Handbuch Literatur und Philosophie

Hans Feger (Hrsg.)

J.B.METZLER



J.B. METZLER

Handbuch Literatur und Philosophie

Herausgegeben von
Hans Feger

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

ISBN 978-3-476-02253-0

ISBN 978-3-476-00336-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-00336-2

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

© 2012 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J. B. Metzler'sche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH in Stuttgart 2012
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Vorwort

Das Handbuch wendet sich an Literaturwissenschaftler und Philosophen, die sich mit den spezifisch unterschiedlichen Formen der Wissens- und Erkenntnisvermittlung in Literatur und Philosophie und ihrer Interdependenz auseinandersetzen. Es will interdisziplinär und sachbezogen über das Verhältnis von Literatur und Philosophie aufklären, indem es markanten Problemkonstellationen nachgeht, in denen die Trennung von Philosophie und Literatur aufgehoben ist, sei es durch Aufgeben des Primats der Philosophie gegenüber der Literatur (Prioritätsverschiebung), sei es durch gänzliche Beseitigung der Grenze zwischen Literatur und Philosophie (Prioritätsnivellierung). Das philosophische Interesse an der Literatur sowie das literarische Interesse an der Philosophie haben insbesondere in geistesgeschichtlichen Umbruchsituationen an Bedeutung gewonnen. Die Themenschwerpunkte des Handbuchs versuchen diesem Umstand Rechnung zu tragen. Seine Beiträge sind deswegen chronologisch wie diachronisch geordnet, wobei die Abgrenzung zur Geschichte der Literaturtheorie und der Ästhetik stets gewahrt bleibt. Das Handbuch erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit, will aber einen kompendienhaften Überblick über die wichtigsten Etappen und Themen dieser konfliktträchtigen Konstellation geben.

Die Problematik ist aktuell. Seit im 19. und 20. Jahrhundert die Ästhetik begonnen hat, ihren Siegeszug von einer „diensthabenden Fundamentalphilosophie“ (Odo Marquard) hin zur Ästhetisierung der Lebenswelt (Rüdiger Bubner) zu führen, ist die Interaktion von Philosophie und Literatur allgegenwärtig, ohne dass jedoch eine Theorie der Interaktion bestünde – was ja wiederum die Frage aufwerfen würde, wie diese denn sei: philosophisch oder literarisch? Die Überschreitung der Grenze von Literatur und Philosophie im Poststrukturalismus, das Abdriften einer pragmatistischen Hermeneutik, die keine Differenz zwischen literarischen und philosophischen Texten mehr zulässt (Richard Rorty) und einen haltlosen Relativismus heraufbeschwört (Hilary Putnam), sind hier nur (moderne) Symptome einer Entwicklung, die sich beschreiben und herleiten, aber nicht erklären lässt und wohl eher von dem Medium des Denkens abhängt.

Besonders die deutsche philosophische Tradition, die als ›kontinentale‹ der ›angloamerikanischen‹ Philosophie gegenübergestellte akademische Philosophie, hat sich gegenüber der Nivellierung der Differenzen von Philosophie und Religion stets reserviert verhalten. Das mag zum einen an der Denktradition des Deutschen Idealismus und deren Nachfolgern, u. a. den hermeneutischen Wissenschaften, liegen, zum anderen an der schwachen Orientierung am naturwissenschaftlichen Paradigma. Das Verhältnis von Philosophie und Literatur ist in der idealistischen, romantischen und hermeneutischen Bewegung stets von dem Bewusstsein begleitet gewesen, dass ihre Wechselbeziehung nur dann ganz zu beschreiben ist, wenn dabei stets ihre Grenzen mit bedacht werden. Dieses Konfinium gänzlich ausloten zu wollen, ist wohl eher ein universalistischer Anspruch und am wenigsten analytisch zu bewerkstelligen. »In der Mitte begegnen sich ihre verschiedenen Richtungen«, schreibt hierzu Friedrich Schlegel, »hier im Innersten und Allerheiligsten ist der Geist ganz, und Poesie und Philosophie völlig eins und verschmolzen«.

Das Handbuch versammelt namhafte Forscher, die im Grenzbereich von Literatur und Philosophie arbeiten und ihre Beiträge im Bewusstsein der Offenheit der Problemstellung geschrieben haben. Ihnen gebührt mein Dank. Danken möchte ich auch Gloria Dell’Eva, Zhang Deng und Svenja Behrens für ihre Unterstützung bei der Herstellung des Manuskripts und beim Korrekturlesen.

Berlin, im Oktober 2012 Hans Feger

Inhalt

Einleitung

1. Platons Abkehr von der Dichtkunst 1
2. Baumgartens *Aesthetica* als Kompensationswissenschaft 3
3. Kants ästhetisches Reflexionsurteil 4
4. Die Vorrangstellung der Poesie 5
5. Das Beispiel Musil 6
6. Zum Schluss 8

1. Dichtung als *repraesentatio:* G.W. Leibniz und A.G. Baumgarten

(*Dagmar Mirbach*)

1.1 Einleitung 10
1.2 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* 10
1.3 Perceptio – repraesentatio – cognitio – cogitatio 12
1.4 Die *cognitio sensitiva*, ihre Aufwertung und Autonomisierung bei Alexander Gottlieb Baumgarten 13
1.5 Die psychologische Grundlage der Ästhetik: Die Struktur der unteren Erkenntnisvermögen 14
1.6 Die Gliederung der unvollendet gebliebenen *Aesthetica* 15
1.7 Die ästhetische Wahrheit (*veritas aesthetica*) 17
1.8 Das absolute ästhetische Streben nach Wahrheit (*studium veritatis aestheticum absolutum*) 18
1.9 Die Dichtungstheorie: *Figmenta vera* und *figmenta heterocosmica* 18

2. Sinnliche Erkenntnis und Anthropologie

(*Anne Pollok*)

2.1 Einleitung 21
2.2 Wortbedeutung 21
2.2.1 Sinnliche Erkenntnis 21
2.2.2 Anthropologie 21
2.3 Relevanz in Philosophie und Literatur 22
2.4 Formierungen und Umbrüche 23
2.4.1 Quellen der sinnlichen Erkenntnis 23
2.4.2 Ärzte oder Künstler? Anthropologie als Ästhetik 24
2.4.3 Sinnliche Erkenntnis als Keimzelle der »Krise der Metaphysik« – Baumgarten, Sulzer, Mendelssohn, Herder 27
2.4.4 Die Diskontinuitätsthese und ihre Folgen – Kant, Schiller, Hegel 29
2.4.5 Verschiedene Urphänome – Goethe, Nietzsche, Cassirer 32
2.4.6 Welthabe oder Weltenbau: Phänomenologie – Husserl, Merleau-Ponty . . . 38
2.5 Ausblick 41

3. Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus

(*Violetta L. Waibel*)

3.1 Einleitung 47
3.1.1 Poesie der Poesie 48
3.1.2 Sagen des Unsagbaren und die Annäherung von Philosophie und Dichtung 48
3.1.3 Poetologie als transzendentalpoetische Selbstreflexion 50
3.1.4 Ästhetik und Kunstphilosophie der Dichtung 51
3.2 Relevanz der Fragestellung für die Grenzziehung zwischen Philosophie und Literatur 52

3.3 Historischer Abriss der Problematik ... 53
3.3.1 Jacobis Philosophie des Lebendigen und die Enthüllung des Daseins ... 53
3.3.2 Rousseaus revolutionierender Begriff von der menschlichen Natur ... 55
3.4 Systematische Darstellung der Problematik ... 56
3.4.1 Ästhetische Erziehung ... 56
3.4.2 Poesie – Lehrerin der Menschheit ... 57
3.5 Darstellung der Problematik am Beispiel ... 59
3.5.1 Hölderlins Gedicht *Mnemosyne* als Transzendentalpoesie ... 59
3.5.2 Hölderlins Transzendentalpoetologie in *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig…* (*Verfahrungsweise des poëtischen Geistes*) ... 62
3.6 Forschungsstand und Forschungsperspektive ... 63

4. Die Poetische Vernunft in der Frühromantik

(*Hans Feger)*

4.1 Einleitung ... 67
4.2 Friedrich Schlegel ... 67
4.2.1 Kritik der Kritik ... 67
4.2.2 Romantische Ironie ... 69
4.2.3 Das Fragment ... 71
4.2.4 Über die Unverständlichkeit ... 72
4.3 Novalis ... 73
4.3.1 Artistisches Fichtisieren ... 73
4.3.2 Zur Forschung ... 74
4.3.3 Kunstmärchen und kommende Mythologie ... 76
4.4 Schelling ... 77
4.4.1 Schellings Fichtekritik ... 77
4.4.2 Kunst als Offenbarung des Absoluten ... 78
4.4.3 Der »Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß« ... 79
4.4.4 Ausblick ... 81
4.5 Weiterentwicklungen bei Kierkegaard und Nietzsche ... 82

5. Die Tragödie als Medium philosophischer Selbsterkenntnis

(*Wolfram Ette*)

5.1 Einleitung ... 87
5.2 Form ... 88
5.2.1 Teleologie: Aristoteles ... 88
5.2.2 Dialektik: Hegel ... 89
5.2.3 Zyklus ... 93
5.2.3.1 Schopenhauer ... 93
5.2.3.2 Nietzsche ... 94
5.2.4 ›Negative Dialektik‹: Hölderlin ... 98
5.3 Wirkung ... 102
5.3.1 Unterwerfung: Aristoteles ... 102
5.3.2 Selbstbehauptung und Freiheit ... 103
5.3.2.1 Seneca und die stoische Tradition ... 103
5.3.2.2 Schiller ... 105
5.3.2.3 Schelling ... 106
5.3.2.4 Sartre ... 107
5.3.3 Kritik ... 110
5.3.3.1 Lessing ... 111
5.3.3.2 Brecht ... 115

6. Metaphysische Tätigkeiten. Philosophie und Literatur in der Erkenntnis- und Sprachskepsis Schopenhauers und Nietzsches

(*Lars-Thade Ulrichs*)

6.1 Einleitung ... 123
6.2 Schopenhauer ... 124
6.2.1 Die Stellung der Ästhetik in der Philosophie Schopenhauers ... 124
6.2.2 Die Stellung der Literatur innerhalb der Ästhetik Schopenhauers ... 127
6.2.3 Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Schopenhauer ... 130
6.3 Nietzsche ... 131
6.3.1 Die Stellung der Ästhetik in der Philosophie Nietzsches ... 131
6.3.2 Die Stellung der Literatur innerhalb der Ästhetik Nietzsches ... 134
6.3.3 Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Nietzsche ... 135
6.4 Zum Schluss ... 137

7. Hermeneutik

(*Mirco Limpinsel*)

7.1 Einführung . . . 139
7.2 Hermeneutik als Kritik der Philologie . . . 140
7.3 Historische Protagonisten der Hermeneutik . . . 143
7.3.1 Schleiermacher . . . 143
7.3.1.1 Schleiermachers Objektkonstitution . . . 143
7.3.1.2 Verstehen als Ineinandersein von Sprache und Denken . . . 145
7.3.2. Dilthey . . . 146
7.3.2.1 Diltheys Objektkonstitution . . . 146
7.3.2.2 Verstehen als Wiederfinden des Ich im Du . . . 147
7.3.3 Heidegger und Gadamer . . . 149
7.3.3.1 Gadamers Anschluss an Heidegger . . . 149
7.3.3.2 Gadamers Objektkonstitution . . . 150
7.3.3.3 Verstehen als Horizontverschmelzung . . . 151
7.4 Posthermeneutische Theorien und Methoden des Textverstehens . . . 153
7.5 »Geborgte« Hermeneutik: Philologische Applikationen . . . 155

8. Sprachkrise

(*Martina King*)

8.1 Einleitung . . . 159
8.2 Philosophische Sprachkrise . . . 159
8.2.1 Fritz Mauthner . . . 159
8.2.2 Hans Vaihinger . . . 162
8.3 Literarische Reflexionen der Sprachkrise . . . 163
8.3.1 Hugo von Hofmannsthal . . . 163
8.3.2 Karl Kraus . . . 166
8.4 Produktivität der Sprachkrise in der literarischen Avantgarde . . . 167
8.4.1 Alfred Döblin . . . 168
8.4.2 Gustav Sack . . . 169
8.4.3 Christian Morgenstern . . . 170
8.4.4 Sturm-Avantgarde . . . 171
8.4.5 August Stramm . . . 172
8.4.6 Hugo Ball . . . 174
8.5 Forschung . . . 175

9. Theorien der Moderne

(*Udo Roth*)

9.1 Einleitung . . . 178
9.2 Empiriokritizismus – Richard Avenarius und Ernst Mach . . . 179
9.2.1 Hermann Bahr . . . 181
9.2.2 Arthur Schnitzler . . . 183
9.2.3 Richard Beer-Hofmann . . . 184
9.2.4 Robert Musil . . . 185
9.3 Forschung . . . 188

10. Kritische Theorie

(*Jan Urbich*)

10.1 Einleitung . . . 192
10.2 Walter Benjamin . . . 192
10.2.1 *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* . . . 193
10.2.2 *Ursprung des deutschen Trauerspiels* . . . 195
10.2.3 Goethes *Wahlverwandtschaften* . . . *198*
10.2.4 »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« . . . 199
10.2.5 Spätwerk: Kunstwerkaufsatz und Baudelaire-Studien . . . 201
10.3 Theodor W. Adorno . . . 203
10.3.1 *Dialektik der Aufklärung* . . . 204
10.3.2 *Negative Dialektik* . . . 205
10.3.3 Adornos Philosophie der Literatur: Vorüberlegungen zum historischen Ort der Literatur . . . 206
10.3.4 *Ästhetische Theorie/Noten zur Literatur*: Systematische Aspekte . . . 208
10.4 Weitere Vertreter der Kritischen Theorie; Bemerkungen zur Forschung . . . 212

11. Philosophisches Denken und literarischer Diskurs

(*Arne Klawitter*)

11.1 Michel Foucault: Das Sein der Sprache und die Ordnung des Diskurses . . . 216
11.1.1 Foucault als Denker der Diskontinuität . 216
11.1.2 Der ›literarische Zyklus‹ und die These vom Sein der Sprache . . . 216
11.1.3 Der ontologische Raum der Sprache . . . 218
11.1.4 Literatur und Überschreitung . . . 220
11.1.5 Das Denken des Außen . . . 221

11.1.6 Strategische Fiktionen des Möglichen .. 222
11.1.7 Transformationen im Denken 223
11.2 Jacques Derrida: Dekonstruktion von Denkkonstruktionen..... 224
11.2.1 Dekonstruktion als Kritik der abendländischen Metaphysik..... 224
11.2.2 Schreiben/Schrift als dritter Raum zwischen Philosophie und Literatur 224
11.2.3 Doppelte Geste und Verschiebung des Systems 226
11.2.4 Philosophische Dekonstruktion der Literatur 226
11.2.5 Literarische Dekonstruktion der Philosophie 227
11.2.6 Textualisierung diskursiver Praktiken..... 228
11.3 Jean-François Lyotard: Zwischen Diskursregime und Sprachspiel..... 229
11.3.1 Das Diskursive und das Figurale..... 229
11.3.2 Das »Buch-Objekt«..... 230
11.3.3 Der Widerstreit 231
11.3.4 Das Erhabene und die Avantgarde 232
11.4 Gilles Deleuze: Literarische Deterritorialisierungen (in) der Philosophie..... 234
11.4.1 Konstruktionsebenen für ein neues Denken 234
11.4.2 Zeichen, die zum Denken zwingen..... 235
11.4.3 Paradoxe Sinn-Maschinen 236
11.4.4 Die Literatur und das Leben..... 237
11.5 Schreiben als differentielle Praxis 238

12. Strukturalistische und poststrukturalistische Ansätze zwischen Philosophie und Literatur(wissenschaft)

(*Markus Wirtz*)

12.1 Einleitung..... 241
12.1.1 Terminologische Eingrenzungsversuche: »Strukturalismus« und »Poststrukturalismus«..... 241
12.1.2 Terminologische Eingrenzungsversuche: »Dekonstruktion« und »Dekonstruktivismus« 242
12.2 Strukturalistische und poststrukturalistische Grenzreflexionen zwischen philosophischer und literarischer Diskursivität..... 244
12.3 Stationen der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung vom Strukturalismus zur Dekonstruktion ... 246
12.3.1 Der Saussuresche Ansatz einer linguistischen Semiologie..... 246
12.3.2 Erweiterungen des Strukturalismus zu einer allgemeinen Semiologie 247
12.3.3 Vom Strukturalismus zum/im Poststrukturalismus..... 248
12.4 Objekte und Modi strukturalistischer und dekonstruktiver Texturen..... 250
12.4.1 Strukturalistische Analyse als Literatur/Wissenschaft – Roland Barthes 250
12.4.2 Von der Philosophie der Literatur zur Literatur der Philosophie – Jacques Derrida 251
12.5 Bemerkungen zur Rezeption 254

13. Literatur und Kulturtheorie

(*Dirk Werle*)

13.1 Einleitung..... 257
13.1.1 Was ist Kultur?..... 257
13.1.2 Was ist Kulturtheorie?..... 257
13.1.3 Kulturwissenschaft 258
13.1.4 Kulturkritik, Kultur und Bildung..... 258
13.2 Der Zusammenhang von Literatur und Kulturtheorie 259
13.2.1 Fragen 259
13.2.2 Kulturtheorie in Literatur, Literatur in Kulturtheorie 259
13.3 Problemhistorischer Abriss zur Rolle der Literatur in unterschiedlichen Kulturtheorien..... 261
13.3.1 Vorüberlegungen..... 261
13.3.2 Kulturtheoretiker des 18. Jahrhunderts über die Rolle der Literatur in der Kultur 261
13.3.3 Georg Simmel: Der Dichter als Kulturtypus..... 262
13.3.4 Heinrich Rickert und Wilhelm Dilthey: Dichtung als Stiftung kultureller Bedeutsamkeit 263
13.3.5 Ernst Cassirer: Literatur als Weise der Welterzeugung..... 264
13.3.6 Arnold Gehlen: Literatur als Ort der Verwirklichung der anthropologischen Größe Phantasie 265
13.3.7 Theodor W. Adorno: Literatur als Seismograph der Gesellschaft 267

13.3.8 Claude Lévi-Strauss: Literatur als Ausdrucksform zwischen mythischem und rationalem Denken 268
13.3.9 Zusammenfassung. 269
13.4 Kulturtheorie und Literaturwissenschaft 269
13.5 Forschungsstand, Forschungsperspektive 271

14. Die Philosophie und ihre Beispiele

(*Mirjam Schaub*)

14.1 Einleitung 274
14.2 Beispiele und Zitate 275
14.3 Die prekäre Wahrheit des sinnlich vermittelten Einzeldings in der Ästhetik. 277
14.4 Die Stellung der Beispiele in der Ästhetik. 278
14.5 Das literarische Beispiel im philosophischen Text: Sonderfall eines Zitats oder Paradebeispiel eines *mundus-in-gutta*?. 279
14.6 Definition und Beispieltypen. 284
14.7 Die Wirkung von Beispielen innerhalb einer philosophischen Argumentation . . 285
14.8 Abgrenzungen: Nicht Paradigma und nicht Gedankenexperiment 287
14.9 Paarungen: Beispielwahl und Theoriedesign (20. Jahrhundert). 289

15. Medienphilosophie

(*Oliver Jahraus*)

15.1 Einleitung 292
15.2 Forschungsstand und Begriffsgeschichte 292
15.3 Medienbegriff: Zum Zusammenspiel von Medientheorie und Medienphilosophie. 295
15.4 Medienphilosophie und Literatur bzw. Literaturwissenschaft 297
15.5 Medienphilosophie und Philosophie . . . 301
15.6 Apriorische Medienphilosophie 304
15.7 Stationen einer medientheoretischen Medienphilosophie 307

16. Kognitive Literaturwissenschaft

(*Thomas Eder*)

16.1 Einleitung 311
16.2 Voraussetzungen 311
16.3 Kognitive Metapherntheorie (CTM) . . . 313
16.3.1 Ein deflationärer Ansatz zur Erklärung von Metaphern 317
16.3.2 Poetische Effekte als schwache Implikaturen. 317
16.4 Kognitive Narratologie 318
16.4.1 ToM und die Zuschreibung von mentalen Zuständen – 1.-Person-Zuschreibung versus 3.-Person-Zuschreibung von mentalen Zuständen. 320
16.4.2 Autobiographieforschung und KN 321
16.4.3 Imagination Inflation 321
16.4.4 Konfabulation 322
16.4.5 Persönliche Erinnerung als Narration?. 322
16.5 Empirische LeserInnen- und Emotionenforschung 323
16.5.1 Transportiertwerden 323
16.5.2 Immersion versus Interaktion 323
16.5.3 Spannung und Empathie 324
16.6 Digital Humanities/Computerphilologie/Symbolische Ansätze 325
16.7 Kritik an KL und Erwiderung 327
16.7.1 Das Besondere und das Allgemeine 327
16.7.2 Coda 329

Auswahlbibliographie. 333

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren 342

Personenregister 343

Sachregister 351

Einleitung

Wer in der Literatur eine spezifisch philosophische Wissensordnung vermutet, muss zunächst daran erinnert werden, dass er sich mit dieser Frage nicht auf dem Boden der Literaturwissenschaft, sondern auf dem Boden der Philosophie befindet. Das Prekäre hierbei ist, dass die Frage mit dem *anti*philosophischen Gestus auftritt, es gelte etwas zu behaupten, was die Literaturwissenschaftler allein anginge. Die Frage nach Wissen, Wissensordnungen und epistemischer Begründung von Wissen, ja nach der Wissenschaftssynthese überhaupt aber ist eine genuin philosophische, auch nach dem vermeintlichen »Ende der Philosophie« (Heidegger). Es ist die Philosophie, die die Einteilung der Wissenschaften seit jeher bestimmt hat, die im Streit der Fakultäten Frieden geschaffen hat, die die Systematik der Enzyklopädien festlegte, sie als Wissenschaftslehre methodisierte – und dies schon seit der Antike und nicht erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, als die sogenannte Zwei-Kulturen-Debatte (Charles Percy Snow 1959) zu einer Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Systeme in die Natur- und Geisteswissenschaften (und zur Hermeneutik als einer Hilfsdisziplin) führte. Wenn heute von einer Ordnung der Literatur im Unterschied zur Ordnung der Philosophie gesprochen wird, wird diese Tradition ausgeblendet – oder stark verkürzt.

1. Platons Abkehr von der Dichtkunst

Bei Platon besteht der Ursprung der Philosophie in der Abkehr von der Dichtung und deren Verbindung zum Mythos. Diese Abkehr wird durch ein Paradigma in Gang gebracht, das fortan die »strengen« Wissenschaften, wie die Mathematik, auf den Plan ruft, ein Paradigma, das durch *Genauigkeit* gekennzeichnet ist. Alain Badiou, der französische Kritiker des poststrukturalistischen Denkens, hat in einem kleinen Aufsatz mit dem Titel *Was ist ein Gedicht und wie denkt die Philosophie darüber?* gezeigt, dass Dichten zwar auch ein Denken ist, aber keines, »das durchdringt«, das, wie das philosophische Denken, durch seine von der Mathematik vermittelte Diskursivität ein verknüpfendes und deduzierendes Denken ist. Mit der Geburt der Philosophie ist eine Abkehr von der Dichtung verbunden, deren Denken von der Philosophie nicht gedacht werden kann, da es »sich als Denken nicht ausmachen oder separat darstellen lässt« (Badiou 2001, 30). Platon hatte in seiner *Politea* die Dichtung nicht deshalb aus dem idealen Staat ausgeschlossen (Politea III, 386a–403c und X, 595a–608c), weil sie – nach einem landläufigen Fehlurteil – in doppelter Instanz zur Idee steht, da sie als zweite Nachahmung der ersten Nachahmung, die die Sinnenwelt ist, den (falschen) Schein nur verdoppelt, sondern weil sie ein *unmittelbares* Denken ist und ein *unmittelbares* Bild der Wahrheit wiedergibt, das eine illusionäre und sakrale Wirkung entfacht. Aufgabe der Philosophie sei es dagegen, die Wissenschaften zu *denken*. Gerade darin besteht seit Platon ihre überragende Bedeutung. Philosophie ist seitdem ein Metadenken, ein Denken des Denkens (des »Mathems«, wie Alain Badiou sagt), und wird damit zu *dem* Ort, wo allein darüber entschieden werden kann, was *Wissen* ist. Sie »kann nur in Gang kommen, kann sich der politischen Realität nur dann bemächtigen, wenn sie die Autorität des Mathems [der Wissenschaftlichkeit, d.V.] an die Stelle des Gedichts setzt«.

Dieser Ausschluss ist entscheidend; er sorgt dafür, dass die Dichtung in ihrer phantasmagorischen Wirkung, die kein Metadenken zulässt, über ihr Wissen nicht in der Weise verfügen kann wie die Philosophie, gleichwohl aber nach ihm fragt. Sie ist, indem sie nach Ihrem Wissen fragt, auf die Philosophie, wie auf einen Doppelgänger angewiesen, den sie zugleich aber auch immer wieder abweist mit dem Argument, dass dessen ›Wissen‹ ihr nicht, ja niemals gerecht wird. Alain Badiou hat dieses intrikate Verhältnis von Philosophie und Dichtung mit Bezug auf

Jaques Lacan (Lacan 1991, 150) als *hysterisch* bezeichnet: »Philosophie und Kunst sind in der Geschichte gleichermaßen miteinander verkoppelt wie es nach Lacan der ANALYTIKER und die HYSTERIKERIN sind. Wie man weiß, kommt die Hysterikerin zum Analytiker und sagt: »Aus meinem Mund spricht die Wahrheit, ich bin *da*, und du, der du das Wissen besitzt, sag mir, wer ich bin.« Und man errät, wie auch immer die sachkundige und subtile Antwort des Analytikers ausfallen wird, die Hysterikerin wird ihn wissen lassen, dass es damit noch nicht getan sei, dass ihr *da* sich dem Zufall entziehe, dass wieder von vorn begonnen werden müsse und es noch viel Arbeit sei, ihr zu gefallen. Wodurch sie das Ruder übernimmt und Herrin über den Meister wird. Und genauso ist die Kunst immer schon da und richtet an den Denker die stumme und funkelnde Frage nach ihrer Identität, ist jedoch durch ihre ständige Erfindungsgabe und Metamorphose von allem enttäuscht, was der Philosoph über sie aussagt« (Badiou 2001, 7 f.).

Man kann den Streit zwischen der Genauigkeit des Denkens und der Vagheit der Dichtung besonders im Skeptizismus des platonischen Sokrates verfolgen. Sokrates hat immer das vage, unbestimmte Denken zum Dialogpartner, sei es – wie in Platons *Politea* – in der Gestalt eines Sophisten bzw. Rhetors (*Trasymachus*) oder eines Dichters (*Polemarchos*, der sich auf den Dichter *Simonides* beruft). Sokrates selbst ist ja keineswegs unwissend. Die Ironie in diesen Dialogen besteht darin, dass die Einsicht in das philosophische *Nichtwissen* (Aporia) gegenüber dem vermeintlich Wissenden gerade *die* Methode des Denkens ist, die zur Genauigkeit anhält. Indem sie (ironisch) ein Scheinwissen abbaut, kommt gerade das wahre und genaue Wissen zum Vorschein und mit ihm die spezifisch platonische Form des *Gnothi seauton* [Γνῶθι σαυτόν, Erkenne Dich selbst]. Der Ironie des Philosophen entspricht dabei auf der Seite des Dichters immer die Hysterie. Beides sind verschwiegene Haltungen, die aber aufeinander verwiesen sind. Wo sie einander erkennen, lösen sie sich auf. In dem bedeutungsvollen, erotischen Moment, wo der Schüler und der Lehrer sich erkennen, da gehen sie – wie in allen sokratischen Dialogen am Schluss – auseinander. Entscheidend bei der platonischen Konstellation von Kunst und Philosophie ist nicht die schroffe Gegenüberstellung eines »tanzenden Wahnsinns« der Künste zu dem »vernünftigen Bewusstsein« der Philosophie, sondern die Abhängigkeit beider voneinander, unter der Bedingung, dass es allein der Philosophie überlassen bleibt, sich in der ironischen Freiheit des Denkens neu auszurichten. Dieses Denken ist kritisch gegen den (ästhetischen) Schein der Künste gerichtet, dem es überhaupt kein Wissen oder irgendeine Wahrheit konzediert. Platon ist als Begründer der Philosophie ein hervorragender Kenner der Künste gewesen. In seiner Vision von einem idealen Staat aber sind allein die Militärmusik und das Volkslied von der Verbannung ausgenommen.

Ich überschlage Aristoteles, der hinsichtlich der Frage, worin ein spezifisches Wissen der Dichtung mit dem Wissen der Philosophie konkurrieren könnte, (mit Ausnahme der Tragödie) nichts wesentlich Neues bringt. Die Opposition, die er 40 Jahre später in seiner *Poetik* (vermutlich 335 v. Chr.) einführt, verlagert sich; es ist nun die Opposition zu den Geschichtswissenschaften, von deren faktenbezogenen Wissen sich der Poet dadurch unterscheide, dass er nicht das, »was wirklich geschehen *ist*, sondern vielmehr, was geschehen *könnte*, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit (*eikos*) oder Notwendigkeit (*anankaion*) Mögliche« (Aristoteles: *Poetik* 9, 1451 a36–38 bzw. Aristoteles 1994, 29). Damit ist eine Aufwertung der Dichtung gegenüber der Geschichtsschreibung verbunden (des Allgemeinen gegenüber dem Besonderen), nicht jedoch gegenüber der Philosophie.

Ich überschlage auch die Renaissancepoetik und die barocke Topik, die eine Fundgrube für Problemkonstellationen sind, die erst im 17. und 18. Jahrhundert aufbrechen (wie ›Geschmacksurteil‹, ›Künstleringenium‹, ›Paragone‹), indem sie neue Wahrnehmungsmöglichkeiten erproben und die Erkenntnisleistung der Sinne aufwerten, ohne sich dabei von der Gegnerschaft des logifizierenden Denkens beeindrucken zu lassen. Der Begriff des Schönen ist bei Cusanus, Ficino, Pico della Mirandola, Giogio u. v. a. M. aber noch abhängig von der platonischen Tradition, so, wie die gesamte abendländische Philosophie – nach einem Bonmot von Whitehead – eine Kette von Fußnoten zu Platon ist.

Ich überschlage auch Heideggers Blick auf die Tradition. Heidegger hat bekanntlich umgekehrt mit dem Entstehen der platonischen Philosophie die Philosophie der Seinsvergessenheit bezichtigt und im Gegenzug die Vorsokratiker als Denker des Daseins bestimmt, da sie noch ein unmittelbares Verhältnis zum Sein und das heißt zur Wahrheit hätten. Behauptet man allerdings, dass »das Heilige in der mythischen Quelle der Dichtung« bewahrt werde,

»weil ihm die Verborgenheit von Präsenz als esoterische Rede über das Sein vertraut war« (Badiou 1989, 18), entkoppelt man das Entstehen der Philosophie von dem Entstehen der exakten Wissenschaften. – Entscheidend für die weitere Klärung des Verhältnisses von Philosophie und Dichtung ist das grundlegend ironische bzw. kritische Verhältnis, das der Philosoph als Wissenschaftslehrer gegenüber der Dichtung und den Künsten *in der Ästhetik* einnimmt.

Ich bin damit bei meinem zweiten und dritten Schritt (denn nur beide zusammen sind für das Entstehen einer modernen Ästhetik verantwortlich), der *sinnlichen Erkenntnis*, wie sie – philosophisch – in Baumgartens *Aesthetica* (1750) zuerst gedacht wird und der Kunstautonomie, wie sie – philosophisch – in Kants *Kritik der Urteilkraft* (1789) danach gedacht wird.

2. Baumgartens *Aesthetica* als Kompensationswissenschaft

Alexander Gottlieb Baumgarten hat in seiner *Aesthetica* von 1750 den Gedanken von der Repräsentationskraft der Seele im Anschluss an das Leibnizsche Theorem von der Seele als *miroir vivans ou image de l'universe* auf die Sinnlichkeit appliziert und damit ihre besondere, aber konfuse Erkenntnis aus der Botmäßigkeit gegenüber der distinkten Verstandeserkenntnis befreit und zum Fundament der künstlerischen Erkenntnis erklärt. Dieser Vorgang ist außerordentlich bemerkenswert, ist es doch die Logik selbst, die hier zu einer Parallelwissenschaft, nämlich einer ›Logik ohne Dornen‹ (vgl. Feger 1993) greift. Die Ästhetik wird als *nachgeborene Schwester der Logik* (*Aesthetica* § 13) am Modell der Logik entwickelt. Die Logik, die als methodologisches Organon einer bloß rationalen Erkenntnis ihren Wahrheitsanspruch durch den Ausschluss der Sinnlichkeit erwirbt (*Quid enim est abstractio, si iactura non est ?* vgl. *Aesthetica* § 560), erfordert als Komplement eine Lehre von der *sinnlichen Erkenntnis*, die, ebenso methodisiert wie die Logik, diesen Ausschluss kompensiert.

Dies alles hat seine Vorgeschichte: Schon Descartes war in seiner frühen Methodenschrift *Regulae ad Directionem ingenii* (1628) neben der methodischen Orientierung am Verfahren der mathematischen Analysis auch noch für eine *intuitive* Form der Erkenntnis eingetreten. Diese kompensiert den Wirklichkeitsverlust der formalen Erkenntnis, indem sie auf eine nichtformale Weise die Aufmerksamkeit des Verstandes auf die Gegenstände und die sie versinnlichenden Zeichen zurücklenkt. Der materiale Weltbezug der Vernunft sollte hier durch eine Verbildlichung seiner Begriffe, d. h. durch eine technisch-geometrische Phantasie, aufrechterhalten bleiben. Gian Battista Vicos *Scienza Nuova* (1725) sucht in den Auswirkungen dieser Tradition nach einem neuen Verhältnis von Philosophie und Philologie, das als *nova critica* die Reichhaltigkeit einer ursprünglichen Imaginationskraft des Geistes allmählich wieder herstellen will. Die Philologie avanciert bei ihm in den Rang einer Komplementärwissenschaft zur Philosophie.

Doch erst Baumgarten geht einen Schritt weiter, indem er nun die Dichtung mit in die Philosophie einbezieht, da sie ihm die reinste Verkörperung der sinnlichen Erkenntnis ist. Bereits in seiner dichtungstheoretischen Magisterschrift *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) (dt. *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts)* hat er das Gedicht als eine *vollkommene sinnliche Rede* begriffen. Deren Bestandteile sind: sensitive Vorstellungen, deren Verknüpfungen, Wörter und artikulierte Laute, die aus Buchstaben als ihren Zeichen bestehen (§ 6). In der vollkommenen sinnlichen Rede sind die Zeichen Relationen von sinnlichen Vorstellungen, die außer Einheit und Zusammenhang eine möglichst große Mannigfaltigkeit aufweisen müssen. Die Idee von Schönheit als »Einheit in der Mannigfaltigkeit« ist hier vorgedacht, behält aber zunächst noch neben ihrem anthropologischen Status (Vervollkommnung der sinnlichen Erkenntnis: »Aestheticis finis est perfectio cognitionis sensitivae […], Aesthetica § 14) den ontologischen Status (Erscheinung der Vollkommenheit des geordneten Weltzusammenhangs bzw. *nexus rerum*: »Perfectio phaenomenon seu gustui latius dicto obsevabilis, est pulcritudo«, Metaphysica § 662). Erst Kant wird mit der Formel von der »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« die »Einheit in der Mannigfaltigkeit« nur noch als Begriff der formalen, aber subjektiven Zweckmäßigkeit im ästhetischen Reflexionsurteil zulassen.

Doch bevor es zur Transformation der Ästhetik in der kritischen Erkenntnislehre Kants kommen

konnte, musste die Ästhetik als der rationalen Erkenntnis äquivalent ausgewiesen sein, ohne dass deren Komplementarität allein durch einen metaphysischen Wahrheitsbegriff (*analogon metaphysikon*) verbürgt sein durfte. Hier ist es Baumgartens Begriff des *analogon rationis* gewesen, der den Leibnizschen Monismus unterwanderte. Wird nämlich die sinnliche Erkenntnis als *analogon rationis* der logischen gedacht, so ist die Umklammerung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs gefährdet. Unter dem Blickwinkel der Kompensation werden die ineinander verschränkten Wahrheitsbegriffe von logischer und intuitiver Erkenntnis – konsequent weitergedacht – *beide* metaphysisch defizient. Wo sie nur noch in funktionaler Abhängigkeit zueinander stehen, erhalten sie hinsichtlich eines *möglichen Objekts vollkommener Erkenntnis* eine nur noch relative Wahrheitsbedeutung (da sonst in einer Seele zwei verschiedene monadische Ordnungen miteinander konkurrieren müssten; vgl. Simon 1998). Die Ästhetik, die – als kritische Instanz zur logischen Erkenntnis etabliert – deren Defizienz kompensieren soll, setzt Sinnlichkeit und Vernunft selbst in ein kritisches Verhältnis. Sie wird, folgerichtig weitergedacht, zur kritischen Erkenntnistheorie, d. h. in Abkehr vom dogmatischen Begriff der Metaphysik zur Selbstbegründung der Metaphysik aus dem Grunde ihrer Möglichkeiten.

Kants Kritikbegriff ist dieser Tradition verpflichtet – zumindest indirekt. Die Ästhetik ist ihm nicht mehr nur Analogon des Verstandes, sondern der Verstand ebenso Analogon der Ästhetik. Die Regeln »der einen [dienen] jederzeit dazu (…), die der andern zu erläutern«, schreibt Kant anlässlich seiner Logikvorlesung von 1765/66, in der er die Logik mit beständigem Blick auf die *Kritik des Geschmacks, d.i. die Ästhetik* vorträgt (Kant Akad.-Ausg. II, 303–313). Als Katalysator dieser Umkehrung dient der Kritikbegriff. In der *Kritik der reinen Vernunft* beantwortet er diese Umkehrung des Wahrheitsbegriffs durch die Ästhetik (vgl. Röttgers 1975, 22) mit dem großangelegten Projekt, »(d)ie Grentzen der Sinnlichkeit *und* der Vernunft« (Kant Akad.-Ausg. AA X, 123, an M. Herz, 7. Juni 1771) zu bestimmen. Die Sinnlichkeit, der Baumgarten in seiner *Aesthetica* erstmals einen eigenständigen Erkenntnisstatus beimisst, wird im kritischen Erkenntnisbegriff zur *reinen Sinnlichkeit* transformiert.

3. Kants ästhetisches Reflexionsurteil

Der philosophische Skeptizismus Kants, der ja auch eine abgewandelte Form des Agnostizismus ist, ist so der nächste Schritt bei der Herausbildung einer modernen Ästhetik, weil hier Subjektivität nicht, wie im ironischen Gestus nur als negative Freiheit in Erscheinung tritt (wie im philosophischen Skeptizismus des sokratischen Denkens), sondern sich das Subjekt seiner Subjektivität [als einem philosophischen Problem] überhaupt erst bewusst, mithin *kritisch* wird. Die Frage nach dem Wissen des Subjekts wird zum Problem der Erkenntnistheorie und von der Beantwortung abhängig gemacht, wie (synthetische) Urteile *apriori* möglich sind. Das ist eine komplexe Materie, in deren Konsequenz aber – ich verkürze – die Ursachen für eine neue philosophische Grundwissenschaft liegen, die es in den zweitausend Jahren vorher nicht gab – der Ästhetik.

Für Kant nämlich zerfällt der Bereich der Urteile in objektive und subjektive Urteile. Objektive oder logische Urteile liefern, wenn sie wahr sind, Erkenntnisse. Diese können prinzipiell von jedermann nachvollzogen werden, was wiederum voraussetzt, dass sie sich auf objektive Sachverhalte der öffentlichen Welt beziehen. Die Urteilskraft ist hierbei *bestimmend*. In einem subjektiven Urteil wird dagegen die Vorstellung (wovon auch immer) auf das Gefühl der Lust und Unlust bezogen, und das heißt, es dient dazu, einen subjektiv-privaten Sachverhalt auszudrücken. Diese Wendung im Urteil ist eine Wendung von der *bestimmenden* Urteilskraft zur *reflektierenden*. – Ein subjektives Urteil ist dann ein ästhetisches, wenn es sich durch eine Vorstellung auf die Bestimmung des Subjekts und seines Gefühls bezieht. Im ästhetischen Urteil findet also keine Bestimmung des Objekts statt, sondern eine Thematisierung dessen, was man das sich-selbst-fühlende-Subjekt nennen kann (»Lebensgefühl«; Kant Akad.-Ausg. V, 204). Es ist ein Urteil, das angibt, wie sich ein Subjekt in seinem Verhältnis zu irgendwelchen Sachverhalten der Welt fühlt – nicht, wie es sie bestimmt. Wichtig hierbei ist zu sehen, dass es nicht um das Gefühl geht, das wir anhand bestimmter Dinge bekommen und damit quasi empirisch überprüfen können; sondern um ein Gefühl in einem viel ursprünglicheren Sinne, nämlich um ein Selbstgefühl/Lebensgefühl, d. h. eine Instanz der Selbstwahrnehmung, die Kant auch, weil – wie er sagt: »es ihm

an einem Ausdruck mangelt« – *Sinn* nennt. Auf der Ebene des ästhetischen Urteils – und nur dort – sind wir in der Lage, den Sinn unserer Lebensbezüge und -verhältnisse zu beurteilen, allerdings auf eine Weise, die »gar kein Erkenntnisstück werden kann«. Alles Erkennen ist ein Erkennen von etwas (dem Gegebenen) als etwas (als Fall einer antizipierbaren Form oder Regel). Diese so charakterisierte Erkenntniskonzeption macht es unmöglich, das ästhetische Urteil als Erkenntnisleistung anzusehen, denn das Schöne in Natur und Kunst kann nicht als Fall einer schon bekannten Regel angesehen werden. Es macht sich vielmehr umgekehrt – gerade in seiner Einmaligkeit und Individualität geltend. Poesie wird damit der Philosophie als das andere ihrer selbst gleichgestellt. Kant schreibt in der *Kritik der Urteilskraft* über die »Einteilung der schönen Künste«: »Der *Dichter* kündigt bloß ein unterhaltendes *Spiel* mit Ideen an, und es kommt doch so viel für den Verstand heraus, als ob er bloß dessen Geschäft zu treiben die Absicht gehabt hätte« (Kant Akad.-Ausg. V, 321, B 205). Die Dichtkunst ist als eine andere Art der Erkenntnis der Philosophie gleichgeordnet – ein Burgfrieden, der sich von selbst nur so lange zu fügen scheint, wie keine der beiden Seiten sich in das Geschäft der anderen einmischt.

Diese Sinnbezüge, die durch das ästhetische Urteilen artikuliert werden, lassen sich aber nun in Wissensbestände überführen. Allerdings in Wissensbestände, die nicht in Konkurrenz zum Wissensbegriff der Philosophie stehen, da sie weder einen empirischen Bezug aufweisen (keine Nachahmungen sind) noch allgemeine Regeln mitteilen, die sich auf die Formen der Anordnung und Verbindung empirischer Erkenntnisse richtet. Sie haben vielmehr einen heuristischen Charakter, insofern sie Auskunft darüber geben, wie sich der Mensch zu seinen epistemisch begründeten Wissensbezügen – und das heißt auch zum Experimentieren mit sich selbst – existenziell in Beziehung setzt. Das ästhetische Urteil ist seit der *Kritik der Urteilskraft* der Bedeutungsrichtung des Erkenntnisurteils entgegengesetzt. Es geht in ihm darum, wie ein Subjekt anlässlich eines Objekts *über sich selbst* und wie es durch die Vorstellung dieses Objekts – im Fall des Schönen – *affiziert* oder – wie im Fall des Erhabenen – *bewegt* wird. Nicht mehr das Belehren (*docere*), Unterhalten (*delectare*) und Bewegen (*movere*) ist der Zweck der Dichtkunst (in der Tradition der aristotelischen und Horazschen Poetiken), sondern das operierende Spiel mit Möglichkeiten, das dem *erkennenden* Individuum verschlossen bleibt, da es sich nur selbstbezüglich, mithin kritisch dort äußert, wo die Ordnung sinnvoller, d. h. zweckmäßiger Bezüge des Menschen verlorengehen. Gerade wegen dieser reflektierenden Richtung der Bedeutungszuschreibungen aber bedarf es nun auch der Deuter und Interpreten, die ihrerseits die sprachlichen Bilder in Erkenntnisse überführen. Mit dem Entstehen der Ästhetik und der Einsicht in die Wissensbestände von Sinnbezügen professionalisieren sich die Ausdeuter dieser Erkenntnisse in der neu entstehenden Kaste der Literaturwissenschaftler und Philologen. Die moderne Hermeneutik hat hier ihre Geburtsstunde. Der kantische Kritikbegriff, den Friedrich Schlegel zu einem philologischen Kritikbegriff transformiert und der als *Kritik der Kritik* werkkonstituierend wirken soll, ebenso auch die Idee eines ›artistischen Fichtesierens‹, die für den poetischen Ansatz der Frühromantiker konstitutiv ist, sind Konsequenzen dieser Umkehrung der Bedeutungsrichtung in der Erkenntnis. Dass Philosophie eine Philologie sei und die kritische Methode – so Friedrich Schlegel in den *Philosophischen Lehrjahren* – zugleich philosophisch und philologisch zu sein habe, ist zunächst der romantischen Prioritätsverschiebung (von der sokratischen Ironie bzw. Philosophie zur romantischen Ironie bzw. Poesie) geschuldet. In der Folge dieser Prioritätsverschiebung wird Poesie selbstreflexiv. Als Transzendentalpoesie ist sie nunmehr »Poesie und Poesie der Poesie« (Schlegel), wodurch sich der hermeneutische Anspruch auf Angemessenheit so grundlegend ändert, dass er nur noch als »ewiges Werden« vorgestellt werden kann, wohingegen die hermeneutische Maxime vom Besserverstehen das progredierende Element des universalpoetischen Anspruchs wird. Hermeneutik als Kritik – diese Idee ist wegweisend bis zu Gadamers Hermeneutikkonzept (vgl. Kap. 7).

4. Die Vorrangstellung der Poesie

Nicht von ungefähr avanciert die Dichtung in Deutschland ab 1750, also in einer Zeit allgemeiner Aufklärung, zu einem Medium, das nicht mehr der moralischen oder religiösen Erbauung dient, sondern das Spielräume eröffnet, weil es ›den Begriff des in sich selbst Vollendeten‹ (Karl Philipp Moritz)

vermittelt, das exzentrische Verhältnis des Verstandes zur Natur aufhebt oder im Spiel der Erkenntniskräfte ein *neues* Subjekt erfordert, nämlich den Menschen, sofern er *ganz* Mensch ist (Friedrich Schiller). Mit dem Studium und der Rezeption der kantischen Ästhetik gerät ein Kunstbegriff in den Blick, der einen utopischen Gehalt besitzt und von fundamentaler Bedeutung für die Verwirklichung des Menschseins ist. Im Spieltrieb, dessen Gesetzlichkeit Schiller an Kants freiem Spiel der Erkenntniskräfte (Kant Akad.-Ausg. V, 217) studiert, wird der Begriff der Menschheit vollendet. Es ist diese Verbindung von Philosophie und Dichtung bei Schiller, aus der sich wesentliche Impulse für die Entstehung des Deutschen Idealismus herleiten (vgl. Safranski 2004, 389). Die idealisierende Tätigkeit der Kunst wird zum geheimen Agenten der Philosophie – bis schließlich, bei Schelling, die Kunst zum Organon und Dokument der Philosophie erhoben wird, weil sie einen Wahrheits- und Erkenntnisanspruch einlöst, der Vorrang gegenüber dem begrifflichen Denken hat. Die Ästhetik, die bei Kant noch als »diensthabende Fundamentalphilosophie« (Odo Marquard) auftrat, wird im Deutschen Idealismus zu einer Erkenntnisinstanz, die ein *absolutes* Wissen zu vermitteln weiß. Damit hat sich das Verhältnis von Kunst und Philosophie aber nun nahezu verkehrt. Die *Philosophie* ist nun in der Position der Hysterikerin, die von der Kunst Antworten auf Fragen verlangt, die sie selbst nicht zu geben weiß, zugleich aber in ihrem Anspruch auf Genauigkeit und Wissenschaftlichkeit an dem Nichtwissen der Kunst auch kein Genüge findet.

Das Eigentümliche der Romantik besteht darin, eine philosophisch-literarische Doppelerscheinung zu sein, in der sich das Verhältnis von Poesie und Philosophie geradezu umkehrt: Die Poesie steht nach dieser Revolution des Geistes *über* der Philosophie: Sie vermag, noch *das* vor das Bewusstsein zu bringen, wovon die Philosophie zwar als von ihrem Höchsten redet, von dem sie aber auch zugleich weiß, dass und warum sie es erkenntnismässig nicht packen kann (Frank 1989). Diese Prioritätsverschiebung hat langfristig große Konsequenzen. Sokrates' Skeptizismus, die ehemals auf dem Nichtwissen basierende Philosophie, mutiert – in der Philologie Nietzsches – zum ästhetischen Sokratismus: Erkenntnis besteht nicht darin, dass man aus der Höhle der Erscheinungen zur Wahrheit emporsteigt, sondern im Eintauchen in die dunkle Ungeschiedenheit des dionysischen Rausches. Das ist die Umkehrung des Wahrheitsverständnisses, nämlich der Wahrheit dort näher zu sein, wo man sie nicht ganz erfasst. Wo schließlich der Tod des Subjekts verkündet wird, ist dieser Sokratismus nicht mehr philosophisch, sondern voll und ganz ästhetisch geworden. Eine Literatur, die sich unter dieser Konstellation gegenüber der Philosophie zum »Gegendiskurs« aufschwingt, betreibt dann (nur noch) eine Archäologie des Wissens (Foucault 1971, 76).

In eins damit wird der Anspruch des Wissens auf Wahrheit depotenziert: Nietzsche, der in der Philosophiegeschichte paradigmatisch für eine »Götzendämmerung« steht, die – mit dem Hammer philosophierend – die Hohlheit der Metaphysik zum Klingen bringt, verkündet die Einsicht, dass der Götze Wahrheit seine Herrschaft auf dem Grunde der Lüge errichtet. »Wahrheit ist eine Art von Irrtum, ohne welche eine bestimmte Art von lebendigen Wesen nicht leben kann« (Nietzsche, Kritische Studienausgabe 11, 506, Fragment 34 [253]). Nietzsche stellt den »Trieb zur metaphysischen Wahrheit« in Frage, indem er das Problem umkehrt: »Wahrheit ist geboren aus dem Vergessen, Erkenntnis entsteht aus der Verlogenheit – denn das rätselhafte X des Dings an sich bleibt ewig unerkennbar.« Die Gesellschaft, die sich über den verbindlichen Gebrauch der Metaphern einigt, damit das Zusammenleben der Menschen friedlich gelingt, verpflichtet die Menschen »wahrhaftig zu sein, d. h. nach einer festen Konvention zu lügen.« Damit aber setzt die *Dekonstruktion* des traditionell-philosophischen Diskurses ein, die bei Deleuze und Derrida im 20. Jahrhundert und vermittelt durch Nietzsche ihre Blüten treibt, um die Hermeneutik des Sinns zu überwinden. Weltanschauungen werden durch Romane vermittelt und Kriege durch Medien gewonnen. Dieser *umgekehrte* Platonismus zitiert nun den Philosophen vor den Richterstuhl der Kunst, da die Methodisierung der Unwahrheit erfolgversprechender ist, als die der Wahrheit, ja der Ursprung der Täuschung im vernünftigen Subjekt selbst liegt.

5. Das Beispiel Musil

Alfred Freiherr von Berger, als Professor für Ästhetik an der Universität Wien ein von Hofmannsthal bewunderter Lehrer, begrüßte am 2. Februar 1896 das Erscheinen der unter dem Titel *Studien über*

Hysterie gesammelten Fallgeschichten Josef Breuers und Sigmund Freuds in der Wiener *Morgen-Presse* mit den Worten: »Seltsames Zeichen der Zeit! Während unsere Poesie sich geflissentlich mit dem Anschein der wissenschaftlichen Strenge umgibt und sich mit Jodoform parfürmirt, erröthet die Wissenschaft, wenn sie sich darüber ertappt, daß sie unwillkürlich der Poesie nahegekommen ist. […] Die ganze Theorie ist eigentlich ein Stück uralter Dichterpsychologie.«

Robert Musil steht in der Tradition dieser Umwälzung der Wiener Moderne, als er seinen philosophischen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930–1942) schreibt, aber er versucht in ihm noch beiden Einflüssen – der Literatur und der Philosophie – Rechnung zu tragen, indem er ihren Gegensatz zum Vorteil beider aufheben will. Das setzt ihn deutlich ab von radikalen Vertretern der »wissenschaftlichen Weltauffassung«, wie Ernst Mach, Rudolf Carnap oder Otto Neurath, die glauben, auf den Begriff Philosophie überhaupt verzichten zu können. Insofern ist er historisch gesehen ein Übergangsphänomen. »Dichtung vermittelt nicht Wissen und Erkenntnis«, schreibt er im (fallengelassenen) Vorwort zu dem Band *Nachlaß zu Lebzeiten* (»Theoretisches zu dem Leben eines Dichters«), »aber: Dichtung benutzt Wissen und Erkenntnis […] Ich glaube, die Unterscheidung wird sogar heute noch nicht genug beachtet und z. B., fast jedesmal ausser acht gelassen, wenn sich Forscher auf Dichter berufen, als sollten ihnen diese das Material oder eine fertige Vorstufe liefern« (T 808). Aus dieser Unterscheidung entwickelt er einen dynamischen Rationalismus, der einerseits das als starr empfundene Prinzip der traditionellen Rationalität anzweifelt, andererseits aber den Mystagogen, die einen wahren »Kult des Irrationalen« betreiben (Bergson, Maeterlinck) fern bleibt.

Auch diese Form der Rationalität kann man am besten mit dem Begriff »Genauigkeit« beschreiben, die darin besteht, dass der Roman einen zwiespältigen Anspruch auf Rationalität erhebt. Da er das Irrationale nicht völlig ausklammern möchte, ja den herkömmlichen Gegensatz von Rationalität und Irrationalität tendenziell leugnet, will er sowohl im rationalen als auch im nicht-rationalen Bereich des menschlichen Erkennens Gültigkeit beanspruchen. Genauigkeit wird als ein Methodenbegriff angesehen, der für *alle* menschlichen Bereiche gelten soll. Der traditionelle Begriffs von Exaktheit, wie er in der Logik, der Mathematik und den Naturwissenschaften als Kriterium für Wissenschaftlichkeit fungiert, wird mit ihm verabschiedet, ja es wird mit ihm zu belegen versucht, dass die Frage nach Genauigkeit eine Frage nach einem Methoden- und nicht nach einem Geltungsbereich impliziert. Es gibt neben dem genauen Denken eben auch ein genaues Empfinden. Bis in den Wortgebrauch ist das bei Musil ausbuchstabiert: Wo Rationales und Irrationales nicht mehr getrennt sind, sondern sich nur noch graduell voneinander unterscheiden, bzw. als unterschiedliche Haltungen des Erkennenden verstanden werden, wird Rationales zum »Ratioiden« und Irrationales zum »Nicht-Ratioiden«. Diese Umgestaltung trägt dem Umstand Rechnung, dass besonders im nicht-ratioiden Gebiet, das eine entscheidende Rolle für die Frage nach dem »rechten Leben« spielt, ein Vernunftbegriff gebraucht wird, der den Mangel behebt, dass (irrationale) Erlebnisse nicht die Fähigkeit auslösen, über sie zu reflektieren: »Wir haben nicht zuviel Verstand und zuwenig Seele, sondern wir haben zuwenig Verstand in den Fragen der Seele«, sagt dazu Musil (Musil, Gesammelte Werke 8, 1092).

Musil gehört zu jenen Schriftstellern, deren Anliegen es ist, mit dem Schreiben *genau zu denken*. »Dieses Buch«, notiert er 1932, »hat eine Leidenschaft, die im Gebiet der schönen Literatur heute einigermaßen deplaziert ist, die nach Richtigkeit/Genauigkeit« (GW 5, 1937). Das Geschriebene soll schließlich nicht nur schön sein, sondern es muss auch in einem höchsten Grade dem Kriterium von Wissenschaftlichkeit genügen. Es hört damit nicht auf, Literatur zu sein, um zur Philosophie zu werden. Im Gegenteil. Musil war davon überzeugt, dass diese Weise des literarischen Denkens eine spezifisch moderne Form der geistigen Bewältigung der Modernisierungskrise zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist.

Wissen kann als Prozess der Erfahrungsaufnahme (der Wissensbeschaffung), aber auch als Kenntnis von Zusammenhängen und Problemlösungen (der Wissenskoordination) verstanden werden. Irritierend dabei ist, dass diese beiden Ansprüche im literarischen Prozess des Romans von Musil bruchlos zusammengefügt werden. Die Neubestimmung der Dichtung als singulärer Denkart und zugleich als Wahrheitsverfahren charakterisiert Musils großen Roman. Sein Romansubjekt, Ulrich, ist ein romantisches Experimentalsubjekt, dessen Reflexionen nicht nur ein Wissen *vermitteln*, sondern das darüber hinaus mit diesem Wissen konstitutiv für die Erzählstruktur des Romans ist. So sind gerade diejenigen Romankapitel, die – reflektierend – mit dem poetischen Erzählduktus brechen, für die Romanhand-

lung Schlüsselstellen. Das Kapitel mit der Überschrift »Ein Kapitel, das jeder überschlagen kann, der von der Beschäftigung mit Gedanken keine besondere Meinung« (GW 1, 111) hat, gehört paradoxerweise zu den wichtigsten. Ebenso die Kapitel, die von der »Utopie des exakten Lebens« und der »Utopie des Essayismus« handeln. Sie markieren nicht nur reflektorische Höhepunkte des ganzen Romans, die den Leser in seiner Ausdeutung des Geschehens intellektuell bereichern, sondern geben – über diese gedankliche Arbeit vermittelt – dem Handlungsfortschritt entscheidende Impulse. Das so vermittelte generische Wissen des Romans entlässt den Leser aus dem Interpretationszwang, also der Transformierung des literarischen Wissens in ein epistemisches. Die Romantiker hatten für dieses Verfahren den Begriff der *progressiven Universalpoesie* geprägt, weil sie den Roman für fähig hielten, sukzessive Kritik der Kritik zu sein. Musil orientiert sich an diesem Verfahren, will aber das Verhältnis von Philosophie und Poesie, zum Vorteil beider, in ironischer Schwebe halten. Das Verlangen nach Erlebnissteigerung des Denkens und nach einer »Utopie der Exaktheit« sind seine und Ulrichs Ziele. War die literarische Fiktion immer mit einem gewissen Grad an Unverbindlichkeit behaftet, das abstrakte Denken der Philosophie hingegen erfahrungsentlastet, avanciert hier Musils Dichtung zum Medium, ja zum Schema des Erkennens. Immerhin war Musil davon überzeugt, dass nur sein großer Roman in der Lage sei, eine historische Erfahrung zu vermitteln, die den Ausbruch des Weltkrieges hätte verhindern können. Ein Generalsekretariat der Genauigkeit und Seele schwebt ihm vor, um den Anfang einer geistigen Generalinventur zu machen, zu der die Historiker nicht in der Lage waren. Zugleich empfindet er dabei eine tiefe Abneigung gegen die Vorstellung, dass seine Gedankenexperimente Gedanken an Gedanken fügen, als würde eine Leiter auf die nächste gestellt, »und die Spitze schwankte schließlich in einer Höhe, die weit entfernt vom natürlichen Leben war« (GW 2, 594).

Wohin führt dieses Denken? Zunächst einmal muss man wohl sagen: Es macht Prozesse sichtbar, die sich in ihrer Ordnung nur nichtlinear verstehen lassen. Schon die Entscheidung Ulrichs zum Romanbeginn, sich »ein Jahr Urlaub vom Leben« zu nehmen, präsentiert ein Handlungssubjekt, das sich völlig unheroisch aus allem zurückzieht (»Man kann tun, was man will, es kommt in diesem Gefilz von Kräften nicht im Geringsten darauf an«; GW 1, 13) und dass sich dem Geschehen überlässt, indem es dieses nicht aktiv-handelnd, sondern *reflektierend* begleitet und vorantreibt. Fortan gestaltet sich der Romanverlauf nichtlinear durch Reflexionsfortschritte dieses imaginären Übergangswesens ›Ulrich‹. Er repräsentiert das Denken in seinem praktischen Vollzug. Gerade deswegen wird jeder erzählerische Fortgang durch einen reflektorischen Fortschritt ausgelöst, wie auch umgekehrt jeder reflektorische Fortgang einen erzählerischen Fortschritt zur Voraussetzung hat. Musil hat in einem Interview 1926 (mit Oskar Fontana) auf die Frage, wo er seinen Roman in der zeitgenössischen Epik einordne, geantwortet: »Ich möchte Beiträge zur geistigen Bewältigung der Welt geben. Auch durch den Roman« (GW 7, 942).

6. Zum Schluss

Bleibt zum Schluss die Frage, was aus der Philosophie wird, wenn ihr Anspruch von ehedem, zur geistigen Bewältigung der Welt beizutragen, in die Dichtung ausgewandert ist. Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten und wohl nur einer »Philosophie nach dem Ende der Philosophie« zu konzedieren. Ich vermute, dass die Philosophie nun für sich einfordert, was einst Sache der Dichtung war: zu Erfinden. Philosophie ist dann weniger das Lösen als das *Erfinden* neuer Probleme. Schließlich kommt es ja auch zunächst darauf an, die richtigen Fragen zu stellen, auf die Antworten gegeben werden sollen. Der philosophische Einfall kennzeichnet die aktuelle Philosophie. Und damit rückt sie nach einer langen Zeit der Agonie (hoffentlich) wieder in den Rang einer *prima philosophia.*

Slavoj Žižek, der slowenische Philosoph, hat einmal die Frage aufgeworfen, wie sich der wahre Philosoph heute überhaupt noch erkennen lasse: »Man sitzt im Cafe und wird aufgefordert: »Komm, wir diskutieren das aus!« Der Philosoph wird sofort sagen, es tue ihm leid, er müsse los, und wird zusehen, daß er schnellstmöglich verschwindet« – so Žižek. Man muss hier wohl hinzufügen, dass die Dichter heute sitzenbleiben, um zur geistigen Bewältigung der Welt beizutragen, während er, der Philosoph, allein in seinem Kämmerlein sitzt, und sich die Fragen ausdenkt, die jene diskutieren. Die Dichtung macht immer weiter – die Philosophie aber fängt immer wieder von vorne an.

Literatur

Aristoteles: Poetik. Griech./Deutsch. Hg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994.

Badiou, Alain/Žižek, Slavoj: Philosophie und Aktualität. Ein Streitgespräch. Wien 2005.

Badiou, Alain: Kleines Handbuch zur Inästhetik. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien 2001.

Badiou, Alain: Manifest pour la philosophie. Paris 1989.

Feger, Hans: Logik ohne Dornen. Zum Zusammenhang von wissenschaftlicher Methode und sinnlicher Erkenntnis im 17. und 18. Jahrhundert. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Bd. 22 (1993), H. 2–3, 197–264.

Hehner, Cay: Erkenntnis und Freiheit. Der Mann ohne Eigenschaften als »Übergangswesen«. München 1994.

Lacan, Jaques: L'envers de la psychoanalyse. Paris 1991.

Musil, Robert: Gesammelte Werke in 9 Bänden. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg ²1981. [GW]

Musil, Robert: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé, Bd. 1 u. 2. Reinbek bei Hamburg 1976. [T]

Röttgers, Kurt: Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx. Berlin/New York 1975.

Safranski, Rüdiger: Schiller oder die Erfindung des Deutschen Idealismus. München 2004.

Simon, Ralf: Das Gedächtnis der Interpretation. Gedächtnistheorie als Fundament für Hermeneutik, Ästhetik und Interpretation bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1998.

Snow, Charles Percy: Die zwei Kulturen [1959]. In: Kreuzer, Helmut (Hg.): Die zwei Kulturen. Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz. C.P. Snows These in der Diskussion. München 1987.

1. Dichtung als *repraesentatio*: G.W. Leibniz und A.G. Baumgarten

(Dagmar Mirbach)

1.1 Einleitung

Die Entwicklungen von Philosophie und Poetik sind im 18. Jahrhundert nicht voneinander zu trennen. Sie beginnen Ende des 17. Jahrhunderts mit Leibniz, genauer, mit dessen kritisch auf Descartes' Erkenntnislehre Bezug nehmenden Aufsatz *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), dann seinem *Discours sur la métaphysique* (1686) und schließlich seiner *Monadologie* (EA Dt. 1720). Von Leibniz führt die Linie zu Alexander Gottlieb Baumgarten, zu dessen Epoche begründender *Aesthetica* von 1750/58, basierend auf seiner *Metaphysica* von 1739 und natürlich seiner Dissertation zur Theorie des Gedichtes von 1735, den *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Von Baumgarten führen die Linien zurück zu Leibniz, Wolff und Gottsched, und sie führen in der weiteren Entwicklung der philosophischen, ästhetischen und poetologischen Debatte – unter vielen anderen über Johann Gottfried Herder, Wolfgang von Goethe und Karl Philipp Moritz – bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.

Grundlegend ist mit Leibniz, Wolff und Baumgarten die rationalistische Philosophie, vor allem die Metaphysik mit ihren kanonischen vier Bereichen Ontologie, Kosmologie, Psychologie und natürliche Theologie. Hiervon kristallisiert sich besonders die Psychologie – und hier maßgeblich die empirische Psychologie mit ihren erkenntnistheoretischen Neuerungen – als für die weitere Entwicklung der Poetik besonders relevant heraus. Maßgebend ist seit etwa dem Beginn des 18. Jahrhunderts auch die zunehmende Berührung, Auseinandersetzung und gegenseitige Befruchtung von metaphysisch fundiertem ›Rationalismus‹ und erfahrungs- bzw. wahrnehmungstheoretisch ausgerichtetem ›Empirismus‹ und ›Sensualismus‹ angelsächsischer und französischer Provenienz (Locke, Berkeley, Hume). Genau um die Mitte des Jahrhunderts entsteht 1750/58 mit Baumgarten die Ästhetik im engeren Sinne als eigenständige philosophische Disziplin. Die Entwicklung der philosophischen und ästhetischen Diskussion, die fortgesetzte Frage nach der Erkenntnisleistung und dem Sinnhorizont von Kunst und Dichtung, ist – über die anthropologische Ästhetik Johann Gottfried Herders bis zur *Bildenden Nachahmung des Schönen* von Karl Philipp Moritz – vor diesem Hintergrund zu sehen.

Dieser Beitrag beschränkt sich auf eine Darstellung der erkenntnistheoretischen Voraussetzungen der Poetik in der Philosophie des 18. Jahrhunderts im Kontext des systematisch zentralen Begriffs der *repraesentatio* (zur Weiterentwicklung dieser Problematik in der Theorie von der ›sinnlichen Erkenntnis‹, vgl. Kap. 2). Ausgehend von Leibniz konzentriert sich der Beitrag auf die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens (vgl. auch Kap. 2.4.3). Erörtert werden seine Aufwertung der unteren, sinnlichen Erkenntnisvermögen (*facultates cognoscitivae inferiores*) und der Begriff der sinnlichen Erkenntnis (*cognitio sensitiva*), seine Verortung der Einbildungskraft (*phantasia*) und des Dichtungsvermögens (*facultas fingendi*), der von ihm geprägte Begriff der ›ästhetikologischen‹ Wahrheit (*veritas aestheticologica*) sowie sein daraus resultierender Begriff wahrer Erdichtungen (*figmenta vera*). ›Kunst als Erkenntnis‹, eine Wendung, mit der Baumgartens Ästhetik zutreffend apostrophiert wurde (Franke 1972), oder ›Kunst als Erkenntniserweiterung‹ ist dabei der bestimmende Blickwinkel, aus dem sie für die ästhetische und poetologische Diskussion im 18. Jahrhundert als leitbildend betrachtet werden soll.

1.2 Gottfried Wilhelm Leibniz, *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*

Leibniz unterscheidet in seinem frühen Aufsatz von 1684 – kritisch gegen Descartes (vgl. Descartes, *Principia philosophiae* I, §§ 45 f.) gerichtet – aufstei-

gend dunkle und klare, verworrene und deutliche sowie, als weitere Differenzierung letzterer, inadäquate und adäquate, symbolische und intuitive Vorstellungen. Die vollkommenste Erkenntnis wäre für Leibniz zugleich adäquat und intuitiv.

Ausgangspunkt ist die Frage nach der Erkenntnis (*cognitio*, *cogitatio*) zusammengesetzter Gegenstände, die als Ganze verschiedene Teile oder ›Merkmale‹ (*notae*) enthalten, die, selbst wiederum zusammengesetzt, in einer vollständigen Analyse auf einfache Begriffe und identische Sätze zurückgeführt werden könnten. *Dunkel* (*obscura*) ist nach Leibniz eine Vorstellung, die nicht hinreicht, um einen einmal wahrgenommenen Gegenstand (eine *res repraesentata*) als ganzen wiederzuerkennen und ihn von ähnlichem Ganzen zu unterscheiden. *Klar* (*clara*) ist eine Vorstellung, die es ermöglicht, einen einmal vorgestellten Gegenstand als ganzen in Unterscheidung zu anderen wiederzuerkennen (*recognoscere*). *Klare* Vorstellungen sind entweder verworren (*confusae*) oder deutlich (*distinctae*). Bei einer *klar-verworrenen* Vorstellung wird zwar der Gegenstand als ganzer wiedererkannt, das erkennende Subjekt ist aber nicht in der Lage, dessen unterscheidende Merkmale einzeln aufzuzählen, so bei durch die Sinneswahrnehmung hervorgerufenen Vorstellungen (›Farben, Gerüche, Geschmäcke‹) oder bei nichtbegründeten Urteilen über die Schönheit von Kunstwerken mit dem berühmten *›je ne sais quois‹*. *Klar-deutlich* ist hingegen eine Vorstellung, die auch einzelne, mit mehreren Sinnen wahrgenommene, widerspruchsfreie Merkmale (›Zahl, Größe, Gestalt‹) des erkannten Gegenstands enthält, die dazu hinreichen, den Gegenstand von anderen zu unterscheiden und ihn als zugehörig zu einer bestimmten Art oder Gattung zu erkennen. Eine klar-deutliche Vorstellung (auch: ein ›Begriff‹, *notio*) bildet die Nominaldefinition (*definitio nominalis*) eines Gegenstands (so etwa im sachkundigen Begriff der zureichenden Merkmale von ›Gold‹). Doch werden hier weder alle Merkmale, noch ihre jeweilige Zusammensetzung, noch ihre durchgängige Widerspruchsfreiheit – und somit auch nicht die reale Möglichkeit des Gegenstands erkannt. Die klar-deutliche Erkenntnis bleibt inadäquat (*inadaequata*). Würde hingegen, so Leibniz, alles, was in ein deutliches Wissen eingeht, wiederum in einer vollständigen Analyse deutlich erkannt, so wäre diese Erkenntnis adäquat (*adaequata*). Sie würde der Realdefinition (*definitio realis*) – und der Idee (*idea*) – eines Gegenstands in der Widerspruchsfreiheit seiner sämtlichen Merkmale entsprechen, aus denen sich seine reale Möglichkeit (*esse possibilis*) ergibt. Eine adäquate Erkenntnis natürlicher Gegenstände in ihrer unausschöpflichen Merkmalsfülle ist dem Menschen nicht möglich, nahe kommt ihr lediglich das ›Wissen von den Zahlen‹. Fast überall – bei natürlichen wie bei mathematischen Gegenständen – bleibt der Mensch auf eine blinde (*caeca*) oder symbolische (*symbolica*) Erkenntnis angewiesen, die Bezeichnungen (im Sinne von pragmatischen ›Arbeitsbegriffen‹) für Gegenstände und deren Merkmale setzt, ohne sie vollständig durchzuanalysieren (Beispiel ist das ›Tausendeck‹). Die höchste Erkenntnisform, die intuitive Erkenntnis (*cognitio intuitiva*) eines zusammengesetzten Gegenstands, die diesen vollständig in allen seinen Merkmalen und zugleich als Ganzes erfasst, bleibt Gott vorbehalten. »Gott allein hat den Vorzug, nur intuitive Erkenntnisse zu haben« (Leibniz, *Nouveaux essais*, Buch IV, Kap. XVII, § 15). Die menschliche Erkenntnisfähigkeit, die bei natürlichen (naturwissenschaftlich nominal definierbaren) und mathematischen Gegenständen zwar zu deutlichen, in der Arithmetik zu annähernd adäquaten Vorstellungen gelangen kann, bleibt zum größten Teil dunkel oder klar-verworren. Eine Möglichkeit der Entwicklung über diesen Zustand hinaus lässt Leibniz in den *Meditationes* offen.

Bemerkenswert ist allerdings eine Äußerung Leibniz' am Schluss des Aufsatzes, nach einem kurzen Eingehen auf die Streitfrage zwischen Arnauld und Malebranche, ob wir alles in Gott schauen oder auch eigene Ideen haben: Obwohl wir nur von wenigen Dingen deutliche Vorstellungen haben, so sind doch »die Ideen [*ideae*] der Dinge, an die wir gerade nicht denken [*vero actu a nobis non cogitatarum*], […] in unserem Geist wie die Gestalt des Herkules im rohen Marmor [*sunt in mente nostra, ut figura Herculis in rudi marmore*]« (Leibniz, *Meditationes* 426/16). Die Ideen aller wirklichen und möglichen Dinge sind in Gott. Was Gott denkt, *ist* (im eminenten Sinne von *realitas* – unterschieden von *exsistentia*). Doch die Ideen sind – und dies verbindet den frühen Aufsatz mit Leibniz' *Monadologie* – auch im menschlichen Geist: Jede Monade spiegelt in ihren dunklen Perzeptionen (*perceptiones*) – später mit Baumgarten: auf dem dunklen Grund (*fundus animae*) der Seele – das gesamte Universum, alle anderen Monaden und deren Perzeptionen in sich wieder, und jede, auch eine dunkle und verworrene Vorstellung ist als ganze ein analoger Ausdruck (im Sinne von *repraesentatio*) der in Gott begründeten,

wahren Ideen, auch wenn sie vom Menschen nicht in eine deutliche oder adäquate Vorstellung überführt werden kann. Dies ist der Ansatz, auf den Baumgarten seine Ästhetik gründen wird.

1.3 Perceptio – repraesentatio – cognitio – cogitatio

Entscheidend ist in der Erkenntnistheorie des 18. Jahrhunderts der semantische Zusammenhang zwischen den lateinischen Ausdrücken *perceptio*, *repraesentatio*, *cognitio* und *cogitatio*. Obwohl weder bei Leibniz noch Wolff, noch, an beide anknüpfend, bei Baumgarten eine klare Differenzierung und Stringenz in der Verwendung der lateinischen Termini vorliegt, können Grundzüge ihres systematischen Zusammenhangs ›modellhaft‹ beschrieben werden. Die *perceptio* (frz. *perception*) bezeichnet, mit Leibniz' *Monadologie*, den Inhalt der Tätigkeit der Monade. Es findet sich in einer Monade nichts außer ihren Perzeptionen und das Streben (*nisus*, auch *appetitio*, frz. *appetition*) danach (vgl. Leibniz, *Monadologie*, §§ 14 f., 17). Grundlegend sind dabei die sogenannten *petits perceptions* (vgl. Leibniz, *Metaphysische Abhandlung*, § 33) – im Sinne der ›Stufenleiter‹ der *Meditationes*: die dunklen Vorstellungen (*cognitiones obscurae*). Jede Monade strebt aufsteigend zu immer deutlicheren Vorstellungen – abhängig, in einer ›osmotischen‹ Wechselbeziehung vom Zustand aller anderen Monaden, mit denen sie, gleichwohl ›fensterlos‹, in Zusammenhang steht (vgl. hierzu Röd 1984, 80–83). Die Hierarchie der Monaden gliedert sich gemäß den ihnen möglichen Vorstellungen: Einfache Monaden (oder Entelechien) sind nur zu dunklen, Seelenmonaden zu klar-verworrenen, mit Verstand und Vernunft begabte, der Apperzeption fähige Monaden – wie der Mensch – sind auch zu klar-deutlichen Vorstellungen in der Lage (vgl. Leibniz, *Monadologie*, §§ 19, 29 f.). Die oberste Monade ist Gott. Perzeptionen sind Repräsentationen, jede ›fensterlose‹ Monade re-präsentiert in ihren Vorstellungen, je nach ihrem jeweiligen Zustand, alle Perzeptionen aller anderen Monaden, je unterschiedlich mehr oder weniger deutlich. Jede Monade ist eine tätige, sich stetig verändernde *repraesentatio*, oder in diesem Sinne: ein ›lebendiger Spiegel‹ des Universums und enthält in sich, je nach dem Grad ihrer Vollkommenheit (Perzeptionsfähigkeit), die göttlichen Ideen (vgl. Leibniz, *Monadologie*, §§ 56, 48). Die Seele ist – mit einem mit Leibniz formulierbaren Kernbegriff der Zeit – eine *vis repraesentativa* (vgl. Baumgarten, *Met.* § 505), welche die Welt entsprechend der Stellung ihres Körpers (»pro positu corporis«, *Met.* § 512) vergegenwärtigt. Sind alle *perceptiones* (Baumgarten übersetzt »*perceptio seu repraesentatio*« mit ›Vorstellung‹, vgl. *Met.* § 514, *Acr. log.* § 3) als solche *repraesentationes* und umfassen die gesamte ›Stufenleiter‹ der dem Menschen möglichen *cognitiones* (bei Baumgarten ist »complexus repraesentationum, seu perceptionum« übersetzt mit ›Erkenntnis‹, *Acr. log.* § 3), so trifft dies insgesamt auf *sensationes* (als innere oder äußere, durch die Sinnesorgane vermittelte ›Empfindungen‹, vgl. *Met.* § 534 f.) wie *cogitationes* zu – wobei *cogitatio* (bei Baumgarten als »perceptio appercepta« definiert, *Acr. log.* § 15) tendenziell für ›Gedanken‹ oder rationales Denken im Sinne deutlicher und annähernd adäquater Vorstellungen reserviert bleibt. Der in Leibniz' Philosophie zentrale, umfassende Begriff der *repraesentatio*, durch den die *cognitio humana* als *repraesentatio mundi* und Analogon der *cognitio divina* bestimmt wird, ist für die weitere Entwicklung der Erkenntnistheorie und die Begründung der Ästhetik als Wissenschaft entscheidend. Mitgedacht werden muss bei Baumgartens Begriff der *repraesentatio* – insbesondere im Hinblick auf seine Poetik sowie, wenn sie von ihm auch nicht mehr ausgeführt werden konnte, seine Ästhetik als Theorie der Kunst – auch die notwendige Koppelung von *cognoscere* und *proponere*, wie sie in einer seiner früheren Definitionen der Ästhetik vorliegt (»[s]cientia sensitive cognoscendi & proponendi est Aesthetica«, *Met.* § 533). Vorstellen ist als solches Darstellen, zuerst und grundsätzlich ›inneres‹ Darstellen, das dann (auch) im Medium der Künste in äußeres Darstellen – den Kriterien der sinnlich erscheinenden Vollkommenheit, d. i. der Schönheit (*pulcritudo*), folgend – überführt werden kann.

1.4 Die *cognitio sensitiva*, ihre Aufwertung und Autonomisierung bei Alexander Gottlieb Baumgarten

Leibniz' Metaphysik und Erkenntnistheorie wurde von Alexander Gottlieb Baumgarten intensiv und, wie auch die Monadenlehre, affirmativ rezipiert (vgl. Baumgarten, *Met*. §§ 230–245, 392–405). Insbesondere in seiner Psychologie knüpft Baumgarten an die ›Stufenleiter‹ der Erkenntnis an – allerdings mit einer epochemachenden Neubewertung der verschiedenen Vorstellungen und einer daraus resultierenden anderen Gewichtung des Verhältnisses ihrer Bedeutung für das menschliche Erkenntnisvermögen.

Die dunklen Vorstellungen (*cognitiones obscurae*), die bei Leibniz an unterster Stelle der Stufenleiter stehen, werden von Baumgarten als ›Grund der Seele‹ (*fundus animae*, *Met*. § 511) – durchaus in doppeltem Sinne – bezeichnet: ›Grund‹ nicht nur, weil die dunklen Vorstellungen an ›unterster‹ Stelle der von Leibniz nach ihrem Grad der Vollkommenheit geordneten Hierarchie der Erkenntnisse stehen, sondern ›Grund‹ vor allem deshalb, weil sie die Grundlage und notwendige Voraussetzung sämtlicher Vorstellungen aller höheren Erkenntnisstufen sind – der *fundus*, aus dem diese schöpfen. Deutliche Vorstellungen können nur – da mit Leibniz gilt: *natura non facit saltum* – aus dunklen und verworrenen Vorstellungen hervorgehen: »*Ex nocte per auroram meridies*« (*Aesth*. § 7).

Dunkle und nicht deutliche, d. h. klar-verworrene Vorstellungen (*cognitiones confusae*), bilden bei Baumgarten nicht nur die unteren Stufen der Erkenntnis, auch nicht nur (wie bei Wolff) einen unteren ›Teil‹ der menschlichen Erkenntnisfähigkeit, sondern ein eigenes und weitgehend autonomes Erkenntnisvermögen: das untere Erkenntnisvermögen (*facultas cognoscitiva inferior*, vgl. *Met*. § 520), das dem Vermögen zu klar-deutlichen und teilweise adäquaten Vorstellungen dem oberen Erkenntnisvermögen (*facultas cognoscitiva superior*, vgl. *Met*. § 624), bestehend aus Verstand (*intellectus*) und Vernunft (*ratio*, vgl. *Met*. §§ 624–650) als ›Analogon der Vernunft‹ (*analogon rationis*) gleichberechtigt und als gleichermaßen wahrheitsfähig an die Seite zu stellen ist. In seiner spezifischen Leistung für die menschliche Erkenntnis ist das untere vom oberen Erkenntnisvermögen nicht einholbar; eine Einschränkung seiner Autonomie gilt nur insofern, als die ›Herrschaft der Seele über sich selbst‹ (*imperium animae in semet ipsam*) auch für den Rationalisten Baumgarten durch die ›Leitung‹ der oberen, rationalen Erkenntnis-(und Begehrungs-)Vermögen des Menschen kognitiv (und appetitiv) gewährleistet bleiben muss.

Bereits in seiner philosophisch-poetologischen Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* von 1735 bezeichnet Baumgarten die klar-verworrenen Vorstellungen des unteren Erkenntnisvermögens (denen immer etwas Dunkles beigemischt ist) explizit als ›sinnlich‹ (*cognitiones/repraesentationes sensitivae*, vgl. *Med*. § 3). In der *Psychologia* der *Metaphysica* heißt es: »Eine nicht deutliche Vorstellung wird eine Sinnliche Vorstellung genannt. Also vergegenwärtigt sich die Kraft meiner Seele durch das untere Vermögen sinnliche Vorstellungen« (*Met*. § 521). Auf dieser Grundlage entwirft Baumgarten 1750 seine *Aesthetica* als »Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis« (*scientia cognitionis sensitivae*; *gnoseologia inferior*; *ars analogi rationis*), mithin als notwendige Ergänzung zur Logik und als »Kunst des schönen Denkens« (*ars pulcre cogitandi*, *Aesth.* § 1).

Baumgarten erweitert den Begriff der klar-verworrenen Vorstellung um die ›neue‹ (vgl. *Gedancken*, Anm. zu § 6, 292), für seine Ästhetik bedeutsame Unterscheidung von intensiver und extensiver Klarheit (*claritas intensiva/extensiva*). Eine intensiv klare verworrene Vorstellung kann durch die Selektion und Bestimmung einzelner (notwendiger) Merkmale der erkannten Sache in eine deutliche Vorstellung überführt werden. Eine extensiv klare Vorstellung hingegen bleibt verworren, zeichnet sich aber durch eine größere Fülle an (auch kontingenten oder nur möglichen) Merkmalen der erkannten Sache aus (vgl. *Med*. §§ 16–18, *Met*. § 531). Sie ist eine ›vielsagende‹ und stärkere (wirkungsvollere) Vorstellung (*perceptio praegnans*, *fortior*, vgl. *Met*. § 517). Entsprechend unterscheidet Baumgarten in seiner *Aesthetica* dann die Verfahrensweisen von logischer und sinnlicher Erkenntnis mit den Begriffen der *comparatio adscendens* und *comparatio descendens* (vgl. *Aesth*. §§ 742–762): Vornehmlicher Gegenstand der sinnlichen Erkenntnis sind nicht in der *comparatio adscendens* durch Abstraktion gewonnene Allgemeinbegriffe – denn was ist Abstraktion anderes als ein Verlust? (»Quid enim est abstractio, si iactura non est?«, *Aesth*. § 560) – sondern individuelle Erscheinungen, die mittels der *comparatio de-*

scendens in ihrer größtmöglichen Merkmalsfülle, ihrer je eigenen *haecceitas* erfasst werden (vgl. *Med.* § 19, *Met.* § 517).

Die extensiv klaren, verworrenen Vorstellungen des unteren Erkenntnisvermögens besitzen eine spezifische Qualität: Nur sie sind poetisch (vgl. *Med.* §§ 12–14). Dass deshalb nur sinnliche Vorstellungen, sinnlich dargestellt, Gegenstand eines Gedichts (als *imitamen* der tätigen Natur in der Form der gebundenen Rede, vgl. *Med.* §§ 9, 111) sein können, ist das Thema von Baumgartens Dissertation von 1735. Doch sinnliche Vorstellungen sind nicht nur (im eingeschränkteren Sinne) ›poetisch‹, sondern nur sie sind ›ästhetisch‹, im weiteren Sinne ihrer möglichen Überführbarkeit in eine sinnlich wahrnehmbare und schöne äußere Darstellung, auch in anderen Medien der Kunst. Auf den Begriff der *cognitio sensitiva* gründet Baumgarten nicht nur seine Poetik, sondern auch das gesamte, gleichwohl unvollendet gebliebene Projekt seiner *Aesthetic*a, die er, weiter gefasst, auch als Theorie der freien Künste (*theoria artium liberalium*, *Aesth.* § 1) versteht.

1.5 Die psychologische Grundlage der Ästhetik: Die Struktur der unteren Erkenntnisvermögen

Bereits am Schluss seiner *Meditationes* formuliert Baumgarten programmatisch die Forderung einer Ergänzung der klassischen aristotelischen Logik als »Wissenschaft, die das obere Erkenntnisvermögen bei der Erkenntnis der Wahrheit leitet«, durch eine Wissenschaft, »die das untere Erkenntnisvermögen lenkt«, »wie etwas sinnlich zu erkennen ist« (Baumgarten, *Med.* § 115) – die Ästhetik als »Logik des unteren Erkenntnisvermögens« (*Met.* § 533) oder »untere Erkenntnislehre« (*Aesth.* § 1). Die Grundlage dieser Forderung der Erweiterung der Erkenntnislehre innerhalb einer ›organischen‹ Philosophie (zurückgehend auf Bilfinger, *Dilucidationes*, 1725, vgl. Solms 1990) findet sich in der Struktur der menschlichen Erkenntnisvermögen selbst, wie sie Baumgarten in der empirischen Psychologie seiner *Metaphysica* (EA 1739, 7. Aufl. 1779) darlegt. Hier zeigt sich zum einen die grundlegende Bedeutung der *cognitio sensitiva* in der vorrangigen und umfänglicheren Behandlung der unteren vor den oberen menschlichen Erkenntnisvermögen, zum anderen die weitgehende Entsprechung, aber auch spezifische Differenz der beiden Vermögen sowie, drittens, die eigene, dynamische ›Architektur‹ der unteren Erkenntnisvermögen, in der ein auch für die Folgezeit entscheidendes poetologisches Potential von Baumgartens Ästhetik gesehen werden kann.

Baumgarten unterscheidet in der empirischen Psychologie seiner *Metaphysica* neun untere Erkenntnisvermögen (*facultates cognoscitivae inferiores*, vgl. *Met.* §§ 534–623): 1) Äußerer und innerer Sinn (*sensus*) als Vermögen der Vorstellung eines gegenwärtig empfundenen Zustands (*repraesentatio status praesentis*), 2) Einbildungskraft (*phantasia*) als Vermögen der Vorstellung vergangener Zustände (*repraesentatio status praeteriti*), 3) sinnliche durchdringende Einsicht (*perspicacia*), bestehend aus Witz (*ingenium*) und Scharfsinn (*acumen*), 4) Gedächtnis (*memoria*) als Vermögen der Wiedervergegenwärtigung einer schon einmal gehabten Vorstellung (*repraesentatio perceptionis praeteriti*), 5) Dichtungsvermögen (*facultas fingendi*) als Vermögen, Einbildungen (*phantasmata*) zu trennen und zu verbinden, 6) Voraussicht (*praevisio*) als Vermögen der Vorstellung zukünftiger Zustände (*repraesentatio status futuri*), 7) sinnliches Urteilsvermögen (*iudicium sensitivum*) oder Geschmack (*gustus*), 8) Erwartungsvermögen (*praesagitio*) als Vermögen der Vergegenwärtigung zukünftiger Vorstellungen (*repraesentatio perceptionis futuri*) und schließlich 9) das Bezeichnungsvermögen (*facultas characteristica*) als das Vermögen, Zeichen (*signa*) zusammen mit den bezeichneten Dingen (*cum signatis*) zu erfassen.

Sechs dieser Vermögen haben (versehen mit dem Attribut *intellectualis*) jeweils eine Entsprechung in den oberen Erkenntnisvermögen (*facultates cognoscitivae superiores*), keine Entsprechung haben hingegen *sensus*, *phantasia* und *facultas fingendi* – sie sind nur und spezifisch der sinnlichen Erkenntnis zu eigen (vgl. *Met.* §§ 640 f.).

Der Reihe der unteren Erkenntnisvermögen unterliegt eine innere Architektur: Grundlegend ist der *sensus* als Voraussetzung aller Erkenntnis. Ihm folgen, in jeweils paralleler gegenseitiger Zuordnung, *phantasia* und *praevisio* als Vermögen, vergangene oder zukünftige Zustände (*status*) zu erinnern, gefolgt von *perspicacia* und *iudicium*, und, auf einer weiteren Ebene, doch jeweils an *phantasia* bzw. *praevisio* zurückgebunden, die Vermögen der *memoria* und der *praesagitio*, die nicht vergangene oder zu-

künftige Zustände, sondern vergangene oder zukünftige Vorstellungen (*perceptiones*) vergegenwärtigen. Erst auf der Grundlage dieser sieben Vermögen folgen die *facultas fingendi* und darauf die *facultas characteristica*.

Innerhalb dieses Gefüges kommt, nach dem grundlegenden *sensus*, zunächst der Einbildungskraft (*phantasia*) eine besondere Bedeutung zu: Sie stellt das Verbindungsglied dar zwischen *sensus* und *memoria*, sie steht auf gleicher Ebene wie die *praevisio* (als Vorstufe der *praesagitio*) und bildet als das Vermögen, Einbildungen (*imaginationes*, *phantasmata*) hervorzubringen, die vornehmlichste Voraussetzung für die *facultas fingendi*. In der notwendigen Verbindung von *phantasia*, *memoria*, *praevisio* (*praesagitio*) und *facultas fingendi* kann mithin die psychologische Erklärung der antiken Topoi von Mnemosyne als *mater musarum* sowie des *poeta vates* gesehen werden (vgl. *Aesth*. §§ 33,36). Einbildungen müssen, um *imaginationes verae* zu sein, an die Empfindungen der Sinne (*sensationes*) zurückgebunden bleiben (sonst sind sie falsch oder ›leer‹, *imaginationes falsae*, *phantasmata vana*), ohne allerdings mit diesen verwechselt werden zu dürfen (vgl. *Met*. §§ 557–571).

Eine herausragende Stellung besitzt außerdem das Dichtungsvermögen (*facultas fingendi*): Seine Leistung ist es, Teile von bereits vorhandenen Vorstellungen (*partes phantasmatum*) zu verbinden und zu trennen, um daraus neue Vorstellungen – Erdichtungen (*fictiones*, *figmenta*) – zu bilden (vgl. *Met*. § 589). Das Dichtungsvermögen ist nicht (wie die Einbildungskraft) reproduktiv, sondern kreativ: Wer erdichtet, ist schöpferisch tätig: *poeta quasi factor sive creator* (vgl. *Med*. § 68). Ebenso, wie die Einbildungskraft falsche Einbildungen, so kann auch das Dichtungsvermögen falsche Erdichtungen (*chimaerae*, *vana phantasmata*, vgl. *Met*. § 590) hervorbringen, in denen Widersprüchliches verbunden wird oder Notwendiges fehlt. Ein solches Dichtungsvermögen ist unbändig, ausschweifend, rhapsodisch (*exorbitans*, *extravagans*, *rhapsodica*) – ein ›wohlgeordnetes‹ Dichtungsvermögen (*facultas fingendi architectonica*, vgl. *Met*. § 592) hingegen bringt wahre Erdichtungen (*figmenta vera*) hervor. Als einziges von den drei Vermögen, die ausschließlich dem unteren Erkenntnisvermögen zugehören, zählt die *facultas fingendi* zu demjenigen Komplex der sinnlichen Vermögen, für den Baumgarten den Begriff des *analogon rationis* prägt. Es zeichnet nur sie (und die ihr folgende *facultas characteristica*) aus, zum einen an *sensus* und *phantasia* zurückgebunden zu bleiben, zum anderen aber in übergeordneter Position den Zusammenhang der Dinge (*nexus rerum*) analog zur Vernunft, im Unterschied zu dieser aber sinnlich zu erfassen (vgl. *Met*. § 640).

1.6 Die Gliederung der unvollendet gebliebenen *Aesthetica*

In seinen frühen, nach den *Meditationes* von 1735 bis 1742 entstandenen Entwürfen der Ästhetik zum einen als Wissenschaft (*scientia*) und zum anderen als Anleitung (*quae dirigat*) der sinnlichen Erkenntnis hat sich Baumgarten – wie er es bereits in seiner Dissertation gefordert hatte (vgl. *Med*. § 115) – zunächst maßgeblich an der empirischen Psychologie, an den unteren Erkenntnisvermögen selbst orientiert: Sie sollten als einzelne behandelt werden und die Grundlage für die jeweils einzeln zugeordneten spezifischen ›Ästhetiken‹ innerhalb des Gesamtprojekts bilden (vgl. Jäger 1980, 190–217). Für seine unvollendet gebliebene *Aesthetica* von 1750/58, in der die Ästhetik nun als Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis (*scientia cognitionis sensitivae*), untere Erkenntnislehre (*gnoseologia inferior*), Kunst des schönen Denkens (*ars pulcre cogitandi*), Kunst des Analogons der Vernunft (*ars analogi rationis*) und Theorie der schönen Künste (*theoria artium liberalium*, vgl. Baumgarten, *Aesth*. § 1) definiert wird, sieht er eine andere Gliederung vor. Sie soll I) eine theoretische, lehrende (*aesthetica theoretica, docens*) und II) eine praktische, in der Ausübung anwendbare Ästhetik (*aesthetica practica, utens*) enthalten. Den ersten, theoretischen Teil gliedert Baumgarten in Anlehnung an die antike Rhetorik in 1) Heuristik, über die Sachen und das, was gedacht werden soll (»de rebus et cogitandis«), 2) Methodologie, über die lichtvolle Ordnung (»de lucido ordine«) und 3) Semiotik, über die Bezeichnung des schön gedachten und Angeordneten (»de signis pulcre cogitatorum et dispositorum«). Der zweite Teil sollte die Anwendung der im theoretischen, allgemeinen Teil aufgestellten Lehren im Einzelfall aufzeigen (vgl. *Aesth*. § 13). Die publizierte *Aesthetica* enthält vom ersten Teil nur die Heuristik, und auch diese ist unvollständig; zur Ausführung der Methodologie und Semio-

tik sowie des praktischen Teils ist Baumgarten nicht mehr gekommen.

Nach den ›Prolegomena‹ (*Aesth.* § 1–13), welche die Definition der Ästhetik, den Plan der Gliederung des Werks und Baumgartens Verteidigung der neu zu begründenden Wissenschaft gegen mögliche Einwände enthalten, eröffnet Baumgarten die Heuristik im ersten Abschnitt mit grundsätzlichen Erörterungen der Schönheit der Erkenntnis (*pulcritudo cognitionis*) überhaupt (*Aesth.* §§ 14–27). Wichtig sind hier vor allem zwei Dinge: Erstens die Einführung des Begriffs der ›Erscheinung‹ (*phaenomenon*). Das *phaenomenon* ist zum einen die ›Schnittstelle‹ zwischen der metaphysisch gegebenen Beschaffenheit des Erkenntnisobjekts auf der einen und dessen Erfasstwerden durch das Erkenntnissubjekt auf der anderen Seite. So ist Schönheit keine transzendente Eigenschaft, sondern die sinnliche, vom Subjekt erfasste Erscheinung von (metaphysischer) Vollkommenheit. Zum anderen stellt das *phaenomenon* auch die ›Schnittstelle‹ dar zwischen dem *cognoscere* und dem *proponere*: Das Zum-Erscheinen-Kommen des objektiven Gegenstands ist immer zugleich schon ein subjektives Zum-Erscheinen-gebracht-Werden, dessen zeichenhafte Umsetzung in eine äußere – auch künstlerische – Darstellung überführt werden kann. Die allgemeine Schönheit der sinnlichen Erkenntnis (*pulcritudo cognitionis sensitivae universalis*) ergibt sich für Baumgarten – entsprechend der Gliederung der Heuristik insgesamt – aus der Erscheinung der gedachten Sachen, der Erscheinung der Ordnung, in der sie gedacht werden, und der Erscheinung ihrer zeichenhaften Umsetzung, etwa im sprachlichen Ausdruck (vgl. *Aesth.* §§ 18–20). – Zum zweiten führt Baumgarten in diesem ersten Abschnitt hier bereits die sechs Kriterien der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis ein, von denen er fünf in der Heuristik seiner *Aesthetica* einzeln und ausführlich behandeln wird: Reichtum (*ubertas*), Größe oder Würde (*magnitudo*), Wahrheit (*veritas*), Licht (*lux*) und Gewissheit (*certitudo*) – das letzte Kapitel zum ›Leben‹ (*vita*), der Lebendigkeit und Wirksamkeit der sinnlichen Erkenntnis, fehlt.

Der zweite Abschnitt stellt unter dem Titel ›Die natürliche Ästhetik‹ (*aesthetica naturalis*, vgl. *Aesth.* §§ 28–46) die grundlegenden Anforderungen an den ›glücklichen‹ Ästhetiker (*felix aestheticus*), den mit Erfolg schön Denkenden (und Darstellenden) vor. Sie umfassen nicht nur einen ›angeborenen anmutigen und geschmackvollen Geist‹ (*ingenium venustum et elegans connatum*), d. h. eine entsprechende Disposition der unteren Erkenntnisvermögen, sondern auch ein ›angeborenes ästhetisches Temperament‹ (*temperamentum aestheticum connatum*), eine ›gewisse angeborene Größe des Herzens‹ (*aliqua magnitudo pectoris connata*), was nichts anderes als eine grundsätzliche Ausrichtung des Gemüts oder der Begehrungsvermögen (*facultates appetitivae*) an ethischen Werten bedeutet. Ist es bei Leibniz die Perzeptionsfähigkeit und das Streben der Monaden, die ihnen als endliche Substanzen je nach Grad ihrer Vollkommenheit eine Ähnlichkeit mit Gott verleihen (vgl. *Monadologie*, § 48), so müssen diese als Seelenvermögen auch beim Menschen und, in Baumgartens Ästhetik, beim schön Denkenden in entsprechender Verfassung vorausgesetzt werden.

Nachdem in den folgenden Abschnitten noch weitere Voraussetzungen für den *felix aestheticus* erörtert werden – ästhetische Übung (*exercitatio*), Lehre (*disciplina*), Begeisterung (*impetus*), Ausbesserung (*correctio*) und einige Vorsichtsmaßregeln (*cautiones quaedam*) – erläutert werden (vgl. *Aesth.* §§ 47–118), geht Baumgarten zum (einzig bestehenden) Hauptteil der Heuristik über. Systematisch werden nun fünf (der vorgesehenen sechs) Kriterien der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis behandelt. Der Reichtum (*ubertas*) der sinnlichen Erkenntnis, der durch eine ›abgerundete Kürze‹ (*brevitas rotunda*) in eine schöne Form gebracht werden muss, die Größe und Würde (*magnitudo*), wobei hier, in Auseinandersetzung mit Pseudo-Longin, der Begriff der Seelengröße (*magnanimitas*) die bedeutendste Stellung einnimmt, die Wahrheit (*veritas*), das Licht (*lux*), bei dem vor allem die dem sinnlichen Denken notwendigen ›Abschattierungen‹ eine Rolle spielen, und die Gewissheit (*certitudo*), bei der es sich nicht um rationale Überzeugung (*convictio*) handelt, sondern um sinnliche ›Überredung‹ (*persuasio*) – ein Begriff, den Baumgarten in Anlehnung an die rhetorische Tradition entwickelt, der (metaphysisch verankert) jedoch eine grundlegende ethische Bedeutung besitzt: Die als solche sinnliche *intima persuasio* von Gottes Einrichtung der besten aller Welten ist Kennzeichen der wahren Seelengröße und Voraussetzung von Freiheit (vgl. *Aesth.* § 414) – die hier auch eine zentrale Bedeutung im Kontext der Ästhetik gewinnt.

1.7 Die ästhetische Wahrheit (*veritas aesthetica*)

Insbesondere Baumgartens Auffassung der ästhetischen Wahrheit ist für seine Ästhetik auch in poetologischer Hinsicht relevant. Grundsätzlich unterscheidet Baumgarten in der *Aesthetica* (vgl. Baumgarten, *Aesth*. §§ 423 ff.) die metaphysische Wahrheit (*veritas metaphysica*, *realis*, *obiectiva*, *materialis*, vgl. *Met*. § 89) von der subjektiven Wahrheit (*veritas subiectiva*, *mentalis*, *logica latius dicta*) und die subjektive wiederum in eine logische (*veritas logica strictius dicta*) und eine ästhetische Wahrheit (*veritas aesthetica*). Für die Verbindung von ästhetischer und logischer Wahrheit prägt er den Begriff der ›ästhetikologischen‹ Wahrheit (*veritas aestheticologica*; vgl. die schematische Darstellung in Poppe, § 424, 215).

Jedes Seiende ist metaphysisch Eines, vollkommen und wahr (wobei Wahrheit in der Ordnung der Vielzahl der Bestimmungen eines Seienden zu Einem, als *ordo plurimum in uno* gemäß den Prinzipien des ausgeschlossenen Widerspruchs und des zureichenden Grundes definiert wird, vgl. *Met*. § 89). Auf der Ebene der metaphysischen Wahrheit, im göttlichen Denken, fallen das Sein eines Gegenstands in allen seinen Bestimmungen und dessen (adäquate und intuitive) Vorstellung zusammen: Was Gott denkt, *ist* – hat Realität (*realitas*). Auf der Ebene des subjektiven, menschlichen Denkens hingegen wird in der Vorstellung (als *repraesentatio*) vom Sein eines Gegenstandes nur dasjenige erfasst, wozu das erkennende Subjekt individuell und gemäß seiner raum-zeitlichen Positionierung (*pro positu corporis*) in der Lage ist. Zwar ›spiegelt‹ jede Seele in ihren dunklen Vorstellungen ›das ganze Universum‹ wieder – und enthält in sich, mit Leibniz, auch die göttlichen Ideen – doch kann sie aufgrund der durch ihre Endlichkeit gegebenen Einschränkung (des *malum metaphysicum*) nur einen Teil davon in klar-verworrene oder klar-deutliche Vorstellungen überführen. Logische und ästhetische Wahrheit sind beide subjektive Hinsichten auf die metaphysische Wahrheit, mit dem Unterschied, dass die logische Wahrheit eines Gegenstands diesen in (intensiv klaren) deutlichen Vorstellungen des oberen Erkenntnisvermögens in hinreichend vielen art- und gattungsspezifischen Merkmalen, die ästhetische Wahrheit hingegen denselben Gegenstand in (extensiv klaren) verworrenen Vorstellungen des unteren Erkenntnisvermögens in der größtmöglichen Merkmalsfülle seiner individuellen *haecceitas* erfasst. Die ästhetische ist dabei gegenüber der logischen Wahrheit grundsätzlich autonom, verbunden bleiben beide Wahrheitsformen aber zum einen dadurch, dass sie gleichermaßen auf die metaphysische Wahrheit bezogen und an die *principia catholica* des ausgeschlossenen Widerspruchs und des zureichenden Grundes gebunden bleiben, zum anderen dadurch, dass sie sich komplementär ergänzen müssen: Erst die aus beiden resultierende ästhetikologische Wahrheit stellt eine zwar subjektiv und defizient bleibende, doch seitens der menschlichen Erkenntnisfähigkeit bestmögliche Hinsicht auf die metaphysische Wahrheit dar, die als solche nur in Gott ist und dem Menschen unzugänglich bleibt.

Dennoch scheint in Baumgartens weiterer Bestimmung der ästhetikologischen Wahrheit innerhalb derselben die ästhetische Wahrheit einen Vorzug gegenüber der logischen zu besitzen: »In einem Gegenstand der allgemeinen Wahrheit wird niemals, vor allem nicht sinnlich, soviel an metaphysischer Wahrheit aufgedeckt wie in einem Gegenstand einer einzelnen Wahrheit« (*Aesth*. § 440), und weiter: »[D]ie ästhetikologische Wahrheit eines Individuums oder Einzelnen ist, ihrer Art nach, die Vorstellung der größten metaphysischen Wahrheit« (*Aesth*. § 441). Sind nun vornehmlicher Gegenstand der sinnlichen Erkenntnis nicht, wie bei der logischen Erkenntnis, Allgemeinbegriffe, sondern mittels der *comparatio descendens* in der größtmöglichen Fülle ihrer Einzelmerkmale (in ihrer ›materialen Vollkommenheit‹, vgl. *Aesth*. §§ 558 f.) erfasste individuelle Erscheinungen, so wird ihr damit hinsichtlich der metaphysischen Wahrheit – der Wahrheit alles Seienden in der Unendlichkeit seiner notwendigen und kontingenten Bestimmungen in der göttlichen Erkenntnis – ein eigener, gleichfalls metaphysisch verbürgter, doch gegenüber der logischen Erkenntnis im Hinblick auf die Bestimmungskomplexität des erfassten Gegenstands größerer Wahrheitsgehalt zugeschrieben. Hinsichtlich des Wahrheitsgrades hingegen kann und muss die sinnliche Erkenntnis, da sie keine vollständige Gewissheit (*certitudo completa*) und intellektuelle Überzeugung (*convictio*) erlangen kann, zumeist – außer hinsichtlich der *principia catholica* des ausgeschlossenen Widerspruchs und des zureichenden Grundes einerseits und unmittelbarer Sinneswahrnehmungen andererseits – auf der Stufe des Wahrscheinlichen (*verisimile*) verbleiben. In diesem Sinne ist daher die ästhetische Wahrheit (*veritas aesthetica*) – insbesondere im Hin-

blick auf deren Darstellung – in ihrer wesentlichen Bedeutung (»a poteriori dicta«) Wahrscheinlichkeit (*verisimilitudo*, *Aesth*. § 483, vgl. §§ 481 f., 484–505).

1.8 Das absolute ästhetische Streben nach Wahrheit (*studium veritatis aestheticum absolutum*)

Im so betitelten Abschnitt seiner *Aesthetica* (Baumgarten, *Aesth*. §§ 555–565) greift Baumgarten den Begriff der ästhetikologischen Wahrheit wieder auf und bestimmt deren Stufen (*gradus*) wie folgt: Die »geringste ästhetikologische Wahrheit enthält die geringste Vorstellung der geringsten metaphysischen Wahrheit«. Je 1. reicher (*uberior*), 2. größer und würdiger (*maior*, *dignior*), 3. genauer (*exactior*), 4. klarer und deutlicher (*clarior*, *distinctior*), 5. gewisser und gründlicher (*certior*, *solidior*), 6. glühender (*ardentior*) die Vorstellung eines Gegenstands ist, 7. je mehr, 8. je Wichtigeres, 9. nach je stärkeren Gesetzen sie etwas umfasst, und 10. je mehr sie in sich zusammenstimmt, umso größer ist ihre ästhetikologische Wahrheit (vgl. *Aesth*. § 556). Aus den ersten sechs Kriterien ergibt sich die formale, aus den letzten vier die materiale Vollkommenheit der ästhetikologischen Wahrheit (vgl. *Aesth*. § 558). Im folgenden entwickelt Baumgarten, analog zu der Unterscheidung von intensiver und extensiver Klarheit, *comparatio adscendens* und *comparatio descendens*, nun am Bild einer Marmorkugel den Unterschied und die Gemeinsamkeit zwischen den Verfahren logischer und sinnlicher Erkenntnis: Strebt die logische Erkenntnis nach der größtmöglichen formalen Vollkommenheit – ihren Gegenstand vollständig, angemessen, klar-deutlich, mit vollständiger Gewissheit und Zustimmung erzwingend zu erfassen – so kann sie dies nur durch Abstraktion, durch Absehen von der unendlichen Fülle der einzelnen Bestimmungen, die der Gegenstand gleichwohl besitzt; und entstehen auf diese Weise, wie bei der Herausmeißelung einer Kugel aus einem rohen Marmorblock – unter ›materialem Verlust‹ – die »allgemeinen Gegenstände der menschlichen Lehren und Wissenschaften« (*Aesth*. § 560), so kann die sinnliche Erkenntnis »beim Aufspüren der ästhetischen Wahrheit bisweilen Ausnahmen von der höchsten formalen Vollkommenheit […] machen, damit die materiale Vollkommenheit […] keinen Schaden leidet«. Der Ästhetiker erfreut sich »an seinem Wald, seinem Chaos, seinem Stoff«, zu dem auch die unabsehbare Merkmalsfülle der Einzelgegenstände, »welche die höchste materiale Vollkommenheit der ästhetikologischen Wahrheit darbieten«, gehört (*Aesth*. § 564). Aufgrund der Endlichkeit des menschlichen Geistes ist es allerdings auch der sinnlichen Erkenntnis nicht möglich, ihren Gegenstand in allen seinen Einzelheiten adäquat zu erfassen, und auch sie kann nur (insbesondere im Hinblick auf eine Darstellung des Erkannten in äußeren Zeichen, wobei durch die Koppelung von *cognoscere* und *proponere* von der Erkenntnistheorie auf die in der *Aesthetica* nicht mehr ausgeführte Theorie der Kunst geschlossen werden kann) ›Marmorkugeln‹ hervorbringen, die jeweils den Gegenstand aus der dargebotenen materialen Fülle zwar im größtmöglichen Reichtum seiner Bestimmungen, aber doch in einer anschaulichen, ›wohlgerundeten Kürze‹ (*brevitas rotunda*) zur Erscheinung bringen. Doch unter Absehen von einem Streben nach höchster formaler Vollkommenheit kann sie den Gegenstand in den ›Abschattierungen‹ der metaphysischen Wahrheit darstellen, die der logischen Erkenntnis immer schon entgehen: Nicht vollständig, sondern auch in relativer Angemessenheit, nicht klar und deutlich, sondern ›schimmernd‹, nicht vollständig gewiss, sondern mit überredender Kraft, nicht zur Zustimmung zwingend, sondern lebendig und durch seine Wirkung ergötzend – indem sie die ihr fassbaren Aspekte der metaphysischen Wahrheit zugunsten der materialen Vollkommenheit in ›die liebenswertere Form der Wahrscheinlichkeit‹ (*amabilior forma verisimilitudinis*) einzuhüllen (*involvere*) vermag (vgl. *Aesth*. § 565).

1.9 Die Dichtungstheorie: *Figmenta vera* und *figmenta heterocosmica*

Die spezifische Leistung der sinnlichen Vorstellung und deren Darstellung in der Kunst – und so auch, vor allem von Baumgarten behandelt, in der Dichtung – erweist sich, sowohl im Hinblick auf den Inhalt ihres Gegenstands als auch im Hinblick auf des-

sen Wahrheit (bzw. Wahrscheinlichkeit) mithin als erkenntniserweiternd. Doch sie ist dies noch in einer weiteren Hinsicht: Nämlich im Ausblick auf das Mögliche (das *possibile*) – das metaphysisch dem Wirklichen vorausgeht (vgl. Baumgarten, *Met*. §§ 7–62).

In seinen *Meditationes* unterscheidet Baumgarten zum einen wahre und heterokosmische, und zum anderen beide von sogenannten utopischen Erdichtungen. Fiktionale Gegenstände, die durch das Dichtungsvermögen (*facultas fingendi*) aus der Trennung und Verbindung von Vorstellungen der Einbildungskraft (*phantasia*) gebildet werden (*phantasmata*), können in dieser Welt (*in mundo existente*) möglich oder unmöglich sein. Erdichtungen über in dieser Welt mögliche Dinge sind wahre Erdichtungen (*figmenta vera*), Erdichtungen über Dinge, die nicht in dieser, aber – mit Leibniz – in anderen möglichen Welten möglich wären, sind heterokosmische Erdichtungen (*figmenta heterocosmica*) – im Gegensatz zu utopischen Erdichtungen (*figmenta utopica*) über in sich widersprüchliche und daher gänzlich unmögliche Dinge (*chimaerae*, *vana phantasmata*; vgl. *Med*. §§ 590 ff., *Aesth*. §§ 514, 638, 674). Nur wahre und heterokosmische Dichtungen sind poetisch: »Sola figmenta vera et heterocosmica sunt poetica« (*Med*. § LIII).

In den Abschnitten zu den *fictiones* in der *Aesthetica* (vgl. *Aesth*. §§ 505–510, 511–525) fasst Baumgarten, ausgehend von der aristotelischen Unterscheidung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung (wiederum in Abgrenzung zu den utopischen Erdichtungen und unter dem Begriff der wahren Erdichtung) dann zum einen historische Erdichtungen über Dinge, die zwar abwesend sind, also der eigenen Erfahrung entbehren, zum anderen poetische, nun mit den heterokosmischen identifizierte Erdichtungen über Dinge, die in anderen, von den Dichtern selbst erschaffenen Welten (im *mundus poetarum*) widerspruchsfrei möglich sein könnten, zusammen.

