gegenstandes, der sich unserem Geist zeigt, und der, da er ja einfach 'Gegen-stand' ist, auch vorgetäuscht sein könnte. Es ist bekannt, mit welchem Argument Descartes verneint, daß jeder beliebige Gegenstand (und somit *auch ein 'rationaler Gegenstand'*, wie beispielsweise ein mathematisches oder geometrisches Axiom) Grundlage des Wissens sein könne. Descartes argumentiert, daß immer der Zweifel bestehe, ob nicht ein böser Geist den 'Gegen-stand' unserer intellektuellen Einsicht ständig derart darstelle, daß wir uns anhand

dieser diabolischen Illusion eine Scheinwelt aufbauen; 'Gegenstände' können immer vorgetäuscht sein.

Das Prinzip muß dagegen tatsächlich den Charakter einer arché haben, d. h. es muß 'auftragen', 'befehlen', dieses charakteristische Moment, das seinen Ausdruck in einer Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit findet, sofern wir uns ihm nicht entziehen können und das andererseits, wenn es schlechthin nur zum Gegenstand des Denkens gemacht wird, in seinem Wesen entstellt wird. Mit anderen Worten: die Notwendigkeit der arché muß sich in der Erfahrung einer Aufgabe äußern, der wir uns nicht entziehen können; dies ist die Bedeutung der archaischen Pistis.

Aristoteles drückte diese Auffassung in der Behauptung aus, daß die Prinzipien keinen apodiktischen, sondern einen elenchischen Charakter besitzen, d. h. wir können uns ihrem Befehl nicht entziehen, denn jeder Versuch, ihnen auszuweichen, setzt sie bereits voraus. Offensichtlich bedeutet dies, daß die wahre Erkenntnis solcher Prinzipien – die Aristoteles mit jenen des Widerspruchs, der Identität und des ausgeschlossenen Dritten identifiziert – sich keineswegs mit ihrem Verständnis erschöpft, sondern daß es darum geht, *sie zu erleben in der unaufschiebbaren Notwendigkeit des Denkens*, des Bejahens oder Verneinens, d. h. *in der Notwendigkeit*, die Welt der Phänomene, in die wir eingetaucht sind, *zu deuten*. Die Verneinung dieser Notwendigkeit ist daher schon insoweit eine Anerkennung, als sie ihrerseits allein im Bereich der Prinzipien möglich ist.

Dieser erkennende, hinweisende, archaische Charakter, der 'Aufgabe'-Charakter der Prinzipien, ist von Augustinus genau erkannt worden, auf den wir uns hier beziehen möchten. Es geht darum, das semantische, evangelische (Glauben – im Sinne der archaischen pistis – fordernde) Wesen des Axioms zu ergründen, das am Beginn des Philosophierens steht; wir sagen evangelische, weil in der Verkündigung und dem Hinweis auf die Notwendigkeit des Suchens sich unsere Aufgabe offenbart, und zwar als ein Auftrag, durch den der Mensch sich von allem übrigen Seienden unterscheidet.

Das erste Kapitel im X. Buch von Augustinus' »De trinitate« trägt den Titel: »Amorem studentis animi, id est scire cupientis, non esse amorem eius rei, quam nescit«. »Die Liebe der studierenden (drängenden) Seele bzw. derjenigen, die wissen will, ist nicht Liebe für das, was sie nicht kennt«. Augustinus' Erörterungen richten sich auf die Situation des Menschen als eines Nicht-wissenden und nach dem Wissen Trachtenden bzw. das Wissen Liebenden.

Die These von Augustinus setzt mit der bekannten Grundschwierigkeit an, mit der jeder Philosophierende sich auseinanderzusetzen hat: Wie können wir das lieben, was wir nicht kennen? Eigentlich enthält bereits die Überschrift des Kapitels den Ansatz zur Antwort: Die Liebe drängt zu dem, was die Seele schon kennt. Das wäre aber gewissermaßen nur die Kehrseite des Problems; das Drängen zu etwas setzt ein Ziel – das die Richtung angibt – voraus, also ein schon Bekanntes. Warum besteht der Drang danach weiter?

Die Problemstellung von Augustinus ist nicht neu. Dasselbe wird von Platon im »Menon« formuliert; es ist der Einwand der Sophisten gegen die Möglichkeit, die Wahrheit zu suchen, ein Einwand, den Sokrates folgendermaßen zusammenfaßt: »Ein Mensch kann unmöglich suchen, *weder was er weiß*, noch *was er nicht weiß*. Nämlich weder was er weiß, kann er suchen, denn er weiß es ja, und es bedarf dafür keines Suchens weiter; noch was er nicht weiß, denn er weiß ja dann auch nicht, was er suchen soll.«¹⁷

Die Situation des Suchenden stellt die Grundsituation des Menschen dar. Die Frage nach dem Grund des Suchens ist die Frage nach der *arché* des Philosophierens selbst. Wird die *arché* des Suchens in irgendeiner Weise als ein *Gegenstand* – rationaler oder sonstiger Art – vorgestellt, dann wird auch jegliches Suchen scheitern. Ein Gegenstand, der uns gegenüber liegt (*ob-jectum*), hat nur die Möglichkeit, entweder offensichtlich oder verborgen zu sein, in beiden Fällen ist, dem vorgetragenen Einwand des Sophisten entsprechend, ein Suchen ausgeschlossen. Demnach zeigt sich schon, in welcher Richtung die Untersuchung von Augustinus führen wird: es handelt sich darum, den Grund unseres Wissens zu klären. Dieser Grund muß die Eigenschaft aufweisen, *offensichtlich und nicht-offensichtlich* zu sein. Dieses sowohl 'offenbar' wie 'verborgen' sein steht nicht in Gegensatz zum Axiom des Widerspruchs, denn Dunkelheit kann nur als Dunkelheit erkannt werden, wenn wir den Gegensatz, das Licht, kennen. Daher tritt 'Licht' uns als Auftrag entgegen, die Dunkelheit zu erhellen. Das aber, was gleichzeitig ist und nicht ist, ist das 'im Werden Begriffene'. Also nur im Rahmen eines Prozesses, eines Vorganges, kann der sich bekundende und doch noch verborgene *Grund* zu suchen sein.

Augustinus weist im ersten Satz des angegebenen Kapitels darauf hin, daß die Aufmerksamkeit 'geschärfter' zur Lösung der aufkommenden Schwierigkeit angewendet werden muß: »*Nunc ad ea ipsa consequenter enodatius explicanda limatior accedat intentio.*«¹⁸ Wie kann aber überhaupt eine 'Intentio', ein 'tendere ad', ein 'Aufmerken' und 'Sich-richten-auf' entstehen, wenn das Ziel nicht offensichtlich ist? Meldet nicht schon jede 'intentio', jede Aufmerksamkeit die Gegenwart einer 'tensio', einer Spannung, die, indem sie uns erfaßt, durch ihre Nötigung bereits eine Richtung zur 'enodatio', zur Lösung des Knotens, der Schwierigkeit enthält?

Seine These: »Man kann nur danach drängen, was man schon kennt« erörtert Augustinus an verschiedenen Möglichkeiten, wie das Drängen selbst aufkommen kann: a) Infolge eines Hörensagens bzw. eines Ruhmes von etwas (»*solent existere amores ex auditu*«); b) Als Auswirkung einer inneren Norm, die das unbekannte Ruhmvolle erstrebbar zeigt: Wir lieben einen uns unbekannten Menschen auf Grund der Kenntnis seiner Tätigkeiten, die wir schätzen (»*virum bonum amamus cuius faciem non vidimus, ex notitia virtutum amamus, quis novimus in ipsa veritate*«). c) Eine uns unbekannte wissenschaftliche Lehre kann uns anziehen durch das Ansehen (*auctoritas*) jener, die sie rühmen.

Alle diese und andere Hinweise (auf die wir hier nicht eingehen), die als Lösung angeführt werden, treffen die Wurzel des zu klärenden Phänomens nicht. Der ent-

scheidende Fall ist der, daß jemand so wißbegierig ist (*»si tam curiosus est«*), daß er nicht durch eine andere, ihm schon bekannte Ursache (*»non propter causam aliam notam«*), sondern allein von der Liebe zum Unbekannten getrieben wird.

Wie entfaltet sich diese Liebe? Augustinus fügt hinzu: »Man sagt zutreffend: er haßt das Unbekannte, das es, seinem Wunsch nach, gar nicht sein soll, da er wünscht, daß alles bekannt sei (*imo congruentius dicitur: 'odit incognita' quae nulla esse vult, dum vult omnia cognita*)«. ¹⁹ Die Liebe zum Wissen wäre also die Kehrseite des Hasses, der Unerträglichkeit des Nicht-wissens, was wiederum nur möglich ist, wenn wir im Banne des 'Wissen-müssens' stehen, wodurch erst überhaupt das Nicht-wissen als etwas Negatives empfunden werden kann. Die arché bekundet sich hier als unabwendbarer Auftrag, als Notwendigkeit zur Hingabe und fordert infolge ihrer Unbeweisbarkeit die pístis. »Denn nicht nur wer sagt: 'Ich weiß' und dabei die Wahrheit sagt, muß wissen, was Wissen sei, sondern auch derjenige, welcher sagt: 'Ich weiß nicht' (*Non solum enim qui dicit 'scio', et verum dicit, necesse est, ut quid sit scire sciat, sed etiam qui dicit 'nescio'*).« ²⁰

Es gilt daher zu fragen, wie sich die Unerträglichkeit des Nichtwissens und das Drängen zum Wissen im Einzelfall bekunden. Im Kap. III deutet Augustinus die Voraussetzungen des Suchenden. Der Forscher bzw. der zum Wissen Drängende, der als solcher die Situation des Menschen schlechthin darstellt, bemüht sich, das Wesen seiner selbst als Suchender zu klären. Unsere menschliche Situation ist bestimmt durch die Erfahrung der Dunkelheit, die unser Wesen umhüllt; die Erkenntnis der Dunkelheit als Negativität entsteht aber erst, wenn wir bereits im Lichte stehen und daher befähigt sind, diesem gegenüber die Dunkelheit zu unterscheiden.

Augustinus löst das Problem folgendermaßen: offensichtlich kennen wir vor allem uns selbst, obwohl wir uns in einer tiefen Finsternis befinden. Aber wie kennen wir uns? Als 'Suchende': »Auf welche Art erkennt derjenige, der sich nicht kennt, daß er etwas kennt? . . . Ferner, wenn einer sich sucht, damit er sich kennt, so kennt er sich offensichtlich schon als Suchenden; also kennt er sich schon. . . . Er kennt sich nämlich als Suchenden und als Nichtwissenden, da er sich selbst sucht, um sich zu erkennen.« ²¹

Uns selbst gegenwärtig zu sein und uns als Suchende zu kennen, heißt, daß wir uns selbst ausschließlich und ursprünglich im konkreten Prozeß des Zweifels deutlich werden, d. h. nicht als 'Objekt' unseres Denkens, sondern im Akt des Zweifels. Allein in diesem Akt wird seinerseits der Imperativ, die Verkündigung, der Hinweis sichtbar und wirksam, und damit jenes Delphische Orakel: 'Erkenne dich selbst'.

»Wenn man dem Geist sagt, 'erkenne dich selbst', erkennt er sich im selben Augenblick, indem er begreift, daß gesagt wird 'dich selbst', d. h., der Geist erkennt sich nur aus dem einen Grund, daß er sich selbst gegenwärtig ist . . . Also wird ihm das zu tun auferlegt, was er gerade in dem Augenblick tut, wenn er selbst diesen Auftrag tatsächlich begreift (*cum dicitur menti 'cognosce te ipsam', eo ictu quo intelligit quod dictum est 'te ipsam', cognoscit se ipsam, nec ob aliud, quam eo quo sibi praesens est* . . . Hoc igitur ei praecipitur ut faciat, quod cum ipsum praeceptum intelligit, facit).« ²²

Offensichtlich ist also der Delphische Anruf: 'Erkenne dich selbst' weisender, evangelischer Art, da er den Auftrag verkündet; das, was er sichtbar macht, ist wesentlich der ursprüngliche Bereich, in dem sich das Wort mit seiner ganzen weisenden, *pístis* fordernden Macht offenbart. Das Orakel ist aber nicht außerhalb von uns; die göttliche Anweisung zeigt den Bezug zur konkreten Erfahrung, sie verwirklicht sich in der Erfahrung unserer 'Dunkelheit', die allein im Zusammenhang mit der des 'Lichts' erscheinen kann, das erst uns unsere Situation als *negative* erkennen läßt. Es ist die Gegenwart dieses uns zur Sicht drängenden Lichtes, das uns unsere negative Situation offenbart und dadurch in uns den entsprechenden Auftrag und die grundsätzliche Weisung für den Aufbau unserer menschlichen Wirklichkeit zum Zuge kommen läßt. Der Augenblick des Zweifels, als Beginn des Philosophierens, wird von uns 'passiv' erfahren; darüber hinaus verwandelt er die uns umgebende Wirklichkeit völlig, indem er sie in ihrer scheinbar sicheren, alltäglichen Bedeutung aufhebt.

Abschließend halten wir zwei wesentliche Momente fest: Erstens: Augustinus' Vorstellungen machten deutlich, daß die Prinzipien des Philosophierens nur dann Prinzipien sind, wenn sie konkret als Drang, als Inhalt einer *pístis* und nicht als Objekte des Denkens 'erfahren' werden. Das Prinzip des Widerspruchs wird also verstanden als Prinzip der Notwendigkeit, die Phänomene zu bestimmen, und der Unmöglichkeit, sich dieser Aufgabe zu entziehen, weil auch jede Ablehnung sie bereits einschließt; daher also der 'archaische' Charakter dieser Notwendigkeit und der in ihr verwurzelte 'Glaube'.

Zweitens: während die These von Augustinus (wir können allein das suchen und lieben, was wir schon kennen) anfangs auf zwei gegensätzliche Bereiche hinzuweisen schien – den erkenntnishaften einerseits, den pathetischen und affekthaften andererseits –, müssen wir jetzt erkennen, daß diese Bereiche untrennbar sind, daß sie in einem einzigen Akt gründen, der nichts mit dem rationalen Prozeß gemein hat, da er unableitbar ist. Hier stehen wir also vor der pathetischen – nur zu 'erleidenden' – Klarheit einer Weisung.

Allein im Vollzug des Zweifels gelangen wir zur Kenntnis unserer selbst und zur Erfahrung des 'Glaubens' fordernden, archaischen, semantischen und evangelischen Auftrags. So wurde die Philosophie ursprünglich mit der religiösen, göttlichen Welt verbunden und nicht mit der Welt der Vernunft, der rationalen, abgeleiteten Fähigkeit, da diese erst und allein auf der semantischen Grundlage entstehen und sich entwickeln kann. Nur im Zusammenhang mit dem, was uns ursprünglich 'weist' – so sagten wir –, kann der 'Be-weis' einsetzen. In diesem Sinne – aber nur in diesem Sinne – gilt der Satz: '*Credo, ut intelligam*'.

Das 'nicht-rationale' Fundament der Rationalität hat also Glauben beanspruchenden, befehlenden Charakter; es handelt sich dabei um einen Zwang, der uns zu Fragen drängt. Das Aufkommen eines Problems ist allein möglich, wenn in uns etwas drängt, das – noch nicht offenbar, obwohl aktiv gegenwärtig – zur Klarheit gelangen will. 'Klären' hat hier eine andere Bedeutung als Klarstellung im deduktiven Sinne. Die Klärung dessen, was ursprünglich ist, bedeutet die Entwicklung des Verwickelten

(*'explicatio'* der *'complicatio'*) und meint hier die Erfahrung einer Notwendigkeit, die uns unsere Situation als dunkel und beängstigend bewußt werden läßt. Diese bedrängende – Glauben fordernde – Macht bringt jenen leidenschaftlichen Aspekt des Archaischen mit sich, der uns schon hier deutlich macht, daß die Sphäre des Ursprünglichen von einem pathetischen Moment bestimmt ist, während die rationale Welt – als nicht ursprüngliche, sondern rein abgeleitete – unleidenschaftlich, unpathetisch bleibt.

4 Zeit und Gegenwart

Wir sahen: bei den Tieren ist die Bedeutung der Zeichen seiner Umwelt angeboren und eindeutig. Die Situation des Menschen ist offensichtlich anders geartet, sofern die Zeichen, die auf ihn zukommen, unter mehrschichtigen Bedeutungsmöglichkeiten in Erscheinung treten, wodurch eine Spannung vor allem als Gegenwart des Auftrages, die Erscheinungen seiner Welt zu bestimmen, sich aufdrängt. Nur innerhalb der *Gegenwart* dieses Auftrages entstehen Frage und Verwunderung, die ihn zum Prozeß des Suchens zwingen. Wie wurde diese Gegenwart und ihr Auftrag – sobald sie Gegenstand der Reflexion wird – bestimmt?

Als Aristoteles den weisenden Grundsatz des Philosophierens – den Satz des Widerspruches – formulierte, brachte er einen Hinweis auf die Zeit mit der Behauptung, es sei unmöglich, daß »zugleich demselben etwas zukomme und nicht zukomme«.²⁹ Wieso ist aber das Phänomen der Zeit mit dem weisenden Grundsatz des Philosophierens innigst verknüpft? Tritt damit das Moment der *'Gegenwart'*, von der wir soeben sprachen – in den Vordergrund? Wir müssen etwas weiter ausholen. Auf dem Gebiet des Geschehens unterscheiden wir das *'Noch-nicht'*, das *'Nicht-mehr'* und das *'Jetzt'*: die drei Momente der Zeit. Sie sind unzertrennbar im menschlichen Geschehen verwoben. Weil der Mensch nicht *'ist'*, sondern *'wird'*, steht er ständig vor einer *gegenwärtigen* Aufgabe, die wiederum, je nach dem, wie sie vom Menschen gedeutet wird, eine bestimmte *Zukunft* erschließt und eine bestimmte *Vergangenheit* beschwört. So ist Geschichte immer ein Ringen um die Bildung des Menschen, um das Gelingen oder Versagen seines Werkes. Die *Vergangenheit* lebt immer nur auf Grund einer Bewertung, die sich als *gegenwärtige* Stellungnahme zur *Zukunft* darstellt. So ist Historie niemals schon deswegen objektiv, weil sie irgendwelche Zusammenhänge der Vergangenheit aufleuchten läßt, sondern erst dadurch, daß ihre gegenwärtigen, in die Zukunft gerichteten Perspektiven die Vergangenheit als fruchtbar erweisen. Hier zeigt sich eine doppelte Verkettung: Vergangenheit wird an die Zukunft angeschlossen, diese aber an die Gegenwart. Eine Vergangenheit – gleichgültig, ob diese aus Gedanken, Denkmälern oder Ereignissen besteht – aufzubewahren, sie eben nicht im Hinblick auf gegenwärtig zu lösende Aufgaben zu betrachten, ist das Kennzeichen einer steril gewordenen Kultur. Jede Kultur, jede Tradition, in der die Vergangenheit dieses zukunftssträchtige Bedenken einbüßt, verkümmert. Die Tradition wurzelt nur im Verständnis der Gegenwart.

Damit bleibt aber immer noch die aufgestellte Frage unbeantwortet, wie das Phänomen der Zeit mit dem weisenden Grundsatz des Philosophierens, mit seinem archaischen Glauben verknüpft ist. Wir greifen auf das XI. Buch der »Confessiones« von Augustinus zurück. Er entwickelt das Wesen des Augenblicks, in dem der Mensch ständig lebt, anhand eines Dialoges mit Gott (es heißt z. B. »*Nulla tempora tibi aeterna sunt quia tu permanes*«). Dieses Vorgehen wirkt auf uns zunächst irgendwie rhetorisch, etwa wie der Ausdruck einer dogmatischen, vorausgesetzten Einstellung. Den Kern seiner Ausführungen bildet die Bemühung, im Dialog – durch die Aufdeckung der Notwendigkeit, die sich im Dialog bekundet – das Ursprüngliche aufleuchten zu lassen, das sich im Werden, im Geschehen des dialogischen Prozesses offenbart und das Augustinus mit Gott identifiziert. Erst im Hinblick auf die arché bekommt der Logos einen Sinn. Es wäre also nicht angebracht, die dialogische Ausführung des Problems bei Augustinus als eine rein apologetische Form abzutun.

Die Zeit erhält den Vorrang gegenüber sämtlichen anderen Phänomenen, sofern jede Form unserer Erfahrungen, unseres Verhaltens, unseres Handelns, unseres Denkens sich innerhalb der Zeit vollzieht. Trotzdem bleibt dieses Phänomen rätselhaft, sobald wir versuchen, es uns selbst und den anderen zu erklären. Die Momente der Zeit sind – wie wir schon andeuteten – das Noch-nicht, das Nicht-mehr und die Gegenwart. Alle drei weisen einen eigenartigen negativen Charakter auf; die Vergangenheit, weil sie das Nicht-mehr, die Zukunft, weil sie das Noch-nicht und die Gegenwart, weil sie, sobald wir sie zu erfassen versuchen, schon das Gewesene, das Nicht-mehr ist. Wenn sie nämlich wäre, müßte sie gegenwärtig bleiben; dann wäre sie aber nicht mehr Zeit, sondern Ewigkeit (»*praesens autem si semper esset praesens nec in praeteritum transiret, non iam esset tempus, sed aeternitas*«).²⁴

Wir sprechen aber nun von der Vergangenheit und von der Zukunft als 'lang' oder als 'kurz'. Offensichtlich sind diese beiden Bestimmungen unstatthaft, denn wenn die Zeit vergangen ist, ist sie nicht mehr, und daher kann sie weder lang noch kurz sein. Dasselbe gilt für die Zukunft, sofern sie noch nicht ist. Diese Aporie scheint uns aber einen Wink zu geben, wo vielleicht doch das Wesen der Zeit anzutreffen ist: in der Gegenwart; denn wir können sagen, daß die Vergangenheit oder die Zukunft lang oder kurz waren, als sie gegenwärtig waren (»*sed dicamus: 'longum fuit illud praesens tempus quia cum praesens esset, longum erat.'*«).²⁵

Kann aber die gegenwärtige Zeit kurz oder lang sein? Wir sprechen, um die gegenwärtige Zeit zu bestimmen, von unserem Jahrhundert als demjenigen, in dem wir leben. Offensichtlich ist jeweils ein Teil davon gemeint, es sei das gerade ablaufende Jahr und wiederum nicht das ganze Jahr, sondern ein Monat, eine Woche, ein Tag, die Stunde, die Minute, die Sekunde, in der wir sprechen, die aber, sobald wir sie zu fassen suchen, schon das Vergangene darstellt (»*et ipsa una hora fugitivis particulis agitur*«).²⁶

Trotz der soeben bewiesenen Nichtigkeit ihrer drei Momente bleibt die Zeit aber bestehen. Im Text wird der hier zutage tretende Widerspruch eine 'Verspottung' ('*derisio*') genannt; denn die Zeit ist vorhanden, wir müssen sie als ein Grundphäno-

men anerkennen, wir sprechen sogar ununterbrochen in Zeitwendungen, ohne aber zu wissen, was sie ist.²⁷ Im Text heißt es: »Verharre, meine Seele, warte mit Kraft (*Insiste, anime meus, et adtende fortiter*).«²⁸ In-sistere wird mit 'verharren' übersetzt, wodurch die ursprüngliche und sehr wichtige Bedeutung des lateinischen Ausdrucks zum Teil verlorengeht. 'In-sistere' bedeutet 'in etwas verweilen', und zwar in der dialogischen Untersuchung, denn sonst würden wir dem Widerspruch verfallen: ständig von der Zeit und in der Zeit zu sprechen, ohne sie bestimmen zu können. Neben dem Verbum 'insistere' bedient sich Augustinus auch des Ausdrucks 'adtendere', im Sinne von 'erwarten' und gleichzeitig 'nach etwas drängen'. Diese Termini weisen auf ein Bedrängt-sein hin.

Jeder Versuch, die Momente der Zeit als etwas *Gegenstandhaftes* zu fassen, muß scheitern. Wie ist z. B. die Länge oder die Kürze eines Tones zu fassen? Während er tönt und damit gegenwärtig ist, ist er noch nicht abgeschlossen und kann also auch nicht erfaßt werden; hat er aber aufgehört zu tönen, so ist er nicht mehr.²⁹ Wo weilen also das Vergangene und die Zukunft?

Im Text verwandeln sich mit dieser Frage die Orientierungspunkte der Untersuchung. Das Wesen der Zeitmomente wird nicht mehr als etwas verfolgt, das *außerhalb* von uns liegt, sondern als ein Phänomen, das *in uns* seine Wurzeln hat. Das Vergangene liegt in der Erinnerung bzw. in den Eindrücken, die etwas in uns zurückgelassen hat (*«affectionem, quam res praetereuntes in te faciunt et, cum illae praeterierint, manet»*).³⁰ Das Vergangene wäre demnach eine Spur, eine 'affectio animi': das, was die Seele an *Eindrücken* erlebt hat. So könnte die Zukunft wiederum aus bestimmten Zeichen abgeleitet werden, die wir schon wahrgenommen haben. Es gäbe also die Gegenwart des Vergangenen, die Gegenwart der Zukunft und die Gegenwart des Gegenwärtigen – wobei unter 'Gegenwart' immer das Erfahren eines Seienden bzw. das Erleiden der Seele zu verstehen wäre. (*«Tempora sunt tria: praesens de praeteritis, praesens de praesentibus, praesens de futuris. Sunt enim haec in anima tria quaedam et alibi ea non video.»*)³¹

Ist hiermit die Gegenwart – in der die beiden anderen Zeitmomente ruhen – geklärt? Die Zeit wäre nur ein psychologischer Vorgang; denn sie würde durch etwas vermittelt, *das außerhalb von uns* vorgeht und durch unsere *Passivität*, unsere Leidensfähigkeit aufbewahrt wird. Bei dieser Interpretation würde das Phänomen der Zeit das des Seins voraussetzen. Was ermöglicht aber die Erfahrungen des Seienden, die Eindrücke?

Wir sind einer Menge von Ursachen und Wirkungen ausgesetzt, aber wir wählen aus und 'nehmen wahr' durch unsere Sinne als die Organe des Lebens nur eine begrenzte Zahl davon. Unsere Erfahrungen werden vom Erwarten ermöglicht, sofern wir sie ihm entsprechend oder nicht entsprechend bestimmen. Diese setzt aber eine ursprüngliche *Aufmerksamkeit* voraus, die ihre Wurzeln im Leben hat. Also ist es die Seele selbst (als Prinzip des Lebens) – und nicht ihr reines Erleiden, affectio – die etwas erwartet, merkt und erinnert (*«nam et expectat et adtendit et meminit scl. animus»*).³² Erst durch die Erwartung geht das Zukünftige in die Erinnerung des Vergangenen über (*«id quod expectat per id quod adtendit, transeat in id quod meminerit»*).³³

Folgendes Beispiel kann diese Tatsache verständlicher machen. Wollen wir einen Ton messen, d. h. in seiner Länge oder Kürze begrenzen und damit bestimmen, dann muß er so lange tönen, bis der von uns festgelegte Maßstab – und zwar der Maßstab unserer Erwartung – erreicht ist: »*praesens intentio futurum in praeteritum traicit*« (die gegenwärtige Absicht führt das Zukünftige in die Vergangenheit über).³⁴ Eine '*intentio*', eine Absicht wird aber erst möglich in der Richtung einer '*attentio*', einer Aufmerksamkeit. Der lateinische Terminus zeigt an, wo der Akzent dieses Moments der Aufmerksamkeit liegt: *attentio*, d. h. *tendere ad* – nach etwas drängen, trachten. Also kann die Erwartung nur innerhalb einer *Spannung*, einer '*tensio*' entstehen. Die Gegenwart der Spannung verursacht jene Aufmerksamkeit, die Grund der Erwartung und Erinnerung ist. Also: das in etwas Eingespannt-sein ermöglicht das Aufmerken. Würde uns nichts Ursprüngliches angehen, so wären wir nicht imstande, irgend etwas zu erwarten oder zu erinnern, d. h. zu unterscheiden. Die Zeit erweist sich daher nicht als Folge von Eindrücken, die das Seiende in uns hinterläßt. Wir können nur durch die Gegenwart dessen, was uns angeht und was die Zeiterfahrung ermöglicht, etwas Zukünftiges oder Vergangenes unterscheiden und daher Seiendes zeitlich bestimmen.

Diese Feststellung bringt uns zurück zum Satz des Widerspruchs, d. h. zu seiner Verbindung mit dem Problem der Zeit, indem er es als unmöglich ausschließt, daß eine Bestimmung einem Phänomen 'zugleich' zukomme und nicht zukomme. Wir erleben in jenem weisenden Grundsatz die Nötigung, die '*tensio*', in der wir dauernd stehen: die Erscheinungen bestimmen zu müssen. In diesem ständigen Augenblick eröffnet sich immer wieder der Horizont einer noch von uns aufzubauenden Welt. In jener Weisung wurzelt die Berechtigung des rationalen Prozesses; das Innwerden dieser Spannung ist unsere ständig Glauben fordernde Aufgabe. Diese uns wesentlich betreffende Spannung durchbricht die reinen Sinneserscheinungen, um ihnen eine neue, menschliche Bedeutung zu geben und schwemmt uns an den Strand einer neuen, menschlichen Welt.

»Nicht in der Weise der Zerstreuung, sondern in der Weise der Anspannung ringe ich um die Palme der Berufung nach oben.«³⁵ Augustinus deutet diese dauernde Erfahrung der Aufgabe als Erfahrung des *Göttlichen*, dessen, was uns ständig die Wege zeigt, in uns die Fragen auftreten läßt und unsere archaische Unruhe stiftet. »Das Vergangene vergessend (*praeterita oblitus*), nicht sich verlierend in dem, was kommen wird, oder in dem, was vergänglich ist, sondern *gespannt* in dem, was vor mir liegt, ohne in ihm aufzugehen (*non in ea quae futura et transitura sunt, sed 'in ea quae ante sunt' non distentus, sed extensus*) entsprechend der Absicht und nicht entsprechend der Zerstreuung, dränge ich nun zur Palme der höheren Berufung, in der ich die Stimme des Lobes hören werde und in der ich deine Freude, die weder kommt noch vergeht, betrachte.«³⁶

Auch das Leben der Sinne steht im Zeichen einer Spannung, eines Angewandten-, eines Bedrängt-werdens, das ebenfalls die drei Momente der Zeit entstehen läßt. Diese Momente sind im sinnlichen Bereich aufs innigste mit dem Ernährungs- und dem Gattungstrieb verbunden und damit in die Einheit des Lebenszyklus eingebettet. Deswegen sind im Tier die Handlungen und die Verhaltensweisen immer 'zeitgemäß'. Beim Tier ist

die Zeit in einem vorgegebenen Rhythmus verankert; das *einzelne* Tier braucht seine Welt weder zu suchen noch zu entwerfen, denn sie ist ein Werk der Gattung, die das Ursprüngliche, das 'Genos' verwirklicht. In der Spannung des sinnlichen Lebens und dessen festgelegter Zeit offenbart sich die Gattung.

Der Mensch erleidet aber nicht nur die Spannung des Sinneslebens, sondern er steht darüber hinaus immer unter dem Anruf dessen, was ihn als Menschen – und nicht nur als vegetatives und sensitives Gattungswesen – angeht. Wenn aber jede Spannung ihre eigene Zeit und die ihr entsprechende Ordnung hat, dann steht der Mensch in zwei verschiedenen Spannungen und damit in zwei verschiedenen Zeiten. Ihm stellt sich die Aufgabe, das Auseinanderklaffen der sinnlichen und menschlichen Zeit in einer neuen Einheit zu überwinden. So entsteht menschliche Geschichte aus der Erfahrung der Diskrepanz zweier Zeiten: der sinnlichen und der menschlichen. Diese Diskrepanz führt den Menschen vom Gebiet der reinen Wirklichkeit zu dem der Möglichkeit.

5 *Das 'E' in Delphi*

Die Unterscheidung von Wahrheit und Irrtum ist erst möglich innerhalb einer Aussage, in der das Ausgesagte eine zeitliche Bestimmung erhält bzw. dort, wo die Einheit von Wort und Zeitwort hergestellt wird. Diese Synthese setzt allerdings die Angabe von Gründen voraus, die nicht durch etwas anderes gezeigt werden, sondern sich im Hinblick auf ihre prinzipielle Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit nur durch sich selbst zeigen können. Hier ergibt sich ein Zusammenhang mit unserer Erörterung über den archaischen Grund des Philosophierens und mit unserer Bestimmung seiner charakteristischen Momente wie: unableitbar notwendig, semantisch, Glauben fordernd, Auftrag stiftend.

Die Wahrheit als Unverborgenheit, als *alétheia*, muß unter zwei ganz verschiedenen Aspekten betrachtet werden. Der erste Aspekt bezieht sich auf die vermittelte Unverborgenheit, die sich durch den rationalen Prozeß des Schließens und Ableitens – also des Erklärens und Begründens, wie es die traditionelle Logik vollzieht – offenbart. Dieser Prozeß untersucht nicht Struktur und Wesen des Sich-offenbarens des Ursprünglichen, er setzt es schon voraus und prüft sämtliche Formen des Ableitens und Schließens, so wie es z. B. in der modernen Logistik geschieht. Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Unverborgenheit, sofern sie das Sich-bekunden des Ursprünglichen, der Axiome darstellt und im Rahmen einer archaischen *pístis* auftritt.

Um die hier angedeuteten Probleme weiter zu klären, wenden wir uns einer kleinen Schrift von Plutarch zu, die den Titel trägt 'Über das 'E' in Delphi'; in ihr werden zwei gegensätzliche Arten des Philosophierens unterschieden: einerseits ein sekundäres, abgeleitetes, rational beweisendes, andererseits ein ursprüngliches, unableitbares Philosophieren, in dem die archaische Sprache wurzelt. Die Schrift geht von einem konkreten Ansatzpunkt aus: Auf delphischen Münzen mit dem Bildnis des Kaisers Hadrian

(117–138) und der Faustina (gestorben 141) ist die Frontansicht des großen Apollontempels in Delphi dargestellt; zwischen dem mittleren Säulenpaar hängt ein großer Buchstabe, ein 'E'. Es gibt nun keine eindeutige Überlieferung über die Bedeutung dieses Zeichens, und schon lange bevor Plutarch seine Schrift verfaßte, wurde dieses Symbol zum Gegenstand mehrerer scharfsinniger Hypothesen. In Plutarchs Dialog werden die verschiedensten Meinungen über dieses Symbol wiedergegeben. Wir referieren die ersten vier Deutungen.

Die erste These, von Plutarchs Bruder Lamprias vorgebracht, weist einen – so könnte man sagen – *historischen* Charakter auf. Der Buchstabe 'E' sei einfach der fünfte Buchstabe des Alphabets und als solcher das Zeichen für die Zahl fünf. Die echten fünf Weisen Griechenlands (Chilon, Thales, Solon, Bias und Pittakos) hätten jenen Buchstaben, nachdem die ehrgeizigen Tyrannen Kleoboulos und Periandros sich in ihren Kreis gedrängt hatten, als stummen, aber dem Wissenden verständlichen Protest für den delphischen Tempel gestiftet, um den Gott zum Zeugen zu nehmen, daß in Wahrheit ihrer nur fünf seien.

Die zweite Deutung ist eine *astronomische* zu Ehren des Gottes Apollon. Das 'E' als zweiter Vokal symbolisiere den zweiten Planeten, die Sonne, die wesensgleich sei mit dem in Delphi herrschenden Apollon. Diese Deutung wird rasch abgetan. Die dritte, vom Priester Nikandros vorgetragene Interpretation ist *sakraler* Art. Der Buchstabe 'E' wird als Symbol für die offizielle delphische Form der Bitte an den Gott gedeutet: das 'E' sei (in altertümlicher Orthographie) die Konjunktion 'Ei', und zwar teils in der Bedeutung von 'ob', womit üblicherweise die Fragen an den Orakelgott eingeleitet werden, teils im Sinne der Wunschpartikel 'wenn doch', womit die Bitten an den Gott beginnen. Die vierte Deutung ist eine *philosophische*; von ihr wollen wir ausgehen. Ihr Vertreter Theon behauptet, das 'E' sei die Sprachpartikel, die die konditionelle Funktion des 'wenn' ausdrückt. Man wolle mit dem Wörtchen 'wenn', das vornehmlich zur Bildung des Schlußsatzes dient, den Pilger in Delphi zum Philosophieren mahnen und damit im Gott Apollon den Ursprung der Philosophie symbolisieren.

Zunächst wirken diese Deutungen befremdend, und man muß sich fragen, vor welchem Hintergrund sie entstanden sind. Für uns kommt hauptsächlich die vierte Deutung in Betracht, weil sie die schlechthin rationalistische Auffassung der Philosophie darstellt; sie weist ausdrücklich auf den Prozeß des Schließens, also auf das Wesen des rationalen Philosophierens und Erkennens hin. Die für uns wichtige Stelle lautet: »In der Dialektik . . . hat dieses Bindewort 'ei' (wenn) die größte Bedeutung, da es ja den dem Denken gemäße Satz bildet . . . Daß es Tag und Licht ist, das nehmen doch wohl auch die Wölfe und die Hunde und die Vögel wahr. Aber den Satz 'wenn (ei) es Tag ist, ist Licht', versteht kein anderes Lebewesen als der Mensch, da nur er allein einen Begriff von Vordersatz und Schlußsatz, Bedeutung und Verbindung, . . . hat, die die eigentliche Grundlage des Beweisens bilden. Da nun die Philosophie sich auf die Wahrheit richtet, das Licht der Wahrheit der Beweis, Ursprung des Beweises aber die Satz-bildung ist, so ist begreiflicherwise das Wort, das diese Verbindung schafft und hervor-

bringt, von weisen Männern dem Gott, der die Wahrheit am meisten liebt, geweiht worden. Ein Seher ist der Gott, und die Seherkunst ist diejenige Kunst, die aus dem Gegenwärtigen oder Vergangenen auf die Zukunft sich richtet . . . » Etwas weiter formuliert Plutarch diesen Gedanken noch folgendermaßen: »Daher, wenn es auch bedenklich ist, es auszusprechen, werde ich es doch nicht unterlassen zu behaupten, daß der Dreifuß der Wahrheit eben diese Vernunft ist, welche erst im Vordersatz die Schlußfolge zieht, dann die Existenz der Sache dazu nimmt und so zum Vollziehen des Beweises schreitet.«³⁷

Dieser Text enthält die denkbar radikalste Rationalisierung nicht nur des menschlichen Philosophierens, sondern auch einer göttlichen Eigenschaft: der Voraussicht. Philosophieren besteht hier ausschließlich in der rationalen Fähigkeit des Schließens und damit des Beweisens. Es ist wichtig, die einzelnen Übergänge im Text hervorzuheben. Er geht vom Unterschied zwischen Mensch und Tier aus. Das Tier stellt die Phänomene mittels der Sinne fest; die Phänomene haben für es eine unmittelbare Bedeutung, also bedarf es gar keines Deutungsprozesses. Der Mensch dagegen ist imstande, den Grund, die Ursache der Erscheinungen anzugeben. Der zweite wesentliche Hinweis richtet sich auf den Vorgang des Schließens. Das Wort, das die Voraussetzung eines Schlusses bildet, wird dem Gotte Apollon, der die Wahrheit am meisten liebt, gewidmet: eine rationalistische Begründung und Deutung des Göttlichen. Weiterhin gibt der Text auch den Grund bzw. den Ausgangspunkt jedes Schließens an: die Sinne (aísthēsis). »Die Sinneserscheinung liefert dem Logos die Prämisse.«³⁸ Im Text kommt es anschließend zu der charakteristischen Umkehrung einer traditionellen Auffassung. Der göttliche Ursprung der Philosophie wird nicht in ihrem mantischen, weisenden Grund gesehen, sondern der Prozeß des Schließens selbst wird als etwas Göttliches betrachtet, und zwar in solchem Umfang, daß selbst die traditionelle göttliche Gabe Apollons – die sich in der Fähigkeit der Voraussicht bekundet – rationalistisch gedeutet wird. »Denn weder ist die Entstehung von irgend etwas ohne Ursache, noch ist sein Vorkennen unbegründet, sondern da alles jetzt Geschehende dem früher Geschehenen und das in Zukunft Geschehende dem jetzt Geschehenden folgt und in einem vom Anfang zum Ende durchgehenden Verlauf verknüpft ist, so weiß derjenige, der die Ursachen ihrem Wesen nach in eins miteinander zu verbinden und zu verflechten versteht und sagt voraus, was ist, was sein wird oder zuvor war.«³⁹ Hier werden die Eigenschaften des archaischen Redens, die wir bei Cassandra und bei der Sibylle von Cumae hervorgehoben haben, rationalisiert; Voraussagen erscheinen als Ergebnisse eines Schließens.

In Anbetracht dieser Auffassung der Philosophie wäre allerdings folgende Frage zu stellen: Wenn die aísthēsis als der Grund schlechthin der Ableitung angenommen wird, inwiefern unterscheidet sich dann der Mensch vom Tier, das ebenfalls von den Sinneserscheinungen ausgeht? Die hier gegebene Antwort war: durch die Schlußfähigkeit. Aber warum braucht das Tier keine Schlüsse, und warum braucht sie der Mensch? Wenn die Sinne den Tieren ihre Verhaltensweise eindeutig vorschreiben, warum haben die

Sinne des Menschen nicht diese Eigenschaft? Endlich: worin besteht der Vorrang, der göttliche Charakter der Fähigkeit des Schließens, wenn diese Fähigkeit faktisch nur einen Mangel des Menschen wettmacht?

Diese Schrift kann nur deshalb unser weiteres Interesse beanspruchen, weil sich in ihr neben der Hauptthese, die der beweisenden Sprache die Hauptrolle zuspricht, gewissermaßen wie ein Echo, eine ganz andere Auffassung der Philosophie und ihres Grundes bekundet. Auffallend ist, wie – vom Anfang dieser Schrift an – das ganze Gespräch unter dem Glanz des Sakralen, des Göttlichen steht. Es geht hier um die Weisheit und Macht des Gottes Apollon, sofern Plutarch das 'E' in sämtlichen auftretenden Deutungen als ein Symbol⁴⁰ versteht, das auf ein Höheres hinweist.⁴¹ Diese Bedeutung wird jenem Symbol von Menschen zugesprochen, die – so Plutarchs Formulierung – »über das Göttliche nachgedacht haben«.⁴² Diese Beziehung zwischen dem Gott Apollon und der Philosophie kommt auch im ersten Kapitel ganz ausdrücklich zu Wort: »Unser lieber Apollon, so scheint es, heilt zwar die Nöte des Lebens und löst seine Fragen, indem er den Orakelsuchenden Antwort erteilt; die Probleme der Erkenntnis überläßt er aber dem philosophisch Begabten und gibt sie ihm auf, indem er seiner Seele *einen Trieb einpflanzt, der ihn zur Wahrheit leitet*.«⁴³

Diese Beziehung zwischen Apollon und der Philosophie wird im weiteren Verlauf der Schrift durch die verschiedenen Namen Apollons begründet, die auf seine philosophischen Eigenschaften hinweisen. »Daß nämlich der Gott Apollon nicht weniger Philosoph als Seher sei – behauptete Ammonios unter allgemeinem Beifall und bewies es durch den Hinweis auf seinen Beinamen –, daß er nämlich *Pythios* heiße für diejenigen, die erst anfangen zu lernen und zu fragen. *Delios* und *Phanaios* für die, denen schon etwas von der Wahrheit deutlich und offenbar wird, *Ismenios* für die, welche das Wissen besitzen und *Leschenorios*, wenn sie sich betätigen und genießen, indem sie miteinander disputieren und philosophieren.«⁴⁴ Apollons Beinamen – und ihre Beziehung zum Philosophieren – können nur verstanden werden, wenn wir uns vergegenwärtigen, auf welche Etymologie sich Plutarch dabei bezieht. *Pythios* wird von ihm offensichtlich vom Stamm pud = Fragen, Erfahren abgeleitet; *Delios* von délos = offenbar, ähnlich wie *Phanaios* vom Stamme phan = erhellen; *Ismenios* vom Stamme id = wissen; schließlich *Leschenorios* von léschē = Sprechhalle.

Die Einwände der Philologen gegen Plutarch sind für unsere Interpretation unwesentlich. (Plutarch geht von wissenschaftlich falschen Etymologien aus, da *Pythios* vielmehr von *Pytho*, dem alten Namen von Delphi, *Delios* von *Delos*, der Insel, wo Apollon geboren wurde, *Ismenios* von dem Namen des boiotischen Flusses abzuleiten ist.) Uns interessiert an dieser Stelle vielmehr, daß Plutarch die Namen von Apollon bewußt mit der Fähigkeit des Offenbarens, Erhellens in Verbindung bringt; dem Gott wird jene Form von Klarheit zugesprochen, auf Grund deren sich erst die Möglichkeit einer dialektischen Unterhaltung und einer Schlußrätigkeit ergibt. Der Gott steht also den Fragenden bei als jene Macht, die überhaupt erst die Fragen in Gang bringt. Aber wie? Plutarch gibt folgende Antwort: »Da nun – fuhr Ammonios fort – der Anfang des

Philosophierens das *Suchen* ist, der Anfang des Suchens aber das *Sich-wundern* und Fragen ist, so scheint begrifflicherweise das meiste, was den Gott betrifft, in Rätsel gehüllt und verlangt eine Antwort auf die Frage 'warum'.⁴⁵

6 Die Verwunderung

Wieso aber ist das *Sich-wundern* als Ursprung des Fragens prinzipiell bedeutsam für das Wesen des Philosophierens, warum spricht man dem *Sich-wundern* eine sakrale Bedeutung zu? Von Platon wie von Aristoteles wird das Phänomen des *thaumázein* mit dem Ursprung des Philosophierens verknüpft. Anlässlich einer Diskussion über den Widerspruch, der sich aus der protagoräischen These der Identität von Wissen und Sinneserscheinungen ergibt, erklärt Theaitetos, sich zu wundern, worauf Sokrates sagt: »... dies ist der Zustand eines gar sehr die Weisheit liebenden Mannes, das Erstaunen, ja es gibt kein anderes Prinzip der Philosophie als dieses, und wer gesagt hat, Iris sei die Tochter des Thaumas, scheint die Abstammung nicht übel getroffen zu haben.«⁴⁶ 'Wundern' ist aber nur möglich innerhalb einer Spannung, die im Rahmen des Auftrages der Klärung der Phänomene sich konkretisiert, Spannung, in der die Fragen entstehen, ja sich aufdrängen.

Aristoteles führt an einer Stelle der 'Metaphysik' die Beziehung zwischen dem *Sich-wundern* und dem Ursprung der Philosophie folgendermaßen an: »Denn das *Sich-wundern* ist es, was die Menschen am Anfang wie auch jetzt noch zum Philosophieren veranlaßt hat. Zuerst bezog sich dies *Sich-wundern* auf das Nächstliegende unter den unerklärlichen Erscheinungen, dann, als man etwas weiter fortgeschritten war, nahm man auch schwierigere Fragen in Angriff ... Wer aber etwas nicht erklären kann und sich wundert (*aporôn kai thaumázōn*), der glaubt, es nicht zu verstehen; insofern ist auch der Freund der Mythen ein Philosoph, denn der Mythos besteht aus wunderbaren Vorgängen (*mýthos sýnkeitai ek thaumasíōn*). Wenn man also zu philosophieren begann, um der Unwissenheit zu entgehen, so ist es klar, daß man das Wissen um des Wissens willen erstrebte und nicht um irgendwelcher praktischer Zwecke.«⁴⁷

Wir wollen zunächst die ursprüngliche Bedeutung von *thaumázein* untersuchen. Es ist zweckmäßig, von der Etymologie auszugehen, obwohl betont werden muß, daß sie niemals eine endgültige Grundlage für die Erörterung eines Begriffes liefern kann, der in philosophischem Zusammenhang gebraucht wird. Der Grammatiker und Lexikograph Hesychios gibt in seinem Lexikon für *thaûma* folgende Synonyma: *ékplêxis* = Erschütterung; *xénisma* = Befremdung. Für *thaumázein*: *theâsthai* = schauen und *manthánein* = lernen, verstehen.⁴⁸

Auch eine spätere etymologische Bestimmung leitet *thaumázein* von *theâsthai* ab,⁴⁹ das soviel bedeutet wie 'schauen', 'wahrnehmen', 'betrachten'. Beide Verba entstammen nach dieser Ableitung der gleichen Wurzel. Boisacq⁵⁰ hält diese Ableitung allerdings für unsicher. Die – in der Antike wie in der modernen Zeit – hergestellte etymolo-

gische Beziehung zwischen thaumázeín und theâsthai weist auf das Gebiet, wo die Deutung des Terminus thaumázeín anzusetzen hat: einerseits im 'Sehen', andererseits in dem Bereich der 'Unmittelbarkeit'. Damit ergibt sich die Beziehung zwischen Sich-wundern und theōría als Schau des Ursprünglichen. Diese Verbindung zwischen 'Sich-wundern' und 'Schauen' läßt sich schon im vorphilosophischen Gebrauch des Terminus thaumázeín zeigen. So bei Homer: eines der bekanntesten Beispiele ist der Schild des Achilles.⁶¹ Hier staunen die Menschen beim Anblick von alltäglichen Dingen – Schiffen, Mauern, Waffen, Schilden, Spangen. Das Staunen wird allerdings vom Anblick des Außergewöhnlichen verursacht, nämlich dadurch, daß ein Gegenstand, der an sich aus unbelebtem Material besteht – getriebenem Metall – die Illusion eines natürlichen Zustandes, eines lebendigen Vorganges hervorruft.⁶²

Vielleicht tritt die hier hervorgehobene Beziehung zwischen Sehen und Sich-wundern am eindeutigsten in der hesiodischen Genealogie der Göttin Iris zutage, die an der schon zitierten Stelle des platonischen Theaitetos als Personifikation der Philosophie eingeführt wird. In dieser Genealogie finden sich Elemente, die auch schon in den etymologischen Hinweisen enthalten sind: die *Befremdung* und jenes aus ihr entstehende Fragen, das zum Wissen führt. Iris ist Tochter des Thaumás, der – als Sohn der Gaia, der Schöpferin aller Dinge des Himmels und der Erde – unmittelbar mit dem Urgrund alles Seienden in Verbindung steht; sein Name besagt soviel wie das 'Seltsame', er ist zurückzuführen auf das griechische Verbum thaumázeín, so daß er eigentlich genau der 'an Wundern Reiche' bedeutet. Iris ist die Personifikation des Regenbogens, der Himmel und Erde, Oben und Unten – also alles Sichtbare – verbindet; als Tochter des Thaumás fällt ihr die Rolle zu, den Verkehr zwischen Göttern und Menschen zu leiten; sie erscheint als geflügelte Götterbotin und Spenderin der Rede, entsprechend der Abstammung ihres Namens von ereín, sagen, sprechen, bekunden. Daß sich Platon dieser Deutung anschließt, geht aus jener Stelle des ›Kratylos‹⁶³ hervor, wo vom Namen des Götterboten Hermes die Rede ist, der vom gleichen Wortstamm gebildet ist. Zudem besitzt Iris ebenfalls den Stab des Hermes. Beachtenswert ist auch, daß nach Alkaios⁶⁴ aus der Verbindung der Iris mit dem Regengott Zephyros der Liebesgott Eros entsprungen ist, jener Eros, der jeder Frage, jedem Drängen zugrundeliegt. In der Abstammung der Iris sind also vier Elemente vereint: das Ursprüngliche, der Urgrund (Thaumás hat Gaia zur Mutter und Okeanos zum Vater); das Unmittelbar-sich-Zeigende, das Wunderbare, woraus Staunen und Fragen entstehen; die Rede, die davon kündigt, und endlich der Eros als Drang nach der ursprünglichen Vereinigung, zu der auch die Erkenntnis gehört.

Nach Aristoteles tritt die Verwunderung dann auf, wenn wir den Grund dessen nicht kennen, was wir sehen oder erfahren. In der Mechanik heißt es: »Man wundert sich über das, was in Übereinstimmung mit der Natur geschieht, *solange man den Grund nicht kennt* (agnoeítai tò aítion); über das aber, was im Gegensatz zur Natur sich ereignet, sobald es auf Grund unserer Kunstfertigkeit zum Nutzen des Menschen geschieht.«⁶⁵ Staunenerregend ist es also, wenn es so aussieht, als sei ein Naturgesetz

außer Kraft gesetzt, wenn z. B. eine kleinere Kraft eine größere bewegt, wie es bei dem Hebel der Fall ist.⁵⁶

Betrachten wir nun die Beziehung zwischen dem Sich-wundern und der Entstehung des Fragens. Niemand macht wohl das zum Gegenstand des Fragens, was eindeutig erscheint oder was der alltäglichen Bedeutung entspricht; das Vordergründige schlägt jede Frage nieder. Das, was aber nicht offensichtlich ist, muß uns nun – um Gegenstand einer Frage zu werden – bereits irgendwie angehen und sich als solches melden, sonst würde es in uns keinerlei 'Inter-esse' erwecken. Das, was unsere Aufmerksamkeit nicht erweckt, das für uns Gleichgültige, wird niemals Gegenstand einer Frage sein können. Fragen entstehen erst, wenn etwas geklärt werden muß, weil die Unbestimmtheit *unerträglich* ist. Mit anderen Worten: wir müssen bereits in einer ursprünglichen Spannung stehen, aus der unsere Aufmerksamkeit erwächst. Daher spielt hier das *xénisma*, die 'Befremdung' eine wichtige Rolle, auf die Hesychios in seinem Lexikon im Zusammenhang mit dem Wort *éklēxis*, Erschütterung, hinweist. Bei Aristoteles heißt es: »Für den, der gefördert sein will, ist das angemessene Durchsprechen der Bedenken sehr zweckmäßig, denn das spätere Resultat ist die Lösung der *früher aufgeworfenen Bedenken*, diese Lösung ist aber unmöglich, *wenn man die Fesseln nicht kennt*. Deswegen müssen alle Schwierigkeiten vorher untersucht werden . . . , wer ohne dieses vorausgehende Besprechen der Schwierigkeiten die Untersuchung anstellt, gleich dem Wanderer, der nicht weiß, wohin er gehen soll und warum . . . Denn das Ziel ist nur dem klar, der die Bedenken vorher aufgeworfen hat, dem anderen aber nicht.«⁵⁷ Die hier von Aristoteles angewandte Metapher der Fesseln, die gelöst werden müssen, ist wichtig, weil sie die wesentliche Voraussetzung jedes Fragens und ihre Verbindung mit der Verwunderung zeigt. Die Erfahrung der Nicht-gleichgültigkeit meldet uns, daß wir uns innerhalb von *Bindungen* befinden; diese bekunden das Bestehen einer objektiven Gesetzmäßigkeit, wodurch das Bekenntnis des eigenen Nicht-Wissens als eine erste Stufe des Wissens möglich wird. Das Ursprüngliche zeigt sich also hier in der Bekundung einer *Aufgabe*, die uns durch die plötzlich eintretende Verwunderung auf die Notwendigkeit hinweist, Fragen zu stellen und damit die Phänomene zu bestimmen.

Die verschiedenen Bestimmungsmomente, die Hesychios mit dem Wort *thaumázein* verbindet – Befremdung, Schauen, Lernen, Betrachten – sind nun verständlich. Das Sich-wundern entsteht angesichts eines Erscheinenden, dessen Wesensbedeutung unbekannt ist. Darauf folgen Fragen, 'warum' etwas in dieser und nicht in einer anderen Weise erscheint.

Das Sich-wundern geht somit vom 'Sehen' aus, ist selbst Anlaß zu einem ursprünglichen 'Sehen' – *theásthai* –, sobald das Phänomen geklärt wird. Das Pathos – als Begleiterscheinung des Sich-wunderns – ist ein Mit-betroffen-Sein, d. h. Ausdruck der Notwendigkeit, zu einer Klärung zu gelangen. Die Verwunderung erweist sich daher als *Philo-sophia* und als verwandelnde Macht; sie führt über das in Erscheinung Tretende hinaus, sofern dieses sich als ein Nicht-eindeutiges zeigt, sie transzendiert das Alltägliche und drückt sich aus in jenem Schwanken, in jenem Schwindelgefühl, von

dem Sokrates im Hinblick auf das Philosophieren spricht und das seine Hörer erfahren. Da das Phänomen des Sich-wunders auf dem Gebiet des Ursprünglichen auftritt (d. h. dort, wo keine rationale Vermittlung besteht), so vollzieht sich das *thaumázein* einerseits mit der Erfahrung der Befremdung, *xénisma*, andererseits mit der des Erschütterter-werdens, *éklēxis*; das Ursprüngliche, das Archaische kann sich nur unmittelbar, augenblicklich bekunden, und zwar als nötigende Instanz.

Wenn die rationale Klärung der Phänomene in einer archaischen, nicht-rationalen Einsicht gründet, so muß man auch die beiden entsprechenden Arten des Lehrens und Lernens unterscheiden. Wesen und Struktur der rationalen Pädagogik bestehen – wie wir wissen – in der Angabe des Grundes. Ganz anders verhält es sich dagegen mit der archaischen Pädagogik. Weil die ursprünglichen Archai und Axiome einen elenchischen Charakter aufweisen, so kann hier das Lehren und Lernen nur auf die elenchische Erfahrung hinweisen, bzw. der Lernende kann von dem Lehrer nur auf das hingewiesen werden, was in ihm als nötigend auftritt. Die archaische Pädagogik – wie sie z. B. Sokrates vertritt – besteht im Erwecken der Fragen, dem das In-Verwunderung-Setzen voranzugehen hat; dadurch werden der Lernende und der Lehrende auf die in ihnen waltenden Archai zurückgewiesen und gezwungen, die Verwunderung als wesentliches Moment der ursprünglichen Pädagogik anzuerkennen. Im Hinblick auf diese geistige, nötigende – und nicht rationale, logische – Macht ergibt sich der Charakter der Verwunderung, der den Grund des menschlichen Wissens, der menschlichen Geschichte bestimmt. In dieser Macht wurzelt auch die Bedeutung des rätselhaften 'E' in Delphi.

- 1 'Αμέσου δ' ἀρχῆς συλλογιστικῆς θέσιν μὲν λέγω ἣν μὴ ἔστι δεῖξαι, μὴδ' ἀνάγκη ἔχειν τὸν μαθησόμενόν τι. Aristoteles, Anal. post. I, 2; 72 a 14.
- 2 Es sei hier nur erwähnt, daß Aristoteles drei Arten von Thesen unterscheidet, auf die die genannten Bestimmungsmomente zutreffen. Die erste Art der These ist die *Definition* (ὁρισμός): »Die Definition sagt nämlich, was etwas ist und worin sein Wesen besteht.« (τοῦ τί ἐστι καὶ οὐσίας – Anal. Post 90, b 30): Aristoteles unterstreicht dabei, daß die Definition von etwas in keiner Weise die Realität des Definierten voraussetzt. »Es ist aber etwas anderes, zu zeigen, was etwas ist (τὸ τί ἐστι) und zu zeigen, daß etwas so ist (ὅτι ἔστι).« (Anal. post. 90 b 38). Die Definition beschränkt sich also auf eine rein formale Leistung. Zu den drei Arten der These gehört zweitens die *Hypothese*: sie ist ein vom Lernenden angenommener Satz, der nicht bewiesen wird, aber als wahr erscheint (vgl. Anal. Post 76 b 27). Als dritte erscheint schließlich das *Postulat* (αἰτήμα), ebenfalls ein hingestellter, nicht bewiesener (beweisbarer oder auch unbeweisbarer) Satz, den der Lernende anzunehmen hat, auch wenn er ihm – im Unterschied zur Hypothese – nicht als wahr erscheint. »Wenn man aber etwas annimmt, ohne daß eine beifällige Meinung dafür spricht, bisweilen sogar die Meinung dagegen ist, so ist dies ein Postulat.« (Anal. post. 76 b 30.)
- 3 Καὶ τὰ κοινὰ λεγόμενα ἀξιόματα, ἐξ ὧν πρῶτων ἀποδείκνυσσι. Aristoteles, Anal. post. I, 10; 76 b 14.
- 4 Φανερόν δὲ ὅτι μῖς τε καὶ τῆς τοῦ φιλοσόφου καὶ ἡ περὶ τούτων ἐστὶ σκέψις ἅπασι γὰρ

- ὑπάρχει τοῖς οὖσιν ἀλλ' οὐ γένοι τινὶ χωρὶς ἰδίᾳ τῶν ἄλλων. καὶ χρῶνται μὲν πάντες, οἳ τοῦ ὄντος ἐστὶν ἡ ὄν, ἕκαστον δὲ τὸ γένος ὄν· ἐπὶ τοσοῦτον δὲ χρῶνται ἐφ' ὅσον αὐτοῖς ἱκανόν, τοῦτο δ' ἐστὶν ὅσον ἐπέχει τὸ γένος περὶ οὗ φέρουσι τὰς ἀποδείξεις· ὥστ' ἐπεὶ δῆλον οἷον ἡ ὄντα ὑπάρχει πᾶσι (τοῦτο γὰρ αὐτοῖς τὸ κοινόν), τοῦ περὶ τοῦ ὄντος ἡ ὄν γνωρίζοντος καὶ περὶ τούτων ἐστὶν ἡ θεωρία. Aristoteles, *Metaphysik* III, 3; 1005 a 21.
- 5 Aristoteles, *Metaphysik* III, 3; 1005 b 8.
- 6 Βεβαιωτάτη δ' ἀρχὴ πασῶν περὶ ἣν διαψευσθῆναι ἀδύνατον· Aristoteles, a. a. O., 1005 b 11.
- 7 Aristoteles, a. a. O., 1005 b 13.
- 8 Τὸ γὰρ αὐτὸ ἅμα ὑπάρχειν τε καὶ μὴ ὑπάρχειν ἀδύνατον τῷ αὐτῷ καὶ κατὰ τὸ αὐτό. Aristoteles, a. a. O., 1005 b 19.
- 9 "Ὅλως μὲν γὰρ ἀπάντων ἀδύνατον ἀποδείξιν εἶναι, ἔστι δ' ἀποδείξει ἐλεγκτικῶς· τὸ δ' ἐλεγκτικῶς ἀποδείξει λέγω διαφέρειν καὶ τὸ ἀποδείξει, ἀρχὴ δὲ πρὸς ἅπαντα τὰ τοιαῦτα οὐ τὸ ἀξιοῦν ἢ εἶναι τι λέγειν ἢ μὴ εἶναι (τοῦτο μὲν γὰρ τάχ' ἂν τις ὑπολάβοι τὸ ἐξ ἀρχῆς αἰτεῖν), ἀλλὰ σημαίνειν γέ τι καὶ αὐτῷ καὶ ἄλλῳ· τοῦτο γὰρ ἀνάγκη, εἴπερ λέγοι τι. εἰ γὰρ μὴ, οὐκ ἂν εἴη τῷ τοιούτῳ λόγος, οὐτ' αὐτῷ πρὸς αὐτὸν οὔτε πρὸς ἄλλον. Aristoteles, a. a. O., III, 4; 1006 a 8 ff.
- 10 Δεῖ ἄρα τὸν σοφὸν μὴ μόνον τὰ ἐκ τῶν ἀρχῶν εἰδέναι, ἀλλὰ καὶ περὶ τὰς ἀρχὰς ἀληθεύειν. ὥστ' εἴη ἂν ἡ σοφία νοῦς καὶ ἐπιστήμη, ὥσπερ κεφαλὴν ἔχουσα ἐπιστήμη τῶν τιμιωτάτων. Aristoteles, *Eth. Nik.* VI, 7; 1141 a 17.
- 11 Schelling, XI, S. 363, S. 365. Werke ed. M. Schröter, Bd. 5, München 1927, S. 545, 547.
- 12 Schelling, a. a. O., S. 355; ed. Schröter, a. a. O., S. 537.
- 13 "Επεὶ δὲ δεῖ πιστεῦειν τε καὶ εἰδέναι τὸ πρᾶγμα τῷ τοιούτῳ ἔχειν συλλογισμὸν ὃν καλοῦμεν ἀπόδειξιν. Aristoteles, *Anal. post.* 72 a 25.
- 14 "Ἔστι δ' οὗτος τῷ ταδὶ εἶναι ἐξ ὧν ὁ συλλογισμὸς, ἀνάγκη μὴ μόνον προγινώσκειν τὰ πρῶτα, ἢ πάντα ἢ ἕνα, ἀλλὰ καὶ μᾶλλον· Aristoteles, a. a. O., 72 a 27.
- 15 "Ὅστ' εἴπερ ἴσμεν διὰ τὰ πρῶτα καὶ πιστεύομεν, κάκεινα ἴσμεν τε καὶ πιστεύομεν μᾶλλον, οἷον δι' ἐκεῖνα καὶ τὰ ὕστερα. Aristoteles, a. a. O., 72 a 30.
- 16 Μᾶλλον γὰρ ἀνάγκη πιστεῦειν ταῖς ἀρχαῖς ἢ πᾶσαις ἢ τισὶ τοῦ συμπεράσματος. τὸν δὲ μᾶλλον ἐξείναι τὴν ἐπιστήμην τὴν δι' ἀποδείξεως οὐ μόνον δεῖ τὰς ἀρχὰς μᾶλλον γνωρίζειν καὶ μᾶλλον αὐταῖς πιστεῦειν ἢ τῷ δεικνυμένῳ. Aristoteles, a. a. O., 72 a 37.
- 17 Platon, *Menon*, 80 e 2.
- 18 Augustinus, *De Trinitate*, X, I, 1, P. L. ed. Migne, Bd. 42, Paris 1886, Sp. 971.
- 19 Augustinus, *De Trinitate*, X, I, 3, a. a. O., Sp. 974.
- 20 Ebda.
- 21 »*Quo pacto igitur (scl. mens) se aliquid scientem scit, quae se ipsam nescit? ... Deinde cum se quaerit ut noverit, quaerentem se iam novit. Iam se ergo novit ... Novit enim se quaerentem atque nescientem, dum se quaerit ut noverit.*« Augustinus, a. a. O., X, III, 5; Sp. 976.
- 22 Augustinus, a. a. O., IX, 12; Sp. 980.
- 23 Schon Sokrates lehnt im »Kratylos« die relativistische These der Sophisten (Sein decke sich mit dem jeweiligen Erscheinen) mit dem Einwand ab, es sei unmöglich, daß zugleich demselben Entgegengesetztes zukomme. Vgl. Platon, *Kratylos*, 386 d 3 ff.
- 24 Augustinus, *Confessiones*, Buch XI, 14, 17.
- 25 Augustinus, a. a. O., XI, 15, 18.
- 26 Augustinus, a. a. O., XI, 15, 20.
- 27 Augustinus, a. a. O., XI, 15, 18.
- 28 Augustinus, a. a. O., XI, 27, 34.
- 29 Augustinus, a. a. O., XI, 27, 34.
- 30 Augustinus, a. a. O., XI, 27, 36.

- 31 Augustinus, a. a. O., XI, 20, 26.
 32 Augustinus, a. a. O., XI, 28, 37.
 33 Augustinus, a. a. O., XI, 28, 37.
 34 Augustinus, a. a. O., XI, 27, 36.
 35 »Non secundum distentionem, sed secundum intentionem sequor ad palmam supernae vocationis.« Augustinus, a. a. O., XI, 29, 39.
 36 Ebd.
 37 Plutarch, Über das 'E' in Delphi, 387 A ff.
 38 Τὴν δὲ πρόσληψιν ἢ αἰσθήσεις τῷ λόγῳ δίδωσιν. Plutarch, a. a. O., 387 C.
 39 Γὰρ οὐτ' ἀναίτιος ἡ γένεσις οὐτ' ἄλογος γινώσις· ἀλλ' ἐπεὶ πάντα τοῖς γεγονόσι τὰ γινόμενα τὰ τε γενησόμενα τοῖς γιγνομένοις ἔπεται καὶ συνήρτηται κατὰ διέξοδον ἀπ' ἀρχῆς εἰς τέλος περαίνουσαν, ὃ τὰς αἰτίας εἰς ταῦτο συνδεῖν τε πρὸς ἄλληλα καὶ συμπλέκειν φυσικῶς ἐπιστάμενος οἶδε καὶ προλέγειν τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσόμενα πρὸ τ' ἐόντα. Plutarch, a. a. O., 387 B.
 40 Plutarch, a. a. O., 385 A.
 41 Plutarch, a. a. O., 385 A.
 42 Περὶ τὸν θεὸν φιλοσοφήσαντας. Plutarch, a. a. O., 385 A.
 43 'Ο δ' οὖν φίλος Ἀπόλλων ἔοικε τὰς μὲν περὶ τὸν βίον ἀπορίας ἰᾶσθαι καὶ διαλύειν θεμιστεύων τοῖς χρωμένοις, τὰς δὲ περὶ τὸν λόγον αὐτὸς ἐνιέναι καὶ προβάλλειν τῷ φύσει φιλοσόφῳ, τῇ ψυχῇ ὄρεξιν ἐμπαιῶν ἀγωγὸν ἐπὶ τὴν ἀλήθειαν. Plutarch, a. a. O., 384 F.
 44 "Οτι μὲν γὰρ οὐχ ἦττον ὁ θεὸς φιλόσοφος ἢ μάντις ἐδόκει πᾶσιν ὁρθῶς πρὸς τοῦτο τῶν ὀνομάτων ἕκαστον Ἀμμόνιος τίθεσθαι καὶ διδάσκειν, ὥς Πύθιος μὲν ἐστὶ τοῖς ἀρχομένοις μανθάνειν καὶ διαπυνθάνεσθαι· Δήλιος δὲ καὶ Φαναῖος οἷς ἤδη τι δηλοῦται καὶ ὑποφαίνεται τῆς ἀληθείας· Ἰσμήνιος δὲ τοῖς ἔχουσι τὴν ἐπιστήμην, καὶ Λεσχηνόριος ὅταν ἐνεργῶσι καὶ ἀπολαύωσι χρώμενοι τῷ διαλέγεσθαι καὶ φιλοσοφεῖν πρὸς ἀλλήλους. Plutarch, a. a. O., 385 B f.
 45 "Ἐπεὶ δὲ τοῦ φιλοσοφεῖν," ἔφη, "τὸ ζητεῖν ἀρχή, τοῦ δὲ ζητεῖν τὸ θαυμάζειν καὶ ἀπορεῖν, εἰκότως τὰ πολλὰ τῶν περὶ τὸν θεὸν ἔοικεν αἰνίγμασι κατακεκρύφθαι, καὶ λόγον τινὰ ποθοῦντα διὰ τί καὶ διδασκαλίαν τῆς αἰτίας·" Plutarch, a. a. O., 385 C.
 46 Μάλα γὰρ φιλοσόφου τοῦτο τὸ πάθος, τὸ θαυμάζειν· οὐ γὰρ ἄλλη ἀρχὴ φιλοσοφίας ἢ αὕτη, καὶ ἔοικεν ὁ τὴν Ἰρίν Θάομαντος ἔκγονον φήσας οὐ κακῶς γενεαλογεῖν. Platon, Theaitetos, 155 d.
 47 Aristoteles, Metaphysik, I, 2; 982 b 12.
 48 Hesychii Alexandrini Lexikon, ed. K. Latte, Bd. 2, Hauniae 1966, S. 308.
 49 H. Frisk, Griechisches etymologisches Wörterbuch, Bd. I, Heidelberg 1960, S. 656 f.
 50 Boisacq, Dictionnaire étymologique de la langue grecque, Heidelberg 1960, S. 333.
 51 Homer, Ilias, XVIII, 478 ff.
 52 Derselbe Zusammenhang zwischen 'Sehen' und 'Sich-wundern' ist in der Odyssee nachweisbar. Eine Flotte hat Odysseus schon oft gesehen, aber eine Flotte von 'gleichgezimmerten' Schiffen erregt sein Staunen, weil sie von dem ihm bekannten Normalfall abweicht (Od. VII, 43). Auch gesehene Ereignisse können das Staunen verursachen. In der Ilias heißt es, daß Agamemnon »über die Feuer, die zahlreich vor Troia brannten, staunte« (Il. X, 12). Das Staunen entsteht, wenn in die alltägliche Welt das Göttliche einbricht (z. B. wenn Athena plötzlich erscheint (Od. III, 373) oder wenn Odysseus – noch unsichtbar – mitten in der Versammlung der Phäaken steht (Od. VII, 145). In der vorphilosophischen Sprache verknüpft sich die Erfahrung des Staunens mit einem 'Getroffen'-sein, das von einem pathetischen Zustand zeugt (Od. X, 326). Die 'Betroffenheit', das Pathos, kann sich allerdings so steigern, daß es statt Fragen Verwirrung und Verstummung hervorruft. So bei dem Anblick des Polyphem oder der Kyrke; Schreck und Furcht wirken dann hemmend

und verhindern das Fragen. Platon verbindet wiederholt das thaumázein mit dem Akt des Philosophierens, und zwar schon bevor er die theoretische These von der philosophischen Bedeutung jenes Erlebnisses aufstellt. In der Apologie heißt es: »Mir ist, ihr Richter, etwas *Erstaunliches* geschehen. Denn meine gewöhnte innere Stimme, die des Daimon, war in der Zeit zuvor außerordentlich rege und widersprach mir bei Kleinigkeiten, wenn ich irgendwas nicht richtig machen wollte. Und nun ist mir geschehen, was ihr selbst seht, etwas, das einer wohl gewiß für das äußerste Übel halten könnte. Aber die Stimme des Gottes widersprach nicht.« (Platon, Apologie, 40a). Mit der Verwunderung über das Schweigen der Stimme setzt das Philosophieren des Sokrates ein (Platon, Kratylos, 428d, Epinomis 986c).

- 53 Platon, Kratylos, 408 b.
- 54 Alkaios, Fragm., 13 B (Bgk), 18 (D).
- 55 Aristoteles, *Mechanicae*, 847 a 11.
- 56 Aristoteles, *Mechanicae*, 847 b 11.
- 57 Aristoteles, *Metaphysik*, II, 1; 995 a 27.

IV Zeichen und Geist

1 Unbewußte und bewußte Zeichen

Unser Problem ist die Unzulänglichkeit des rationalen Wortes und der Vorrang des weisenden Wortes, das sich als ein bildhafter Ausdruck erwiesen hat. Können wir daraus den Vorrang des Bildes, des Zeichens, des Schemas schließen? Unsere unmittelbare Aufgabe ist, die Rolle des Zeichens, des Schemas im Menschen zu untersuchen. Betrachten wir zuerst die Macht der 'Zeichen', des 'Schema', auf der biologischen Stufe.

In seiner kleinen Abhandlung »Über die phantastischen Gesichterscheinungen«¹ weist Johannes Müller (der Begründer der modernen Physiologie und Entdecker des Gesetzes der spezifischen Lebensenergie der Sinne) auf den Unterschied von mechanischen und organischen Einwirkungen hin.

Als mechanische Einwirkungen – bzw. Erscheinungen – werden jene verstanden, die sich durch das Gesetz von Ursache und Wirkung erklären lassen, bei denen etwa festzustellen ist, daß auf *eine* gewisse Ursache nur *eine* bestimmte Wirkung folgt. In diesem Falle besteht die Erklärung eines Phänomens darin, zu zeigen, welche Ursache welche Wirkung zur Folge hat (z. B. Stoß als Ursache der Bewegung). J. Müller weist aber weiter auf Phänomene hin, die sich etwa von den mechanischen und chemischen wesensmäßig dadurch unterscheiden, daß *ein und dieselbe Ursache* (z. B. Stoß) ganz *verschiedene Wirkungen* hervorruft, und zwar solche, die für die verschiedenen Organe spezifisch sind (Tasten, Geschmack, Ton), andererseits, daß die *verschiedensten Ursachen* (Stoß, Wärme) *im selben Organ* stets *ein und dieselbe* – wiederum organspezifische – Erscheinung hervorrufen. Müllers Formulierung lautet: »Es giebt Veränderungen in der Natur, in welchen das Ursachliche weder seine eigene Wirksamkeit auf das Veränderte überträgt, wie in den mechanischen Veränderungen, noch mit der Wirksamkeit des Veränderten zu einem verschieden Thätigen vereinigt, wie in den chemischen Veränderungen, sondern wo das Ursachliche in dem, auf was es wirkt, immer nur *eine Qualität des letzteren zur Erscheinung bringt*, die dem Wesen nach unabhängig ist von der Art der Ursache.«²

Müller nennt diese Phänomene 'organisch', weil sie die Wirkung mechanischer und chemischer Art in Erscheinungsformen umgestalten, die jeweils den einzelnen *Organen*, den Werkzeugen des Lebens eigen sind. Er gibt dafür folgendes Beispiel an: »Es ist gleichviel, wodurch der Muskel gereizt wird, durch Galvanismus, durch chemische

Agentien, durch mechanische Irritation, durch innere, organische Reize. . . auf Alles, was ihn reizt, was ihn afficirt, reagirt er sich bewegend, die Bewegung ist also die Affection und Energie des Muskels zugleich. Es ist gleichviel, wodurch man das Auge reize, mag es gestoßen, gezerzt, gedrückt . . . werden . . ., auf alle diese verschiedenen Ursachen als gegen gleichgültige und nur schlechthin reizende, empfindet der Lichtnerve seine Affection als Lichtempfindung, sich selbst in der Ruhe dunkel anschauend.«³

Dieses Gesetz der spezifischen Lebensenergie der Sinnesorgane zwingt dazu, den Bruch zwischen unorganischem und organischem Bereich anzuerkennen; die rein experimentelle Forschung stößt auf Phänomene, deren direkte kausale Verkettung nicht mehr feststellbar ist, da – wie wir eben sagten – entweder dieselbe Ursache ganz *verschiedene* Erscheinungen oder die verschiedensten Ursachen nur *eine und dieselbe Erscheinung* hervorbringen können.

Da sich also auf dem Gebiet des Organischen keine Kontinuität zwischen Ursache und Wirkung nachweisen läßt, sprechen wir nicht mehr von Ursache und Wirkung, sondern von 'Reiz' und 'Reaktion'. Das Leben *'beantwortet'* durch die Werkzeuge, Organe den Reiz mit eigenen Gestalten. Gestalt wird auf Griechisch durch das Wort 'eidos' ausgedrückt; 'ideîn' bedeutet 'sehen', und 'eidénai' übersetzen wir mit 'wissen'. Das Lebensphänomen wird von J. Müller als jenes Naturphänomen bestimmt, das *in sich* 'Ideen' (in dem soeben gebrauchten – *nicht* logischen Sinne) hat. Der hier angewandte Terminus 'Idee' darf in keiner Weise etwa mit einer philosophischen, platonisierenden Reminiszenz in Verbindung gebracht werden, denn er ergibt sich ausschließlich aus der Erforschung des Lebensphänomens durch die der Physiologie zugehörigen Mittel: »Die Thätigkeit des in den Organismen eine Idee verwirklichenden Lebensprinzips ist nur in so weit bekannt, als sie in den Organismen selbst stattfindet.«⁴ Das Leben ist also Ursprung der *autonomen* Beantwortung von Ursachen auf Grund eigener 'Ideen'. Deshalb – so betont J. Müller – sei die Physiologie eine rein konkrete, empirische und keine philosophische Disziplin, und ihre Aufgabe bestehe darin, die jedem Organ eigene 'Gestalt' zu erforschen und zu bestimmen. »Die Physiologie gewinnt eine ebenso sichere Empirie wie die übrigen Naturwissenschaften, wenn sie die eigenthümliche Reaktionskraft aller Theile des thierischen Körpers kennt.«⁵

Wir stoßen hier also auf die Macht der 'Idee', des 'Bildes', sofern dies dem Leben eigen ist und damit die Erscheinungen von sich aus deutet; eine Macht, die von der Verhaltensforschung auf der Ebene des sensitiven Lebens erhellt wird. Im unmittelbaren, angeborenen Verhalten der Tiere nehmen die Zeichen eine – wie wir wissen – 'führende' Rolle ein; sie wirken 'induktiv', im ursprünglichen Sinne des Ausdrucks epágein (zu etwas 'hinführen'), sie leiten das Lebewesen zu einem ihm eingeborenen gattungsmaßigen Verhalten.

Was wir unter unmittelbarer 'induktiver' Funktion der angeborenen Idee, die für die Laien oft einen 'magischen' Charakter zu haben scheint, verstehen wollen, mag ein von Jakob v. Uexküll angeführtes Beispiel veranschaulichen. Der Regenwurm ist unfähig, Gestaltschemata zu unterscheiden. Er muß die ihm zugleich als Nahrung

und als Schutz dienenden Linden- und Kirschblätter, um sie in seine enge Höhle ziehen zu können, an ihrer Spitze ergreifen, weil sie sich nur so leicht einrollen lassen. Nun kann der Regenwurm zwar keine Formen unterscheiden, dafür besitzt er aber einen besonders feinen Geschmackssinn. Experimente zeigen, daß er auch bei kleingeschnittenen Blättern immer noch die zur Basis gehörenden Stücke von den Spitzenstücken unterscheiden kann, da sie anders schmecken. So wirken hier statt Formschemata Geschmacksmerkmale, deren Bedeutung *angeboren* sein muß, da sie offensichtlich nicht vom einzelnen Regenwurm erworben sein kann.

Die Zeichen nehmen aber nicht nur eine 'induktive', 'führende', sondern auch eine 'einigende' bzw. 'abstrahierende' Funktion ein. Was die 'einigende' Funktion der in einem Lebewesen unmittelbaren wirksamen Ideen zu bedeuten hat, kann uns wiederum ein konkretes Beispiel verständlich machen, und zwar das schon in unserem Vorwort erwähnte Beispiel der Zecke. Ihr Verhalten zeigt, wie ein nur spärlich mit Sinnesorganen ausgestattetes Lebewesen (die Zecke hat, wie wir wissen, kein Geschmacks-, kein Seh- und kein Hörorgan) in unmittelbarer Weise, ohne Abstraktion eine Mannigfaltigkeit auf eine Einheit reduziert. Es handelt sich dabei um die Fähigkeit der Zecke, Säugetiere – nur deren Blut dient ihr zur Nahrung – als solche zu erkennen. Die Zecke reduziert diese mannigfach etwa nach Gestalt, Farbe, Laut, Geschmack des Fleisches oder Blutes unterscheidbaren Lebewesen auf einen einzigen vereinfachten Typus Säugetier, der sich nur durch eine bestimmte Temperatur und einen bestimmten Geruch auszeichnet. »Auf diese Weise ist es möglich, alle in Form, Farbe, Lautgebung und Duftäußerungen so verschiedenen Säugetiere . . . auf den gleichen Nenner zu bringen . . . In unserer menschlichen Umwelt gibt es kein Säugetier an sich als anschauliches Objekt, sondern nur als gedankliche Abstraktion, als Begriff, den wir als Einteilungsmittel benutzen, dem wir aber niemals im Leben begegnen.«⁶

Wir haben jetzt die Zeichen auf der Stufe des biologischen Lebens betrachtet. Wenn wir jetzt zum Menschen übergehen, werden wir sehen, wie die gleichen 'Zeichen' auch über ihn ihre Macht behalten. Dort spielen sie ihre Hauptrolle in der Sphäre des Unbewußten. Wir müssen jenes *unmittelbare* Verhalten, das – wie im vegetativen und sensitiven Leben – als Reaktion auf Bedeutungsträger, auf Zeichen entsteht, 'unbewußt' nennen, sofern wir Bewußtheit und Wissen mit jenem 'rationalen' *vermittelnden* Prozeß identifizieren, der die Phänomene erst im Hinblick auf einen Grund bestimmt. Die rationale Fähigkeit darf aber nun wiederum niemals getrennt betrachtet werden von den unbewußt im Menschen vorhandenen und aktiven Elementen vegetativen und sensitiven Lebens, da sie von jenen Elementen erst das für ihre Verwirklichung notwendige Material erhält. Die vegetativen und sensitiven Erscheinungen sind für den Menschen also nicht bedeutungslos; sie erweisen sich allerdings als schwankend und mehrdeutig, sobald sie diesseits der rationalen Schwelle, d. h. außerhalb ihres eigentlichen Bereichs, des Unbewußten, auftauchen. In diesem Sinne sind die Worte von C. G. Carus zu verstehen: »Daß fortwährend der bei Weitem größte Theil des Reiches unseres Seelenlebens im Unbewußtsein ruht, kann der erste Blick ins innere Leben uns

lehren. Wir besitzen zu jeder Zeit, während wir nur einiger weniger Vorstellungen uns wirklich bewußt sind, Tausende von Vorstellungen, welche doch durchaus dem Bewußtsein entzogen sind, welche in diesem Augenblicke nicht gewußt werden und doch da sind und folglich zeigen, daß der größte Theil des Seelenlebens in die Nacht des Unbewußtseins fällt. Späterhin . . . werden wir erkennen, daß man in dieser Beziehung das Leben der Seele vergleichen dürfte mit einem unablässig fortkreisenden großen Strome, welcher nur an einer einzigen kleinen Stelle vom Sonnenlicht – d. i. eben vom Bewußtsein – erleuchtet ist.«⁷

Hieraus ergeben sich ganz bestimmte Folgerungen. Vor allem: auf der Stufe des unbewußten Lebens – d. h. jenes Lebens, das sich nicht auf Grund eines Wissensprozesses, sondern unmittelbar auf Grund von Zeichen verwirklicht – ist die Unterscheidung von *Subjekt und Objekt unstatthaft*; diese beiden Momente sind dort ungetrennt, wo noch keine Vermittlung die Erscheinungen zu bestimmen sucht. In der Unmittelbarkeit der Sinndeutungen bildet der Prozeß des Lebens eine unteilbare Einheit, aus der Subjekt und Objekt gar nicht herausgebrochen werden können. Carus sieht also die ursprüngliche Einheit des sich in Schemata vollziehenden Lebens im Unbewußten. Es gibt weder Zweifel noch Staunen, noch Fragen, sondern nur das den Stichworten der Zeichen 'Gehorchen'. Daher gibt es auch nicht irgendein 'Gegenüber' und damit auch noch nicht die Gegensätze von Subjekt und Objekt. *Objekte* treten erst auf, wo es 'etwas' zu bestimmen gibt, sie sind das zu Bestimmende, Subjekt dagegen ist das, was nach der Bestimmung sucht. Also: was im Unbewußten einen einheitlichen Akt darstellt und sich unmittelbar vollzieht, zerfällt auf der Ebene des bewußten Lebens in einzelne, getrennte Momente, die erst durch den rationalen Prozeß wieder zu einer Einheit geführt werden müssen.⁸

Die Sinneserscheinungen offenbaren sich mittels von Organen, d. h. Werkzeugen des Lebens, um der Entfaltung des Lebens zu dienen. Da Lust und Unlust als die Zeichen auftreten, die ein Gelingen oder Versagen des Lebens bekunden, so sind von Anfang an sämtliche Sinneserscheinungen durch die Gefühle von Lust und Unlust gefärbt. Leidenschaft ist Drängen nach Lust und Fliehen des Schmerzens. »Alles, was in der Nacht des Unbewußtseins unsere Seele in uns bildet, schafft, thut, leidet, drängt und brütet, Alles, was sich dort regt, nicht bloß unmittelbar am eigenen Organismus sich kund gebend, sondern ebenso, was anregt, ist von Einwirkungen anderer Seelen und der gesamten Außenwelt, welches Alles bald heftiger, bald milder auch unser inners unbewußtes Leben durchdringt, Alles dies klingt auf eine gewisse Weise aus dieser Nacht des Unbewußtseins auch hinauf in das Licht des bewußten Seelenlebens, und diesen Klang, diese wunderbare Mitteilung des Unbewußten an das Bewußte, nennen wir – Gefühl.«⁹ Pathetische und rationale Prozesse stehen demnach in einem untrennbaren Zusammenhang.

Zu den eigentümlichen Elementen des Unbewußten gehört das, was Carus das 'Pro-metheische' und das 'Epi-metheische' nennt. In der Unmittelbarkeit, in der die Zeichen Handlungen auslösen, gibt es keinen Spielraum für einen Irrtum, eben weil

solche Handlungen nicht aus einem Wissen, d. h. aus einem Prozeß der Vermittlung entstehen, durch den erst, im Suchen und Auffinden des Grundes, Irrtum möglich wird. Diese ursprüngliche unbeirrbar sichere Sicherheit der unbewußten Handlung versetzt uns immer wieder in Erstaunen, so daß das jeweilige Auftreten romantischer Theorien über die zerstörende Macht des Bewußtseins, der rationalen Tätigkeit begreiflich erscheint.

Wenn das Spezifische des vegetativen und sensitiven Lebens im geordneten Sich-Abspielen der Lebenshandlungen, unter der Herrschaft unzweideutiger Zeichen, besteht, wieso spricht man aber dann bei dem Menschen immer vom 'Licht' des Bewußtseins und vom 'dunklen' Strom des Unbewußten? Meistens werden dem Terminus 'unbewußt', ebenso wie dem Terminus 'irrational', die Adjektive 'verworren' – weil unlogisch –, 'dunkel' – weil nicht durch das Wissen beleuchtet –, hinzugefügt. Das Leben rollt in seinen verschiedenen vorrationalen Stufen auf Grund angeborener Schemata ab, die bis in die Tiefe des vegetativen Lebens reichen, sofern durch sie dort die Stimmungen vorbereitet werden.¹⁰ Weil diese Schemata in unmittelbarer Weise wirken, brauchen die entsprechenden Verhaltensweisen und Handlungen keinerlei Begründung, und die entstehenden Erscheinungen erhalten ihren Sinn nicht erst durch eine Verknüpfung, d. h. eine Zu- und Absprechung von Kategorien. »Es ist eine eigene Empfindung, die wir haben, wenn in unserem selbstbewußten Denken wir uns deutlich machen, mit welcher eigenthümlichen und hohen Gesetzmäßigkeit und Schönheit, in uns und anderen Lebendigen, *lange vor allem Denken*, das Wirklichwerden und Erhalten unserer Gestaltung geleitet wird.«¹¹ Durch die Verhaltensforschung erhalten die Thesen von Carus ihren wirklichen Sinn. Sie entmythologisieren das Unbewußte und befreien es von jeder Mystifizierung, sofern sie seine Funktion auf die unmittelbare Wirkung der Zeichen zurückführen.

In seinen Betrachtungen ist sich Carus folgender Zusammenhänge klar bewußt: Denken, als logischer Prozeß, um zum Wissen zu gelangen – und damit auch zum Bewußtsein unserer selbst –, besagt, einem Phänomen eine Bedeutung zu geben; der logische Prozeß ist eine Vermittlung, die unter Voraussetzung der für den Menschen gültigen Gründe zustande kommt; im vegetativen und sensitiven Bereich rollt das Leben statt dessen nach einem unmittelbaren Verhalten ab, das den angeborenen Bedeutungen der Phänomene folgt. Deswegen betont Carus: die dem unbewußten seelischen Prinzip »eigene Gewalt, dieses absolute Beherrschen und Durchdringen des Stoffes zu einer Zeit, wo dieses Seelische nur ganz in sich versenkt, gleichsam träumend bildet, oder weil es noch nicht *in Gedanken* denkt, *in Formen* denken muß, bringt uns, wenn wir ihr nur recht mit Bewußtsein nachgehen, einen großen Schritt näher zur Selbsterkenntnis und zum Verstehen unserer Seele.«¹²

Das unmittelbar, unbewußt sich abspielende Leben wird oft also nur deshalb mit den Adjektiven 'dunkel', 'verworren' bezeichnet, weil die Sinneserscheinungen in ihrem Bezug auf die rationale Tätigkeit noch ungeklärt und neu zu bestimmen sind.

Während die Handlungsträger im vegetativen und sensitiven Leben anonym bleiben,

sofern sie über den unbewußten Bereich und sein Treiben nicht hinausreichen und mit ihren Objekten eine unauflösbare Einheit bilden, tritt das Subjekt, das Individuum – im ursprünglichen Sinne als ein letztes Unteilbares verstanden – erst dann auf, wenn die rationale Tätigkeit notwendig wird zum Aufbau der bewußten Welt. Carus spricht unter diesem menschlichen Aspekt statt von Subjekt von 'Person' in der besonderen Bedeutung, daß sie das Ursprüngliche, die archai bekunde, auf Grund derer der Mensch die bewußte Welt aufbaut. Wenn auch die von Carus unternommene philologische Ableitung des Terminus 'Person' nicht stimmt, so beeinträchtigt das keineswegs die Geltung dessen, was Carus sachlich ausdrücken will. Er geht von den Termini Anima, Spiritus und Pneuma aus und setzt sie zu dem göttlichen Hauch und dem 'Inspiriert'-Sein in Beziehung, sofern der Mensch die Phänomene auf Grund des archaischen Ursprünglichen bestimmt, d. h. das Archaische walten läßt. »Sehr schön schließt sich dann dieser Vorstellungsweise an der Gedanke, daß dasjenige Lebendige allein, aus welchem nun auch dieser göttliche Hauch vernehmbar als ein Göttliches in That und Wort, wieder hervor- und heraustöne-hindurchtöne – (*per-sonare* wie die Stimme des antiken Schauspielers *durch* seine Maske) uns allein den Begriff eines nach höherem Vernehmen (Vernunft) sich selbst bestimmenden Individuums, d. i. den einer Person, gebe.«¹³

Auf der Stufe der rationalen Tätigkeit, auf der die Deutung der Sinneserscheinungen mittelbar vollzogen wird, entstehen 'Möglichkeiten'; es ist jene Ebene des bewußten Lebens, auf der sich die Tätigkeit der 'Person' entfaltet. Sie setzt auf dem Gebiet des Verhaltens an die Stelle des unmittelbaren Triebes die Wahl unter der Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten, entsprechend der neuen Bestimmung, die sie den Phänomenen gibt. Mit diesem bewußten Treiben in Richtung der vollzogenen Bestimmungen, mit diesem bewußten sich Vor-nehmen-können, stellt sich der Wille als neuer menschlicher Wesenszug ein. Die Loslösung von der Vordringlichkeit, von der unbewußten Macht der Bilder, ihre neue Bedeutung – die geistige –, die erst gesucht werden muß, läßt das Phänomen der Freiheit hervortreten. In dem Gebiet des Unbewußten dagegen gibt es weder Freiheit noch Absicht, noch Vorsatz, also auch nicht die Möglichkeit zur Willkür.

Man könnte gegenüber unserem Vorgehen die Frage stellen, ob es sinnvoll ist, auf Carus zurückzugreifen, da doch das Phänomen des Unbewußten und die Rolle der Zeichen in ihm bei Freud und Jung mit einer ganz anderen Sachlichkeit und Genauigkeit behandelt und zu ganz anderen Ergebnissen geführt werden. Man könnte einwenden, daß Carus doch im Rahmen von Gleichnissen und von Analogien bleibt, ohne zu klären, was denn nun das Neue der menschlichen Welt ist, bzw. wie die 'Entbindung' des Menschlichen entstehen und woher die neuen 'Bindungen' kommen. Aber gerade in Zusammenhang mit unseren Fragen scheinen uns die noch nicht wissenschaftlich fixierte Terminologie und die analogische Erörterungsweise von Carus einfacher und leichter verständlich zu sein.

2 Die 'Signatur' der Phänomene: J. Böhmes Bestimmung des 'geistigen' Raumes

Wir wiesen auf J. Müllers These hin, daß das Kausalgesetz (Ursache – Wirkung) unzulänglich sei, die Phänomene des Lebens, d. h. die Funktion seiner Organe zu erklären. Nach Müllers Auffassung offenbaren die Lebensorgane ausschließlich jene 'Formen', die dem Leben eigen sind. Daraus ergibt sich der Schluß, daß das Lebendige und damit auch der Mensch die Welt der Phänomene nicht übersteigen kann, daß er im Rahmen der ihm zukommenden Bilder eingeschlossen bleibt. Durch Hinweise auf Carus konnten wir die für den Menschen wesentliche Unterscheidung von unbewußtem und bewußtem Leben hervorheben. Der Prozeß des bewußten menschlichen Lebens entsteht aus der Notwendigkeit, den Sinneserscheinungen Bedeutungen zu geben, bzw. sie unter ordnende 'Signaturen' zu stellen, weil wir nur so unsere menschliche Welt aufbauen können. Damit verwirklichen wir den Prozeß, durch den wir erst zum Wissen gelangen. Um den konkreten Ablauf dieses Wissensprozesses und sein Verhältnis zu den archaischen Zeichen näher zu erörtern und zugleich die Struktur und nähere Bedeutung der dem Menschen eigenen Zeichen zu erhellen, wenden wir uns den ersten fünf Paragraphen von Jakob Böhmes »De signatura rerum« zu. Die Schrift ist 1730 erschienen und trägt den Untertitel: »Von der Geburt und Beziehung aller Wesen«. In alltäglicher Anwendung gilt 'Signatur' zunächst als jenes Zeichen, das dazu verhilft, etwa in einer Bibliothek oder in einer Sammlung anderer Art Bücher, Bilder oder sonstige Gegenstände ausfindig zu machen. Weiter dient sie ganz allgemein zum Ordnen und Finden von etwas; diese Eignung erhält sie als Ergebnis einer Methode, d. h. eines Weges, um zu einem Gesuchten zu gelangen. Solange die mannigfaltigen Phänomene, die uns umgeben und mit denen wir umzugehen haben, nicht geklärt sind, wirken sie unheimlich, stumm, öde, schal, gespenstisch und bieten uns keine Orientierung. Diese namenlose Welt erscheint ausweglos; in ihr bleibt jeder Drang ohne Ziel, solange der Sinn der Phänomene nicht aufgedeckt ist.

Die Untersuchung über die 'Signatur' der Phänomene verläuft bei Böhme in zwei Richtungen: zunächst geht es um die Bezeichnung der Dinge; weiterhin um die Frage nach ihrem Ursprung und Wesen (wie der Untertitel des Werkes beweist). Allerdings formuliert Böhme das Problem der Signatur überraschenderweise im Zusammenhang mit der Frage, wie es möglich sei, von Gott zu reden. Der erste Paragraph von »De signatura rerum« lautet:

»Alles, was von Gott geredet, geschrieben oder gelehret wird, *ohne die Erkenntniß der Signatur*, das ist stumm und ohne Verstand, dann es kommt nur aus einem historischen Wahn, von einem andern Mund, daran der Geist ohne Erkenntniß stumm ist: so ihm aber der Geist die Signatur eröffnet, so verstehet er des andern Mund und verstehet ferner, wie sich der Geist aus der Essentz, durchs Principium im Hall mit der Stimme hat offenbaret.«¹⁴ Diese Äußerung könnte im Zusammenhang mit unseren Problemen Bedenken erwecken. Anscheinend geht es Böhme mit der Frage nach der 'Signatur' um ein theologisches Problem: um die Erkenntnis Gottes. In der 'Vorrede des

Autoris an den Weisheit liebenden Leser' heißt es: »Dem Menschen, welchen Gott *in sein Bild und Gleichniß geschaffen hat*, ist in aller seiner Übung, die er treibet, nichts nützlicher, als das er sich stets betrachte, was er sey, wo ihm Gutes und Böses herkomme, und wie er sich in Böses und Gutes einführe.«¹⁵ Böhme führt also hier aus, wie Gott den Menschen zu seinem Ebenbild und Gleichnis geschaffen hat und daß es deshalb nichts Nützlicheres für den Menschen gibt, als sich selbst zu kennen, weil er dadurch auch Gott kennen wird. So wird die ganze metaphysische Weite des Problems der Signatur bewahrt.

In der antiken philosophischen Tradition entspricht dem Terminus 'Signum' und 'Signatur' der Begriff 'eidos'. Die Zeichen, die die Erkenntnis der Dinge, der Erscheinenden, der Lautbedeutungen ermöglichen, haften *nicht unmittelbar* den Sinneserscheinungen als solchen an, denn diese – so heißt es im Text – beginnen erst zu 'reden', *wenn der Geist* uns ihre Signatur eröffnet. Daraus entnehmen wir, daß die Signatur sich uns weder unmittelbar zeigt noch auch vom *einzelnen Menschen* stammen kann. Wie könnten wir uns auch miteinander verständigen, wenn jeder *von sich aus* den Dingen eigenwillige, relative, subjektive Bedeutungen (Signaturen) zulegen würde? Folgen wir dem Text: das, was ursprünglich spricht und die Dinge 'reden' läßt, ist der Geist. Bleibt hier auch noch offen, was dieser Geist ist, so dürfen wir doch aus der Aussage schließen, daß es sich dabei um etwas Objektives handelt. Der Text behauptet, daß sich die Signatur, falls sie nicht dem Geist entspringt, nur aus einem 'historischen Wahn' ergibt. Demnach dürften die Zeichen der Dinge nicht der Gelehrsamkeit, nicht ihren historischen subjektiven Deutungen entnommen werden, sondern nur jenen objektiven, für alle gültigen Quellen, die 'Geist' genannt werden.

Der zweite Paragraph in Böhmes Text – der wiederum Bezug zu Gott herstellt – geht prinzipiell auf das Phänomen der Sprache ein. »Dann daß ich sehe, daß einer von Gott redet, lehret und schreibet, und gleich dasselbe höre und lese, ist mirs noch nicht genug verstanden; so aber sein Hall, und sein Geist aus *seiner* Signatur und Gestaltniß, in *meine* eigene Gestaltniß ingehet, und bezeichnet *seine* Gestaltniß in *meine*, so mag ich ihn in *rechtem Grunde* verstehen, es sey geredet oder geschrieben, so *er* den Hammer hat, der *meine* Glocken schlagen kann.«¹⁶ Der Terminus 'Gott' – der auch in der ersten Zeile des ersten Paragraphen vorkam – kann und darf auch hier nicht irreführen; was damit gemeint ist – so sagte uns Böhme – wird sich in der Erkenntnis *unserer selbst* zeigen. Dieser Terminus führt uns nicht willkürlich zu einer dogmatischen Untersuchung, sondern hält von Anfang an die Frage wach, wie wir überhaupt vom Prinzip, vom Ersten reden können. Es geht also nicht um irgendein Reden, nicht um irgendeine Kommunikation, sondern um jenes Sich-Außern, das sich auf das Ursprüngliche richtet.

Wie geschieht aber nun Kommunikation, sei es durch Worte, Farben, Zeichen oder Töne? Wie sind die Worte Böhmes zu deuten, für das Verständnis des anderen sei es notwendig, daß sein Hall und sein Geist aus seiner Signatur und Gestaltnis in die unsere 'eingehe'? Wir wissen: ein Ton, ein Geräusch entsteht, wenn eine mechanische Bewegung auf ein bestimmtes Lebensorgan, das Gehör, einwirkt. Wo kein Leben ist, da

gibt es auch keine Geräusche, sondern nur mechanische Phänomene. Der Laut (phoné) unterscheidet sich vom Geräusch (psóphos) dadurch, daß er sein Geräusch mit interpretativer (hermeneutischer) und hinweisender (semantischer) Funktion ist. Laute sind Zeichen, durch die wir die Phänomene in ihrem Sinne deuten, bestimmen und ordnen. Verständnis wird nun dadurch möglich, daß – wie Böhme sagt – »ein Hall und seine Gestalt *aus seiner* Signatur und Gestalt *in meine* eigene Gestaltnis eingeht.« Der Übergang erklärt sich insofern, als ein Gemeinsames den Phänomenen eine Bedeutung verleiht. Die Tiere verfügen über Laute, mit denen sie sich verständigen. Diese Laute unterscheiden sich in den verschiedenen Gattungen, bleiben aber dort jeweils unveränderlich; ihre Bedeutungen sind angeboren.

Die Menschen dagegen sind nicht in der Lage, sich – wie die Tiere – schlechthin zu verständigen, sie müssen die Bedeutung der phonetischen Elemente, mit denen sie etwas mitteilen wollen, erst suchen; dementsprechend unterliegen diese Bedeutungen einem historischen Wandel. Menschliche Sprachen entstehen und vergehen, darüberhinaus weisen sie bei den verschiedenen Völkern eine jeweils andere Form auf.

Wir wissen aus den beiden ersten Paragraphen der Schrift Böhmes, daß die Zeichen, die Signaturen, durch die wir die Phänomene ordnen und bestimmen und durch die wir auf die Phänomene hinweisen, nicht schlechthin aus dem Leben entspringen; sondern aus dem 'Geist'. Wiederum erhebt sich die Frage, was darunter zu verstehen sei. Wir sagten: es gehört zum Wesen des Menschen, daß er von Phänomenen umgeben ist, die er nicht unmittelbar zu deuten vermag; infolge dieser Situation bemüht er sich darum, ihnen eine Signatur, einen Sinn zu geben. Dabei müssen diese Signaturen, d. h. die Deutungen der Phänomene auf ihre Stichhaltigkeit geprüft werden. Das geschieht, indem der Mensch sich selbst und den anderen den Grund der angegebenen Bestimmungen aufdeckt. Zur Einsicht in den jeweiligen Grund gelangt er durch eine Theorie (theōrein heißt ja 'schauen'), die selbst von einem Experiment bestätigt sein muß. Die Signatur – mit der wir etwas als etwas bestimmen – wurzelt also in der Einsicht des Grundes. Der Grund der Bestimmung kann aber nicht willkürlich vom einzelnen Individuum festgelegt werden, da er sich für alle als gültig erweisen muß. Diese Allgemeingültigkeit des Grundes ist das Gemeinsame, infolge dessen das Zeichen, das einer einem Phänomen gibt, auch vom anderen eingesehen wird. Nach der Formulierung Böhmes ist es jenes Element, welches die Möglichkeit schafft, daß »sein Hall, und sein Geist aus einer Signatur und Gestaltnis, in meine eigene Gestaltnis eingeht; erst so mag ich im *rechten Grunde* verstehen«.

Das Verstehen dessen, was der andere sagt, kann zweifach ausfallen: positiv oder negativ. Es wird sich positiv gestalten, wenn wir den Grund des anderen anerkennen (wir erklären uns dann, warum er so spricht); negativ, wenn wir trotz unserer Einsicht in den Grund seines Redens von seiner Bestimmung abweichen. Im zweiten Falle müssen wir erst zeigen, daß wir die Äußerung des anderen verstanden haben, dann aber, daß der von ihm angegebene Grund der Bestimmung unberechtigt ist. Die *Einheit des Grundes* erscheint – so die Metapher, die Böhme im zweiten Paragraphen anwendet –

als der Hammer, der sowohl die Glocke des anderen als auch unsere eigene zum Schwingen bringt. Dann erweist sich die Rede nicht nur als ein Geräusch (psóphos), nicht nur als eine Reihe von Lauten (phoné), sondern als menschliche Rede.

An diesem Punkt unserer Überlegungen können wir für die Bestimmung des Terminus Geist – jenes für den Menschen im Unterschied zum Tier spezifischen Prozesses – folgende Momente hervorheben. Der Mensch ist nicht allein vom Lebensbegriff her zu verstehen, denn die Erscheinungen eröffnen ihm ihren Sinn nicht unmittelbar; er gelangt erst durch das Suchen und Finden der Gründe zur Signatur. Diese besondere Situation des Menschen, die ihn vom Tier unterscheidet, nennen wir 'geistig'.

Der dritte Paragraph von »De signatura rerum« lautet: »Daran erkennen wir, daß alle menschliche Eigenschaft aus Einer kommen, daß sie nur eine einzige Wurzel und Mutter haben, sonst könnte ein Mensch den andern nicht im Hall verstehen.«¹⁷

Auf den ersten Blick scheint dieser Paragraph nichts Neues zu enthalten, da das 'Gemeinsame' – in der Terminologie Böhmes: die 'einzige Wurzel und Mutter' – als Voraussetzung für das gegenseitige Verstehen bereits erörtert wurde. Wir müssen allerdings prüfen, ob hier über die Eigenschaften dieses Gemeinsamen noch mehr zu erfahren ist.

Wir sagten, das Gespräch mit dem anderen bestehe in unserer Bemühung, dem anderen zu zeigen, daß und warum die Gründe unserer Bezeichnungen – sofern sie von denen seiner eigenen Bezeichnungen abweichen – stichhaltiger sind. Stichhaltiger bzw. richtiger meint hier, daß der von uns angegebene Grund objektiv, d. h. für jeden zwingend ist, und zwar so, daß wir im Hinblick auf ihn den anderen überzeugen können. Der Grund als solcher muß also in dem Sinne Notwendigkeit aufweisen, daß er von allen erkannt wird, weiterhin, daß auch die anderen gezwungen werden (sie erfahren also eine Not), von ihm aus ihre Bestimmungen vorzunehmen. Besäße der Grund nicht den Charakter der Notwendigkeit und der daraus sich ergebenden Allgemeingültigkeit, so bestünde faktisch keine Möglichkeit, sich zu verständigen; ein jeder wäre in seiner Welt von subjektiven Zeichen eingesperrt. Wir würden im Bereich von 'Meinungen' bzw. von Bestimmungen bleiben, die nur 'mir' oder nur dem 'anderen' erscheinen. Hier taucht nun ein weiteres Element des Geistes auf. Wenn der Mensch im Unterschied zum Tier, dem der Sinn der Laute, der Phänomene angeboren ist, die einzelnen Bestimmungen erst suchen muß, so bekundet sich diese Notwendigkeit für ihn nur in der ständigen Erfahrung seines Scheiterns im Umgang mit den Dingen, mit den Menschen, im Verhalten zu seinen Leidenschaften (Angst, Hoffnung usw.). Diese Negativität könnte der Mensch wiederum nicht erfahren, wenn er nicht schon ständig auf die Wirksamkeit und die Anzeichen einer bereits vorhandenen Nötigung stoßen würde. Negative Erfahrungen sind nur dort möglich, wo man im Banne einer Regel, eines Gesetzes, einer Bindung steht, der man nicht entspricht. Diese zwingende Bindung nun, die den Prozeß des Suchens auslöst, nennen wir *Geist*, womit wir sie von der Bindung des rein organischen Lebens unterscheiden.

Die Tatsache, daß der Mensch die Signaturen nicht kennt und herumprobiert, um sich zu orientieren, versucht man auch biologisch zu erklären (Trieb-Defizit). Gegen diese

Position gibt es zwei entscheidende Einwände: 1) Würden die animalischen Schemata erschaffen, würde jeder Zwang, nach Orientierung zu suchen, verfallen. Die Folgen wären Apathie und Gleichgültigkeit. 2) Gleichgültigkeit ist aber für den Menschen unerträglich. Sie läßt sich auch nicht überwinden durch eine Rückkehr in das verlorene Paradies der animalischen Triebe. Gerade die Erfahrung, daß der Versuch, die menschliche Leidenschaft im sinnlichen Leben zu betäuben, zu verstärkter Langeweile, Überdruß und Verzweiflung führt, zeigt, daß der Mensch unter einem neuen, nicht vom animalischen Leben ableitbaren Zwang steht. Das Problem dieses 'Schemas' und seiner spezifischen menschlichen Spannung ist das Thema von Kierkegaards Analyse der Angst, die im Paragraphen 3 dieses Kapitels zu behandeln sein wird.

Die 'geistige Situation' des Menschen beruht also einerseits auf der Erfahrung, daß die Signaturen der Phänomene fehlen und andererseits auf der Notwendigkeit, eben diese Signaturen suchen zu *müssen*. Dabei machen wir eine überraschende Feststellung: während unserer Untersuchung reden wir gar nicht als Einzelne, denn eigentlich sind wir selbst Organe, Werkzeuge jenes Grundes, der sich in unserem Reden bekundet. Wir könnten von diesem Standpunkt aus sagen, daß eigentlich nicht *wir* reden, sondern daß *es* durch uns redet und daß wir zur jeweiligen Bestimmung der Phänomene *gezwungen* sind. Selbst die Suche nach den Zeichen der Phänomene entspringt nicht unserer freien Entscheidung, denn ohne die Bestimmung der Zeichen würden wir innerhalb der Phänomene zugrunde gehen.

Daß selbst das Suchen der 'Signaturen' nicht freiwillig geschieht, geht immer wieder aus den Worten Böhmes hervor, wenn er den objektiven Charakter seiner Rede betont. So heißt es in der Einleitung seines Werkes ›Aurora‹: »Gott hat mir das Wissen gegeben: *Nicht ich*, der ich der Ich bin / weiß es / sondern Gott weiß es *in mir* . . . Wem ist nun das Wissen? . . . So er nun gebietet / so thue nicht ich sondern Er in mir; ich bin als todt im Gebären der hohen Wissenheit, und Er ist mein Leben. Habe ich es doch weder gesucht noch gelernt . . . Er aber ist mein Verstand. Also sage ich: ich lebe in Gott und Gott in mir / und also lehre und schreibe ich von Ihme / lieben Brüder / sonst weiß ich nichts.«¹⁸

Der vierte Paragraph in ›De signatura rerum‹ bringt einen Hinweis auf das Verhältnis zwischen Geist und Verstand (Logos). »Dann mit dem Hall oder Sprache zeichnet sich die *Gestalt* in eines andern Gestaltuß ein, ein gleicher Klang fängt und bewegt den andern, und im Hall zeichnet der Geist seine eigene Gestaltuß, welche er in der Essentz geschöpft hat, und hat sie im Principio zur Form bracht, Eins, daß man im Worte verstehen kann, worinnen sich der Geist geschöpft hat, in Bösem oder Gutem; und mit derselben Bezeichnung gehet er in eines andern Menschen Gestaltuß, und wecket in einem andern auch eine solche Forme in der Signatur auf, daß also beyder Gestaltuß in einer Form miteinander inqualiren, alsdann ists Ein Begriff, Ein Wille und Ein Geist, auch Ein Verstand.«¹⁹

Ein neuer Hinweis: von der Gestalt wird nicht nur gesagt, daß sie sich »in einer anderen Gestaltuß einzeichnet«, sondern es heißt auch, »ein gleicher Klang fängt und

bewegt den andern«. Neben der bisher im Vordergrund stehenden Frage der *Signatur*, der *Gestalt* tritt hier also die des *Klanges* auf, der allerdings auch schon im zitierten metaphorischen Bild der Glocke eine Rolle spielte. Das, wodurch wir etwas als etwas erkennen – der Grund – gilt, wie schon erwähnt, in der antiken Tradition als Eidos, als Idee; daher die Notwendigkeit des 'Einsehens'. Der Text von Böhme ist insofern so sehr bemerkenswert, als in ihm neben dem Vorgang des Sehens der des *Hörens* erscheint, und zwar in einer ähnlich ursprünglichen Rolle. Man könnte nun sagen, daß das Hören – und daher der Bereich des Tones – hier mehr ein 'Mitschwingen' des 'hörenden' Subjekts bedeutet. Damit träte der emotionale Bereich, der der 'Stimmung' des Archaischen in den Vordergrund. Einer solchen Deutung ist wohl schwer zu widersprechen, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß sich auch die platonische Theorie des Eros, als einer Einsicht in das Ursprüngliche, vorwiegend auf die Macht, die Faszination der Gestalt – und damit das 'Emotionale' – bezieht.

Deswegen sagt Böhme: der Klang »fängt und bewegt den andern«. Es ist klar – nach dem, was wir schon erörtert haben –, daß der Grund des Erklärens nicht einfach als ein rationaler 'Gegenstand' des Denkens aufgefaßt werden kann. Eine solche Auffassung entsteht dadurch, daß die Situation der Einzelwissenschaften verallgemeinert wird, bei denen die Gründe für die Erklärung der Phänomene in Form der einzelwissenschaftlichen Grundprinzipien und Axiome 'vorliegen'. Erkennen wir aber, daß wir den Grund für die Bestimmung der Phänomene suchen *müssen*, dann sind wir zu dem Eingeständnis gezwungen, daß der Mensch, im wörtlichen Sinne des Böhmeschen Ausdrucks, durch den Grund 'gefangen und bewegt' werden muß.

Der zitierte Text weist auch daraufhin, *woraus* der Geist seine Gestalten schöpft. Es heißt: »und im Hall zeichnet der Geist seine eigene Gestalt, welche er in der Essenz geschöpft hat.« Der Terminus Essenz ist die Eindeutschung des lateinischen Ausdrucks 'essentia', der wiederum dem griechischen Terminus ousía entspricht; ousía – was meistens mit 'Wesenheit' blaß übersetzt wird – ist eine Partizipialform des Verbum einai, sein; ousía ist daher das Sein von etwas in seiner Verwirklichung, also das Sein als 'Seiendes'. Deswegen benützt die griechische vorphilosophische Sprache den Terminus ousía im Sinne von 'Hab und Gut', d. h. im Sinne von Existenznotwendigem. Hab und Gut ist nicht unbedingt identisch mit Besitz von Geld, es kann etwa für den Fischer das Netz bedeuten, ohne das er nicht das sein kann, was er ist, bzw. nicht seine ihm spezifische Tätigkeit auszuüben vermag. Mit ousía bezeichnet der Grieche etwas viel Konkreteres als das, was wir meistens darunter verstehen, wenn wir dem Terminus eine rein abstrakte Bedeutung zusprechen.

Wie aber ist die Behauptung Böhmes zu deuten, daß der Geist die ihm eigenen *Gestalten* 'in der Essenz' schöpft? Im Suchen stößt der Mensch auf das, was die Phänomene an sich sind, auf ihre Essenz. Bei dieser Suche kann der Mensch nicht beliebig vorgehen. Der rationale Prozeß offenbart sich zwar, wenn die Phänomene bestimmt werden, durch einen Prozeß des Schließens, des Begründens, den wir Logos nennen; andererseits ist aber jedes Schließen, Verknüpfen unmöglich, wenn der Mensch es nicht in einer

Einsicht (noeîn) der Urgestalten, der archai verankern kann. Im dialogischen Prozeß zeigt sich die 'Seinsheit' (ousía) der Phänomene; weil nun die Bestimmungen, zu denen der Prozeß des Logos gelangt, in der Einsicht der ursprünglichen Gestalten, also in deren Wesen wurzeln, so sind diese während und infolge des Logos-Prozesses Bestimmungen des Geistes. Deswegen sagt Böhme: »zeichnet der Geist seine eigene Gestalt«¹. Durch die Einsicht des Grundes gelangt die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen zur Einheit der Erklärung, zu jener Einheit, die die Sinndeutungen der menschlichen Sprache ermöglicht.

Es verwundert vielleicht, wenn Böhme sagt, daß in diesem Prozeß »der Geist sich geschöpft hat, im Bösen oder Guten«. Sollte etwas, was vom Geist stammt – und daher eine 'geistige' Bedeutung aufweist – nicht immer und schlechthin 'gut' sein? Dieser Einwand trifft nicht zu, denn im rationalen Prozeß des Klärens gehen wir, um zur Bestimmung der Phänomene zu gelangen, stufenweise vor, d. h. Hypothesen werden ständig auf ihre Stichhaltigkeit geprüft und, falls sie sich als unhaltbar erweisen, wieder verworfen. Die Geschichte ist – unter anderem – das Geschehen dieses Prozesses, der allerdings nicht unbedingt zur Klärung des ursprünglichen Grundes führt, denn er kann bei falschen Bestimmungen auch steckenbleiben. Es gehört daher zum Wesen des Geistes, daß der logische Prozeß, der in ihm wurzelt, ebenso zum Guten wie zum Bösen, zum Wahren wie zum Falschen gelangen kann.