Mit den *figmenta heterocosmica* als *figmenta vera* eröffnet die Dichtung letztlich auf der Grundlage der *phantasia* und *facultas fingendi*, einen Blick auf das, was sowohl der sinnlichen Erfahrung als auch der wissenschaftlichen Erkenntnis entgeht: Sie eröffnet die Sicht auf das, was zwar nicht wirklich (*exsistens*), aber nicht überhaupt nicht, sondern gleichwohl im göttlichen Geist – der mit Leibniz die Ideen aller möglichen Dinge umfasst (vgl. Leibniz, »Bemerkungen«, 470) – als *possibile* im eminenten Sinne der *realitas ist*. Auf der Grundlage der Bestimmung der menschlichen Seele als *vis repraesentativa* und ihrer Verankerung im Begriff der metaphysischen Wahrheit wird bei Baumgarten Kunst, und Dichtung insbesondere, als Ausdrucksform der sinnlichen Erkenntnis – wesentlich und zugleich – Psychogramm und Theophanie. Als solche lässt sich die Wirkungsmächtigkeit von Baumgartens philosophisch begründeten Kunst- und Dichtungstheorie über Herder und Karl Philipp Moritz – und über Kant hinaus – bis zur Romantik verfolgen.

Literatur

Werke

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Acroasis logica in Christianum L.B. de Wolff. Halle 1761.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica* [1750/58]. Reprograph. Nachdruck der Ausgabe Frankfurt an der Oder 1750. Hildesheim ^{3}1986.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lat./Deutsch. Übers. mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, Bd. 1–2. Hamburg 2007.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Gedancken vom vernünfftigen Beyfall auf Academien [1740, ^{2}1741]. Hg., eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von Alexander Aichele. In: Aichele, Alexander/Mirbach, Dagmar (Hg.): Alexander Gottlieb Baumgarten – Sinnliche Erkenntnis in der Philosophie des Rationalismus. Hamburg 2008 (Jahrbuch Aufklärung, 20), 271–304.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus/Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts. Lat./Deutsch. Übers. und mit einer Einleitung hg. von Heinz Paetzold. Hamburg 1983.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Metaphysica [1739]. Reprograph. Nachdruck der Ausgabe Halle ^{7}1779. Hildesheim ^{2}1982.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Lat./Deutsch. Übers. und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ›Aesthetica‹ [1750/58]. Lat./Deutsch. Übers. und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg ^{2}1988.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Meditationes de cognitione, veritate et ideis [Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen]. In: Gerhardt, J.C. (Hg.): Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz, 1875–90, Bd. IV, 422–426; dt. Übers. in: Leibniz, Gottfried Wilhelm: Fünf Schriften zur Logik und Metaphysik. Übers. und hg. von Herbert Herring. Stuttgart 1966, 9–17.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Nouveaux essais sur l'entendement humain [1765]; dt. Übers. in: Leibniz, Gottfried Wilhelm: Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Übers., eingeleitet und erläutert von Ernst Cassirer. Hamburg (unver. Nachdruck der 3. Aufl. 1915) 1971.

Leibniz, Gottfried Wilhelm: Bemerkungen über das vor kurzem in England veröffentlichte Buch über den Ursprung des Übels. In: Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodizee. Übers. von Artur Buchenau. Hamburg [2]1968, 441–488.

Forschungsliteratur

Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.

Franke, Ursula: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des A.G. Baumgarten. Wiesbaden 1972.

Jäger, Michael: Kommentierende Einführung in Baumgartens ›Aesthetica‹. Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Hildesheim 1980.

Mirbach, Dagmar: Phantasia, facultas fingendi und phantasmata/fictiones bei Alexander Gottlieb Baumgarten. Ins Dänische übers. von Sune Liisberg u.d.T.: Alexander Gottlieb Baumgarten – Phantasia, facultas fingendi og phantasmata/fictiones. In: Slagmark. Tidsskrift for idéhistorie, 46: Fantasien i filosofien. Aarhus 2006, 33–47.

Mirbach, Dagmar: Magnitudo Aesthetica. Ethical aspects of Alexander Gottlieb Baumgarten's fragmentary ›Aesthetica‹ [1750/58]. Übers. von Charles Ed. Emmer. In: Nordisk estetik tidskrift, 36/37 (2008/09). Aarhus 2009, 102–128.

Mirbach, Dagmar: Die Rezeption von Leibniz' Monadenlehre bei Alexander Gottlieb Baumgarten. In: Neumann, Hanns-Peter (Hg.): Der Monadenbegriff zwischen Spätrenaissance und Aufklärung. Berlin/New York 2009, 271–300.

Mirbach, Dagmar: Gottsched und die Entstehung der Ästhetik. In: Achermann, Eric (Hg.): Johann Christoph Gottsched (1700–1766): Philosophie, Poetik und Wissenschaft. Internationale Tagung ›Gottsched. Aufklärer‹ Münster 29.–31.1.2009. Erscheint Berlin 2012.

Poppe, Bernhard: Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant, nebst Veröffentlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens. (Diss.) Borna/Leipzig 1907.

Röd, Wolfgang: Die Philosophie der Neuzeit 2: Von Newton bis Rousseau. München 1984 (Geschichte der Philosophie, hg. von Wolfgang Röd, Bd. VIII).

2. Sinnliche Erkenntnis und Anthropologie

(Anne Pollok)

2.1 Einleitung

Im 18. Jahrhundert galt die intuitive, sinnengestützte Aufnahme der Wirklichkeit als der bestimmende Untersuchungsbereich der Wissenschaft vom Menschen. Eine Zusammenstellung der beiden Begriffe *sinnliche Erkenntnis* und *Anthropologie* verrät also bereits an ihrer Quelle inhaltliche Übereinstimmung, aber auch Spannung. Der Erkenntnistheoretisches wie Ästhetisches mischende Terminus einer sinnlichen Erkenntnis kann somit als ein Bestandteil, ein Unterfall, die Summe, aber auch als Gegenstück zu einer philosophischen Anthropologie betrachtet werden. Wohingegen die theoretische Reichweite der sinnlichen Erkenntnis auf das 18. Jahrhundert beschränkt scheint und erst in eher begrenztem Ausmaß durch die Phänomenologie eine Renaissance erlebt, ist die Entwicklung der Anthropologie weitaus facettenreicher und komplexer. Im vorliegenden Artikel wird nicht das ganze Feld der Anthropologie berücksichtigt, sondern auf die im Spannungsfeld von Literatur und Philosophie liegenden Ausformungen reduziert, die sich auch auf das Phänomen der sinnlichen Erkenntnis beziehen lassen. Einschlägig sind die metaphysisch-rationalistischen Konzeptionen in der Tradition der »Bestimmung des Menschen«, die Überlegungen zum *Commercium* von Leib und Seele der »vernünftigen Ärzte« um 1750, eine an Johann Gottfried Herder anschließende historisierende Anthropologie der weltimmanenten Faktoren von Gefühl, Sprache und Geschichte, Johann Wolfgang von Goethes Versuch einer Neubestimmung der »göttlichen Erkenntnis« im menschlich zugänglichen Urphänomen, wie zuletzt die nachkantisch-konstruktivistischen Versionen (und Erweiterungen) in der phänomenologischen und kulturphilosophischen Tradition.

2.2 Wortbedeutung

2.2.1 Sinnliche Erkenntnis

›Sinnliche Erkenntnis‹ ist die über die Sinne vermittelte Wahrheits- oder zumindest Tatsachenerkenntnis, von Gottfried Wilhelm Leibniz als »klare und verworrene« Erkenntnis qualifiziert und von Alexander Gottlieb Baumgarten als Pendant zur Logik (der Wissenschaft der klaren und deutlichen Erkenntnis) in der *Aesthetica* (1750/58) erstmals umfassend untersucht und in die zeitgenössische Metaphysik integriert. Idealiter sollen in ihr das unmittelbare, individuelle Erleben und die universelle Valenz der Erkenntnis zusammengebracht, Denken und »bloßes Gefühl« vermittelt werden. In seiner Erfüllung lässt sich dies vorerst kurz als die intuitive, arationale, aber potentiell ebenfalls adäquate Erfassung der Wahrheit beschreiben. Das »analogon rationis« erfüllt somit eine wichtige Funktion menschenmöglicher Weltdurchdringung. Spannungsgeladen ist dieser Begriff, da er den Dualismus zwischen Sinnlichkeit und Verstand (Kantianismus) bzw. zwischen Körper und Geist (Cartesianismus) zu übergehen scheint. Vornehmliche Aufgabe ist es demnach, das Verbindungsglied beider Sphären zu benennen und damit die spezifisch menschliche Erkenntnisweise zu benennen. Dies macht sinnliche Erkenntnis zu einem Beispielfall philosophischer Anthropologie.

2.2.2 Anthropologie

Anthropologie kennzeichnet allgemein die »Wissenschaft vom Menschen«, die sich um 1750 in einem wahren ›Ideenregen‹ vom vorherrschenden metaphysisch-rationalen Paradigma emanzipierte. Neben medizinischen Modellen einer physiologischen Psychologie, dem biologisch-evolutionär orientierten Konzept von der Tierseele und der nach wie vor pri-

mär philosophisch-metaphysischen Frage nach der Substanzeninteraktion haben sich auch die Aspekte menschlicher Geschichte bzw. Kultur und der psychologisch-philosophische geprägte Roman aus der Gemengelage herausgeschält (vgl. Zammito 2002, 221 f.). Die letztgenannten Bereiche, in denen sich die nicht-naturalistische Dimension einer philosophischen Erfassung menschlichen Wesens am nachdrücklichsten zeigt, bestimmen die Gestalt des vorliegenden Artikels.

2.3 Relevanz in Philosophie und Literatur

Unsere Einstellung zu Wert und Gehalt der Kunst hängt u. a. von unserer Auffassung von den Bedingungen ihrer Wahrnehmung ab. Besitzt der Mensch über die Sinnlichkeit einen direkten, unmittelbaren Zugang zur äußeren Welt, oder scheint durch eine sinnlich ansprechende Überformung der Realität im Kunstwerk der menschliche, oder gar göttliche Geist, also ein der schnöden Wirklichkeit abgeneigtes bzw. sie transzendierendes Vermögen? Welche Rolle spielt der menschliche Körper in der Kunst; ist sie die Überwindung dieses ›Kerkers‹ oder die Versöhnung mit unserem physischen Erkenntnisinstrument? Zeigt sich in der Literatur eine kritische Bewertung der Sinnlichkeit, oder nutzt sie die sinnliche Überwältigung zu ihren Zwecken, sei es zur moralischen Verbesserung oder unbewussten Indoktrination der Rezipienten?

Ein großer Vorteil der sinnlichen gegenüber der diskursiv-rationalen Erkenntnis scheint ihre Unmittelbarkeit, ein weiterer Faktor, der je nach Theorie als Vor- oder Nachteil beschrieben wird, ihre Körperbezogenheit. Sinnliche Erkenntnis geschieht durch und mit den Sinnen; ihr direktes Anwendungsgebiet ist dementsprechend dort, wo das sinnliche Erfassen unerlässlich ist, sei es im Schauspiel, in Betrachtung eines Gemäldes, im Konzertsaal oder beim Genuss des Lesens, kurz: in der Kunst. Das Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Verstand, das als charakteristisch für den Menschen angesehen wird, ist somit insbesondere in der philosophischen Ästhetik von Belang, wie insbesondere in der Dramentheorie des 18. Jhs (Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn), oder auch in der philosophischen Erfassung des Mitleids (Jean-Jacques Rousseau; s. Kap. 5).

Wie aber steht es um die theoretische Erfassung dieser ästhetischen Phänomene, ohne sie auf bloße Körperfunktionen bzw. -reaktionen oder ihre intellektuelle Überformung zu reduzieren? Beide Aspekte, Körperlichkeit und Unmittelbarkeit, lassen den durch diesen Begriff beschriebenen Vorgang verschwimmen. So ist Sinnlichkeit als solche zwar ein scheinbar rein physiologisch erklärbares Phänomen. Doch die durch die Sinne vermittelte bzw. in sich klare und verworrene Erkenntnis, wie Leibniz sie definiert, ist womöglich bereits ein Urteil (diese Dualität wird schon von Leibniz, Christian Wolff und Baumgarten hervorgehoben [vgl. Bell 2005, 21] und von Immanuel Kant in den Metaphysikvorlesungen tradiert), oder zumindest ein *vermitteltes* und damit bereits interpretiertes oder kulturell geformtes Phänomen. Sinnliche Erkenntnis mag eine erste Stufe der Vermittlung anzeigen, sie bleibt jedoch denselben Bedingungen unterworfen und ist damit potentialiter ebenso fehleranfällig. Die Bewertung der sinnlichen Erkenntnis hängt ab von der Auffassung ihrer Komponenten und ihres Zustandekommens, und damit von der rahmengebenden Hintergrundanthropologie.

Zum einen ergibt sich die Frage nach dem Medium des Erkennens, also dem menschlichen Körper und seiner diesbezüglichen Funktionen, insonderheit bezüglich der Vermittlungsorgane. Welche Rolle spielen die Sinne im Erkenntnisprozess? Aber auch: Gibt es einen unkorrumpierbaren menschlichen Wesenskern, der sich in der sinnlichen Erkenntnis äußert oder von ihr bestimmt wird? Oder ist die sinnliche Erkenntnis der Quell des Irrtums und damit Auslöser des Verfalls der Leidenschaften?

Zum anderen kennzeichnet schon die etymologische Dichotomie des Begriffs Sinnlichkeit seine innere Spannung: So deutet *sensualitas* auf die körperlich-fleischlich-leidenschaftliche Dimension, während *sensibilitas* für den Bereich des empfindlich- bzw. empfindsamen, vernünftigen Auffassens steht (vgl. Naumann-Beyer 1990, 539). Strittig ist also, ob sich in der sinnlichen Erkenntnis das bloß passive Ausgeliefertsein an den *mundus sensibilis*, oder die aktive Aneignung des sinnlichen Materials zeigt. Versuche einer Dynamisierung des Erkenntnisvorgangs lassen sich prominent einmal bei Leibniz und noch entschiedener bei Kant, später in der phänomenologischen Tradition feststellen. Während Ersterer die Vorstellungen aus einem dem Vorstellenden inhärenten Strebensprinzip hervorgehen lässt, trennt Kant streng zwischen der passiven Aufnahme sinnli-

cher Daten, die im Erkenntnisapparat überformt werden und ihnen damit überhaupt Materialcharakter verleihen, und der aktiven Rolle des Verstandes. Im 19. und 20. Jahrhundert revisioniert die phänomenologische Schule diese Theorien, wobei entweder der intentionale und konstruktive Charakter der geistigen Tätigkeit (Husserl), oder die notwendige Gebundenheit allen Erkennens an die Position des Körpers im Erlebniszusammenhang hervorgehoben wird (Merleau-Ponty). In der Gesamtschau auf diese Entwicklungen lässt sich ebenfalls feststellen, dass die ausgearbeiteten Konzeptionen zunehmend einer Historisierung unterworfen werden: die Anerkennungsgeschichte der Sinnlichkeit ist auch eine Herausbildung des Bewusstseins von der Gemachtheit menschlicher Kultur. Ernst Cassirer und die von ihm beeinflusste kulturphilosophische Tradition werden sich diesem Aspekt zuwenden.

All dies beeinflusst den Erklärungswert des sinnlichen Effekts von Kunst bzw. Literatur. Mit einer anthropologischen Lesart, deren Extension je nach Theoriengrundlage zwischen einer naturalistischen Normierung sinnlicher Reaktionen hin zur exhaltierten Feier menschlicher Leiblichkeit, oder aber auch der asketischen Verneinung jeglicher sinnlicher Begeisterung schwankt, sollen die unser Leben und Erkennen bestimmenden Distinktionen (Unmittelbarkeit – Vermitteltheit; Konkret – Abstrakt; Individuell – Allgemein; Bestimmt – Vage) einem literarischen Ausdruck zugeführt werden. Medizinische Erkenntnisse sind also nur die halbe Miete einer philosophisch orientierten Anthropologie. Auch historische wie literarische Dokumente gehören als Quellen menschlicher Welthabe zum Programm.

2.4 Formierungen und Umbrüche

2.4.1 Quellen der sinnlichen Erkenntnis

Schon immer war der Status der Sinnlichkeit prekär. In seiner Vorlesung zur *Geschichte der philosophischen Anthropologie* zitiert Cassirer als ein frühes Beispiel Demokrits Ansicht: »Die dunkle Erkenntnis ist diejenige[,] die die sinnliche Wahrnehmung liefert – sie unterscheidet die Dinge gemäß der verschiedenen *Wirkungen* auf die Sinnesorgane – und sie glaubt in diesen Wirkungen das wahre Wesen der Dinge zu besitzen – Aber was die Sinne uns zeigen, ist nicht das Wesen der Dinge […] – es ist nur ein *Scheinbild* der Natur, das in uns auf Grund der besonderen Organisation des Menschen entsteht…« (Cassirer 2006, 48). Das Ideal einer strengen Wissenschaft ist aber vielmehr, das Notwendige und Universelle zu bestimmen. Dies lässt sich laut Demokrit in reinen Zahlenbestimmungen finden, nicht aber durch die Sinnlichkeit. Auch Platon scheint die Sinnlichkeit keine verlässliche Wahrheitserkenntnis zu garantieren; verteidigt er doch den Aufstieg zur Erfassung der Ideen als die Sinnlichkeit transzendierenden Formen der Dinge als Erkenntnisziel. Es sei allerdings angemerkt, dass insbesondere der kunstvolle platonische Dialogstil diesen eindeutigen Befund verwischt. Der Leser wird in permanenter Unsicherheit gelassen, ob er mit der bloßen Aufnahme irgendwelcher in den Dialogen verteidigter Doktrinen zufrieden sein darf. Platons Dialoge erscheinen vielmehr als eine Aufforderung, die Thematik weiterzudenken. So ist Diotimas (nicht Sokrates') Theorie des Aufstiegs zur Erkenntnis reiner Formen (*Symposium*, 210a–212c) eben nicht zweifelsfrei als reine platonische Lehre aufzufassen, und auch die Forderungen Sokrates' im *Staat* nach Abkehr von jeglicher empirischer und damit sinnlich gestützter Wissenschaft (529a–530c) sind nicht unstrittig. Hinzu kommt, dass gerade die sublime psychologische Technik des Dialogs – die ein Heer von Schriftstellern und Philosophen beeinflusste – als künstlerische Form mehr Rückschlüsse auf eine auch die Sinnlichkeit integrierende Auffassung zulässt, als man auf den ersten Blick anzunehmen geneigt ist.

In Aristoteles' Schrift *De anima* wird im Abschnitt über Wahrnehmung (*aisthesis*) das sinnlich Fassbare behandelt (vgl. Welsch 1987). Doch allein diese Fähigkeit unterscheidet lediglich unbelebte von belebten Wesen; erst der über Verstand und Reflexionsfähigkeit verfügende höchste Seelentypus (*nous kai he theoretike dynamis*, 413b) bezeichnet die *differentia specifica* des Menschen. Die Rezeption des Aristotelismus hält sich konstant bis weit ins 18. Jahrhundert, wird jedoch im Mittelalter insbesondere durch die vornehmlich theologisch motivierte Frage nach Herkunft, Einheit und Unsterblichkeit der Seele angereichert. Diese Konzentration auf metaphysische Aspekte tut allerdings der Dignität der Sinnlichkeit einigen Abbruch. So bezeichnet Meister Eckhart diese Kapazität als das Äußerliche: »der ûzer mensche, daz ist diu sinnelicheit« (Eckhart 1963, 419); Augustinus

in *De civitate Dei* (XI, 26) geht noch weiter, indem er fast schon cartesianisch schließt: »Vielmehr ist mir ohne irgend eine sinnliche Vorstellung und ohne das trügerische Spiel der Imagination aufs höchste gewiss, daß ich bin, daß ich weiss, daß ich liebe.« Thomas von Aquin gesteht der sinnlichen Erkenntnis lediglich materiale Zulieferdienste für die eigentliche, rationale Erkenntnis der (abstrakten) Wahrheiten zu. Eine sinnliche Erkenntnis für sich ist damit ein Ausgangspunkt zur vollständigen Erkenntnis; sie kann jedoch aus der Sphäre bloßer Sinnenverhaftung austreten, wenn sie auf sich selbst als eine aktive Bezugnahme eines Sinnengehalts auf den Erkennenden durchsichtig wird (als eine »reditio incompleta«, die auf das Sinnenbild, »species sensibilis«, angewiesen bleibt; vgl. *Summa Theologiae*, 86).

Der Begriff der *sensibilitas* ist seit dem 13. Jahrhundert bezeugt; noch bis ins 18. Jh kommt er auch in der Bedeutung »verständig«, »klug« vor (vgl. Grimm 16, Sp. 1290). Allgemeine Tendenz jedoch bleibt, Sinnlichkeit auf äußere Wahrnehmung und die sie begleitenden Gefühle der Lust bzw. Unlust einzuschränken; auch die cartesische Einschränkung wahrer und sicherer Erkenntnis (wobei die sinnliche Erkenntnis, so klar und deutlich sie auch sein mag, hinsichtlich ihrer Verlässlichkeit ultimativ auf einem rationalen Gottesbeweis aufruht) hat diese Sichtweise bestätigt. Gegenläufige Tendenzen finden sich u. a. bei Paracelsus, demzufolge mit der Sinnlichkeit auch »all sein vernunft, kunst und weisheit und geschiklikeit« Zugang zum menschlichen Geist fänden (vgl. Paracelsus 1929–33, 119).

Wie eingangs erwähnt, gelangt die sinnliche Erkenntnis erst mit Leibniz zu einer eingehenderen Systematisierung und Differenzierung in epistemologischer wie auch auf die sich ausformende Psychologie hinweisender Hinsicht, insbesondere in den *Meditationes de cognitione, veritate et ideis* (1684), in der die sinnliche Erkenntnis in die Bandbreite der Erkenntnismöglichkeiten als Modi der Repräsentation formuliert werden. In seinen Arbeiten zur *Scientia generalis* (vgl. *Philosophische Schriften*, 112 f.) erwähnt Leibniz die »sinnlichkeit des Leibes« neben der »erkäntniß des verstandes« und siedelt sie im unteren Vermögen der »äußerlichen Sinne« an. Die daraus resultierenden »empfindungen« seien jedoch defizitär (»ohn genugsames erkäntniß«) und stellten statt der »reinen strahlen des göttlichen liechts«, bloß den »falschen schein der sinnlichen blendungen« dar. Deutlich bezieht er sich hier auf die *inadäquate* sinnliche Erkenntnis, ohne den menschenmöglichen wie -notwendigen Zugewinn der verworrenen Erkenntnis weiter zu erwähnen. Weitaus differenzierter muss das Ergebnis in der Zeit der Abfassung der *Nouveaux Essais* ausfallen, die zwar erst 1765 erschienen, doch in den *Principes de la nature et le la grâce, fondés en raison* bereits präfiguriert sind (vgl. Pollok 2010, 286–89). Die dort am explizitesten ausgearbeitete Theorie der *petit perceptions* als kleinste wahrheitsvermittelnde Einheiten, sowie die fundamentale Rolle der nächsthöheren Stufe, der klaren und verworrenen Vorstellungen, wird von Baumgarten aufgegriffen und hinsichtlich des perzeptiven Reichtums menschlicher Sinnlichkeit auf eine Ästhetik als der Wissenschaft des zuerst sinnlichen, dann schönen Denkens ausgedeutet. All dies wird in die philosophische Anthropologie der Zeit überführt.

2.4.2 Ärzte oder Künstler? Anthropologie als Ästhetik

Nicht nur sinnliche Erkenntnis, sondern auch Anthropologie ist eine mindestens mehrdeutige wissenschaftliche Ausrichtung. Der Terminus A. taucht erstmalig als Buchtitel im 16./17. Jahrhundert auf (u. a. bei M. Hundt, O. Cassmann, C. Buthelius, J.V. Rethe und S. Gvenius; vgl. Marquard 1971, 363). Neben einer theologischen Betrachtungsweise untersuchen schon diese frühen Schriften das Gebiet der menschlichen Seele, des Körpers und ihrer beiderseitigen Verknüpfung in physiologischer Hinsicht. Der Mensch wird nicht nur in Bezug auf Gott, sondern innerhalb der gesamten Schöpfung verstanden. Diese von der Theologie emanzipierenden Anfänge dehnen sich bis ins 19. Jahrhundert aus und erhalten eine immer spezifischere Richtung. Insgesamt entfernt sich A. als eigenständige Disziplin entschieden von ihren Wurzeln, nicht zuletzt indem ihre Vertreter zunehmend einen nichtmetaphysischen, naturalistischen Ansatz verfolgen.

Eine A.debatte im Sinne einer methodischen Suche nach der Selbstdefinition des Menschen und seiner »Natur« findet somit mit unterschiedlichen Gewichtungen bereits statt, bevor noch die Begriffsextension klar bestimmt ist. In der Auflage von 1732 von Zedlers *Universal-Lexicon* ist von der A. als »Special-Theil der Physic« (Bd. II, Sp. 522) die Rede. Wie Wolfgang Riedel (1985, 14) betont, beschreibt die erste Auflage von Johann Georg Walchs *Philosophischen Lexicon* von 1726 dagegen die Anthropolo-

gie konjunktivisch als die Lehre von der »gedoppelten Natur« – der physischen und moralischen – des Menschen; grenzt jedoch mit Hinweis auf den »Sprachgebrauch« die Verwendungsweise des Begriffs allein auf seine »medicinische«, also physische Dimension ein. Diese Definition wird in den folgenden drei Auflagen unverändert beibehalten. Erst die vierte Auflage von 1775 gibt die Platner folgende Beschränkung des Anthropologiebegriffs auf das Zusammenwirken von Körper und Geist wieder. Überlegungen zum Themenkomplex finden sich allerdings auch, und zwar schon früher, unter den Schlagworten »Psychologie«, »Seele«, »Bestimmung des Menschen« und »menschliche Natur«. Den letztgenannten Begriff bezeichnet Zammito (2002, 228) in seiner Studie zu *Kant, Herder, and the Birth of Anthropology* als eine »Obsession« des 18. Jahrhunderts, der sich von moraltheoretischen hin zu medizinischen Überlegungen erstreckt. Die problematische Beziehung zwischen Geist und Sinnlichkeit kann somit in gewisser Hinsicht als ein bestimmendes Problem der Philosophie gelten (vgl. Kondylis 1981, 9 f.). Es ist allerdings misslich, die »anthropologische Wende« der Aufklärungszeit »vorwiegend als Empirisierungs- bzw. Naturalisierungsvorgang« zu deuten, da somit »die in Anthropologie- und Naturdeutung eingelassene normative bzw. kulturelle Dimension« vernachlässigt und der Blick auf die weitere Entwicklung zumindest verfälscht wird (Garber/Thoma 2004, VIII; vgl. auch die Einleitung von Reinhard Brandt und Werner Stark zu Kants *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, AA 25, XVII f.). Eine Lösung des *Commercium*-Problems allein kann dazu nicht ausreichen; es wurde entsprechend von Wolff und Baumgarten nur kurz abgehandelt und auch von John Locke und David Hume aus der näheren Betrachtung ausgeschlossen. Gerade diese Autoren sind jedoch ebenfalls für die Entwicklung einer rationalistischen Anthropologie von Bedeutung. Es lassen sich solcherart verschiedenartig ausformulierte Bastionen des Widerstandes gegen das Bestreben der Spätaufklärung, den »ganzen Menschen« auf den Körper und damit die Metaphysik auf die Physiologie zu reduzieren, festhalten (vgl. Riedel 1994, 110; Schings 1977, 20–24):

Bis in die 1780er Jahre übte die Schule der »metaphysischen A.« der Popularphilosophen großen Einfluss aus. Wichtigster Grundsatz dieser Lehre war die substantielle, freie und unsterbliche Seele und ihre damit begründete Gottähnlichkeit. Die diese Richtung vertretenden Denker postulierten die notwendige Selbstvervollkommnung des Menschen – im Gegensatz zum Tier – und richteten die Theorie des Menschen nach diesen Grundsätzen aus, was eine Um- oder Abwertung physiologischer Erkenntnisse bedeutete (s. u. a. Johann Joachim Spalding, Mendelssohn, Friedrich Schiller). Daneben bietet die *Physiognomie* auf Grundlage der Theologie eine Umkehrung des medizinischen Bestrebens: es wird ein fundamentaler und unumkehrbarer Einfluss der Seele auf den Körper festgestellt und aus diesem Zusammenhang Rückschlüsse auf menschliche Bestimmung und Zwecksetzung gezogen. Wichtigster Vertreter dieser Richtung ist Johann Caspar Lavater; illustrer ist die Gegnerschaft, in der sich neben dem gemäßigten Mendelssohn passioniertere Streiter wie Georg Christoph Lichtenberg, Friedrich Schiller und Jakob Friedrich Abel finden. Keiner argumentiert dabei schlicht umgekehrt für die Einprägung körperlicher Eindrücke auf die Seele; vielmehr nehmen sie einen vermittelnden Standpunkt ein.

Eine Sonderrolle fällt Kant zu, der sich vom Problem der *commerciums* abwendet und zugleich den metaphysischen, substantialistischen Seelenbegriff zugunsten eines transzendentalen Einheitspunktes aller Erfahrung, der psychologisch nicht weiter analysierbar ist, ablehnt (vgl. Sturm 2009). Damit ist die Seelensubstanz der *Psychologia rationalis* zwar endgültig abgewiesen; jedoch rettete Kant mit seinem transzendentalphilosophischen Ansatz die grundlegendsten Faktoren, Autonomie und Vernunft, zumindest für einige Zeit (Riedel 1994, 110). In seiner Version einer A. betont Kant die Wichtigkeit der »Weltkenntnis«, der ihr auch ihren »pragmatischen« (und damit eben nicht streng wissenschaftlichen, schon gar nicht kritischen) Charakter verleiht. Er empfiehlt nicht das Feldstudium fremder Kulturen, sondern insbesondere Autobiographien und Reisetagebücher – der Mensch offenbart sich in literarischen Selbstzeugnissen und spiegelt sich im Fremden (vgl. AA 7, 121).

Als weitere Positionen eines die rationale bzw. kulturelle Dimension des Menschen gegenüber naturalistischen Ausformungen ließen sich die historisch-physiologische Betrachtung Johann Gottfried Herders und die Anfänge der (empirischen) Psychologie als »Erfahrungsseelenkunde« bei Carl Philipp Moritz ausmachen. Letzterer führt im *Anton Reiser* (1785–90) brillant die gefährlichen Aspekte allzu tiefer Introspektion vor, damit – ungewollt – die kantische Reserviertheit gegenüber geistiger Nabelschau illustrierend.

Gemeinsam ist allen genannten Richtungen, dass sie stärker philosophisch, oder auch metaphysisch orientiert waren. Dies war durchaus nicht etwaigem Unwissen in den Naturwissenschaften geschuldet (tatsächlich fand diese Trennung erst im 19. Jh statt), sondern es war als Opposition zu Versuchen, den Menschen allein aufgrund quantifizierbarer und damit rein deskriptiv gültiger Beobachtungen zu bestimmen (vgl. Adler 1994, 135 f.), konzipiert. Damit wurde »philosophische A.«, wie sie abkürzend und zusammenfassend genannt werden kann, nicht als eine reine Beschreibung des Menschen und seiner Einordnung in einen naturalen Gesamtzusammenhang verstanden, sondern die Verortung des menschlichen Zwecks musste ebenfalls berücksichtigt werden. Dennoch dient die neu aufkommende naturwissenschaftliche Konzeption des Organismus als *das* Modell anthropologischen Denkens (zur Ausformulierung des Organismuskonzepts s.a. Zammito 2002, 229 f.). Im Fokus der hiesigen Betrachtung steht allerdings nicht die Frage nach der Unterscheidung eines menschlichen vom tierlichen Organismus, sondern der Organismus als eines Produkts menschlicher *Tätigkeit* im Verstehen und Ausdrücken der eigenen Welterfassung, als eine humane Sinngebung von Natur und Geschichte.

Neben der außerordentlichen Bedeutungsvariation war der Begriff der A. von großer internationaler Reichhaltigkeit. Obwohl er vor allem im deutschsprachigen Raum seine Ausprägung in philosophischer Hinsicht erfuhr (zu weiterer Information im angelsächsischen Sprachraum s. bspw. Barnard 2000), war er der Sache nach schon lange auch in Frankreich und England Gegenstand des Interesses, wie überhaupt die anthropologische Forschung sich nicht auf Nationen begrenzt entwickelt. Hinsichtlich ihrer Wurzeln in Frankreich wäre Michel de Montaigne als Begründer einer »beobachtenden Lebenswissenschaft« zu nennen (vgl. Zammito 2002, 223). Aber auch die Überlegungen der französischen sensualistischen oder materialistischen Schule (u. a. Étienne Bonnot de Condillac, Julien Offray de La Mettrie, Claude Adrien d'Helvétius) sind für die Herausbildung der physiologischen Orientierung der anthropologischen Forschung auch im deutschen Sprachraum bedeutsam, wie die Untersuchungen der »vernünftigen Ärzte« zeigen (vgl. Nowitzki 2003, Zelle 2001, Pollok 2010). Eine andere, ebenfalls provokante Quelle ist Jean Baptiste Dubos, der in seinen *Réflexions critiques sur la poesie et sur la peinture* (1719) als eigentlichen Zweck der Künste, kurz, die Vermeidung von Langeweile benannte. In der deutschen Aufklärung findet diese Sichtweise zwar Beachtung, wird jedoch zumeist von einer moralgesättigten Perspektive überformt. Zwar wird die Erregung von Leidenschaften propagiert – aber nur insofern dies dazu angetan ist, den derart begeisterten Menschen zu ›verbessern‹.

In Britannien der Neuzeit war es vor allem Francis Bacon, der dieses neue Interesse formulierte und dessen Nachfolger vor allem des Scottish Enlightenment, die Bacons Erbe weiter tradierten und systematisierten (vgl. Kuehn 1987). Einflussreich waren aber vor allem die Schriften Shaftesburys und David Humes *Treatise of Human Nature* (1739). Durch Francis Hutchesons *Inquiry into the Origins of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) und Edmund Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) schließlich erfährt die sensualistische Ausdeutung menschlicher Charakteristika ihre Vollendung. Letzterer geht von einer den Menschen gemeinsamen Natur (*common nature*) aus und entwickelt auf dieser Grundlage den Geschmack (*taste*) als einer allen Menschen qua physiologischer Disposition gleichermaßen zugänglichen Instanz. Differenzen des erworbenen (*acquired*) zum natürlichen Geschmack (*natural relish*) gründen demnach in letztlich oberflächlichen soziologischen, kulturellen, oder dispositionalen Unterschieden. Im Geschmack wirken Gefühl (*sensibility*) und Urteil (*judgement*) zusammen, wobei Ersterem das Primat zukommt. Entsprechend werden die unterschiedlichen emotionalen Zustände ästhetischer Rezeption physiologisch erklärt. Schön ist demnach »a natural tendency to relax the fibres« (150) und bringt Lust (*pleasure*) hervor. Das Erhabene ist »an unnatural tension of the nerves« (132); Vergnügen (*delight*) sowie Schrecken (*horror*, *terror*) sind »relative pleasures«. In der deutschsprachigen Debatte wird dies durch Mendelssohns und Lessings Theorie der »vermischten Empfindungen« aufgenommen, dabei aber mit der schulmetaphysischen Bewertung der sinnlichen Vorstellungen unterlegt.

Die körperlichen Reaktionen auf Vergnügen zu untersuchen ist bald *á la mode*, wobei die Beweisrichtung bestimmend ist. So hält Baumgarten in der *Aesthetica* fest: »Es ist erstaunlich, wie sehr die Seele durch die Regung und Bewegung des Körpers erregt wird« (§ 80), ohne zugleich dem Körper das Primat ästhetischen Genusses zuzugestehen. Andere wiederum kehren die Blickrichtung um und konstatieren den eigentlichen Gefühlshaushalt allein auf Seiten des

Körpers, insbesondere der »Fibern«, Nerven und Gefäße. Hervorragende und problematische Vertreter dieser Denkrichtung waren Albrecht von Haller, dessen radikaler Widerpart La Mettrie (*L'homme machine*, 1747) und später die »vernünftigen Ärzte« um Ernst Stahl, Johann Gottlob Krüger, Johann August Unzer (Nowitzki 2003, Zelle 2001). Eher in Richtung der literarischen Verwertung weisende Gedanken finden sich vor allem bei Johann Carl Wezel (Nowitzki 2003), Mendelssohn und Herder (Adler 1990, Heinz 1994). So hält der Letztere fest: »Noch also in den verflochtensten Empfindungen und Leidenschaften unsrer so zusammengesetzten Maschine wird das *Eine* Gesetz sichtbar, das die kleine Fiber mit ihrem glimmenden Fünklein von Reize regte, nehmlich: *Schmerz*, Berührung eines Fremden *zieht zusammen*: da sammlet sich die Kraft, vermehrt sich zum Widerstande und stellt sich wieder her. Wohlsein und liebliche Wärme *breitet aus*, macht Ruhe, sanften Genuß und Auflösung« (Herder, Werke 4, 333). – Menschliches Fühlen ist »Ebbe und Flut«. Keine Philosophie, so Herder, könne das Substrat all dessen, die »Kraft«, erklären, sondern sie lediglich bemerken und mit ihren Phänomenen umgehen (ebd., 338). Leibniz' »Schachbrettphilosophie« (ebd., 340) wird deswegen abgelehnt und eine weniger dichotomische Perspektive angestrebt. Anknüpfend daran findet sich Ende des 19. Jh die Lehre von der Gefäßerweiterung und -verengung des Neuropathologen Carl Lange (s. dessen *Sinnesgenüsse und Kunstgenuß*, 1903).

Doch dass auch die sinnliche Erkenntnis des Menschen mehr ist als ein bloßes Reiz-Reaktions-Muster, war insbesondere den Literaten unter den Naturinteressierten durchaus ein Anliegen. Der Studie Mareta Lindens (*Untersuchungen zum Anthropologiebegriff*, 1976) zufolge zeigt sich eine derartige Fülle an Ansätzen, dass dieser Name kaum geeignet scheint, eine einheitliche Disziplin zu kennzeichnen. Vielmehr muss man A. als einen Sammelbegriff oder als ein Abgrenzungsversuch verstehen, der in der Hauptsache darauf abzielt, die menschliche Konstitution und ihr Weltverhältnis in unterschiedlichsten Hinsichten zu *problematisieren* (vgl. Pollok 2010, 32–54). Die späteren Ausformungen der A. als Wissenschaft der Vor- und Frühgeschichte des *homo sapiens*, sowie der Ethnologie sollen im gegebenen Zusammenhang jedoch ausgespart und im gegebenen Zusammenhang allein der Zusammenhang von Sinnlichkeit und Menschlichkeit diskutiert werden. In diesem Diskurs ist die Interdependenz von A. und Ästhetik allgegenwärtig.

2.4.3 Sinnliche Erkenntnis als Keimzelle der »Krise der Metaphysik« – Baumgarten, Sulzer, Mendelssohn, Herder

Die Entwicklung der philosophischen Ästhetik kann als eine »Anerkennungsgeschichte der Sinnlichkeit« bezeichnet werden (Boehm 1980, 119). Sie ist im Rahmen einer philosophischen A. betrachtet vielleicht gar die Geschichte der Formulierung der menschenmöglichen sinnlichen Erfassung eines übersinnlichen wie übermenschlichen Substrats. Als Störfaktor diskreditiert erlebt die Sinnlichkeit eine ansehnliche Karriere bis hin zur Konstitutionsbedingung menschlicher Selbsterkenntnis und Selbsterfassung; wobei diese Entwicklung durchaus nicht teleologisch aufstrebend (man denke nur an Hegels Einwände) zu verstehen ist, sondern immer wieder eine ›Rückkehr‹ zur unvermittelten Sinnlichkeit und ein Abweis jeglicher metaphysischer Postulate versucht wird. Wie bereits erwähnt, bezeichnete eine ›bloß‹ sinnliche Erkenntnis zumeist einen Mangelzustand. Prominent ist Leibniz' Auflistung möglicher Erkenntnismodi, in dem die sinnliche Erkenntnis als klar und verworren, und damit defizitär im Gegensatz zur klaren und deutlichen Erkenntnis gekennzeichnet wurde. Allerdings ist ein Großteil menschlichen Erkennens anhand dieser Kategorisierung als ›sinnlich‹ zu charakterisieren. Mehr noch, in Leibniz' Versuch einer umfassend rationalen Welterklärung kommt auch dem spezifisch menschlichen Ineinander von tierlicher und göttlicher, dunkler und deutlicher Erkenntnis ein prominenter Platz zu. Wenngleich es verfehlt wäre, seinen umfassenden metaphysischen Entwurf als eine A. darstellen zu wollen, so wirkte sich sein Konzept dennoch in diese Richtung auf die anthropologischen Entwürfe der Folgezeit aus. Mit dem Prinzip der Monaden als individuellen Kraftzentren, die die Welt gemäß ihrem Standort in Abstufungen der Klarheit repräsentieren, waren die Grundprinzipien einer Vorstellungspsychologie gegeben, auf die aufruhend die grundlegenden menschlichen Fähigkeiten, ihre Aufgehobenheit in einem Gesamtzusammenhang sowie deren ›Verbesserung‹ untersucht und formuliert werden konnten. Mithilfe der Monadenkonzeption wurde zugleich die Moralphilosophie als eine der Körperlehre gleichwertige Wissenschaft rehabilitiert, denn sie zeigte wissenschaftlich erfassbare Gesetzmäßigkeiten des Innerseelischen auf. Damit

war die Grundlage der A. aus einer spezifischen Form der Psychologie geschaffen, die sich von der Metaphysik herschrieb, sich insbesondere auf deren Teilgebiet der empirischen Psychologie berief (vgl. Baumgarten, *Meditationes*, § 115) und zugleich einen moralphilosophischen oder »pragmatischen« Ausblick erlaubte. Kanonisiert wurde dies vor allem durch Christian Wolffs Schriften, die die Wissenschaft des unteren Erkenntnisvermögens (»de facultatis cognoscendi parte inferiori«, *Psychologia empirica* (1732), Werke II/5, 20, bzw. »facultas sentiendi, sive sensus«, *Psychologia rationalis* (1734), II/6, 62) eingehend behandeln. Wirklich systematisiert wurde der Bereich der sinnlichen Erkenntnis jedoch erst, wie in Abschnitt 1 bereits angedeutet, mit Alexander Gottlieb Baumgarten. Ziel ist bei ihm weniger die totale Aufklärung des Verworrenen, sondern ein konstruktiver Umgang mit ihm. In der höchsten Form der sinnlichen Erkenntnis, in der Kunst, wird eine umfassende, bildliche Darstellung als vollkommenste Vorstellung, dessen der sinnlich befangene Mensch fähig ist, hergestellt.

Die hohe Wertschätzung der sinnlichen Erkenntnis durch Baumgarten speist sich insbesondere aus dem Konzept der »Fülle« (*ubertas*), die die s. E. kennzeichnet (vgl. *Aesthetica*, Abschnitt VIII). Sie ist eine zwar undeutliche, jedoch reichhaltige, d.i. mannigfaltige Teile enthaltende – Baumgarten nennt dies: *extensive* – und gleichzeitig harmonisch erscheinende Form der Vorstellung, die als *analogon rationis* dem eingeschränkten Verstand des Menschen eine Schwundform der göttlichen intuitiven klaren und deutlichen Erkenntnis des Mannigfaltigen bietet.

Spezifiziert wird dieses Konzept u. a. bei Johann Georg Sulzer. Seine *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74, [2]1794) fasst allerdings das Sinnliche weiter und umgreift nicht nur die Eindrücke in die äußeren Sinne, sondern auch Empfindungen wie »Begierde, Furcht, Liebe u.d.gl.« (Bd. 4, 408). Leibniz' Monadenmodell folgend heißt »sinnlich« für Sulzer also sowohl das wahrgenommene Objekt als auch die der Wahrnehmung entsprechende Veränderung im Subjekt selbst. Auch Mendelssohn, zuerst in den *Briefen über die Empfindungen* (1755) und in daran anschließenden Überlegungen, die sich in den *Philosophischen Schriften* (1761/71) zusammengefasst finden, hat sich diesem Bereich zugewandt. In den *Hauptgrundsätzen der schönen Künste und Wissenschaften* (zuerst 1757) hält er im Anschluss an Baumgartens Theorem der »extensiven Klarheit« fest: »Man nennt […] eine Erkenntnis *sinnlich*, nicht bloß wenn sie von den äußern Sinnen empfunden wird, sondern überhaupt, so oft wir von einem Gegenstande eine große Menge von Merkmalen auf einmal wahrnehmen, ohne sie deutlich auseinandersetzen zu können« (Mendelssohn 1971, 430).

Das Interesse an den Möglichkeiten ästhetischen Erlebens und dessen anthropologischer Relevanz führte zu einer Ausarbeitung und Differenzierung der Theorie von der Leistung der verschiedenen Sinne. Zumeist wird den Rationalisten eine Hochschätzung der »abstrahierenden« Fernsinne, *visus* und *auditus*, unterstellt; doch dies war durchaus nicht der Fall, denn die Aufklärungsphilosophen sind vielmehr an der Vermittlungsfunktion, oder gar, wie Welsch formuliert, der Versöhnungsfunktion der Sinnlichkeit mit der rationalen Erkenntnis der Welt interessiert (vgl. Welsch 1987, 22) und wenden sich also auch anderen Sinnesorganen zu. So finden sich in der Umgebung von Sulzer und Mendelssohn elaborierte Theorien des Ekels, vor allem die Nahsinne Gustus und Olfactus behandelnd, bei denen kaum eine »ästhetische Distanz« (Pauen 2006, 220) möglich scheint. Mal wird dies vornehmlich negativ (Mendelssohn), dann wiederum positiv (z. B. Herder, *Plastik* 1770/78) gesehen, da man sich von den Nahsinnen Zugang zur unvermittelten Realität erhoffte. Das Auge ist »flach«, das »Gefühl« hingegen der »gründlichste und stärkste Sinn«. Im *Vierten Kritischen Wäldchen* (entstanden um 1769, postum erschienen 1846) kritisiert Herder Friedrich Justus Riedels naive Auffassung der unmittelbaren sinnlichen Überzeugung, die dieser mit dem moralischen *sensus communis* parallelisiert. Eigentlich sei nur die Überzeugung der eigenen Existenz unmittelbar bewusst; jede weitere, uns allein sinnlich scheinende Erkenntnis aber, so Herder in impliziter Anknüpfung an Kants Metaphysikvorlesungen (nach Baumgartens *Metaphysica*, §§ 534–556; s. Akademieausgabe 15.1, 13–19, sowie Herders Kollegnachschriften, Akademieausgabe 28, 850–54, 925–28) enthalte letztlich einen ganzen »Schwall von Begriffen«, der lediglich durch häufige Anwendung verdunkelt sei: »In der Schnelligkeit und Gewohnheit urteilen wir, schließen wir, und glauben noch unmittelbar zu empfinden: wir lassen Mittelglieder aus, und der Schluss scheint ein simples Urteil: wir verdunkeln den Zusammenhang der Begriffe und das Urteil scheint unmittelbare Empfindung« (Herder, Werke 2, 254). So mag der Gesichtssinn der philosophischste sein, der die Dinge in weiteste Distanz rückt und so einen

»wissenschaftlichen« Umgang mit ihnen zulässt. Doch Herder war der Gefühlssinn bedeutender, da er die eigentliche Quelle des Ichbewusstseins darstellt. Fühlen unterscheidet sich damit durch einen unerklärbaren, unauflösbaren Anteil vom bloßen Erkennen (*cogitare*). Zudem ist der Gesichtssinn allein unzureichend; ein »Schaugeschöpf ohne Hände« (*Plastik*, Werke 4, 280) könne die Welt gar nicht in ihrer Vielfalt wahrnehmen; es braucht ebenso Gefühl für die Form und Gestalt einer Sache (vgl. Pollok 2010, 551). Herder wiederum bezieht sich hier neben seinen deutschsprachigen Kollegen auf Condillacs *Traité des sensations* (1754), der von folgender Entwicklungslinie ausging: erst mit Tastsinn werden Empfindungen auf die Außenwelt bezogen, dann erfolgt die Entdeckung der eigenen Körperlichkeit, kulminierend in der Entdeckung des Ich. In der Literatur behandeln Wilhelm Heinses *Ardinghello* (1787) und Christoph Martin Wielands Erzählung *Selim* (zuerst 1752, in seinen *Erzählungen*) diese Thematik. Später werten Friedrich Nietzsche in der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) mit Bezug aufs Gehör, und Patrick Süskind in *Das Parfum* (1985) mit Bezug auf den Geruchssinn diese Hierarchisierung um (vgl. Naumann-Beyer 1990, 538).

Zurück zur Aufklärungszeit. Vornehmlich im Kreis der Berliner Aufklärung um Köpfe wie Sulzer und Mendelssohn befasst man sich neben der sinnlichen Wirkung der Kunst auch mit dem Einfluss der Sinnlichkeit und des damit einhergehenden Gefühls der Lust/Unlust auf die Handlungsmotivation und damit auf den Bereich der Moral, oder zumindest der Moralpsychologie (zur Debatte zum Trauerspiel zwischen Lessing, Nicolai und Mendelssohn vgl. Kap. 5). Entsprechend sind zeitgenössische Poetiken bzw. Diskussionen über den Einfluss der sinnlichen Erkenntnis auf die menschliche Psyche immer auch moraldidaktisch ausgerichtet. Die Ästhetik als Lehre vom systematischen Ort der sinnlichen Erkenntnis und ihrer Mechanismen ist zugleich Kunstlehre wie Psychologie sowie als Kenntnis der Mechanismen der sinnlichen Erkenntnis ein Teilgebiet der A. Psychologisch interessierte Philosophen wie Sulzer und Mendelssohn suchten hierzu Theorien der »Schulung« des Sinnlichen zu formulieren, ohne dieses seiner Spezifität zu entkleiden. Übernommen wurde dies in die Literatur: vom Einfluss der dunklen Empfindungen bzw. Leidenschaften auf unser Verhalten und unsere Wertschätzungen legt *Emilia Galottis* Selbstmord als letzter Ausweg beredtes Zeugnis ab (vgl. Fick 1993); Schillers *Räuber* zeigen das ganze Ausmaß eines bodenlos amoralischen Schurken, der die sinnliche Beeinflussbarkeit seiner Umgebung für sich zu nutzen weiß (allerdings letztlich durch den Vater als ungewöhnlichen *deus ex machina* quasi aus dem Erdloch heraus bezwungen wird); schließlich führt Moritz' *Anton Reiser* die Untiefen der Selbstbeobachtung vor, die letztlich in Paralyse und Verzweiflung endet.

Letztendlich zeigt das Theoriengemenge, dass der Status der sinnlichen Erkenntnis, und mit ihm der Wert einer philosophischen A. als Körperlehre mit einem metaphysischen Bezugspunkt so weitreichend wie unklar war. Dennoch ist dieses Themengebiet wegweisend, denn es führt uns geradewegs das Grundproblem des aufklärerischen Optimismus vor. Der Mensch scheint unrettbar ein ›doppeltes Wesen‹ zu sein, in dem zwei letztendlich miteinander unvereinbare und unvermittelbare Ebenen um Vorherrschaft ringen. Wenn nun der einer umfassenden Vervollkommnung fähige Mensch tatsächlich auf der Ebene metaphysischer Vollkommenheit – nicht nur als einer Einheit in der Mannigfaltigkeit, sondern auch als einer durchwegs klaren und deutlichen Durchdringung der Vorstellungsinhalte – ankäme, so hörte er auf zu sein. Unvollkommen jedoch ist er dazu verdammt, ewig unfertig zu leben und zu streben, was nicht nur Johann Wolfgang Goethes *Faust* unerträglich schien.

Auf der anderen Seite wird es eine von Herder versuchsweise betriebene »Physiologie der Seele und des Körpers« (vgl. Herder, Werke 4, 233–41), für die das 18. Jh keine Sprache hatte, erst nach dem Niedergang des Kantianismus und Idealismus geben, dann allerdings vornehmlich unter dem naturwissenschaftlichen Paradigma. Ob dies zu der von Herder erhofften Befreiung von der Begriffsherrschaft der Philosophie geführt hat, sei jedoch bezweifelt.

2.4.4 Die Diskontinuitätsthese und ihre Folgen – Kant, Schiller, Hegel

Den wohl berühmtesten Lösungsversuch des Leib-Seele-Problems bietet die Transzendentalphilosophie Kants. Die in seinem Werk vollzogene kopernikanische Wende in der Philosophie bedeutet u. a. eine entschiedene Abwehr des Leibnizianischen Kontinuitätsgrundsatzes, demgemäß der Unterschied der rationalen zur sinnlichen Erkenntnis rein

gradueller Natur sei. Baumgarten hatte Leibniz' holistischen Wahrheitsbegriff im folgenden Bild verdeutlicht: »Ex nocte per auroram medies« (Aus der Nacht führt der Weg über die Morgenröte zum Mittag). Der Weg zu jeglicher rationalen Erkenntnis nimmt ihren Weg durch die Sinnlichkeit. Ja, mehr noch ist letztlich die eingeschränkte sinnliche Erkenntnis idealiter ebenso rational wie die klare und deutliche Erkenntnis – gäbe es für uns die gottgleiche Perspektive auf die Welt. Kant hingegen trennt zwischen einem (bloß hypothetisch annehmbaren) intuitiven Anschauen Gottes und der menschlichen »diskursiven« Erkenntnis: zur Erkenntnis benötigen wir nicht allein die Formen unserer Anschauung (Raum und Zeit) sowie die Kategorien des Verstandes, sondern eben immer auch sinnliches Material, das uns gegeben ist. Der Blick auf die Dinge, wie sie an sich sind, ist damit verwehrt; menschlicher Verstand erkennt die Dinge, wie sie uns erscheinen.

Mit Kant verliert eine »verworrene Erkenntnis« ihre Funktion als Station auf dem Weg vom Morgen in den Mittag. Vielmehr trennt Kant strikt zwischen sinnlichem Material und den Kategorien der Erkenntnis, die zwar, um Erfahrung auszumachen, miteinander verbunden werden, jedoch aus unterschiedlichen Quellen stammen. Sinnlichkeit wird hier ausschließlich rezeptiv charakterisiert als »Fähigkeit […], Vorstellungen durch die Art, wie wir von den Gegenständen afficirt werden, zu bekommen« (*Kritik der reinen Vernunft*, A19).

Im Bereich der Metaphysik, den synthetischen Sätzen a priori, also der wissenserweiternden Erkenntnis vor aller Erfahrung, hat eine sinnliche Erkenntnis keinen Raum. Dennoch ist sie unerlässlich für »Erkenntnis überhaupt«, solange sie sich auf die theoretische Erfassung unserer Welt bezieht – eine Übernahme der empiristischen Kritik an überzogenen Ideen des Rationalismus. Keine noch so klare und deutliche Analyse des Erkenntnisinhalts kann die Sinnlichkeit in Ideen verwandeln, sondern unterwirft sie notwendig der »transcendentale[n] Function der [produktiven] Einbildungskraft« (*KrV* A124), die zwischen dem sinnlichen Mannigfaltigen und der transzendentalen Apperzeption vermittelt und so die Prinzipien der Kategorien, Einheit in eine Anschauung »überhaupt« zu bringen, auf die *menschliche*, an Raum und Zeit gebundene Anschauung übersetzt.

Wie Kant in der theoretischen Philosophie die Sinnlichkeit als Erkenntnismaterial, nicht aber als ihren Grund aufnimmt, so haben »sinnliche Prinzipien« wie Lust/Unlust, oder auch das Streben nach Glückseligkeit keinen Platz in der praktischen Philosophie (vgl. *Kritik der praktischen Vernunft* [1788], AA 5, 113), noch in der transzendentalen Begründung der Ästhetik. Das ästhetische Urteil kommt nicht durch einen bloß als vorteilhaft oder angenehm empfundenen sinnlichen Eindruck zustande. Vielmehr erwächst das ästhetische Wohlgefallen aus dem »freien Spiel der Erkenntniskräfte«, das sich nicht auf einen bestimmten Begriff bringen, aber eben auch nicht auf die ›faktisch vorhandenen‹ Attribute des Gegenstands – und damit: eines sinnlichen Eindrucks zurückführen lässt. Damit steht eine ästhetische Idee spiegelbildlich zur »Vernunftidee«, der keine angemessene Anschauung beigesellt werden kann – in der ästhetischen Idee ist es der angemessene Begriff, dem die erfüllte Anschauung ›fehlt‹ bzw. auf den sie nicht festgelegt werden kann. Wie aber kann der Künstler diesen Ausdruck leisten? Seine reiche Einbildungskraft ermöglicht es ihm, aus dem Gegebenen etwas zu schaffen, das so nicht vorgefunden werden kann – aus dem natürlichen Stoff eine andersartige Natur als die gegebene zu erschaffen. Kants eigene Beispiele vom Schaffen des Genies wirken allerdings so, als wage es ein Genie lediglich, die erwähnten Vernunftideen sinnlich darzustellen; womit eine produktive Einbildungskraft letztlich wiederum abhängig von den Vernunftideen gedacht (vgl. ebd., AA 5, 314) und auf diese festlegbar wird. Das Genie kann zu einer Vernunftidee eine Fülle an Eindrücken finden und mit diesen etwas eigentlich Unsagbares ausdrücken, das wiederum dem Betrachter »viel zu denken« gibt (ebd., 315). Das Dilemma: bringt er dies auf den »Vernunftbegriff«, ist das freie Spiel der Erkenntniskräfte wiederum zu einem Ende gekommen.

Die Absage an die Gegenstandsgebundenheit des Schönen und ihre Lokalisierung im ästhetischen Urteil konnte freilich viele Realisten nicht befriedigen, die das Schöne in seiner Verkörperung im Kunstwerk suchten. Doch auch die vom kantischen »Transzendentalen bzw. Kritischen Idealismus« überzeugten Philosophen und Künstler, mit Kant auf die Urteilsbedingungen, nicht auf die »Dinge an sich« blickend, waren mit Kants Erklärung nicht zufrieden. Prominent ist insbesondere die anthropologische und politische Interpretation durch den Kant-Enthusiasten Friedrich Schiller. Dieser versucht, das kantische Zusammenspiel von Sinnlichkeit und Verstand im ästhetischen Urteil unter einem anthropologischen Aspekt zu versöhnen, um so das Ziel eines

harmonisch beide Bereiche in sich vereinenden »ganzen Menschen« zu erreichen. Er interpretiert – Kant und Johann Gottlieb Fichte frei vermischend – Sinnlichkeit als »Stofftrieb«, Verstand und Vernunft als »Formtrieb«, die nur in perfekter Vereinigung ein Ganzes ergeben: den »Spieltrieb«, der nicht ein wiederum eigener Trieb ist, sondern den spezifischen Modus des Zusammenspiels beider Komponenten darstellt. Wenn, politisch ausgedrückt, der Mensch sich allein dem Materiellen ergibt, so hat er keine Freiheit. Wenn er allerdings rücksichtslos alles dem Vernunftgesetz zu unterwerfen strebt, so wird er zum Despoten. Nur in einer »ästhetischen Republik« finden beide Aspekte zusammen. »Kurz: Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt« (NA 20, 359) – wo er seine Freiheit dadurch ausdrückt, dass er ihr genau das Material zubilligt, was sie zu ihrer Realisierung benötigt, ohne einseitig oder gar arm zu werden. Sinnlichkeit ist hier gleichberechtigt neben den Erkenntniskräften eine »Bedingung seiner Menschheit« (NA 20, 314). Schiller plädiert für eine dynamische Auslegung menschlicher Vermögen im Spieltrieb und geht damit deutlich auch auf die Forderungen der Aufklärungsphilosophie vor Kant zurück (vgl. Pollok 2010a). Indem er versucht, einen Modus integrierter Sinnlichkeit mit in die Grundlagenphilosophie zu holen, verwässert er sie allerdings zu einem empirischen Unternehmen und vermischt Geltungsfragen und anthropologisch-psychologische Annahmen. Auch Fichte war nicht glücklich mit dieser allzu freien Interpretation seiner Philosophie, sondern fand seine Schrift *Bestimmung des Gelehrten* und die Grundsätze seiner *Wissenschaftslehre* (1794/95) nur in verfälschter Form in Schillers Werk wieder.

In einem späteren Brief Schillers an Goethe lässt sich – neben einer bündigen Zusammenfassung seiner Sichtweise – des ersteren Lust an Zusammenfassungen wunderbar ablesen: »Der rationelle Empirismus wird folglich dieses beides tun: er wird die Willkür ausschließen und die Liberalität hervorbringen: die Willkür, welche entweder der Geist des Menschen gegen das Objekt oder der blinde Zufall im Objekte und die eingeschränkte Individualität des einzelnen Phänomens gegen die Denkkraft ausübt. Mit *einem* Worte, er wird dem Objekt sein ganzes Recht erweisen, indem er ihm seine blinde Gewalt nimmt und dem menschlichen Geist seine ganze (rationelle) Freiheit verschaffen, indem er ihm alle Willkür abschneidet« (19. Januar 1798; Frankfurter Ausgabe [FA] 23.2, 533).

Die Grundidee in Schillers Philosophie der Versöhnung von Sinnlichkeit und Verstand scheint, trotz aller hochfliegender (und letztlich unbefriedigend begründeter) idealistischer Träume auch für Georg Wilhelm Friedrich Hegel einschlägig zu sein. In Friedrich Bassenges Edition der Ästhetik-Vorlesungen wird Schönheit als die Idee bezeichnet, die – im Gegensatz zum bloßen Sinnenschein – die wahre Realität wiedergebe (vgl. *Ästhetik* 1985, 20). Dies gilt bei Hegel allerdings nur für die Kunst, das politische (staatsphilosophische) Ideal Schillers ist damit nicht gemeint. Letztlich ist im Hegelschen Modell kein Platz für die sinnliche Erkenntnis, die vielmehr eine noch defizitäre Form menschlicher Welt- und Selbsterkenntnis darstellt. Denn für den Wahrheitssuchenden bietet das Schöne lediglich Partikularität, nicht jedoch Erkenntnis der Allgemeinheit (ebd., 53). Der Begriff, in dem der Geist zu sich selbst kommt, hat eben nichts Sinnliches mehr. Zwar ist in der Kunst das sinnliche Substrat erforderlich, in dem sich der Geist erscheint (ebd., 51), doch stellt das Sinnliche hier lediglich das vorgefundene Material dar, an dem der Geist die entscheidenden Änderungen vornimmt. Dies erfordert lediglich eine intellektuelle Anschauung. Kunst und sinnliche Erkenntnis sind Ausgangspunkt des historischen und logischen Fortschritts, nicht aber sein Ziel.

Noch einmal ist im gegebenen Zusammenhang auf Kant zurückzukommen, der mit seinen Vorlesungen (1772) über die *Racen des Menschen*, aber mehr noch zur Anthropologie im Allgemeinen als ein Urvater der modernen Version dieser Wissensdisziplin gehört. Während er die »physiologische A.« (AA 7, 119) als ein Teilgebiet der Naturwissenschaften identifiziert und aus dem Kanon einer philosophischen A. ausgliedert, bleibt die »pragmatische A.« weiterhin relevant, indem sie nach dem Menschen als ein freies, soziales und kulturgebundenes Wesen fragt. Die Begründung dessen findet sich in den vorgelagerten Arbeiten zur Kritischen Philosophie, hier insbesondere der *Kritik der praktischen Vernunft*, die den Begriff der Freiheit als den noumenalen Kern des Menschen begründet. Wie nun der Mensch de facto mit dieser Freiheit umgeht, lässt sich in der *Anthropologie* studieren. Kants Vorlesungen, die er über Jahrzehnte abwechselnd mit der »Physischen Geographie« hielt, und besonders die etwas launige Buchvariante der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* von 1798 bieten ein großes Spektrum an Interessen und Untersuchungsfeldern. Den Menschen als Person wahrzunehmen, lagerte

die A. des 20. Jhs mehr in den juristischen Diskurs aus; auch die von Kant ebenfalls angebrachte Charakterlehre fand bald keine weiteren Nachahmer. Doch was der Mensch als ein freies, kulturschaffendes Wesen ist, hat die Philosophen des 19. und 20. Jahrhunderts weiterhin interessiert. Dabei jedoch war man bestrebt, den kantischen Dualismus – erfolgreicher als er selber – zu überwinden. Einer Reduktion der philosophischen Reflexion auf bloße Bewusstseinsfunktionen stehen dabei immer auch naturalistische Ansätze entgegen, die nach den in der Natur liegenden Bedingungen für die Ausbildung eines solchen spezifisch menschlichen Bewusstseins fragen. Immer aber setzt die Auffassung von der Sonderstellung des Menschen diesen Bestrebungen Grenzen, denn die Kriterien der Selbstbestimmung menschlichen Lebens lassen sich nicht aus der biologischen Disposition allein gewinnen. Während der eher spekulativen Phase der Herausbildung der Biologie als wissenschaftlicher Disziplin lassen sich jedoch auch sehr interessante und literarisch bedeutsame Zwittertheorien ausmachen.

2.4.5. Verschiedene Urphänome – Goethe, Nietzsche, Cassirer

Bevor auf die anthropologischen Facetten des 19. und 20. Jahrhunderts eingegangen werden kann, ist noch ein prominenter Gegenpol zur Schillerschen idealistischen Interpretation zu erwähnen.

In Goethes und Schillers ersten Begegnung, die Ersterer als »Glückliches Ereignis« festhält und im ersten Band der *Morphologie* (FA 24, 434–38) eingliedert, wird der Kontrast beider Denker in nuce sichtbar. Nach seiner Rückkehr aus Italien, so berichtet Goethe leicht indigniert, hätten Heinses und Schillers Genie (und den daraus resultierenden Werken *Ardinghello* und *Die Räuber*) das Publikum mit eben jenen wirren Ideen übergossen, von denen er, Goethe, sich in langer Arbeit soeben gereinigt habe. Auch Schillers Kantianische Subjektphilosophie konnte ihm nicht gefallen, insbesondere da Schiller die Natur nicht – wie Goethe – »selbständig, lebendig vom Tiefsten bis zum Höchsten gesetzlich hervorbringend« (FA 24, 436), sondern als eine bloße empiristische Hilfskonstruktion betrachtete. Doch an jenem Abend, an dem Goethe ausgerechnet einen Vortrag über Naturphilosophie hält, kommen sie ins Gespräch. In Goethes Zeichnung der »Urpflanze« entdecken sie ihre Übereinstimmung im Interesse, doch auch den Gegensatz der Betrachtungsweise. Der Autor der *Räuber* nennt sie eine Idee – der passionierte Newton-Kritiker aber sieht in ihr den Inbegriff der Anschaulichkeit des inneren, ganzheitlichen Wirkens der Natur, das der Naturforscher eben nicht analytisch-zerlegend erforscht, sondern anschauend erkennt. Goethe fasst den Wortwechsel zusammen: »[…] ich nahm mich aber zusammen und versetzte: das kann mir sehr lieb sein daß ich Ideen habe ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe« (FA 24, 437). Dass Goethe selber mit der Anschauung dieser Uridee nicht so erfolgreich war, wie er hier angibt, kann hier nicht weiter verfolgt werden (vgl. Lauschke 2007, 84).

In der Frage nach dem »Vermittelnden« von Anschauung und Idee kamen beide niemals überein; doch die beiderseitige »Anziehungskraft war groß« (FA 24, 437) und mag Goethe zumindest veranlasst haben, seinem Einblick in das innere Wirken der Natur eine philosophischere Einkleidung zu geben. In seinen naturphilosophischen Aufzeichnungen wie den Schriften zur Morphologie und Farbenlehre lässt sich das Wiederaufleben des Ideals von der anschaulichen Idee verzeichnen, das durch die Begegnung mit Schiller konzeptionell verfeinert wird. »Bei physischen Untersuchungen drängte sich mir die Überzeugung auf, daß, bei aller Betrachtung der Gegenstände, die höchste Pflicht sei jede Bedingung unter welcher ein Phänomen erscheint genau aufzusuchen und nach möglichster Vollständigkeit der Phänomene zu trachten; weil sie doch zuletzt sich an einander zu reihen, oder vielmehr über einander zu greifen genötigt werden, und vor dem Anschauen des Forschers eine Art Organisation bilden, ihr inneres Gesamtleben manifestieren müssen« (*Einwirkung der neueren Philosophie*, FA 24, 442 f.). Er habe nie, wie Kant, Äußeres und Subjekt gesondert, sondern als Eines gesehen und fasst entsprechend das Schwanken zwischen synthetisch und analytisch so auch in physiologische Termini der Systole und Diastole, als »Atemholen«. Entsprechend begeistert begrüßt er – allerdings aus dem erwähnten anderen Blickwinkel als Schiller – das Erscheinen von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790), durch die er sich in dem Ineinssetzen von Kunst und Natur gerechtfertigt sah. Entsprechend gestalten sich die Diskussionen mit Schiller: dieser »predigte das Evangelium der Freiheit, ich wollte die Rechte der Natur nicht verkürzt wissen« (FA 24, 445). Erkenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Natur will Goethe nicht allein

über die Analyse des Gegebenen oder abstrakter Ideen erreichen. Seine dynamische Konzeption des Wissens zielt auf eine atheoretische Schau. Insbesondere in seiner Morphologie zeigt seine Wissenschaftskonzeption den auf Goethes Gesamtwerk ausdeutbaren Schwerpunkt auf das Phänomen der »Gestalt« (z. B. FA 24, 392 f., vgl. dazu grundlegend und auf Cassirer verweisend Lauschke 2007, Kap. 2), das das Gesetz in seiner ständigen Bildung und Entwicklung widerspiegelt. Das Vertrauen in die gültige Anschauung des Urphänomens, das nach keiner weiteren Zergliederung verlangt, ist in einer an Kant angelehnten Diktion nichts weniger als der *intellectus archetypus*, eine Art »göttliche« Anschauungsform, in der man nicht diskursiv-zergliedernd, sondern rein intuitiv verfährt (vgl. Abschnitt »Anschauende Urteilskraft«, FA 24, 447; Kant, *Kritik der* Urteilskraft, AA 5, 408). Der Kern von Goethes Anliegen ließe sich auch mit Hume reformulieren: letztlich beruht jede noch so abstrakte Erkenntnis wie vom Wesen eines Gegenstands oder vom fundamentalen Gesetz eines physikalischen Ereignisses auf seiner phänomenalen Vorfindlichkeit. Oder, nun mehr goethesch: Abstraktion gründet auf einer umfassenden Anschauung, den sogenannten »Urphänomen«. Natürlich ist sich Goethe auch der generellen – rationalistischen – Einrede bewusst: »Wäre […] ein solches Urphänomen gefunden, so bleibt immer noch das Übel, daß man es nicht als solches anerkennen will, daß wir hinter ihm oder über ihm noch etwas Weiteres aufsuchen, da wir doch hier die Grenze des Schauens eingestehen sollten« (*Farbenlehre*, Didaktischer Teil, 368). Wichtig ist jedoch zu sehen, dass das Urphänomen nicht die Form des naiven Anschauens hat, sondern dass es als »Resultat aller Erfahrungen und Versuche« (»Zur Physik überhaupt, 1798: Das reine Phänomen«, FA 25, 126) aufgefasst werden muss. Im Urphänomen kommt die menschliche Induktion an ihr verlässliches Ende. In dieser Sonderform der sinnlichen Erkenntnis fallen Allgemeines und Individuelles zusammen; mehr noch, sie zeigen sich als Wechselbegriffe. Dies legt Goethes Kunstauffassung nah; denn auch im Kunstwerk muss sich das Wesentliche sinnfällig zeigen oder erschließen. Die von Schiller bemühte »Freiheit in der Erscheinung« (Kallias-Brief vom 8. Februar 1793, NA 26, 179) ersetzt Goethe schlicht mit »Gesetz, das in Erscheinung tritt« (vgl. »Über Naturwissenschaft im Allgemeinen« (1789), FA 25). Im Urphänomen ist die reflektierende Urteilskraft fixiert – allerdings nicht in einem theoretischen Begriff, sondern in der tätigen Anschauung. Der »Forscher«, der dies erreicht, kann als die Realisierung des klassischen Ideals gelten; er ist nicht der aufklärerische generelle Zugang zur Vernunft, sondern der zu dieser außergewöhnlichen Wahrnehmungsform disponierte Mensch.

Das Problem: gemäß dem naturwissenschaftlichen Anspruch auf Allgemeinheit und Wiederholbarkeit ist ein elitärer Begriff des »Urphänomens« wenig attraktiv. Auch in der Ästhetik kann Goethe die Hinwendung zum Subjekt nicht aufhalten; allerdings soll die genauere Ausbuchstabierung dieser Entwicklung hier nicht Thema sein. Schiller hat Goethes Arbeit bereits als einen »rationellen Empirism« (vgl. Kap. 2.4.4) definiert, dessen erkenntnisfundierende Anschauung immer zuerst durch die Schule (und das Reinigungsbad) des Intellekts gegangen sein muss. Damit aber ist unauslöschlich die kantische Paradigmenverschiebung verbunden: es geht stärker um die Bedingungen der Möglichkeit (auch sinnlicher) Erkenntnis und Erfahrung, nicht um ihre Gegenstände. Ergo kann das »Urphänomen« als »objektives Naturgesetz« verstanden werden. Wie genau die Idee sinnfällig sein soll, bleibt aber unklar.

Später wurde die morphologische Gestaltlehre á la Goethe in einigen Narrativitätstheorien wieder aufgegriffen. So macht sich Vladimir Propp (*Die Morphologie des Märchens*, zuerst 1928, dt. Übers. München 1972) auf die Suche nach dem »Urmärchen« in tatsächlich vorkommenden Volksmärchen, indem er die ihnen gemeinsame Urstruktur zu extrahieren sucht, die dann auch prospektiv fruchtbar gemacht werden soll. Die morphologische Dichtungstheorie und -interpretation im deutschsprachigen Raum ist der Aufdeckung des in der dichterischen Produktion naturhaft Waltenden verpflichtet, so z. B. bei Günther Müller (1968) und Horst Oppel (1947). Grundsätzlich wird die dichterische Fähigkeit als eine Kraft der Natur gesehen, die der Interpret aufzudecken hat. Laut Müller erfolgt Dichtung nach dem Gesetz der Einheit und dem der Entfaltung. Das offenkundige Problem dieser allzu naturhaften Betrachtung: für sie muss die theoretische Reflexion auf ihre Produkte per se ungenügend sein, da das »Inkommensurable« der Dichtung sich nun einmal nicht mit dem »zergliedernden Verstand« erfassen lässt. Dies war aber spätestens mit Goethe ein derartiger Gemeinplatz, dass sich diese Denkrichtung selbst nicht weiter entfaltete. In gewissem Sinne wird in anderer, fruchtbarerer Hinsicht Ernst Cassi-

rer Goethes Idee vom Urphänonem in seiner Philosophie der symbolischen Formen wieder aufnehmen; ich komme darauf zurück.

Ihrer jeweilig eigenen (und fundamental unvereinbaren) Ausprägung unangesehen können Kant, Schiller, Goethe und auch Hegel als die Väter des Gestalt-Gedankens in der Philosophie bezeichnet werden, der einen großen Einfluss auf die Gestaltpsychologie des 19. und 20. Jhs hatte. In der »Gestalt« zeigt sich das eigentliche »Wesen« der Dinge: im ästhetischen Urteil oder im Spiel findet sich das wahre Schöne; im Urphänomen und in der lebendigen Idee (Hegel) findet das innere Gesetz seinen sinnfälligen Ausdruck.

Den Begriff der »Gestalt« führte Christian von Ehrenfels in die Psychologie ein (vgl. *Über Gestaltqualitäten*, 1890), weitere wichtige Vertreter sind Kurt Goldstein, Max Wertheimer, Kurt Koffka und Wolfgang Koehler; wichtigstes Organ die *Zeitschrift Psychologische Forschung*. In Ermangelung einer allseits anerkannten Definition sei hier Gestalt als der sinnliche Eindruck eines Ganzen gefasst, der mehr ist als die Summe seiner Teile (Übersummativität) und darüber hinaus eine dynamische Komponente aufweist, die u. a. als »Transponierbarkeit« bezeichnet wird (Ehrenfels) bzw. die diese Teile in einen »lebendigen« Zusammenhang zu bringen erlaubt (vgl. Sander 1928, 23–87; Schlick 1987, 127–142). Im Zusammenhang mit Cassirer wird auf diesen Ansatz kurz zurückzukommen sein.

Während in der Philosophie Arthur Schopenhauer die Sinnlichkeit wiederum in ein Phänomen des Geistes zurückübersetzt und das Individuum in ein »reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts« (*Die Welt als Wille und Vorstellung* [1818], 210) umformuliert und damit entindividualisiert, zeigt die sich nun verstärkt herausbildende (natur-)wissenschaftliche Anthropologie eine gegenläufige Tendenz: hier wird eine empiristische Verleiblichung oder Versinnlichung der Vernunft präferiert. Die abstrahierenden/distanzierenden Sinne, wie Auge und Gehör, werden zugunsten »invasiverer« Sinne – oder einer umfassenden Sinnlichkeit per se entthront (vgl. Kap. 2.4.3) – eine Denkrichtung, die sich bis in die moderne Phänomenologie fortsetzt. Diese Version des Materialismus verstärkte sich in der Mitte des Jahrhunderts; zu nennen wären der Physiologe Jacob Moleschott und Ludwig Büchner, dessen *Kraft und Stoff* (Frankfurt 1855) als Grundbuch dieses Gedankens gelesen werden kann. Dass diese Denkrichtung zugleich ihre Kritiker fand, wie z. B. in Büchners älterem Bruder Georgs Stück *Woyzeck* und im aufkommenden Expressionismus, hielt die Debatte vom Sinn und Wert der sinnlichen Erkenntnis für eine Philosophie vom Menschen am Leben.

Eine Versinnlichungstendenz anderer Art wird von Friedrich Nietzsche repräsentiert. Mit seiner Kritik an der Sinnenfeindlichkeit des Christentums predigt er zugleich sein Evangelium des Leibes (vgl. *Götzen-Dämmerung*, 1895). Die christliche Leibfeindlichkeit enttarnt er als mächtiges Herrschaftsinstrument. Mit seiner eigenen Form eines dionysischen Kultes schließt sich Nietzsche indirekt einer sich vage formierenden Bewegung zur »Lebensreform« an. Ihm zufolge sei es völlig wertlos, »jemanden zu einem richtig denkenden und schliessenden Wesen zu machen, wenn es nicht gelungen ist, ihn vorher zu einem richtig empfindenden zu machen« (*Richard Wagner in Bayreuth*, Werke IV/1, 28). Auch in der Lebensphilosophie (Dilthey, Simmel, Bergson, Klages) ist theoretisches Erkennen eine depravierte Form der ursprünglichen Lebenserfahrung – wahre Erkenntnis deshalb nicht außerhalb dieser zu erreichen.

Nietzsches Perspektivismus (s. z. B. *Zur Genealogie der Moral* [1887], *Die fröhliche Wissenschaft* [1882]; vgl. Kaulbach 1980; Nehamas 1985) erfährt von unerwarteter Seite Zustimmung: der Hermeneutik. So macht beispielweise Friedrich Schleiermacher die individuellen, perspektivischen Brechungen im Erkenntnisprozess kritisch namhaft (vgl. Kap. 7.3.1). Damit erfährt die Verkörperlichung des denkenden Ichs eine Renaissance; Schleiermacher erfasst dies im Begriff der »Organisation« (vgl. *Friedrich Schleiermachers Dialektik* 1988, 139 ff.). Der Schritt von der »bloßen« leiblichen Sinnlichkeit zur Wissenschaft (oder jeglicher Form des Objektiven, oder besser: Intersubjektiven) vollzieht sich durch die Sprache. Das Verstehen von Sprache bzw. Texten wird damit ein wahrhaft ästhetischer Prozess und eine anthropologische Notwendigkeit. Dabei ist Sprache nicht allein etwas Gegebenes, sondern in ihr äußert sich auch die selbstgewirkte Entwicklung. Jeder Mensch ist ein »Erzeugnis« der Sprache, da er außerhalb von ihr nichts bestimmt erfassen oder denken kann. Gleichzeitig jedoch hat jeder Mensch Anteil an ihrer Fortentwicklung; er gibt ihr neue Richtungen und Ausdrucksmöglichkeiten, die anderen eine Mitteilung des eigenen Verstehenshorizontes ermöglichen (vgl. *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens*, in: *Sämtliche Werke* III/2, 213). Um auf die eingangs erwähnten binären Muster zu-

rückzukommen: in der Sprache finden sich »Allgemeinheit« und »Individualität« in einem – im besten Falle produktiven – Spannungsverhältnis. Problematisch bleibt freilich der Aspekt des »echten« Verstehens, das laut Schleiermacher nur durch eine totale (und damit nur ideell mögliche) Einsicht in die gesamten Lebensumstände des Schreibenden zu erreichen sei. Allerdings folgt daraus nicht zwingend eine individuell bedingte essentielle Hermetik des Textes. Zwar ist jede Sprache von ihren historischen und nationalen Eigenheiten bedingt und der Schreibende/Sprechende nur aus diesem Horizont heraus zu verstehen. Verstehen im hermeneutischen Sinn verlangt jedoch keine perfekte Nachbildung. Vielmehr wird aus der »Skizze«, die sich durch einen ersten Einstieg in den hermeneutischen Zirkel ergibt, nicht zwangsläufig ein akkurates Bild, sondern etwas neues mit distinktem Eigenwert, eine Rekonstruktion.

Die Hermeneutik ist nicht die einzige der im frühen 19. Jh prävalenten Reflexionen auf die Methodologie der empirischen wie historischen Wissenschaften, die die neue Erkenntnistheorie kennzeichnet. So verlangt J.F. Fries eine psychische Anthropologie als »Vorbereitungswissenschaft aller Philosophie« (*System der Metaphysik* (1824), 13) und propagiert damit eine Tochter der rationalen Psychologie. Extreme physiologische Richtungen, vertreten bspw. durch Richard Avenarius und Ernst Mach propagieren die Analyse der Empfindungen als grundlegende Methode der Erkenntnistheorie und setzen damit die Empfindung an die Basis menschlichen Erkennens. Doch ist es u. a. Hermann von Helmholtz, der dem Neukantianismus als Geburtshelfer diente. Der Ruf »Zurück zu Kant!« wurde durch das aufkommende Bewusstsein initiiert, dass die Reflexion auf die Wahrheitsbedingungen der Wissenschaften nicht Teil der Wissenschaften selber sein kann. Auch wenn sich Geschichte nicht wiederholen mag, so doch eine bereits bekannte Kritikrichtung: Psychologie als empirische Wissenschaft antizipiert bereits unkritisch die Geltung objektiver Erkenntnis. Solange aber das Erkennen psychologisch-genetisch begründet wird, fehlt es an Kriterien, die allein auf logischen, nicht mehr reduzierbaren Prinzipien beruhen können. An Kant anknüpfend wird Erkenntnis nicht durch eine Analyse sinnlichen Materials gewonnen, das einfach »gegeben« sei – schlicht deshalb, weil es diese Form des »Gegebenseins« für uns nicht gibt. Anschauung, Tatsache, Erkennen ist eine Leistung der Vernunft, nicht der Sinnlichkeit. Helmholtz folgend, liefern sinnliche Empfindungen nur Zeichen der tatsächlichen Verhältnisse (vgl. *Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen* [1852], 608); die Gesetze gültiger Entzifferung dieser Zeichen bieten den einzig möglichen Zugang zur »Wirklichkeit«. Otto Liebmann macht dies in seinem Werk *Kant und die Epigonen* (1865) deutlich, gefolgt von Friedrich Albert Langes *Geschichte des Materialismus* (1865) und schließlich Hermann Cohen, der als Begründer der Marburger, auf Epistemologie konzentrierten Variation des Neukantianismus firmiert. Eine Systematisierung und damit Zurückgewinnung der Eigenständigkeit philosophischer Theoriebildung entwickelte sich eher zögerlich. Die Erkenntnis, dass philosophische Reflexion ebenso wenig wie Naturwissenschaften eine Erkenntnis der Sache bietet, sondern allein die unserer Erkenntnis zugrunde liegenden Strukturen aufzeigen kann, setzt sich allerdings durch; Cassirer wird dies als eine Philosophie der »Funktionsverhältnisse« bezeichnen. Sein eigenes Interesse bewegt sich von den Naturwissenschaften zu einer ebenfalls als A. zu bezeichnenden Denkrichtung. In seiner *Philosophie der Aufklärung* (1933) hatte er bereits die Ästhetik als eine »Lehre vom Menschen« (ECW 15, 288–91) bezeichnet und damit das Zentrum des Interesses der Aufklärungszeit charakterisiert. Seine eigene »Philosophie der Symbolischen Formen« fragt, ganz in dieser Tradition, ebenfalls nach der Spezifität des Menschen. Cassirer bezeichnet ihn als »animal symbolicum« (*Essay on Man* [1944], ECW 23, 31), also als das Wesen mit der Fähigkeit, Zeichen zu geben und zu erfassen. Sinnliche Erkenntnis wird damit integriert in eine umfassende Zeichentheorie, die sich allerdings nicht als eine neue Linguistik versteht, sondern menschliches Weltverstehen universell zu erfassen strebt. In Anlehnung an die Gestaltpsychologie und im Rückgriff auf den reichen Fundus des Archivs Warburg zur Kulturgeschichte bzw. -anthropologie entwickelte Cassirer eine umfassend angelegte Theorie menschlicher Welthabe, die sich über verschiedene Stufen von Abstraktionsbildung von expressiven Verhältnissen zu symbolischen Darstellungsformen erstreckt.

Dabei betont Cassirer immer wieder, dass es sich hierbei nicht um eine Stufenleiter im Hegelschen Sinne handelt (obwohl der Einfluss Hegels auf sein Werk nicht zu unterschätzen ist, vgl. Krois 1987, 72–81), sondern jeder Aspekt eines Zeichens in jeder Art der Zeichengebung enthalten ist. Verkürzt aus-

gedrückt, erfüllen symbolische Formen, je nach Spezifität in aufsteigender Reihe, eine Ausdrucks-, Darstellungs- oder Symbolfunktion. Der Mensch ist fähig, sich selbst zu den Dingen in ein Verhältnis zu setzen und sie überhaupt *als Dinge* zu sehen. Er kann darüber hinaus diese Dinge als Bestandteile seiner Welt aufnehmen und ihnen in dieser Welt Sinn erteilen. Diese Sinngebung des Vorhandenen (wobei etwas »bloß Vorhandenes« für Cassirer eine durchaus ärmere und nachgängige Erkenntnisstufe darstellt als die erwähnten Funktionen) geschieht zuerst durch ihre Einbindung in Geschichten und Mythen, in denen ihnen eine tragende Rolle zukommt. Ein Ding ist hier der Ausdruck eines Verhältnisses, eines Versprechens, eines Geschehens; es agiert. Das zugrunde liegende Prinzip des mythischen Weltverständnisses, wie Cassirer immer wieder betont, ist »pars pro toto«; das Einzelne wird für einen Vertreter des Ganzen genommen, auf das es nicht abstrakt verweist, sondern das es *ist*. Mit der Darstellungsfunktion als nächster Stufe übernimmt das Ding diese Stellvertreterrolle – in dem das Bewusstsein der Stellvertretung mit inbegriffen ist. Mythen sind diese Geschichten der Dinge nicht mehr, sondern Allegorien. Auf der Stufe reiner symbolischer Verhältnisse entfällt diese Stellvertreterfunktion sozusagen zur anderen Seite hin: ein mathematisches Symbol, wie bspw. die Zahl, stellt keine Anzahl an Äpfeln dar, sondern gilt notwendig und in sich selbst, ohne den Hilfsgriff auf andere, sinnlich greifbare Beziehungen.

Im Rückblick auf die Philosophie der Aufklärung und den in ihr inhärenten Dualismen, mit denen auch Kant zu kämpfen hatte, stellt seine Theorie aber eine geniale Lösung des Humeschen Kausalitätsproblems dar, denn auch hier werden Zusammenhänge hergestellt, die per se keine sind – wobei jedoch der Status der Zusammenstellung neu definiert wird, denn er geschieht von Anfang an nicht durch einen irgendwie ›gegebenen‹ inneren oder ›natürlichen‹ Zusammenhang der Dinge. Dieser Gedanke ist bei Cassirer ganz aufgegeben: Zusammenhänge gibt es nur und ausschließlich da, wo der Mensch hinzutritt bzw. irgendeine Vorstellungskraft, die die Dinge aufnimmt und mit Sinn erfüllt. Indem wir Kausalität und jede andere Form von Verbindung, wie z. B. das Selbst setzen, synthetisieren wir und fügen der Welt etwas hinzu, das ohne den Menschen nicht in ihr wäre. Jedwede sinnliche Erkenntnis ist damit niemals rein passiv, sondern ist konstituiert durch den Erkennenden. Dies heißt nicht notwendig, dass der Erkennende die Welt nach seinen Wünschen ›herstellt‹, da nicht jede Erkenntnis oder jeder Weltumgang der Volition unterliegt. Sinnliche Erkenntnis ist ein fruchtbarer Austausch von Sinnlichem und Unsinnlichem, indem diese Polarität als das Grundmuster einer sinnerfüllten Welt verstanden wird.

Cassirers Theorie der symbolischen Formen gründet auf dem fundamentalen Faktum der »symbolischen Prägnanz«; einen Begriff, den Cassirer der Gestaltpsychologie entlehnt. Im Gegensatz zu ihr versteht er ihn allerdings es nicht als eine Invarianz perzeptiver Phänomene, sondern als ein transzendentales Prinzip der Symbolgebung, aus dem sich die vorfindlichen Sinngebungssysteme (als »symbolische Formen«), wie Sprache, Mythos, Wissenschaft und Kunst, ergeben. Hiermit versucht Cassirer den Phänomenologischen Terminus der Intentionalität – auf den im folgenden Abschnitt zurückzukommen ist – zu ersetzen (vgl. Krois 1987, 54). Ihm zufolge bewegt sich der Mensch grundsätzlich in Bedeutungshorizonten. Menschliches Leben ist Sinngebung. Mehr noch, die mit »symbolischer Prägnanz« aufgeladene sinnliche Wahrnehmung ist in sich ein goethesches Urphänomen. Als »symbolische Prägnanz« soll nach Cassirer »die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis (als ›sinnliches Erlebnis‹) zugleich einen bestimmten anschaulichen ›Sinn‹ in sich fasst und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt« (ECW 13, 231). Wie aber dieses Apriori menschlichen Erkennens genau zu bestimmen ist, bleibt bei Cassirer denkbar unklar. Sein Insistieren auf die enge Verwobenheit von sinnlicher Wahrnehmung und Symbolgebung zeigt allerdings, dass die kantische Annahme der fundamental unterschiedlichen Erkenntnisstämme ein weiteres Mal unterminiert wird: es gibt keine pure Wahrnehmung ohne Bedeutung. Damit argumentiert Cassirer auch gegen Husserls Trennung von *noesis* und *hyle*: schon vom phänomenologischen Standpunkt ist diese Unterscheidung falsch, da sie überhaupt nicht Teil der phänonemologischen Analyse sein kann. Jede Wahrnehmung ist schon immer und *per se* eine Wahrnehmung von etwas als etwas (sein Beispiel ist die einfache Linie, die immer in einem Feld von Bedeutungen erst erscheint). Im Vorgriff auf Merleau-Ponty sei hier ebenfalls erwähnt, dass Cassirer das Verhältnis zwischen Geist und Körper (oder: das Verhältnis des Erkennenden zu seiner ihn unmittelbar umgebenden Bedeutungsschicht) als ein Prototyp einer symbolischen Form versteht. Dieses Verhältnis ist irreduzibel auf jedwedes andere

Funktionsverhältnis zwischen verschiedenen Objekten; es lässt sich auch nicht als eine bloße Kausalitätsbeziehung verstehen; es ist damit nicht durch Kultur entstanden, sondern stellt dessen Voraussetzung dar.

Zwar hat Cassirer keinen Band der *Philosophie der symbolischen Formen* ausschließlich der Kunst gewidmet, doch lassen sich aus seinem Gesamtwerk die entsprechenden Folgerungen ziehen (vgl. dazu umfassend Lauschke 2007). Eine künstlerische Darstellung ist durchaus nicht eine mimetische. Sie imitiert auch nicht schlicht die anderen symbolischen Formen, sondern sie ist ein genuiner Ausdruck menschlicher Gestaltungskraft. »Die künstlerische Gestaltung folgt nicht auf das Leben, um es, als ein übrigens Fertiges und Abgeschlossenes, noch einmal im ›Bilde‹ zu wiederholen, sondern sie ist ein bestimmender Faktor im Aufbau des Lebens selbst« (*Freiheit und Form* [1916], ECW 7, 181 f.). Wenn der Künstler – und für Cassirer ist dies vor allem Goethe – diesen Lebensbaustein erfasse, so ist eine vollkommene Durchdringung von Individuum und Kosmos erreicht. Damit emanzipiert sich Kunst allerdings von ihrer baumgartenschen Ursprungsform als sinnliche Erkenntnis, wie Cassirer mit Hinweis auf Kants Ästhetik darstellt (*Versuch über den Menschen/Essay on Man*, ECW 23, 149). Was sich in Cassirers Sicht als Wert der Kunst allerdings erhält, ist der besondere Reichtum oder die Lebensgesättigtheit der Kunst: »Science means abstraction, and abstraction is always an impoverishment of reality« (ebd., 156). Mit der symbolischen Form der Kunst also wird diesem Mangel der Naturwissenschaften Rechnung getragen: »Only by conceiving art as a special direction, a new orientation, of our thoughts, our imagination, and our feelings, can we comprehend its true meaning and function […] Such art is in no sense mere counterfeit or facsimile, but a genuine manifestation of our inner life« (ebd., 183).

Kultur wiederum wird von Cassirer nicht als eine einfache Umgebung des Menschen gesehen, sondern als die Verwirklichungsbedingung des Menschen als Mensch: »Human culture taken as a whole may be described as the process of man's progressive self-liberation« (ebd., 244). Damit gewinnt Cassirers Sicht auf A. auch eine pragmatisch-praktische Dimension. Oder, wie er es in seinem Aufsatz *Zur Logik der Kulturwissenschaften* von 1942 fasst: »Am Ende […] steht nicht das *Werk*, in dessen beharrender Existens der schöpferische Prozess erstarrt, sondern das ›Du‹, das andere Subjekt, das dieses Werk empfängt, um es in sein eigenes Leben einzubeziehen und es damit wieder in das Medium zurückzuverwandeln, dem es ursprünglich entstammt« (ECW 24, 468). Indem wir uns vom allumfassenden Mythos emanzipieren, gewinnen wir das reflektierte Potential, das zur innerlichen Freiheit unabdingbar ist; wir lassen es gar nicht mehr zu, Dinge für etwas anderes zu nehmen oder sie selbst zu beleben und zu vergöttern, sondern besinnen uns auf die symbolisch-abstrakten Dimensionen, in die Cassirer in seinen letzten Werken – prominent *Vom Mythus des Staates* (1946) – auch die politische Ebene integriert wissen will.

Zeitgleich mit Cassirers *Philosophie der symbolischen Formen* wurde auch die philosophische A. letztendlich als eigenständige Disziplin geformt. Hier wird der Versuch unternommen, die hier einschlägigen Einzelwissenschaften der Biologie, Paläontologie/Primatologie (woher kommen wir), Neurophysiologie, Psychologie (wie kommen Erkenntnis, Normen, Verhalten zustande), Soziologie, Ethnologie und Sprachwissenschaften (wie leben wir zusammen) miteinander zu verzahnen. Die umfassende Frage nach der menschlichen »Natur« wird damit jedoch in völlig unterschiedlichen Richtungen zu beantworten versucht; die Vielfalt der Ansätze und Denkschulen bleibt erhalten. Die Väter dieser Anthropologie, Max Scheler und Helmuth Plessner, fassten in je unterschiedlicher Weise – philosophisch (Scheler) oder mehr empirisch-naturalistisch (Plessner) – das Moment der menschlichen vernünftigen Bestimmbarkeit als die Grundansicht dieser Schule. Anders als andere Wesen ist der Mensch nicht einfach, sondern es muss sich selbst zu dem bestimmen, was er sein will. Er ist nicht Instinkten unterworfen, sondern greift durch seinen »Geist« hinter das bloß umweltlich Gegebene hinaus und kann sich von ihm unabhängig entwerfen (Arnold Gehlen nennt dies in Anlehnung an Plessner »Weltoffenheit«, vgl. *Der Mensch* 1976, 35 ff.). Dies bringt zugleich die ethische Forderung mit sich, sich anhand selbstgesetzter Ziele auszubilden und diese beispielsweise in Institutionen zu entäußern und zu sichern.

Die von Plessner propagierte »exzentrische Positionalität« (*Die Stufen des Organischen und der Mensch*, 7. Kapitel), die Fähigkeit, sich selbst zum Thema zu machen, war freilich der Literatur nicht neu; nun aber konnte dieser Zweig biographisch erscheinender oder psychologisch zergliedernder Werke eine quasi-wissenschaftliche Autorität beanspruchen oder diesen ironisieren, wie dies im Werk

Thomas Manns (z. B. *Der Zauberberg*, 1924) und Robert Musils (z. B. *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1930–43) geschehen ist.

2.4.6 Welthabe oder Weltenbau: Phänomenologie – Husserl, Merleau-Ponty

Die Vermutung liegt nahe, dass insbesondere der (und in diesem Artikel bislang weitgehend ignorierte) Empirismus dem Erfolg der sinnlichen Erkenntnis Vorschub leistete. Sieht man auf das Konzept der *simple sensations*, wie es John Locke definiert, so scheint Sinnlichkeit als die ultimative Quelle menschlicher Welterkenntnis: »Though the Qualities that affect our Senses are, in the things themselves, so united and blended […] yet ›tis plain, the *Ideas* they produce in the Mind, enter by the senses simple and unmixed […] The coldness and hardness which a Man feels in a piece of *Ice*, being as distinct *Ideas* in the Mind, as the smell and Whiteness of a Lily […] There is nothing can be plainer to a Man, than the clear and distinct Perception he has of those simple *Ideas*; which being each in it self uncompounded, contains in it nothing by *one uniform Appearance*, or Conception in the mind, and is not distinguishable into different *Ideas*« (*An Essay Concerning Human Understanding* [1690], 57). Allerdings ist die Philosophie des Kontinents mehr durch die Ablehnung des Empirismus geprägt als durch seine enthusiastische Aufnahme, wie sich nicht zuletzt im Neukantianismus zeigt.

Mit der Phänomenologie aber wird die Sinnlichkeit in gewissem Sinne als ein körperlich-sinnliches Apriori in die Überlegungen wieder aufgenommen. Als eine bereits erwähnte Quelle der modernen Phänomenologie können Herder, aber auch Johann Heinrich Lambert bezeichnet werden. Die Differenzierung der Erkenntnisleistung verschiedener Sinnesorgane war ein Mittel, den Sinnenschein, seinen Wahrheitswert und sein Täuschungspotential auszuloten.

Es sollen im Folgenden nur die Grundlinien dieser Denkrichtung skizziert und anhand des Gründers Edmund Husserl und den Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty exemplifiziert werden.

Edmund Husserl geht es um die ›reine Anschauung‹ als ein Bewusstseinsakt bzw. darum, erkenntnistheoretischen Begriffen wie Sinn, Bedeutung und Wahrheit ein neues, sicheres Fundament in den kognitiven Leistungen des denkenden Subjekts zu verleihen. Dazu verlangt er eine streng deskriptive Analyse sinnlichen Erlebens, das letztlich nicht auf ein »Objekt« jenseits der Sinne verweisen soll, sondern dessen konstitutive Elemente erfasst (vgl. dazu die Kapitel über »Wahrnehmungsurteile« in den *Logischen Untersuchungen* [1900/01], Teil II, §§ 4–8). Dies führt zu einer Renaissance eines eher leiblich fundierten »Sinnenbewusstseins«, das mit Merleau-Ponty eine weitere, entscheidende Ausformulierung erlangt.

Die Grundsätze von Husserls Phänomenologie, kurz gefasst, lauten: Bewusstsein ist immer Bewusstsein eines Erkennenden auf etwas Erkanntes in einem umfassenden Welthorizont; es ist *intentional*. Die Lehre von der Intentionalität jedes Erkenntnisaktes ergibt sich aus dem neu durchdachten Verhältnis von Erkenntnisakt und Erkenntnisinhalt. Erkenntnis geschieht nicht bloß über Sinne und bezieht sich schon gar nicht auf ein mystisches »Ding an sich«, sondern gelangt über die »eidetische Reduktion« (vgl. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913) zurück zu dem, was *für uns* überhaupt ein Gegenstand sein kann. Anders ausgedrückt, ist zum einen die Welt nicht einfach das, was meine Vorstellungen kausal verursacht, sondern sie ist das Korrelat meiner Sinngebung des Wahrgenommenen (andererseits liegt Bedeutung nicht »in« den Wahrnehmungen, sondern bekommt von ihnen lediglich eine »letzte Differenz« (LU II, § 5). Zum anderen erfordert dies – nun über die transzendentale Reduktion – ein »phänomenologisch reduziertes Ich« (LU I, 353), bei dem »alle Beziehung auf empirisch-reales Dasein […] ausgeschaltet bleibt« (348), das aber doch bewusst in diesem (sinnlichen) Dasein steht. In diesem Sinne vollzieht der Erkennende eine »Einklammerung«, um das erkennende Ich von dem fundamentalen Weltbezug zu isolieren und so die fundamentale Differenz von Ich und Welt und ihre gleichzeitige Verknüpfung besser zu verstehen bzw. auch eine Erkenntnis einzelner Dinge zu ermöglichen.

Im zweiten Teil seiner *Logischen Untersuchungen* verdeutlicht Husserl den Zusammenhang von Sinnlichkeit und Verstand bzw. »sinnlichem Stoff und kategorialer Form«. Es muss zwar letztlich alles in der Sinnlichkeit »fundiert« sein. Dies heißt aber nicht, dass keine theoretische, abstrakte und universelle Erkenntnis möglich wäre, sondern dass es dazu einer gewissen Operation, die immer auch die Sinn-

lichkeit beinhaltet, bedarf (vgl. LU II, Einleitung, und *Cartesische Meditationen* [1929]). Diese Synthesisleistung ist der kantischen Transzendentalen Apperzeption in gewisser Weise verwandt. Das kantische »Ich denke« ist eine reine, eigenschaftslose Funktion des Verstandes, durch das die sinnlichen Data und die Formen des Verstandes zusammengehalten werden. Ohne diese Voraussetzung einer umfassenden Synthese ist keine Erkenntnis möglich. In gewissem Sinne ist die Annahme einer grundsätzlichen Intentionalität dasselbe: wäre unsere Wahrnehmung nicht solcherart »strukturiert«, so wäre Erkenntnis per se unmöglich, da sie keine Richtung und also auch kein »Ergebnis« (weder den wahrgenommenen Gegenstand, noch das Bewusstsein von ihm) hätte. Auch der kantische Dualismus von Ding an sich und Erscheinung tritt in Husserls Unterscheidung zwischen dem, worauf sich das Bewusstsein richtet (*noema*) und dem Bewusstsein selbst (*noesis*) wieder auf.

Merleau-Ponty hat die Konzentration auf das Bewusstsein als Fundament jeglicher sinnlicher Erkenntnis kritisiert. Für Husserl verweisen die *noema* auf einen Bewusstseinsstrom der *noesis*, auf das Ich als Bewusstseinspol. Letztlich wäre so wiederum eine sinnliche Erkenntnis fundiert im »reinen« Denken, was für Merleau-Ponty eine allzu starke Voraussetzung ist und nicht »zu den Sachen selbst« führt. Kurz: Husserls Phänomenologie führt zu einer Konstruktion der Welt, wohingegen Merleau-Ponty nach einer umfassenden Welt*beschreibung* sucht und die Erfahrung der Leiblichkeit als *die* Erkenntnisbedingung schlechthin festlegt. Somit ist die Rolle der sinnlichen Erkenntnis in dieser Version einer Phänomenologie prominenter. Merleau-Ponty vollzieht eine Absage an die »Wesensschau« der apriorischen Strukturen und lässt überhaupt jegliche idealistisch-platonischen Anklänge verschwinden.

Merleau-Pontys Werk fragt dementsprechend nach der »Gestalt«, die diese Husserlsche Schwäche überwinden und zugleich Neukantianismus und Naturalismus versöhnen soll. Dabei ist diese Frage nicht von Beginn an prävalent und spielt in der *Struktur des Verhaltens* (1941) noch keine große Rolle. Dort ist der Einfluss Hegels noch größer, indem Natur als das äußere des Begriffs genommen wird. Doch wenn nach Hegel der Geist »zu sich selbst kommt«, so nimmt er wahr, dass es kein Äußeres vom Begriff gibt. Für Merleau-Ponty ist dies schon 1941 falsch (1939 beginnt er, die Husserl-Archive zu besuchen); die Wahrnehmung des »Äußeren« ist für ihn kein intellektuelles, sondern eine perzeptives Bewusstsein. Deutlicher wird er dies in der *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1945) formulieren, in der er den Körper als das Subjekt der Wahrnehmung festsetzt, was sogleich auf die Doppeldeutigkeit als Instrument und Gegenstand der Erkenntnis hinweist. Sein ganzes Werk ist letztlich der postkantianischen Aufgabe einer »ontologischen Rehabilitierung des Sinnlichen« gewidmet (vgl. *Signes* 1960, 210); menschliche Körperlichkeit ist dazu die notwendige Bedingung. Dabei ist aber der Körper kein passives, rein äußerliches Erkenntnisinstrument, sondern er spielt eine aktive Rolle; Leiblichkeit ist die Vorbedingung alles Denkens und Erkennens. Die sich in toto aufzeigende sinnliche Welt ist die Grundvoraussetzung, auf der aufruhend erst kognitive Abstraktion stattfinden kann. In Anlehnung und zugleich Modifizierung von Husserl (vgl. *Ideen zu einer reinen Phähnomenologie und phänomenologischen Philosophie* [1913] 2, § 51, *Krisis* [1935/36], § 28) spricht Merleau-Ponty von einer »Intentionalität des Körpers«. Um Stimuli überhaupt als solche wahrzunehmen, muss sich der Körper ihnen zuwenden und sie aus dem Wahrnehmungsfeld heraus isolieren (vgl. *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Kap. 6). Zugleich aber kritisiert er die Husserlschen »phänomenologischen Reduktionen« als eine Form des Idealismus; er will sie vielmehr als eine Art Erstaunen an der Welt, als das Bewusstsein des Sonderbaren und Paradoxen, das uns da gegenübersteht, verstanden wissen (ebd., xii). In späteren Aufsätzen zur Kunst wird er zeigen, dass es eben dies ist, was der Künstler vor Augen führt: das Wunder, dass überhaupt aus Einzelnem ein Ganzes wird und damit eine Vorführung des »Verfremdens« der Welt, wie das Sehen bei Cézanne oder die Sprache bei Proust. Darüber hinaus bedeutet diese Zuwendung zu den Dingen gerade nicht, sie intellektuell, sondern perzeptiv zu erfassen. Dies fasst Merleau-Ponty grundsätzlich als ein leibgestütztes Verfahren auf.

Jedwede Körperwahrnehmung ist nun grundsätzlich Gestaltwahrnehmung: die Erfassung des Anderen geschieht nicht zuerst in Einzelheiten, sondern nur im Ganzen; nicht als bloße Summe von Einzelbewegungen, sondern als Gestalt: »Auch mein eigener Körper ist mir nicht als Summe von Empfindungen gegeben, sondern als ein Ganzes. Zwischen beiden Momenten besteht das Band der Gestalt, das den visuellen und taktilen Wahrnehmungen gemeinsam ist. Im Durchgang durch diese Wahrnehmungen kommunizieren die einzelnen Bereiche.

Alles geschieht so, als ob die Anschauungen und die Bewegungsvollzüge des Anderen sich in einem gewissen Verhältnis des intentionalen Übergreifens befänden, als ob mein Leib und der Leib des Anderen ein System bilden würden« (*Keime der Vernunft* [um 1950], 436).

Merleau-Pontys Anschluss an eine im weiten Sinne Kantianische Philosophie liegt vor allem in der Absage an die empiristische Doktrin von der Unmittelbarkeit und Reinheit sinnlicher Eindrücke. Im Hauptwerk seiner ersten Schaffensphase *Die Struktur des Verhaltens* (1942) erfasst er nicht in kantianischer Tradition zuerst die Bedingungen der Möglichkeit von Erfahrung, um sich darauf folgend auf eine Kritik der gängigen Naturwissenschaften, insbesondere der Biologie und Verhaltenspsychologie zu widmen, sondern er analysiert vielmehr die Ergebnisse jener Wissenschaften und zeigt, dass sie auf einer Simplifizierung und gar Verfälschung ihrer eigenen ontologischen Voraussetzungen beruhen. Indem diese sich auf die Vereinzelung einer besonderen, abgrenzbaren Vorstellung konzentrieren, vergessen sie die »Feldwahrnehmung«, die jedoch der Sache nach voraus geht. Alle Wahrnehmung ist bereits intentional aufgeladen mit Bedeutungen. Der Terminus »sens« in diesem Sinne umfasst nicht nur Sinn, sondern auch Bedeutung (»significance«). Jede Wahrnehmung ist inhärent relational zum Wahrnehmenden und in seiner Sicht bedeutungsgeladen. Eine einfache Wahrnehmung in Reinform gibt es nicht. Dass dies allerdings auch nicht mit der kantischen Einheit der Apperzeption übereinstimmt, liegt auf der Hand, denn die Rolle der leiblichen Perzeption lässt keine dualistische Sicht unterschiedener Erkenntnisstämme zu.

Perzeption ist, Merleau-Ponty zufolge, nicht die Erzeugung von Abbildern, Re-Präsentationen, ein in unbestimmter Weise mit der Welt unverbundener »Inhalt« meiner Vorstellung, sondern sie ist ein relationaler, verbindender Begriff. Perzeptionen, Wahrnehmungen und damit Vorstellungen von etwas entstehen im Widerspiel zwischen meinem Körper als Sinnesinstrument und den Gegenständen. Sie sind der Inbegriff der Synergie von Wahrnehmenden und Wahrgenommenen, die nicht Stück für Stück aufeinander aufbauend geschieht, sondern die die Welt des Wahrnehmenden im Ganzen umfasst – jedwede einschränkende Bestimmung wie Perspektive oder Fokus sind sekundäre Phänomene; jegliche Analyse des gesamten Wahrnehmungsfelds verfälscht seine tatsächliche holistische Wirkung. Zur Verdeutlichung zieht Merleau-Ponty des Öfteren Werke der bildenden Kunst heran; so führt ein Gemälde von Paul Cézanne nicht eine sinnlich schlicht wahrnehmbare Szenerie vor Augen, sondern verdeutlicht die konstruktive Leistung unseres Blicks (vgl. *Der Zweifel Cézannes* [1945], *Das indirekte Sprechen und die Stimmen des Schweigens* [1952] und *Das Auge und der Geist* [1961]). Merleau-Ponty drückt dieses Dilemma, das letztlich nur der Künstler lösen kann, so aus: »Da Wahrnehmung selbst niemals abgeschlossen ist, da unsere Sichtweisen uns eine Welt geben, um sie darzustellen und über sie nachzudenken, die unsere Sichtweisen übersteigt; eine Welt, die sich selbst ausdrückt in blitzenden Zeichen wie dem gesprochenen Wort oder einer Arabeske – warum sollte der Ausdruck einer solchen Welt der Prosa der Sinne oder des Begriffs zugesprochen werden? Er muss Poesie sein; das heißt, er muss unsere reine Kraft des Ausdrucks jenseits bereits gesprochener oder gesehener Dinge vollkommen aufwecken und erinnern« (*Das indirekte Sprechen* 2003, 253).

Was wir als eine einheitliche Sicht auf die Welt verstehen, ist bereits hochgradig strukturiert und (sinn-voll) modifiziert. Eindrücklicher noch wird dies unter Einbeziehung des menschlichen Leibes in jeder Wahrnehmung – und dies ist auch der Ansatzpunkt von Merleau-Pontys Kritik am cartesischen Rationalismus bzw. kritischen Idealismus. Der Urgrund der Wahrnehmungen ist nicht eine wie auch immer geartete Denkform, also weder das cartesische *cogito* noch die kantische transzendentale Apperzeption oder Husserls *noesis*. Läge unserer Weltauffassung ein rein intellektueller Akt zugrunde, so lösten sich alle Wahrnehmungen (und ihr Wahrheits- oder Tatsachengehalt) in reine Wahrscheinlichkeiten auf. Wir passen nicht ungewöhnliche Gegebenheiten unseren Denkgewohnheiten an (was der Fall wäre, wenn Urteilsformen ihren Grund bildeten, wie Merleau-Ponty Kant (miss-)interpretiert), sondern umgekehrt modifizieren diese unser Denken. Den fundamentalen Zusammenhang von unserem Dasein als Subjekte in einer Welt sieht Merleau-Ponty nicht, wie Husserl, in der intentionalen Bewusstseinsstruktur des Subjekts, noch, wie Heidegger (dem anderen Referenzpunkt seiner Philosophie), im existentiellen Geworfensein ins (weltliche) Dasein. Vielmehr besteht er auf der Unmöglichkeit einer reinen phänomenologischen Reduktion bzw. der Konstruktion von Welt durch das Subjekt, wie auch des heideggerschen Begriff der »Sorge«. Der

Mensch ist ein zweideutiges Wesen, das immer auch in die ihn umgebende Welt selbst fest eingelassen ist und nur durch dieses Leben ein Verständnis von sich selbst erlangen kann. In *Das Sichtbare und das Unsichtbare* (1964, 148) fasst Merleau-Ponty es so: »Der Mensch steht der Welt nicht gegenüber, sondern ist Teil des Lebens, in dem die Strukturen, der Sinn, das Sichtbarwerden aller Dinge gründen."