In dem vierten, soeben erörterten Paragraphen von Böhmes Schrift tritt ein neuer, bisher nicht erschienener Terminus auf: der Wille. »... als dann ist Ein Begriff, Ein Wille und Ein Geist, auch Ein Verstand«. Wille tritt nur da auf – wie wir schon erwähnten –, wo die Macht der unmittelbar eindeutigen Zeichen – die bei den Tieren maßgebend ist – nicht mehr herrscht; Wille kommt dort zum Vorschein, wo die Leidenschaften geführt werden müssen, weil sie im Banne der Deutung, die die Phänomene erhalten, selbst vieldeutig werden; Wille ist das Drängen nach einem Ziele, nach einem Telos, das vom Verstand gesetzt wird. Nun kann der Mensch im dialogischen Prozeß nicht mehr ein einziges Ziel haben, sondern nur jeweils jenes, das sich im Prozeß von Stufe zu Stufe offenbart. Das Ziel des Willens findet sich daher nicht mehr dort, wo sich der Impuls des Einzelnen ausdrückt, sondern in der Verwirklichung einer objektiven Vorgabe, die der dialogische Prozeß mit sich bringt. Nur die spezifisch menschliche Situation, vor 'Möglichkeiten' zu stehen und zwischen ihnen entscheiden zu müssen, läßt den Willen zutage treten.

Der fünfte und letzte Paragraph unseres Interpretationstextes enthält eine überraschende und entscheidende These: jede Signatur ist nur 'Behälter' des Geistes, selbst aber nicht Geist. Der Text lautet: »Und dann zum andern verstehen wir, daß die *Signatur* oder *Gestalt* *kein Geist* ist, sondern der *Behälter* oder *Kasten* des Geistes, darinnen er liegt; dann die Signatur stehet in der Essentz und ist gleichwie eine Laute, die da stille stehet, die ist ja stumm und unverstanden; so man aber darauf schläget, so verstehet man die Gestalt, in was Form und Zubereitung sie stehet und nach welcher Stimme sie gezogen ist. Also ist auch die Bezeichnung der Natur in ihrer Gestalt ein

stumm Wesen; sie ist wie ein zugericht Lauten-Spiel, auf welchem der Wille – Geist schlägt; welche Seiten er trifft, die klingen nach ihrer Eigenschaft.»²⁰

Wenn Geist jenen Prozeß darstellt, durch den wir zur Erkenntnis gelangen, wenn Geist sich mit dem Auftreten der Fragen und in der Notwendigkeit, sie zu beantworten, bekundet, so erweist es sich, daß jedes äußere Zeichen, jede Signatur erst insofern lebendig und wirksam wird, als sie in Verwirklichung dieses Prozesses wurzelt und zu ihm gehört. In ähnlichem Sinne formuliert Platon seinen Mythos des ägyptischen Gottes Teuth, der den Menschen die Schrift schenkte. Sie erscheint als im höchsten Maße gefährliches Geschenk, denn mit ihr läuft der Mensch Gefahr, das ursprüngliche Erinnern zu verlieren.²¹

Im dialogischen Prozeß und auf Grund der ursprünglichen Einsicht gelangt der Mensch zu den ursprünglichen Gründen, die seine Welt bestimmen; das Zurückgreifen auf diese ist ein Erinnern. Wenn wir uns vermittels der Schrift oder sonstiger veräußerlichter Zeichen von diesem *sich vollziehenden Prozeß* entfernen, so bedeutet das einen Stillstand des Fragens; man gewinnt eventuell Gelehrsamkeit, aber man gelangt nicht zur geistigen Quelle. Selbst das Verständnis eines Textes kann nur auf Grund eines immer wiederholten dialogischen Prozesses erreicht werden. Was hiermit gesagt sein will, ist folgendes: menschliche Wirklichkeit ist immer ein Prozeß, in dem Menschen zu etwas gelangen. Dieser Prozeß hat seine Struktur, seine Stationen, seine Gefahren. Wirklichkeit ist aber nur so lange gegeben, als Menschen 'auf dem Wege' sind. Sobald sie stehenbleiben, wird alles museal. 'Sein' ist daher nicht Abgeschlossen-sein, sondern ständiges Werden. 'Signaturen', 'Zeichen' sind Verhaltens- oder Handlungs- bzw. Umgangsweisen oder 'Denkrezepte'. Außerhalb der 'Umgänge', losgelöst von ihnen sind sie tote 'Kästen'.

Vergangenheit (Erinnern) und Zukunft (Voraussicht) eröffnen sich – um 'fruchtbar' zu werden – in der augenblicksgebundenen Fähigkeit des Auslesens und Sammelns auf Grund ursprünglicher Einsicht, also in jenem Prozeß, in dem der Geist lebt. Dieser gegenwärtige 'Augenblick', im Sinne des unterscheidenden 'Sehens' (daher auch 'Augen-Blick'), kann niemals *vergegenständlicht* werden. Die vergegenständlichte Einsicht ist schon Vergangenheit, sie schlägt sofort um ins Gewesene, ins *Im-perfectum*, in etwas, das nicht mehr seine Vollendung, seine Perfectio besitzt und deswegen abermals zu verwirklichen ist. *Nur im sich vollziehenden Unterscheiden* – auf Grund der Gabe, das Ursprüngliche zu sehen – lebt die Tradition, und deswegen kann niemals durch das buchstäbliche Festhalten an einem Text, an den Satzungen einer Ordensregel, eines Statutes, etwas schon Erreichtes gerettet werden; sonst wird alles stumm, museal, öde wie alles rein Archäologische, das wirkungslos um uns herumliegt. Diesen Sinn haben die Worte Böhmes, daß die »*Signatur oder Gestalt* *kein Geist ist, sondern der Behälter oder Kasten des Geistes*«. Um uns die Metapher von Böhme gegenwärtig zu halten: die Laute ist da, sie ist aber nicht die Musik; die Laute muß immer wieder von neuem sinnvoll angeschlagen werden.

3 Die Grunderfahrung des Geistigen: die Angst vor der zeichenlosen Welt

Wir sagten, daß die Welt der Phänomene als eine Mannigfaltigkeit vor uns liegt, die der Deutung bedarf. Solange diese Deutung nicht vollzogen wird, bzw. solange die Phänomene nicht mit einem Sinn, mit einem Zeichen, mit einer Signatur versehen sind, stehen wir vor einer Welt ohne Hoffnung. Wie kann man aber etwas finden, wenn alles ohne Zeichen ist? In einer Welt ohne Zeichen bleibt auch jeder Drang ohne Richtung. Man könnte einwenden, es sei eine unbegründete Voraussetzung unsererseits, daß die Erscheinungen unbedingt eine endgültige Signatur brauchen; es könnte sein, daß wir uns in einer Welt von Attrappen befinden, wo wir uns von Tag zu Tag weiter herumtasten, indem wir uns so verhalten, 'wie wenn', 'als ob' den Phänomenen die eine oder andere Bedeutung zukäme. Darauf ist zu entgegnen, daß selbst unsere Verzweiflung und die skeptische Lösung den Phänomenen eine Signatur aufprägt: auch sie ist Ausdruck und Konsequenz der Notwendigkeit, den Phänomenen ein Zeichen geben zu müssen.

In seiner Schrift »Der Begriff Angst« erörtert Kierkegaard das ursprüngliche 'Zeichen', welches das Hervortreten des Geistes bezeugt. »Der Mensch ist eine Synthese des Seelischen und des Leiblichen. Aber eine Synthese ist undenkbar, wenn die zwei nicht in einem dritten geeinigt werden. Dieses dritte ist der Geist. In der Unschuld ist der Mensch nicht bloß Tier, wie er denn überhaupt, wenn er in irgendeinem Augenblick seines Lebens bloß Tier wäre, niemals Mensch werden würde. Der Geist ist also gegenwärtig, aber als unmittelbarer, als träumender. Soweit er nur anwesend ist, ist er in gewisser Weise eine feindliche Macht; denn er stört beständig das Verhältnis zwischen Seele und Leib, das wohl Bestehen hat, doch zugleich insofern Nichtbestehen, als es dies erst durch den Geist bekommt. Auf der anderen Seite ist er eine freundliche Macht, die ja gerade das Verhältnis zustandebringen will. Welches ist also das Verhalten des Menschen zu dieser zweideutigen Macht, wie verhält der Geist sich zu sich selbst und zu seiner Bedingung? Er verhält sich als *Angst*.«²²

Als Leib versteht Kierkegaard den menschlichen Körper, und zwar in seiner Gesamtheit von physikalischen, organischen Komponenten, unter der Voraussetzung, daß diese sich als Werkzeuge, als Instrumente des Lebens erweisen. Aristoteles unterscheidet in »De anima« zwischen Teilen eines lebendigen Körpers, die im Lebewesen tätig sind – wie etwa ein Auge, wenn es als Organ des Sehens wirksam ist – und anderen Teilen, die sich nicht mehr als Organe des Lebens verwirklichen – wie etwa ein totes Auge. Offensichtlich sprechen wir also von Leib, wenn sich die Werkzeuge des Lebens in ihrer jeweiligen Funktion betätigen, denn anderenfalls hätten wir nur Elemente eines Körpers, die höchstens etwa in ihren physikalischen Bezügen analysiert werden könnten.

Für das Verständnis des Textes ist folgender Hinweis notwendig: Kierkegaard spricht von Seele und von Seelischem. Diese Termini haben bei ihm eine andere Bedeutung als die, die wir ihnen heute zuschreiben. Wir sprechen vom Seelischen nur auf dem Gebiet des Menschen, während Kierkegaard diesen Begriff auf jede Stufe des Lebendigen an-

wendet. Wir würden z. B. nicht von den seelischen Zuständen eines Tieres oder einer Pflanze reden. Kierkegaard hält sich hierin noch an die antike und traditionelle Bestimmung von Psyche als dem Prinzip des Lebens.

Betrachten wir nun, welche Bedeutung der Terminus Geist bei Kierkegaard besitzt. Grundsätzlich verwirklicht sich auch der Mensch – als vegetatives und sensitives Wesen – auf Grund angeborener Verhaltensformen. Allerdings ist sein Wesen neben diesen vegetativen und sensitiven Bedingungen von einer Grunderfahrung bestimmt, die ihn prinzipiell vom Tier und der Pflanze unterscheidet: ihm sind die Grundformen seines Lebens nicht gegeben, sondern er muß sie suchen. Er weiß z. B. nicht unmittelbar, wann, wie, wo, wem gegenüber er sich den eigenen Leidenschaften (Liebe, Haß, Hoffnung, Angst) ausliefern kann. Die Grundbedingung, unter der er lebt – d. h. die ihm zukommenden Formen suchen zu *müssen* – bezeugt, wie wir schon erörtert haben, daß in ihm eine Realität am Werke ist, die sich vom rein vegetativen und sensitiven Leben unterscheidet. Diese Realität, die sich ihm als Aufgabe aufzwingt, bezeichnen wir als Geist gegenüber dem rein Psychischen, als dem Prinzip des vegetativen und sensitiven Lebens. Dementsprechend kann Kierkegaard sagen: »Der Mensch ist nicht bloß Tier, wie er denn überhaupt, wenn er in irgendeinem Augenblick seines Lebens bloß Tier wäre, niemals Mensch werden könnte.«

Daß Kierkegaard den Geist als diese neue Macht begreift, auf die wir hingewiesen haben, beweist am eindeutigsten seine Äußerung, der Geist sei gegenüber Leib und Seele eine 'störende' und andererseits eine 'freundliche' Macht. Im Menschen treten Erscheinungen auf, die für ihn nicht mehr eine unmittelbare Bedeutung aufweisen, wie es auf der Stufe des sensitiven Lebens der Fall ist. In diesem Sinne kann der Geist als eine 'feindliche' Macht betrachtet werden, sofern er die unmittelbare Deutung z. B. der sensitiven Erscheinungen zerstört. Andererseits ist der Geist auch eine 'freundliche' Macht, denn mit der Erhebung des Psychischen ins Geistige tritt eine neue Realität hervor: die des Menschen.

Der Beweis, daß 'es' etwas ist, d. h. etwas Positives, das uns zwingt, eine menschliche Ordnung zu suchen – und daß es nicht nur ein Defekt, ein Trieb-Mangel ist – kann auch folgendermaßen ausgedrückt werden.

Ein Defekt, ein Mangel der Triebe würde uns nicht nur orientierungslos machen, sondern auch unsere Leidenschaften auslöschen. Davon ist aber gar keine Rede. Wir haben die gleichen Leidenschaften wie die Tiere, vielleicht sogar in noch stärkerem Maße: Furcht, Haß, Sexualität usw. Wir sind getrieben, aber die Mittel und Wege der Triebbefriedigung sind uns nicht mitgegeben.

Wir müssen sie suchen, und eben dieser Zwang, der zum reinen Triebzwang hinzukommt, und der bei allen Trieben der gleiche ist, wäre der 'neue', alle animalischen Triebe verwandelnde und durchgehende Trieb. Diese 'Macht' ist ganz im Sinne Kierkegaards 'störend' – denn sie enthält den animalischen Trieben ihre Objekte vor –, und 'freundlich', denn sie sucht die 'neuen'.

Kierkegaards These, daß sich der Geist, daß sich die ihm entsprechende Notwendigkeit dem Menschen ursprünglich durch die Angst offenbart, hat folgende Bedeutung. Die Triebe drängen zur Befriedigung. Da dem Menschen die Mittel und Wege der Triebbefriedigung (die Trieb-Objekte) nicht bekannt sind, kann sich Triebdynamik nicht entladen. Jenseits einer gewissen Schwelle schlagen ungelöste Trieb-Energien in Angst um. Der Drang zu atmen, zu essen, zu trinken, der sexuelle Drang erzeugen – wenn sie nicht neutralisiert werden können – Angst. Hohe Trieb-Energie ohne Ausweg macht die Welt erst 'ausweglos' in einem nicht intellektuellen Sinne! Es geht nicht mehr um ein abstraktes Gelingen oder Versagen des Menschlichen: das Gelingen oder Versagen des Atmens, des Trinkens, der Sexualbefriedigung, das ist es, worum es in all diesen Situationen ganz allein geht. Das Menschliche – d. h. das Geistige – daran ist nur das schreckliche Schicksal, suchen und sich orientieren zu müssen.

Kierkegaards These, daß sich der Geist, daß sich die ihm entsprechende Notwendigkeit dem Menschen ursprünglich durch die *Angst* offenbart, hat folgende Bedeutung. Wir erfahren ständig, daß wir den Sinn der Phänomene suchen müssen, denn so lange diese Aufgabe nicht erfüllt ist, stehen wir richtungslos inmitten der zeichenlosen Welt. Bestätigt es sich aber auch bei einer näheren Betrachtung, daß die Welt der uns umgebenden Erscheinungen wirklich zeichenlos ist? Das Problem des Ethischen entsteht aus der Einsicht, daß sich die Erfüllung der unmittelbaren Lust für uns nicht mehr als Wahrzeichen der Vollendung unserer Natur erweist. Daher ergibt sich für uns die Notwendigkeit, unseren Handlungen, unseren Leidenschaften einen bestimmten Halt (Ethos, Haltung) zu verleihen. Wir müssen wissen, wann, wie, wo, wem gegenüber wir uns unseren Leidenschaften ausliefern dürfen. So stellen wir fest, daß wir Phänomenen, Leidenschaften, Handlungen einen – gegenüber ihrer ursprünglichen rein organischen Zielsetzung – neuen Sinn geben müssen. Damit wird uns ein Zweifaches bewußt. Einerseits zeigt sich die Macht unseres Wesens über die Leidenschaften bzw. unsere Freiheit. Andererseits erweisen sich die mannigfaltigen Möglichkeiten – im Hinblick auf die Aufgabe, die uns als Menschen zukommt – wiederum als erschreckend, beängstigend, denn die Freiheit stellt uns vor eine unendliche Skala von Entscheidungen, Möglichkeiten, die uns nicht gleichgültig sind; es geht dabei immer um unser Gelingen oder Versagen in einer konkreten Situation. Diese Aufgabe ist unser eigenstes Los, dem wir uns nicht entziehen können. Genau diese uns überfallende und zukommende Verpflichtung löst die Angst aus.

Kierkegaard macht in diesem Zusammenhang die wesentliche Unterscheidung zwischen Angst und Furcht. Furcht entsteht stets gegenüber etwas Konkretem, vor dem Einzelfall, der sich als bedrohlich erweist. Angst hingegen entsteht angesichts eines unfaßbaren Unbestimmten, und zwar aus dem doppelten Drang der Freiheit des Bestimmens und der Gewißheit, daß die jeweiligen Bestimmungen keineswegs gleichgültig sind. Der Mensch ist einer Notwendigkeit ausgesetzt, die die Wirklichkeit des Geistes bekundet und die Alternative des Gelingens oder des Versagens auftauchen läßt. Es heißt bei Kierkegaard: Angst ist »gänzlich verschieden von der Furcht... und ähn-

lichen Begriffen, die sich auf etwas Bestimmtes beziehen, während die Angst die Wirklichkeit der Freiheit als Möglichkeit für die Möglichkeit ist. Man wird deshalb beim Tier keine Angst finden, gerade weil dies, in seiner Natürlichkeit, nicht bestimmt ist als Geist.«²³

»In der Geistlosigkeit gibt es keine Angst, dazu ist sie zu glücklich und zufrieden und zu geistlos.«²⁴ »Sollte dagegen der Redende meinen, daß es das Große an ihm ist, sich niemals geängstigt zu haben, dann will ich ihn mit Freuden in meine Erklärung einweihen, dies komme daher, daß er äußerst geistlos ist.«²⁵

Der Mensch, der in der Angst die eigene Geistigkeit erfährt, erkennt das Ursprüngliche in der Unerträglichkeit des Signumlosen, das selbst wieder eine Grundform des Signums darstellt.

Das Ursprüngliche kann sich nur 'zeigen', wie wir selbst auch nur als 'Zeugen' für seine Realität stehen können. Das prinzipiell auf rationalem Wege Nicht-zu-Beweisende und trotzdem sich Zeigende ist jenes, was Aristoteles als Gegenstand der *pistis*, des Glaubens bestimmt: Kierkegaard sagt: »Jetzt hat die Angst der Möglichkeit an ihr (der Individualität) eine Beute, bis sie sie erlöst im Glauben aufgeben muß; woanders findet dieser Mensch keine Ruhe, denn jeder andere Ruhepunkt ist nur Geschwätz, wenn er auch in den Augen der Menschen Klugheit ist. Siehe, deshalb ist die Möglichkeit so absolut bildend.«²⁶ Darauf hinweisend, daß wir heute meistens nur auf den Verstand, auf den logischen Prozeß des Schließens vertrauen und daß sich daher unsere Untersuchungen meistens nur nach den Formen des logischen Schließens, nach einem logischen Formalismus richten, behauptet Kierkegaard, daß »keine Zeit so schnell dabei war, Verstandesmythen hervorzubringen, wie die unsrige, die selber Mythen hervorbringt, während sie doch alle Mythen ausrotten will.«²⁷

4 *Das Auftreten des Bildes in der menschlichen Welt: Typos und Induktion*

Fragen wir uns, wodurch die menschliche Welt zum Vorschein kommt, so stoßen wir auf die Sinneserscheinungen (*aísthēsis*) und die Sinnesfeststellungen (*empeiria*). Es ist zu klären, welches dieser beiden Momente – falls sie nicht überhaupt identisch sind – den Vorrang besitzt.

Die Übersetzung der griechischen Termini '*aísthēsis*' und '*empeiria*' bringt bereits Schwierigkeiten und mögliche Mißdeutungen mit sich. Im platonischen ›Theaitetos‹ (151e–152c) erörtert Sokrates die sophistische These der Identität von *aísthēsis* und *phantasia*. Die Sophisten behaupten, wir würden durch die Erscheinungen (*phainόμενα*), die die Sinne (*aísthēsis*) vermitteln, zu der Erkenntnis gezwungen, daß die Sinne nie etwas Identisches, also kein Bestehendes offenbaren können. Ihre Begründung: a) was jetzt warm erscheint, wird im Vergleich zu etwas anderem kalt erscheinen, ebenso, was in bezug auf das eine groß erscheint, kann im Vergleich zu etwas anderem klein erscheinen; b) was jemand anderem so und so erscheint, zeigt sich mir, weil ich ein anderer

bin, notwendigerweise anders; c) jede scheinbar gleiche Erscheinung ist auch für uns selbst anders, denn eine sich wiederholende Erscheinung verändert uns bereits, so daß wir selbst immer wieder anders sind. Daher der Schluß: »Phantasia und aisthēsis sind dasselbe (152 c). Wir müssen uns allerdings darüber im klaren sein, daß der Terminus 'phantasia' hier nichts mit Einbildungskraft zu tun hat; er weist auf das Erscheinende (phainómenon) hin, das durch die Sinne erfahren wird.

Weiterhin ist gegenwärtig zu halten, daß die Sinneserscheinungen stets eine emotionale Bedeutung besitzen: Die Farbe Rot ruft z. B. die Vorstellung von Kraft, von Erregung, von Gefahr hervor. Selbstverständlich wird diese mögliche emotionale Bedeutung von Rot – etwa in der Vorstellung eines Malers – insofern sie intersubjektiv ist, nur innerhalb eines bestimmten, geschichtlichen Umkreises gültig sein. Das Gesagte gilt nicht nur für die Farbe, sondern für jegliche Sinneserscheinung, also auch für den Ton, für den Geruch usw. Hinzu kommt: weil die Sinneserscheinungen jeweils von Lust- oder Unlustempfindungen, also von pathetischen Elementen begleitet werden, sind sie stets auch 'gerichtet', d. h. Momente einer Aufmerksamkeit, einer intentionalen Leistung. Auf Grund ihres emotionalen Charakters hängen die Sinneserscheinungen schließlich auch von der Zeitdimension ab, sofern sie, sei es durch Erinnerungen, sei es durch Erwartungen emotionaler Art, eine konkrete Zeiterfahrung mit sich bringen.

Hierin liegt auch die Faszination der Sinnenwelt, ihre Macht, selbst bei der Musik als der abstraktesten aller Künste; die Musik kann sicher nicht auf eine Beschreibung äußerer Objekte oder Handlungen reduziert werden, dennoch wirken die Töne unmittelbar auf unser pathetisches Leben.

Aisthēsis darf aber weder mit Sinnes-wahr-nehmung, noch mit Sinnes-fest-stellung übersetzt werden, sondern allein mit Sinnes-erscheinungen. Bei dieser Unterscheidung geht es nicht um eine sprachliche Spitzfindigkeit, sondern um eine wesentliche Erkenntnis. Aisthēsis stellt nichts 'fest'; das, was sie zeigt, befindet sich als etwas Relatives in einem ununterbrochenen Fließen. Infolgedessen müssen wir überraschenderweise – und zugleich zu unserer Beruhigung – zugeben, daß es scheinbar überhaupt nicht möglich ist, über 'Sinneserscheinungen' zu sprechen, sofern sich jedes Sprechen auf ein Bestehendes, auf ein 'Fest'-gestelltes bezieht. Jede fließende Sinneserscheinung 'kristallisiert' sich bei dem Menschen sofort zu einer 'Fest-stellung'.

Damit gelangen wir scheinbar zu einem Widerspruch, der uns auch zu der schon angedeuteten Frage zurückführt, ob die menschliche Welt mit den Sinneserscheinungen (aisthēsis) oder mit den Sinnesfeststellungen (empeiria) entsteht. Einerseits ist es unbestreitbar, daß die Aisthesis die Voraussetzung jeder Äußerung, jedes Verhaltens, jeder Bestimmung darstellt, sofern unsere ganze menschliche Realität auf ihr beruht. Andererseits verweisen die Sinneserscheinungen in ihrer Realität ständig auf ein Fließen, das keine Aussage zuläßt, da diese immer ein 'Bleiben', ein einheitliches 'Erfassen' der Mannigfaltigkeit voraussetzt. Besteht aber nun diese Schwierigkeit nur für den Menschen, weil er vom Logos beherrscht wird, nicht aber für das Tier, das den Logos nicht

notwendig braucht, weil ihm die Sinneserscheinungen – eine Farbe, ein Geruch, ein Ton – ihre Bedeutung unmittelbar zeigen und sein Verhalten bestimmen?

Bei Aristoteles heißt es, daß die Tiere an der Aisthesis, aber *kaum an der Empeiria* Anteil hätten (Met. 980 b 26). Aristoteles bestimmt den Unterschied zwischen Aisthesis und Empeiria folgendermaßen: »Aus den Sinneserscheinungen entsteht Gedächtnis und *aus dem Gedächtnis, wenn oft dasselbe geschieht*, die Empeiria.«²⁸

Demnach enthält die Empeiria drei wesentliche Bestandteile: a) die Sinneserscheinung (aísthēsis); b) die Erinnerung (mnēmē) bzw. die Aufbewahrung eines Sinnesindrucks; c) die logische Tätigkeit, denn die Empirie entsteht dadurch, daß Sinneserscheinungen *mit einem erinnerten Sinnesindruck* verglichen werden; nur so ist es möglich, etwas als *gleich* oder *ungleich* und auch die Tatsache, daß 'oft dasselbe geschieht', 'fest'-zustellen; dieses Vergleichen ist ein Verknüpfen, ein légein.

Die moderne Sinnesphysiologie hat gezeigt, daß die Sinnesorgane bereits 'Gestalten' (induziert von 'Intentionen' im Sinne von Aristoteles' 'Typen') bilden. Die Vorstellung von Sinnesempfindungen als eines Flusses von isolierten, sinnlosen Qualitäten ist eine analytische Abstraktion. Das bedeutet, daß bei Mensch und Tier Sinneserscheinung (Aisthesis) in den Organen verankert ist, die unter dem Zwang der animalischen Schemata stehen. Bei den Tieren wären also die Typen zusammen mit den Schemata angeboren. Daher brauchen sie keine Erfahrung (Empirie). Für den Menschen stehen die Sinneserscheinungen auch unter dem Zwang animalischer Typen, aber sie sind für eine Orientierung nicht ausreichend. Er braucht die Erinnerung, die das Gleiche zum Gleichen fügt und Ähnliches und Unähnliches scheidet. Was 'gleich' und 'ähnlich' bedeutet, hängt aber von ganz anderen als den animalischen Typen ab. Deswegen die Notwendigkeit der Erfahrung (Empirie), welche die erste Stufe der Klärung der Sinneserscheinung darstellt. Die empirische Feststellung erweist sich als die erste Stufe unserer Erkenntnis, denn sie gebietet dem Fließen, dem Werden der Sinneserscheinungen 'Halt'. Die Macht dieses Gebotes ist so unentrinnbar, daß wir von der Mannigfaltigkeit, von jedem Werden, von jeder Relativität nur als von etwas 'Bestimmtem' sprechen können. Das Fließen der aísthēsis läßt sich nur in der 'Kristallisierung der Empeiria' fassen, wir können von der Aisthesis nur auf Grund von 'Feststellungen' reden. In der Empeiria zeigt sich die Macht des Logos, des légein, des 'Wählens' und 'Sammelns'.

Von Anfang an wird in der abendländischen Tradition die empirische Feststellung innigst mit der *Induktion* verknüpft. Hierbei ist anzumerken, daß man grundsätzlich zwei Quellen unserer Erkenntnis unterscheidet: die Induktion und die Deduktion. Der deduktive Weg führt vom Allgemeinen zum Einzelfall, während man bei der Induktion von den Einzelfällen zum Allgemeinen gelangt. So schreibt Aristoteles: »Alles, was wir glauben, erreichen wir entweder durch den Syllogismus oder durch die Induktion.«²⁹

Sind aber die beiden Wege – d. h. Methoden – wirklich ebenbürtig, und können wir tatsächlich von zwei Quellen unseres Wissens sprechen? Offensichtlich nicht, denn die Deduktion bzw. der Prozeß des Schließens kann nur zu einer Erkenntnis führen, wenn

man schon im Besitz der Wahrheit ist bzw. wenn die allgemeinen Prämissen, von denen man ausgeht, den Charakter der Wahrheit aufweisen. Zu diesen allgemeinen Wahrheiten wiederum kann man nur durch die Induktion gelangen. Aristoteles – dem traditionell vorgeworfen wird, daß er sich vorwiegend der Deduktion, des syllogistischen Prozesses, statt der Induktion bediene –, ist sich des Vorranges der Induktion bewußt. Er sagt ausdrücklich: »Es ist unmöglich, das Universale ohne die Induktion zu erreichen.« Das Wissen kann allein durch das Ausgehen von den Einzelfällen erreicht werden: »Man kann auch nicht das Wissen erreichen, indem man ohne die Induktion vom Universalen ausgeht, noch kann endlich die Induktion ohne das, was die Sinne zeigen, erreicht werden.«³⁰

Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Induktion und empirischer Feststellung wird meistens so beantwortet, daß man sagt, die Induktion gründe in den empirischen Feststellungen, sofern sie von einzelnen Feststellungen ausgehe, um zu einem gemeinsamen Schluß zu gelangen. So bestimmt Aristoteles die Induktion doch auch ausdrücklich folgendermaßen: »Die Induktion führt von den Einzelfällen zum Allgemeinen.«³¹ Die Deutung der Induktion als ein reines Schließen auf Grund einer Reihe von Einzelfällen erweist sich aber als unhaltbar; jeder weiß, daß eine Reihe von Feststellungen niemals zu einem allgemeinen und notwendigen Schluß führen kann.³²

Greifen wir noch einmal auf die Bestimmung der Empirie zurück: Sinneserscheinungen werden zu einer Feststellung, zu einer Empirie erhoben, wenn sie im Hinblick auf etwas – das als Maßstab dient – 'fest'-gelegt werden. Diesen Maßstab nennt Aristoteles 'Typos' (von týptein, schlagen, treffen).

Aristoteles bestimmt den Maßstab der Feststellungen als Typos offensichtlich im Hinblick auf die Tatsache, daß der Mensch den mannigfaltigsten Sinneserscheinungen ausgesetzt ist und er unter diesen Eindrücken, die ihn treffen (vgl. týptein), einige 'auswählt', um durch ihren Vergleich zu Feststellungen zu gelangen. Die in Frage kommende aristotelische Aussage wurde aber nun fast immer so interpretiert, als seien Feststellungen nur möglich auf Grund der Passivität des menschlichen Geistes. Diese Auffassung findet sich etwa in Lockes Deutung der Empirie. Auf den ersten Blick zielt die aristotelische Formulierung scheinbar selbst in diese Richtung. Was uns durch die Sinne gezeigt wird, wird in der Seele wie ein *Zeichen* (zōgráphēma) aufbewahrt: »Die durch die Sinne verursachte Bewegung (also der Eindruck) läßt in uns eine Art von *Zeichen* zurück, das durch die Sinne eingezeichnet wurde, genau wie einer mit einem Siegelring etwas zeichnet.«³³

Eine nähere Betrachtung der hier angesprochenen Phänomene zwingt jedoch zu der Einsicht, daß eine Deutung dieser Sätze etwa im Sinne Lockes (Zeichen, Typen als Ergebnis einer absoluten Passivität) völlig unzulänglich bleibt. Vor allem: die Organe des Lebens sind, wie wir erörterten, zahllosen Einwirkungen ausgesetzt, sie treffen aber schon selbst von sich aus unter diesen Einwirkungen eine erste Auswahl. Es genügt hier, im Bezug etwa auf die Seh- und Hörorgane an die Wirkungen von Ultraviolett und Ultraschall zu erinnern. Weiterhin: von den mannigfachen Schattierungen der ein-

zelen Sinneserscheinungen wählt und bewahrt die Erinnerung nur *einige*, um im Hinblick auf sie Feststellungen – wie gleich, ungleich usw. – zu treffen. Erinnerung ist also keineswegs reine Passivität, sondern eine Tätigkeit, die im Auswählen und Aufbewahren der Typen – der Grundlage der Feststellungen – besteht. Demnach gelangt der Mensch nur auf Grund der doppelten Aktivität der Erinnerung und des Vergleichens – bzw. der logischen Tätigkeit – zur ersten Stufe der menschlichen Erkenntnis. Wir sagen: der 'menschlichen' Erkenntnis, da zwar auch für das Tier Feststellungen möglich, aber in keiner Weise so wesentlich und notwendig sind wie für den Menschen, denn für das Tier besitzen die Erscheinungen eine unmittelbare, angeborene Bedeutung, die für ihr Grundverhalten maßgebend ist.

Wir stehen allerdings immer noch vor der Frage, wie sich das Verhältnis zwischen empirischer Feststellung und Induktion gestaltet und inwiefern unter diesem Aspekt der Typos, d.h. also ein bildhaftes Element Vorrang erhält. Offensichtlich ist an der empirischen Feststellung ein *épáein*, ein Zurückführen, ein '*in-ducere*' von etwas zu etwas beteiligt, und zwar insofern, als etwas 'fest'-gestellt wird, wenn man die jeweilige Sinneserscheinung auf einen Typos zurückführt.

Platon erörtert die Frage, wie man die Kinder am besten zum Lernen des Alphabets – also der Grundlage des Lesens und des Schreibens – bringen könne. Nach seiner Vorstellung muß man bei den bekannten Zeichen ansetzen, von ihnen zu den unbekannten übergehen, um, indem man diese auf jene bezieht, ihre Gleichheit oder Ungleichheit aufzuzeigen. »Ist es nicht der beste und leichteste Weg, um die Kinder zu *dem Unbekannten zu führen, sie zurückzuführen* zu jenen Fällen (den kurzen Silben), von denen sie *schon die Buchstaben kennen*, und diese Fälle neben die unbekannten zu stellen?«³⁴

Hieraus ergibt sich eine wesentliche Schlußfolgerung. Wir erreichen die erste Stufe des Erkennens nur auf Grund dessen, *was wir schon kennen*, bzw. auf Grund der Typen, die wir *in uns* haben. Die Typen selbst bilden sich in uns durch jenen Prozeß des Wählens und Aufbewahrens, der unser Verhältnis zu den auftretenden Erscheinungen ordnet. Die Typen werden allerdings erst dann zu 'Ideen', zu Urzeichen, wenn wir, infolge unserer Sonderungsversuche auf allgemeingültige und notwendige Typen stoßen. Nur in diesem Sinne ist der Grund des menschlichen Wissens ein induktiver Prozeß. Der Typos, der sich als Idee, als Eidos erweist, bildet die Grundlage für jede weitere Erkenntnis, bzw. er bringt – nach der aristotelischen Metapher, die wir am Ende der ›*Analytica posteriora*‹ finden – die Flucht der mannigfaltigen und relativen Erscheinungen zum 'Stillstand'. Damit ist der für den Menschen spezifische Kampf um die Erkenntnis gewonnen. Aristoteles schreibt: »Es ist so *wie* in einem Kampf; wenn ein Soldat zum *Stehen* gelangt, so bleibt auch ein zweiter stehen und dann noch ein weiterer, bis man zum Anfang der Aufstellung kommt... Was wir vorher gesagt haben, aber nicht mit genügender Klarheit, wollen wir nun so sagen: wenn eine der unbestimmten Erscheinungen *zum Stehen gebracht* wird, so entsteht in der menschlichen Seele das Allgemeine.«³⁵

Der Vergleich weist als Grundlage des induktiven Prozesses den Charakter einer Anagōgē auf, im ursprünglichen Sinne dieses Ausdrucks, d.h. als einer wiederholten Zurückführung des noch nicht Bekannten auf Bekanntes, um es im Hinblick darauf zu bestimmen. Hier zeigt sich der Vorrang des anagogischen, induktiven Prozesses gegenüber jedem deduktiven, ableitenden Prozeß, der die Welt des Rationalen bestimmt; es ist ein Vorrang des Typos, des Zeichens, der die Grundstruktur der menschlichen Erkenntnis charakterisiert.

Fassen wir unsere vorangegangenen Erörterungen zusammen. Das, was uns zu einer ersten Erkenntnis führt, ist einerseits der 'Typos', der von uns gewählt wird und die ersten Feststellungen ermöglicht, indem wir uns an ihn erinnern und auf ihn hinblicken, andererseits jene befehlende, archaische Macht, die uns *zwingt*, im Hinblick auf einen Typos die fließenden Erscheinungen zusammenzufassen und dadurch zum Stehen zu bringen, bzw. *fest-zu-stellen*. Diese archaische Macht ist so beherrschend, daß wir gar nicht bei einer absoluten Mannigfaltigkeit verweilen können, denn wir müssen sie immer schon als 'eine besondere' bestimmen. So erhält die Empirie einen Vorrang als erste Stufe der logischen Tätigkeit.

Begreifen heißt auf lateinisch '*comprehendere*'; die '*comprehensio*' der Induktion ist das Verstehen, das aus einem Zusammenfügen entsteht, wenn etwas im Hinblick auf etwas (auf den Typos) als gleich oder als ungleich gezeigt wird, bzw. wenn etwas in 'Verbindung zu', in 'Zusammenhang mit' etwas schon Bekanntem gebracht wird. In diesem Sinne können wir auch schon jetzt sagen, daß die Empirie die Anfangsstufe der *Analogie* ist und daher die Analogie selbst die erste Quelle unserer menschlichen Erkenntnis darstellt. Damit folgen wir jener Auffassung der Analogie, wie sie Quintilian vertritt: »Ihr Wesen besteht darin, daß sie das, was zweifelhaft ist, auf etwas Ähnliches, worüber kein Zweifel besteht, zurückführt, und das Ungewisse durch das Gewisse bestätigen läßt.«³⁸

- 1 J. Müller, Über die phantastischen Gesichterscheinungen, Koblenz 1826, § 2, S. 4.
- 2 J. Müller, a. a. O., § 4, S. 4 f.
- 3 J. Müller, a. a. O., § 5; vgl. auch: Handbuch der Physiologie des Menschen, II, S. 251, Koblenz 1840; vgl. auch Th. v. Uexküll, Die Physiologie des J. Müller und die moderne Medizin, Amtliche Wochenschrift der Medizin, 1958, Heft 28, S. 614.
- 4 J. Müller, Handbuch der Physiologie, II, S. 506, Koblenz 1840.
- 5 J. Müller, a. a. O., Bd. I, S. 54. Die Verhaltensforschung von J. v. Uexküll hat nicht nur die Kontinuität dieser Wissenschaft mit den physiologischen Thesen J. Müllers gezeigt, sondern deutlich gemacht, wie die angeborenen 'Ideen' die verschiedensten Aspekte erhalten können. J. v. Uexküll hat herausgestellt, daß z. B. *selbst Bewegungen* die Bedeutung von 'hinweisenden Ideen' erhalten und ein bestimmtes Verhalten auslösen können; also nicht nur ein Ton, ein Geruch, ein Geschmack kann als Merkmal, als Zeichen gelten. J. v. Uexküll bringt das Beispiel der Dohle, die absolut unfähig ist, einen stillstehenden Heuhupfer zu sehen, und nach ihm nur schnappt, wenn er sich hupfend bewegt. Man könnte vermuten,

daß die Form des ruhenden Heuhupfers wegen der ihn deckenden Grashalme von der Dohle nicht als Einheit erkannt wird. Experimentell wird aber bewiesen, daß die Dohle die Form des ruhenden Heuhupfers überhaupt nicht kennt, sondern nur auf die bewegte Form eingestellt ist. Vgl. J. v. Uexküll, Streifzüge, in: rde. Bd. 13, Hamburg 1956, S. 54.

6 J. v. Uexküll, Bedeutungslehre, in: rde. Bd. 13, Hamburg 1956, S. 136 f.

7 C. G. Carus, Psyche. Zur Entwicklungsgeschichte der Seele, Pforzheim 1860, S. 1-2.

8 »Also – mit einem Wort – nur daß ein Medium, ein Tertium comparationis da sei, in welchem Idee und Erscheinung, diese beiden sonst scheinbar ewig unvereinbaren und doch sich durch und durch bedingenden Factoren, aufgehen und ausgedrückt werden können, nur darauf kommt es an und davon hängt es ab, daß Erkenntnis zu Stande komme. – Das innere absichtlich gewollte Bewegen der Seele im Bereich nur eben dieses Dritten, dieses Numerus, dieser Algebra, dieser ganz eigentlichen Buchstabenrechnung im höhern Sinne, nennen wir Denken. Im Denken leben wir also weder mehr ganz in der Erscheinung, noch ganz in der Idee, und das Denken kann weder die eine noch die andere an und für sich vollkommen erfassen und ersetzen, aber eben darum ist es geeignet, das Verhältniß beider anschaulich zu machen.« C. G. Carus, a. a. O., S. 366.

9 C. G. Carus, a. a. O., S. 288.

10 Vgl. Th. v. Uexküll, Grundfragen der psychosomatischen Medizin, rde. Bd. 179/180, Reinbek 1963.

11 C. G. Carus, a. a. O., S. 14.

12 C. G. Carus, a. a. O., S. 38 f.

13 C. G. Carus, a. a. O., S. 10.

14 J. Böhme, De signatura rerum, Sämtl. Schriften, Bd. VI, Stuttgart 1957, S. 3 f.

15 J. Böhme, a. a. O., S. 1.

16 J. Böhme, a. a. O., S. 4.

17 J. Böhme, a. a. O., S. 4.

18 In der »Reichenschaft des Schreibers« am Anfang der »Aurora« heißt es weiter unten: »Meine lieben Brüder! Feindet mich nur um meiner Wissenschaft nicht an. Denn ich, / der ich der Ich bin / habe es *nicht* zuvorn gewußt / das ich euch habe geschrieben . . . Ich aber bin ein Kind, dessen Verstand am Gaumen meiner Mutter hanget, und habe keine Gewalt noch Verstand, ohne was mir die Mutter giebet. Ich liege in Ohnmacht als ein Sterbender; doch richtet der Höchste mich mit seinem Odem auf, daß ich gehe nach seinem Winde . . . Habe genug zu Lohn, so ich euren Odem erlange, und mich in euch ergründen mag und euch mein Leben geben mag; was soll ich euch mehr geben? Nehmet das Geschenk an, behertziget es wohl.« J. Böhme, Aurora, Sämtl. Schriften, Bd. I, Stuttgart 1955, S. 19, 20 u. 24.

19 J. Böhme, De signatura rerum, a. a. O., S. 4.

20 J. Böhme, a. a. O., S. 4.

21 »Diese Kunst (des Schreibens), oh König, wird die Ägypter weiser machen und gedächtnisreicher, denn als ein Mittel für Erinnerung und Weisheit ist sie erfunden. Jener aber habe erwidert: Oh kunstreicher Teuth, einer weiß, was zu den Künsten gehört, ans Licht zu bringen; ein anderer zu beurteilen, wieviel Schaden und Vorteil sie denen bringen, die sie gebrauchen werden. So hast auch du jetzt, als Vater der Buchstaben, aus Liebe das Gegenteil dessen gesagt, was sie bewirken. *Denn diese Erfindung wird den Seelen der Lernenden vielmehr Vergessenheit einflößen aus Vernachlässigung der Erinnerung*, weil sie im Vertrauen auf die Schrift *sich nur von außen vermittelt fremder Zeichen, nicht aber innerlich sich selbst und unmittelbar erinnern* werden.« (Platon, Phaidros, 274 e 4.)

22 Kierkegaard, Der Begriff Angst, deutsche Übersetzung von Liselotte Richter, Rowohlt's Klassiker, Bd. 71, Hamburg 1960, S. 42.

23 Kierkegaard, Der Begriff Angst, a. a. O., Sp. 40.

24 Kierkegaard, a. a. O., S. 88.

- 25 Kierkegaard, a. a. O., S. 143. »Ich will sagen, daß dies ein Abenteuer ist, das jeder Mensch zu bestehen hat: sich ängstigen lernen, damit man nicht verloren ist, entweder weil man sich niemals geängstigt hat, oder weil man in der Angst versunken ist; wer aber sich recht ängstigen lernte, der hat das Höchste gelernt. Wäre der Mensch ein Tier oder ein Engel, würde er sich nicht ängstigen können. Da er eine Synthese ist, kann er sich ängstigen, und je tiefer er sich ängstigt, um so größer der Mensch, doch nicht in dem Sinne, in dem die Menschen die Angst gewöhnlich verstehen, nämlich als Angst vor etwas Außerlichem, vor dem, was außerhalb des Menschen liegt, sondern so, daß er selbst die Angst hervorbringt... Wer durch die Angst gebildet wurde, der wurde durch die Möglichkeit gebildet, und erst der, der durch die Möglichkeiten gebildet wurde, wurde gebildet nach seiner Unendlichkeit.« (A. a. O., S. 141.)
- 26 Kierkegaard, a. a. O., S. 143.
- 27 Kierkegaard, a. a. O., S. 44.
- 28 Ἐκ μὲν οὖν αἰσθήσεως γίνεται μνήμη, ὥσπερ λέγομεν, ἐκ δὲ μνήμης πολλάκις τοῦ αὐτοῦ γινομένης ἐμπειρία· Aristoteles, Anal. post. II, 19; 100 a 3.
- 29 Ἄπαντα γὰρ πιστεύομεν ἢ διὰ συλλογισμοῦ ἢ ἐξ ἐπαγωγῆς. Aristoteles, Anal. priora, 68 b 13.
- 30 Ἀδύνατον δὲ τὰ καθόλου θεωρεῖσθαι μὴ δι' ἐπαγωγῆς (ἐπεὶ καὶ τὰ ἐξ ἀφαιρέσεως λεγόμενα ἔσται δι' ἐπαγωγῆς γνώριμα ποιεῖν, ὅτι ὑπάρχει ἐκάστῳ γένει ἕνα, καὶ εἰ μὴ χωριστὰ ἔστιν, ἢ τοιονδί ἕκαστον), ἐπαχθῆναι δὲ μὴ ἔχοντας αἰσθῆσθαι ἀδύνατον. τῶν γὰρ καθ' ἕκαστον ἡ αἰσθήσις· οὐ γὰρ ἐνδέχεται λαβεῖν αὐτῶν τὴν ἐπιστήμην· οὔτε γὰρ ἐκ τῶν καθόλου ἄνευ ἐπαγωγῆς, οὔτε δι' ἐπαγωγῆς ἄνευ τῆς αἰσθήσεως. Aristoteles, Anal. post. I, 13; 81 b 2–9. Vgl. hierzu W. Schmidt, Theorie der Induktion. Die prinzipielle Bedeutung der Epagoge bei Aristoteles. Humanistische Bibliothek Reihe I, Bd. 12, München 1970
- 31 Ἐπάγοντα μὲν ἀπὸ τῶν καθ' ἕκαστον ἐπὶ τὸ καθόλου. Aristoteles, Topik 156 a 4, vgl. 105 a 13.
- 32 Bacon schreibt im »Novum Organum«: »Inductio enim quae praecedit per enumerationem simplicem res puerilis est et praecario concludit, et periculo expositur ab instantia contradictoria.« (I, 105.)
- 33 Ἡ γὰρ γιγνομένη κίνησις ἐνσημαίνεται οἷον τύπον τινὰ τοῦ αἰσθήματος, καθάπερ οἱ σφραγιζόμενοι τοῖς δακτυλίοις. Aristoteles, De memoria, 450 a 30.
- 34 Ἀρ' οὖν οὐχ ὥδε ῥᾶστον καὶ ἀλλιστον ἐπάγειν αὐτοὺς ἐπὶ τὰ μῆπω γινωσκόμενα; Ἀνάγειν πρῶτον ἐπ' ἐκεῖνα ἐν οἷς ταῦτα ταῦτα ὀρθῶς ἐδόξαζον, ἀναγαγόντας δὲ τιθέναι παρὰ τὰ μῆπω γινωσκόμενα. Platon, Politikos 278 a 5.
- 35 Οἷον ἐν μάχῃ τροπῆς γενομένης ἐνὸς στάντος ἕτερος ἔστη, εἴθ' ἕτερος, ἕως ἐπὶ ἀρχὴν ἦλθεν. ἡ δὲ ψυχὴ ὑπάρχει τοιαύτη οὕσα οἷα δύνασθαι πάσχειν τοῦτο. δ δ' ἐλέχθη μὲν ἅλαιοι, οὐ σαφῶς δὲ ἐλέχθη, πάλιν εἰπωμεν. στάντος γὰρ τῶν ἀδιαφόρων ἐνός, πρῶτον μὲν ἐν τῇ ψυχῇ καθόλου. Aristoteles, Anal. post. II, 19; 100 a 12 ff. Ich verweise noch einmal auf die so wichtige Arbeit von W. Schmidt.
- 36 »Eius haec vis est, ut id quod dubius est, ad aliquid simile, de quo non quaeritur, referat et incerta certis probet.« Quintilian, Inst. orat., I, 6, 4.

III. Teil

Ingenium. Die humanistische Tradition

I Die Einheit von Vernunft und Leidenschaft

1 *Die erste abendländische Erörterung über die pathetische Macht des Bildes: Gorgias' 'Lob der Helena'*

Durch die Analyse dichterischer Äußerungen offenbarte sich der wesentliche Unterschied zwischen bildhafter, künstlerischer und rationaler, logischer Sprache. Die Zeichen, deren sich die Kunst bedient – seien es hörbare (wie Dichtung und Musik) oder sichtbare (wie bei Malerei oder Bildhauerei) –, berühren unmittelbar die menschliche Seele, sie treffen und bewegen sie. Dabei haben rationale Ausführungen keinerlei Anteil.

Der Dualismus von Ratio und Pathos, von Wissenschaft und Kunst, von Wissen und Redekunst scheint daher unüberwindbar. Das, was wir wissen, bildet den *Inhalt* der entsprechenden Äußerungen und ist Ergebnis des rationalen Prozesses des Schließens, das für die Vernunft zwingend erscheint, keineswegs aber für die Leidenschaften. Die Aussageformen aber, die uns bewegen und auf unsere Leidenschaften wirken – wie Kunst und Redekunst –, entspringen dagegen aus der Macht der Sinneszeichen, die den rationalen Inhalten fremd bleiben und daher als freischwebende, pathetische 'Form' der Aussage gelten.

Der erwähnte Dualismus (von Ratio und Pathos) kristallisiert sich in der Frage der Beziehung zwischen *Inhalt und Form* der Aussage, bzw. zwischen pathetisch wirkendem Bild und schließender Ratio. Die erste konkrete Folge davon ist die Kluft zwischen wissenschaftlichem und rhetorischem Lehren. Die zweite Konsequenz ist, daß die Rhetorik, die Lehre von der Überzeugung und damit die Fähigkeit, 'Glauben' (pistis) einzuflößen, zu einer 'Technik' der Überredung wird, sich also vom eigentlichen Inhalt, von Wahr und Falsch löst. Von hier, von diesem rationalistischen Gesichtspunkt aus ergibt sich der sophistische Charakter der Rhetorik.

Die dritte Konsequenz, die aus der Dichotomie von Vernunft und Pathos, von Vernunft und Überzeugung, entsteht (sofern eine nicht rationale Überzeugung als etwas Negatives erscheint), ist die Notwendigkeit, eine Pädagogik anzuerkennen, die

dazu dient, das Wahre, das rationale Verfahren 'angenehmer' und 'leichter' zugänglich zu machen. Weil die Vernunft das triebhafte und leidenschaftliche Leben nicht erreicht, spricht man von 'Dürre', von 'Trockenheit' des wissenschaftlichen Lebens und der rationalen Thesen und Ableitungen. So ist man gezwungen (als Ergänzung zur rationalistischen These, daß es nämlich keine andere Pädagogik geben könne als die der Belehrung, verstanden als rationale Erklärung), »das Wahre mit dem Angenehmen« zu mischen. Diese Auffassung führt zur Popularisierung des Wissenschaftsbegriffes, zu einer notwendigen Popularisierung, die aber von der Wissenschaft selbst zu Recht verächtlich und mißtrauisch betrachtet wird als ein Zugeständnis an die Schwäche des menschlichen Geistes, der – 'leider' immer noch – nicht auf reine Rationalisierung zurückzuführen ist.

Das 'pädagogische' Problem der Wissenschaft und das Problem ihrer Popularisierung nehmen heute offensichtlich eine große Bedeutung ein, z. B. in den sozialistischen Ländern, wo man neben der strengen Rationalität und dem vorrangigen Aufklärungscharakter des Wissens die Notwendigkeit und die Sorge findet, die Wissenschaft für alle zugänglich zu machen.

Die vierte, letzte und besonders gewichtige Konsequenz liegt in der Bedeutung und der hervorragenden Rolle, die in diesem Zusammenhang der Auffassung der Kunst zukommt. Nach Ansicht mancher ist es Aufgabe der Kunst, das Wahre mit dem Schönen zu mischen (gemäß einer These, die im abendländischen Denken eine breite Tradition aufweist, deren Darstellung an dieser Stelle aber unterbleiben kann; diese Auffassung führt die Kunst auf einen rein pädagogischen und rhetorischen Faktor zurück und nimmt ihr damit jegliche Selbständigkeit. Die Kunst hat nicht die Wahrheit, sondern das 'Künstlerische' zum Gegenstand, und von daher kann sie keineswegs einen wissenschaftlichen Charakter haben.) Sie wird demnach – im Bereich einer rationalistischen Ideologie – allein hinsichtlich ihres möglichen pädagogischen Auftrags ein Gewicht erhalten. Hier sind die sozialistischen Anschauungen über pädagogisch-politische Aufgaben der Kunst einzuordnen, ansetzend bei den Zeugnissen von Marx und Engels und gipfelnd in der Theorie des Sozialistischen Realismus in der Kunst.

Der Ursprung aller solcher Versuche, den Dualismus zu überwinden, ergibt sich aus der Einsicht, daß der Mensch kein rein rationales Wesen ist und daß man notwendigerweise – trotz des betonten Vorrangs der Ratio – seiner Leidenschaftlichkeit Zugeständnisse machen muß. Es handelt sich dabei immer um die Bemühung, eine Brücke zwischen Logos und Pathos zu schlagen.

Die Übersicht über die Thesen des sozialistischen Realismus – am Anfang unserer Arbeit – sollte zeigen, wie leicht sich die Kunst, wenn sie nicht von einem richtungsgebenden *Inhalt* erfüllt ist, dem Vorwurf aussetzt, nur noch eine 'formalistische', also dem Realen fremd gegenüberstehende – und daher rein verführerische – Ausdrucksform zu sein. So wird der Kunst von seiten des 'Realismus' zwar eine pathetische Aufgabe zuerkannt, aber nur unter der Voraussetzung, daß die freischwebende, pathetische, frei wirkende *Form* verankert wird durch einen sachlichen *Inhalt*: die Ge-

schichtlichkeit des Menschen. Frei von dem Ernst der Wirklichkeit entwirft die Kunst eine nicht verpflichtende Welt, die für das menschliche Geschehen höchst gefährlich sein kann.

Wir stehen also jetzt vor der Aufgabe zu untersuchen, ob der Dualismus von Bild und Ratio, von Pathos und Logos und damit von Kunst und Wissenschaft überhaupt überwindbar ist. Wir haben zwar (II. Teil, Kap. III) gezeigt, daß auch der rationale Prozeß in einer ursprünglichen Spannung wurzelt. Aber welche Bedeutung diese Feststellung für das Problem der Beziehung von Pathos und Logos hat, bleibt offen. Wir können diese Frage nur stufenweise beantworten. Zunächst soll gezeigt werden, wie in der Rhetorik die pathetische Macht der Bilder von der Sprache eingefangen und losgelöst von den ursprünglichen Bindungen mißbraucht werden kann. Gerade diese Möglichkeit und Gefahr bestimmt die menschliche Situation.

Dieses Problem behandelt der Sophist Gorgias in seiner ›Lobrede auf Helena‹. Der Text enthält die in der ganzen abendländischen Tradition früheste ausführliche theoretische Erörterung über die pathetische Macht der Bilder im Bereich der Rede. Das Problem der Beziehung zwischen Kunst und Ratio, zwischen Pathos und Logos muß nämlich aus der antiken Tradition, in die es ursprünglich eingebettet ist, genau herausgeschält werden. Die Problematik, die den modernen Menschen angeht, kann in einer fruchtbar Weise nur im Rahmen ihrer Tradition erörtert werden, wodurch auch die Aktualität der Tradition bezeugt und der Exklusivität einer abstrakten Gelehrsamkeit entrissen wird.

Das Thema scheint auf den ersten Blick vollständig abwegig zu sein und mehr auf die virtuose rhetorische Fähigkeit des Gorgias als auf eine ernste, inhaltsvolle Rede hinzuweisen. Die ›Lobrede auf Helena‹ wurde bisher auch meistens in diesem Sinne gedeutet: stößt sie nicht mit der Verteidigung der Helena gegen die ganze Tradition? Weil Gorgias sich vornimmt, eine streng aufgebaute Lobrede auf Helena zu halten, um sie von der ihr traditionell zugesprochenen Schuld zu entlasten, beginnt er seine Rede mit einer allgemeinen Aufzählung dessen, was ihm als lobenswert erscheint.

Er bestimmt das Lobenswerte als den ›kósmos‹ auf dem Gebiet der Polis, auf dem des Körpers, der Seele, der Handlung, der menschlichen Fähigkeiten (arētai) und endlich der Rede. Der Terminus ›kósmos‹ kann die verschiedensten Bedeutungen erhalten; so kann er z. B. die Ordnung im politischen oder militärischen, aber auch im philosophischen oder religiösen Bereich bezeichnen. Unverändert bleibt jedoch sein Bezug auf die Harmonie, auf die naturgemäße Vollendung. Gorgias ist durch den Pythagorismus, und zwar besonders durch die Lehre des Empedokles beeinflusst, so daß der Begriff ›kósmos‹ sich speziell auf das Finden des richtigen Wortes, auf das Zusammenführen dessen, was zusammengehört, bezieht. Damit wird kósmos zum Ausdruck für das schlechthin Objektive. Der erste Satz in der ›Lobrede auf Helena‹ lautet: »Zierde für eine Stadt ist männliche Tapferkeit, für einen Körper Schönheit, für eine Seele Weisheit, für eine Handlung die Fähigkeit, für eine Rede die Unverborgenheit.«¹ Diese genaue Aufzählung zeigt Gorgias' Vorsatz, damit ein prinzipielles Problem

aufzustellen; er sieht den 'kósmos' und damit das Lobenswerte zuerst im Hinblick auf die *Gemeinschaft des Menschen* (pólis), dann auf seine *körperliche und seelische Natur* (Schönheit und Weisheit) und endlich auf sein *Verhalten und seine Rede* (arété und alétheia). Hier geht es um das Lobenswerte im menschlichen Bereich; so erklärt sich die auffallende Tatsache, daß das Lobenswerte hier weder auf dem Gebiet des Mythischen noch des Religiösen, noch der Natur erörtert wird.

Wir dürfen erwarten, daß die programmatische These des Gorgias aus dem Aufbau seiner Rede verständlich wird. Behauptet er nämlich, daß die Zierde, die Harmonie der Rede in ihrer Unverborgenheit (alétheia) liege, so muß auch seine eigene Lobrede diese Eigenschaft aufweisen. Verstünde Gorgias unter 'alétheia' die logische Unverborgenheit, so würde sich für ihn (im Gegensatz zur traditionellen Deutung der Sophistik) die logische Wahrheit mit der vollendeten Rede decken. Demnach müßte er seiner Lobrede eine ausschließlich rationale Struktur zu geben versuchen.

Hier tritt sofort ein Problem auf. Die Lobrede gehört traditionell zur Gattung der Rhetorik. Den Aussagen des Gorgias ist aber nun zu entnehmen, daß er keine pathetische, sondern eine logische Rede halten will, behauptet er doch auch zunächst nicht nur, daß die Unverborgenheit der 'kósmos' der Rede sei, sondern auch, daß seine Rede es anstrebe, 'richtig' zu sein. Es heißt: »Welcher Mann die Pflicht hat, zur Sache richtig zu sprechen, der muß auch die Tadler der Helena widerlegen.«² Von Beginn an ist seine Rede auch tatsächlich streng *logisch* aufgebaut. Nachdem er die verschiedenen Arten von 'kósmos' geklärt hat, zeigt er die Notwendigkeit, ausschließlich das Lobenswerte hervorzuheben; auf Grund dieser Prämissen gelangt er zu dem Schluß, daß man Helena loben und gegen die zahlreichen überlieferten Anklagen verteidigen müsse. Es ist zu fragen, ob etwa Lob und Wahrheit, Pathetisches und Logisches miteinander identisch sind.

Die Rede überprüft eine lange dichterische Tradition; über Helena haben die Dichter ein einstimmiges Urteil gefällt, und sie sind die Schöpfer des Glaubens, der Pistis. Für die Griechen kommt durch die Dichtung das Objektive zu Wort; dieses Ereignis wird durch die Musen ermöglicht.³ Die Überprüfung gerade des Helenabildes – das die Anfänge der griechischen Geschichte betrifft – beweist, wie die dichterische Tradition prinzipiell als Grundlage des historischen Bewußtseins angenommen wurde. Selbst der Name 'Helena' erscheint unheilvoll. Schon Homer weist darauf hin, welche vernichtenden Wirkungen der Name ahnen läßt. Auch Aischylos leitet aus ihm im »Agamemnon« (687) eine düstere Vorhersage ab; der Name bedeutet 'Vernichterin von Schiffen', 'von Kämpfern', 'von Städten'. Wenn also die These der Dichter im Hinblick auf Helena widerlegt werden soll, so bedeutet das nicht nur eine Auseinandersetzung mit den Dichtern, sondern auch mit der Quelle des historischen Bewußtseins und der dahinterstehenden mythischen Tradition als dem scheinbaren Ursprungsort der Namen.

Halten wir uns diese Tatsachen gegenwärtig, dann erkennen wir, daß die Lobrede des Gorgias in zweifacher Weise eine prinzipielle Bedeutung besitzt. Es geht einerseits um die Auseinandersetzung mit einer ganzen Tradition, die *durch diese Rede geprüft*

wird, und andererseits um den Vorrang des Wortes als Kennzeichen für die Würde des Menschen – scheinbar um den *Vorrang des rationalen Wortes*, denn die Rede des Gorgias will rational sein.

Die Rede zeigt auch in ihrem weiteren Verlauf einen rationalen Aufbau. Nach seinen einführenden methodischen Feststellungen über das Lobenswerte an sich erörtert Gorgias Helenas göttliche Abstammung (von Leda und Zeus); anschließend beschreibt er ihre Schönheit und weist auf die adligen, reichen und tüchtigen Männer hin, die sich um sie beworben haben. Die drei möglichen Ursachen für Helenas Verhalten sind: entweder Tyche (der Wille der Götter) oder äußere Gewalt oder Überredung. Immer wieder bemüht sich Gorgias darum, die Wahrheit zu ergründen bzw. die Beweise für Helenas Unschuld anzuführen. Wäre ihre Handlungsweise vom göttlichen Willen bedingt, so ergäbe sich implizit eine Kritik an den Göttern. In einer solchen möglichen Kritik deutet sich eine aufklärerische Tendenz an. Sollte aber physische Gewalt die Ursache für Helenas Verhalten sein (§ 7), dann – so meint Gorgias – sei ihre Unschuld bewiesen. Die Absicht des rationalen Beweises zielt sogar darauf ab, durch die Aufdeckung der Wahrheit Mitleid zu erregen. So heißt es: »Also von Rechts wegen verdient sie Mitleid zu ernten und er (der Verbrecher) Haß.« Hier scheint eine enge Beziehung zwischen Aletheia und Pathos aufzutreten, obwohl es zunächst nicht ersichtlich ist, worin sie genau besteht. Von den drei möglichen Ursachen für Helenas Verhalten erhält nun offensichtlich die dritte – die Macht des Wortes als Fähigkeit der Überredung – den Hauptakzent. Auf sie und ihre Beziehung zum Rationalen müssen wir unsere besondere Aufmerksamkeit richten.

2 *Helena als Sinnbild der menschlichen Situation*

Gorgias trägt seine These von der Macht des Wortes vor, indem er darauf hinweist, welche wunderbaren Werke das Wort vollbringt. Der Text lautet: »Rede ist eine gewaltige Machthaberin, sie vollbringt mit den geringsten und unscheinbarsten Mitteln die wunderbarsten Werke. Sie vermag nämlich Furcht zu benehmen, Unlust zu beseitigen, Freude einzufloßen und Mitleid zu steigern.«⁴ (§ 8).

Wir haben uns zu fragen, um die Macht welcher Rede es sich dabei handelt. Die rationale Sprache trägt zu der menschlichen Geschichte bei, sofern sie im Hinblick auf die immer von neuem auftauchenden Fragen um die Aufdeckung der Gründe, der Ideen, um die Unverborgenheit besorgt ist. Nun bezieht sich Gorgias in den eben zitierten Sätzen allerdings offensichtlich auf das pathetische, bildhafte Wort: er unterscheidet es vom rationalen Wort, das – wie wir wissen – die Leidenschaften, um die es hier geht, nicht zu erreichen vermag. Gorgias veranschaulicht die pathetische Macht des Wortes vor allem an der Dichtung und an den sakralen Zaubersprüchen der Mysterien.

Er sagt von der Dichtung, d. h. speziell von der Tragödie: »Wer sie hört, den befällt schreckhafter Schauer und tränenreiches Mitleid und trauerliebende Sehnsucht, und

über fremder Handlungen und Personen Glück und Mißgeschick wandelt die Seele ... eine spezifische Stimmung an.« (§ 9)

Auch Platon hebt die verführerische Macht der Dichtung, die an Sinneszeichen reich ist, hervor: und eben wegen dieser Eigenschaft lehnt er sie – wie auch die Musik und Malerei – ab.⁵ Die Gefahr, die mit der Verwandlung einer fremden in eine 'eigene' Leidenschaft auftritt, nennt Platon *sympáschein* (*Politeia*, 605 d).

Wenn der Mensch – anders als das Tier – nicht unter festen Zeichen steht und daher seine Verhaltensweise frei ist, kann jede Beschwörung von Zeichen – seien sie hörbar, sichtbar oder sonstwie sinnlich wahrnehmbar – über ihn Macht gewinnen und ihn verführen. Die Gefahr für den Menschen ergibt sich aus dieser Freiheit, in der er schwebt, daß er nicht mehr an die ihn ursprünglich angehenden und bestimmenden Zeichen gebunden ist.

Gorgias sagt in seinem anderen Beispiel für die pathetische Macht des Wortes: »Die von Gott eingegebenen Zaubersprüche sind nämlich Erreger der Lust, Verscheucher der Unlust. Denn, wenn die Wirkung des Zauberspruches mit der Vorstellung der Seele zusammentrifft, verzaubert, beredet, verwandelt sie mit Zauberwerk.«⁶

Der Terminus *epōdaí*, Zaubersprüche, bezeichnet jene sakralen Aussprüche, die dem Gebet magische Kraft verleihen. In der sakralen Welt hat das Wort ursprünglich einen 'magischen' Sinn, weil es mit dem Mythos – von dem es Ausdruck ist – identisch ist; Mythos selbst ist die Wirklichkeit schlechthin. Dort besitzen die Zeichen ihre ursprüngliche und unmittelbare Bedeutung. Der in jener Welt sich aufhaltende Mensch steht außerhalb der Geschichte; er befindet sich in unmittelbarem Kontakt zu jenen Zeichen, die für ihn deshalb auch keinerlei Erläuterung bedürfen; Wort, Zeichen und ihre Wirklichkeit sind eins.

Gorgias formuliert in eindeutiger Weise die Einheit des Wortes – als des ursprünglichen und damit notwendig wirkenden Zeichens – und der Vorstellung, die in der Seele entsteht; die durch das Wort beschworene 'magische' Kraft der Bilder meint hier nichts Geheimnisvolles, sondern die 'induktive', führende undweisende Macht der Urschemata, wie sie der sakralen Welt zukommt. Da Gorgias aber nicht mehr an diese sakrale Welt glaubt, so erscheint ihm die Macht der sakralen Worte und Zeichen, die auf die Leidenschaften wirken, nur noch als Element einer Täuschung. »Denn Zauber und Magie sind Zwillingskünste, sie beruhen auf Irrungen der Seele und Illusionen der Vorstellung.«⁷

Die Rede nähert sich damit ihrem Schwerpunkt, ohne jedoch schon auf die Besonderheit der Irrungen, die in der Seele entstehen, einzugehen. Gorgias hebt nun hervor, daß die Zeit den ursprünglichen Rahmen der pathetischen Rede darstellt: »Wenn alle ... von der Vergangenheit Erinnerung (*mnēmē*), über die Gegenwart Übersicht (*énnoia*) und von der Zukunft Voraussicht (*prónoia*) besäßen« (§ 11), dann würden wir die Redekunst *nicht* brauchen. Rein historisch gesehen geben diese Sätze die erste theoretische Bestimmung der drei möglichen Formen rhetorischer Rede: der politischen, die die Zu-

kunft betrifft; der juristischen, die die Vergangenheit bzw. die vorliegenden Fälle zum Gegenstand hat; der Lobrede, die sich auf das Geltende richtet.

Die Erfahrung von Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart ist untrennbar. Unsere Einsicht in die Gegenwart befähigt uns, eine bestimmte Vergangenheit zu bewerten, wodurch sich zugleich wieder eine bestimmte Zukunft erschließt. Hierauf beziehen sich die schwerwiegenden Worte: »Es ist nicht leicht, sich des Vergangenen erinnerlich zu werden, noch die Gegenwart einer Betrachtung zu unterwerfen, noch für die Zukunft ein seherisches Gefühl zu bekommen.«⁸

Um die Macht des Wortes zu zeigen, führt Gorgias noch drei weitere Beispiele an: er weist auf die Kunst der Metereologie, auf die rhetorischen Auseinandersetzungen und schließlich auf die philosophische Rede hin. Die Aussagen der Metereologen erscheinen paradox, weil sie oft den unmittelbaren Sinneserscheinungen widersprechen. Durch die metereologischen Thesen und Spekulationen über das Weltgebäude wird der Sinn dessen, was sich uns unmittelbar zeigt, vollständig verwandelt. Diese abstrakten Konstruktionen gehen zurück auf die Macht des Logos.

Die Ausführungen der Redekünstler beeinflussen die politischen Beschlußfassungen auf der 'Agora' und dienen daher zur Beherrschung der Masse. – Das dritte Beispiel zur pathetischen Wirkung des Wortes bezieht sich auf das philosophische Gespräch, sofern es die Meinungen verändern kann. Der rationale Prozeß des Logos geht von einer bestimmten These aus; in den verschiedenen Schritten der Erörterung wandelt sich allmählich die Bestimmung eines Phänomens, bis es schließlich unter einem neuen Licht erscheint. Es ist jener überraschende Vorgang, den immer wieder die Gesprächspartner des Sokrates erlebten, so daß sie diesen Philosophen auch einen 'Zauberer' nannten.

Der letzte Teil der Rede weist nun auf ein neues Phänomen hin, das erst den vorangegangenen Erörterungen – auch im Hinblick auf unser Grundproblem – ihre prinzipielle Bedeutung verleiht; *die Gestalt der Helena wird zum Symbol der menschlichen Situation*. Bisher wurden drei mögliche Gründe für Helenas Verhalten erwähnt, die die Frage ihrer Verantwortlichkeit bzw. ihrer Schuld erklären sollten. Nun tritt plötzlich ein unerwartetes, neues Argument für Helenas Verteidigung auf: die Möglichkeit, daß der Eros ihr Verhalten beeinflusst habe. »Ich will nun die an vierter Stelle erhobene Beschuldigung in dem vierten Teil vollständig behandeln. Denn wenn es Liebe war, die alles das bewirkte, wird sie unschwer dem Vorwurf des Fehltritts entgehen.« (§ 15)

Neben den genannten möglichen Verführungsursachen (Schicksal, physische Gewalt, Macht des Wortes) ist es formal berechtigt, auch die Leidenschaft in Betracht zu ziehen. Bildet doch außerdem der Bezug auf die Leidenschaft die Voraussetzung der rhetorischen Rede. Der entscheidende Punkt dieses Arguments kommt jedoch erst im folgenden zur Sprache. Gorgias weist, im Zusammenhang mit seiner Erwähnung des Eros, darauf hin, daß die uns umgebende Welt eigene, von uns nicht wählbare Eigenschaften zeigt; es sind *typische* Eigenschaften, die, von unserem Willen völlig unabhängig, mit eindeutigen Zeichen durch die Sinne auf uns wirken. Wörtlich heißt es im Text, daß die Seele in ihren Seinsweisen von Typen bestimmt wird.⁹ Gorgias betont also, daß das Gefühls-

leben nicht mit unserem subjektiven, individuellen Leben zu identifizieren ist; nicht *wir* hassen, lieben, hoffen oder befürchten, sondern *durch das In-Erscheinung-treten bestimmter Zeichen* werden verschiedene Leidenschaften und Verhaltensweisen unmittelbar in uns ausgelöst. Gegenstände, Töne erregen Leidenschaften in uns ohne unseren Willen. Im Machtbereich der Typen spielt sich das Leben in der Form der Anonymität ab. Faktisch weist Gorgias damit auf das Wesen des Unbewußten hin, auf einen Bereich, in dem die Rhetorik gründet.

Gorgias führt zur Untermauerung seiner Thesen ein Beispiel an, das unsere Deutung einen Schritt weiterbringen kann. »Wenn kriegerische Individuen in kriegsmäßiger Ausrüstung gegen Feinde gerüstet sind, die in Erz und Eisen besteht, ersteres zum Schutz, letzteres zum Trutz, wird der Blick, wenn er sie sieht, unruhig und macht die Seele unruhig, so daß, obwohl das, was zu erwarten steht, oft gefahrlos ist, man in panischem Schrecken flieht. Denn die Wahrheit der Wahrnehmung wandert durch den Schreck, der vom Anblick ausgeht, ab, der durch seinen Eingang die Verachtung dessen bewirkt, was konventionell für ehrenhaft gilt, wie des Guten, das aus der Rechtsauffassung entsteht.« (§ 16)

Hier geht es um den Gegensatz zwischen dem, was erwartet und *eingesehen* und dem, was durch die Macht der Typen *erlitten* wird, d. h. um die Erscheinung einer *Kluft zwischen dem, was nach den Vernunftssatzungen gilt und dem, was die von den Gegenständen Beschworenen bewirken*.

Weil die Ratio dem Pathos gegenüber machtlos ist, bleibt die Triebkraft der Sinneszeichen bestehen, und unser Verhalten verwirklicht sich abseits der rationalen Bestimmungen. Im Text ist bezeichnenderweise nie von 'bösen' Instinkten die Rede; es wird nur auf die Dichotomie der Einsicht und der auf die Leidenschaften wirkenden Zeichen hingewiesen. Der negative Aspekt der Leidenschaften, die sich in uns regen, ergibt sich erst und nur im Vergleich mit dem, was der Verstand uns zeigt: »So hatte der *Schreck* das *Denken* ausgelöscht und ausgetrieben.« (§ 17). Oder wie es an einer anderen Stelle heißt: »So prägt der Anblick Abbilder vom Gesehenen dem Denken ein.«¹⁰ Die Einsicht, wie, wann und wem gegenüber Leidenschaften besänftigt oder beschworen werden sollten, hängt vom Verstand ab. Dichotomie von Ratio und Pathos ermöglicht überhaupt erst das Entstehen eines ethischen Problems.

Die Aussagen des Gorgias haben also eine tiefe philosophische Bedeutung und dürfen nicht als 'rhetorische' oder 'sophistische' Aussagen abgetan werden; manche Probleme, die erst Platon formulieren und eingehender erörtern wird, sind ansatzweise bereits in diesem Text enthalten. Um die Verführungskraft des Eros zu exemplifizieren, führt Gorgias die *Kunst* an; die Kunstwerke – wie Bildsäulen und Götterbilder – sind eine 'Augenweide'; als solche wirken sie auf das Pathos und rufen Sehnsucht und Liebe hervor. »Vieles gibt es, das vielen Liebe und Sehnsucht nach vielen Dingen und Personen einflößt.«¹¹ (§ 18). Daraus zieht Gorgias den Schluß, es sei nicht verwunderlich, daß Helena sich von der Schönheit des Verführers überwältigen ließ. Kunst tritt dann auf wenn die uns umgebende Welt so oder so gedeutet werden kann. Dann können auch di

verschiedensten, möglichen Welten vorgetäuscht werden. Die Kunst vermag zu täuschen, weil sie sich sinnlicher Zeichen bedient und direkt auf die Leidenschaften wirkt. Nachdem Gorgias die Macht der Typen, die das unbewußte Sinnesleben beherrschen, gezeigt hat, betont er die Unvorhersehbarkeit, die Plötzlichkeit und zugleich die Zufälligkeit der pathetischen Wirkungen: »Denn wen die Liebe überkommt, zu dem kommt sie im einzelnen Falle durch des Zufalls Fänge – nicht durch bewußten Entschluß und durch Zwangswirkung des Eros, nicht durch listige Verabredung.«¹²

Mit seiner Erkenntnis der Diskrepanz zwischen rationaler Einsicht und dem, was die Schemata des Sinneslebens in uns bewirken, hat Gorgias den Ursprung der Täuschungsmöglichkeit im Pathos entdeckt. Pathos und Ratio können in ihrem Konflikt bis zur Krankheit, bis zum Wahnsinn führen, behauptet Gorgias (§ 17).

Der wesentliche theoretische Inhalt der Rede besteht also nicht nur darin, daß hier – und zwar zum erstenmal in der Geschichte des Abendlandes – der Grund für die Macht des Pathetischen aufgedeckt und prinzipiell erörtert wird, sondern vor allem in der Aufdeckung der Kluft zwischen dem, was das Rationale offenbart und dem, was uns die pathetischen Bilder vermitteln, bzw. dem, was uns vom Eingesehenen abbringt. Diese beiden Grunderkenntnisse bilden den logischen Aufbau der Verteidigungsrede für Helena. Die Analyse von Helenas Verführung mündet in eine prinzipielle Erörterung und führt zur Einsicht in die menschliche Situation überhaupt. Ein weiterer wesentlicher Aspekt der Apologie betrifft die Überprüfung der geschichtlichen Tradition Griechenlands, soweit sie mit der Gestalt der Helena zu tun hat. Diese Überprüfung ist wiederum exemplarisch, da sie das Wesen der menschlichen Geschichtlichkeit zum Vorschein bringt, in der sich die Dualität der Macht des Pathos und des Logos auswirkt.

3 Das Problem des Dualismus von Pathos und Logos, von Form und Inhalt

Die Redekunst entwirft den pathetischen Rahmen, innerhalb dessen Spannung die Worte, die behandelten Fragen, die erörterten Handlungen ihre leidenschaftliche Bedeutung erhalten, eine Spannung, durch die die Hörer in den vom Redner entworfenen Rahmen buchstäblich 'hineingesaugt' werden. Dies ist der wesentliche Inhalt der Verteidigung der Helena und damit der in ihr enthaltene Hinweis auf die menschliche Situation.

Das pathetische Wort – und jedes Kunstwort ist pathetisch – wirkt durch seine Unmittelbarkeit. Weil sich das pathetische Leben im Rahmen von unmittelbar weisenden Zeichen abspielt, muß das Wort diese Zeichen beschwören, um damit die Leidenschaften auszulösen oder zu besänftigen. Als leidenschaftliches und nicht ausschließlich rationales Wesen braucht der Mensch das pathetische Wort.

So entstand im Verlauf der Jahrhunderte – unter dem Aspekt der Beziehung zwischen *Inhalt* und *Form* – auch immer wieder die These, daß die Bilder der Kunst, das Rhetorische vorwiegend aus einer pädagogischen Erwägung anzuerkennen seien, näm-

lich als Hilfsmittel, um – wie wir sagten – die ‘Strenge’, die ‘Trockenheit’ der rationalen Rede zu ‘mildern’. Der Rückgriff auf Bilder, auf Metaphern, auf das gesamte Rüstzeug der künstlerischen Sprache und der Redekunst dient in diesem Falle nur dazu, die Aufnahme der rationalen Wahrheit ‘leichter’ zu gestalten.

Dementsprechend kam es sogar zu einer ganz bestimmten Verteidigung der Kunst. Weil sie pathetisch wirksame Bilder, Schemata benutzt, so kann sie bei der Bildung des Menschen eine wesentliche Funktion übernehmen, sofern sie durch die Erregung der Leidenschaften die Wahrheit zugänglicher zu machen vermag. Kunstvoll die Wahrheit auszusprechen, bedeutet, sie annehmbarer zu gestalten. Also eine pädagogische Auffassung der Kunst.

Wir wollen aber nun das engere Problem der Beziehung zwischen Form und Inhalt der Kunst und ihrer pädagogischen Aspekte verlassen und die diesem Problem zugrundeliegende prinzipielle Frage nach der Beziehung zwischen Pathos und Logos, zwischen Zeichen, Schema und Ratio in der menschlichen Rede erörtern.

In der abendländischen Tradition verband sich diese Frage ursprünglich mit der Diskussion über die Beziehung zwischen *Form* und *Inhalt* der menschlichen Rede bzw. zwischen Redekunst und Philosophie. Dabei wurde der Redekunst allgemein eine formale Funktion zugesprochen, während die Philosophie – als Episteme, als rationales Wissen aufgebaut – den wahren, sachlichen Inhalt liefern sollte. Diese Frage ist deshalb so bedeutsam, weil das Wesen des Menschen sowohl von logischen als auch von pathetischen Elementen bestimmt ist und infolgedessen die Rede den Menschen als Einheit von Logos und Pathos nur dann erreichen kann, wenn sie beide Aspekte anspricht.

Der rationale Prozeß des Wissens besteht darin, die Gründe und Funktionsprinzipien anzuführen, durch die eine Erscheinung in einer gegebenen Weise zu ihrer Bestimmung gelangt; daraus folgt, daß jede Behauptung, die nicht nachgewiesen und bewiesen werden kann, als ‘a-rational’ – weil jeglicher wissenschaftlichen Begründung bar zu betrachten ist. Heißt ‘Lesen’, légein, die Gründe für eine vorliegende Begründung darzulegen, dann folgt daraus, daß auch der Akt des ‘Glaubens’, der ‘Überzeugung’, der – seiner Struktur nach – nicht aus einer wissenschaftlichen Aussage entspringt – wie es bei der rhetorischen Rede der Fall ist –, keinen Wissenschaftscharakter hat. Ein ‘Glaube’ kann allenfalls ‘bezeugt’ werden; solche Bezeugung erscheint jedoch im wissenschaftlichen Bereich als irrationaler Akt ohne jeglichen Sinn, wenn er den Anspruch erhebt, einen Beweis zu ersetzen. Dasselbe gilt für die ‘Überzeugung’, die aus einem Glaubensakt entspringt. In der rationalen, wissenschaftlichen Welt haben ‘Überzeugungen’, die nicht aus der Strenge einer Beweisführung entstehen, kein Gewicht. Der absolute Vorrang des Beweises scheint unbestritten; denn wie sollte man sich anderenfalls vor Willkür bewahren? Entsteht nicht das Streben nach wissenschaftlicher Strenge vielleicht gerade aus dem Wunsch und aus der Notwendigkeit, der subjektiven, relativen Welt zu entkommen? So gelangt ‘Glauben’ – *pístis* – allein zu der Bedeutung von *Doxa*, Meinung; Glauben und Überzeugung hervorzurufen mag dann allenfalls das Ziel der Rhetorik sein, die aus dem besonderen Bereich der rationalen Welt ausgeschlossen wird.

Am Beginn des modernen Denkens hat Descartes die Rhetorik – und mit ihr ein bedeutendes Element der humanistischen Lehre – endgültig aus dem wissenschaftlichen Bereich verbannt; er wies nämlich darauf hin, daß die einzig wahre und zulässige Form der Überzeugung nur jene sei, die aus einem Vernunftschluß bzw. aus einem Beweis entsteht. »Die Beredsamkeit schätzte ich sehr . . . Jemand, der den schärfsten Verstand hat und seine Gedanken am besten zu ordnen versteht, um sie klar und verständlich zu machen, kann die Leute am besten von dem, was er vorbringt, überzeugen, selbst wenn er nur niederbretonisch spräche und niemals Rhetorik studiert hätte.«¹³

Eine solche These bringt bedeutende Konsequenzen mit sich: 1) Die einzige und wahre Pädagogik, die einzige und wahre Lehrmethode ist der Schluß der Vernunft, ist der Beweis, der in seiner Entwicklung und in seinen Regeln gelehrt und gelernt werden kann. *Die Pädagogik gründet in Erklärung.* 2) Die Bezeugung verliert jede Bedeutung; das einzig gültige Zeugnis ist der logische Prozeß. Seine Struktur ist von der Rationalität des Beweises bedingt. Die Probleme des Aufbaus – also sogenannte 'Form'-Probleme – die sich nicht mit der Struktur des rationalen Beweises identifizieren lassen, sind rhetorische, nicht wissenschaftliche, d. h. äußere, 'formale' Probleme. Mit anderen Worten: der rationale Gehalt bedingt die Form; *auf dem Gebiet der Wissenschaft gibt es kein Formproblem, das sich vom rationalen Gehalt trennen läßt.* 3) Das Wissen ist in seinem Wesen unhistorisch, und zwar deshalb, weil eine logische Begründung immer gültig sein wird, wenn sie auf Grund ihrer Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit, die ihr laut Definition zukommen, anerkannt ist. Der geschichtliche Charakter des Wissens mag allenfalls eine Bedeutung für die Rekonstruktion der Entwicklung haben, die zum Wissen geführt hat. Das Wissen, dessen Besitz einmal erlangt ist, muß immer und überall gelten. 4) Jede Erkenntnis ist notwendig *anonym*, da die Vernunftgründe – mit ihrer Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit – nicht an einzelne Personen oder einzelne Individualitäten gebunden sind.

Fassen wir zusammen: es besteht ein rationalistischer Begriff wissenschaftlicher Objektivität, dem aus unterschiedlichen Gründen *Anonymität*, *Ahistorizität* und *das Fehlen der Frage nach der 'Form'*, soweit diese nicht mit dem rationalen Gehalt zusammenfällt, eigen sind.

Wenn nun in der humanistischen Tradition z. B. das rhetorische Element selbst im Gebiet der Wissenschaft eine zentrale Bedeutung hat, so folgt daraus, daß die rationalistisch aufgefaßte Wissenschaft antihumanistisch ist und sein muß. Von einem rein historischen Gesichtspunkt aus ist es wichtig, schon jetzt diese Konsequenz gegenwärtig zu halten.

Dazu sei noch bemerkt: Es ist klar, daß rein rationale Argumente im pathetischen Bereich kein Schwergewicht haben. Niemand wird mit reinen Vernunftgründen Trost spenden können, niemand wird die Herzen mit rationalen Argumenten bewegen. Unter diesem Aspekt erscheint es verständlich, daß wissenschaftliche Erörterungen und wissenschaftliche Sprache z. B. kaum politisches Gewicht haben, solange die politische Wirklichkeit sich auf zwei Elemente gründet, die dem rein rationalen Prozeß unzugänglich

sind: auf das Pathetische und auf den notwendigen Bezug zum 'Hier' und 'Jetzt', d. h. zur historischen Wirklichkeit, die nicht rational ableitbar ist.

Dem Rationalismus fällt es nicht schwer, diese Tatsachen zuzugeben, da er davon nicht erschüttert wird, und zwar zu Recht; der wissenschaftlichen Realität – gerade insoweit sie ahistorisch ist – geht es nicht darum, den politischen Raum zu erreichen. Die politische Verwirklichung vollzieht sich durch Überzeugung und ist daher ein Werk von Menschen, die nicht dem wissenschaftlichen Verfahren folgen, sondern der Kenntnis der menschlichen Psyche, der Leidenschaften und der besonderen Situationen. Aus einer solchen Einstellung aber ist die Rhetorik entstanden, die die politische Rede (die das Zukünftige, d. h. das, was noch nicht ist, betrifft), die juristische Rede (die sich auf das Vergangene richtet, also auf das, was schon gewesen ist) und schließlich die Lobrede umfaßt (die das zum Inhalt hat, was in einer bestimmten Situation gilt). Diese drei verschiedenen Formen der rhetorischen Rede haben einen situationsgebundenen, historischen Charakter.

Ist aber die Rhetorik notwendig? Offensichtlich ja, und zwar in bezug auf die Geschichtlichkeit und Leidenschaftlichkeit des Menschen; die menschlichen Handlungen vollenden sich immer hier und jetzt, im Bereich einer konkreten Situation.

Um den aufgewiesenen Dualismus und die erwähnten daraus sich ergebenden Schwierigkeiten zu überwinden, setzen wir unsere Untersuchung fort, speziell in Hinblick auf die Antike, um nachzuprüfen, ob und wie in ihr die Notwendigkeit eingesehen wurde, eine Einheit von Wissen und Leidenschaft in der Rede herzustellen, eine Einheit, die weder durch eine äußerliche pathetische Verkleidung eines rationalen 'Inhalts', noch etwa durch inhaltliche Rationalisierung einer pathetischen 'Form' erreicht werden kann. Zu diesem Zweck greifen wir auf Platons Dialoge ›Gorgias‹ und ›Phaidros‹ zurück, in denen – wie traditionell angenommen – dieser Dualismus zwischen Wissen und Rhetorik behauptet wird. Die Überprüfung des unseres Erachtens mißverstandenen platonischen Dualismus von Rhetorik und Philosophie ist aufschlußreich für unsere Problemstellung.

4 *Die Überwindbarkeit des Dualismus von Pathos und Logos: Platons ›Phaidros‹*

Die traditionelle Deutung sieht in der platonischen Stellungnahme gegen die Redekunst eine Ablehnung der 'Doxa', der Meinung und der Macht der Bilder, auf die die Redekunst sich stützt; zugleich gilt diese Stellungnahme als eine Verteidigung der wissenschaftlichen Rede, also der 'Episteme'.

Als Grundargument der platonischen Kritik an der Redekunst wird stets die – unter anderem im platonischen Gorgias zu Wort kommende – These angeführt, daß nur derjenige, der 'weiß' (epístatai), auch richtig zu reden vermag; denn wozu würde das 'schöne', das rhetorische Reden nützen, wenn es nur aus Meinungen (dóxa) – also aus einem Nicht-Wissen – entspränge? Diese Interpretation der platonischen Einstellung

in seinem Dialog ›Gorgias‹ läßt jedoch unverkennbare sachliche Schwierigkeiten unberücksichtigt. Die so verstandene Ablehnung der Redekunst setzt eigentlich voraus, daß Platon auf dem Gebiet des Wissens *jedes pathetische Element ablehnt*. In mehreren Dialogen bringt Platon aber den philosophischen Prozeß mit dem Eros in Verbindung, was doch darauf schließen läßt, daß er dem Pathetischen sogar in der Philosophie – als der Wissenschaft schlechthin – eine entscheidende Rolle zuerkennt. Wir müssen uns also fragen, wie diese beiden sich scheinbar widersprechenden Thesen zu erklären sind und inwiefern sich das Wesen der Philosophie für Platon nicht in der Episteme, in dem für sie typischen rationalen Prozeß erschöpft.

Der platonische Gorgiasdialog setzt sich mit den Ansprüchen der Redekunst auseinander. Gorgias vertritt hier die These, daß die Redekunst zu Recht beanspruchen kann, »alles durch Reden auszuführen und zu vollbringen« (451 d). Was sollen wir unter diesem 'alles' verstehen? Die Antwort des Gorgias lautet: das Herrlichste und Wichtigste aller menschlichen Dinge, also Gesundheit, Reichtum, Schönheit; das zu erreichen, gehört zum Ziel der Redekunst. Ist aber die Redekunst wirklich fähig, diese Güter zu verschaffen, und vor allem, zu erkennen, ob sie tatsächlich die höchsten menschlichen Güter sind? Der Arzt z. B. wird leugnen, daß jemand nur durch Reden und ohne sachliche Kenntnisse geheilt werden kann. Was nützt dann also die Kunst des Überzeugens, der 'peithēn'? So nimmt sich Sokrates vor, zu erforschen, was »diese durch die Redekunst entstehende Überredung für eine ist« (453 c). Er gelangt zur Unterscheidung zwischen wahren und falschem Glauben (454 d 5) und beweist, daß es – im Unterschied zum Glauben, zur Doxa – kein wahres und falsches Wissen geben kann. Infolgedessen erhält das Wissen, die Episteme den Vorrang; sie duldet keine Form der Meinung neben sich, die nicht im Wissen aufgehoben ist. Geht der Redner nicht vom Wissen aus, sondern von der Fähigkeit, Glauben zu erwecken, so erweist sich seine Kunst als unzulänglich; der Glaube muß aus dem Wissen entspringen, oder er hat keine Berechtigung. Mit anderen Worten: Schein und Sein können selbst erst auf Grund eines Wissens unterschieden werden. So beruht die Episteme ebenso wie die Technē, das bewußte Hervorbringen von etwas, auf der Kenntnis des Grundes. Da die Redekunst nicht vermittelt einer solchen Kenntnis überzeugt, bleibt sie immer im Bereich des Scheinwissens. Es gibt Beschäftigungen, die einem Wissen entspringen »und Fürsorge für das Beste der Seele tragen, andere, die, dies vernachlässigend, nur auf die Lust der Seele bedacht sind; diese unterscheiden nicht, welche Lust besser und welche schlechter für die Seele sei, sondern kümmern sich nur darum, wohlgefällig zu sein.« (Gorgias 501 b 3).

Diese radikal negative Beurteilung der Rhetorik gilt in der Überlieferung als die endgültige Einstellung Platons, und zwar im Hinblick darauf, daß die Wissenschaft die wahre und einzig gültige Redekunst darstelle. Dabei bleibt jedoch das Problem der Beziehung zwischen Leidenschaft, Trieb und rationalem Prozeß ungelöst. Der Glaube, der im Menschen auf Grund pathetischer Reden erweckt wird, müßte demnach dem Wissen weichen, bzw. von ihm aufgehoben werden; das Wissen allein kann aber, als rationaler Prozeß, den Menschen nicht bewegen und auch nicht zu irgendwelchen Hand-

lungen mitreißen. Gorgias trägt dem Sokrates folgenden Einwand vor: was hilft etwa das ganze Wissen des Arztes, wenn der Kranke sich nicht dazu aufrafft, das zu tun, was jener ihm vorschreibt? Also braucht man doch die Redekunst. Ein ähnlicher Einwand: eine Gemeinde entscheidet sich meistens nicht für das, was ihr der Fachmann rät, sondern für das, was der zum Reden Befähigte ihr vorschlägt. Die auch schon früher deutlich gewordene Aporie scheint unüberwindbar: auf der einen Seite ein wirkungsloses Wissen, auf der anderen Seite die Rede als reine Verführung.

Das Problem des Pathos (und damit der Redekunst) – im Hinblick auf seine Beziehung zur Philosophie – bildet den Schwerpunkt des ›Phaidros‹, des zweiten von uns hier herangezogenen Dialogs. Sein erster Teil betrifft – wie bekannt – den Eros. Phaidros – ein Schüler des Rhetorikers Lysias – trägt eine Rede gegen den Eros vor. Diese Rede stützt sich auf folgende Hauptargumente: wer der Macht des Eros verfällt, dem erscheinen die Menschen, die sozialen Werte, die Orte und die Zeiteinteilungen völlig verwandelt und unerkennbar, so daß er, wenn er aus dem erotischen Rausch erwacht, alles, was er getan hat, bereut, ja sogar für unverständlich hält; das nachträgliche Erwachen ist deswegen so bitter, weil ihm plötzlich eine unsinnige Vergeudung aller Güter offenbar wird.

Die darauf folgende Rede des Sokrates ist ebenfalls gegen den Eros gerichtet, gibt den eben vorgetragenen Argumenten aber genauere formale Akzente. Plötzlich jedoch bricht Sokrates ab; er schämt sich, gegen den Eros gesprochen zu haben, er befürchtet sogar die Rache des Gottes. So entschließt er sich zu einer neuen – also einer zweiten Rede, die zu einer *Lobrede* auf den Eros wird.

Auf diese drei Reden über den Eros folgt der zweite Teil des Dialogs, dessen Thema das Wesen und die Struktur der Redekunst ist. Schon aus der Komposition des ganzen ›Phaidros‹ ergeben sich prinzipielle Fragen. Wenn Platon die Ansprüche der Redekunst leugnet, warum geht er hier im letzten Teil des ›Phaidros‹ so eingehend auf ihr Wesen ein? Nur, um sie abzulehnen? Weiterhin: in welcher Beziehung stehen die zwei Hauptteile des ›Phaidros‹ zueinander? Was hat das Problem des Eros, so wie es im ersten Teil erörtert wird, mit der Redekunst, dem Thema des zweiten Teils zu tun?

Der zweite Hauptteil des ›Phaidros‹ beginnt mit einem feierlichen Hinweis auf die Musen, der sich aus einem Mythos, und zwar dem der Zikaden, ergibt. Sokrates betont, man müsse, um richtig zu sprechen, die notwendige Muße haben. Diese Forderung ist in der hier von Platon geschilderten Gesprächssituation erfüllt, denn Sokrates und Phaidros liegen im Schatten der Platanen am Ufer des Ilyssos. Sokrates weist darauf hin, daß die Zikaden, »wie sie in der Hitze pflegen, über unseren Häuptern singend und sich untereinander besprechend, herabschauen« (Phaidros 258 e 6) und daß deswegen die beiden Gesprächspartner darum besorgt sein müssen, 'würdig' und nicht 'wie Knechte' zu reden. Die Zikaden stammten – wie Sokrates erklärt – ursprünglich von Menschen ab, die vor der Zeit der Musen lebten. Als die Musen erzeugt wurden und zu singen anfangen, seien einige dieser Menschen so davon begeistert worden, daß sie, ihre Nahrung vergessend, nur singen wollten und darüber unvermerkt gestorben wären. Diese

den Gesang so liebenden Menschen seien zu Zikaden geworden, indem sie von den Musen die Gabe erhielten, von Geburt an keine Nahrung zu benötigen, um nur zu singen; allerdings hätten sie die Aufgabe, nach ihrem Tode den Musen selbst zu melden, wer unter den Menschen welcher Muse am meisten hingegeben war. So kommt Sokrates auf die Muse der Philosophie zu sprechen: »Der ältesten aber, Kalliope, und ihrer nächstfolgenden Schwester Urania, welche ja vornehmlich unter den Musen über den Himmel und über göttliche und menschliche Reden gesetzt sind und die schönsten Töne von sich geben, verkündigen sie die, welche philosophisch leben und ihre Art der Musik ehren.« (259 d 3)

Im Hinblick auf Platons wiederholte Ablehnung der Redekunst wirkt es erstaunlich, daß hier eine Diskussion über sie hier so feierlich eingeführt wird. Allerdings – so könnte man einwenden – da Sokrates bedacht ist, einem Sophisten gegenüber Stellung zu nehmen, so will er feierlich die Ablehnung der rhetorischen Rede zugunsten der philosophischen durch besondere Feierlichkeit unterstützen. Diese so prinzipiell konstruierte Einführung will wahrscheinlich zeigen, wie die Redekunst, um 'wahre Rhetorik' zu sein, sich in eine wissenschaftliche, philosophische Rede verwandeln muß. Zu klären ist dann jedoch, was Platon unter 'philosophisch' – im Gegensatz zur rhetorischen Rede – wirklich versteht.

Allgemein wird jene Rede als philosophisch bezeichnet, die aus einem Wissen um den Grund entspringt; diese wissensmäßigen Aussagen besitzen einen rationalen Charakter, sie gehören in den Bereich der Episteme. Insofern wäre die philosophische Rede mit dem rationalen, wissenschaftlichen Vorgang identisch. Die rationale Rede geht aber wiederum von Prämissen aus, die – wie wir wissen – infolge ihrer Grundsätzlichkeit selbst nicht rational sind. Der rationale Prozeß selbst schließt allerdings an sich die Einschaltung irgendwelcher musischer Elemente aus. Wenn aber Platon nun die einzige Überzeugungskunst, die er anerkennt, mit dem rationalen Wissen – Episteme – identifizieren würde, wie ist es dann zu verstehen, daß er das Philosophieren unter das Wahrzeichen der *Musen* stellt?

Weiterhin: der Mythos der Zikaden ist unverständlich; was soll der Zustand der Menschen vor der Geburt der Musen bedeuten, warum sollen die Menschen so von den Musen und ihren Werken fasziniert worden sein, daß sie selbst die Nahrung vergaßen? Welche Beziehung besteht zwischen dem Philosophen und dem Musischen? Um diese Fragen beantworten zu können, müssen wir zunächst auf das Wesen und die Hierarchie der Musen eingehen.

5 Die Musen und ihr Werk: das Entstehen des Kosmos aus dem Chaos

Die Bedeutungsgeschichte des Wortes 'Muse' bleibt im unklaren. Der Versuch, die Bezeichnung 'Muse' etymologisch abzuleiten, beginnt bereits in der Antike, und zwar bei Platon. Im »Kratylos« heißt es: »Die Musen aber und überhaupt die Musik hat Apollon

wohl offenbar vom *Nachsinnen* (mōósthai) so genannt.« (406 a). Im Wort mōósthai ist ein *Forschen, Stürmen und Drängen* enthalten. Plutarch führt neben der Ableitung der Musen aus homoú oúai (zugleich, gleichzeitig Seiendes), wo er auf ihre Einheit hinweist (Plutarch, De fraterno amore 6) eine zweite an, die sich für ihn aus der Analogie zwischen Moúai und Mnēai, den *Erinnernden* ergibt (Plutarch, Quaest. conv. IX, 14). Diese beiden Hinweise auf das Nachsinnen und das Erinnern bezeichnen wesentliche Momente des musischen Bereichs.¹⁴

Die Musen sind Töchter des Zeus (Homer, Ilias, I, 491; Od. VII, 488); ihre Mutter, die Göttin Mnemosyne wird erstmals bei Hesiod genannt (Theog. 53 ff.). Homer spricht ganz allgemein entweder von der Muse (Od. I, 1) oder von mehreren Musen (Il. I; 604). Die Neunzahl taucht erst bei Hesiod auf (Theog. 76 ff.).

Jeder einzelne Musenname bezieht sich auf ein bestimmtes Gebiet: Kleio (vgl. kléos) der Ruhm bzw. das Erinnern; Thaleia (vgl. thalía) die Lebensfreude, das Fest und das Blühen, das Sprießen (thállēin); Urania, die Himmlische; Erato (vgl. eratē), die Liebenswerte, ein Hinweis auf den Eros; einige Musennamen beziehen sich auf die gleichen Tätigkeiten, auf Gesang und Tanz: hierher gehören Melpomene (mélpein), das Singen, Terpsichore (térsis und chóros), die Tanzfrohe, Polyhymnia, die Gesangsreiche, und Kalliope, wahrscheinlich abgeleitet von opì kalé, also diejenige, die eine schöne Stimme besitzt.

Zu Beginn der ›Ilias‹, wo die Muse zum erstenmal angerufen wird, heißt es: theá, 'Göttin'. Ist mit dem Attribut 'göttlich' das Unbedingte gemeint, so kommt den Musen diese Benennung wohl zu. Als der ihnen am nächsten stehende Gott erscheint Apollon: zusammen mit ihm treten die Musen etwa in der ›Ilias‹ (I, 603), in der ›Odyssee‹ (VIII, 488) und bei Hesiod (Theog. 94) auf. Selten wird ihre Beziehung zu Dionysos erwähnt, was sie verbindet, ist ihre Fähigkeit, den enthusiastischen Zustand der Mania auszulösen.

Von den Dichtern werden sie als die *Singenden* und *Sagenden* genannt: »Sing« und »sag an« heißt es am Anfang der ›Ilias‹ und der ›Odyssee‹. Bei Homer singen sie während des Göttermahls (Il, I, 604) oder während der Leichenfeier für Achill (Od. XXIV, 60 ff.). Erst bei Hesiod (Theog. 4; 7; 63) erscheinen erstmals die 'tanzen-den' Musen. Der Redner Aristides berichtet von einem verlorenen Zeushymnos Pindars (Über die Rhetorik, II, 142 Dind.), in dem die Schöpfung der Musen von den Göttern selbst begründet wird. Die Götter baten Zeus, er möge Gottheiten erschaffen, die die großen 'Schöpfungswerke' (érga) mit 'Worten' (lógois) und 'Musik' (mousiké) ausschmückten.

Es stellt sich die Frage, ob die verschiedenen Tätigkeiten und Phänomene im Bereich der Musen auf ein gemeinsames Prinzip zurückzuführen sind. Erst die Beantwortung dieser Frage wird es verständlich machen, warum Platon im ›Phaidros‹ mit dem Mythos der Zikaden auf die Musen zurückgreift, außerdem: was einerseits der Zustand der Menschen vor der Erschaffung der Musen und andererseits ihr 'begeisterter' Zustand nach der Erschaffung jener Göttinnen bedeutet. Bei den Tätigkeiten der Musen spielt offensichtlich das *Einordnen*, die Ordnung eine vorrangige und verbindende Rolle.

Ordnung der *Bewegungen* erscheint im Tanz, Ordnung des *Tones* im Gesang und Ordnung der *Wörter* im Vers. Weiterhin bildet Ordnung den Ausgangspunkt für *Rhythmus* und *Harmonie*. Platon sagt in den »*Nomoi*«: »Die *Ordnung der Bewegung* führe aber den Namen *Rhythmus*, der *Ordnung der Stimme*, der Verbindung der hohen mit den tiefen Tönen, werde der Name *Harmonia* gegeben.«¹⁵ In der »*Politeia*« heißt es, daß »*Harmonia* und *Rhythmus* am meisten in das Innere der Seele dringen und sie am meisten ergreifen« (401 d).

Der in den »*Nomoi*« gegebene Hinweis auf die 'Ordnung der Bewegung' erscheint uns besonders bedeutsam, weil die Bewegung ein Grundphänomen im Bereich des Seienden darstellt; alles durch die Sinne Vermittelte weist ein *Werden* auf, d. h. eine Bewegung *in sich* (Veränderung) oder im *Raum* (räumliche Bewegung). Das Werden zu ordnen bedeutet, es in ein Maß einzuspannen, wodurch verhindert wird, daß das Werdende ins Unbegrenzte überfließt. Auf Grund der Anwendung eines Maßes verläuft die Bewegung innerhalb bestimmter Schranken und unter bestimmten Gesetzen, sie wird, wie wir zu sagen pflegen, 'ein-geordnet'. So ist es zu verstehen, daß den Zahlen ursprünglich eine religiöse Bedeutung zugesprochen wurde, sie stellten das ordnungschaffende Maß schlechthin dar. Als Ordnungsfaktor ist die Zahl innerhalb der stets wechselnden Phänomene auf das stets Sich-gleich-Bleibende gerichtet. Die Zahl wird zum Symbol des sakralen Rhythmus, denn die Macht der Ordnung *faßt* und *bindet* das zerrinnende Werden. Als Ausdruck der Ordnung offenbart die Zahl dem Menschen das ihn ewig Angehende.

Musen treten als Ordnung stiftende Gottheiten auf, um einen *Kosmos* zu schaffen. Diese ursprüngliche Bedeutung der Musen wird meist dadurch verdeckt, daß sie pauschal als die Schirmgottheiten der 'schönen' Künste betrachtet werden. Unter 'schönen' Künsten versteht man andererseits gewöhnlich jene, in denen der einzelne etwas Eigenes und im höchsten Maße Individuelles schafft. Diese Auffassung ist jedoch der antiken vollkommen entgegengesetzt. Platon klagt in den »*Nomoi*« über den Verfall der Künste, sofern sie nicht mehr Ausdruck der ursprünglichen und objektiven Harmonie seien. Diese Klage bezieht sich auf den Verfall der *mousiké*, die einst die Einheit von Gesang, Vers und Tanz in ihrer ursprünglichen *Objektivität* verkörperte. »Dichter wurden im Lauf der Zeit zu Urhebern *amusischer* Gesetzwidrigkeit, von Natur zwar begabt, aber des der Muse Gebührenden und vom Gesetz Vorgeschriebenen unkundig, im bacchischen Taumel und mehr als sie sollten der Lust sich hingebend, indem sie Hymnen mit Klagegesängen und Siegeslieder mit Dithyramben verbanden, im Lautenschlagen das Flötenspiel nachbildeten und alles mit allem vereinigten, wider Willen aus Unverstand die *mousiké* verleumdend, als ob es in ihr auch nicht die geringste Richtigkeit gäbe.« (*Nomoi*, 700 d/e).

Die Musen statt dessen stellen die *Bindung an das Objektive* dar, das die ursprüngliche Ordnung der menschlichen Welt gegenüber der Willkür, dem Subjektiven, Relativen, Veränderlichen ermöglicht. Diese Bindung ist aber – der Definition der Episteme entsprechend – Quelle des Wissens.

Das Zurückgreifen auf den *Grund*, in dem das Wissen verankert ist, erweist sich als ein Erinnern des Ursprünglichen. Hieraus erklärt sich auch die Verbindung zwischen Mnemosyne und Ruhm; der vom Ruhm umgebene Mensch tritt in die Gegenwart des ewig Geltenden. Die Musen 'rühmen', da sie das Objektive kennen, das nicht dem Wechsel unterliegt. »Musen aus Pieria, die ihr rühmt durch Gesänge, kommt hierher, spricht von Zeus« (Hesiod, Erga 1). Die Musen stiften einen Kosmos: sie entwerfen eine geordnete Welt, wo alles in seinen jeweils wesensgemäßen Grenzen erscheint. Durch die Musen wird die Wirrnis gelichtet und 'aufgehoben'. Sie führen zu neuen Landschaften, mit ihrer Hilfe werden alltägliche Orte und Zeiten in all ihrer Relativität verlassen. Das alles wird etwa im Wagen der Musen symbolisiert. »Die Menschen, die einst den Wagen der . . . Musen bestiegen, mit der klingenden Phorminx, sie sandten rasch wohlklingende Gesänge aus« (Pindar, Isth. 2, 1 ff).

All diese Grundelemente des Musischen wirken zusammen in dem von den Musen ausgelösten Zustand der Mania, der Ergriffenheit, des Wahnsinns. Die Mania wird als Ursprung der Dichtung und der Kunst leicht mißverstanden, wenn man sie einfach mit psychologisch gesehenem Enthusiasmus identifiziert. Die Deutung muß berücksichtigen, daß es sich dabei um ein prinzipielles Ereignis handelt, in dem etwas Unableitbares, Archaisches zum Vorschein kommt. Das schlechthin Unbedingte kann sich nur dadurch offenbaren, daß es sich unser bemächtigt. Unter diesem Aspekt erscheint die Mania als spezifisches Kennzeichen des archaischen Bereichs.

Allgemein wird die Inspiration, der Enthusiasmus der Mania fast ausschließlich mit der Kunst in Zusammenhang gebracht. Diese Auffassung bleibt jedoch unzulänglich, weil dem 'Musischen' als Inspirationsphänomen eine viel weitere und ursprünglichere Bedeutung zukommt. Der musische enthousiasmós bewirkt durch geordnete Bewegung (Tanz), Gesang und Vers die Eröffnung des menschlichen Raumes und überwindet das Chaos. Weil das Musische eine unbedingte Realität hervorbringt, sind seine Eigenschaften notwendigerweise manisch-unmittelbar, was überhaupt auf jede nicht ableitbare Tätigkeit zutrifft. Der musische Mensch ist 'weise' (sophós) in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes; Weisheit besteht im Innehaben der unbegründbaren, archaischen Weisungen. So sagt Pindar: »Mich berief die Muse zum auserwählten Verkünder weiser Worte, für das reigenschöne Hellas zu beten« (Pindar Dith. 2, Frag. 70 b 23). Im Bereich dieser Weisheit kann der *Beweis* für eigene Berufung nie durch eine rationale Begründung erfolgen, sondern nur durch die Realisierung des eigenen Werkes, das als *Zeuge und Beispiel* (exemplum) für die unbedingte Wirklichkeit steht. Was der einzelne kraft der Musen äußert, sind Aussagen, Verkündigungen der göttlichen Macht. Der Sänger Thamyris z. B., der seine Gabe dazu verwendet, Subjektives, d. h. etwa eigene Absichten zu äußern, wird bestraft und seiner Fähigkeit beraubt (Ilias II, 494). Nach griechischer Auffassung zeigt sich nur der als Dichter, als Verkünder im Auftrag der Musen, der das, was ihn bewegt, durch die mousiké zu ordnen vermag und so die Zufälligkeit und das Chaos der Phänomene aufhebt. »Dichter können das von den

Göttern vertrauensvoll vernehmen, doch es selbst ausfindig zu machen, ist für die Sterblichen ein aussichtsloses Bemühen« (Pindar, Paian 6, 51 ff.).

Im platonischen ›Phaidros‹ wird – gleichsam in einer großen Überschau – der Einfluß der Musen folgendermaßen gedeutet: »Die Begeisterung und Mania, die von den Musen erzeugt wird, ergreift eine empfindsame und geweihte Natur erregend und bacchantisch aufwühlend, und in Gesängen und übrigen Schöpfungen tausend Taten der Vorfahren verherrlichend, bildet sie die Nachkommenden. Wer aber ohne die Mania der Musen bei den Pforten zur Poiesis sich einfindet, im Glauben, er könne durch Techne allein schon Dichter werden, der bleibt ohne Telos, und die Poiesis des nur Verständigen wird von der Poiesis des Wahnsinnigen in die Dunkelheit verdrängt« (Phaidros, 245).

6 Der musische Ursprung philosophischer und pathetischer Rede

Kehren wir zu den offengebliebenen Fragen zurück, mit denen wir vorher die Interpretation des platonischen ›Phaidros‹ abgebrochen haben. Nach unseren Erörterungen über die Eigenart und die Aufgaben der Musen beginnen wir zu verstehen, was Platon mit dem Zustand der Menschen *vor der Geburt* der Musen meint, bzw. was die Musen den Menschen schenkten und warum diejenigen, die sich den Musen widmeten, alles zugunsten eines musischen Tuns vergaßen. Mit dem Auftreten dieser Göttinnen kommt es zur *Überwindung des Chaos*, wird *Ordnung* gestiftet, tritt ein *Kosmos* zutage. Das Werden, das Ständiganderssein, wird durch das Maß im Archaischen verankert: durch den *sakralen Tanz* die Bewegung im Raum; durch die *sakrale Harmonie* die Beziehung zwischen Höhe und Tiefe der Stimme; durch die *sakrale Dichtung*, durch den *Rhythmus* das Werden der Sprache. Alle diese grundsätzlichen Momente bilden die Einheit der *mousiké*.

In diesem Sinne erscheinen die Musen als Schöpferinnen der menschlichen Welt. Unter diesem Aspekt muß auch die Redekunst erörtert werden. Demnach kann Platon unmöglich die wahre Redekunst mit der Episteme identifizieren, die wegen ihres rationalen Charakters jedes musische Moment ausschließt. Im zweiten Teil des ›Phaidros‹ versucht Platon, das Wesen der 'wahren' Rhetorik zu klären. Wir fassen hier nur den Grundgedanken zusammen. Er beginnt mit dem Nachweis, daß die 'Dianoia' – also der rationale Prozeß, der im Nous als Einsicht der ursprünglichen 'Ideen' wurzelt – die Voraussetzung für eine wahre Rede bildet. Dianoia ist eben der rationale Prozeß, der nur auf Grund, bzw. 'durch' (diá) den Nous sich verwirklichen kann. Sokrates behauptet, daß der Redner im Hinblick auf das, worüber er redet, Dianoia besitzen müsse. Als Phaidros entgegnet, dies sei weder notwendig noch zweckmäßig, denn die Menge lasse sich nur durch 'Schein' leiten, veranschaulicht Sokrates seine These durch ein Beispiel. Wenn jemand einen anderen überreden sollte, ein Pferd zu kaufen, um damit in den Krieg zu ziehen, aber weder der Überredende noch derjenige, der über-

redet werden soll, den Unterschied zwischen einem Pferd und einem Esel kenne, so handle es sich dabei gewiß nicht um Redekunst. Dieses Argument auf die Staatslenkung übertragend, sagt Sokrates: »Wenn also der Redekünstler unwissend (agnoôn) über das Gute und das Böse einen ebenso beschaffenen Staat sich vornimmt und ihn zu überreden sucht, nicht etwa einen nichts bedeutenden Esel als ein Pferd anpreisend, sondern ein Übel als ein Gut, und nachdem er die Meinung des Volkes kennengelernt, ihn nun überredet, Übles zu tun statt des Guten: was für eine Frucht, glaubst du, werde die Redekunst dann ernten von dem, was sie gesät?« (Phaidros, 260 b).

Um im Hinblick auf die Staatslenkung gut reden zu können, müßte der Redner erst die Dianoia, die Einsicht, besitzen, die die Unterscheidung von Gut und Böse ermöglicht. Dia-noia ist, wie wir sagten, jene Fähigkeit, die uns durch den Nous – d. h. auf Grund der Einsicht in die Archai – zu einem begründeten Unterscheiden befähigt. 'Nous' ist nicht mit Episteme (Wissen) identisch, er bildet vielmehr deren Voraussetzung, sofern die Episteme nur nach einer vorangegangenen Einsicht (noein) in die ursprünglichen Gründe und im Rückgriff auf diese etwas beweisen bzw. erklären kann. Erst auf Grund jener unmittelbaren Erleuchtung durch den Nous kann die Ratio nachträglich wissenschaftliche Schlüsse ziehen.

Nicht die Episteme ist Quelle der wahren Rhetorik – denn wegen ihres rationalen Charakters könnte sie gar keine Wirkung auf die Leidenschaft ausüben –, sondern die ihr zugrunde liegende, nicht rationale noetische Einsicht.

Wer nicht vermittels noetischer Einsichten redet, der stützt sich dementsprechend auch nicht auf ursprüngliche, sondern nur auf scheinhafte Bilder, die als solche pathetisch wirken, aber nur im Sinne einer Verführung. Sokrates beharrt deswegen auf der These, daß dort, wo keine Dianoia waltet, die Leidenschaften nur durch einen Schein, nur durch Schatten von Bildern angeregt und gelenkt werden. Sokrates behauptet, daß Phaidros, wenn er »nicht gründlich philosophiert, auch niemals gründlich über irgend etwas reden wird« (261, a 4), und verweist damit auf die Notwendigkeit, daß der Philosoph sich bis zum 'noein' erhebe.