Merleau-Ponty rechnet der Haut eine wichtige Rolle im geteilten Wahrnehmungsfeld von Ich und Welt bei, wie es das im erwähnten Werk bemühte Beispiel der sich selbst berührenden Hände zeigt. Die Hände, die die jeweils andere erfassen und damit zugleich als Erkenntnisobjekt und -subjekt agieren, zeigen die grundsätzlich doppeldeutige (wie doppelbödige) Beziehung des Menschen zu sich und der Welt auf: wir sind fähig, uns selbst über die sinnliche Wahrnehmung zu erfassen, wir sind also nicht reines Bewusstsein, das sich in einer irgendwie gearteten reinen Schau erkennen könnte. Zugleich sind wir uns auch wieder verborgen, da wir über diese sinnliche Wahrnehmung immer auch auf die Grenzen unseres Fassungsvermögens verwiesen werden. Wir sind in der Welt aufgehoben und sie ›kommt auf uns zu‹; aber wir treten zu ihr niemals in ein vollkommenes (intellektuelles) Herrschafts- oder Durchdringungsverhältnis, sondern sind Teil von ihr. Um wieder auf das Beispiel Cézanne zurückzukommen: die unserer Wahrnehmung grundsätzlich zugrunde liegende Perspektivität kann nicht in einer alles umfassenden All-Perspektive aufgehoben werden. Mehr noch, ist die Perspektive nicht objektiv gültig, sondern kulturell bedingt. »Es ist deutlich dass die klassische Perspektive nur eine von vielen ist, die die Menschheit erfand, um die wahrgenommene Welt vor sich selbst zu projizieren, und nicht eine Kopie dieser Welt« (*Das indirekte Sprechen*, 250).

Die Leiblichkeit alles Erkennens zeigt sich nicht nur im Taktilen, sondern in allen Sinnesorganen. Letztlich scheint Merleau-Ponty das Visuelle vorzuziehen – allerdings nicht ausgehend vom rationalistischen Dogma seiner vorgeblichen Unmittelbarkeit, noch wegen seines traditionellen Bezugs zum (Abstand haltenden) Intellekt, sondern da es zum ›direkten‹ Kontakt mit Wahrnehmungsinhalten noch die Dimension des Sozialen – im Sartreschen Sinne – umfasst (s. die Arbeiten George Herbert Meads). Es ist nicht nur die Aktivität des Wahrnehmens, sondern auch das Erlebnis und Bewusstsein des Wahrgenommen-Werdens, das unsere Erkenntnis bestimmt.

Darüber hinaus ist der Leib nicht bloß sinnlicher Teil der Welt, sondern ein »Lebendiges«: nicht ein »Ich denke«, sondern ein uns immer begleitendes und schon immer begleitet habendes Bewusstsein von unserem Können, unserer Interaktion mit der Welt und dem tätigen Eingriff in sie. Reduktion bringt uns damit nicht zum Subjekt zurück, sondern zur Natur, oder dem »Wunder« der Begegnung von Subjekt und Welt (vgl. Bernet 1993). Durch den Leib erfahren wir nicht die Welt unserer uns bewussten Person, sondern eine Art apersonaler, schon vor ›uns‹ dagewesener Welt. »Zwischen meiner Empfindung und mir selbst steht immer die Dichte irgend eines *ursprünglich Erworbenen*, das es verhindert, dass meine Erfahrung sich selbst durchsichtig ist« (*Phänomenologie der Wahrnehmung*, 215 f.).

Die anthropologische Frage, was den Menschen ausmache, beantwortet Merleau-Ponty letztlich ähnlich wie Cassirer. Der Mensch sei fähig, sich von der konkreten Situation zu emanzipieren. Er leistet dies durch Kunst, durch Rituale, durch Sprache – aber nicht durch überintellektuelle Verneinung seiner Leiblichkeit. Merleau-Ponty selbst erwähnt die Wichtigkeit von Cassirers Werk, insbesondere des dritten Bandes der *Philosophie der Symbolischen Formen: Phänomenologie der Erkenntnis* (1929). Cassirer gebe sich nicht der Bewusstseinsphilosophie der Neukantianer hin, sondern berücksichtige die Expressivität der Bedeutung sowie ihre Körpergebundenheit. Dass damit aber zugleich auch ihrer Trennlinien benannt sind, sollte das Vorangegangene deutlich gemacht haben. Die Vereinbarkeit von Erkenntnis und Sinnlichkeit in einem umfassenden Bild vom Menschen ist eine nach wie vor weder von der Philosophie noch den derzeit im Schwange befindlichen »Lebenswissenschaften« befriedigend gelösten Aufgabe.

2.5 Ausblick

Das spätestens seit der Aufklärungszeit deutlich spürbare Schwanken einer philosophischen Lehre vom Menschen und die Integration seiner Sinnlichkeit in ein stimmiges und die Philosophie nicht allzu sehr düpierendes Gesamtbild hat sich bis in die Jetztzeit erhalten. Auf der einen Seite stehen die sich wieder einmal deutlich im Aufwind befindlichen naturwissenschaftlich orientierten Erklä-

rungsversuche, die das »Faktum« der sinnlichen Erkenntnis und der damit einhergehenden Sinnenverhaftetheit des Menschen herausstellen. In diese Richtung argumentiert bereits Gehlen, der 1942 (*Ein Bild vom Menschen*, in: *Anthropologische Forschung* 1961) die Einseitigkeit bisheriger anthropologischer Forschung in der Philosophie bemängelt. Ihm zufolge ist es die unhinterfragte Voraussetzung, dass der Mensch ein Vernunftwesen sei, die bislang den Fortschritt der philosophischen Anthropologie verhinderte. Doch auch die Sicht auf den Menschen als eines Triebwesens (angefangen von Schopenhauer über Nietzsche bis hin zu Freud und der Psychoanalyse) kann kein umfassendes Bild liefern, noch die gemachten Behauptungen über ein mögliches »Wesen« des Menschen theoretisch untermauern, sondern nur beliebig bebildern. Zur Überwindung des Dualismus empfiehlt Gehlen die »Beschreibung des intelligenten Verhaltens« des Menschen (*Mensch und Institution* 1961, 70). Das Problem bloßer Deskription aber ist, dass die Kriterien sowohl für die »Intelligenz«, wie auch für die »Richtigkeit« bzw. »Angemessenheit« dieses Verhaltens unklar bleiben.

In neuester Zeit kann man dennoch von einem Siegeszug naturalistischer Erklärungsmodelle sprechen: die der Gentechnik und allem mit menschlicher »Designbarkeit« im medizinischen Bereich verwandten Themen (wie die Implikationen der PID etc.) erhalten großen Zuspruch. Und auch in der Hirnphysiologie ist die Bereitschaft überwältigend, mit quasi-objektiven Bildgebungsverfahren auch so metaphysisch scheinende Themen wie die Willensfreiheit zu behandeln. Freilich erscheint die naturwissenschaftlich gestützte Sinnlichkeit in einer neuen Form der »Autarkie« (von Ideologien etc.); fraglich bleibt, wovon die Naturwissenschaften wirklich befreien.

Skeptisch stimmt u. a., dass sich das Auffinden einer natürlichen, anthropologischen Konstante schwerer gestaltet als eigentlich angenommen. So ist die Frage der Hirnphysiologie, ob die Gestaltwahrnehmung in der rechten Hirnhemisphäre zu verorten sei, bislang nicht eindeutig beantwortet.

Einschlägig sind hier auch die Vertreter des Physikalismus: (a) als Gegenbewegung zum Substanz-Dualism und unter Anknüpfung an Spinoza, Nietzsche, und Ludwig Wittgenstein wären hier Thomas Nagel und Colin McGuinn zu nennen. (b) Geprägt vom generellen Vertrauen auf den Erklärungswert von neurophysiologischen Untersuchungen zeigen sich u. a. Daniel Dennett, Paul Churchland und Patricia Churchland. Sinnliche Erkenntnis wird hier als eine rein neuronale Funktion verstanden und verweist auf kein Substrat jenseits bloßer Körperlichkeit, was sich auch in der Idee des »embodied consciousness« bei Francisco Varela, Andy Clark, George Lakoff, Mark Johnson zeigt.

Die aktuellen Naturalisierungstendenzen in der Philosophie geben also am ehesten Anlass zu der Vermutung, dass sinnliche Erkenntnis der einzige Weg der Erkenntnis überhaupt ist. Sie mag *ab ovo* »hergestellt« sein; einmal in Gang gebracht, kann sie allerdings nicht mehr von irgendwelchen meist belächelten »normativen« Konzeptionen menschlicher Welterfassung ausgehebelt werden. Prominenter wie philosophisch versierter und vorsichtiger Widerpart dieser hochfahrenden Träume ist – wie immer – Jürgen Habermas, der in seiner *Marburger Rede* die moralischen Untiefen positiver Eugenik beleuchtete (vgl. *Die Zukunft der menschlichen Natur*, 2001). Weitere gegenpolige Auffassungen vom Menschen als Kulturwesen, das bereits im Gebrauch seiner Sinnesorgane weit über die ihn umgebende Natur hinausweist und sich letztlich von jeglicher sinnlichen Erkenntnis zu emanzipieren bestrebt ist, haben sich bis heute in immer neuen Ausführungen gehalten; der Grad der Emanzipation dabei ist freilich unterschiedlich. Dabei hat beispielsweise die Anlehnung an Merleau-Pontys Philosophie von der Unmöglichkeit kontext- und leibfreier Welthabe die Kritik an den Machbarkeitsphantasien der Informationstechnologie befeuert. Programmatisch hebt dies Hubert Dreyfus (1992) hervor.

Doch auch Merleau-Pontys Kritik an der Polarität von Objektivismus und Subjektivismus wird diesen Streit nicht endgültig beenden. Der Relativismus hinter der Aussage, dass letztlich alle Dinge reine Konkretionen eines zufälligen Milleus, einer vorgängigen Kommunikation seien, ist zwar faszinierend, wird jedoch fortwährend zu weiteren Antwortversuchen einladen. Der Dynamismus der Gestalttheorie fand in Goethes Urphänomen einen Vorläufer und in Cassirers Philosophie der symbolischen Formen einen vorläufigen Vollender. Die derzeitige Renaissance von Cassirers Kulturphilosophie im angelsächsischen wie europäischen Raum zeigt zwar, dass nach wie vor das Interesse an der Gestalt als eines vorläufigen Stillstands im Fluss der Erscheinungen vorhanden ist – doch ist die Tendenz, der dynamischen Interpretation wiederum ein festes Fundament zu unterlegen, ungebrochen.

Wie nun wäre hier die Frage nach dem Menschen als Natur- oder Kulturwesen zu beantworten? Vonseiten der Biologie könnte eine mögliche Antwort folgendermaßen lauten: »Die durch Öko-Umschlag/Kulturierung bedingte Sonderstellung von menschlicher Existenz gegenüber allen anderen Klassenexistenzen innerhalb der Klassenexistenz der Organismen zeigt sich erstens in einer geminderten anpassungsmäßigen Gewichtigkeit der Phyloposition und einer gesteigerten anpassungsmäßigen Gewichtigkeit der (verschiedenen) Ökosituation(en). Die Gewichtigkeit von Genbeständen, Mutationen, Vererbung und Population ist zwar nicht aufgehoben, doch wurde sie geringer. Die Gewichtigkeit von Kultur, Innovation, Tradition und Sozietät wurde größer.« Kultur ist also ein »Anpassungserfolg«, nicht mehr, nicht weniger (Rudolph/Tschohl 1977, 318).

Eine weniger pointiert naturalistische Haltung findet sich beispielsweise bei Hans Blumenberg (s. *Beschreibung des Menschen*, entstanden zwischen 1976 und 1981), der eine philosophische Betrachtung menschlicher Welthabe für möglich hält, diese aber deutlich den (Natur-)Wissenschaften nachordnet (vgl. ebd., 482). Hier wird die Frage nach dem Wesen des Menschen nicht beantwortet, sondern vielmehr ein Umgang mit denjenigen Feldern der Forschung gesucht, die sich bislang nicht beantworten ließen. »Was war es, was wir hatten wissen wollen?« und »Was tun wir dort, wo wir auf Wissen verzichtet haben und noch verzichten müssen« (ebd.) sind die neuen Fragen der Anthropologie, die sich so lediglich als ein Zwischenstadium vor dem wirklichen, naturwissenschaftlichen Wissen verstehen kann.

Vielleicht aber lässt sich die Frage nach dem Für und Wider naturalistischer oder antinaturalistischer Bestimmungen gar nicht beantworten; schon gar nicht in einem Handbuchartikel. Hinsichtlich der Fragestellung nach der Relevanz von A. und sinnlicher Erkenntnis im Konfinium von Literatur und Philosophie allerdings lässt sich eine gewisse Präferenz für den Menschen als Kulturwesen nicht verleugnen. Was ein Mensch natürlicherweise *ist* erscheint im gefragten Umfeld weniger erforschungsbedürftig als was er aus sich *macht*. Auch im politischen Diskurs kann diese Sichtweise auf eine stolze Geschichte zurückblicken: Die Auffassung vom Menschen als *handelndes Wesen* (Gehlen) rief die politische Theorie, so beispielsweise Hannah Arendt (*vita activa* und *vita contemplativa*) auf den Plan sowie die Institutionentheorien bei Habermas und John Rawls, die im gegebenen Rahmen allerdings nicht behandelt werden können. Allen Klagen ob der Vereinseitigung des Menschen zum Trotz: Gehlen zufolge kennzeichnet den Menschen seine »Unspezialisiertheit«, die es auch notwendig macht, den sicher ablaufenden Instinkten anderer Wesen eine Alternative entgegenzuhalten: der Mensch muss sich selbst entwerfen und mit künstlichen – oder künstlerischen – Mitteln behelfen (s.a. Odo Marquard 1983, 55–66). Der Mensch ist ein »Prometheus«, was die Kunst spätestens seit der antiken Sage, im deutschsprachigen Raum verstärkt seit der Goethezeit herzhaft bejaht. Ein Prometheus zu sein, konnte mit Goethe auch die Selbstermächtigung des Menschen über die von ihm selbst ausgegebenen und ihn nun institutionell eingrenzenden Mythen bedeuten. Dies setzte den Menschen in eine neue Offenheit, die mit den Philosophien der Folgezeit behoben oder erfüllt werden sollte. Psychoanalyse, Existentialismus, auch Hirnphysiologie sollten hier Antworten liefern; doch auch die Literatur vermag dies zu leisten, indem sie nicht allein auf den Menschen als Prometheus reflektiert, sondern im Kunstschaffen selbst das göttliche Feuer stiehlt.

Literatur

Werke

Blumenberg, Hans: Beschreibung des Menschen. Aus dem Nachlass hg. von Manfred Sommer. Frankfurt a. M. 2006.

Cassirer, Ernst: Nachgelassene Werke und Schriften. Hg. von Birgit Recki, Bd. 6. Hamburg 2006.

Cassirer, Ernst: Gesammelte Werke [ECW]. Hamburger Ausgabe, 26 Bde. Hamburg 1998–2009.

Ehrenfels, Christian von: Über Gestaltqualitäten. In: Vierteljahresschrift für wissenschaftliche Philosophie 4 (1890), 249–292.

Ehrenfels, Christian von: Gestalthaftes Sehen. Darmstadt 1960.

Gehlen, Arnold: Der Mensch, seine Natur und seine Stellung in der Welt. Berlin 1940, ^{3}1944. Bonn ^{4}1950.

Gehlen, Arnold: Anthropologische Forschung. Hamburg 1961.

Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 40 Bde. Frankfurt a. M. 1985. (= FA).

Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Leipzig 1854, Bd. 16, Sp. 1290.

Habermas, Jürgen: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik? Frankfurt a. M. 2001.

Helmholtz, Hermann von: Über die Natur der menschlichen Sinnesempfindungen. Habil.-Vortrag 1852. In: ders.: Wissenschaftliche Abhandlungen Bd. 2, Leipzig 1883, 591–609.

Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Bibliothek deutscher Klassiker. Hg. von Ulrich Gaier u. a. Frankfurt a. M. 1985.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik. Nach der Bearbeitung von Gustav Hotho bearb. und hg. von Friedrich Bassenge. 2 Bde. Berlin 1985.
Husserl, Edmund: Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke, auf Grund des Nachlasses veröffentlicht vom Husserl-Archiv (Louvain) unter Leitung von H.L. van Breda. Den Haag 1973.
Kant, Immanuel: Gesammelte Schriften. Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1900 ff. (= Akademieausgabe/AA).
Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden. Bibliothek deutscher Klassiker. Hg. von Wilfried Barner u. a. Frankfurt a. M. 1988–1994.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: Hauptschriften zur Philosophie, Teil I und II. In: ders.: Philosophische Werke in vier Bänden in der Zusammenstellung von Ernst Cassirer, Hamburg [4]1996.
Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die philosophischen Schriften. Hg. von Carl Immanuel Gerhardt. Berlin 1875–90, Nachdruck Hildesheim 1978.
Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding. Standard Edition. Hg. von Peter Nidditch. Oxford 1975.
Meister Eckhart: 3. Traktat. In: ders.: Die Deutschen Werke. Hg. und übers. von Josef Quint. Bd. 5. Stuttgart 1963.
Mendelssohn, Moses: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe, Bd. 1 Schriften zur Philosophie und Ästhetik I. Bearb. von Fritz Bamberger. Faksimile-Neudruck der Ausgabe Berlin 1929. Stuttgart-Bad Cannstatt 1971.
Merleau-Ponty, Maurice: Phénoménologie de la perception, Paris 1945. Zit.: Phänomenologie der Wahrnehmung, übers. von R. Boehm, Berlin 1966.
Merleau-Ponty, Maurice: Signes, Paris 1960. Darin: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, übers. von H.W. Arndt. Hamburg 1967.
Merleau-Ponty, Maurice: La structure du comportement, Paris 1942. Darin: Die Struktur des Verhaltens. Übers. von Bernhard Waldenfels. Berlin/New York 1976.
Merleau-Ponty, Maurice: Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949–1952. Hg. u. mit einem Vorwort von Bernhard Waldenfels. Übers. von Antje Kapust. München 1994.
Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. und mit einer Einleitung versehen von Christian Bermes. Hamburg 2003.
Merleau-Ponty, Maurice: Das indirekte Sprechen und die Stimme des Schweigens. Hamburg 2003.
Merleau-Ponty, Maurice: Le visible et l'invisible. Suivi de notes de travail. Paris 1964. Darin: Das Sichtbare und das Unsichtbare. München 2004.
Moritz, Carl Philipp: Anton Reiser. In: ders.: Werke, 3 Bde. Hg. von Horst Günther. Frankfurt a. M. 1981.
Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980.
Paracelsus: Astronomia Magna (1538). In: ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Karl Sudhoff und Wilhelm Matthießen. Bd. 1/12. München 1929–1933.
Platner, Ernst: Anthropologie für Aerzte und Weltweise. Leipzig 1772.
Platner, Ernst: Neue Anthropologie. Leipzig 1790.
Plessner, Helmuth: Die Stufen des Organischen und der Mensch. In: ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4. Frankfurt a. M. 1981.
Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Historisch-kritische Ausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. Weimar 1943 ff. [= NA].
Schleiermacher, Friedrich: Sämtliche Werke. Berlin 1834–1864.
Schleiermacher, Friedrich: Friedrich Schleiermachers Dialektik. Im Auftrag der Preußischen Akademie der Wissenschaften auf Grund bisher unveröffentlichten Materials hg. von Rudolf Odebrecht. Leipzig 1942. Nachdruck Darmstadt 1988.
Schopenhauer, Arthur: Werke in zehn Bänden. Zürich 1977.
Sulzer, Johann Georg: Vermischte Philosophische Schriften. 2 Bde. Leipzig 1773. Nachdruck Hildesheim 1974.
Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771–74, [2]1794.
Wolff, Christian: Gesammelte Werke. Hg. von Jean Ecole, Nachdruck der Originalausgaben. Hildesheim 1965.

Forschungsliteratur

Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990.
Adler, Hans: Die Bestimmung des Menschen. Spaldings Schrift als Ausgangspunkt einer offenen Anthropologie. In: Das Achtzehnte Jahrhundert 18 (1994), 125–137.
Beaton, Alan: Left Side, Right Side: A Review in Laterality Research. London 1985.
Bäumler, Alfred: Das Irrationalitätsproblem im ästhetischen Denken des 18. Jahrhunderts. Halle 1923. Nachdruck Darmstadt 1967.
Barnard, Alan: History and Theory in Anthropology. Cambridge 2000.
Bell, Matthew: The German Tradition of Psychology in Literature and Thought, 1700–1840. Cambridge 2005.
Bergengruen, Maximilian u. a. (Hg.): Die Grenzen des Menschen. Würzburg 2001.
Bernet, Rudolf: The Subject in Nature: Reflections on Merleau-Ponty's *Phenomenology of Perception*. In: Burke, Patrick/van der Veeken, Jan (Hg.): *Merleau-Ponty in Contemporary Perspective*. Dordrecht/Boston 1993.
Boehm, Gottfried: Bildsinn und Sinnesorgane. In: Neue Hefte für Philosophie 18/19 (1980), 118–132.
Chadarevian, Soraya de: Zwischen den Diskursen. Maurice Merleau-Ponty und die Wissenschaften. Würzburg 1990.
Dreyfus, Hubert: What Computers Still Can't Do. A Critique of Artificial Reason. Cambridge, Mass./London 1992.
Fick, Monika: Verworrene Perzeptionen. Lessings Emilia Galotti. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 37 (1993), 139–163.
Franke, Ursula: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des A.G. Baumgartens. Wiesbaden 1972.

Friedman, Michael: A Parting of the Ways. Carnap, Cassirer, and Heidegger. Chicago 2000.
Garber, Jörn/Thoma, Heinz (Hg.): Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung: Anthropologie im 18. Jahrhundert. Tübingen 2004.
Gazzaniga, Michael S.: The Cognitive Neurosciences. Cambridge, Mass. 1995.
Hass, Lawrence: Merleau-Ponty's Philosophy. Bloomington 2008.
Heinz, Marion: Sensualistischer Idealismus. Untersuchungen zur Erkenntnistheorie [und Metaphysik] des jungen Herder (1763–1778). Hamburg 1994.
Holzkamp, Klaus: Sinnliche Erkenntnis – Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Frankfurt a. M. 1973.
Itzkoff, Seymour W.: Ernst Cassirer: Scientific Knowledge and the Concept of Man. Notre Dame/London 1971.
Kaegi, Dominic/Rudolph, Enno (Hg.): Cassirer – Heidegger. 70 Jahre Davoser Disputation. Hamburg 2002.
Kaulbach, Friedrich: Nietzsches Idee zu einer Experimentalphilosophie. Köln/Wien 1980.
Kondylis, Panajotis: Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus. Stuttgart 1981.
Krois, John Michael: Cassirer. Symbolic Forms and History. New Haven/London 1987.
Kuehn, Manfred: Scottish Common Sense in Germany, 1768–1800. A Contribution to the History of Critical Philosophy. Kingston/Montreal 1987.
Lange, Carl: Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. Beiträge zu einer sensualistischen Kunstlehre. Hg. von Hans Kurella. Wiesbaden 1903.
Lauschke, Marion: Ästhetik im Zeichen des Menschen. Die ästhetische Vorgeschichte der Symbolphilosophie Ernst Cassirers und die symbolische Form der Kunst. Hamburg 2007.
Linden, Mareta: Untersuchungen zum Anthropologiebegriff des 18. Jahrhunderts. Frankfurt a. M. 1976.
Lippe, Rudolf zur: Sinnenbewusstsein. Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg 1987.
Marquard, Odo: Zur Geschichte des philosophischen Begriffs ›Anthropologie‹ seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts. In: Böckenförde, Ernst-Wolfgang (Hg.): Collegium philosophicum. Basel/Stuttgart 1965, 209–239.
Marquard Odo: Homo Compensator. In: Frey, Gerhard/Zegler, Josef (Hg.): Der Mensch und die Wissenschaft vom Menschen. Die Beiträge des XII. Kongresses für Philosophie in Innsbruck. Bd. I: Anthropologie der Gegenwart. Innsbruck 1983, 55–66.
Müller, Günther: Morphologische Poetik. Gesammelte Aufsätze. Darmstadt 1968.
Naumann-Beyer, Waltraud: Der Aufstieg der Sinnlichkeit in Deutschland. In: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Thierse, Wolfgang (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch. Berlin 1990, 281–311.
Nehamas, Alexander: Nietzsche. Life als Literature. Cambridge, Mass. 1985.
Nowitzki, Hans-Peter: Der wohltemperierte Mensch. Aufklärungsanthropologien im Widerstreit. Berlin/New York 2003.
Oppel, Horst: Morphologische Literaturwissenschaft. Goethes Ansicht und Methode. Mainz 1947.
Pauen, Michael: Die Ästhetik des Hässlichen. Grauenhafte Probleme und eine schöne Bescherung. In: Klemme, Heiner F./Pauen, Michael/Raters, Marie-Luise (Hg.): Im Schatten des Schönen. Die Ästhetik des Hässlichen in historischen Ansätzen und aktuellen Debatten. Bielefeld 2006, 211–226.
Pollok, Anne: Facetten des Menschen. Zur Anthropologie Moses Mendelssohns. Hamburg 2010.
Pollok, Anne: Schillers sentimentalische Erziehung und die popularphilosophische Aufklärungsästhetik. In: Stolzenberg, Jürgen/Ulrichs, Lars-Thade (Hg.): Bildung als Kunst. Fichte, Schiller, Humboldt, Nietzsche. Berlin/New York 2010, 87–102. [Pollok 2010a].
Proß, Wolfgang: Kommentare und Nachwort zu *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. In: Johann Gottfried Herder: Werke. Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hg. von W. Preuß, München/Wien 1987, 847–1127 und 1128–1204.
Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller. Zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der Philosophischen Briefe. Würzburg 1985.
Riedel, Wolfgang: Anthropologie und Literatur in der deutschen Spätaufklärung. Skizze einer Forschungslandschaft. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 6. Sonderheft, 3. Folge. Forschungsreferate (1994), 93–157.
Rudolph, Wolfgang/Tschohl, Peter: Systematische Anthropologie. München 1977.
Sander, Friedrich: Experimentelle Ergebnisse der Gestaltpsychologie. In: Bericht über den 10. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Bonn 1927. Jena 1928, 23–87.
Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in der Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.
Schlick, Moritz: Gestaltpsychologie. In: Conceptus 21 (1987), 127–142.
Schönherr, Hartmut R.: Einheit und Werden: Goethes Newton-Polemik als systematische Konsequenz seiner Naturkonzeption. Würzburg 1993.
Schrader, Ludwig: Sinne und Sinnesverknüpfungen. Studien und Materialien zur Vorgeschichte der Synästhesie und zur Bewertung der Sinne in der italienischen, spanischen und französischen Literatur. Heidelberg 1969.
Schweizer, Hans Rudolf: Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Basel 1973.
Schweizer, Hans Rudolf/Wildermuth, Armin: Die Entdekkung der Phänomene. Dokumentation einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Basel/Stuttgart 1981.
Springer, Sally P./Deutsch, Georg: Left Brain, Right Brain. New York 1985.
Stöckmann, Ernst: Anthropologische Ästhetik. Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung. Tübingen 2009.
Sturm, Thomas: Kant und die Wissenschaften vom Menschen. Paderborn 2009.
Welsch, Wolfgang: Aisthetis. Grundzüge und Perspektiven der aristotelischen Sinneslehre, Stuttgart 1987.
Titzmann, Michael: Anthropologie der Goethezeit. Studien

zur Literatur und Wissengeschichte. Hg. von Wolfgang Lukas und Claus-Michael Ort. Tübingen 2009.
Wokler, Robert: Anthropology and Conjectural History in the Enlightenment. In: Fox, Christopher/Porter, Roy/Wokler, Robert (Hg.): Inventing Human Science. Berkeley 1995, 31–52.
Zammito, John H.: Kant, Herder, and the Birth of Anthropology. Chicago 2002.
Zelle, Carsten: Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.
Zelle, Carsten: Sinnlichkeit und Therapie. Zur Gleichursprünglichkeit von Ästhetik und Anthropologie um 1750. In: ders. (Hg.): Vernünftige Ärzte: Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der deutschsprachigen Aufklärung. Tübingen 2001, 5–24.

3. Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus

(Violetta L. Waibel)

3.1 Einleitung

Transzendentalpoesie ist ein Begriff, dessen Wortprägung sich offenkundig an der kantischen Transzendentalphilosophie orientiert und der auf den Romantiker Friedrich Schlegel (1772–1829) zurückgeht. Er schreibt in einem seiner *Athenäums-Fragmente* (im zweiten Stück des ersten Bandes 1798 erschienen): »Es giebt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transcendentalpoesie heißen müßte« (Schlegel 1798–1800/1960, 240). In der Transzendentalphilosophie werde mit dem Produkt zugleich das Produzierende zur Darstellung gebracht. Schlegel führt weiter aus: »so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht seltnen transcendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung, die sich im Pindar, den lyrischen Fragmenten der Griechen, und der alten Elegie, unter den Neuern aber in Goethe findet, vereinigen, und in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie seyn« (Schlegel, ebd., 241). Friedrich Schlegel spricht in diesem Fragment das Selbstverständnis der romantischen Dichtung aus. Doch Frühromantik und Idealismus schöpfen aus gemeinsamen Wurzeln, nämlich den für die Zeit eminent richtungsweisenden Theorien Kants, Jacobis und Fichtes, so dass die bestimmenden Momente der Transzendentalpoesie avant la lettre auch für die dem Idealismus nahe stehenden Dichter maßgeblich sind.

Friedrich von Hardenberg (Novalis) spricht um 1798 gleichfalls explizit von einer transzendentalen Poesie in einem seiner Fragmente (Nr. 48), die unter dem Titel *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen* zusammengefasst sind. Dort notiert sich Hardenberg: »Von der Bearbeitung der transscendentalen Poesie läßt sich eine Tropik erwarten – die die Gesetze der *symbolischen Construction* der transscendentalen Welt begreift« (Hardenberg 1798/1965, NS II, 536).

Die von Schlegel thematisierte Selbstreferentialität (»mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung«) der Transzendentalpoesie oder der Poesie der Poesie ist in der von Kant initiierten Transzendentalphilosophie nicht in gleicher Weise anzutreffen. Kants Transzendentalphilosophie fragt nach den subjektiven Bedingungen einer objektiv gültigen Erkenntnis. Kant legt damit das »Verhältnis des Idealen und des Realen« transzendentalphilosophisch für die Erfahrungserkenntnis fest. Kants *Kritik* macht sich zur Aufgabe, den Ursprung, den Umfang und die Grenzen der objektiven Erfahrungserkenntnis zu bestimmen.

Mit dem Begriff des Transzendentalen ist überdies eine Abgrenzung sowohl gegen das Transzendente gesetzt, das für Kant das alle Erkenntnis Übersteigende darstellt, als auch gegen die Metaphysik, sofern sie transzendent und daher überschwänglich ist. Metaphysik wird bewahrt, wie die Titel der Schriften zeigen, die von den *Metaphysischen Anfangsgründen der Naturlehre* (1783) handeln, von den *Metaphysischen Anfangsgründen der Rechtslehre* (1796) und *der Sittenlehre* (1797), ferner von der *Metaphysik der Sitten* (1796). Kant spricht überdies affirmativ von einem künftigen System der Metaphysik, das auf dem Boden der Kritik zu errichten sei (Kant, *KrV* B 869). Eine Erkenntnis ist transzendental, wenn sie sich nicht mit den Gegenständen der Erfahrung unmittelbar auseinandersetzt, sondern mit den subjektiven Bedingungen der Erkenntnis, die a priori, also vor aller Erfahrung gegeben sind. Auf diese Weise bestimmt Kant das Verhältnis des Idealen und Realen, ohne das Reale in seiner konkreten Gegebenheit zum Gegenstand seiner Untersuchungen zu machen, da dies nicht Aufgabe der erkenntniskritischen Philosophie, sondern der Naturwissenschaften ist.

In der Übertragung der Eckdaten der Transzendentalphilosophie auf die Transzendentalpoesie und in ihrem Anspruch, die Grenzen der Philosophie zu

überschreiten, sind verschiedene Ansätze auszumachen: 1. Dichtung, die sich selbstreferentiell mit dem Dichter und der Dichtung beschäftigt; 2. Dichtung, die ein Sagen des Unsagbaren ist, die also die begrenzte Erfahrungserkenntnis zu einer dichterisch performativen Erkenntnis überschreitet; 3. Poetologie als transzendentalpoetische Selbstreflexion des dichterischen und künstlerischen Vermögens; 4. Ästhetik und Kunstphilosophie der Dichtung. Diese vier Momente sollen im Folgenden näher zur Darstellung kommen.

3.1.1 Poesie der Poesie

Transzendentalpoesie beschäftigt sich, so Schlegel, »mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung«. Dies zeigt, dass sich die Transzendentalpoesie vornehmlich mit der künstlerischen Produktion beschäftigt und weit weniger nach den Rezeptionsbedingungen, also der Erfahrung der Poesie durch den Leser fragt. Vielmehr rechnet der produzierende Künstler damit, dass seine künstlerischen Intentionen sich hinlänglich mitteilen, wenn er die transzendentalen Bedingungen des Dichtungsvermögens ausreichend versteht und einzusetzen vermag. Beispiele der Vorübungen, die »mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung« verknüpft werden, finden sich Schlegel zufolge in exemplarischer Weise bei dem thebanischen Griechen Pindar (ca. 520–440), unter den modernen Dichtern bei Goethe (1749–1832). Dies bezieht sich offenkundig auf ein Dichten, das das Dichten selbst reflektiert (vgl. zu diesem Thema bei Pindar Theunissen 2000 und zu Goethe Blod 2003). Dichten umfasst hier freilich nicht allein das Produzieren von Lyrik, sondern jede Form dichterischer Arbeiten und Werke.

Die sich neu anbahnende Transzendentalpoesie artikuliert und reflektiert sich selbst als Dichtung. Schon bei Schiller sind Zeugnisse dafür zu finden, etwa *Die Künstler*, *Die Braut von Messina*, deren Vorrede »Über den Gebrauch des Chores in der Tragödie« handelt. Wilhelm Heinse (1746–1803) schafft mit seinem dreibändigen Roman *Hildegard von Hohental* (1795) ein Werk, das die musikalischen Wurzeln der Dichtung in einer Rückbesinnung auf Pindar reflektiert (Gaier u. a. 1996). Goethes autobiographische Schrift, *Dichtung und Wahrheit*, in den Jahren 1808–1838 entstanden, enthält gleichfalls poetologische Reflexionen, wie Blod 2003 herausgearbeitet hat.

Der Dichter, der viele Male das Dichten besingt, ist dann insbesondere Hölderlin. Auch Hölderlins *Hyperion oder der Eremit in Griechenland* (2 Bde., 1797 und 1799) durchläuft einen Entwicklungsgang mit seinen zahlreichen recht divergierenden Lebensentwürfen, als Lernender, als einsamer eifernder Gesellschaftskritiker, als Liebender, als Krieger, bis er sich schließlich in der Rolle des Trauernden um die verlorene Geliebte und des Erziehers seines Volks findet (Ryan 1965 und Stiening 2005). Ferner ist auch Hölderlins Protagonist Empedokles in den gleichnamigen Trauerspielfragmenten Dichter und ein ausgezeichneter Vertrauter der Natur, der sich aus eitlem Übermut am Göttlichen vergeht, und dafür Sühne sucht im Feuerkelch des Ätna, eine Sühne, die freilich zugleich Erfüllung und Erhöhung des dichterischen Lebenswerkes darstellt. Hölderlin übernimmt das Motiv der Selbstüberhöhung des Protagonisten, die Ödipus in Sophokles' letzter Tragödie *Ödipus auf Kolonos* mit seinem Tod in den heiligen Hainen von Kolonos vor Athen nach einem langen Leidensgang erfährt, und die Platon im *Phaidon* gestaltet. Platons Gestalt des Sokrates widerfährt durch das letzte Gespräch mit den Freunden über die Unsterblichkeit der Seele vor dem endlichen Tod durch den Schierlingsbecher eine Auszeichnung, die die »Unsterblichkeit« der Philosophie des Sokrates performativ ins Werk setzt und mitbegründet. In diesen und vielen anderen Werken ist die Poesie zugleich Poesie der Poesie.

3.1.2 Sagen des Unsagbaren und die Annäherung von Philosophie und Dichtung

In der Epoche des ausgehenden 18. Jahrhunderts tritt mit Goethe, Schiller, Hölderlin, u. a. ein Dichten hervor, das beansprucht, mit der Dichtung ein Sagen möglich zu machen und Dinge sagbar zu machen, die zu sagen der Philosophie abgesprochen werden, will sie nicht überschwänglich, unphilosophisch, transzendent sein. Manchmal ist es der Inhalt, oft aber ist es die Form der Dichtung, durch die die Dichtung die Grenzen sprengt, die dem Philosophieren innewohnen.

Die Zeit der *Kritik* Kants ist auch die Zeit der Idee des schöpferischen Genies, eine Bewegung, die mit der Aufklärung und dem Sturm und Drang in Mode

gekommen ist (Schmidt 2004). Kant ist es, der im § 46 der *Kritik der Urteilskraft* eine für seine Zeit maßgebliche Bestimmung des Begriffs vom künstlerischen Genie aufgestellt hat. Er schreibt: »*Genie* ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt. Da das Talent, als angeborenes produktives Vermögen des Künstlers, selbst zur Natur gehört, so könnte man sich auch so ausdrücken: *Genie* ist die angeborene Gemütslage (ingenium), *durch welche* die Natur der Kunst die Regel gibt« (KU 1799/1974, 181). Für Kant ist die Kunst des Genies eine schöne Kunst, die jedoch nicht, wie für die Rationalisten, durch einen Regelkanon festgelegt ist. Was also sind die Regeln, die die Natur des Genies erfindet, in sich findet und durch die bestimmende freie Subjektivität aus sich erzeugt? Die Antwort gibt jedes Werk eines Originalgenies. Mit dem Geniekult ist die schöpferische Subjektivität in eine Freiheit gesetzt, die die Lizenz zur Grenzüberschreitung des Überkommenen hat.

Fichte erkennt im dritten seiner Briefe *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*, der von der Begeisterungsfähigkeit und der reinen Natur des Künstlers handelt, zwei ausgezeichnete dichterische Produktionsweisen der Dichtung, die er offenkundig durch Schiller und dem von ihm noch mehr geschätzten Goethe repräsentiert sieht. Der eine ist ein bedeutender Geist, doch losgelöst voneinander sind ihm Körper und Sinn, bei dem anderen ist beides vorzüglich integriert (Fichte, GA I 6, 359). Goethe ist für Fichte das Genie, das aus dem unbewussten Schöpferdrang bislang Unbekanntes dichterisch für Geist und Sinne zu formen weiß. Ein Streit mit Schiller war damit, wie bekannt, programmiert.

Die beiden Dichterfreunde Schiller und Goethe lassen sich als dichterische Denker verstehen, die aus der Philosophie schöpfen, die sich aber dennoch aus einer Gegenstellung zur Philosophie verstehen. Schiller bestimmt auf sprechende Weise, vermögenstheoretisch an Kant orientiert, das dichterische Tun von Goethe und sich selbst in seinem berühmten Brief vom 23. August 1794 an Goethe, in dem er in Goethe das Naturgenie feiert, das Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* für seine Zeit maßgeblich bestimmt hat, sich selbst aber als das ebenbürtige Genie der Ideenkunst daneben stellt: »Von der einfachen Organisation steigen Sie, Schritt vor Schritt, zu den mehr verwickelten hinauf, um endlich die verwickeltste von allen, den Menschen, genetisch aus den Materialien des ganzen Naturgebäudes zu erbauen. […] Beym ersten Anblicke zwar scheint es, als könnte es keine größern Opposita geben als den speculativen Geist, der von der Einheit, und den intuitiven, der von der Mannichfaltigkeit ausgeht« (NA 27, 25 f.). Am 31. August 1794 schreibt Schiller an Goethe: »Ihr Geist wirkt in einem außerordentlichen Grade intuitiv, und alle Ihre denkenden Kräfte scheinen auf die Imagination, als ihre gemeinschaftliche Repraesentantinn, gleichsam compromittiert zu haben. Im Grunde ist dieß das höchste, was der Mensch aus sich machen kann, sobald es ihm gelingt, seine Anschauungen zu generalisieren und seine Empfindung gesetzgebend zu machen. Darnach streben Sie, und in wie hohem Grade haben Sie es schon erreicht! Mein Verstand wirkt eigentlich mehr symbolisierend, und so schwebe ich als eine ZwitterArt zwischen dem Begriff und der Anschauung, zwischen der Regel und der Empfindung, zwischen dem technischen Kopf und dem Genie. Dieß ist es, was mir, besonders in frühern Jahren, sowohl auf dem Felde der Speculation als der Dichtkunst ein ziemlich linkisches Ansehen gegeben; denn gewöhnlich übereilte mich der Poet, wo ich philosophieren sollte, und der philosophische Geist, wo ich dichten wollte. Noch jetzt begegnet es mir häuffig genug, daß die Einbildungskraft meine Abstraktionen, und der kalte Verstand meine Dichtung stört. Kann ich dieser beiden Kräfte in so weit Meister werden, daß ich einer jeden durch meine Freiheit Grenzen bestimmen kann, so erwartet mich noch ein schönes Loos« (NA 27, 32).

Schiller und auch Fichte beschreiben Goethes Tun im Einklang mit Kants Verständnis des Naturgenies. Schiller sucht das eigene dichterische Arbeiten durch die ausgeprägtere Intellektualität als zwar andersartig, doch dem Naturgenie ebenbürtig, zu profilieren. Schiller zeigt mit seinen Charakteristiken, wie sehr sich die Geniekunst in den fließenden Grenzbereichen zwischen Dichtung und Philosophie bewegt.

Begleitet von den Gesprächen mit Schiller entsteht mit *Wilhelm Meisters Lehrjahren* (1795/96) und seiner Vorstufe, dem zu Goethes Lebzeiten unveröffentlichten »Urmeister«, *Wilhelm Meisters Theatralische Sendung*, der Bildungsroman, den Schlegel bekanntlich neben der Französischen Revolution und Fichtes *Wissenschaftslehre* (bemerkenswerterweise nicht Kants *Kritik*) zu den großen Tendenzen des Zeitalters zählt (Athenaeum 1798/1969, 232).

Förster (2002) hat herausgearbeitet, dass Goethes Ambitionen sich darauf richteten, Kants Begriff des intuitiven Verstandes, den dieser in den §§ 76/77 der *Kritik der Urteilskraft* thematisiert, und der nach

Kant außerhalb der Zugriffsmöglichkeit des diskursiven menschlichen Verstandes liegt, durch Selbstexperimente dennoch zu realisieren, um sein Dichten und Denken voranzutreiben.

Der Geniegedanke war nicht nur unter den Künstlern und besonders den Dichtern präsent. Er wirkte auch auf die Philosophie dieser Zeit zurück. Fichte ist der philosophische Denker, der in der frühen *Wissenschaftslehre* von 1794/95 die Reflexion auf die Einbildungskraft durch Einbildungskraft in Gang setzt. Seine Metapher vom Schweben der Einbildungskraft begeistert insbesondere die Romantiker Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg (Novalis). Wenn auch die explizite Rede von der Einbildungskraft in den späteren Wissenschaftslehren nicht mehr gleich präsent ist, so ist die *Wissenschaftslehre* doch eine Theorie, die sich selbst aus dem kreativen, je und je neu Erfinden der Darstellung und einer modifizierenden Durcharbeitung des ursprünglich gefassten Konzepts der *Wissenschaftslehre* versteht, ein performativer Akt, der von Entwurf zu Entwurf neu angestrengt wird. Es ist eine philosophische Theorie, die in eminenter Weise aus dem schöpferischen Augenblick der jeweiligen zeitlichen Verfassung lebt, sich aber auch getragen weiß, von dem bereits Durchgearbeiteten, das erinnernd präsent ist. Asmuth (2007) hat den performativen Gestus der *Wissenschaftslehre* Fichtes zu Recht herausgearbeitet.

In ähnlicher Weise ist auch Hegels *Phänomenologie des Geistes* (1807) bekanntlich ein Werk, das alle bis dahin gültigen Formen philosophischen Schreibens gesprengt hat. Das zu Missverständnissen geradezu einladende Theorem der Selbstbewegung der Begriffe als einer neuen Form der dialektischen Bewegung des Denkens, eine Selbstbewegung, die sich an ihrem eigenen Maßstab fortbewegt, der nicht ist, sondern erst wird, hat in der Folgezeit einen Denkstil kreiert, der neue Formen des Schreibens und Denkens möglich machte (Bowman 2007 und Pierini 2007).

3.1.3 Poetologie als transzendentalpoetische Selbstreflexion

In analoger Weise zu Kants Verständnis des Transzendentalen in der Philosophie scheint man erwarten zu dürfen, dass die Transzendentalpoesie die apriorischen Bedingungen der Poesie vor aller Erfahrung reflektiert. Was aber heißt Erfahrung für die Poesie? Poesie zu produzieren, sie zu rezipieren? Schlegel spricht von den »transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens«. Das zielt offenkundig auf dichtungstheoretische Reflexionen, die die Produktion des Dichtens, das Dichtungsvermögen nach dem Muster der Transzendentalphilosophie betreffen. Fragt jene nach den Erkenntnisbedingungen, so die Transzendentalpoesie nach den Bedingungen dichterischen Tuns. Schlegel hat offenkundig im Blick, dass sich Kants erkenntniskritischer Ansatz methodologisch direkt auf dichtungstheoretische Reflexionen übertragen lässt.

Ein weiterer Aspekt muss zum Themenfeld der Transzendentalpoesie hinzugerechnet werden. Hatte Kant nach den im Bewusstsein des Subjekts liegenden Bedingungen der Möglichkeit von objektiv gültigen Erkenntnissen gefragt und einen emphatischen Erkenntnisbegriff aufgestellt, der alles bloß Gedachte von den erkennbaren Erscheinungen in Raum und Zeit abtrennt, so ist den Idealisten und Romantikern die von Kant vorgenommene restriktive Grenzziehung der erkennenden Verstandeseinsicht und der urteilenden Vernunft in den drei *Kritiken der reinen Vernunft, der praktischen Vernunft* und *der Urteilskraft* entschieden zu eng. Die Dichtung selbst wird als eine Form philosophischen Denkens begriffen. Das aber fordert, sowohl auf die jeweilige Leistungskraft als auch auf die wechselseitige Abgrenzung von Philosophie und Literatur zu reflektieren. Das Vorbild hatte die kantische *Kritik* geliefert, die ihre Aufgabe in der Erkundung der Bedingungen der Erkenntnis in der Naturwissenschaft und dem Handeln des Menschen sah.

Die an Kant und anderen Autoren philosophisch geschulten Dichter bringen nicht nur Werke hervor, die selbstreflexiv auf das Tun des Dichters sehen, es darstellen, hinterfragen oder neu erfinden. Sie arbeiten auch an poetologischen Konzepten, die das künstlerische Tun vermögens- und bewusstseinstheoretisch untersuchen, allen voran Schiller mit seinen Schriften *Über Anmuth und Würde* (1794) und den berühmten Briefen *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), sowie Hölderlin mit dem *Grund zum Empedokles*, oder der poetologischen Schrift *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig …* (identisch mit *Verfahrungsweise des poëtischen Geistes*) von 1800. Die an der Transzendentalphilosophie Kants und Fichtes orientierte Vorgehensweise Hölderlins in diesem poetologischen Konzept

wird am Ende des vorliegenden Beitrags kursorisch entwickelt.

3.1.4 Ästhetik und Kunstphilosophie der Dichtung

Kant hoffte offenkundig auf die begabtesten unter seinen philosophischen Lesern und künftigen Kollegen, wenn er 1787 bekennt, er habe nur die Prinzipien zu einem künftigen System der Metaphysik, nicht aber das System selbst aufgestellt (*KrV* B XXXVII). Fichte, Schelling und Hegel erarbeiteten dann auch tatsächlich neue Metaphysiksysteme aufbauend auf der kantischen *Kritik*, freilich ohne die Zustimmung des Erfinders der *Kritik* gewinnen zu können.

Ein vollständiges System zu schreiben heißt auch, möglichst den ganzen Umkreis der Philosophie zu durchlaufen. Außer den ontologischen und erkenntnistheoretischen Grundlegungsschriften der neuen Systeme entstehen Systemteile zu besonderen Feldern der Philosophie, also zu Recht und Politik, zu Sitte und Moral, zur Geschichte, und eben auch zur Theorie von Kunst und Ästhetik, wie dies auch schon mit Kants *Kritik der Urteilskraft* vorgelegt worden war.

Kant versteht die *Kritik der Urteilskraft* mit ihren beiden Teilen einer Kritik des Urteils vom Schönen und Erhabenen, in der er eine subjektive Zweckmäßigkeit erkennt, und der objektiven Zweckmäßigkeit der Teleologie in der Natur, als eine Abschlussgestalt seines Kritischen Systems. Kant richtet sein Hauptaugenmerk auf das Urteil vom Naturschönen, schließt dem aber kurze Ausführungen zur Kunstphilosophie und zur Genieästhetik der Zeit an. Innerhalb der Kunst, die für Kant schöne Kunst ist, misst Kant der Dichtung den höchsten Rang zu, weil sie ihren Ursprung am meisten im Genie hat und weil sie als redende Kunst dem Wort und der Vernunft am nächsten steht. Selbst die von Kant noch am ausführlichsten behandelte Theorie der Dichtkunst (*KU* 1799/1974, §§ 51–54) lässt allerdings mehr Fragen offen, als beantwortet worden wären.

Etwa zeitgleich mit den Entwürfen zu den neuen Metaphysiksystemen arbeiten die Dichterphilosophen Schiller, Hölderlin, Hardenberg (Novalis), Jean Paul an neuen Dichtungskonzepten. Und erst nach der Jahrhundertwende arbeiten Schelling und Hegel ihre Ästhetiken und Kunstphilosophien aus.

Fichte beabsichtigte im Rahmen seines Systems der Wissenschaftslehre neben der Rechts- und Sittenlehre auch eine Ästhetik auszuarbeiten, die aber nie geschrieben wurde. In den *Vorlesungen über Geist und Buchstab in der Philosophie* von 1794 wird mit der darin enthaltenen ästhetischen Trieblehre, die Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung* korrigieren wollen, ein vorläufiger Anfang gesetzt. Der Künstler, in vorbildlicher Weise Goethe, vollzieht und produziert unbewusst, wo der Philosoph, insbesondere der Wissenschaftslehrer, in gänzlich bewusster Orientierung der Reflexion handelt (Cecchinato 2009).

Jean Paul nimmt sowohl mit seiner Ästhetik als auch mit seinen schriftstellerischen Werken in seiner Zeit eine Sonderrolle ein. In kritischer Auseinandersetzung mit Kants *Kritik der Urteilskraft* als auch mit Fichtes *Wissenschaftslehre* (in den *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana*, 1800) und den Schriften Friedrich Heinrich Jacobis entwickelt Jean Paul eine Ästhetik, die sich neben Standardthemen in ausgezeichneter Weise dem Witz, der Phantasie, der Einbildungskraft in seiner *Vorschule der Ästhetik* zuwendet, die erstmals 1804 in drei Bänden erscheint. Im Gegenzug zur allgemeinen Vorliebe der Zeit für den Ernst der Tragödie als der höchsten Dichtungsgattung wendet sich Jean Paul dem Humor und sogar dem Lächerlichen zu und stellt sich mit seinem Kunstprogramm zwischen die Weimarer Klassik und die Jenaer Romantik. Hatte sich Kant mit der kritischen Reflexion auf das Vermögen der Urteilskraft in der ersten und der dritten Kritik demjenigen Vermögen des Geistes zugewandt, das Christian Wolff Witz nannte, so denkt Jean Paul diesen Zug des kritischen Denkens in einer Weise fort, dass er dem Witz nun auch die humorvolle Seite abgewinnt.

Das unbewusste Produzieren, oder genauer gesagt, die Anteile unbewusster, aber sehr wichtiger Antriebe beim künstlerischen Arbeiten, sind schon für Hölderlins Poetologie um 1800 und dann vor allem für Schellings Kunstphilosophie von 1802/03, anders als für Hegel, von hoher Bedeutung. Schelling rechnet, in Fortführung der Theorien von Spinoza, aber auch von Leibniz, im abschließenden sechsten Kapitel seines *Systems des transscendentalen Idealismus* von 1800, in dem er die Philosophie der Kunst behandelt, damit, dass der organischen Natur insgesamt eine Art ruhender Intelligenz innewohnt, die im Menschen zu einem Höchstmaß an bewusster Tätigkeit gefunden hat. Im dichterischen Genie finden bewusste und bewusstlose Tätigkeit zu einer

ausgezeichneten Synthese, durch die das Kunstwerk als höchste Potenz menschlicher Tätigkeit zustande kommt. In der Philosophie, so auch in der Philosophie der Kunst, wird Schelling zufolge das Absolute zur Darstellung gebracht, das in der Dichtung den höchsten, der Vernunft gemäßesten Ausdruck findet. Die Mythen, die für die Kunst insgesamt, besonders aber für die Dichtung, die Stoffe geben, liefern zugleich die Urbilder der Wahrheit für die Kunst.

Hegel entfaltet erst ab 1817 seine Ästhetik und Philosophie der Kunst in einer losen Folge von Vorlesungen nach Diktaten in Heidelberg und dann in Berlin. Hinzuzählen darf man die Betrachtungen zur Kunstreligion in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807. Fraglos ist auch für Hegel die Dichtkunst als höchste Ausdrucksform der Kunst anzusehen und innerhalb ihrer kommt der Gattung der Tragik unbestritten der Primat zu. Die Nachschrift von Hegels *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* von 1823 schließt mit den Worten: »Hiermit haben wir die Kunst in ihrem Kreise durchlaufen. Die Kunst in ihrem Ernst ist uns Gewesenes. Für uns sind andere Formen notwendig, uns das Göttliche zum Gegenstand zu machen. Wir bedürfen des Gedankens. Aber die Kunst ist eine wesentliche Weise der Darstellung des Göttlichen, und diese Form müssen wir verstehen. Sie hat nicht das Angenehme, nicht die subjektive Geschicklichkeit zum Gegenstand. Die Philosophie hat das Wahrhafte in der Kunst zu betrachten« (Hegel 1823/2003, 312). Kunst ist ein Gewesenes, weil sie ihre wesentliche Gestalt in der Kunstreligion der klassischen Antike der Griechen mit Homer, Aischylos und Sopokles, sowie der griechischen Skulptur erlebte. Die symbolische Kunst, die der klassischen vorausgeht und die romantische, die ihr bis in die Neuzeit folgt, erreichen nicht die Eigentlichkeit des Ausdrucks der Kunst für die menschliche Lebensgemeinschaft. Der Kunst der Neuzeit bescheinigt Hegel partikuläre Interessen, die das Wesen der Kunst verfehlen. Der Neuzeit ist die Arbeit des Begriffs durch die spekulative Philosophie vorbehalten. Die berühmte These vom Ende der Kunst betrifft nicht ihr Fortbestehen, sondern ihre Verbindlichkeit als Ausdrucksform des Göttlichen und des Absoluten.

3.2 Relevanz der Fragestellung für die Grenzziehung zwischen Philosophie und Literatur

Kant hat mit seinem strengen, auf objektive Gültigkeit abzielenden Begriff der Erfahrungserkenntnis die Philosophie zur kritischen Theorie der Wissenschaften gemacht. Die traditionelle Metaphysik hat er mithin entmachtet. Das aber provozierte sehr bald Widerstand. Es galt für die Kant nachfolgende jüngere Generation, mit Kant über Kant hinauszugelangen. Das bedeutete sowohl, Kants Erkenntniskritik, seine Moralphilosophie und die Theorie vom Schönen und Erhabenen sehr ernst zu nehmen, sie genau zu studieren, als auch, eine Metaphysik mit und nach Kant neu zu begründen. Während die einen, nämlich Fichte, Schelling, Hegel, auch tatsächlich neue Systeme der Metaphysik entwarfen und ausführten, um die von Kant offen gelassenen, ihn oft gar nicht interessierenden Fragen, etwa nach dem Sehen des Sehens der Vernunft (Fichte), nach den intelligenten Strukturen der Natur (Schelling), nach dem Geist einer umfassenden, sittlichen Substanz (Hegel) zur Klärung zu bringen, sahen sich andere, allen voran Schiller, Hölderlin, aber auch Hardenberg (Novalis) und Friedrich Schlegel veranlasst, das enge Korsett der Fragen nach wissenschaftlicher Objektivität überhaupt zu verlassen, um auf ästhetischem Wege sich der Frage nach einer allseitigen und ganzheitlichen Bildung des Menschen zuzuwenden. Ist Kants kritisches Unternehmen ganz der Aufklärung geschuldet, so sehen die an Kant geschulten Dichter Schiller, Hölderlin und Hardenberg (Novalis) ihre Aufgabe in der nicht bloß den vernünftigen, sondern den ganzen Menschen bildenden und zu höherer geistiger Potenz steigernden Aufklärung der Aufklärung.

Das neuzeitliche Projekt der Besinnung auf die ihrer selbst bewusste Subjektivität, von Descartes, Spinoza, Hume und Kant philosophisch in den unterschiedlichen Ansätzen des Rationalismus, des Empirismus, schließlich des Kritizismus reflektiert, machte mit jeder Antwort auch neue Fragen sichtbar. Das erwachende Bewusstsein einer zunehmend aufgeklärteren und ihrer Verantwortung bewussteren Subjektivität wurde im wachsenden Maß auch im mehrfachen Sinn des Wortes selbstbewusster. Der philosophische Terminus Selbstbewusstsein steht grundlegend für die formale, reine Einheit des

Subjekts, das sich als Instanz der Gesamtheit seiner bewussten Akte weiß, es steht ferner für die selbstbestimmte Verantwortlichkeit moralisch handelnder Wesen, für das Bewusstsein einer selbstbestimmten Individualität, schließlich auch für die aktiv tätige Kraft des schöpferisch kreativen Wesens Mensch. Parallel zur philosophischen Selbstaufklärung erfindet die Literatur das Genre des sogenannten Bildungsromans. Es werden Geschichten von der Selbstwerdung, vom Prozess der Bildung erzählt, Bildung nicht verstanden als kumulatives Anhäufen von Wissen, sondern als inneres umfassendes geistiges Wachstum. Die konkrete empirische Erfahrung der Selbstwerdung gewinnt zunehmend an Bedeutung. Das von Schlegel benannte Verhältnis des Idealen und Realen in der neueren Transzendentalpoesie darf wörtlich genommen werden.

Die Selbstinszenierung des aktiven Tuns macht das Schriftwerk zur Bühne des denkenden Denkens. Die Dichtung schöpft in eminenter Weise aus den Ressourcen der Philosophie. Die neue Metaphysik nach Kant aber ist in jeweils anderen und näherhin zu bestimmenden Hinsichten auch ein Stück Literatur geworden. Zu erinnern ist in dem Zusammenhang auch an die gänzlich neue Form der Darstellung, die Hegel mit der *Phänomenologie des Geistes* (1807) und ihrer Bewegung der Begriffe erfindet, ferner an die Metaphysik der aus dem Wesen und dem Grund sich erhebenden Freiheit zum Guten und Bösen, die Schelling in den *Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände* (1809) konzipiert. Schließlich rücken auch die späten Wissenschaftslehren Fichtes ab 1804 in den Blick, die je neu, immer gleich, immer anders, weil aus der Spontaneität des Denkens geboren, das eine große Lebensprojekt, die Wissenschaftslehre(n) und das performative Denken des Seins der Vernunft, die erscheint, im Fluss der Zeit, wiederholt im Zyklus der Semester, dem Wechsel der Universitäten und der Studierenden, vorantreiben, vorangetrieben werden.

3.3 Historischer Abriss der Problematik

Kants klarer, nachgerade puristischer Geist markiert mit seinem *Kritischen Werk* bekanntlich eine Zäsur in der Geschichte der Philosophie. Die besten Köpfe der Zeit lasen Kant, studierten das *Kritische Werk* einlässlich, man wartete begierig auf neue Schriften, die von ihm angekündigt waren. In den reinen Anschauungsformen von Raum und Zeit und in den reinen Verstandesformen oder Kategorien entdeckte Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* (1781 und 1787) subjektive Prinzipien der Erkenntnis, die gleichwohl unter anzugebenden Bedingungen erlauben, allgemein notwendige und objektiv gültige Erfahrungsurteile aufzustellen. Mit dem Kategorischen Imperativ bestimmt Kant in der *Kritik der praktischen Vernunft* (1788) dasjenige Prinzip der freien autonomen Subjektivität, das dafür sorgt, dass mit den Maximen universal gültige Urteile für das moralische Handeln festgelegt werden. Schließlich untersucht Kant die Bedingungen der subjektiv allgemeingültigen Urteile des Schönen und des Erhabenen in der Natur, und ferner die Beurteilungsbedingungen der teleologischen objektiven Zweckmäßigkeiten der Organisationen der Natur in der *Kritik der Urteilskraft* (1790). Aber man las Kants Werke nicht bloß, um seine *Kritik* in seinem Geist fortzudenken. Es regte sich Kritik an den engen, auf Wissenschaftlichkeit und Objektivität abzielenden Grenzen, die die *Kritik* Kants zog. Die kritische Vernunft schien die Religion in die Fesseln einer Vernunftreligion zu legen, die dem Gefühl überhaupt und dem ganzen, sinnlichen und rationalen Menschen nur ungenügend Raum zu geben vermochte. Eine Kunsttheorie hat Kant nur in Umrissen vorgelegt. Die Metaphysik insgesamt war in transzendentalphilosophische Fesseln gelegt. Diese wo nötig wieder aufzubrechen, dazu sahen sich einige der Nachkantianer aufgefordert.

3.3.1 Jacobis Philosophie des Lebendigen und die Enthüllung des Daseins

Parallel zu Kants monumentalem, das Zeitalter prägendem Werk tritt Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819) auf die Bühne der Philosophie, löst den sogenannten Pantheismusstreit aus, lobt in seiner Schrift *Über die Lehre des Spinoza in einer Reihe von Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn*, zunächst 1785, dann in erheblich erweiterter Form 1789 erschienen, die Konsequenz des reinen Denkens von Spinoza (1632–1677), um sogleich die nicht zu akzeptierende Grenze dieses eben so untadeligen wie nüchternen

Denkers deutlich hervorzuheben. Spinozas Hauptwerk, die *Ethica more geometrico* (die *Ethik nach geometrischer Ordnung*), 1677 posthum erschienen, ist ein Werk, das Jacobi zufolge mit bewundernswerter Konsequenz die Bedingungszusammenhänge der Immanenz der endlichen Welt zur Darstellung bringt. Freilich sieht Jacobi in Spinoza sowohl den philosophischen Dogmatiker, der nichts als Ketten von immanenten endlichen Bedingungszusammenhängen denkt, die der subjektiven Freiheit des Individuums keinen Raum lassen, als auch den Gottesleugner, da er nichts anderes als die Natur in der Doppelgestalt der *natura naturans* und der *natura naturata* zum Gegenstand seiner Philosophie machte. Diese Natur nannte Spinoza kurzerhand auch Gott: *Deus sive natura*. Das ist für Jacobi entschieden zu wenig.

Mit der Kritik am endlosen Bedingungsgefüge von Spinozas Verstandesdenken wird implizit und explizit (Jacobi 1787, Anhang zur Hume-Schrift *Ueber den Transscendentalen Idealismus*) auch Kants enger, weil der angeblich den von der Erfahrung abgehobener Rationalismus durch Jacobi in Frage stellt. Den transzendentalphilosophischen Erkundungen der kantischen Erfahrungsbedingungen wird die Erfahrung selbst vorangestellt und mit dem emphatischen Begriff vom Leben pointiert ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. Es gilt, das »Daseyn zu enthüllen«, statt in unendlichen Ketten von Bedingungen und Bedingtem sich zu bewegen. »Nach meinem Urtheil«, so Jacobi, »ist das größeste Verdienst des Forschers, Daseyn zu enthüllen, und zu offenbaren.. Erklärung ist ihm Mittel, Weg zum Ziele, nächster – niemals letzter Zweck. Sein letzter Zweck ist, was sich nicht erklären läßt: das Unauflösliche, Unmittelbare, Einfache« (Jacobi 1789, 42). Die Unmittelbarkeit des Lebendigen drückt sich Jacobi zufolge gerade nicht in Begründungsketten aus, sondern in einem Gefühl vom »Daseyn« der Dinge. Das Dasein der Dinge ist nicht beweisbar, das Gefühl vom Dasein der Dinge ist jedoch erkenntnistheoretisch fundiert in einem Glauben, genau in der Weise, wie der Empirist David Hume dies in seiner Schrift *Enquiry Concerning Human Understanding* dargestellt hat, aus der Jacobi lange Zitate in seiner Schrift *David Hume über den Glauben oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch* (1787) affirmierend aufgenommen hat. Das Gefühl erhält überhaupt durch Jacobi eine eminente Aufwertung. In moralischer Hinsicht ist es für Jacobi überdies das Gefühl der Ehre, durch das dem Menschen ein unmittelbares Zeugnis seiner Humanität und seiner Freiheit zugänglich ist.

Nicht nur der unmittelbare Zugang zur Welt ist für Jacobi mit David Hume durch einen Glauben an das Dasein der Dinge gesichert, der sich im Subjekt als Gefühl manifestiert. Dieser Glaube an die Existenz der Dinge (englisch »belief«), von Hume übernommen, veranlasst Jacobi, sich die Homonymie in der deutschen Sprache mit dem religiösen Glauben an Gott (englisch »faith«) nutzbar zu machen. Dem kantischen Vernunftglauben und seinen Rationalisierungen für oder wider die Existenz Gottes stellt Jacobi einen unmittelbaren Glauben an Gott und seine unhintergehbare Existenz entgegen. Jacobi gibt sich mit Kants Vorschlag nicht zufrieden, der die Beweise von der Existenz Gottes in der frühen Schrift *Der einzig mögliche Beweisgrund zu einer Demonstration des Daseyns Gottes* (1763) und in der Transzendentalen Dialektik der *Kritik der reinen* Vernunft als unhaltbar widerlegt. Kants Resultat behauptet streng genommen freilich nur die Unhaltbarkeit aller bekannten Beweise vom Dasein Gottes, die Frage nach der Existenz Gottes bleibt somit offen. Das hat zur Folge, dass Kant ein Postulat der Idee Gottes in praktischer, moralphilosophischer Absicht aufstellt und gelten lässt (*Kritik der praktischen Vernunft*).

Jacobi will jedoch mehr. Er behauptet, dass »die Natur, das ist der Inbegriff des Bedingten, dennoch *im* Unbedingten gegeben, folglich mit ihm verknüpft ist: so wird dieses Unbedingte das *Uebernatürliche* genannt […]. Und ferner: da alles, was ausser dem Zusammenhange des Bedingten, des *natürlich vermittelten* liegt, auch ausser der Sphäre unserer deutlichen Erkenntniß liegt, und durch Begriffe nicht verstanden werden kann: so kann das Uebernatürliche auf keine andre Weise von uns angenommen werden, als es uns gegeben ist; nehmlich, *als Thatsache – Es ist!* Dieses Uebernatürliche, dieses *Wesen aller Wesen*, nennen alle Zungen: *den Gott*« (Jacobi 1789, 426–427).

Gefühl, Glauben, unmittelbarer Daseinsbezug, das Unmittelbare, eingesehen durch die Vernunft oder durch eine intellektuelle Anschauung erfasst, im Gegensatz zum Vermittelten, durch den Verstand Begriffenen, schließlich der emphatische Begriff Leben, erhalten im Gefolge von Jacobis wirkungsmächtiger, kritischer Spinoza-Lektüre und der damit einhergehenden impliziten Kant-Kritik einen enormen Stellenwert. Nicht nur sieht sich das philosophische Schriftstellertum zu neuen Formen des philosophischen Schreibens angeregt. Auch das dichte-

rische Schreiben wird bereichert, denn verschiedene philosophische Artikulationsformen der Dichtung gewinnen durch philosophisch geschulte Literaten in der Produktion wie in der Rezeption an Breite. Der neue Begriff vom lebendigen, vom aktiv tätigen Subjekt, das sich als frei findet, verlangt nach neuen, der Sache angemessenen Schreibformen.

3.3.2 Rousseaus revolutionierender Begriff von der menschlichen Natur

Noch auf eine weitere wichtige Quelle ist hinzuweisen, die mitverantwortlich ist für die Besinnung auf ein dichterisch sich artikulierendes Philosophieren, nämlich auf Jean Jacques Rousseau (1712–1778) und seine Forderung, die Entgleisungen des menschlichen Daseins durch eine Rückbesinnung auf die Natur zu überwinden. In seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l`inégalité parmi les hommes* von 1755 macht Rousseau deutlich, dass die Depravationen des Menschen nicht in seiner Natur, sondern in seiner Kultur begründet sind. Im natürlichen Zustand wird der handelnde Mensch von einer gesunden Eigenliebe (amour de soi) angetrieben, im Kulturzustand herrscht hingegen Selbstsucht (amour propre), bedingt durch soziale Gefühle der Habsucht, der Gier, des Neides, die durch Eigentum und Machtverhältnisse begünstigt, hervorgerufen und erhalten werden. Diese Selbstsucht erzeugt eine immer tiefere soziale Abhängigkeit. Zwar hat es die rationale Kultur des Menschen Rousseau zufolge in vielen Hinsichten zu einer hohen Entwicklungsstufe gebracht, aber sie hat zugleich auch grobe Entgleisungen und Einseitigkeiten des durch Kultur geprägten Menschen zu verantworten. Der aufklärerische Fortschrittsglaube bezüglich der menschlichen Kultur wird von Rousseau radikal in Frage gestellt. Neue Wege aus dieser Kulturfalle zeigt Rousseau in seiner staatsphilosophischen Schrift *Du contrat social, ou principes du droit politique*, 1762 (*Vom Gesellschaftsvertrag oder Prinzipien des Staatsrechts*) auf, die maßgeblich die Französische Revolution bestimmte, ferner in seiner Erziehungsschrift *Émile ou de l` éducation*, 1962 (*Emile oder über die Erziehung*), die durch das inszenierte Erziehungsbeispiel und nicht durch einen Erziehungstraktat maßstabgebend sein will, und in seinem Roman einer neuen Empfindsamkeit, *Julie oú la nouvelle Héloise*, 1761 (*Julie oder die neue Héloise*).

Sowohl seine philosophischen als auch seine literarischen Schriften finden am Ende des 18. Jhs weithin Beachtung und wirken prägend auf Kant und die Nachkantianer. Dichtung wird schon von Rousseau als eine geeignete Instanz angesehen, die Fehlentwicklungen und Einseitigkeiten der Kultur zu korrigieren, die die Philosophie nur unzulänglich mit einem Pflichtenkatalog zu bändigen versteht.

Das ist eine außerordentlich bedeutende These, wenn man bedenkt, dass in aller Regel die sinnlich affektive Natur des Menschen für Schlechtigkeit, Bosheit und Laster verantwortlich gemacht wird. Die Sinnlichkeit wird als das Hindernis gesehen, den Maßstab der Vernunft zu realisieren und die Kultur zur reinen Vernünftigkeit fortzuentwickeln. Noch Kant, der Rousseau sehr geschätzt hat, erklärt, dass die menschliche Natur aus krummem Holz geschnitzt sei. Im 6. Satz von Kants Schrift *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht*, die in der *Berlinischen Monatsschrift* vom November 1784 erschienen ist, ist zu lesen: »Das höchste Oberhaupt soll aber gerecht *für sich selbst* und doch ein *Mensch* sein. Diese Aufgabe ist daher die schwerste unter allen; ja ihre vollkommene Auflösung ist unmöglich: aus so krummem Holze, als woraus der Mensch gemacht ist, kann nichts ganz Gerades gezimmert werden. Nur die Annäherung zu dieser Idee ist uns von der Natur auferlegt« (Kant 1784/1999, 10).

Nicht nur Kant, auch viele andere vor ihm ließen sich zu der Ansicht verleiten, es sei die sinnliche Natur, eben die vorgegebene krumme Natur des Menschen, behaftet mit schädlichen Affekten, die wesentlicher Grund dafür sei, dass die vernünftige Einsicht und das tatsächliche Handeln des Menschen oftmals so offenkundig auseinanderklafften. Doch warum auch immer der Mensch Kant zufolge aus krummem Holze ist, der Mensch als vernunftbegabtes Wesen ist dennoch verantwortlich für sein Handeln.

Rousseau hingegen fordert dazu auf, sich auf die ursprüngliche Natur zurückzubesinnen, um zu einer reiferen menschlichen Gemeinschaft zu finden als die es ist, die sich entwickelt hat. Fichte ist einer von vielen, der in der fünften seiner 1794 veröffentlichen *Vorlesungen über die Bestimmung des Gelehrten* zu Rousseaus Ansatz affirmativ und modifizierend Stellung nimmt.

Rousseaus Kulturkritik und seine Aufforderung, sich wieder auf die Natur zu besinnen, wenn auch nicht einfachhin zu ihr zurückzukehren, weil das

nicht möglich ist, fand zwar weithin Beachtung, wurde aber von der intellektuellen Elite der Zeit stets wesentlich modifiziert. Vorzüglich fordert auch Schiller in wirkungsmächtiger Weise, dem ganzen Menschen gerecht zu werden. Es setzt sich unter den Dichterphilosophen der Tenor durch, den sinnlichen und den vernünftigen Menschen, eben den ganzen Menschen umfassend zu bilden. Schiller hat dies programmatisch in seinen 1795 in den *Horen* erschienenen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* formuliert.

3.4 Systematische Darstellung der Problematik

3.4.1 Ästhetische Erziehung

Friedrich Schiller, bereits als Dramatiker und Dichter einer breiteren Öffentlichkeit bekannt, erhielt 1789 den Ruf auf eine Professur für Universalgeschichte an die Universität Jena, der Hochburg der kantischen Philosophie um 1800. Seine Antrittsvorlesung zum Thema *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* zog die Aufmerksamkeit einer breiten Öffentlichkeit auf sich. Der Dichter der *Räuber* (Uraufführung 1782 in Mannheim) und des *Don Carlos* (Uraufführung 1787 in Hamburg) wandte sich in Jena unter dem Eindruck seiner bedeutenden, die neue kantische Philosophie lehrenden Kollegen, dem rationalistisch orientierten Professor für Philosophie, Karl Leonhard Reinhold, und dem Empiristen, Carl Christian Erhard Schmidt, bald selbst dem Kant-Studium zu. Das intellektuelle Klima in Jena war offenkundig geeignet dafür, dass Schiller sich seit 1790 ausführlich mit der kantischen Moralphilosophie in verschiedenen Schriften Kants und ferner sehr genau mit der *Kritik der Urteilskraft* und ihrer Lehre vom Schönen und Erhabenen beschäftigte. Einen Beleg für eine Auseinandersetzung mit Kants Hauptschrift, der *Kritik der reinen Vernunft*, gibt es nicht. Das Kant-Studium ist für Schillers dichtungstheoretische Schriften von nun an richtungsweisend.

In der brieflichen Auseinandersetzung mit Christian Gottfried Körner im Januar und Februar 1793 entstehen die Briefe über *Kallias oder über die Schönheit.* Schiller sucht hier über Kant hinaus einen objektiven Schönheitsbegriff zu begründen, ein Versuch, der in letzter Konsequenz nicht überzeugt, aber dennoch eine wichtige Stufe von Schillers Untersuchungen zur Schönheit und ästhetischen Bildung des Menschen darstellt. In der von Schiller herausgegebenen Zeitschrift *Neue Thalia* erscheint 1793 seine Schrift *Ueber Anmuth und Würde*, in der Schiller Kants vorzüglich auf die Natur des Schönen und Erhabenen bezogene Urteilstheorie in der Anwendung auf den Menschen fortdenkt und Kants Prinzipien in der Bedeutung für die Kunst untersucht.

Den bedeutendsten Beitrag zu diesem Themenkreis verfasst Schiller als Dank für finanzielle Unterstützung an den Prinzen Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Sonderburg-Augustenburg, der dem erkrankten Schiller, der seiner Lehre nicht mehr nachkommen kann und der daher ohne Hörergelder und also ohne Einkommen ist, ein Geldgeschenk zukommen lässt. Schiller schreibt von Februar bis Dezember 1793 an den Prinzen die sogenannten Augustenburger Briefe *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen.* Bekannt ist, dass diese Briefe bei einem Schlossbrand in Kopenhagen im Februar 1794 vernichtet werden, jedoch in einer dem Prinzen nicht bekannten Abschrift für die Nachwelt erhalten bleiben. Vom Verlust getroffen, bittet der Prinz Schiller, die Briefe ein zweites Mal niederzuschreiben. Schiller kommt der Bitte nach und veröffentlicht diesmal seine neu verfasste, bedeutendste ästhetische Schrift *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 1795, in drei Lieferungen in den von ihm selbst herausgegebenen *Horen* (zur Entstehungsgeschichte vgl. Schiller, NA 21, 232–247).

Diese Briefe werden von Philosophen und Dichtern gleichermaßen weithin rezipiert und haben entscheidenden Einfluss auf die ästhetischen und anthropologischen Konzepte der nachkantischen Idealisten und der Romantiker. Schiller fordert wie alle Aufklärer eine Verbesserung und Veredelung des Menschen, mit der besonderen Pointe, nicht bloß den rational vernünftigen, sondern auch den sinnlichen Menschen durch Erziehung zu veredeln. Die Erziehung des Menschen könne, so Schiller, auf zweierlei Weisen geschehen: »entweder dadurch, daß der reine Mensch den empirischen unterdrückt, daß der Staat die Individuen aufhebt; oder dadurch, daß das Individuum Staat *wird*, daß der Mensch in der Zeit zum Menschen in der Idee sich *veredelt*« (Schiller 1795/1962 f., 4. Brief NA 20, 316). In diesem Konzept ist Kants Geist der objektiven und reinen Vernunft, repräsentiert durch den Begriff des

Staates und der Idee vom Menschen, ebenso gegenwärtig, wie der Blick auf den sinnlichen empirischen Menschen weit über Kants Vernunftkonzept hinaus gerichtet ist. Den rationalen und den sinnlichen Menschen gilt es nach Maßgabe des Dichters und Dramatikers Schiller ausdrücklich in der Gesamtanlage seiner Individualität ernst zu nehmen. Schiller fährt daher fort: »Zwar in der einseitigen moralischen Schätzung fällt dieser Unterschied hinweg; denn die Vernunft ist befriedigt, wenn ihr Gesetz nur ohne Bedingung gilt: aber in der vollständigen anthropologischen Schätzung, wo mit der Form auch der Inhalt zählt und die lebendige Empfindung zugleich eine Stimme hat, wird derselbe desto mehr in Betrachtung kommen. Einheit fordert zwar die Vernunft, die Natur aber Mannichfaltigkeit, und von beyden Legislationen wird der Mensch in Anspruch genommen. Das Gesetz der erstern ist ihm durch ein unbestechliches Bewußtseyn, das Gesetz der andern durch ein unvertilgbares Gefühl eingeprägt« (Schiller 1795/1962 f., 4. Brief, NA 20, 316–317). Schiller erhebt die Forderung, der Mensch solle sich in der Gesamtheit seiner Vermögen bilden, entwickeln, verfeinern und kultivieren. Es reiche nicht hin, nur ein moralisches Bewusstsein zu entwickeln, wie dies Kant und die Tradition der Moralphilosophie vorsieht. Die Sinnlichkeit selbst, Quell der mannigfachen affektiven Entgleisungen und der beklagenswertesten Verirrungen der Vernunft, muss geschult und gebildet werden, damit in ihr natürliche Neigungen geweckt und gestärkt werden, das zu wollen, was die Vernunft als Sollen vorschreibt (vgl. Kap. 2.4.4). Kant, gegen dessen rigoristisch anmutenden Moralismus Schiller sein Konzept einer umfassenderen, daher ästhetischen Erziehung richtet, stimmt bemerkenswerterweise Schillers Forderung nach einer moralisch gestimmten Sinnlichkeit im Wesentlichen zu, sofern die Forderung nicht berührt wird, dass die Vernunft die alleinige und letzte Instanz der Beurteilung und Verbindlichkeit der Moralität von Handlungsmaximen bleibt. Kants Antwort auf Schillers »mit Meisterhand verfaßte[] Abhandlung (Thalia 1793, 3. Stück) über *Anmut und Würde*« ist in einer Fußnote der gleichfalls 1793 erschienenen Schrift, *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (Kant 1793/1990, 22/23), zu finden.

Die ästhetische Erziehung des Menschen, die Schiller vorsieht, zielt sowohl auf die Bildung der *aisthesis*, also der Ausbildung und Sensibilisierung der Vermögen der Sinne im griechischen Wortsinn ab, als auch auf eine ästhetische Bildung in der neuzeitlichen Bedeutung der Bildung der Sinne für das Schöne und Wohlgeformte. Schiller fordert kurzum eine Ausbildung möglichst aller Vermögen, der geistigen wie der sinnlichen durch die vermittelnde Kraft des Spieltriebs, der nicht eigentlich ein eigener Trieb ist neben den Quellen der Vernunft und ihrem Formtrieb und der Sinnlichkeit und ihrem Stofftrieb (in dieser Frage ist Schiller ganz Kantianer). Der Spieltrieb ist Spiel deshalb, weil er die Verbindung von Form- und Stofftrieb darstellt und eine gelungene Balance der Kräfte der Vernunft und der Sinnlichkeit herzustellen vermag. Wie die Bildung aller Vermögen durch die Erregung des Spieltriebs näherhin ausgeführt werden soll, entwickelt Schiller nicht im Detail in seiner Erziehungsschrift. Doch denkt der erfolgreiche Lyriker und Dramatiker, seit 1794 zudem Wegbegleiter Goethes, des Autors des maßstabsetzenden Bildungsromans der Zeit, des *Wilhelm Meister* und schließlich auch des *Faust*, ganz wesentlich an die bildende Kraft der Literatur.

3.4.2 Poesie – Lehrerin der Menschheit

Wer immer das sogenannte *Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus* verfasst hat, ob Hegel, Hölderlin oder Schelling und in welcher Personenkonstellation es maßgeblich entstanden sein mag, die Dichtungskunst erhält darin eine bemerkenswert hohe Bedeutung, die ganz sicher auch von Schillers ästhetischem Erziehungskonzept beeinflusst ist. Auf dem beidseitig beschriebenen Blatt ist zu lesen: »Die Poësie bekömmt dadurch [ein]e höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – *Lehrerin der <Geschichte> Menschheit*; denn es gibt keine Philosophie, keine Geschichte mehr, die dichtkunst allein wird alle übrigen Wissenschaften u[nd] Künste überleben« (Hegel ca. 1797/1984, 13, verso Zeile 8–11). Das »dadurch« dieser Passage bezieht sich auf die vorausgehende Überlegung, mit der die Schönheit zur höchsten Idee erklärt wird, weil sie Wahrheit und Güte in sich vereint und überdies gefordert wird, dass nicht nur der Dichter, sondern auch der Philosoph ästhetische Kraft besitzen und ästhetischen Sinn entwickeln müsse:

»Zulezt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der *Schönheit*, das Wort in höherem platonischem Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, indem sie alle Ideen umfast,

ein ästhetischer Akt ist, und daß *Wahrheit und Güte, nur in der Schönheit* verschwistert sind – Der Philosoph muß eben so viel ästhetische Kraft besizen // als der Dichter. die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsre BuchstabenPhilosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philos[ophie]« (Hegel ca. 1797/1984, 12, recto Zeile 32 – verso Zeile 2),

Das *Älteste Systemfragment*, das schon bald nach seiner Entdeckung der Handschrift Hegels zugeordnet wurde, galt dem Inhalt nach zunächst als Dokument, das bald Schelling, bald Hölderlin, schließlich auch Hegel, oder auch verschiedenen Gemeinschaftskonstellationen die Autorschaft verdanke. Die bis heute bestehende Uneindeutigkeit der Zuschreibung macht das Fragment zu einem Dokument, das offenkundig den Geist der Zeit in seinen relativ wenigen dicht geschriebenen Zeilen festhält. Die Zielsetzung des Fragments, die sich deutlich an Philosophie und Dichtung orientiert, schöpft offenkundig aus Platon, Kant, Fichte und Schiller. Der Gedanke, dass die Dichtkunst den Anfang und das Ende der Philosophie darstelle, und dass sich der erste Teil dieser Behauptung in genealogischer Hinsicht bei den alten Griechen bewahrheitet habe, ist ein Konstrukt, das auch in Hölderlins Roman *Hyperion, oder der Eremit in Griechenland* (1797 und 1799) zu finden ist.

Eine bedeutende Reflexion auf die Wechselbeziehung von Philosophie und Dichtung bei den alten Griechen lässt Hölderlin den Protagonisten seines Romans, Hyperion, beim Gang durch die Ruinen Athens über Dichtung und Philosophie entwickeln. Hyperion wird bei diesem Spaziergang gefragt wie dies »dichterische religiöse Volk nun auch ein philosophisch Volk« sein könne. Hyperion führt aus: »Sie wären sogar […] ohne Dichtung nie ein philosophisch Volk gewesen!« Was die Philosophie, die eine kalte, erhabene Wissenschaft sei, mit der Dichtung zu tun habe, wird er weiter gefragt. »Die Dichtung, sagt‹ ich [Hyperion], meiner Sache gewiß, ist der Anfang und das Ende dieser Wissenschaft. Wie Minerva aus Jupiters Haupt, entspringt sie aus der Dichtung eines unendlichen göttlichen Seyns. Und so läuft am End' auch wieder in ihr das Unvereinbare in der geheimnißvollen Quelle der Dichtung zusammen« (Hölderlin 1797 und 1799/1993, MA I, 684/685).

Hölderlin nimmt offenkundig das vorsokratische Denken und auch noch das sokratische Denken als philosophische Dichtung wahr. Erst Aristoteles findet zu einer Form der Philosophie, die nicht mehr in der Zwitterform der Dichtung aufscheint. Die Titelgestalt des Trauerspiels *Der Tod des Empedokles*, die mit dem vorsokratischen Denker Empedokles manche Züge teilt, aber in vielen Hinsichten auch neu erfunden ist, ist Dichter. Der Dichterphilosoph ist eine wichtige Projektionsfläche für Hölderlins eigene Dichterauffassung, wie dies auch Hyperion ist, der sich am Ende als Erzieher der Menschheit findet, der zugleich Dichter ist. Im philosophischen Gespräch in den Ruinen Athens führt Hyperion daher überdies aus, dass nicht nur die Philosophie, sondern auch die Kunst insgesamt und die Religion früher noch als die Philosophie aus dem anfänglichen Dichten hervorgehen: »Denn im Anfang war der Mensch und seine Götter Eins, da, sich selber unbekannt, die ewige Schönheit war. […] Das erste Kind der göttlichen Schönheit ist die Kunst. […] Der Schönheit zweite Tochter ist Religion. Religion ist Liebe der Schönheit« (Hölderlin 1797 und 1799/1993, MA I, 683). Ohne Schönheit und ohne Dichtung, so Hölderlins Hyperion weiter, gibt es auch keine eigentliche Philosophie: »Das große Wort, das εν διαφερον εαυτω (das Eine in sich selber unterschiedne) des Heraklit, das konnte nur ein Grieche finden, denn es ist das Wesen der Schönheit, und ehe das gefunden war, gabs keine Philosophie« (Hölderlin 1797 und 1799/1993, MA I, 685). So sind offenkundig auch bei Heraklit Schönheit, Dichtung und Philosophie noch eng miteinander verknüpft.

Auch die Romantikerfreunde Friedrich von Hardenberg (1772–1808) und Friedrich Schlegel (1772–1829) nehmen offenkundig auf ihre Weise Schillers Plädoyer für die ganzheitliche, sinnliche und geistige Bildung des Menschen in ihre Konzepte auf. Das aber führt fast zwangsläufig zu einer hohen Einschätzung der Dichtung und der Philosophie, die 1798 zu Schlegels bekanntem Konzept einer Transzendentalpoesie, schließlich auch einer Universalpoesie führen wird (vgl. Kap. 4.2).

Dieser Gedanke hält in der einen oder anderen Form Einzug in die Überbietungsversuche der philosophischen Moralbegründungen Kants und Fichtes durch die Dichter, ist relevant für die Naturauffassung von Hölderlin, spielt offenkundig auch bei Schiller eine gewichtige Rolle. In Anlehnung an Rousseau und wohl auch veranlasst durch Herder (Gaier 1993) entwirft Hölderlin ein dreistufiges anthropologisches Modell der Entwicklung des Menschen, das ausgeht von einer geschlossenen Einheit der Kindheit im Einklang mit der Natur, diese ur-

sprüngliche Einheit bricht auf im Jünglingsalter, gerät in die mannigfachsten Einseitigkeiten der sich mit Macht entwickelnden einzelnen Kräfte, um schließlich im Stadium der reifen Humanität zu einer höheren Einheit und zu einem Selbstverständnis der ganzheitlichen Bildung zurückzufinden. Die Entzweiungen des Menschen werden nun gerade auch von Hegel, dem Weggefährten Hölderlins in Tübingen und in Frankfurt in ausgezeichneter Weise thematisiert und reflektiert. Das gemeinsame philosophische Gespräch von Hölderlin und Hegel in Frankfurt und Homburg in den Jahren 1797–1800 führt den einen zur Poetologie um 1800 und zur reifen Dichtung des Empedokles und der Gesänge um und nach 1800, den anderen zu den Entwürfen des eigenen Systems in den Jahren 1801–1806 und zur ersten Systemschrift, nämlich dem eigentümlichen Werk der *Phänomenologie des Geistes*, die 1807 erstmals erscheint und als ein Parcours durch die differentesten entzweienden Vereinseitigungen des Menschen und seiner geistigen Vermögen gelesen werden kann. Während sich für Hölderlin der Geist in seiner formgebenden Bildung an der Organisation der Natur zu orientieren hat, deren Organisation es zu höherer Potenz, mit vervielfältigten Kräften und Möglichkeiten zu entwickeln gilt, wie er dies einprägsam formuliert in der Vorrede zum *Fragment von Hyperion*, 1794 in Schillers *Neuer Thalia* erschienen (Hölderlin 1794/1993, MA I, 489), wendet sich Hegel mehr und mehr von einem Begriff der Natur rousseauscher Provenienz ab. Durch den bildenden Begriff allein zeichnet sich der Mensch vor der Natur aus. Gefühl, Empfindung, Glauben geraten unter seiner Feder zu suspekten, unentwickelten, dem Zufall überlassenen Ausprägungen des ungeformten menschlichen Geistes. Den Begriff gilt es daher bis in die letzten Konsequenzen durchzuarbeiten. Was Natur ist, muss vom Begriff erfasst und begriffen werden, um sich so zum absoluten Wissen und zum absoluten Geist emporzuarbeiten.

3.5 Darstellung der Problematik am Beispiel

Hölderlin ist der Dichter, der das Dichten wiederholt und unter verschiedenen Aspekten zum Thema seiner Dichtungen macht. Dass die Dichtung auch der wesentliche Gegenstand seiner Poetologie ist, erklärt sich von selbst. Mit der Hymne *Wie wenn am Feiertage…* setzt er 1800 den virtuosen Auftakt zu seiner bedeutenden Spätdichtung. Zugleich dichtet er damit aber auch eine Hymne auf die Hymne. Er führt überdies eine poetologische Untersuchung durch, die wesentlich von Kants und Fichtes Transzendentalphilosophie bestimmt ist, wie in Ansätzen gezeigt werden soll.

3.5.1 Hölderlins Gedicht *Mnemosyne* als Transzendentalpoesie

Für die Darstellung der Problemstellung der Transzendentalpoesie an einem Beispiel eignet sich vorzüglich das Fragment gebliebene, eben so dunkle wie faszinierende Gedicht *Mnemosyne*, das in fast jeder Edition neu und in modifizierter Form konstitutiert ist, da die handschriftliche Textlage nicht eindeutig ist. Das kann hier nicht vertieft werden. Der folgenden Darstellung liegt die Textkonstitution in der Ausgabe von Michael Knaupp zugrunde:

Mnemosyne
(Entwurf)

Ein Zeichen sind wir, deutungslos
Schmerzlos sind wir und haben fast
Die Sprache in der Fremde verloren.
Wenn nemlich ein Streit ist über Menschen
Am Himmel, und gewaltigen Schritt
Gestirne gehn, blind ist die Treue dann, wenn aber sich
Zur Erde neiget der Beste, eigen wird dann
Lebendiges, und es findet eine Heimath
Der Geist.
und die Schrift tönt und
Eichbäume wehn dann neben
Den Firnen. Nemlich es reichen
Die Sterblichen eh' an den Abgrund. Also wendet es sich, das Echo
Mit diesen. Lang ist die Zeit
Es ereignet sich aber
Das Wahre.

Wie aber liebes? Sonnenschein
Am Boden sehen wir und trokenen Staub
Und tief mit Schatten die Wälder und es blühet
An Dächern der Rauch, bei alter Krone
Der Thürme, friedsam, und es girren
Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem Tage waiden
Wohlangeführt die Schaafe des Himmels.
Und Schnee, wie Majenblumen
Das Edelmüthige, wo
Es seie, bedeutend, glänzet mit
Der grünen Wiese
Der Alpen, hälftig, da, vom Kreuze redend, das

Gesezt ist unterwegs einmal
Gestorbenen, auf heller Straß
Ein Wandersmann geht
Fern ahnend mit
Dem andern, aber was ist diß?

Am Feigenbaum ist mein
Achilles mir gestorben,
Und Ajax liegt
An den Grotten der See,
An Bächen, benachbart dem Skamandros.
Vom Genius kühn ist bei Windessausen, nach
Der heimatlichen Salamis süßer
Gewohnheit, in der Fremd´
Ajax gestorben.
Patroklos aber in des Königes Harnisch. Und es starben
Noch andere viel. Am Olympos aber lag
Elevthera
Unwillig nemlich
Sind Himmlische, wenn einer nicht
Die Seele schonend sich
Zusammengenommen, aber er muß doch; dem
Gleich fehlet die Trauer.
(Hölderlin ca. 1802 f./1993, MA I, 436/437)

Der Titel *Mnemosyne* trägt den Namen der Mutter der neun Musen, deren Vater Zeus ist (Hunger 1985, 262–264). Mnemosyne galt in der Zeit vor Hesiod und Homer als die eine Muse, war Schutzgöttin der Rhapsoden und daher auch der Gedächtniskraft; das griechische Wort Mnemosyne ist zu übersetzen mit Gedächtnis und Erinnerung. Hölderlins Titel ist als Anrufung der Muse zu verstehen, von der der Dichter Beistand erwartet, wie sie schon in der Antike herbeigerufen wurde. Beistand der Muse ist auch dem Dichter nötig, der auf die Freiheit und Tatkraft und eigene Spontaneität vertraut, die Kant und Fichte wirkungsmächtig ins Blickfeld des neuzeitlichen bewussten Subjekts gesetzt haben. Die Natur des Genies, des Künstlers, aber auch jedes anderen Individuums, schöpft zu einem großen Teil aus dem durch die Götter gewährten, das modern gesprochen, das Unbewusste ist, auf das Hölderlin, aber auch Schelling schon lange vor Freuds Theorie ausdrücklich reflektieren.

Mnemosyne, das ist aber auch die erinnernde Anrufung einer langen Dichtertradition, die im Gedicht selbst durch Mythen und Anspielungen zitiert wird. Hölderlin hat sich immer in der Tradition dieser eben so großen, kulturstiftenden, wie zugleich beschwerenden Tradition gesehen. Der theoretische Text, *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben* (Hölderlin, MA II, 62–64) ist eines von vielen Zeugnissen, das den großen kulturellen Gewinn der Verbundenheit mit der Tradition der griechischen Literatur und deren bildende Kraft artikuliert, aber auch um die lähmende Wirkung dieses Erbes für den schöpferischen Geist einer späteren Zeit weiß. Die für Hölderlin verbindlichen und wichtigsten Namen der Griechischen Antike sind Homer, Heraklit, Empedokles, Sophokles, Euripides, Pindar, Platon, schließlich auch die Römer Ovid und Vergil.

Ein Zitat des Gedichtes *Mnemosyne* sticht unmittelbar ins Auge: »Am Feigenbaum ist mein/ Achilles mir gestorben« (Vers 33–34). Oft, wenn Hölderlin von Achilles spricht, tut er dies in Bezug auf den »Dichter aller Dichter« (MA II, 64), Homer, den Dichter der *Ilias*. Achilles stirbt freilich nicht in der Phase des Trojanischen Krieges, die durch die *Ilias* dargestellt ist. Sein Tod am Feigenbaum nahe dem Skaiischen Tor von Troja wird in der *Ilias* nur angedeutet (Homer, *Ilias*, 21, 277 f.). Aber Achilles verfolgt auch Hektor zweimal vorbei an einem Feigenbaum, bevor er ihn vor den Mauern Trojas tötet. Von seinem eigenen Tod am Feigenbaum durch einen Pfeil des Apollon im Kampf um Troja berichtet die *Aithiopis* des Arktinos von Milet (MA II, 15) aus dem *Epischen Zyklus*, einer altgriechischen Sammlung von Erzählungen vom Trojanischen Krieg, und ferner Ovid im 12. Gesang der *Metamorphosen* (Ovid, 12, 597 ff.). Hölderlins knappe Worte weisen gezielt auf die ausführlichen Geschichten in den großen Dichtungen. Er rechnet mit einem Leser, der diese Anspielungen verstehen und einordnen kann.

An die Klage vom Tod des Achilles in der *Mnemosyne* schließt die Klage über Ajax an: »Und Ajax liegt/ An den Grotten der See,/ An Bächen, benachbart dem Skamandros./ Vom Genius kühn ist [Lücke im Text] bei Windessausen, nach/ Der heimatlichen Salamis süßer/ Gewohnheit, in der Fremd'/ Ajax gestorben« (Vers 36–42). Es ist die Tragödie *Aias* des Sophokles', die ausführlich den Tod des Ajax behandelt, schließlich auch der 13. Gesang der *Metamorphosen* Ovids, der den Streit um die berühmten Waffen des getöteten Achill und schließlich den Tod von Ajax erzählen. Auch dies ist ein Geschehen, das über den Erzählrahmen der *Ilias* hinausführt, die aus dem zehnjährigen Krieg bekanntlich nur 51 Tage schildert (Hose 1999, 26). Die Verse, »Patroklos aber [starb, V.W.] in des Königes Harnisch. Und es starben/ Noch andere viel« (Vers 43 f.) beziehen sich nicht nur auf den Trojanischen Krieg, sondern auch auf die Schilderungen der *Ilias*, in der im 16. Gesang Patroklos' Heldentaten zur Rettung des in Brand gesteckten griechischen Schiffslagers und schließlich sein Tod durch die Hand Hektors dargestellt sind.

Sind dies die wichtigsten Zitate aus der dritten und letzten Strophe mit ihren kurzen und prägnanten intertextuellen Verweisungen auf die antike Literatur zum Trojanischen Krieg, so spielt auch die erste Strophe direkt auf die *Ilias* an: »Wenn nemlich ein Streit ist über Menschen/ Am Himmel, und gewaltigen Schritt/ Gestirne gehen, blind ist die Treue dann« (Vers 4–6). Der Streit am Himmel ist der einstige Streit der Götter zugunsten eines Trojanischen oder eines Griechischen Sieges. Der Streit am Himmel ist aber nicht nur die Evokation von Literatur der Antike, aus deren Umkreis die *Ilias* bloß die berühmteste, nicht die einzige Quelle ist. Literatur und ihr Inhalt ist für Hölderlin immer auch eine Vergegenwärtigung, die den Leser angeht. Der Streit am Himmel über Menschen ist ein Bild für die unwägbaren Schickungen, vor denen auch der moderne Mensch, sei es in Hölderlins Zeit, sei es heute, nicht gefeit ist. Nicht nur werden die Helden der Antike und ihre Geschichten in Erinnerung gerufen, auch dem Wandersmann vom Heute Hölderlins und dem Heute unserer Gegenwart werden Zeichen zum Gedächtnis gesetzt, »da, vom Kreuze redend, das/ Gesezt ist unterwegs einmal/ Gestorbenen, auf heller Straß/ Ein Wandersmann geht/ Fern ahnend mit/ Dem andern« (Vers 28–33). Erinnern, Zeichen zum Gedächtnis setzen, anonym durch das Kreuz am Wegrand, erinnernd an Dichter wie Pindar, wie Homer, wie Ovid und andere, ist für Hölderlin die vornehmliche Aufgabe der Dichtung. Dem Erinnern ist es darum zu tun, den Stoff des Erinnerten aus der Vergangenheit über die Gegenwart in die Zukunft fortzuführen. Hölderlin verweist bemerkenswerterweise auch auf das Kreuz am Wegrand in den Alpen (Vers 28). Mit oder ohne Namen versehen, ist es zumeist einer Person zum Zeichen gesetzt, deren Schicksal nur ahnend vergegenwärtigt wird, gestorben in der Fremde, wie die Griechen vor Troja in der Fremde gestorben sind.

Das Gedicht beginnt mit den berühmten, dunklen, aber auch bedeutungsschwangeren und viel zitierten Versen: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos/ Schmerzlos sind wir und haben fast/ Die Sprache in der Fremde verloren« (Vers 1–3). Streit am Himmel, Streit auf Erden, der Krieg der Kriege vor Troja, Napoleons Kriege, Kriege auch heute, angesichts dessen ist der Mensch ein Zeichen, das deutungslos und oft auch stumpf und schmerzlos ist. Der Mensch, die menschliche Natur, die menschliche Seele ist ursprünglich unbezeichnet, indifferent. Hölderlin folgt ab 1800 offenkundig einem Denkmuster, das er durch Spinoza gekannt haben konnte (Waibel 2010), für den der Mensch sich erst durch seine Taten schädlich oder nützlich, schuldig oder verantwortlich zeigt, die Natur des Menschen ist ursprünglich wertfrei, unbeschrieben, wenn man so will.

»Lang ist die Zeit/ Es ereignet sich aber/ Das Wahre« (Vers 14–16). Lang ist die Zeit, auf die sich das Erinnern, das erinnernde Aufbewahren bezieht. Das, was sich ereignet, ist für Hölderlin das Wahre. Die Erinnerung ist Deutung. Der Dichter, beschäftigt er sich nicht bloß mit dem Schmieden von schönen Versen, sondern sieht er in seinem Tun einen wesentlichen Auftrag für die Menschheit, so ist er der, der das Erinnern und damit auch das Deuten zu seinem zentralen Tun macht. Und Hölderlin fragt weiter: »Wie aber liebes?« (Vers 17) Wie ereignet sich Liebes? Es ereignet sich, wenn der Unfriede, der tötende Streit einmal nicht stattfindet: »Sonnenschein/ Am Boden sehen wir und trokenen Staub/ Und tief mit Schatten die Wälder und es blühet/ An Dächern der Rauch, bei alter Krone/ Der Thürme, friedsam, und es girren/ Verloren in der Luft die Lerchen und unter dem Tage waiden/ Wohlangeführt die Schaafe des Himmels« (Verse 17–23).

Der Dichter ist der Deuter der Ereignisse in der Welt, die an sich wertfrei geschehen, er ist es, der durch sein Dichten das Gedächtnis an die Ereignisse in einen Horizont der Wertungen stellen, die Wertungen schaffen und sie verändern kann.

Hölderlin plante, in Überbietung Schillers, ›Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ zu schreiben. Im Februar 1796 gibt er dem Freund Friedrich Immanuel Niethammer, der der Herausgeber des bedeutenden *Philosophischen Journals einer Gesellschaft Teutscher Gelehrten* war, Nachricht von der Arbeit an Philosophischen Briefen, die ihrerseits das Projekt einer ästhetischen Erziehung des Volks und der Erneuerung des Menschen in der Gesellschaft voranbringen wollen: »In den philosophischen Briefen will ich das Prinzip finden, das mir die Trennungen, in denen wir denken und existiren, erklärt, das aber auch vermögend ist, den Widerstreit verschwinden zu machen, den Widerstreit zwischen dem Subject und dem Object, zwischen unserem Selbst und der Welt, ja auch zwischen Vernunft und Offenbarung, – theoretisch, in intellectualer Anschauung, ohne daß unsere praktische Vernunft zu Hilfe kommen müßte. Wir bedürfen dafür ästhetischen Sinn, und ich werde meine philosophischen Briefe ›Neue Briefe über die ästhetische Erziehung

des Menschen‹ nennen. Auch werde ich darin von der Philosophie auf die Poësie und Religion kommen« (Hölderlin 1796 /1993, MA II, 614–615).

Im erhaltenen *Fragment philosophischer Briefe* stellt er den mechanischen Lebensverhältnissen des Menschen ein »menschlich höheres Leben« entgegen, das in einem höheren Zusammenhang stehe. »Und diß ist eben die höhere Aufklärung die uns größtentheils abgeht« (Hölderlin 1797/1993, MA II, 51–57, 53 und 55). Das überlieferte Fragment ist als Ausführung dessen zu lesen, wie und unter welchen Bedingungen höhere Aufklärung, und das bedeutet für Hölderlin zugleich wahre religiöse Verhältnisse, zu realisieren sind, in denen sich »Liebes« ereignen kann. Die religiösen Verhältnisse werden im *Fragment* gegen bloß physische, mechanische Verhältnisse abgegrenzt. Der Mensch hat, so Hölderlin, die Wahl, ein Leben im Maschinengang und in der Notdurft zu leben, oder ein »menschlich höheres Leben« zu wählen, das er sowohl individuell als auch in Gemeinschaft und in ihr im eigentlich religiösen Sinn, in einem höheren Zusammenhang leben kann.

»Der Beweis«, so Hölderlin, »liegt in wenigen Worten. Weder aus sich selbst allein, noch einzig aus den Gegenständen, die ihn umgeben, kann der Mensch erfahren, daß mehr als Maschinengang, daß ein Geist, ein Gott, ist in der Welt, aber wohl in einer lebendigeren, über die Nothdurft erhabnen Beziehung, in der er stehet mit dem was ihn umgiebt« (Hölderlin 1797/1993, MA II, 51–57, 51). Der Mensch kann sich dem Maschinengang, der an sich ohne Deutung ist, überlassen. Aber er hat in nahezu jeder Situation die Wahl, herauszutreten aus dem mechanischen Gang und durch Freiheit, Phantasie und kreative, poetische Kraft einen höheren Zusammenhang zu entwerfen und zu stiften, sei es für sich, sei es für eine Gemeinschaft. Den höheren Zusammenhang eines freien und höheren Lebens zu stiften, ist Hölderlin zufolge die wesentliche Aufgabe des Dichters, der sich für die Menschen seiner Zeit und die künftigen Zeiten durch sein Erinnern an die Vergangenheit wendet, sie bewahrt und zeitgemäß umdeutet, die Deutungen früherer Dichter im Gedächtnis hält und der ferner mit der poetischen Durcharbeitung der Ereignisse der eigenen Zeit ein Erinnern und Deuten für die Gegenwart und die Zukunft schafft.

3.5.2 Hölderlins Transzendentalpoetologie in *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig…* (*Verfahrungsweise des poëtischen Geistes*)

Kursorisch sei noch auf Hölderlins höchst komplexen, poetologischen Entwurf *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig…* eingegangen. Diese Poetologie lässt sich in drei große Abschnitte und Sachzusammenhänge einteilen. Den inneren Zusammenhang dieser Abschnitte hat Hölderlin nicht immer hinlänglich deutlich gemacht. Doch lässt sich ein Zusammenhang so rekonstruieren, dass der Text als ein geschlossenes Ganzes, wenn auch nicht in allen Passagen argumentativ gleich durchgearbeitet, erscheint.

Der Text beginnt in der überlieferten Fassung mit einer Theorie der »Reproduction« des dichterischen Geistes, ferner dessen Verhältnis zum Stoff des Dichtens, der für den Geist »receptiv« sein müsse, und schließlich der Bedeutung des Kunstwerks als »Metapher« und »Übergang«. Der Text steht in einer auffallenden Strukturanalogie zu Fichtes Theorie des Geistes. Der Schlüsseltext der Fichteschen Theorie des Geistes ist die Konstruktion der Einbildungskraft im Paragraphen 4 der *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* von 1794/95.

Es ist erstaunlich, wie Fichtes Konstruktion der Einbildungskraft durch Einbildungskraft im Paragraphen 4 der Wissenschaftslehre von 1794/95 in einigen Zügen mit Hölderlins Frage nach der Reproduktion des Geistes im Gedicht und der Rezeptivität des Stoffes für den Geist übereinkommen. Die Reproduktion des Geistes repräsentiert die Seite des Subjektiven, die Rezeptivität des Stoffes die des Objektiven. Die Einbildungskraft ist nach Fichte dasjenige Vermögen, das die einander ausschließenden Sphären des Subjektiven und Objektiven, des Ich und des Nicht-Ich im »Schweben« der Einbildungskraft zusammenfasst und zusammenhält. Dem Subjektiven und Objektiven bei Fichte entspricht der Geist und Stoff bei Hölderlin, die Funktion, die einander völlig fremden Momente zusammenzuhalten, erfüllt das Gedicht, das seinem Gehalt und seiner Bedeutung nach eine »Metapher«, seiner Form nach ein »Übergang« ist (Hölderlin 1800/1993, MA II, 80). So lässt sich die These vertreten, dass Hölderlin auf einer anderen Stufe, nämlich dem vom Dichter hervorgebrachten Gedicht, dasjenige nachbildet,

was Fichte Hervorbringung der Einbildungskraft durch Einbildungskraft genannt hat. Fichtes Frage nach der Konstruktion der Einbildungskraft mündet in die Frage nach den Bedingungen der »Reproduction« des dichterischen Geistes.

Der zweite große Sachzusammenhang von Hölderlins *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig …* ist der Explikation der Selbsterkenntnis der »poëtische[n] Individualität« durch ein frei gewähltes Objekt gewidmet. Die Frage nach der adäquaten Selbsterkenntnis ergibt sich zum einen aus Hölderlins genetischer Dreistufentheorie der Entwicklung des Menschen, die metaphorisch mit den Lebensaltern der geschlossenen Einheit der Kindheit (1794, »*Organisation der Natur*«), dem herrischen, reflexions- und freiheitsbegierigen Jünglingsalter (1794 »exzentrische Bahn«) sowie der reifen Humanität (»*Organisation, die wir uns selbst zu geben im Stande* sind«) (Hölderlin 1794/1993, MA I, 489) umschrieben ist. Der Zustand der Kindheit und der einseitig zur Reflexion, aber auch zur Selbstermächtigung drängende Zustand des Jünglingsalters müssen vermittelt werden, indem sie in die Organisation der Freiheit im Alter reifer Humanität geleitet werden. Diese Vermittlungsleistung erbringen zu können, erfordert den Zustand, den der Dichter dann erreicht hat, wenn er zufolge des Anfangs der Poetologie »des Geistes mächtig ist, wenn er die gemeinschaftliche Seele, die allem gemein und jedem eigen ist, gefühlt und sich zugeeignet, sie vestgehalten, sich ihrer versichert hat« (Hölderlin 1800/1993, MA II, 77). Im letzten Teil wird dieser Zustand mehrfach als »dritte[] Vollendung« bezeichnet. Diese höchste Bestimmung des Menschen darzustellen, ist zugleich die Bestimmung der Dichtung: »also wenn diß der Gang und die Bestimmung der Menschen überhaupt zu seyn scheint, so ist ebendasselbe der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poësie« (Hölderlin 1800/1993, MA II, 98). Zur Klärung der Bestimmung der Dichtung ist demnach die Klärung der Bestimmung des Menschen erforderlich. Die Koinzidenz der Bestimmung des Menschen mit der Bestimmung der Dichtung verlangt nach einer Möglichkeit der Selbsterkenntnis, durch die die Bestimmungen des Menschen und der Dichtung zur Klarheit kommen. Das Dreistufenmodell der ursprünglichen Einheit, des Herausgehens und der höheren Einheit gibt aber nur ein Strukturmodell, keine nähere Bestimmung des Menschen an. Diese nähere Bestimmung erfolgt in der Selbsterkenntnis der »poëtische[n] Individualität«.

Der dritte Abschnitt, dessen Bedeutung vor allem in der Darstellung der Eigentümlichkeit der dichterischen Sprache als Sprachschöpfung liegt, kann zugleich als ein eigener Beitrag Hölderlins zu einer Genieästhetik verstanden werden. Hölderlins Geniekonzept ist Fichtes Theorie des Geistes und der Freiheit im Begriff des absoluten Ich und Kants Genietheorie in der *Kritik der Urteilskraft* verpflichtet, doch weist es auch über sie hinaus. Vereinfacht könnte man sagen, dass Hölderlins Theorie der Ästhetik die Mitte einnimmt zwischen den naturgebundenen Geniekonzepten von Kant (und Fichte) und dem zur absoluten Selbstbestimmung erhobenen Subjektbegriff Fichtes in dessen theoretischer und praktischer Philosophie. Demgegenüber sieht Hölderlin den Künstler nicht als das zur absoluten Selbstbestimmung erhobene Genie. Der Dichter ist der Deuter des menschlichen Geschicks, da er aus der selbstbewussten poetischen Individualität ebenso schöpft, wie aus den Gaben des Göttlichen, die aus den Ressourcen des Unbewussten hervortreten. Dies muss der Dichter möglich machen und es zulassen, wo es sich ereignet.

3.6 Forschungsstand und Forschungsperspektive

Im klassischen Kanon der akademischen Philosophie hatte die Dichtung lange keinen Ort. Und dies, obwohl zahlreiche Literaten der deutschen Sprache über ein hohes Maß an philosophischer Bildung verfügten, sei es durch das akademische Studium, das neben dem Brotstudium eine Art Philosophicum vorsah, sei es durch andere Umstände. So erklärt es sich, dass sich Germanisten umgekehrt schon eher mit der fachübergreifenden Philosophie beschäftigten. Die akademische Geringschätzung des als unwissenschaftlich und unsystematisch verdächtigten Grenzgangs zwischen Philosophie und Dichtung ist freilich erstaunlich, bedenkt man, dass seit Platon Philosophie immer auch Dichtung ist, oder es immerhin sein kann, und so jederzeit ein Kampfplatz um den Vorrang der beiden Disziplinen mit unterschiedlichsten, nach Vorlieben wechselnden Bewertungen, bald der Disjunktionen, bald der Komplementaritäten gegeben war (Schildknecht/Teichert 1996).