Platon sieht die wahre Redekunst als Psychagogie, die erst mit dem Innehaben der ursprünglichen *Bilder* (eídē) zu ihrer eigentlichen 'bewegenden' Funktion gelangt. Wenn sie so das menschliche Handeln in ursprünglicher Weise leitet, erfüllt sie eine Aufgabe, die der rationale Prozeß nie erfüllen kann. Deswegen leugnet Sokrates auch, daß sich die 'wahre Redekunst' nur auf das Gebiet des Juristischen oder des Politischen – also auf Einzelgebiete des menschlichen Handelns – beschränken könne oder dürfe. »Nicht also nur auf die Gerichtsstätten erstreckt sich die Kunst des Gegenredens und auf die Volksversammlung, sondern, wie es scheint, *für alles, was geredet wird*, gäbe es, wenn es eine gibt, *nur diese eine Kunst*, durch welche jemand imstande ist, *jedes Ding* jedem, dem es nur möglich ist, und *für alle*, bei denen es möglich ist, ähnlich darzustellen« (261 e). Selbst die Täuschungsmöglichkeiten setzen die dianoetische Einsicht voraus; nur auf Grund des Nous können Täuschung und Wahrheit unterschieden werden.

Sokrates behauptet, daß nur »wer das Unverborgene eingesehen hat, leicht im Reden die Zuhörer führen wird«¹⁶. Daß er unter Wahrheit (alêtheia) nicht jene Unverborgenheit versteht, die sich durch Episteme ergibt, sondern jene unmittelbare, die dem Nous eigen ist und die unmittelbares Einsehen erringt und pathetisch wirkt, erweist sich ganz eindeutig in seinen Schlußworten. Sokrates betont, daß er zu seiner Theorie, zu seiner 'Schau' der wahren Redekunst nur durch Philosophie und nicht durch Episteme gelangt ist. Die Götter, die Musen bilden den Ausgangspunkt seiner Einsicht. »Und dies, oh, Phaidros, schreibe ich den hier wohnenden Göttern zu. Vielleicht haben auch die Dienerinnen der Musen uns die Gabe eingehaucht, denn ich habe an keiner Kunst des Redens Anteil.«¹⁷ Diese abschließende Äußerung des Sokrates als eine 'literarische', 'rhetorische' Formulierung zu deuten, hieße das Wesen der platonischen Gedanken verdecken. Man würde vergessen, daß es für Platon zwei Unverborgenheiten gibt: die ursprüngliche, die noetisch durch unmittelbar einzusehende *zwingende Bilder* erfahren wird und 'musische' Einflüsse zuläßt; andererseits die abgeleitete Unverborgenheit, die dem rationalen Prozeß der Episteme entspringt, aber keine Seele bewegen kann.

Jetzt verstehen wir, was Sokrates im Sinne hatte, als er mit seiner Schilderung des Zikadenmythos auf die Musen hinwies. Wenn das Noetische den Ursprung jedes wahren pathetischen Redens darstellt, wenn das Noetische und seine alêtheia sich nicht mit der Rationalität der Episteme deckt, wenn endlich das Noetische zum Gebiet der prinzipiellen Weisungen gehört, so konnte und mußte die Abhandlung über die Redekunst unter dem Zeichen der Musen, der göttlichen Quelle aller menschlichen Ordnung stehen. Der erste Teil des »Phaidros« – der das Problem des Eros, der Leidenschaft, behandelt – enthüllt unter diesem Aspekt seine sachliche Verknüpfung mit dem zweiten Teil. Das Wort kann als wahre und gleichzeitig 'aufregende' Rede nur dann erkannt werden, wenn es in der dianoetischen, pathetischen Einsicht wurzelt.

Zusammenfassend: Wir sind gezwungen, drei Arten von Reden zu unterscheiden: 1) Die äußerliche rhetorische Rede, die nur auf Bilder zurückgreift, weil diese auf die Leidenschaften wirken; da aber diese Bilder nicht aus der Einsicht stammen, bleiben sie Gegenstand der Meinung. Hier handelt es sich um die falsche pathetische Rede. 2) Die Rede, die einem Wissen entspringt; sie ist wahr, denn sie hat einen rationalen, beweisenden und erklärenden Charakter, kann aber nicht rhetorisch wirken, da die rein rationalen Argumente die Leidenschaften nicht erreichen. 3) Die wahre rhetorische Rede, die nicht rational ist, die aus der Einsicht hervorgeht und auf Grund der Urbilder bewegend und weisend wirkt. Die Rede des Weisen, des 'Sophos', des Einsichtigen – nicht die des im Sinne der Episteme Wissenden – führt, leitet und zieht an. Der Dualismus von Pathos und Inhalt erweist sich nur im Rahmen der rein rationalen Rede als unüberwindbar.

Was wir hier an der wahren rhetorischen Rede hervorzuheben versuchten, wurde im Zeitalter des Hellenismus in der Schrift »Peri Hypsous« als Wesen der erhabenen Sprache bestimmt. »Das Ungewöhnliche überredet nicht, sondern *verzückt* die Hörer;

überall ist das, *was Staunen erregt und erschüttert*, stets mächtiger als das Überredende oder nur Gefällige, da wir unseren Überzeugungen meistens gebieten können, jenes andere aber *durch seine Macht und unwiderstehliche Wucht* außerhalb der Gewalt jedes Hörers steht . . . Das Erhabene, wenn es im rechten Augenblick hervorbricht, zerstreut alle Dinge nach Art eines Blitzstrahles und zeigt im Augenblick die gesamte Kraft des Redners.«¹⁸

- 1 Κόσμος πόλει μὲν εὐανδρία, σώματι δὲ κάλλος, ψυχῇ δὲ σοφία, πράγματι δὲ ἀρετή, λόγῳ δὲ ἀλήθεια' Gorgias, Lobrede auf Helena, in *Fragm. d. Vorsokratiker*, hrsg. von Diels/Kranz, Bd. II, 9. Aufl., Berlin 1959, Nr. 82, 11; S. 288, § 1.
- 2 Τοῦ δ' αὐτοῦ ἀνδρὸς λέξει τε τὸ δέον ὀρθῶς καὶ ἐλέγξει. Gorgias, a. a. O., § 2.
- 3 Vgl. dazu E. Barmeyer, *Die Musen*. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie. München 1968.
- 4 Λόγος δυνάστης μέγας ἐστίν, ὃς σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ θεϊότατα ἔργα ἀποτελεῖ· δύναται γὰρ καὶ φόβον παῦσαι καὶ λύπην ἀφελεῖν καὶ χαρὰν ἐνεργάσασθαι καὶ ἔλεον ἐπαυξῆσαι. Gorgias, a. a. O., § 8.
- 5 Platon, *Politeia*, vgl. etwa III. u. X. Buch.
- 6 Αἱ γὰρ ἐνθεοὶ διὰ λόγων ἐπαιδαί ἑπαγωγοὶ ἡδονῆς, ἀπαγωγοὶ λύπης γίνονται συγγινόμενῃ γὰρ τῇ δόξῃ τῆς ψυχῆς ἡ δύναμις τῆς ἐπαιδῆς ἔθελε καὶ ἐπεισε καὶ μετέστησεν αὐτὴν γοητεία. Gorgias, a. a. O., § 10.
- 7 Γοητείας δὲ καὶ μαγείας δισσαὶ τέχναι εὐρηγνται, αἱ εἰσι ψυχῆς ἀμαρτήματα καὶ δόξης ἀπατήματα. Gorgias, a. a. O., § 10.
- 8 Οὔτε μνησθῆναι τὸ παροχόμενον οὔτε σκέψασθαι τὸ παρὸν οὔτε μαντεύσασθαι τὸ μέλλον εὐπόρως ἔχει' Gorgias, a. a. O., § 11.
- 9 »Denn unsere sichtbare Umgebung hat nicht die Eigenschaften, die wir wünschen, sondern eben die, die jedes Ding hat. Durch das Gesicht empfängt aber die Seele auch in ihrer Gesinnung Eindrücke.« Gorgias, a. a. O. § 15 L.
- 10 Εἰκόνας τῶν ὁρωμένων πραγμάτων ἡ ὕψις ἐνέγραψεν ἐν τῷ φρονήματι. Gorgias, a. a. O., § 17.
- 11 Πολλὰ δὲ πολλοῖς πολλῶν ἔρωτα καὶ πόθον ἐνεργάζεται πραγματῶν καὶ σωμάτων. Gorgias, a. a. O., § 18.
- 12 Ἦλθε γὰρ, ὡς ἦλθε, τῆς ἀγρεύμασιν, οὐ γνώμης βουλευμασιν, καὶ ἔρωτος ἀνάγκαις, οὐ τέχνης παρασκευαῖς. Gorgias, a. a. O., § 19.
- 13 Descartes, *Discours de la methode*, I, 9, dt. Übers. v. L. Gäbe, Hamburg 1960.
- 14 Vgl. dazu E. Barmeyer, *Die Musen*, Ein Beitrag zur Inspirationstheorie, *Humanist. Bibliothek*, Bd. 2, München 1968.
- 15 Τῇ δὲ τῆς κινήσεως τάξει ὁυθμὸς ὄνομα εἶη, τῇ δὲ αὖ τῆς φωνῆς, τοῦ τε δέξους ἅμα καὶ βαρέος συγκεραννυμένων, ἁρμονία ὄνομα προσαγορεύοιτο. Platon, *Nomoi* 665 a. Vgl. zu diesem Problemkreis T. Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen*, rdc Bd. 61, Hamburg 1958.
- 16 Ὁ εἰδὼς τὸ ἀληθὲς προσπαίξων ἐν λόγοις παράγοι τοὺς ἀκούοντας. Platon, *Phaidros* 262 d 1.
- 17 Καὶ ἔγωγε, ὦ Φαίδρε, αἰτιῶμαι τοὺς ἐντοπίους θεοὺς· ἴσως δὲ καὶ οἱ τῶν Μουσῶν προφῆται οἱ ὑπὲρ κεφαλῆς ῥῶδοι ἐπαιπνευκότες ἀν' ἡμῖν εἰεν τοῦτο τὸ γέρας· οὐ γάρ που ἔγωγε τέχνης τινὸς τοῦ λέγειν μέτοχος. Platon, a. a. O., 262 d 2.
- 18 Pseudo-Longinos, *Peri Hypsous* I, 4.

II Die Metapher

I *Vorrang des Bildes auf dem Gebiet des Geistigen: Ursprünglichkeit und Macht der Metapher*

Ein Problem ist noch offen: Wir haben gezeigt, daß die Axiome, die dem rationalen Prozeß zugrunde liegen, einen ebenso zwingenden Charakter haben wie alle Archai: auch sie entwerfen einen Rahmen, in dem Spannung entsteht, eine Spannung, die uns unser Verhalten vorschreibt. Wenn das so ist, wie steht es dann mit unserer Behauptung vom Vorrang des Bildes? Wir können doch nicht behaupten, daß Axiome etwas mit Bildern zu tun haben. Weiter: solange wir in ihrer Spannung stehen und von ihr gezwungen werden, haben wir sie nicht als *Gegenstand*. Das aber ist Auftrag des ursprünglichen Wissens bzw. der Philosophie. Überraschenderweise zeigt sich aber, daß die Philosophie über die Prinzipien nur in Bildern sprechen kann.

Schon die logische Rede muß auf Metaphern, Übertragungen aus der empirischen Sinnessphäre, zurückgreifen, bei denen das 'Sehen', das 'Bildhafte' im Vordergrund steht: 'Erklären', 'Einsehen', 'Begründen', 'Schließen'. Um auf unsere Frage zu antworten, müssen wir auf die allgemeine Struktur der Metapher hinweisen. Bei der Annahme, daß der Metapher eine philosophische Bedeutung zukomme, wittern viele die Gefahr einer 'literarischen' Wendung des Philosophierens.

Der Terminus 'Metapher' stellt selbst schon eine Metapher dar; er stammt vom Verbum *metaphérein* (übertragen), das sich ursprünglich auf eine konkrete Tätigkeit bezog. Bei Herodot heißt es: »Auf dem Gebiet vor dem Tempel, soweit es das Auge erfaßte, grub man die Leichname aus und überführte (*metephóree*) sie in eine andere Gegend von Delos.«¹ Konkret gemeinte Übertragungen setzen ein *Gemeinsames* voraus, hier etwa – im Hinblick auf örtliche Gegebenheiten – einen gemeinsamen Bezug des 'Von wo aus' und des 'Wohin'. Wären diese Punkte absolut getrennt, so könnte keinerlei Übertragung stattfinden.

Die Frage, ob das Wesen der Metapher ausschließlich in einer 'Worttransposition' oder im Aufdecken eines Gemeinsamen besteht, wird in der Tradition unterschiedlich beantwortet. Aristoteles behauptet, daß die eigentliche Metapher in der Analogie wurzelt, die zwischen verschiedenen Gebieten besteht, und daß sie diese Analogie unmittelbar zur 'Sicht' bringt, weshalb nicht einfach von einer formalen Transposition von Ausdrücken die Rede sein kann. Das 'Sehen' des Analogischen ist wiederum nicht rational ableitbar, es entspringt einer noetischen – wie man später sagen wird – einer ingeniosen Tätigkeit.²

Manche Autoren beschränken das Wesen der Metapher auf die Übertragung von Worten, weisen aber gleichzeitig darauf hin, daß sie das Blickfeld erweitert und durch ein 'Bild' eine Gesamtheit lebendig vor Augen stellt. Wird die Metapher auf die Übertragung von Worten beschränkt, dann tritt allerdings immer die unmittelbare schöpferische Einsicht des Gemeinsamen bzw. des Analogischen, das zwischen verschiedenen Gebieten herrscht, und in der Metapher 'gezeigt' wird, in den Hintergrund. So nennt Cicero die Metapher 'übertragenes Wort' (*verbum translatum*).⁴ An einer anderen Stelle heißt es von ihr: »Sie ist der auf ein Wort zusammengezogene Vergleich.«⁵ Sie ist Verdichtung eines Gleichnisses auf ein Wort; eine hergestellte Beziehung wird also unmittelbar gezeigt.

Quintilian identifiziert Metapher mit '*tropus*'.⁶ Die Metapher ist kürzer als das Gleichnis (*metaphora brevior est similitudo*), weil jenes mit der Sache, die wir zum Ausdruck bringen wollen, verglichen wird, diese dagegen anstelle der Sache selbst gesagt wird (*quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur*).⁷

Demnach ist also die Metapher die Übertragung eines Wortes von seinem ihm 'eigenen' Gebiet auf ein anderes. Diese Übertragung kann aber nicht ohne die unmittelbare Einsicht der *Ähnlichkeit*, die sich auf zwei verschiedenen Gebieten zeigt, vollzogen werden. Aristoteles betont: »Das gute Übertragen ist nämlich die Schau des Gleichartigen.«⁸

Die Metapher gründet auf der 'Entdeckung' *ähnlicher Bedeutungen*, sie deutet auf ein Gemeinsames, das auf verschiedenen Ebenen steht. Das Sichtbarmachen des 'Gemeinsamen' zwischen den vereinzelt Gebieten bildet das Wesen der Metapher: sie bewirkt die 'Sicht' von etwas bis dahin Verborgenen, durch sie wird dem Leser oder dem Zuschauer das Gemeinsame 'gezeigt', das rational nicht ableitbar ist.

Wie ist aber die 'Eigentlichkeit' eines Wortes von seiner Übertragung zu unterscheiden? Das menschliche Dasein setzt an mit dem Zurückführen (anagōgē) der Sinneserscheinungen auf Typen. Die erste 'Eigentlichkeit' eines Wortes besteht also in seiner *empirischen* Bedeutung. Diese wiederum stellt bereits eine erste Form des *metapherein* dar; denn in dem Augenblick etwa, in dem einem Geräusch eine Bedeutung zugesprochen wird, verwandelt es sich in einen bedeutungstragenden Laut. So sprechen wir z. B. von einem 'abscheulichen Ton' und auf anderen Sinnesgebieten von der 'Schärfe' eines Geschmackes, von einer 'verlockenden' oder 'erschreckenden' Farbe oder von einer 'befehlenden' Bewegung. Da die Metapher selbst bei den einfachsten empirischen Feststellungen auftritt, müssen wir erkennen, daß sie prinzipiell am Aufbau unserer Welt beteiligt ist.

Schon bei der Analyse der Sinneserkenntnis tritt die Beziehung der Metapher zum Archaischen und damit zur Philosophie ganz in den Vordergrund. So finden wir bei Bonaventura – auf Grund aristotelischer Äußerungen – die Behauptung, daß die Sinneserfahrung nur durch eine Ähnlichkeit des Objektes mit dem Sinnesorgan entstehen könne: »*nulla fit apprehensio nisi per aliquam similitudinem et convenientiam organi et objecti.*«⁹

Manche übersetzen 'similitudo' hier nicht mit Ähnlichkeit, sondern mit 'Abbild'. Daraus würde folgen, daß das Wesen der Erkenntnis – einer traditionellen Auffassung entsprechend –¹⁰ ein 'Abbild' des Gegenstandes wäre. Diese Interpretation ist nicht nur sprachlich falsch, weil 'similitudo' Ähnlichkeit bedeutet und nicht Abbild, sondern auch rein sachlich, weil Bonaventura die Sinneserkenntnis ausdrücklich eine '*reductio*' nennt, eine *Zurückführung auf das Objekt vermittelt der Ähnlichkeit* ('*reductio ad objectum mediante similitudine*').¹¹

Wie wir schon sagten, geschieht die empirische Feststellung durch das 'Zurückführen' von Sinneserscheinungen auf die im Lebewesen bestehenden Typen; nur im Hinblick auf sie können Erscheinungen überhaupt als ähnlich oder unähnlich erkannt werden, indem sie so ihre Umgrenzung durch die 'Gestalten', 'Formen' des Lebens erhalten. Diese 'natürlichen Gestalten' (vgl. '*formas naturales*')¹² sind dem Leben eigen; sie ermöglichen, daß das Leben das ihm Zukommende oder nicht Zukommende unterscheiden und daher auch das anstreben kann, was es entbehrt.

Um zu 'Sinnes'-feststellungen zu gelangen, sind wir gezwungen, auf die *Übertragung* 'zurückzugreifen'. Das Leben kann sich nur in den eigenen 'Werken' bzw. 'Übertragungen' offenbaren. Die jeder Lebensgattung zukommende Sinneswelt wird in unserer modernen Terminologie als 'Umwelt' bezeichnet, die wir als eine Metapher, als eine Übertragung zu bestimmen gezwungen sind, denn die Sinnesdeutungen, die in ihrer Ganzheit als Ordnung sich ergeben, entstehen aus der 'Zurückführung' der Sinnesindrücke auf die 'Lebensideen', auf die Lebenstypen, die den verschiedenen Lebewesen eigentümlich sind. Der mittelalterliche Terminus '*reductio*' als Ausdruck für das Wesen der Sinneserkenntnis bedeutet, die Erscheinungen auf die '*formae naturales*' zu 'übertragen', um die ersten dann in ihrem Licht zu bestimmen, zu unterscheiden.

Die Metapher herrscht aber nicht nur bei der empirischen Feststellung – also bei der Entstehung unserer menschlichen Welt –, sondern auch auf den weiteren Stufen unserer Erkenntnis. Sobald wir erfahren, daß die empirischen Feststellungen und ihre sprachlichen Formen nicht Träger eindeutiger Bedeutung sind, werden sie als unzuverlässig erkannt. Empirische Feststellungen erweisen ihre Unzuverlässigkeit vor allem im Hinblick auf die Beherrschung der Natur, so daß der Mensch immer wieder gezwungen ist, neue Typen ausfindig zu machen. Den Eingriff in die Natur, der sie dem Menschen dienlich machen soll, nannte die Antike *mēchanē*, und das Wissen um das Hervorbringen *poiēsis*; dieses nicht mehr 'Natürliche', sondern 'Künstliche' bestimmte sie als *téchnē*. Die "Typen", die diesem 'Hervorbringen' dienen, unterscheiden sich von denen, die den empirischen Feststellungen zugrunde liegen, durch ihren 'technischen', 'künstlichen' Charakter. Wird etwa die Schwerkraft des Wassers benützt, um menschliche Werke entstehen zu lassen, so geschieht diese Entbindung und diese nach menschlicher Zielsetzung ablaufende Dienstbarmachung der 'natürlichen' Kraft auf Grund von Typen, die wir im Unterschied zu den 'natürlichen' Typen, d. h. denen der empirischen Feststellungen, als 'künstlich' bezeichnen. Durch sie wird die Mannigfaltigkeit 'erfaßt' und 'geordnet'.¹³

Die technische, poetische Welt beinhaltet aber nicht nur eine Übertragung neuer

Typen (künstlicher Gestalten) auf die Phänomene, denn diese Übertragung wiederum ruft einen Wandel in der Sprache hervor und verläuft parallel zu einer 'Übertragung' von Termini. So weist Quintilian darauf hin, daß z. B. sogar die technische Sprache der Landarbeiter sich unentwegt der Metapher bedient: »Notwendigerweise sprechen die Bauern von den 'Augen' der Reben (und wie könnten sie es auch anders ausdrücken?) und von den Weiden, die 'dürsten', und von den Früchten, die 'kränkeln'.«¹⁴ Die technische Sprache wird also durch ständige 'Transpositionen' aus der empirischen Welt beeinflusst.

Die Macht der Metapher erweist sich in einem noch viel höheren Maße, wenn man vom technischen zum künstlerischen Gebiet übergeht. Das Bewußtsein der eigenen Freiheit und die Verantwortung ihr gegenüber führt den Menschen – wie wir erörtert haben – zur 'poetischen', 'phantastischen' Tätigkeit; es geht um die Zelebrierung der eigenen freien Gestaltungsfähigkeit, die unabhängig ist von jeder Nützlichkeit einer Wahrheit. Goethe erkannte das Werk des Dichters in der Verwandlung der Natur. Er sagt: »Indem der Künstler irgendeinen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen, daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, in dem er ihm das Bedeutende, das Charakteristische, das Interessante abgewinnt.«¹⁵

So verstand Giambattista Vico die poetische Metapher als den Durchbruch des Geistes gegenüber der Natur; die Fähigkeit, die Natur voller phantastischer, erschreckender und weisender Gestalten zu sehen – auch wenn sie 'unwahr' sind – bezeugt, wie der Mensch sich von der unmittelbaren Macht der Sinnesschemata zu befreien vermag. Indem der Mensch darauf ausgeht, die Natur frei zu deuten und er wiederum empirische Ausdrücke transponiert, entstehen Wortbildungen wie 'Meerbusen', Ausdrücke wie 'Haupt der Berge' und Bezeichnungen wie 'Reinheit' einer Handlung.¹⁶ Die mythische Personifizierung der Naturmächte und überhaupt die Übertragungskraft des Geistes zeugt für das Walten der Archai, die den Menschen zwingen, das Gebiet des Empirischen wie das des Nützlichen zu übersteigen.

Im Hinblick auf den metaphorischen Charakter der Kunst sei noch folgendes erwähnt. Ein Kunstwerk entsteht – der mittelalterlichen Auffassung entsprechend – durch die Übertragung eines Bildes, das der Künstler in sich trägt, auf das Material, wobei sich das Gelingen oder das Versagen aus der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit mit einem jeweiligen inneren Bild ergibt.¹⁷

Das eine Element eines solchen Werkes ist das *innere* Bild, das als Maßstab gilt, das andere Element besteht in der '*Reduzierung*' des Stoffes auf das im 'Inneren' des Schöpfers entworfene Bild. Ohne diese Übertragung, ohne diese Metapher käme das Kunstwerk nicht zustande. Wenn wir hier von einem Bild, das der Künstler in sich hat und das er auf einen Stoff überträgt, sprechen, so dürfen keine Mißverständnisse entstehen. Weder für die mittelalterliche Auffassung der Kunst noch für unsere hier erörterte These stehen die Dinge so, als hegte der Künstler in sich eine 'fertige' Auffassung, die er dann im Werk verwirklicht.

Vielmehr: in der Gestaltung des Materials, im ständigen Ausscheiden der Möglichkeiten gelangt er zur Klärung seiner selbst bzw. jener Auffassung, die er im Werk zu vollenden sich bemüht. Ursprung eines geistigen Werkes ist nie ein 'Gegenstand', der in uns schon vorliegt, sondern das ursprünglich im Drang zum Werk Sich-Bekundende, der Prozeß, in dem und durch den wir zu unserer Klärung gelangen.

Selbst dieser Ausdruck 'Übertragen' eines 'inneren' Bildes auf etwas 'Außerliches' (Farbe, Ton, Stein), dessen wir uns bedienen, erweist sich als eine Übertragung, als eine Metapher, und zwar nicht als 'literarisches' Moment – d. h. um etwas 'Phantastisches' auszudrücken, das 'begrifflich' besser und genauer zu formulieren wäre – sondern als die einzige Weise, um den archaischen Prozeß der Kunst philosophisch zu 'klären'. Nicht nur die Werke der Kunst sind in ihrem Wesen Metaphern, Transpositionen der im Menschen wirkenden Gestalten, die seine Welt bestimmen, sondern auch das Wesen dieses Prozesses selbst kann nur metaphorisch ausgedrückt werden.

Wir gelangen damit auf die philosophische Ebene. Auch hier können die Typen – im Hinblick auf die der anagogische (d. h. das Zurückführen der Mannigfaltigkeit auf eine Einheit), jener im philosophischen Wissen gipfelnde Prozeß vollzogen wird – in ihrem Wesen und in ihrer Funktion nur metaphorisch ausgedrückt werden. Durch sie wird das Dasein endgültig 'begreifbar' gestaltet; wir sind gezwungen, das Nicht-Wissen, die 'Dunkelheit' zu überwinden, um zum 'Licht' des Wissens zu gelangen, das durch das 'Einleuchten' der Prinzipien, der letzten 'Gründe' zustande kommt.

Die metaphorische Übertragung einer Aussage von der empirischen auf die philosophische Ebene läßt sich am klarsten am Beispiel des Terminus 'Theoria' zeigen, mit dem das Wesen des Philosophierens zum Ausdruck gelangt. Die philosophische Sprache übernimmt diesen Terminus aus dem Gebiet der Empirie, um ihn auf das Ursprüngliche anzuwenden. Als Metapher für die 'Einsicht', die in der 'Schau' der 'Archai' wurzelt, tritt das Wort 'Theoria' in der sakralen und philosophischen Sprache auf. Theognis (805) und Epicharm (bei Athenaios 8, 362 b) bezeichnen mit theōrós denjenigen, der das Orakel befragt (theōrós ist die ursprüngliche Benennung der offiziellen Delegierten bei kultischen Festen); dadurch erhalten die Worte theōría und theōreîn eine Beziehung zum Göttlichen. Auch bei den Lateinern wies das dem Verbum theōreîn vergleichbare '*contemplare*' ursprünglich einen religiösen Bezug auf; auch dieses Wort wurde aus dem empirischen Gebiet übernommen; seine ursprüngliche Bedeutung stand in Verbindung zu '*templum*'; '*contemplare*' war die bewunderungsvolle Schau jenes großen '*templum*', das die Welt darstellt.¹⁸

Diese Bedeutung des Terminus setzt sich bei den Humanisten fort. Cristoforo Landino sagt in den »Disputationes Camaldolenses«: »Was den Ursprung dieses Wortes betrifft, so ist dir nicht unbekannt, daß die alten Lateiner '*templum*' den Bereich des Himmels nannten, den die Auguren zum Zwecke der Weissagung mit ihrem Stab begrenzten (*'templum' priscos latinos id spatium in caelo dixisse, quod augures ad auguria captanda lituo designabant*) und von dem sie, solange nicht ein Vogel hineingeflogen war, niemals das Augenmerk abwandten. Und von einem derartigen ununterbrochenen

Blick auf das *'templum'* sagen wir, daß auf diejenigen das Wort *'contemplari'* zutrifft, die sich beharrlich an die Erforschung einer Sache heften.¹⁹

Zusammenfassend: Die Metapher wird dort notwendig, wo man von einem zu einem anderen Gebiet übergeht und wo eine neue Bestimmung erforderlich wird; die Prinzipien, die Archai können nicht durch etwas anderes geklärt, sondern nur 'plötzlich' eingesehen und gefunden werden; dieses 'Finden' stellt ein Werk der 'Inventio', des 'Ingenium' dar; die Induktion ist Ursprung all unserer Erkenntnis im Zurückführen der Mannigfaltigkeit auf ursprüngliche Bilder. Induktion und Metapher aber wurzeln in der Schau von Urtypen, die nur bildhaft 'einzusehen' und auszudrücken sind. Die Metapher erweist sich unter diesem Aspekt als der höchste Ausdruck der philosophischen Aussage.

Das metaphorische, bildhafte Wesen jeder ursprünglichen Einsicht verknüpft Einsicht und Pathos, Inhalt und Form der Rede. So erhalten die folgenden Worte im Hinblick auf ein wirkungsvolles Unterrichten neue Aktualität: »Wenn wir aber die Rede nach ihrem Ziele ins Auge fassen, so dient sie *zum Ausdruck, zur Belehrung und zum Bewegen*. Sie drückt aber etwas immer nur aus vermittels eines *Bildes*, sie belehrt nur vermittels einer *Kraft*. Nun steht fest, daß dies allein geschieht durch ein *inneres Bild*, ein *inneres Licht* und eine *innere Kraft*, die der Seele *innerlich* verbunden sind.«²⁰

Die Welt der Sinne kann sich nur im Zurückführen der Phänomene auf die dem Leben eigenen natürlichen Formen (*figurae naturales*) offenbaren; die Werke der Technik und Kunst kommen nur dadurch zustande, daß die im Menschen wirkenden Gestalten auf die Natur übertragen werden, um die Natur entweder dem Menschen dienstbar zu machen oder um die menschliche Freiheit ihr gegenüber zu zelebrieren und den Genuß dieser Freiheit zu ermöglichen. Wenn wir endlich auch durch das Philosophieren in den theoretischen Werken das ursprüngliche 'innere' Sehen transponieren, so müssen wir erkennen, daß wir das Ursprüngliche – auf jeder Stufe des Lebens (vom Vegetativen über das Sensitive bis zum Geistigen) – nur im 'Spiegel' seiner Werke sehen. Die 'Umwelt' eines jeden Lebewesens stellt den 'Spiegel' seiner eigenen Urbilder dar. Die Realität tritt damit in ihrem tiefsten Wesen immer nur als Spiegelbild, als Metapher zutage. Dies ist der Grund, warum das Mittelalter die Natur, die Umwelt der Tiere und der Menschen metaphorisch als ein Buch, als eine Transposition des Absoluten sah.²¹ Philosophie selbst wird erst möglich auf Grund von Metaphern bzw. auf Grund der ingeniosen Tätigkeit, die die Basis für jeden rationalen, ableitenden Prozeß liefert.

2 Die antike Lehre des Ingenium

Aus welcher Fähigkeit entspringt die Metapher, durch die das 'Ähnliche' augenblicklich entdeckt wird? Diese Einsicht entspringt nicht der Tätigkeit der Ratio, des Logos: wohl deckt auch dieser ein 'Gleiches' auf, aber durch den vermittelnden Vorgang, d. h. durch den Schluß aus vorangehenden dem Logos verfügbaren Prämissen.

Die Antike nannte diese aus dem Ursprünglichen schöpfende Tätigkeit: 'Noein', Einsichten; die Lateiner 'Ingenium'. Um den Vorrang der 'Einsicht' und des 'Bildhaften' endgültig in den Griff zu bekommen, wollen wir auf die ursprüngliche Bedeutung von 'Ingenium' eingehen. Damit wir zum Schwerpunkt unserer Fragestellung gelangen, müssen wir zuvor die ursprüngliche – meistens übersehene – Bedeutungsbreite des Begriffes Ingenium in der Antike erörtern. Dieser Terminus hat in der Antike eine doppelte Bedeutung: einerseits bezeichnet er die Macht und Kraft der Natur im ganzen, andererseits die geistige Tätigkeit schlechthin. Bereits die Etymologie des Wortes Ingenium (vgl. 'gignere') weist auf seine enge Beziehung zum Begriff der Natur (vgl. 'nasci'), der sich sowohl auf die objektive, *nicht* nach menschlichen Gesetzen oder durch menschliche Handlungen entstehende Welt bezieht, als auch – in einem besonderen Sinn – auf das 'Wesen' der einzelnen natürlichen Objekte.

Vergil z. B. behauptet, daß die Vögel über mehr Ingenium als wir Menschen verfügen.²² Das dem Tier spezifische Ingenium ist dem Zwang der Sinne unterworfen und äußert sich als seinen Organen gemäße Antwort auf die Umwelt. An einer anderen Stelle der »Georgica« wird 'Ingenium' in der Bedeutung von '*naturalis proprietas*' des Bodens erwähnt. Vergil stellt drei Fragen, was die '*robora*' bedeuten, die als Möglichkeit in den Dingen stecken, weiterhin, was die Farbe besagt, und endlich, worin das Ziel besteht, das dem Boden *durch sein Ingenium* verliehen wurde.²³ In den »Georgica« meint 'Ingenium' auch Talent, Fähigkeit, Leistung des Menschen: so wird z. B. erwähnt, daß der Talentvollste (der mit dem größten 'Ingenium') im Dorf einen Bock als Preis bekommt.²⁴

Die hier erscheinende dreifache Anwendung des Terminus 'Ingenium' (auf den Bereich der Natur, auf die Lebewesen im allgemeinen und schließlich auf die menschlichen Tätigkeiten) finden wir auch bei Ovid. Er spricht mehrfach von dem '*ingenium loci*'²⁵, und meint damit jene natürlichen Merkmale eines Ortes, die in seiner besonderen Bodenbeschaffenheit oder Vegetation bestehen. Im Zusammenhang mit der Natur gebraucht er das Wort '*ingenium*', sofern jene etwas von sich aus schafft, das so aussehen kann, als wäre es durch menschliche Kunst erschaffen worden: »Am Ende des Tales lag im Walde verborgen eine Grotte: nicht durch '*ars*' (also durch menschliche Fertigkeit) hergestellt, sondern die Natur hatte durch Ingenium die Kunst nachgeahmt.«²⁶

Von den Tieren – die ebenfalls der Natur zugehören – sagt Ovid, ihr Ingenium gestalte, jeweils in verschiedener (spezifischer) Ausprägung, ihr Verhalten.²⁷ Das Ingenium als Urkraft der sowohl unbelebten als auch belebten Natur betrifft auch die höchsten Fähigkeiten des Menschen. So verbindet es die unteren mit den oberen Stufen der Realität. Diese Kontinuität des Ingeniums verknüpft den Menschen mit dem sensitiven und vegetativen Leben, an dem er auf Grund jener seelischen Veranlagungen festhält, die sich in seinen Emotionen widerspiegeln.²⁸ Ingenium verweist auch auf jene besondere Fähigkeit des Menschen, mit deren Hilfe er den eigenen Leidenschaften Halt zu gebieten vermag (»[*tu*] *ingenio mores aequiperante places*«).²⁹ In den »Amores« wird die '*castitas*' eines Mädchens ihr 'Ingenium' genannt (»*ingenio est quaeque tuenda suo*«).³⁰

Neben all diesen Bedeutungen erscheint bei Ovid das 'Ingenium' als Synonym für Geist. Ingenium drängt zur objektiven, freien Entfaltung des menschlichen Wesens; in der Philosophie führt es zur Schau; in der Dichtung zur Umformung des Subjektiv-Erlebten; selbst auf der politischen Ebene ist es ausschlaggebend. Ovid sagt von Pythagoras, er habe naturwissenschaftliche Erkenntnisse (*»primordia mundi et rerum causae«*) aus einer unmittelbaren Schau gewonnen, die bezeichnenderweise mit einem Orakel verglichen wird. Zu dieser Schau führt das 'Ingenium', das das 'Verborgene' (*»quaeque diu latuere«*) aufdeckt. *»Magna nec ingeniis investigata priorum, quaeque diu latuere, canam.«*⁸¹ Die ingeniose Schau besitzt sakralen Charakter (*»Delphos meos«*)⁸², (*»oracula mentis«*)⁸³, wodurch sie der göttlichen Inspiration gleichkommt.

So betont Ovid auch die Identität von dichterischer Begabung und Ingenium. Der Dichter ist der göttliche Zeuge des Objektiven, der das menschliche Dasein in seiner festen, schicksalhaften Gebundenheit offenbart. Besonders in den *»Tristia«* und in den *»Epistulae ex Ponto«* erscheint das Ingenium als Bestimmungsmoment der dichterischen Inspiration. Dabei bezieht sich Ovid wiederholt auf die Musen; er vergleicht das Ingenium mit einer Ader, die sich an der Quelle der Musen nährt.⁸⁴

Auf dem Gebiet der Praxis führt Ingenium zur *»inventio«* des Einzelfalles. Dieser Vorgang ist bildlich in den Metamorphosen⁸⁵ dargestellt, und zwar am Beispiel der Philomela, die sich, obwohl sie der Zunge beraubt ist, trotzdem ihrer Schwester Prokne mitteilen kann, durch den ingeniosen Einfall, ihr Schicksal in ein Stoffgewebe zu stikken (*»Grande doloris/ingenium est, miserisque venit sollertia rebus«*).⁸⁶ Vereinigt sich Ingenium mit *»sollertia«* (*»sollertia«* hängt etymologisch mit *»ars«* zusammen), so bringt sie *»ars«*, Techné hervor. Daedalus kann eigentlich wegen seines Ingeniums als Prototyp des *»Technites«*, des Erfinders gelten. In den *»Metamorphosen«* heißt es: *»Daedalus ingenio fabrae celeberrimus artis/ponit opus.«*⁸⁷ Außerdem erzeugt Ingenium jene politische Begabung, die in der Erkenntnis des Einzelfalles besteht; es wirkt sich aus als spezielle Fähigkeit des Politikers, der sein Handeln auf die Zukunft einer Gemeinschaft ausrichtet (*»cura futuri = providere, prudentia«*). Sein Ingenium führt ihn dazu, den *»kairós«*, den günstigen Augenblick, zu erkennen.

Ein anderer lateinischer Autor – Statius – sieht sogar im *äußeren* Bild der Natur, z. B. in einer Landschaft, die Auswirkung des Ingeniums (*»Ingenium quam mite solo! quae forma beatis / ante manus artemque locis!«*).⁸⁸ Selbst beim Anblick der besonderen Gestalt eines Baumes ist von Ingenium die Rede, das ein besonderes Bild hervorbringt (*»rursusque enode cacumen/ingeniosa levat«*).⁸⁹ Andererseits erblickt Statius im Ingenium auch ein gefährliches Moment, sofern es zur Aufhebung der natürlichen Ordnung führen kann. In einem Abschiedsgedicht für einen Bekannten, der eine Seereise antreten will, heißt es, nur einem Menschen, der *»audax ingenii«* sei, könne es gelingen, andere zur Seefahrt zu veranlassen, da alle Menschen von Natur aus *»Erdbewohner«* seien. Die *»ingeniosen«* Künste – wie die Kunst der Seefahrt – zwingen die Mächte der Natur in den Dienst des Menschen, woraus sich wiederum die Gefahren der *»Technai«* erklären.⁴⁰

Bei Cicero bereichert sich der Terminus *Ingenium* um einen weiteren Aspekt. Er bezeichnet dort nicht nur die Macht und Fruchtbarkeit der Natur oder die menschlichen Fähigkeiten, sondern außerdem die Kraft, die den Menschen wieder mit dem Göttlichen verbindet. Jenes Göttliche herrscht für Cicero überall: in den Gesetzen der Natur und in der schöpferischen Begabung des Menschen. »Worauf warten wir noch? Daß vielleicht die unsterblichen Götter eines Tages mit uns über das Forum und durch die Straßen wandeln? Oder daß sie uns zu Hause besuchen werden? Bestimmt werden wir ihnen nicht persönlich begegnen, ihre Herrschaft breitet sich aber überall aus: teils in den Tiefen der Erde, teils in der menschlichen Natur.«⁴¹ Auch die Leidenschaften, die durch die Kunst oder die Musik hervorgerufen werden, sind eine Bezeugung göttlicher Macht.

Der Mensch ist Teilhaber des Göttlichen; in seiner Seele liegen die Ursprünge der höchsten, geistigen Fähigkeiten, die den Charakter des '*ingeneratum*' besitzen. Nur deshalb ist es möglich, die Ordnung und die Gesetze des Universums zu erkennen, da sie Ausdrücke der Gottheit sind.⁴²

Das *Ingenium* befähigt den Menschen dazu, die Wirklichkeit zu interpretieren, die unvermuteten Bezüge zu enthüllen als '*Haruspex*', der – angeregt durch stoffliche Zeichen – Analogien feststellt zwischen göttlichem Willen und menschlichem Schicksal. Das *Ingenium* bezeugt sich als archaische, erleuchtende Macht, indem es sich von den gewohnten Formen des Denkens und Fühlens distanziert: »*Magni autem est ingenii sevocare mentem a sensibus et cogitationem ab consuetudine abducere.*«⁴³

Wenn das *Ingenium* Ausdruck des menschlichen Intellekts ist und die Quelle der Erfindung, wenn durch das *Ingenium* das Göttliche seine Macht beweist und sich in uns manifestiert, dann sind die Worte verständlich, die Cicero dem Scipio in den Mund legt: »Darum wisse, daß du ein Gott bist, sofern ein Gott ist, wer lebt, fühlt, sich erinnert, voraussieht.«⁴⁴ Die Rückkehr zur göttlichen Quelle kann durch beabsichtigte, aber immer vom *Ingenium* geleitete Studien geschehen, so daß der Mensch zum Erkenntnis seines Ursprungs gelangt. Die '*ingeniöse*' Rückkehr ist ein *Be-herz-igen* (*recordare*), Rückkehr zum Mittelpunkt unseres Lebens (*cor*), zum ursprünglichen, göttlichen Licht.

Aus der Ekstase des *Ingeniums* erhebt sich das Gespräch: »Sofort hat dich gleichsam das Feuer deines *Ingenium* der Erde entrissen und in die Höhe dem Anblick aller entzogen.«⁴⁵ So wird in der '*ingeniösen*' Aktivität die '*cognatio*' mit dem Gott deutlich, durch die allein der Mensch imstande ist, Hunger und Durst zu ertragen.

Alle höheren Gesetze werden durch *Ingenium* geschaffen, allerdings nur, wenn der einzelne eine Tradition vorfindet, auf der er weiter aufbauen kann, denn einem einzelnen *Ingenium* kann es nicht gelingen, die Ordnung einer Gemeinschaft zu gestalten.⁴⁶

Da der Mensch in seinem alltäglichen Dasein außerhalb des ursprünglichen Bereiches lebt, braucht er den Ansporn des Wunders, die Erfahrung jenes Funkens, der ihn zum Ursprung zurückbringt und die Verwirklichung der '*ingeniösen*' Begabung eröffnet: »*Fasque virtutes qui habent, ingeniosi vocantur.*«⁴⁷

Der göttliche Ursprung des *Ingenium* wird auch im Mittelalter hervorgehoben. Wir führen hier nur Augustinus an. Er bezeichnet das *Ingenium* als ein Geschenk Gottes⁴⁸,

als eine verpflichtende Gabe, die aber nie als 'mein', als Besitz eines einzelnen betrachtet werden kann.⁴⁹ Diese Herkunft ist verpflichtend. Wie Augustinus klagt, gelangen zwar viele durch das Ingenium zu Einsichten, aber »sie forschen, nicht durch eine bindende Macht bestimmt, woher sie das Ingenium haben mögen, mit dem sie jene Dinge erforschen«.⁵⁰

Sinn und Wesen des Ingenium sind nicht schlechthin offenbar; sie müssen mit Ergebntheit, '*pietas*' gesucht werden. Der Sinn für '*religio*' wird zur bindenden und leitenden Instanz bei einer solchen Untersuchung. In ›Contra Faustum‹⁵¹ wird vom '*acutum ingenium*', vom scharfen Ingenium gesagt, daß es wertlos bleibt, wenn seine Schärfe nur als Dienerin menschlicher Zwecke benützt wird; es muß mit seiner Wurzel, mit Gott verbunden bleiben. Augustinus sieht im Menschen zwei Elemente sich gegenüberstehen: Natura und Ingenium. Der Höhepunkt ihrer ehemaligen und wieder erwünschten Einheit wird im Anfang der Menschheitsgeschichte gesehen; die Träger dieser Einheit waren die ersten Menschen – Adam und Eva. Es besteht nun ein wesenhafter Unterschied zwischen dem Ingenium der ersten Menschen vor dem Sündenfall und den '*ingenia*' der späteren Nachkommen, die nicht mehr Menschen 'sind', sondern 'werden' und damit in die Geschichte eintreten. Den Verfall des ursprünglich vollkommenen Ingenium nennt Augustinus '*vitium ingenii*'.

3 Huartes Lehre des Ingenium

Im Hinblick darauf, daß heute besonders der Rationalismus bei der Betonung der Macht des Bildes irrationale Faktoren zu erkennen glaubt und das Bild aus dem Gebiet der Philosophie zu verbannen trachtet, müssen wir Wesen und Funktion des Ingenium und seine Tradition aus ihrer rein 'literarischen' Festlegung lösen und sie zu ihrer philosophischen Bedeutung zurückführen. Wenn das Ingeniöse als Wurzel der geistigen Fähigkeit des Menschen – wie wir durch die Hinweise auf die Antike gezeigt haben – eine prinzipielle Rolle spielt, so müssen im Licht dieser Problematik die theoretischen Erörterungen über das Ingenium und die ingeniöse Rede grundsätzlich neu erhellt werden. Wir stellen uns dabei besonders die Frage, ob die neuzeitlichen Theoretiker des Ingenium und des 'ingeniösen' Redens die philosophische Bedeutung der Metapher, der Analogie, der bildhaften Sprache erkannt haben.

Wenn wir in diesem Zusammenhang mit Huartes Schrift ›Examen de ingenios‹ (1575) beginnen, so hat das einen ganz bestimmten Grund. Unsere Erörterungen haben den Zweck, zu zeigen, daß die Theorien über das Ingenium und die ingeniöse Sprache eine Struktur aufweisen, die weit über das Gebiet des rein 'Literarischen' hinausreicht, wodurch der Vorrang des 'Bildhaften' bestätigt wird. Huartes Theorien des Ingenium sind als metaphysische Erläuterungen zu betrachten, und er selbst kann keineswegs als Theoretiker eines rein literarischen 'manieristischen' Stils angesehen werden. Seine Schrift ›Examen de ingenios‹ ist ursprünglich auch durch die darin enthaltene Typologie

der Charaktere bekanntgeworden, weshalb sie zu seiner Zeit eine sehr große Zahl von Auflagen erlebte.⁵² Die Schrift ist für uns aber unter einem anderen Gesichtspunkt wichtig. Huarte hebt hervor, daß der Terminus '*ingenio*' von den drei Worten '*gigno*', '*in*', '*genero*' abzuleiten ist,⁵³ wodurch er schon rein etymologisch mit einer schöpferischen Tätigkeit in Zusammenhang gebracht wird, die sich innerlich ('*in*') und für jede Art Gattung ('*genus*') anders realisiert. Der von uns erörterten Tradition entsprechend sieht Huarte im Ingenium jene schöpferische Kraft, die in der gesamten Natur waltet, beginnend bei den niedrigsten Lebewesen in Flora und Fauna bis hinauf zum Menschen, zu den Engeln und zu Gott.⁵⁴

Aber nicht in dieser Hinsicht erscheint uns die hier vertretene Auffassung des Ingenium erwähnenswert. In den weiteren Bestimmungen gilt das Ingenium als der 'Ort' der '*conceptos*', der '*notiones*', der '*verba mentis*'.⁵⁵ Für Huarte sind '*conceptos*' schöpferische bildliche Entwürfe, die unserem Drang zum Wissen entsprechen. Dadurch ist Ingenium von Anfang an mit der menschlichen Fähigkeit des Sich-wunderns – und damit des Fragens – verknüpft. Diese Entwürfe schaffen die Ordnung des Daseins.

In das Zentrum seiner Theorie gehört die Tatsache, daß Huarte die Werke des Ingenium mit '*figuras*', Bildern, und '*retratos*', Abbildern, identifiziert. Er leitet die Bedeutung des Begriffs Ingenium von '*ingenerare*' ab: »dieses Zeitwort '*ingenero*' bedeutet: in sich selbst eine vollständige und wahre Gestalt bilden (*engendrar dentro de sí una figura entera y verdadera*).«⁵⁶ Die Tätigkeit des Ingenium bewegt sich im Bereich der ursprünglichen Gestalten, durch die der Mensch zu seiner Bildung gelangt. Huarte sagt ausdrücklich: diese Bilder sind der Ursprung der Künste und der Wissenschaften⁵⁷; wie der Künstler im Prozeß des Schaffens sich selbst klärt und damit die in ihm drängende Gestalt⁵⁸, so ist es auch bei den Wissenschaften: die Medizin von Hippokrates und von Galen ist das Abbild der geistigen Urgestalten, die sie von der Medizin haben. Die 'Figuren', von denen eine Wissenschaft ausgeht, sind jene Axiome, die in ihrer Ursprünglichkeit nicht rational bewiesen werden können und selbst die Grundlage des rationalen Beweises bieten.⁵⁹

Das Ingenium als Moment der unmittelbaren Einsicht entwirft die Wege, die zu jenen Gestalten führen, Wege, die stets einsam zu beschreiben sind, denn jeder muß sie immer wieder für sich neu suchen und finden können. Keinerlei Unterricht und auch nicht das Gedächtnis können bei dieser Suche helfen, da sie nur äußere Mittel sind. Huarte ist der Meinung, das Gedächtnis sei zwar unentbehrlich, sofern es das zu ordnende Material aufbewahrt und der ingeniösen Tätigkeit zur Verfügung stellt, zugleich könne es aber ein gefährliches Hindernis für ein ursprüngliches Lehren und Lernen werden, sofern es dazu verleite, Einsichten zu übernehmen.⁶⁰

An einer berühmt gewordenen Stelle spricht Huarte von den '*ingenios caprichosos*', die er dem erfinderischen Menschen zuspricht. Er leitet den Ausdruck '*capricho*' – der dann im Manierismus eine so große Rolle spielt – von '*cabra*', Ziege ab, im Hinblick darauf, daß der ingeniöse Mensch, den Ziegen gleich, von den bekannten Wegen abweicht und sich auf einsame, steile Pfade begibt. Der Terminus '*capricho*' wird also von

ihm in keiner Weise als Bezeichnung für eine literarische Gattung gebraucht, sondern als Hinweis auf ein wesentliches Bestimmungsmoment jedes ingeniösen Verfahrens. »Die erfinderischen Ingenien werden in toscanischer Sprache *'caprichosos'* (eigenwillig) genannt, wegen der Ähnlichkeit, die sie in ihrem Schreiten und Verhalten mit den Ziegen haben (*A los ingenios inventivos llaman en lengua toscana 'caprichosos' por la semejanza que tienen con la cabra en el andar parecer*); die Ziege begibt sich dorthin . . . wo es keine Hilfe gibt, und sie liebt es nicht, in Gemeinschaft zu gehen . . . sie geht immer unruhig, sucht neue Dinge zu wissen und zu erreichen . . . Es gibt jedoch andere Menschen, die nie aus einer erreichten Betrachtung heraustreten und glauben, daß es in der Welt nichts weiter zu entdecken gibt. Diese haben die Eigenschaft der Schafe . . ., die niemals sich auf einsame Wege begeben, sondern nur auf sehr flache Straßen, und wenn jemand vor ihnen geht.«⁶¹ Diese Sätze haben, wie schon erwähnt, zu der Deutung verführt, es gehe hier um die Theorie der unter dem Namen *'caprichoso'*-Stil bekannten manieristischen Art des Sprechens und des Schreibens. Nun haben die zitierten Thesen aber eindeutig gezeigt, daß Huarte das Ingenium und das ingeniose Reden und Schreiben keineswegs nur in Richtung einer Theorie der literarischen Sprache erörtert; es geht um prinzipielle Ausführungen über die schöpferische Tätigkeit des Menschen.

4 G. Pellegrinis Lehre der *'acutezze'*

Es läßt sich eine Überlieferung nachweisen, die ihr Interesse hauptsächlich auf eine a-logische, in der ingeniösen, bildhaften Struktur der Rede verwurzelte Sprache richtet und deren prinzipielle, metaphysische Bedeutung hervorhebt. Wir wenden unsere Aufmerksamkeit zwei Autoren der italienischen rhetorischen Tradition des 17. Jahrhunderts zu, deren Thesen meistens ebenfalls nur unter literarischen Aspekten gedeutet wurden. Wir meinen die sogenannten Theoretiker des Manierismus: Giovanni Pellegrini mit seiner Schrift *»Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze, concetti volgarmente si appellano«* (1639) und Emmanuele Tesauro mit seiner Schrift *»Il Cannocchiale aristotelico o sia Idea dell'arguta ed ingenua elocutione, che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria e simbolica«* (1655).

Traditionell erklärt man den Ursprung der Theorie der *'acutezze'* und der entsprechenden 'scharfsinnigen', ingeniösen Sprache aus dem Wunsch, die Langeweile und die pathetisch wirkungslose alltägliche Sprache zu überwinden. Man glaubt, hierfür eine Tradition nachweisen zu können, die bis zur Antike zurückreicht.⁶² Bei dieser rein literarischen, rhetorischen Deutung der ingeniösen Sprache werden als Quelle meistens zwei Stellen von Aristoteles angeführt, und zwar aus der *»Poetik«* (1458 a 18) und aus der *»Rhetorik«* (1404 b 5), wo das Ungewöhnliche als Schmuck der Rede bezeichnet und bejaht wird. Aristoteles sagt: »Das klarste Sprechen (*saphestátē*) verwendet die normalen Worte, aber dann ist ein solches Sprechen flach (*tapeinē*); erhaben und sich vom Durchschnittlichen entfernend ist dagegen jenes Sprechen, das fremde Worte (*xenikóis*)

verwendet. Unter 'fremd' (xenikón) verstehe ich ein selten gebrauchtes Wort, eine Metapher, ein Wort, dessen Laute gedehnt werden, und alle Ausdrücke, die vom Normalen abweichen (pánta parà tò kýrion).« Wesentlich ist hier der Schluß des Zitats; er betrifft die Redewendungen, die von den üblichen abweichen. Damit Sprache wirksam sei, muß sie ein eigengesetzliches Leben führen, denn Worte nützen sich ab. Um erhaben, auffallend oder pathetisch sein zu können, muß die Sprache stets entweder vergessene Ausdrücke und Fremdwörter aufnehmen oder sich wirklich erneuern. Die Lebendigkeit einer Sprache bezeugt sich in diesem 'erfinderischen' Zug. Ein ähnliches Phänomen zeigt sich in dem heute so oft erwähnten Prozeß der Verfremdung eines Ausdruckes, insofern auch das alltägliche Wort, die alltägliche Rede, wenn sie 'ungewöhnlich' gebraucht wird, überraschend und verwundernd wirkt.⁶³

Im III. Buch der ›Rhetorik‹ (1410b) spricht Aristoteles von den 'geistigen Worten' und von der Lust, die sie durch 'blitzartige Erkenntnis' vermitteln, weil sie selbst unvermittelt auftreten. Die 'rasche Erkenntnis' ist mit der Metapher, einem Mittel der erhabenen Sprache, verwandt. Aristoteles sieht Parallelen zwischen der Metapher und dem Vergleich, doch – so behauptet er – dieser sei weniger lustvoll, da die Erkenntnis sich langsamer vollzieht. In der ›Rhetorik‹ (1410a) heißt es, daß das geistreiche Bild eine Ähnlichkeit aufdecken muß, die vorher nicht sichtbar war. Die Metapher stellt keine Ähnlichkeit 'fest', sie erschließt sie, denn sie ist schöpferisch.

Diese Problematik tritt wieder auf in der Schrift ›Peri Hypsous‹, und zwar in der Theorie der erhabenen Sprache (vgl. III. Teil, Kap. II, 6), ebenso in Ciceros ›De oratore‹.⁶⁴ Das Ingenium führt zum geistreichen 'Einfall', im Gegensatz zur Sprödhheit der 'besonnenen' Rede. Der ingeniöse Mensch bedient sich des 'argute dicere', der scharfsinnigen Sprache. In ›De oratore‹ unterscheidet Crassus das »latine loquendi planeque dicendi«, das »lateinische und klare Sprechen« des Alltags von einer ganz anderen Redeweise, die er folgendermaßen bestimmt: »Die übrigen Arten zu reden sind großartig, verwickelt, vielfältig und gewichtig (*reliquae sunt magnae, implicatae, variae, graves*), und ihnen gilt alle Bewunderung für das Ingenium und alles Lob für das Reden (*quibus omnis admiratio ingenii, omnis laus eloquentiae continetur*).«⁶⁵

So setzt auch Quintilian dem »latine perspicue dicendo« die 'sublimitas' und 'magnificentia' entgegen: die Ausdrucksart solchen Redens ist 'scharf' und 'überraschend',⁶⁶ so daß ein 'splendor' erzeugt wird. Durch die 'Tropen' – einer von den üblichen Ausdrücken abweichende Form des Redens – und durch die 'Figuren' – also durch alle weiteren Stilmittel – erreicht man die Abweichung von der alltäglichen Sprache.⁶⁷

Was ist also die 'acutezza', die Pellegrini in seiner Schrift anstrebt? Geht es dabei nur um eine rein rhetorische, literarische Spracherscheinung, der soeben erwähnten Tradition entsprechend? Giovanni Pellegrini beginnt sein Werk ›Delle acutezze‹ – in augenscheinlichem Widerspruch zu den gängigen Interpretationen, die in seinem Werk allein ein theoretisches Dokument für den literarischen, rhetorischen Manierismus sehen wollen – mit der erklärten Absicht, sich einer literarischen Unsitte zu widersetzen. »Unter die Verderbtheiten, die neuerdings um sich greifen und die Prosa vershandeln, befin-

det sich die aufdringliche Affektiertheit der *'acutezze'*, der *'concetti'* oder *'spiriti'* vor allen übrigen auf einem abenteuerlichen Vormarsch. Dies ist eine Art der Verzierung, mehr als alles, was sich davon in der Kunst hält, voll verführerischer Schmeichelei, und dennoch durchaus imstande, die von ihr ganz und gar verzauberten und verwandelten Seelen zu fesseln . . . Auf diese Weise wird jeder Nutzen, den man sich von der Redekunst erwartet, untergraben . . . Solcherart wird, wenn alle Studierenden auf dieser Spur weiterziehen, von der Beredsamkeit nichts anderes übrigbleiben als reine Narretei (*buffoneria*).«⁶⁸

Das Um-sich-Greifen einer bestimmten *'Maniera'* kann durch das folgende Zitat aus einem anderen Text veranschaulicht werden. Bartoli schreibt nach einigen grundsätzlichen Ausführungen über Träume in seiner *'Ricreazione del savio'*: »Es war mir in den Sinn gekommen, dies mit dem Wert des grotesken Arbeitens zu vergleichen, das – sozusagen – gänzlich ein Werk gekoppelter Ungereimtheit ist, um so besser, je mehr die Worte von weit her geholt sind und zu je ausgefalleneren Formen sie sich vereinigen: wenn etwa aus einem Blumenstiel ein Kranichhals hervorragt, der in einen Affenkopf mündet; wenn das Kinn eines Greises mit einem Pfauenschwanz als Bart und einer dichten Mähne von Korallen erblüht; wenn bei einem anderen die Arme Weinreben, die Beine Efeuranken, die Augen zwei kleine, entflammte Lichter in einer Muschelschale, die Nase eine Flöte und die Ohren ein Paar Fledermausflügel sind; und wenn man sieht, wie dies alles sich in einem Netze spiegelnd – im Hintergrund dem Bild einer Meerkatze entspricht.«⁶⁹

Pellegrini unterscheidet drei Formen der Sprache: die einfache Aussage, in der ein Verb mit einem Substantiv verbunden wird; weiterhin die Rede, die, von bestimmten Prämissen ausgehend, eine rationale Beweisführung entwickelt; schließlich jene Rede, die den Ausdruck des Ursprünglichen darstellt: sie ist instinktiv, ingeniös, scharf, *'akut'* und dringt in das letzte Wesen der Dinge ein. »Unter *'viel lehren'* verstehe ich nicht das Wissen vieler Dinge, die vorher unbekannt waren, *die kraft des beweisenden Schlusses* erreicht werden (*molto insegnare intendo io, non per virtù di sillogismo dimostrativo partorir la scienza di molte cose, prima ignote*), sondern viele Dinge oder gewichtige Dinge mit wenigen Worten im Blickfeld des Hörers erscheinen lassen (*ma il far comparir a vista dell' ascoltante molte cose, o di molto momento in poche parole*).«⁷⁰

Es geht um ein *'Lehren'* – also nicht nur um ein literarisches Spiel – und dies *'Lehren'* geschieht durch ein plötzliches, unmittelbares, nicht abgeleitetes *'Einsehen'*. »Dabei bildet der Intellekt nicht wirklich, sondern er enthüllt und bietet dar (*discopre e porge*).«⁷¹ Solche Aussagen haben also keinen rationalen Charakter. Pellegrini nennt sie *'acutezze'*; sie entstehen aus dem *'ingegno'* und nicht aus der *'ragione'*.