Im Zuge der vertieften Forschung zu den Anfängen des Deutschen Idealismus machte Dieter Hen-

rich mit einem Vortrag zum Hegel-Kongress anlässlich dessen 200. Geburtstags im Jahr 1970 auf die Rolle Hölderlins für die Ausbildung des Systems von Hegel aufmerksam (Henrich 1970/1981). In der Folge entstanden eine Reihe von Arbeiten, die die philosophische Relevanz von Hölderlins Dichten und Denken in den Konstellationen des Frühidealismus in Tübingen, dem Studienort von Hölderlin, Hegel und dem etwas jüngeren Schelling aufschlossen. Ein weiteres Zentrum der philosophischen Konstellation und fruchtbaren Auseinandersetzungen war Frankfurt und Homburg, wo Hölderlin und Hegel als Hofmeister arbeiteten und mit einer Reihe von weiteren Freunden Zeit zu gemeinsamen philosophischen Gesprächen fanden (H. Hegel 1971, Jamme 1983). Das dritte Gravitationszentrum bildete schließlich Jena. Dort war Hölderlin 1794/95 Hörer Fichtes, einer seiner ersten konstruktiven Kritiker (Henrich 1991/92, Waibel 2000), Schiller, Professor in Jena für Universalgeschichte, arbeitet dort seine an Kant und Karl Leonhard Reinhold orientierten ästhetischen dichtungstheoretischen Schriften aus (Beiser 2005, Bollenbeck/Ehrlich 2007), die eine große Leserschaft finden. Schelling wird 1798 Professor für Philosophie in Jena und steht in freundschaftlichem Disput mit Goethe (Förster 2002). Jean Paul entwickelt seine Form des Dichtens und Philosophierens (Goebel 2002). Hegel geht 1800 von Frankfurt zu Schelling nach Jena, habilitiert sich und arbeitet seine ersten Systementwürfe aus.

Neben der ohnehin regen Forschungstätigkeit zu den Ästhetiken und Kunstphilosophien Kants, Schellings, Hegels (besonders durch Annemarie Gethmann-Siefert angestoßen, die nachhaltig auf die Problematik der durch Gustav Hotho besorgten Ausgabe der Vorlesungen über Ästhetik Hegels aufmerksam machte, Hegel/Gethmann-Siefert 2003) und der Romantiker (Jaeschke 1990, 1995), die hier nicht eigens dokumentiert wird, setzte Dieter Henrich mit seinen Forschungen zur philosophischen Bedeutung von Hölderlin für die Konstellation des Frühidealismus wichtige Impulse, die die Wechselbeziehung von Philosophie und Dichtung mit recht unterschiedlicher Akzeptanz der Fachkollegen in den Fokus der Aufmerksamkeit rückten. Dieser Impuls wird nun insbesondere von Forschergruppen in Jena fortgeführt, indem auch die Besonderheiten der an das dichterische Tun heranreichenden Sprachformen des spekulativen Idealismus erforscht werden, wie der beachtliche Sammelband von Bowman 2007 zeigt, der eine Reihe von Forschern zusammengeführt hat, die gezielt die Sprachformen klassischer Autoren der Philosophie wie Kant, Fichte, Schelling oder Hegel aber auch der Romantiker Novalis oder Friedrich Schlegel untersuchen (für Hegel auch, Viehweg 2007).

Die gegenwärtige Philosophie zeigt sich unter dem Einfluss der angelsächsischen Philosophie insgesamt sehr kritisch gegen die Tradition der Philosophie in Europa, sofern die Forschungsarbeiten eher historisch denn systematisch angelegt sind. In besonderer Weise ist die Philosophie des Deutschen Idealismus von dieser philosophiegeschichtlichen Skepsis betroffen. Die formanalytischen Untersuchungen zur Sprache und Textualität könnten zu dem erfreulichen und wünschenswerten Resultat führen, dass ein neues Verständnis und Interesse für die spekulative Philosophie geweckt wird.

Literatur

Werke

Fichte, Johann Gottlieb: Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie. In einer Reihe von Briefen, erschienen im 3. und 4. Heft des IX. Bandes des Philosophischen Journals des Jahrgangs 1798. In: Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Stuttgart-Bad Cannstatt 1964 ff., Bd. I, 6, 1981, 313–361.

Fichte, Johann Gottlieb: Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer. Leipzig 1794/95. Einleitung und Register von Wilhelm G. Jacobs. Hamburg 1979.

Hardenberg, Friedrich von [Novalis]: Novalis Schriften. Die Werke von Friedrich von Hardenberg, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage, in 4 Bänden, einem Materialband und einem Ergänzungsband in 4 Teilbänden. Darmstadt 1960–2006. [= NS].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Das ›älteste Systemprogramm‹ des Deutschen Idealismus. In: Jamme, Christoph/Schneider, Helmut (Hg.): Mythologie der Vernunft. Hegels ›ältestes Systemprogramm‹ des deutschen Idealismus. Frankfurt a. M. 1984, 11–14.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik. Auf der Grundlage der Werke 1832–1854, 20 Bde., neu ed. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1986, Bd. 13, 14, 15.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Darmstadt 2003.

Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Michael Knaupp. 3 Bde. München 1993. [= MA, mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl].

Hölderlin, Friedrich: Hyperion oder der Eremit in Griechenland [1797/99]. In: MA I, 609–670.

Homer: Ilias. Neue Übertragung von Wolfgang Schadewaldt. Frankfurt a. M. 1975.
Jacobi, Friedrich Heinrich: Über die Lehre des Spinoza in Briefen an den Herrn Moses Mendelssohn. Breslau 1785. Neue vermehrte Ausgabe Breslau 1789.
Jacobi, Friedrich Heinrich: David Hume ueber den Glauben oder Idealismus und Realismus. Ein Gespräch. Breslau 1787.
Jean Paul: Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit. Nach der Ausgabe von Norbert Miller hg., textkritisch durchges. und eingel. von Wolfhart Henckmann. Hamburg 1990.
Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [KU, mit Seitenverweisen auf die Originalausgabe von 1799], hg. von Karl Vorländer, unver. Nachdruck. Hamburg 1974.
Kant, Immanuel: Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Hg. von Karl Vorländer. Mit einer Einleitung von Hermann Noack und einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1990.
Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, nach der ersten und zweiten Originalausgabe hg. von Jens Timmermann. Hamburg 1998. [= KrV, wie üblich zit. nach der A-Auflage von 1781 und der B-Auflage von 1787].
Kant, Immanuel: Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht [1784]. In: ders.: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer. Hg. von Horst D. Brandt. Hamburg 1999, 1–19.
Ovid: Metamorphosen. Lat./Deutsch. Übers. und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: System des transcendentalen Idealismus [1800]. In: ders.: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Frankfurt a. M. 1985, Bd. 1, 395–702.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. Aus dem handschriftlichen Nachlaß. Erstmals vorgetragen in Jena im Winter 1802 bis 1803, wiederholt 1804 und 1805 in Würzburg. In: ders.: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Frankfurt a. M. 1985, Bd. 2, 181–564.
Schiller, Friedrich: Philosophische Schriften. In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Historisch-kritische Ausgabe, begründet von Julius Petersen, fortgeführt von Lieselotte Blumenthal, Benno von Wiese und Siegfried Seidel. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Norbert Oellers. Weimar 1943 ff. [= NA mit arabischer Band- und Seitenzahl]. Bd. 20/21, 1962/63, hg. von Benno von Wiese. Register zu den Philosophischen Schriften Schillers in den Bden. 20/21, Sonderdruck aus Bd. 21, ^{2}1987.
Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 1795. In: NA 20, 309–412 und NA 21, 232–277.
Schlegel, August Wilhelm/Schlegel, Friedrich: Athenaeum 1798–1800. Reprint Stuttgart 1960.
Schlegel, Friedrich: »Athenäums«-Fragmente. In: ders.: Kritische theoretische Schriften. Auswahl und Nachwort von Andreas Huyssen. Stuttgart 2002, 76–142.
Sophokles: Sämtliche Werke. Im Versmaß übersetzt, mit Einleitung und Anmerkungen versehen von Leo Turkheim. Essen 1989.

Forschungsliteratur

Asmuth, Christoph: Tun, Hören, Sagen. Performanz und Diskursivität bei J.G. Fichte. In: Bowman 2007, 77–93.
Beiser, Frederick: Schiller as Philosopher. A Re-Examination. Oxford 2005.
Blod, Gabriele: »Lebensmärchen«. Goethes »Dichtung und Wahrheit« als poetischer und poetologischer Text. Würzburg 2003.
Bollenbeck, Georg/Ehrlich, Lothar (Hg.): Friedrich Schiller. Der unterschätzte Theoretiker. Köln/Wien 2007.
Bowman, Brady (Hg.): Darstellung und Erkenntnis. Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant. Paderborn 2007.
Bowman, Brady: ›Werden der Wissenschaft‹. Gehalt und methodisches Ideal der Hegelschen Darstellungsform. In: Bowman 2007, 271–282.
Cecchinato, Giorgia: Fichte und das Problem einer Ästhetik. Würzburg 2009.
Christ, Kurt: F.H. Jacobi. Rousseaus deutscher Adept. Rousseauismus in Leben und Frühwerk Friedrich Heinrich Jacobis. Würzburg 1998.
Förster, Eckart: Die Bedeutung von §§ 76/77 der Kritik der Urteilskraft für die Entwicklung der Nachkantischen Philosophie (Teil 1). In: Zeitschrift für philosophische Forschung 56, 2 (2002), 169–190; (Teil 2) ebd., 56, 3 (2002), 322–345.
Gaier, Ulrich: Hölderlin. Eine Einführung. Tübingen/Basel 1993.
Gaier, Ulrich/Lawitschka, Valérie u. a.: Hölderlin Texturen 3. »Gestalten der Welt«. Frankfurt 1796–1798. Tübingen 1996.
Goebel, Ralf: Philosophische Dichtung – dichtende Philosophie. Eine Untersuchung zu Jean Pauls (Früh-)Werk unter Berücksichtigung der Schriften Johann Gottfried Herders und Friedrich Heinrich Jacobis. Frankfurt a. M. 2002.
Grunert, Mark: Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der »Transzendentalpoesie«. Tübingen 1995.
Hegel, Hannelore: Isaac von Sinclair zwischen Fichte, Hölderlin und Hegel. Frankfurt a. M. 1971.
Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann. Bonn 1974.
Henrich, Dieter: Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus. In: Hölderlin-Jahrbuch 14 (1965/66), 73–96.
Henrich, Dieter: Hegel und Hölderlin. In: ders.: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 1981, 9–40.
Henrich, Dieter: Philosophisch-theologische Grundlagen im Tübinger Stift zur Studienzeit Hegels, Hölderlins und Schellings. In: Hölderlin-Jahrbuch 25 (1986/87), 60–92.
Henrich, Dieter: Konstellationen. Philosophische und Historische Grundfragen für eine Aufklärung über die klassische deutsche Philosophie. In: Berthold, Lothar (Hg.): Zur Architektonik der Vernunft. Berlin 1987, 11–27.
Henrich, Dieter: Der Grund im Bewußtsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795). Stuttgart 1992.
Henrich, Dieter: Eine philosophische Konzeption entsteht. Hölderlins Denken in Jena. In: Hölderlin-Jahrbuch 28 (1992/93), 1–28.

Hose, Martin: Kleine griechische Literaturgeschichte. Von Homer bis zum Ende der Antike. München 1999.
Hunger, Herbert: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Reinbek bei Hamburg 1985.
Jaeschke, Walter (Hg.): Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). 2 Bde. Hamburg 1990/95.
Jamme, Christoph: »Ein ungelehrtes Buch.« Die philosophische Gemeinschaft zwischen Hölderlin und Hegel in Frankfurt 1797–1800. Bonn 1983.
Meier, Gerald: Schiller und Fichte. Die Unterscheidung des Menschen von sich selbst als Thema der philosophischen Aufgabe im Denken der Freiheit des Selbstbewußtseins. Frankfurt a. M./Wien 1993.
Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie von der Antike bis zur Gegenwart. Stuttgart 1998, 2., aktual. u. erg. Aufl. 2012.
Pierini, Tommaso: Darstellung und Subjektivität in Hegels systematischer Philosophie. In: Bowman 2007, 283–301.
Ryan, Lawrence: Hölderlins »Hyperion«. Stuttgart 1965.
Schildknecht, Christiane/Teichert, Dieter (Hg.): Philosophie in Literatur. Frankfurt a. M. 1996.
Schmidt, Jochen: Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. (I: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. II: Von der Romantik bis zum Ende des Dritten Reichs). Heidelberg ^{3}2004.
Strack, Friedrich: Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit. Tübingen 1976.
Steinfeld, Thomas: Symbolik, Klassik, Romantik. Versuch einer formanalytischen Kritik der Literaturphilosophie Hegels. Königstein/Ts. 1984.
Stiening, Gideon: Epistolare Subjektivität. Das Erzählsystem in Friedrich Hölderlins Briefroman »Hyperion oder der Eremit in Griechenland«. Tübingen 2005.
Theunissen, Michael: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000.
Viehweg, Klaus: Skepsis und Freiheit. Hegel über den Skeptizismus zwischen Philosophie und Literatur. München 2007.
Viehweg, Klaus (Hg.): Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen. Paderborn 2009.
Waibel, Violetta L.: Hölderlin und Fichte 1794–1800. Paderborn u. a. 2000.
Waibel, Violetta L.: »zu fehlen und zu vollbringen dem Götterähnlichen«. Der TheoLogos der konfligierenden Lebenstendenzen. Bemerkungen im Ausgang von Dieter Henrichs Hölderlin-Deutung. In: Langthaler, Rudolf/Hofer, Michael (Hg.): Selbstbewusstsein und Gottesgedanke. Ein Wiener Symposion mit Dieter Henrich über philosophische Theologie, Wiener Jahrbuch für Philosophie, Bd. XL/2008. Wien 2010, 175–200.
Weber, Heinz-Dieter: Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert. München 1973.
Weber, Heinz-Dieter: Transzendentalpoesie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. 13 Bde. Basel 1971 ff., Bd. 10 (1998), Sp. 1438–1439.

4. Die Poetische Vernunft in der Frühromantik

(Hans Feger)

4.1 Einleitung

Die Frühromantik ist eine philosophisch-poetische Doppelerscheinung *sui generis*, von dem Geist beseelt, die Poesie aus dem Binnenbereich der Lyrik zu befreien, um sie als schöpferische Tätigkeit überhaupt neu zu begreifen und der Philosophie kritisch gegenüberzustellen. In dieser Hinsicht gehört sie – obwohl zumeist als Gegenbewegung gegen das »Projekt der Moderne« verstanden – zum Gründungsmythos der literarischen Moderne (vgl. Helduser/Weiß 1999) und macht der Philosophie die Rolle der Leitwissenschaft streitig (vgl. zur Einführung Pikulik 2000). Der schleichende, bis ins 21. Jahrhundert reichende Niedergang des systematischen bzw. systembildenden Philosophierens (vgl. Ackeren/Kobusch/Müller 2011), zu welchem auch der stumpfe Gegenreflex der Analytischen Philosophie gehört, hat hier ihren Ursprung.

Doch während die Moderne, vor allem in ihrer französischen Variante seit Mitte des 19. Jahrhunderts, und schließlich die postmoderne Theorie des 20. Jahrhunderts sich des Verdachts nicht mehr erwehren kann, Literatur zu sein, ja die »Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur« (Habermas 1980, 219 f.) systematisch betrieben zu haben, besitzt die Frühromantik noch ein dezidiertes Bewusstsein von ihrem Denken als einer philosophisch-poetischen Doppelerscheinung. Mit dieser beginnt ein für die moderne Philosophie entscheidender »Prozeß des Ästhetischwerdens des Diskurses« (Bohrer 1989, 94; Gabriel 1991; 1997), dessen Eigentümlichkeit darin besteht, das Verhältnis von Poesie und Philosophie geradezu umzukehren. So vermag nur die Poesie noch das vor das Bewusstsein zu bringen, wovon die Philosophie als von ihrem Höchsten zwar redet, von dem sie aber auch zugleich weiß, dass und warum sie es erkenntnismäßig nicht erfassen kann (Frank 1989). Novalis hat das einmal in der fast mystischen Wendung ausgedrückt: »Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr, als Begreifen« (Novalis II, 412). Friedrich Schlegel sieht die Leistung der Poesie gegenüber der Philosophie darin, dass allein sie das »Prinzip der relativen Undarstellbarkeit des Höchsten« (KFSA 11, 124) realisieren könne. Zwar sei romantische Sehnsucht sowohl in der Philosophie wie in der Poesie der Tendenz nach unendlich, doch während in der Philosophie das Ideal dieses Unendlichen durch Spekulation erzeugt sei, die es in der Reflexion zu einem Relativen depotenziere, will die Poesie die Undarstellbarkeit des Unendlichen sinnlich darstellen und tritt damit in ein indirektes Abbildungsverhältnis zum Unendlichen. So versinnbildlicht Poesie gerade den negativen Modus, der aller philosophischen Erkenntnis vom Unendlichen eingeschrieben ist. Beide sind in diesem komplementären Verhältnis aufeinander verwiesen und unzertrennlich verbunden: »Poesie ohne Philosophie wird leer und oberflächlich, Philosophie ohne Poesie bleibt ohne Einfluß und wird barbarisch« (KFSA 11, 10).

4.2 Friedrich Schlegel

4.2.1 Kritik der Kritik

Friedrich Schlegels frühromantische Phase der Jenaer Jahre 1796 bis 1801 ist geprägt durch die kritische Philosophie Immanuel Kants. Doch wie Johann Georg Hamann, Carl Leonhard Reinhold und Johann Gottfried Herder hält er das kritische Programm Kants für nicht zu Ende geführt. Kritische Philosophie sei für sich lediglich ein *Epitheton ornans* (KFSA 16, 36); sie müsse jedoch in einem ganz anderen und viel höheren Sinne als bei Kant eine lebendige Kritik des Geistes werden. Hatte Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* programmatisch festgestellt, dass allein der kritische Weg noch offen sei (KWA 3, 712, B 885) und jede Philosophie sich zunächst als Vernunftkritik realisieren müsse, pro-

klamiert Friedrich Schlegel schon früh in seiner *Woldemar*-Rezension (1796), dann aber vor allem in seiner Schrift *Lessings Gedanken und Meinungen* (1804) den Begriff einer sich selbst produzierenden Kritik (KFSA 3, 82; vgl. Zovko 1990). Sie sei ›Kritik der Kritik‹, indem sie das Verhältnis zwischen Kritik und Kritisiertem als Potenzierung (vgl. Frischmann 2001) versteht. »Die wahre Kritik [ist] ein Autor in der 2t Potenz« (KFSA 18, 106) schreibt Friedrich Schlegel in den *Philosophischen Fragmenten.* Kritik will nicht ein Werk erschöpfend erkennen, sondern es vielmehr bildnerisch nachahmen und weiterbilden. Sie ist »viel weniger die Beurteilung eines Werkes, als die Methode seiner Vollendung« (Walter Benjamin I, 1, 69). Durch sie realisiere sich Philosophie wie ein Kunstwerk (»Poesie der Poesie«, KFSA 2, 204; vgl. Kap. 3). Schlegel kritisiert, dass Kant die Grenze der Vernunft nur aus dem Binnenraum ihres eigenen Machtbereichs heraus bestimmt hatte – nur »*diesseits* und nicht *jenseits*«. Das kantische Projekt der Grenzbestimmung wäre aber gescheitert, »wenn wir nicht auf irgend eine Weise (wenn gleich nicht erkennend) *jenseits* derselben [Grenze, d.V.] hingelangen können« (KFSA 18, 521, 23. Fragment, vgl. auch KFSA 19, 120). Dies aber leiste erst das kritische Verhältnis von Philosophie und Poesie. Schlegel löst mit ihm die Konzeption einer kritischen Philosophie als Dialektik ein, in der zugleich ein methodischer Skeptizismus zur Geltung gebracht ist. Dieser methodische Skeptizismus führt nicht – wie bei Kant – zu einer Begrenzung des Erkennens, sondern zu ihrer schrittweisen Entgrenzung, deren enthusiastische Seite der Bezug der Reflexion auf das Unendliche ist (d. h. die Poesie), wohingegen ihre skeptische Seite zum objektiv gültigen Wissen (d. h. die Philosophie) zurückführt. Friedrich Schlegels Kritikbegriff transformiert damit die kritische Philosophie Kants in eine idealistische. »Die Gränzen der Vernunft zu leugnen, das ist das Wesen des Idealismus« (KFSA 12, 96).

Die Paradoxien der romantischen Ironie haben in diesem »Wechselerweis« von Skepsis und Enthusiasmus der Reflexion ihren Ursprung. Ebenso entspringt die Idee einer Symphilosophie bzw. Sympoesie als gemeinschaftlicher Praxis einer teilnehmenden Kritik dieser Idee der Wechselwirkung (vgl. Dischner 1980). Durch sie werde auf gesellschaftlicher Ebene verwirklicht, was schon das totalisierende Verfahren der Kritik kennzeichnet, nämlich sich nicht durch systematische Vereinheitlichung zu begrenzen, sondern in disparaten Gedankenexperimenten, in Fragmenten und Aphorismen schrittweise zu erweitern – ein Prozess, der nur durch die Idee des Ganzen begrenzt ist. Die prinzipielle Offenheit dieses (historischen) Prozesses hat Friedrich Schlegel im *267. Athenäumsfragment* als einen Bildungsprozess bezeichnet, der zugleich eine das begriffliche Denken übersteigende poetische Realität herbeiführt: »Je mehr man schon weiß, je mehr hat man noch zu lernen. Mit dem Wissen nimmt das Nichtwissen in gleichem Grade zu, oder vielmehr das Wissen des Nichtwissens« (KFSA 2, 210). Dieser umgekehrte Sokratismus der romantischen Ironie bricht mit der systematischen Verfahrensweise des Idealismus' der Fichteschen *Wissenschaftslehre* (1794/95) ebenso wie mit dem systematischen Begründungsproblem, wie es Schelling in seiner Abhandlung *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* von 1795 (Schelling SW I, 149–244) vertritt. Die frühidealistischen Systemkonzeptionen weichen vor dem frühromantischen Projekt einer immanenten Begründung des (bedingten) Wissens zurück, weil sie darin die Gefahr einer grundlegenden Skepsis hinsichtlich der Realität des Wissens überhaupt befürchten (vgl. Iber 1999, 64). Die Frühromantiker sehen hingegen im Fragment das »*darstellerische(s) Pendant* zu Fichtes Wissenschaftslehre« (Bubner 1795, 146) bzw. in der These von der »unvollendeten Welt« und unserer Bestimmung, »an der Vollendung derselben mitzuarbeiten« (KFSA 12, 42) nur eine Abwandlung des Idealismus. Ob es vor diesem Hintergrund hilfreich ist, »die Frühromantik strikt vom Idealismus abzukoppeln, wie Manfred Frank dies vorschlägt« (Frischmann 2005, 13; vgl. Frank 1997), muss kontrovers diskutiert werden. Das berühmte *216. Athenäumsfragment*, wonach die drei »größten Tendenzen des Zeitalters« (KFSA 2, 198) Fichtes Wissenschaftslehre, Goethes Wilhelm Meister und die Französische Revolution seien, scheint bei aller Kritik auch für eine Nähe zur kritischen Philosophie Fichtes zu sprechen, auch wenn das Abstrakte und Formalistische der *Wissenschaftslehre* ihm Zeit seines Lebens anstößig war. Im *Gespräch über die Poesie* (revidierte Fassung von 1823) deutet Friedrich Schlegel rückblickend seinen Idealismus der frühen Jenaer Zeit als »Philosophie des Lebens und der Tätigkeit« (KFSA 2, 316 Anm.), wohl um deutlich zu machen, dass der kritische Prozess, die Realisierung des Idealen *und* die Idealisierung des Realen, nur praktisch bewerkstelligt werden kann. Stellt man der Sehnsucht nach dem Unendlichen als Grund der Re-

flexion auf der anderen Seite einen Prozess der Erkenntnis gegenüber, der diesen Unendlichkeitsbezug nur schrittweise einholt, so findet dieses Spannungsgefüge der Erkenntnis bei Friedrich Schlegel nur eine bewusstseinstheoretische Begründung, eine Begründung, die darauf verzichtet, ihren Ausgang von der intellektuellen Anschauung (Schelling) oder der Spontaneität eines Ich (Fichte) zu nehmen. Die Jenaer Vorlesungen über »Transcendentalphilosophie« (1800/01) haben daher die Erkenntnis auch nicht durch ein deduktives Verfahren, sondern durch eine »Totalisazion von unten herauf« (KFSA 16, 68) begründet, wie es in den nachgelassenen Notizen zur *Philosophie der Philologie* heißt (vgl. Arndt/Zovko 2009), und so auch kein System, sondern vielmehr eine universelle Enzyklopädie intendiert, die schrittweise als eine Philosophie der Wissenschaften *und* Künste ausgearbeitet werden sollte.

4.2.2 Romantische Ironie

Der Begriff der romantischen Ironie ist als zentraler Terminus frühromantischer Dichtkunst ohne Verweis auf ihren antiken Vorläufer, die sokratische Ironie, unverständlich. Würde man dennoch eine Definition versuchen, müsste man sie nach dem *48. Lyceumsfragment* Friedrich Schlegels in »die Form des Paradoxen« (KFSA 2, 153) einkleiden bzw. wie im *51. Lyceumsfragment* als einen »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« (KFSA 2, 172) bezeichnen – und damit eigentlich gar nicht. Als primär literarischer Begriff ist romantische Ironie Folgeerscheinung einer viel grundlegenderen Erscheinung von Ironie, die erstmals nicht in der Poetik oder Rhetorik, sondern in der *Nikomachischen Ethik* des Aristoteles auftaucht und zwar im II. Buch, Abschnitt 7, wo sie gegenüber der intuitiven *Mesotes*-Lehre als »Abweichung« (ειρωνεία και είρων, *eironeía kai eíron*) verstanden wird; einer »Abweichung« allerdings, die nicht eine literarische Figur oder ein ironischer Dichter darbietet, sondern die Sokrates vorlebte, indem er sie zum Prinzip seiner philosophischen Hebammenkunst (μαιευτική, *maieutikē* [*téchnē*]) machte. Mit dem sokratischen Skeptizismus – dem Paradox des sokratischen Nichtwissens – wird die dialogische Lehrmethode philosophisch inauguriert, so etwa in dem überlegenen Anspruch der platonischen Dialektik. Die romantische Ironie, die diese Lehrmethode als ästhetisches Verfahren reinterpretiert, d. h. als ein Verfahren, in welchem die Produktionsbedingungen von Kunst im Kunstwerk selbst reflektiert werden (»das Produzierende mit dem Produkt« (KFSA 2, 204) dargestellt wird), dementiert dagegen ihre eigene Vorgeschichte suisuffizienter Selbstbegründung (vgl. Feger 2004, 488). Ist die sokratische Ironie, wie Kierkegaard hegelianisierend sagt, die erste Erscheinung der Subjektivität in der Weltgeschichte (wenn auch nur negativ, denn Sokrates' Daimonion wies bekanntlich nicht an, was zu tun war, sondern warnte nur vor dem Falschen), so ist die romantische Ironie ihre Zurücknahme. Kierkegaard wird diese Unsicherheit in der Definition des romantischen Ironiebegriffs zum Anlass nehmen, in seiner Magisterschrift *Über den Begriff der Ironie, mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* (1841) eine großangelegte historische Hermeneutik zu erarbeiten, die dem Umstand Rechnung zu tragen versucht, dass Sokrates zwar weltgeschichtlich die Erscheinung einer neuen Gestalt des objektiven Geistes (Hegel) war, als individuelle Person aber seltsam konturlos blieb. Ohne die Frage nach der historischen sokratischen Ironie zu beantworten, müsse aber auch die Beantwortung der Frage nach der Genese der romantischen Ironie unbeantwortet bleiben und die romantische Ironie in der Sichtweise Hegels einen Rückschritt im Vergleich zur sokratischen Verinnerlichung und ihrer ethischen Lebensorientierung sein.

Für die Romantiker ist die Ironie nicht bloß die logische Form des Widerspruchs, sondern darüber hinaus auch Kennzeichen der Schönheit, weshalb Friedrich Schlegel sie im 42. *Lyceumsfragment* auch als »logische Schönheit« (KFSA 2, 152) bezeichnet. Grundsätzlich ist die Ironie konstitutiv für den philosophischen Diskurs, weil Philosophie noch vor der Poesie ihre eigene Negativität reflektiert. Die Ironie meint nicht, was sie sagt; was sie meint, sagt sie nur, indem sie nicht meint, was sie sagt (vgl. Hoff 2006, 49). Dieser paradoxe Vorgang manifestiert sich im platonischen Dialog als *dissimulatio*, d. h. »im Stellen eigener, unwissend scheinender, aber für den als Aufschneider beurteilten Gesprächspartner verfänglicher Fragen […], die der nichtausgedrückten eigenen Meinung durch die Bloßstellung des Gesprächspartners schließlich zur Evidenz verhelfen sollen« (Lausberg 1960, § 902).

Mit der Übertragung der sokratischen auf die romantische Ironie aber verkehrt sich diese Rangfolge und Philosophie selbst wird paradox. Gegenüber der Poesie, deren divinatorische Leistung darin besteht,

das Unendliche mittels der dichterischen Einbildungskraft wenigstens indirekt darzustellen, wird Philosophie in ihrem Erkenntnisanspruch skeptisch und verzichtet auf den Anspruch einer klaren und distinkten Erkenntnis in der Einsicht, dass alle Wahrheit relativ ist. Die Entstehung der romantischen Ironie verdankt sich so zwar der gleichen Bewegung wie der sokratischen, nur dass sie in *entgegengesetzter* Richtung verläuft. Statt einer idealisierenden Bewegung entfaltet sie eine universalisierende Tendenz, statt der Konstituierung von Subjektivität propagiert sie die Auflösung des romantischen Selbst in die Geschichte eines »zerspaltenen Bewußtsein[s]« (KFSA 9, 33 ff.). Die Selbstgefährdung des romantischen Subjekts beruht auf der abgründigen Doppelbödigkeit des Widerstandes gegen jegliches Festgelegtsein bei gleichzeitigem Verwiesensein auf die Endlichkeit. In dieser dialektischen Grundspannung des romantischen Weltempfindens progrediert das menschliche Bewusstsein auf einen eschatologischen Zustand hin, der poetisch als »progressive Universalpoesie« (*116. Athenäumsfragment*, KFSA 2, 182) gedacht wird, in welcher Poesie, Philosophie und Rhetorik vereinigt sind. Als Identität kann dieser Zustand der »absolute(n) Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zwei streitender Gedanken« (KFSA 2, 184), nicht gedacht werden; als ein Prozess systematischer Harmonisierung auch nicht. Schlegel, Novalis, aber auch Hölderlin nehmen daher einen Grund außerhalb des der Zeit verhafteten Denkens an (vgl. Frank 1972). »Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und der Philosophie: auch den universellsten vollendetsten Werken der isolierten Poesie und Philosophie scheint die letzte Synthese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehn«. So steht es im letzten, *451. Athenäumsfragment* (KFSA 2, 255). Die unendliche Ironie der poetischen Reflexion, die »frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben« (KFSA 2, 182) will, ist der nachdrücklichste »Kontrast zur ganzen Tradition metaphysischer Letztbegründungsversuche« (Hühn 1997, 136).

Eine Vermittlung dieses kritischen Verhältnisses von Philosophie und Poesie lässt Friedrich Schlegel nur *sub specie aeternitatis* durch die Religion zu (vgl. KFSA 2, 260). Durch die permanente, sich selbst perennierende Kritik wird das Denken des Ich über sich hinaus getrieben und zu einem Werkzeug der Religion. Im Essay *Über die Philosophie. An Dorothea* (1799) heißt es hierzu: »Poesie und Philosophie sind ein unteilbares Ganzes, ewig verbunden, obgleich selten beisammen, wie Kastor und Pollux. Das äußerste Gebiet großer und erhabner Menschheit teilen sie unter sich. Aber in der Mitte begegnen sich ihre verschiedenen Richtungen; hier im Innersten und Allerheiligsten ist der Geist ganz, und Poesie und Philosophie völlig eins und verschmolzen« (KFSA 8, 52). Wohl hier haben die Kritiker des frühromantischen Ironiebegriffs, Hegel und Kierkegaard angesetzt und Schlegel vorgeworfen, die Idee einer beliebigen Subjektivität zu vertreten (Hegel) bzw. einem grenzenlosen Mystizismus Tür und Tor zu öffnen (Kierkegaard). Dies mag berechtigt und in der Ambivalenz begründet sein, dass Friedrich Schlegel die Tradition des philosophischen Ironiebegriffs in die poetische Sphäre transformieren wollte (vgl. Allemann 1970, 14), ist aber auch eine von der hegelschen Geschichtsphilosophie bzw. der spekulativen Dialektik her motivierte polemische Haltung, die nur ihr Unverständnis für eine Ironie*kritik* erkennen lässt und sich mit der romantischen Ironie nicht produktiv auseinandergesetzt hat. Hegels Kritik der romantischen Ironie kulminiert in dem Vorwurf einer »substanzlosen romantischen Subjektivität« (HW 13, 96 ff.), die sich in ihrer letzten Konsequenz selbst aufheben müsse (»ein alles verzehrendes Nichts«); er hat die Kritik hinsichtlich der *Lucinde* bis in die späte *Rechtsphilosophie* (HW 7, 317 f., § 164 Anm. 2 u. Zusatz) aufrechterhalten. Kierkegaards Position ist wesentlich differenzierter. Er lässt sich nicht in die Reihe der Romantikkritiker von Hegel bis Carl Schmitt einreihen, die die romantische Ironie mit dem Vorwurf eines *ästhetischen Absolutismus* bzw. einer bloßen »Manier der Konversation« (Hegel) in Bausch und Bogen ablehnen. Statt sich von einem verabsolutierten Kunstbegriff abzusetzen, gewinnt Kierkegaard durch ein Kunstverständnis Anschluss an die Moderne, das im Rückgriff auf den frühromantischen Kunstbegriff dessen Begrenztheit aufzeigt. Dies unterscheidet ihn auch wohltuend von modernen Interpreten, die die Dezentrierung des Bewusstseins in eine freie poetische Existenz vorschnell als Auflösung zu einem bloßen Spiel der Signifikanten deuten (Megill 1985, 26; Rorty 1989, 83, 94 f.; Berman 1988, 214).

4.2.3 Das Fragment

Ein lebendiges und schöpferisches Wissen, dass sich bewusst die Option offenhalten will, einen Raum des Nichtwissens zu generieren, lebt von dem (bewussten) Widerspruch, einerseits eine geschlossene Form haben zu müssen, in der es sich möglichst präzise ausspricht, andererseits aber inhaltlich auch ein Geflecht von Bezügen, Querverbindungen und Widersprüchen anzusprechen, die die eindeutige Form durchbrechen. Die literarische Form dieses Denkens, das nicht in eingefahrenen Bahnen nachdenken, sondern fortschreiten will, ist in der Frühromantik das Fragment. Es hat seine ausgebildete Form in den frühromantischen Fragmentensammlungen gefunden, vor allem in Friedrich Schlegels *Lyceumsfragmenten* (1797) und *Athenäumsfragmenten* (1797/98) und in Novalis' *Bluethenstaub-Fragmenten* (1798). All diese Fragmente sind der Form nach abgeschlossen, oder, wie Friedrich Schlegel formuliert, »in sich selbst vollendet […] wie ein Igel« (*Athenäumsfragment Nr. 206*, KFSA 2, 197); dem Inhalt nach aber sind sie nach allen Seiten offen, indem sie – statt mit Ergebnissen – mit Reflexionsanregungen aufwarten.

Das Fragment verweist einerseits als Bruchstück auf ein Vollkommenes, ohne es selbst zur Anschauung bringen zu können. Es ist damit Ausdruck einer Reflexion des zerrissenen Bewusstseins, das sich in seiner Einheit immer verfehlt, in dieser Verfehlung aber auch um den Verlust dieser Einheit weiß und sie erinnert. Novalis formuliert im *1. Bluethenstaub-Fragment* das Fragment als Ausdruck einer negativen Theologie: »Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge« (NS 2, 413). Friedrich Schlegel sieht im Fragment – historisierend – den »Keim eines werdenden Objekts«: »Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist« (*22. Athenäumsfragment*, KFSA 2, 168 f.). Mit Walter Benjamin erst wird das Fragment Ausdruck einer Entfremdungserfahrung ohne Transzendenzgewissheit. Ist das Fragment nur noch Ausdruck eines Verlustes, der nicht mehr heilbar ist, tritt Melancholie als moderne Befindlichkeit zutage (vgl. Ostermann 1991; Behler 1985; Dällenbach/Hart Nibbrig 1984), nicht mehr romantische Sehnsucht.

Das Fragment ist andererseits aber auch eine abgeschlossene Form, die sich zugutehält, in Assoziationen und witzigen Verknüpfungen weit auseinanderliegende Gedanken zu einer Einheit zusammenzufügen, einer Einheit freilich, deren ironischer Duktus eher als ein »Schweben« zwischen Unvereinbarem zu bezeichnen ist, hinter dem sich Ernsthaftigkeit verbirgt. Ein Beispiel hierfür findet sich im *62. Athenäumsfragment*: »Das Druckenlassen verhält sich zum Denken, wie eine Wochenstube zum ersten Kuß« (KFSA 2, 174). Und im *220. Athenäumsfragment* fügt Friedrich Schlegel zur Begründung dieser Entdeckung an, dass »die überraschende Zufälligkeit ihrer Entstehung[,] durch das Kombinatorische des Gedankens[,] und durch das Barocke des hingeworfenen Ausdrucks […] weit mehr als die sich in Nichts auflösende Erwartung des rein poetischen Witzes« sei: »Kant der Kopernikus der Philosophie hat von Natur vielleicht noch mehr synkretistischen Geist und kritischen Witz als Leibniz« (KFSA 2, 200). Der Witz ist Prinzip und Organ der Universalpoesie oder – wie Kant sagt – das Beurteilungs- und Unterscheidungsvermögen einer »durch Erfahrung geschärfte[n] Urtheilskraft« (*Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*, BA IX).

Um geistreich zu sein, bedarf der Witz der Urteilskraft, d. h. – wie Kant sagt – eines »Vermögen[s], das Besondere als enthalten unter dem Allgemeinen zu denken« (*Kritik der Urteilskraft*, B XXV, vgl. Kap. 3.1.4). Friedrich Schlegel bringt diese Einsicht in den *Lyceumsfragmenten* (1797) in die Formulierung, der Witz sei »Zweck an sich, wie die Tugend, die Liebe und die Kunst« (*59. Lyceumsfragment*, KFSA 2, 154). Moralphilosophisch ist das von erheblicher Bedeutung, zeigt es doch, dass Schlegels Praxisbegriff den Verbund von individueller Selbstbestimmung und autonomer Willensbestimmung nicht einer Pflichtethik preisgeben will, sondern vielmehr den Ausgleich zwischen Totalitätsanspruch und konkretem Handeln sucht (vgl. Beiser 2003). So ist die Ironie für ihn Wechselbeziehung des praktischen Ich mit dem endlichen Individuum, das sich mit der Schlichtung dieses Dissenses bildet. Der Widerstreit wird hier nicht, wie in Schillers ästhetischer Schlichtung des Konflikts von Pflicht und Neigung überwunden, sondern wird zum definierenden Kriterium romantischer Ironie erklärt. Unter historischen Bedingungen bleibt die Schlichtung des Widerstreits immer fragmentarisch oder – wie Friedrich Schlegel in seinem Essay *Über die Philosophie. An Dorothea* (1799) schreibt, nur »eine Annäherung der Philosophie zur *Humanität* im wahren und großen Sinne des Worts« (KFSA 8, 58).

4.2.4. Über die Unverständlichkeit

Nach den frühen *Lyceums*- und *Athenäumsfragmenten* hat Friedrich Schlegel gegen Ende des dritten Athenäumsbandes von 1800 den Aufsatz *Über die Unverständlichkeit* verfasst, in dem er sich gegen den vor allem von Novalis und Schleiermacher erhobenen Vorwurf zu Wehr setzt, seine Fragmente seien unverständlich, obskur und dunkel. Gegenüber der heiligen »Abgeschiedenheit« des Denkens, durch die bei immer tieferem Nachdenken alles zu Einem Gegenstand würde, entspringe die ironische Gegenbewegung, die zum »Verkehr der Menschen« untereinander führe und die sodann »solche Verhältnisse und Verhältnisbegriffe erzeugen [würde], die sich als Gegenstände des Nachdenkens bei genauerer Reflexion immer mehr vervielfältigen und verwickeln« (KFSA 2, 363), aus der Anerkennung, dass unser Wissen von den höchsten Wahrheiten Stückwerk ist und darum nichts notwendiger sei, »als sie immer neu, und womöglich immer paradoxer auszudrücken, damit es nicht vergessen wird, daß sie noch da sind und daß sie nie eigentlich ganz ausgesprochen werden können« (KFSA 2, 366). Die Ironie ist hier Anerkennung der Grenzen der Erkenntnis nach beiden Seiten – nicht nur als ausschließende bzw. negative, sondern auch als positive. Der Status dieser positiven Form des Nichtwissens besteht geradezu darin, dem Absoluten oder Höchsten nicht anders als im Modus der Verfehlung begegnen zu können. Nur durch die Negation aller denkbaren Prädikate kann die Undenkbarkeit des Absoluten oder Höchsten präsent gehalten werden, und nur im Lichte dieses unzugänglichen Absoluten kann ein möglichst angemessener Umgang mit der eigenen Unangemessenheit praktiziert werden. So resümiert Schlegel in seinem Aufsatz *Über die Unverständlichkeit*, »[…] das Köstlichste, was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkt, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt und hält, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte. Wahrlich, es würde euch bange werden, wenn die ganze Welt […] einmal im Ernst durchaus verständlich würde« (KFSA 2, 370).

Bis in die Spätschriften (*Philosophische Vorlesungen über Philosophie der Sprache und des Wortes*, 1830) hinein hat Schlegel die Ironie als »*höchste Begeisterung* für das Göttliche« charakterisiert, nicht in einem positiven, sondern in einem negativen Sinne, weil sie nämlich »aus dem Gefühl des *eigenen Unvermögens* hervorgeht, die Fülle jenes Göttlichen, so wie der Geist es nach der Wahrheit erkennt, jemals in Worte zu fassen und mit der Sprache ganz erreichen zu können« [KFSA 10, 460]. Das ist von der Argumentation her *negative* Theologie. *Negativ* deswegen, weil hier eine Position bezogen wird, die von der Nichterkennbarkeit Gottes oder des Absoluten ausgeht, ohne freilich in den Nihilismus abzudriften und auf diese Position, und d. h. auf die Existenz Gottes oder des Absoluten, gänzlich zu verzichten. Dieses Problem des Zwiespalts zwischen Absolutem und Endlichem, zwischen Unbedingtem und Bedingtem löst Schlegel durch seinen Ironiebegriff, also durch eine Form von Reflexion, die sich durch ständige Selbstvernichtung der einmal erreichten Position allmählich dem Absoluten annähert, ohne es jedoch zu erreichen. Sie ist eine negative Reflexionsdialektik, die durch ein unerreichbares Absolutes überhaupt erst ermöglicht wird. Novalis kennzeichnet diesen Ort als »Transitus« (NS 2, 197) oder »Schweben« (NS 2, 106; NS 3, 266) zwischen Extremen (vgl. Hühn 1996). An diesem Ort des Übergangs entfaltet die Einbildungskraft sich als produktive Tätigkeit schlechthin, indem sie die relativen Sphären von Ich und Nicht-Ich miteinander so in Berührung setzt, dass sie einander subordiniert und koordiniert zugleich sind – ein Verhältnis, das Novalis, unter Bezugnahme auf Schiller, deshalb ein Schweben zwischen Extremen nennt, weil sie »nothwendig zu vereinigen und nothwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt alle Realität aus – in ihm ist alles enthalten – Obj[ect] und Subject sind durch ihn, nicht er d[urch] sie« (NS 2, 266). Noch für Walter Benjamin wird – mit Berufung auf Friedrich Schlegel – die Idee der Kunst in ihrer Auflösung in das »absolute Reflexionsmedium« bestehen: »Das Absolute war für Friedrich Schlegel in der Athenäumszeit allerdings das System in der Gestalt der Kunst. Aber er suchte dies Absolute nicht systematisch, sondern vielmehr umgekehrt das System absolut zu erfassen. Dies war das Wesen seiner Mystik« (Benjamin I, 1, 44 f.).

Friedrich Schlegel und Novalis haben im Systemdenken des Deutschen Idealismus, das bei Fichte mit einem sprachlichen Solipsismus einhergeht, eine Selbstverschließung des philosophischen Denkens vor dieser »reinste[n] und gediegenste[n] Unverständlichkeit« am Werk gesehen. Für Friedrich

Schlegel zeigt sich das darin, »daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden« (KFSA 2, 364) und die sie hinsichtlich ihrer Formalisierbarkeit zweckentfremden. Auch für Novalis gibt es eine Verwendung von Worten, die dem falschen, nämlich reflexiven Wortgebrauch haushoch überlegen ist, indem sie einfach nur spricht, um zu sprechen, und dabei die »herrlichsten und originellsten Wahrheiten« (NS 2, 672) ausspricht. Mit dem Wechsel von der Philosophie zur Poesie geht ein Sprachwechsel einher, der die Sprache nicht mehr als Zeichen, sondern als Handlung deutet, sie mithin nicht mehr als Medium der philosophischen Mitteilung versteht, sondern ihre autopoetische Leistung hervorhebt.

Auch hier ist es überraschenderweise wieder Walter Benjamin gewesen, der in seinem *Sprachaufsatz* (*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, 1916) diese Tradition wieder aufgreift und dann in seinem *Übersetzeraufsatz* (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1921) der Überlegung nachgeht, dass diese reine Sprache nach dem Sündenfall in die vielen einzelnen empirischen Sprachen zersplittert worden ist. Immer wenn wir übersetzen, werden wir daran erinnert, dass uns die reine Sprache – diese alles begründende Harmonie – fehlt. Im Akt der Übersetzung teilt sich uns dies nur als ein *Unvermögen* mit, als das Gefühl, dass uns etwas fehlt, nämlich – wie Schlegel sagt – »eine reelle Sprache, daß wir aufhören möchten mit Worten zu kramen« (KFSA 2, 364). Die wahre Übersetzung ist »messianisch«, sagt dazu Benjamin [„divinatorische Kritik«, nennt dies Friedrich Schlegel; Hölderlin macht dies in seiner Übersetzungstheorie der sophokleiischen Tragödien deutlich, vgl. Kap. 3.5]. Auch der Satz Schlegels, »daß Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden« (KFSA 2, 364), deutet ja schon darauf hin, dass es hier nicht um ein instrumentelles Sprachverständnis geht, sondern dass die Sprache selbst ein geistiges Wesen hat, das sich nur in der »reinsten und gediegensten Unverständlichkeit« mitteilt, also als Vollzugsform von Erkenntnis auszudeuten ist.

4.3 Novalis

4.3.1 Artistisches Fichtisieren

»Artistisches Fichtisieren« ist der Schlüsselbegriff der frühromantischen Überbietungen des idealistischen Systemdenkens. Insbesondere an Fichtes *Wissenschaftslehre* von 1794 (WL) studieren die Romantiker einen transzendentalen Impuls, den sie nicht wie Fichte als Wissenschaft von der Wissenschaft, d. h. als Wissenschaftslehre, auslegen, sondern als eine die Wissenschaften durchdringende Poesie. Der philosophisch ambitionierteste Theoretiker der Frühromantik, Friedrich von Hardenberg (genannt Novalis), hat in seinen *Fichte-Studien* (1794/95) wohl am ausführlichsten den subjektivitätsphilosophischen Ansatz Fichtes einer kritischen Revision unterzogen – er »studiert fremde Systeme, um sein eignes System zu finden« (NS 3, 278) – und dabei einen Weg beschritten, der ihn wie von selbst zur Grundlegung der romantischen Kunstphilosophie führt.

Novalis' Kritik am Grundgedanken der WL setzt an der Unterscheidung von Grund und Resultat in der Fundierungsfunktion des Selbstbewusstseins an. Selbstbewusstsein als Resultat aus einem Selbstvermittlungsprozess von Ich und Nicht-Ich zu erklären, würde bedeuten, dass es seine Rolle als transzendenten Grund verlieren würde. Die Regressstruktur, die Fichte mit seiner Kritik an den logischen Aporien im reflexiven Selbstergreifen vermeiden will und mit der Idee der Tathandlung (in der das Ich weder als Folge noch als Voraussetzung seines Vollzugs zu verstehen ist, sondern dieser Vollzug selbst ist) überwunden zu haben glaubt, kehrt in der Selbstsetzungsfigur der Tathandlung als produzierte wieder. Novalis' Kritik an Fichte, dass »die Tathandlung immer ein zweites ist«, geht dagegen – wie Friedrich Schlegel – von einer schrittweisen Entgrenzung des Selbstbewusstseins aus, die, da sie die Möglichkeiten der Philosophie transzendiere, nur poetisch zu leisten ist (Novalis: »*Ich bin* nicht, inwiefern ich mich setze, sondern inwiefern ich mich aufhebe« (NS 2, 196)). Novalis studiert an der WL die Inversion des Bewusstseins gegenüber einem absoluten Ich. Jeder Überstieg aus dem reflexiven Selbstbewusstsein auf ein absolutes Ich, den Fichte mit der intellektuellen Anschauung zu fassen sucht, scheitert für ihn gerade daran, dass er, um die Einheit des reflexiven Selbstbezugs herzustellen, von vornherein einem Verblen-

dungszusammenhang unterworfen ist, der dem Vorgang der Reflexion selbst entspringt.

Seine eigene Reflexionskritik entfaltet Novalis dagegen aus dem Innenraum der Reflexion heraus. Hier kommt seine Rezeptionsperspektive zum Tragen: Die Pointe von Novalis' Ansatz entspringt der Wiederholung der Fichteschen Denkbewegung. Das negative Selbstverhältnis der Reflexion sucht Novalis nämlich durch Inversion ebendieses Verhältnisses zu überwinden. Diese, seit den einschlägigen Arbeiten von Manfred Frank und Herbert Uehrlings (Uehrlings 2004) als *ordo inversus* bezeichnete reflexive Verkehrung des Bedingungsverhältnisses von Ich und Absolutem macht den »inwendigen Wechsel« der Einbildungskraft, den Fichte in seiner WL nur als ein »synthetisches Verfahren« zwischen Ich und Nicht-Ich kennzeichnet, zum Ausgangspunkt für ein erneutes Wechselverhältnis, das in einer reflektierten Reflexion das negative Selbstverhältnis auch wieder überwindet. Die Inversion der Philosophie in Poesie, die zu Recht als ein Problem »immanenter Transzendenz« (Uerlings 1991) interpretiert wurde, wird zu einem Problem der Darstellung resp. zu dem Grundgedanken von Novalis' Poetik.

Vor diesem Hintergrund besteht die spezifische Bedeutung von Novalis' *Fichte-Studien* bei der Herausbildung seines Poesieverständnisses darin, die WL in einer Weise zu rezipieren und verständlich zu machen, dass das durch sie nicht restlos überwundene Reflexionsmodell der Erkenntnis nur durch die Annahme eines paradoxen, nicht-reflexiven Gefühls, das der Reflexion zugrunde liegt und sie trägt, aufzulösen ist. Erst in diesem (vorbewussten) Gefühl habe das Ich ein unmittelbares Bewusstsein von sich. Und erst durch die Annahme dieses vorbewussten Gefühls werde auch Fichtes Idee einer intellektuellen Anschauung, durch die ein sich seiner selbst unmittelbar bewusstes Ich von sich Gewissheit hat, plausibel. Dieses grundlegende Gefühl kann nicht zum Gegenstand gemacht werden, sondern verhält sich rein rezeptiv. Es ins Bewusstsein zu erheben, hieße, es im Widerspruch der Reflexion zu zerstören.

Legt man dies zugrunde, wird aus der Perspektive dieses paradoxen, transreflexiven Gefühls, das das menschliche Denken durchwirkt, für Novalis in Fichtes WL ein sprachliches Darstellungsproblem sichtbar, an dessen Aporie Fichte gescheitert ist. Denn gerade in dem Umstand, dass Fichte die grundlegende Einheit der intellektuellen Anschauung sprachlich zum Gegenstand der »filosofischen Wissenschaften« mache, wird die Aporie des Reflexionsmodells nur fortgeführt. Die Überwindung dieser Aporie hat Novalis mithin erst in der Anerkennung einer Selbstbeschränkung gesehen, die den Glauben an die Allmacht der Poesie begründet. Der Poesie als »Darstellung des Undarstellbaren« (vgl. NS 3, 685) wächst nun die Aufgabe zu, vor das Bewusstsein zu bringen, was sich der Philosophie ständig entziehen muss. Das Fichtesche Paradigma von der Unhintergehbarkeit des Bewusstseins wird hier durchbrochen. Dies berührt auch das Problem der grundsätzlichen Darstellbarkeit von Philosophie, an dem sich der für Novalis' Poesiebegriff grundlegende Gedanke einer poetischen Transzendierung entzündet. Schon hier zeigt sich, dass Novalis in seinen *Fichte-Studien* von Anfang an die Grundsätze der WL als sprachphilosophisches Problem (Problem eines sprachlichen Solipsismus) behandelt. Novalis ist, wie auch Friedrich Schlegel in seiner Ironiekonzeption, der Meinung, die WL könne das Problem, dass der Vollzug eines Tuns niemals in einem Wissen vergegenwärtigt werden kann, sprachlich nur durch Poesie beheben, weil diese allein in der Lage ist, »das Produzierende mit dem Produkt« (KFSA 2, 204) darzustellen. Novalis' *Monolog* (1800) propagiert daher einen Sprachbegriff, der Sprache nicht mehr als Zeichen, sondern (autopoetisch) als Handlung deutet. Von diesem Sprachverständnis ausgehend wird die Vermittlungsleistung der Poesie zwischen Ich und Welt im Sinne einer höheren Einheit, die Novalis »Gemüth« nennt, plausibel. Im »Gemüt« sind die Außenwelt als das Nicht-Ich und die Innenwelt als das subjektive Ich in der »These einer absoluten Sfäre der Existenz« (NS 2, 106) vereinigt.

4.3.2 Zur Forschung

Zwei Forschungstraditionen sind zu unterscheiden: eine, die Novalis' Poesiebegriff als kritische Fortführung der Fichteschen Subjektphilosophie auslegt (Haering 1954, Dick 1967, Frank 1969; Schulz 1985) und eine weitere, die seine Position als dekonstruktivistische Kritik des Fichteschen Ansatzes versteht, mithin einen Bruch mit der idealistischen Subjektphilosophie konstatiert (Menninghaus 1987, Behler 1987, Hörisch 1987). Deutet man den *ordo inversus* in der Tradition Manfred Franks als einen die Reflexion nur negierenden Akt der Reflexion, statt als Aufstufung der Reflexion, verkennt man den »ontologischen Sinn« des *ordo inversus*. Gegenüber der

sprachphilosophischen Zuspitzung des *ordo inversus* bei Menninghaus, die in der Konsequenz eine Absage an die Metaphysik der Präsenz ist, muss hervorgehoben werden, dass im *ordo inversus* der Reflexion das Absolute seinen konstitutiven Elementen gegenüber transzendent bleibt, keinesfalls also in die Immanenz hinein genommen wird. Novalis' Anliegen, das Absolute darzustellen, führt zu einer narrativen Konstruktion, in der die Darstellung das Dargestellte nie erreichen kann, in dieser Schwebe aber gerade »Selbsttranszendierung der Philosophie« betreibt. In dem Roman *Heinrich von Ofterdingen*, der sich als »Universalmethode des Biblisirens« (vgl. Hu 2007) versteht, ist das Gefühl als das Nicht-Wissen des Absoluten der einzige Weg zum Absoluten – was letztlich eine Grundfigur negativer Theologie ist.

Legt man dies zugrunde, wird deutlich, dass Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1809) – der romantische Roman *par excellence* (»allegorisches Begriffsmärchen«, Dietz 1970) – einer literaturwissenschaftlichen Interpretation nur zugänglich ist, wenn man ihn in die philosophischen Überlegungen der *Fichte-Studien* rückübersetzt. Hierin muss man aber zugleich auch die gesamte Schwierigkeit der (literaturwissenschaftlichen) Bewältigung dieses Problems sehen, denn eine ›angemessene‹ Interpretation ist dann nicht mehr im Rahmen eines begrifflichen Deutungshorizonts zu leisten, sondern nur durch das »Leben« bzw. das »Gemüt« selbst. Gerade weil nicht in distinkten philosophischen Begriffen, sondern nur in einer erotisch synthetisierenden Metaphernsprache der Poesie das Absolute vergegenwärtigt werden kann, haftet jeder Rückübersetzung in die wissenschaftliche Begriffssprache ein Mangel an. Der Erfahrung reflexiver Ohnmacht vor den Romanbezügen, dem Anspielungsreichtum und dem poetischen Metaphernspiel ist wohl letztendlich nur durch einen Umschlag in eine unendliche Praxis angemessen zu begegnen, die eine Inversion des Bewusstseins gegenüber dem, was ist, verlangt. Hier sind die Grenzen der literaturwissenschaftlichen Arbeit erreicht. Poesie als »wahrhafter Idealismus« quasi zurückübersetzt in die Prosa der profanen Literaturwissenschaft leistet so nur einen Vorbegriff auf das, was die Welt als »Gemüt« sein will: Die vormals anthropologisch besetzten Begriffe wie Liebe, Gewissen, Glaube und Hoffnung erhalten ein anderes Fundament, d. h. sie werden in einer anderen Ordnung wiederhergestellt, die wesentlich auf dem Gefühl der Dinge, auf einer magischen Berührung und ursprünglichen Anschauung im Medium der Poesie beruhen. Novalis' ambivalente Wilhelm-Meister-Kritik, sein Gegenentwurf eines ›Anti-Meisters‹, der sich am Bildungsbegriff des Romans festmacht und ihn transformiert, sind letztlich auch solche Umbesetzungen im Sinne seines *ordo inversus*. Die jüngere Hermeneutikgeschichte, die als Folge der romantischen Kunstumdefinition mit Friedrich Schlegel, Wilhelm Dilthey und Friedrich Schleiermacher entsteht (vgl. Kap. 7.3), kreiert ein Verständnis von *Auslegung* als Praxis im emphatischen Sinne – diese Auslegung muss ausgeübt und darf nicht formalisiert werden; sie ist ein Talent, das geübt sein will und nicht gelehrt werden kann. Dass Philosophie eine Philologie sei und die kritische Methode, so Schlegel in den *Philosophischen Lehrjahren*, zugleich philosophisch und philologisch zu sein habe, auch dies ist der romantischen Prioritätsverschiebung von Philosophie und Poesie zu verdanken. Die philologische Kritik ist gleichsam ein Tauschprodukt.

Eine ausführliche Romaninterpretation des *Heinrich von Ofterdingen* müsste deutlich machen, wie für Novalis der *ordo inversus* der Reflexion konstitutiv und strukturbildend für den Roman ist: die berühmte Formel »Welt wird Traum, Traum wird Welt« (NS 1, 319) beschreibt einen Prozess ständiger Selbsttranszendierungen, der Heinrichs Entwicklung zum Dichter ausmacht – eine Entwicklung, die Gegensätze synthetisiert und deshalb konfliktfrei ist. Die Verwandlung des Romans ins Märchen; die nicht-entfremdete Sprache des Märchens; die Figurenkonstellationen, die sich nur bedeutungsgenerierend erschließen lassen; die »geomoetrische« Erzählstruktur des Romans, die das Bilden der Bilder in uns anregt; die enzyklopädische Anlage des Romans sind nur einige der vielfältigen Motive und Problemkonstellationen, vor denen die moderne Literaturinterpretation des romantischen Kunstmärchens steht. Im engeren Sinne literaturwissenschaftlich relevant ist – um auch hier nur Weniges zu nennen – die Auseinandersetzung mit der These des *Heinrich von Ofterdingen* als Entwicklungs- bzw. Bildungsroman, d. h. die Deutung von Heinrich als ›transzendentaler Mensch überhaupt‹, wodurch die Bildung des Individuums mit der Bildung der Welt gleichgeordnet wird; ebenso die Interpretation der Verwandlung der Liebe zu Mathilde im Übergang vom ersten (»Erwartung«) zum zweiten Romanteil (»Erfüllung«), wie sie im Klingsohr-Märchen mythisch stilisiert wird; auch die Interpretation des lyrischen Übergangs von der Philosophie zur Poesie in

der »Zueignung« (NS 1, 193) und das Gespräch zwischen Klingsohr und Heinrich, in dem Ansätze zu einer romantischen Poetik im Roman selbst entwickelt werden. Bis hin zu modernen Theorien neuer Diskurstechniken ist die autopoietische Idee im romantischen Denken von Interesse geblieben, so in Friedrich Kittlers Analyse, die Mutter Natur sei Quelle und Ursprung, aber auch Ziel aller romantischen Sehnsucht. »Romanticism is the discursive production of the Mother as the source of discursive production« (Wellbery, zit nach Kittler 1991, XXIII, Anm. 3). Dass die Mutter »der *Genius* des Kindes« ist (HW 10, 124, § 405), diese genuin romantische Idee schließt in ihrer Tragweite auch die Idee einer neuen Form von Sozialisation ein. »Wo gehen wir denn hin? – Immer nach Haus« (NS 1, 325), schreibt dazu Novalis.

4.3.3 Kunstmärchen und kommende Mythologie

Die zentrale Erzählform der Romantik ist die des Kunstmärchens. Als *Kanon der Poesie* (Novalis) bzw. als Form *ironischer Literatur* (Schlegel) erhebt das Kunstmärchen den Anspruch – im Unterschied zum Volksmärchen – als Märchen auch Reflexion der Märchenform zu sein und damit Reflexion der Bedingungen poetischer Reflexion überhaupt. Während in den frühen Märchen Ludwig Tiecks (*Der gestiefelte Kater*, 1797; *Die verkehrte Welt*, 1798) die Verkehrung der Ordnung noch satirisch ist, wird bei Novalis das Märchen zur bewussten Poetisierung der Welt. Novalis bezeichnet es sogar als den »Canon der Poesie« (*Fragment* 940; NS 3, 449) und damit als höchste Ausdrucksform der Poesie. Das Märchen bringt ›Alles mit Allem zusammen‹, gerade deshalb ist in ihm alles wunderbar geheimnisvoll und unzusammenhängend. Es erfüllt damit die zentrale Forderung der romantischen Poesie, nämlich eine »progressive« Universalpoesie zu sein, in der »alle getrennte[n] Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen« sind, »Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie [sich] bald mischen, bald verschmelzen« (*116. Athenäumsfragment*, KFSA 2, 182). Novalis hat das Märchen – höchstes Ziel des Romans – die Darstellung der erfüllten Zeit genannt, eine »Zeit der Erfüllung«, in der es keinen Wechsel der Zeiten mehr gibt, da der Wechselpunkt der Reflexion, die Einbildungskraft/Phantasie, selbst *ist* (vgl. Frank 1972). Diese Zeit der reinen Zukünftigkeit will sich der Prozess des Romantisierens (wieder) erschließen, indem er das Unendliche ins Endliche überführt, damit das Endliche zum Sinnbild des Unendlichen emporgehoben wird (vgl. Mähl 1965, 418). An Fichtes *Wissenschaftslehre* studiert Novalis, wie die Reflexion auf die Einbildungskraft durch Einbildungskraft in Gang gesetzt wird (vgl. Kap. 3.1.2). Diese autopoietische Rolle der Einbildungskraft macht Novalis zum archimedischen Punkt seines Gemütsbegriff (Novalis' Nachfolgebegriff für ›Ironie‹, vgl. NS 2, 613). »Warum am Ende alles Poesie wird – Wird nicht die Welt am Ende Gemüth?« (NS 3, 654). So ist der Prozess des »magischen Idealismus«, in dem die Schöpfung sich vollendet, die Verwandlung des Gemüts durch Poesie – eine Verwandlung, in der Gedächtnis und Verstand, die jetzt isoliert sind, »wechselseitig vereinigt werden« (NS 3, 299). Hier herrscht kein ausschließendes Gesetz mehr, sondern das alles einschließende Gesetz der absoluten Freiheit.

Mythopoetisch ist dies als ein großer »Prozess allgemeiner Verjüngung« (KFSA 2, 322) vorzustellen. Nicht um eine Rückkehr zur alten Mythologie handelt es sich, sondern – wie Friedrich Schlegel sagt – um eine allgemeine Verjüngung, d. h. um eine »Ueberwindung des Dualismus der Alten und der modernen Welt« (KFSA 18, 240). So, wie jedes poetische Werk »wie eine neue Schöpfung von vorn aus Nichts« (KFSA 2, 321) ist, besteht auch das »Wesen der Moderne […] in der *Schöpfung aus Nichts*« (KFSA 18, 315). Friedrich Schlegel hat in seiner *Rede über die Mythologie* von 1800 den Idealismus als eine schöpferische Bewegung bezeichnet, die dadurch auf eine »indirekte Art Quelle einer neuen Mythologie werde, weil »sich aus seinem Schoß ein neuer ebenso grenzenloser Realismus« » (KFSA 2, 315) erhebe. Dieser Realismus entspringe der »tiefsten Tiefe des Geistes« (KFSA, 2, 312) da er in der Lage sei, die Spur der Freiheit in die Dinge zu legen. Gegenstände dienen dann nicht mehr nur der Offenlegung der Selbstverhältnisse des Denkens, sondern sind selbst Verdopplungen des Lebens in einer »lebendigen Naturanschauung« (KFSA 2, 321 Anm.). Schöne Mythologie ist dann nichts anderes als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in der (idealistischen) »Verklärung von Fantasie und Liebe« (KFSA 2, 318). Der Ausdruck »Hieroglyphe« spielt auf die Bedeutung eines Zeichens an, das nur in der Form eines Bildes wahrgenommen werden kann, also ein sinnlich-geistiges Sehen impliziert. Mytho-

logische Bilder sind in dieser geistig-sinnlichen Form der Wahrnehmung nie ganz in Begriffe aufzulösen. Sie sind weder Allegorien noch sinnliche Vorstellungen, sondern – um einen Ausdruck von Novalis zu verwenden – poetische *Chiffren*, die Identität erzeugen, indem sie den Übergang vom Unendlichen zum Endlichen, vom Realen zum Idealen oder von dem »niederen Selbst« zu einem »bessern Selbst« (*Fragment Nr. 105*, NS 2, 545) herstellen. Die Idee einer *Neuen* Mythologie ist Ausdruck eines umfassenden Poesieverständnisses, das nicht nur die Poesie der Worte, sondern auch die Poesie der natürlichen Erzeugnisse umfasst. In den *Jenenser Vorlesungen* findet sich hierzu der apodiktische Satz von Schlegel: »Die Kunst ist identisch mit der Natur« (KFSA 12, 69). Die naturphilosophische Dimension dieser Problematik hat Friedrich Wilhelm Joseph Schelling ausgearbeitet. Aber auch schon in Friedrich Schillers *Die Götter Griechenlands* (1788), im *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* von 1796/97, in Novalis' *Blüthenstaubfragment* und Hölderlins *Brod und Wein* von 1800 finden sich naturphilosophische Motive. In Frankreich und England gibt es kaum vergleichbare Entwicklungen, die die Vorrangstellung der Poesie vor allen anderen Wissenschaften mythopoetisch ausdeuten. Jacob Bryants *A New System, or, An Analysis of Ancient Mythology* (1774), William Jones' *On the Gods of Greece, Italy and India* (1799), Charles François Dupuis' *Origine de tous les cultes ou la Religion universelle* (1795) und Benjamin Constants *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements* (1824–1831) sind Arbeiten, die eher einem wissenschaftlichen Interesse am Mythos entspringen. Für Hegel wird schließlich in den *Vorlesungen über die Ästhetik* (1817–29) das Ende der romantischen Kunst damit begründet, dass sie sich in der Konsequenz ihres eigenen universalisierenden Anspruchs, d. h. für Hegel als »Geistigkeit mit ihrer selbst immanenten Subjektivität« (HW 14, 2, 237 ff.) auch wieder selbst auflösen musste. Diese Auflösung ist für Hegel Paradigma eines Endes der Kunst: »Ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein« (ebd., HW 13, 142).

4.4 Schelling

4.4.1 Schellings Fichtekritik

Die Binnenformation des Deutschen Idealismus, zu der die Deutsche Romantik parallel verläuft, ist durch die Entwicklung von Kant bis zu Hegel resp. bis zum Spätwerk Schellings geprägt worden. Auf die Wende des kritischen Idealismus, die mit Kants Kritiken hervorgerufen wird, reagiert der Deutsche Idealismus mit höchst unterschiedlichen Idealismen: dem bloß *subjektiven* Idealismus, den Schelling bei Fichte und den Hegel bei Berkeley und Hume verwirklicht sieht; dem *objektiven* Idealismus, der nach Schelling – eine Anregung Jacobis aufgreifend – an den »Grenzen der Natur« aufbricht und dem *absoluten* Idealismus in der Philosophie Hegels, in dem der Gegensatz von Realismus und Idealismus, dialektisch aufgehoben, letztlich »ohne Bedeutung« wird. Sie alle sind Folgeerscheinungen der kantischen Ausgangsfrage, wie Idealität und Realität in ein gleichgewichtiges Verhältnis zu bringen sind, aber auch Konsequenzen eines bei Kant, wenn nicht ungelösten, so doch in der Schwebe gehaltenen Problems. Schellings Weg ist hier für das Kunstparadigma insofern aufschlussreich als seine Naturphilosophie eine Brücke schlägt zwischen Idealismus und Romantik und es diese Brückenfunktion seiner Philosophie ist, die – ganz im Gegensatz zu Hegels Selbstverortung (vgl. Düsing 1983, Baum 1986) – sowohl zur Vollendung des Deutschen Idealismus geführt hat als auch zu seiner Überwindung (Schulz 1955).

Schellings Kritik des »subjektiven Idealismus« Fichtes setzt an der Überlegung an, dass der Produktionsakt, den die *Wissenschaftlehre* im Begriff der *Tathandlung* denkt und der doch Bedingung des entwickelten Bewusstseins sein soll, selber nicht parallel mit dem Bewusstsein gelingen kann, wie es Fichtes Setzungsbegriff vorsieht. Er muss ihm logisch vorhergehen. Schelling hat dies in den *Weltaltern* (1813) auf die Kurzformel gebracht: »Kein Ich ohne Nicht-Ich, und insofern ist das Nicht-Ich vor dem Ich« (SW 8, 227). Schon in der frühen Schrift *Über den wahren Begriff der Naturphilosophie* (1801) sieht Schelling bei Fichte die Problematik, nicht deutlich zwischen der Position des philosophierenden Subjekts und der erst im Vollzug der Produktion gewonnenen Position der *Wissenschaftslehre* unterschieden zu haben. Schelling bekennt sich deshalb schon früh ent-

schieden zu einem »System des Wissens«, das von der *Wissenschaftslehre* grundlegend unterschieden ist, da es, wie der Kritizismus überhaupt, das Bewusstsein nur in seiner fertigen Form aufnehmen kann: Es gibt einen Idealismus der Natur, und einen Idealismus des Ichs. Jener ist mir der ursprüngliche, *dieser* der abgeleitete. […] Die Wissenschaftslehre, obgleich sie das Bewußtseyn erst ableiten will, bedient sich doch nach einem unvermeidlichen Cirkel aller *Mittel*, die ihr das (im philosophirenden Subjekt) schon *fertige* Bewußtseyn darbietet, um alles gleich in der Potenz darzustellen, in die es doch erst mit dem Bewußtseyn gehoben wird« (SW 4, 84 ff.). Die romantische Natur bekommt Schelling in den Blick, indem er Fichtes Verhältnis von Geist und Natur umkehrt: Nicht die Natur ist das Produkt des Geistes, sondern der Geist ist das Produkt der Natur (vgl. Hartkopf 1984, 1989).

Schellings Real-Idealismus überwindet Fichtes Idealismus des Ich dadurch, dass er dem Selbstbewusstsein eine bewusstlose Vorgeschichte voranstellt, die sich aber *als Natur* dem ausgebildeten Selbstbewusstsein nicht mehr in ihrer Produktivität zeigt, sondern nur noch in einer Objektivität erfahrbar ist, die ihr Werden verhüllt. »Über Natur philosophieren, heißt [aber] Natur schaffen« (SW 3, 13), sagt Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* von 1800, das heißt, die Natur aus ihrer kalten Objektivität befreien und aus ihrem bloßen Mechanismus entlassen, auf den die Physik sie seit Descartes reduziert. Die Natur ist »*objektives* Subjekt-Objekt«, der der menschliche Geist als »*subjektives* Subjekt-Objekt« gegenübersteht. Dies bringt ein großes systemtheoretisches Problem mit sich: Die Synthesis von Subjekt und Objekt kann dann nämlich nicht mehr bewusstseinsphilosophisch bzw. *im* Selbstbewusstsein fundiert sein, sondern muss in einer absoluten Identität, die als das Unbedingte im Wissen selbst »unbedingbar« ist, begründet sein. Ein Wissen, das theoretisch nicht mehr erkannt werden kann, kann aber sehr wohl als der tiefere Grund der Kunst fungieren. Das Kunstwerk – bewusste Schöpfung des Menschen und doch zuletzt Produkt des unbewusst schaffenden Grundes der Natur – anvanciert zum Zentrum der Schellingschen Identitätsphilosophie (vgl. Feger 2007, 320 ff.).

4.4.2 Kunst als Offenbarung des Absoluten

Die Entstehungsgeschichte des Selbstbewusstseins und das Gefüge der Außenwelt in ihrem »unzerreißbaren Zusammenhang« (*Geschichte der neueren Philosophie*, SW 10, 93) darzustellen, oder – wie Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) formuliert – das, »was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten« (SW 3, 627 f.), gelingt allein in der *Kunst*. Erst mit der Anerkenntnis der Kunst kommt die Geschichte des Zu-sich-Kommens zu einem Ende. Die Kunst zeichnet aus, dass sie ein Verhältnis zu den Dingen lehrt, das schon von Anbeginn die eigentümliche Gesetzmäßigkeit zwischen Natur und Freiheit ausmacht: »die wechselseitige Unabhängigkeit beider voneinander, obgleich sie übereinstimmen« (SW 3, 579). Dieses Wissen der Kunst hat den Charakter der *Offenbarung*, da es *innerhalb* des Wissbaren (d.i. des Systems) auf einen Grund der Identität des Selbstbewusstseins verweist, der außerhalb des Wissens liegt. Daher ist die Ästhetik der »Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß«. Die Kunst ist die Zerreißung des Schleiers der Amnesie und das geheime Zentrum von Schellings (poetischem) Idealismus um 1800. Das System der Kunst ist insofern jene »absolute Continuität«, die Fichte vom Standpunkt des Bewusstseins lediglich nacherfinden will. Sie ist »*Eine* ununterbrochene Reihe, die vom Einfachsten in der Natur an bis zum Höchsten und Zusammengesetztesten, dem Kunstwerk, herauf geht« (*Über den wahren Begriff der Naturphilosophie*, SW 4, 89) und damit das Postulat erfüllen soll, dass »im Subjektiven, im Bewußtseyn selbst, jene zugleich bewußte und bewußtlose Thätigkeit aufgezeigt werde« (SW 3, 349).

Schellings Nacherfindung der »Arbeit des zu-sich-selbst-Kommens, des sich Bewußtwerdens selbst« (SW 10, 93), die Fichte erst in ihrer höchsten Potenz, dem Bewusstsein, aufnimmt, ist eine ästhetisch geleitete »Anamnese« (SW 10, 95) des Selbstbewusstseins, die sich von Fichtes Idee des Primats der *praktischen* Vernunft verabschiedet hat. Sie ist Anamnese, also Wiedererinnerung der *Weltseele* – so auch der Titel einer kleinen Schrift von 1798. Sie ist keine ausschließlich genetische, d. h. im *praktischen* Handlungsvollzug (der Tathandlung) sich versichernde Begriffskonstruktion mehr, sondern zieht

die Konsequenzen aus Kants dritter Kritik, der Wende zur Ästhetik, d. h. sie nimmt ein Wissen der Kunst in Anspruch, um das Bewusste und Bewusstlose in ihrer Einheit bewusst zu machen.

Wie sehr diese Idee für die Entwicklung des Deutschen Idealismus grundlegend gewesen ist, zeigt das wichtige, bis 1917 unbekannt gebliebene, als *Ältestes Systemprogramm* (1796/97) bezeichnete Manuskript aus dem Nachlass Hegels, dessen Autorenschaft nicht letztgültig geklärt ist. Vieles spricht dafür, dass es sich hier um eine frühe Gemeinschaftsarbeit der Tübinger Philosophen Schelling, Hölderlin und Hegel handelt, also um ein Gründungsdokument des Deutschen Idealismus. Hier findet sich der entscheidende Satz, nämlich dass »die Dichtung allein […] alle übrigen Wissenschaften und Künste überleben wird« (vgl. Jamme 1988, Hansen 1989).

4.4.3 Der »Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß«

Das *System des transzendentalen Idealismus* errichtet auf der Grundlage der Differenz von produktiver und reflektierter Tätigkeit eine »transzendentale Betrachtungsart, welche keineswegs eine natürliche, sondern eine künstliche ist« (SW 3, 345), um die manifeste Tätigkeit des Erkennens auf ihre produktive Tätigkeit hin durchsichtig zu machen. Was im Denken, Wissen und Handeln, also dem Bewusstsein flieht, dieses absolut Nicht-Objektive, soll durch eine künstliche transzendentale Betrachtungsart vor das Bewusstsein gebracht werden. Bewerkstelligt wird dies durch eine Technik, die den Vorgang der Kunstproduktion simuliert und von einer Umkehrung der Bewusstseinsrichtung bzw. einer Umkehrung des Verhältnisses von Ich und Nicht-Ich ausgeht. Schelling nennt dieses Verfahren im *System* von 1800 »transzendentale Kunst« und mit Blick auf Fichte schreibt er weiter: »anstatt daß im gemeinen Wissen *das* Wissen *selbst* (der Akt des Wissens) über dem Objekt verschwindet, wird im transscendentalen umgekehrt über dem Akt des Wissens das Objekt *als* solches verschwinden. […] Die transscendentale Kunst wird eben in der Fertigkeit bestehen sich beständig in dieser Duplicität des Handels und des Denkens zu erhalten« (SW 3, 345). Sie ist Schellings Antwort auf das Problem, wie ein philosophisches Wissen des Unvermittelbaren möglich ist. In dieser Hinsicht teilt er mit den Frühromantikern Jenas ein allgemeines Unbehagen am System, indem er es – wie Friedrich Schlegel schreibt – von einem »Punkt« aus entwickelt, »der im Dunkeln gelassen werden muß« (KFSA 2, 370).

Das alles darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Konstruktion zutiefst artifiziell ist und ihr keine wie auch immer geartete Erfahrung zugrunde liegt. Konstruktion und Demonstration gehen hier Hand in Hand. Eine Demonstration, wie sie Kant in der Perspektive seiner transzendental-kritischen Theorie der Erfahrung denkt, liegt Schelling ebenso fern wie eine Reflexion der umkehrenden Wahrnehmung, wie etwa Novalis sie sich in der Verwandlung des hinnehmenden Sehens in einen Zustand des Schwebens vorstellt. In gewisser Weise wird sogar der *ordo inversus* zum Konstruktionsprinzip des philosophischen Systems, also zu einem Problem des Wissens gemacht, statt zu einem Problem wahrnehmender Erkenntnis. Die Idee, durch die Umkehrung der Reflexionsrichtung eine unmittelbare Erfahrung *wirklich* in den Blick zu nehmen, die ein »von allem, was von außen her hinzukam, entkleidetes Selbst« (SW 1, 318) hat, ist nur eine Fiktion, die sich selbst dementiert. In dem Widerspruch befangen, von einer Erfahrung auszugehen, der sich das Bewusstsein notwendig entziehen muss, diese Erfahrung aber dennoch dem Bewusstsein mitteilen zu wollen, greift Schelling, wie schon zuvor Schiller und Hölderlin, auf die ästhetische Wahrnehmung als Übersetzungsorgan zurück, das die geforderte Ambivalenz, »zugleich das Angeschaute (Producierende) und das Anschauende« zu sein, zu seinem Verstehenshorizont macht. Dieser Wahrnehmung kommt dabei lediglich die Funktion zu, einen Verstehenshorizont zu errichten für das, was in einem völlig unbestimmten Sinne *intellektuelle Anschauung* heißt. Mit ›ästhetischer Wahrnehmung‹ meint Schelling hier »das Wort im alten Sinne«, also im Sinne von *aisthesis*. »Eine vollendete Aesthetik (das Wort im alten Sinne genommen) [wird] *empirische* Handlungen aufstellen, die nur als *Nachahmungen* jener intellektualen Handlung erklärbar sind« (SW 1, 318). Die These, dass die intellektuelle Anschauung nach Maßgabe der ästhetischen Anschauung einem Bewusstsein angepasst werden kann, macht Schelling zum Problem des *Organs der Transzendentalphilosophie*: »dieses Reflektirtwerden des absolut Unbewußten und nicht Objektiven [ist] nur durch einen *ästhetischen* Akt der Einbildungskraft möglich« (SW 3, 351). Damit deutet er die intellektuelle

Anschauung anders als Fichte, der (nur) ihre praktische Relevanz – im Sollen – hervorhebt.

Komplementär zu sehen ist die ästhetische Anschauung des Kunstprodukts, die am Ende des Systems – Theorie und Praxis überbietend – die Darstellung der Entwicklungsgeschichte des Ich abschließt. In der Anschauung des Kunstprodukts wird sich hier das absolute Ich in seiner Tätigkeit der Selbstzuwendung selbst transparent. Der bewusstseinskonstituierende Akt, den Schellings transzendentale Logik an der Grenze zwischen produktiver Tätigkeit und Anschauung ansiedelt, wird hier selbst in den Blick genommen. Würde diese letzte Selbsttransparenz nicht die Entwicklungsgeschichte des Selbstbewusstseins abschließen, wäre die Alternative nur das Dilemma eines unendlichen Regresses (im Reflexionsmodell des Selbstbewusstseins). Mit dieser Anschauung ist der »Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß« (SW 3, 351) förmlich ganz ins Objekt übergegangen, und alles Bedürfnis nach Philosophie steht still. Wegen dieses autoreaktiven Abschlusses nennt Schelling diese Anschauung auch *Organon und Dokument der Philosophie*, da das Streben nach Wiedergewinnung und Darstellung des Absoluten, das die philosophische Reflexion in ihrem System abbildet, im fertigen Kunstprodukt widergespiegelt wird. Der Kunst wächst im *System des transzendentalen Idealismus* die Aufgabe zu, der produzierenden Tätigkeit der intellektuellen Anschauung eine Objektivität entgegenzustellen, die sie als eine ins Unendliche strebende Tätigkeit *nicht* mehr begrenzt. So gedeutet, besteht das Geheimnis der Kunst darin, ein Wissen in Anspruch zu nehmen, das jeder schon von sich aus hat, sofern er sich nur richtig versteht. »Nicht ich weiß« dann, schreibt Schelling im *System der gesamten Philosophie* (1804), »sondern nur das *All weiß* in mir, wenn das Wissen, das ich das meinige nenne, ein wirkliches, ein wahres Wissen ist« (SW 6, 140). Das bloße Werden, wie es schon die Natur in ihrer organischen Autarkie verkörpert, wird so im Kunstwerk real. Kunst und Philosophie werden hier in ein solch spannungsreiches Verhältnis zueinander gesetzt, dass Schelling formulieren kann: »Die Philosophie beruht also ebenso gut wie die Kunst auf dem produktiven Vermögen, und der Unterschied beider bloß auf der verschiedenen Richtung der produktiven Kraft. Denn anstatt daß die Produktion in der Kunst nach außen sich richtet, um das Unbewußte durch Produkte zu reflektiren, richtet sich die philosophische Produktion unmittelbar nach innen, um es in intellektueller Anschauung zu reflektiren« (SW 3, 351). Der Abschluss des Systems in der Kunst ist der Grund für die Wahrheit des Systems der Philosophie. Was im System des transzendentalen Idealismus immer hinausgeschoben wurde, nämlich *dass* es die Genese eines absoluten Ich ist (so die Perspektive von Anfang an), wird mit dem Systemschluss real für das Ich – und alles *Sollen* steht still. Es ist also die Kunst, die die Antwort auf die Frage gibt, die die Philosophie stellt: Kann ein System der Wirklichkeit ihre eigene Wahrheit zeigen?

»Absolute Continuität« darstellen kann allein die Kunst, da allein sie in der Lage ist, die *beiden* Seiten des sich zum System bildenden Prozesses, die subjektive bzw. idealisierende und die objektive bzw. realisierende Tätigkeit in ihrer Verschränkung darzustellen. Die philosophische Konstruktion hingegen demonstriert nur immer wieder an sich selbst den *Verlust* dieser »Continuität«, bringt damit aber einen Prozess ans Licht, der als Bildungsgeschichte eines Ich auslegbar wird, das sich in seinem immediaten Handeln selbst anschauen will. Die poetische Freiheit setzt so erst ins Werk, was Schelling als spezifische Leistung seines erweiterten Freiheitsverständnisses hervorkehrt, dass nämlich mit ihm »zuerst die Freiheit in ihr Recht eingesetzt« worden sei, weil sie nunmehr als ein Subjektivität und Objektivität umfassendes Prinzip entwickelt ist. Der Künstler repräsentiert, indem er die Sphäre des Subjektiven *und* Objektiven umfasst, ein *von vorn sich schaffendes* Bewusstsein. Ein schönes Beispiel findet sich in der *Philosophie der Offenbarung.* Dort schreibt Schelling: »Cervantes erzählt von einem Maler zu Ocanna, der, wenn man ihn fragte, was er male, antwortete: »was herauskommt«« (SW 13, 199). Es geht in der Kunst darum, der Negativität habhaft zu werden, die dem Werden in seinem Vergehen eigen ist. Dargestellt wird etwas, das sich *entzieht*, was nur im Übergang, »in der Folge« ist. Es ist dieser Zustand absoluter Spontaneität, den Schelling als Einstimmung in den unvordenklichen Anfang wirklichen Philosophierens verlangt und der im Kern ein ästhetischer Zustand ist: »Nehmt, kann man sagen, der Kunst die Objektivität, so hört sie auf zu seyn, was sie ist, und wird Philosophie; gebt der Philosophie die Objektivität, so hört sie auf Philosophie zu seyn und wird Kunst« (SW 3, 630).

4.4.4 Ausblick

(a) Die generelle Problematik, die hier vermittelt wird, besteht darin, dem Menschen durch Kunst ein Bewusstsein davon zu vermitteln, dass er selbst – als Geist – im Naturprozess eine Stelle erreicht hat, an der die Natur sich ihrer selbst *als handelnde* bewusst wird. Vor diesem Hintergrund konstruiert Schelling in seiner *Freiheitsschrift* von 1809 ein Selbstbewusstsein, in welchem der Geist sich auf der Grundlage der Materie als ein von ihr Geschiedener *selbst erzeugt*. Dieses Selbst ist seine eigene Tat; es hat aber nicht mehr nur – wie bei Kant und Fichte – keinen Ort *in* der Zeit, sondern geht *durch* die Zeit – unergriffen von ihr – hindurch als eine der Natur nach ewige Zeit. Schelling vermeidet also durch die präreflexive Konstitutionsgeschichte des Selbst den Zirkel der Selbstbestimmung, der dadurch entsteht, dass das Selbst immer schon gesetzt sein muss, um sich selbst bestimmen zu können. Dieser Wechsel von einem moralphilosophischen zu einem präreflexiven Freiheitsverständnis hat weitreichende Konsequenzen für die konkrete Entscheidung: Freiheit vollzieht sich nicht mehr in isolierten Selbstverhältnissen, sondern in personalen Einstellungen zu anderen und mit anderem. Auch das Problem der Zurechenbarkeit ändert sich: Die Person ist nicht für das verantwortlich, was sie gewollt hat, sondern sie ist für das verantwortlich, was sie *ist*.

(b) Macht man die Natur zur materialen Basis, auf die die Urteilskraft des Menschen angewiesen ist, um *wirken* zu können – lässt sich das nur unter der Voraussetzung einer radikalen Dissoziierung von Sein und Denken zeigen, aus welcher gerade der *menschliche* Wille hervorgeht. Das Urteil darf also nicht mehr nur eine ausschließlich *logische* Operation sein, sondern ist Ausdruck einer ontologischen Grundentscheidung, für die nun der *Wille* ausschlaggebend ist. Für diese Freiheit im Wissen muss der bloß formelle Begriff der Freiheit im Idealismus Kants und Fichtes, der ein von allen Bindungen und Kontexten losgelöster ist, mit dem realen und lebendigen Begriff der Freiheit eines »höheren Realismus« ausgesöhnt werden. Freiheit ist dann nicht mehr nur eine spekulative Kategorie menschlicher Spontaneität, sondern auch eine spekulative Kategorie des Naturverhältnisses. Nicht mehr nur die Orientierung an der Erkenntnis, sondern auch das eigentümliche vernehmende Begegnenlassen der Welt gerät in den Blick, also die Dimension einer *Urteilskraft*, die über ein Wissen verfügt, wie Kenntnisse auf konkrete Fälle anwendet werden können. Für diese praktische Natur des Wissens aber gibt es keine Regeln. Wir stoßen hier auf eine Dimension des Wissens, die nicht mehr gelehrt werden kann, sondern – reflexiv – vernommen werden muss, und die von Kant in der *Kritik der Urteilskraft* verhandelt wird, auf Teleologie und Ästhetik. Dieser reflexive Rekurs gilt auch für alle anderen Disziplinen. Moralphilosophisch bedeutet er: Freiheit muss als ein »Vermögen des Guten und des Bösen« verstanden werden, mithin als Fähigkeit, sich auch *gegen* seine generischen Bedingungen aussprechen zu können – theologisch gesprochen: sie muss in dieser Bestimmung ihre Ursache in »eine[r] von Gott unabhängige[n] Wurzel haben« (SW 7, 354), der *Natur* – in Gott. Existenzialontologisch heißt das: In der menschlichen Freiheit gibt es die Option des Nichts. Mit dieser Konsequenz wird Schelling zum Wegbereiter für existenzielle und existenzialistische Denker des 20. Jahrhunderts.

(c) Die mythologische Konsequenz: Was die Kunst eigentlich auszeichnet, ist, dass sie ein Verhältnis zu den Dingen lehrt, das schon von Anbeginn die eigentümliche Gesetzmäßigkeit zwischen Natur und Freiheit ausmacht: »die wechselseitige Unabhängigkeit beider voneinander, obgleich sie übereinstimmen« (SW 3, 579). Dieser ästhetische Grundzug der Schellingschen Naturphilosophie kommt im Schlusskapitel des Transzendentalsystems in den mythologisch-poetischen Sätzen deutlich zum Ausdruck: »Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Räthsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten« (SW 3, 628). Hier wird einmal mehr deutlich, dass um 1800 die Philosophie des Geistes eine ästhetische Philosophie ist (Henrich 1965/66; Brandt 1978; Frank 1982). Die Natur *ist* ein Gedicht – sie *ist* nur dadurch, *dass* sie Gedicht ist. Das Gleichnis vom Gedicht ist hier nicht Metapher. Schelling bezeichnet das, »was wir Natur nennen« direkt und eigentlich als »ein Gedicht«, so wie er das Universum als »absolutes Kunstwerk« (*Philosophie der Kunst*, SW 5, 385) versteht. Aber er stellt zugleich diese Aussage unter den paradoxen Vorbehalt eines doppelten Konjunktivs: »*könnte* das Räthsel sich enthüllen, *würden* wir die Odyssee des Geistes darin

erkennen«. Schon seine Deutung des Danteschen *Gedichts* als Grenzphänomen von Symbol und Allegorie bringt diesen Vorbehalt zum Ausdruck, den Kunst als Ganzes kennzeichnet: nämlich auf einen »in noch unbestimmter Ferne liegenden Punkt« bezogen zu sein, »wo der Weltgeist das große Gedicht, auf das er sinnt, selbst vollendet haben und das Nacheinander der modernen Welt sich in ein *Zumal* verwandelt haben wird« (*Philosophie der Kunst*, SW 5, 445). Kunst ist Übergang zu diesem neuen Realismus – *als* Rückgriff auf eine unvordenkliche Natur ein Versprechen an die Zukunft. Die Anschauung des Unendlichen im Endlichen, die Schelling immer wieder der Kunst prädiziert, steht selbst im Gefüge einer Spannung, nur durch Erinnerung einer natürlichen, aber unbewussten Entwicklungsgeschichte deren Werden als Freiheit in der Erscheinung im Vorgriff auf eine symbolische Ansicht der Natur zu offenbaren. Die Kunst stellt die Selbstauslegung des menschlichen Daseins in den ekstatischen Horizont einer grenzenlosen Bewegung, die wie in der mythischen Irrfahrt der Odyssee *sich selber sucht* und *flieht*. Schelling hat diesen anthropologischen Ansatz seines Mythosbegriffs bis in die späte *Philosophie der Mythologie* von 1837/42 [Nachschriften] beibehalten (vgl. Gabriel 2006).

4.5 Weiterentwicklungen bei Kierkegaard und Nietzsche

Søren Kierkegaard und Friedrich Nietzsche sind – nach einem Urteil Karl Jaspers – die »größten verstehenden Psychologen« (Jaspers 1948, 262; 1960, 13), indem sie durch die Einbeziehung der Existenzweise des reflektierenden Individuums den Primat des reinen Vernunftgebrauchs aufbrechen. Für Kierkegaard sind die philosophischen Bezugspunkte Romantik und Deutscher Idealismus, insbesondere die Hegelsche Philosophie. Für den jungen Nietzsche ist vor allem Schopenhauer, der Antipode Hegels, maßgeblich gewesen, den er als ersten Verkünder des europäischen Nihilismus bezeichnet hat. Vorherrschend bei beiden sind ein tragisches Weltverhältnis als existenzielle Grunderfahrung und das Bewusstsein einer Umbruchsituation. Beide legen die Tragödie als zweistufiges Geschehen aus: als tragische Erfahrung und als (romantische) »Erlösung im Schein« und dadurch als ästhetische Rechtfertigung des Daseins. Trotz dieser Ähnlichkeit im lebensphilosophischen Ansatz ist Kierkegaard jedoch als großer Gegenspieler Nietzsches in die Tradition eingegangen, hat man doch in seiner entschiedenen Christlichkeit den Gegensatz zu dessen radikaler Anti-Christlichkeit gesehen.

Kierkegaards Polemik gegenüber der romantischen Ironie, dass sie die *unendliche absolute Negativität* durch eine unendliche dichterische Freiheit ersetze, ist beeinflusst von Hegels vernichtender Ironiekritik, d. h. dem Vorwurf einer ›substanzlosen‹ Subjektivität (HW 13, 98 f.). Kierkegaard macht hingegen in seiner Magisterschrift *Über den Begriff der Ironie* (1841) deutlich, dass Ironie nicht eine nur allumfassende Verneinung ist (eine Zersetzung des Individuums durch sich selbst, wie Hegel meint), sondern auch im Dienste eines Höheren steht, das jedoch nicht ist. Seine Kritik der romantischen Ironie beruht auf einer Doppelstrategie: Indem er die moderne Erscheinungsform romantischer Ironie der kritischen Perspektive sokratischer Ironie unterwirft, gewinnt er einen Ansatz, die geschichtliche Fehlentwicklung, die zur Herausbildung des romantischen Ironiebegriffs führt, als einen Prozess der Verstellung ursprünglicher Existenzverhältnisse zu kritisieren und diese Verstellung zugleich als ein Signum der Moderne zu bestimmen, das es zu überwinden gelte (vgl. v. Hofe 1972, Feger 2007, 485). Vom antispekulativen Grundzug der sokratischen Ironie her, die nicht auf die Wahrheit, sondern auf das Verhältnis zu ihr reflektiert, wird sichtbar, dass moderne Spekulation und methodischer Skeptizismus seit Descartes und Kant dieses Verhältnis geradezu umkehren, indem sie ihre philosophischen Gebäude auf einen Subjektivitätsbegriff gründen, den sie selbst aber als unmittelbaren spekulativ verfehlen. Für Kierkegaard zeigen daher die Frühromantiker Jenas in ihrem ironischen Weltverhältnis ein Bewusstsein gesteigerter Agilität auf, das die Widersprüche des Lebens in einem Akt ästhetischer Verstellung aufzuheben glaubt, das damit aber auch den Prozess der Subjektwerdung in der Tradition des sokratischen Skeptizismus in Frage stellt. Letztlich seien Langeweile und Melancholie die Kehrseite dieses ästhetischen Gestus', da er – als zugleich Ausdruck und Verhüllung der Wirklichkeit – ethisches Handeln verhindere.

Für den Deutschen Idealismus ist damit eine Vorentscheidung gesetzt, die er aus sich heraus nicht einholen *kann*, eine Vorentscheidung, die allerdings nicht – wie Hegel sie dem transzendentalen Idealis-

mus Fichtes und Schellings diagnostiziert – deshalb den Deutschen Idealismus zugrunde richtete, weil er »die Vernunft aus sich selbst ihre Bestimmung darstellen« (Hegel 1969 5, 41) ließ. Selbstbestimmung und Selbstvermittlung bergen hier vielmehr bei den Frühromantikern die *Gefahr*, durch die grundlegende Rolle der Einbildungskraft die Reflexion unendlich zu machen und den Menschen dadurch in eine heillose Existenzvergessenheit zu führen. Mit dem Rückgriff auf einen *historischen* Sokrates, der aus den unterschiedlichen Quellen Xenophons, Platons und Aristophanes' rekonstruiert wird, gelingt es Kierkegaard, nicht nur eine kritische Position gegenüber der deutschen Romantik zu entwickeln, sondern auch die hegelsche Begriffsdialektik mit ihrem eingeengten Blick auf einen *tragischen* Sokrates durch eine (letztlich theologisch interpretierte) *Existenz*dialektik zu überwinden. Diese in Hinblick auf Sokrates' mäeutisches Verfahren entwickelte Position hat ihr Pathos darin, dass gerade der *Verzicht* auf das Wissen der Wahrheit (der Existenz) in der bloß leidenschaftlichen *Aneignung* der Wahrheit, die einzige Wahrheit ist, die es für den Existierenden gibt. Ganz johanneisch verstanden, ist die Erkenntnis der Wahrheit nicht ein Wissen über die rechte Existenz, sondern das rechte Existieren selber.

Soll der ästhetische Gestus' der Ironie für die Existenzmitteilung fruchtbar gemacht werden und nicht den tragischen Verlauf einer Existenzverbergung nehmen, muss der Leser in ein dialektisches Verhältnis zur Literatur gesetzt werden, wie es Kierkegaard insbesondere in seiner eigenen pseudonymen Schriftstellerei, der Kunst der indirekten Mitteilung, praktiziert hat. In seiner Schrift *Über meine Wirksamkeit als Schriftsteller* (1851) hat er sie als Potenzierung der sokratischen Mäeutik gedeutet: »man lasse sich von dem Wort »Täuschung« nicht täuschen. Man kann einen Menschen täuschen über das Wahre, und man kann, um an den alten Sokrates zu erinnern, einen Menschen hineintäuschen in das Wahre« (KGW 33, 48). Die romantische Entschlossenheit, einzig die Phantasie walten zu lassen, muss gebrochen werden, um das wieder in den Blick zu nehmen, wovon sie sich abgewendet hat und was sie umzuwerten und zu entleeren drohte: das Unzureichende, Unerfüllte und Verfehlte, das Fragmentarische, Zweideutige und Paradoxe im menschlichen Leben des Ironikers. Erst jetzt, mit diesem Akt der Zurücknahme, »tritt das Dasein, welches da gewesen ist, […] ins Dasein« (KGW 5/6, 22), wie Kierkegaard in seiner Schrift *Die Wiederholung* formuliert, und erst mit dieser Wieder-holung ist die Phantasie zu dem herabgestuft, was sie sein soll: zu einem bloßen »Zwischenspiel im Vollbringen des Lebens«. Mit dieser Form von Wiederholung *realisiert* und *vollendet* die Ironiekritik Kierkegaards die ironische Bewegung, auf Nietzsches Idee der ewigen Wiederkehr vorausweisend (vgl. Adorno 1997, 118) in der Einsicht, dass die poetische Reflexion die Daseinsweise des reflektierenden Subjekts einzubeziehen habe, statt über sie herrschen.

Was Kierkegaard unter dem Titel der ›indirekten Mitteilung‹ verhandelt, nennt Nietzsche ›Experimentalphilosophie‹, ›Perspektivismus‹ und ›Schule des Verdachts‹, womit die unhintergehbare perspektivische Gebundenheit jeglichen Erkennens für die Offenheit eines prozessualen Denkens bezeichnet ist (vgl. Schwab 2012, 83 f.). Doch während Kierkegaard die indirekte Mitteilung hinsichtlich der ästhetischen (und ethischen) Existenz als zu überwindende Vorstufen begreift, um zur christlichen Existenz zu kommen, versucht Nietzsche die ästhetische Lebensform als die einzig angemessene herauszustellen. Dieses ästhetische Paradigma in der Lebensphilosophie Nietzsches baut auf der (romantischen) Annahme auf, dass ästhetisch gerechtfertigt das ist, »was über die unmittelbare Wirkung hinaus keiner Rechtfertigung bedarf und ganz aus sich heraus als unmittelbar sinnvoll einleuchtet. Nietzsches Formel enthält damit die Absage an jede Begründung durch äußere Zwecke. Und weiter: In dieser Deutung ist die ästhetische Rechtfertigung ein Ausdruck der durchgängigen Selbstgenügsamkeit der Welt, die keine über sie hinausweisenden Sinnbezüge benötigt und doch in sich so sinnvoll ist, wie nur ein Kunstwerk es sein kann« (Gerhardt 1988, 59). Damit sind alle Wahrheitsbezüge in die Schranken verwiesen; die Besetzbarkeit mit Bildern bestimmt das Antriebsleben des Menschen wesentlicher als die Erkenntnis. In seinem erst 1896 veröffentlichten Essay *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* führt Nietzsche die grundlegende Erkenntnisskepsis gegenüber der Sprache darauf zurück, dass sie metaphorischen Ursprungs sei. Der Begriff setze erst eine nachträgliche Unterscheidung, die das Urerlebnis einer »aus der menschlichen Phantasie hervorströmenden Bildermasse« (NKSA 1, 883) verberge und zur Unwahrheit depotenziere.

Entscheidend aber für die Frage nach der Bedeutung der Kunst für das menschliche Leben ist Nietzsches frühe Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* von 1872, die – eng an Schopen-

hauer und Wagner orientiert – eine Abkehr von der ästhetischen Betrachtung der Kunst ist (vgl. Kap. 6.3). Unter der »Optik des Lebens« hat die Kunst ihr Fundament im Unbewussten, im Traum und im Rausch, also in einer dem ästhetischen Schein abgewandten Sphäre, die Nietzsche als dionysisch bezeichnet und dem Apollinischen als der gestaltenden Harmonie der schönen Künste gegenüberstellt. Von Schopenhauers Kunstverständnis (vgl. *Die Welt als Wille und Vorstellung* von 1819, 3. Buch) beeinflusst, ist auch bei Nietzsche die *schöne* Kunst Entlastung vom Leben, jedoch nicht ein »Schellengeklingel zum Ernst des Daseins« (*Vorwort an Richard Wagner* von 1871), sondern seine »zum Weiterleben verführende Ergänzung und Vollendung« (NKSA 1, 36). Erheblich für die existenzphilosophische Zuspitzung dieses Kunstverständnisses ist nicht Nietzsches *Nähe* zu Schopenhauer, sondern sind die Abweichungen und Brüche von dessen Kunstmetaphysik. Während Schopenhauer einerseits noch konventionell am Modell der Kontemplation festhält, andererseits aber – und dies schon in der Tragödie und Musik – mit Verwirrung, Schrecken und Erregung der Leidenschaften konfrontiert, wie sie für die negative Ästhetik der Philosophie der Existenz kennzeichnend sein wird, baut Nietzsche auf der philosophischen Grundannahme auf, dass das Dasein der Welt nur als ästhetisches Phänomen vor dem Hintergrund eines tragischen Weltverhältnisses *gerechtfertigt* ist (vgl. Schulz 1985, 38; Feger 2006, 297 ff.). Der Wechsel des Kunstparadigmas – von der Poesie zur Musik – hat hier seinen tieferen Grund. Nietzsches strikte Trennung zwischen den apollinischen Künsten, wie Plastik und Epik, und den dionysischen Künsten Tragödie und Musik kehrt den Widerspruch in Schopenhauers Ästhetik geradewegs um: Nicht die Verneinung des Willens zum Leben, sondern die fatalistische Willensbejahung ist seine Pointe. Trost spendet die Tragödie, *weil* der Urgrund des Lebens unzerstörbar ist. Schopenhauers Willensmonismus gibt eine solche dialektische Differenzierung nicht her. Das ist Nietzsche erst unter dem Primat der Existenzdialektik möglich.

Literatur

Werke

Adorno, Theodor W.: Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen [1933]. In ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 1–20. Hg. von Rolf Tiedemann u. a. Frankfurt a. M. 1997, Bd. 2.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974.

Fichte, Johann Gottlieb: Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hg. von Reinhardt Lauth, Hans Gliwitzky und Peter K. Schneider. Stuttgart-Bad Cannstatt 1962–2012.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden. Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969. [HW]

Jaspers, Karl: Allgemeine Psychopathologie. Berlin/Heidelberg 1948.

Jaspers, Karl: Vernunft und Existenz. Fünf Vorlesungen [1935]. München 1960

Kant, Immanuel: Werkausgabe in 12 Bänden. Frankfurt a. M. 1974 ff. [KWA]

Kierkegaard, Søren: Gesammelte Werke. Gütersloh ^{2}1985 ff. [KW]

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke in 15 Bänden. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1980. [NKSA]

Novalis: Schriften. Das philosophische Werk. Bd. I und II. Hg. von Richard Samuel, Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart u. a. 1981. [NS].

Schelling, F. W. J.: Sämmtliche Werke. Hg. von K.F.A. Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856 ff. [SW]

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe. Hg. von E. Behler unter Mitwirkung von J.-J. Anstett und H. Eichner. München/Paderborn/Wien 1956 ff. [KFSA]

Forschungsliteratur

Ackeren, Marcel van/ Kobusch, Theo/Müller, Jörn (Hg.): Warum Philosophie? Historische, systematische und gesellschaftliche Positionen. Berlin 2011.

Arndt, Andreas/Zovko, Jure (Hg.): Friedrich Schlegel, Schriften zur Kritischen Philosophie. Hamburg 2007.

Art, Berman: From the New Criticism to Deconstruction: the Reception of Structuralism and Post-Structuralism. Urbana 1988.

Baum, Manfred: Die Entstehung der Hegelschen Dialektik. Bonn ^{2}1989.

Behler, Ernst: Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe. Darmstadt 1972.

Behler, Ernst: Das Fragment. In: Weissenberger, Klaus (Hg.): Prosakunst ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Tübingen 1985, 124–143.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u. a. 1997.

Behler, Ernst/Hörisch, Jochen (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn u. a. 1987.

Beiser, Frederick C.: The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism. Cambridge, Mass./ London 2003.

Bohrer, Karl-Heinz: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989.
Brandt, Reinhard: Zur Dichtungstheorie des frühen Schlegel. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 32 (1978), 567–577.
Bubner, Rüdiger: Innovationen des Idealismus. Göttingen 1995.
Dällenbach, Lucien/Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a. M. 1984.
Dick, Manfred: Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis. Bonn 1967.
Dietz, Max: Novalis und das allegorische Märchen. In: Schulz, Gerhard (Hg.): Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs. Darmstadt 1970, 131–159.
Dischner, Gisela: Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs. Hildesheim 1980.
Düsing, Klaus: Hegel und die Geschichte der Philosophie: Ontologie und Dialektik in Antike und Neuzeit. Darmstadt 1983.
Feger, Hans: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers. Heidelberg 1995.
Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Hühn, Lore (Hg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Beiträge des Internationalen Kongresses der Schopenhauer-Gesellschaft e.V. Freiburg 2005. Würzburg 2006, 297–319.
Feger, Hans: Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus. Stuttgart/Weimar 2007.
Förster, Wolfgang: Schelling als Theoretiker der Dialektik der Natur. In: Natur und geschichtlicher Prozeß. Studien zur Naturphilosophie F.W.J. Schellings. Hg. und eingel. von Hans Jörg Sandkühler. Frankfurt a. M. 1989, 175–201.
Frank, Manfred: Die Philosophie des sogenannten »magischen Idealismus«. In: Euphorion 63 (1969), 88–116.
Frank, Manfred: ›Unendliche Annäherung‹. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M. 1997.
Frank, Manfred: Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. München1972.
Frank, Manfred: Der unendliche Mangel an Sein. Schellings Hegelkritik und die Anfänge der Marxschen Dialektik. Frankfurt a. M. 1975.
Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1989.
Frank, Manfred/Kurz Gerhard: Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka. In: Anton, Herbert (Hg.): Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel. Heidelberg 1977, 75–92.
Frischmann, Bärbel: Friedrich Schlegels frühromantische Kritikkonzeption und ihre Potenzierung zur »Kritik der Kritik«. In: Archiv für Begriffsgeschichte 43 (2001), 83–111.
Gabriel, Gottfried/Schildknecht, Christiane (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart 1990.
Gabriel, Gottfried: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart 1991.
Gabriel, Gottfried: Logik und Rhetorik der Erkenntnis. Zum Verhältnis von wissenschaftlicher und ästhetischer Weltauffassung. Paderborn u. a. 1997.
Gabriel, Markus: Der Mensch im Mythos. Untersuchungen über Ontotheologie, Anthropologie und Selbstbewußtseinsgeschichte in Schellings »Philosophie der Mythologie«. Berlin 2006.
Gerhardt, Volker: Pathos und Distanz. Studien zur Philosophie Nietzsches. Stuttgart 1988.
Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a. M. 1980.
Haering, Thomas: Novalis als Philosoph. Stuttgart 1954.
Hansen, Frank-Peter: Das Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus. Rezeptionsgeschichte und Interpretation. Berlin 1989.
Hartkopf, Werner: Denken und Naturentwicklung. Zur Aktualität der Philosophie des jungen Schelling. In: Natur und geschichtlicher Prozeß. Studien zur Naturphilosophie F.W.J. Schellings. Hg. und eingel. von Hans Jörg Sandkühler. Frankfurt a. M. 1989, 83–127.
Hartkopf, Werner: Die Anfänge der Dialektik bei Schelling und Hegel. Zusammenhänge und Unterschiede. In: Zeitschrift für Philosophische Forschung 30 (4), 545–566.
Helduser, Urte/Weiß, Johannes (Hg.): Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichen. Kassel 1999.
Henrich, Dieter: Hölderlin über Urteil und Sein. In: Hölderlin Jahrbuch, Bd. 4, 1965/66, 73–96.
Henrich, Dieter: Fichtes ursprüngliche Einsicht. Frankfurt a. M. 1967.
Henrich, Dieter: Selbstverhältnisse. Gedanken und Auslegungen zu den Grundlagen der klassischen deutschen Philosophie. Stuttgart 1982.
Hofe, Gerhard v.: Die Romantikkritik Søren Kierkegaards. Frankfurt a. M. 1972.
Hoff, Ansgar Maria: Das Poetische der Philosophie. Diss. Bonn 2000.
Hu, Yihong: Unterwegs zum Roman. Novalis' Werdegang als Übergang von der Philosophie zur Poesie. Paderborn 2007.
Hühn, Lore: Fichte und Schelling. Oder: Über die Grenze menschlichen Wissens. Stuttgart 1994.
Hühn, Lore: Das Schweben der Einbildungskraft. Zur frühromantischen Überbietung Fichtes. In: DVjs 70 (1996), 569–599.
Hühn, Lore: Das Schweben der Einbildungskraft. Eine frühromantische Metapher mit Rücksicht auf Fichte. In: Fichte-Studien 12 (1997), 127–151.
Iber, Christian: Subjektivität, Vernunft und ihre Kritik. Prager Vorlesungen zum Deutschen Idealismus. Frankfurt a. M. 1999.
Jamme, Christoph/Schneider, Hans (Hg.): Mythologie der Vernunft. Hegels ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus. Frankfurt a. M. 1988.
Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a. M. 1983.
Kittler, Friedrich A.: Dichter – Mutter – Kind. München 1991.
Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. München 1960.
Mähl, Hans Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Heidelberg 1965.

Megill, Alan: Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley/Los Angeles 1985.
Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M. 1987.
Ostermann, Eberhard: Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München1991.
Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. Hamburg ²2000.
Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. Bonn 1956.
Prang, Helmut: Die Romantische Ironie. Darmstadt 1972.
Rorty, Richard: Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge 1989.
Schulz, Walter: Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings. Pfullingen ²1975.
Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Pfullingen 1985.
Schwab, Philipp: Reduplikation. Zum methodischen Hintergrund von Kierkegaards später Auseinandersetzung mit Schopenhauer. In: Cappelørn, Niels Jørgen u. a. (Hg.): Schopenhauer – Kierkegaard: Von der Metaphysik des Willens zur Philosophie der Existenz. Kierkegaard-Studies 26. Berlin 2012, 81–102.
Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen 1960.
Uehrlings, Herbert (Hg.): Novalis: Poesie und Poetik. Tübingen 2004.
Zovko, Jure: Zur Aktualität von Schlegels Kritikkonzeption. In: Frischmann, Bärbel/Millán-Zaibert, Elizabeth (Hg.): Das neue Licht der Frühromantik. Paderborn 2009, 71–77.