Pellegrini weist ausdrücklich darauf hin, daß eine der Aufgaben der *'acutezze'* – als Tätigkeit des Ingenium – darin besteht, durch einen kurzen Satz neue Beziehungen zwischen Gegenständen offensichtlich zu machen und in dieser unmittelbaren Weise ein nicht rationales, nicht beweisendes *'Lehren'* zu verwirklichen. »Wo das verbindende Mittel (*il mezzo congiungente*) und die Dinge, die verbunden werden (*e le cose con-*

giunte) in ihrem natürlichen Zustand sich befinden (*natural conditione*), da wird nichts Seltenes zu schaffen sein, und jedes Künstliche kommt abhanden, und da ist auch kein anderer Vorzug zu erwarten als *eine gute und klare syllogistische Verknüpfung* (*altro di pregio non può sperarsi, che una buona e chiara connessione sillogistica*), wodurch der Intellekt sehr zufriedengestellt wird, aber *niemals das Ingenium* (*ma non già punto all'ingegno*).⁷²

Durch ihren Schwung stoßen die *'acutezze'* 'durchdringend' zum Wesentlichen. Sie stellen Beziehungen her, 'verknüpfen' aber nicht auf rationalem Wege wie der Logos, sondern *unmittelbar* und *bildlich*.⁷³ Die Verbindung der unterschiedlichsten Eigenschaften der Dinge, das ist die Verbindung der Gegensätze; die ingeniös hergestellte Beziehung zwischen Gegensätzen erzeugt die angestrebte Ver- und Bewunderung. Unter vielen anderen gibt Pellegrini das folgende Beispiel, bei dem er sich auf die *'acutezza'* des Stoikers Demetrius bezieht: »Nichts scheint mir unglücklicher zu sein als der, dem nie ein Unglück zugestoßen ist.«⁷⁴ Dieser Ausspruch erhellt sehr tiefgreifend das eigentümliche menschliche Verhältnis zu den beiden entgegengesetzten Zuständen des Glücks und des Unglücks. Der *'detto acuto'*, der scharfsinnige Ausspruch, läßt unmittelbar die Beziehung sehen und fördert damit ohne logische Erörterung eine Lehre zutage.

Pellegrini erwähnt eine weitere wesentliche Eigenschaft der *'acutezze'*, der *'ingeniösen Sprache'*: »durch die plötzliche und unvermittelte Einsicht in Beziehungen wirkt sie überraschend«. Sie erweckt jenes Staunen, durch das sich das *'Gezeigte'* tief in das Gedächtnis eingräbt und das Innere bewegt wird. Diese verschiedenen Bestimmungen der *'acutezza'* – ihre Plötzlichkeit bzw. Unableitbarkeit, ihre Fähigkeit, Verwunderung zu erregen, unmittelbar zum Wesentlichen vorzudringen, Beziehungen herzustellen zwischen den entferntesten Elementen – sind *'archaische'* Eigenschaften, die zur Tätigkeit des Ingenium gehören. Nur aus diesem Grunde führen sie zu keiner *'buffoneria'*, sondern zu einer Lehre. Die *'detti acuti'* müssen *'plausibili'*, beachtenswert sein. »*'Plausibile'* ist jede Aussage, die die besondere Kraft hat, sehr beeindruckend zu lehren oder zu erregen oder Genuß zu bereiten. Denn dies sind die drei Wirkungen, die das Sprechen im Bewußtsein hervorrufen kann, wie übereinstimmend von allen Rhetoren gelehrt wird.«⁷⁵

Behaupten wir, daß die erwähnten Eigenschaften der *'acutezza'* in den Bereich der archaischen, weisenden, ingeniösen Aussagen gehören, so kann man mit Recht einwenden, daß Pellegrini – wie es die von ihm angeführten Beispiele beweisen – seine Lehre der *'acutezza'* nicht auf die Ebene einer Lehre der ursprünglichen philosophischen Sprache stellt. Demnach verbleiben seine Thesen auf der Stufe einer gehobenen Rhetorik. Wir müssen uns fragen, ob nicht die *'acutezza'* doch ein rein literarisches Problem darstellt, ob überhaupt die Bestimmungen der *'acutezza'*, die Pellegrini gegeben hat, das Wesen der ingeniösen, topischen Rede erschöpfen.

E. Tesauro übernimmt Pellegrinis Theorien und die Überlieferung, die auf Quintilian zurückgreift. Dementsprechend sieht er den Ursprung der scharfsinnigen Rede, der *'acutezza'* in der Notwendigkeit, den Ekel (*nausea*) und die Langeweile (*noia*) des Alltäglichen zu überwinden, allerdings in einem ganz prinzipiellen Sinne. Seine These ist folgendermaßen zu verstehen: alles begründete, gesicherte, rationale Verhalten läßt keinen Raum für Überraschungen, Hoffnungen, Ängste, für Leidenschaften überhaupt; die zielgerichteten Berechnungen des Alltags setzen bei bekannten Ausgangspunkten an, die das Verhalten 'sichern'. Diese Vorgänge schließen jede Art schöpferischer Tätigkeit aus. An einer Stelle des »Cannocchiale aristotelico« definiert Tesauro den Terminus *'prudenza'* – hier verstanden als die rationale Bedachtsamkeit und nicht als die politische Fähigkeit – im Gegensatz zum 'ingeniösen Verhalten'. »Kein geringer Unterschied besteht zwischen der Bedachtsamkeit (*prudenza*) und dem *ingegno*, denn dieser ist scharfsinnig (*perspicace*), die Bedachtsamkeit besonnener (*più sensata*); jener ist rascher (*più veloce*), diese sicherer (*più salda*), jener zielt auf den Schein (*apparenza*), diese auf die Wahrheit. Und während diese letztere den eigenen Nutzen zum Ziel hat, bemüht sich jener um Bewunderung und Beifall (*ammirazione e applauso*) der Menge.«⁷⁰

Wir würden heute sagen, daß in einer verbürgerlichten Welt alles Neue, Ursprüngliche, Unableitbare, alles im voraus nicht Beweisbare und Gesicherte keine Möglichkeiten hat; in die schon kristallisierte Form eines sozialen, politischen oder kulturellen Lebens kann nichts Unvorhergesehenes einbrechen, ohne den bestehenden Rahmen zu sprengen. Also scheint sich doch jedes geordnete menschliche, fruchtbare Leben nur im Begründeten und Bewiesenen zu verwirklichen. Man glaubt, auch das Zukünftige nur in dieser Weise voraussehen zu müssen, nur so es ableiten und sich dagegen sichern zu können. Im Bereich einer solchen Auffassung wird auch tatsächlich jede Leidenschaft, jeder Impuls als ein zu überwindendes Moment betrachtet, als Moment, das vom Rationalen her korrigiert oder ausgetilgt werden muß. Ein solchermaßen gesittetes, bürgerliches Leben muß daher notwendigerweise gegen jede Form des Spontanen, des Neuen, des Ungewöhnlichen, des Unvoraussehbaren und Unableitbaren Stellung nehmen und versuchen, es in jeder Weise auszuschließen.

Wie das ständig bedachte Verhalten Ekel (*nausea*) erzeugt, so verursacht ähnlich – nach Tesauros Auffassung – die ausschließlich rationale Rede Langeweile; auch hier lassen der rein logische Zusammenhang von Argumenten, die konsequente Ableitung der Schlüsse, die strenge Beweisführung keinen Spielraum für die Leidenschaften und schließen jede Spannung und jede ingenieure Tätigkeit aus. »Derselbe Überdruß (*satietà*) wird auch durch rein rationale Überlegungen (*ragionamenti*) hervorgerufen . . ., so daß man selbst tiefe und heilsame Lehren nur gähmend und träumend anhören kann (. . . *ascoltano sbadiglianti e trasognanti*).«⁷¹

Bei Tesauro spielt die Notwendigkeit, auf die Leidenschaften zu wirken, eine besondere Rolle, und zwar im Hinblick auf die Tatsache, daß ein pathetisches Ereignis das

Gewebe der rationalen Zusammenhänge durchbricht und dadurch das Neue, das Un-erwartete, das Unvoraussehbare – alles Elemente, die zum ingeniösen Reden gehören – hervortreten läßt.⁷⁸

In Tesauros Theorie nehmen die *'argutezze'* einen zentralen Platz ein. Es sind Schöpfungen des Ingenium. Ehe wir ihre Eigentümlichkeit und die Ebene, auf der sie sich befinden, näher bestimmen, müssen wir deshalb auf Tesauros Lehre des Ingenium eingehen.

Tesauro betont die Beziehung zwischen Intellekt und Ingenium: »Das natürliche Ingenium ist eine wunderliche Kraft des Intellekts (*meravigliosa forza dell'intelletto*).⁷⁹ Er leitet Intellekt von *'intus legere'* ab, worunter er das ursprüngliche Verknüpfen und Gestalten jener Elemente versteht, die der menschlichen Einsicht entstammen. Die schöpferische Tätigkeit als Sicht von Beziehungen wird von Tesauro identifiziert mit dem Erschaffen des Gesehenen. »Der menschliche Intellekt wurde von den Philosophen so genannt, weil er gleichsam *'intus legat'*, weil er die Dinge in sich selbst liest (*Intelletto humano fu così chiamato da' filosofi quasi intus legat, perchè legge le cose dentro se stesso*), ... denn ganz in sich gesammelt schaut er die schönen Dinge, die er in sich hat ... Zuschauer und Theater seiner selbst (*spettatore e teatro a se medesimo*).⁸⁰

Weil der Intellekt ein *'legere'* darstellt, das nicht außerhalb seiner selbst *'liest'*, so ist er unmittelbares Sehen, *contemplatio*: Wenn aber nun die Trennung zwischen Zuschauer und Geschautem eintritt, wie es auf den menschlichen Bereich zutrifft, denn die Urgestalten zeigen sich dem Menschen nicht unmittelbar, so bricht die Einheit von Urbild und Einsicht auseinander. Die dann entworfenen Bilder können reine Möglichkeiten darstellen; die mit ihrer Hilfe verwirklichte bildhafte Rede erreicht in diesem Falle nur eine literarische Bedeutung.

Die eigentliche geistige Tätigkeit des Intellekts wird von Tesauro mit einer Metapher gezeigt: »Der menschliche Intellekt läßt in der Art eines äußerst reinen Spiegels – immer derselbe und immer verschieden – die Bilder der Gegenstände, die sich vor seinem Angesicht zeigen, in ihm selbst ihren Ausdruck finden: und dies sind die Gedanken: das geistige Gespräch ist nichts anderes als ein *geordnetes Gefüge* dieser *inneren* Bilder: so ist das äußere Gespräch nichts anderes als eine Ordnung der sinnlichen Zeichen, die als Typen vom Archetyp ein Abbild der geistigen Bilder sind (*copiati dalle immagini mentali come tipi dall'archetipo*).⁸¹ Der Intellekt und seine Schöpfungen lassen unmittelbare Beziehungen aufleuchten, die die Voraussetzungen der Wissenschaften und des inneren und äußeren Redens bilden. Dabei müssen wir uns bewußt sein, daß die Ausdrücke jener Urbilder in den verschiedensten Formen auftreten können.⁸² Der Intellekt ist der Spiegel der Archetypen, im Hinblick auf die wir die Wirklichkeit *'erleuchtet'* sehen. Im Zusammenhang damit wird der ingeniose Mensch *'göttlich'* genannt, weil, so wie Gott aus dem Nichts etwas schafft, das Ingenium aus dem *'Nicht-seienden'* *'Seiendes'* macht.

Die ingeniose, geistige Tätigkeit zeigt sich als *'acutezza'*, als scharfsinnige Äußerung, die sich durch die Sprache in den verschiedensten Formen – etwa in Inschriften, Epi-

grammen oder Versen – verwirklicht, aber auch symbolisch in Bildern, Zeichen oder Wappen zum Vorschein kommen kann. Ebenso wie die traditionelle Logik die Sprache in drei Hauptelemente teilt, und zwar in Worte, Sätze und Argumente (beweisende Sätze), unterscheidet auch die 'ingeniöse' Logik diese Elemente, die jedoch in den Rahmen des Ingeniums gestellt werden: »*semplici parole ingegnose*« (ingeniöse Worte), »*proposizioni ingegnose*« (ingeniöse Sätze) und »*argomenti ingegnosi*« (ingeniöse Argumente). Die Schöpfung der verschiedenen Elemente der ingeniösen Sprache geschieht im menschlichen Geist (»*la mente umana*«), der durch die Sprache das Wesen der Dinge in sich aufnimmt. Werden Worte nur nach grammatikalischen, rein logischen Voraussetzungen angewendet, so erreichen sie auch nur eine rationale Bedeutung; dort jedoch, wo es nicht um rationale, sondern um ingeniöse Absichten geht, erhalten Namen, Sätze und Argumente eine ingeniöse Struktur.⁸³

Erstaunlicherweise identifiziert Tesauro den Ausdruck 'acutezza' mit 'figura': »Auch ich werde also mit der Betrachtung beginnen, mit welchen Namen das gebildete Griechenland, ferner die nachahmende Latinität und schließlich die italienische Volkssprache diese wahren Köstlichkeiten des ingeniösen Parnass (d. h. die 'acutezze') bezeichnet haben. Dabei fällt mir gleich auf, daß unser Autor sie in seiner Sprache *Schemata* nennt (Arist. Poet. XX), was von seinen besten Interpreten mit *Figuren* wiedergegeben wird.«⁸⁴

Wie wir wissen, benennen die Begriffe Schema, Eidos jene Zeichen, auf Grund derer man die Erscheinungen bestimmt und ordnet. Damit erreichen wir die prinzipielle Ebene, auf der das Problem der 'acutezza' gesehen werden muß. 'Acutezza' ist der Ausdruck der archaischen Fähigkeit des Ingenium, d. h. einer unmittelbaren Schau. So können die 'acutezze' nur Gestalten, Bilder sein, denn nur diese zeigen sich unmittelbar. Tesauro betont, daß die wahre 'acutezza' kein Spiel ist und daß sie in der ursprünglichen Sicht des Intellekts wurzelt.⁸⁵

Ihre Eigenschaften sind: 'perspicacia'⁸⁶, Durchschauungskraft (eine Eigenschaft, die wir schon bei Pellegrini angetroffen haben); 'versabilità'⁸⁷, die Wendigkeit, durch die die entferntesten und entgegengesetztesten Eigenschaften in Beziehung zueinander gebracht werden; 'velocità', ihre Raschheit und Plötzlichkeit, da die Beziehungen, die die 'acutezze' herstellen, unableitbar sind; endlich ihre Bildlichkeit.⁸⁸

Von hier aus läßt sich die Bedeutung der Metapher verstehen. Das ingeniöse Verfahren, entfernteste Worte und Gegenstände zu verbinden, wird vor allem das metaphorische sein, das die Bilder von einem Bereich auf den anderen überträgt und dabei Bezüge herstellt, die – rational gesehen – unableitbar sind. Daher muß auch die Sprache, die unter dem direkten Einfluß der Prinzipien entsteht – das archaische Sprechen – in höchstem Maße metaphorisch sein, wie der Ausdruck jeder ursprünglichen Philosophie.⁸⁹

Die Metapher, als die eigentliche Aussageform der 'acutezza', bildet den Kern der ingeniösen Rede. Auf das Ursprüngliche, das Unableitbare kann nur durch Transpositionen hingewiesen werden: diese erhalten ihre sprachliche Form in der Metapher. So wird z. B. das Ursprüngliche metaphorisch als 'Licht', als 'Sonne', als das 'Er-

leuchtende' bezeichnet; eine unableitbare Sinneserfahrung wird in das geistige Gebiet transponiert, d. h. in ihrem höheren, geistigen Bezug vernommen. Tesauro wiederholt mehrmals, daß die unabweisbaren Aussagen, die sich auf den Grund des Seins beziehen und die zum sakralen, religiösen Gebiet gehören, stets metaphorisch sind.⁹⁰

Die Theorie der '*acutezza*', die von Tesauro bewußt auf diese prinzipielle Ebene gerückt wird, erhält nun ganz augenscheinlich eine metaphysische Bedeutung. Mit den '*acutezze*' kommen Ausdrucksformen zur Sprache, die den herrschenden Archai entstammen; sie sind zugleich der Beweis für die ingeniose Tätigkeit des Intellekts. In den Bereich dieser Tätigkeit gehören nach Tesauro auch die Axiome der Philosophie. »Die schönsten Ideen, die der Intellekt im Museum seines Geistes betrachtet (*ch'egli contempla nel museo della sua mente*) sind die ersten Prinzipien und die universalen Axiome, die nicht durch Gründe beweisbar sind (*i quali non si provano con ragioni*), aber mit denen alles begründet, wer vernünftig vorgeht (*ma con essi ogni cosa prova colui che ragiona*): sie sind keine Wissenschaft, sondern Samen der Wissenschaft.«⁹¹ Ganz bewußt verweist Tesauro an dieser Stelle auf den Satz des Widerspruchs.⁹² Um die erleuchtende Wirkung der Prinzipien zu erklären, bedient er sich einer eigenartigen Metapher: die Prinzipien seien wie mythische Vögel, die in ihrem Schnabel eine Flamme tragen, durch die sie sich in der Dunkelheit Licht verschaffen.⁹³ Ist das Gebiet des Scharfsinns das Unableitbare und Weisende, ist es Ursache der Verwunderung und Bewunderung, so deckt es sich mit dem Gebiet des Religiösen, wo die *acutezza* allen spielerischen Charakter verliert. Jede sakrale Welt bedient sich nicht beweisender, sondern weisender, bildhafter, kündender Aussagen.⁹⁴

Die Metapher fällt in den Bereich der '*acutezza*', sofern sie zu einem unmittelbaren Sehen führt, denn sie ist durch keinen rationalen Vorgang ableitbar. Sie gehört zum Bezirk der Kontemplation; Tesauro deutet in diesem Sinne eine Stelle aus der aristotelischen Poetik (Kap. 21): »*Recte aliquid transferre simile aliquid contemplari est.*« Auch die 'Nachahmung' der Kunst ist für Tesauro eine Transposition, ein *metaphérein*, was die enge Beziehung zwischen poetischer und archaischer Sprache erklärt, die sich bevorzugt der Metaphern bedient.⁹⁵ Tesauro behauptet, daß die höchsten und absonderlichsten Dinge (*«le più alte e peregrine»*) uns nur in übertragener Form mitgeteilt werden können, und zwar durch die drei vom Mittelalter überlieferten Redeweisen: durch die tropologische (moralische), die allegorische (die die theologischen Wahrheiten betrifft) und schließlich die anagogische (die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führt).⁹⁶ Der Grund für diese These liegt in der Erkenntnis, daß es sich bei den ursprünglichen Aussagen nicht um logische Wahrheiten handelt, die als solche von ihrer moralischen oder geistigen oder religiösen Bedeutungen getrennt bestehen könnten. Es geht hier um die noch ungebrochene Einheit von Sinnesbezogenem und Geistigem und Sakralem. Die geistreichen Geburten des menschlichen Intellekts äußern sich in Metaphern, die das Wesen der Sinneserscheinungen vertiefen.

- 1 Herodotos, ed. K. Hude, Oxford 1927, I, 64, 2.
- 2 In der »Poetik« 1457 b. 6 definiert er die Metapher, und in der Rhetorik 1405 a 3 analysiert er ihre pathetische Wirkung.
- 3 Aristoteles unterscheidet vier Formen von Wortübertragungen, unterstreicht aber, daß die eigentliche Metapher dort auftritt, wo die Transposition auf Grund einer Analogie geschieht: »Metapher ist die Übertragung eines fremden Wortes (μεταφορά δὲ ἐστὶν ὀνόματος ἄλλοτριου ἐπαφορά), und zwar (1) von der Gattung auf die Art (ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος).« Das hierher gehörende Beispiel lautet: »Das Schiff steht nun still«, wobei anstelle von 'vor Anker liegen' die Gattung 'stillstehen' erscheint. (2) Die zweite Form tritt auf, wenn ein Wort von der Art auf die Gattung übertragen wird. Das entscheidende Beispiel lautet: »Wahrlich, Odysseus hat zehntausend edle Taten vollbracht«, wo an die Stelle der Gattung 'viel' die Art 'zehntausend' tritt. (3) Die dritte Form der Übertragung ist die »von der Art zur Art (ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ εἶδος)«. Beispiel: »Mit dem Erze die Seele schöpfen, mit dem erbarungslosen Erze schneiden«, wobei 'schöpfen' und 'schneiden' beides Arten der Gattung 'wegnehmen' sind. (4) Viertens kann das Übertragen geschehen im Sinne der Analogie (κατὰ τὸ ἀνάλογον 1457 b 6). Beispiel: Das Alter des Menschen wird 'Abend des Lebens' genannt, wobei sich 'Abend' zum Tage wie das 'Alter' zum Leben verhält. In der »Rhetorik«, in der er die Metapher vor allem im Hinblick auf ihre pathetische Wirkung erläutert, führt Aristoteles als Beispiel für die vierte Art der Metapher an, was Perikles von der im Krieg gefallenen Jugend gesagt hat: »Sie sei aus der Stadt verschwunden, als hätte jemand dem Jahre den Frühling genommen.« (Rhet. 1411, a, 2)
- 4 Cicero, De or., III, 38, 152.
- 5 »Similitudinis est ad verbum unum contracta brevitatis. Cicero, De or., III, 38, 157.
- 6 Quintilian, Inst. or., VIII, 6, 1; »Der Tropus ist die mit Begabung vollzogene Veränderung des Wortes oder der Rede von der eigentlichen Bedeutung zu einer anderen.«
- 7 Quintilian, Inst. or., VIII, 6, 9. Quintilian führt als Beispiel für einen Vergleich den Satz an: »Ein Mensch hat gekämpft wie ein Löwe«; eine Metapher sei es dagegen, wenn man von einem Menschen sage, »er ist ein Löwe«.
- 8 Τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὁμοιον θεωρεῖν ἐστίν.
Aristoteles, Poetik, 1459 a 7.
- 9 Bonaventura, De reductione artium ad theologiam, III, ... Entsprechend heißt es einige Kapitel weiter: »Nullum enim sensibile movet potentiam cognitivam, nisi mediante similitudine, quae egreditur ab obiecto, sicut proles a parente« (a. a. O., VIII). »Denn jedes Sinnesding bewegt das Erkenntnisvermögen vermittelt eines Gleichnisses, das vom Gegenstand ausgeht, wie das Kind vom Vater.« Im »Itinerarium mentis in Deum« heißt es: »... non per substantias, sed per similitudines suas primo generatas in medio et de medio in organo et de organo exteriori in interiori et de hoc in potentiam apprehensivam.« (Bonaventura, Itinerarium mentis in Deum, II, 4.)
- 10 So übersetzt der Franziskaner K. Kaup in seiner Ausgabe Bonaventuras »De reductione artium« (Kösel Verlag, 1961), den soeben von uns zitierten Satz: »Nullum enim sensibile movet potentiam cognitivam, nisi mediante similitudine« (VIII) mit: »Denn jedes Sinnesding bewegt das Erkenntnisvermögen vermittelt eines Abbildes.«
- 11 Bonaventura, a. a. O., VIII.
- 12 »... lumen, quod illuminat nos ad formas naturales apprehendendas, est lumen cognitionis sensitivae« (Bonaventura, a. a. O., III): »... denn das Licht, das uns im Hinblick auf Naturformen erleuchtet, ist das Licht der sinnlichen Erkenntnis.«
- 13 Genau in diesem Sinne spricht das Mittelalter von dem 'technischen', 'mechanischen' Licht, das die 'künstlichen Gestalten' (figuras artificiales) erhellt: »... lumen, quod illuminat ad figuras artificiales quae quasi exterius sunt et propter supplendam corporis indigentiam repertae« (Bonaventura, a. a. O., II).

- 14 »Necessitate rustici dicunt 'gemmam' in vitibus: quid enim diceret aliud? et 'sitire' segetes et fructus 'laborare'.« Quintilian, Inst. orat., VIII, 6, 6.
- 15 Goethe, Einleitung in die Propyläen.
- 16 Vico, Die neue Wissenschaft, I, 2, 49, dt. Übers. v. E. Auerbach, RK Bd. 196/197, Reinbek 1966, S. 35: »Die frühesten Menschen, als Kinder des Menschengeschlechts, unfähig, verstandesmäßige Gattungsbegriffe zu bilden, empfanden die Notwendigkeit, sich poetische Charaktere zu erdichten – d. h. phantasiegeschaffene Gattungsbegriffe oder Universalien –, um gewissermaßen auf bestimmte Vorbilder oder ideale Porträts die besonderen Arten zurückzuführen, jede auf die ihr ähnliche Gattung.«
- 17 So heißt es bei Bonaventura: »... effectus artificialis exit ab artifice, mediante similitudine existente in mente, per quam artifex excogitat, antequam producat, et inde producit, sicut disposuit.« (Bonaventura, a. a. O., XII).
- 18 Cicero, De republica, VI, 15–17.
- 19 Cristoforo Landino, Disputationes Camaldulenses, Buch I, p. XII; Florentiae ca. 1480 (Hain).
- 20 »Si vero consideremus sermonem ratione finis, sic est ad exprimendum, ad erudiendum, et ad movendum; sed nunquam exprimit aliquid, nisi mediante specie, nunquam docet, nisi mediante lumine arguente; nunquam movet, nisi mediante virtute; et constat, quod hoc non fit nisi per speciem et lumen et virtutem intrinsecam, intrinsecus animae unita.« Bonaventura, a. a. O., XVIII.
- 21 »... a summa mente, quae cognoscibilis est interioribus sensibus mentis nostrae, aeternaliter emanavit similitudo, imago et proles« (Bonaventura, a. a. O., VIII). So lautet die Mahnung: »... ad nos reintraremus, in mentem scilicet nostram, in qua divina relucet imago ... conari debemus per speculum videre.« (Bonaventura, Itinerarium mentis in Deum, III, 1.)
- 22 »Equidem credo, quia sit divinitus illis ingenium ... maior.« Vergil, Georgica, I, 415.
- 23 »Nunc locus arvorum ingenii, quae robora cuique, quis color et quae sit rebus natura ferendis«, Vergil, Georgica, II, 177 f.
- 24 Vergil, Georgica, II, 382.
- 25 Ovid, Tristia, V, 10, 18; Epistulae ex Ponto, II, 1, 52; IV, 7, 22.
- 26 »Cuius in extremo est antrum memorale recessu, arte laboratum nulla: simulaverat artem ingenio natura suo.« Ovid, Metamorphosen, III, 157.
- 27 »At quibus – sc. animalibus – ingenium est inmansuetumque ferumque.« Ovid, Metamorphosen, XV, 85.
- 28 »Saevior ingeniis et ad horrida promptior arma.« Ovid, Metamorphosen, I, 126.
- 29 Ovid, Epistulae ex Ponto, II, 5, 44.
- 30 Ovid, Amores, III, 4, 2.
- 31 Ovid, Metamorphosen, XV, 146.
- 32 Ovid, Metamorphosen, XV, 144.
- 33 Ovid, Metamorphosen, XV, 145.
- 34 Ovid, Epistulae ex Ponto, II, 5, 21; vgl. Tristia, IV, 4, 17, Ingenium erhält auch die Bedeutung von 'dichterische Fähigkeit', 'Talent' (Genie), so daß es oft als Bezeichnung für die Dichtung selbst gebraucht wird (Tristia, IV, 4, 29–31; III, 10, 6). Ovid betont auch die enge Beziehung zwischen dem Ingenium des Dichters und dem Stoff, den er wählt (Epistulae, II, 5, 25).
- 35 Ovid, Metamorphosen, VI, 447 ff.
- 36 Ovid, Metamorphosen, VI, 574.
- 37 Ovid, Metamorphosen, VIII, 159.
- 38 Statius, Silvae, I, 3, 15 f.
- 39 Statius, Silvae, II, 3, 58 f.

- 40 Statius, Silvae, III, 2, 61 ff.
- 41 »Vim autem suam longe lateque diffundunt, quam tum terrae cavernis includunt, tum hominum naturis implicant.« Cicero, De divinatione, I, 36, 79.
- 42 »Quod si in hoc mundo sine deo non potest, ne in sphaera quidem eosdem motus Archimedes sine divino ingenio potuisset imitari.« Cicero, Tusculanae disputationes I, 25, 63.
- 43 Cicero, Tusculanae disputationes I, 16, 38.
- 44 »Deum te igitur scito esse, si quidem est deus qui viget, qui sentit, qui meminit, qui providet.« Cicero, De republica, VI, 26.
- 45 »... repente te quasi quidem aestus ingenii tui procul a terra abripuit atque in altum a conspectu paene omnium abstraxit.« Cicero, De oratore, III, 36, 145.
- 46 Cicero, De republica, II, 1, 2.
- 47 Cicero, De finibus, V, 13, 36.
- 48 Augustinus, Conf., I, 17, 27.
- 49 Augustinus, Epistula 52.
- 50 »... et in praesentia suum non vident – non enim religiose quaerunt unde habeant ingenium, quo ista quaerunt.« Augustinus, Conf., V, 3, 4.
- 51 Augustinus, Contra Faustum, I, 1.
- 52 Juan Huarte de San Juan ist 1530 geboren. Nach dem Studium aristotelischer und scholastischer Philosophie widmet er sich dem Medizinstudium, das teilweise auch seine spätere Hauptarbeit bestimmt. Er promoviert und ist als Arzt in Baeza tätig, wo er 1575 sein »Examen de ingenios« veröffentlicht. Das Buch wird von der Inquisition verboten bis zu seiner Exurgation (1585); die expurgierte Ausgabe erscheint 1594. Das »Examen« erreicht 26 spanische, 24 französische, 7 italienische, 6 englische, 3 lateinische, 1 holländische und 2 deutsche (1752 und 1785, in der Übersetzung von Lessing) Auflagen.
- 53 »Es de saber que este nombre ingenio descende de uno de estos tres verbos latinos; gigno, in, genero; y de esto último parece que tiene más clara su descendencia.« J. Huarte, Examen de ingenios, Biblioteca de autores españoles, Bd. 65, Madrid 1953, Cap. I, S. 409 a.
- 54 J. Huarte, Examen, I, S. 409 a.
- 55 »... el entendimiento tiene virtud y fuerzas naturales de producir, y pare dentro de sí un hijo, al cual llaman los filósofos naturales noticia ó concepto, que es verbum mentis« (a. a. O., S. 409 b).
- 56 J. Huarte, Examen, I, 410 a.
- 57 »... las artes y ciencias que aprenden los hombres son unas imágenes y figuras que los ingenios engendraron dentro de su memoria.« A. a. O., I, 410 a.
- 58 »... las generaciones que el hombre hace con su entendimiento, si son de cosas artificiales, no luego toman el sér que ha de tener, ántes para sacar perfecta la idea con que se han de fabricar, es menester fingir primero mil rayas en el aire, y componer muchos modelos, y ultimamente poner las manos para que tomen el sér que han de tener, y las más veces salen erradas.« A. a. O., I, 409 b.
- 59 »Bevor die Wissenschaft ansetzt, gibt es keinen anderen Beweis noch Probe für die Prinzipien, als sie bekannt aufzunehmen (antes que se comience la disciplina no hay otra prueba ni demostración más que recibirlos el ingenio por cosa notoria); wenn die Seele die Gestalt dieser Prinzipien in sich nicht bilden kann, (y si la figura de éstos no la puede formar dentro de sí), so ist dies das größte Hindernis für die Wissenschaft.« (II, 413 b.)
- 60 »... la verdad no está en la boca del que afirma, sino en la cosa de que se trata« (I, 410 a). »... y llamamos á la memoria potencia racional, porque sin ella no vale nada el entendimiento ni la imaginativa á todas las materias y figuras sobre que silogizar, conforme aquel dicho de Aristóteles: Oportet intelligentem phantasmata speculari. Y el oficio de la memoria es guardar estos fantasmas para cuando el entendimiento los quisiera contemplar« (VIII, 436 a).

- 61 J. Huarte, Examen, VIII, 438 a.
- 62 Vgl. H. Friedrich, Epochen der italienischen Lyrik, Frankfurt 1964, S. 632 ff.; H.-P. Lange, Theoretiker des literarischen Manierismus, Humanistische Bibliothek Reihe I, Bd. IV, München 1968.
- 63 Die entsprechende aristotelische Stelle lautet: »Die Abänderung (ἐξαλλάξαι) läßt das Wort erhabener (σεμνότερον) in Erscheinung treten. Denn in Anbetracht eines Ausdrucks geht es den Menschen genauso wie vor Fremden und Mitbürgern. Deshalb muß man das Sprechen verfremden (διὸ δεῖ ποιεῖν ξένην τὴν διάλεκτον); denn die Menschen sind Bewunderer alles Fernen. Das Bewundern ist aber angenehm.« (Aristoteles, Rhet., 1404 b 8)
- 64 Cicero, De oratore, I, 32, 144; III, 25, 96 ff.
- 65 Cicero, De oratore, III, 14, 52.
- 66 Quintilian, Inst. orat., VIII, 3, 3.
- 67 Quintilian, Inst. orat., IX, 1, 1 ff.
- 68 M. Pellegrini, Delle acutezze, Genova 1639, S. 1 f.
- 69 Bartoli, Riecreazione del savio, Trattatisti e Narratori del Seicento, ed. E. Raimondi, Milano-Napoli 1960, S. 501 ff.
- 70 Pellegrini, Delle acutezze, S. 28.
- 71 Pellegrini, Delle acutezze, S. 41.
- 72 Pellegrini, Delle acutezze, S. 42 f. »Percioché, sì come Aristotele diffinì l'accortezza dell'intelletto 'una prestezza nel trovar felicemente il mezo per far la dimostrazione, così noi potremo diffinir l'accortezza dell'ingegno al proposto nostro, un felice trovamento del mezo (ein glückliches Finden des Mittels) per legar figuratamente in un detto, con mirabile acconcezza, diverse cose (um bildlich in einem Spruch verschiedene Dinge in wunderbarer Zusammenstimmung zu verknüpfen).« A. a. O., S. 45.
- 73 »Die acutezza hängt notwendigerweise von der Verbindung ab (l'acutezza si regge necessariamente dal legamento).« A. a. O., S. 33. »Das Künstliche, weil es das Erstaunliche erzeugen soll, darf nicht gewöhnlich (comunale), sondern muß höchst selten sein; da es einen für das Bewußtsein äußerst angenehmen Gegenstand der Schau zu gestalten hat (perchè ha da formar obbietto di vista all'animo fortemente dilettevole), wird ihre Seltenheit und Fähigkeit darin offensichtlich, daß sie einen starken wechselseitigen Zusammenhang zwischen den durch eigene Leistung verbundenen Teilen der Aussage erscheinen läßt.« A. a. O., S. 33.
- 74 »Nihil mihi videtur infelicius eo, cui nihil unquam evenit adversi.« Pellegrini, Delle acutezze, S. 26.
- 75 Pellegrini, Delle acutezze, S. 22. – »Plausibel durch die Kraft des Kunstgriffes wird eine Aussage sein, wenn dieselben drei Wirkungen nicht durch das, was die Dinge, sondern durch das, was das Ingenium in ihr bewirkt, zustande kommen.« – »Plausibile per la virtù dell'artificio sarà, quando faccia il medesimo non per quello che le cose, ma per quello che l'ingegno del dicitore opera in esso.« A. a. O., S. 23.
- 76 Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, Venetia 1663, S. 76.
- 77 Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, S. 112.
- 78 »Sicherlich spitzen die Leidenschaften der Seele den Scharfsinn des menschlichen Ingeniums (arrrotano l'acume dell'ingegno humano) ... und der Grund ist, daß die Leidenschaften die Geister entzünden, die ja die Bekunder des Intellekts sind ... und bereichernd und verknüpfend bildet das Ingenium hyperbolische und unwillkürliche bildliche Begriffe (figurati concetti).« A. a. O., S. 83. Vgl. H.-P. Lange, a. a. O.; R. Hocke, Die Welt als Labyrinth, rde Bd. 50/51 und Manierismus der Literatur, rde Bd. 82/83.
- 79 Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, S. 75.
- 80 Tesauro, La filosofia morale, Torino 1670, S. 357.
- 81 Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, S. 14.

- 82 »Ma di questi segni esteriori altri son parlanti, altri mutoli e altri compositi di muta facondia e di facondo silentio. . . In somma tanta è la fecondità del facondo ingegno, che dal silentio medesimo si serve per favellare.« Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, S. 14.
- 83 »Jede Kraft des bezeichnenden Wortes (*forza di ciascun vocabolo significante*) . . . besteht darin, daß es dem menschlichen Geist die bezeichnete Sache vergegenwärtigt (*nel rappresentare alla mente humana la cosa significata*). Aber diese Vergegenwärtigung kann entweder durch das nackte und passende Wort (*vocabolo nudo e proprio*), das keine Tätigkeit des ingegno verlangt oder durch eine ingeniöse Bezeichnung geschehen . . . Daraus entstehen zwei grundsätzlich unterschiedene Sprachen: die eine passend und grammatisch; die andere rhetorisch und argute.« Tesauro, Il cannocchiale aristotelico, S. 216.
- 84 Tesauro, a. a. O., S. 3 f.
- 85 »Jede *acutezza* ist ein *bildhaftes* Sprechen (*parlare figurato*), aber nicht jedes bildhafte Sprechen ist eine *acutezza*. Man nennt eigentlich jene Figuren scharfsinnig (*argute*), die einen ingeniösen Charakter haben; aber nicht alle ingeniösen Bedeutungen verdienen, der königlichen Familie der *acutezza* zugezählt zu werden, *sondern nur jene, die ihre Herkunft vom erhabensten und edelsten Teil des Intellekts herleiten*.« A. a. O., S. 110.
»*Acutezza*, große Mutter jener ingeniösen Auffassung, hellstes Licht des rednerischen und poetischen Ausdrucks, lebendiger Geist der toten Seiten, reizvollste Würze des mitmenschlichen Gesprächs, höchste Kraft des menschlichen Geistes . . . Es gibt keinen noch so angenehmen Redefluß, der ohne diese Anmut nicht nüchtern und widerwärtig erschiene . . . Die Engel selbst, die Natur, der große Gott haben beim Reden mit den Menschen ihre dunkelsten und bedeutsamsten Geheimnisse mit wörtlichen oder symbolischen *Acutezze* ausge-drückt.« A. a. O., S. 1.
- 86 »La perspicacia penetra le più lontane e minute circostanze di ogni soggetto . . .«, a. a. O., S. 75.
- 87 »Die Wendigkeit (*versabilità*), vergleicht in rascher Weise alle die Umstände untereinander und mit dem Subjekt, verknüpft sie oder unterscheidet sie (*le amoda o divide*), deutet das eine mit dem anderen, und mit bewundernswürdiger Fertigkeit stellt sie das eine anstelle des anderen (*con maravigliosa destrezza pone l'una in luogo dell'altra*) . . . und derjenige hat mehr 'ingegno', der das Entfernteste erkennen und verbinden kann (*. . . quegli è più ingegnoso, che può conoscere e accoppiar circostanze più lontane*)«, a. a. O., S. 75; vgl. auch S. 98.
- 88 »Ogni *argutia* è un *parlar figurato*«, a. a. O., S. 110.
- 89 »Eine Metapher ist der scharfsinnigste und ingeniöseste, der sonderbarste und wunderbarste, der nützlichste und erfreulichste . . . Teil des menschlichen Intellekts, wahrhaft voller Ingenium; denn das Ingenium besteht darin . . ., die entferntesten und getrenntesten Kenntnisse der vorgestellten Gegenstände miteinander zu verbinden (*ligare insieme le remote e separate notioni degli propositi obietti*) . . . daher führt sie den Geist und gleichermaßen das Wort von einer Gattung zur anderen und verleiht einer Auffassung mittels einer anderen verschiedenartigen Ausdruck: sie findet in den unterschiedlichen Dingen das Gemeinsame . . . sie ist folglich die scharfsinnigste unter den Figuren; denn die übrigen bildet man gleichsam grammatikalisch oder man gestaltet sie nach der Oberfläche des Wortes, diese aber dringt mit Überlegung in die verborgensten Kenntnisse und erforscht sie, um sie miteinander zu verbinden . . . und daher erwächst das Staunen . . . somit enthüllt sich die Metapher als ein Schauspiel voller Wunder (*teatro delle meraviglie*«, a. a. O., S. 245). Vergegenwärtigen wir uns, daß Vico das Ingenium folgendermaßen definiert hat: »*ingenium facultas est in unum dissita diversa coniungendi*« (De antiquissima italorum sapientia, I, VII, 4). In der »ersten Antwort« zum »Giornale dei letterati« schreibt er: . . . eine besondere Form des Wissens ist das Ingenium, sage ich, denn damit stellt der Mensch die Dinge zusammen, die für den, der die Auszeichnung des Ingenium nicht hat, anscheinend

keine Beziehungen haben kann (... *a color che pregio d'ingegno non hanno, sembrano non avere tra loro nessun rapporto*).« Vico, Opere, I, S. 212.

- 90 »Auch der große Gott hat sich als Dichter und scharfsinniger Redner erwiesen, indem er durch die Menschen und die Engel mit verschiedenen Sprüchen und symbolischen Gestalten seine höchsten 'concezzi' ausgesprochen hat. Und dies aus berechtigten Gründen: damit nämlich das göttliche Ingegno nicht hinter dem menschlichen zurückstehe und damit jener Geist nicht veröde, der die anderen Geister mit 'concezzi' schwängert. Denn was die Welt an Ingeniösem hat, ist Gott oder stammt aus Gott (*Peroche quanto hà il mondo d'ingegnoso ò è Iddio ò è da Dio*). Weiterhin, weil der Stil der göttlichen Herrschaft nichts Gewöhnliches haben darf, sondern mit erhabenen Gestalten sich dermaßen erhebe, daß die Erhabenheit Verwunderung und diese Verehrung erwecke (*la sublimità generi maraviglia e la maraviglia venerazione*). Weiterhin, damit die Wahrheit, die an sich bitter ist, mit der verändernden Würze von 'concezzosi' pensieri süßer werde. Endlich, damit die stumpfe und waghalsige Menge sich nicht erdreiste, Deuter der göttlichen Begriffe zu werden, sondern daß dies nur die seien, die die glücklichsten und scharfsinnigsten Ingenien sind... damit der Gott von sich selbst lerne, der Weise von Gott und der Idiot vom Weisen... Deswegen hat man vor die Tempel Sphinxgestalten gesetzt, um damit anzudeuten, daß die göttliche Weisheit sich den Weisen durch Symbole und scharfsinnige Geheimnisse offenbart.« A. a. O., S. 54.
- 91 Tesauro, Filosofia morale, Torino 1670, S. 357.
- 92 »Andere Prinzipien sind ganz universal und werden daher Würdigkeiten (*dignità*) und unleugbare Wahrheiten genannt... wie: es ist nicht möglich, daß etwas sei und nicht sei.« Il cannochiale aristotelico, S. 337.
- 93 »Die universalen Prinzipien sind wie die Vögel der Ardennen, die das Licht mit sich bringen (*i principii universali aguisa di quegli ucelli dell'Ardenna portano seco il Lume con cui nelle tenebre si fan chiaro*)... Die Wahrheit der Prinzipien wird durch keinen Grund erkannt, sondern nur durch die experimentelle Induktion der individuellen Dinge, die der Intellekt in sich selbst betrachtet.« Fil. mor., S. 358.
- 94 »Auch Gott genießt es, in den ekstatischen Geistern der Propheten, einen mit Augen versehenen Stab, ein fliegendes Brot, eine Treppe, die am Himmel angelehnt ist, ein Buch, das mit sieben Siegeln geschlossen ist, erscheinen zu lassen; all das ist göttliche Dichtung, ingenióser Scharfsinn und archetypisches Zeichen des ewigen Geistes, voller 'concezzosi', Mysterien, unter allegorischer und figürlicher Verdeckung, in kunstvoller Weise verheimlicht, denn es ist dem menschlichen Geist eigen, das zu lieben, was er bewundert.« Il cannochiale aristotelico, S. 15.
- 95 »Und da die Metapher und dementsprechend die scharfsinnige Aussage und sämtliche Symbole Geburten der Dichtung sind, so folgt daraus, daß die Nachahmung die sicherste Ausübung des Geistes ist... Ich nenne Nachahmung jenen Scharfsinn, durch den man, wenn man sich eine Metapher oder eine andere Blüte des menschlichen Ingenium vorgenommen hat, mit Aufmerksamkeit deren Wurzeln betrachtet und sie auf andere Kategorien übertragend um solche Blüten derselben Gattung vermehrt.« A. a. O., S. 106.
- 96 Tesauro, Il cannochiale aristotelico, S. 54.

III Die humanistische Tradition: die Einheit von 'res' und 'verba'

I Descartes' Ablehnung der humanistischen Fächer

Die Untersuchung über den Vorrang des Bildhaften hat uns auf eine neue philosophische Bewertung der Metapher und der Theorie der '*acutezza*', des 'Ingenium' der italienischen Theoretiker des Manierismus geführt und zugleich die philosophische Bedeutung des heute verpönten metaphorischen Redens auf dem Gebiet der Philosophie gezeigt.

Wir müssen einen letzten Schritt vollziehen und zeigen, daß die Behauptung des Vorranges des Bildes (so wie wir ihn erörtert haben) nicht nur theoretisch ins Gewicht fällt und eine erneute philosophische Bewertung der manieristischen Theorien (die meistens nur von einem literarischen Standpunkt aus berücksichtigt werden) liefert, sondern auch eine erneute Befragung und Bewertung der italienischen Philosophie des Humanismus mit sich führt.

Die aufgestellte Problematik des Bildhaften, als Wesen der ingeniosen Tätigkeit, öffnet uns nun einen direkten Zugang zum Humanismus und insbesondere zum bereits erörterten Problem der einheitlichen, ursprünglichen Wurzel des Dualismus von Bild und Ratio, von Rhetorik und Wissenschaft. In diesem Zusammenhang zeigt es sich sinnvoll, zunächst auf Descartes' Ablehnung der Rhetorik auf Grund seiner rationalistischen Einstellung zurückzugreifen und danach Vicos Kritik an Descartes kurz darzulegen. Vicos Verteidigung einer ingeniosen Philosophie – in der Pathos und 'philosophische Einsicht' eins sind – stellt die letzte Aktualisierung der humanistischen Tradition dar, bevor sie – durch den Rationalismus und durch die rationalistische Philosophie – endgültig entwertet wurde.

Das Wissen um den einheitlichen Grund von Pathos und Logos, das der Einsicht in die Macht der ursprünglichen Bilder – der Quelle jedes wahren Philosophierens – entstammt, wurde vom neuzeitlichen Rationalismus zerstört. Damit geriet auch die Tatsache in Vergessenheit, daß eben jene Problematik im italienischen Humanismus eine wesentliche Rolle spielte. Was vor Descartes im Humanismus und in der Renaissance als philosophisches Problem erörtert wurde, wird nur als mehr oder weniger dunkle Vorahnung dessen betrachtet, was Descartes selbst und das auf ihn folgende moderne Denken mit Klarheit entwickelt haben.¹ Diese Einstellung zeichnet sich schon ganz deutlich in Hegels 'Geschichte der Philosophie'² ab und wird später vom italienischen Hegelianismus (Spaventa, Croce, Gentile) übernommen.³ Sie erfährt dann noch eine nachträgliche Wandlung durch die Thesen Cassirers. Er befragt den Humanismus

und die Renaissance nach ihrer philosophischen Bedeutung speziell im Hinblick auf das Problem der Erkenntnis und bewertet die Philosophie jener Zeit vor allem als eine 'Vorahnung' jenes Problems.⁴

Allgemein macht sich in diesem Zusammenhang die Ansicht geltend, daß die humanistische Tradition vor allem eine literarische, nicht aber eine wirklich philosophische Bedeutung besitze. Die Gründe, mit denen man diese Auffassung untermauert, sind sehr bezeichnend; sie wurzeln in Äußerungen von Descartes. Da jene cartesianischen Thesen auch noch heute die Einstellung gegenüber dem humanistischen Bildungsideal und dem Vorrang des Problems des Wortes bestimmen, seien sie hier kurz zusammengefaßt.

Descartes prüft die humanistischen Fächer daraufhin – und bewertet sie dementsprechend –, ob und in welchem Maße sie Wahrheit und Gewißheit im Sinne rationaler Erkenntnis vermitteln können. Die antiken Autoren müssen – seiner Auffassung nach – um des *Wissens* willen gelesen werden; die Kenntnis alter Sprachen dient einzig dem rationalen Verständnis der klassischen Schriften. Für Descartes scheinen aber nun jene Studien, wie sie von der Tradition überliefert worden sind, alle philosophische Bedeutung verloren zu haben. Er ist vor allem der Meinung, viel originellere Geister außerhalb jener Kreise finden zu können, die der humanistischen, literarischen Tradition verbunden sind: »Meistens sehen wir, daß diejenigen, die niemals sich mit den litterae beschäftigt haben, bei weitem sicherer und klarer über die Dinge des täglichen Lebens urteilen als diejenigen, die sich beständig in den Schulen aufhalten.«⁵

Eine solche Kritik findet sich noch schärfer in den »Discours de la méthode« formuliert. Descartes glaubt, mehr Wahrheit in den Erwägungen finden zu können, die jeder über die ihn angehenden Angelegenheiten *frei von jeder literarischen Bildung* anstellt, als in jenen, »die ein Gelehrter in seinem Studierzimmer über wirkungslose Theorien anstellt, die für ihn selbst höchstens die Folge haben, daß er sich um so mehr darauf einbildet, je weiter sie sich vom gesunden Menschenverstand entfernen, mußte er doch ebensoviel mehr Geist und Geschicklichkeit darauf verwenden, ihnen einen Schein von Wahrheit zu geben.«⁶

Für Descartes bleibt jene Auffassung, wie sie die ersten italienischen Humanisten⁷ vertraten, unverständlich, daß zum Beispiel Philologie in ihrer ursprünglichen Bedeutung ein wesentliches Moment der Entfaltung des menschlichen Geistes ist, ja, daß sich in der Sprache das Wesen des Menschen offenbart, die Unterrichtung in der Sprache daher Zweck und Sinn in sich selbst zu tragen vermag und eine philosophische Bedeutung gewinnt.

So entbehrt für ihn auch die Rhetorik – eines der Grundfächer der traditionellen humanistischen Bildung – jedes positiven Sinnes: welche klugen Regeln des schönen Sprechens sie uns auch vermittele, so sei doch *die Strenge des logischen Beweises*, der zur Wahrheit führt, die beste, wenn nicht die einzige Methode, um wirklich zu überzeugen.⁸

Ähnlich gelten ihm auch die Erfahrungen der Dichter nur als müßiges Spiel, das der Werte ermangelt, da die Phantasie, aus der sie entspringen, ja nichts Wahres,

sondern nur Mögliches darstellt und »... die Dichtungen manche Ereignisse als möglich hinstellen, die es nicht sind.«⁹ Selbst die Beziehung zur Antike erscheint ihm als unwesentlich: die Beschäftigung mit den antiken Autoren – so betont er ausdrücklich – bringt sogar die Gefahr mit sich, daß sich in unserem Geist Irrtümer festsetzen. »Man muß die Bücher der Alten lesen, um das, was vorzeiten richtig gefunden wurde, zu erkennen... Aber dann und wann besteht die große Gefahr, daß etwa die Flecken des Irrtums uns aus ihrer allzu aufmerksamen Lektüre anhängen, mögen wir uns auch noch so vorsehen.«¹⁰ So sieht er in der humanistischen Überlieferung lediglich eine Angelegenheit der Gelehrsamkeit, die deshalb ohne jede philosophische Bedeutung sei.

Diese ganze Einstellung läßt sich in einer einzigen These zusammenfassen: Wenn das Problem der Philosophie identisch ist mit dem des Wissens, wenn Wissen andererseits darin besteht, daß wir unsere Behauptungen auf einen ursprünglichen Grund zurückführen, so spielen für diesen rationalen Prozeß pathetische Momente und daher auch die Einflüsse der Bilder, der Phantasie, der Kunst überhaupt keine Rolle mehr, ja, sie erscheinen nur als Momente, die den rationalen Prozeß stören.

Descartes' Einstellung führte notwendig zu dem von uns schon erwähnten Bruch mit der humanistischen Tradition und ihren Fächern, zur Absage an die humanistische Bildung, wie es die zitierten Formulierungen Descartes' eindeutig zum Ausdruck bringen. Dieser Entwicklung entsprechend schuf sich die neue Philosophie – im Gegensatz zur Philosophie der Renaissance, die weitgehend von der humanistischen Bildung getragen war – rein terminologisch immer mehr eine eigene Fachsprache, die das unablässige Bemühen veranschaulicht, an erster Stelle das Problem des Wissens und Erkennens zu klären. Während noch am Ende des 16. Jahrhunderts etwa die philosophische Prosa eines Giordano Bruno völlig von seiner klassischen Bildung her bestimmt ist und dem unmittelbaren Sprechen noch ganz nahesteht, schwindet von Descartes an diese Art des philosophischen Ausdrucks; sie erscheint als 'literarisch', d. h. als nicht der Sache gemäß.

So verwandelt sich das Bewußtsein der philosophischen Tradition vollständig. Sämtliche klassischen Autoren, die bis zu Descartes noch in den philosophischen Abhandlungen zitiert wurden, verlieren als Autoritäten ihre Bedeutung, denn die für das Denken der Humanisten so wesentlich bestimmenden Autoren wie Cicero, Lukian, Lucrez können zu einer erkenntnistheoretischen Spekulation kaum etwas beitragen. Hier beginnt die theoretische Entwertung der Philosophie des Humanismus und der Renaissance, die im Grunde noch bis heute andauert, da wir der Philosophie jener Zeiten vor allem ein historisches Interesse zu widmen bereit sind.

2 *Vicos Kritik an der rationalistischen Philosophie Descartes'*

Am Ende der humanistischen Tradition bemüht sich Vico, in bewußtem Gegensatz zu Descartes, die Beziehung zwischen Philosophie und Redekunst wiederherzustellen und

zugleich die humanistischen Fächer, denen Descartes verständnislos und ablehnend gegenüberstand, wieder in ihrer philosophischen Bedeutung zur Geltung zu bringen. Die Terminologie, die er in seiner Auseinandersetzung mit dem Rationalismus anwendet, wirkt auf uns – wie auch auf die meisten Historiker der Philosophie – heute befremdend; meistens wird sie nur als Hinweis auf eine überwundene und verstaubte Fragestellung gesehen. Vicos Auseinandersetzung mit Descartes vollzieht sich im Rahmen der terminologischen Unterscheidung zwischen *kritischer* und *topischer* bzw. *'inventiver'* Philosophie.

Im III. Kapitel von »De ratione studiorum« (1709) erklärt Vico, daß seine Zeitgenossen das Gebäude der Wissenschaft neu zu begründen versuchten, indem sie hauptsächlich von einer »*kritischen* Einstellung im Philosophieren« ausgingen. Seine These lautet: »Zunächst nun, was die Rüstzeuge der Wissenschaft betrifft, so beginnen wir heute die Studien mit der Erkenntniskritik.«¹¹ Vico spielt hier wörtlich auf den Anspruch Descartes' an, er treibe keine dogmatische, sondern eine 'kritische' Philosophie. Dieser Anspruch bedeutet: keine These darf Geltung haben, wenn sie nicht durch eine genaue Begründung bewiesen worden ist. Wie wir schon erörtert haben, will Descartes die philosophische Tradition, in der er aufgewachsen ist, überwinden, um einen neuen, unerschütterlichen Grund des Philosophierens zu finden, der aus der Wirrnis der Widersprüche und der Aporien herausführt.

Hierin erschöpfen sich die Ansprüche der kritischen Methode jedoch nicht; der nächste Satz Vicos gibt uns Auskunft darüber: »Die Kritik will ihre *erste Wahrheit* nicht nur vom Falschen, sondern auch vom bloßen Verdacht des Falschen freihalten, und sowohl alle sekundäre Wahrheit, als auch alles *Wahrscheinliche* genauso wie das Falsche aus dem Denken entfernt wissen.«¹²

Nach Vicos Auffassung ist die 'kritische' Methode durch drei Elemente gekennzeichnet: a) Sie beansprucht, von einem *ersten Wahren* (*primum verum*), d. h. von einer unableitbaren, evidenten Wahrheit auszugehen, die den Grund des Wissens bilden soll. Philosophie und Wissenschaft erhalten deshalb einen ausgesprochen *rationalen* Charakter; wenn eine erste, unableitbare Wahrheit gefunden worden ist, so bleibt es allein der 'kritischen' Philosophie überlassen, durch den rationalen Prozeß des Schließens und Ableitens jegliche Folgerungen daraus zu ziehen.

b) Soll eine einzige erste Wahrheit schlechthin als Grundlage der Philosophie gelten, so werden sämtliche anderen Wahrheiten zu 'zweiten Wahrheiten' (*vera secunda*) degradiert. 'Vera secunda' sind jene Wahrheiten, die die Grundlage der Einzelwissenschaften bilden. Die Axiome der Mathematik gelten einzig für das Seiende *als Zahl*; die der Geometrie für das Seiende *als Größe*; die der Physik für das Seiende *als Bewegung* usw. Die '*vera secunda*' gelten also stets nur im Hinblick auf das Seiende *als dieses* oder *als jenes*. Sie können auch durch andere Grundwahrheiten bzw. Axiome ersetzt werden; je nachdem, welche Prinzipien zugrunde liegen, kann z. B. von einer dreidimensionalen – euklidischen – oder auch einer anderen Geometrie die Rede sein. Dasselbe gilt für die Mathematik, für die Physik usw. Das Gebiet der '*vera secunda*'

entspricht dem der antiken 'Techné'; die Einzelwissenschaften sind 'technai', die infolge bestimmter Voraussetzungen zu Einzelkenntnissen gelangen. Auf Grund welcher Kriterien die Prinzipien der Einzelwissenschaften gewählt werden, soll hier nicht näher in Betracht gezogen werden. Wir könnten zeigen, daß die Einzelwissenschaften im Grunde nicht von theoretischen oder speziell erkenntnistheoretischen Gesetzen geleitet werden, da es bei ihnen vorwiegend um die Beherrschung der Natur geht. Bereits die antiken 'Technai' besaßen den Charakter des 'Mechanischen' (im Sinne der *mēchané*, des 'Hilfsmittels'), denn ihr Ziel bestand darin, etwas dem Menschen Dienendes hervorzubringen.