5. Die Tragödie als Medium philosophischer Selbsterkenntnis

(Wolfram Ette)

5.1 Einleitung

Die Tragödie ist mutmaßlich diejenige literarische Gattung, welche die höchste philosophische Dignität besitzt. Der Grund dafür ist vor allem, dass die Philosophie in der Auseinandersetzung mit der tragischen Erfahrung zu ihrem lebensweltlichen Ausgangspunkt zurückkehrt. Wie hält man es in einer Welt voller Leiden aus? Kann man dem Leiden einen Sinn abgewinnen? Die philosophische Thesis, dass die Welt vernünftig sei, findet an der Tragödie ihren wichtigsten Gegenspieler, den sie überwinden muss, wenn sie ihrer eigenen Intention auf Kosmodizee gerecht werden will. So stellt sich die philosophische Tragödientheorie erst einmal als Versuch dar, dem dargestellten Leiden einen Sinn zu geben.

Dieser Sinngebungsprozess kann objektiv am Dargestellten, subjektiv an der Haltung des Zuschauers ansetzen. Den ersten Weg gehen die Tragödientheorien, die an der *Form* des tragischen Prozesses ansetzen, den zweiten diejenigen, die die *Wirkung* der Tragödie in den Mittelpunkt ihres Interesses stellen.

Der erste, an der Form der Tragödie orientierte Typus repräsentiert paradigmatische Formen europäischen Prozessdenkens. Dieses Prozessdenken steht aber im Bann der klassischen Metaphysik, die seit Parmenides durch »*Zeitvergessenheit*« (Theunissen 1991) bestimmt ist: mit anderen Worten, durch eine Privilegierung des ›Seins‹ vor dem ›Werden‹. Über die Tragödie erlangen Werden und menschliches Handeln Zutritt zur Philosophie. Der Vorrang des Seins vor dem Werden bleibt dabei aber – weitgehend – ungetastet. Die ›Wahrheit des Werdens‹, auf die die philosophische Theorie die Tragödie vereidigt, sieht so aus, dass zukunftsoffene Werdensprozesse von ihr im Prinzip ausgeschlossen werden. Damit zielt sie in einer bestimmten Hinsicht an der Tragödie vorbei.

Drei Prozessmodelle hat das europäische Denken bis zum 20. Jahrhundert hervorgebracht: *Zyklus*, *Teleologie* und *Dialektik*. Jedes dieser Modelle unterstellt das Werden dem Sein, hält sich also innerhalb des von Parmenides vorgegebenen Rahmens. Jedes tut dies aber auch auf eine andere Weise.

Der Zyklus ist die mythische Fundamentalform des Werdens als Sein. Der Prozess erscheint als Rückkehr zum Ausgangspunkt; an seinem Ende ist ›eigentlich‹ nichts geschehen.

Die Teleologie interpretiert Prozesse nach dem Schema menschlichen Handelns: Jeder Prozess erscheint als Verwirklichung eines gesetzten Zweckes. Dabei ist es sekundär, ob dieser Zweck von außen hinzukommt oder ob er dem Prozessierenden selbst innewohnend gedacht wird. Aufgrund der Identifikation von Zweck und Ziel bleibt das teleologische Prozessmodell der Idee des Zyklus im Prinzip verpflichtet. Dass ein Zweck sich im Verlauf eines Prozesses ändert, ist nicht vorgesehen.

Im Rahmen des dialektischen Prozessverständnisses ist dies freilich denkbar. Dialektisch ist ein Prozess zu nennen, der in seinem Verlauf seine Voraussetzungen modifiziert. Am Ende kommt etwas anderes heraus als zu Beginn geplant war. Im Ganzen aber ist Dialektik zumindest in der Gestalt, die Hegel ihr gegeben hat, nicht offen. Der relativen Offenheit des dialektischen Binnenprozesses steht die Geschlossenheit des Gesamtprozesses entgegen. Alles, was ist, konnte sich letztlich auf keine andere Weise entwickeln als es sich entwickelt hat; die »Vernunft in der Geschichte« sorgt dafür, dass das Ende kreisförmig in den Anfang zurückkehrt, dessen Explikation es sein soll. Hegels Dialektik gelingt es letztlich nicht, sich von der Teleologie, bzw. der Idee des Zyklus zu lösen.

Diese drei Prozessmodelle, auf die die europäische Philosophie sich verständigt hat, entsprechen die drei Tragödientheorien, die sie hervorgebracht hat: die von Aristoteles (Teleologie), Hegel (Dialektik) und Nietzsche (Zyklus). Ihre Darstellung bildet daher den Gegenstand der ersten Abteilung des folgenden Artikels. Andere Autoren, die sich in philosophischer Absicht zur Tragödie geäußert haben, lassen sich in aller Regel einem dieser drei Paradig-

men zuordnen. Eine Sonderrolle spielt Hölderlins Tragödientheorie. Sie gehört zum dialektischen Typus, den sie aber in Richtung eines zukunftsoffenen, geschichtlichen Prozessmodells modifiziert.

Der zweite Typus philosophischer Tragödientheorie, der die tragische Wirkung ins Zentrum stellt, setzt in aller Regel ein bestimmtes Prozessmodell voraus. Aber er macht es nicht immer thematisch. Seit Aristoteles haben sich in der philosophischen Auseinandersetzung mit dem Tragischen drei Haltungen etabliert, die entweder als gegeben behauptet oder normativ gefordert werden: einmal die *Unterwerfung* unter das ›Schicksal‹, das dem tragischen Prozess zugrunde liegt; dann die *Selbstbehauptung* des Individuums, das vom tragischen Prozess im Kern nicht angetastet werden kann; und schließlich die *Kritik* an seiner vorgeblichen Notwendigkeit. Die erste Haltung wird paradigmatisch von Aristoteles selbst repräsentiert; die zweite von der stoischen und einem Teil der idealistischen Tragödientheorie (Seneca, Schiller, Schelling und Sartre); die dritte von einer Tradition, die nicht unmittelbar in die Philosophie, sondern eher ins Grenzfeld von Poetik, theoretisierender Dramaturgie und eigenen dramatischen Unternehmungen gehört. Paradigmatisch seien hier die Dramaturgien von Lessing und Brecht erläutert.

Der folgende Artikel sieht also davon ab, allen Autoren, die sich philosophisch oder in philosophischer Absicht zur Tragödie geäußert haben, gerecht zu werden oder sie auch nur zu erwähnen. Er beschränkt sich auf beispielgebende Darstellungen der wichtigsten Standpunkte (eine gute Textsammlung bietet Profitlich 1999).

5.2 Form

5.2.1 Teleologie: Aristoteles

Den Schlüssel für das aristotelische Verständnis der Tragödie liefert ein Satz aus dem 23. Kapitel der *Poetik*. Es heißt hier vom Epos: »Man muss die Fabeln wie in den Tragödien so zusammenfügen, dass sie dramatisch sind und sich auf eine einzige, ganze und in sich geschlossene Handlung mit Anfang, Mitte und Ende beziehen, damit diese, in ihrer Einheit und Ganzheit einem Lebewesen vergleichbar, das ihr eigentümliche Vergnügen bereiten kann« (1450 a 16; dazu Husain 2002, 67 ff.; Ette 2003).

Der Prozesstyp also, der Aristoteles als der »dramatische« vor Augen steht, zeichnet sich durch folgende Charakteristika aus: (1.) Einheit, (2.) Ganzheit, (3.) Abgeschlossenheit. Damit ist gemeint, dass ein Drama nur eine einzige Handlung enthalten soll, dass es nicht mehrere Handlungen miteinander verbindet (1.). Der Prozess darf substanziell nicht über Anfang und Ende des Dramas hinausweisen (3.) und er muss »notwendig oder in der Regel« (1450 b 30) in sich zusammenhängen (2.).

Je mehr eine Tragödie dieser Norm entspricht, desto besser ist sie; desto mehr entspricht sie aber auch dem, was Aristoteles auf zunächst abwegig anmutende Weise als Vergleich heranzieht, dem »Lebendigen« (*zoon*). Aristoteles denkt hier nicht an den Aufbau des Einzellebewesens, sondern an das, was das Lebendige *als Prozess* ausmacht: an Wachstum und Fortpflanzung. Auch für diesen Prozess gilt: er ist *einer* – es ist (in der Regel: wenn man von Kreuzungen absieht) immer nur eine Art, die sich fortpflanzt; er ist *abgeschlossen*, weil durch Geburt und Tod des Einzellebewesens definitiv begrenzt; und er ist *notwendig* – jedes Lebewesen wächst nach demselben Schema heran und reproduziert ein Anderes seiner Art.

In der ›Physik‹ ist es Aristoteles darum zu tun, dieses ›teleologische‹ Prozessschema zu analysieren und unter dem Titel der *physis* zur philosophischen Norm zu erheben. Die *physis* koinzidiert unter diesem Gesichtspunkt mit dem Seinsbegriff der ›Metaphysik‹ (Heidegger 1939, 299 f.; vgl. Husain 2002): dem pulsierenden Binnenprozess von *dynamis* und *energeia* (vgl. Heidegger 1931). Hinter dem Vergleich der Tragödie mit dem Lebewesen öffnet sich also noch ein weiterer Bedeutungshorizont. *Die Tragödie ist explicans des Seins im aristotelischen Sinne.* Sie stellt in der – auf der ersten Blick – naturfremden Sphäre menschlicher Handlungen dar, was sich in der Natur *unmittelbar* anschauen lässt: das nämlich, was das Seiende in Wahrheit ist: reproduktiver Prozess von Ursprung und Ziel.

Man kann nicht sagen, die aristotelische Philosophie sei Philosophie des Werdens überhaupt. Sie hebt vielmehr aus der Fülle des Vorhandenen einen bestimmten Prozesstyp heraus und erklärt ihn zum spekulativen Zentrum der Wirklichkeit. Alles Seiende wird nach Maßgabe des Abstands bestimmt, den es zu diesem normativen Zentrum hat.

Von allen Darstellungen menschlichen Verhaltens ist nun aber die Tragödie diejenige, die diesem Zentrum am nächsten steht. Sie ist deswegen »philo-

sophischer« als die Geschichtsschreibung (1451 b 5); und gegenüber dem Epos, das theoretisch ja auch zu dramatischen Schürzungen der Handlung in der Lage wäre, genießt sie den Vorzug, die metaphysische Wahrheit über den Prozess nicht »durch Bericht«, sondern durch »Nachahmung von Handelnden« (1449 b 26), in theatraler Aktion und versehen mit Wirklichkeitszuschuss, in Szene zu setzen.

Die Tragödie verdeutlicht die Gültigkeit der aristotelischen Ontologie außerhalb der Sphäre natürlicher Prozesse. Die philosophische Rehabilitierung der Tragödie gegen ihre Verwerfung durch Platon (Der Staat, 10. Buch) ist das Verdienst der *Poetik*. Aber sie ist teuer erkauft mit einer philosophischen Überformung ihres Gegenstandes, die ihm das austreibt, was sich der philosophischen Vorentscheidung nicht fügt. Aristoteles nimmt das Werden ernst, zuletzt aber doch nur in einer Form, in der es dem Sein unterstellt ist. Deswegen kommt seiner Theorie der Tragödie die *Geschichte* als Gegenstand der tragischen Darstellungen nicht in den Blick

5.2.2 Dialektik: Hegel

Hegels Philosophie beruht auf einem Prozessverständnis, das partiell nicht sein geistiges Eigentum darstellt. Durch dieses Prozessverständnis, das seit etwa 1600 immer deutlicher hervortritt, unterscheidet sich vielmehr die Neuzeit grundsätzlich von der Antike. Es reduziert das aristotelische Geflecht der vier Ursachen (*causa materialis* – Stoffursache, *causa finalis* – Zweckursache, *causa formalis* – Formursache, *causa efficiens* – Wirkursache), das sich in natürlichen Wachstumsprozessen ebenso wie in den in der *physis* fundierten handwerklichen Prozessen zur Geltung bringt, auf eine einzige: die *Wirkursache*. Darüber hinaus wird die Wirkursache verengt aufgefasst, als Weitergabe eines Impulses im physikalischen Sinne (vgl. Heidegger 1962, 10; dazu Friedrich 2005). An die Stelle der *Teleologie* tritt die *mechanische Kausalität*. Das heißt: An die Stelle einer Bestimmung des Prozesses durch sein Telos tritt seine Determination durch den Anstoß, den jeder Moment des Prozesses von dem, der ihm vorausgeht, empfängt. An die Stelle des Paradigmas organischen Lebens tritt das Paradigma der Bewegung im Raum. Dieses Prozessverständnis liegt der klassischen Mechanik zugrunde, der Leitwissenschaft im 17. und 18. Jahrhundert.

Vom Determinismus der klassischen Mechanik ist jedoch das Zeitverständnis der *frühen* Neuzeit zu sondern, die *vor* der naturwissenschaftlichen Mathematisierung des Prozessbegriffs liegt. Bei Francis Bacon bildet sich der Begriff des Fortschritts, der ›Prozeß der theoretischen Neugierde‹ (Blumenberg 1984) gelangt bei ihm zu einem Höhepunkt. Aufgabe der Wissenschaft ist es nicht mehr, erkennend zu reproduzieren, was in der Natur vorliegt, sondern Neues zu entdecken. Bacon konzipiert das Experiment, in dem Hypothesen getestet und ggf. modifiziert werden. Das induktive Schema von *trial and error* setzt Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart in ein fluktuierendes Verhältnis wechselseitiger Konstitution und Modifikation. In ihm drückt sich aus, dass Prozesse nach frühneuzeitlichem Verständnis weder teleologisch noch mechanisch konzipiert sind, sondern als *offener Möglichkeitsraum* wahrgenommen werden.

Hegels Dialektik ist auf der Basis dieser Prozessualitätskonzeption entworfen. Allerdings unterzieht sie sie in einem Punkt einer entscheidenden Modifikation. Aus dem ›Weder-Noch‹ wird ein ›Sowohl – Als auch‹. Die Dialektik versucht Teleologie und mechanische Kausalität in sich aufzuheben. Allerdings geschieht die Vermittlung nicht überall in gleicher Weise. Die Wiederkehr des teleologischen Moments äußert sich vor allem in der Geschlossenheit des *Gesamtprozesses*, im »Kreis, der sein Ende als seinen Zweck voraussetzt und zum Anfange hat und nur durch die Ausführung und sein Ende wirklich ist«, von dem die *Phänomenologie des Geistes* redet (3.23) im »*Kreis aus Kreisen*«, als welchen Hegel am Ende der *Wissenschaft der Logik* (6.571) die dialektische Methode beschreibt.

Dennoch unterscheidet das dialektische vom teleologischen (aristotelischen) Prozessmodell »der Ernst, der Schmerz, die Geduld und Arbeit des Negativen« (Hegel 3.24). Dieses Moment tritt aber *zwischen* Anfang und Ende des Gesamtprozesses deutlicher hervor. Hier ist die Zukunftsoffenheit stärker gewichtet und eben hier hat die Tragödie ihren systematischen Ort.

Überblickt man das Hegelsche Werk, so lassen sich in ihm drei Stellen ausmachen, an denen die Tragödie eine relevante Rolle spielt: im sogenannten ›Naturrechtsaufsatz‹ von 1802, in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807 und in den *Vorlesungen über die Ästhetik*, die vornehmlich in den 1820er Jahren gehalten wurden. Daneben treten noch einige Absätze in den *Vorlesungen über die Philosophie der Re-*

ligion, die gegenüber der *Ästhetik* in der Sache nichts Neues bringen. Der Text aus der *Ästhetik* ist der bekannteste, weil er am verständlichsten ist. Grund dafür ist, dass Hegel hier die Tragödie von der Höhe des vollendeten Systems aus als literarische Gattung analysiert. Systemkonstitutive Bedeutung hat sie hier allerdings nicht mehr. Deswegen wird der Schwerpunkt der folgenden Erläuterungen auf dem Naturrechtsaufsatz und auf der *Phänomenologie* liegen. Hegel hat in beiden Partien den Text der Tragödie so innig mit dem Text der Philosophie verwoben, dass es sich nicht entscheiden lässt, ob die Philosophie die Tragödie, oder die Tragödie die Philosophie interpretiert (Steiner 1990, 44).

Für diese Engführung von Philosophie und Tragödie gibt es drei Gründe.

1. ist das Drama die einzige poetische, also sprachliche Kunstform, die *aufgeführt* wird, also aus der Sprache in die Wirklichkeit zurückgeht; sie ist theatral *verwirklichter* Begriff (vgl. Hegel 15.474).
2. entspricht insbesondere die Tragödie dem, was Hegel unter Dialektik versteht: den Prozess, in dem eine in sich undifferenzierte Einheit sich entzweit, dieser einfache Gegensatz sich in einen in sich reflektierten verwandelt (in Hegels Terminologie: in einen *Widerspruch*), in dem jeder Gegensatzpol sein Gegenüber virtuell als Moment in sich enthält, und auf diese Weise zu einer neuen, in sich differenzierten Einheit prozessiert (vgl. Hegel 15.523 f.; ausführlich: 6.550-566).
3. liegen zumindest der antiken Tragödie gesellschaftliche Schlüsselkonflikte zugrunde; sie koinzidiert also mit der Hegelschen Philosophie als Theorie der Gesellschaft.

Insgesamt lässt aber die systematische Reichweite der Tragödie nach (Szondi 1978, Pöggeler 1993). Im Naturrechtsaufsatz liefert die Tragödie ein allgemeines Strukturmodell gesellschaftlicher Selbstreproduktion. In der *Phänomenologie* dagegen (wie auch in der *Ästhetik* und Religionsphilosophie) steht sie historisch und systematisch an einer *bestimmten* Stelle. Sie versinnbildlicht historisch die Krise der antiken Polisgesellschaft und systematisch eine Gestalt der Selbstdarstellung des Absoluten, die unvollständig bleibt. Die offenbare Religion und die philosophische Wissenschaft sind die höheren Formen, die ihr folgen.

Damit ändert sich auch etwas im Verhältnis von Tragödie und Dialektik. Beim frühen Hegel koinzidieren sie weitgehend miteinander, ab der *Phänomenologie* jedoch erscheint die Tragödie als wesentliches, aber beschränktes Teilstück des dialektisch-teleologischen Gesamtprozesses (Pöggeler 1993, 97). Deswegen liegt dem Naturrechtsaufsatz materialiter der geschlossene und auf Versöhnung orientierte Prozess der *Orestie* zugrunde. In die *Phänomenologie* dagegen sind die offeneren Prozesse der sophokleischen Stücke *Antigone* und *Ödipus* hineingewoben.

In den Diskussionen über das sog. ›Naturrecht‹, die das 17. und 18. Jahrhundert beschäftigten, ging es um die Frage nach der gesellschaftlichen Verfassung des Menschen. Ist er ein von Natur aus gesellschaftliches Wesen oder bedeutet »Gesellschaft« eine unter innerem und/oder äußerem Zwang geschlossene Vereinbarung? Erfüllt sich in ihr die Bestimmung des Menschen oder ist sie ein Oktroi? Im zu Lebzeiten unveröffentlichten *System der Sittlichkeit* und im Essay *Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts* optiert Hegel unzweideutig für die erste der genannten Positionen (Schulte 1992, 33 f.). Das ›Wesen‹ des Menschen *ist* seine gesellschaftliche Verfassung. Die »Sittlichkeit«, oder genauer »absolute Sittlichkeit« bezeichnet dabei historisch die Situation, in der jenes ›Wesen‹ zum ersten Mal verwirklicht erscheint. Das ist die griechische Polis. Der Einzelne ist hier mit dem gesellschaftlichen Allgemeinen »identisch«. Er ist dadurch er selbst, dass er im Ganzen aufgeht. Seine Individualität ist eine rein gesellschaftliche.

Nun war Hegel kein Tagträumer. Politisch durch die Kämpfe der französischen Revolution sozialisiert, war ihm bewusst, dass keine Gesellschaft – auch nicht die antike Polis – ein harmonisch in sich ruhendes Gebilde ist. Auf den ersten Blick spricht wenig dafür, dass ausgerechnet Staat und Gesellschaft den Anspruch der deutschen Idealismus, das »Eine« mit dem »Ganzen« zu vermitteln, einlösen könnte, und sei es nur als Etappe der Selbstwerdung des Geistes. Es gibt nicht einen Staat, sondern viele; und das Staatsgebilde selbst ist nach außen wie innen durch Konflikte bestimmt (Krieg und ständische Gegensätze). Wie sind hier Anspruch und Wirklichkeit zu verbinden?

Auf diese Frage antwortet im Naturrechtsaufsatz der Begriff der »Tragödie im Sittlichen, welche das Absolute ewig mit sich selbst spielt« (Hegel 2.495). Damit ist gemeint, das sich das Absolute (das Bezugsganze des gesellschaftlichen Seins) notwendig in einer ständischen Gliederung verobjektivieren muss, die zu *keiner* vollkommenen organischen Vermittlung von Einzelnem und Allgemeinem führt. Davon

ist nur im Fall des ersten Standes, des Adels, der von der materiellen Reproduktion ausgenommen und in Politik und Krieg führend ist, zu reden. Im zweiten Stand, dem Bürgertum im weitesten Sinn, wird der gesellschaftliche Zusammenhang durch Ökonomie und Recht hergestellt. Hier ist das Individuum von der gesellschaftlichen Selbstvermittlung soweit ausgenommen, dass es auf seine leibliche Unversehrtheit pochen darf. Der dritte Stand wird von den Bauern repräsentiert, die für den materiellen Erhalt der Gesellschaft sorgen; die Verknüpfung mit dem Gesellschaftsganzen ist hier nur sehr lose und äußerlich.

Die diese Stände einander entgegensetzende und darin vereinigende Gesellschaft gleicht einem *Lebewesen*. Dieses ›Lebewesen‹ erhält sich einerseits durch seine seelische Organisation, andererseits durch Stoffwechsel und Nahrungsaufnahme. Die Seele (der erste Stand) ist auf die beiden niederen Formen der organischen Vermittlung (zweiter und dritter Stand) angewiesen, um zu bestehen und sich als von ihnen getrennte behaupten zu können. Umgekehrt sind die niederen Formen der organischen Vermittlung auf die seelische angewiesen, um gleichsam zentriert »durch dies ideelle Einssein im Geist zu ihrem ausgesöhnten lebendigen Leibe« (Hegel 2.495) zu werden.

Diese Verhältnisse vergleicht Hegel mit den *Eumeniden* des Aischylos. Dem kosmischen Dualismus von olympischen und chthonischen Göttern, der im Gerichtsprozess über Orest ausgetragen wird, entsprechen die zwei notwendig einander entgegengesetzten und notwendig zusammengehörigen Aspekte der Sittlichkeit. Orest ist der Protagonist der Vermittlung dieser zwei konfligierenden Aspekte. Er durchläuft den Prozess, der aus der Einheit des vorgesellschaftlichen Menschen in die Entzweiung führt (der Konflikt oberer und unterer Mächte) und im Schiedsspruch des gesellschaftlichen Ganzen (der Eumenidenprozess) sich wieder zur Einheit erhebt und die Gesellschaft als in sich differenziertes und mit sich versöhntes Gebilde zurücklässt. Was sie vereinigt, ist freilich kein herrschaftsfreier Zustand, sondern das von allen *anerkannte* Herrschaftsverhältnis zwischen den gesellschaftlichen ›Subsystemen‹.

In einer intakten Gesellschaft findet dieser Vorgang sozusagen permanent statt. Die Tragödie fällt dann strukturell mit den Opferkulten zusammen, durch die eine Gesellschaft sich im Wechselprozess mit der äußeren Natur erhält und zugleich ihre Herrschaftsstruktur befestigt (Schulte 1992, 48).

Der Vorgang kann sich aber auch in dem Fall, dass eine bestimmte Gesellschaftsform historisch zerfällt, über einen langen Zeitraum erstrecken. Dann hat der Terminus der »Tragödie im Sittlichen« eine ganz andere, nämlich *geschichtsphilosophische* Bedeutung. Der ›Naturrechtsaufsatz‹ gilt als der erste Text Hegels, in dem er zu einem historischen Verständnis der Antike gelangt. Die griechische Polis wird nicht mehr, wie in den Frühschriften, als Idealzustand gesehen, dem gegenüber alles, was auf ihn folgte, mangelhaft erscheint. Der moderne Nationalstaat erscheint selbst als Rückkehr zur Sittlichkeit, die im Hellenismus, im römischen Reich und im Mittelalter verloren gegangen war. »Tragödie im Sittlichen« bezeichnet auch den historischen Vorgang, der von der antiken Polis zum modernen Staat führt (vgl. Hegel 2.491 ff.).

Eine solche Universalität erreicht die Tragödie im Hegelschen Denken nicht mehr. Hegel fasst sie vielmehr ab der *Phänomenologie des Geistes* als diskursive Formation auf, anhand derer eine realdialektische Schlüsselstelle der europäischen Geschichte fassbar wird: der *Zerfall der antiken Polisgesellschaft* und die Entstehung einer modernen Vorstellung von ›Individualität‹ (vgl. Menke 1996, 156 ff.). Damit geht einher, dass die negativen, aber auch die offenen Momente tragischer Prozessualität in den Vordergrund treten. Aus der Tragödie ergibt sich nicht mehr so sehr das zeitlose Strukturschema einer in sich zurücklaufenden Selbstvermittlung der Gesellschaft. Sie steht vielmehr inmitten eines offenen historischen Prozesses.

Die »sittliche Welt«, also die antike Polis ist der *Phänomenologie des Geistes* zufolge durch die Polarität von Allgemeinheit und Individualität gekennzeichnet. Sie besteht aus Individuen, zugleich hat sie ihr Bestehen dadurch, dass das Gemeinwohl, für das der Einzelne arbeitet und sich im Extremfall opfert, seine Individualität aufhebt. Diese Spannung kann von der Polis nur befristet gehalten werden, und zwar durch eine klare gesellschaftliche Arbeitsteilung zwischen den Geschlechtern:

Dem Mann obliegt die Arbeit für das *Gemeinwohl*, als dessen Funktionär er lebt. Seine Sphäre ist die des von Menschen geschaffenen Gesetzes. Die ihr entsprechende *religiöse* Sphäre ist die der olympischen Götter, deren Welt durch ihre dynastische Aufeinanderfolge ein geschichtliches Moment innewohnt. Die Frau vertritt die Familie, in der und für die jemand hinsichtlich seiner gesellschaftlichen Funktion keine Bedeutung hat, sondern allein als *In-*

dividuum. Ihre Sphäre sind die Bräuche, die quasi naturhaft ›schon immer‹ bestanden. Und die ihnen entsprechende religiöse Sphäre sind die chthonischen Götter – die Erdkulte im weitesten Sinn –, die keine Geschichte kennen, sondern allein den immerwährenden Zyklus natürlicher Reproduktion. In der gesellschaftlichen Praxis überlappen sich die durch Mann und Frau repräsentierten Pole an zwei Stellen: durch die *Erziehung*, die den jungen Mann aus der Familie hinausführt und ihn schließlich der Sphäre der politischen Arbeit übergibt; und durch das *Begräbnis*, durch das er in den Schoß der Familie heimgeholt und als Individuum der Erde übergeben wird.

Das tragische Modell, das den Hintergrund dieses Gesellschaftsentwurfs bildet, ist Sophokles' *Antigone*. Dieses Stück ist für Hegel *die* kritische Darstellung der antiken Polisgesellschaft überhaupt, und zwar in zweifacher Hinsicht. Es ist Darstellung dadurch, dass es erkennen lässt, wie diese Gesellschaft im Kern funktioniert. Es ist Kritik dadurch, dass es klar macht, durch welche Krise ihre Auflösung herbeigeführt wird. In dieser Krise wird sichtbar, was die »sittliche Welt« zusammenhält.

Man muss dabei zwischen einer logischen und einer historischen Perspektive auf die *Antigone* unterscheiden:

Logisch betrachtet, ist der Konflikt *symmetrisch*. In der Tragödie individualisiert sich die *ganze* Sittlichkeit und gelangt dadurch zu einem Bewusstsein ihrer selbst. Sie kann sich aber nur in Individuen verkörpern, die *entweder* der einen *oder* der anderen Sphäre, aus deren Gegensatz sie besteht, zugehören. Das heißt, sie verkörpert sich in einem sich *ausschließenden Gegensatz* zweier Individuen. Jede Tat ruft die entgegengesetzte hervor und ist durch sie bedingt. Das heißt konkret, dass beide Parteien – Kreon und Antigone im Stück des Sophokles – gleichermaßen im Unrecht sind.

Aus der *historischen* Perspektive dagegen, die die Tragödie als Darstellung eines Epochenumbruchs reflektiert, erscheint ihr Verlauf *asymmetrisch*. Denn Antigone vertritt gegen Kreon das Recht des Individuums gegen die auf es übergreifende staatliche Macht. Die auf die Polis folgende Gesellschaftsform, das Großreich Alexanders des Großen, steht aber im Zeichen des Individuums. Hier herrscht kein ›Funktionär‹ (im positiven Sinn), sondern jemand, der wesentlich Individuum ist, über einzelne Individuen (vgl. Hegel 3.354). Diese *strukturelle Verweiblichung* der antiken Polis wird von *Antigone* präfiguriert und von den Weiberkomödien des Aristophanes fortgeführt. Das sittliche Gemeinwesen erzeugt sich »an der Weiblichkeit überhaupt seinen inneren Feind« (3.352). Antigone und Kreon müssen beide zugrunde gehen, aber Antigone repräsentiert historisch das fortgeschrittenere Bewusstsein.

Der *König Ödipus*, der subkutan im Hegelschen Text nicht weniger präsent ist als die *Antigone*, bietet auf den ersten Blick ein alternatives Konfliktmodell. Das Unrecht wird hier nicht wissentlich, sondern unwissentlich begangen. Dadurch entsteht »am Bewußtsein der Gegensatz des Gewußten und des Nichtgewußten« (3.344). Jeder, der tragisch handelt, indem er die von ihm vertretene Teilsphäre der Sittlichkeit als ganze behauptet und damit so auf die entgegengesetzte Teilsphäre übergreift, dass er sie ausschließt, grenzt dadurch ein Gewusstes (weil von ihm mit Bewusstsein produziertes) von einem Nichtgewussten ab. Durch die Tat ist »auch das Nichtwissen sein Werk« (3.349). Der Verlauf der Tragödie ist der Lernprozess, in dem dieses Nichtwissen in Wissen überführt wird.

Das gilt nun freilich nicht bloß von Ödipus, sondern auch von den Antagonisten der *Antigone*. Der *König Ödipus* repräsentiert keinen ganz anderen Konflikt, sondern einen *Aspekt* der *Antigone*-Handlung. Die beiden Dramen durchkreuzen sozusagen einander und ergeben in ihrer Gesamtheit das tragische Gesamtmodell. Jedes zeigt eine andere Sichtweise des tragischen Konflikts: *Antigone* den äußeren Gegensatz, *Ödipus* die notwendige und selbst unbewusste innere Entzweiung des tragischen Bewusstseins, die für die Fortbildung des ›Gegensatzes‹ zum dialektischen ›Widerspruch‹ unabdingbar ist.

Antigone, die auf Kreons Handeln *reagiert*, ist sich dieser Entzweiung allerdings *bewusster*. »Das sittliche Bewußtsein ist vollständiger, seine Schuld reiner, wenn es das Gesetz und die Macht vorher kennt, der es gegenübertritt« (ebd., 348). Dadurch entsteht eine zweite, binnenstrukturelle Asymmetrie: Antigone ist in gewisser Hinsicht schuldiger als Kreon und alle tragischen Charaktere dieses Typs. Dem verdankt sie den reflexiven Vorsprung, der früher und vollständiger zur Einsicht in eine mögliche Verfehlung führt (Sophokles Ant. 921 ff.; Steiner 1990, 52). Sie erscheint damit nicht mehr als sittlicher Charakter, sondern schon als Prototyp der beginnenden individualistischen Gesellschaft.

Die Hegelsche Tragödientheorie steht als ein Monument vor uns, das nicht weniger eindrucksvoll

und folgenreich erscheint als die aristotelische *Poetik*. Es ist dennoch nicht zu übersehen, dass auch Hegels Theorie ihren Gegenstand überformt. Grundsätzlich ist zu fragen, ob die griechische Tragödie in der Weise auf Versöhnung orientiert ist, wie Hegel annimmt. Die nachhegelsche Auseinandersetzung mit der Tragödie bei Solger, Schopenhauer, Kierkegaard und Nietzsche setzte namentlich hier an. Die Tragödie erscheint ihr als Ausdruck einer unheilbar in sich zerrissenen Welt. Ein damit verwandtes Problem stellt dar, dass sich Hegels Konstruktion nur an sehr wenigen Stücken orientiert: *Antigone*, *König Ödipus* und die *Eumeniden*. Euripides etwa findet keine Erwähnung, vermutlich weil er jede harmonisierende Interpretation verbietet. Ein drittes Problem besteht darin, dass Hegel aufgrund seiner geschichtsphilosophischen Rahmung der Tragödie nicht zu einem authentischen Begriff des modern-Tragischen findet. Die Neuzeit, als auf der Subjektivität des Einzelnen beruhend, ist letztlich untragisch (vgl. Hegel 15.534 ff.). Zeitgenossen wie Kleist und Büchner, die authentische Tragödien verfasst haben, konnten daher nicht in Hegels Blick gelangen. Und schließlich ist immer wieder gefragt worden, ob Hegels Deutung der von ihm herangezogenen Tragödien angemessen sei. Vor allem die *Antigone*-Interpretation geriet immer wieder in die Kritik und wird heute allgemein verworfen.

5.2.3 Zyklus

Nietzsches *Geburt der Tragödie aus der Geiste der Musik* basiert in vielfältiger Hinsicht auf Schopenhauers Metaphysik. Auch wenn sich Nietzsches Erstlingswerk von der Tragödientheorie Schopenhauers abstößt, bleibt es ihr doch, was die philosophischen Voraussetzungen anbelangt, verpflichtet. Deswegen seien Schopenhauers Überlegungen zur Tragödie der ungleich wirkungsmächtigeren Tragödientheorie Nietzsches vorangestellt.

5.2.3.1 Schopenhauer

Schopenhauer zufolge haben alle Tragödien einen einzigen Gegenstand: die in sich widersprüchliche, aporetische Gestalt des »principium indidividuationis«. Schopenhauer nennt sie den »Widerstreit des Willens mit sich selbst« (WWV I 335). Das meint zunächst den Kampf aller mit Willen begabten Existenzen gegeneinander. In jedem Seienden ist der Wille ganz vorhanden und er reagiert auf jede Einschränkung durch den Willen eines anderen Seienden mit Gegenwehr.

Das ist jedoch nur die Oberfläche eines tieferen, *›metaphysischen‹ Widerspruchs*: Der Wille als blindschöpferischer Drang der Existenz will *Etwas*, um sich zu erfüllen; zugleich kann er in keinem bestimmten Etwas zur Befriedigung gelangen und muss dieses Etwas, sobald es in Erscheinung getreten ist, in sich zurücknehmen. Das ist der Grund für den unablässigen Fluss von Werden und Vergehen. Der Wille drängt in die Erscheinung (die »Vorstellung« in Schopenhauers Terminologie), und er drängt die Erscheinung zurück in die formlose Präexistenz des reinen Triebgrundes.

Nichts anderes dokumentiert auch das individuelle menschliche Streben; und die Tragödie ist eben die Kunstform, in der das erfahrbar wird. Der Einzelwille des tragischen Helden wird vernichtet und damit die Nichtigkeit der gesamten auf dem Individuationsprinzip beruhenden Erscheinungswelt demonstriert. So ist »der Zweck dieser höchsten poetischen Leistung die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens …, daß der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit, der Triumph der Bosheit, die höhnende Herrschaft des Zufalls und der rettungslose Fall der Gerechten und Unschuldigen uns hier vorgeführt werden« (ebd.).

Für diese umfassende Negativität, die hier den tragischen Darstellungen zugemutet wird, gibt es in früheren Auseinandersetzungen mit der Tragödie so gut wie kein Beispiel; Goethe, der auf der Unauflöslichkeit des tragischen Konflikts beharrte (Goethe 1956, 118), dürfte eine singuläre Ausnahme darstellen. Aber für ihn bleibt die Tragödie ein begrenzter und zu begrenzender Ausnahmefall des Lebens. Schopenhauer dagegen radikalisiert Goethes Ansicht von der Tragödie bis zu dem Extrempunkt, dass die Wirklichkeit *insgesamt* auf einem unauflöslichen Konflikt beruhe (jenen ›Widerstreit des Willens mit sich selbst‹) und deshalb *in sich tragisch verfasst* sei.

Das Ziel der Tragödie ist die Erkenntnis dieser tragischen Verfassung der Wirklichkeit, »bis endlich, im Einzelnen diese Erkenntnis … den Punkt erreicht, wo … die Form der Erscheinung, das principium individuationis, von ihr durchschaut wird, der auf diesem beruhende Egoismus eben damit erstirbt, wodurch nunmehr die vorhin so gewaltigen Motive ihre Macht verlieren und statt ihrer die vollkom-

mene Erkenntniß des Wesens der Welt, als Quietiv des Willens wirkend, die Resignation herbeiführt, das Aufgeben nicht bloß des Lebens, sondern des ganzen Willens zum Leben selbst« (WWV I, 335).

In dieser Erkenntnis vollendet sich die Welt als Vorstellung. Die Tragödie leitet mithin über zum vierten Buch von *Die Welt als Wille und Vorstellung*, in dem die asketische Selbstverneinung des Willens, der Verzicht auf jegliches individuelle Streben und die resignierte Anpassung ans *theatrum mundi* (vgl. WWV I, 430) als einzige Möglichkeit erscheinen, den tragisch-widerspruchsvollen Charakter der Wirklichkeit aufzuheben. Ohne die Tragödie würde Schopenhauers System in einer klassizistischen Kunstanschauung kulminieren; *dank* ihrer sinkt die ästhetische Erfahrung auf ihrem Höhepunkt wieder in den pessimistischen Fond zurück, der sein Werk grundiert.

Es liegt auf der Hand, dass nur wenige Tragödien diesem Typus gerecht werden. Schopenhauer räumt selber ein, dass die antike Tragödie seiner Ansicht des Tragischen nur wenig Ansätze liefere und dass ihr wohl eher das ohnehin höher stehende moderne Trauerspiel entspräche (WWV II, 504 f.). Shakespeares *Hamlet*, Calderóns *Das Leben ein Traum*, Schillers *Jungfrau von Orleans* und Goethes *Clavigo* sind seine Modelle; *Antigone*, *Philoktet* und den *Bakchen* kann er nur wenig abgewinnen. Der genuin neuzeitliche, für Shakespeare und Calderón fundamentale Gedanke des Welttheaters grundiert die gesamte Philosophie Schopenhauers. Auch darin, dass er kein Problem darin sieht, eine Tragödie ganz auf eine »an die äußersten Gränzen der Möglichkeit streifende Bosheit eines Charakters« (WWV I, 337) zu stellen – das spielt an auf die seit Lessings Erörterungen in der ›Hamburgischen Dramaturgie‹ (73. Stück ff.) kurrente Verwerfung von Shakespeares, Richard III.‹ –, in seiner Offenheit gegenüber der Oper (Bellinis *Norma* gilt ihm als *»ein höchst vollkommenes Trauerspiel«*: WWV II, 507) und dem bürgerlichen Trauerspiel (ebd., 509) beweist sich der deutlich *unklassische* Zug der Schopenhauerischen Tragödientheorie.

Darin bestehen freilich auch ihre Grenzen. In dem Maße, in dem es Schopenhauer gelingt, Phänomene in den Blick zu nehmen, die von der klassischen Tragödientheorie nicht berücksichtigt wurden (auch er verwirft freilich die französische Klassik), entschwinden ihm deren Gegenstände. Das ließe sich auf die Formel bringen, in Schopenhauers Theorie der Tragödie ginge es gar nicht um die Tragödie, sondern, mit Walter Benjamin zu reden, um das Trauerspiel: nicht um eine Propädeutik richtigen Handelns durchs falsche, sondern um die resignative Einsicht in die Vergeblichkeit jedes Handelns. Aber »Tragödie« und »Trauerspiel« lassen sich nicht scharf voneinander trennen, weder epochal, noch von Autor zu Autor oder gar von Stück zu Stück. Schopenhauer hat weniger eine Theorie des Trauerspiels verfasst, sondern in einseitiger Verkürzung auf *einen* Aspekt des Tragischen aufmerksam gemacht, der in der philosophischen Diskussion zuvor keine Rolle spielte und sich als höchst folgenreich erweisen sollte.

5.2.3.2 Nietzsche

Die Geburt der Tragödie beginnt mit der berühmt gewordenen Feststellung, »dass die Fortentwickelung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist« (Geburt der Tragödie, KSA I, 25). Das Dionysische und das Apollinische sind die dem Schopenhauerschen Dualismus von Wille und Vorstellung entsprechenden »Kunsttriebe«. Das Apollinische strebt zur Vorstellung, zur individuell-gestalthaften Form: die ihm am nächste kommende Kunstform ist die Plastik. Das Dionysische strebt in die entgegengesetzte Richtung. In ihm stellt sich die Auflösung des Individuationsprinzips dar, die Verflüssigung aller festen Form. Sein Grenzwert ist die mystische Vereinigung mit dem überindividuellen Lebensgrund. Die dieser Erfahrung entsprechende Kunstform ist die Musik.

Prinzipiell setzt sich jede Kunst aus beiden Tendenzen zusammen. Im Besonderen gilt dies aber von der Wortkunst, die systematisch zwischen den Extremen von Musik und bildender Kunst steht. An ihr lässt sich daher die *Entwicklung* der Kunst, die davon abhängt, wie die apollinische und die dionysische Tendenz zueinander stehen, besonders prägnant ablesen. Nietzsches Paradefall einer solchen Entwicklung ist die der Tragödie.

Die Tragödie ist das flüchtige und historisch vorübergehende Resultat einer komplizierten kulturellen Vorgeschichte, in der sich drei Phasen voneinander unterscheiden lassen. Am Anfang der griechischen Kultur steht der Pessimismus, das, was Nietzsche die – dionysische – *»Weisheit des Silen«* nennt: »Das Allerbeste ist …: nicht geboren zu sein, nicht zu sein, nichts zu sein. Das Zweitbeste aber ist für dich – bald zu sterben« (KSA I, 35). Davon stößt

sich die apollinische Welt Homers ab, die vom dunklen Untergrund des Pessimismus ablenkt und entlastet. Der schöne Schein dieser Welt, von dem das klassizistische Griechenlandbild ausgeht, gibt nicht die Quintessenz griechischen Wesens, sondern ist schon Kompensation einer elementaren Beunruhigung, die unter der Oberfläche dieser Traumwelt weiter rumort. Abzulesen sei das an den düsteren Schicksalsgottheiten Anangke und Ker, deren Macht auch die olympischen Götter unterworfen sind (KSA I, 584). In der lyrischen Epoche, die mit Archilochos beginnt, kommt sie dann, verbunden mit einem erneuten Erstarken der dionysischen Religion, wieder zum Ausbruch. Diese sogenannte »archaische« Epoche (Nietzsche datiert sie in einem nachgelassenen Fragment [KSA VIII, 110] von 776 bis 560 v. Chr.) stellt, Nietzsche zufolge, den eigentlichen Höhepunkt der griechischen Kultur dar, von dem auch die erhaltenen Tragödien nur ein Nachbild geben. Sie liegt vor der Entwicklung Athens zur Großmacht und wird verkörpert von den zahlreichen kleinen verstreuten *poleis*, deren gesellschaftlicher Zusammenhang nicht politisch, sondern rituell zusammengehalten wird (vgl. Cancik 1995, 35 ff.). Die Tragödie repräsentiert die *vierte* Phase der griechischen Kulturentwicklung, in der es zu einer vorübergehenden Versöhnung zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen kommt; bis dann, in einem Prozess, der mit Sophokles und Euripides beginnt und von Sokrates zu Ende geführt wird, der Rationalismus als Zerrbild des Apollinischen sich durchsetzt und damit der griechischen Kunst als produktivem Gegeneinander von dionysischer und apollinischer Tendenz insgesamt ein vorläufiges Ende bereitet wird.

Die griechische Tragödie ist Nietzsche zufolge aus den dionysischen Dithyramben hervorgegangen, die gewissermaßen die Quintessenz der archaischen Epoche darstellen. In diesen Chorliedern wurden Leiden und Sterben des Gottes Dionysos chorisch besungen, *der* Mythos also, in dem sich die mystische Auflösung des Individuums in den Lebensursprung (Schopenhauers »Willen«) mythisch spiegelte. Aus dem Wechselgesang von Vorsänger und Chor gingen kleine mimische Darstellungen hervor, die von den frühen Tragödienautoren wie Thespis und Arion ausgebaut wurden. Irgendwann löste sich dieses Mischgebilde aus lyrischer und dramatischer Darstellung vom Dionysosmythos ab und integrierte Mythen und Sagen aus anderen Quellen. Im Leiden und Sterben des Heros blieb aber der Dionysosmythos die verbindliche Grundstruktur; die Protagonisten sind allesamt dionysische Masken: »der eine wahrhaft reale Dionysus erscheint in einer Vielheit der Gestalten, in der Maske eines kämpfenden Helden und gleichsam in das Netz des Einzelwillens verstrickt« (KSA I, 72). Aischylos fügte dann den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler hinzu; dadurch wurde es möglich, sehr viel komplexere Handlungen darzustellen. Freilich löste sich dadurch die Tragödie allmählich vom dionysischen Fundament und gab dem apollinischen Individuationsprinzip immer mehr Raum. In dem Augenblick, in dem sich die Form ganz von der rituellen Vergegenwärtigung des Dionysosmythos löst, hört sie auf zu existieren.

Auch im klassischen Zeitalter wird also die Tragödie vor und in einer Kultgemeinschaft aufgeführt. Inbegriff dieser Kultgemeinschaft ist der Chor, mit dem das athenische Publikum auf den Höhepunkten der Tragödienaufführungen rauschhaft verschmilzt. In diesem Rausch *halluzinieren* beide die tragische Handlung: »Der Satyrchor ist zu allererst eine Vision der dionysischen Masse, wie wiederum die Welt der Bühne eine Vision dieses Satyrchors ist« (ebd., 60). Die Handlung, der aristotelische *mythos* der Tragödie, ist ein apollinisches Traumgebilde auf dionysischem Untergrund, stark genug, um die empirische Wirklichkeit auszublenden, aber nicht stark genug, um den Eindruck des Scheins, der ihm anhaftet, zu zerstreuen.

Man kann sich das am Verhältnis von Text und Musik im Lied beispielhaft klarmachen. Sie stehen in metaphysischer Hinsicht nicht auf der gleichen Stufe. Das, was der Text evoziert, ist vielmehr eine scheinhafte und ersetzbare Vergegenständlichung dessen, was die Musik »sagt«. Jedes Strophenlied demonstriert, dass auf ein und dieselbe Melodie durchaus verschiedene Erscheinungen aufsitzen können; Musik und Text verhalten sich hier zueinander wie »Wille« und »Vorstellung«.

Nicht anders ist es im antiken Gesamtkunstwerk der Tragödie. Am Anfang steht immer die Musik – sie ist der untilgbare Untergrund der tragischen Erfahrung: dionysisch, formauflösend, reines Werden im Widerstreit mit sich selbst. Um sich aber überhaupt fassen zu können, entlässt dieses Gefühl aus sich die tragische Vision; mit anderen Worten: die einzelnen tragischen Handlungen, die sich bei aller Verschiedenheit zur dionysischen Urmelodie doch verhalten wie die Strophen eines Liedes. Sie alle illustrieren und feiern die Aufhebung des *principium individuationis.* Daher der *zyklische* Grundsinn von

Nietzsches Theorie: In jeder Tragödie hebt sich ein individuelles Lebens traumgleich aus dem allgemeinen Lebensgrund empor, handelt und leidet und sinkt in ihn zurück, als ob nichts gewesen wäre. Und in allen Tragödien geschieht dies im Prinzip auf die gleiche Weise.

Der letzte Teil der *Geburt der Tragödie* ist der Wiedergeburt der Tragödie in der Moderne gewidmet. Für Nietzsche ist klar, dass diese Wiedergeburt nicht von der Literatur, also vom Sprechtheater ausgehen kann, sondern von der Musik. Die musikalische Entwicklung in Deutschland seit der Reformation gibt ihm nun Anlass, sich Hoffnungen auf eine Wiederkehr der tragisch-dionysischen Erfahrung zu machen. Von Luther über Bach und Beethoven führt eine Linie, auf der das dionysische Element immer vernehmlicher wird, bis es im Wagnerschen Musikdrama durchbricht. Überhaupt kann der Einfluss Wagners auf die Konzeption der *Geburt der Tragödie* schwerlich überschätzt werden (dazu Vogel 1984). Wagner ist Vollendung und heuristischer Ausgangspunkt der tragischen Erfahrung der Antike.

All dies steht, wie gesagt, in einer engen Beziehung zu Schopenhauers tragischer Metaphysik und der aus ihr abgeleiteten Theorie der Tragödie. Es würde zu weit führen, diese Beziehung hier im Einzelnen aufzurollen. Nur zwei zentrale Punkte seien genannt.

Schopenhauer hat *erstens* im Prinzip einen klassizistischen Kunstbegriff. Kunst repräsentiert für ihn, wie für Hegel, ›das sinnliche Scheinen der Idee‹. Kunst versinnlicht eine metaphysische Wahrheit. Das gilt in besonderem Maße für die Tragödie. In ihr wird die für Schopenhauer zentrale metaphysische Wahrheit artikuliert, deren Konsequenz nur die asketische Verneinung des Willens sein kann. Deswegen steht die Tragödie bei Schopenhauer auf der Grenze zwischen Ästhetik und Ethik. Bei Nietzsche besteht demgegenüber die Hauptfunktion der Kunst darin, von der metaphysischen Wahrheit, auf die sie Durchblicke gewährt, zu *entlasten*; und zwar durch ihren Schein-Charakter. Kunst ist unhintergehbar Schein: Traum-Schein in der apollinischen, Rausch-Schein in der dionysischen Kunst; ein Rausch, der aus sich die Bilder des Traums gebiert, die ihrerseits mit ihm spielen (KSA I, 567), im Fall der tragischen Mischung aus beiden. Als Schein gibt sie aber zu verstehen, was die Welt in Wahrheit ist: eine Illusion, bloße »Vorstellung«. Gleichzeitig *rechtfertigt* sie diese Vorstellung unter dem Beding, dass es sich um eine Illusion handele. Das ist der Sinn des vielzitierten Satzes »nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt« (KSA I, 47); nur als Schein, will das sagen, der sich dazu *bekennt*, Schein zu sein. Dasein ist tragisch, allein die Tragödie als *Kunstform* vermag darüber zu trösten. So führt die ästhetische Erfahrung bei Schopenhauer zur *Lebensverneinung*, bei Nietzsche zur *Lebensbejahung*, die darin einstimmt, das Spiel der Welt mitzuspielen, eben in dem Bewusstsein, dass es sich nur um ein Spiel handelt. Nietzsche leugnet, dass es einen Punkt außerhalb des großen Welttheaters gibt; die einzige Möglichkeit, auf Distanz zu ihm zu gehen, besteht darin – Schauspieler zu werden.

Zweitens: Bei Schopenhauer steht die Musik zu den übrigen Künsten, von denen er ein im Prinzip klassizistisches Bild entwirft, exterritorial. Nietzsche löst sich von diesem Schematismus durch die Annahme zweier entgegengesetzter »Kunsttriebe«, die in *jeder* Kunstform und in *jedem* einzelnem Kunstwerk wirksam sind. Der Gewinn, der sich daraus *in aestheticis* ziehen lässt, ist ein dreifacher: (a) In Nietzsches Ansatz steckt ein Differenzierungsgewinn für die einzelnen Künste: es ist jetzt möglich, »dionysische« und »weniger dionysische« Kunsterscheinungen – und zwar in allen Kunstgattungen – voneinander zu unterscheiden. (b) Die Kunst lässt sich dadurch in einer historisch-genetischen Perspektive in den Blick nehmen. Für Schopenhauer ist das Tragische ein überzeitliches Phänomen, für Nietzsche bedingt es sich durch eine spezifische kulturelle Konstellation von Dionysischem und Apollinischem. Lebensphilosophie und Geschichtsphilosophie finden wieder zusammen. (c) Und schließlich erlaubt es Nietzsches an Kunst*trieben* und nicht an Kunst*formen* ausgerichtete Unterscheidung, die Tragödie als das in den Blick zu nehmen, was sie nun einmal ist: als multimediales Gesamtkunstwerk.

Es ist nicht zu verkennen, dass Nietzsche mit diesen Überlegungen Aspekte der griechischen Tragödie zu Tage fördert, die zumindest in den philosophischen Tragödientheorien deutlich unterbelichtet waren:

1. trägt er dem Umstand Rechnung, dass eine griechische Tragödie ein Gebilde ist, das sich aus heterogenen Bestandteilen zusammensetzt: Chor und Schauspieler, Chorlieder, Berichte und Stichomythien, lyrische und iambische Partien, getanzter Gesang und gesprochene Rede. Die griechische Tragödie bildet keine formale Einheit; sie enthält Brüche, in denen sich ihre Entstehung abbildet, und es spricht alles dafür, dass die chori-

schen Partien tatsächlich die älteren, »ursprünglichen« sind.
2. stellt Nietzsche die Tragödie zurück in den kultischen Zusammenhang, aus dem sie hervorgegangen ist und in dem sie nach wie vor aufgeführt wurde: Bis zum Schluss waren die athenischen Tragödienaufführungen ein Bestandteil der Großen Dionysien, die in jedem Frühjahr gefeiert wurde. Zwar ist es bis heute sehr umstritten, wie diese Einbettung in einen dionysischen Kultzusammenhang zu werten ist. Es kann Nietzsche aber gar nicht hoch genug angerechnet werden, dass er sie in die Diskussion gebracht hat. Die Untersuchungen der Cambridge School (z. B. von Gilbert Murray und Jane Ellen Harrison), die die Tragödie in einen Zusammenhang mit den mediterranen Vegetationsriten bringen, wären ohne Nietzsches wegweisende Intuition nicht denkbar.
3. hat Nietzsche durch seine Insistenz auf dem (historischen und metaphysischen) *Ursprung* der Tragödie die Fixierung auf die klassische Periode durchbrochen. Einen Vorläufer hat er einzig in Friedrich Hölderlin (s.u.), dessen Auseinandersetzung mit der dunklen Seite der griechischen Kultur bei den Zeitgenossen aber nur Befremden auslöste. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Zeit dann dafür reif. Nietzsche ist nicht der Einzige gewesen, der das klassizistische Griechenlandbild erschüttert hat (in Basel etwa, wo Nietzsche lehrte, wären Bachofen und Jacob Burckhardt zu nennen); seine Kritik war aber die in jeder Hinsicht wirkungsvollste.
4. hat er den Blick auf die Tragödie als *intermediales* Phänomen gelenkt. Die philosophische Tragödientheorie ebenso wie die Poetiken der Moderne sind durchweg auf die Handlung fixiert. Man muss Nietzsches Metaphysik der Musik ebenso wenig zustimmen wie seiner Bestimmung der Rolle des Chors. Dass aber keine Bestimmung der Tragödie ausreicht, die von ihrer medialen Mehrschichtigkeit absieht und dies auch zum Bestand der Einzelinterpretation macht, ist das Verdienst der *Geburt der Tragödie*.
5. hat Nietzsche mit einleuchtenden Argumenten dafür plädiert, dass eine Wiedergeburt der Tragödie als einer verbindlichen Grundlage der Kultur ebenfalls aus dem »Geiste der Musik« stattfinden dürfte. Etwas allgemeiner formuliert: Sie hängt nicht von einem bestimmten Handlungstyp ab, sondern von einer bestimmten Form der Theatralität, der des Gesamtkunstwerks nämlich. Der junge Nietzsche fand diese Theatralität in Wagner verwirklicht; erst später hat er sich dann von den Hoffnungen distanziert, die er in ihn gesetzt hatte.

Die These ist aber über die Frage hinaus, ob es an Wagner war, Nietzsches geschichtsphilosophisches Programm einzulösen, von Interesse. Es spricht jedenfalls einiges dafür, dass sich mit Wagner ein *Wechsel des kulturellen Leitmediums* ankündigt. Wenn die Tragödie im 20. Jahrhundert überlebt hat, ja sogar einen Auftrieb erfahren haben sollte, dann nicht im Sprechtheater, sondern im *Film*, dem modernen Gesamtkunstwerk. Wenn die Moderne Beziehungen zum Mythos (als Set von Geschichten mit kultureller Verbindlichkeit) unterhält, dann nicht über die Literatur, sondern über die populäre Musik, ihre Mythen und Heroen. Die *Geburt der Tragödie* ist die erste Schrift, die erklärt und programmatisch auf diese medialen Verschiebungen in der Moderne reagiert, die zum Kern ihres kulturellen Selbstverständnisses zählen.

Freilich darf man auch die vielen Einwände gegen die *Geburt der Tragödie* nicht unterschlagen, die im Laufe der Zeit vorgetragen wurden. Der gewichtigste zielt dahin, dass Nietzsche »Ursprung« und »Wesen« der Tragödie miteinander gleichgesetzt habe. Das richtete sich vor allem gegen den aristotelischen Ansatz, der das Wesen der Tragödie mit dem Telos ihrer historischen Entwicklung identifiziert hatte (Poetik 1449 a 14 f.). Dieser polemische Impuls hat sein historisches Recht, führt aber in der Sache zu einigen Unstimmigkeiten. Im Einzelnen sind das die folgenden:

(1) Auf das 5. Jahrhundert, dem nun einmal alle überlieferten Tragödien entstammen, wirft Nietzsche kaum einen Blick. Bereits Aischylos, der einzig authentische unter den überlieferten Autoren, *»kam zu spät«* (KSA VIII, 113), mit Sophokles beginnt schon der Verfall. Es ist aber schlicht unredlich, das, was man wissen kann, aus der Wesensbestimmung des Tragischen auszusparen und sie in eine Vorzeit zu verlegen, über die so notorisch wenig bekannt ist wie die Archaik. Es wäre fruchtbarer gewesen, wenn Nietzsche den musikalisch-pessimistischen Aspekt an den Tragödien des 5. Jahrhunderts herausgearbeitet hätte. Dem klassizistischen Griechenlandbild muss man in seiner Domäne begegnen, nicht durch eine spekulative Ursprungsprojektion.

(2) Dasselbe gilt für die *kultische Einbettung* der Tragödie, die in der klassischen Zeit sicherlich sehr

viel komplizierter ist als Nietzsche für die »Ur-Tragödie« annimmt. Gebrochen wird der kultische Zusammenhang ja schon durch den Agon, also dadurch, dass *mehrere* Tragödienschriftsteller mit ihren Stücken um einen Preis konkurrieren.

(3) Es führt kein Weg vom Ursprung der Tragödie zur *Einzelinterpretation*, die zwangsläufig am je und je bestimmten *mythos* anzusetzen hat. Wenn die Handlung bloß die wechselnde Illustration des immergleichen metaphysischen Grundmythos ist, verbietet sich jeder differenzierende Blick auf sie, da er von der Hauptsache ablenkt. Dementsprechend schwach fallen die zwei – eher rhapsodisch hingeworfenen – Interpretationen der *Geburt der Tragödie* (*Ödipus* und *Prometheus*) aus. Der *Orestie*, die sich mit dem zyklischen Grundmythos nur schwer übereinbringen lässt, wird mit keinem Wort erwähnt.

(4) Die *politische* Bedeutung der Tragödie spielt keine Rolle. Sie ist aber der Grund dafür, dass die Tragödie nicht »eigentlich« ins sechste, sondern unbedingt ins 5. Jahrhundert gehört – in eine Zeit nämlich, in der eine werdende Großmacht sich radikal von traditionellen Wertevorstellungen emanzipierte und die tragischen Darstellungen dazu nutzte, sich im Mittel des Mythos über die Konflikte zu verständigen, die sich daraus ergaben. Die Tragödie des 5. Jahrhunderts ist nicht der Antagonist der griechischen Aufklärung, der ihr ein dionysisch fundiertes *amor fati* entgegenhält, sondern ein *Teil* von ihr; antagonistisch steht sie (auch bei Euripides!) lediglich zu den *rationalistischen* Aufklärungstendenzen dieser Zeit. Dieses Potential der Tragödie wurde von Nietzsche grob unterschätzt.

(5) Damit geht eine groteske Verkennung der Rolle des *Chors* einher, der sich vielleicht gar nicht auf eine einheitliche Funktion festlegen lässt. Es gibt in der Tat Partien, in denen der Chor als beschwörende Kultgemeinschaft erscheint; in anderen ist er handelnde Person; in wieder anderen kritischer Kommentator des Geschehens; er ist feige und couragiert, überparteilich und tendenziös. In vielen Fällen soll er den Abstand zwischen der mythischen Handlung und den Reflexionen des Publikums überbrücken – ein antikes Stasimon und ein Brecht-Song sind weniger weit voneinander entfernt, als man auf den ersten Blick denken würde. Nietzsche ist vollkommen im Recht, wenn er gegenüber den klassischen Tragödientheorien auf der hohen, ja zentralen Bedeutung des Chors besteht, aber er wird der außerordentlichen Differenziertheit dieser Erscheinung nicht gerecht.

(6) Wenn nicht alles täuscht, hat es mit dem Entwicklungsschema »Vom dionysischen Pessimismus zum szientifischen Optimismus«, das Nietzsche dem 5. Jahrhundert überstülpt, nicht seine Richtigkeit. Von den drei Tragikern, die wir kennen, ist Aischylos, Zeitgenosse des athenischen *heyday*, der optimistischste; seine Tragödien feiern, etwas schematisch gesagt, den Fortschritt, der zur Einrichtung einer politischen Gemeinschaft führt. Von Sophokles an und parallel zu den Krisen der athenischen Gesellschaft verdüstert sich das Bild und es gibt guten Grund, Euripides als den pessimistischsten der Tragiker zu betrachten – nur dass eben die verdüsterte Weltsicht sich nicht sakral feiert, sondern ironisch und zynisch gegen die traditionelle Religion ebenso wie gegen den Rationalismus Einspruch erhebt.

Angesichts dessen fragt es sich, ob *Die Geburt der Tragödie* nicht in erster Linie eine *Theorie der modernen Kunst* ist und erst in zweiter eine Erklärung über das Wesen der griechischen Tragödie. Freilich thematisiert sie *als* Theorie der modernen Kunst den Blick, mit dem die Moderne die griechische Tragödie umfasst hat: als archaisches Kultdrama, rituelle Sinnstiftung und rauschhafte Entlastung von der Wirklichkeit, deren Konflikte sich nur aushalten lassen, wenn sie von Zeit zu Zeit stellvertretend entladen werden. Diesen »kompensationsästhetischen« Blick hat Nietzsche nicht erfunden, aber er hat ihn für eine Weile programmatisch zum Durchbruch verholfen.

5.2.4 ›Negative Dialektik‹: Hölderlin

Hölderlins Auseinandersetzung mit der Tragödie bietet einen zerklüfteten Anblick. Zum einen sind die ihr gewidmeten Texte (die Entwürfe des *Empedokles*-Dramas; die theoretischen Überlegungen, die dem Umkreis dieses Projekts entstammen, vor allem der *Grund zum Empedokles*; die Sophokles-Übersetzungen und -anmerkungen) von großer, zum Teil außerordentlichen Schwierigkeit. Zum anderen ist ihr Verhältnis zueinander umstritten. Keines dieser Probleme kann in dem folgenden Überblick auch nur erörtert werden; ihm sei vielmehr folgende heuristische Grundannahmen zugrunde gelegt: (1) Hölderlins Tragödientheorie ist in ihren wesentlichen Stücken ein konsistentes und ausgearbeitetes Gebilde. (2) Es gibt keine relevanten sachlichen Verschiebungen zwischen der Tragödientheorie der *Empedokles*-Phase (1797/98) und den Sophokles-An-

merkungen (1802/03). Im Gegenteil: Die Arbeit an Sophokles stellte nach dem Abbruch des Empedokles-Projekts in mehrfacher Hinsicht den Versuch dar, die fallengelassenen Fäden wieder aufzunehmen.

Zum einen verfolgte Hölderlin mit den Übersetzungen ein stark modernisierendes Interesse. An die Stelle einer eigenen Tragödie, die er nicht mehr schreiben wollte, sollten Übertragungen treten, die dem modern-europäischen Geist angepasst waren. Zum zweiten war Hölderlin daran interessiert, durch die intensive Auseinandersetzung mit Sophokles etwas über die »*mechane* der Alten« (Hölderlin 2.849) zu erfahren, über das Handwerkszeug also, das zur Gestaltung eines tragischen Prozesses notwendig war. Und schließlich – das zeigen vor allem die *Anmerkungen* –, wollte Hölderlin das allgemeine Modell des tragischen Prozesses, das er im *Grund zum Empedokles* entworfen hatte, an zwei paradigmatischen Tragödien der Antike konkretisieren. Zu ihm verhalten sie sich wie Untergattungen zu ihrem Oberbegriff.

Hölderlins Theorie der Tragödie lässt sich der *dialektischen Tragödientheorie* zuordnen. Gleichzeitig nimmt sie in mancherlei Hinsicht Nietzsches Bestimmung des Tragischen voraus, ohne allerdings deren Grundvoraussetzung eines zyklischen Prozessmodells zu teilen. Als dialektisch qualifiziert sich Hölderlins Ansatz aus zwei Gründen. Erstens begreift Hölderlin wie Hegel, den tragischen Vorgang als geschichtlichen Prozess, als einen also, in dem Anfang und Ende weder zyklisch identifiziert noch teleologisch aufeinander bezogen werden. In den Ödipus-Anmerkungen wird das so ausgedrückt, dass sie sich »schlechterdings nicht reimen« (Hölderlin 2.857). Zum anderen ist der tragische Prozess durch Entzweiung und einen wechselseitigen Einheitsbezug der miteinander entzweiten Gegensätze charakterisiert; er hat eine interne dialektische Struktur. Das heißt freilich nicht, dass Hölderlins tragische Dialektik mit Hegels Dialektikbegriff übereinkäme. Im Einzelnen werden so gravierende Differenzen sichtbar, dass man versucht ist, sie als Vorwegnahme von Adornos Hegelkritik, mithin als ›Negative Dialektik‹ (Adorno 1966) zu verstehen.

Im Folgenden soll zunächst der Geschichtsbezug der Tragödie, dann die interne dialektische Prozessstruktur erörtert werden. Daran schließen sich Überlegungen zum Verhältnis von Hölderlin und Hegel, zu Nietzsche und ein kritisches Resümee an.

Tragödien können nicht jederzeit geschrieben werden, sondern nur dann, wenn sich die Gesellschaft in einer *revolutionären Umbruchssituation* befindet. Hölderlin denkt dabei nicht oder nicht nur an einen politischen Umbruch; er hat vielmehr geistesgeschichtliche Wendepunkte vor Augen, in denen das gesamte Verhältnis des Menschen zur Welt erschüttert wird. Es sind Momente, in denen die Aufklärung als rationalistisches Verfügen über die innere und äußere »Natur« in die Krise gerät. Hier werden konflikthafte Kräfte entbunden, in deren gewalttätigem Wechselspiel etwas Neues entstehen kann: eine Gesellschaft nämlich, die sich die Natur nicht mehr zwanghaft unterwirft, sondern insgesamt zu einem befreiteren und versöhnteren Verhältnis zu ihr findet. Es geht nicht um die Wiedergewinnung einer Ur-Einheit zwischen Mensch und Natur, die vielleicht nie existiert hat, sondern um die Etablierung eines gesellschaftlichen Naturverhältnisses als Komplementäreinheit zweier differenter Subjekte, in der »die Innigkeit des vergangenen Moments nun allgemeiner gehaltner unterscheidender, klarer hervorgeht« (Hölderlin 2.430) Darin ist die politische Befreiung des Menschen zur »republikanischen Vernunftform« (2.920; vgl. 337) verbunden, in der niemand mehr über seinesgleichen herrscht.

Was Hölderlin beschäftigt, ist der *diskontinuierliche Moment des Übergangs* selber, der zwischen dem Nicht-Mehr des Vergangenen und dem Noch-Nicht der Zukunft steht, ein Moment, der durch »reine Negativität« (Schmidt 1994, 1199) gekennzeichnet ist: Hölderlin selber spricht von einem »realen Nichts« (2.449). Die Tragödien bieten so etwas wie seine *Nahaufnahme*. Sie machen analytisch fasslich, was sich hier zuträgt; das Inkalkulable machen sie kalkulabel; das Sprachlose bringen sie zum Reden und in das Unvorhersehbare bringen sie im Nachhinein eine Prozesslogik hinein, die es verständlich und nachvollziehbar macht.

Geht man einmal davon aus, dass »Geschichte«, emphatisch verstanden, die Idee des *Neuen* beinhalten muss, so schlägt in der Tragödie, wie Hölderlin sie versteht, das Herz dieses Gedankens. Im tragischen Moment wird die Geschichte zur Geschichte und im tragischen Drama wird dieser geschichtliche Augenblick par excellence analysiert.

In einer Tragödie verkörpert sich dieser geschichtliche Vorgang am Schicksal von *Einzelnen*. Der geistig-gesellschaftliche Umbruch konzentriert sich in Individuen; die Konflikte, von denen eine Gesellschaft bestimmt ist, brechen aus, wenn sie durch die Einheit der dramatischen Person zusammengehalten und mit aller zerstörenden Schärfe ge-

geneinander stehen. Zum tragischen Prozess gehört daher das Moment des *Opfers*; der Heros, »das Resultat seiner Periode« (2.432), muss den Konflikten, die sie bewegen, zum Opfer fallen und damit den Weg für einen neuen gesellschaftlichen Zusammenhang ebnen, der vom Individuum nur *propädeutisch* demonstriert, nicht aber vollzogen werden kann: »das Schicksal seiner Zeit … erforderte ein Opfer, wo der ganze Mensch, der wirklich und sichtbar wird, worin das Schicksal seiner Zeit sich aufzulösen scheint« (2.433). Das Individuum ist die Figur einer vorzeitigen, *scheinhaften* Vereinigung des Gegensatzes von »Kunst« und »Natur«, die die Gesellschaft in bestimmten Situationen zu zerreißen drohen; notwendig, aber zum Untergang bestimmt.

Um nun die *dialektische Gestalt* des tragischen Prozesses zu verstehen, empfiehlt es sich, anhand des *Grunds zum Empedokles* am Gegensatz von »Natur« und »Kunst« anzusetzen, der den Ausgangspunkt des tragischen Prozesses bildet. Dieser Gegensatz ist kein Ausschließungsverhältnis und Hölderlin macht das dadurch deutlich, dass er sie mit zwei »Trieben« verbindet, die sich wie eine Vorwegnahme der Dualität des Dionysischen und des Apollinischen in Nietzsches *Geburt der Tragödie* lesen. Auf der einen Seite steht das »Aorgische«: der Zug zur Entgrenzung, zum alles umfassenden Einheitsgefühl von Natur und Mensch, all das Elementarische im Menschen und außer ihm, was der individuell geprägten und gehaltenen Form widerstreitet. Diese ist wiederum der Inbegriff des »Organischen«, des Bildungs- und Organisationstriebes, der sich ebenso in einem Naturorganismus ebenso wie in einem individuellen Charakter oder in einer gesellschaftlichen Institution manifestiert.

Beide Strebungen sind dialektisch aufeinander bezogen. Ein Individuelles ist ebenso wenig denkbar ohne den grenzenlosen Lebensgrund, auf dem es aufruht, wie eine Blüte ohne die Erde, in der sie wurzelt. Umgekehrt bedarf das Aorgische des Gegenhalts des Individuellen, um sein zu können, was es ist; eine Entgrenzung ohne Grenzen verläuft sich gleichsam ins Leere. »Natur« und »Kunst« repräsentieren keine Absoluta, sondern Wirklichkeitssphären, in denen jeweils der eine Pol überwiegt und bestimmend ist.

Die tragische Ausgangsituation ist Schauplatz einer Extremierung der Pole. Die Seite des Organischen tendiert zur Verhärtung, die Seite des Aorgischen zur fessellosen und nicht mehr kontrollierbaren Entgrenzung. Das ist die ›Krise der Aufklärung‹.

Die Tragödie des Empedokles stellt nun ein Individuum ins Zentrum, das sich dieser Extremierung mit allen Kräften entgegensetzt. Er ist aber ein Kind seiner Zeit; die gelebte Antithese zum tragischen Ausschließungsverhältnis von Natur und Kunst ist schlechterdings nicht möglich; sie führt nicht zur Einheit, sondern nur zur *Entgegensetzung der Entgegensetzung*. Hölderlin beschreibt das so, dass »*sich die Entgegengesetzen verwechseln*« (ebd., 429). Das tragische Individuum bleibt widersprüchlich. Empedokles unterwirft sich der Naturmacht und beansprucht doch eben dadurch, sie zu beherrschen. Er ist Mystiker und Vollender der Aufklärung in einer Person (vgl. 2.379). Das Organische und das Aorgische überkreuzen sich in ihm. Die organische Tendenz strebt ihrem Gegenpol der Auflösung im Aorgischen zu; das Aorgische wiederum gewinnt in ihm Sprache, Gestalt und poetische Individualität (zu dem komplexen Umschlagsprozess vgl. Hucke 2006).

Weil die »höchste Versöhnung« aus der »höchsten Feindseligkeit« entstanden ist, ist sie keine reale Vereinigung, sondern ein »glücklicher Betrug«, ein »Trugbild« (2.430). Deswegen muss der tragische Held untergehen. Das Ziel dieses Prozesses ist eine Trennung von Natur und Kunst, eine Trennung, die auf die Wiederherstellung eines komplementären Wechselbezugs, also auf eine Differenzeinheit hinausläuft.

Alle tragischen Helden sind Gottbegeisterte, ein »*Antitheos*«, wie es die *Anmerkungen zur Antigonä* (2.917) formulieren. Sie gehen zu weit. Aber ihr Übermaß ist ein historisch notwendiges Moment. Indem sie die undurchlässig gewordenen Grenzen, auf denen die kosmische Ordnung beruht, niederlegen, indem sie sich mit der umfassenden göttlichen Naturmacht und diese mit sich gleichsetzen, ermöglichen sie es dem Kollektiv, jene kosmische Ordnung als einen Zustand wiederherzustellen, in dem Natur und Kunst getrennt sind und sich doch pulsierend auseinander konstituieren.

Im *Empedokles*-Drama legt Hölderlin den widerspruchsvollen Charakter des tragischen Moments in eine Szenenfolge auseinander, die die verschiedenen Aspekte einer Vereinigung der Gegensätze beleuchtet, die nicht positiv gegründet ist, sondern aus der ›tragischen Verwechslung‹ der Entgegengesetzten hervorgeht. Zu einem Abschluss dieser Arbeit ist es nicht gekommen; wohl auch, weil der Vorwurf zu allgemein war. Ein konkreter historischer Konflikt ist im *Empedokles* kaum zu erkennen; alles ist auf das

Verhältnis von Mensch und Naturmacht im Ganzen abgestellt. Der *Empedokles* ist ein Ideendrama oder, wenn man will, ein transzendentales Drama, das die Bedingungen der Möglichkeit von Tragödien in dramatisierter Form darstellen will.

Von diesem Problem konnte sich Hölderlin mithilfe der Sophokles-Übertragungen entlasten. In *Antigone* und *Oedipus Tyrann* streben die Protagonisten *spezifisch* nach der Vereinigung mit der göttlichen Naturmacht: Im *Ödipus* dadurch, dass Ödipus das delphische Orakel grundlos auf sich bezieht (2.851), die göttliche Macht also an sich zieht; und im Fall der *Antigone* dadurch, dass die Heroine sich zur Stellvertreterin des »unteren« Zeus macht (2.914). In beiden Dramen identifizieren die Helden die göttliche Macht mit sich; sie wachsen selbstzerstörerisch über sich hinaus und das Kollektiv kann an ihnen genesen.

In den *Anmerkungen zum Oedipus* erfahren wir außerdem noch etwas über die Anatomie des tragischen Augenblicks. Das komplexe dialektische Strukturmodell des *Grunds zum Empedokles* wird hier an einer entscheidenden Stelle verdeutlicht. Gott und Mensch treten im tragischen Augenblick zu einer ›Wende der Zeit‹ zusammen: »In der äußersten Grenze des Leidens … vergißt sich der Mensch, weil er ganz im Moment ist; der Gott, weil er nichts als Zeit ist; und beides ist untreu, die Zeit, weil sie in solchem Momente sich kategorisch wendet, und Anfang und Ende sich in ihr schlechterdings nicht reimen läßt; der Mensch, weil er in diesem Momente der kategorischen Umkehr folgen muß, hiermit im folgenden schlechterdings nicht dem Anfänglichen gleichen kann« (2.856 f.).

Nichts als Zeit sein – das meint wohl, dass im innersten Kern der tragischen Erfahrung das *reine Werden* zutage tritt, ohne jede strukturierende Zutat: ein chaotischer Kollaps der metaphysischen Ordnung der Welt, selbstvergessener Zusammenfall aller Gegensätze und Dualismen wie Mensch und Gott, Zeit und Sein. Dabei bleibt so etwas wie *reine Prozessualität* übrig, die sich durch nichts als ihre »Untreue« auszeichnet: dadurch, dass jeder Moment sich vom vorhergehenden abscheidet. Dadurch aber kann *Neues entstehen*. Reine Prozessualität ist sinnfern, sie hat sich von Vergangenheit und Zukunft, das heißt von jedem hermeneutischen Übergriff auf das, was ist, geschieden. Sie ist *»das reine Nichts«*, der Augenblick der Freiheit, auf den es ankommt, wenn im tragischen Prozess etwas Neues entstehen soll. Das ist das *Phänomen*, auf dem die negative Dialektik des *Grunds zum Empedokles* aufsitzt.

Wie verhält sich dieses hochspekulative Gebilde zu *Hegels* ›positiver‹ Dialektik? Verkürzt formuliert: Hegel schreckt vor den regressiven und zerstörerischen Implikationen der reinen Negativität, des entscheidenden Moments im dialektischen Prozess, zurück. Der »Wendungspunkt in der Bewegung des Begriffs«, heißt es im Methodenkapitel der *Wissenschaft der Logik*, ist für ihn nicht Selbstverlust, sondern »der einfache Punkt der Beziehung auf sich« (Hegel 1970, 6.563). *Freiheit ohne Selbstbeziehung*, also ohne Subjektivität zu denken, liegt für Hegel außerhalb jeder Diskussion. Eben darum aber ist es Hölderlin zu tun. Frei ist nicht Selbsthabe, sondern die Tat, die etwas Neues begründet; etwas Neues begründet sich aber allein durch den Verlust des Alten. Eben das verspielt Hegel durch sein Insistieren auf der kontinuierlichen Entfaltung von Selbstbeziehung (anders Hucke 2006, 186). Bei ihm ist alles hell, Hölderlins Dialektik ist demgegenüber um einen blinden Fleck aufgebaut, etwas, das zu ihr gehört, das aber durch sie selbst nicht darstellbar ist. Daher bleibt Hegel im Bann der zyklisch-teleologischen Vorgabe der abendländischen Prozessphilosophie, Hölderlin dagegen gelingt es, so fragmentarisch und hermetisch seine Entwürfe ausgefallen sein mögen, sich von ihr zu lösen.

Eben das unterscheidet den tragisch-dialektischen Prozess auch von *Nietzsches* Metaphysik der Tragödie. Hölderlin hat das Dionysische, die reine überindividuelle Lebensmacht der Natur unter dem Titel des Aorgischen in den tragischen Verlauf integriert. Sie ist jedoch nicht das ihn dirigierende Subjekt, sondern Moment. Was Nietzsche als Resultat und Ingrediens der tragischen Erfahrung beschreibt – die Welt ist Spiel und Schein, die man bejaht, weil man sie als Illusion, mithin als *Kunstwerk* durchschaut (vgl. 2.293: »*So ward auch mir das Leben zum Gedicht*«), ist für Hölderlin ein *historischer* Umbruchspunkt, in dem sich eine geschichtliche Ordnung verliert, um einer anderen Platz zu machen. Das Individuum ist in der tragischen Darstellung kein Schein, sondern die Figur, in der sich die Konflikte einer geschichtlichen Ordnung konzentrieren; indem es sich preisgibt, geleitet es über diesen Umbruchspunkt hinweg.

Dem entspricht, dass der Chor in Hölderlins Tragödientheorie eine andere Funktion hat als bei Nietzsche. Das Kollektiv ist kein Stellvertreter des Aorgischen, sondern im Gegenteil die politische Ge-

meinschaft, die am Ende zum Träger einer *»reiferen … Innigkeit«* (Grund zum Empedokles, 433) im Verhältnis von Mensch und göttlicher Naturmacht erklärt wird. Die Tragödie dementiert nicht die politische Welt, sie deutet vielmehr die entscheidenden Prozesse, die sie bewegen.

Hölderlins Tragödientheorie ist ein imponierendes Gebilde, das wie kaum eine andere den geschichtlichen Sinn des tragischen Prozesses in den Mittelpunkt stellt. Gleichzeitig wird sie der religiösen Erfahrung gerecht, die in den Tragödien thematisch ist. Wenn man so will, schließt sie Nietzsches und Hegels Tragödientheorie zusammen und transzendiert dadurch die Hegelsche Dialektik auf ein nicht vorweg determiniertes Prozessmodell.

Die Einwände, die sich gleichwohl dagegen machen lassen, betreffen einmal die Reichweite der Theorie. So recht passt sie allein auf die offene Form der sophokleischen Dramen, die vor allem eine Analysis tragischer Momente darstellen. Aischylos und Euripides zumal entziehen sich Hölderlins begrifflichem Instrumentarium.

Die zweite offene Frage zielt auf den Status der Tragödie im Verhältnis zum Geschichtsprozess. Derjenige Text Hölderlins, der das Modell eines Epochenumbruchs theoretisch zu entwickeln versucht – *Das untergehende Vaterland* – nimmt auf die Tragödie nicht Bezug. Woran liegt das? Muss die Tragödie nicht berücksichtigt werden, weil sie eine Ausschnittsvergrößerung des Gesamtprozesses darstellt, der in *Das untergehende Vaterland* allein thematisch ist? Das hieße, dass sich Epochenumbrüche immer tragisch durchs individuelle Opfer vollziehen. Oder bedeutet es, dass kollektive Vorgänge im Nachhinein nur als individuelle *dargestellt* werden können? Gibt es möglicherweise Unterschiede zwischen Antike und Moderne? Folgen die politischen Prozesse hier wie dort derselben Logik? Lassen sie sich auf dieselbe Weise darstellen? Der Abbruch des Empedokles-Projekts spricht dafür, dass Hölderlin sich der Antwort auf diese Fragen selbst nicht sicher war.

Das Spätwerk polarisiert sich in zwei Richtungen, die es fortführen. Auf der einen Seite steht die aktualisierende Arbeit am historischen Stoff der antiken Tragödien. Auf der anderen – es deutet sich in der immer weiteren lyrischen Konzentration der Handlung in den *Empedokles*-Fassungen schon an – stehen die großen »tragischen Oden« wie *Chiron*, *Ganymed* und *Der Ister*: Gefäße der wilden, reinzeitlich-parataktischen Augenblicke im Epochenriss.

5.3 Wirkung

5.3.1 Unterwerfung: Aristoteles

Auf die Anerkennung der teleologisch gereinigten Form mythischen Schicksals (s.o.) zielt die vieldiskutierte Wirkung der Tragödie bei Aristoteles. *»Katharsis pathematon«* (1449 b 28) heißt nicht bloß Läuterung (Lessing 1985, 569 ff.) oder Abfuhr (Bernays 1857; Schadewaldt 1956) der Affekte, sondern die dadurch erzielte Einsicht in die wahre Natur des Seienden, mithin ein intellektueller *Lernprozess* (*manthanein*: 1448 b 13, 16; vgl. Golden 1976; Husain 2002), in dem die Auseinandersetzung mit den tragischen Affekten eine populäre Propädeutik bildet. Die Tragödie ist ihrem Wesen nach exoterisch, sie ist *Philosophie für die Massen*, die *alloi*, der die Erkenntnis des Wahren immer wieder aufs Neue beigebracht werden muss. »Das Lernen (*manthanein*) ist nicht nur den Philosophen das Süßeste, sondern in ähnlicher Weise auch den anderen Menschen (*alloi*), diese aber haben nur kurze Zeit (*brachy*) daran Anteil« (1448 b 12 ff.). Deshalb sind keine Begriffe der Stoff der tragischen Didaxe, sondern Affekte.

Eben dies ist der Grund für eine auf den ersten Blick überraschende formale Forderung der *Poetik*, nämlich der Bevorzugung der *komplizierten* Handlung vor der *einfachen*. Die einfache Handlung kommt ohne *Anagnorisis* (Wiedererkennung) oder Peripetie (Umschlag von Schein in Sein) aus, die komplizierte enthält sie und zwar idealerweise in einer einzigen Szene (1452 a 12 ff.). Ein Beispiel für eine einfache Handlung wäre die *Antigone*, der aristotelische Idealtyp der komplizierten Handlung wird dagegen vom *König Ödipus* repräsentiert (1452 a 32 f.). Folgt man dem der *Poetik* unterliegenden ontologischen Prozessmodell, so würde die einfache Handlung das »Sein« ganz unmittelbar zur Darstellung bringen. Dass auch die die Geschichte und die menschlichen Verhältnisse regelnden Prozesse nichts als eine Selbstentfaltung des *eidos*, das bewegte Bezugsganze von *dynamis* und *energeia* darstellen, würde aus der tragischen Erfahrung unverstellt hervorgehen. Aristoteles gibt dennoch der anderen, der komplizierten Form den Vorzug, weil sie das, was das Seiende in Wahrheit ist, nicht bloß demonstriert, sondern zugleich *den Schein demontiert, dass es sich anders verhielte*. Die komplizierte Form ist die kritischere, sie stellt das Sein als Schicksal nicht bloß dar, sondern zerstreut die Meinung,

das Sein könne nicht regelhaft – also schicksalhaft – verfasst sein und es gebe noch Raum für eigenmächtiges menschliches Handeln.

Die tragischen Affekte Mitleid und Furcht setzen an diesem Umschlagspunkt an. Wie immer man den griechischen Begriff *eleos* übersetzt: er setzt eine *Identifikation* zwischen Zuschauer und Protagonist voraus. Die Illusionen, die sich der Protagonist macht, sind ein Stück weit auch meine. Deswegen fühle ich *Mitleid* mit ihm, deswegen habe ich aber auch *Furcht*, dass es mir ebenso ergehen könnte. Je stärker diese Affekte, umso niederschlagender die Einsicht in den wahren Gang der Dinge, in die Struktur des *mythos*, die mich in dem Grade von den Affekten ›reinigt‹, in dem ich daraus lerne und der Illusion absage, es gebe so etwas wie ein nicht ursprungshaft determiniertes, freies Handeln. Die komplizierte Handlung ist nicht ontologisch bedeutsamer, sie ist *pädagogisch ergiebiger*.

Die tragische Wirkung bei Aristoteles korrespondiert also einem Prozessmodell, das Alternativen nicht zulässt. Ob dies die Intention der Tragödien gewesen sein dürfte, ist fraglich. Wenn Orest in den *Choephoren* fragt: »Soll ich meine Mutter töten«, so macht er damit seine Entscheidung zum Gegenstand einer öffentlichen Diskussion. Wenn am Ende des *König Ödipus* in der Schwebe bleibt, wie man mit Ödipus verfahren soll, dann ist das Publikum dazu aufgerufen, kollektiv darüber zu befinden. Die Tragödienaufführungen waren ein Bestandteil des Diskurses, durch den die demokratische Gemeinschaft sich über ihre Grundlagen verständigte. Das wird von der aristotelischen Theorie in einer historischen Situation, in der es politische Gemeinschaften wie im Athen des 5. Jahrhunderts nicht mehr gab, ausgeblendet.

5.3.2 Selbstbehauptung und Freiheit

5.3.2.1 Seneca und die stoische Tradition

Dass die Tragödie darauf ziele, im Zuschauer die Fähigkeit zu erwecken, sich gegen das Schicksal zu behaupten, ist eine Ansicht, in der viele Tragödientheorien übereinkommen. Von der im vorigen Abschnitt umrissenen *Unterwerfung* unter die Macht des Schicksals, die von nichtphilosophischer Seite häufig als Ziel der Tragödie behauptet wird – Aristoteles hat dieser populären Ansicht, wenn man so will, ein philosophisch verbindliches Fundament verliehen –, unterscheidet sich der Ansatz bei der Selbstbehauptung durch eine entscheidende Nuance. Er stellt nicht in Abrede, dass die dargestellten Geschehnisse notwendig und vielleicht sogar höheren Orts ›vorgesehen‹ seien. Das aber wendet er so, dass sich gerade in der aktiven *Affirmation* des Prozesses durch das Individuum dessen Freiheit beglaubigt. Es vermag nicht zu ändern, was ist; indem es sich aber unter das, was ist, *freiwillig* unterwirft, versetzt es sich in die Lage, es als *sein* Werk zu betrachten.

Es ist klar, dass es sich dabei logisch gesehen um eine *petitio principii* handelt. Die logische Unzulänglichkeit dieses Arguments hat aber seiner Attraktivität keinen Abtrag getan. Diese Attraktivität besteht ja gerade darin, dass man in einer ausweglosen Situation, in der man alles andere als frei zu sein scheint, Freiheit und Menschenwürde zurückerstattet bekommt – durch eine puren *Willensakt*, zu der man im Prinzip immer in der Lage ist. Frei bin ich dann, wenn die Wirklichkeit und mein Wille miteinander harmonieren; herstellen kann ich diese Harmonie, indem ich entweder die Wirklichkeit oder meinen Willen ändere. Der tragische Heros ist in dieser Sicht Vorbild, weil er zu dieser Willensänderung in Extremsituationen befähigt ist, die sie ›übermenschlich‹ erscheinen lassen.

Diese Sicht der Tragödie konnte sich historisch erst durchsetzen, nachdem die Kategorie des von allen sozialen und religiösen Verbindlichkeiten im Kern unabhängigen *Individuums* eine gewisse Robustheit erreicht hatte. Das ist in der hellenistisch-römischen Philosophie der Fall. Wie kann sich das Individuum gegen eine Wirklichkeit, deren Macht schlechterdings als überwältigend erfahren wird, behaupten? Wie kann es einerseits in Harmonie mit der Naturordnung und andererseits von ihr vollkommen unabhängig gedacht werden? Das ist die zentrale Frage, die diese Philosophie antreibt, und die sich durch den zunehmend autoritären Charakter des römischen Staatswesens verschärft. Damit geht die Ausprägung der radikalsten Strömung der antiken Individualethik einher, des römischen *Stoizismus*. Das beginnende Christentum nahm sie auf und stellte sie auf ein religiöses Fundament (die philosophische Lehre der Stoa kam im Prinzip ohne religiöse Annahmen aus).

In der frühen Neuzeit, als die Grundlagen der christlichen Weltordnung brüchig wurden, erlebte der Stoizismus eine Renaissance. Gleichzeitig began-

nen Theoretiker und Theaterpraktiker, sich mit der antiken Tragödie auseinanderzusetzen, die während des Mittelalters weitgehend vergessen war, und sie sich für die moderne Bühne anzueignen. Diese Koinzidenz rührt aus einer Verbundenheit in der Sache: Die – theoretische und praktische – Wiedergeburt der Tragödie findet im Zeichen des Neostoizismus statt.

In diesem Prozess spielt Seneca eine Schlüsselrolle. Er ist auf der einen Seite der prominenteste und populärste Vertreter des späten römischen Stoizismus; auf der anderen Seite hat er ein umfangreiches dramatisches Werk hinterlassen, das zumindest im 16. und 17. Jahrhundert, in denen Übersetzungen der griechischen Tragiker rar waren, als *der* Inbegriff der antiken Tragödie galt. Gleichzeitig wurde die Zusammengehörigkeit des dramatischen und des philosophischen Werks nicht gesehen; die beiden Corpora wurden im Mittelalter getrennt überliefert und die erste Ausgabe, die sie zusammenfasste, datiert ins 19. Jahrhundert.

Grob gesagt, liefern die Tragödien Senecas Anwendungsfälle der stoischen Verhaltenslehre. Der tragische Heros führt vor, wie man zu einer übermächtigen und alternativlosen Wirklichkeit so ins Verhältnis setzen kann, dass man darin seine Freiheit bestätigt. Die Natur ist »*furchtbar*« (Seneca, de prov. III, 14) und zugleich wohlgeordnet; Seneca bietet die Teleologie (I, 2 f.), die göttliche Vorsehung (II, 9) und den Determinismus (V, 7) auf, um das Bild einer Realität zu entwerfen, der jeder Einzelne ausgeliefert ist. Die Freiheit, die ihm möglich ist, besteht darin, der äußeren Wirklichkeit keinen Zutritt zu seiner Seele zu gewähren. Sie erlangt ihn durch die Affekte; Freiheit erscheint also als Machtkampf, der die Unterdrückung der Affekte zum Ziel hat. Das ist der Preis für die Heiterkeit des stoischen Weisen: der Verzicht auf eine affektive Teilnahme an der Wirklichkeit, mithin der *Verzicht auf Lebendigkeit*. Er ist schon im Leben tot. Daher rührt die Affinität des Stoizismus zum Selbstmord, die Verklärung des älteren Cato und all derjenigen, die im freiwilligen Tod sich stärker als das Schicksal bewiesen: »nichts [ist] leichter gemacht als zu sterben … Achtet nur darauf, und ihr werdet sehen, welch kurzer und bequemer Weg zur Freiheit führt« (VI 7).

Diese Koimplikation von Freiheit und Determinismus wird bis zu dem Punkt geführt, dass es Freiheit im eigentlichen Sinne nur dann gibt, wenn man dem Schicksal ausgesetzt ist; und das heißt in diesem Fall, einer extremen Leidenserfahrung, die fühlbar macht, was die Realität in Wahrheit ist. Das ist der Fall in den Tragödien. Sie *testen* an hervorragenden Individuen, was der Mensch zu erdulden vermag und wie sich gerade daran seine Freiheit bildet und aushärtet. Gerade deswegen erscheint in ihnen das Schicksal vollkommen ausweglos. In seinem *Oedipus* etwa tilgt Seneca alle Wegscheiden des sophokleischen Dramas, an denen ein anderer Ausgang möglich erschien. Es gibt hier kaum noch Ungewissheiten: Ödipus ist von Beginn an klar, dass sich das apollinische Orakel während der Pest gegen ihn richtet; vor allem anderen ist das Drama der Schauplatz eines psychischen Geschehens, in dessen Verlauf er die ihn mit Angst erfüllende Bedrohung akzeptiert und willig affirmiert. Die Selbstblendung, die von Seneca in allen Einzelheiten ausgemalt wird, ist das Symbol dieser Affirmation. Indem Ödipus sich verstümmelt, exekutiert er sein Schicksal noch einmal am eigenen Körper, der sich zu ihm verhält wie er zum Schicksal. Alleingelassen, rückt er in die Position des Fatums auf und wahrt im Leiden seine Autonomie.

Seneca, der dichtende Philosoph, ist von der Schulphilosophie nicht recht anerkannt worden. Ein Grund dafür ist, dass seine Lehre mit dem Anspruch auftritt, *Lebensweisheit* zu sein. Sie hat es zu ihrem obersten Ziel erklärt, den Menschen die Angst vor einer sie hochgradig beunruhigenden und bedrängenden Realität zu nehmen. Dieser Anspruch ist von der offiziellen europäischen Philosophie seit ihren griechischen Anfängen zwar nicht völlig preisgegeben, aber doch hinter das Ziel, zu erkennen, was die Wirklichkeit in Wahrheit sei, zurückgestellt worden. Genauer gesagt, lautet ihr Vorschlag, dass sich die praktische Bewältigung der Welt durch ihre *theoretische* Erkenntnis am besten vollziehen lasse: wer sie verstanden habe, sei schon vor ihr sicher. Dass dem nicht so ist, rufen erfahrungswissenschaftlich orientierte Lehren, die weniger darauf, was die Welt sei, gerichtet sind, sondern, wie man in ihr zurechtkomme, schmerzhaft in Erinnerung. Daher die Skepsis der Schulphilosophie.

Dessen ungeachtet erfreut sich gerade Senecas Freiheitskonzeption in der Neuzeit einer meist subkutanen, aber konstanten Rezeption, die über Schiller, Schopenhauer, Nietzsche und Sartre bis zu den lebenspraktischen Brevieren der letzten Jahrzehnte reicht. Sie betrifft nicht zuletzt die Tragödie. Drei Beispiele können das verdeutlichen: Schillers und Schellings Tragödienkonzeption sowie Sartres Dramatik. Sie alle stellen die tragische Wirkung ins Zen-

trum, die sie als Selbstbehauptung der Freiheit verstehen.

5.3.2.2 Schiller

Schiller hat seine Theorie der tragischen Wirkung vor allem während der 1790er Jahre in den Schriften niedergelegt, die um den Begriff des *Erhabenen* kreisen. Die entscheidende Anregung dazu hatte er von Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ empfangen, in der das Erhabene an prominenter Stelle verhandelt wird. Schiller hat es zu seiner Aufgabe gemacht, diesen Begriff, der für Kants Kunstanschauung keine Rolle spielt, für die ästhetische Erfahrung fruchtbar zu machen, und der Ort, an dem dies geschieht, ist die Tragödie.

Das Erhabene bezeichnet bei Kant eine in sich gedoppelte Erfahrung (Kritik der Urteilskraft, §§ 23 ff.), die der sinnlich-übersinnlichen Doppelnatur des Menschen entspricht: Auf der einen Seite werden wir von einer Macht, die die unsrige physisch offenkundig übersteigt, überwältigt. Die schiere Größe des Weltalls, aber auch Naturerscheinungen wie Meer und Gewitter, können dazu Anlass geben. Auf der anderen Seite meldet sich in der Erfahrung des Erhabenen das Gefühl, das etwas in uns dieser Macht prinzipiell *entzogen* ist. Sie reicht an unsere »Vernunft«, unseren »intelligiblen Charakter« nicht heran. Wir sind in der Lage, die Übermacht der Natur mit voller Wucht zu empfinden und uns gleichwohl nicht von ihr tangieren zu lassen. Das »Erhabene« in Kants Terminologie ist das Gefühl solcher Überlegenheit des Menschen über die Natur.

Diese Erfahrung überträgt die Tragödie auf das Gebiet des menschlichen Handelns und der Geschichte. Der tragische Held ist schuldlos oder verursachend Ereignissen ausgesetzt, die seine gesamte psychische oder moralische Existenz gefährden. Angesichts dessen bewährt sich seine Freiheit, indem er die Geschehenisse als *sein* Schicksal ins Bewusstsein nimmt und anerkennt: »Eine Gewalt dem Begriffe nach zu vernichten, heißt aber nichts anderes, als sich derselben frei willig zu unterwerfen« (Schiller 8.824). Die Tragödie als Darstellung des Erhabenen führt in Grenzsituationen, in denen es »kein anderes Mittel [gibt], der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zu vorzukommen« (8.836).

Die Freiheit, die der Protagonist der Tragödie damit beweist, ist nicht unmittelbar moralischer Natur. Im 18. Jahrhundert hatte sich, ausgehend von Lessings Verwerfung des Shakespearschen *Richard III.* und von Rousseaus *Brief an d'Alembert*, eine ausgedehnte Kontroverse über den moralischen Nutzen der Tragödie entsponnen. Schillers Beitrag zu ihr besteht darin, dass er sie partiell voneinander *entkoppelt*. Der *letzte* Endzweck der tragischen Darstellung bleibt moralisch; das aber heißt keineswegs, dass man die Kunst darauf reduzieren dürfe, moralische Botschaften zu verpacken, stets das Gute siegen zu lassen und die Ungerechtigkeit zu bestrafen. Das Prinzip der Freiheit könne durchaus auch der bösen Tat zugrunde liegen; ja Schiller legt nahe, dass uns große Verbrecher faszinieren, weil wir in ihrem Wirken das verzerrte Wirken der Freiheit erkennen (8.450 f.). Die »Umkehrung« in die »wahrhafte moralische Freiheit« (ebd.) müsse kein Bestandteil der Handlung sein, da sie vom Zuschauer selbst vollzogen werden könne. Darüber hinaus bewährt sich das Prinzip der Freiheit in Geschehenszusammenhängen, in denen sich moralisch nichts entscheiden lässt. Die Kunst ist phänomenologisch differenzierter als jeder Moralkodex (8.190).

Mit der Konzeption des Erhabenen und der Freiheit hat Schiller einen Weg gefunden, am moralischen Endzweck der Tragödie festzuhalten und gleichzeitig die *Autonomie* der Kunst zu wahren. Die Freiheit des tragischen Charakters ist formal bestimmt, ein Anwendungsfall von Kants Morallehre, die gleichfalls jede inhaltliche Festlegung des ›Guten‹ vermeidet.

All das ist sozusagen *stoisch* imprägniert. »Der Geist Senecas ist ihm … urverwandt« (Kommerell 1941, 186; vgl. Zelle 2005, 377). Seneca wird auch an einer Stelle (Schiller 8.440), wo es um das schiere Ertragen des Leidens geht, angeführt. Die Akzente habe sich allerdings etwas verschoben und zwar vor allem durch die Reflexion auf die gesellschaftliche Rolle des Theaters. Schiller geht, anders als Seneca, nicht davon aus, dass jeder imstande ist, oder auch nur imstande sein könnte, angesichts eines Unglücks die Fassung zu bewahren und keine Angst vor dem zu empfinden, was einen bedroht. Der regelmäßige Genuss von Tragödien kann ihn aber pädagogisch dazu anleiten. Denn sie führen etwas vor, das uns zugleich betrifft und nicht betrifft. »Das erhabene Objekt muss furchtbar sein, aber wirkliche Furcht darf es nicht erregen« (8.403). Wir sind existenziell nicht bedroht, gleichzeitig aber ist der tragische Protagonist, mit dem wir durch den Mechanismus der sympathetischen Einfühlung verbunden sind, uns nicht

fremd. Die tragische Handlung muss in der Wahl der Charaktere und der Verkettung der Geschehinsse so angelegt sein, dass der Zuschauer zu diesem ›Mitleiden‹ befähigt wird. Es ist das Mittel, um jene ästhetische Halbdistanz zu erzeugen, in der wir ein gespieltes Handeln als vorbildhaft empfinden und geneigt sein könnten, es selbst zu übernehmen.

Andererseits soll der Zuschauer gerade jene Halbdistanz zum tragischen Geschehen zum Fundament seines *Selbstverhältnisses* machen. Die »erhabene Geistesstimmung«, die uns zur Freiheit befähigt, bedeutet, »mit uns selbst wie mit Fremdlingen umzugehen« (8.254). Er soll, mit anderen Worten, lernen, sich zu sich selbst ästhetisch zu verhalten; und es ist die Aufgabe des Theaters, ihm bei dieser Selbstdistanzierung zu helfen. Es führt das, was man selbst tun sollte, in fremder Gestalt vor: darin liegt die doppelte Intention auf Aneignung des Fremden und auf (ästhetische) *Selbstverfremdung*. Schillers Begriff der tragischen Rührung bezeichnet diese Doppelbewegung, in der ein Fremdes sich so annähert, dass man sich von sich selbst distanziert. Zum Begriff der Einfühlung steht er durch die Intention auf Selbstdistanzierung ebenso quer wie zu dem der empfindsamen Rührung. In dem späten Aufsatz *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* formuliert Schiller in einer fast an Brecht erinnernden Weise, dass die Überwältigung durch die Gefühle sowohl beim tragischen Protagonisten als auch beim Zuschauer vermieden werden muss; als dramatisches Institut der besonnenen Distanzierung, die es erlaubt, sich frei zum Geschehen zu verhalten, dient eben der Chor.

Es ist mutmaßlich dem Kryptostoizismus der Schillerschen Freiheitslehre geschuldet, dass er sich für das griechische Drama nur wenig erwärmen kann. Hier findet sie keine Resonanz. Seine Vorbilder sind unverkennbar römisch oder entstammen der französischen Klassik, die ihrerseits stark von Senecas Tragödien beeinflusst war. Bisweilen findet er ihren Heroismus kalt, weil das Leiden des Helden, der wirkliche Kampf der Freiheit, zu wenig gezeigt wird (8.424); dennoch gilt ihm Corneilles *Der Cid* als Muster einer Tragödie. Schillers dramatisches Ideal ist nicht der stoische Weise, der jenseits aller Konflikte steht, sondern das mit sich ringende Individuum auf dem Weg dorthin.

Schillers *eigene dramatische Produktion* geht freilich in der Theorie nicht auf. In ihr nämlich rückt ab der Mitte der 1790er Jahre das geschichtsanalytische Moment der Tragödie in den Vordergrund. In *Wallenstein* etwa wird die Frage nach der Freiheit umlagert von dem Versuch, einen geschichtlichen Prozess verständlich und öffentlich verhandelbar zu machen (vgl. Feger 2006). Die Frage, ob die Geschichte einen Sinn hat, ob sich ihr Gang nachvollziehen und dramatisch nachkonstruieren lässt, steht im Mittelpunkt der Trilogie, die die klassische Form des Dramas ebenso sprengt wie sie mit dem Schema des vorbildhaften Helden bricht. Zu einer theoretischen Reflexion dieser gewandelten Intention ist es freilich nicht gekommen.

5.3.2.3 Schelling

In Schellings Werk wird die Tragödie in zwei Schriften behandelt, in den *Philosophischen Briefen über Dogmatismus und Kriticismus* von 1795 und im besonderen Teil der Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* (1802—1805). Das heißt, die Auseinandersetzung mit ihr findet nur in einer, nämlich der ersten Phase von Schellings Denken statt. In dieser Phase konstituiert sich die sogenannte Identitätsphilosophie. Innerhalb ihrer spielt die Tragödie eine wichtige Rolle. Dass sie danach aus Schellings Werk vollständig verschwindet, hat seinen Grund in der grundsätzlichen Revision, der er seinen gesamten philosophischen Ansatz in der Freiheits- und Weltalterphilosophie (ab 1809) unterzieht.

Es ist die Ausgangsfrage des deutschen Idealismus, wie die kantische Trennung von ›Erscheinung‹ und ›Ding an sich‹, von Subjekt und Objekt also, überwunden werden könne. Für den jungen Schelling ist dabei ausschlaggebend, dass es in der zerrissenen Wirklichkeit *eine* Klasse von Gegenständen gibt, für die Kants Dualismus keine Gültigkeit besitzt. Diese Gegenstände sind die *Kunstwerke*. Kunstwerke sind einerseits ganz und gar von Menschen gemacht; andererseits erscheinen sie ›wie von Natur‹ und überraschen den Rezipienten mit der Evidenz, ein solch organisches Meisterwerk könne ein Mensch nicht zustande gebracht haben. Die mythische Figur, die die durch Kant auseinandergebrochenen Hälften der Wirklichkeit zumindest an einer Stelle wieder zusammenfügt, ist in dieser Zeit – und nicht nur bei Schelling – das *Genie*, das produziert, indem es sich verliert und sich an die Produktionsmacht der Natur überlässt.

Innerhalb der Kunst gibt es nun eine höchste Form, *die die Einheit von Subjekt und Objekt noch einmal in sich reflektiert und als solche darstellt*. Das ist die *Tragödie*. Ihr Ausgangspunkt ist eine freie

Handlung des Subjekts. Diese freie Handlung ruft ein Schicksal gegen sich auf, dem sie unterliegt. Indem der tragisch Handelnde aber das Schicksal als *von ihm Hervorgebrachtes anerkennt* und freiwillig dafür büßt – Ödipus und Orest, aber auch Prometheus stehen im Hintergrund –, ratifiziert er nachträglich die *Freiheit* seines Tuns (Schelling 1.337). Er erkennt das Schicksal als *seines* an. Damit hört es, Schelling zufolge, aber auf, Schicksal zu sein. Auf diese Weise demonstriert die Tragödie Kampf und Versöhnung der subjektiven Welt der Freiheit mit der objektiven Welt der Notwendigkeit im Subjekt, das sich durch diesen Akt transzendiert und die Beschränktheiten, durch die es bei Kant definiert war, überschreitet. Der ästhetische Modus, in dem diese Verabsolutierung des Subjekts sich zuträgt, ist das Erhabene (1.284).

Etwas verknappt gesagt, wird die stoisch-heroische Haltung, die Schelling ohne größere Eingriffe von Schiller übernimmt, in ein spekulatives System eingebettet, das sie mit Kants theoretischer Philosophie (also dem Grundriss der ›Kritik der reinen Vernunft‹) verbindet. Natürlich bleiben Tragödie und Kunst isolierte Phänomene, deren Subjekt-Objekt-Struktur sich nicht unbesehen auf das Ganze der Wirklichkeit übertragen lässt. Dennoch erscheint Schellings Philosophie bis zur Freiheitsschrift von der Idee angetrieben, sie könne sich ausgehend von der Erfahrung der Kunst (und hier insbesondere der Tragödie) in Analogie zu ihr durchkonstruieren lassen.

Die *Philosophie der Kunst* fügt dem in der Sache nur wenig hinzu, wie Schelling hier denn auch selbst auf die *Philosophischen Briefe* verweist. Jedoch sind *Stelle und Funktion der Kunst* (und damit auch der Tragödie) in Schellings System eine andere geworden. Sie bildet nicht mehr den höchsten Punkt der Philosophie, an dem das Absolute (die Einheit von Subjekt und Objekt) in die Erscheinung tritt. Der nach Schellings eigenem Verständnis durch das begriffliche Instrumentarium der ›Identitätsphilosophie‹ fassbar gewordene Übergang vom Absoluten in die Endlichkeit machte die Kunst in dieser prominenten Funktion entbehrlich.

Es besteht kein Zweifel daran, dass der Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit für die Tragödie zentral ist. Dass sie in ihr vereinigt würde, ist allerdings nicht einzusehen. Keine der griechischen Tragödien, die von Schelling ausdrücklich oder unausdrücklich herangezogen werden, gibt das her. Kein Heros »büßt« im eigentlichen Sinne des Wortes, niemand nimmt »freiwillig« die Strafe für seine Tat auf sich (Was den *König Ödipus* anbelangt, so tritt Sophokles selbst einer solchen immerhin denkbaren Auslegung im *Ödipus in Kolonos* entschieden entgegen: dieser Ödipus bereut nichts und hält sich für vollkommen schuldlos). Schellings Deutung ist, wenn man ihren groß angelegten systematischen Überbau abzieht, eine unter dem Titel des »Erhabenen« laufende *neustoische Transposition der antiken Tragödie* (vgl. 5.698 f.), noch starrer und wirklichkeitsfremder als Schillers Aneigung. Der daraus abgeleitete Freiheitsbegriff, die Bestätigung dessen, was ist, unter dem Titel der anerkannten Notwendigkeit, ist dementsprechend keine Freiheit der Entscheidung, sondern eine der »Gesinnung« (5.691).

5.3.2.4 Sartre

Sartre hat sich zur Tragödie kaum geäußert und selbst die Schriften zum Theater nehmen innerhalb des Gesamtwerks nur wenig Raum ein. Der Grund ist aber nicht, dass Philosophie und Tragödie nur wenig miteinander zu tun hätten. Das Gegenteil ist der Fall: Wenigstens in den 1940er und 1950er Jahren stehen sie so dicht beieinander, dass für eine Tragödientheorie im engeren Sinne gar kein Raum bleibt. Sartres Philosophie ist in dieser Phase nichts anderes als eine Philosophie des Tragischen; und wenn, wie manchmal behauptet wird, Sartres dramatische Produktion bloß die existenzialistischen Theoreme bebildert, so muss man diese Behauptung wenigstens dadurch ergänzen, dass Sartres Existenzialismus ganz und gar nach dem Modell der tragisch-dramatischen Person gemodelt ist.

Es ist kein Zufall, dass das äußere, theoretisch-poetische Erscheinungsbild von Sartres Werk so frappierend an Seneca erinnert. Zwischen dem Existenzialismus und dem Stoizismus bestehen auch erhebliche inhaltliche Übereinstimmungen. Sartre selbst weist an einer Stelle (Das Sein und das Nichts, 65) darauf hin, dass der für den Existenzialismus zentrale Begriff der Freiheit stoischer Natur sei. Seine Voraussetzung bei Sartre wie bei Seneca ist die wesentliche *Weltlosigkeit* des Menschen. Anders gesagt: die Weltlosigkeit des Menschen ist eine Voraussetzung seines Weltverhältnisses, ›Welt‹ eine Funktion des einsamen Für-sichs der »Existenz«.

So konnte es freilich der antike Stoizismus nicht formulieren. Die Weltlosigkeit des Menschen war

hier durch den Leib-Seele-Dualismus substanzialistisch aufgefangen. Das stoische Einvernehmen mit der Religion zielte auf die Behauptung des näher nicht qualifizierten Seelendings, das die Nicht-Weltlichkeit des Menschen garantieren sollte.

Davon löst sich Sartre durch den Rückgriff auf *Descartes*, den er (im Unterschied zur neueren Forschung) radikal neuzeitlich interpretiert. Das ›Ich denke, also bin ich‹ der *Meditationen* (II, 3) gilt Sartre als Gründungsakt moderner Subjektivität, die dadurch auf das Fundament einer *reinen Selbstbeziehung* gestellt werde. Die Weltlosigkeit des Ichs fußt nicht in einer anderen Welt, sondern in der *Inhaltsleere* eines Selbstverhältnisses, das aller bewussten menschlichen Tätigkeit vorausgeht.

Für die erkenntnistheoretische Seite des cartesianischen Cogito hat sich Sartre dabei nicht interessiert. Ihn beschäftigte der praktische Aspekt des Selbstverhältnisses, durch das – verstanden als ein dynamisches Geschehen – sich jeder Mensch in jedem Augenblick seines Daseins neu begründet und definiert. Um dies zu tun, muss er sich jedoch im gleichen Atemzug als das, was er ist (oder zu sein glaubt), auslöschen. Der Mensch ist das »Sein, dem es in seinem Sein um das Nichts dieses Seins geht«, er ist »sein eigenes Nichts« (Das Sein und das Nichts, 63). Das Ich erscheint als pulsierender Prozess von Selbstkonstitution und Selbstunterbrechung, ontologisch formuliert als Durcheinanderwirken von Sein und Nichts.