Nach Descartes müßten die Einzelwissenschaften, um streng wissenschaftlich zu sein, aus den 'ersten Wahrheiten' abgeleitet werden, also einen philosophischen Charakter besitzen, der die Grenzen ihrer Vereinzelung transzendiert. Gerade diese Auffassung hatte entscheidenden Einfluß auf die weitere Entwicklung des modernen Denkens – sofern es auf Descartes zurückgreift – und lebte besonders im deutschen Idealismus weiter. Von Fichte bis zu Hegel bemüht sich der deutsche Idealismus, die Einzelwissenschaften rigoros aus philosophischen Voraussetzungen und Prinzipien abzuleiten, um ein systematisches Gebäude der Wissenschaften zu errichten. Dieses Unternehmen mündet in der idealistischen Bemühung, die Struktur der Naturwissenschaften a priori abzuleiten; Hegel ging in dieser Beziehung bis zur letzten Konsequenz, was wiederum die antiidealistische und antiphilosophische Reaktion der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach sich zog.

Es sei nebenbei bemerkt, daß diese Versuche, die Naturwissenschaften in einer 'ersten Wahrheit' zu verankern und philosophisch zu begründen, um dadurch ein totales System der Wissenschaft aufzubauen, in ausgesprochenem Gegensatz steht zur humanistischen Tradition, die mit Leonardo da Vinci ansetzt und in den Theorien eines Galilei gipfelt. In dieser Tradition werden die Naturwissenschaften ausschließlich im Hinblick auf ihre praktischen, zielgerichteten Leistungen gedeutet und grundsätzlich von erkenntnistheoretischen Aufgaben ausgeschlossen. Unter diesem Aspekt bleibt etwa für Leonardo die Natur unbekannt, bzw. sie offenbart sich jeweils nur innerhalb der Grenzen jener Fragen, die der Mensch im Rahmen eines Experiments gestellt hat.

c) Nach Vicos Auffassung lehnt Descartes nicht nur jede 'zweite Wahrheit' ab, sondern auch alles Wahrscheinliche (*verisimilia*). Um Vicos Terminus des '*verisimile*' zu verstehen, müssen wir auf die antike Philosophie zurückgreifen. Aristoteles behauptet, daß es nur davon ein Wissen geben kann, was sich regelmäßig und notwendig abspielt, denn Wissen bedeute, die Gründe einer Gesetzmäßigkeit zu erfassen. Was sich dagegen jeweils anders zeigt – d. h. sich verändert – könne nicht Gegenstand des Wissens werden. Zu diesen Erscheinungen gehört besonders das menschliche Handeln und Verhalten, sofern es stets vor verschiedenartige Situationen gestellt wird, auf die der Mensch in jeweils neuer Weise zu reagieren gezwungen ist. Auf diesem Gebiet – so sagt Aristoteles in der 'Rhetorik' (1357a 22 ff.) – ist nicht das rational ableitbare Wahre, sondern das Wahrscheinliche maßgebend.

Wenn Descartes' Hauptbestrebungen sich auf ein 'erstes Wahres' richten, so muß notwendigerweise das Gebiet der reinen Möglichkeiten und damit der Bereich des 'Wahrscheinlichen' aus der Philosophie ausgeschlossen bleiben. So übergeht Descartes z. B. die Redekunst, die Schönen Künste und die Geschichte als Gebiete, in denen das 'Wahrscheinliche' und nicht das Wahre den Vorrang besitzt. Vico weist folgendermaßen auf die Bedeutung des 'Wahrscheinlichen' hin: »... aus dem Wahrscheinlichen entsteht der natürliche Allgemeinsinn, der die Norm aller praktischen Klugheit (*prudentiae*) und damit auch der Beredsamkeit (*eloquentiae*) ist. Denn die Redner haben oft mehr Mühe mit einem wahren Sachverhalt, der nichts Wahrscheinliches hat, als mit einem falschen, der einen glaubwürdigen Eindruck macht.«¹³

Vico legt Wert darauf, die negativen Folgen der kritischen Philosophie aufzuweisen, indem er zeigt, welche Fächer dadurch aus dem Bereich philosophischer Bildung ausgeschlossen werden. Er erwähnt sie einzeln (Dichtung, Redekunst, politische Erziehung, Geschichte usw.) und bezeichnet das '*verisimile*' als das gemeinsame Gebiet, in dem sie wurzeln, jenes Wahrscheinliche, für das das Wahre und das daraus entstehende Wissen nicht maßgebend sind. Die Redekunst gehört zum Bereich des Wahrscheinlichen, da sie den Blick stets auf die besondere und veränderliche seelische Verfassung der Hörer richtet; ebenso gehört auch die praktische Klugheit hierher – die '*prudentia*', die spezifisch politische Fähigkeit –, da sie sich auf den immer veränderlichen Einzelfall bezieht.

Die Mängel der rationalistischen, kritischen Philosophie sind demnach viel wesentlicher, als es auf den ersten Blick erscheint. Dadurch, daß diese Philosophie etwa die politischen Fähigkeiten und auch die Redekunst nicht in Betracht zieht, vernachlässigt sie zwei der wichtigsten menschlichen Tätigkeiten. Die einseitige Sorge um das Wahre verfehlt die Vorbereitung auf die Erkenntnis der Einzelfälle, sie mißachtet die Notwendigkeit politischer Bildung.

Vico formuliert diesen Gedanken in »De ratione studiorum« besonders deutlich: »Aber diese Studienordnung bringt für die jungen Leute den Nachteil mit sich, daß sie künftig weder die Klugheit im bürgerlichen Leben zeigen (*nec satis vitam civilem prudenter agant*), noch eine Rede mit Charakterfarben zu beleben (*nec orationem moribus tingere*) und mit dem Feuer der Affekte zu erwärmen vermögen.«¹⁴

Vico führt seine Einwände weiter, indem er hervorhebt, daß die rationalistische, kritische Methode Descartes' nicht nur entscheidende Gebiete der menschlichen Tätigkeit vernachlässigt, sondern auch das Wesen und die Rolle des Bildes – und damit der Phantasia – gegenüber dem Rationalen verkennt. »Endlich setzen sie (unsere Kritiker) über jedes Bild der Körper ihre erste Wahrheit (*Denique ante, extra supra omnes... suum primum elocant verum*). ... Nun, wie das Alter die Vernunft (*ratio*) zum Blühen bringt, so die Jugend die Phantasia ... Und das Gedächtnis, das, wenn nicht direkt mit der Phantasia gleich, doch mit ihr innigst verwandt ist, muß in den Kindern entwickelt werden, da sie keine andere geistige Fähigkeit haben; noch dürfen die Fähigkeiten für die Künste (*neque ingenia ad artes*) – die in Phantasia und Gedächtnis oder in beiden zusammen, bestehen, wie die Malerei, die Dichtung, die Redekunst und die Jurispru-

denz – unterdrückt werden (*»neque ... sunt hebetanda«*).¹⁵ Die Beziehung zwischen unseren Problemen und Vicos Ablehnung der kritischen Philosophie wird offensichtlich an der folgenden Stelle, wo der überraschende Ausdruck 'topische Philosophie' auftritt: »Denn wie die *Auffindung* der allgemeinen Beweisgründe naturgemäß *früher ist als das Urteil* über ihre Wahrheit (*Nam ut argumentorum inventio prior natura est, quam de eorum veritate diiudicatio*), so muß die Lehre der *Topik* früher sein als die der *Kritik* (*ita topica prior critica debet esse doctrina*).«¹⁶

Die 'inventio' geht dem 'Beweis' voraus. Zwischen 'inventio' und Topik einerseits und kritischer Philosophie andererseits scheint sich folgender Zusammenhang zu ergeben. Nachdem man eine erste Wahrheit 'entdeckt' hat, auf die ein System der Wissenschaften aufgebaut werden kann, besteht notwendigerweise der ganze wissenschaftliche Prozeß in einer streng rationalen Deduktion. Trotzdem ist – nach der Auffassung Vicos – die These unhaltbar, daß die Philosophie sich auf diesen Prozeß beschränken müsse, und zwar vor allem deshalb, weil die Deduktion eine andere Tätigkeit voraussetzt, eben jene des 'Findens'. Vico identifiziert die Lehre der 'Findung' mit der 'topischen Philosophie'. Selbst das 'erste Wahre', von dem Descartes auszugehen sich vornimmt, ist Ergebnis eines 'Findens'.

3 Die antike Auffassung der Topik. Das Problem der 'inventio'

Bevor wir näher auf die philosophische Bedeutung eingehen, die die 'Topik' bei Vico besitzt, müssen wir uns bewußt machen, was in der Antike unter diesem Terminus verstanden wurde. Die ersten Sätze, mit denen die 'Topik' des Aristoteles beginnt, scheinen allerdings kaum jene von Vico behauptete Beziehung zwischen Topik und Philosophie zu betreffen oder zu klären. »Das Ziel, das sich diese Abhandlung vornimmt, besteht darin, eine Methode zu finden, um bezüglich jeder vorgeschlagenen Untersuchung solche Syllogismen zu bilden, die aus Elementen, die in der Meinung gründen (*ek endóxon*), abgeleitet werden, damit wir nichts Widersprechendes bezüglich der These, die wir selbst vertraten, sagen.«¹⁷ Aristoteles unterscheidet anschließend die Syllogismen, die sich aus ursprünglichen Prämissen ergeben, und jene, die von Meinungen ausgehen. Durch diese Unterscheidung wird es ihm möglich, die Nützlichkeit der Topik zu rationalisieren. Kennt man nämlich die Meinungen der großen Menge und hat man eine Methode, um die erforderlichen Argumente rasch zu finden, so wird es viel leichter sein, mit dem Gegner ins Gespräch zu kommen; im Hinblick auf die Wissenschaften, die mit der Philosophie verknüpft sind, ermöglicht es die Topik schließlich, die Schwierigkeiten eines Problems zu erkennen, wenn es so oder so gelöst werden kann.¹⁸ Faktisch liefert die Topik nach einem Beispiel des Aristoteles das, was auch in der Dialektik und in der Medizin notwendig ist: alle Argumente müssen 'gegenwärtig' sein, um im angebrachten Moment angewandt zu werden.

Es ist Aufgabe der Topik, zu bestimmen, »um wie viele und welche Art von Argumenten die Reden sich drehen und aus welchen Elementen sie bestehen und wie leicht wir die Reden finden können.«¹⁹

Die hier zitierten Thesen des Aristoteles lassen schon ahnen, wie es Vico gelingt, der Topik eine philosophische Bedeutung zuzuschreiben: Die aristotelische Lehre der Topik betrifft das 'Finden' der Argumente, die für eine rationale oder rhetorische Rede notwendig sind. Auch die ursprünglichen Prinzipien können von der Philosophie – wie wir wissen – nicht 'bewiesen', sondern nur 'gefunden' werden. So ergibt sich die Frage, ob Vico die Beziehung zwischen Topik und Philosophie vielleicht unter diesem Aspekt sieht.

Um diese Frage zu beantworten, greifen wir auf Äußerungen Ciceros und Quintilians zurück. In Ciceros ›De oratore‹ heißt es: »Aber Aristoteles, den ich im höchsten Maße bewundere, hat bestimmte 'loci' aufgestellt (*posuit quosdam locos*), von denen ausgehend man nicht nur jeden Weg eines Arguments in den philosophischen Diskussionen auffinden kann (*ex quibus omnis argumenti via non modo ad philosophorum disputationem*), sondern die auch in allen juristischen Fällen benützbar sind.«²⁰

Wir müssen beachten, daß das griechische Wort 'Topoi' hier mit dem lateinischen Begriff 'loci' übersetzt wird. Cicero verwendet für jenen Terminus an anderen Stellen auch die Worte 'sedes' oder 'nota'; Quintilian benützt unter anderem den Ausdruck 'sedes argumentorum'. Ähnliches sagt Tacitus in seinem Dialog über die Redner: »Wir entnehmen den Peripatetikern die nützlichen und für jede Auseinandersetzung vorbereiteten Orte (*in omni disputationem paratos iam locos*).«²¹

Für eine erfolgreiche Diskussion müssen sämtliche Argumente gegenwärtig sein, bzw. man muß die 'loci', die Orte kennen, unter denen sie mit Leichtigkeit zu finden sind. Topik wäre daher auch hier nur die Lehre der Argumente, der Ausgangspunkte, die bei einer Diskussion – sei sie logischer oder rhetorischer Art – vorliegen müssen.

In folgendem Zitat aus Ciceros ›Topik‹ schließt sich nun dem Terminus 'locus' ein für unsere Frage sehr wichtiges Verbum an: 'invenire'. »Wie von jenen Dingen, die verborgen sind, der Beweis und die *Erfindung* leicht sind, wenn der Ort angezeigt und bezeichnet ist (*demonstrato et notato loco facilis inventio est*), so müssen wir, wenn wir ein Thema untersuchen, seinen Ort kennen; in dieser Weise werden sie von Aristoteles gewissermaßen Orte genannt, von denen die Argumente stammen, und so kann man sagen, daß der Ort der Sitz der Argumente ist (*locum esse argumenti sedem*).«²²

Um die Problematik und die Terminologie Vicos zu klären, muß noch eine wesentliche Äußerung Ciceros angeführt werden, die offensichtlich die Quelle für Vicos Trennung zwischen topischer und kritischer Philosophie darstellt. Cicero unterscheidet bewußt die *inventive* von der *ableitenden, rationalen* Tätigkeit, die er als dialektisch bezeichnet. »Jede sorgfältige Methodik besteht aus zwei Teilen: einem des *Erfindens* und einem des *Urteilens* (*omnis ratio diligens disserendi duas habet partes, unam inveniendi alteram iudicandi*). Die Stoiker haben mit großer Sorgfalt die Wege des *Urteilens* ausgebildet, und zwar mittels jener Wissenschaft, die sie *Dialektik* nennen; die *Kunst des*

Erfindens, die Topik genannt wird . . . haben sie vollständig vernachlässigt (*inveniendi autem quae 'topikè' dicitur . . . totam reliquerunt*).«²³

Hier stehen sich Topik und Dialektik gegenüber; der Dialektik kommt es zu, vermittels rationaler Ableitungen *Schlüsse* zu ziehen, während die Topik die Kunst der *Erfindung* darstellt, wie es auch im Mittelalter etwa Boethius sieht, der in seiner Abhandlung ›De differentiis topicis‹ den *inventiven* Charakter der Topik betont, sofern sie dem ›*trahere argumenta*‹ dient.²⁴

In diesem Zusammenhang sei an die traditionelle Aufteilung der Redekunst erinnert. Vor allem werden Stoff und Form der Rede – also *was* gesagt wird und *wie* etwas gesagt wird – unterschieden. »Jede Rede besteht aus dem, was bezeichnet wird, und aus dem, was bezeichnet, d. h. aus Dingen und Worten.«²⁵ Jede einzelne politische, juristische, lobende Rede besteht aus fünf Elementen; unter ihnen nimmt nun die ›*inventio*‹ den ersten Platz ein. »Das gesamte Vermögen des Redners ist in fünf Teile geteilt, nämlich, zuerst muß er finden, was er sagen will, dann das Gefundene nicht nur nach der Ordnung, sondern auch mit einer bestimmten Gewichtigkeit und mit Urteil, zusammenstellen.«²⁶ Sei es, daß man einen rationalen Prozeß verwirklichen will, sei es, daß man sich um rhetorische Schlußfolgerungen bemüht, immer muß man vorher die Prämissen ›finden‹; erst die ›*inventio*‹ liefert die Argumente, die eine wirkungsvolle rationale oder rhetorische Rede ermöglichen. Im System der Rhetorik beziehen sich die ›*inventio*‹ und die ›*dispositio*‹ auf den Stoff; die ›*elocutio*‹ – bzw. das ›*vestire*‹ und ›*ornare*‹ – betreffen die Form; die ›*actio*‹ schließlich stellt die Einheit von Stoff und Form, von ›*res*‹ und ›*verba*‹ her.

4 Der Vorrang der ›*topischen*‹, ›*inventiven*‹ gegenüber der ›*kritischen*‹, rationalen Philosophie

In ›De ratione studiorum‹ klagt Vico darüber, daß die modernen Autoren die Topik mißachten und infolge ihrer ausschließlichen Beschränkung auf die Methode davon überzeugt sind, es genüge, über eine Sache in Kenntnis gesetzt zu werden, um sofort zu *finden*, was an ihr wahr ist. » . . . *nam sat est, inquiunt, . . . rem doceri, ut quid in ea veri inest inveniant.*«²⁷ Demgemäß – so sagt Vico – beansprucht man auch, das ›Wahrscheinliche‹, das an das Wahre grenzt, auf Grund logischer Regeln, ohne besonderen Unterricht und ohne Kenntnis der Topik ableiten zu können. ›Finden‹ wird dort mit dem auf die erste Wahrheit bezogenen Prozeß des Schließens identifiziert und in einem schlechthin rationalen Sinn gedeutet.

Das Problem, das sich für Vico im Hinblick auf die philosophische Bedeutung der Topik ergibt, liegt demgegenüber in einer ganz anderen Richtung; es betrifft die Frage, ob der rationale Prozeß für die Erschließung des Unverborgenen ausreichend ist. Wir sahen bereits, wie der rationale Prozeß unter einem bestimmten Aspekt zur Klärung des Seienden beiträgt. Unter einem viel umfassenderen und ursprünglicheren Aspekt

vollzieht sich jedoch das 'Finden' der ersten, archaischen Erkenntnisse. Vico kleidet seine Bedenken gegenüber den Verteidigern der kritischen Methode in folgende Frage: »Allein, wie können sie (d. h. diejenigen, die die rationale Methode der Ableitung vertreten) gewiß sein, *alles* gesehen zu haben.«²⁸ Mit anderen Worten: die Anhänger dieser Methode können nicht ausschließen, daß die Prämissen, von denen der kritische Prozeß jeweils ausgeht und mit deren Hilfe er seine Ableitungen vollzieht, nur einen vereinzelten Aspekt des Seienden widerspiegeln und somit die darauf aufgebauten Schlußfolgerungen nur beschränkt gültig sind. Beweist die kritische Methode nicht ihre rationalistische Einseitigkeit gerade dadurch, daß sie die Rhetorik, die Politik, die Phantasie völlig vernachlässigt? Das ursprüngliche 'Finden', das '*invenire*', kann niemals innerhalb eines deduktiven Prozesses geschehen, da jener nicht über seine Prämissen hinauszureichen vermag. Vico legt das Schwergewicht seiner Argumentation auf die '*Erfindung*' sämtlicher Prämissen unseres Redens, sofern diese zu einer nicht nur '*wahren*' bzw. rationalen, sondern auch '*reichhaltigen*' Rede führen sollen. Seine Ablehnung der kritischen Methode und des damit verknüpften Rationalismus gründet in der Einsicht, daß die ursprünglichen Prämissen als solche unableitbar sind und der *rationale Prozeß* sie infolgedessen nicht zu 'finden' vermag; daß außerdem das rationale Wissen für eine rhetorische oder dichterische Rede nicht maßgebend sein kann; da die kritische Methode immer von *einer* Voraussetzung ausgeht, bleibt sie mit ihren Schlußfolgerungen notwendigerweise nur in einem beschränkten Rahmen gültig. Erst die Bemühung, *sämtliche* Prämissen der menschlichen Welt zu 'finden' – und zu ihr gehören die Fähigkeit der '*prudenza*', der 'Vorsicht', der Phantasie, des praktischen zielhaften Verhaltens usw. –, macht die menschliche Rede reich, fruchtbar und 'erfinderisch'. »Daher stammt jene höchste und so seltene Kraft der Rede, um derentwillen man sie 'voll' nennt und die nichts unberührt, nichts im Unklaren, nichts dem Zuhörer zu wünschen läßt.«²⁹

Demnach ist die Topik nicht als eine Sammlung schon vorhandener Argumente aufzufassen, die sich schematisch auf die jeweilige Einzelsituation anwenden ließen; Topik erweist sich bei Vico als jedem rationalen Prozeß übergeordnet, ohne Rücksicht auf historische Bedingungen.

Während die 'Kritik' für Descartes nichts anderes darstellt als ein System logisch kohärenter Behauptungen, sieht Vico in der Topik die Kunst der reichhaltigen, schöpferischen Rede. »*Critica est ars verae orationis, topica autem copiosae.*«³⁰

In dem ersten Aufsatz des »Giornale dei letterati«, in dem Vico selbst die einzelnen Kapitel seiner Schrift »De antiquissima Italorum sapientia« bespricht, sagt er: »Der Autor betrachtet weiter die drei bekannten Tätigkeiten unseres Geistes: Sinneswahrnehmung, Urteil und logisches Schließen (*percezione, giudizio, ragionamento*), die Gegenstand der Logik sind, die er wiederum in Topik, Kritik und Methode aufteilt (*topica, critica e metodo*); so ist die Topik die Fähigkeit bzw. die Kunst des Lernens, die Kritik die des Urteilens und die Methode die des rationalen Prozesses (*la topica sia la facoltà ovvero l'arte dell'apprendere, la critica del giudicare e 'l metodo del ragionare*).«³¹

»Die Topik ist die Lehre der originären Vision, der die 'ingeniösen', d. h. rational unableitbaren Formen des Unterrichts und des Lernens entspringen. Die Topik *findet* und *sammelt* (*ritruova ed ammassa*); die Kritik teilt auf und gliedert das Gesammelte (*la critica dall'ammassate divide e rimuove*); deswegen sind die topischen Geister reicher und weniger wahr (*più copiosi e men veri*), während die kritischen wahrer aber trockener sind (*. . . più veri, ma però asciutti*).«³²

Wiederholt verteidigt Vico die Topik gegen den Vorrang der rationalen Tätigkeit mit der Begründung, daß die Prämissen, aus denen man Folgerungen zieht, vorher 'eingesehen' werden müssen. Diese Einsicht kommt der Topik zu, sofern sie – und hier erscheint der neue wesentliche Terminus – dem *Ingenium* entspringt. »Die Vorsehung hat die menschlichen Dinge richtig eingerichtet, indem sie im menschlichen Geist erst die Topik und danach die Kritik erweckt hat, ebenso wie die Erkenntnis der Dinge vor dem Urteil über sie kommt (*siccome prima è conoscere poi giudicare le cose*). Denn die Topik ist die Fähigkeit, die die Geister 'ingeniös' macht (*la topica è la facoltà di far le menti ingegnose*), ebenso wie die Kritik sie zur Genauigkeit bildet (*la critica è di farle esatte*); und in den ersten Zeiten galt es vor allem jene Dinge aufzufinden, die für das menschliche Leben notwendig sind, und das Finden ist Eigenschaft des Ingeniums (*e il ritruovare è proprietà dell'ingegno*).«³³

Ingenium ist die Fähigkeit, die das Ursprüngliche, das 'Archaische' zum Gegenstand hat. Ihm entstammt die schöpferische Tätigkeit der Topik. »Die besondere Fähigkeit des Wissens besteht im Ingenium, mit seiner Hilfe *sammelt* der Mensch die Dinge, welche denjenigen, die kein Ingenium besitzen, ohne jegliche Beziehungen untereinander zu sein scheinen (*compono le cose, le quali, a coloro che pregio d'ingegno non hanno, sembravano tra loro non avere nessun rapporto*).«³⁴ Ingenium ist die 'begreifende' ('*comprensiva*') und nicht die 'deduktive' Eigenschaft. Das Begreifen aber geht dem Ableiten voraus, da wir nur aus dem Schlüsse ziehen können, was wir schon begriffen haben. »Ingenium ist die Fähigkeit, das Verstreute und Verschiedene in eines zusammenzufassen.«³⁵

Zu dem soeben entwickelten Gedanken sei noch folgendes bemerkt. Der Unterschied zwischen kritischer und topischer Philosophie, wie er von Vico herausgearbeitet wird, erweist sich als keineswegs überwundenes, sondern als ganz aktuelles Problem. So sind wir heute etwa stolz auf die kybernetische Wissenschaft und vertrauen ihr die Zukunft der menschlichen Gemeinschaft an, vergessen aber dabei, daß auch für sie das Hauptproblem im Finden der Ausgangspunkte besteht, denn der kybernetische Prozeß kann nur die 'gefundenen' Elemente bearbeiten und Schlüsse daraus ziehen. Die notwendige Leistung des menschlichen Ingenium läßt sich nicht auf rein rationale, ableitende Prozesse reduzieren, wie sie heute von der Logistik bis ins Unermeßliche verwirklicht werden.

Vicos Theorien über die topische Philosophie wurzeln in der lateinischen, humanistischen Tradition, in einer Überlieferung, die der Rhetorik eine ganz prinzipielle Rolle zuspricht. Die humanistische Tradition hat sich immer um die Einheit von *res und verba*,

von Inhalt und Form gesorgt, um jene Elemente der menschlichen Rede, die, wenn sie einmal getrennt sind, nicht wieder zu einer Einheit gebracht werden können. Akzeptiert man bei einer Rede ausschließlich das rationale Element, also den Vorrang des rationalen Inhalts, so wird es möglich sein, der Rede nur eine äußerliche, rhetorische 'Form' zu geben, die die Geister nicht bewegt. Damit wird sich aber auch die Philosophie immer mehr in die unwesentlichen Bezirke des menschlichen Daseins der Geschichte zurückziehen und selbst an Bedeutung verlieren.

Die Wiederentdeckung Vicos durch den italienischen Idealismus (Croce, Gentile) geschah hauptsächlich im Hinblick auf die von ihm behauptete Identität von *'verum'* und *'factum'*, die als Ansatz eines idealistischen Denkens angesehen wurde.

Deshalb galt Vico vor allem als Theoretiker der schöpferischen Tätigkeit des *Denkens* und somit – trotz seiner gegenteiligen Äußerungen – als Fortsetzer des cartesianischen *'cogito, ergo sum'*. So wurde der Grundgedanke dieses neapolitanischen Philosophen vergewaltigt und das wahre Verständnis seiner humanistischen Problematik verhindert, die nichts mit der idealistischen oder speziell hegelianischen Problematik zu tun hat. Die humanistische Überlieferung ermöglichte mit ihrer Unterscheidung des Wahren und Wahrscheinlichen die grundsätzliche Reflexion über das Wesen des politischen Aktes und der juristischen Tradition. Diese Unterscheidung hat andererseits die – für den deutschen Idealismus typischen – Versuche verhindert, die Naturwissenschaften von der Philosophie abzuleiten. Die wahre Geschichte der humanistischen Tradition in ihrer anticartesianischen Haltung ist jedoch noch nicht geschrieben worden.

5 Quintilian als Quelle des humanistischen Bewußtseins der Einheit von *'res'* und *'verba'*

Durch den Rückgriff auf Descartes haben wir gezeigt, wie bei ihm durch den Vorrang des Wissens die Frage nach der Unverborgenheit von Anfang an in eine ganz bestimmte rationalistische Richtung gelenkt wird und damit die humanistischen Fächer jede philosophische Bedeutung verlieren. Vicos Kritik des cartesianischen Denkens und seine Unterscheidung zwischen kritischer und topischer Philosophie sind deshalb so bedeutsam, weil sie zeigen, daß die Identifizierung von Unverborgenheit und rationalem Wissen die Bedeutung all jener Fächer verdeckt, in denen entweder die Phantasie (so in der Kunst, in der Dichtung) oder die Prudentia, die politische Tüchtigkeit, den Ausschlag geben. Aus diesem Grund beanstandet Vico die Einseitigkeit einer rein kritischen, rationalistischen Bildung. Vico hat uns damit einen neuen – meistens übersehenen – Zugang zur ganzen Problematik des Humanismus geliefert, auf den wir nun hinweisen müssen, um auch in dieser historischen Perspektive den bestehenden Vorrang des Bildes zu zeigen.

Das Problem der humanistischen Tradition war die Vermittlung des antiken Wortes. Dieser Sorge, die nur scheinbar aus einer unphilosophischen Einstellung entsprang,

war der Vorrang des rationalen Wissens fremd, denn im Humanismus wurde das Problem der verschiedenen Formen der Unverborgenheit grundsätzlich offengelassen. Die Interpretation des antiken Wortes führte die Humanisten zum Problem der Objektivität, das sich anhand und im Rahmen der zu deutenden Texte ergab. Gerade die Deutung der antiken Schriften brachte die Erfahrung mit sich, daß es unmöglich ist, Texte nur im Hinblick auf das rationale Wissen und die logische Wahrheit zu befragen; weder literarische noch politische Texte lassen sich darauf reduzieren. Das Wort zu verstehen, zu entfalten, bedeutet in der humanistischen Tradition, das Wesen des Menschen selbst zu entwickeln. Dabei bleibt die Philologie, die Liebe zum Wort, nicht mehr auf der Stufe einer einzelnen Wissenschaft unter anderen, sondern sie erhält den Rang der Philosophie; ihr Gegenstand ist das Wesen des Menschen. Unter diesem Aspekt enthüllen die *'studia humanitatis'* ihren Sinn; das Wort wird hier als Bestimmungsmoment des Menschen verstanden und besitzt daher eine führende Rolle. Das Wort muß als ursprüngliches Phänomen – nicht nur als Ausdruck des Denkens, des Urteils, des Zweifels – betrachtet werden. Als etwas Ursprüngliches wird es nicht nur im Hinblick auf das Denken, sondern auch im Hinblick auf das Dichterische und auf das zielhafte Handeln erfahren. Die Mannigfaltigkeit nur auf die Einheit des rationalen Denkens zurückzuführen, erscheint ausschließlich dann als eine notwendige Aufgabe, wenn man – wie Descartes – voraussetzt, daß das Wissen die einzige und ursprüngliche Erfahrung darstellt. Das Wort in seiner Ursprünglichkeit ist aber gerade jenes Phänomen, das die eigentümliche Offenheit des – erst von der modernen Philosophie durch die Frage nach dem Wissen einseitig bestimmten – metaphysischen Problems zeigt.

Deshalb war die Philologie auch keine Liebhaberei, die nur auf der Bevorzugung der Antike beruht, sondern wesentlich Philosophie in dem Sinne, wie sie später etwa von Nietzsche in den Schriften seiner Baseler Zeit vertreten wurde. Die philosophische Bedeutung der *'studia humanitatis'* besteht darin, daß sie zum erstenmal in der Neuzeit eine verbindliche Philologie verwirklichen; das Wort, und ganz besonders das antike Wort, erhielt eine so hohe erzieherische Bedeutung, daß die Philologie mit dem Anspruch auftreten konnte, die Wirklichkeit in ihren verschiedenen Welten und Ordnungen zu erschließen.

Richten wir noch einmal unseren Blick auf die Unterschiede zwischen Descartes und Vico. Beide hatten sich dasselbe Ziel gesetzt: das Objektive, aber dieses Ziel wird von ihnen verschieden bestimmt; von Descartes von vornherein als das Wahre, von Vico schließlich als etwas, das sich nicht auf das Wahre beschränkt, sondern auch andere und dem Wahren gegenüber selbständige geistige Ausdrucksformen umfaßt. Descartes sucht eine objektive Methode, die zum Wahren führt. Vico dagegen ist sich bewußt, daß es keine 'an sich' objektive Methode gibt. Nicht die Methode liefert die Garantie der Objektivität, sondern die Einsicht, von der aus die Methode erst ihren Sinn erhält.

Vico hat mit seinen Erörterungen den inventiven, topischen Charakter der Philosophie nachgewiesen und damit ein Phänomen erhellt, das die kritische cartesianische Philosophie außer acht gelassen hatte in ihrer Sorge, ein erstes Wahres zu finden, aus

dem sich ein System weiterer Schlußfolgerungen ableiten ließe. Indem Vico die ursprüngliche Quelle der Philosophie mit dem Moment der *Inventio* identifiziert, die einen entscheidenden Bestandteil der Redekunst bildet, führt er in unerwarteter Weise nicht nur Philosophie und Redekunst zu einer erneuten Einheit (so zwingend, daß, wie Vico sich ausdrückt, die Philosophie einen topischen Charakter haben muß), sondern weist auch die Einheit zwischen Pathos und ingenióser archaischer Einsicht nach.

Wir stoßen hier mit der humanistischen Tradition auf das Problem der Einheit von rhetorischer und philosophischer Rede, eine Einheit, die wir schon angetroffen und erörtert haben, und können darauf hinweisen, wie dieses Problem und seine Lösung in der humanistischen Tradition wurzelt, womit auch noch einmal der Vorrang des Bildes historisch aufgewiesen werden kann. Schon unsere Deutungen der platonischen Erörterungen im ›Phaidros‹ haben ganz deutlich gezeigt, daß der rationale Prozeß in einer ursprünglichen Sicht archaischer Typen wurzelt bzw. in einem Grund verankert ist, wo Pathos und Einsicht sich decken.

Wir fragen uns nun, in welcher Tradition das Bewußtsein dieser Zusammenhänge weiterbesteht und in welcher Terminologie das Problem der Identität von Pathos und Einsicht, von leidenschaftlicher, also rhetorischer und philosophischer bzw. archaischer Rede fortlebt. Da das Pathos jenes Moment darstellt, wodurch der Inhalt der Rede wirkt, und da das Pathos selbst durch Bilder bewegt wird, so ist es verständlich, daß in der fraglichen Tradition dieses Problems das Pathetische mit dem 'formalen' Aspekt der Rede identifiziert wird und das Moment der Einsicht mit dem 'Inhalt', mit der Sache. Auch in der Antike erscheint das Problem der Beziehung zwischen Pathos und Einsicht schon als das von 'Form' und 'Inhalt' der Rede, deren Einheit Cicero in ›De oratore‹ schon als verlorengegangen beklagt.

Worin wurzelt die humanistische Tradition der Einheit von '*res*' und '*verba*'? Bezüglich der Antike werden wir uns darauf beschränken, das Problem der Einheit von Inhalt und Form der Rede bei Quintilian – der ebenso wie Cicero maßgebend auf die humanistische Tradition gewirkt hat – anzudeuten.

Quintilians ›Institutiones oratoriae‹ stellen einen der klassischen Texte der Redekunst dar; in ihn mündet die ciceronianische Lehre. Der rhetorischen Überlieferung gemäß besteht für Quintilian jede Rede aus fünf Elementen: eins davon ist der Inhalt – *res* –, der seinen Ursprung in der '*inventio*' hat, während die anderen vier Elemente der Form, den '*verba*' zufallen: »Jede Methode der Rede besteht aus fünf Teilen: Erfindung, Anordnung, sprachliche Gestaltung, Erinnerung, Vortrag oder Darstellung.«³⁶ Es genügt nicht, zu 'finden', *was* man, unter den vorliegenden Umständen, sagen 'muß', sondern *wie*, wobei die Erinnerung (*memoria*) und die Art des Vortrags der konkreten historischen Lage entsprechen müssen, in der der Redner sich befindet. Quintilian unterscheidet – der aristotelischen Gliederung folgend – drei Arten der Rede: die juristische, die politische und die Lobrede. Wir erörterten bereits, daß Gorgias in seiner ›Apologie der Helena‹ auf diese drei möglichen Arten der Rede hinweist. Den Grund dieser Aufteilung der Redekunst haben wir schon angeführt; die zeitliche Struktur der menschlichen

Welt – Welt, die nicht ist, sondern 'wird' – zwingt dazu, die Rede entweder im Hinblick auf die Zukunft oder auf die Vergangenheit oder auf das, was ständig gilt und daher lobenswert erscheint, zu gestalten.

Bereits im Proömium der ›Institutiones oratoriae‹ kommt eine für unser Problem wichtige These zur Sprache: die meisten – so schreibt Quintilian – träten an die Redekunst heran, als wären sie schon in all den anderen Bereichen des Wissens kundig und als fehlte es ihnen nur noch an Beredsamkeit. »*Nam ceteri fere qui artem orandi litteris tradiderunt, ita sunt exorsi, quasi perfectis omni alio genere doctrinae summam in eloquentia manum imponderent.*«³⁷ Nach solcher Auffassung wäre die Redekunst eine Art 'formaler' Ergänzung, die zu dem durch die Wissenschaft erreichten 'Inhalt' oder 'Stoff' nur noch hinzukäme. Hier zeigt sich der Dualismus zwischen rhetorischer Form und wissenschaftlichem rationalem Inhalt, nach dem die Redekunst allein die Funktion eines 'äußerlichen Aktivierens' übernehmen soll, um den rationalen Inhalt wirkungsvoll zu gestalten.

Dieser Auffassung stellt Quintilian eine eigene These gegenüber, die uns zunächst überrascht: *nichts* sei der Kunst des Redens fremd, denn *jedlichem Inhalt* einer Rede komme eine *eigene rhetorische Form* zu. »*Ego quum existimem nihil arti oratoriae alienum, sine quo fieri non posse oratorem fatendum est.*«³⁸ Ist Quintilians These – etwa wie jene Ciceros in ›De oratore‹ – so zu deuten, daß der Redner, da ihm *kein* Gebiet fremd sein darf, sämtliche Fächer des Wissens beherrschen muß? Eine solche Forderung ist uns unverständlich, denn sie grenzt ans Utopische. Hier findet sich einer der Gründe für unser heutiges negatives Urteil über die Ansprüche der traditionellen Redekunst.

Rhetorik betrifft die pathetische, Wissenschaft die rationale Rede. Hält Quintilian die Rhetorik für jede Art der Rede zuständig, so muß er notwendigerweise die Dualität von 'Stoff' und 'Form' aufheben. So betont er, daß 'ursprünglich' die Trennung der beiden Elemente des Redens *nicht* bestand: »Diese (Inhalt und Form, Weisheit und Beredsamkeit) waren, wie Cicero klar beweist, *wie von Natur vereint*, so auch in der Ausübung verbunden, wodurch *die gleichen Menschen für Weise und Beredte* angesehen wurden.«³⁹

Diese Einheit – so meint Quintilian – ging später verloren (»*scidit deinde se studium*«)⁴⁰, wahrscheinlich infolge der Trägheit, die die Redner auch bald dazu führte, die Sorge um die Sittlichkeit zu vernachlässigen (»*curam morum . . . reliquerunt*«), und andererseits, weil nur noch die Wissenden die Bezeichnung 'Erforscher der Weisheit' für sich in Anspruch nahmen (»*ut soli studiosi sapientiae vocarentur*«).⁴¹

Für Quintilian sind dagegen 'res' und 'verba' gemeinsam die ursprünglichen Bestandteile *jeder* sinnvollen Aussage: »Jeder Ausspruch, wodurch jemand eine Willensmeinung kundgibt, hat notwendig Inhalt und Wort.«⁴² Der Stoff der Rhetorik besteht also in *all dem, was Gegenstand der Rede ist*; er findet sich in den drei Gattungen der Rede: der lobenden, beratenden und juristischen.⁴³

Die prinzipielle These der Einheit von Inhalt und Form der Rede erfordert es unseres Erachtens, vor allem eine meistens übersehene Ausführung Quintilians über den *Stoff*

der juristischen Rede näher zu klären, da ihr im Hinblick auf die Überwindung des Dualismus zwischen Inhalt und Form exemplarische Bedeutung zukommt. Einleitend bezieht sich Quintilian abermals auf seine Grundthese, daß *alles* Stoff der Rhetorik sein kann.⁴⁴ Die Voraussetzung einer juristischen Verhandlung findet sich nach Quintilian im 'status' der Dinge, verstanden als Kampfsituation, aus der die 'causa', der 'Fall' entsteht. Bei näherer Betrachtung zeige sich aber, daß nicht allein der 'status', d. h. der Fall, der vor uns 'steht', den eigentlichen Stoff der juristischen Rede bildet, sondern das darin enthaltene, den Juristen bedrängende Problem. Jeder Verhandlung liegt ein Stand (status) der Sache zugrunde (*Ergo quum omnis causa contineatur aliquo statu*) »... was wir status nennen, das nennen einige Feststellung, andere Fragestellung (*id quidam constitutionem vocant, alii quaestionem vocant*)... Einige sagen, Stand der Sache sei der erste Zusammenstoß der Rechtssachen (*statum quidam dixerunt primam causarum conflictionem*); sie haben, wie ich glaube, das Richtige gefühlt, sich aber ungenügend ausgedrückt. Nicht der erste Zusammenstoß ist es – wie z. B. du hast es getan, ich habe es nicht getan (*non est enim status prima conflictio: fecisti, non feci*) –, sondern was aus dem ersten Zusammenstoß hervorgeht, nämlich die Art der Frage (*sed quod ex primo conflictione nascitur, id est genus quaestionis*).«⁴⁵ Der Stoff der juristischen Rede erschöpft sich also nicht im vorhandenen Tatbestand, denn er wird erst geliefert von dem juristischen Problem, das jenen enthält und das allein der 'fähige' Jurist entdecken kann. Der juristische 'Stoff' besteht also nicht in einer stummen 'vorhandenen' Tatsache, sondern in der gesamten Fragwürdigkeit des jeweiligen Falls.⁴⁶

Im weiteren Verlauf seiner Erörterung bezieht sich Quintilian auf die aristotelische Aufstellung der verschiedenen Kategorien des Seins, mit deren Hilfe das Erscheinende befragt werden kann. Das Befragen einer Erscheinung nach ihrem Sein, nach ihrer Qualität, nach ihrer Quantität usw. bedeutete für den Griechen, das Seiende als dieses oder jenes 'anzuklagen', d. h. zu bestimmen. Quintilian führt den griechischen Terminus 'Kategoria' auch in bezug auf den juristischen Stoff zu dieser ursprünglichen Bedeutung zurück.⁴⁷ Wenn nun für den Menschen das Spezifische seiner Situation darin besteht, alles Seiende bestimmen, d. h. den Kategorien entsprechend in 'Anklage' stellen zu müssen, um damit eine menschliche Ordnung zu errichten, so kann das Sein nur als 'quaestio' in Erscheinung treten, und wir können ihm auch nur als dem uns Angehenden entsprechen. Ebenso löst sich der Stoff der Gerichtsrede in die Mannigfaltigkeit jener Fragen auf, die dort den Menschen angehen und auf Grund deren das Erscheinende abgegrenzt und bestimmt werden kann, d. h. erkennbare Gestalt annimmt.

Die Lehre von den Kategorien betrifft jede Art der Rede: »... drei Fragen sind es, die bei jeder Erörterung in Betracht kommen: ob etwas ist, was es ist, wie es beschaffen ist, was sogar die Natur selbst uns vorschreibt (*an sit, quid sit, quale sit: quod ipsa nobis etiam natura praescribit*). Denn fürs Erste muß ein Gegenstand des Streites vorliegen (*Nam primum oportet subesse aliquid, de quo ambigitur*)... Hierauf beruhen die unbestimmten oder die bestimmten Fragen. Hiervon wird jedenfalls das eine oder das andere in der prunkenden, beratenden, gerichtlichen Beredsamkeit behandelt (*His infi-*

nitae quaestiones, his finitae continentur. Horum aliqua in demonstrativa, deliberativa, judiciali materia utique tractatur).«⁴⁸ Die Probleme der Redekunst betreffen damit nicht mehr ein bestimmtes Gebiet des menschlichen Seins, sondern jede menschliche Tätigkeit und Handlungsweise. Daraus ist ersichtlich, daß Quintilian dem Stoff der Redekunst eine prinzipielle, existentielle Bedeutung zuspricht, sofern dieser Stoff – immer in den drei Perspektiven von Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit entsprechend der politischen, der lobenden und der juristischen Rede – als *'quaestio'* auftritt, die den Menschen angeht. »Unter Frage im weiteren Sinne versteht man alles, worüber nach zwei entgegengesetzten oder mehreren Richtungen auf glaubhafte Weise gesprochen werden kann.«⁴⁹

Quintilian erörtert die innige Verbundenheit von Stoff und Form, von Inhalt und Gestalt der Rede noch anhand eines anderen, sehr wichtigen Arguments. Grammatik, so sagt Quintilian, bestehe aus zwei Hauptelementen: der Lehre des richtigen Sprechens – zu der die Rechtschreibungslehre gehört – und der Auslegung der Dichter, die mit Hilfe der Kritik geschieht.⁵⁰ Die Grammatik – sofern sie die verschiedenen Teile der Rede untersucht – beweist nun, daß *'res'* (*materia, nomina*) und *'vis sermonis'* (*verba*) untrennbar sind, da keine Rede entweder nur aus Verba oder nur aus Nomina aufgebaut werden kann. Im Zeitwort konzentriert sich die Kraft der Rede (*»in verbis vim sermonis«*) und im Substantiv der Stoff (*»in nominibus materiam«*). Das Zeitwort macht eine Aussage über das Verhältnis zu dem, was noch-nicht, nicht-mehr oder jetzt ist, weshalb es Gefühle wie Hoffnung, Angst, Sehnsucht hervorrufen kann. Menschen und Dinge werden dagegen von den Substantiven evoziert. Vom grammatischen Standpunkt aus gesehen besteht die Einheit von *'res'* und *'verba'* in der engen Verbindung zwischen Objekt und Verbum, das den Affekt ausdrücken kann. Sich auf die Antike beziehend, sagt Quintilian: »Sie glaubten nämlich, daß in den Verben die Kraft der Rede, in den Substantiven der Stoff (das eine ist nämlich das, was wir sagen, das andere das, wovon wir etwas sagen) und in den Verbindungswörtern ihre Zusammenfassung enthalten sei.«⁵¹ Seine These, daß jede Sache immer nur in einem zeitlichen, darum affektiven Bezug erfahren werden könne und daher nicht vom Zeitwort zu trennen sei, untermauert er durch ein Horaz-Zitat: »Hast Du den Stoff dir beschafft, dann folgen die Wörter von selber.«⁵²

Der 'Stoff' der Redekunst ergibt sich also aus der Einsicht schlechthin all dessen, was den Menschen immer in neuen 'Formen' angeht und darum auch zur Sprache kommen muß; diese Einsicht selbst hat den Charakter einer *'inventio'*, die sie – als Verwirklichung des menschlichen *'ingenium'* – an die Quelle der ursprünglichen Einsicht rückt. Deshalb rät Quintilian, den jungen Menschen einen mannigfaltigen Redestoff darzubieten, weil nur aus ihm Fragen entspringen und sich nur mit seiner Hilfe der 'erfinderische' Geist entwickeln kann. In Quintilians Ausführungen klingt eine gewisse Melancholie an, wenn er feststellt, daß sich im Ablauf des Lebens allmählich die *'Ratio'* einschleicht, die die Einsicht in das Ursprüngliche verschüttet.⁵³ Mit seiner Eigenart, daß er niemals 'vorliegt', sondern stets 'entdeckt' werden muß, bestätigt

der Stoff der Rede seinen 'inventiven' Charakter. Diese These wurde später im Humanismus und in der Renaissance wieder aufgenommen und weiterentwickelt, insbesondere auf dem Gebiet des Politischen. Machiavelli und Guicciardini behaupten, daß die politische Fähigkeit sich hauptsächlich darin bekunde, daß jemand den geeigneten Stoff zu 'finden' vermöge.⁵⁴ Ein abstrakter Stoff wird nie zur politischen Handlung führen, sondern ausschließlich jener, der in der konkreten historischen Situation 'gefunden' wird.

Diese These der grundsätzlichen Einheit von 'res' und 'verba' liefert für die italienischen Humanisten unter anderem den Grund dafür, daß sie nicht 'Philosophen', sondern 'Grammatiker' sein wollen. Philosoph ist derjenige, der sich um eine ausschließlich rationale, nicht die Leidenschaft erreichende Rede bemüht und deshalb bei der Trennung zwischen 'res' und 'verba' stehenbleibt. Die von den Humanisten programmatisch vertretene rhetorische Bildung jedoch strebt – in dem soeben entwickelten Sinne – die Einheit von Sache und Wort an.

6 Die humanistische Tradition. Polizian als 'grammaticus'

Um die Erscheinungsform unseres Problems in der humanistischen Tradition zu klären, gehen wir aus von einigen Äußerungen Polizians. Wie schon Petrarca und nach ihm Leonardo Bruni widmete er sich mit ganzer Hingabe dem Studium der antiken Texte; dabei ging es für ihn – wie auch schon für Petrarca und Salutati – zunächst darum, diese Texte rein materiell vor der Vernichtung zu retten und sie der Vergessenheit zu entreißen, damit sie überhaupt erst für die Deutung verfügbar würden. Im Hinblick auf die materielle Rettung schreibt Polizian: »Was hilft es jetzt, das Mißgeschick vergangener Zeiten in Erinnerung zu rufen? Was wir ohne größten Schmerz kaum ehrfürchtig genug tun können, wo jene großartigen, der Unsterblichkeit würdigen Schriftsteller teils von den Barbaren verunstaltet und schmähdlichst zerrissen, teils von ihnen sozusagen in den Kerker geworfen und in Fesseln gehalten wurden, bis sie endlich, halb zerfleischt und verstümmelt und sehr verändert, wieder in ihr Vaterland zurückgekehrt sind.«⁵⁵ Er ist ein 'Interpret', ein Grammatiker und kein Philosoph, beteuert Polizian in seiner Antrittsvorlesung aus dem Jahre 1492, die den Titel »Lamia« trägt. Dort setzt er sich mit der Frage auseinander, auf Grund welcher Eigenschaften er dazu befugt sei, in seinem Unterricht am Florentiner 'Studio' philosophische Texte zu interpretieren. Polizian betont, daß sich in seiner Zeit die Bedeutung des Namens 'grammaticus' sehr verengt habe; denn ursprünglich wurde nicht der Sprachlehrer so genannt, sondern der Interpret von Texten, d. h. jener, der fähig war, über das Verständnis der einzelnen Worte und ihrer Zusammenhänge zur sachlichen Erörterung eines Textinhaltes hinzuführen. »... bei den Alten hatte dieser Stand (des Grammaticus) ein so hohes Ansehen, daß die Grammatiker alle Zensoren waren und die Gutachter der ganzen Literatur« – »... *apud antiquos olim tantum autoritatis hic ordo habuit, ut*

censores essent, et iudices scriptorum omnium soli grammatici.» »Die Sache des Grammatikers ist es, jede Art Literatur – die Werke der Dichter, Historiker, Redner, Philosophen, Ärzte, Rechtsgelehrten – zu untersuchen und sie zu erklären.« – »*Grammaticorum enim sunt hae partes, ut omne scriptorum genus . . . enarrent.*«⁵⁶

Es erhebt sich die Frage, ob hier nicht ein Widerspruch in Polizians Äußerungen auftritt, sofern er ein Verständnis philosophischer Texte anstrebt, obwohl er doch ein 'grammaticus' sein will und kein Philosoph. Wir müssen uns vor allen Dingen bewußt machen, daß Polizian die Philosophie keineswegs ablehnt; im Gegenteil: der ganze Vortrag der ›Lamia‹ ist eine Verteidigung der Philosophie. »Im gereinigten Licht schauen wir den Menschen und Gott. Wenn wir nämlich nicht der Philosophie als Führerin des ganzen Lebens und der Erforschung der Tugend und als der Vertreiberin der Laster folgen . . . wird es uns niemals möglich sein, im reinen Licht zu strahlen.«⁵⁷

Trotz – eigentlich sogar wegen – seiner Hochschätzung der Philosophie besteht er darauf, Grammatiker zu sein, weil er überzeugt ist, daß in seiner Zeit die dringlichste Aufgabe darin besteht, Philosophie zu treiben anhand der Deutung des antiken Wortes und nicht vermittelt theoretischer Spekulationen.

Daß seine Interpretation des Wortes, also seine Aufgabe als Grammaticus in keiner Weise mit einer Sprachlehre identisch ist, sondern ein archaisch-philosophisches Unternehmen darstellt, bestätigt Polizian erstens mit der Behauptung, sein Werk hänge nicht von der Ratio, sondern von den Musen ab. »So soll auch keiner, was er gelernt hat, rühmen, sondern vor allen konkret auf den Tisch legen. Was ich ohne Zweifel bisher auch getan habe, mit dem Beifall der Musen, denen ich mich weihe, erschüttert von gewaltiger Liebe.«⁵⁸

Den eben umrissenen Zusammenhang bestätigt Polizian zweitens durch seine Feststellung, er wähle solche Texte zur Deutung aus, die so reich an Fragen sind, daß die meisten Philosophen sie sogar deswegen meiden. »Auch wenn diese Werke dornenreich sind und voll sachlicher bzw. begrifflicher Schwierigkeiten (er bezieht sich auf die *Analytica*), will ich sie dennoch um so lieber, munterer und begeisterter in Angriff nehmen, weil sie in fast allen philosophischen Schulen unserer Zeit übergangen werden, und zwar nicht, weil sie unnütz wären, sondern weil sie voller Fragen stecken.«⁵⁹ Endlich bringt er seine Freude an Fabeln bewußt in Zusammenhang mit der philosophischen Rolle der Mythen: sie erwecken Verwunderung und regen den Menschen zum Philosophieren an.⁶⁰

Innerhalb der Grenzen eines Textes die Worte nach ihrem Sinn zu befragen – nach Weise des Philosophierens, die Polizian anerkennt. In polemischer Haltung gegenüber den abstrakten Philosophen, die er als Eulen bezeichnet, sagt er am Ende der ›Lamia‹: »Denn die alten Eulen waren in der Tat weise, jetzt gibt es viele Eulen, die zwar Federn, Augen und Schnäbel von Eulen haben, aber die Weisheit haben sie nicht.« sophen, die Redner verstehen und dadurch zur 'Sache' gelangen –, das ist die Art und einem Sinn, den die rein grammatikalische und lexikalische Kenntnis nicht vermittelt, denn sonst müßte jeder, der eine Sprache kennt, auch unmittelbar die Dichter, die Philo-

Polizians Forderung, daß der grammaticus, als Kenner des Wortes, des Ausdrucks und der 'Form' auch die Fähigkeit haben müsse, den 'Inhalt', die 'Sache' zu deuten und dadurch die ursprüngliche Einheit von Wort (Ausdruck, Form) und Sache (Inhalt) zu bewahren, verdankt ihren theoretischen Hintergrund Quintilian. Wir wiesen schon auf jene Aussagen Quintilians hin, in denen er behauptet, daß der Stoff immer nur in Form einer Frage auftrete und uns angehe, daß das Substantiv Ausdruck der Sache sei und das Verbum Ausdruck der 'Form', in der uns die 'Sache' angeht; deswegen gäbe es auch keine Rede ohne Einheit von Substantiv und Verbum. Schon in der menschlichen Sprache selbst zeigt sich also die unauflösbare Einheit von Inhalt und Form, jene Einheit, die vor allem der Grammatiker, der von der Sprache ausgeht, erreicht, so daß er den Anspruch erheben kann, die ursprüngliche, 'reichhaltige' Philosophie zu verwirklichen.⁶¹

An Quintilians Thesen anknüpfend hält Polizian eine Antrittsvorlesung über dessen »Institutiones« und über die »Silvae« des Statius, in der er darauf hinweist, daß die pathetische Rede den Ursprung jedes menschlichen Inhaltes (res) darstelle, da überhaupt *nur durch sie* die Menschen eine Gesellschaft hätten bilden können, die sie zur eigenen, d. h. zu ihrer eigensten 'res' gelangen läßt. Das Studium der pathetischen Rede erweist sich somit als Studium dessen, was den Menschen angeht und seine Selbstverwirklichung leitet. »Diese Sache allein (die Redekunst) hat die zuerst zerstreuten Menschen zu einer Gemeinschaft verbunden, hat die miteinander Streitenden versöhnt und sie durch Gesetze, Gebräuche und jede menschliche und bürgerliche Kultur geeint.«⁶²

Sie legt das nahe, was dem Staat nützlich ist, und bringt nicht zuletzt jene Art des Redens zum Blühen, die »mit Scherzen und Urbanität poliert, nichts Grobes, nichts Unpassendes an sich hat und nichts Ungebildetes, sondern mit aller Höflichkeit, allem Ernst und aller Süße gewürzt ist.«⁶³

Hier wird angedeutet, was Guazzo später die '*conversazione civile*' nennt, die nicht nur die 'Zierde', sondern das Wesen des menschlichen Lebens bildet.

7 Bild und Redekunst. Giovanni Picos Brief »De genere dicendi philosophorum«

Im italienischen Humanismus und in der Renaissance tritt das Problem des Dualismus von Inhalt und Form, von Logos und Pathos und gleichzeitig der Versuch, diesen Dualismus zu beseitigen, immer wieder unter neuen Aspekten auf. Es würde eine umfangreiche gesonderte Untersuchung erfordern, wollte man diese Erscheinungen in ihrer Gesamtheit erfassen. Wir sind hier gezwungen, uns auf wenige, typische Beispiele zu beschränken.

Welche zentrale Rolle das von uns erörterte Problem in der humanistischen Überlieferung spielt, zeigt z. B. die kleine Schrift »De genere dicendi philosophorum« des Giovanni Pico della Mirandola. Der Autor bleibt nicht bei dem Problem des Dualismus zwischen 'res' und 'verba' stehen, indem er sich etwa mit dem Hinweis begnügen

würde, daß die rhetorische Rede nicht durch die rationale ersetzt werden kann, sondern er entwirft eine eigene Lösung, die unsere Aufmerksamkeit verdient.

Bei der erwähnten Schrift handelt es sich um einen Brief, den Giovanni Pico della Mirandola (am 3. Juni 1485) an Hermolao Barbaro schickte.⁶⁴ Hermolao Barbaro selbst hatte vorher in einem Brief an Pico (am 5. April 1485)⁶⁵ den Stil der scholastischen Philosophen, ja überhaupt der Philosophen kritisiert und abgelehnt. Wegen dieser Stellungnahme galt Barbaro als Verteidiger der 'Form' der literarischen, pathetischen Rede, während Giovanni Pico auf Grund der Interpretation, die man seiner Erwiderung gab, als Verteidiger des philosophischen Stils – also der 'res' und nicht der 'verba' – angesehen wurde.