Sartre *verzeitlicht* die Cartesianische Selbstgewissheit; er macht sie zu dem Prozess der permenanten Selbst(de)konstruktion, durch die sich das menschliche Dasein von jedem anderen Seienden unterscheidet. Hier verbindet Sartre den Rationalismus romanischen Zuschnitts mit der deutschen Existenzphilosophie, zumal derjenigen Heideggers. Das ›sich nichtende‹ Dasein, die Form der Subjektivität, die seine Freiheit als Freiheit *von* der Welt begründet, entspricht grosso modo der Heideggerschen Subjektform mit ihrem absoluten Vorrang des »Entwurfs« vor der »Geworfenheit«, der freien Selbstbestimmung vor jeglicher Form der äußeren oder inneren Determination.

Sartre hat Heideggers ›Sein und Zeit‹ als Philosophie der Freiheit interpretiert und grundsätzlich positiv aufgenommen. Dennoch hat er Heideggers Konzeption des »Daseins« dem eigenen Beginnen nicht einverleibt, ohne es an wenigstens zwei Stellen einer nachdrücklichen, ja vehementen Korrektur zu unterziehen:

Erstens ist ihm daran gelegen, die im Selbstverhältnis des sich entwerfenden Subjekts sich vollziehende nichtmetaphysische Transzendenz des Daseins zu *veralltäglichen*. Er lenkt den Blick ab von der heroischen Konzeption des »Seins zum Tode« (Sein und Zeit, §§ 46–53), in dem das Dasein sich in einer ausgezeichneten Weise durchsichtig wird, und rehabilitiert die von Heidegger herabgesetzte Alltäglichkeit. ›Das Sein und das Nichts‹ ist voll von derlei unspektakulären Fallstudien, an denen Sartre die ontologische Grundstruktur der menschlichen Existenz souverän nachweist. Das Werk ist geradezu von dem Ethos getragen, in kleiner Münze auszuzahlen, was Heidegger dem »eigentlichen« Dasein zuschreibt, das in einer Art permanenter Grenzsituation lebt. In eins damit relativiert Sartre die Bedeutung des Todes für die sich selbst durchsichtige Existenz und kritisiert die seiner Hypostasierung korrespondierende Erhebung des Nichts zur metaphysischen Ursprungsmacht in Heideggers späterem Text *Was ist Metaphysik?* (vgl. Sartre, Das Sein und das Nichts, 55 ff.).

Zweitens gewinnt die Freiheit bei Sartre einen ausgesprochen politischen Aspekt. Sie ist zum einen immer eine Tat, zu der ich mich *entschieden* habe. Ein rein theoretisches Selbstverhältnis, ein bloßer ›Wechsel der Einstellung‹ zur Wirklichkeit ist ein notwendiges *Moment* der Freiheit, aber nicht diese selbst. Damit *stößt sich Sartre entschieden von der stoischen Tradition ab*, die bis zu Heidegger auf duldende Hinnahme fokussiert ist. Zum anderen steht die Freiheit als Tat immer in einem *sozialen* Zusammenhang. Die zur Wahl stehenden Möglichkeiten sind grundsätzlich nicht beliebig, sondern situativ vorgegeben; was sie für mich bedeuten, hängt an der Anerkennung der anderen; und indem ich mich entscheide, entscheide ich mich für etwas, von dem ich will, dass es ist: fälle also implicite ein allgemeines Werturteil, dem alle beipflichten sollen (Ist der Existentialismus ein Humanismus?, 15 ff., 35, 46 f.). Am Horizont dieser Konzeption lässt sich die Idee einer anarchisch von unten organisierten Gesellschaft erkennen, innerhalb deren jede Einzelhandlung keinem anderen Regulativ unterliegt als der Forderung, durch sie das Prinzip der Freiheit, das ihr zugrunde liegt, sichtbar und öffentlich zu machen (ebd., 58 f.).

Was ist der Ort der *Tragödie* in dieser Konstellation aus (Neo-)Stoizismus, bewusstseinsphilosophisch aktualisierten Cartesianismus, Heideggerscher Existenzialontologie und politischem Engagement, wie Sartre es in der Résistance erfuhr? Die

Tragödie führt alle diese Elemente zusammen und fügt ihnen ein weiteres hinzu, das zwar nicht spezifisch theatraler Natur ist, aber erst auf der Bühne zum Leben erwacht und von dort aus auf die Philosophie zurückwirkt. Das ist die barocke Idee des *theatrum mundi*, des Welttheaters (dazu Roloff 1988).

»Das Spiel steht am Ursprung der Welt. Es gibt Welt …, wenn kollektive Konventionen die Spielregeln festsetzen«, heißt es in *Saint Genet* (200). Frei ist, mit anderen Worten, wer *das* erkennt; wer also erkennt, dass die harte Faktizität nichts als Theater ist: ein Spiel, das sich aus den zahllosen Entscheidungen der Menschen – ihrer Selbstwahl – komponiert, dekomponiert und wieder neu komponiert. Der Unterschied zur barocken Konzeption besteht darin, dass die Rolle, die man spielt, nicht durch einen göttlichen Autor zugeteilt wird, sondern dass man sie *wählen* kann – vorausgesetzt, man *begreift* den Rollencharakter des eigenen Selbstentwurfs. Die stoisch-cartesianisch-existenzphilosophische Entwirklichung der Wirklichkeit ist eine notwendige *Voraussetzung*, um in freier Wahl zu ihr zu gelangen; und das philosophisch-poetische Concetto, das diesen Vorgang instrumentiert, ist die Idee des Welttheaters. Das Theater zeigt die Wirklichkeit in dem Modus, den sie in Wahrheit für denjenigen annimmt, der sich seiner Freiheit stellt. Deswegen ist Sartres dramatisches Werk nicht beiläufig, die Form des Theaters gehört vielmehr zum innersten Kern des Sartreschen Existenzialismus.

Die Fliegen, die 1943 noch während der Besatzungszeit entstanden sind und von allen Stücken Sartres einem Thesenstück vielleicht am ähnlichsten sehen, können das exemplarisch verdeutlichen. In seiner Adaptation der *Choephoren* und des antiken *Elektra*-Stoffes hat Sartre die zwei Aspekte der Freiheit (Zurücktreten von der Welt und Engagement) auch zeitlich auseinandergezogen und analytisch auf zwei Szenen verteilt.

In der ersten entdeckt Orest, der bürgerliche Intellektuelle aus gutem Hause, der in seine Heimatstadt auf der Suche nach einer Identität, einer ›Rolle‹, gereist ist, seine Freiheit. Der harmlose Jedermann entschließt sich spontan, Orest der Rächer und Muttermörder zu sein. Die Aufkündigung aller religiösen und weltlichen Bindungen wird als mystische Erfahrung des Nichts und der Leere des reinen Selbstbezugs dargestellt: »Orest: Wie weit du von mir entfernt bis, auf einmal … Etwas Lebendiges und Warmes war um mich. Etwas, was eben jetzt gestorben ist. Wie leer das alles ist … Ach, welch ungeheure, grenzenlose Leere … Was ist es nur, was kann es nur sein, was eben gestorben ist?« (45)

Der zweite Szenenkomplex kreist um die Idee der Verantwortung. Indem Orest die Ermordung Ägists und Klytämnestras rückhaltlos als *seine* Tat anerkennt und alle ihre Folgen bereitwillig auf sich nimmt – das schlechte Gewissen und die Reue rühren Sartre zufolge daher, dass man vor diesem Schritt zurückschreckt und die Tat als Tat eines anderen Ichs empfindet und sie von sich abwälzen möchte –, gibt er den Bürgern von Argos, *pars pro toto* also der Gesellschaft, die in Reue und Unterwerfung erstarrt ist, ein Modell freien Handelns vor und ihnen damit potentiell ihre Freiheit zurück. »Jeder, der sich wählt, wählt alle Menschen«, hatte Sartre in *Der Existentialismus ist ein Humanismus* (16) formuliert; in diesem einen Punkt, dass *jede* noch so isoliert scheinende Entscheidung ein allgemeines Werturteil formuliert, ist der Mensch nicht frei. Das realisiert Orest, indem er die Verantwortung für seine Tat übernimmt und im Schlussbild des Dramas diesen Vorgang öffentlich macht. Er ist *als Sündenbock Vorbild*, und das will sagen: Wäre jeder bereit, die Rolle des Sündenbocks zu übernehmen, wäre er nicht mehr nötig und die Gesellschaft befreit.

So bringt die tragische Entscheidung die ontologische Struktur des menschlichen Daseins an den Tag. Der Doppelaspekt von ›Freiheit von …‹ und ›Freiheit zu …‹, von Weltlosigkeit und Engagement, entspricht ontologisch dem rhythmischen Ineinander von Sein und Nichts, vermittels dessen der Mensch die Welt zu *seiner* Welt macht. Die tragische Entscheidung bildet die äußerste Spitze eines Daseinsvollzugs, an dem die menschliche Existenz sich selbst sichtbar wird.

Sartres Philosophie der 1940er und 1950er Jahre koinzidiert so sehr mit der Tragödie, dass Sartre sie selbst an einer Stelle als *»Pantragismus«* bezeichnet hat (Fragen der Methode, 15). Solche Kongruenz macht freilich die Frage dringlich, ob und wieweit er das Phänomen restringiert. Es scheinen vor allem drei Felder zu sein, auf denen Sartres Auseinandersetzung mit der Tragödie der Kritik offensteht:

(1) Die griechische Tragödie kennt keinen stoischen Helden. Wie alle Anhänger einer im weiteren Sinn stoizistischen Theorie tragischer Wirkung, beweist Sartre eine ausgesprochene Affinität zur römischen und zur klassisch-französischen Tragödie. Seine besondere Verehrung gilt dabei Corneille, in dessen Verklärung des monarchischen Dezisionismus (z. B. in *Der Cid* oder *Cinna*) er Elemente seiner

Freiheitslehre angelegt sieht (Mythos und Realität des Theaters, 33 ff.). Auch wenn er es nicht ausdrücklich sagt, hält er wie Corneille die Bewunderung des tragischen Helden für ein entscheidendes Ingrediens der tragischen Wirkung. Ob sich die Tragödie darin erschöpft, ist zu bezweifeln.

(2) Sartres Philosophie ist in der in Rede stehenden Phase, also bis zur ›Kritik der dialektischen Vernunft‹ von 1960, auf das einzelne Individuum fokussiert. *Geschichtsphilosophie ist ihr fremd*, wie sie der gesamten philosophischen Tradition, in die sich Sartre stellt, fremd geblieben ist. Dem entspricht auch die dramatische Produktion, die sich der Idee gegenüber, in der Tragödie realgeschichtliche Prozesse, Epochenschwellen und die mit ihnen einhergehenden Konflikte zur Darstellung zu bringen, abstinent verhält: gegenüber der Idee also, die namentlich von Hegel und Hölderlin (im Nachklang auch von Walter Benjamin) mit der Tragödie verbunden wurde.

(3) Wird die tragische Entscheidung zur philosophischen Schlüsselerfahrung erhoben, so steht die *Kritik* an der Tragödie als einer Erscheinungsform *falschen* Bewusstseins nicht zur Diskussion. In Frankreich hatte vor allem Jean Giraudoux, der wichtigste Dramatiker der Vorkriegszeit und Gegenstand einer heftigen Polemik Sartres, diese Position vertreten. Mit der fehlenden historischen Dimension der Tragödie hängt das eng zusammen, denn erst in dieser Perspektive werden die tragischen ›Urkonflikte‹, um die es angeblich geht, als Ergebnis gesellschaftlicher Konventionen sichtbar. Ist die *condition humaine* tragisch – und nichts anderes will Sartre mit dem berühmten Satz *»Der Mensch ist verurteilt, frei zu sein«* (Ist der Existentialismus ein Humanismus?, 25) sagen –, so ist die Tragödie unkritisierbar. Ist dagegen ein untragischer Zustand der menschlichen Existenz auch nur *postulierbar*, so kann man sich mit der Tragödie als Darlegung ihrer überzeitlichen Wahrheit nicht begnügen. Die Tragödie soll in diesem Fall von sich selbst abschrecken und dem Betrachter das analytische Rüstzeug an die Hand geben, wie dergleichen Konflikte sich gegebenenfalls vermeiden lassen können.

5.3.3 Kritik

Jede Ansicht, die die Wirkung der Tragödie in ihre Kritik setzt, fußt auf drei Voraussetzungen. Erstens begreift sie das tragische Geschehen als negativ, als etwas, das *nicht sein soll* und das es zu vermeiden gilt. Zweitens beruft sie sich dabei auf ein Vermögen des Zuschauers, die diese Distanzierungsleistung vollbringt. Und drittens fasst sie damit die tragische Wirkung im Ganzen als Lernprozess auf. Die Tragödie ist das Organ ihrer Selbstkritik.

Historisch und systematisch gehört diese Auffassung der Tragödie in die *Aufklärung*. Die Tragödie wird weder verklärt noch verworfen; sie ist vielmehr eine notwendige und unverzichtbare Basis der Lehre, die aus ihr zu ziehen ist. Zwei ihrer wichtigsten und folgenreichsten Vertreter sind Lessing und Brecht. Schematisch formuliert, vollzieht sich die Kritik am Tragischen bei Lessing durch ein Gefühl – das Mitleid –, bei Brecht durch die Reflexion. In den dramaturgischen Entwürfen Lessings und Brechts wird man daher der zwei Instanzen ansichtig, auf die sich Aufklärung als Doppelprotest gegen Rationalismus *und* Irrationalismus immer wieder berufen hat. Auch darin können sie exemplarisch die Phalanx derer repräsentieren, die die Kritik der Tragödie durch sich selbst, mithin die Selbstkritik des Tragischen auf ihre Agenda gesetzt haben – Jean Giraudoux etwa und Heiner Müller, um noch zwei weitere zu nennen.

Ebenso wenig wie Giraudoux und Müller sind Lessing und Brecht Philosophen, sondern Schriftsteller, deren dramatische Produktion theoretische Erträge gezeitigt hat, denen ein philosophischer Gehalt innewohnt. Es mag also fraglich erscheinen, sie in einen Artikel aufzunehmen, der die Tragödie als Medium philosophischer Erkenntnis abhandelt. Indes sind die Wechselwirkungen zwischen philosophischer Theorie und theatraler Praxis bei beiden Autoren so außerordentlich dicht, dass ihre Aufnahme gerechtfertigt erscheint. Schon quantitativ sind die theoretischen Überlegungen, die Lessing und Brecht anstellen, um ihre Idee des Theater zu begründen, erheblich; als bloße Nebeneffekte der dramatischen Produktion können sie nicht durchgehen. Bei Lessing überwiegen diese beträchtlich und gelten ihm, der sich gar nicht als authentischer Dichter begriff (vgl. Hamburgische Dramaturgie, 101.–104. Stück) für die Hauptsache.

Das unmittelbare Interesse, das Brecht und Lessing vorantreibt, ist dabei weniger philosophischer als politischer Natur. Sie wollen ein neues Theater begründen, durch das die Grundzüge einer neuen Gesellschaftsordnung erkennbar werden. Das heißt konkret: Lessing fühlt die bürgerliche, Brecht die kommunistische Gesellschaft herannahen. Theater

und Theatertheorie stehen im Zeichen dieses historischen Advents und wollen auf der kleinen Welt der Bühne den Übergang darstellen und reflektieren.

Aber gerade, weil das Theater mehr sein soll als Unterhaltung und Spartenkunst, greift die Reflexion darüber hinaus zur Philosophie. Im Falle Lessings sind dies die anthropologischen Debatten im Übergang von der Früh- zur Hochaufklärung, der Diskussionen also zwischen dem Rationalismus deutscher, dem Sensualismus englischer und dem Materialismus französischer Prägung; bei Brecht war es die Bekanntschaft mit der marxistischen Gesellschafts- und Geschichtstheorie, die ihm fundamentale Eingriffe in die Praxis des bürgerlichen Theaters geradezu abnötigten. Es ist die Philosophie, welche die Veränderungen der Gesellschaft auf den Begriff bringt: deswegen rahmt sie den damit einhergehenden Funktionswandel des Theater.

Lessing und Brecht konzentrieren sich dabei auf die Tragödie, in deren Leidensraum seit je die Frage nach der *conditio humana* besondere Schärfe erhielt. Kritik an ihr heißt bei Lessing wie bei Brecht: Kritik im Namen eines, sich vage abzeichnenden, ›neuen Menschen‹, der als Vertreter einer sich ankündigenden gesellschaftlichen Formation auf den ›alten Menschen‹ der Tragödie blickt.

5.3.3.1 Lessing

In der Geschichte des europäischen Dramas steht der Aufklärer Lessing auf der Grenzscheide zwischen *Trauerspiel* und *Tragödie*. Das barocke Trauerspiel, so hat es Walter Benjamin (1928, 298) definiert, ist ein Spiel, das vor Traurigen stattfindet. Die Traurigkeit der Zuschauer rührt daher, dass in die unentrinnbare Fatalität des Geschehens in keiner Weise eingegriffen werden kann. Das deutsche, vom Protestantismus geprägte Barockdrama zeigt dies am deutlichsten; verwandte Tendenzen finden sich aber gleichwohl bei Calderón und Racine. Anders die Tragödie; in ihr wird, Benjamin zufolge, das Schicksal nicht bloß dargestellt, sondern *kritisiert*. Hier verharrt der Zuschauer nicht demütig, allenfalls bewundernd angesichts des tragischen Geschehens. Vielmehr werde er zum Ankläger gemacht, der den tragischen Zwang in Frage stelle und potentiell breche (ebd., 284 ff.).

So einleuchtend Benjamins Unterscheidung von Trauerspiel und Tragödie ist, so wenig berechtigt ist seine rigide Entscheidung, den Geltungsbereich der Tragödie auf die griechische Antike einzuschränken. Verlässt man den geschichtsphilosophischen Rahmen, in dem im *Ursprung des deutschen Trauerspiels* die dramatischen Gattungen untergebracht sind, so drängt sich vielmehr die Einsicht auf, dass von Tragödie immer dann zu reden sei, wenn ein emanzipatorisches Denken die tragisch-schicksalhaften Handlungszusammenhänge zu durchbrechen versuche. Eben das ist in der Dramentheorie der Aufklärung der Fall. In Deutschland beginnt sie mit Gottscheds *Critischer Dichtkunst* und setzt sich in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* fort. Kurz gesagt, findet bei Gottsched das Trauerspiel vor Entrüsteten statt, bei Lessing vor Mitleidigen. In beiden Fällen induziert es also eine Reaktion, die sich gegen es kehrt.

Zwischen dem barocken und dem in Deutschland von Lessing begründeten bürgerlichen Trauerspiel liegt die Zeit der Wanderbühnen, die der traurigen, fröhlichen oder grotesken Unterhaltung dienten. Historisch setzte Gottscheds Theaterreform hier an: an die Stelle der populären Spektakel traten frühaufklärerischer Tugendrigorismus, Disziplinierung der Leidenschaften und moralische Lehrhaftigkeit. Lessings Kritik an Gottsched, die im 17. der *Briefe, die neueste Literatur betreffend* mit einem polemischen Paukenschlag beginnt und in der *Hamburgischen Dramaturgie* fortgeführt wird, hat zum Ziel, die zwei voneinander getrennten Traditionen von Volkstheater und bürgerlichem Theater, zu vereinigen. Vernunft und Gefühl, moralische Besserung und emotionales Hingerissensein, Belehrung und Unterhaltung sollen in seiner Vision des bürgerlichen Theaters, eines Theaters also, in dem die sich ankündigende bürgerliche Gesellschaft zu einer Verständigung über ihre Grundlagen gelangt, zusammengeführt werden.

Mit dem Ziel einer tragischen Vereinigung von Vernunft und Gefühl befindet sich Lessing im Nervenzentrum der philosophischen Diskussionen seiner Zeit. Sie sind vor allem von der Kritik am Rationalismus der Frühaufklärung, etwa der Metaphysik Christian Wolffs, geprägt, welcher der Sinnlichkeit kein philosophisches Eigenrecht zuerkannte (vgl. Kap. 2). Zustrom erfuhr die Kritik durch den *englischen Sensualismus* (Hume, Shaftesbury und Hutcheson, dessen Werk *A system of moral philosophy* Lessing 1756 übersetzt hat). Die sensualistische Rehabilitierung der Sinnlichkeit war für Lessing vor allem durch den Begriff des »*moral sense*« bedeutsam, der wohl am besten mit »moralischem Gefühl«

wiedergegeben wird. Denn in diesem Begriff steckte die Behauptung, dass ein Fundament der Moral nicht die Vernunft, sondern eine Empfindung sei. Der Synthesis von Vernunft und Gefühl, die Lessing in der Theorie des Mitleids für die Tragödie fruchtbar machen sollte, war hier entscheidend vorgearbeitet.

Die Moral legt fest, was gut und böse ist. Das aufklärerische Interesse an ihr richtete sich aber weniger auf den Wert des Einzelnen als auf seine Funktion in der Gesellschaft. Es ist das *soziale Ensemble*, dessen Zusammenhalt von der Moral seiner Mitglieder abhängt. Die Behauptung eines »moral sense« gewinnt dadurch eine subversive Kraft; denn in ihr liegt, *dass die Gesellschaft* – die wahre, authentische, sprich: bürgerliche Gesellschaft – *weniger durch Herrschaft und Gesetze zusammenhält, sondern durch Gefühle*.

Wenn Lessing im *Briefwechsel über das Trauerspiel* im November 1756 an Nicolai schreibt: »Der mitleidigste Mensch ist … zu allen gesellschaftlichen Tugenden … der aufgelegteste«, so tritt am Horizont einer Auffassung der Tragödie, die unsere »Fähigkeit, Mitleid zu fühlen« (ebd.) forcieren soll, die Utopie einer herrschaftsfreien Gesellschaft hervor, deren Basis das sympathetische Empfinden ist. Das mag man ideologisch finden (vgl. Szondi 1973). Es bleibt nichtsdestoweniger eine Utopie, die auch im ideologischen Widerspruch zur Realität ihr Recht behauptet. Zehn Jahre später, in der *Hamburgischen Dramaturgie*, wartet Lessing mit einer ernüchterten, realitätsnäheren Fassung der Tragödientheorie auf. An der prinzipiellen Marschlinie, mithilfe des Theaters eine Gesellschaft befördern zu helfen, die ›von unten‹ durchs sympathetische Vermögen ihrer Mitglieder zusammengehalten wird und auf die autoritäre Verordnung so weit als irgend möglich verzichten kann, hält er fest.

Es sind namentlich diese beiden Textkonvolute, der *Briefwechsel* zwischen Lessing, Friedrich Nicolai und Moses Mendelssohn und die *Hamburgische Dramaturgie*, in denen Lessing seine Theorie der Tragödie entwickelt hat. Im Großen und Ganzen ist Lessing Position konsistent; Verschiebungen und Korrekturen zwischen den Textcorpora betreffen nicht den Kern der Sache.

Der Briefwechsel von 1756/57 lässt die drei philosophischen Positionen, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts im Schwange waren, prägnant und randscharf Revue passieren. *Nicolai* vertritt – nicht immer konsequent, aber doch klar erkennbar – die Position, dass die Tragödie die Erregung der Leidenschaften als solche zum Ziel habe; ein moralischer Endzweck könne wohl hinzutreten, aber doch allenfalls als Kollateralnutzen des Kunstwerks, auf dessen sinnliche Vollkommenheit es ankomme. Er befindet sich von allen dreien im schärfsten Gegensatz zu Gottscheds Postulat (1730: 1, II.10), die Tragödie müsse nichts anderes als Illustration eines moralischen Lehrsatzes sein. Für *Mendelssohn* steht die (stoische) Bemeisterung der Leidenschaften im Vordergrund. Er spricht sich für die heroische Tragödie aus, für die Corneille Muster geliefert habe. Der moralische Nutzen der Tragödie ergebe sich namentlich aus der Bewunderung (Corneilles *admiration*), die man dem großen Einzelnen zolle. *Lessing* wiederum versucht durch die Konzeption des tragischen Mitleids zwischen den beiden Positionen zu vermitteln. Mendelssohns Sympathie für die stoische Haltung ist ihm fremd: Helden wie Cato schiebt er ins Epos ab, das die ihnen gemäße literarische Gattung sei. Fremd ist ihm aber auch die Erregung der tragischen Leidenschaften um ihrer selbst willen. Das oft zitierte Diktum »Bessern sollen uns alle Gattungen der Poesie; es ist kläglich, wenn man dieses erst beweisen muß« (Hamburgische Dramaturgie, 77. Stück) gilt auch zur Zeit des Briefwechsels; und wie in der *Hamburgischen Dramaturgie* geht Lessing der Frage nach, auf welche *spezifische* Weise es an der Tragödie ist, die moralische Besserung der Zuschauer zu bewirken.

Im Mittelpunkt von Lessings Überlegungen steht dabei die erwähnte These, dass die Tragödie »unsere Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, erweitern« soll (Nov. 1756 an Nicolai). »Erweitern«: das heißt, dass wir, indem wir an den tragischen Geschehnissen Anteil nehmen, in die Lage versetzt werden, auch mit den Menschen Mitleid zu empfinden, deren Verhalten uns erst einmal fremd und unnachvollziehbar erscheint. Die Tragödie soll uns idealerweise dazu erziehen, dass uns ›nichts Menschliches mehr fremd‹ ist. Sie kultiviert damit Toleranz und wechselseitiges Verständnis in einer sich ausdifferenzierenden Gesellschaft, die nicht mehr durch den Bezug auf eine transzendente Substanz zusammengehalten wird.

Toleranz und Verständnis haben freilich ihre Grenzen. Die Tragödie »soll uns so weit fühlbar machen, daß uns der Unglückliche zu allen Zeiten und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muß« (ebd.). Eben *nur* der Unglückliche. Der *»von allem Guten entblößte Bösewicht«* (ebd.), Figuren wie Richard III. und Jago, gehören von der Bühne ebenso wie aus der Gesellschaft verbannt.

Schillers harsches »Und wers nie gekonnt, der stehle/ Weinend sich aus diesem Bund« (An die Freude, Z. 19 f.) wird schon vorweggenommen. Die bürgerliche Gesellschaft erkauft ihre demokratischen Ansprüche durch einen anthropologischen Normalisierungsfuror, der die moralischen Extreme nivelliert oder von sich ausschließt. Und das Theater arbeitet ihr vor, indem es diejenigen Protagonisten für unzulässig erklärt, die dem Bild des letztlich unschuldig leidenden, ›guten‹ Helden, mit dem der Zuschauer sich identifizieren kann, nicht genügen.

Das Mitleid – Lessing wird es in der *Hamburgischen Dramaturgie* breiter ausführen, in der Sache aber nichts hinzufügen – macht Protagonist und Zuschauer identisch. Darin liegt ein Doppeltes. Auf der einen Seite wird der Zuschauer erhoben, sein Horizont wird erweitert. Auf der anderen Seite bleiben Erfahrungsdimensionen aus der Gleichung ausgeklammert, die den Horizont des durchschnittlichen bürgerlichen Selbstverständnisses grundsätzlich überschreiten: die ›großen‹ Helden, Heilige wie Bösewichter, deren Verhalten dem bourgeoisen Normalsubjekt gänzlich unerklärlich und damit unnachvollziehbar dünkt.

Die Lehre von der tragischen Wirkung, die Lessing im Briefwechsel entwickelt, wird in der *Hamburgischen Dramaturgie* an zwei Stellen modifiziert. *Zunächst* wird der Mitleidsbegriff in eine schwache und eine starke Variante differenziert (76. Stück). Die schwache Variante nennt Lessing »Philanthropie«. Er versteht darunter eine abstrakte Anteilnahme an jeder menschlichen Kreatur, also auch an derjenigen, mit der wir uns nicht wirklich identifizieren können. Die starke Variante, das Mitleid, um das es Lessing eigentlich zu tun ist, liegt dann und nur dann vor, wenn es sich mit der Furcht um uns selbst paart. Lessing greift dafür, wie schon zuvor, auf die Bestimmung dieser Affekte in der aristotelischen *Rhetorik* zurück, die er so paraphrasiert: »Er erkläret daher auch das Fürchterliche und das Mitleidswürdige, eines durch das andere. Alles das, sagt er, ist uns fürchterlich, was, wenn es einem andern begegnet wäre, oder begegnen sollte, unser Mitleid erwecken würde: und alles das finden wir mitleidswürdig, was wir fürchten würden, wenn es uns selbst bevorstünde« (75. Stück). Die Identifikation ist daher eine doppelte und für die Dauer des Stücks eine zirkuläre: Ich identifiziere mich mit dem Anderen und den Anderen mit mir. Das aber ist, Lessing zufolge, so etwas wie der *Grundvorgang unseres gesellschaftlichen Daseins*. Zu ihm erlangen wir durch die tragische Erfahrung Zugang. Sie bringt uns affektiv nahe, dass wir keine isolierten, sondern soziale Wesen sind, dass unsere Erfahrungen in Gesellschaft geteilte Erfahrungen sind, deren Ort das fluktuierende Wechselverhältnis zwischen mir und dem Anderen ist.

Gleichzeitig scheint Lessing in der *Hamburgischen Dramaturgie* daran interessiert, Selbstverhältnis und Fremdverhältnis in ein balancierteres Verhältnis zu bringen als im Briefwechsel. Die Furcht wird akzentuierter in Szene gesetzt; die tragische Wirkung ist nicht bloß Selbstverlust, sondern die dialektische Beziehung von Selbstverlust und Selbsthabe. Der Typus des Zuschauers, den Lessing hier entwirft, zerfließt nicht sentimentalisch in Rührung, seine existenziellen und, wenn man will, egoistischen Interessen gehen im Theater nicht verloren, sondern werden in gewisser Weise bestätigt.

Die *zweite* Modifikation der im Briefwechsel vertretenen Position betrifft die Theorie der *Katharsis*. Im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai hatte sich Lessing zu der These verstanden, dass die Leidenschaften, welche durch Mitleid und Furcht gereinigt würden, in etwa denen entsprächen, durch die der tragische Held sein Unglück heraufführt. Er folgt im Prinzip dem Übersetzungsvorschlag des Curtius, dem sich Nicolai in seiner *Abhandlung vom Trauerspiele* angeschlossen hatte, dass die Tragödie »vermittelst des Schreckens und des Mitleidens von den Fehlern der vorgestellten Leidenschaften reiniget« (Nicolai, Abhandlung vom Trauerspiele, 4 f.; Lessing an Nicolai, 2. April 1757) Durchs tragische Mitleid erkennt sich der Zuschauer mit dem Protagonisten identisch; er selbst wäre ebenso in der Lage, im Übermaß der Affekte in ein tragischen Geschehen hineingerissen zu werden. Davor kann ihn die Tragödie bewahren, indem sie solche Prozesse analysiert.

In der *Hamburgischen Dramaturgie* arbeitet Lessing mit einem sehr viel *restriktiveren* Begriff von Katharsis, und beruft sich für diese Einengung zunächst auf den Text des Aristoteles, in dem es heißt, dass »vermittelst des Mitleids und der Furcht die Reinigung dieser und dergleichen Leidenschaften (toiouton pathematon) bewirket« werde (Lessings Übersetzung im 77. Stück). Lessing versteht die aristotelische Formulierung so, dass es Mitleid und Furcht selbst, beziehungsweise alle ihnen nahe verwandten Affekte seien, die durch den tragischen Prozess gereinigt werden würden. ›Reinigung‹ bedeutet aber dann, dass sie von ihrem Zuwenig oder

Zuviel auf ein gesundes Mittelmaß zurückgeführt werden sollen. Lessing differenziert das in einer geradezu scholastischen Weise aus. Er arbeitet mit einem Permutationsschema einer *achtfachen* tragischen Wirkung: »Das tragische Mitleid muss nicht allein, in Ansehung des Mitleids, die Seele desjenigen reinigen, welcher zu viel Mitleid fühlet, sondern auch desjenigen, welcher zu wenig empfindet. Die tragische Furcht muss nicht allein, in Ansehung der Furcht, die Seele desjenigen reinigen, welcher sich ganz und gar keines Unglücks befürchtet, sondern auch desjenigen, den ein jedes Unglück, auch das entfernteste, auch das unwahrscheinlichste, in Angst setzet. Gleichfalls muss das tragische Mitleid, in Ansehung der Furcht, dem was zu viel, und dem was zu wenig, steuern: so wie hinwiederum die tragische Furcht, in Ansehung des Mitleids« (78. Stück). Diese Aufspleißung der tragischen Wirkung hatte Aristoteles gewiss nicht im Sinn. Und so fragt man sich, *wogegen* dieser abstrakte und pseudo-philologische Verhau errichtet ist, der an keiner Stelle durch Erfahrungsbeispiele veranschaulicht wird.

Lessing war es offenbar nicht darum zu tun, dass man aus der Tragödie einen konkreten Nutzen zieht und konkrete Verhaltensanweisungen aus ihr ableitet. Diese Ansicht, die im Briefwechsel noch eine gewisse Rolle spielt, wird im Grunde auch von Gottsched und Corneille vertreten, und es spricht einiges dafür, dass Lessing während der Abfassung der *Hamburgischen Dramaturgie* auf diese unbeabsichtigte Komplizenschaft mit Corneille aufmerksam wurde und sich von ihr distanzieren wollte.

Neben dieser polemischen Intention spielt aber noch etwas Anderes eine Rolle. Wenn die Tragödie keine konkreten Verhaltensanweisungen geben soll, dann soll sie offenbar auf einer grundsätzlichen anthropologischen Ebene etwas befördern helfen. Mitleid und Furcht, bzw. das ausgewogene Verhältnis von Selbstverhältnis und Fremdverhältnis sind die Bedingungen der Möglichkeit des bürgerlichen Gemeinwesens, das Lessing im Sinn hat. Indem er durch die Tragödie Mitleid und Furcht durch sich selbst von ihrem Zuviel und Zuwenig befreien lässt, stabilisiert er sie als eine *dauerhafte anthropologische Struktur*. Die Tragödie greift nicht im Besonderen, sondern auf einer transzendentalen Ebene in die Verhältnisse ein, die den Einzelnen mit dem Gemeinwesen verbinden und ihn zum ›Bürger‹ machen.

Dennoch darf man sich Lessings Modell der tragischen Wirkung nicht zu formell vorstellen. Wenn er im 75. Stück mitteilt, dass »alle Leidenschaften überhaupt, die uns von einem anderen mitgeteilt werden, unter dem Worte Mitleid begriffen« werden müssten, so ist das mit der späteren Katharsislehre wohl so zusammenzubringen, dass es auch die tragischen Leidenschaften sind, die – gefiltert durch den Selbstregulierungsmechanismus von Mitleid und Furcht – im Zuschauer ankommen. Aber von Stück zu Stück verlagert sich Lessings Interesse immer mehr auf die Herstellung der *allgemeinen* Disposition, durch die die Tragödie zu einer gesellschaftlich nützlichen Veranstaltung wird, die ihren Teil dazu beitragen kann, dass aus Leidenschaften »tugendhafte Fertigkeiten« werden (78. Stück).

Lessings ›Hamburgische Dramaturgie‹ ist kein festgefügtes philosophisches System, das vom Verfasser bis in die letzten Verästelungen auf Widerspruchsfreiheit überprüft worden wäre. Es handelt sich vielmehr um einen aus tagesaktuellem Anlass hervorgegangenen, unter Zeitdruck entstandenen Systementwurf bürgerlicher Subjektivität. Die Konturen sind klar erkennbar, im Einzelnen lässt er bisweilen an Konsistenz zu wünschen übrig.

An der Konzeption bürgerlicher Subjektivität muss aber jede Kritik des Lessingschen Unternehmens ansetzen. Denn es liegt auf der Hand, dass sie eine ganze Reihe von Phänomenen, die in der Tragödie seit der Antike eine Rolle gespielt haben, ausschließt:

(1) Das ist, wie schon erwähnt, die *Vermeidung anthropologischer Extreme*. Es ist durchaus nicht einzusehen, warum die Märtyrertragödie Corneilles oder auf der anderen Seite der Skala, Stücke wie Shakespeares *Macbeth* und der euripideische *Orestes* vom Begriff des Tragischen ausgeschlossen sein wollten.

(2) Lessing bekommt das Phänomen des *Geschichtsdramas* nicht in den Blick. Stücke wie die *Orestie*, die *Antigone* oder die Shakespearschen Historien reflektieren auch realhistorische Prozesse von epochaler Bedeutung. Lessing engt demgegenüber den Begriff der Tragödie aufs Familiendrama bürgerlichen Zuschnitts ein – wie es dem Selbstverständnis eines Zeitalters entsprach, das sich zwar als geworden begriff, seine Substanz aber als unverlierbares Ziel der historischen Entwicklung betrachtet.

(3) Schließlich werden aus dem Konzept tragischer Wirkung all diejenigen Komponenten entfernt, die nichts mit emotionaler Identifikation zu tun haben, sondern *analytische Distanz* produzieren.

5.3.3.2 Brecht

Brechts Schriften zum Theater – ein weit verstreutes Corpus größtenteils kürzerer Texte, die von Brecht nur zum geringsten Teil zur Veröffentlichung vorgesehen waren und eher so etwas wie ein permanentes Reflexionsmedium der eigenen Arbeit darstellen – sind wahrscheinlich die wichtigste Theatertheorie des 20. Jahrhunderts. In einem verhältnismäßig engen politischen Kontext entstanden, nämlich der Anwendung der Prinzipien marxistischer Gesellschaftstheorie auf das Theater, hat sie sich doch über diesen dogmatischen Kontext weit hinaus entwickelt. Ohne Brecht wäre das heutige Theater nicht das, was es ist. Die von ihm in gemeinsamer Arbeit mit den Schauspielern entwickelten und theoretisch gelehrten Techniken theatralischer Darstellung gehören heute zum selbstverständlichen Inventar des internationalen Theaters. Die sogenannte »Episierung« des Dramas liegt, wie Szondi (1956, 11–15) bemerkt hat, allen Strömungen des modernen Dramas zugrunde, auch dort, wo es andere Wege gegangen ist als Brecht. Und selbst noch das postdramatische Theater, das mit den europäischen Bühnenkonventionen noch weit entschiedener bricht als die Moderne, ist ebenso wenig ohne Brechts Vorarbeit denkbar, wie seine Verfahrensweisen – wenigstens zum Teil – aus dem Fundus des epischen Theaters stammen (vgl. Lehmann 1999, 41 ff.). Heute gehört das bürgerliche Drama, das Brecht mit solcher Vehemenz bekämpft hat, endgültig der Vergangenheit an. Es wäre wohl auch ohne Brechts Mitwirkung über kurz oder lang dorthin gekommen, aber sicherlich nicht auf einem theoretisch so reflektierten Niveau.

Brechts Theatertheorie spricht von sich selbst wiederholt als von einer »philosophischen« Theatertheorie (Brecht 1967, 15.184, 252). Brecht will, wie der Philosoph in der dialogisierten Dramaturgie *Der Messingkauf*, das Theater von der Philosophie her erneuern; ob das, was dabei herauskommt, noch im landläufigen Sinne als »Kunst« bezeichnet werden könne, ist ihm relativ gleichgültig (Brecht 1967, 16.501, 508). Die philosophische Theaterreform, die Brecht im Sinn hat, ist dabei von einem ganz *bestimmten Philosophieverständnis* geleitet. Einmal meint er damit eine bestimmte Philosophie, nämlich die Marxsche Gesellschaftstheorie. Und zum anderen versteht er unter Philosophie etwas anderes als der akademische Konsensus. Sein Philosophieverständnis geht von Marx' elfter Feuerbachthese aus: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert,* es kömmt drauf an, sie zu *verändern*« (Marx 1845/1978, 7; vgl. Brecht 1977, 19 f.). Das bedeutet für Marx – und eben auch für Brecht, der diese Philosophie auf dem Theater verwirklichen will – dass sie die Welt als eine veränderliche zu interpretieren habe. Es gibt keine »ewigen Ideen«, keine »unveränderliche Natur«; all dies wird von der unaufhörlich in Veränderung befindlichen menschlichen Gesellschaft hervorgebracht. Das gesellschaftliche Wesen des Menschen *ist* seine Natur; und so ändert sich seine Natur mit der Gesellschaft. Indem er darüber aber ein Bewusstsein erlangt, kann er zur Veränderung der Gesellschaft, also zur Veränderung seiner eigenen Natur etwas beitragen. Seine Natur liegt darin, seine Natur zu verändern (Brecht 1967, 15.313)

Brechts Theatertheorie ist damit nicht bloß philosophischer Natur, sondern spezifisch eine philosophische *Tragödientheorie* – eine Tragödientheorie jedoch, die die *Kritik am Tragischen* zum Ziel hat.

Brecht redet seltener als man vielleicht denken würde, über die Tragödie. Er bevorzugt den Ausdruck »Drama« oder einfach »Theater«. Dennoch bildet sie den Hauptgegenstand einer Kritik, die alles Unveränderliche, Schicksalhafte, So-und-nicht-anders-Seinkönnende als illusionär vorführen möchte. Die antike Tragödie, das bürgerliche Theater des 19. Jahrhunderts: sie stellen den Menschen ins Zentrum, das große Individuum, das ›seines Schicksals Sterne in der Brust trägt‹ (Schiller, Die Piccolomini II/6; vgl. Brecht 1967, 15.299) und auf seiner vorgezeichneten Bahn ausweglos dem Ende entgegenläuft. Das wäre weiter nicht bedenklich, wenn diese »Ideologie der Tragödie« (Brecht 1967, 15.386) es nicht darauf abgesehen hätte, sich dem Theaterpublikum unwidersprechlich mitzuteilen. Das Mittel, mit dem dies besorgt werden soll, ist die *Einfühlung*, das bis zur Identifikation reichende Mitgefühl des Zuschauers mit dem oder den tragischen Helden, das ihn überwältigt und unfähig macht, in eine kritische Distanz zum Dargestellten zu treten. Das gesamte traditionelle Theater, vom Stückbau bis zur Inszenierung und den schauspielerischen Spieltechniken, ist darauf abgestellt, Einfühlung zu erzeugen, das heißt die Kritik am Tragischen als einem unausweichlichen Geschehen zu verhindern. Brecht bezeichnet das als »allgemeinen Rauschgifthandel des bürgerlichen Theaterbetriebes« (15.480); in Analogie zu Marx' Bestimmung der Religion als »das Opium des Volkes« (Marx 1844/57, 378). Die Tragödie ist ihm ein kultisches Residuum in einer über

sich selbst nicht aufgeklärten Gesellschaft. Brechts gesamte Dramaturgie läuft darauf hinaus, diese Aufklärung zu ermöglichen. »Im ganzen handelt es sich um eine Säkularisierung der alten kultischen Institution« (Brecht 1967, 16.657; vgl. 15.383 f.).

Wie Lessings Tragödientheorie ist Brechts Tragödientheorie eine *Wirkungsästhetik*. Das Theater soll eine bestimmte gesellschaftliche Wirkung entfalten: Hier ist es der Aufbau der kommunistischen Gesellschaft. Um diese gesellschaftliche Wirkung zu erzielen, muss die Gesellschaft auf dem Theater als eine veränderliche, also nicht-tragische dargestellt werden. Es mag Unglück geben; der Zuschauer soll aber dazu befähigt werden, das Unglück als eine von mehreren Möglichkeiten, mithin als ein zu verhinderndes wahrzunehmen.

Hinsichtlich der Veränderungen, die Brecht am bürgerlichen Theater vornahm, lassen sich grundsätzlich zwei Ansatzpunkte unterscheiden. Der eine bezieht sich auf die Bauweise des Stücks, die andere auf seine Inszenierung und schauspielerische Darstellung.

Zum ersten: Prinzipiell können dem, was Brecht den gesellschaftlichen »Funktionswechsel« des Theaters genannt hat (Brecht 1967, 15.222 ff.), nur Stücke einer bestimmten Bauart gerecht werden. Solche Stücke müssen es vermeiden, die Handlung als einen durchlaufenden und in seiner Kontinuität zwingenden Prozess zu entwerfen. Sie sind *episodisch*; jedes ihrer Teile ist, nach Döblins Definition (zit. Brecht 1967, 15.263), für sich lebensfähig. Insbesondere haben sie eine teleologische Struktur zu vermeiden, die den Anfang des Dramas mit seinem Ende verklammert und den Eindruck erweckt, es hätte so und nicht anders kommen müssen, da das Ende im Anfang bereits »enthalten« sei. Brechts Verfahren zielt also auf eine systematische Auflockerung der aristotelischen Handlungsstruktur. Überall, so heißt es, soll der Zuschauer »mit dem Urteil dazwischenkommen können« (Brecht 1967, 16.694). Der Einschub von Chören, Szenenüberschriften, Hintergrundinformationen, Songs und Bühnenmusik – nicht als integraler Bestandteil der Handlung, sondern sozusagen als von ihr getrennte Ton- und Bildspur – dient gleichfalls dieser episodischen Zerfällung des Handlungskontinuums. Dass sich jeder Hinweis auf ein transzendentes, die Handlung von oben organisierendes Schicksal verbietet, versteht sich von selbst. An seine Stelle treten die gesellschaftlichen Mächte (die »Vorgänge hinter den Vorgängen«: 15.256 ff.), die das Leben des Menschen bestimmen, im Prinzip aber von ihm verändert werden können.

All dies widerspricht bis in die philosophischen Grundlagen hinein dem, was Aristoteles von der Tragödie verlangt hat. Brecht nennt deshalb seine Dramatik eine »nichtaristotelische Dramatik« (15.240). In einem Kommentar zur aristotelischen *Poetik*, der vermutlich Mitte der 1930er Jahre entstand, hält Brecht prägnant fest: »mit recht hat Lessing die in der Poetik des A. aufgestellten lehrsätze für so unfehlbar gehalten wie die elemente des Euklid. Die herrschaft beider doktrine erstreckt sich über 2 jahrtausende und für bestimmte funktionen haben die lehrsätze heute noch gültigkeit. Jedoch kann man und muss man ebenso wie eine Nichteuklidische Geometrie heute eine Nichtaristotelische Dramaturgie aufstellen« (zit. nach Wizisla 1998, 171).

Zum zweiten: Die Inzenierung und die schauspielerische Darstellung auch traditioneller Stücke müssen so angelegt sein, dass sie den anti-aristotelischen Ansatz verstärken und die Einfühlung mit den dargestellten Personen abschwächen. Brecht fasst das Ensemble der dazu erforderlichen Mittel unter dem Stichwort »Episierung« oder »Verfremdung« zusammen. Das Epos berichtet, das Drama stellt dar; jenes gewinnt also seine spezifische Qualität aus der *Differenz* zwischen Darsteller und dargestellter Person; das klassische Drama zeichnet sich demgegenüber dadurch aus, dass es diese Differenz nach Möglichkeit einebnet. Sie wiederzugewinnen, hat zur Voraussetzung, dass der Schauspieler das Drama episch »verfremdet«. Er soll mit der Rolle zugleich seine Distanz zu ihr in Szene setzen. In seiner Darstellung sind immer zwei Personen auf der Bühne anwesend – er selbst und die dargestellte Person. Diese Zerreißung des magischen Bandes, das ihn mit den Protagonisten des Stücks verbindet, soll den Hinzutritt der dritten Person – des Zuschauers nämlich – ermöglichen, durch den die Diskussion über das Verhalten der Protagonisten in Gang gebracht wird. Der Schauspieler soll gegenüber seiner Rolle die Haltung des Sich-Wundernden, Staunenden annehmen – auch dies ein genuin philosophischer Affekt: Platon zufolge ist das Staunen der Ursprung der Philosophie – und er soll dieses Staunen den Zuschauern mitteilen (Brecht 1967, 15.394). Er soll niemals verhehlen, dass er sich in historischer Distanz zum Dargestellten befindet: dass wir die Dinge anders sehen als die Protagonisten. Er soll durch seine Sprechweise und Gestik die Handlung verlangsamen, um dem Zuschauer Zeit zur kritischen Reflexion zu

gönnen (Brecht 1967, 15.134, 402). Alles, was er tut, muss von einem Echoraum möglicher Alternativen umgeben sein (Brecht nennt diesen Echoraum den »Nachschlag« der theatralen Aktion: 15.407 f.). In den Proben sollen die Schauspieler immer wieder die Rollen tauschen, um zu einer anderen Perspektive auf das von ihnen dargestellte Tun zu finden. Sie sollen die Rollenanweisungen mitsprechen, um sich immer wieder darüber klar zu werden, dass das von ihnen vergegenwärtigtes Geschehen ein fremdes, *nicht* gegenwärtiges Geschehen ist. Im Konzept des »Lehrstücks«, einem eigenständigen Spieltypus, den Brecht ab 1930 entwickelte, gab es gar keinen Zuschauer mehr. Jeder Zuschauer war Mitspieler. Das Lehrstück ist ein experimentelles Gedankenspiel, an dem der mitspielende Zuschauer aktiv beteiligt ist. Der Zweck dieses Gebrauchstheater für Laien ist ein unmittelbar pädagogischer.

All diese Anweisungen und Vorschläge, in denen der Theaterpraktiker Brecht eine unerschöpfliche Phantasie beweist, sind von ihm auch als Ergänzungen zu den Reformen gedacht, durch die Erwin Piscator (1893–1966) die deutsche Theaterlandschaft eingreifend verändert hat. Auch Piscator ging es um ein episches Theater, das der Erzeugung eines kritisch eingreifenden, die Gesellschaft verändernden Bewusstseins dient. Seine Reformen, von denen Brecht viel übernahm, beschränkten sich aber auf den Apparat und die Theatermaschinerie, die er auf den technisch neuesten Stand brachte und damit auch ihre Funktion entscheidend veränderte. Piscator »elektrifizierte« das Theater, wie es bei Brecht heißt: Er erfand die Drehbühne, das Laufband, arbeitete mit einer Kombination aus mehreren Drehbühnen, setzte die elektrische Beleuchtung systematisch ein, ohne sie zu verstecken, und er benutzte die kinematographische Technik, um statt der Kulisse Projektionen zu zeigen, die das dramatische Geschehen untermalten und über seinen gesellschaftlichen Hintergrund Auskunft geben. Für den Schauspieler hatte er aber weder ein Organ noch ein besonderes Interesse. Eben hier setzten Brechts Überlegungen zu einer Verfremdung der Tragik durch die schauspielerische Darstellung an. Damit machte er nicht zuletzt das epische Theater diesseits der großen Bühnen lebensfähig und verband es mit der Tradition des Laien- und Amateurtheaters. Dass Brechts Theatereformen in der Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts insgesamt einen so durchschlagenden Erfolg hatte, verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass er die Verwirklichung der durch Episierung bewirkten Kritik der Tragödie dem Schauspieler als der unreduzierbaren Elementargestalt des Theater übertrug.

Indes fordert Brechts Theatertheorie, sowenig an ihrer epochalen Bedeutung gezweifelt werden kann, doch an drei Stellen zur Kritik heraus. Die erste betrifft die *Reichweite des Begriffs der Einfühlung*. Anders gesagt, wird nicht klar deutlich, wo genau Brecht seine Gegner jenseits des bürgerlichen Theaters des 19. Jahrhunderts verortet. So erscheint Shakespeare einmal durch die fast experimentierende, nicht-teleologische Bauweise seiner Stücke als ein frühes Vorbild des Brechtschen Unternehmens. An anderer Stelle gehört er durch seine Fokussierung auf das große Individuum dem bürgerlichen Theater an, das Brecht bekämpft. Noch empfindlicher ist von dieser Unentschiedenheit das antike Theater betroffen. Trotz seiner offenkundig epischen Verfahrensweise wie dem Einsatz von Chören, Masken und der zeremoniellen Gemessenheit der Darstellung, trotz des agonalen Rahmens, in dem die griechischen Tragödien aufgeführt wurde und in dem vom Zuschauer über ihre Qualität befunden wurde, nimmt Brecht sie nicht als Bundesgenosse seines eigenen Unternehmens zur Kenntnis. Anstatt zu sehen, dass die griechische Tragödie zu ihrer Zeit ein ähnliches Aufklärungsunternehmen verfolgt hat wie er zu der seinigen, versteigt er sich zu so ablenkenden Formulierungen wie der, dass der Verzicht auf Einfühlung im antiken Theater dazu gedient habe, seinen Kultwert zu steigern (vgl. Brecht 1967, 16.680 f.).

Der zweite Einwand betrifft die *politischen Ziele*, die Brecht mit seiner Theaterreform verfolgte. Die Absicht, dem Theater durch seine formalen Neuerungen ein neues, nämlich proletarisches Publikum, zu erschließen, dürfte – einmal abgesehen von der Frage, ob vom Proletariat als einer Klasse zu reden sei – als gescheitert gelten. Die Rezeptionshaltung des proletarischen Publikums ist, wie es sich in der Moskauer Debatte um den sozialistischen Realismus ankündigte, und wie es auch in der Theaterpraxis der sozialistischen Staaten deutlich geworden ist, weithin bürgerlich geblieben. Umgekehrt sind es eher die dissidenten Bürger gewesen, die sich weitestgehend auf Brechts Neuerungen einlassen konnten. Dementsprechend sind nach dem Ende des Sozialismus Brechts Ideen ohne Widerstand vom bürgerlichen Theater absorbiert worden.

Der dritte Einwand, der an Brechts Kritik des tragischen Dramas zu richten ist, betrifft den *geschichts-*

philosophischen Rahmen, in dem die epische Verfremdung sich bewegt und in der sie allein einen Sinn ergibt. Brecht glaubte an den Fortschritt als universelles historisches Prinzip. Jede historische Epoche stellt gegenüber der vorhergehenden einen Zuwachs der menschlichen Fähigkeit dar, die äußere Natur und seine eigene, innere Natur zu beherrschen, also sein Leben in die Hand zu nehmen. Der Zielpunkt dieses Prozesses ist die kommunistische Gesellschaft. Diese bildet zugleich den virtuellen Standort, von dem aus das Theater Brechts die tragischen Formationen der Vergangenheit sichtet und episch zersetzt. An einer Stelle zitiert er zustimmend den Marxschen Satz, dass die Geschichte des Affen allein vom Menschen, also von dem her, was aus dem Affen geworden sei, geschrieben werden müsse (Brecht 1967, 610). Der Episierung des Dramas liegt also eine selber dramatisch-teleologische Geschichtskonstruktion zugrunde.

Was aber passiert, wenn *dieses* Drama zerbricht, wenn also der historische Standort, von dem aus das tragische Drama kritisiert werden kann, unsicher wird und geschichtsphilosophischer Beliebigkeit anheimfällt? *Nemo contra deum nisis deus ipse*, das Schicksal wird durch ein stärkeres Schicksal kritisiert; was aber, wenn das stärkere Schicksal seine Kraft verliert?

Trotz Brechts fulminanter Intervention ist nicht an der Tatsache vorbeizusehen, dass das 20. Jahrhundert, insbesondere seine zweite Hälfte, den Schauplatz einer Wiederkehr des Tragischen darstellt. Dieses Tragische ist nicht mehr metaphysisch fundiert, es steht nicht mehr im Zeichen bürgerlichen Selbstverständnisses. Drei Beispiele mögen dazu dienen, diese These zu illustrieren:

Zunächst ist einfach ein Medienwechsel zu konstatieren. Das Tragische ist weitgehend von der Theaterbühne verschwunden. Es hat aber den Film erobert. Ganze Genres wie der Western oder der Krimi sind entstanden, die der Darstellung unauflöslicher Konflikte dienen. Das ist aber nicht bloß Regression ins bürgerliche Zeitalter, sondern entspricht einer zivilisatorischen Situation, die zu geschichtsphilosophischem Optimismus wenig Anlass gibt.

Das zweite Beispiel ist das Theater Heiner Müllers. Dieses Theater geht von der Erfahrung aus, die Brecht erspart geblieben ist: dass nämlich die Versprechen des Sozialismus sich nicht erfüllten. Die großen menschlichen Konflikte, wie der Kampf der Geschlechter und die Arbeitsteilung zwischen Intellekt und Körper, wurden von der sozialistischen Gesellschaft ebenso wenig gelöst wie von der bürgerlichen, und ihre Lösung erscheint so weit in die Zukunft vertagt, dass hier jeder geschichtsphilosophische Automatismus ausfällt und ein utopisches Bewusstsein an die Stelle tritt. Auch bei Müller gibt es eine Transzendenz des Tragischen. Es erscheint aber ernstzunehmender, härter, anthropologisch unanfechtbarer als bei Brecht. Zu überwinden ist es bis auf weiteres nicht mehr in der Geschichte, sondern allein in der Kunst, dem Sprachrohr der Utopie.

Und schließlich, drittens, das Theater Samuel Becketts. Becketts Stücke stellen dar, wie es dem Menschen ergeht, der jeder transzendentalen und metaphysischen Orientierung verlustig gegangen ist. Was davon bleibt, ist aber nicht die vergnügte Regression in die tierische Existenz, sondern das schiere Unglück, den Schlägen eines unverständlichen Schicksals ausgeliefert zu sein. Man mag das dann nicht mehr tragisch nennen, sondern grotesk. Das Groteske ist: Schicksal minus Sinn, ohne letzte Gründe, die das Leiden legitimieren. Das Groteske figuriert eine transzendenzlose Tragik: »In der grotesken Welt gibt es kein absolutum, das man für sein Scheitern verantwortlich machen könnte, auf keinerlei absolutum läßt sich die Verantwortung für das verlorene Spiel abwälzen. Das Absolute ist mit keinen letzten Gründen begabt. Es ist lediglich stärker. Das Absolute ist absurd« (Kott 1980, 138). Der nachmetaphysische und geschichtsphilosophisch deprimierte Mensch des späten 20. und des 21. Jahrhunderts ist keinem Schicksal mehr ausgeliefert, aus dem er eine, wenn auch verquere Tröstung seines Unglücks ziehen kann. Eine philosophische Theorie der Tragödie, die dieser aktuellen Situation Rechnung trägt, ist noch zu schreiben.

Literatur

Werke

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a. M. 1966.

Aristoteles: Poetik. Übers. und erl. von A. Schmitt. Berlin 2008.

Aristoteles: Poetik. Griech./Deutsch. Hg. und übers. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften I. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1980, 203–430.

Benjamin, Walter: Was ist das epische Theater?. In: Gesammelte Schriften II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 519–539.

Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent, in: Gesammelte Schriften II/2. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 683–701.
Bernays, Jacob: Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie [1857]. Hildesheim u. a. 1970.
Brecht, Bertolt: Schriften über Theater. Berlin (Ost) 1977.
Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater 1–3. In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 15–17. Frankfurt a. M. 1967.
Cancik, Hubert: Nietzsches Antike. Vorlesung. Stuttgart/Weimar 1995.
Descartes, René: Meditationen über die Grundlagen der Philosophie mit den sämtlichen Einwänden und Erwiderungen. Hg. von A. Buchenau. Leipzig 1915.
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Theorie-Werkausgabe. Hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970. Bd. 2: Jenaer Schriften 1802–1807; Bd. 3: Phänomenologie des Geistes; Bd 6: Wissenschaft der Logik II; Bd. 15: Vorlesungen über die Ästhetik III. [Zitiert wird nach Bandangabe und Seitenzahl].
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Wissenschaft der Logik II. In: Theorie-Werkausgabe. Hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1970.
Heidegger, Martin: Aristoteles, Metaphysik IX, 1–3. Von Wesen und Wirklichkeit der Kraft. Freiburger Vorlesung Sommersemester 1931. In: ders.: Gesamtausgabe. Bd. 33. Frankfurt a. M. ^{2}1990.
Heidegger, Martin: Die Technik und die Kehre. Pfullingen 1962.
Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen ^{15}1984.
Heidegger, Martin: Was ist Metaphysik?, in: ders.: Wegmarken. Frankfurt a. M. ^{2}1978, 301–310; 361–379.
Heidegger, Martin: Vom Wesen und Begriff der *physis*. Aristoteles, Physik B,1. In: ders.: Wegmarken. Frankfurt a. M. ^{2}1978, 237–300.
Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe. Hg. von Jochen Schmidt. Bd. II. Frankfurt a. M. 1994.
Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns. Hg. von R. Petsch, Leipzig 1910.
Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Stuttgart 1981
Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie. Frankfurt a. M. 1985.
Marx, Karl: Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie. Einleitung. In: ders./ Engels, Friedrich: Werke. Bd. 1, Berlin (Ost) 1974, 378–391.
Nicolai, Friedrich: Abhandlung vom Trauerspiele (1757). In: Lessings Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai (1910), 1–42.
Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von G. Colli und M. Montinari. Berlin/New York 1980 [KSA]
Sartre, Jean-Paul: Ist der Existenzialismus ein Humanismus? Zürich 1947.
Sartre, Jean-Paul: Jean Giraudoux et la philosophie d'Aristote. A propos de ›Choix des Élues‹. In: ders.: Situations I. Paris 1947, 76–91.
Sartre, Jean-Paul: Das Sein und das Nichts. Versuch eine phänomenologischen Ontologie (1943). Reinbek bei Hamburg 1962.
Sartre, Jean-Paul: Mythos und Realität des Theater. Schriften zu Theater und Film 1931–1970. Reinbek bei Hamburg 1979.
Sartre, Jean-Paul: Die Fliegen. In: Dramen I. Reinbek bei Hamburg 1980.
Sartre, Jean-Paul: Saint Genet, Kömödiant und Märtyrer. Reinbek bei Hamburg 1982.
Sartre, Jean-Paul: Fragen der Methode [1960]. Reinbek bei Hamburg 1999.
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus. In: ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 1. Stuttgart 1856
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Philosophie der Kunst. In: ders.: Sämmtliche Werke. Bd. 5, Stuttgart 1859.
Schiller, Friedrich: Werke und Briefe, Bd. 8: Theoretische Schriften. Hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992.
Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung, Werke. Hg. von Ludger Lütkehaus. Bd. 1 und 2. Zürich 1988. [WWV].
Seneca, Lucius Annaeus: De providentia/Über die Vorsehung. In: ders.: Philosophische Schriften. Bd. 1. Übers. von Manfred Rosenbach. Darmstadt 1999.
Seneca, Lucius Annaeus: Oedipus. Lat./Deutsch. Hg. und übers. von Konrad Heldmann. Stuttgart 1992.

Forschungsliteratur

Abel, Günter: Stoizismus und frühe Neuzeit. Zur Entstehungsgeschichte modernen Denkens im Felde von Ethik und Politik. Berlin 1978.
Alewyn, Richard: Das große Welttheater. In: ders./Sälzle, Karl: Das große Welttheater. Die Epoche der höfischen Feste in Dokument und Deutung. Hamburg 1959.
Almási, Nikolaus: Lessings ›Hamburgische Dramaturgie‹. In: Weimarer Beiträge 3/4 (1957/58).
Angehrn, Hans: Der Bösewicht in Lessings Theorie und dichterischer Praxis. Diss. Zürich 1968.
Bayerdörfer, Hans-Peter: Episches Theater. In: Borchmeyer, Dieter/Žmegač, Viktor (Hg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen 1994.
Belfiore, Elizabeth S.: Tragic Pleasures. Princeton 1992.
Bennholdt-Thomsen, Anke: Dissonanzen in der späten Naturauffassung Hölderlins. In: Hölderlin-Jahrbuch 30 (1996/97), 15–42.
Berghahn, Klaus L.: »Das Pathetischerhabene«. Schillers Dramentheorie. In: Grimm, Reinhold (Hg.): Deutsche Dramentheorien I. Wiesbaden ^{3}1980, 197–221.
Bertrand, Pierre: Le sens du tragique dans la dialectique hégélienne. In: Revue de Métaphysique et de Morale 47 (1960), 2, 165–186.
Birkenhauer, Theresia: Legende und Dichtung. Der Tod des Philosophen und Hölderlins Empedokles. Berlin 1996.
Blumenberg, Hans: Nachahmung der Natur. In: ders.: Wirklichkeiten, in denen wir leben. Stuttgart 1981.
Blumenberg, Hans: Der Prozeß der theoretischen Neugierde. Frankfurt a. M. 1984.
Borchmeyer, Dieter: Corneille, Lessing und das Problem der Auslegung der Aristotelischen Poetik. In: DVjs 51 (1977), 422–435.
Böschenstein, Bernhard: Das neuzeitliche Ich in Hölderlins »Tod des Empedokles«. In: Fülleborn, Ulrich u. a. (Hg.):

Das neuzeitliche Ich in der Literatur des 18. und 20. Jahrhunderts. Zur Dialektik der Moderne. München 1987, 219–229.
Braden, Gordon: Renaissance Tragedy and the Senecan Tradition. London 1985.
Bradley, Andrew Cecil: Hegel's Theory of Tragedy. In: ders.: Oxford Lectures on Poetry. London 1909, 69–95.
Bremer, Dieter: Hegel und Aischylos. In: Hegel-Studien, Beiheft 27 (1986), 225–244.
Bremer, Dieter: »Versöhnung ist mitten im Streit«. Hölderlins Entdeckung Heraklits. In: Hölderlin-Jahrbuch 30 (1996/97), 173–200.
Brodsky, Claudia: Lessing and the drama of theory of tragedy. In: Modern Language Notes 98 (1983), 426–453.
Clivio, Josef: Lessing und das Problem der Tragödie. Horgen/Zürich 1928.
Daunicht, Richard: Die Entstehung des bürgerlichen Trauerspiels in Deutschland. Berlin ²1965.
De Man, Paul: Kant and Schiller. In: ders.: Aesthetic Ideology. Minnesota/London 1997, 129–162.
Dreßler, Thomas: Dramaturgie der Menschheit – Lessing. Stuttgart u. a. 1996.
Dupont-Roc, Roselyne/Lallot, Jean: Aristote. La Poétique. Paris 1980.
Düsing, Klaus: Die Theorie der Tragödie bei Hölderlin und Hegel. In: Jamme, Christoph/Pöggeler, Otto (Hg.): Jenseits des Idealismus. Bonn 1988, 55–82.
Düsing, Wolfgang: Schillers Idee des Erhabenen. Köln 1967.
Else, Gerald: Aristotle's Poetics. The Argument. Leiden 1957.
Ette, Wolfram: Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal. Zur ›Poetik‹ des Aristoteles. Berlin 2003.
Fackenheim, Emil L.: Schellings philosophy of literary arts. In: The Philosophical Quarterly (St. Andrews) 4 (1954), 310–326.
Fan, Changyang: Sittlichkeit und Tragik. Zu Hegels Antigone-Deutung. Bonn 1998.
Feger, Hans: Die Entdeckung der modernen Tragödie. Wallenstein – die Entscheidung. In: Feger, Hans (Hg.): Friedrich Schiller. Die Realität des Idealisten. Heidelberg 2006, 249–286.
Feger, Hans: Erhaben ist das Tragische. Kant – Schiller – Schelling. In: Hermand, Jost (Hg.): Positive Dialektik. Berlin u. a. 2007, 49–79.
Figal, Günter: Martin Heidegger – Phänomenologie der Freiheit. Frankfurt a. M. 1991.
Flashar, Hellmut: Aristoteles und Brecht. In: Poetica 6 (1974), 17–37.
Flashar, Hellmut: Die »Poetik« des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: Poetica 16 (1984), 1–23.
Flashar, Hellmut: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Dichtung in der griechischen Poetik. In: Luserke 1991, 289–325.
Forschner, Maximilian: Die stoische Ethik. Über den Zusammenhang von Natur-, Sprach- und Moralphilosophie im altstoischen System. Darmstadt 1995.
Frank, Manfred: Eine Einführung in Schellings Philosophie. Frankfurt a. M. 1985.
Frank, Manfred/Kurz, Gerhard (Hg.): Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen. Frankfurt a. M. 1975.
Friedrich, Hugo: Lessings Kritik und Mißverständnis der französischen Klassik. In: Zeitschrift für deutsche Bildung 7 (1931), H. 12, 601–611.
Friedrich, J.: »Der Ticktackmann im Gehäuse des Gestells«. Zu Martin Heideggers »Frage nach der Technik«. Magisterarbeit TU Chemnitz 2005, unveröffentlicht.
Fuhrmann, Manfred: Die Dichtungstheorie der Antike. Darmstadt ²1992.
Garbe, Burckhard: Die Komposition der aristotelischen ›Poetik‹ und der Begriff der ›Katharsis‹. In: Luserke 1991, 402–422.
Gisi, Martin: Der Begriff Spiel im Denken J.-P. Sartres. Königstein 1979.
Goethe, Johann Wolfgang von: Unterhaltungen mit Goethe. Hg. von Ernst Grumach, Weimar 1956.
Golden, Leon: Aristotle on Tragic and Comic Mimesis. Atlanta 1992.
Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen (Leipzig 1730). In: ders.: Schriften zur Literatur. Hg. von Horst Steinmetz. Stuttgart 1982, 12–196.
Grimm, Reinhold: Vom Novum Organon zum Kleinen Organon. Gedanken zur Verfremdung. In: Jäggi, Willy/Oesch, Hans (Hg.): Das Ärgernis Brecht. Stuttgart 1961, 45–70.
Grimm, Reinhold (Hg.): Deutsche Dramentheorien. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland. Frankfurt a. M. 1971.
Guthke, Karl: Das deutsche bürgerliche Trauerspiel. Stuttgart 1972.
Halliwell, Stephen: Aristotle, Poetics. Cambridge, Mass./London 1995.
Hecht, Werner: Sieben Studien über Brecht. Frankfurt a. M. 1972.
Henrich, Dieter: Hegel und Hölderlin. In: ders.: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 1971, 9–140.
Heuer, Fritz/Keller, Werner (Hg.): Schillers ›Wallenstein‹. Darmstadt 1977.
Hinderer, Walter: Der Mensch in der Geschichte. Ein Versuch über Schillers ›Wallenstein‹. Königstein 1980.
Hucke, Patrizia: Der Prozess entgegengesetzter Wechselwirkungen in Hölderlins ›Grund zum Empedokles‹. Würzburg 2006.
Hühn, Helmut: Mnemosyne. Zeit und Erinnerung in Hölderlins Denken. Stuttgart/Weimar 1997.
Husain, Martha: Ontology and the Art of Tragedy. An Approach to Aristotle's Poetics. Albany 2002.
Iber, Christian: Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip. Berlin/New York 1994, 52–68.
Jähnig, Dieter: Schelling. Die Kunst in der Philosophie, 2 Bde. Pfullingen 1966–1969.
Janz, Rolf-Peter: Die ästhetische Bewältigung des Schreckens. Zur Schillers Theorie des Erhabenen. In: Eggert, Hartmut u. a. (Hg.): Geschichte als Literatur. Stuttgart 1990, 151–160.
Jeanson, Francis: Das Thema der Freiheit in Sartres dramatischem Werk. In: Antares 2 (1954), H. 7, 67 ff.
Jolivet, Régis: Le problème de la mort chez Heidegger et Jean-Paul Sartre. Paris 1950.
Kaufmann, Walter: Tragödie und Philosophie. Tübingen 1980.
Knopf, Jan: Verfremdung. In: Hecht, Werner (Hg.): Brechts Theorie des Theaters. Frankfurt a. M. 1986, 93–141.

Kocziszky, Éva: Mythenfiguren in Hölderlins Spätwerk. Würzburg 1997.
Kohut, Karl: Jean-Paul Sartre, ›Les Mouches‹. In: Pabst, Walter (Hg.): Das moderne französische Drama. Berlin 1971.
Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin. Frankfurt a. M. 1941.
Kommerell, Max: Hölderlins Empedokles-Dichtungen. In: Kelletat, Alfred (Hg.): Hölderlin. Beiträge zu seinem Verständnis in unserem Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1961.
Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie. Frankfurt a. M. ^{5}1984.
König, Traugott (Hg.): Sartre. Ein Kongreß. Reinbek bei Hamburg 1988.
Korfmacher, Wolfgang: Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Schopenhauers. Pfaffenweiler 1992.
Kott, Jan: Shakespeare heute. München 1980.
Krabiel, Klaus-Dieter: Brechts Lehrstücke. Entstehung und Entwicklung eines Spieltyps. Stuttgart/Weimar 1993.
Krauss, Henning: Die Praxis der ›littérature engagée‹ im Werk Jean-Paul Sartres. Heidelberg 1970.
Kreuzer, Johann: Erinnerung. Zum Zusammenhang von Hölderlins theoretischen Fragmenten ›Das untergehende Vaterland …‹ und ›Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig ist …‹. Königsstein/Ts. 1985.
Krueger, Steven: On the aesthetic and non-aesthetic forms of the sublime in Schopenhauer's theory of tragedy. In: Schopenhauer-Jahrbuch 81 (2000), 45–58.
Kurz, Gerhard: Poetik und Geschichtsphilosophie der Tragödie bei Hölderlin. In: Text und Kontext 5 (1977), H. 2, 15–35.
Lamport, Francis John: Lessing and the Drama. Oxford 1981.
Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M. 1999.
Golden, Leon: The Clarification Theory of Katharsis. In: Luserke 1991, 352–385.
Luserke, Mathias: Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert. Hildesheim u. a. 1991.
Marcuse, Herbert: Existentialismus. Bemerkungen zu J.-P. Sartres ›L'être et le néant‹. In: ders.: Kultur und Gesellschaft II. Frankfurt a. M. 1965, 49 ff.
Martinec, Thomas: Lessing und Aristoteles? Versuch einer Grenzbestimmung in Lessings Interpretation des aristotelischen Tragödiensatzes. In: Zeuch, Ulrike (Hg.): Lessings Grenzen. Wiesbaden 2005, 81–100.
Martino, Alberto: Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert. Tübingen 1972.
Mayer, Hans: Lessing und Aristoteles. In: Schwarz, Egon (Hg.): Festschrift für Bernhard Blume. Aufsätze zur deutschen und europäischen Literatur. Göttingen 1967, 61–76.
Menke, Christoph: Tragödie im Sittlichen. Gerechtigkeit und Freiheit nach Hegel. Frankfurt a. M. 1996.
Michelsen, Paul: Die Erregung des Mitleids durch die Tragödie. Zu Lessings Ansichten über das Trauerspiel im Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai. In: DVjs, 40 (1966), 548–566.
Mittenzwei, Werner: Katharsis. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001, 245–272.
Mögel, Ernst: Natur als Revolution. Hölderlins Empedokles-Tragödie. Stuttgart u. a. 1994.
Nussbaum, Martha: The Fragility of Goodness. New York 1986.
Otto, Maria: Reue und Freiheit. Versuch über ihre Beziehung im Ausgang von Sartres Drama. Freiburg/München 1961.
Otto, Uwe: Lessings Verhältnis zur französischen Darstellungstheorie. Frankfurt a. M./Bern 1976.
Pöggeler, Otto: Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes. Freiburg ^{2}1993.
Pohlenz, Max: Die Stoa. Geschichte einer geistigen Bewegung. Göttingen 1992.
Port, Ulrich: Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte 1755–1886. München 2005 (200 ff.).
Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauer Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt a. M. 1982.
Profitlich, Ulrich (Hg.): Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart. Reinbek bei Hamburg 1999.
Ranke, Wolfgang: Dichtung unter den Bedingungen der Reflexion. Interpretationen zu Schillers philosophischer Poetik und ihren Auswirkungen im ›Wallenstein‹. Würzburg 1990.
Riedel, Wolfgang: Einleitung. Weltweisheit als Menschenlehre. Das philosophische Profil von Schillers Lehrer Abel. In: ders. (Hg.): Jacob Friedrich Abel: Eine Quellenedition zum Philosophieunterricht an der Stuttgarter Karlsschule (1773–1782). Würzburg 1995.
Robertson, John George: Lessing's Dramatic Theory. Cambridge ^{2}1965.
Roloff, Volker: Existentielle Psychoanalyse als *theatrum mundi*. Zur Theatertheorie Sartres. In: König 1988, 93–106.
Rorty, Amelie Oksenberg (Hg.): Essays on Aristotle's Poetics. Princeton 1992.
Sartre, Jean-Paul u. a.: Discussion autour des ›Mouches‹. In: Verger 1 (1948), H. 5, 109 ff.
Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes. In: Luserke 1991, 326–351.
Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner. München 1980.
Schmidt, Jochen: Kommentar. In: Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke Bd. II, a.a.O., 923–1510.
Schmitt, Arbogast: Einleitung. In: Aristoteles: Poetik. Übers. und erl. von A.S. Berlin 2008, 45–192.
Schmitt, Arbogast: Teleologie und Geschichte bei Aristoteles. In: Stierle, Karlheinz/Warning, Rainer (Hg.): Das Ende. Figuren einer Denkform. (Poetik und Hermeneutik 16). München 1996, 528–563.
Schulte, Michael: Die »Tragödie im Sittlichen«. Zur Dramentheorie Hegels. München 1992.
Schwinge, Ernst-Richard: Aristoteles über Struktur und Sujet der Tragödie. In: Rheinisches Museum 138 (1996), 111–126.
Seeba, Hinrich C.: Die Liebe zur Sache. Öffentliches und privates Interesse in Lessings Dramen. Tübingen 1973.

Seidensticker, Bernd: Über das Vergnügen an tragischen Gegenständen. München/Leipzig 2005.
Sobotka, Milan: Die Wandlungen in der Kunstphilosophie Schellings. In: Philosophie und Kunst. Kultur und Ästhetik im Denken der Weimarer Klassik. Weimar 1987, 93 ff.
Söring, Jürgen: Die Dialektik der Rechtfertigung. Überlegungen zu Hölderlins Empedokles-Projekt. Frankfurt a. M. 1973.
Spanneut, M.: Permanence du stoicisme. Gembloux 1978.
Spierling, Volker: Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1994.
Steiner, Georg: Die Antigonen. München 1990.
Steinweg, Reiner: Das Lehrstück. Brechts Theorie einer politisch-ästhetischen Erziehung. Stuttgart 1972.
Streller, Justus: Zur Freiheit verurteilt. Ein Grundriß der Philosophie Jean-Paul Sartres. Hamburg 1952.
Szondi, Peter: Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Frankfurt a. M. 1973.
Szondi, Peter: Schelling. In: ders.: Versuch über das Tragische. Schriften I. Frankfurt a. M. 1978, 157–161.
Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. In: ders.: Schriften I. Frankfurt a. M. 1978, 11–148.
Szondi, Peter: Versuch über das Tragische. In: ders.: Schriften I. Frankfurt a. M. 1978, 151-261.
Theunissen, Michael: Der Andere. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart. Berlin ²1977.
Theunissen, Michael: Die Zeitvergessenheit der Metaphysik. Zum Streit um Parmenides, Fr. 8.5-6a. In: ders.: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt a. M. 1991, 89–130.
Tilliette, Xavier: Schelling als Philosoph der Kunst. In: Philosophisches Jahrbuch 83 (1973), 30–41.
Turk, Horst: Wirkungsästhetik: Aristoteles, Lessing, Schiller, Brecht. Theorie und Praxis einer politischen Hermeneutik. In: ders. (Hg.): Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung. München 1976.
Verstraeten, Pierre: Violence et éthique. Paris 1972.
Voigts, Manfred: Brechts Theaterkonzeption. Entstehung und Entfaltung bis 1931. München 1977.
Völker, Hannah: Hölderlins Dramenfragmente ›Der Tod des Empedokles‹ und ihr Bezug zu Antike und Romantik. Hamburg 2002.
Weber, Peter: Das Menschenbild des bürgerlichen Trauerspiels. Berlin ²1976.
Weisstein, Ulrich: Brecht und das Musiktheater. Die epische Oper als Ausdruck des europäischen Avantgardismus. In: Schöne, Albrecht (Hg.): Kontroversen, alte und neue: Akten des 7. Internationalen Germanisten-Kongresses, Bd. 9. Tübingen 1986, 72–85.
Windelband, Wilhelm: Lehrbuch der Geschichte der Philosophie. Tübingen 1910 (§§ 14 ff.).
Wizisla, Erdmut (Hg.): »… und mein Werk ist der Abgesang des Jahrtausends«. 22 Versuche, eine Arbeit zu beschreiben. Berlin 1998.
Zelle, Carsten: »Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen« und »Über die tragische Kunst«. In: Luserke-Jaqui, Mathias (Hg.): Schiller-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2005, 364–382.

6. Metaphysische Tätigkeiten. Philosophie und Literatur in der Erkenntnis- und Sprachskepsis Schopenhauers und Nietzsches

(Lars-Thade Ulrichs)

6.1 Einleitung

Beschäftigt man sich auch nur oberflächlich mit der Rezeptionsgeschichte Schopenhauers und Nietzsches, so wird man mit dem in mancher Hinsicht erstaunlichen Phänomen konfrontiert, dass sie jeweils größere Wirkungen auf die Kunst, insbesondere die Literatur als auf die professionelle Philosophie entfaltet haben. Dies ist bei allen grundsätzlichen Differenzen ihres Denkens den Wirkungsgeschichten beider Philosophen gemeinsam, und damit stehen Schopenhauer und Nietzsche innerhalb der Philosophiegeschichte einzig dar. Fragt man jedoch nach den Gründen dieser geistesgeschichtlichen Tatsache, so lassen sich ihrer zunächst zwei angeben: Zum einen steht außer Frage, dass sich ihre Werke selbst durch eine hohe literarische Qualität auszeichnen, die sie in der Folgezeit zu Mustern kunstvoller Prosa bzw., im Falle Nietzsches, zugleich zu Marksteinen der Lyrik des 19. Jahrhunderts werden ließen. Selbst die schärfsten Kritiker Schopenhauers und Nietzsches haben nicht ihre stilistische Meisterschaft in Abrede gestellt; ihre Werke sind seither feste Größen im Kanon der Literatur. Zum andern ist die ungeheure Wirkung Schopenhauers und Nietzsches auf dem Gebiet der Kunst sicherlich darin begründet, dass beide – aus jeweils sehr verschiedenen Gründen – der Kunst resp. der Literatur eine hohe Bedeutung nicht nur innerhalb ihres Denkens, sondern als epistemische und moralische bzw., vorsichtiger formuliert, praktische Leistung des Menschen zugeschrieben haben. Diese Aufwertung der Kunst hat dem Künstler eine Dignität verliehen, die in dessen Augen den Philosophien Schopenhauers und Nietzsches eine große Attraktivität verleihen musste. Daneben wäre als Grund für diese geradezu unabsehbare Wirkungsmächtigkeit der Umstand zu nennen, dass sich an die Namen Schopenhauer und Nietzsche die Entdeckung des Unbewussten als der dunklen Seite des Menschen knüpft – eine Entdeckung, die gerade der Literatur einen weiten und in mancher Hinsicht neuen Spielraum eröffnet hat. Umgekehrt erklären diese charakteristischen Merkmale ihres Denkens auch, warum der Einfluss Schopenhauers und Nietzsches auf die ihnen nachfolgende Philosophie eher bescheiden bzw. recht kurzlebig war. Zumindest für die akademische Philosophie hat dies seine Gültigkeit: Ein Denken, das mit der Betonung der Bedeutung der Kunst den Anspruch der Philosophie, unter den epistemischen Leistungen des Menschen eine Leitdisziplin darzustellen, untergräbt und die zudem den Einsatz literarischer resp. rhetorischer Mittel nicht scheut, musste einer sich wissenschaftlich verstehenden Philosophie suspekt sein.

Eine detaillierte Darstellung der Rezeptionsgeschichte Schopenhauers und Nietzsches auch nur innerhalb der Literatur würde jedoch den Rahmen dieses Handbuchs sprengen; und der Versuch, stattdessen wenigstens eine grobe Orientierung innerhalb dieser Wirkungsgeschichte zu geben, verkäme rasch zu einem bloßen name-dropping, dessen theoretischer Ertrag überaus gering wäre. Aber auch aus systematischen Gründen erscheint ein solches Unternehmen als wenig verlockend, denn es ergäbe, wie Wellbery im Falle Schopenhauers sagt, »nur einen Katalog von Namen und Titeln, in dem das eigentlich Interessante verschwände« (Wellbery 1998, 55). Stattdessen soll im Folgenden der Versuch unternommen werden, das Verhältnis von Philosophie und Kunst resp. Literatur, wie es von Schopenhauer und Nietzsche bestimmt wird, auf eine Weise näher zu beleuchten, die auch die Wirkungsmächtigkeit dieser Philosophen unter Künstlern und Dichtern zu erhellen vermag. Dafür ist es allerdings erforderlich, das, was man gemeinhin die Ästhetik Schopenhauers und Nietzsches nennt, aus dem Kontext ihrer gesamten Philosophie herzuleiten und dabei als

zentrales Bestandstück ihrer jeweiligen »Systeme« zu erweisen. Auch dies kann im Rahmen eines Handbuchartikels naturgemäß nicht in allen Facetten und manchmal nur etwas holzschnittartig geschehen.

6.2 Schopenhauer

6.2.1 Die Stellung der Ästhetik in der Philosophie Schopenhauers

Rudolf Malter spricht im Hinblick auf Schopenhauers Philosophie von drei Krisen: Zum ersten gerät das Denken in eine *transzendentalphilosophische* Krise, indem es mit der Unerkennbarkeit des Dings an sich konfrontiert wird; sodann stellt sich eine *metaphysische* Krise ein, insofern bei der Bestimmung des Wesens von Mensch und Welt als »Wille« ein universeller Leidens- und Schuldzusammenhang sichtbar wird; und drittens schließlich gelangt die philosophische Reflexion in eine *ästhetische* Krise, da sich die glücksverheißende ästhetische Kontemplation nur als eine *vorübergehende* Erlösung aus diesem agonalen Weltzustand erweist (vgl. Malter 1991, 167 ff., 271 ff. u. 333). Die ästhetische Krise ist demnach nur zu verstehen, wenn man die beiden ihr vorangehenden Krisen des Schopenhauerschen Denkens begreiflich gemacht hat. Die Ästhetik Schopenhauers ist also nur dann in ihrer Eigentümlichkeit zu begreifen, wenn man sie aus seinem philosophischen System heraus versteht.

Nun zeichnet sich Schopenhauers Erkenntnistheorie, wie er sie im 1. Buch seines Hauptwerks entfaltet, durch eine enorme Aufwertung der *Anschauung* als der eigentlichen »Urerkenntniss« aus (WWV II, 223; vgl. auch WWV I, 78 ff.). Die anschauliche Erkenntnis ist die Grundlage *allen* Erkennens, wohingegen die begriffliche oder Vernunfterkenntnis nur zweiten Rangs ist und ihren Gehalt ausschließlich der Anschauung entlehnt: »Alles Urdenken«, so Schopenhauer, »geschieht in Bildern« (WWV II, 441). Eine solche Wertschätzung der anschaulichen Erkenntnis hat aber die Aufwertung der Kunst unmittelbar zur Folge, da diese – hierin folgt Schopenhauer einer langen, von Baumgarten erneuerten und selbst von seinem Widersacher Hegel geteilten Tradition – eben durch ihre Anschaulichkeit charakterisiert sei. In der Kunst aber geht es, so Schopenhauer, nicht um die *sinnliche* Anschauung, in erster Linie nicht einmal um die Phantasie als dasjenige anschauliche Vermögen, das gerade für die Poesie eine wichtige Rolle spielt, sondern um die Anschaulichkeit der *Idee*.

Die Ideenerkenntnis ist aber laut Schopenhauer nicht allein von der *begrifflichen* Erkenntnis strikt zu unterscheiden, sondern insofern auch von der *wissenschaftlichen* Erkenntnis, als sie weder den Anschauungsformen Zeit und Raum noch den verschiedenen Gestaltungen des Satzes vom Grunde unterworfen ist. Sie bewege sich zwar noch innerhalb der für *jede* Form von Erkenntnis charakteristischen Subjekt-Objekt-Relation, gehe aber nicht, wie die empirischen Wissenschaften, auf die Erforschung *kausaler* Zusammenhänge innerhalb der Erscheinungswelt und ebenso wenig auf die Ermittlung und Darlegung *logischer* Begründungszusammenhänge. Und ebenso wenig stehe die Ideenerkenntnis in der Dienstbarkeit des Willens und seiner praktischen Zwecke und Bedürfnisse: Das Schöne ruft, so Schopenhauer, kein Interesse hervor; es steht, unabhängig von allen Nützlichkeitserwägungen, allein für sich selbst da.

Die ästhetische Erkenntnis erfolgt also bei Schopenhauer jenseits sowohl des *principii individuationis* als auch des Satzes vom Grunde. Sie ist eine *absolute* Erkenntnis im strengsten, nämlich im doppelten Sinne (vgl. HN I, 128): Sie befindet sich (1) auf der Seite des *Objekts* jenseits aller Relationen der Erscheinungswelt (vgl. WWV I, § 36) und (2) auf Seiten des *Subjekts* außerhalb aller Weltbezüge des seine Selbsterhaltung verfolgenden Willens (vgl. WWV I, § 34). Die ästhetische Erkenntnis transzendiert demnach einerseits die am Leitfaden des Satzes vom Grunde fortschreitende *wissenschaftliche* Erkenntnis, andererseits die in der Dienstbarkeit der voluntativen Zwecke stehende *praktische* Erkenntnis. In einer bedeutenden Hinsicht ist diese Charakterisierung der ästhetischen Erkenntnis allerdings antinomisch: In der ästhetischen Kontemplation verliert das Objekt zugleich (1) seine *Relativität* (gegenüber anderen Objekten) – durch seine Isolierung tritt es in seinem reinen Für-sich-Sein auf – und (2) seine *Individualität*, insofern nun durch das Objekt nur mehr die Idee (als dessen Gattungscharakter) hindurchscheint (vgl. Simmel 1990, 165). Entsprechendes gilt auch auf Seiten des Subjekts: Hier entsteht eine Antinomie zwischen der *genialen Individualität* als der höchsten Stufe des Menschseins auf der einen und der *Aufhebung aller Individualität* im

Rahmen der reinen Subjektivität des Erkennens. In der ästhetischen Anschauung stehen sich demnach laut Schopenhauer als Korrelata das Subjekt des reinen Erkennens und die (platonische) Idee gegenüber. Dabei findet in der ästhetischen Erkenntnis auch insofern eine Entindividualisierung statt (vgl. WWV I, 241), als in einer *unio mystica* Idee und reines Subjekt des Erkennens gleichsam miteinander verschmelzen – ein Zustand, der durch seine Freiheit von der Zeit, d. h. durch seine reine Gegenwärtigkeit ausgezeichnet ist.

Die Ideen aber, mit deren Erkenntnis und Darstellung die Künste befasst sind, besitzen in Schopenhauers System bereits in *ontologischer* Hinsicht einen eigentümlichen Status: Sie nehmen zwischen den Erscheinungen auf der einen und dem Ding an sich qua Willen eine Zwischenstellung ein (vgl. Scheffler 2008, 119 ff.). Simmel spricht davon, dass die Ideen »ein drittes Reich« begründen, insofern sie »ein gewisses Mittleres zwischen dem transzendenten Willen und den empirischen Gegenständen« darstellen (Simmel 1990, 169). Um diese Zwischenstellung zu verstehen, ist es nötig, die metaphysischen Grundannahmen Schopenhauers näher zu betrachten.

Ausgangspunkt von Schopenhauers doppelter Charakterisierung der Welt als Wille und Vorstellung ist die *Leibeserfahrung*: Danach sind wir uns selbst immer in zweifacher Weise gegeben: einmal als in Zeit und Raum befindlicher und kausalen Einflüssen der Außenwelt ausgesetzter *Leib* (als ein Objekt unter Objekten), zum andern, in der Innenperspektive, als *Wille*. Leib und Wille bzw. Leibesaktion und Willensakt sind jedoch für Schopenhauer identisch: Was das eine in unserer inneren ›Anschauung‹ ist, ist das Andere in unserer äußeren Wahrnehmung. Diese doppelte Gegebenheitsweise unterscheidet unsere Leibeserfahrung von aller anderen möglichen empirischen Erkenntnis, die stets nur auf einfache Weise erfolgt und die gesamte Welt zur bloßen subjektiv bedingten Erscheinung macht. Dass dies jedoch eine Unterbestimmtheit des uns in der Anschauung Gegebenen darstellt, wird in dem »Ungenügen« ersichtlich, das jeden Menschen bei dieser Reduktion der Welt auf die bloße Vorstellung ereilt. Laut Schopenhauer kann dieses Ungenügen jedoch nur auf eine Weise kompensiert, kann diese Unterbestimmtheit nur auf einem einzigen Wege überwunden werden – indem nämlich die doppelte Erkenntnis, die wir von uns selbst haben, per *Analogieschluss* auf alle uns umgebenden Erscheinungen übertragen und dadurch der Schlüssel zum Verständnis der Welt wird. Damit wird die Innenperspektive des Menschen zum Königsweg der Metaphysik und die *Selbst*erkenntnis zum Vorbild der *Welt*erkenntnis (vgl. WWV I, 150 u. WWV II, 226 f.).

Sonach ist laut Schopenhauer die gesamte uns anschaulich gegebene äußere Wirklichkeit in ihrem tiefsten Wesen ebenfalls *Wille* – allerdings ohne dass diesem Willen noch mentale Prädikate zukommen: Von Erkenntnis und Bewusstsein begleitet ist der Wille nur im Menschen und in den Tieren, nicht jedoch in der anorganischen Welt oder in den Pflanzen. Anders als oft behauptet, ist jedoch für Schopenhauer der Wille nicht selbst das Ding an sich, sondern diese Bezeichnung stellt nur eine »*denominatio a potiori*« auf der Basis des uns am intimsten Bekannten dar: der letzten Tatsache unseres Selbstbewusstseins, dass wir nämlich durch und durch wollend sind (vgl. WWV I, 164 f.). Der Begriff des Willens gleicht damit jenem »Zauberwort« Eichendorffs, das das innerste Wesen der Welt artikuliert. Er ist aber letztlich eine bloße Metapher oder, genauer, eine Katachrese – diese Einsicht findet sich bereits in der Deutung Nietzsches (vgl. Nietzsche 1922, 396 ff. sowie Wellbery 1998, 17 ff.), wird aber auch von Schopenhauer selbst nicht verhehlt: Schopenhauer betont immer wieder, dass seine Philosophie »immanent« sei, d. h. das »Ding an sich blos *relativ*, d. h. in seinem Verhältniß zur Erscheinung« bestimme, wohingegen jede *absolute* Bestimmung des Dings an sich gänzlich unmöglich sei (Schopenhauer 1978, 291; vgl. auch WWV II, 228 ff.).

Der Wille objektiviert sich nun, so Schopenhauer, auf verschiedenen ontologischen *Stufen* – von der anorganischen Welt über die Pflanzen und Tiere bis hin zum Menschen als der höchsten Objektivation des Willens. Diesen Objektivationsstufen entsprechen epistemologisch die platonischen Ideen: Jede Idee repräsentiert eine Willensobjektivation, bzw. die Ideen sind die vorfindlichen Formen, in denen der Wille sich stufenweise realisiert (vgl. WWV I, 187). Dabei besitzt die Idee einen Doppelcharakter, da sie zugleich das innerste Wesen und das nie völlig realisierte Ideal einer Erscheinung repräsentiert. Umgekehrt ließe sich behaupten, dass das Konzept der platonischen Ideen Schopenhauer auf ein ontologisches Stufenmodell führt. Mithilfe des Begriffs des Willens entwirft Schopenhauer aber eine durch und durch *agonale* Weltkonzeption: Der sich auf verschiedenen Stufen und in unzähligen Individuen objektivierende Wille ist mit sich selbst zerfallen und

streitet in einem endlosen »Kampf um die Materie« um die nur begrenzt zur Verfügung stehenden Ressourcen gegen sich selbst (vgl. WWV I, 212 f.) – bis schließlich auf der höchsten Objektivationsstufe der Mensch mit einem Intellekt ausgestattet wird, in dem der Wille sich selbst zu erkennen gibt (vgl. WWV II, 324 f.). Dadurch wird die Welt – gerade für den Menschen – zu einer wahren »Hölle« schier unendlichen Leidens, aus der es dringend einer Erlösung bedürfte; eine solche Erlösung ist aber nur durch die *Verneinung* des Willens zum Leben erreichbar, wie sie der Heilige vollbringt. Sein universeller, metaphysisch begründeter Pessimismus dürfte die wohl bekannteste Seite der Philosophie Schopenhauers sein.

Schopenhauers Stufenmodell krankt freilich an einem grundsätzlichen Problem – an dem Problem nämlich, dass mit den Willensobjektivationen bzw. den Ideen eine Differenzierung bzw. Individuierung in die Sphäre des Dings an sich eingeführt wird, die laut Schopenhauer nicht zulässig ist. Dabei sollte gerade der Einsatz der Ideenlehre einen Widerspruch auflösen oder vielmehr umgehen, der dem gesamten metaphysischen Ansatz Schopenhauers inhärent ist: Durch die Charakterisierung des Dings an sich mithilfe eines *dynamischen* Prinzips, des Willens, sowie durch die Integration *evolutionistischer* und *finalistischer* Elemente in seine Metaphysik, wonach sich der Wille inmitten des Kampfs um die Materie auf immer höheren Stufen objektiviert und sich schließlich mithilfe des menschlichen Intellekts selbst erkennt, tritt nämlich die *Zeitlichkeit* als ein wesentliches Ingrediens der metaphysischen Theorie auf. Nun ist aber andererseits die Zeit für Schopenhauer eine bloße Anschauungsform des animalischen Erkenntnisapparates – mit dem Raum zusammen macht sie das *principium individuationis* aus – und limitiert sich daher auf die Welt der Erscheinung, wohingegen die Sphäre des Dings an sich außerhalb von Raum und Zeit steht. Schopenhauer versucht diesen Widerspruch aufzulösen, indem er seine Metaphysik in das Prokrustesbett der platonischen Ideenlehre presst und damit in einer nunmehr statischen Ontologie von Objektivationsstufen still zu stellen sich bemüht (vgl. WWV I, 184 ff.). Andererseits ist schon bezogen auf die Ideenlehre zu sagen, dass nicht nur die Ideen qua Willensobjektivationen unter der Bedingung der Zeit stehen, insofern sie im Rahmen der »überwältigenden Assimilation« auseinander entstehen (vgl. WWV I, 205 ff.), sondern dass zudem im Zuge der Objektivierung des Willens eine zunehmende Individualisierung der Ideen statthat, bis schließlich auf der höchsten Stufe »jeder Mensch eine eigene Idee« darstellt (vgl. WWV I, 188 f.).

Wie auch immer man sich zu diesen metaphysischen Problemen stellt, vor dem Hintergrund seines pessimistischen Weltbefundes entwickelt Schopenhauer jedenfalls eine *soteriologische* Ästhetik, wonach die Kunst zumindest eine momentane Erlösung vom Leiden ermöglicht. Die *Ästhetik* wird dadurch zum Vorgriff auf die *Ethik*, da die Kunstbetrachtung bereits selbst eine Willensverneinung darstellt. Allerdings handle es sich »nicht um eine dauernde Freilassung, sondern bloß um eine kurze Feierstunde, eine ausnahmsweise, ja eigentlich nur momentane Losmachung vom Dienste des Willens« (WWV II, 423). Merkwürdigerweise erreicht die Kunst dies aber gerade durch die *Erkenntnis* des Willens und seiner Objektivationstufen, der Ideen. Die ästhetische Erkenntnis ist nämlich zunächst nur eine formale, d. h. inhaltslose Erkenntnis des Willens resp. der Ideen: sie erkennt die Welt nicht in ihrem agonalen Charakter, sondern in der Reinheit ihrer schönen Formen. Eine Erkenntnis der Agonalität insbesondere des menschlichen Daseins erfolge nur im Trauerspiel und in der Musik, in denen das Leiden und seine Aufhebung zur Darstellung kämen. Aber auch diese Erkenntnis erzeuge selbst kein Leiden, sondern zeige die Welt als ein »bedeutsames Schauspiel«. Schopenhauer beschreibt den Zustand der ästhetischen Kontemplation in geradezu euphorischen Worten und mit gewaltigen Metaphern: Das Rad des Ixion stehe hier still, und »wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Wollens« (WWV I, 266); »uns ist völlig wohl«, weil wir nur mehr noch »klares Weltauge«, »REINES, willenloses, schmerzloses, zeitloses SUBJEKT DER ERKENNTNISS« (WWV I, 245) seien. Man kann behaupten, dass Schopenhauer nirgends seine sprachliche Meisterschaft so sehr unter Beweis stellt wie bei der Schilderung des ästhetischen Zustands. Entgegen der Meinung Nietzsches ist aber Schopenhauers Ästhetik nicht nur *rezeptions*ästhetisch verfasst, sondern hat auch eine ausgeprägte *produktions*ästhetische Seite: Zwar rückt er die im Gefolge der kantischen Auffassung vom »interesselosen Wohlgefallen« am Schönen beschriebene ästhetische Kontemplation in den Mittelpunkt der Betrachtung, aber gerade durch die Begründung der Ästhetik im Rahmen seiner Lehre von den Ideen als den Objektivationen des Willens wird der Aspekt der Kunstproduktion gleicherweise betont. Indem er dabei die Genialität als »vollkom-

menste Objektivität« bestimmt, entwickelt Schopenhauer eine Genieästhetik *par excellance*: Das Genie als die »Vollkommenheit und Energie der ANSCHAUENDEN Erkenntniß« (WWV I, 438) sei nämlich dasjenige Vermögen, das »gleichsam die Natur auf halbem Wege versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt«. Voraussetzung einer solchen »Anticipation«, die die anschaulich erfasste Idee zum Ideal erhebt, ist freilich, dass das Genie selbst im Wesen mit dem Angeschauten identisch, nämlich durch und durch Wille ist (vgl. WWV I, 253 f. u. 297 f.). Auch hierin folgt Schopenhauer Kant, der das Genie als »angeborne Gemüthsanlage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel giebt«, bestimmt hat (vgl. KU, B 181); den dabei zentralen Begriff der genialen »Besonnenheit« übernimmt er wiederum von Jean Paul (vgl. WWV II, 444 f.; s. dazu *Vorschule der Ästhetik*, § 12).

Soteriologisch und ein Vorgriff auf die Ethik ist die Ästhetik aber auch insofern, als wir durch die Kunst eine Erkenntnis zweiter Stufe erlangen – die Erkenntnis nämlich von der zentralen Bedeutung der Erkenntnis für die Erlösung, diesem Generalproblem der Schopenhauerschen Lehre von der Verneinung des Willens. Schopenhauers Kunstmetaphysik ist also keine Autonomieästhetik im strengsten Sinne, obgleich wenige so entschieden jegliche externe Forderungen gegenüber der Kunst abgewiesen haben dürften. Kunst hat vielmehr bei Schopenhauer eine doppelte Funktion: (1) eine *epistemische*: sie vermittelt eine Erkenntnis (a) des Wesens der Welt (mit den genannten Einschränkungen: des Willens als des Dings an sich), (b) des negativen Weltbefunds als eines universellen Schuld- und Leidenszusammenhangs und (c) des Rätsels des menschlichen Daseins, indem sie in der Willensverneinung den einzigen Weg zur Erlösung aufweist; Letzteres verweist bereits auf die (2) *moralische* Funktion der Kunst: sie vermag uns, wenn auch nur auf Zeit, aus der Dienstbarkeit des agonalen Willens zu entlassen und in der Willensverneinung sowie im Mitleid einen Ausweg aus der Misere zu zeigen.

Dass jedoch die Kunst *zugleich* Ideenschau und Medium der Willensverneinung sein soll, führt auf zwei von Schopenhauer nicht aufgelöste Widersprüche: (1) Wie kann die bloße Anschauung einer »Objektität des Willens« (in der Form der Idee) im Rahmen eines pessimistischen Weltbefunds überhaupt schön sein? Wenn es auch graduelle Unterschiede gebe, so dass »der Mensch vor allen Andern schön und die Offenbarung seines Wesens das höchste Ziel der Kunst« sei (WWV I, 283), ist für Schopenhauer grundsätzlich *jede* Erscheinung schön, weil sie Ausdruck einer Idee ist – wie aber ist dies mit seinem metaphysischen Pessimismus vereinbar? ist daraus nicht vielmehr nur eine Ästhetik des Hässlichen ableitbar? (2) Wie kann die bloße Anschauung einer »Objektität des Willens« im Rahmen einer ästhetischen Ideenerkenntnis zu einer (wenn auch nur vorübergehenden) Erlösung qua Willensverneinung führen? Wäre darauf nicht vielmehr ein erstarrter Schrecken die angemessene Reaktion? ist mit diesem Modell nicht letztlich bloß eine Ästhetik des Erhabenen vereinbar? – Diese Fragen lässt Schopenhauer unbeantwortet; in ihnen verbirgt sich der eigentliche »Bruch in seiner Ästhetik« (vgl. Feger 2006, 309 ff.).

6.2.2 Die Stellung der Literatur innerhalb der Ästhetik Schopenhauers

Schopenhauer verkennt nicht, dass die Poesie nicht in demselben Sinne anschaulich ist wie die bildende Kunst oder auch die Musik; vielmehr stehen ihr als Material zunächst nur die *Begriffe* zur Verfügung (vgl. WWV I, 319). Damit handelt er sich allerdings das Problem ein, dass er nun eine zusätzliche Theorie benötigt, um die Anschaulichkeit auch der Poesie zu sichern – denn die Anschaulichkeit sei ja das Wesen *aller* Kunst. Die abstrakten Begriffe, mit denen die Poesie zu arbeiten genötigt ist, in Richtung einer solchen Anschaulichkeit zu überschreiten, dazu dienen, so Schopenhauer, zunächst die »tropischen Ausdrücke« wie »Metapher, Gleichniß, Parabel und Allegorie« (WWV I, 320). Die eigentliche Leistung der Veranschaulichung vollbringe die Poesie allerdings dadurch, dass in ihr »die abstrakten Begriffe […] so zusammengestellt werden, daß ihre Sphären sich dergestalt schneiden, daß keiner in seiner abstrakten Allgemeinheit beharren kann; sondern statt seiner ein anschaulicher Repräsentant vor die Phantasie tritt, den nun die Worte des Dichters immer weiter nach seiner Absicht modifizieren«. Dies erfolge durch die geschickte Verwendung von Epitheta, »durch welche die Allgemeinheit jedes Begriffes eingeschränkt wird, mehr und mehr, bis zur Anschaulichkeit« (vgl. WWV I, 323). Die anschauliche Vorstellung wird dabei allerdings erst in der Phantasie des Rezipienten erzeugt, von der die Poesie als »die Kunst [..], durch Worte die Einbildungskraft ins

Spiel zu versetzen« (WWV II, 492), daher entscheidend abhängig ist. Indem sie also im Medium der Phantasie die Interferenzen der Begriffssphären nutzt, vermag sie auf vermittelte Weise das Individuelle anschaulich darzustellen. Eine »Begriffsdichtung« lehnt Schopenhauer hingegen strikt ab; darum steht er auch den Stilmitteln der Allegorie und des Symbols (das er als Abart der Allegorie versteht) ausgesprochen skeptisch gegenüber (vgl. WWV I, 315 ff.). Man kann dieses – von Schopenhauer nur skizzenhaft entwickelte – Modell der poetischen Sprache als eines artifiziellen Systems interferentieller Begriffssphären als den vielleicht deutlichsten Ausdruck seiner Skepsis gegenüber der begrifflichen Erkenntnis und damit der Sprache im Allgemeinen betrachten.

Schopenhauers Poetologie orientiert sich des Näheren an den drei überkommenen literarischen Gattungsformen Lyrik, Epik und Drama. Dabei ist zwar die Lyrik, so Schopenhauer, die subjektivste der drei literarischen Gattungen, doch komme in ihr die Subjektivität nicht auf einfache Weise zum Ausdruck. Vielmehr sei der »lyrische Zustand« durch das Bewusstsein des Kontrastes zwischen dem Subjekt des Wollens und dem Subjekt des reinen Erkennens ausgezeichnet. Entsprechend stehe das lyrische Gedicht in der Polarität bzw. Spannung zwischen diesen beiden Seiten der menschlichen Subjektivität, deren Identität Schopenhauer bereits in seiner Dissertation als den unerklärlichen »Weltknoten« bezeichnet hat (vgl. KS, 152). Die hohe (philosophische) Bedeutung der Lyrik besteht für Schopenhauer demnach genau darin, dass sie diese Identität und damit die philosophische Wahrheit *kat exochen* artikuliere (vgl. WWV I, 329 ff.).

Während die epische Literatur in Schopenhauers Ästhetik kaum behandelt wird – er begnügt sich mit der Aussage, dass sie auf der Skala der Subjektivität bzw. Objektivität zwischen Lyrik und Drama »in der Mitte« stehe (WWV II, 502) –, bezeichnet Schopenhauer das Drama als »die objektiveste und in mehr als einer Hinsicht vollkommenste, auch schwierigste Gattung der Poesie« (WWV I, 330). Dabei sei die *Tragödie* der »Gipfel der Dichtkunst« (WWV I, 335), weil sie eine Darstellung der Idee des Menschen als der höchsten Willensobjektivation und damit zugleich des Willens in seiner größten Agonalität vollbringe. Sie habe es mit der Darstellung von Handlungen zu tun, sei doch »menschliches Handeln das bedeutendeste Objekt der Poesie« (WWV I, 283), wodurch sie auch »eine unmittelbare Beziehung auf die Zeit« habe (WWV I, 299). In der Darstellung dieses »Widerstreit[s] des Willens mit sich selbst […] auf der höchsten Stufe seiner Objektität« (WWV I, 335) wird sie nur noch von der (absoluten) Musik übertroffen. Dabei versteht Schopenhauer die Tragödie jedoch nicht nur als eine Gattung, sondern als ein Sujet von Literatur überhaupt. Die Tragödie stellt, so Schopenhauer, die aporetische Situation des Scheiterns dar, wobei sie zum einen diagnostisch ist, indem sie das menschliche Leben als einen totalen Schuld- und Leidenszusammenhangs präsentiert (*epistemische* Funktion der Tragödie), zum andern eine soteriologische Dimension hat, insofern sie zeigt, dass nur die Verneinung des Willens eine Befreiung aus diesem Schuld- und Leidenszusammenhang ermöglicht (*moralische* Funktion der Tragödie). In dieser Ambivalenz ist die Lust am Tragischen mit der Lust am (dynamisch) Erhabenen verwandt (vgl. WWV II, 503 f.).

Die doppelte Funktion der Tragödie macht ihre eigentümliche Zwischenstellung aus: einerseits hat sie einen deskriptiv-realistischen Gehalt, der sie zur »objektivsten Gattung« macht, insofern das gesamte menschliche Leben ein »Trauerspiel« sei (vgl. WWV I, 419); andererseits wird dieser realistische Gehalt in eine ethische Dimension überschritten, indem in der Tragödie eine »Darstellung seiner [= des Willens] freien Selbstaufhebung«, d. h. der Verneinung des Willens erfolge (WWV I, 311; vgl. 335 f.). Es kommt deshalb nicht von ungefähr, dass Ödipus für Schopenhauer das Paradigma der Tragödie darstellt. Gerade die Tragödie verweist damit auf die Ethik und sprengt die Ästhetik; es ist darum kaum zu viel gesagt, wenn man »die Tragödie [als] das Paradigma seiner Ethik« (Scheffler 2008, 205) bezeichnet. Als Vermittlungsform zwischen Ästhetik und Ethik stellt die Tragödie einen Grenzfall dar, da in ihr die Autonomieästhetik im Grunde aufgehoben wird. Die *Komödie* wertet Schopenhauer dem gegenüber deutlich ab: Sie sei grundsätzlich illusionär, weil sie den eigentlichen, nämlich durch und durch schrecklichen Charakter des Daseins verfehle (vgl. WWV II, 509 f.). Im Widerspiel mit der Tragödie hat sie, so Schopenhauer, gleichwohl ihre Berechtigung, hat doch unser Leben, wenn es »im Ganzen und Allgemeinen« betrachtet auch ein Trauerspiel darstellt, »im Einzelnen durchgegangen […] den Charakter des Lustspiels (vgl. WWV I, 419). Gerade weil wir aber »im breiten Detail des Lebens, unumgänglich läppische Lustspielcharaktere« seien, habe die Komödie nicht nur einen großen realistischen Gehalt,

sondern auch eine ethische Dimension, insofern sie uns zeigt, dass das meiste, was wir erstreben, ja im Grunde das ganze Leben unserer Mühe nicht wert ist, und dadurch die Einsicht in die Notwendigkeit der Willensverneinung befördert.

Das Scheitern des tragischen Helden repräsentiert für Schopenhauer also das Scheitern menschlicher Existenz. Dabei wendet Schopenhauer die aristotelische Kategorie der Katharsis vom Zuschauer auf den Helden selbst: Der tragische Held erlebt eine Reinigung von seinen Affekten, die ihn ans Leben ketten; in der Peripetie findet entsprechend eine Verneinung des Willens zum Leben statt (vgl. WWV II, 506). Im gleichen Zuge stellt sich aber auch im Kunstbetrachter zunächst die Erkenntnis in die Notwendigkeit des Scheiterns und sodann die Umkehrung des Willens ein; für den Erfolg dieses Prozesses ist jedoch eine Identifikationsleistung des Rezipienten die Voraussetzung. Die Willensverneinung, innerhalb derer der tragische Konflikt als Quietiv wirkt, bezieht sich somit sowohl auf die Figur als auch auf den Rezipienten – obwohl gesagt werden muss, dass Schopenhauer dies nicht hinreichend deutlich macht.

Spätestens an dieser Stelle wird eine Eigentümlichkeit der Ideenlehre Schopenhauers virulent. Für Schopenhauer nämlich drückt sich in *jedem* individuellen menschlichen Charakter eine eigene Idee aus, während sich die Idee auf den niedrigeren Objektivationsstufen stets auf eine gesamte Gattung bezieht: Im Menschen treten Individual- und Gattungscharakter auseinander, »so daß jeder Mensch gewissermaßen eine ganz eigentümliche Idee darstellt« (WWV I, 300). Nun ist zwar, so Schopenhauer, der *empirische* Charakter des Menschen streng determiniert – bestenfalls kann er bei genauer Selbstkenntnis zu einem planvoll und systematisch agierenden erworbenen Charakter gemacht werden; sein *intelligibler* Charakter hingegen ist grundsätzlich frei, wobei diese Freiheit nur zwischen zwei Möglichkeiten zu entscheiden vermag: der Bejahung oder Verneinung des Willens zum Leben. Somit ist nicht nur die – immer im Hinblick auf die »Idee der Menschheit« erfolgende – Darstellung des Individualcharakters, sondern sogar diese existentielle Entscheidung das hauptsächliche Sujet der (tragischen) Literatur. Gerade darin, dass (1) der Mensch als der höchsten Willensobjektivation und (2) die Willensfreiheit qua Entscheidung zwischen den beiden existentiellen Grundoptionen ihre Hauptgegenstände darstellen, ist der hohe Rang der Tragödie innerhalb der Kunstmetaphysik Schopenhauers begründet.

In Schopenhauers Literaturtheorie wird nun aufgrund dieses Bezuges auf den Menschen in seiner Willensfreiheit die Kategorie des *Interessanten* von zentraler Bedeutung. Da das Interessante bzw. »Reizende« durch die – ein Moment der Spannung erzeugende – Darstellung von Konflikten, Schicksalskollisionen und kausal-motivationalen Verflechtungen den Willen des Kunstrezipienten reizt und dadurch die reine ästhetische Kontemplation aufhebt, stellt sie eigentlich eine kunstfremde Kategorie dar (vgl. WWV I, 279 f.). In der (epischen und dramatischen) Literatur ist die Verwendung des Interessanten laut Schopenhauer gleichwohl erlaubt, ja im Grunde unvermeidlich – schließlich geht es in ihr um den in (existentiellen) Handlungs- und Entscheidungskonflikten stehenden Menschen. Zumindest auf dem Felde der Literatur ist darum für Schopenhauer das Interessante grundsätzlich mit dem Schönen vereinbar (vgl. WWV II, 496). Dies zeigt sich besonders deutlich im Rahmen der Tragödientheorie, insofern Schopenhauer – Schillers Ausführungen *Über die tragische Kunst* folgend – unter den drei Varianten, in denen die tragische Katastrophe entstehen kann: 1. aus der Bosheit des Charakters, 2. aus blindem Schicksal bzw. Zufall und 3. als notwendige Folge einer konfliktträchtigen Figurenkonstellation, eindeutig die letztere präferiert (vgl. WWV I, 337). Eine solche Entstehung des Tragischen aus einem Figurenkonflikt führt jedoch zwangsläufig zur Verwendung des Interessanten innerhalb der literarischen Darstellung.

Der tragische Konflikt entfaltet sich dabei notwendig in der Zeit und verweist nicht nur auf dramatische, sondern zugleich auch auf narrative Strukturen. Man könnte in diesem Zusammenhang behaupten, dass die von Schopenhauer emphatisch beschriebene Unpersönlichkeit ästhetischer Subjektivität sein narratologisches Komplement in der Neutralität der Erzählinstanz findet, welche gerade die Erzählkunst des 19. und 20. Jahrhunderts charakterisiert. Daneben beschreibt Schopenhauer die ästhetische Repräsentation als ein geschlossenes Verweisungssystem. Trotz der soteriologischen Dimension seiner Kunstmetaphysik folgt er damit der Autonomieästhetik. In der insbesondere die moderne Literatur kennzeichnenden Selbstreferenz des Erzählens lässt sich dazu die narratologische Entsprechung identifizieren. Auch diese beiden Aspekte begründen möglicherweise den Einfluss der Philosophie Schopenhauers auf die (erzählende) Literatur (vgl. Wellbery 1998, 56 ff.).

Die Literaturrezeption Schopenhauers selbst, deren Früchte seine poetologischen Ausführungen fortwährend begleitet, zeigt eine überaus starke Orientierung an der Klassik, insbesondere an Goethe sowie den antiken Dramen. Daneben sind Cervantes, Calderon, Shakespeare und Schiller wichtige Bezugsautoren Schopenhauers. Eine distanzierte Haltung nahm er hingegen gegenüber der Romantik ein; dennoch rezipierte er die Romane Jean Pauls und Tiecks, insbesondere den *William Lovell*, sowie Wackenroders *Kunstbetrachtungen* intensiv. Aus der englischen Romantik wiederum wurde Lord Byron für ihn von großer Bedeutung. So überrascht es nicht, dass das Denken Schopenhauers mit den Reflexionen der Romantiker viele Gemeinsamkeiten zeigt – so etwa in der Betonung der Bedeutung des »Wegs nach innen« durch Novalis oder in der – bereits von Goethe her vertrauten – Parallelisierung von Mikro- und Makrokosmos.

6.2.3 Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Schopenhauer

Aus den vorangegangenen Ausführungen geht hervor, wie sehr Schopenhauer die Kunst im Allgemeinen und die Literatur im Besonderen aufwertet. In welchem genauen Verhältnis die Kunst resp. Literatur zur Philosophie steht und ob sie mit dieser gleichrangig oder ihr gar überlegen ist, kann allerdings – entgegen manchen in der Schopenhauer-Forschung gängigen Einschätzungen – nicht auf einfache Weise entschieden werden. Zwar versuchen laut Schopenhauer Philosophie und Kunst gleichermaßen »vom großen Problem des Daseins eine Lösung« zu geben (HN 4, 2, 109; vgl. WWV II, 471) und die Wahrheit über das Wesen der Welt auszusprechen, doch ob dies erlaubt, die eine der anderen überzuordnen, darüber finden sich bei Schopenhauer ganz unterschiedliche, teilweise widersprüchliche Aussagen. Diese Widersprüchlichkeit rührt u. a. daher, dass Schopenhauer zwar eine klare Unterscheidung einführt, insofern er die Kunst an die *Ideen* als *universalia ante rem* bindet, während die Philosophie es mit *Begriffen* als *universalia post rem* zu tun habe (WWV I, 348 u. 313 sowie WWV II, 426), dass dies jedoch Kunst und Philosophie letztlich nicht auf derselben kategorialen Ebene differenziert. Denn zugleich betont Schopenhauer, dass die Philosophie nur *in*, nicht *aus* Begriffen denke bzw. zu denken habe: Begriffe sind also nur Medium und Resultat des philosophischen Denkens, nicht ihre Grundlage oder ihr Gegenstand, wohingegen die Kunst in den Ideen nicht nur ihr Medium hat, sondern zugleich ihren »einzige[n] Ursprung« und eigentlichen Gegenstand (vgl. WWV I, 252). Klar ist indes, dass sowohl Philosophie als auch Kunst wesentlich auf der Anschauung basieren, weswegen sie, »wiewohl in ihrer Richtung und im Sekundären sehr verschieden, doch in der Wurzel die selbe« Fähigkeit verlange (WWV II, 472). Insofern aber die Anschauung in Schopenhauers Philosophie die unhintergehbare Grundlage aller Erkenntnis ist, hat diese Bindung von Kunst und Philosophie an die Anschauung ihren hohen Stellenwert innerhalb der epistemischen Leistungen des Menschen und ihre Überordnung gegenüber den empirischen Wissenschaften zur Konsequenz, welche zwar ebenfalls eine anschauliche Basis haben, es aber stets nur mit dem Einzelnen und Relativen zu tun haben. Wie wir gesehen haben, ist dabei allerdings die Kategorie der Anschauung zweideutig, denn zumindest in der Kunst geht es nicht um die *sinnliche*, sondern um eine Art von *intellektueller* Anschauung der Ideen. Schopenhauer sieht somit eine enge Wesensverwandtschaft zwischen Kunst und Philosophie: sie sind für ihn die höchsten Leistungen des menschlichen Intellekts.

Zugleich bestimmt Schopenhauer Kunst und Philosophie gleichermaßen als *metaphysische* Tätigkeiten. Will man aber verstehen, was dies näherhin bedeutet, muss man den spezifischen Metaphysikbegriff Schopenhauers berücksichtigen. Es handelt sich nämlich nicht um den Begriff der klassischen Metaphysik, die mit ihren Aussagen apodiktische Gewissheit anstrebt, sondern um den schwächeren Begriff einer *hermeneutischen* Metaphysik. Deren Aufgabe ist eine *Deutung* des Weltganzen und insbesondere der menschlichen Existenz. Diese Deutung jedoch erfolgt auf *empirischer* Grundlage, d. h. sie bezieht sich stets auf alle erdenklichen Erfahrungen, die ihr zur Verfügung stehen: auf die äußeren, die insbesondere die empirischen Wissenschaften liefern, wie auf die inneren Erfahrungen, die sich im Selbstbewusstsein finden. Ausdrücklich betont Schopenhauer, dass die hermeneutische Metaphysik mit ihrer Deutung nicht den harten Kriterien der Gewissheit und Wahrheit (als Korrespondenz), sondern nur den schwächeren der Plausibilität und internen Kohärenz zu genügen vermag. Deutlichstes Kennzeichen dieses neuen Metaphysikbegriffs ist die Tatsache, dass Schopenhauer bei dessen Bestimmung immer

wieder auf die Metapher vom Buch der Natur (eine Literaturmetapher!) zurückgreift und die metaphysische Erkenntnis mit der Entzifferung einer (Chiffren-)Schrift vergleicht: »Das Ganze der Erfahrung gleicht einer Geheimschrift, und die Philosophie der Entzifferung derselben, deren Richtigkeit sich durch den überall hervortretenden Zusammenhang bewährt. Wenn dieses Ganze nur tief genug gefaßt und an die äußere die innere Erfahrung geknüpft wird; so muß es aus sich selbst GEDEUTET, AUSGELEGT werden können« (WWV II, 212). In einer solchen Deutung und Auslegung der gesamten erfahrbaren Welt, vor allem des menschlichen Daseins finden laut Schopenhauer sowohl die Philosophie als auch die Kunst ihre wichtigste Aufgabe; dabei überschreiten sie beide gleichermaßen die »horizontale« Erklärungsart der Wissenschaften durch ihre »vertikale« Verstehensweise. Hierin ist maßgeblich Schopenhauers Charakterisierung von Kunst und Philosophie als metaphysischen Tätigkeiten begründet.

Welch hohe Bedeutung Schopenhauer der Kunst zumisst und wie sehr er sie damit in verwandtschaftliche Nähe zur Philosophie rückt, wird, wie wir gesehen haben, zuletzt darin deutlich, dass er die ästhetische Anschauung als Bürge für und Vorgriff auf die Möglichkeit der Erlösung betrachtet. Durch diese soteriologische Funktion erhält die Kunst eine eminent praktische resp. ethische Bedeutung; und da laut Schopenhauer die Philosophie des Ernstes erst dort beginnt, wo sie praktisch wird und als Moralphilosophie auftritt (vgl. WWV I, 357), verbürgt dies wiederum den hohen Rang der Kunst. Wenn Schopenhauer auch auf der einen Seite überzeugter Vertreter der Autonomieästhetik ist, erhält die Kunst dadurch auf der anderen Seite eine zentrale moralische Funktion. Auf dem Gebiet der Literatur erbringt vor allem die Tragödie diese moralisch-soteriologische Leistung – Tragödie jedoch aufgefasst nicht als Gattung, sondern als literarisches Sujet.

Dass Kunst und Philosophie für Schopenhauer wechselseitig aufeinander angewiesen sind, wird jedoch auch auf der Ebene der *Interpretation* von Kunst ersichtlich: Denn die Wahrheit der Kunst ist in ihren Werken laut Schopenhauer nur »virtualiter oder implicite« enthalten; erst durch die Philosophie werde sie »actualiter und explicite« gemacht (vgl. WWV II, 473). In dieser Betonung der herausragenden Bedeutung der Philosophie für das Verständnis und die Deutung von Kunstwerken folgt Schopenhauer Überlegungen Schellings (vgl. Schelling 3, 370).

6.3 Nietzsche

6.3.1 Die Stellung der Ästhetik in der Philosophie Nietzsches

Zwar sind im Falle Nietzsches, wie bei kaum einem anderen Philosophen, Periodisierungen mit einer großen Unsicherheit behaftet, doch lässt sich im Hinblick auf seine ästhetischen Auffassungen, zumindest zur ersten Orientierung, Nietzsches Denken in drei Phasen einteilen:

1. Die *metaphysische* Kunstauffassung des jungen Nietzsche, in der die Kunst in romantischer Tradition und unter dem Einfluss Schopenhauers enthusiastisch als Organon der Welterkenntnis bzw. als Artikulation des Weltgrundes gefeiert wird: In Orientierung an dem Begriffspaar »dionysisch« – »apollinisch«, als den beiden wesentlichen Kunsttrieben, wird die Kunst als eine »metaphysische Tätigkeit« (KSA 1, 24) beschrieben, wobei für Nietzsche zu diesem Zeitpunkt feststeht, »dass die Kunst mehr wert ist als die Wahrheit« (KSA 13, 822). Man kann sogar behaupten, dass Schopenhauers widersprüchliche Bestimmung der Kunst als Ideenschau *und* Medium der Willensverneinung Nietzsches Unterscheidung zwischen apollinischen (bildende Kunst, Epik) und dionysischen Künsten (Tragödie, Musik) allererst veranlasst hat (vgl. Feger 2006, 312) – wobei allerdings beide Kunstformen, anders als bei Schopenhauer, grundsätzlich der »heroischen« Bejahung des Willens dienen (vgl. KSA 13, 521).
2. Die *kritisch-analytische* Kunstauffassung des mittleren Nietzsche, in der im Rahmen von genetischen und psychologischen Betrachtungen die Kunst unter Generalverdacht gestellt wird: Die Kunst erscheint hier zum einen als bloße Lustbefriedigung, zum anderen als Lüge und Illusion. Nicht zuletzt weil die Kunst als eine symbolische Ausdrucksform die Erinnerung an Religion und Metaphysik bewahrt, stellt sie für Nietzsche zu diesem Zeitpunkt nur eine Übergangsstufe in der Entwicklung von der Religion zur Wissenschaft dar und ist Letzterer prinzipiell unterlegen. Für den Verfasser von *Menschlich-Allzumenschliches* gilt nun: »Der wissenschaftliche Mensch ist die Weiterentwicklung des künstlerischen […]« (KSA 2, 186).
3. Die *schöpferisch-voluntative* Kunstauffassung des späten Nietzsche, innerhalb derer er eine Physio-

logie der Kunst entwickelt: Die Kunst erscheint nunmehr als eine – möglicherweise die höchste – Emanation des Willens zur Macht. Entgegen der Auffassung Schopenhauers, der die Kunst nur vom Rezipienten her gedacht und mit seiner Charakterisierung des ästhetischen Zustandes als eines willensfreien, reinen Erkennens einen schweren Fehlgriff getan habe, erscheint die Kunst im Spätwerk Nietzsches als in höchstem Maße »lebenssteigernd« und »schöpferisch«, was insbesondere bedeutet, dass die Kunst Werte schaffe.

Diese drei Phasen im Denken Nietzsches überlappen sich nicht nur, sondern sie sind auch deshalb schwer voneinander zu trennen, weil sich in allen drei Phasen ein unaufgelöster Dualismus durchhält – derjenige nämlich von *Kunst* und *Wahrheit*. Diesem Dualismus vor allem ist es zuzuschreiben, dass sich in Nietzsches Kunstphilosophie so viele ambivalente Bestimmungen finden. Der Dualismus von Kunst und Wahrheit artikuliert sich jedoch bei Nietzsche insbesondere im Rahmen einer grundsätzlichen *Sprach- und Erkenntnisskepsis*. Seine Ästhetik ist daher nicht zu verstehen, ohne seine Auffassung von Sprache im Allgemeinen zu berücksichtigen.

Für Nietzsche ist die Sprache selbst bereits ein durch und durch metaphorisches System, wobei die Einbildungskraft als das entscheidende metaphorische Vermögen identifiziert wird: Als ein »bewegliches Heer von Metaphern (KSA 1, 880 f.) ist die Sprache, wie er in seiner frühen Schrift *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* unter dem Einfluss Gustav Gerbers *Die Sprache als Kunst* darlegt, in ihrem tiefsten Wesen mit einem Kunstwerk identisch. Schon die Begriffsbildung ist demnach ein künstlerisches Phänomen (KSA 7, 258); ja, i.S. einer »Gesetzgebung der Sprache« (KSA 1, 877) bestimmt Nietzsche die schöpferische »Wertschätzung« schlechthin als das »*Wesen* der *Wahrheit*« (vgl. Nietzsche 1954 ff., Bd. 3, 556). Mit dieser Auffassung hebt Nietzsche, so ließe sich sagen, den Logozentrismus der Sprache auf: Als ein »tropisch-figurales System sich verselbständigender Zeichen« (Meyer 1993, 139) ist die Sprache für ihn kein Mittel zur Erkenntnis der Wahrheit, sondern nur mehr noch ein Verständigungsmittel im Dienste der Lebenserhaltung. Die sogenannten Wahrheiten sind für Nietzsche also nichts weiter als »Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind« (KSA 1, 881). Zugleich wird in dieser Sprachauffassung Nietzsches deutlich, dass er dem Schaffen vor dem Erkennen die Priorität zumisst, wobei die höchste Form des Schaffens die Produktion von Werten darstellt. Darüber hinaus weise die auf der Welt vorhandene Sprachenvielfalt auf die Unmöglichkeit *einer* Wahrheit hin: »Die verschiedenen Sprachen neben einander gestellt zeigen, dass es bei den Worten nie auf die Wahrheit, nie auf einen adäquaten Ausdruck ankommt: denn sonst gäbe es nicht so viele Sprachen« (KSA 1, 879).

Somit lässt sich behaupten, dass die Sprache insgesamt bei Nietzsche aus der Perspektive der Kunst betrachtet wird. Doch dies allein zeigt noch nicht den ganzen Umfang des Einflusses der Kunst auf das Denken Nietzsches. Vielmehr charakterisiert insbesondere der späte Nietzsche die gesamte Welt, vor allem aber das menschliche Leben vom Standpunkt der Kunst. Denn nicht nur ist die Kunst eine Lebenssteigerung und ein »Stimulans des Lebens« (KSA 13, 521), wodurch die Kategorie »lebenssteigernd/schwächend« zum Maßstab der Ästhetik schlechthin und – im Zuge dieser Rückbindung der Kunst ans »Leben« – eine Autonomieästhetik letztlich unmöglich wird, sondern umgekehrt setzt die Kunst nur das fort, was bereits das Leben selbst auszeichnet. Das Leben nämlich sei ein durch und durch schöpferischer Prozess; ihm liege der »Wille zur Macht« zugrunde, dessen Äußerungen nach Analogie der Kunst begriffen werden müssten und dessen höchste Steigerung die Kunst nur darstelle. Somit zeichnet sich laut Nietzsche schon das Leben selbst durch ein beständiges Über-sich-hinaus-Schaffen aus. Aufgrund dessen wird der »Übermensch« zur regulativen Idee des Menschen. Insofern die Kunst für Nietzsche die höchste Ausdrucksform des Lebens ist, deren wichtigste Aufgabe in der Überwindung des Nihilismus besteht, und damit zur »Apotheose der schöpferischen Lebenskräfte« (Pfotenhauer 1985, 221) wird, handelt es sich bei Nietzsches Kunstphilosophie also um eine »lebensphilosophische Ästhetik« (Meyer 1993, 67). Dabei kommt der Kunst*produktion* eine weitaus größere Bedeutung zu als dem Kunst*produkt*: nicht mehr das (autonome) Kunstwerk, sondern der Schaffensprozess ist das Orientierungssystem – nicht nur der Ästhetik, sondern der gesamten Metaphysik Nietzsches.

Wenn Nietzsche das Leben wesentlich als Wille zur Macht und damit als ein Phänomen bestimmt, das sich permanent selbst überschreitet, indem es Werte schafft (vgl. KSA 5, 54 f.), dann korrespondiert dieser dynamischen Auffassung des Lebens die

dynamische Bestimmung der Kunst als höchsten Ausdrucks des Willens zur Macht. Anders formuliert: da die Kunst höchster Ausdruck des Werteschaffens und Leben gleichbedeutend mit der Schaffung von Werten ist, folgt für Nietzsche, dass die Kunst höchster Ausdruck des Lebens ist. Wie es Volker Gerhardt formuliert: Die »Selbstorganisation des Lebens wird nach *Analogie der Kunst* gedacht, die Kunst aber nach *Analogie des Lebens*« (Gerhardt 1984, 392). Dabei kann jedoch die Frage, welche dieser Bestimmungen – des Lebens oder der Kunst – innerhalb des philosophischen Begründungszusammenhangs das Primat zukommt, letztlich durchaus eingeklammert werden: Ob das Leben nach dem Modell der Kunstproduktion bestimmt wird und entsprechend Nietzsches Anthropologie bzw. Metaphysik durch und durch Ästhetizismus ist oder ob, weil *alle* Lebenserscheinungen Wille zur Macht sind, die Kunst aber in einem entscheidenden Sinne ebenfalls bloß als eine Lebenserscheinung aufgefasst werden muss, deswegen auch die Kunst Ausdruck des Willens zur Macht ist, kann zurückgestellt werden hinter der Feststellung, dass in beiden Fällen die Kunst die höchste Dignität erhält: Sie wird allemal zum höchsten Ausdruck des Lebens und zur »eigentlich *metaphysische*[n] Thätigkeit des Menschen« (KSA 1, 17) erhoben. Diese Dignität erlangt sie aber nicht als fertiges Kunstwerk, sondern als Kunstprozess – als eine Tätigkeit mithin, in der sich das Wesen der Welt aufs Vollkommenste artikuliert.

In Konsequenz dessen bezeichnet bei Nietzsche der Begriff des Kunstwerks nicht nur das ästhetische Gebilde, sondern das Leben und die Welt als ganze: Die gesamte Welt ist für Nietzsche »ein sich selbst gebärendes Kunstwerk« (KSA 12, 119). Hier wird also der Kunstbegriff – in der Tradition der Romantik – in eine kosmologische Dimension vergrößert: Kunst erscheint vor diesem Hintergrund schlechthin als eine Naturnotwendigkeit (KSA 1, 382). In einer weiteren, an Schiller orientierten Formulierung behauptet Nietzsche, dass sich im Spiel der Kunst das allgemeine Weltspiel wiederhole, in welchem Begriff sich die Merkmale Zweckfreiheit und Dynamik treffen: Die »Spiele der Kunst« seien »ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk« (KSA 2, 324). Es handelt sich deshalb bei Nietzsches Denken um eine im umfassenden Sinne ästhetische Philosophie, um eine – trotz aller vehementen Metaphysikkritik – »Artisten-Metaphysik« (vgl. KSA 1, 13, 17, 21 sowie KSA 12, 115, 123).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Verabsolutierung der Kunst bei Nietzsche vor allem auf der Basis von drei Grundbestimmungen erfolgt: 1. stellt die Kunst die metaphysische Tätigkeit *kat exochen* dar; 2. ist sie das wichtigste »Stimulans des Lebens« (vgl. KSA 13, 228 ff. u. 409) und 3. leistet sie – was *moralisch* nicht mehr möglich ist – eine Rechtfertigung der Welt als eines *ästhetischen* Phänomens (vgl. KSA 1, 17, 47, 152 sowie KSA 12, 116): Indem die Kunst Illusionen schafft, macht sie das Grauenhafte des Lebens bzw. des agonalen Urgrundes erträglich; als »Daseins-*Vollendung*«, als »*Bejahung, Segnung, Vergöttlichung des Daseins*« (KSA 13, 241) wird die ästhetische Rechtfertigung von Leben und Welt durch die Kunst nachgerade zu einer Lebensnotwendigkeit.

Somit bekommt die Kunst bei Nietzsche – trotz aller Kritik an Schopenhauers Ästhetik – zuletzt ebenfalls eine soteriologische Dimension. Wie in einer Notiz aus dem Jahre 1888 deutlich wird, besitzt die Kunst für Nietzsche gleich in mehrfacher Hinsicht diese Erlösungsfunktion: »Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens. / Die Kunst als die *Erlösung des Erkennenden*, – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht, sehn will, des Tragisch-Erkennenden. / Die Kunst als die *Erlösung des Handelnden*, – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins nicht nur sieht, sondern lebt, leben will, des tragisch-kriegerischen Menschen, des Helden. / Die Kunst als die *Erlösung des Leidenden*, – als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der großen Entzückung ist« (KSA 13, 521).

Nietzsches Einstellung zur Autonomieästhetik wird nicht zuletzt vor diesem Hintergrund zunehmend ambivalent: So fordert er einerseits zwar eine »Kunst für Künstler, nur für Künstler« (KSA 3, 351; vgl. KSA 5, 99), wertet andererseits aber eine solche – von ihm als »dekadent« aufgefasste – l'art pour l'art als »ästhetischen Pessimismus« (KSA 12, 409) bzw. »Nihilismus« (KSA 12, 557) ab. So führt Nietzsche auf der einen Seite einen »Kampf gegen den Zweck in der Kunst«, vor allem »gegen die *moralisierende* Tendenz in der Kunst, gegen ihre Unterordnung unter die Moral«; auf der anderen Seite folge jedoch aus der Betonung der Autonomie noch lange nicht, »daß Kunst überhaupt zwecklos, ziellos, sinnlos, kurz *l'art pour l'art* – ein Wurm, der sich in den

Schwanz beißt – ist« (KSA 6, 127). Denn wenn, fragt Nietzsche, die Kunst »das große Stimulans zum Leben« ist, »wie könnte man sie als zwecklos, als ziellos, als *l'art pour l'art* verstehn?« (KSA 6, 27) Bei einer derartigen Verknüpfung von Kunst und Leben entsteht also ein eigentümlicher Widerspruch, insofern einerseits die absolute Autonomie des Schaffenden, andererseits die Unterordnung der Kunst unter das Leben, also unter fremde Zwecke, d. h. aber gerade eine Aufhebung der Autonomie postuliert wird. Ähnlich wie bei Schopenhauer, gleichwohl aus ganz unterschiedlichen Gründen ist demnach auch Nietzsches Haltung zur Autonomieästhetik widersprüchlich. Aufgelöst werden kann dieser Widerspruch allein durch die Berücksichtigung von Nietzsches Bestimmung des Lebens als eines beständigen Über-sich-hinaus-Schaffens und damit als prinzipiell zweckfrei und »sinnlos«. Wenn nämlich das Leben selbst aller Zwecke entbehrt und in einem permanenten Überwindungsprozess besteht, wird die Kunst auch durch die Rückbindung an ein so verstandenes Leben nicht etwaigen Zwecksetzungen untergeordnet. Das Leben ist also für Nietzsche kein Zweck und kann keiner sein; vielmehr setze sich in Kunst – und Lebenskunst – nur das zweckfreie Leben als ein fortwährendes Sich-selbst-Überschreiten fort.

6.3.2 Die Stellung der Literatur innerhalb der Ästhetik Nietzsches

Gemäß der Bestimmung der Sprache als eines metaphorischen Zeichensystems und damit als eines Kunstwerks fasst Nietzsche die Dichtung als eine Fortsetzung dessen auf, was bereits die Sprache selbst auszeichnet. Zugleich wird an diesem Ausgang von der Sprache als einem Kunstwerk deutlich, wie sehr für Nietzsche die Poesie die paradigmatische Kunstform ist – dies gilt trotz aller Hochschätzung der Musik, in der er seinen Mentoren Schopenhauer und Wagner folgt. Nietzsches Literaturbegriff ist dabei stark an der Rhetorik orientiert; entsprechend ist sein Ideal der »grosse Stil« (KSA 2, 596), in dem die tropischen Ausdrucksmittel extensiv und virtuos eingesetzt werden. Einem solchen Stilbegriff versucht er in seinen Schriften auch selbst zu entsprechen. Nietzsches eigene Sprache ist dabei vor allem durch zwei Merkmale gekennzeichnet: Sie ist 1. experimentell, indem sie mit allen erdenklichen rhetorischen Ausdrucksmitteln virtuos spielt, und sie hat 2. zumeist einen überaus diktatorischen Ton, der seine Prosa oftmals als forciert erscheinen lässt.

Auch Nietzsche orientiert sich in seiner Literaturtheorie noch an der klassischen Einteilung der Gattungsformen Lyrik, Epik und Dramatik. Anders jedoch als Schopenhauer handelt er diese Formen nicht systematisch ab; statt sie nach einem einheitlichen metaphysischen Modell zu interpretieren, beschränkt er sich darauf, seine literaturtheoretischen Beobachtungen nahe am jeweiligen Gegenstand und in konkretem Bezug zu einzelnen Autoren zu formulieren. Dabei führt die Lust an der Pointe oftmals zu übersteigerten Urteilen, die wiederum durch spätere, vielfach entgegengesetzte Aussagen relativiert werden.

Nietzsche leitet die Lyrik aus der Musik ab (KSA 1, 43 ff. sowie KSA 6, 118); jedoch ist die Lyrik für ihn nicht Ausdruck von Subjektivität (KSA 1, 44 u. 47), sondern ebenfalls eine objektive, reflexive Dichtungsform. Die Subjektivität des lyrischen Dichters sei bloß eine »Einbildung«; in Wahrheit töne aus der Lyrik, wie aus der Musik, der dionysische Weltgrund – gebändigt freilich in der apollinischen Form. In den Augen Nietzsches stellt konsequenterweise Heine den Gipfelpunkt der Lyrik dar; an Heine bewundert er die Einheit von subjektivem Zustand und reflexivem Gehalt (vgl. KSA 6, 286, KSA 11, 472 sowie KSA 12, 361). Angesichts dieser Ableitung der Lyrik aus der Musik verwundert es nicht, dass ihm als höchste lyrische Form der Dithyrambus gilt (vgl. KSA 1, 33 u. KSA 6, 345) – eine Gattung, in der sich Nietzsche selbst mehrfach hervorgetan hat. Darüber hinaus wirkt sich in dieser Auffassung von der gemeinsamen Wurzel von Lyrik und Musik nicht zuletzt Nietzsches anfängliche Begeisterung für Wagners Konzept des Gesamtkunstwerks aus.

Gute Prosa lässt sich, so Nietzsche, nur in stetem Bezug zur Poesie schreiben (KSA 10, 23); daher sei die Prosa als Kunstform im Deutschen im Grunde gar nicht möglich (KSA 2, 594 f.) – ein gutes Beispiel für die überzogenen Urteile Nietzsches gerade auf ästhetischem Gebiet. Wie bei seinem »Hausphilosophen« Schopenhauer bleibt auch in Nietzsches Literaturtheorie die Epik merkwürdig unterbelichtet. Erklärt sich das theoretische Desinteresse für die epische Literatur beim jungen Nietzsche zunächst daraus, dass er sie als eine maßgeblich apollinische Kunst auffasst, bleibt sie später vermutlich deswegen

weitgehend unberücksichtigt, weil Nietzsche gerade im Roman zunehmend ein Konkurrenzunternehmen zu derjenigen Form der Philosophie erkennen musste, die er selber mit immer größerer Entschiedenheit vertrat: Nietzsches Präferenz des psychologischen Romans eines Stendhal oder Dostojewski rührt offensichtlich auch daher, dass dieser am ehesten mit seinem Programm einer – psychologisch und physiologisch geschulten – genealogischen Entlarvungsphilosophie geistesverwandt ist.

Wie für Schopenhauer ist auch für Nietzsche die Tragödie der »Gipfel der Dichtkunst«, der er nur mehr die Musik überordnet, aus welcher er die Tragödie bekanntlich entstehen lässt. Zugleich jedoch lehnt er das Theater entschieden ab (vgl. KSA 3, 617 u. KSA 6, 420) – das zunehmend metaphysisch überhöhte Schauspielertum, als dessen genialsten Repräsentanten er Wagner ansieht, wird ihm mehr und mehr suspekt. Anders aber als bei Schopenhauer ist laut Nietzsche der letzte Zweck der tragischen Kunst nicht die Willensverneinung, sondern die tragische Lebensbejahung i.S. eines heroischen Pessimismus, der dem negativen Weltbefund ein entschiedenes »Trotzdem« entgegensetzt. In seiner Dramentheorie wird Dionysos zum eigentlichen Helden der Tragödie (vgl. KSA 1, 63 u. 71), insofern in der Tragödie immer der Konflikt zwischen Welt- und Individualwille dargestellt wird. Im antiken Drama artikuliere sich dieser Konflikt in der Dualität von Chor und einzelner Figur. Obwohl in letzter Instanz nicht deutlich wird, ob und in welchem Maße Nietzsche mit seiner Behauptung von der *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* Anspruch auf geistesgeschichtliche Geltung erhebt oder ob es sich – in Analogie zu Rousseaus Rede vom Naturzustand – lediglich um die Bestimmung einer regulativen Idee handelt, ist zumindest so viel klar, dass für den jungen Nietzsche in Wagners Musikdrama die Entwicklung der dionysischen Tragödie kulminiert.

An diesem Bogenschlag von der antiken Tragödie zum Musikdrama Wagners lässt sich erkennen, dass für Nietzsches literaturtheoretische Überlegungen – neben der an den drei Gattungsformen Lyrik, Epik und Drama orientierten Poetologie – eine weitere Dichotomie von entscheidender Bedeutung ist: Nietzsche stellt nämlich immer wieder – unter teilweise kühnen Zusammenziehungen und Vergleichen – die antike der modernen Dichtung gegenüber, wobei er Letztere durch einen zunehmenden reflexiven, ja philosophischen Gehalt ausgezeichnet sieht. Die Poesie der Antike, so Nietzsche, »weiß von keinem Interesse, und macht keine Ansprüche auf Realität. Sie strebt nur nach einem *Spiel*, das so würdig sei als der heiligste Ernst, nach einem *Schein*, der so allgemein und gesetzgebend sei, als die unbedingteste Wahrheit« (KSA 1, 211). In »der ganzen Masse der modernen Poesie« herrsche hingegen »das große *Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen*«: »Die vielen und trefflichen Kunstwerke, deren Zweck ein philosophisches Interesse ist, bilden nicht etwa bloß eine unbedeutende Nebenart der schönen Poesie, sondern eine ganz eigene besondere Hauptgattung […]« (KSA 1, 241). Diese Entwicklung wird von Nietzsche – auch im Hinblick auf sein eigenes Schriftstellertum – durchaus begrüßt – wenn er darin zugleich auch eine Gefahr für sein Philosophieverständnis gesehen haben mag, insofern hier eine Konkurrenz zu seinem eigenen Unternehmen erwuchs.

Nicht zuletzt daraus erklärt sich, dass Nietzsches Stellung zur bisherigen Literatur (wie dies freilich auch auf anderen Gebieten gilt) von enormer Urteilsfreudigkeit bzw. von pointierter Polemik geprägt ist. Vor dem Hintergrund seines Perspektivismus sind seine oft prägnanten Urteile aber mit großer Vorsicht zu nehmen – etwa wenn er Schiller als den »Moral-Trompeter von Säckingen« (KSA 6, 111) oder Jean Paul als das »Verhängniss im Schlafrock« (KSA 2, 597) bezeichnet. Auch seine positiven Urteile sollte man nicht immer für bare Münze nehmen: Doch auch wenn Goethe (in seinen Gesprächen mit Eckermann!), Stifter, Keller, Jung-Stilling und Lichtenberg vielleicht auch nach Auffassung Nietzsches am Ende doch nicht die größten deutschen Prosaisten sind (vgl. KSA 2, 599) und Laurence Sterne nicht »der freieste Schriftsteller« aller Zeiten (KSA 2, 424 f.) sein mag, bringt er den Genannten doch große Wertschätzung entgegen. Daneben hat er von Stendhal und Dostojewski, deren psychologische Tief- und Feinsinnigkeit er bewunderte, sowie von Wieland, dessen elegante Prosa er schätzte, eine überaus hohe Meinung.

6.3.3 Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur bei Nietzsche

Ähnlich facettenreich und widersprüchlich wie seine Auffassung der Kunst resp. Literatur ist auch Nietzsches Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Literatur. Klar ist aber allemal, dass er

sie in eine nahe Verwandtschaftsbeziehung stellt. Die Gründe dafür hatten wir teilweise bereits kennen gelernt: Gerade für ein perspektivistisches und genealogisches Philosophieverständnis, innerhalb dessen subtile (kultur-)historische, psychologische und physiologische Analysen den Generalverdacht gegenüber der gesamten bisherigen – in Nietzsches Augen metaphysisch verfassten – Philosophie begründen sollten, musste insbesondere die epische Literatur als eine wahlverwandte Diskursform erscheinen, die ganz ähnliche Geltungs- und Erklärungsansprüche verfolgt.

Doch finden sich bei Nietzsche noch andere Argumente für die Nähe von Philosophie und Literatur, die wiederum aus seinem Sprachverständnis erwachsen. So rechtfertigt er die Philosophie nachgerade als eine Kunst, insofern sie, nach Aufgabe ihres Wahrheitsanspruchs, eine »Begriffsdichtung« darstelle. Gemäß seiner Bestimmung der Wahrheit als einer bloßen Werteproduktion bzw. als eines Ausdruck des Willens zur Macht sei also auch der Philosoph letztlich ein Künstler – entsprechend findet sich bei Nietzsche mehrfach der Ausdruck »*Künstler*-Philosoph« (z. B. KSA 12, 89). Für einen solchen »verwegenen Dichter-Philosophen« (KSA 12, 240) zeigt er uneingeschränkte Sympathie. Es dürfte klar sein, wen er als dessen wichtigsten Repräsentanten betrachtet hat. Da Nietzsche im Rahmen seines Perspektivismus zudem Erkenntnis primär als »›Auslegung‹, *nicht* ›Erklärung‹« (KSA 12, 104) auffasst, findet sich auch bei ihm, wie bei Schopenhauer, eine *hermeneutische* Auffassung von Philosophie. Ein solches Verständnis von Philosophie bringt diese jedoch, wie wir im Falle Schopenhauers gesehen haben, in eine große Nähe zur Literatur.

Wenn Nietzsche die Kunst auch zwischenzeitlich als eine bloße Übergangsstufe zwischen Religion und Wissenschaft aufgefasst hat – eine Position, in der der Einfluss Hegels unverkennbar ist –, überwiegt doch die positive Einschätzung der Bedeutung der Kunst für die Philosophie; sie wird, wie bereits in Schellings *System des transcendentalen Idealismus*, zum wahren »Organon der Philosophie«. Es fehlt sogar nicht an Stellen, an denen er die Kunst der Philosophie klar überordnet: »In der Hauptsache gebe ich den Künstlern mehr Recht als allen Philosophen bisher« (KSA 11, 587), heißt es, denn die Wahrheit der Kunst sei eine höhere, weil sie ihren Schein, anders als die Metaphysik, offen eingesteht (vgl. KSA 11, 654 f. u. KSA 7, 632) und gerade dadurch wahr wird: »Kunst behandelt also den *Schein als Schein*, will also gerade *nicht* täuschen, *ist wahr*« (KSA 7, 632). Während er demnach der bisherigen Metaphysik den Vorwurf der Verlogenheit macht, die im Rahmen einer genealogischen Analyse entlarvt werden muss, billigt er, in Umkehrung der platonischen Auffassung, der Kunst gerade aufgrund des offenen Eingeständnisses ihres Scheincharakters einen höheren Stellenwert als der Philosophie zu.

Diese Hochschätzung der Kunst resp. Literatur wird etwa auch in der Parallelisierung von dialektischem Denken und Versifizierung sichtbar, deren beider Ziel es ist, göttliche Botschaften in die Sprache der Menschen zu übertragen: »Was [..] der Vers für den Dichter ist, ist für den Philosophen das dialektische Denken: nach ihm greift er, um sich seine Verzauberung festzuhalten, um sie zu petrificiren. Und wie für den Dramatiker Wort und Vers nur das Stammeln in einer fremden Sprache sind, um in ihr zu sagen, was er lebte und schaute und was er direkt nur durch die Gebärde und die Musik verkünden kann, so ist der Ausdruck jeder tiefen philosophischen Intuition durch Dialektik und wissenschaftliches Reflektiren zwar einerseits das einzige Mittel, um das Geschaute mitzutheilen, aber ein kümmerliches Mittel, ja im Grunde eine metaphorische, ganz und gar ungetreue Übertragung in eine verschiedene Sphäre und Sprache« (KSA 1, 817). Die Philosophie besitzt also, so Nietzsche, keine Sprache, die »das Geschaute« treu wiedergeben könnte. Entsprechend betont Nietzsche in seinem »Versuch einer Selbstkritik«, er habe in *Die Geburt der Tragödie* seine eigene Fremdheit und seine »neue Seele« noch nicht angemessen zum Ausdruck bringen können: »Hier redete […] eine *fremde* Stimme, der Jünger eines noch »unbekannten Gottes« […]; hier war ein Geist mit fremden, noch namenlosen Bedürfnissen […]; hier sprach […] etwas wie eine mystische und beinahe mänadische Seele, die mit Mühsal und willkürlich, fast unschlüssig darüber, ob sie sich mittheilen oder verbergen wolle, gleichsam in einer fremden Zunge stammelt. Sie hätte *singen* sollen, diese »neue Seele« – und nicht reden!« (KSA 1, 14 f.) Die philosophische Sprache zeichnet sich also für Nietzsche durch eine grundsätzliche Unzulänglichkeit aus; ihre Mängel sind nur in einer dichterischen, lyrischen, dithyrambischen Sprache zu kompensieren. Gerade Nietzsches forcierter Stil ließe sich daher als Versuch betrachten, diese Unzulänglichkeit letztlich doch zu bezwingen, indem jeder »philosophischen Intuition« ein äußerst effektives rhetorisches und sprachkünstlerisches Instrumentarium zu Diensten

gestellt wird. Als schriftstellerisches Ergebnis dieser Auffassung ist vor allem Nietzsches *Zarathustra* anzusehen – es kommt daher nicht von ungefähr, dass er diese Schrift als sein Hauptwerk angesehen hat, denn hier wurde nicht mehr der philosophischen, der argumentativen Rede gepflogen, sondern gesungen.

6.4 Zum Schluss

Wir haben im Vorangegangen gesehen, dass die zentrale Rolle der Kunst in ihrem jeweiligen Denken Schopenhauer und Nietzsche gemeinsam ist. Dabei fassen sie insbesondere die Literatur als eine wichtige intellektuelle Leistung auf. Sie erhebt also bei beiden zu Recht einen hohen epistemischen Anspruch. Diesen Anspruch jedoch löst sie als eine »metaphysische Tätigkeit« ein. Allerdings wird eine solche Bestimmung der Kunst sowohl von Schopenhauer als auch von Nietzsche nicht mehr unter der Leitung des klassischen Metaphysikbegriffs, sondern in Orientierung an einer dezidiert hermeneutischen Auffassung von Metaphysik vorgenommen. Nur unter Berücksichtigung dieses Umstandes kann die Ästhetik Schopenhauers und Nietzsches als Kunstmetaphysik bezeichnet werden.

Zugleich aber hat die Kunst für beide eine enorme praktische Bedeutung. Dies gilt selbst noch für Nietzsche, wenn dies auch im (vorgeblich) außermoralischen Kontext erfolgt: als »Stimulans des Lebens« und Ausdruck des schöpferischen Werteschaffens spielt sie eine wichtige Rolle innerhalb der Praxis. Bei Schopenhauer wiederum verweist schon der Zustand der ästhetischen Kontemplation selbst, erst recht aber die tragische Literatur in ihrer doppelten Funktion als Ideenschau und Medium der Willensverneinung auf den »Ernst« der praktischen Philosophie: seine soteriologische Ästhetik wird gerade im Hinblick auf die Literatur zum Vorgriff auf die Ethik. In der näheren Wesensbestimmung der Kunst freilich liegen Schopenhauer und Nietzsche denkbar weit auseinander: auf der einen Seite ist sie grundsätzlich lebensverneinend, auf der anderen lebensbejahend. Vor dem Hintergrund dieser praktischen Bedeutung der Kunst resp. Literatur wird auch der Vorwurf des »Intellektualismus«, den man gegenüber der Ästhetik sowohl Schopenhauers als auch Nietzsches formuliert hat (vgl. Simmel 1990, 181), maßgeblich relativiert – ein Vorwurf, der auch angesichts der Betonung der überragenden Bedeutung von künstlerischem Ausdruck bzw. literarischer Darstellung durch Schopenhauer und Nietzsche ohnehin als ungerecht bezeichnet werden muss.

Schopenhauers und Nietzsches Kunstphilosophien bringen darüber hinaus auf je unterschiedliche Weise ihre Erkenntnis- und Sprachskepsis zum Ausdruck. Bei jenem erfolgt dies vor allem im Rahmen der Identifikation der Anschauung als der Basis aller Erkenntnis, der gegenüber die begriffliche Erkenntnis als bloß sekundär abgewertet wird, und durch die gleichzeitige Betonung der Anschaulichkeit der Kunst – eine Diagnose, die in den Augen Schopenhauers auch im Falle der Poesie ihre Gültigkeit behält. Bei Nietzsche artikuliert sich diese Skepsis insbesondere in der Bestimmung der Sprache insgesamt als eines metaphorischen Systems und damit als eines Kunstwerks, so dass die Dichtung selbst nur mehr noch als eine konsequente Fortsetzung dessen erscheint, was bereits in jedem sprachlichen Vorgang angelegt ist.

Abschließend ist zu sagen, dass viele Widersprüche, die im Rahmen von Schopenhauers und Nietzsches Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Literatur fraglos auftreten, daher rühren, dass ihre Kunstphilosophien mit jeder klassischen philosophischen Ästhetik den Anspruch teilen, allgemeine Bestimmungsmerkmale für *alle* Künste zu formulieren. Dies aber führt im Detail notgedrungen zu Ungereimtheiten. Doch dass Schopenhauer und Nietzsche bezüglich der Literatur nicht in jeder Hinsicht an ihrem Gegenstand vorbeiphilosophiert haben, darauf deutet nicht zuletzt der Umstand hin, dass es in der nach ihnen entstandenen Literatur kaum einen bedeutenden Autoren gibt, der von ihnen gänzlich unbeeinflusst geblieben ist: Von Joseph Conrad über Proust und Gide bis hin zu Borges, Cioran und Beckett, von Raabe über Thomas Mann, Benn und Musil bis hin zu Thomas Bernhard und Arno Schmidt – um nur einige zu nennen – reicht die Liste derer, die sich mit Schopenhauer und Nietzsche intensiv auseinandergesetzt haben. Es scheint beinahe so, als wollten sie Heideggers Diktum, dass »das Wesen der Dichtung im Denken« beruhe, wahr machen und zugleich bezeugen, dass die Dichtung, wie es in Brochs *Der Tod des Vergil* heißt, »auf ihren höchsten Höhen« dazu imstande sei, eine »Grenzüberschreitung« zur Philosophie zu vollbringen.

Literatur

Werke

Nietzsche, Friedrich: Fragment einer Kritik der Schopenhauerischen Philosophie. In: Gesammelte Werke (Musarion Ausgabe), Bd. 1: Jugendschriften. Hg. von Max und Richard Oehler. München 1922.

Nietzsche, Friedrich: Werke in 3 Bänden. Hg. von Karl Schlechta. München 1954 ff.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München ^{2}1988. [KSA].

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Werke. Nach der Originalausgabe in neuer Anordnung hg. von M. Schröter. München 1927 ff.

Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlaß. 5 Bde. Hg. von Arthur Hübscher. Frankfurt a. M. 1966. [HN].

Schopenhauer, Arthur: Gesammelte Briefe: Hg. von Arthur Hübscher. Bonn 1978.

Schopenhauer, Arthur: Werke in 5 Bänden. Nach den Ausg. letzter Hand hg. von Ludger Lütkehaus. Zürich 1988. [Welt als Wille und Vorstellung = WWV; Kleinere Schriften = KS].

Forschungsliteratur

Birnbacher, Dieter/Baum, Günther (Hg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005.

Böning, Thomas: Metaphysik, Kunst und Sprache beim frühen Nietzsche. Berlin u. a. 1988.

Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Hühn, Lore (Hg.): Die Ethik Arthurs Schopenhauer im Ausgang vom deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Beiträge des Internationalen Kongresses der Schopenhauer-Gesellschaft e.V. Freiburg 2005. Würzburg 2006, 297–319.

Gerhardt, Volker: Von der ästhetischen Metaphysik zur Physiologie der Kunst. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), 374–393.

Hillebrand, Bruno (Hg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. 2 Bde. Tübingen 1978.

Hultberg, Helge: Die Kunstauffassung Nietzsches. Bergen u. a. 1964.

Korfmacher, Wolfgang: Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers. Pfaffenweiler 1992.

Malter, Rudolf: Arthur Schopenhauer. Transzendentalphilosophie und Metaphysik des Willens. Stuttgart 1991.

Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen u. a. 1993.

Neymeyr, Barbara: Ästhetische Autonomie als Abnormität. Kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik. Berlin u. a. 1996.

Pfotenhauer, Helmut: Die Kunst als Physiologie. Nietzsches ästhetische Theorie und literarische Produktion. Stuttgart 1985.

Politycki, Matthias: Umwertung aller Werte? Deutsche Literatur im Urteil Nietzsches. Berlin u. a. 1989.

Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt a. M. 1982.

Pütz, Peter: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann. Zum Problem des ästhetischen Perspektivismus in der Moderne. Bonn ^{2}1975.

Scheffler, Markus: Kunsthaß im Grunde. Über Melancholie bei Arthur Schopenhauer und deren Verwendung in Thomas Bernhard Prosa. Heidelberg 2008.

Schirmacher, Wolfgang (Hg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Internationaler Schopenhauer-Kongreß 1988 in Hamburg. Wien 1991.

Schmidt, Alfred: Drei Studien über Materialismus. Schopenhauer – Horkheimer – Glücksproblem. Frankfurt a. M. u. a. 1979.

Schulz, Walter: Die problematische Stellung der Kunst in Schopenhauers Philosophie. In: Brummack, Jürgen (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Tübingen 1981.

Schulz, Walter: Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien 12 (1983), 1–31.

Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. Tendenzen im deutschen Leben und Denken seit 1870. Hamburg 1990.

Spierling, Volker: Arthur Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1994.

Ulrichs, Lars-Thade: Braucht ein Übermensch noch Bildung? Nietzsches Ideen zu einer ästhetischen Erziehung vor dem Hintergrund der ›Ästhetischen Briefe‹ Schillers. In: Nietzsche-Forschung 12 (2005), 111–124.

Ulrichs, Lars-Thade: Das Ganze der Erfahrung. Metaphysik und Wissenschaften bei Schopenhauer und Schelling. In: Internationales Jahrbuch des Deutschen Idealismus 8 (2012), 251–281.

Wellbery, David E.: Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur. München 1998.

7. Hermeneutik

(Mirco Limpinsel)

7.1 Einführung

Der Begriff ›Hermeneutik‹ ist mehrdeutig: Erstens werden damit seit der frühen Neuzeit Kompendien bezeichnet, in denen *Regeln zur Textauslegung* gegeben werden. Dies war besonders für juristische und theologische Schriften nötig. Die Frage etwa, ob ein bestimmtes Gesetz auf einen konkreten Rechtsfall anzuwenden sei oder nicht, setzt das richtige Verständnis des Gesetzestextes voraus. Autoren wie der Jurist und Philosoph Christian Thomasius (1655–1728) überließen dies Verstehen nicht dem durch ›Versuch und Irrtum‹ geleiteten Zufall, sondern verfassten Regelwerke, die eine richtige Auslegung anleiten sollten. Eine noch größere Rolle für die Entwicklung der hermeneutischen Wissenschaft spielt die reformatorische Infragestellung der kirchlichen Deutungshoheit. Dilthey etwa datiert den Beginn der Hermeneutik auf Matthias Flacius Illyricus' Schrift *Clavis Scripturae Sacrae* (1567), einer Sammlung bibelexegetischer Regeln (vgl. Dilthey 1966, 597 f.).

Ein anderer, weiterer und philosophisch ambitionierterer Begriff von Hermeneutik liegt vor, wenn man darunter die *Reflexion auf die Bedingungen der Möglichkeit von Verstehen überhaupt* fasst. Die Hermeneutik gibt dann keine Regeln für die praktische Textauslegung mehr an, sondern widmet sich dem Versuch, den Verstehensbegriff selbst zu bestimmen und seine Bedingungen und Voraussetzungen zu reflektieren. Diese Perspektive wird historisch um 1800 verortet, namentlich bei Friedrich Schleiermacher, der lange als der Begründer der ›modernen‹ Hermeneutik galt.

Ein dritter Begriff von Hermeneutik, der sich vor allem in neueren Einführungen zur Literaturtheorie findet, fasst Hermeneutik als eine *Methode des Zugriffs auf literarische Texte neben anderen* auf. Eine ›hermeneutische‹ Textinterpretation erscheint dann als antiquierte Alternative zu einer ›diskursanalytischen‹, ›psychoanalytischen‹ oder ›dekonstruktiven‹. Nimmt man jedoch den philosophischen Zuschnitt ernst, den die Hermeneutik seit dem 19. Jahrhundert – durch Autoren wie Schleiermacher, Dilthey, Heidegger und Gadamer – erhalten hat, so stellt sich diese dritte Perspektive als verkürzend heraus. Wenn die Hermeneutik nämlich das ›Verstehen‹ als solches reflektiert, so kann sie nicht als Alternative zu anderen, ›posthermeneutischen‹ literaturwissenschaftlichen Methoden und Theorien angesehen werden. Vielmehr handelt es sich auch bei solchen Konzepten um spezifische Varianten der Hermeneutik.

Aber selbst wenn man den Begriff ›Hermeneutik‹ auf die zweite genannte Verwendungsweise beschränkt, fallen gewichtige Unterschiede zwischen den einzelnen hermeneutischen Theorien auf. Zwar versuchen die klassischen Positionen stets, eine dem Text angemessene Interpretation auf eine philosophische und philologische Grundlage zu stellen. Dieses Unternehmen ist jedoch maßgeblich davon abhängig, welche Auffassung des zu verstehenden Textes jeweils zugrunde gelegt wird. Dieses Problem wird besonders angesichts der Rede von einer ›literarischen Hermeneutik‹ deutlich: Das Interesse daran verdankt sich offenbar der Ansicht, ›Literatur‹ erfordere eine besondere Behandlung, wenn sie verstanden werden soll. Damit sieht sich die ›literarische Hermeneutik‹ aber einer doppelten Problemlage ausgesetzt. Einerseits muss sie erklären, was Verstehen ist und wie es hergestellt werden kann. Andererseits muss sie angeben, was Literatur ist, und aufgrund welcher wesentlichen Eigenschaften eines literarischen Textes eine literarische Hermeneutik anders vorgehen muss als eine allgemeine. Die Schwierigkeiten, in die dies führt, werden immer dort augenscheinlich, wo versucht wird, ›Literatur‹ zu definieren oder ihr ›Wesen‹ zu charakterisieren: Diltheys Bestimmung der Dichtung als »Organ des Lebensverständnisses« (Dilthey 1957, 274) war für die literaturwissenschaftliche Praxis ebenso folgenreich wie autonomieästhetische Konzepte früherer Zeit oder wie die Definitionen aus dem Umkreis des

russischen Formalismus, des ›New Criticism‹ oder die auf ›Werkimmanenz‹ ausgerichteten Literaturtheorien der Nachkriegszeit. Alle diese Modelle arbeiten mit einander widersprechenden Literaturbegriffen; allein ihre Koexistenz verdeutlicht die logische Schwierigkeit und die historische Kontingenz solcher Begriffe.

Die Abhängigkeit der Hermeneutik von der jeweiligen Gegenstandsauffassung wird an der ›literarischen Hermeneutik‹ besonders deutlich, gilt aber ebenso für die klassischen hermeneutischen Positionen. Was es bedeutet, einen Text zu *verstehen*, ist selbst durch die hermeneutischen Klassiker je neu bestimmt worden. Jenseits einer Identität der sprachlichen Zeichen »Verstehen« und »Text« (beziehungsweise ihrer jeweiligen Vertreter) kann von einer Kontinuität der hermeneutischen Bezugsprobleme keine Rede sein. Strenggenommen gibt es also nicht *die* Hermeneutik, sondern nur verschiedene, historisch variierende Hermeneutiken.

Dieser Zusammenhang hat eine wichtige theoretische Implikation für jede wissenschaftliche Auseinandersetzung mit »Literatur«: Die Hermeneutik gibt niemals bloß die Methoden zur Analyse literarischer Texte an, sondern sie setzt immer zugleich bestimmte Annahmen darüber voraus, was ein literarischer Text und was an ihm überhaupt erklärungsbedürftig ist. Diese Annahmen legen fest, *als was* der Text Gegenstand der Literaturwissenschaft wird (vgl. Jahraus 2004, 59; B. Scholz 2005, 246). Je nachdem, ob man ihn beispielsweise als konventionelles Mitteilungsmedium ansieht, als autonomes Kunstwerk, als historisches Dokument oder als Teil eines gesellschaftlichen Diskurses, stellen sich je eigene Anforderungen an eine befriedigende Erklärung und je eigene Spezifikationen davon, was es heißt, den Text *angemessen* zu interpretieren. Als Hermeneutik kann man insofern jede Reflexion darüber bezeichnen, was ein Text ist, was an ihm erklärt werden soll und wie eine solchermaßen konzipierte Erklärung praktisch einzurichten ist. Dieser Zusammenhang von Objektkonstitution und Methodenbildung ist unabhängig davon, ob er explizit gemacht wird. Gerade die üblicherweise als Hermeneutik bezeichneten, traditionellen Theorien gehen meist wie selbstverständlich davon aus, dass alternativlos feststeht, was ein Text ist, und dass ihre methodologischen Ableitungen sich gleichsam aus der Sache selbst ergeben.

Aus heutiger Perspektive mag dies bestenfalls als wissenschaftstheoretische Naivität erscheinen. Die Latenz der Objektkonstitution sollte indes nicht unbedingt als theoretischer Mangel angesehen werden. Wissenschaftstheoretisch erfüllt sie eine positive Funktion: Sie legitimiert die philologischen Analysen. Legt man ein streng szientifisches Modell zugrunde, so zeigt sich freilich, dass interpretative Aussagen nicht in einem logischen Sinne notwendig sind. Gerade deshalb scheint es aber instruktiver, die historischen Paradigmen nicht anhand logischer Kohärenz zu beurteilen, sondern nach den topischen Konfigurationen zu fragen, die dazu führen, dass eine bestimmte Konzeption als plausibel erscheint. Der Wahl der für die logische Konstruktion erforderten Grundbegriffe kommt in den hermeneutischen Wissenschaften eine besondere Bedeutung zu. Alle Auseinandersetzungen darüber sind nämlich nicht allein anhand rationaler Erwägungen entscheidbar, sondern sie implizieren immer auch normative Festlegungen (vgl. Stevenson 1963, 329). Dies mag ein Grund dafür sein, weshalb neue hermeneutische Paradigmen typisch in Form von Polemiken gegen die alten auftreten. Auch ist zu denken an die Prominenz solcher Fragen in Methodenkontroversen: Zur Disposition steht nicht nur die Frage, wie man mit Texten umgehen sollte, sondern zugleich, was ein Text ist und warum man sich überhaupt wissenschaftlich damit befassen sollte.

7.2 Hermeneutik als Kritik der Philologie

Wenn im Zusammenhang mit dem Wechselverhältnis von Literatur und Philosophie auch die Hermeneutik thematisch wird, so nicht primär deshalb, weil bestimmte philosophische »Ideen, Gedanken und Vorstellungen auf die Dichtung wirken und von ihr gestaltet werden« (Strelka 1978, 270), und auch nicht deshalb, weil die philosophischen Werke als Texte verstanden werden müssen. Entscheidende Bedeutung erhält die Hermeneutik vielmehr als Reflexionstheorie der Literaturwissenschaft, also im Rahmen einer »Begründung« der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Literatur. Diese Rolle erfüllt sie sowohl historisch wie systematisch. Systematisch muss die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen und nach den methodologischen Grundlagen einer Beschäftigung mit Literatur auf eine philosophische Auseinandersetzung mit dem Verstehen

überhaupt führen. Die philologische Hermeneutik wird demnach als ein Spezialfall einer allgemeinen, auf alle menschlichen Artefakte, zumindest aber auf alle Zeichen anwendbaren Hermeneutik angesehen.

Systematische Begründungsversuche einer einheitlichen philologischen Disziplin werden seit Ende des 18. Jahrhunderts unternommen, etwa bei Friedrich August Wolf. Die wissenschaftliche Gattung, in der einerseits der philologische Gegenstand expliziert und andererseits das formale Organon zu seiner Erforschung gegeben wird, ist die philologische Fachenzyklopädie (darunter versteht man im 19. Jahrhundert die systematische Gesamtdarstellung einer Wissenschaft in didaktischer Absicht). Diese Anlage hat nicht zuletzt historische Gründe: Indem das historische Wissen gegenüber dem philosophischen als defizitär angesehen wurde, konnte eine Ausdifferenzierung der Philologie als autonome Wissenschaft nur auf dem Wege einer formalen, mithin philosophischen Begründung geschehen (vgl. Wegmann 1994, 349). Begründung meint hier im Wesentlichen eine Erkenntniskritik der Philologie, eine, wie Friedrich Schlegel schreibt, »Philosophie der Philologie«. Im ersten, formalen Hauptteil seiner philologischen Fachenzyklopädie sieht August Boeckh (1785–1867) diese Aufgabe als erfüllt an, da hier der Akt des Verstehens selbst erforscht werde, so wie die Logik die Erkenntnis als solche analysiere (vgl. Boeckh 1877, 52). Auch die späteren Versuche einer methodologischen Grundlegung der Geisteswissenschaften, wie sie etwa Dilthey unternimmt, verorten die Hermeneutik stets als philosophische Disziplin. Symptomatisch ist hier die Formulierung, die Hermeneutik habe es mit der »erkenntnistheoretische[n], logische[n] und methodische[n] Analysis des Verstehens« zu tun (Dilthey 1957, 333; im Orig. gesperrt). Die disziplinäre Zugehörigkeit der Hermeneutik zur Philosophie ist indes älter; bereits im 17. Jahrhundert wird sie als Teil der Logik behandelt (vgl. Beetz 1981; Danneberg 2005).

Die Philologie ist demnach sowohl in ihrer historischen Herausbildung wie in ihrem wissenschaftstheoretischen Selbstverständnis von einer philosophischen Explikation des Verstehens abhängig. Erst dadurch kann sie ihren Gegenstand bestimmen und den fachspezifischen Zugriff auf diesen Gegenstand legitimieren. Sichtbar wird hier auch der enge Zusammenhang von Objektkonstitution und philologischer Methodik: Jede Interpretationslehre muss als Ableitung aus einer bestimmten Vorstellung dessen angesehen werden, was der Gegenstand der Interpretation ist. Wenn also etwa Gadamer seiner Hermeneutik eine ausführliche Explikation der »Ontologie des Kunstwerks« voranstellt (Gadamer 1990, 107 ff.), so bestätigt er diese Hierarchie: Die philosophische Reflexion dirigiert die philologische Methodologie. Zunächst muss das ›Wesen des Kunstwerks‹ bekannt sein, erst dann kann die Frage beantwortet werden, was man überhaupt von ihm wissen kann und auf welche Weise solches Wissen gewonnen werden mag.

Wenngleich es problematisch ist, hier von kausaler Abhängigkeit zu sprechen, so fallen doch bestimmte Korrelationen zwischen poetologischen Paradigmen und zeitgleichen hermeneutischen Konzeptionen auf. Eine Hermeneutik, wie sie sich bei Johann Martin Chladenius findet – gemeint ist die 1742 erschienene Schrift *Einleitung zur richtigen Auslegung vernünfftiger Reden und Schrifften* –, setzt etwa eine Auffassung des ›Textes‹ voraus, die dem Paradigma ›imitatio naturae‹ entspricht: Sie geht davon aus, dass auch ein poetischer Text die Meinung seines Verfassers zu einer bestimmten Sache vermittelt, die ihrerseits nicht mit dem Text identisch sein kann; der Text spricht über eine außerhalb des Textes verortete Sache (vgl. Szondi 1975, 65 f.). Es sind nicht zuletzt die Veränderungen, die die Ästhetik gegen Ende des 18. Jahrhunderts erfährt, die eine solche Textauffassung, und damit auch eine Hermeneutik dieser Bauart obsolet machen. In seinem berühmten »Geburtstagsbrief« an Goethe schreibt Schiller 1794, dass es für den Dichter nicht mehr damit getan sei, naiv seine Erfahrungen festzuhalten, er müsse vielmehr durch »Nachhülfe der Denkkraft« von innen heraus in der nordischen Wirklichkeit ein Griechenland gebären (Schiller 1958, 26). Indem die Bedeutung der eigenen, genialen »Denkkraft« des Dichters für die Textproduktion derart exponiert wird, wird auch der Interpret der Texte nicht mehr davon ausgehen können, dass die Intention sich aus der Textsorte gleichsam deduzieren lasse, sondern er muss nach der Individualität der Texte fragen, die ihrerseits nur aus der Subjektivität der Dichter verständlich wird. Man muss nun etwa die Briefe kennen, die der Verfasser an Kollegen geschrieben hat und in denen er Rechenschaft über sein ästhetisches Programm gibt. Man benötigt autobiographische Zeugnisse, um sich verstehend zwischen Dichtung und Wahrheit orientieren zu können. Die Philologie ist dann gezwungen, mit einer Erneuerung ihrer formalen Mittel auf die neue Ansicht ihrer Forschungs-

objekte zu reagieren. So ist die Proklamation neuer hermeneutischer Paradigmen typisch mit einer Ablehnung anderer Objektkonstitutionen verbunden. Die neuhumanistische Grundlegung der Philologie, wie etwa F. A. Wolf sie gibt, grenzt sich beispielsweise von der als bloße grammatische Übung gekennzeichneten früheren Philologie ab und fordert die Anerkennung einer kulturellen ›Ganzheit‹ der Antike (vgl. Kopp/Wegmann 1988, 52). Schleiermacher behauptet, es gebe noch gar keine »allgemeine Hermeneutik«, was seiner Auffassung zufolge dem angemessenen Interpretieren im Wege steht, und Gadamer widerlegt, bevor er seine Hermeneutik ausbreitet, gleich die ganze Tradition seit Kant. Auch in neueren Diskussionen wird die Frage, was die Literaturwissenschaft erklären und wie sie interpretieren soll, oft im Rahmen von Methodenkontroversen gestellt, die alle anderen Festlegungen als Irrtümer bezüglich der Frage ausweisen, was ein Text ist.

Für die Literaturwissenschaft liegt in der stetigen Erneuerung der hermeneutischen Grundannahmen aber auch die Möglichkeit, immer neue Ergebnisse zu immer älter werdenden Texten zu generieren. Hierauf weist etwa Culler hin, wenn er die Potenz der neueren Literaturtheorien in einer »persuasive novelty of their redescriptions« sieht (Culler 1983, 9). Solche Neubeschreibungen beziehen sich nicht bloß auf neue, bislang verborgene Aspekte an ein und demselben Objekt, sondern sie gehen bereits von grundlegend anderen Vorstellungen darüber aus, um was für eine Art von Gegenstand es sich bei den Texten handelt (um ein Zeichen, um einen Ausdruck des Unbewussten, um ein politisches Dokument usw.).

Obschon Philosophie und Philologie also eng zusammenhängen, insofern Letztere als reflektierte Wissenschaft auftritt, gibt es systematische Unterschiede zwischen philosophischem und philologischem Wissen. Diesbezügliche Überlegungen finden sich etwa bei Chladenius, der zwei Modi der Wissenschaft unterscheidet: Die Gelehrten seien einerseits mit der »Erfindung« neuer Wahrheiten befasst, andererseits mit der Auslegung bereits vorhandener Schriften (Chladenius 1969, Vorrede). Boeckh leitet aus diesem Unterschied seine klassische Definition der Philologie ab: »Nach dem von uns aufgefundenen Begriff ist die Philologie die *Erkenntniss des Erkannten*, also eine Wiedererkenntniss eines gegebenen Erkennens« (Boeckh 1877, 52; im Orig. gesperrt). Die Philologie erhält so bei Boeckh eine sehr allgemeine Formel, die ihr zudem den Status einer »methodische[n] Propädeutik für alle Wissenschaften« attestiert (Boeckh 1877, 33); andererseits ist sie klar von der Philosophie unterschieden, indem deren Aufgabe allein in der Produktion neuer Erkenntnisse, nicht aber im Wiedererkennen bereits bestehender Resultate liegt. Wie jede Wissenschaft, so muss aber auch die Philosophie dort philologisch verfahren, wo sie etwa ihre eigene Geschichte aufarbeitet oder Bedeutungen aus menschlichen Artefakten bestimmt.

Ein weiterer, seit dem 17. Jahrhundert reflektierter Unterschied betrifft die Wahrheitsfähigkeit hermeneutischer Schlüsse. Diese seien nämlich, so die verbreitete Auffassung, stets nur wahrscheinliche, nicht logisch notwendige Schlüsse. Ob also eine Interpretation tatsächlich richtig ist, kann nie letztgültig verifiziert werden. Diese »probabilitas hermeneutica« wird entweder mit der Arbitrarität der Zeichen begründet oder aber auf die nie ganz aufklärbaren Begleitumstände der Zeichenverwendung zurückgeführt (dazu Danneberg 1994). Philosophie und Philologie arbeiten daher mit zwei verschiedenen Modi der Evidenz; während die Philosophie Anspruch auf Wahrheit erhebt, muss die Philologie sich mit Wahrscheinlichkeit begnügen. Es finden sich so auch in den meisten hermeneutischen Theorien Eingeständnisse einer Unmöglichkeit vollständigen Verstehens. Gadamer schließt methodische Objektivität prinzipiell aus, und Schleiermacher kennzeichnet das Verstehen als »unendliche Aufgabe« (Schleiermacher 1959, 31; vgl. auch 131 f.). Er begründet dies mit dem ›hermeneutischen Zirkel‹, also mit der Einsicht, dass Explanandum und Explanans sich im Fall der Hermeneutik oft gegenseitig voraussetzen. In seinem Aufsatz über *Die Entstehung der Hermeneutik* schreibt Wilhelm Dilthey aber, dass Schleiermacher ein meisterhafter Auflöser solcher Zirkel gewesen sei: Die »genialen Interpreten« finden so zu immer neuen Meisterwerken der Auslegung (vgl. Dilthey 1957, 332). Die basale Aporie der auf Hermeneutik angewiesenen Philologie wird so zu ihrer Möglichkeitsbedingung deklariert. Denn wenn es logische Regeln gäbe, die eindeutige Schlüsse von Texten auf Interpretationen ermöglichten, so wäre Auslegung gar nicht mehr nötig. Die Hermeneutik bestätigt damit die paradoxe kybernetische Einsicht, derzufolge wir nur jene Fragen beantworten können, die prinzipiell unbeantwortbar sind (vgl. von Foerster 1991, 63 ff.).

7.3 Historische Protagonisten der Hermeneutik

Im Folgenden wird eine Einführung in zentrale Problembereiche der Hermeneutik und die Positionen einiger ihrer exponiertesten Vertreter gegeben. Die Darstellung hält sich dabei an die These, dass die verschiedenen Positionen zunächst das Problem explizieren müssen, auf das sie antworten. Die Ausarbeitung einer hermeneutischen Theorie setzt ja die Annahme voraus, angemessenes Verstehen ergebe sich nicht von selbst, sondern sei zunächst unwahrscheinlich und bedürfe einer theoretischen Grundlegung. Diese Markierung der Unwahrscheinlichkeit des Verstehens geschieht typisch durch die Setzung einer bestimmten Unterscheidung. Verstehen meint dann die Überwindung dieser Differenz. Die Einheit der Hermeneutiken besteht daher weniger in der Einheit ihres Bezugsproblems als in dieser formalen Analogie: Jede Hermeneutik setzt jeweils einen ganz bestimmten Begriff des Verstehens und gibt dann an, wie solches Verstehen möglich ist.

7.3.1 Schleiermacher

Friedrich Schleiermacher (1768–1834) hat seit 1805 schriftliche Aufzeichnungen zur Hermeneutik angelegt, die als Gedächtnisstützen für Vorlesungen dienten; mit Ausnahme zweier Akademievorträge von 1829 handelt es sich dabei sämtlich um Fragmente (zur Quellenlage s. Virmond 1985). Insbesondere die Rezeption durch Dilthey prägte das Schleiermacherbild des 20. Jahrhunderts, wonach Schleiermacher der genuine Begründer einer ›modernen‹ Hermeneutik ist. Neuerdings wird dagegen oft eine Kontinuität der hermeneutischen Theoriebildung betont (u. a. Schnur 1994; Danneberg 1998; Scholz 1999, 68 ff.).

7.3.1.1 Schleiermachers Objektkonstitution

Tatsächlich scheint Schleiermacher einen grundsätzlichen Perspektivwechsel vorzuschlagen, wenn er eine »laxere« und eine »strengere Praxis« der Auslegung unterscheidet und fordert, der Leser müsse zunächst von der Unverständlichkeit eines Textes ausgehen (Schleiermacher 1977, 92). Es ist allerdings wichtig, zu sehen, dass diese Position eine rein heuristische ist: Schleiermachers Hermeneutik geht nicht von einer tatsächlichen Unverständlichkeit der Texte aus, sondern verpflichtet den Leser auf eine bestimmte heuristische Einstellung: Der *ganze* Text soll mit konstanter Aufmerksamkeit studiert werden. Dies ist insofern eine Neuerung, als die ältere Hermeneutik sich nicht für ganze Texte zuständig sah, sondern nur für einzelne, sogenannte »dunkle« Stellen, die sich einem unmittelbaren Verständnis verschließen. Der Text, so die gängige, etwa bei Chladenius formulierte Auffassung, sei im Normalfall verständlich, der Ausleger habe es nur mit den schwierigen Stellen zu tun. Die Dunkelheit der Stellen führt Chladenius darauf zurück, dass dem Leser bestimmte Voraussetzungen fehlen, so dass der Ausleger die Stellen erklären und so die Schwierigkeit im jeweiligen Einzelfall auflösen kann (vgl. Chladenius 1969, 92 f.). Schleiermacher wendet hiergegen ein, dass Stellen überhaupt nur deshalb schwierig würden, »weil man auch die leichteren nicht verstanden hat« (Schleiermacher 1959, 79). Anstatt also die leichten Stellen zu ignorieren, solle man sie als einen »Schlüssel zu künftigem schweren« auffassen und mit der gleichen Aufmerksamkeit zu verstehen versuchen (Schleiermacher 1959, 85). Der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass auch solche selektionslose Aufmerksamkeit historische Vorläufer hat. So findet sich bereits in der *Clavis Scripturae Sacrae* von Flacius Illyricus die ausdrückliche Anweisung, dass bei der Lektüre der Heiligen Schrift »beständiger und brennender Eifer« aufgewendet werde müsse, und »wir auf die kleinsten Zusätze und I-Punkte achten sollen, damit keines derselben vergelblich dastehe oder umkomme« (Flacius Illyricus 1968, 35, 48). Es ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass Schleiermachers Hermeneutik zunächst als eine theologische Hermeneutik konzipiert worden sei und dass es in der Rezeption oft an Berücksichtigung der geistlichen Implikationen mangele (Schnur 1994, 27 ff.; Danneberg 1998).

Die Hermeneutik hat bei Schleiermacher also nicht primär die Aufgabe, unverständliche Texte zum Sprechen zu bringen, sondern vielmehr, den Leser zu einem genauen, auf den ganzen Text bezogenen Lektüremodus zu verpflichten. Hierin besteht tatsächlich eine Besonderheit von Schleiermachers Hermeneutik, die nicht zuletzt eine emphatische Neubestimmung des Lesens impliziert. Schleiermachers ›Neufassung‹ der Hermeneutik bezieht sich daher weniger auf das ›Wie‹ des Interpretierens als

vielmehr auf den Verstehensbegriff selbst. Ein angemessenes Verstehen ist nach Schleiermachers Konzeption nur möglich, wenn der ganze Text als das ernst genommen wird, was er ist.

Was also ist, nach Schleiermachers Hermeneutik, der Text? Die Neubestimmung des Verstehensbegriffs korreliert mit zeitgenössischen Konzeptionen, die das ›Werk‹ als ein organisches, von einem individuellen Autor geschaffenes Ganzes vorstellen. Im Zuge einer ›Autonomisierung‹ der Ästhetik seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wird nämlich, durch Autoren wie Moritz oder Schelling, der Werkbegriff reformuliert: Bezeichnete man damit vorher einen fixierten, nach bestimmten Kunstregeln hergestellten Text, so erfährt das ›Werk‹ eine Aufwertung, indem man ihm nun Eigenschaften zuschreibt, die nicht allein auf die Autorintention reduzierbar sind. Gleichzeitig wird der Werkbegriff mit der Vorstellung eines genialen Schöpfersubjekts verbunden. Im Werk, so die Vorstellung, verbinden sich *Sprache* und *Denken* zu einer emergenten Einheit eigenen Rechts.

Da beide Momente gleichermaßen die Gestalt des Textes bestimmen, erscheint der Text bei Schleiermacher in einer doppelten Perspektive: Einerseits ist er ein rein sprachliches Phänomen, das durch eine grammatische Analyse vollständig verstanden werden kann; andererseits ist der Text aber auch eine individuelle Leistung seines Urhebers. Diese beiden Perspektiven auf den Text korrelieren mit zwei unterschiedlichen Perspektiven auf den Verfasser: Einerseits sind Rede wie Gedanken des Menschen immer ein Erzeugnis der Sprache, da diese ihm die Grenzen und die möglichen Kombinationen vorgäbe. Andererseits bildet freilich auch jeder vernünftige Mensch seinerseits die Sprache, in der er spricht (vgl. Schleiermacher 1834–64, III/2, 213). Insofern verschwindet der Verfasser als Mensch ganz hinter der Sprache, wenn man von der ersten Perspektive ausgeht und den Text als grammatisches Phänomen betrachtet. Die sprachliche Struktur, nicht der Sprecher ist dann das Subjekt der Rede: »Jeder kann also nur sagen, was sie will, und ist ihr Organ« (Schleiermacher 1985, 1273). Der Text, der Gegenstand also, der hermeneutisch verstanden werden soll, erscheint in dieser Blickrichtung als rein sprachliches Gefüge, als Aktualisierung einer grammatischen Struktur, die alles in ihr Sagbare bereits als Potential enthält. Dass da »jemand« spricht, ist für diesen Standpunkt irrelevant, weil, wer immer sprechen mag, ohnehin nichts Verständliches sagen könnte, was außerhalb dieser Struktur läge. Die andere Blickrichtung zeigt einen anderen Gegenstand: Sieht man den Text als »That seines Urhebers« (Schleiermacher 1959, 147) an, so erscheint er als Teil von dessen Gedankengang. Als solcher kann er dann nicht nur grammatisch erklärt werden, sondern ebenso »aus der Natur des Redenden, seiner Stimmung, seinem Zweck« (Schleiermacher 1985, 1272). Während die erste Blickrichtung ihre Erklärungsmittel aus der Sprachstruktur, aus den grammatischen Normen bezieht, muss die zweite nach der dem jeweiligen Autor eigentümlichen Kombinationsweise fragen: nach seinem Stil (dazu Frank 1977, 47 ff.).

Einer traditionellen Vorstellung folgend geht Schleiermacher davon aus, dass Produktion und Auslegung eines Textes zwei unterschiedliche Richtungen derselben Bewegung seien: Das Verstehen besteht in einer »Umkehrung« der Rede (Schleiermacher 1959, 80), weil der Verfasser zuerst einen Gedanken hat, den er im zweiten Schritt sprachlich fixiert, während dem Leser zuerst der Text vorliegt, aus dem er im zweiten Schritt die zugrunde liegenden Gedanken ableiten muss. Dies wird jedoch in dem Maße problematisch, als durch den Akt der Fixierung eine, wie Schleiermacher schreibt, »Umwandlung des ursprünglichen« stattfindet, die den Text als ›lebendige Einheit‹ von ursprünglichem Gedanken und sprachlicher Form konstituiert (Schleiermacher 1959, 80; vgl. Schleiermacher 1985, 1304). Der so konzipierte Gegenstand ›Text‹ kann daher, so Schleiermacher, nicht richtig als *entweder* sprachlicher *oder* psychologischer Gegenstand verstanden werden, sondern nur als die lebendige Einheit beider Momente.

Der Gegenstand ›Text‹ wird also als lebendiger, organischer, ›ganzer‹ vorgestellt. Die Untersuchung von Leben muss aber anderen Methoden folgen, als die Untersuchung von isolierbaren toten Objekten, wie sie z. B. die Anatomie praktiziert, die stets mit Sektion beginnt. Die Zuweisung auf Leben bezogener Prädikate an den hermeneutischen Gegenstand lässt sich paradigmatisch an bestimmten Formulierungen ablesen, in denen Schleiermacher die synthetisierten Elemente durch die Metapher des Organismus charakterisiert. So werden etwa Parallelstellen aus anderen Werken als Erklärungsmittel ausgeschlossen: Jeder Vergleich mit fremden Teilen »muß das Ganze wieder zerstückeln um die entsprechenden Theile im Andern aufzusuchen und ist also nichtig« (Schleiermacher 1959, 117). Indem, in Analogie zum menschlichen Körper, die Teile des Textes

als organische Teile einer Einheit gedacht werden, ist folgerichtig alles nur an seinem Ort verständlich. Eben deshalb benutzt Schleiermacher auch den Ausdruck ›Analyse‹ nur selten terminologisch für die Interpretation eines Textes (vgl. Danneberg 2004, 265).

7.3.1.2 Verstehen als Ineinandersein von Sprache und Denken

Die doppelte Natur des Textes führt auf seine doppelte Kausalität und damit – geht man davon aus, dass die Angabe der Ursache geeignet ist, ein Phänomen zu erklären – auf die doppelte Möglichkeit seiner Erklärung. Insofern ist jeder Text *sowohl* eine Aktualisierung der Sprachstruktur *wie* individuelle Äußerung. Wie soll der Leser also vorgehen, wenn er einen solchen Gegenstand verstehen will? Es gilt zunächst, beide Aspekte isoliert zu verstehen: Weil der Text Sprache *ist*, muss er, wie alles andere Einzelne in der Sprache, »aus der Totalität können verstanden werden«. Gleichzeitig *ist* der Text aber auch ein Produkt der »Gedankenreihe des Redenden« und muss folglich auch daraus »vollkommen können verstanden werden« (Schleiermacher 1985, 1272).

Diesen beiden Perspektiven entsprechen zwei »Richtungen« der Hermeneutik. Schleiermacher unterteilt nämlich die Auslegung in eine »grammatische« und eine »technische« (bzw. »psychologische«) Richtung. Ziel der grammatischen Richtung ist die Ermittlung des gemeinten Sinns durch grammatische Vergleiche. Sie geht etwa mit solchen Fragen um: Wie wird ein Wort an anderer Stelle verwendet? Auf welches Satzglied bezieht sich diese Konjunktion? Die technische Richtung fragt dagegen nach dem Ablauf des individuellen Gedankengangs im Verfasser, ihr Hauptinstrument ist die »Divination«, das Einfühlen in den Geist des Autors und in dessen Gedanken.

Verstehen nach der ›strengeren Praxis‹ kann nun weder durch die isolierte Anwendung einer der beiden Richtungen erreicht werden, noch durch ihre bloße Ergänzung. Zwar heißt es im Entwurf zur »Allgemeinen Hermeneutik« von 1809/10, »jede Auslegung muß beides vollkommen leisten« (Schleiermacher 1985, 1272), in der »kompendienartigen Darstellung von 1819« wird das Verhältnis der beiden Richtungen aber präzisiert als »Ineinandersein dieser beiden Momente« (Schleiermacher 1959, 81). Schleiermacher bietet hier geradezu eine »Probe« des richtigen Verstehens an: »Die absolute Lösung der Aufgabe ist die, wenn jede Seite für sich so behandelt wird, daß die Behandlung der andern keine Änderung im Resultat hervorbringt, oder, wenn jede Seite für sich behandelt die andere völlig ersetzt, die aber ebensoweit auch für sich behandelt werden muß« (Schleiermacher 1977, 80; im Orig. kursiv; vgl. 164; Schleiermacher 1959, 81). Vollkommenes Verstehen ist für Schleiermacher also dann erreicht, wenn beide Richtungen zur Deckung gebracht werden können, wenn die grammatische und die psychologisch-technische Interpretation das gleiche Ergebnis hervorbringen. Die Hermeneutik wird für Schleiermacher notwendig, weil Verstehen – hier immer im Sinne der »strengen Praxis« – prinzipiell unwahrscheinlich ist: Es hat es nämlich mit einem Gegenstand zu tun, der durch das »Ineinandersein« zweier Momente ausgezeichnet ist. ›Verstehen‹ ist dann als Ineinandersein der beiden Auslegungsrichtungen möglich; es erfordert die Vermittlung der beiden Seiten der Unterscheidung auf dem Wege einer wechselseitigen Durchdringung von grammatischer und psychologischer Auslegung. Verstehen ist dann ein Nachkonstruieren des Produktionsakts und »beruht vorzüglich darauf, daß man das Verhältniß beider Functionen und ihr Ineinandergreifen verstehe« (Schleiermacher 1985, 1300).

Aus dieser Bestimmung dessen, was es heißt, einen Text wirklich zu verstehen, folgert Schleiermacher, dass solches Verstehen »Kunst« ist (vgl. Schleiermacher 1959, 80). Mit diesem Begriff ist hauptsächlich angezeigt, dass sich insbesondere für die Synchronisation von grammatischer und technischer Interpretationsrichtung keine Regeln geben lassen. Grund dafür ist die Zirkularität beider Momente: Keine der beiden Auslegungsrichtungen kann tatsächlich ohne die andere vollendet werden, weil dazu die »vollkommene Kenntniß der Sprache« beziehungsweise die »vollständige Kenntniß des Menschen« erforderlich wäre. »Da nie beides gegeben sein kann: so muß man von einem zum andern übergehen, und wie dieses geschehen soll, darüber lassen sich keine Regeln geben« (Schleiermacher 1959, 82; vgl. 37 f., 68; Schleiermacher 1985, 1296 f.; Schleiermacher 1977, 81).

In solchen Formulierungen mag auch ein Grund für die erstaunliche Anschlussfähigkeit von Schleiermachers Hermeneutik liegen: Zahlreich sind nämlich die Stellen, an denen die ›hermeneutischen Operationen‹ in einer formalen, von essentialisti-

schen Prämissen weitgehend freien Weise beschrieben werden. Der operative Wechsel zwischen den beiden Richtungen wird hier etwa als praktische Notwendigkeit vorgestellt, die es dem Interpreten ermöglicht, sich seinem Ergebnis trotz mangelnder Kenntnis anzunähern. Der ›hermeneutische Zirkel‹ erscheint hier nicht als metaphysische Paradoxie, sondern als Lösungsstrategie eines operativen Hindernisses. Der Interpret kann wechselnde Unterscheidungen heuristisch einsetzen, die die hermeneutische Sinnproduktion anleiten.

Exemplarisch ist hier die Unterscheidung von Teil und Ganzem zu nennen: Die einzelnen Stellen eines Textes, so lautet die bekannteste Version des hermeneutischen Zirkels, sind nur im Bezug auf den ganzen Text verständlich; das Ganze wiederum kann nur aus seinen Teilen verstanden werden. Bei Schleiermacher sind nun weder das ›Ganze‹ noch die ›Teile‹ an sich Ganzes oder Teile. Jedes ›Ganze‹ kann wiederum als ›Teil‹ eines anderen, höherstufigen ›Ganzen‹ angesehen werden. Bei Schleiermacher findet sich ein regelrechter Stufenbau solcher Teil/Ganzes-Beziehungen: In der grammatischen Richtung kann etwa ein Wort als Teil des Satzes, der Satz als Teil eines Textabschnitts, der Abschnitt als Teil des Werks, dieses als Teil der Gattung verstanden werden. In der technischen Richtung ist der einzelne Gedanke Teil des Werks, das Werk wiederum Teil der Biographie des Verfassers (vgl. Schleiermacher 1959, 47, 147 f.).

Die Bedeutung, die einem Element zugeschrieben werden kann, variiert demnach in Abhängigkeit zu der Einheit, auf die es bezogen wird. Es können aber auch andere Bezüge sinnvoll eingesetzt werden, an denen die Interpretation sich ausrichten kann. Eines, das in dieser Allgemeinheit etwa zur Zeit der Schleiermacherschen Forschungen prominent wurde, betrifft die Einheit der Künste. So heißt es etwa in Goethes *Propyläen*-Aufsatz »Über Laokoon« (1798), jedes Kunstwerk verweise auf die Kunst als ganze (vgl. Goethe 1994, 56). Schleiermachers Stufenbau muss also nicht bei der Gattung enden. Die Gattung kann als ›Teil‹ der Gattungsgeschichte, diese als ›Teil‹ der Epoche, der Kultur, der Sozialgeschichte interpretiert werden – dem Verstehen sind auch insofern keine Grenzen gesetzt.

7.3.2. Dilthey

Die Anregungen von Schleiermacher wurden insbesondere von Wilhelm Dilthey (1833–1911) aufgenommen und weiterentwickelt. Die Bedeutung von Diltheys Hermeneutik liegt, im Unterschied zu Schleiermacher, nicht so sehr in der Interpretationsmethode, als vielmehr in einer philosophischen Grundlegung der Geisteswissenschaften. Basierend auf der Unterscheidung von ›Erklären‹ und ›Verstehen‹ postuliert Dilthey eine strikte Trennung von Natur- und Geisteswissenschaften: Die Gegenstände, mit denen die Geisteswissenschaften zu tun haben – das unterscheide sie von den Naturwissenschaften – seien keine äußeren, objektiv zugänglichen Erscheinungen, »sondern unmittelbare innere Wirklichkeit selber« (Dilthey 1957, 317 f.). Sie lassen sich nicht anhand von Regeln erklären, sondern sind auf ein inneres Nacherleben angewiesen, das Dilthey ›Verstehen‹ nennt. Dabei geht er offenbar davon aus, dass seine Ausführungen zur Hermeneutik mit denjenigen Schleiermachers im Wesentlichen übereinstimmen. Tatsächlich liegt Diltheys Hermeneutik aber eine im Vergleich zu Schleiermacher fundamental andere Auffassung des hermeneutischen Gegenstands zugrunde. Was es heißt, einen Text zu ›verstehen‹, wird daher grundsätzlich anders bestimmt.

7.3.2.1 Diltheys Objektkonstitution

Dieser Unterschied wird besonders an Diltheys Charakterisierung der Sprachlichkeit des Gegenstands klar. Während Schleiermacher diesen Gegenstand als einen gleichermaßen sprachlichen wie psychologischen konstruiert, asymmetrisiert Dilthey dieses Verhältnis: Die Sprache hat bei ihm nur die Funktion, auf ein Inneres hinzuweisen. Von dem grammatischen Interesse am Verstehen des Wortlauts einzelner Textstellen distanziert Dilthey sich grundsätzlich durch eine emphatische Bestimmung dessen, was es heißt, etwas zu verstehen. ›Verstehen‹ wird nämlich zunächst gegen logische Aufklärung abgegrenzt, indem allein das »Leben, Verstehen und innerlich[e] Erfahren« (Dilthey 1960, 178) als mögliche Erkenntnisquelle in Frage kommt. Das Problem des Auslegens besteht dann nicht mehr in einer Vermittlung zwischen sprachlicher Repräsentation und intentionalem Inhalt. Die Sprachlichkeit der Texte rückt in den Hintergrund, da die Realität, so

Dilthey, ohnehin unaussprechlich sei: »Die Wirklichkeit selbst kann in letzter Instanz nicht logisch aufgeklärt, sondern nur verstanden werden. In jeder Realität, die uns als solche gegeben ist, ist ihrer Natur nach etwas Unaussprechliches, Unerkennbares« (Dilthey 1960, 178).

Stattdessen richtet sich die Interpretation bei Dilthey auf das Leben selbst, als dessen »Ausdruck« der Text aufgefasst wird. Poesie sei nämlich »Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar« (Dilthey 2005, 115). Das literarische Kunstwerk ist nach dieser Konzeption ›Ausdruck‹ eines ihm zugrunde liegenden Erlebnisses, das es zu verstehen gilt. Das Werk bestimmt daher nicht, wie bei Schleiermacher, relativ eigensinnig die Bedeutung der darin enthaltenen Stellen, sondern es ist in seiner Bedeutung vollständig durch das Erlebnis bestimmt, das ihm zugrunde liegt. ›Leben‹ wird so als der eigentliche Gegenstand von Diltheys Hermeneutik sichtbar. Die hermeneutische Lektüre ist nach dieser Konzeption nicht mehr an dem Erfassen der individuellen Textgestalt interessiert. Es geht für den Leser allein darum, eine Erfahrung zu machen, die er anderswo nicht machen könnte, das Leben in einer »Tiefe« zu erfassen, »wie sie der Beobachtung, der Reflexion und der Theorie nicht zugänglich ist« (Dilthey 1958, 207). Durch das Verstehen der Dichtung kann der Leser so an der Wahrheit partizipieren, die der Dichter als berufener Interpret des Lebens empfindet und im Werk fixiert. Diese Umdeutung des hermeneutischen Bezugsproblems impliziert nicht zuletzt den epistemologischen Anspruch, dass die Erfahrung der Kunst eine genuine Erfahrung der Wahrheit bedeuten könne. In diesem Sinne hebt Dilthey ausdrücklich die »unermeßliche Bedeutung der Literatur« für die philosophische Erkenntnis des menschlichen Geistes hervor (Dilthey 1957, 319).

Die einzige positive Funktion, die Dilthey der Sprache zuerkennt, ist die dauerhafte Fixierung von Sinn, die sie ermöglicht; sie wird nur als Schrift thematisiert: Nur in den »Schriftdenkmalen« liegt ein abgeschlossenes, zuverlässiges Ganzes vor, das die Identität der Bedeutungen nicht permanent durch die Veränderung seiner eigenen Identität gefährdet. Die Bedeutungsvarianz, die modernen Lesern als Freiheit der Interpretation zugemutet wird, will Dilthey durch seine hermeneutische Grundlegung der Geisteswissenschaften ja gerade ausschließen. Wenn aber die Funktion der Sprache darin besteht, die Sicherheit der hineingelegten Bedeutung zu garantieren, so kann sie gerade keine eigene Funktion behaupten. Der hermeneutische Gegenstand ist daher zwar ein sprachlicher (das heißt: ein schriftlich fixierter), er steht jedoch als ein Zeichen für etwas anderes (vgl. Anz 1982, 63; Wellek 1960, 429 ff.). An die Stelle der Vorstellung von der Sprache als Konstituens des Textes tritt die von der Sprache als Organon eines Ausdrucks, dem keine eigene Logik zugesprochen wird. »[N]ur als Ausdruck des Lebens«, schreibt der Literaturwissenschaftler Friedrich Gundolf, »hat der Vers überhaupt einen Sinn« (Gundolf 1923, 154).

7.3.2.2 Verstehen als Wiederfinden des Ich im Du

Mit dieser Umdeutung des hermeneutischen Gegenstands ändert sich auch das Bezugsproblem, auf das die Hermeneutik als Theorie reagiert. Erschien Schleiermacher der Schluss von sprachlichen Artefakten auf die ihnen zugrunde liegenden Gedanken als unwahrscheinlich und erklärungsbedürftig, so tritt für Dilthey aufgrund der veränderten Fragerichtung ein anderes Problem in den Vordergrund. Fraglich wird nun, wie die Erlebnisse eines Individuums für einen anderen erfahrbar sind, obwohl jedes Bewusstsein ja operativ geschlossen ist: »Wie kann eine Individualität eine ihr sinnlich gegebene fremde individuelle Lebensäußerung zu allgemeingültigem objektivem Verständnis sich bringen?« (Dilthey 1957, 334 f.). Weil Diltheys Hermeneutik nicht an der lebendigen, aus Sprachlichkeit und Individualität emergierten Textgestalt interessiert ist, sondern am hinter dem Ausdruck liegenden Erlebnis, muss sie erklären, wie die Differenz von ›Ich‹ und ›Du‹ zur Einheit gebracht werden kann. Verstehen ist unwahrscheinlich, weil dabei ein Erlebnis von einem ›ego‹ aufgefasst werden muss, das, wenn es auch nicht der reinen Intention des Dichters entspringt, doch notwendig durch einen ›alter‹ vermittelt ist. Selbst die eigene Individualität ist, so Dilthey, nur über den Umweg des Vergleichs mit anderen zugänglich; introspektives Verstehen ist für Dilthey insofern uneigentliches Verstehen (vgl. Dilthey 1957, 318). Verstehen ist demnach dann vollzogen, wenn die Differenz von ego und alter überwunden werden kann. Verstehen ist, so lautet die kürzeste Definition, die Dilthey gibt, »ein Wiederfinden des Ich im Du« (Dilthey 1958, 191).

Die Frage, wie ein durch das Dichterbewusstsein »hindurchgegangenes«, von ihm empfundenes und ausgedrücktes Erlebnis vom Leser verstanden werden kann, obwohl dieser als geschlossenes Bewusstsein keinen direkten Zugriff darauf hat, beantwortet Dilthey mithilfe einer anthropologischen Prämisse; er geht davon aus, dass die Erlebnisse der Menschen sich gar nicht qualitativ, sondern prinzipiell nur quantitativ unterscheiden: »Dieselben Funktionen und Bestandteile sind in allen Individualitäten, und nur durch Grade ihrer Stärke unterscheiden sich die Anlagen der verschiedenen Menschen« (Dilthey 1957, 335).

Weshalb aber interessiert sich Dilthey derart für die Individualität des Anderen? Ein systematischer Grund für dieses Interesse wird sichtbar, wenn man sich Diltheys Konzeption der Bedeutungskonstitution im interpretativen Prozess vor Augen führt. Wie Schleiermacher, so konstruiert auch Dilthey solche Zuschreibungen durch den Zirkel von Teil und Ganzem. Auch der hermeneutische Grundbegriff ›Bedeutung‹ wird dahingehend definiert: »Die Kategorie der Bedeutung bezeichnet das Verhältnis von Teilen des Lebens zum Ganzen, das im Wesen des Lebens gegründet ist« (Dilthey 1958, 233). Bei Dilthey findet sich nun die um 1900 verbreitete Vorstellung eines allgemeinen ›Menschtums‹, also einer objektivierten, alle Menschen zu allen Zeiten umfassenden Einheit, der die einzelnen Individuen als Teile angehören (die Bedeutung der sogenannten »gottlosen Mystik« für die Literatur der Jahrhundertwende ist etwa von Spörl 1997 beschrieben worden). Sich selbst verstehen setzt, nach dem methodischen Zirkel, ein Verstehen dieses ›Ganzen‹ notwendig voraus und dies kann wiederum nur durch das Verstehen der anderen Teile, zumal so exponierter wie der Dichter und Denker, geschehen. Es mag daher vielleicht jemand eine Empfindung, die in einem Text ausgedrückt ist, nicht kennen – in diesem Fall steht das betreffende Erlebnis bei ihm auf »null«, es ist aber gleichwohl vorhanden und kann gerade durch die Lektüre des Textes aktiviert werden. Er versteht anschließend gar nicht primär den Text besser, sondern das Leben selbst. Die später bei Heidegger und Gadamer stärker betonte Universalität (auch: Existenzialität) der Hermeneutik ist deshalb auch bei Dilthey angelegt. Die Geisteswissenschaften haben es nach Diltheys Konzeption nicht nur mit Spezialproblemen der Forschung zu tun: Das Leben selbst ist hermeneutisch strukturiert.

Im Akt des Verstehens wird die Grenze zwischen ›Ich‹ und ›Du‹ im höheren Ganzen reflektiert und aufgelöst. Ein solches höheres Ganzes ist die Möglichkeitsbedingung allen Verstehens, nur in seinem Kontext haben die Teile überhaupt Bedeutung. Dieses Medium bezeichnet Dilthey uneinheitlich als »Objektivationen des Lebens«, als »objektiven Geist«, »geistige Welt« oder »Wirkungszusammenhang«. Dazu gehören alle historisch gewachsenen Ordnungen, aber auch alle darin gebildeten Werte und Schemata. Dieser Zusammenhang bildet den Bezugsrahmen allen Handelns und Erlebens, auch allen Verstehens und damit die »umfassende Gegebenheit« der Geisteswissenschaften (Dilthey 1958, 148). Ähnlich wie durch die in Schleiermachers Hermeneutik paradigmatisch formulierte Textauffassung eine grundlegende Bestimmung dessen geleistet wird, *was* der Gegenstand *ist*, mit dem sie umgeht, so wird durch Diltheys Analyse des Verstehensakts der geisteswissenschaftliche Bezugsrahmen expliziert. Auch bei Dilthey wird also nicht nur die Frage beantwortet, wie ein Leser sich helfen kann, wenn er mit einem Text nichts anzufangen weiß: Die Hermeneutik erklärt, was überhaupt sinnvoll im Text gesucht werden kann und auf was sich eine Textanalyse folglich als ihren Gegenstand bezieht.

Dilthey gibt indes kaum Regeln an, die das Textverstehen methodisch sichern könnten. Jede Interpretation sei vielmehr ein durch die »Genialität des Auslegers« bedingtes »Werk der persönlichen Kunst«, so dass hermeneutische Regeln nur ex post aus den gleichsam theoriefrei gearbeiteten genialen Auslegungen abgeleitet werden könnten (vgl. Dilthey 1957, 332). Damit ist zugleich klar, dass auch die Hermeneutik als philosophische Disziplin auf die Lektüre der hermeneutischen Klassiker angewiesen bleibt. Sie muss diese Texte nicht nur inhaltlich verstehen, sondern, gewissermaßen im Modus einer »Beobachtung zweiter Ordnung«, zugleich die Vollzugsweise dieses Erkennens selbst fokussieren. Mit Boeckh, der ja in einer solchen »Erkenntnis des Erkannten« das Kerngeschäft der Philologie sieht, kann man auch hierin einen Beleg für eine basale Wechselwirkung von Philosophie und Philologie sehen.

7.3.3 Heidegger und Gadamer

Die »philosophische Hermeneutik«, die Hans-Georg Gadamer (1900–2002) seit 1960 entwickelt hat, ist sicher die am meisten rezipierte hermeneutische Theorie im 20. Jahrhundert. Bevor Gadamers Ansatz dargestellt wird, ist es geboten, zumindest kurz auf Martin Heidegger einzugehen. Nicht nur zählt Heidegger zu den kanonischen »Klassikern« der Hermeneutikgeschichte. Insbesondere für Gadamers Hermeneutik bildet er einen biographischen und philosophischen Ausgangspunkt (überblickshaft zum Verhältnis von Gadamer und Heidegger s. Grondin 2003).

7.3.3.1 Gadamers Anschluss an Heidegger

Heidegger (1889–1976) fehlt in keiner Einführung zur Hermeneutik, er gilt als einer der einschlägigsten Autoren. Es ist jedoch wichtig, darüber einen Unterschied nicht zu überspielen, der zwischen Heidegger und den anderen hier besprochenen Autoren besteht: Heidegger arbeitet eine Ontologie aus, eine philosophische Analyse des Seins. Ein zentraler Gegenstand seiner Analyse ist dabei das »Dasein«, also das Bewusstsein, das ja den einzig denkbaren Zugang zum »Sein« darstellt. Dieser Gegenstand ist nun, so Heidegger, wesentlich auf Verstehen angewiesen: Er habe, heißt es, »sein Sein […] als auslegungsfähiger- und bedürftiger« (Heidegger 1988, 15). Gleichzeitig gebietet der hohe Reflexionsgrad, das Dasein nicht im Sinne eines dem Erkenntnissubjekt gegenüberstehenden Objekts aufzufassen, sondern vielmehr im Modus der Selbstreferenz. Hieraus entsteht auch ein methodisches Problem, insofern alles »immer schon« durch die Seinsweise des Daseins vermittelt ist. Auch die phänomenologische Analyse wird nicht hinter diese lebensweltliche Unmittelbarkeit des Daseins zurückkönnen; die Hermeneutik lanciert Heidegger gerade als methodische Alternative zur Phänomenologie Husserls. Heidegger will das Dasein deshalb nicht als »objektives Faktum« verstehen, sondern als »Faktizität« (vgl. Kogge 2001, 47). Die resultierende Philosophie fasst ihren Gegenstand als einen sich selbst verstehenden auf; Heidegger bezeichnet sie deshalb als eine »Hermeneutik der Faktizität«.

Heidegger wählt den Begriff ›Hermeneutik‹ also in polemischer Wendung gegen bestimmte Objektivitätsprätentionen zur Bezeichnung des Modus der Analyse. Gegenstand dieser Analyse ist das Dasein beziehungsweise das Sein selbst. Hierin besteht ein Unterschied zu den anderen hier behandelten Positionen. Der Begriff markiert bei Heidegger eher die Unmöglichkeit einer an positivistischen Verfahren orientierten Analyse, als dass er an die frühere hermeneutische Tradition anschließt. Heideggers Hermeneutik ist daher weder eine Hermeneutik im Sinne einer Methodologie der Geisteswissenschaft – Heidegger meint, diese könne nur im abgeleiteten Sinne so genannt werden (Heidegger 2001, 38) –, noch bezieht sie sich auf das Verstehen poetischer Texte. In *Unterwegs zur Sprache* scheint Heidegger vielmehr einen anderen Lektüremodus zu fordern, wenn er das »gerechte[n] Anschauen[s]« von Gedichten gegen die »technische Exaktheit des bloß wissenschaftlich-eindeutigen Begriffs« ausspielt (Heidegger 1985, 71). Bezeichnet man, im Sinne des Sprachgebrauchs bei Schleiermacher und Dilthey, die Analyse des Verstehens und der richtigen Einstellung gegenüber sprachlichen Artefakten als »Hermeneutik«, so kann man Heideggers Position nur abgeleiteterweise hier hinzuzählen.

Aber auch wenn man diese zentrale Differenz beiseite lässt, zeigen sich grundsätzliche Unterschiede. Während Schleiermacher und Dilthey stets die Möglichkeit eines Zustandekommens von Verstehen theoretisch zu begründen suchen, bestimmt Heidegger Sinn in *Sein und Zeit* als ein »Existenzial des Daseins« (Heidegger 2001, 151), also als eine Einstellung zur Welt, deren Negation dem Dasein unmöglich ist. Heideggers Konzeption der Hermeneutik charakterisiert daher das Verstehen als grundsätzliche Einstellung zur Welt, nicht aber als eine Methode zur Lösung konkreter Probleme. Diese gleichsam differenzlose Konzeption charakterisiert daher das Dasein zwar als ein verstehendes und ein zu verstehendes. Sie lässt aber weder Platz für eine methodologische Explikation des Verhaltens zu Artefakten noch modelliert sie Verstehen als theoretisches Problem. Verstehen ist für Heidegger »überhaupt kein Sichverhalten zu … (Intentionalität), sondern ein *Wie des Daseins* selbst« (Heidegger 1988, 15; Hervorhebung im Orig.). Damit ist aber jeder Versuch einer darüber hinausgehenden Theoriebildung vor das Problem der Selbstreferentialität gestellt: Der Versuch, das Verstehen zu verstehen ist selbst wieder ein Verstehen und führt zwangsläufig in logische Aporien. Der Beobachter müsste sich selbst bezeichnen, Subjekt und Objekt würden zusammenfallen. Einerseits verstehen wir ständig, dieses Verstehen

selbst aber können wir nicht verstehen. Diese Paradoxie führt Heidegger vor.

Damit soll nicht behauptet werden, Heidegger sei für die literarische Hermeneutik nicht relevant. Seine Bedeutung bezieht sich aber eher auf die Frage nach der Wahrheitsfähigkeit der Literatur einerseits und, andererseits, auf die Rolle der Sprache für das Denken (dies wurde insbesondere an Heideggers Studien zu Hölderlins Lyrik diskutiert). Gerade diese Fragen sind zentral, wenn es um eine genauere Bestimmung des Konfiniums von Literatur und Philosophie geht. Sie beziehen sich aber nicht auf das Verstehen dieser Texte und sind insofern keine hermeneutischen Fragen im engeren Sinne.

Wenn also, auch das eine kanonische Wahrheit in der Hermeneutikforschung, gesagt wird, Gadamer schließe an Heidegger an, so muss Gadamers Rolle gerade darin verortet werden, einige von Heideggers Befunden in eine Texthermeneutik (zumindest: in eine auf Texte beziehbare Hermeneutik) zu transponieren (vgl. auch O. Scholz 2005, 448 f.). Zwar plädiert er für eine Universalität des Verstehensproblems, das nicht zuletzt durch die Verbindlichkeit der Sprache ubiquitär sei, den engeren Gegenstandsbereich der Hermeneutik sieht er aber in den Erfahrungen von Kunst und Geschichte. Auch Gadamer arbeitet daher, wie zuvor Dilthey, an dem Projekt, originär geisteswissenschaftliche Gegenstände für den Bereich objektiver Wahrheit aufzuschließen. Der wesentliche Anknüpfungspunkt ist für ihn Heideggers Reflexion der »Existenzialität« des Verstehens: Wir können demnach nicht nicht verstehen, weil aller Weltzugang hermeneutisch strukturiert ist. Nimmt man dies ernst, so macht es allerdings wenig Sinn, zu sagen, man verstehe einen Text. Was immer Gegenstand der Beobachtung wird, wird auch verstehend beobachtet: »Ich lese einen Text« und »ich verstehe einen Text« sind dann nicht mehr unterscheidbar. Gadamer geht nicht so weit, er arbeitet aber die existenzielle Zeitlichkeit des Verstehens als wesentlichen Aspekt heraus. Die Interpretation eines Textes erscheint dann nicht mehr als objektives Verhalten eines Lesers zu seinem Gegenstand, sondern sie wird zum Teil des Seins dieses Textes selbst.

7.3.3.2 Gadamers Objektkonstitution

Gadamer hebt zunächst eine traditionelle Zuordnung auf, die die Hermeneutik seit dem 17. Jahrhundert im Kontext der Logik verortet. Dies implizierte vor allem die Möglichkeit, auch sachlich Falsches *richtig* zu verstehen. Wie die Logik nur Formen des richtigen Schließens angibt, so dass die Wahrheit der Konklusionen von der Wahrheit der Prämissen abhängt, so leitete die Hermeneutik das richtige Verstehen an, ohne dass auch der verstandene Sinn wahr zu sein brauchte. Hermeneutik erscheint so als eine Technik, die den Sinn unabhängig von seiner Wahrheit erschließt. Eine solche Technik will Gadamer im Verstehen jedoch gerade nicht sehen. Vielmehr wird der Verstehensakt als Akt der ›Verständigung‹ modelliert, so dass es gar nicht primär gilt, einen *Text* zu verstehen, sondern das, worüber er spricht. Verstehen heiße daher immer auch, das Gesagte im Modus eines ›Sich-Verstehens‹ in seinem Wahrheitsanspruch anzuerkennen.

Hieraus wird bereits deutlich, dass sich bei Gadamer ein im Vergleich zu den anderen Autoren anderer Verstehensbegriff findet; diese Umdeutung geht auch bei Gadamer mit einer Umdeutung der Wesensart des hermeneutischen Gegenstandes einher. Während Schleiermacher den poetischen Text als individuellen Organismus kennzeichnet, der aufgrund spezifisch ästhetischer Eigenschaften beim Leser gesteigerte hermeneutische Aufmerksamkeit voraussetzt, findet sich bei Gadamer die Vorstellung, dass der Text uns etwas zu sagen habe. An die Stelle eines »Nachkonstruierens« der Textgestalt tritt so die Vorstellung, dass der Leser versteht, wenn er mit dem Text in einen Dialog über eine ›Sache‹ eintritt. Der Text wird somit nicht mehr als Objekt des Lesers aufgefasst, sondern als dessen gleichberechtigter Gesprächspartner. Hierbei kann es auch nicht darum gehen, die Meinung des anderen zu verstehen, sondern primär um ein »sich in der Sache verstehen« (Gadamer 1990, 299). Damit wird die Hermeneutik aber nicht mehr als logische Operation konzipiert, sondern sie hat es unmittelbar mit der sachlichen Wahrheit selbst zu tun. Statt um »methodische« Auslegung geht es Gadamer um eine an der Überlieferung (also an ihrem Gegenstand) »teilhabende« Auslegung.

Gadamer unternimmt einen im Vergleich zu den anderen besprochenen Autoren erheblich größeren argumentativen Aufwand, um diese Gegenstandsbestimmung zu rechtfertigen. Er wendet sich zunächst gegen eine seit Kant prominente Perspektive auf das Ästhetische: das ›ästhetische Bewusstsein‹. Im ästhetischen Bewusstsein werde »Kunst als Kunst des schönen Scheins der praktischen Wirklichkeit entgegengesetzt und aus diesem Gegensatz verstanden«

(Gadamer 1990, 88). Kunst werde so als das Andere der Wirklichkeit aufgefasst, ihr werde ein »eigener Standpunkt« eingeräumt. Insbesondere alle weiteren Bedingungen, die die reale Produktions- und Rezeptionssituation bestimmen, würden so aus der Bezugnahme auf Kunst – und auch aus der hermeneutischen Bezugnahme auf Literatur – exkludiert.

Indem, so Gadamer, die Kunst durch das ›ästhetische Bewusstsein‹ abstrahiert werde, werde sie aus dem Bereich der Wahrheit herausgedrängt und somit abgewertet. Eben diese Momente – die Zugehörigkeit des Kunstwerks zu seiner Welt und sein damit verbundener Wahrheitsanspruch – will Gadamer aber als wesentlich erweisen. Der Anspruch seiner Revision des ›ästhetischen Bewusstseins‹ ist es, eine ursprüngliche Erfahrung des Kunstwerks zu etablieren, seiner eigentlichen Seinsart also besser gerecht zu werden. Hieran zeigt sich exemplarisch die ontologische Dimension der Argumentation: das Kunstwerk »gehört« seinem Wesen nach an einen bestimmten Ort in der Welt und wird deshalb notwendig missverstanden (bzw.: es kann überhaupt nicht verstanden werden), wenn es durch die ästhetische Unterscheidung davon getrennt wird. Dieses Argument folgt der gleichen Logik wie Schleiermachers an der Organismusmetapher orientierte Missbilligung der Textanalyse. Entsprechend weist Gadamer auch die Bezugnahme auf das Kunstwerk zurück, die durch das ästhetische Bewusstsein nahegelegt wird. So seien unsere Wahrnehmungen nie bloße Abspiegelungen der Sinne: Wenn wir wahrnehmen, so nehmen wir immer ›als etwas‹ wahr. Besonders die sprachlichen Kunstwerke seien für uns nur da, wenn wir sie verstünden: Wir nehmen sie nicht als abstrakte Zeichenketten wahr, sondern erfassen immer auch Bedeutungen (vgl. Gadamer 1990, 94–97).