Bevor wir Picos Schrift in Auszügen wiedergeben und interpretieren, sei vorweggenommen, daß wir sie in einem der traditionellen Auffassung entgegengesetzten Sinne deuten. Garin z. B. behauptet, es sei Pico nicht gelungen, die Einheit von 'res' und 'verba' herzustellen, indem er – in seiner Antithese zu Barbaro – den Akzent auf die 'res' legt. Wir sind hingegen der Überzeugung, daß Picos Schrift deshalb so bedeutend ist, weil er die Einheit von res und verba theoretisch eindeutig erreicht und den Unterschied zwischen *rationaler* Philosophie und prinzipieller philosophischer Einsicht aufgedeckt hat. Barbaro betont in seinem Brief die Ansprüche der 'verba', »Natürlich zähle ich unter die lateinischen Autoren nicht die germanischen und teutonischen, die zu ihren Lebzeiten nicht wirklich gelebt haben und noch viel weniger jetzt als Tote leben . . . Ich verweigere ihnen nicht ganz und gar alles, was sich verweigern läßt, aber glänzende und elegante Rede, wenigstens eine klare und reine (*sermo nitidus et elegans, saltem purus et castus*) . . . gewährt dem Schriftsteller erst Ruhm und ewiges Gedenken (*laudem et memoriam sempiternam scriptoribus conciliat*).«⁶⁶

Das für Barbaro maßgebende Argument lautet: sollte seine These über den Vorrang der 'Form' abgelehnt werden, so würde dies bedeuten, daß eine Rede wegen ihres *Stoffes* zu preisen sei und daß analog auf dem Gebiet der Kunst ein Werk nur wegen seines kostbaren *Stoffes* lobenswert wäre.⁶⁷

Pico beginnt seine Antwort mit einer Art Vorspruch, in dem er seine Bewunderung für Barbaro ausdrückt. Anschließend entwickelt er seine These über den Vorrang der Philosophie gegenüber rein literarischen oder philologischen Unternehmungen bzw. Reden. Seine Worte klingen polemisch: »Ruhmvoll haben wir gelebt, o Hermolao, und werden wir auch künftig leben, *nicht in den Schulen der Grammatiker und Pädagogen*, sondern im Kreis der Philosophen und in der Versammlung der Weisen, wo weder von der Mutter der Andromache noch von den Kindern der Niobe und ähnlichen Nichtigkeiten die Rede sein wird, sondern *von den Prinzipien* der menschlichen und göttlichen Dinge.«⁶⁸

Pico begründet seine Auffassung im einzelnen folgendermaßen⁶⁹: a) die Philosophen verfügten über eine innerliche statt einer äußerlichen Beredsamkeit (*»habuisse barbaros non in lingua sed in pectore Mercurium«*); b) Weisheit und Beredsamkeit seien ihrem Wesen nach unterschieden, der Versuch, sie zu verbinden, sei sogar frevelhaft (*» . . . ut*

coniunxisse sit nefas«); c) es ließe sich kein größerer Gegensatz ausdenken als der zwischen den Aufgaben des Redners und des Philosophen (*«tanta est inter oratoris munus et philosophi pugnantia, ut pugnare magis invicem non possint»*); da die Redekunst offensichtlich auf Täuschung abziele, ginge die Autorität der Philosophen verloren, falls sie sich dieser pathetischen, verführerischen Mittel bedienten. Das sind teilweise dieselben Argumente, die später Descartes gegen die Redekunst – ausgehend vom Vorrang des Rationalen – vortragen wird. Wir werden aber gleich sehen, wie Pico, durch die Tatsache, daß er nicht vom Vorrang des Rationalen ausgeht, zu ganz anderen Schlüssen als Descartes gelangen wird, d. h. zur Anerkennung einer ursprünglichen Rede, die philosophisch und pathetisch bzw. rhetorisch ist, im Gegensatz zur rein dialektischen, scholastischen, rationalen Auffassung der Philosophie, die es seinem Bestreben nach zu überwinden gilt.

In Picos Brief folgt die Verteidigung der philosophischen Rede: Sie zeichne sich durch ihren unrhetorischen Charakter aus, da sie sich nicht an die Sinne richte; außerdem würde ein äußerlicher Schmuck ihre Einheit sprengen.⁷⁰ Anschließend weist Pico Barbaros Kritik zurück, die scholastische Philosophie bediene sich eines schlechten und keines klassischen Lateins. Er bringt folgendes Argument: die klassische, lateinische (römische) Sprache kann nicht als einziges und alleingeltendes Vorbild vollendeter Sprache angesehen werden, denn jede Zeit hat ihren eigenen Stil – ganz abgesehen davon, daß die Philosophen ihre Zeit nicht mit grammatikalischen und lexikalischen Erwägungen verlieren können. Im Schlußteil seines Briefes beteuert Pico noch einmal den Vorrang des Inhalts als den Vorrang der Philosophie.

Überschaut man die Inhaltsgliederung von Picos Brief, so zeigt es sich, daß das Problem der Beziehung zwischen Inhalt und Form der Rede im Zentrum steht; gleichzeitig erweist sich die traditionelle Deutung dieses Textes – Ablehnung der Rhetorik und Vorrang der Philosophie gegenüber grammatikalischen Interessen – scheinbar als berechtigt. Pico meint, der den sogenannten 'barbarischen Philosophen' vorgeworfene Mangel an Redekunst bedeute keine eigentliche Sünde, da jene Philosophen Weisheit besäßen: *«... non defuisse illis sapientiam, si defuit eloquentia.»*⁷¹ Der Redekunst kämen andere Eigenschaften zu als der philosophischen Rede. »Die Beredsamkeit ist etwas Elegantes – das gestehen wir zu – voll Verlockungen und Lust, aber bei einem Philosophen weder angemessen noch willkommen.«⁷²

Scheinbar ist Pico sogar stolz auf die Sprödigkeit der Philosophie, sagt er doch in diesem Zusammenhang: »Wir ziehen unsere struppige, schwerfällige und schleppende Rede vor.«⁷³ Vom Philosophen heißt es ausdrücklich, daß er sich nur darum kümmert, *was* geschrieben wird, und nicht, *wie* etwas formuliert wird.⁷⁴ Man erinnert sich bei diesen Sätzen an die später von Descartes ausgesprochene These, bei der Wahrheit gehe es schlechthin um Beweise, einerlei, in welcher Sprache sie vollzogen würden.

So erscheint jeder Zweifel an der traditionellen Deutung Picos als hinfällig. Aber untersuchen wir seine Vorstellung von der Redekunst etwas näher. Denn ganz offensichtlich bezieht er sich mit seiner Kritik an der Rhetorik auf eine rein 'technische',

‘äußere’ Redekunst, die mit pathetischen Mitteln jede These glaubhaft vorzubringen vermag, also auf eben jene Redekunst, die Platon etwa bei den Sophisten beanstandet. »Was sonst ist die Aufgabe des Redners als Lügen, Täuschen, Überlisten (. . . *quam mentiri, decipere, circumvenire, praestigiari*). Es ist doch euer Werk, wie ihr euch rühmt, nach eurem Belieben das Schwarze in Weiß zu ändern und umgekehrt.«⁷⁵ Pico spricht auch von der nahezu magischen Kraft der Redekunst.⁷⁶ Im Zusammenhang mit dieser These entsteht Picos Kritik an dem ‘Grammatiker’, sofern jener die römisch-lateinische Sprache idealisiere und jede andere Sprache nach diesem Vorbild beurteile. Gegenüber diesem unfruchtbaren Formalismus verteidigt Pico die germanische Sachlichkeit: »Es gibt wohl niemand, der nicht das reine Gold teutonischer Prägung (also die rationale Wahrheit) den falschen römischen Münzen (also der traditionellen Rhetorik) vorzieht.«⁷⁷ Wird die Redekunst zum rein ‘technischen’ Überzeugungsmittel, so erweist sie sich als gefährliche Waffe in den Händen der Unwissenden.⁷⁸ Unter diesem Aspekt wird sie von Pico heftig mißbilligt.

Trotz allem vermag Pico nicht zu verschweigen, was er gegenüber der rhetorischen Fähigkeit Barbaros empfindet: er wünscht sich sogar, er könnte seine Bewunderung ausdrücken für dessen faszinierende Art des Redens und Schreibens: »*Nec possum aut tacere quae de te sentio . . . utinam esset is meae mentis captus, ut pro meritis tuis de te sentirem . . . utinam ea dicendi vis, ut exprimere aliquando possem quod semper sentio.*«⁷⁹

Es wirkt befremdend, daß der angeblich radikale Gegner jeglicher Form von Rhetorik hier dermaßen seine Gefühle sprechen läßt, mehr noch, daß sich seine Gefühle der Bewunderung ausgerechnet auf den ‘Stil’ Barbaros beziehen. »Dein Stil – um nicht von anderem zu sprechen –, um den du dich so wenig kümmerst, berührt mich und erfüllt mich mit einem so wunderlichen Genuß, ja, weil er weise, ernst, abgerundet, gelehrt, kräftig und ingenios ist.«⁸⁰ Er lobt jedoch diejenigen Stilmerkmale, die auf den Inhalt verweisen.

Wir erfahren unter anderem, daß Pico und Polizian auf der Suche nach Barbaros Briefen und Schriften seien und – wie es wörtlich heißt – daß die Lektüre beiden den Atem verschlage (»... *ut perpetua quadam acclamatione interspirandi locum non habeamus*«).⁸¹ Besonders bewundernswert sei es, wie Barbaro durch ‘Überredung’ die Seele zu führen vermöge, wohin er wolle.⁸² Hier zeigt sich ganz eindeutig, daß die vorher erwähnte Kritik Picos an der Rhetorik keineswegs identisch ist mit einer absoluten Ablehnung jeder pathetischen Rede, wie z. B. später bei Descartes.

Kehren wir aber zu Picos Vorstellung von der Philosophie zurück: »... *de humanarum divinarumque rerum rationibus agitur et disputatur*«.⁸³ Die Philosophie, die er anerkennt, geht von den Prinzipien aus und handelt von diesen. Die von Pico anerkannten Philosophen widmen sich keiner rein rationalen Wissenschaft, denn sie stützen sich auf pathetische Wirkungsmöglichkeiten, indem sie – nach einem Ausdruck Picos – nicht nur der Zunge vertrauen, sondern dem Herzen: »*Experietur habuisse barbaros non in lingua sed in pectore Mercurium.*«⁸⁴ Wendeten sie nur formal-rhetorische Mittel

parum fidentes«).⁸⁵ Sei hingegen die 'Sache' selbst wirksam, so benötige sie keine hinzu-
an, so würde das bedeuten, daß sie der eigenen Sache nicht sicher wären (*... quasi rebus*
kommende, äußerlich-pathetische Form. Pico führt ein wesentliches Beispiel an: Es sei
bezeichnend, daß in den heiligen, sakralen Schriften (*res sacrae*) Sache und Form
eins sind.

Der Stil, in dem Pico diese 'archaische' Philosophie beschreibt, rückt in die Nähe
einer mythischen Sprache. Er redet von »der bewundernden Stummheit jener wenigen,
die über etwas Innerliches meditieren, das entweder der Grotte der Natur oder dem
Himmel entrissen und aus dem Raum des Jupiter den Menschen übertragen wird«.⁸⁶

So verschiebt sich die Thematik dieses Briefes. Picos Hinweis auf die Silene des Alki-
biades erhellt den Charakter der echten Philosophie. Das Äußere der Silene ist grob
und schäbig, ihr Inneres dagegen ist glänzend und kostbar. Dementsprechend muß sich
derjenige, der zu den Philosophen in die Schule geht, von Äußerlichkeiten befreien und
sich dem Inneren zuwenden, *wo der Gott unmittelbar spricht: »Avoca a sensibus, redeas*
ad te ipsum in animi penetralia mentisque secessus.« Pico fährt fort: »Übernimm die
Ohren des Thianeus, mit denen er, sich vom Körper befreiend, keinen irdischen Mar-
gyas mehr hörte, sondern den himmlischen Apollon, der auf der göttlichen Laute mit
unaussprechlicher Harmonie die Hymnen des Universums komponiert.«⁸⁷

Pico entwirft hier das Ideal einer Philosophie, die sich nicht auf den Bereich ratio-
naler Prozesse beschränkt; er verweist auf eine höhere Ebene des Philosophierens, ganz
im Sinne der platonischen Tradition, die im Zeitalter des Hellenismus etwa noch der
Autor von »Peri Hypsous« beschworen hatte. Dieser Überlieferung folgend, sagt Pico
über Cicero – im Hinblick auf dessen Redekunst –, daß dieser vom Philosophen eine
Lehre verlangte, mit deren Hilfe die Muse nicht mehr auf den Lippen, sondern *in der*
Seele weilt: *»... habere Musas in animo et non in labris.*«⁸⁸

Nach Pico wirkt eine solche Philosophie und Rede hinweisend, verwandelnd: »Sie
rühren nicht, sie überzeugen nicht (*non movent, non persuadent*), sondern sie *zwingen*,
sie *erregen*, sie *drängen* einem eine Kraft auf (*sed cogunt, agitant, vim inferunt*), jene
Worte des Gesetzes, grobe, einfache Worte, aber lebendig, belebt, auflodernd, scharf
(*rudia verba et agrestia, sed viva, sed animata, flammea, aculeata*), bis in die Tiefe der
Seele dringend, durch wunderbare Macht den Menschen verändernd.«⁸⁹

Pico bezieht sich auf den angeblich von Heraklit stammenden Ausspruch, daß der
Philosoph jenen Worten nachjagen müsse, die aus der schauererweckenden Höhle her-
ausfließen, in der die Wahrheit verborgen ist: *»... non ex amoenis Musarum silvis, sed*
ex horrendo fluxerint antro, in quo dixit Heraclitus latitare veritatem.«⁹⁰ Unter die-
sem Aspekt gibt er zu, daß Rhetorik und Weisheit miteinander verknüpft sind, d. h.
nur auf der Ebene einer archaischen Philosophie, in der die Macht der Worte – also der
Form – keine Äußerlichkeit gegenüber dem Inhalt darstellt. (*»... do tibi eloquentiam et*
sapientiam mutuo nexu invicem conspirasse.«)⁹¹

Giovanni Pico gibt uns in seiner Schrift keine philosophische Begründung für das
von ihm programmatisch entworfene Ideal einer wirksamen Philosophie. Die hier feh-

lende Begründung finden wir etwa bei seinem Neffen Gianfrancesco Pico. Dessen Schrift ›De imaginatione‹ betont die Macht der Bilder und enthält die Theorie, daß im Hinblick auf den bildhaften Charakter des Ursprünglichen jedes prinzipielle Reden selbst bildhaft sein müsse.

8 ›De imaginatione‹ von Gianfrancesco Pico

Gianfrancesco Pico della Mirandas Schrift ›De imaginatione‹ ist – wie es ein Begleitbrief vom 1. Dezember 1500 zum Ausdruck bringt – dem Kaiser Maximilian gewidmet. Sie bemüht sich, eine Antwort auf die Frage zu geben, wie der menschliche Geist die prinzipielle Einheit von ›res‹ und ›verba‹, von Inhalt und Form erreichen kann. Im Rahmen dieser Fragestellung geht es speziell um eine Erörterung der Rolle des Bildes, des geistigen ›Scheins‹, das hier mit den Begriffen ›Phantasie‹ und ›Imagination‹ bezeichnet wird.

In der ganzen Schrift ist die Bezugnahme auf Aristoteles evident. Die Phantasie – als Vorstellungsgabe – wird zuerst ganz allgemein mit einem ›Zustand des Lichtes‹ in Verbindung gebracht. (›... phantasiae nomen de lucis (gr. *pháos* = *phōs*) videlicet argumento obtinuit, sine qua videre non est‹).⁹² Weiterhin erscheint die Phantasie als die bilderschaffende Kraft der Seele; sie wird selbst aus den Bildern gespeist, die die Sinne vermitteln.⁹³

Die Phantasie oder Imagination übernimmt eine wesentliche Funktion. Einerseits realisiert sie sich in der Sphäre der mannigfaltigen Sinnesgestalten, indem sie dort eine Auswahl trifft: ›Denn was den Sinnen begegnet, das ist alles Körperliche, sofern es durch einen Sinn unterschieden werden kann (*quodve ullu sensu sentiri potest*), verbreitet eine Ähnlichkeit und ein Bild seiner selbst, in Nachahmung der unkörperlichen und geistigen Natur (*similitudinem atque imaginem sui quantum potest effundit ad imitationem incorporeae spiritualisque naturae*).‹⁹⁴ Andererseits reicht die Vorstellungskraft bis in die oberen Sphären des Geistes, sofern sie die durch die Sinne gewonnenen Bilder überhaupt erst der Ratio und dem Intellekt zur Verfügung stellt.

Imagination ist sowohl für die Tiere als auch für die Menschen deshalb so bedeutsam, weil sie mit ihrer Vermittlung von Sinnesschemata die Triebe, die Leidenschaften ermöglicht. Wie Pico sagt (er wiederholt damit faktisch aristotelische Sätze), drängt kein Lebewesen zu etwas Unbekanntem.⁹⁵ Was die Leidenschaften bewegt und den tierischen Trieb lenkt, sind also die phantastischen Bilder.

Die Tiere allerdings leiten ihre Verhaltensweise unmittelbar aus der Erinnerung und der Phantasie ab, da sie über keine höhere Fähigkeit verfügen. Deshalb haben für Gianfrancesco Pico diese Gestalten, die die Vorstellungskraft (*imaginatio*) vorstellt, sofern sie bei den Tieren auftreten und das organische Leben bestimmen, eine unmittelbare und unzweideutige Bedeutung. Dementsprechend ist das Verhalten der Tiere immer völlig adäquat und zeitgemäß.

Der Mensch stattdessen unterwirft die Bilder der Phantasie seiner '*mens*', seinem Geist – verstanden als '*ratio*' und '*intellectus*' –, so daß die Sinnesbilder menschlich gedeutet und dementsprechend auch die Leidenschaften menschlich gedeutet werden. Folgt der Mensch jedoch nicht der Herrschaft der '*mens*', so wirken Bilder und Leidenschaften zerstörend, da sie dann nicht mehr in die eindeutige Ordnung eingefügt sind, die die menschliche Welt erschließt. »Denn wenn die Phantasie die Bilder der Dinge von den Sinnen empfangen hat, behält sie sie in sich, reinigt sie und bietet sie dem tätigen Intellekt dar (*retinet in se, purioresque effectas offert agenti intellectui*), der sie mit seinem Licht erhellt (*qui suo lumine collustrans*) und aus ihr die intelligiblen Bilder zieht (*ab eis intelligibiles species abstrahit*), die er in den verfügenden Intellekt (*in intellectum potentiae*) niederlegt, der so durch sie genährt und vollendet wird.«⁹⁶

Die Phantasie entwirft somit die möglichen Bedeutungen der Bilder, die dann vom Licht des Intellekts durchleuchtet und bestimmt werden, um damit in der geistigen Sphäre des Menschen aufgehoben zu sein. Dieser Erleuchtung können sich die phantastischen Bilder aber auch entziehen. Dann erleben wir, wie sich einerseits die pathetisch wirkenden Bilder und andererseits die geistigen Inhalte verselbständigen; Gestalt und Inhalt, verba und res bilden in diesem Falle keine Einheit mehr; die Bilder werden verführerisch und sinken zu bloßem 'Schein' herab. Hier liegt die Wurzel des entstehenden Dualismus von Inhalt und Form.

Nach Gianfrancesco Pico muß also die Phantasie unter die Herrschaft der Ratio und des Intellekts – bzw. des angeborenen, geistigen Lichtes – gestellt werden. Jenes Licht erscheint als eine göttliche Gabe; ihm kommt es zu, die menschliche Welt zu offenbaren.⁹⁷ Wir erinnern an die These des Aristoteles, daß die ersten Prinzipien, die alles 'klären', als solche noch mehr erkannt und geglaubt werden müssen als das, was die durch sie ermöglichte '*ratio*' erkennt und glaubt. Intellektuelles Licht und Glaube bilden für Pico – auf Grund des aristotelischen Arguments – eine Einheit. Im XII. Kapitel von »De imaginatione« identifiziert er das »*lumen nobis congenitus*« mit dem »*lumen fidei*«, in deren Bereich die Sprache nicht mehr rational, sondern nur noch bildlich, d. h. metaphorisch sein kann. So ist Pico in diesem Kapitel, weil es die 'Archai' behandelt, auch notwendigerweise gezwungen, metaphorisch zu sprechen. Deswegen findet sich hier eine neue sprachliche Form, die die vorangegangene rationale Erörterung übersteigt. Die Tatsache, daß die Bilder der Phantasie im intellektuellen Licht neu 'gesehen' werden, daß das intellektuelle Licht selbst ein nicht beweisbares, sondern ein 'Glauben' forderndes Phänomen darstellt, führt Pico dazu, einerseits zwar die Kontinuität zwischen Phantasie, intellektuellem Licht und Glauben zu behaupten, andererseits aber auch zu betonen, daß das Licht des Glaubens stärker sei als das der Phantasie.⁹⁸

Pico formuliert die Identität von 'intellektuellem Licht' und 'Glauben' systematisch in seiner Abhandlung »*Examen vanitatis doctrinae gentium*«. Es heißt dort: »Die heidnischen Philosophen geben ursprünglich Glaubensvorschriften (*philosophi gentium . . . in principis itaque praebant praecepta fidei*), denen niemand von uns die Sicherheit abspricht und manche von uns Evidenz zusprechen (*et sunt qui annuant evidentiam*).«⁹⁹

In »De fide et ordine credenda theorematum« zählt er die vier Arten des Lichtes auf. Er beginnt mit dem 'natürlichen Licht', aus dem die ursprüngliche Form des Glaubens entspringt. »Da aber das Licht erwähnt worden ist, so ist zu bemerken, daß das geistige Licht aus vier Arten besteht (*quatuor haberi spiritualium luminum genera*), die untereinander geordnet sind. Das erste ist das natürliche Licht, gleichsam die Grundlage und das Fundament der anderen Arten, an denen alle teilhaben, die Ratio besitzen (*Primum naturale est veluti basis et fundamentum aliorum, quorum omnes rationis capaces participes sunt*).«¹⁰⁰

Im Hinblick auf unser Problem erhalten wir zwei Ergebnisse. Erstens: Wenn das Reden des Menschen nicht nur dem rationalen Schließen entspringt, sondern vor allem dem intellektuellen Licht, durch das die sinnlich auftretenden Bilder einen menschlichen, geistigen Sinn erhalten, dann wird schließlich nicht die rationale, sondern die noetische, ursprüngliche Rede Macht über den Menschen erreichen und die wahre bewegende Philosophie verwirklichen.

Zweitens: Pico erkennt genau den Grenzpunkt im menschlichen Geist, an dem die Trennung zwischen 'res' und 'verba' zustande kommt. Es ist die Phantasie, die jene Trennung bewirkt, wenn sie die eigenen phantastischen Bilder nicht dem Licht der noetischen Einsicht unterwirft. In diesem Falle erhalten wir rein 'phantastische' Bilder, die zwar immer noch die Leidenschaften beeinflussen, aber infolge ihrer Trennung von der 'Sache', d. h. vom geistigen Inhalt vor allem verführend wirken. Weil die Tiere keine höhere Fähigkeit haben noch brauchen, ist ihre Welt eine andere, die Schemata ihrer Phantasie können nicht frei schweben, sie wirken unmittelbar. Im menschlichen Bereich hat die Phantasie die Funktion, zur Erkenntnis, zum 'Sehen' zu führen – Pico geht es hier nicht um einen äußerlichen etymologischen Nachweis, da er die Phantasie ihrem Wesen nach mit dem 'phôs', dem Licht verknüpft –, andererseits bildet die für sie spezifische Freiheit das Grundelement der menschlichen Situation; nur die Bewahrung und Verwandlung der von den Sinnen gelieferten Bilder und des ihnen anhaftenden Pathos im Rahmen des intellektuellen Lichtes führt den Menschen zu seiner Welt. Philosophie ist dann auch hier nicht mehr ein rationaler, deduktiver Prozeß, sondern eine von Einsicht gelenkte pathetische Rede.

9 Schluß: Humanismus und Praxis

Als Descartes der Philosophie die Ableitungen aus einer ersten Wahrheit zur Hauptaufgabe machte, verwandelte er den Gegenstand und die Weise des philosophischen Prozesses; von nun an ging es darum, nur den Vorrang des Wahren zu behaupten und gelten zu lassen. Als letzter Repräsentant der humanistischen Tradition lehnte sich G. B. Vico gegen dieses Philosophieren auf, das für das moderne Denken maßgebend werden sollte, und versuchte, das Wesen der humanistischen Tradition neu zu begründen und zu retten. Vico war der Überzeugung, daß die Philosophie sich aufgrund ihres

cartesianischen Ideals, d. h. im alleinigen Hinblick auf den Vorrang des Wahren und auf die Ableitung aus einer ersten Wahrheit zwar 'kritisch' – d. h. das Wahre vom Falschen trennend – gestalte, aber dadurch jeglichen 'ingeniösen' bzw. 'topischen' Charakter einbüßen würde.

Vico meinte, daß die cartesianische Voraussetzung eines 'ersten Wahren' dem Problem des 'Wahrscheinlichen' und damit dem der 'Praxis' jede Berechtigung entziehen würde. Bereits in der Antike wurde behauptet, daß das Gebiet des Wissens nur das umfaßt, was mit Regelmäßigkeit zutrifft; denn was auch anders sein kann, also das Gebiet des Möglichen, des 'Wahrscheinlichen', kann nicht durch Wissen abgeleitet werden, weil es nicht das dem 'Wissen', der 'Theorie' bzw. der Wissenschaft zukommende Gebiet darstellt. Klammert man aber den ganzen Bereich des Wahrscheinlichen aus der Philosophie aus, dann hat sie nicht mehr Kunst, Redekunst, Geschichte oder politisches Denken zum Gegenstand, denn diese gehören in den Bereich des Wahrscheinlichen; 'Praxis' wird dann nur als Anwendung der 'Theorie' begriffen.

Die humanistische philosophische Tradition leugnet den Vorrang des Wahren, weil sie dem Möglichen, dem Wahrscheinlichen eine wesentliche Bedeutung zuschreibt. Sie sieht das Wesentliche nicht in der Bestimmung eines ersten Wahren und den daraus folgenden Schlüssen, sondern im 'Finden', in der '*inventio*' der ersten Prinzipien unseres Erkennens und Verhaltens, in der '*inventio*' des Wahren und Wahrscheinlichen. Wenn das Ursprüngliche, das 'Archaische' – im Sinne des Herrschenden und daher Einordnenden – nicht ableitbar ist, so besteht das wesentliche Problem der Philosophie nicht im Prozeß des rationalen Ableitens, sondern im 'Erwecken', im 'Beschwören' und 'Finden' des Ursprünglichen, in und aus dem etwas in der konkreten Geschichte des Menschen sich aufdrängt.

Das Wesen und die Aktualität des italienischen Humanismus bestehen in seiner neuen Auffassung des Philosophierens. Im Gegensatz zu und in Auseinandersetzung mit der logizistischen und rationalistischen Scholastik am Ende des Mittelalters untersucht er das Wesen des Menschen in seinem konkreten, pathetischen, historisch gebundenen Werden: in seiner Geschichtlichkeit.

Das Problem des Ursprungs der Gesellschaft, das Philosophieren in und aus der Geschichte, die Frage nach der Rolle, die dabei die Phantasie übernimmt, beschäftigt die Geister. Der Vorrang der Praxis, verstanden als Ausgang von den Problemen, die den Menschen unmittelbar angehen und keinen Aufschub zulassen, der Vorrang der Praxis als Erkenntnis, daß die Bedeutung der Dinge in ihrer konkreten Beziehung zu den Menschen und im menschlichen Bemühen, mit ihnen zurande zu kommen, entsteht, war nur möglich durch die Einsicht in die Macht des Bildes, in die ingeniöse Wurzel jeder menschlichen Tätigkeit, in die Beziehung zwischen Rhetorik und Philosophie und durch die Ablehnung des Vorranges der rationalen Sprache.

Daher entstand – als Propädeutik zu einem neuen Zugang zur humanistischen Tradition – die Notwendigkeit unserer Untersuchung über Bild und Ingenium, über den radikalen Unterschied zwischen semantischer, weisender und rationaler, deduktiver

Sprache. Der erneute Zugang zur humanistischen Tradition kann weder von einem rein romanistischen, 'literarhistorischen', noch von einem allgemeinen historischen Interesse geleistet werden.

Wiederum kann auch nur an Hand einer konkreten historischen Tradition, die seit Descartes verdeckt wurde, das heutige aktuelle Problem 'wozu noch Philosophie' und damit das Problem der Beziehung von Theorie und Praxis neu erörtert werden. Es wird dann auch nicht mehr darum gehen, eine Tradition zu verteidigen, die der heutige Geist mit Recht als veraltet und überflüssig abtut – d. h. ein verstaubtes und vergeblich bejahtes humanistisches Bildungsideal –, oder eine Philosophie zu bejahen, die den Anspruch erhebt, aus sich heraus das Ganze zu entfalten, das die Wahrheit sein soll.

Der 'Drang zur Sache' in der humanistischen Tradition kann auch nicht mehr im Sinne der Phänomenologie gedeutet werden. »Wovon die philosophische Phänomenologie träumt, das 'Zu den Sachen', könnte einer Philosophie zufallen, die jene Sachen nicht mit dem Zauberschlag der Wesenschau zu gewinnen hofft, sondern die *subjektiven und objektiven Vermittlungen mitdenkt*, dafür aber nicht nach dem latenten Primat der veranstalteten Methode sich richtet, welche den phänomenologischen Richtungen, an Stelle der erschauten Sachen, immer wieder bloß Fetische präsentiert, selbstgemachte Begriffe.«¹⁰¹

Die Problematik des italienischen Humanismus – gerade in Hinblick auf ihren Vorrang der Praxis, ihre Leugnung des abstrakten, rationalen Wortes – führt zur Überwindung der Dualität einer daseienden, erfahrenen Wirklichkeit und einer der Vernunft entsprechenden Welt, eine Dualität, die zum unüberwindlichen Dualismus von Theorie und Praxis führt. Die Tendenz *zur aktiven Veränderung der Welt* aus der Erkenntnis, daß die konkreten und als solche pathetisch wirkenden Fragen uns in der Geschichte, in der wir leben, bedrängen, gehört zum tiefsten Begriff der Praxis, wie sie der italienische Humanismus verstand.

Der Gegensatz von Idee und Wirklichkeit ist nicht mehr der Ausgangspunkt unseres heutigen Fragens: wo die Philosophie keine praktische Funktion ausübt, verliert sie ihre Kraft: diese Erkenntnis bildet den weiteren Schwerpunkt des italienischen Humanismus in seiner Auffassung der Praxis. Kein Philosoph als autoritärer Sprecher des Seins im Anschluß an die Zeiten eines 'Führers' kann die historische und geistige Situation, in der wir uns befinden, verdecken.

Durch das Problem der Macht des Bildes, des Unterschiedes zwischen rationaler und weisender Sprache, des Unterschiedes zwischen pathetischem und rationalem Wort, durch das Problem der Beziehung zwischen Rhetorik und Philosophie gelangt der italienische Humanismus zur zentralen Frage, *was* die geschichtlich-menschliche Wirklichkeit bildet und *wie* diese Wirklichkeit gestaltet werden kann.

Wir möchten hier unsere Untersuchung mit zwei Zitaten beenden – einem modernen und einem humanistischen – aus deren Parallelität sich die Aktualität unserer Problematik erweist.

»Die primäre und unmittelbare Einstellung des Menschen zur Wirklichkeit ist nicht die eines abstrakten, erkennenden Subjekts, eines erwägenden Kopfes, der sich zur Wirklichkeit spekulativ verhält, sondern die eines gegenständlich und praktisch handelnden Wesens, eines historischen Individuums, das seine praktische Tätigkeit der Natur und dem Menschen gegenüber, die Verwirklichung seiner Absichten und Interessen, in einem bestimmten Komplex gesellschaftlicher Beziehungen betreibt. Die Wirklichkeit tritt dem Menschen also nicht primär in der Form eines Objekts des Anschauens, Prüfens und Theoretisierens gegenüber, dessen entgegengesetzter, komplementärer Pol das abstrakte Subjekt des Erkennens wäre, sondern als ein Bereich der sinnlich-praktischen Tätigkeit, auf deren Grundlage die unmittelbare, praktische Anschauung der Wirklichkeit erwächst.«¹⁰²

An Ende der humanistischen Tradition, im letzten verzweifelten Versuch, ihren Sinn und ihre Aufgabe gegenüber der traditionellen Auffassung der Metaphysik neu zu beteuern und sie gegenüber dem Rationalismus Descartes' zu verteidigen und wieder aufzudecken, schrieb G. B. Vico, daß bisher die Philosophen die Vorsehung nur in bezug auf die Ordnung der Natur betrachtet haben, »noch aber haben sie sie nicht betrachtet von der Seite, die doch die eigentümliche der Menschen ist: deren Wesen diese Haupteigenschaft hat, daß sie gesellig sind«¹⁰³ und gelangte dadurch zur These: »Doch in dieser Nacht voller Schatten, die für unsere Augen das entfernteste Altertum bedeckt, erscheint das ewige Licht, das nicht untergeht, von jener Wahrheit, die man in keiner Weise in Zweifel ziehen kann: daß diese historische Welt ganz gewiß von den Menschen gemacht worden ist: und darum können (denn sie müssen) in den Modifikationen unseres eigenen menschlichen Geistes ihre Prinzipien aufgefunden werden.«¹⁰⁴

Die Umkehrung der Philosophie – die kopernikanische Wendung – hat weder mit Descartes noch mit Kant, sondern mit dem italienischen Humanismus stattgefunden. Aber die Folgen, die sich aus der neuen Bewertung der Phantasie, des Ingenium, des Vorranges des Bildes ergeben, können nur auf Grund einer weiteren Untersuchung über das Wesen der humanistischen italienischen Tradition erörtert werden.

1 Vgl. meine Kritik dieser Auffassung in: »Der Beginn des modernen Denkens«, in: »Geistige Überlieferung. Ein Jahrbuch«, Berlin 1940, S. 36–85.

2 Hegel, Geschichte der Philosophie, III. Teil, WW XIX, S. 328.

3 »Der italienische Gedanke wurde nicht auf dem Scheiterhaufen der Gegenreformation zum Erlöschen gebracht, sondern wuchs in freien Gegenden weiter; deswegen ist das Suchen nach ihm in seinem neuen Vaterland, in Deutschland, nicht eine knechtische Nachahmung der deutschen Philosophie, sondern die Wiedereroberung von etwas, das uns schon gehörte. Nicht unsere Philosophen der letzten zwei Jahrhunderte, sondern Spinoza, Kant, Fichte, Schelling und Hegel sind die wahren Schüler von Bruno, Vanini, Campanella und Vico.« B. Spaventa, La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea, Bari 1908, S. 30 ff.

- 4 E. Cassirer, *Das Erkenntnisproblem*, Berlin 1922. Im Hinblick auf eine entgegengesetzte Beurteilung des Humanismus vgl. E. Kessler, *Das Problem des frühen Humanismus*, Humanist. Bibliothek, Bd. 1, München 1968.
- 5 »*Saeppissime videamus illos, qui litteris operam nunquam navarunt, longe solidius et clarius de obviis rebus indicare, quam qui perpetuo in scholis sunt versati.*« Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*, IV, Opera, edd. Adam/Tannery, Bd. X, Paris 1908, S. 371.
- 6 »*Que fait un homme de lettres dans son cabinet touchant des spéculations qui ne produisent aucun effet, et qui ne lui sont d'autre conséquence, sinon que peut-être il en tirera d'autant plus de vanité qu'elles seront plus éloignées du sens commun, à cause qu'il aura dû employer d'autant plus d'esprit et d'artifice à tâcher de les rendre vraisemblables.*« Descartes, *Discours*, I, 14.
- 7 Folgende Sätze aus einem Brief des Poggio Bracciolini fassen in exemplarischer Weise die humanistische, nicht rein philologische, sondern auch philosophische Deutung der Sprache zusammen: »*Solus est enim sermo, quo nos utentes ad exprimendam animi virtutem a reliquis animantibus segregamus. Per magna igitur habenda est gratia tum reliquarum liberalium artium inventoribus, tum vel praecipue iis, qui dicendi praecepta et normam quandam perfectam loquendi suo studio et diligentia nobis tradiderunt. Effecerunt enim ut, qua in re homines ceteris animantibus maxime praestant, nos ipsos etiam homines antecellemus.*« Poggio Bracciolini, *Epistulae in Muratori »Rerum italicarum scriptores*, XX, 160.
- 8 »*J'estimais fort l'éloquence ... Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlissent que bas breton, et qu'ils n'eussent jamais appris de rhétorique.*« Descartes, *Discours*, I, 9.
- 9 »*Les fables font imaginer plusieurs évènements comme possibles qui ne le sont point.*« A. a. O., I, 8.
- 10 »*Legendi sunt Antiquorum libri ... ut illa, quae iam olim recte inventa sunt, cognoscamus ... Sed interim valde periculosum est, ne quae forsitan errorum maculae, ex illorum nimis attenta lectione contractae, quantumlibet invitis atque caventibus nobis adhaereant.*« Descartes, *Regulae ad directionem ingenii*, III, a. a. O., S. 366.
- 11 »*Et principio, quod ad scientiarum attinet instrumenta, a critica hodie studia inauguramur.*« Vico, *De nostri temporis studiorum ratione*, dt. v. W. F. Otto, Berlin 1947, Kap. III.
- 12 »*... quae, quo suum primum verum ab omni, non solum falso, sed falsi quoque suspicione expurget, vera secunda et verisimilia omnia aequae ac falsa mente exigi jubet.*« Vico, a. a. O., Kap. III.
- 13 Vico, a. a. O., Kap. III.
- 14 Vico, a. a. O., Kap. VII.
- 15 Vico, a. a. O., Kap. III.
- 16 Vico, ebd.
- 17 Aristoteles, *Topik*, 100a, 18 ff.
- 18 Aristoteles, *Topik*, 101a 29 ff.
- 19 *Πρὸς πόσα καὶ ποῖα καὶ ἐκ τίνων οἱ λόγοι, καὶ πῶς τούτων εὐπορήσομεν.* Aristoteles, *Topik*, 101b 13.
- 20 Cicero, *De oratore* II, 33, 152.
- 21 Tacitus, *Dialogus de oratoribus*, 31.
- 22 Cicero, *Topica*, 2, 7. Demnach ist *Topik* als die Lehre zu verstehen, die dazu führt, Argumente zu 'finden', die unter bestimmten 'Zeichen' (*notae*) stehen und an bestimmte Plätze gebunden sind.
- 23 Cicero, *Topica*, 2, 6; vgl. *De oratore*, II, 32, 137 ff.; vgl. außerdem folgende Stellen: *In hac arte (dialectica), si modo est haec ars, nullum est praeceptum quomodo*

- verum inveniatur sed tantum est quomodo iudicetur.« (Cicero, De oratore, II, 38, 157). »Locus apello ... sedes argumentorum in quibus latent, ex quibus sunt petenda.« (Quintilian, Inst. orat., V, 10, 20). »Ita haec pars dialectica sive illam dicere malumus disputatricem, ut est utilis saepe et finitionibus et comprehensionibus et separandis ...« (Quintilian, Inst. orat., XII, 2, 13.)
- 24 »Locus autem sedes est argumenti vel id unde ad propositam quaestionem conveniens trahitur argumentum.« Boethius, Opera, Basel 1570, S. 827.
- 25 »Omnis autem oratio constat aut ex iis, quae significantur aut ex iis, quae significant, id est rebus et verbis.« Quintilian, Inst. orat., III, 5, 1.
- 26 »Omnis oratoris vis ac facultas, in quinque partis distributa; ut deberet reperire primum quid diceret, deinde inventa non solum ordine set etiam momento quodam atque iudicio dispensare atque componere ...« Cicero, De oratore, I, 31, 142; vgl. die Einteilung bei Quintilian, III, 3, 1.
- 27 Vico, De nostri temporis studiorum ratione, Kap. III.
- 28 »Sed qui certi esse possunt vidisse omnia.« Vico, a. a. O., Kap. III.
- 29 »Unde illa summa et rara orationis virtus existit, quae 'plena' dicitur, quae nihil intactum, nihil non in medium adductum, nihil auditoribus desiderandum relinquit.« Vico, a. a. O., Kap. III.
- 30 Vico, a. a. O., Kap. III.
- 31 Vico, Opere, hrsg. v. Gentile/Nicolini, Bd. I, Bari 1914, S. 201.
- 32 Vico, a. a. O., S. 271.
- 33 Vico, Scienza nuova ... , Kap. III, S. 213.
- 34 Vico, Giornale dei letterati, Opere, Bd. I, S. 212.
- 35 »Ingenium facultas est in unum dissita, diversa coniungendi.« Vico, De antiquissima Italorum sapientia, I, 7, 4. Eine der Ursachen, die uns daran hindert, die von Vico behauptete philosophische Bedeutung der Topik zu erkennen, liegt in der traditionellen Schematisierung dieses Begriffes. Dieses Mißverständnis zeigt sich z. B. sogar noch bei E. R. Curtius in seinem Werk »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter«, Bern 1948. Es heißt dort: »Im antiken Lehrgebäude der Rhetorik ist die Topik das Vorratsmagazin. Man fand dort Gedanken allgemeinsten Art: solche, die bei allen Reden und Schriften überhaupt verwendet werden konnten. Jeder Schriftsteller zum Beispiel muß versuchen, den Leser günstig zu stimmen. Zu diesem Zweck empfahl sich bis zur Literaturrevolution des XVIII. Jahrhunderts ein bescheidenes Auftreten. Der Autor hatte dann den Leser an den Gegenstand heranzuführen. Für die Einleitung (exordium) gab es daher eine besondere Topik, ebenso für den Schluß. Bescheidenheitsformeln, Einleitung und Schlußformeln sind also überall erforderlich.« S. 89.
- 36 »Omnes autem orandi ratio ... quinque partibus constat: inventione, dispositione, elocutione, memoria, pronuntiatione sive actione.« Quintilian, Inst. orat., III, 3, 1.
- 37 Quintilian, Inst. orat., I, Prooem., 4.
- 38 Quintilian, a. a. O., Prooem., 5.
- 39 »Fuerunt haec, ut Cicero apertissime colligit, quem admodum juncta natura, sic officio quoque copulata: ut iidem sapientes atque eloquentes haberentur.« Quintilian, Inst. orat., I, Prooem., 13.
- 40 Quintilian, a. a. O., Prooem., 13.
- 41 Quintilian, a. a. O., Prooem., 14.
- 42 »Omnis vero sermo, quo quidem voluntas aliqua enuntiatur, habeat necesse est rem et verba.« Quintilian, a. a. O., III, 3, 1.
- 43 »Materiam eius, res omnis de quibus dicendum esset: eas in tribus fere generibus, demonstrativo, deliberativo, iudiciali reperiri.« Quintilian, Inst. orat., VIII, Prooem., 6.

- 44 »Ego... materiam esse rhetorices iudico, omnes res, quaecumque ei ad dicendum subiectae erunt.« Quintilian, a. a. O., II, 21, 4.
- 45 Quintilian, Inst. orat., III, 6, 1-5.
- 46 Etwas weiter wiederholt er denselben Gedanken folgendermaßen: »Unsere Ansicht war stets die: da häufig in einer Rechtssache verschiedene Fragen sich vorfinden (*in causa diversi quaestionum status*) so liegt der Stand der Sache in dem, was in ihr das Stärkste ist und worauf das Ganze hauptsächlich beruht (*in eo credere statum causae, quod esset in ea potentissimum, et in quo maxime res verteretur*).« Inst. orat., III, 6, 21.
- 47 Quintilian, Inst. orat., III, 6, 23 f.
- 48 Quintilian, a. a. O., III, 6, 80 f.
- 49 »Quaestio latius intelligitur omnis, de qua in utramque partem vel in plures dici credibiliter potest.« Quintilian, Inst. orat., III, 11, 1.
- 50 Quintilian, a. a. O., I, 4, 2.
- 51 Quintilian, Inst. orat., I, 4, 18.
- 52 »Verbaque provisam rem non invita sequentur.« Quintilian, a. a. O., I, 5, 2; vgl. Horaz, De arte poetica, 311.
- 53 »Materiam esse primum volo vel abundantior, atque ultra quam oporteat fusam. Multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut usu ipso deteretur; sit modo unde excidi possit, et quod exculpi.« Inst. orat., II, 4, 7.
- 54 Vgl. Machiavelli, Principe, Kap. VI, XXV, XXVI.
- 55 Polizian, Oratio super Fabio Quintiliano et Statii Sylvii. Opera omnia, Bd. III, Lugduni 1533, S. 107 f. Polizian verlangt Anerkennung für seine Tat, die antiken Autoren wieder zur Geltung und zu Ehren gebracht zu haben. Er rühmt sich, den antiken Texten in den Bibliotheken erneut ein Heimatrecht verschafft zu haben. »Warum also, wenn sie (die antiken Texte) durch mich zuerst Aufnahme gefunden haben, wird mir das in einen Fehler verkehrt? Warum bedanken sich nicht eher alle bei mir, daß ich die öffentliche Schuld sozusagen aus privater Tasche zu bezahlen nicht gezögert habe.« Polizian, a. a. O., S. 108.
- 56 Polizian, Lamia, in: Le Selve e la Strega, ed. I. Del Lungo, Florenz 1925, S. 24.
- 57 Polizian, Brief an Lorenzo Medici, Epistolarium, XII, a. a. O., S. 455 f.
- 58 Polizian, Lamia, a. a. O., S. 26.
- 59 Polizian, Lamia, a. a. O., S. 27.
- 60 Auf die Rolle der Fabeln anspielend, schreibt Polizian: »Im übrigen will ich diese... Rede, wie ich sie mit einer Fabel begonnen habe, auch mit einer Fabel beenden, da, wie Aristoteles sagt, auch der Philosoph von Natur ein Mythenfreund ist, d. h. ein Fabelliebhaber. Die Fabel nämlich löst Verwunderung aus, und Verwunderung gebiert Philosophen.« Polizian, Lamia, a. a. O., S. 27.
- 61 Vgl. Quintilian, Inst. orat., II, 4, 18; I, 4, 2; I, 5, 2.
- 62 Polizian, Or. super Quint. et Stat., a. a. O., S. 111 f.
- 63 Polizian, Or. super Quint. et Stat., a. a. O., S. 111.
- 64 Giovanni Pico della Mirandola, De genere dicendi philosophorum, in: E. Garin, Prosatori Latini del Quattrocento, Napoli 1952, S. 804-822.
- 65 Vgl. E. Barbaro, Epistolae, Orationes et Carmina, a cura di V. Branca, Florenz 1943,
- 66 E. Barbaro, Epistolae..., a. a. O., S. 86. [S. 84-87.]
- 67 »... nisi quis pictorem et excursorem et statuarium et ceteros opifices laudari posse indicet hoc solo quod magni constet et preciosa sit materia circa quam versentur.« E. Barbaro, a. a. O., S. 86.
- 68 »Viximus celebres, o Hermolae, et posthac vivemus, non in scholis grammaticorum et paedagogiis, sed in philosophorum coronis, in conventibus sapientum, ubi non de matre Andromaches, non de Niobes filiis atque id genus levibus nugis, sed de humanarum divinarumque rerum rationibus agitur et disputatur.« Giovanni Pico, a. a. O., S. 806.

- 69 Giovanni Pico, a. a. O., S. 808.
 70 »*Quicquid admisceas, infeceris, adulteraveris, aliam feceris.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 818.
 71 Giovanni Pico, a. a. O., S. 808.
 72 »*Est elegans res – fatemur hoc – facundia plena illecebrae et voluptatis, sed in philosopho nec decora, nec grata.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 808.
 73 »... *quare nos nostram (orationem) malumus, capillis hirtam, globosam, inexpeditam.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 810.
 74 »*Quaerimus nos quidnam scribamus, non quaerimus quomodo.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 810.
 75 Giovanni Pico, a. a. O., S. 808.
 76 »*Magicis, quasi... viribus eloquentiae.*« Ebd.
 77 »*Nec est qui purum aurum non malit habere sub nota Teutonum, quam sub romano symbolo factitium.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 820.
 78 »*Insiptens eloquentia, uti gladius in furentis manu, non obesse maxime non potest.*« Ebd.
 79 Giovanni Pico, a. a. O., S. 804.
 80 »... *stylus tuus, cui tu adeo parum faves, mirum quantum me afficit, quantum me delectat, ita est doctus, gravis, compositus, eruditus, excussus, ingeniosus.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 806.
 81 Ebd.
 82 Ebd.
 83 Ebd.
 84 Giovanni Pico, a. a. O., S. 808.
 85 Ebd.
 86 »... *expectamus paucorum potius pro admiratione silentium, introsipientium penitus aliquid aut de naturae adytis evutum aut de caelestium, de Jovis aula ad homines adductum.*« Giovanni Pico, a. a. O., S. 812.
 87 Giovanni Pico, a. a. O., S. 814.
 88 Ebd.
 89 Giovanni Pico, a. a. O., S. 816.
 90 Ebd.
 91 Giovanni Pico, a. a. O., S. 820.
 92 G. Francesco Pico, De imaginatione, Kap. I, S. 24. Wir zitieren nach der Ausgabe von H. Caplan, G. F. Pico, On the imagination. The Latin text with an Introduction, an English translation and notes. Cornell University, New Haven 1930.
 93 »*In eam (phantasiam) advehantur per quinque exteriorum sensuum instrumenta... rerum, quae forinsecus sunt similitudines speciesve imaginationum seges uberrima.*« Ebd., vgl. W. Raith, Die Macht des Bildes. Ein humanistisches Problem bei G. F. Pico della Mirandola, Humanist. Bibliothek, Bd. 3, München 1968. Für das Problem der Phantasie vgl. W. Szilasi, Phantasie und Erkenntnis, Bern 1969.
 94 Ebd.
 95 »*Qui enim fieri potest ut appetamus incognita?*« Gianfrancesco Pico, a. a. O., Kap. V, S. 38.
 96 Gianfrancesco Pico, a. a. O., Kap. VI, S. 40.
 97 Vgl. W. Raith, Die Macht des Bildes, a. a. O.
 98 Gianfrancesco Pico, a. a. O., Kap. X, S. 62 ff.
 99 Gianfrancesco Pico, Examen vanitatis doctrinae gentium, Opera, Basel 1573, S. 1006.
 100 Gianfrancesco Pico, De fide et ordine credenda theoremata, Basel 1573, S. 253.
 101 T. W. Adorno, Eingriffe. Neue kritische Modelle, Frankfurt/M. 1963, S. 22.
 102 K. Kosik, Die Dialektik des Konkreten, Frankfurt/M. 1967, S. 7.
 103 G. B. Vico, Die neue Wissenschaft, 1744, übersetzt von E. Auerbach, Reinbek 1966, S. 7.
 104 Vico, a. a. O., S. 51.

Index

- Achilles 77, 84, 115, 162
 Adorno, Theodor W. 227
 Aeneas 73, 74, 75, 76, 77
 Agamemnon 79, 80, 83, 89, 93, 119
 Aigisthos 93
 Aischylos 42, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 93, 94,
 150
 Alberti 46
 Alkaios 115, 120
 Alkibiades 217
 Ammonios 113
 Anchises 74
 Andromache 84, 214, 226
 Apollon 74, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 90, 91, 92, 111, 112, 113, 161, 162,
 217
 Aragon, Louis 46, 47
 Archimedes 190
 Areopagita, Dionysos 68, 72
 Aristides 162
 Aristophanes 42
 Aristoteles 10, 14, 24, 61, 62, 65, 66, 70, 72,
 74, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 106,
 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 135, 138,
 140, 141, 142, 145, 169, 170, 180, 181, 186,
 188, 190, 191, 198, 200, 201, 218, 224, 226
 Arp, Hans 23
 Artaud, A. 37, 38, 39, 40, 46
 Athena 119
 Atreus 93
 Augustinus 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108,
 109, 118, 119, 177, 178, 190

 Bachelard, Gaston 21, 34
 Bacon, Francis 57, 145
 Barbaro, Hermolao 214, 215, 216, 226
 Barmeyer, E. 93, 168

 Bartoli 182
 Baudelaire, Charles 24, 26, 27, 28, 29, 35, 36,
 37, 49
 Baumeister, Willi 20, 21, 34
 Benedict, Ruth 52, 53, 54, 71
 Bernard, Claude 57
 Bias 111
 Blank, R. 35, 93, 94
 Böhme, J. 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133,
 134, 144
 Boethius 202, 225
 Bohlk 52
 Boisacq 114, 119
 Bonaventura 170, 171, 188, 189
 Bracciolini, Poggio 224
 Brecht, Bert 11, 44, 47
 Bruni, Leonardo 211
 Bruno, Giordano 86, 92, 93, 94, 196, 223

 Campanella 223
 Caplan, H. 227
 Carus, C. G. 124, 125, 126, 127, 144
 Cassirer, Ernst 194, 224
 Cervantes, Miguel de 42
 Chilon 111
 Cicero 16, 170, 177, 181, 188, 189, 190, 191,
 196, 201, 207, 208, 217, 224, 225
 Crassus 181
 Croce 10, 194, 205

 Dädalus 74, 176
 Dante 20, 42
 Dauphin, L. 31
 Demetrius 183
 Descartes, René 13, 60, 72, 101, 157, 168,
 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 203, 205,
 206, 215, 216, 220, 222, 223, 224

- Dionysos 162
 Domeny, Paul 23
 Eliade, Mircea 35
 Eliot, Thomas St. 19, 20, 34, 49
 Empedokles 149
 Engels, Friedrich 41, 42, 148
 Epicharm 173
 Eros 115
 Faustina 111
 Fedin, K. 43, 47
 Fichte 198, 223
 Flaccus 15
 Freud, Sigmund 126
 Friedrich, H. 191
 Frisk, H. 119
 Gaia 115
 Galen 179
 Galilei, Galileo 198
 Garaudy, R. 47
 Garin 214
 Gehlen, A. 52, 53, 54, 71
 Gentile 10, 194, 205
 Georgiades, T. 168
 Gide, André 44
 Goethe, Johann Wolfgang 172, 189
 Gorgias 68, 147, 149, 150, 151, 152, 153,
 154, 155, 158, 159, 160, 168, 207
 Gorki, Maxim 45, 47
 Grassi, Ernesto 35, 93, 94
 Gryphius, Andreas 46
 Guazzo 213
 Guicciardini 211
 Hadrian 110
 Hamlet 84
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 10, 13, 14,
 18, 194, 198, 223
 Heidegger, Martin 10, 11
 Hektor 84
 Hekuba 84
 Helena 77, 81, 147, 149, 150, 151, 153, 154,
 155, 168
 Helenus 74
 Heraklit 67, 72, 74, 92, 217
 Hermes 115
 Herodot 169, 188
 Hesiod 162, 164
 Hesychios 114, 116, 119
 Hippokrates 179
 Hocke, R. 191
 Holst, v. 51
 Homer 83, 93, 115, 119, 150, 162
 Horaz 9, 210, 226
 Huarte, Juan 178, 179, 180, 190, 191
 Husserl, Edmund 10, 11
 Ion 84
 Iris 114, 115
 Itys 91, 94
 Izambard 23
 Jarry 38
 Jung 126
 Kafka, Franz 46
 Kalliope 161, 162
 Kandinsky, Wassily 23, 34
 Kant, Immanuel 13, 223
 Kassandra 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 112
 Kaup, K. 188
 Kautzky, Minna 42
 Kessler, E. 224
 Kierkegaard, Sören 131, 135, 136, 137, 138,
 144, 145
 Kleio 162
 Kleoboulos 111
 Klytaimnestra 80, 81, 82, 83
 Kosik, K. 227
 Kyrke 119
 Lamprias 111
 Landino, Cristoforo 173, 189
 Lassalle, Ferdinand 41
 Lautrémont, Comte de 38
 Lavinia 77
 Lawrence, D. H. 44
 Leda 151
 Lenin 42, 47
 Leonardo da Vinci 72, 198
 Leopardi, G. 35
 Locke, John 13, 141
 Lorenz, K. 51, 71
 Loxias 82
 Lucrez 196
 Lukács, Georg 43, 44, 47
 Lukian 196
 Lysias 160

Machiavelli, Niccolò 94, 211, 226
 Majakowski, Wladimir 44, 45
 Malewitsch, Kasimir 23
 Malinowsky, B. 52, 53, 71
 Mallarmé, Stéphane 30, 31, 32, 36, 49
 Margyas 217
 Marx, Karl 14, 18, 36, 46, 148
 Maximilian, Kaiser 218
 Mead 52
 Medici, Lorenzo 226
 Mehring, F. 43, 47
 Meister Eckhart 69, 72
 Melpomene 162
 Menelaos 93
 Misenus 74
 Mnemosyne 162
 Mondrian, Piet 23
 Moréas, Jean 30
 Müller, Johannes 121, 122, 127, 143

Nietzsche, Friedrich 52, 206
 Nikandros 111
 Niobe 214, 226
 Nizolius, M. 16, 18
 Norden, E. 75, 92

Odysseus 84, 119
 Okeanos 115
 Orestes 93
 Origenes 69, 72, 81, 93
 Ortega 10
 Otto, W. F. 67, 72
 Ovid 175, 176, 189

Pandion 94
 Pausanias 93
 Pellegrini, Giovanni 180, 181, 182, 183, 184,
 186, 191
 Pelops 93
 Periandros 111
 Perikles 188
 Perse, Saint John 34
 Petrarca 211
 Phaidros 160, 165, 166, 167
 Philomela 94, 176
 Picasso, Pablo 46
 Pico della Mirandola, Gianfrancesco 218,
 220, 227
 Pico della Mirandola, Giovanni 213, 214,
 215, 216, 217, 226, 227

Pindar 83, 93, 162, 164, 165
 Pittakos 111
 Platon 10, 16, 63, 64, 66, 68, 72, 74, 75, 84,
 93, 103, 114, 115, 118, 119, 120, 134, 142,
 144, 145, 152, 154, 158, 159, 160, 161, 162,
 163, 165, 166, 167, 168, 216
 Plutarch 15, 110, 111, 112, 113, 119, 162
 Poe, Edgar Allen 24, 25, 34, 49
 Polizian, Angelo 14, 15, 18, 211, 212, 213,
 216, 226
 Polybios 74
 Polyhymnia 162
 Polyphem 119
 Portmann, A. 52, 53, 71
 Priamos 79, 84
 Prokne 91, 94, 176
 Prometheus 65
 Proust, Marcel 21, 22, 34, 49
 Pythagoras 176
 Pythia 81

Quintilian 14, 143, 145, 170, 172, 181, 184,
 188, 189, 201, 205, 207, 208, 209, 210, 215,
 225, 226

Raith, W. 227
 Reinhardt, K. 79, 87, 93
 Rimbaud, Arthur 23, 34, 38, 49
 Rousseau, Jean Jacques 71
 Rózewicz, T. 47

Salutati 211
 Schelling, Friedrich 99, 100, 118, 223
 Schelsky, Helmut 54, 71
 Scherer, J. 36
 Schmidt, W. 145
 Scholochow, M. Alexander 43, 47
 Schröder, R. A. 75
 Scipio 177
 Shdanow, A. 44, 47
 Shakespeare, William 93
 Sibylle von Cumae 73, 74, 75, 76, 77, 78, 95,
 112
 Sibylle, erythräische 81
 Sokrates 16, 84, 103, 114, 117, 118, 120,
 138, 153, 159, 160, 161, 165, 166, 167
 Solon 111
 Spaventa, B. 10, 194, 223
 Spinoza 223
 Statius 14, 176, 189, 190, 213, 226

Storch 52
Szilasi, Willy 9, 227
Szyrocki, M. 46

Tacitus 201, 224
Tereus 94
Terpsichore 162
Tesauro, Emmanuele 180, 184, 185, 186, 187,
191, 192, 193
Teuth 134, 144
Thaleia 162
Thales 111
Thamyris 164
Thaumas 114, 115
Theaitetos 114, 115, 119
Theognis 173
Theon 111
Thianeus 217
Thyestes 86, 93

Tinnbergen 51
Turnus 77

Uexküll, Jakob von 50, 51, 52, 71, 122, 143,
144
Uexküll, Th. von 143, 144
Urania 161

Vanini 223
Vergil 74, 75, 77, 78, 92, 93, 175, 189
172, 189, 192, 193, 194,
201, 202, 203, 204,
Vico, Giambattista 172, 200, 201, 223, 224, 225, 227
196, 197, 198, 199, 200, 221, 223, 224, 225, 227
205, 206, 207, 220, 221, 223, 224, 225, 227

Wischnewski, W. W. 45, 47

Zeus 151, 162, 164
Zubiri 10