An die Stelle der ›reinen Kunst‹ setzt Gadamer nun eine andere Auffassung vom hermeneutischen Gegenstand. Wenn Kunstwerke nicht allein dem wahrnehmenden Subjekt als ästhetische Eindrücke erscheinen, sondern es in ihnen immer ›um etwas geht‹, so heißt dies gleichzeitig, der Kunst eine Erkenntnisfunktion zuzuerkennen. Auch die Erfahrung der Kunst bietet demnach einen möglichen Zugang zur Wahrheit. Außerdem charakterisiert Gadamer am Modell des Spiels die spezifische Seinsweise des Kunstwerks als »ein Zur-Darstellung-Kommen des Seins« (Gadamer 1990, 165). Seine eigentümliche Zeitlichkeit impliziert, dass jede Wiederholung gleich ursprünglich ist, dass ein Text also sein spezifisches Sein in den wiederholten Lektüren selbst hat. Die Lektüre bezieht sich so nicht auf den ursprünglichen Text, den sie bloß repräsentiert, sondern sie selbst ist ein wichtiges Moment des Seins dieses Textes. Das heißt auch, dass auch Texte aus vergangenen Zeiten im vollen Sinne gegenwärtig sind, sofern sie gelesen werden. Wenn Gadamer also fordert, dass die Ästhetik »in der Hermeneutik aufgehen« müsse (Gadamer 1990, 170; im Orig. kursiv), so ist damit eben die ontologische Zusammengehörigkeit von Text und Lektüre, von Gegenstand und Verstehen formuliert.

Gelenkstück dieser Zusammengehörigkeit ist die »Sache«, um die es beiden, Text und Leser, geht (vgl. Gadamer 1990, 391). Leser und Text, so die Vorstellung, gehören einem übergeordnetem Zusammenhang an (Gadamer spricht von ›Überlieferungsgeschehen‹), einem Referenzzusammenhang von Texten und Interpreten, der allein durch die Gemeinsamkeit der verhandelten Sache möglich wird. Verstehen kann dann keine »Handlung der Subjektivität« mehr sein, die sich auf einen ihr gegenüberstehenden Text als ihren Gegenstand bezieht, sondern wird zu einem aktiven »Einrücken in ein Überlieferungsgeschehen« (Gadamer 1990, 295), zu einem Dialog zwischen Text und Leser.

7.3.3.3 Verstehen als Horizontverschmelzung

Aus der damit umrissenen »Seinsweise« des hermeneutischen Gegenstandes ergibt sich ein methodologisches Problem, das für Gadamer das »zentrale Problem der Hermeneutik überhaupt« bildet (Gadamer 1990, 312). Wenn Kunst nämlich wesenhaft auf Darstellung angewiesen ist, so geht damit die Notwendigkeit von Vermittlung einher. Besonders für Texte heißt das aber, dass die Vergangenheit, aus der der Text stammt, in jeder Gegenwart neu zum Sprechen gebracht werden muss. Das Verstehen selbst wird zum »Teil des Sinngeschehens« (Gadamer 1990, 170), in dem der Sinn der Aussagen sich allererst bildet und vollendet. Gleichzeitig hat die Kritik am ästhetischen Bewusstsein gezeigt, dass nicht reine, simultane Wahrnehmung der angemessene Modus der Kunsterfahrung ist, sondern dass es in den Texten stets ›um etwas geht‹. Sie sind ja, wie alle (sprachlichen) Äußerungen, eingelassen in eine Weltanschauung oder eine »Lebenswelt«. Sie sind nicht bloß schöner Schein, sondern sie teilen dem Leser etwas mit, sie sprechen über eine Sache. Gada-

mer übersetzt »Philologie« geradezu als »Freude am Sinn, der sich aussagt« (Gadamer 1985–95, II 20). In dem Maße aber, in dem sich der Horizont, in den der Text ja seinem Wesen nach eingelassen ist, gewandelt hat, sobald also eine Differenz entsteht zwischen Vergangenheitshorizont des Textes und Gegenwartshorizont des Lesers, wird die Möglichkeit von Verstehen fraglich. Aufgabe einer hermeneutischen Theorie ist es dann, zu erklären, wie eine Überwindung dieser Differenz möglich ist.

Gadamer fasst dieses Problem mithilfe der Metapher des Horizonts. Unter ›Horizont‹ versteht er den »Gesichtskreis, der all das umfaßt und umschließt, was von einem Punkt aus sichtbar ist« (Gadamer 1990, 307). Er unterscheidet einen Vergangenheitshorizont und einen Gegenwartshorizont, also den Horizont des Textes und den des Interpreten. ›Horizont‹ meint dabei auch die dem Text eigene Bezogenheit auf die Welt, die Gadamer ja in seiner ontologischen Analyse der Seinsweise des Kunstwerks als konstitutiv herausgestellt hat. Dieser Bezug stellt, in Verhältnis zu dem, was buchstäblich dasteht, ein ›Mehr‹ an Sinn dar. Der Interpret benötigt neben dem wörtlich Gelesenen noch weiteres Wissen, weitere Begriffe, die ihm das Verständnis allererst ermöglichen. Die Unterscheidung von Vergangenheits- und Gegenwartshorizont gehört ihrerseits immer dem Gegenwartshorizont an. Wie weit auch immer die Lektüre in die Geschichte zurückschauen mag, sie setzt die Geschichte doch immer fort. Dies ist nur eine andere Formulierung für den oben referierten Befund, dass Verstehen ein »Geschehen« ist.

Gadamer sieht die beiden ›Horizonte‹ indes nicht als zwei getrennte, für sich seiende Phänomene an. Im Bild des Horizonts liege ja auch, dass wir zwar von jedem Punkt (mit hinreichend weiter Sicht) einen Horizont sähen, dieser sich jedoch mit jedem Schritt bewege. Niemals ließen sich zwei Horizonte isolieren: »In Wahrheit ist es also ein einziger Horizont, der all das umschließt, was das geschichtliche Bewußtsein in sich enthält« (Gadamer 1990, 309). Statt einer »Überwindung« der Horizontgrenze geht es beim Verstehen daher um »Horizontverschmelzung« (vgl. Gadamer 1990, 311). Horizontverschmelzung heißt nun, die Spannung zwischen Vergangenheit und Gegenwart bewusst zu entfalten. Anders als für die ›romantische Hermeneutik‹, die, zumindest nach Gadamers Lesart, im Zeitenabstand eine vor dem Verstehen zu überwindende Erkenntnisblockade sah, liegt für Gadamer darin eine positive Möglichkeit des Verstehens. Der Entwurf des Vergangenheitshorizonts, den der Interpret zu leisten hat, ist nur ein Phasenmoment im Prozess des Verstehens, das von der eigenen Gegenwart eingeholt und aufgelöst wird. Verstehen ist dann nichts anderes, als, so die formelhafte Definition bei Gadamer, eine »Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte« (Gadamer 1990, 311; im Orig. kursiv).

Wie lässt sich nun eine »Horizontverschmelzung« herstellen? Noch radikaler als etwa Schleiermacher oder Dilthey wendet sich Gadamer gegen die Vorstellung, Verstehen könne durch die Anwendung bestimmter Methoden erreicht werden. Wenn Text und Interpret notwendig zusammengehören und jede Interpretation den Text neu darstellt, so ist die Anwendung ›intersubjektiver‹ Methoden nicht nur wenig zielführend, sie muss dann Verstehen geradezu behindern: »Es genügt zu sagen, daß man *anders* versteht, *wenn man überhaupt versteht*« (Gadamer 1990, 302; Hervorhebung im Orig.). Zu Recht interpretiert man daher das im Titel von Gadamers Hauptwerk angezeigte Verhältnis von *Wahrheit und Methode* als ein ausschließendes: »(inhaltliche) Wahrheit statt Methode« (Bauer 1963, 156).

An die Stelle methodologischer Ableitungen tritt bei Gadamer eine Charakterisierung des Lektüreprozesses am Modell des Dialogs zwischen Subjekten. Verstehen ist nach Gadamer nur im Modus einer Verhaltensweise gegenüber dem Text möglich, die durch Offenheit für den Anderen gekennzeichnet ist, durch die Bereitschaft, sich etwas sagen zu lassen. Dieser Modus wird als »wirkungsgeschichtliches Bewusstsein« bezeichnet (vgl. Gadamer 1990, 346 ff.). Die hermeneutische Einstellung ist demnach keine methodisch reflektierte, strategisch auf Verstehen geeichte Haltung, sondern eine ethische Wertschätzung des Textes als anderes Subjekt.

Statt methodologischer Anweisungen finden sich bei Gadamer aus diesem Grund bestimmte hermeneutische »Prinzipien«, also gleichsam formale Voraussetzungen, die alles Verstehen leiten sollen (vgl. Gadamer 1990, 299). Zunächst sei davon auszugehen, dass Verstehen sich normalerweise von selbst einstellt; erst das Scheitern unmittelbaren Verstehens, so Gadamer, führe dann zu Versuchen ›psychologischen‹ oder ›historischen‹ Verstehens. Interpretieren impliziert demnach immer bereits ein Misstrauensvotum gegen den Text; das Verstehen, das Gadamer im Blick hat, ist in diesem Fall bereits gescheitert. Dieses hermeneutische Prinzip bezeichnet Gadamer als »Vorgriff der Vollkommenheit«. Ei-

nerseits bedeutet dies, dass wir zunächst davon ausgehen müssen, der Text sei vollkommen wahr. Wir müssen ›auf ihn hören‹ und bereit sein, uns von ihm ›etwas sagen‹ zu lassen. Andererseits meint ›Vorgriff der Vollkommenheit‹, dass nur eine vollständige Einheit von Sinn verständlich ist. Um solche Einheiten erfassen zu können, ist ein Vorverständnis der Sache erforderlich; der Leser muss also bereits mit der Sache zu tun haben, wenn er verstehen will. Der Vorgriff der Vollkommenheit impliziert auch eine Haltung gegenüber dem Text, die mindestens seit der mittelalterlichen Hermeneutik unter verschiedenen Titeln – caritas, aequitas, wohlwollende Interpretation u. a. – eingefordert wird: Das Bemühen, den Text als widerspruchsfrei, fromm und wahr aufzufassen, solange nicht das Gegenteil bewiesen ist. Dieses hermeneutische Prinzip wird heute zumeist als »hermeneutische Billigkeit« bezeichnet (dazu Scholz 1999).

Der Vorgriff der Vollkommenheit und die hermeneutische Loyalität gegenüber dem Text erfordern eine Suspension der eigenen Vorurteile. Gleichwohl kann man, wie Gadamer gegen die Vorurteilslehre der Aufklärung geltend macht, nicht völlig von ihnen absehen (vgl. Gadamer 1990, 282 ff.). Sie seien nämlich kein Hindernis des Verstehens, sondern Bedingung seiner Möglichkeit. »Suspension« meint also eher etwas wie die Bereitschaft des Interpreten, auf den Text zu hören und nicht die eigenen Vorurteile blind durchsetzen zu wollen. Solche Suspension aber hat die logische Struktur der Frage. Indem, wie Gadamer formuliert, das eigene Vorurteil auf dem Spiel stehe, werde es nämlich erst recht ins Spiel gebracht (vgl. Gadamer 1990, 304). Man versteht den Text als Antwort auf eine Frage und setzt so einen gemeinsamen Bezugsrahmen, ein gemeinsames Fragliches voraus. Auch hier wird klar, dass solches Verstehen nicht als methodische Einstellung gegenüber einem Gegenstand ›Text‹ erreichbar ist: Zwar kann man etwa eine Meinung verstehen, ohne selbst dieser Meinung zu sein, also ohne sie zu meinen. Eine Frage verstehen heißt aber immer, sie selbst zu fragen. Indem man den Text versteht, macht man daher seine Frage zu einer eigenen Frage und sich selbst zum Angesprochenen. Der Sinn des Textes wird dann nämlich als Richtungssinn einer Frage erkannt und beginnt, zu sprechen.

So wird deutlich, dass der Interpret in Gadamers Konzeption nicht die Position eines objektiven Beobachters innehat. Er ist selbst von seinem Gegenstand betroffen. Hieran zeigen sich erneut die Grenzen des Methodengedankens: Es gibt keine Methode, mit der man lernen könnte, die richtigen Fragen zu stellen. Stattdessen setzt, wie Gadamer in Anschluss an Sokrates sagt, alles Fragen und Wissenwollen ein Wissen des Nichtwissens voraus, und zwar »ein bestimmtes Nichtwissen, das zu einer bestimmten Frage führt« (Gadamer 1990, 371). Während also Gadamers Ablehnung hermeneutischer Regeln einerseits radikaler formuliert wird als bei Schleiermacher oder Dilthey, so geht er andererseits über deren aus heutiger Sicht konstruktivistisch anmutende Formulierungen hinaus, indem er die ›hermeneutischen Operationen‹ gleichsam einer ethischen Verfassung unterstellt. Hatten Schleiermacher und Dilthey die Unmöglichkeit, hermeneutische Regeln zu formulieren, aus dem Wesen der Sache erklärt und versucht, den Schaden zu begrenzen, so argumentiert Gadamer für eine methodische Notwendigkeit der Regellosigkeit. Er will aufweisen, dass hierin kein Mangel der Hermeneutik besteht, sondern eine positive Möglichkeit der Verständigung.

7.4 Posthermeneutische Theorien und Methoden des Textverstehens

Die hier exemplarisch vorgestellten Autoren bieten, wie deutlich wurde, jeweils ganz unterschiedliche hermeneutische Theorien an. Zunächst werden unterschiedliche Anweisungen gegeben, Verstehen herzustellen. Gewichtiger scheinen jedoch die Divergenzen bezüglich der Frage, was es eigentlich heißt, einen Text verstanden zu haben, und was die Bedingungen dafür sind. Versteht man die Hermeneutik in diesem Sinne als eine Kritik der Philologie, so antwortet sie nicht zuletzt auf die Frage, was ein (literarischer) Text ist, und welche Fragen man überhaupt sinnvoll an ihn richten kann. Sie wird in allen drei Fällen aus einer ontologischen Perspektive beantwortet. Für Schleiermacher ist der Text ein emergenter Organismus aus Denken und Sprache; für Dilthey ist er Ausdruck des Erlebnisses eines zum Verständnis des Lebens berufenen Dichters; für Gadamer ist er ein Zeugnis inhaltlicher Auseinandersetzung mit einer bestimmten Sache, durch die wir mit der Tradition der Überlieferung verbunden sind. Diese unterschiedlichen Charakterisierungen des

Gegenstands ›Text‹ haben Konsequenzen für die Bestimmung dessen, was ›Verstehen‹ meint.

Gerade weil sich hinsichtlich der inhaltlichen Aussagen in der hermeneutischen Theoriebildung wenig Konsens herstellen lässt, scheint es aussichtsreicher, nach formalen Analogien zu fragen. Bei allen besprochenen Autoren findet sich nämlich eine vergleichbare Form der Differenzbehandlung: Stets soll, so wurde deutlich, eine Vermittlung zweier anfangs unterschiedener Seiten ermöglicht werden. In dieser für die jeweiligen Entwürfe zentralen Figur – sie definiert in jedem der Konzepte formelhaft den Verstehensbegriff – besteht gleichzeitig die größte Schwierigkeit. Denn die Frage, was genau man sich unter »Ineinandersein«, unter »Wiederfinden« und unter »Verschmelzung« eigentlich vorstellen muss, bleibt unbeantwortet (vgl. Stanley 2005, 19).

Eine Antwort auf die Frage nach der *Einheit der Hermeneutiken* jenseits der ontologisierenden Vorstellung *einer* Hermeneutik könnte deshalb in der Kontinuität solcher Theoriefiguren gesucht werden, insofern sie für eine Sinnerzeugung aus vorgegebenen Texten verwendet werden. In der Theoriebildung nach Gadamer ist insofern eine *Semantisierung* der hermeneutischen Differenzen zu beobachten. Statt in der Welt, als Konstitutionsmoment oder Wesensmerkmal des hermeneutischen Gegenstands, wird Differenzialität als semantische Eigenschaft sprachlicher Zeichen behandelt. So stehen etwa bei Jacques Derrida die Differenzen selbst im Zentrum des Interesses. Derrida nutzt semantische Differenzen (wie ›Geist/Körper‹ oder ›Zeichen/Bedeutung‹) zur »Dekonstruktion« von Texten. Indem alle Differenzen nur noch in der Sprache selbst gefunden werden, wird ihre Kontingenz sichtbar. So gibt es hier auch nicht mehr *eine* Leitdifferenz, sondern die Unterscheidungen werden selbst zum Material der Lektüre.

Eine konzeptuelle Neuerung ist dabei vor allem die veränderte Behandlung von »Differenz«. Der Begriff lässt nämlich zwei deutsche Übersetzungen zu: »Unterschied« und »Unterscheidung«. Während ein »Unterschied« in der Welt vorkommt und erkannt werden kann, muss eine »Unterscheidung« von jemandem getroffen werden und erscheint insofern weniger zwingend. Nun ist klar, dass alle diskutierten Konfigurationen nur Differenzen im Sinne von »Unterschieden« sein können: Es handelt sich um in der Welt vorgefundene Tatsachen, an die die hermeneutischen Theorien angepasst werden müssen, wenn sie adäquat sein sollen. Dagegen werden Differenzen in den neueren Theorien eher als »Unterscheidungen« behandelt, also als historisch kontingente Setzungen, die – etwa aus Perspektive der Dekonstruktion – kritisiert oder aufgelöst werden können.

Dem entspricht eine neue Auffassung vom zu verstehenden Gegenstand. Wenngleich kein einheitliches Bild von diesem Gegenstand existiert, so lassen sich doch bestimmte, gewissermaßen »familienähnliche« Merkmale anführen, die sich im 20. Jahrhundert als Gegenstände gesteigerter Aufmerksamkeit etabliert haben – Merkmale wie »Kontingenz«, »Arbitrarität«, »Polykontexturalität«, »Performativität«, »Intertextualität« und dergleichen mehr. Damit wird aber eine Hermeneutik nach traditionellem Vorbild problematisch, insofern darin ja stets die Universalität des Verstehensproblems proklamiert wurde. Gleichzeitig nahm etwa Schleiermacher an, dass zumindest für die grammatische Interpretation eines Textes auch Parallelstellen aus anderen Schriften herangezogen werden könnten: »Die Erklärungsmaxime bleibt dieselbe, denn alle diese bilden doch gleichsam Einen λογος« (Schleiermacher 1985, 1285). Das Verstehen, so die Vorstellung, sollte sich auf eine alle Texte umfassende Vernunft berufen können, in der auch »mehrere Schriftsteller als einer anzusehen« (Schleiermacher 1959, 67) seien, so dass Bedeutung überall dasselbe bleibt. Genau diese Ansicht der Dinge kann heute nicht mehr geteilt werden. Die Möglichkeit einer *richtigen* Interpretation wird damit fraglich. Wenn an die Stelle des Vertrauens in den »Einen λογος« die »différance« tritt, ist Bedeutung an sich kontingent geworden. Die Textinterpretation zielt nun nicht mehr allein auf ein ihrem Gegenstand angemessenes Verständnis der Bedeutung, sondern sie kann auch den Widerspruch eines Textes gegen sich selbst thematisieren und – wie Paul de Man in seiner Interpretation von Kleists *Marionettentheater* – sogar vorführen.

Neben der Dekonstruktion gibt es zahlreiche weitere ›posthermeneutische‹ Theorien und Methoden, die die genannte Formtechnik reproduzieren. Zu denken wäre etwa an die grundsätzlich auf Differenz aufbauende Systemtheorie, an die Diskussionen über eine Theorie der Metapher mit ihrer – verschieden formulierten aber inhaltlich stets ähnlichen – Unterscheidung von »Bildspender« und »Bildempfänger« oder einfach an den Vergleich als literaturwissenschaftliche Arbeitsmethode: Stets werden zweiseitige Unterscheidungen zur wechselseitigen Sinnanreicherung »grenzreguliert«.

7.5 »Geborgte« Hermeneutik: Philologische Applikationen

Gadamers Betonung der Regellosigkeit des Verstehens ist ein Beitrag zur »philosophischen Hermeneutik«, also zu einer philosophischen Theorie des Verstehens und Sichverständigens. Bezieht man die Hermeneutik aber auf die literaturwissenschaftliche Textinterpretation, so fällt auf, dass die notwendige Regellosigkeit dort bereits viel früher behauptet wurde. Auf »die« Hermeneutik wurde in der im engeren Sinne philologischen Diskussion meistens eher zum Zweck einer »Begründung« der Disziplin zurückgegriffen und weniger im Sinne einer Methodologie der Textinterpretation.

Die explizit philologischen Hermeneutiken formulieren vielmehr typisch die Auffassung, dass die Interpretation nicht eigentlich gelehrt werden könne, sondern dass es sich dabei um eine »Kunst« handele, die nur als Praxis Sinn mache. Die Formulierung von der »Kunst der Interpretation« hat dabei im Laufe des 18. Jahrhunderts einen Bedeutungswandel erfahren. Auslegungskunst hieß in den logischen Hermeneutiken der Aufklärung nicht mehr als Beherrschung der Regeln zur Auslegung von Texten. Mit der ästhetischen Aufwertung der Kunst von einer Regelanwendung zur »schönen Kunst« erhält aber auch die Kunst der Interpretation eine emphatische Konnotation. Wie allgemein für die Beurteilung des Schönen erfordert sie nach dieser neuen Ansicht eine spezifische Urteilsgabe, Geschmack, Talent, Taktgefühl, Kongenialität und dergleichen (vgl. Baeumler 1981). Wie zum Dichter, so müsse man auch zum Philologen geboren sein, formuliert beispielsweise Boeckh (vgl. Boeckh 1877, 87).

Diese Konfiguration lässt sich exemplarisch bereits bei Friedrich August Wolf (1759–1824) beobachten, dessen philologische Fachenzyklopädie bisweilen als eine Art Gründungsurkunde der Disziplin angesehen wurde (vgl. Wegmann 1994, 353 f.). Wolf behandelt dort auch die Hermeneutik, er formuliert aber substantielle Zweifel an ihrer praktischen Brauchbarkeit zur Erklärung eines Schriftstellers. Die Hermeneutik soll, so Wolf, nicht als ein System von Regeln aufgestellt werden, sondern könne nur, vor allem durch Nachahmung, eingeübt werden: »Auf Praxis muss hier alles ankommen« (Wolf 1831, 299). Voraussetzung für die glückliche Realisierung seien indes bestimmte habituelle Anlagen des Interpreten: »Wehe dem, der dazu keine Anlage hat. Diese muss zum Grunde liegen« (Wolf 1831, 273).

Wolfs Ablehnung richtet sich gegen die Regelsysteme, wie sie in den hermeneutischen Theorien der Aufklärung zu finden sind, etwa bei Georg Friedrich Meier (1718–1777), dessen *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst* in die Bibliographie der Enzyklopädie aufgenommen und recht abfällig kommentiert ist. Der Grund, weshalb Wolf die philologische Anwendbarkeit einer solchen Hermeneutik bestreitet, ist vor allem eine veränderte Objektkonstitution: Die Aufklärungshermeneutiken gehen von einem rhetorischen Paradigma aus, also von regelgerecht produzierten Texten, die, wenn die Regeln bekannt sind, unproblematisch verstehbar sind. Wolf setzt dagegen ein ästhetisches Paradigma an. Er betont die Individualität seiner Autoren, so dass die Werke nicht als Anwendungen einer Regel, sondern als je besondere Einzelfälle erscheinen, denen man Gewalt antun würde, wenn man sie alle nach denselben Regeln interpretieren würde.

Auf diese Weise wird der literarische Text selbst zum Maßstab gemacht, dem sich die Hermeneutik von Fall zu Fall anmessen muss. Wolf spricht in diesem Sinne von »Borgen«: Man müsse sich, weil man »mit einem System von Regeln nicht weit kommt […] mit Borgen behelfen« (Wolf 1831, 292). Die hermeneutische Theorie wird insofern durchaus als sinnvoll eingeschätzt, allerdings eher im Sinne eines Magazins, aus dem man sich gerade das heraussucht, was für den vorliegenden Einzelfall passt. Einzelaspekte können so durch Anwendung eines bestimmten Theoriestücks erklärt werden, das seinerseits vor allem den philosophischen und theologischen Hermeneutiken entliehen wird. Letztlich hat der Philologe es aber, so die Auffassung, mit Individualitäten zu tun, die nie befriedigend mit einer einzigen Theorie erklärbar sind. Für jedes Werk müsste man strenggenommen eine eigene Hermeneutik schreiben.

Das Verhältnis von genialischer Ausübung der Interpretation und hermeneutischer Methodologie wird deshalb oft auf eine eigentümlich invertierte Weise beschrieben: Es ist nicht die hermeneutische Regel, die dem Philologen angibt, wie er bei der Interpretation vorzugehen hat, sondern umgekehrt soll die Hermeneutik den genialen Philologen die Regeln gleichsam abschauen. Der virtuose Ausleger weiß instinktiv, wie es geht, und gibt auf diese Weise ein »Muster der Ausübung« (Boeckh 1871, 249), das anschließend als Grundlage zur Regelformulierung herangezogen wird. Diese Vorstellung ist in der Phi-

lologie des 19. Jahrhunderts weit verbreitet. So schreibt z. B. H. Steinthal (1823–1899), dass die philologische Methodologie nichts anderes sein könne als die »möglichst schärfste und vollständigste Analyse der philologischen Operationen, welche unsere besten Philologen geübt haben« (Steinthal 1970, 532). Die hermeneutische Regelbildung wird daher nach dem Modell der Poetik vorgestellt: Der hermeneutische Künstler produziert halb unbewusst seine Interpretation, und die späteren Philologen induzieren daraus die hermeneutischen Regeln.

Diese Besonderheiten der philologischen Hermeneutik führen dazu, dass die Philologie es schwer hat, sich als satisfaktionsfähige Wissenschaft auszuweisen. Ihre erfolgreiche Ausübung hängt mindestens ebenso von habituellen und praktischen Fertigkeiten ab wie von rein epistemischen oder logischen. Friedrich Nietzsche weist hierauf hin, wenn er 1869 schreibt, man müsse bekennen, »dass die Philologie aus mehreren Wissenschaften gewissermassen geborgt und wie ein Zaubertrank aus den fremdartigsten Säften, Metallen und Knochen zusammengebraut ist, ja dass sie ausserdem noch ein künstlerisches und auf ästetischem und ethischem Boden imperativisches Element in sich birgt; das zu ihrem rein wissenschaftlichen Gebahren in bedenklichem Widerstreite steht« (Nietzsche 1982, 249). Mindestens eben so sehr wie einer hermeneutischen Epistemologie verdankt sich die philologische Methodologie der habituellen Sozialisation in philologischen Seminaren (vgl. Danneberg 2007, 103 ff.).

Diese Charakterisierung des Verhältnisses von hermeneutischer Theorie und ihrer philologischen Applikation hat seine weiteste Verbreitung im 19. Jahrhundert, es kann aber bis heute weitgehend als zustimmungsfähig gelten. Vor allem im Umkreis der sogenannten »werkimmanenten Interpretation« wird teils mit noch stärkerer Emphase die Ansicht vertreten, das Interpretieren sei eine »Kunst«, deren Ausübung nur dem künstlerisch Talentierten möglich sei. Auch heute finden sich durchaus Stimmen, die die unbedingte Vorrangstellung des literarischen Werks vor der Interpretationsmethode verteidigen und die Ansicht vertreten, die Literaturwissenschaft müsse ihre Methoden stets von Fall zu Fall in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Text erarbeiten. Philologische Hermeneutik erscheint so immer als ein an den Einzelfall angepasstes »Borgen« hermeneutischer Prinzipien. Die Frage, als was der Text dabei zum Gegenstand der Analyse wird, wird, so das verbreitete philologische Ideal, nicht pauschal, sondern von Fall zu Fall entschieden. Dabei muss freilich klar sein, dass auch diese Behandlungsart bestimmte Vorannahmen über das Wesen des literarischen Textes voraussetzt, nämlich etwa die, es handele sich um ein Individuum, dem man, was immer das jeweils heißt, ›gerecht werden‹ könne und müsse.

Literatur

Werke

Boeckh, August: Ueber die kritische Behandlung der Pindarschen Gedichte. In: ders.: Gesammelte kleine Schriften. Hg. von Paul Eichholtz und Ernst Bratuscheck. Bd. 5. Leipzig 1871, 248–396.

Boeckh, August: Encyklopädie und Methodologie der philologischen Wissenschaften. Hg. von Ernst Bratuscheck. Leipzig 1877.

Chladenius, Johann Martin: Einleitung zur richtigen Auslegung vernünftiger Reden und Schriften [1742]. Düsseldorf 1969.

Dilthey, Wilhelm: Die geistige Welt. Einl. in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte. Stuttgart 1957.

Dilthey, Wilhelm: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Stuttgart 1958.

Dilthey, Wilhelm: Weltanschauungslehre. Abh. zur Philosophie der Philosophie. Stuttgart 1960.

Dilthey, Wilhelm: Leben Schleiermachers. Zweiter Band: Schleiermachers System als Philosophie und Theologie. Aus dem Nachlaß von Wilhelm Dilthey mit einer Einl. hg. von Martin Redeker. Göttingen 1966.

Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. Hg. von Gabriele Malsch. Göttingen 2005.

Flacius Illyricus, Matthias: De ratione cognoscendi sacras literas. Über den Erkenntnisgrund der Heiligen Schrift. Lat.-deutsche Parallelausgabe übers., eingel. und mit Anm. versehen von Lutz Geldsetzer, photomechan. Nachdruck des lateinischen Textes aus der letzten Ausgabe der *Clavis Scripturae Sacrae* von Johannes Musaeus Frankfurt/Leipzig 1719. Düsseldorf 1968.

Foerster, Heinz von: Through the Eyes of the Other. In: Steier, Frederick (Hg.): Research and Reflexivity. London u. a. 1991, 63–75.

Gadamer, Hans-Georg: Gesammelte Werke. Tübingen 1985–95.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1990.

Goethe, Johann Wolfgang von: Über Laokoon. In: ders.: Werke. Hamburger Ausgabe, Bd. 12. München 1994, 56–66.

Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976. Bd. 12: Unterwegs zur Sprache. Frankfurt a. M. 1985.

Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, II. Abteilung: Vorlesungen. Bd. 63, Ontologie (Hermeneutik der Faktizität). Frankfurt a. M. 1988.

Heidegger, Martin: Sein und Zeit. Tübingen [18]2001.

Meier, Georg Friedrich: Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst. Mit einer Einleitung und Anmerkungen hg. von Axel Bühler und Luigi Cataldi Madonna. Hamburg 1996.

Nietzsche, Friedrich: Homer und die klassische Philologie. In: ders.: Werke. Kritische Gesamtausgabe, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, zweite Abteilung, erster Band: Philologische Schriften (1867–1873). Berlin/New York 1982, 247–269.

Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe, Bd. 27: Briefwechsel. Schillers Briefe 1794–1795. Weimar 1958.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Sämmtliche Werke. Berlin 1834–1864.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Hermeneutik. Nach den Handschriften neu herausgegeben und eingeleitet von Heinz Kimmerle. Heidelberg 1959.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Hermeneutik und Kritik, hg. und eingel. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977.

Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: Die Allgemeine Hermeneutik. In: Selge, Kurt-Victor (Hg.): Internationaler Schleiermacher-Kongreß. Berlin 1984. Bd. 2. Berlin/New York 1985, 1270–1310.

Steinthal, Heymann: Die Arten und Formen der Interpretation. In: ders.: Kleine sprachtheoretische Schriften. Neu zusammengestellt und mit einer Einleitung versehen von Waltraud Bumann. Hildesheim 1970, 532–542.

Thomasius, Christian: Ausübung der Vernunftlehre. Reprograph. Nachdruck der Ausgabe Halle 1691, Hildesheim 1968.

Wolf, Friedrich August: Vorlesungen über die Encyclopädie der Alterthumswissenschaft, hg. von J.D. Gürtler. Leipzig 1831 (= Fr. Aug. Wolf's Vorlesungen über die Alterthumswissenschaft, Bd. 1).

Forschungsliteratur

Anz, Heinrich: Hermeneutik der Individualität. Wilhelm Diltheys hermeneutische Position und ihre Aporien. In: Birus, Hendrik (Hg.): Hermeneutische Positionen. Schleiermacher – Dilthey – Heidegger – Gadamer. Göttingen 1982, 59–88.

Baeumler, Alfred: Das Irrationalismusproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft [1967]. Darmstadt [2]1981.

Bauer, Gerhard: Geschichtlichkeit. Wege und Irrwege eines Begriffs. Berlin 1963.

Beetz, Manfred: Nachgeholte Hermeneutik. Zum Verhältis von Interpretations- und Logiklehren in Barock und Aufklärung. In: DVjs 55 (1981), 591–628.

Culler, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism. London u. a. 1983.

Danneberg, Lutz: Probabilitas hermeneutica. Zu einem Aspekt der Interpretations-Methodologie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Bühler, Axel /Cataldi Madonna, Luigi (Hg.): Hermeneutik der Aufklärung. Hamburg 1994, 27–48.

Danneberg, Lutz: Schleiermachers Hermeneutik im historischen Kontext – mit Blick auf ihre Rezeption. In: Burdorf, Dieter/Schmücker, Reinold (Hg.): Dialogische Wissenschaft. Perspektiven der Philosophie Schleiermachers. Paderborn 1998, 81–105.

Danneberg, Lutz: Ganzheitsvorstellungen und Zerstückelungsphantasien. Zum Hintergrund und zur Entwicklung der Wahrnehmung ästhetischer Eigenschaften in der zweiten Hälfte des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts. In: Schönert, Jörg/Zeuch, Ulrike (Hg.): Mimesis – Repräsentation – Imagination. Literaturtheoretische Positionen von Aristoteles bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Berlin/New York 2004, 241–282.

Danneberg, Lutz: Vom ›grammaticus‹ und ›logicus‹ über den ›analyticus‹ zum ›hermeneuticus‹. In: Schönert, Jörg/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen. Berlin/New York 2005, 281–364.

Danneberg, Lutz: Dissens, *ad-personam*-Invektiven und wissenschaftliches Ethos in der Philologie des 19. Jahrhunderts: Wilamowitz-Moellendorff *contra* Nietzsche. In: Klausnitzer, Ralf/Spoerhase, Carlos (Hg.): Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse. Bern 2007, 93–148.

de Man, Paul: Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater. In: ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988, 205–233.

Frank, Manfred: Einleitung. In: Friedrich Schleiermacher: Hermeneutik und Kritik. Hg. von Manfred Frank. Frankfurt a. M. 1977, 7–67.

Grondin, Jean: Heidegger und Gadamer. In: Thomä, Dieter (Hg.): Heidegger-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2003, 384–390.

Gundolf, Friedrich: Shakespeare und der deutsche Geist. Berlin [7]1923.

Jahraus, Oliver: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen/Basel 2004.

Kogge, Werner: Verstehen und Fremdheit in der philosophischen Hermeneutik. Heidegger und Gadamer, Hildesheim 2001.

Kopp, Detlev/Nikolaus Wegmann: Das Lesetempo als Bildungsfaktor? Ein Kapitel aus der Geschichte des Topos ›Lesen bildet‹, in: Der Deutschunterricht 40 (1988), 45–58.

Schnur, Harald: Schleiermachers Hermeneutik und ihre Vorgeschichte im 18. Jahrhundert. Studien zur Bibelauslegung, zu Hamann, Herder und F. Schlegel. Stuttgart 1994.

Scholz, Bernhard F.: Zum Artefakt-Begriff der frühmodernen Poetik. In: Schönert, Jörg/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen. Berlin 2005, 243–263.

Scholz, Oliver Robert: Verstehen und Rationalität. Untersuchungen zu den Grundlagen von Hermeneutik und Sprachphilosophie. Frankfurt a. M. 1999.

Scholz, Oliver Robert: »Die Vorstruktur des Verstehens. Ein Beitrag zur Klärung des Verhältnisses zwischen traditioneller Hermeneutik und ›philosophischer Hermeneutik‹«. In: Jörg Schönert/Friedrich Vollhardt (Hg.): Geschichte der Hermeneutik und die Methodik der textinterpretierenden Disziplinen. Berlin/New York 2005, 443–461.

Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn 1997.

Stanley, John Wrae: Die gebrochene Tradition. Zur Genese

der philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamers. Würzburg 2005.
Stevenson, Charles L.: Interpretation and Evaluation in Aethetics. In: Black, Max (Hg.): Philosophical Analysis. A Collection of Essays, Englewood Cliffs, N.J. 1963, 319–358.
Strelka, Joseph: Methodologie der Literaturwissenschaft. Tübingen 1978.
Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1975.
Virmond, Wolfgang: Neue Textgrundlagen zu Schleiermachers früher Hermeneutik. Prologomena zur kritischen Edition. In: Selge, Kurt-Victor (Hg.): Internationaler Schleiermacher-Kongreß Berlin 1984. Bd. 1. Berlin/New York 1985, 575–590.
Wegmann, Nikolaus: Was heißt einen ›klassischen Text‹ lesen? Philologische Selbstreflexion zwischen Wissenschaft und Bildung. In: Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert. Stuttgart/Weimar 1994, 334–450.
Wellek, René: Wilhelm Diltheys Poetik und literarische Theorie. In: Merkur 14 (1960), 426–436.

8. Sprachkrise

(Martina King)

8.1 Einleitung

Von Ernst Machs positivistischer Antimetaphysik läuft eine Verbindungslinie zur sog. Sprach- und Erkenntniskrise der Moderne, die sich für die Forschung vor allem in Friedrich Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge* (1873/94 ff.), Fritz Mauthners *Beiträgen zu einer Kritik der Sprache* (1901–02), Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* (1902) und Hans Vaihingers *Philosophie des Als Ob* (1876–78/1910) verdichtet. Ideengeschichtlich lässt sich der sprachkritische Diskurs zurückverfolgen bis zu Wilhelm von Humboldts und Georg Christoph Lichtenbergs Annahmen einer Bewusstseins- und Wirklichkeitsstrukturierung durch Sprache, wobei deren erkenntnisbildende und mimetische Funktion im ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhundert noch nicht bezweifelt wird. Um 1900 hingegen mehren sich metaphysik- und teleologiekritische Überlegungen zur Erkennbarkeit und Existenz von Welt, da Sprache als dasjenige Organon erkannt wird, das jeglicher Kultur, Gesellschaft, Weltsicht vorgängig ist, das schließlich eine durch und durch kontingente Wirklichkeit erst konstitutiert. Schließlich geht man von einem kategorialen Bruch zwischen Sprache, Bewusstsein und Wirklichkeit aus. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Einsicht in ihre Geschichtlichkeit, die für unterschiedliche Autoren zum Problem wird – u. a. für Nietzsche, Mauthner, Karl Kraus, Alfred Döblin, Gustav Sack und Hugo Ball. Gerade dieses Leiden an der Geschichtlichkeit von Sprache, an der unausweichlichen Vorgeprägtheit allen Sprachmaterials, konkretisiert sich im Kontext einer entstehenden Massenpresse u. a. als Kritik am journalistischen Sprachverschleiß – ein weit verbreiteter Topos der Epoche. Sprachkritische Impulse provoziert ferner eine Wissenschaftssprache, die ihre Gegenstände oft nur mehr in außersprachlichen, abstrakten Zeichensystemen benennen kann und nicht zuletzt eine als schablonenhaft wahrgenommene Literatur- und Bildungssprache des 19. Jahrhunderts. Schon in seinen erfolgreichen Literaturparodien *Nach berühmten Mustern* (Gesamtausgabe 1897) hatte sich Mauthner gegen eine zunehmend eklektische Sprachpraxis gewendet, deren normative Verknüpfung des Guten, Wahren und Schönen um 1900 zunehmend an Plausibilität verliert.

8.2 Philosophische Sprachkrise

8.2.1 Fritz Mauthner

Mit Mach teilen die Sprachkritiker Nietzsche und Mauthner die Position eines radikalen Sensualismus, der die uns zugängliche Objektwelt auf Sinnesempfindungen beschränkt. Besteht die Wirklichkeit für Mach aus Empfindungskomplexen, so ist sie für Nietzsche nur vermittels kontingenter »Nervenreize« erfahrbar (KSA I, 878 f.; 884) und für Mauthner – mit ähnlicher Kontingenzproblematik – vermittels der sog. »Zufallssinne« (Mauthner 1901, 320–374). Was damit zur Disposition steht, ist begriffliche Rede und ihre etwaige Erkenntnisleistung. Bei Mach werden Begriffe, vor allem Abstrakta der wissenschaftlichen Tradition insofern problematisch, als sein Wirklichkeitsverständnis auf der Ununterscheidbarkeit von Psychischem und Physischem beruht. Bei Mauthner, der sich mit Mach intensiv auseinandersetzt – vor allem 1903, während er am dritten Band seines Hauptwerks *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* arbeitet (vgl. Berlage 1994, 136 ff.) – geraten sie ins Zentrum von dessen Sprachkritik. Der 1849 in Prag geborene und seit 1876 in Berlin lebende Schriftsteller, Kritiker und Essayist verdichtet die vielfältigen sprachkritischen Impulse und Reflexionen der Epoche wie in einem Brennspiegel. So entwickelt er in den *Beiträgen* eine nominalistische Position, der zufolge sich alle sprachliche Repräsentationsleistung dem hochkontingenten

Wahrnehmungsapparat der Zufallssinne verdankt (vgl. Bredeck 1992, 36 ff.). Wenn Wahrnehmung aber auf Einzelnes bezogen und von der je einzelnen Situation individuell determiniert ist, dann stellen Begriffe unzulässige Abstraktionen dar und referieren nie auf Wirkliches – zumal da Bedeutungen fluktuieren und historischer Sprachwandel ihre Fixierung unmöglich macht. Ob Mauthner das Grundlagendokument der Sprachkrise, Nietzsches 1896 erschienene Abhandlung *Über Wahrheit und Lüge*, gekannt hat, wird von der Forschung kontrovers diskutiert (vgl. Spörl 1997, 42 f.; Berlage 1994, 200 f.). Gesichert ist die Rezeption der *Zweiten unzeitgemäßen Betrachtung*, ferner zitiert Mauthner aus *Jenseits von Gut und Böse* (Mauthner 1901, 335). Wie Nietzsche geht nun Mauthner in seinen *Beiträgen* von einer grundsätzlichen Metaphorizität der Sprache aus. Jede Form von begrifflicher Fassung vollziehe Verallgemeinerungen der individuellen Erfahrung und behaupte dort Gleichheit, wo lediglich Ähnlichkeit bestehe; Worte lieferten nicht Bilder von Objekten, »sondern nur Bilder von Bildern von Bildern« (Mauthner 1901, 108). Aus solcher Problematisierung begrifflicher Rede leitet der Nominalist Mauthner dann eine Hierarchie der Wortklassen ab, wobei Begriffe für ihn leere »Wortfetische« (Mauthner 1901, 150–163; 215) darstellen, die als unzulässige Abstraktionen noch weniger als sinnliche Ausdrücke referieren. Das Adjektiv hat in diesem System die höchste Valenz, gefolgt vom Verbum. Im groß angelegten Folgeprojekt *Wörterbuch der Philosophie* (1910/11) baut Mauthner dieses Ordnungssystem aus zu einem Schema entsprechender Weltbilder, wobei der »adjektivischen Welt« der Wahrnehmungsqualitäten allein das Prädikat »Wirklichkeitswelt« zukommt (Mauthner 1923a, I, 17–19; Mauthner 1923a, III, 262; vgl. Kurzreiter 1993, 163–177).

Dem Selbstwiderspruch eines radikal modernen kritischen Projekts, dessen Basisprämisse die Totalität von Sprache ist, entgeht Mauthner allerdings nicht. Eine systematische Auseinandersetzung mit ihrer Fallibilität im Medium der Sprache muss sich schließlich als Paradoxon erweisen, da das eigene Analyse-Instrumentarium unhaltbar ist und eigentlich ein außersprachliches Zeichensystem erforderlich macht, da die angenommene Identität von Denken und Sprechen aber keinen Ausweg aus dem ›Gefängnis‹ der Sprache zulässt. Diesem grundsätzlichen Paradox folgt als weitere inhärente Opposition ein dichotomes, kritisches Verständnis der aktuellen Sprachrealität (vgl. Göttsche 1987, 58). Einerseits operiert Mauthner mit der Vorstellung von sprachlicher Totalität, die »Begriff und Wort, […] Denken und Sprechen« identifiziert (Mauthner 1901, 29). Die soziokulturelle und geschichtliche Realität der Sprache, verstanden als »Summe der Erinnerungen des Menschengeschlechts« (Mauthner 1901, 85), ist für ihn bewusstseinskonstitutiv und damit aller Wirklichkeit vorgeordnet, so dass ein vor- oder außersprachlicher Zugang zum Seienden ausgeschlossen ist. Da nun Sprache – für Mauthner wie für Nietzsche – unausweichlich anthropomorph ist, d. h. stets einer kausalen, ordnenden, klassifikatorischen Logik folgt (vgl. KSA I, 883; vgl. Mauthner 1901, 221; 270–276; vgl. Mauthner 1982, III, 84) und so die Wirklichkeit nicht erreicht, das Bewusstsein in ihr jedoch gefangen ist, führt solch absolute Kritik am Wesen der Sprache konsequenterweise in absolute Erkenntnisskepsis. Andererseits geht Mauthner als praktischer Sprachkritiker aber davon aus, dass Sprache als soziales Kommunikationsmedium defizitär und korrekturbedürftig ist, insofern Zufallssinne und Begriffe eine zweistufige, nicht ausreichend mimetische Wirklichkeitsselektion vornehmen. Wenn man sich vor Augen hält, dass beide, absolute und praktische Sprachkritik auf das implizite Ideal einer mimetischen Sprache bezogen sind, welche die je einzelne Erfahrung deckungsgleich mit der Wirklichkeit abbildet, so wird Folgendes deutlich: Die Vorstellung einer totalen, Bewusstsein und Weltverständnis konstituierenden Sprache erlaubt keinerlei Veränderung und damit auch keine Optimierung des Verhältnisses von Sprache, Bewusstsein und Wirklichkeit. Defizitäre Sprachrealität und Ideal hingegen stehen in einem approximativen Optimierungsverhältnis. Von dieser Perspektive her wird ein kritisches Projekt überhaupt erst legitimiert, das über Selbstdestruktion hinausgehen soll. Aus Mauthners doppeltem Wahrheitsbegriff und seinem dichotomen Verständnis der Sprachrealität heraus erklärt sich dann auch eine durchgehend doppelgleisige Argumentation, welche die Signatur der Beiträge kennzeichnet. Stets präsent ist jene Erkenntnistheorie und radikale Skepsis, die Überwindung der Sprache fordert und diese – widersprüchlich genug – in sprachlosen »Denkthätigkeiten« und »Verstandesoperationen« von Wissenschaft und Technik (Mauthner 1901, 168 f.), im vielzitierten »Selbstmord der Sprache« (Mauthner 1901, 214 f.) bzw. im mystischen Quietismus verwirklicht sieht. Daneben tritt allerdings eine praktische Sprachkritik

von enzyklopädischen Ausmaßen. Wird Mauthner Letztere vor allem im *Wörterbuch der Philosophie* zu einem Unternehmen der Begriffsgeschichte, Wortgeschichte, und Sprachevolution ausbauen, so wendet er sich schon in den *Beiträgen* nicht nur gegen eine aktuelle gesellschaftliche Sprachpraxis der »leeren Worthülsen« (Mauthner 1901, 63) und des »vorstellungslos[en] und gedankenlos[en] [Schwatzens] in Gesellschaften und Zeitschriften« (Mauthner 1982, II, 577). Neben solcher Kulturkritik am »Geschnatter, das tausend Millionen Menschen täglich stundenlang vollführen« (Mauthner 1901, 47), gerät bereits das Hauptwerk zur ebenso groß angelegten wie unsystematischen Analyse von Semantik, Grammatik, Etymologie, Idiomatik, Literalität und Oralität, die verschiedenste philosophische Traditionsstränge aufnimmt. Zu nennen sind neben dem Nominalismus der Scholastik und Bacons Idola-Lehre empiristische und abstraktionskritische Tendenzen bei Hume, Berkeley und Locke, sprachphilosophische Traditionslinien von Vico und Hamann über Herder und Humboldt, schließlich sprachkritische Vorläufer aus dem 19. Jahrhundert wie Max Müller und Gustav Gerber und nicht zuletzt die Darwinsche Entwicklungslehre. Eingebettet in solche Traditionen, erscheint Mauthner als Phänomenologe der Sprache, der historische und vergleichende Sprachwissenschaft mit feuilletonistischer Beispielrede verknüpft, der Darstellungsprobleme der zeitgenössischen Erfolgswissenschaften Astronomie, Biologie, Physiologie, Physik und Psychologie diskutiert.

Den Erkenntnistheoretiker Mauthner führen seine sensualistischen, nominalistischen und evolutionistischen Ausgangspositionen schließlich in jenen kulturkritischen Pragmatismus, der sich einerseits rückbeziehen lässt auf den »Friedensschluss« Nietzsches in *Über Wahrheit und Lüge* (KSA I, 877): Sprache ist auch für Mauthner immerhin ein leidlich angepasstes Medium des alltäglichen Verkehrs, obschon sie regelhaft kommunikative Missverständnisse erzeugt. Wenn dies aber ausgebaut wird zur Vorstellung, Sprache sei fern von jeder metaphysischen Qualität lediglich ihr eigener Gebrauch, sei ein »Gesellschaftsspiel«, das bestimmten Spielregeln folge, so ist das andererseits als Vorverweis auf die Ordinary-Language-Philosophie des 20. Jahrhunderts zu verstehen (z. B. Mauthner 1901, 25; vgl. Kampits 1990; Weiler 1970). Mauthners resignatives Bekenntnis zum Pragmatismus einerseits, seine an Nietzsche erinnernde Polemik gegen die ›Lügenhaftigkeit‹ der Sprache andererseits machen schließlich deutlich, wie sehr die Beiträge von der Spannung zwischen Erkenntnisskepsis und Erkenntnissehnsucht geprägt sind. Dass dennoch am Ende die Skepsis dominiert, indiziert eine bedeutungsvolle Änderung in der dritten Auflage der *Beiträge*. Der erste Band endet in der ersten Auflage noch mit der Hoffnung auf Spracherneuerung: »Auch die Sprache muss sterben, wenn sie noch einmal lebendig werden will« (Mauthner 1901, 657). In der dritten Auflage fällt dieser Satz und damit die optimistische Akzentsetzung weg und der Band endet mit dem vorangegangenen skeptischen Verdikt »Qui potest mori, non potest cogi« (Mauthner 1921, 713). Mit diesem radikalen Bekenntnis zur Skepsis stehen Mauthner nur mehr wenige Alternativen offen: Einerseits zielen seine Überlegungen zum Fiktionalismus begrifflicher Rede auf vorsprachliche, prärationale Alleinheitserfahrungen und auf jene Abulie und Aphasie, wie sie für den transzendenzlosen Mystik-Diskurs der Epoche kennzeichnend ist. Insbesondere im *Wörterbuch* entwickelt Mauthner die Vorstellung, dass alle Unterscheidungen in der Welt nur sprachliche Setzungen und demzufolge auch alle Widersprüche nur sprachlicher Natur seien. Diese Einsicht in die Willkür aller Grenzziehungen führt zur zeittypischen Einebnung der Subjekt/Objekt-Differenz und zur Auflösung eines konsistenten Ich-Begriffs, insofern »die Einheit des Individuums« als sprachlich erzeugte »Täuschung« entlarvt und »der Unterscheide (sic!) zwischen dir und der Welt« aufgehoben wird (Mauthner 1923a, II, Artikel »Mystik«, 384; 386). Diese Hinwendung zur transsubjektiven Totalitätserfahrung ohne transzendenten Bezugspunkt tritt noch deutlicher hervor, wenn Mauthner in seinem Spätwerk *Der Atheismus und seine Geschichte im Abendland* (1920–23) die Termini »gottlose Mystik« und »agnostische Mystik« prägt (Mauthner 1923d, 372 f.; 404–445). Des Weiteren ist in unserem Zusammenhang aber vor allem Mauthners Aufwertung poetischer Rede von Bedeutung, der ein längerer Abschnitt des ersten Bandes der *Beiträge* (Mauthner 1901, 86–142) gewidmet ist. Sie stellt für ihn wie für Nietzsche den radikalen Gegensatz zur lügenhaften Alltags- und Bildungssprache der Epoche sowie deren Überwindung dar, insofern beide poetische Rede als von jedem Wahrheits- und Eindeutigkeitsanspruch unabhängig denken. Mauthners Polarisierung von Sprache als »herrlichem Kunstmittel aber elendem Erkenntniswerkzeug« (Mauthner 1901, 88) zielt auf

die Affektivität literarischer Kommunikation, die für die Produktions- und Rezeptionsseite in Anspruch genommen wird. Es sei das Anliegen poetischer Rede, sinnliche Qualitäten zu versprachlichen und »Stimmungen« (Mauthner 1901, 88–91), »Gefühle« (Mauthner 1901, 120–123) statt Erkenntnisprozesse zu mobilisieren. Ferner bestätigt nicht zuletzt Mauthners eigener, tropenreicher Stil eine an Nietzsche angelehnte verdeckte Kunstmetaphysik. Schließlich werden für Mauthner im außerbegrifflichen Sprechen der Dichtung »durch die Umformung von Jahrhunderten« jene Beziehungen zwischen Zeichen und Dingen sichtbar, die er der Sprache eigentlich prinzipiell verweigert (Mauthner 1901, 99). Dennoch ist die Vorstellung von literarischer Selbstreflexivität und autopoetischer Sinnproduktion in romantischer Tradition weder in Mauthners instrumentell-pragmatistischem Sprachverständnis, noch in seinem klassizistischen Dichtungsbegriff angelegt (vgl. Thalken 1999, 221–225). Schließlich ist er – auch im Hinblick auf sein eigenes literarisches Œuvre – eher einer tendenziell eklektischen Erzähltradition des ausgehenden 19. Jahrhunderts verpflichtet als der sich formierenden Moderne. Anschlussfähig für literarische Sprachreflexionen wird Mauthners Sprachskepsis dann vor allem durch Gustav Landauer, der Meister Eckhart für Mauthner übersetzt, an den Beiträgen mitarbeitet und Letztere schließlich in seiner Schrift *Skepsis und Mystik* (1903) weiterdenkt. Landauer postuliert eine Wendung von der »Sprachkritik zur Wortkunst« (Landauer 1978, 73), wobei sich Letztere auf die symbolistische Bilderrede Stefan Georges und Hugo von Hofmannsthals bezieht, vor allem auf den *Chandos-Brief*, aus dessen neomystischen Passagen ausführlich zitiert wird. Solche Dichtung vermittle »so die Bilder der Sinnenwelt: als das Unsagbare« (Landauer 1978, 72 f.). Im Gegensatz zu Mauthners quietistischem Mystikverständnis wird hinter Landauers Postulat der Versprachlichung des Unsagbaren und seinem Konzept der politisch wirksamen Tat ein tendenziell aktivistischer Mystikbegriff sichtbar, der auf Erfahrungsunmittelbarkeit und Eigentlichkeit statt auf Aphasie und Abulie abzielt. Bevor allerdings der postulierte epochentypische Weg ›von der Sprachkritik zur Wortkunst‹ nachgezeichnet werden kann, ist ein Blick auf einen weiteren philosophischen Exponenten des sprach- und erkenntniskritischen Diskurses zu werfen, auf Hans Vaihinger.

8.2.2 Hans Vaihinger

Während sich der Neukantianer Vaihinger (1852–1933) von Mauthners Anforderungen an den Wahrheits- und Erkenntnisbegriff löst, weist seine Argumentationsweise gewisse Parallelen zu Nietzsches erkenntnistheoretischem Fiktionalismus in *Jenseits von Gut und Böse* auf. In seiner 1911 publizierten, nach eigenen Angaben aber bereits zwischen 1876 und 1878 entstandenen *Philosophie des Als Ob*, einem System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus, vertritt Vaihinger eine pragmatische Grundhaltung, nach der Denken und Vorstellen als physische Funktionen aufgefasst werden, deren einziger Zweck ein praktischer ist, nämlich ein erkenntnis- und handlungsleitender, die Empfindungen bestimmender. Basiert wird dieses zweckgebundene System auf den Fiktionen, widerspruchsvollen psychischen Gebilden, die falsch sind und auch meist als falsch erkannt werden, aber dennoch von Nutzen beim Aufbau von Wissen, bei der Anleitung zum Handeln und der Ordnung der Empfindungen sind. So wie Nietzsche annimmt, »dass die falschesten Urtheile […] uns die unentbehrlichsten sind, dass ohne ein Geltenlassen der logischen Fiktionen, ohne ein Messen der Wirklichkeit an der rein erfundenen Welt des Unbedingten der Mensch nicht leben könnte« (KSA II, 18), so hat auch für Vaihinger die Vorstellungswelt nicht die Aufgabe, der Wirklichkeit zu entsprechen, sondern sie ist ein »*Instrument, um sich leichter in derselben zu orientieren*« (Vaihinger 1911, 22; Hervorhebung im Orig.). Dies bedeutet den Bruch mit der These von der Identität des Seins und des Denkens. Zu den »wissenschaftlichen Erdichtungen zu praktischen Zwecken« (ebd., 65) bzw. den »*inadäquate[n], subjektive[n], bildliche[n]* Vorstellungsweise[n], deren Zusammentreffen mit der Wirklichkeit von vornherein *ausgeschlossen* ist« (ebd., 606; Hervorhebung im Orig.), zählen u. a. die Existenz Gottes als weltenschaffende Instanz, die Unsterblichkeit der Seele, Atome als Bausteine der Materie, das Ding an sich, der Begriff der Freiheit, die, voll logischer Widersprüche, das »menschliche Vorstellungsgebilde der Welt« schaffen (ebd.). Einher geht eine Aufwertung des Scheins im Sinne Nietzsches, denn die »eigentliche Kunst und Aufgabe des Denkens ist, das Sein auf ganz anderen Wegen zu erreichen, als diejenigen sind, welche das Sein selbst einschlägt« (ebd., 11). Damit vertritt Vaihinger einen ›idealistischen

Positivismus‹: Positivismus insofern, als einzig die Sinnesempfindungen als gegeben anerkannt werden (vgl. z. B. ebd., 300–303) und Vaihinger entschieden alles leugnet, was »auf Grund angeblicher intellektueller oder ethischer Bedürfnisse als ›real‹ angenommen werden mag« (Vaihinger 1913, XVI); idealistisch insofern, als die aus den Bedürfnissen entstandenen »Ideen« anerkannt und als nützlich und wertvoll erachtet werden, ohne »deren ›Annahme‹ das menschliche Denken, Fühlen und Handeln verdorren müsste« (ebd.).

Mithin ergeben sich vier Merkmale der Fiktion: der Widerspruch mit der Wirklichkeit (Semifiktionen) oder gar der Selbstwiderspruch (›echte‹ Fiktion), das Bewusstsein der Fiktivität, ihre Zweckmäßigkeit und ihr provisorischer Charakter, der Fiktionen sowohl historisch als auch logisch obsolet werden lässt. Bei Letzterem wird ein darwinistischer Impetus deutlich, denn das Denken wird verstanden als eine sich anpassende, vervollkommnende organische Funktion (vgl. Vaihinger 1911, 178). Daher kann auch klar getrennt werden zwischen Fiktionen und Hypothesen, denn während Erstere nur ›justifiziert‹ bzw. gerechtfertigt werden müssen, müssen Letztere verifiziert werden. Auch unterscheidet Vaihinger zwischen den wissenschaftlichen Fiktionen, die hinsichtlich ihrer ›Wahrheit‹, und den ästhetischen Fiktionen, die hinsichtlich ihrer ›Schönheit‹ zu bewerten sind und den ›formalen‹ Ursprung der Poesie ausmachen (vgl. ebd., 136).

Die Konsequenzen, die sich aus der Problematik der Fiktionen in erkenntnistheoretischer Hinsicht ergeben, stellt Vaihinger selbst fest: »*Wie kommt es, dass – trotzdem wir im Denken mit einer verfälschten Wirklichkeit rechnen, doch das praktische Resultat sich als richtig erweist?* […] Gerade weil das Denken eine vom Sein verschiedene, heterogene Tätigkeit ist, müssen seine Formen andere sein, als die des Seins, um mit diesen wieder schliesslich übereinstimmen zu können« (ebd., 289 f.; Hervorhebung im Orig.).

Eine entscheidende Rolle kommt hierbei der Sprache zu. Sie generiert zu einer ›Entlastungsfunktion‹, die den Menschen vom Druck der Empfindungen befreit, indem sie stellvertretend für Kategorien abstrakte Worte bildet und in Urteilen das irrtümlich Getrennte (das Ding und seine Eigenschaften) wieder zusammenführt. Wahrheit ist Vaihinger nur der »*zweckmässigste Irrtum*« (ebd., 217; Hervorhebung im Orig.), die Anwendung von Fiktionen nur die »Rubrizierung« des Seienden unter willkürliche Kategorien durch sprachliche Mittel, mit denen sich die »objektiven Erscheinungen so betrachten lassen, als ob sie sich so verhielten« (ebd., 44; Hervorhebung im Orig.). Dass dieses ›als ob‹ aber nie durch ein ›dass‹ ersetzt werden darf, ist das Quintessenz der *Philosophie des Als Ob*. Erst mit der Bewusstwerdung, dass den Fiktionen einzig ein praktischer Zweck inhäriert, kann der Irrtum beseitigt werden, den die Psyche mithilfe der Sprache als bloßen Schein um die Wirklichkeit gelegt hat. Wie aber bei aller Kritik eine Sprache aussehen soll, die vom Schein zum Sein kommt, diese Antwort bleibt Vaihinger schuldig – so wie die anderen philosophischen Repräsentanten des diskutierten Problemzusammenhangs.

Vor diesem Hintergrund erscheinen nun vor allem die literarischen Reflexionen der Sprachkrise bewusstseinsgeschichtlich bedeutsam, insofern sie – sämtlich geprägt vom Unbehagen am abendländischen Rationalismus – unterschiedliche Versionen darstellen, die Krise durch selbstbezügliche poetische Sinnkonstitution zu überwinden.

8.3 Literarische Reflexionen der Sprachkrise

8.3.1 Hugo von Hofmannsthal

Wichtigstes Beispiel für einen solchen Versuch, die Sprachkrise zu thematisieren und gleichzeitig poetisch zu bewältigen, ist Hofmannsthals 1902 in der Berliner Literaturzeitschrift *Der Tag* erschienene Prosatext *Ein Brief*, der unter dem Namen *Chandos-Brief* in die Literaturgeschichte eingegangen ist. Bei dem fiktiven Brief eines fiktiven Renaissance-Dichters an seinen Mentor Bacon handelt es sich allerdings nicht um eine einzelne Artikulation sprachkritischer Vorstellungen in Hofmannsthals Werk. Vielmehr steht der Text in einem Zusammenhang sprach- und metapherntheoretischer Reflexionen, die von der Rezension von Alfred Bieses *Philosophie des Metaphorischen* (1894) über den Mitterwurzer-Essay *Eine Monographie* (1895) und das *Gespräch über Gedichte* (1903) bis hin zu den späten, ebenfalls fiktiven Briefen des Zurückgekehrten (1907/08) reichen (vgl. Göttsche 1987, 65–94; Riedel 1996, 1–10) und Verbindungslinien zu Mauthner aufweisen: Ein Schreiben Hofmannsthals an Mauthner aus dem Jahr 1902 sowie Anstreichungen in seinen Privatex-

emplaren belegen, dass er zum Zeitpunkt des *Chandos-Briefes* auf jeden Fall den ersten Band der *Beiträge* kannte, möglicherweise auch den dritten (Spörl 1997, 371 f.; Kühn 1975, 27 f.). Als poetische »Stiftungsurkunde der literarischen Moderne« (Riedel 1996, 1) firmiert der *Chandos-Brief* insofern, als Hofmannsthal den weitgehend auf Sprache und Erkenntnis zugeschnittenen kritischen Horizont Mauthners im Hinblick auf ein facettenreicheres allgemeines Krisenbewusstsein der Moderne erweitert. Der zeittypische Problemzusammenhang von Sprachskepsis, Rationalitätskritik und Ich-Krise kommt auf singuläre Weise zur Darstellung, gleichzeitig wird seine Überwindung im Medium bildlich-poetischer Rede erprobt. Schließlich thematisiert der Brief nicht die Unausweichlichkeit radikaler Sprachskepsis, sondern die Genese eines neuen Ich- und Sprachbewusstseins als Kehrseite des Sprachverlusts (vgl. Göttsche 1987, 95). Wie prismenhaft das Bedeutungsspektrum des Briefes ist, zeigt seine äußerst heterogene Interpretationsgeschichte, die ihre eigene Uneinheitlichkeit im Topos des »kanonischen Texts ohne kanonische Deutung« (Härter 1989, 8) mitreflektiert und zum Spiegel wechselnder Methodenparadigmen wird, von Biographismus, Quellenphilologie (Schultz 1961; Tarot 1970) und philosophischer Hermeneutik (Bomers 1991) über Ideen- und Wissensgeschichte (Spörl 1997; Fick 1991; Braungart 1995; Göttsche 1987), bis hin zu Medientheorie (Hiebler 2003; Helmstetter 2003) und Diskursanalyse (Wellbery. 2003; Rabelhofer 2006). Dabei verstehen diese heterogenen Lektüren den Text nicht nur als Dokument der Sprachkrise (Göttsche 1987), sondern ferner als Reformulierung romantisch-idealistischer Kunstmythologie (Bomers 1991), als Krise moderner Literalität (Hiebler 2003), als Verarbeitung von Schopenhauerscher Willensmetaphysik und Lebensphilosophie (Riedel 1996), als intertextuelles Spiel, u. a. mit neomystischen oder antik-mythischen Bezügen (Spörl 1997; Günther 2004), als Exemplum einer Hofmannsthalschen Poetik des Opfers (Wellbery. 2003), schließlich als kulturgeschichtliche Verschiebung von der Wirklichkeitsvermittlung durch Sprache hin zur unmittelbaren Evidenz des sprechenden Körpers (Braungart 1995). Weitgehender Konsens hingegen scheint zu bestehen hinsichtlich einer triadischen Textstrukur, die den Sprachverlust der Erzählinstanz prozesshaft zur Darstellung bringt.

Aus der skeptischen Position der erzählten Gegenwart heraus bezieht sich das erzählende Ich zunächst auf ein früheres, vorkritisch-naives Sprachbewusstsein und Sprachvertrauen, dem der Zusammenhang von Sprache, Bewusstsein und Wirklichkeit fraglos gegeben war. Von Chandos' zahlreichen Werken und Projekten in antik-mythologischer bzw. gelehrt-rhetorischer Tradition ist die Rede, die Hofmannsthals historische Folie transparent machen auf ihre poetologische Funktion hin: Die Literatur des Renaissancehumanismus erscheint als formal regulierte Schreibpraxis mit Wahrheits- und Erkenntnisanspruch und als Archiv des Weltwissens, das die Entsprechung von Wort und Ding verbürgt und sprachlich vermittelte Einheitserfahrungen »von geistiger und körperlicher Welt, […] höfischem und tierischem Wesen, Kunst und Unkunst, Einsamkeit und Gesellschaft« ermöglicht (Hofmannsthal 1991, 47; vgl. Riedel 1996, 11 f.; Spörl 1997, 364 f.). Solche Traditionsverhaftetheit von Chandos' vorkritischer Literaturproduktion kann als Hinweis auf eine zentrale Dichotomie des Textes gelesen werden: Hinter der Polarität von vernunft- bzw. regelgeleiteter Rhetorik, »deren […] überschätzte Machtmittel aber nicht hinreichen, ins Innere der Dinge zu dringen« (Hofmannsthal 1991, 46) und autonomer Bilderrede/Empfindung verbirgt sich eine entsprechende Hierarchisierung der Sprachmodi. Sie erinnert an Nietzsches Überzeugung vom prinzipiell metaphorischen Charakter der Sprache und an Mauthners Priorisierung von adjektivischem Weltbild und stimmungserzeugender Dichterrede. Aus diesem Problemzusammenhang heraus erklärt sich auch die Funktion des fiktiven Adressaten Bacon. Einerseits repräsentiert der Empirist und Wissenschaftstheoretiker exemplarisch die Genese jenes wissenschaftlich-logozentrischen Weltbildes, das Chandos' vorkritischer Erkenntnissicherheit zugrunde liegt, das im Rahmen seiner gegenwärtigen, ›modernen‹ Begriffsskepsis unter Druck gerät und dessen krisenhafter Plausibilitätsverlust um 1900 letztlich Gegenstand des Textganzen ist. Andererseits gilt Bacons Lehre von den ›idola fori‹ als eine rudimentäre frühneuzeitliche Sprachkritik. Mit dem Verdikt der ›Trugbilder des Marktes‹ zielt er auf stereotypisierte semantische Verbindungen ab, die nicht nur dem Denken vorgängig sind, sondern vor allem aufgrund illegitimer Identifikation von Sache und Begriff kommunikative Missverständnisse erzeugen.

Kontrapunktisch zu diesem früheren, regelpoetisch gesicherten Weltverständnis ist die erzählte Gegenwart des *Chandos-Briefs* gekennzeichnet

durch eine vollständige Entzweiung von Wirklichkeit, Subjekt und Sprache, durch einen Zustand der radikalen Skepsis. Motiviert wird Hofmannsthals Problemdarstellung hier von einer an Nietzsche, Mauthner und Novalis geschulten Kritik am sprachlichen Konventionalismus, am »Unbeweisbar[en], […] Lügenhaft[en], […] Löchrig[en]« (Hofmannsthal 1991, 49) alltäglicher Kommunikation und am Prinzip der begrifflichen Abstraktion. Zeittypisch genug entzündet sich solche Kritik vor allem an Termini wie »›Geist‹, ›Seele‹ oder ›Körper‹« (Hofmannsthal 1991, 48) und schließt mit der logisch-rationalen Kategorie des Urteils prädizierende Rede mit ein. Wenn Letztere in Kants Metaphysikkritik noch der Ordnung empirischer Sinnesdaten diente, dann illustriert solche Infragestellung, dass der klassisch-neuzeitliche Problemzusammenhang von Bewusstsein und Wirklichkeit um 1900 endgültig auf das Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit verschoben wird. Dem Ist-Zustand von skeptischer Sprachlosigkeit und »Starre [des] Inneren« (Hofmannsthal 1991, 52) kontrastiert der Text nun einen dritten, bewusstseinsgeschichtlichen Standort; er markiert die Schnittstelle monistischer, lebensphilosophischer und neomystischer Denktraditionen um 1900 und stellt quasi das erkenntnistheoretische Desiderat dar: Die vielzitierten »guten Augenblicke« (Hofmannsthal 1991, 50) des Lords sind gekennzeichnet als epiphanisch-momenthafte Erfahrungen von Lebenstotalität und als Einheitsempfindungen, die sich in ihrer Offenbarungsqualität jeder Verfügbarkeit entziehen. Evoziert wird solche mystische Seins-Schau ohne transzendenten Bezugspunkt durch kontingente Alltagsphänomene, etwa »ein Hund, eine Ratte, ein Käfer, ein verkümmerter Apfelbaum […], ein moosbewachsener Stein« (Hofmannsthal 1991, 52), die an die dezidiert vorsentimentalischen, ›einfachen‹ Symboldinge Rilkes erinnern. Sie illustrieren nicht nur die Dimensionen des zeitgenössischen Lebensbegriffs und invertieren dabei überlieferte ästhetische Kategorien, insofern gerade das Kreatürliche, Hässliche und Brutale ein »erhabenes und rührendes Gepräge« annimmt (Hofmannsthal 1991, 50). Darüber hinaus zielt ein solcher ›mystischer Phänomenalismus‹, der den Körper als sinnliche Vermittlungsinstanz auf- und logozentristische Traditionen abwertet, letztlich auf die paradoxe Versprachlichung des Unsagbaren und damit auf einen absoluten, utopischen Nominalismus (vgl. Göttsche 1887, 100). Da Letzterer von der Erzählinstanz nur negativ bestimmt werden kann als eine an die »sprachlose Natur« Mauthners (Mauthner 1901, 47) erinnernde »Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen« (Hofmannsthal 1991, 54), bleibt als gangbare Alternative auf der Ebene von *histoire* wie *discours* nur die Tropenrede. Sie verschränkt Gegenstandsfragen und solche des Erzählens, insofern der Funktionsverlust aufklärerischer Begriffssprache verhandelt wird im Medium einer Bilderrede, die sich gleichzeitig als einzig mögliches sprachliches Äquivalent epiphanischer Ereignisse präsentiert; man denke an die vielzitierten Bilder vom ›Wirbel der Worte‹ (vgl. Hofmannsthal 1991, 49) und vom ›Blecken der Seele gegen die Zähne‹ (vgl. Hofmannsthal 1991, 51), die exemplarisch für diese beiden Reflexionsebenen des Textes stehen.

Die Konsequenzen des fiktionsinternen Rückzugs auf unverfügbare, körperseelische Alleinheitserfahrungen sind weitreichend. Die Krise der Sprache mündet in eine fundamentale Krise des traditionellen Subjektbegriffs, insofern rational begründete Grenzziehungen zwischen Subjekt und Objekt, Ich und Welt eingeebnet werden zugunsten einer reformulierten unio mystica. Analog wird auch Mauthner im *Wörterbuch* mit der Sprache als alleinigem »principium individuationis« die Fiktion vom konsistenten Ich verabschieden – dieses könne ebenso gut »Gott geworden« sein. (Mauthner 1923a, II, Artikel »Mystik«, 384) Bei Hofmannsthal tritt an die Stelle des traditionellen und von Mauthner konterkarierten Transzendenzbezuges das »Hinüberfließen« in die Objektwelt (Hofmannsthal 1991, 51 f.), was die Einheit und Kohärenz des Ich umso deutlicher in Frage stellt. Zum ideengeschichtlichen Kontext dieser hier paradigmatisch formulierten Ich-Krise gehört wiederum die Wahrnehmungspsychologie Ernst Machs, dessen Vorlesung *Über einige allgemeine Fragen der Naturwissenschaft* Hofmannsthal1897 in Wien hörte (vgl. Spörl 1997, 356). Der Problemkomplex von Sprach- und Ich-Zerfall erstreckt sich des Weiteren auf die soziale Identität des Individuums, was demnach nicht erst in den *Briefen des Zurückgekehrten* thematisiert wird. Dass Rhetorik als intellektualistischer Weltzugriff und mystische Erlebnishaftigkeit einander ausschließen und solcher Widerspruch in die gesellschaftliche Desintegration mündet, macht bereits der *Chandos-Brief* am Beispiel des über seine Muräne weinenden Redners Crassus deutlich. Gelangt das erzählende Ich schließlich zu einer neuen, gesellschaftsfernen

Identität, so ist diese nachhaltig an die Unverfügbarkeit von Wirklichkeitserfahrung gebunden und an die erkannte unaufhebbare Diskrepanz von Erlebnis und Sprache (vgl. Göttsche 1987, 100 f.). Eine Fortsetzung ihrer Dichtungstätigkeit ist der fiktiven Figur von dieser Position aus nicht möglich, anders dem Text, der über solches Verstummen in formvollendeter Sprache zu berichten weiß. In diesem Sinn hat sich das Forschungsinteresse, beginnend mit Rolf Tarots Monographie von 1970, vom fraglichen Dokument der Autorbefindlichkeit auf die Literarizität und Fiktionalität des Briefes verschoben. Denn von der theoretisch-essayistischen Sprachdiskussion der Epoche und ihren Aporien grenzt Hofmannsthals Text jene doppelte Distanzierung und Veruneigentlichung ab, die mit der Fiktionalisierung des Gegenstandes und der Verlagerung des Erzählten in den Renaissancehumanismus vollzogen ist. Letzterer ist bewusstseinsgeschichtlicher Ausgangspunkt jenes dichten intertextuellen Gewebes aus Antikeverweisen, rhetorischen Traditionen und Bacon-Zitaten, der sich die dezidierte Poetizität des Textes verdankt (vgl. Schultz 1961; Spörl 1997, 361–364; Riedel 1996, 10–12; Günther 2004). Aus der wortreich vorgebrachten Kulturkritik Mauthners wird auf diese Weise eine literarische Problemkomposition, deren ästhetischer Gestalthaftigkeit die Lösung des Problems bereits eingeschrieben ist. Der Ausweg aus der aporetischen Situation, das Unsagbare versprachlichen zu wollen, ergibt sich auf der Ebene des Werkganzen, insofern Bilderrede in der Tradition Hamanns, Herders und Jean Pauls gegen begriffliche Rede ausgespielt (vgl. Riedel 1996, 8 f.) und Letztere im Medium der Ersteren zum Gegenstand der Kritik wird. De facto vollzieht der Brief als literarisches Werk das, was Chandos nicht zu können beklagt – die Überwindung des Sprachverlusts. Damit zieht Hofmannsthal allerdings ebenso wie Mauthner nicht die Konsequenz der Sprachdestruktion aus seinem sprachkritischen Ansatz. Beide verbleiben mit ihrer kritischen Rede über Sprache selbst im Rahmen konventioneller Sprachregeln, die Mauthner auch für eine sprachkritisch geläuterte poetische Rede gefordert hatte (Mauthner 1901, 100–102) – nicht ganz widerspruchsfrei allerdings, insofern anderenorts »der Wortkunst des Dichters [Unabhängigkeit] von der Syntax« attestiert wird (Mauthner 1982, III, 256 f.).

8.3.2 Karl Kraus

Anders verfährt Karl Kraus, eine weitere Zentralfigur des sprachkritischen Diskurses. Seine Auseinandersetzung mit Sprache zielt nicht auf Erkenntnisfragen; vielmehr werden die konventionellen Sprachregeln als solche sowie der ignorante Umgang mit ihnen zum Gegenstand moralisierender Reflexionen. Das gesamte Werk des Wiener Polemikers ist von der Forschung als sprachkritisch bezeichnet worden (Thalken 1999, 302), wobei sich Kraus' Kritik nicht am Systemcharakter von Sprache abarbeitet, sondern am aktuellen Sprachgebrauch. Kraus wendet sich vor allem gegen eine universelle journalistische Rhetorik, die er als wirklichkeits-, gesellschafts- und geschichtsbestimmende Macht identifiziert. Solch pädagogisches Projekt realisiert sich zum einen – in Glossen, polemischen Essays, Aphorismen, Kontrastmontagen, Aufsätzen – als kritische bzw. theoretische Rede über Sprache und zeitgenössische publizistische Sprachpraxis. Wichtige Beispiele sind – neben unzähligen stilkritischen Polemiken in der *Fackel* – die posthum erschienene Aufsatz-Sammlung *Die Sprache* (1937) oder der Essay *Heine und die Folgen* (1910), dessen problematische Wirkungsgeschichte bis weit ins 20. Jahrhundert reicht (vgl. Esterhammer 2005, 27–45). Kraus' Polemik gegen den flachen Ästhetizismus des zeitgenössischen Feuilletons entzündet sich hier an jenem kunstgewerblichen Sprachverderb französischer Prägung, der der kritiklosen Heine-Rezeption und Heine-Imitation im deutschen Journalismus geschuldet sei. Gegen den angeblich dekorativen Eklektizismus Heines, »den Sirup sentimentaler Stimmungen« (Kraus, August 1911, 17), macht Kraus ein magisches, an Hofmannsthals utopischen Nominalismus erinnerndes Sprachverständnis geltend. Mit der Chiffre des »alten Wortes« zielt es auf einen außergeschichtlichen Urzustand der sprachlichen Authentizität, der »schweigende Ekstase« und »markverzehrende Wonne der Spracherlebnisse« verbürgt (Kraus, August 1911, 33). Zum anderen äußern sich Kraus' sprachkritische Impulse in Sprache selbst, insofern er in dramatischen Texten die beschädigte und beschädigende feuilletonistische Sprachpraxis der Epoche zur Darstellung bringt – etwa im Drama *Die letzten Tage der Menschheit* (1919/22) oder in Dialogsatiren, die in der *Fackel* erscheinen (vgl. Thalken 1999, 302–351). Solche Dramatisierung von Sprachkritik hebt das Paradoxon Mauthners und Hofmannsthals, die Identität von Medium und kriti-

siertem Gegenstand, auf: Sprachkritik wird nicht mehr allzu sprachvertrauend und sprachmächtig vorgetragen, sondern erscheint als defekter Sprechakt von Figuren, denen mit den Regeln der Syntax und Semantik auch jede Fähigkeit zur Sinnproduktion abhanden gekommen ist; Sprache verliert ihre Bedeutungshaftigkeit und degeneriert zum Geräusch. Dabei eignet Kraus' doppelgleisiger, kommentierender und darstellender Sprachkritik im Unterschied zu Mauthner eine wesentlich moralische Dimension. Sein kritisches Projekt zielt weniger auf systematische Fragen zum Verhältnis von Zeichen und Bezeichnetem, denn auf die ethische Problematik einer verantwortungs- weil bewusstlosen zeitgenössischen Sprech-Praxis. Entscheidend ist dabei, dass Letztere ebenso der Massenpresse geschuldet ist als sie deren Signatur zuerst mit hervorbringt. Den korrupten journalistischen Jargon, der Presseakteure und Rezeptionsöffentlichkeit zu einer unmündigen Sprachgemeinde vereint, identifiziert Kraus als wirklichkeitskonstituierende Kraft. Insofern die journalistische Sprache um 1900 zunehmend rhetorisiert und literarisiert wird und lediglich aus vorgefertigten Phrasen, Klischees, Metaphern und Ideologemen besteht, kommt ihr jeder Informationscharakter abhanden. Anstatt historische Wirklichkeit darzustellen, konstituiert ein solch moralisch falsches, unreflektiertes Kollektiv-Sprechen in vorgefertigten Formeln ›falsche‹ Wirklichkeiten ohne jeden geschichtlichen Index, aber mit einem inhumanen Potential, das in Kraus' Weltkriegssatiren deutlich wird (vgl. Thalken 1999, 341–350). Wenn der Medienkritiker und Moralist Kraus schließlich von sich sagt, er habe »den zu Zeitungsdreck erstarrten Unflat aus Jargon und Phrase« gesammelt und sei »die Muschel, in der das Geräusch fortsingt« (Kraus, Juli 1911, 16), so inszeniert er sich selbst als besseres Medium, das eine sich verselbstständigende Sprache aus Versatzstücken und das resultierende feuilletonistische Weltbild zu aufklärerisch-pädagogischen Zwecken exponiert und dokumentiert.

8.4 Produktivität der Sprachkrise in der literarischen Avantgarde

Jenseits der programmatischen Kristallisationspunkte ›Mauthner‹, ›Vaihinger‹ und ›Hofmannsthal‹ und des Epochen-Kommentators Kraus sind Sprachproblematik und Sprachkritik im Literaturbetrieb der Epoche so präsent und verbinden sich auf eine derartig vielfältige Weise mit poetischen Stil- und Formexperimenten, dass eine umfassende Würdigung aller einschlägigen Autoren, unter ihnen Maurice Maeterlinck, Arno Holz, Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn, an dieser Stelle nicht möglich ist. Im Folgenden soll deshalb exemplarisch anhand zweier unterschiedlicher Traditionsstränge gezeigt werden, wie das ästhetische Potential der Sprachkrise vor allem in der nächsten Generation der expressionistischen Avantgarde fruchtbar wird. Anders als Nietzsches zunächst wenig beachtete Schrift *Über Wahrheit und Lüge* werden Mauthner, Landauer und Vaihinger im literarischen Feld der 1910er Jahre durchaus wahrgenommen. Ihre Skepsis und ihr Fiktionalismus führen in die Suche nach einem authentischen, ursprungsnahen poetischen Sprechen jenseits historischer Bedeutungsschichten und in nichtreferentielle, autopoetische Sinnkonstitution.

Den ersten Traditionsstrang markieren mit dem jungen Döblin und Gustav Sack Romanautoren, die zwar eine mimetische Wirklichkeitsabbildung durch Sprache und vor allem die Signifikanz von Abstrakta in Frage stellen. Kaum in Zweifel gezogen wird dagegen die Bedeutungshaltigkeit, Sinnfülle und selbstbezügliche Stimmigkeit poetischer Rede; es bleibt bei grammatischer Ordnung der Textelemente und bei narrativer Restkohärenz. Mit der Forderung nach einer ›optimierten‹, unverbrauchten, sinnlich-unmittelbaren Sprache vertreten Döblin und Sack sprachphilosophisch gesehen eine restaurative Position, die natürlich avantgardistische Sprachexperimente nicht ausschließt. Bei beiden, Döblin und Sack, gehen sprachkritische Reflexionen auf eine intensive Mauthner-Rezeption zurück.

8.4.1 Alfred Döblin

Döblin etwa liest die *Beiträge* bereits kurz nach ihrem Erscheinen 1902, später dann auch die *Geschichte des Atheismus*. In der kritischen Auseinandersetzung mit Filippo Tommaso Marinettis futuristischer Literaturtheorie und ihrem reaktionären Potential (vgl. Scimonello 2003, 53–55; Schmidt-Bergmann 1991, 154–179) entwickelt er ab 1913 in den Programmschriften *Offener Brief an Marinetti* (1913), *Berliner Programm* (1913) und *Über Roman und Prosa* (1917) eine eigene Romanpoetik, die den restaurativen Akzent seiner Sprachkritik deutlich macht. In der Tradition Mauthners verknüpft auch Döblin zunächst eine pragmatistische Sprachauffassung, der zufolge »sprachliche Formeln […] nur dem praktischen Verkehr [dienen]« (Döblin 1963, 16) mit dem antihistorischen Affekt des sprachskeptischen Diskurses und der zeittypischen Kritik an begrifflicher Abstraktion. Die Alltagssprache, insbesondere die Sprache begrifflicher Universalien wie »›Zorn‹ und ›Liebe‹« (Döblin 1963, 17), bestehe aus einer Summe von »Reminiszenzen, alten Einflüssen […]« (Döblin 1985, 229), die den Blick auf die Wirklichkeit des Einzelgeschehens verstellen. Während Mauthner allerdings die geschichtlich bedingte Verunklärung und ideologische Kontamination von Sprache lediglich beklagt, besonders augenfällig im Abwasser-Bild vom »Gift«, das durch »verrostete Röhren fliesst« (Mauthner 1901, 27), scheint für Döblin gerade dieser historische ›Schmutz‹ durch einen literarischen Purifizierungsprozess überwindbar. Das Sprachmaterial des Prosaautors müsse »sauber, rein sein, bestimmbar quantitativ und qualitativ« (Döblin 1985, 229). Dahinter steht die Forderung nach einer epischen Spracherneuerung, die die Defizite der rationalistisch verkürzten Alltagssprache überwinden könne. Durch Plastizität, sinnliche Unmittelbarkeit, durch Verknappung und elliptische Simultaneität soll jener Nominalismus und Sensualismus erreicht werden, der bei Mauthner und Hofmannsthal letztlich Postulat geblieben ist. Wenn Döblin gegen Marinettis mechanische Syntaxdestruktion einwendet, man müsse unter Beibehaltung von Satzstrukturen »außerordentlich nahe an die Realität heran« (Döblin 1963, 12), so sind nominalistische Parallelen zu Mauthner augenfällig: In der Vorrede zur zweiten Auflage der *Beiträge* ist vom Wunsch die Rede, »mit den Begriffen und Urteilen der armen Menschensprache an die Stoffe und Kräfte der Natur heran [zu können], dicht heran, zum Greifen nahe« (Mauthner 1906, XIV). Im Unterschied zu Mauthner hält Döblin authentische »Sprachwerdung eigentümlicher Situationen und Personen« (Döblin 1985, 230) allerdings für möglich, und zwar im Medium einer innovativ-parataktischen, an der Akausalität psychiatrischer Deskriptionen geschulten Prosarede. Solch programmatisch geforderte und in allen frühen Erzähltexten Döblins konsequent umgesetzte Akausalität kann gleichzeitig als Überwindung der von Mauthner beklagten unausweichlichen Anthropomorphie unserer Alltagssprache gelten, die dem Kausalzwang menschlichen Denkens geschuldet ist. Aus ihr ergibt sich eine weitere sprachkritische Denkfigur von Döblins Romanpoetik: der Verzicht auf auktoriale Deutung des Dargestellten und auf entsprechende Rezeptionssteuerung durch eine ordnende, ›bevormundende‹ Erzählinstanz. Wenn Döblin mit der legendären Formel vom »steinernen Stil« (Döblin 1963, 18) die programmatische Wende vom *telling* zum *showing* einklagt, so zeigt sich, inwieweit narrative Theoriebildung des 20. Jahrhunderts u. a. in der Sprachkrise der Moderne und in anschließenden Autorschaftsdebatten gründet.

Dass Döblins sensualistisch geläuterte epische Rede trotz nachhaltiger ›Realismus‹-Forderungen alles andere als mimetisch angelegt ist, dass sie vielmehr autonome Wirklichkeiten schafft, die nur sprachlich existieren und insofern den Zeichencharakter von Sprache überwindet (vgl. Prangel 2006, 24) – all das wird nicht erst in der literarischen Umsetzung des *Berliner Programms*, im Roman *Die drei Sprünge des Wang-lun* (1915) deutlich. Bereits im Frühwerk spielt Döblin seine Poetik der authentischen, nicht vorinterpretierten Sprache, des entmächtigten Erzählers und des souveränen Texts literarisch durch: im Roman *Der schwarze Vorhang* (1903/12). Mit seinem Untertitel *Roman von den Worten und Zufällen* gilt er als unmittelbarer Reflex der Mauthner-Rezeption von 1902, wurde Mauthner auch – ebenso wie zuvor *Jagende Rosse* – von Döblin zur Beurteilung vorgelegt (vgl. Hoock 1997, 127). Die fehlende Referentialität metaphysischer Abstrakta wie Liebe, Tod, Zorn, Gott, etc., die sowohl im *Berliner Programm* als auch in Mauthners *Beiträgen* verhandelt wird, liefert hier den sprachkritischen Hintergrund für eine literarischen Studie über die fatale Wirkmacht eines solchen Abstraktums. Mit der Geschichte einer pervertierten, sado-masochistischen Liebesbeziehung erzählt Döblin von der Unmöglichkeit interpersoneller Verständigung, wobei

sich die Sprachproblematik um zwei zentrale, bei Mauthner vorformulierte Determinanten verdichtet (vgl. Mauthner 1901, 40 ff.). Einerseits exponiert der Text eine zur Teleologiekritik erweiterte Erkenntnisproblematik: Wirklichkeit ist als Prisma von kontingenten Einzelerscheinungen ohne Zweckmäßigkeit gekennzeichnet, die Worte der Alltagssprache erweisen sich als »starke Trabanten«, die »dem Zufall die Macht [bewahren]« (Döblin 1981, 150) und keine sinnhafte Ordnung erzeugen. Folgerichtig erscheinen andererseits in dieser atomisierten Welt Subjekte als vereinzelte »Monaden«, die »keine Fenster [haben]« (Döblin 1981, 160), deren Wunsch nach Intersubjektivität Illusion bleiben muss. Eine solche Illusion gewähren nun Universalia wie ›Liebe‹, insofern sie verbindende Affekte und Einheit von Erfahrung dort suggerieren, wo die je partikulare Selbst- und Fremdwahrnehmung den Terminus mit gänzlich individuellen Bedeutungen füllt. Döblins narratives Experiment liest sich nun wie die Episierung von Mauthners Diktum, dass »das abstrakteste Wort […] das vieldeutigste« sei, etwa »Mut, Liebe, Wissen, Freiheit« (Mauthner 1901, 54) und illustriert, wie divergierende Interpretationen von ›Liebe‹ in die existentielle Katastrophe münden. Die Lösung und Überwindung der monadischen Sprachproblematik zeichnet sich schließlich auf der Ebene des *discours* ab: An die Stelle begrifflicher Universalien tritt eine extrem sinnliche, bisweilen hermetische Bilderrede, die reich an kühnen Tropen und Vergleichen, an Neologismen und mythischen Allusionen ist und über die Ahistorizität des Mythos den Weg aus der Geschichtlichkeit einer ebenso verbrauchten wie vereinzelnden Sprache weist. Auch die Problematik des Autoritätsgefälles zwischen Darsteller und Dargestelltem, die sich aus Döblins sprachkritischen Überlegungen ergibt, wird im *Schwarzen Vorhang* auf struktureller Ebene reflektiert. Als einer der ersten Montageromane erzeugt der Text mit einem Wechsel aus Erzählerrede und inneren Monologen eine polyphone Simultaneität von Stimmen, die sich wechselseitig in Frage stellen und darüber hinaus jegliches Sinnkontinuum unterlaufen, die damit Parallelen zum ebenfalls sprachkritisch motivierten simultanen Sprechen der dadaistischen Inszenierung aufweisen.

8.4.2 Gustav Sack

Solch erzählerische Innovativität als Ergebnis sprachkritischer Überlegungen teilt Döblin mit dem zweiten Repräsentanten der epischen Traditionslinie, dem expressionistischen Außenseiter Gustav Sack; dessen schmales Werk entsteht zwischen 1910 und dem frühen Tod 1916 und wird erst posthum veröffentlicht. Auch bei Sack entzündet sich der kritische Impuls an der Geschichtlichkeit von Sprache, die sich exemplarisch im Journalismus, der »Kloake einer Zeit« (Sack 1971, 16) verdichtet, auch hier ist er mit einer intensiven Mauthner-Rezeption verknüpft. In einem später gestrichenen Vorwort zum *Paralyse*-Fragment weist Sack selbst auf »einige, nicht nur sachliche Entlehnungen aus Fr. Mauthners ›Wörterbuch der Philosophie‹« hin, das er 1913 gelesen hat (zit. nach Eibl 1970, 67); ferner ist Mauthner in den Aufsätzen *Moderne Mystik* und *Ein Traum nach Mauthner und K.E. von Baer* thematisch (vgl. Eibl 1971, 141). Bereits die früheren Romane *Ein verbummelter Student* (entst. 1911–1916) und *Ein Namenloser* (entst. 1916) exponieren allerdings Erkenntnisprobleme, die sich Sacks fiktionalistischer, an Vaihinger erinnernden Sprachauffassung (Eibl 1970, 56 f.) verdanken. Die Wirklichkeit zieht sich zurück auf ein ›Ich‹ aus Empfindungskomplexen Machscher Prägung, das mittels kontingenter sprachlicher Benennungsakte Unterscheidungen setzt und Entitäten einer fiktiven Aussenwelt erzeugt. Durch die Lektüre des *Wörterbuchs* bestätigt, werden solche Positionen 1913 ausgebaut zur poetologischen Basis jenes unvollendeten Romans *Paralyse*, der von Sack als End- und Höhepunkt eines metaphysikkritischen Textzyklus intendiert war. Das erzählerische Gesamtwerk sollte den an Nietzsche und Comte geschulten Weg von theologischer und metaphysischer Befangenheit zur Freiheit eines emphatischen Positivismus nachvollziehen (Eibl 1970, 44 f.). Entscheidend ist nun, dass Sacks Skepsis weder in mystische Aphasie, noch in jene sprachdestruktiven Impulse mündet, wie sie als Kennzeichen einer zweiten, lyrischen Traditionslinie weiter unten zu skizzieren sind. Vielmehr hat der *Paralyse*-Roman, mehr noch als die früheren Erzähltexte, eine dezidiert sprachoptimistische Stoßrichtung, insofern sein radikaler Fiktionalismus einen schier unbegrenzten Raum des entfesselten Denkens und des sinnhaften Sprachspiels eröffnet. Wenn nämlich Denken und Sprechen – so die von Mauthner übernommene Prämisse – einerseits identisch sind, wenn

andererseits Sprache genuin anthropomorph und wirklichkeitsfern ist, dann bietet sie einen Bezirk der unendlichen Selbstobjektivierung und Selbstdeutung des Geistes. Gegenstand des *Paralyse*-Fragments ist demnach keine wie immer geartete innerfiktionale Wirklichkeit, sondern lediglich das verabsolutierte Bewusstsein eines Ich-Erzählers und damit ein radikaler Subjektivismus. In exzessiven inneren Monologen und bilderreichen Bewusstseinsströmen – nahe an der Prosalyrik – dienen kontingente Benennungs- und Prädikationsakte der permanenten Selbstvermittlung dieses Text-Subjekts, das sich in der Objektwelt, die doch nur Produkt der eigenen Denktätigkeit ist, selbst konstituiert. Dinge der äußeren Welt werden, da sie als sprachliche Fiktionen entlarvt sind, zu Projektionen eines entgrenzten Reflexions-Ich neoidealistischer Prägung, das von sich sagt »ich bin der Stein, ich bin das Gehirn des Steins […], das Herz der Welt […], der Traum des Steins, der Stein des Traums« (Sack 1971, 45). Ein solcher Fiktionalismus, der nicht nach dem Verhältnis von Bewusstsein und Wirklichkeit fragt, der Sprache jenseits der Kategorien von ›wahr‹ und ›falsch‹ ansiedelt und Dichtung als Totalitätsraum des entfesselten, wahrheitsunabhängigen Denkens versteht, hat poetologische Konsequenzen. Zum einen führt er, insofern radikale Subjektivität an die Stelle verbindlicher Wirklichkeitsannahmen tritt, zur Aufhebung von Kausalität. In diesem Sinn ist der (Sprach)-Raum des Wahns im Roman weniger als pathologische Kategorie angelegt, denn als neue Reflexionsstufe, frei von den Beschränkungen rationaler Logik. Konsequenterweise weist der Text dann allerdings selbst die syphilitische Psychose, die Sprache und Bewusstsein entgrenzt, lediglich als Imagination, d. h. als sprachgenerierte Möglichkeit aus. Auch sie wird in einer doppelten Reflexionsschleife als Produkt eines entfesselten Denkens enthüllt, das an die Stelle objektiver Wirklichkeit tritt. Gerade hier zeigen sich ideengeschichtliche Verbindungslinien zwischen dem romantisch-idealistischen Konzept progressiver Universalpoesie und der Sprachkrise der nächsten Jahrhundertwende. Als weitere poetologische Konsequenz ergibt sich aus Sacks fiktionalistischem Sprachverständnis ein modernes, diskontinuierliches Erzählverfahren, das mit Montagetechnik und Bewusstseinsstrom auf eine ordnende und deutende Erzählinstanz verzichtet. Ähnlich wie bei Döblin gründet der narrative Traditionsbruch auch hier in der sprachskeptischen Einsicht, dass es kein Autoritätsverhältnis eines Mitteilenden zum Mitgeteilten geben kann. Damit ist einmal mehr die Schnittstelle zwischen historischer Sprachkrise und systematischer Literaturtheorie markiert.

Den zweiten Traditionsstrang markieren Lyrik-Autoren des beginnenden 20. Jahrhunderts, die – im Kontrast zur ›Sprachoptimierung‹ der Prosaautoren Sack und Döblin – mit dem Verzicht auf semantische, syntaktische und morphologische Regeln Sprachzertrümmerung betreiben bzw. programmatisch einfordern. Gemeint ist zunächst der Außenseiter Christian Morgenstern, dann die expressionistische, futuristische und dadaistische Avantgarde mit Herwarth Walden, Wassilij Kandinsky, Marinetti, August Stramm, Hugo Ball. Sie machen ernst mit jenem Sprachzerfall, den das wohlgeformte Bild der modrig-zerfallenden Pilze im *Chandos-Brief* beschworen hatte. Dass hier allerdings destruktive mit konstruktiven Impulsen konvergieren, dass sich Sprachzerstörung mit Neuschöpfung verbindet und schließlich in eine neue Sprachmetaphysik mit sakralen Untertönen mündet, ist von der Forschung seit längerem betont worden (Eschenbacher 1977, 135; Van den Berg 2004, 126; Fähnders 2004, 121 f.).

8.4.3 Christian Morgenstern

Der chronologisch erste Repräsentant dieser Reihe, Christian Morgenstern, zählt zwar – im Gegensatz zur Sturm-Gruppe und zu Ball, im Gegensatz auch zu Döblin und Sack – nicht zur literarischen Avantgarde, vielmehr zum Umfeld des Berliner Naturalismus, dem auch Mauthner angehört. Seine Lyrik wird von der Forschung mit verschiedensten Traditionen in Verbindung gebracht, u. a. der barocken Argutia-Bewegung (vgl. Wilson. 2003, 55–62), der viktorianischen Nonsense-Poesie (vgl. Kretschmer 1983), bündischer Geselligkeits- und Gelegenheitsdichtung (vgl. Liede 1992, 280–288), so dass topische Aspekte nicht von der Hand zu weisen sind. Und dennoch repräsentiert Morgensterns Dichtung bei aller Eklektik den Zusammenhang von Sprachdestruktion, Sinnverweigerung und Spiel mit der Materialität von Zeichen auf so exemplarische Weise, dass er als Vorreiter einer linguistischen bzw. konkreten Poesie des 20. Jahrhunderts gelten kann. Bereits vor der intensiven, in Aphorismen fixierten Auseinandersetzung mit Mauthners *Beiträgen* im Jahr 1906 liegt seinen Texten eine an Nietzsche geschulte Sprach- und Er-

kenntnisskepsis zugrunde, etwa der erfolgreichen Gedichtsammlung *Galgenlieder* (1905). Die hier eingesetzten poetologischen Verfahren einer ›Grammatikalisierung‹ und Entsemantisierung von Sprache, die bis zur ikonischen Anordnung graphischer Elemente, bis zum reinen Laut- und Konkretgedicht reichen (*Die Trichter*, *Das große Lalula*, *Fisches Nachtgesang*), erhalten mit der Mauthner-Lektüre quasi ihre theoretische Begründung ex post: Das Wort reiße »Klüfte auf, die es in Wirklichkeit gar nicht« gebe (Morgenstern 1987, 151), Sprache sei unausweichlich anthropomorph. Fragen nach dem ›Ding an sich‹ und nach der vermeintlichen Erkenntnisleistung von Abstrakta erübrigen sich insofern, als es »kein Wort« gebe, »das außerhalb der Sprache noch irgendwelchen Sinn ergäbe« (Morgenstern 1987, 151) und Worte »nur Entscheidungen […], nicht Erkenntnisse [sind]« (Morgenstern 1987, 298). Aus einem solcherart konventionalistischen und fiktionalistischen Sprachverständnis ergibt sich für Morgenstern nun die Freiheit des willkürlichen, grotesken Sprachspiels mit Benennungen, Bedeutungen und Bedeutungsverschiebungen – exemplarisch sichtbar in den späteren Gedichtbänden *Palmström* (1910), *Palma Kunkel* und *Der Gingganz* (aus dem Nachlass, 1916 und 1919). Mit seiner »Umwortung aller Worte« (Morgenstern 1987, 147) zieht Morgenstern die Konsequenz aus der unhintergehbar anthropomorphen Sprache und erzeugt einen Kosmos von sprachlichen Objekten, die – seien sie Tiere, unbelebte Dinge, grammatikalische oder begriffliche Abstrakta oder Phantasieschöpfungen – durch unterschiedlichste Verfahren anthropomorphisiert und in autopoetische Sinnbezüge eingebettet werden. Das reicht von der Verdinglichung und Vitalisierung von grammatikalischen Eigenschaften (*Die Nähe*) oder Abstrakta (*Die zwei Parallelen*), über Scheinanalogien etwa ›Zirbelkiefer/Zirbeldrüse‹ oder ›Weste/Oste‹ bis zur Vereigentlichung des Uneigentlichen (*Das Perlhuhn*) und zu Neubildungen (*Golch und Flubis*). Arbitrarität und Fiktionalismus unseres sprachgebundenen Weltverständnisses werden dort besonders deutlich, wo Morgensterns Lyrik den Vorgang des sprachlichen Erzeugens von Objekten explizit mitreflektiert (*Das Mondkalb*). Das Spiel mit der Willkür im Geiste Mauthners schließt mehrere, auch kritische Gedichte *An Fritz Mauthner* ein (Morgenstern 1992, 283 f. und 458 f.) sowie eine fiktive Anzeige aus *Dem Anzeigenteil einer Tageszeitung des Jahres 2407*, wo Morgenstern zum »Fritzmauthner-Tag« und zum »Großen Wörter-Schießen«, vor allem zum »Zehnmaligen Erschießen des Wortes ›Weltgeschichte‹« einlädt (Morgenstern 2001, 270). Evident ist der fundamentale Unterschied zur sprachkritischen Literatur des Expressionismus bei Döblin, Sack und in der Sturm-Avantgarde: Morgensterns ›Umwortungen‹ fallen sämtlich unter die Stilsignatur der komischen Literatur – was sie wiederum anschlussfähig macht für den sprachdestruktiven Gestus des Dadaismus (s.u.).

8.4.4 Sturm-Avantgarde

Die literarischen Experimente der Sturm-Avantgarde nach 1910 gehen dann über Morgensterns intertextuelle Spiele mit Traditionen und Bedeutungen insofern hinaus, als sie fern jeder ironischen Brechung nicht nur semantische, sondern auch grammatische Regeln in Frage stellen. Zwar wurzelt auch dieses Projekt einer abstrakten Lyrik des isolierten Wortes im ideengeschichtlichen Fundus der philosophischen Sprach- und Erkenntniskrise. Allerdings muss man eine wesentliche theoretische Akzentverschiebung konstatieren von der Erkenntnisproblematik, die bei Hofmannsthal und in den Prosatexten Döblins und Sacks durchaus noch mitgedacht wird, hin zur kunsttheoretischen und ästhetisch-poetologischen Reflexion bei Walden, Kandinsky, Rudolf Blümner, Lothar Schreyer. Die für den sprachkritischen Diskurs ursprünglich zentrale Erkenntnistheorie nimmt in dem Maß ab, wie Wort und Laut zum Sinnzentrum einer absoluten, asemantischen Dichtung erhoben werden. Exemplarisch zeigt sich das an der Phrase ›Wortkunst‹, die in völlig unterschiedlichen Bedeutungszusammenhängen verwendet wird. Bei Mauthner ist zwar bereits von ›Wortkunst‹ die Rede, doch nur in abgeleiteter Funktion. Wortkunst, also in erster Linie die Dichtung Goethes, bezeichnet jene Rückseite der Erkenntnistheorie, wo Sprache als Generator von poetischen Stimmungen ihren einzig legitimen Ort hat. Zu diesem instrumentellen, schwachen Poesiebegriff, der Literatur zur Residualzone eines affektiven Sprechens ohne Wahrheitsanspruch erklärt, gehört dessen geschichtliche Prägung: Dichtung gebrauche die Worte im Unterschied zur Prosa »in der Fülle ihres historischen Reichtums« (Mauthner 1901, 101). Im Kontrast zu diesem negativen Verständnis von ›Wortkunst‹ als Kehrseite von Erkenntnisskepsis kenn-

zeichnet der Terminus in der Programmatik der Sturm-Avantgarde nach 1910 eine autonome Poetik des verabsolutierten, aus allen syntaktischen, semantischen *und* geschichtlichen Bindungen befreiten Einzelwortes. Es begründet eine irrational-visionäre Offenbarungsdichtung in Abgrenzung zu den perhorreszierten Kategorien der rationalen ›Schriftstellerei‹, zu ›Syntax‹ und ›Begriff‹ (vgl. Pirsich 1985, 251–255) und steht im Zentrum einer umfassenden Produktions- und Wirkungsästhetik. Im Rezipienten soll das von konventionellen Bedeutungsschichten befreite, abstrakt sinnhafte ›Wort‹ nicht den Logos, sondern affektive Kräfte, »Vibrationen« der Seele mobilisieren (Kandinsky 1952, 45 f.), im Produzenten verdankt es sich der lebensphilosophisch bzw. mystisch konnotierten Kategorie des »inneren Erlebnisses« (Walden 1920, 100). An die Stelle von syntaktischer Ordnung, metrischer Organisation und Semantik treten die Kategorien ›Klang‹ und ›Rhythmus‹. Die Vorstellung einer Eigenlogik und »inneren Geschlossenheit« (Walden 1918/19, 66) der reinen Wortdichtung gründet in rhythmischen und klanglichen Korrespondenzen einzelner Wörter, wie sie in der Lyrik Stramms exemplarisch verwirklicht scheinen. Diese autonome und nicht nur negativ bestimmte ›Wortkunst‹, die nah an eine neue Metaphysik des Wortes rückt, verdankt ihren destruktiven Gestus dann auch weniger der Sprach- und Erkenntniskritik Mauthners als anderen Einflüssen. Marinettis Programmatik der ›Parole in Libertà‹ etwa wird zum wichtigen Impulsgeber für die Theoretiker und Autoren des Sturm-Kreises. Auch wenn Marinetti die Zerschlagung der Syntax fordert und deshalb zum weiteren Kontext der Sprachkrise gehört, liegt einschlägigen futuristischen Postulaten keinerlei Reflexion über den Konventionalismus oder die fragliche Wirklichkeitsreferenz von Sprache zugrunde. Die Syntaxzertrümmerung der futuristischen Revolte ist nicht von philosophischer Skepsis, sondern von einem antiästhetischen und antihistorischen Affekt getragen, der sich gegen jegliche künstlerische Tradition und geschichtliche Kontinuität wendet, gegen die »von Homer ererbte Grammatik« und die »Bibliotheken und Museen« (Marinetti 1911/12, 194 f.). Schließlich geht es um den Anspruch, die Darstellungspostulate einer futuristischen Bild-Ästhetik, Dynamismus und Simultaneität von Wahrnehmungseindrücken in der industrialisierten Großstadt, auf Literatur zu übertragen (vgl. Schmidt-Bergmann 1991, 87–89). Isolierte Einzelworte, infinite Verben, Substantiv-Analogien und Assoziationsreihen ohne Interpunktion oder Adjektive scheinen zur Repräsentation von räumlich und zeitlich entgrenzter Wahrnehmung, von Gleichzeitigkeit und technischer Beschleunigung wesentlich geeigneter, als die hierarchisch gebaute, konventionelle Syntax, die Marinetti als »Gefängnis der lateinischen Periode« abqualifiziert (Marinetti 1911/12, 194 f.). Seine Sprachdestruktion verdankt sich demnach weniger dem zeittypischen Krisenbewusstsein, als einer heroischen Fortschrittsemphase, die sich Sprache zu eigenen, durchaus mimetischen Zwecken zurichtet und an ihrer Abbildungsfunktion keinen Zweifel hegt. Da die Zielvorstellungen der Futuristen damit letztlich zu konkret, zu propagandistisch und zu antiauratisch für das Projekt einer absoluten Dichtung bleiben, gehen in die abstrakte Wortkunst des Sturm-Kreises auch noch andere Impulse ein; etwa Arno Holz' Wortkunst-Theorie, die die Kategorie des Rhythmus bereits gegen traditionelle Metrik in Frontstellung bringt (vgl. Schmidt-Bergmann 1991, 184–189; Pirsich 1985, 185–192). Vor allem Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, 1911 im Sturm publiziert, zählt zu den zentralen Quellentexten, die der Abstraktion und Spiritualisierung der Sturm-Dichtung Vorschub leisten (vgl. Pirsich 1985, 153–155). Mit der Rede vom »inneren Klang« (Kandinsky 1952, 45), also einer ungegenständlichen Seelenbewegung, die das von jeglicher Signifikanz losgelöste Wort im Rezipienten erzeugt, ist zum einen der wirkungsästhetische Primat des Gefühls gebahnt. Zum anderen erhält die eher mechanisch-instrumentelle Syntaxzerstörung Marinettis jene idealistische Begründung, die das Einzelwort zum zentralen Ausdrucksträger einer amimetisch-spiritualistischen Dichtungskonzeption macht – in Analogie zu Farbe, Fläche oder Ton in abstrakter Malerei und Musik.

8.4.5 August Stramm

Von Marinetti und Kandinsky beeinflusst ist dann auch August Stramm. 1914 tritt er in den Sturm-Kreis ein und erlebt dort seine produktivste Phase als führender Exponent der Wortkunst-Dichtung, die Walden im Austausch mit ihm entwickelt. Es entstehen in rascher Folge die Gedichtsammlungen *Du* und *Tropfblut*, die Gedichte *Weltwehe* und *Die Menschheit*, Prosa und Dramen. Auch Stramms Kriegsbriefe an Herwarth und Nell Walden können

seiner prosalyrischen Experimentaldichtung zugerechnet werden. Dabei verdankt sich die Neuschöpfung einer agrammatischen, extrem verknappten und dynamisierten poetischen Sprache neben Kandinsky und Marinetti weiteren wichtigen Einflüssen, vor allem einer konkret sprachkritischen Motivation: Stramms Tochter zufolge »liebte mein Vater besonders: *Die Philosophie des Als Ob*« (Bridgwater 1979, 31). Neben der Vaihinger-Lektüre 1912 werden in der Forschung indirekte Hinweise für eine Mauthner-Rezeption angeführt (vgl. Mandalka 1992, 98; Bridgwater 1979, 35). Entlarvt Vaihingers pragmatischer Fiktionalismus die Objekte der Wirklichkeitswelt als sprachlich generierte, nützliche Illusionen – dem Bewusstsein sind ja lediglich Empfindungskomplexe gegeben – so gilt diese »Lügenhaftigkeit unserer Sprache« auch für Stramm (Stramm an Nell und Herwarth Walden, 7./8.3.1915; Stramm 1997, 186). Greifbar wird sie auch hier im »Lügengeschmiere« des Journalismus, insbesondere in der Kriegsberichterstattung. Insofern Stramm Letztere verantwortlich macht für »die Entweihung alles Gewaltigen und Großen, das man hier durchlebt«, steht er allerdings in diametralem Gegensatz zum Sprach- und Journalismuskritiker Karl Kraus und dessen pazifistisch-pädagogischem Ethos (Stramm an Nell und Herwarth Walden, 7./8.3.1915; Stramm 1997, 186). Dem Fiktionalismus Vaihingers, der sich an der Alltagssprache abarbeitet, setzt nun Stramm das Konzept einer neuen, rhythmisch und klanglich organisierten Dichtungssprache mit Wahrheitsanspruch entgegen. Solche Poesie, so die implizite Prämisse, kann das einzig Wirkliche, die dem Bewusstsein gegebene Welt der Empfindungen repräsentieren. Allerdings ist Stramms Empfindungsbegriff nicht identisch mit dem positivistischen Sensualismus Vaihingers. Vielmehr bezieht sich Ersterer mit der emphatisch akzentuierten Kategorie des »Erlebens« (Stramm an Else Stramm, 4.2.1915, Stramm an Nell und Herwarth Walden, 14.2.1915 und 21.3.1915, Stramm 1997, 179; 181; 187) bzw. »innerlichen« Erlebens (Stramm an Nell und Herwarth Walden, 5.3.1915, Stramm 1997, 184) auf irrationalistische Tendenzen der Epoche, auf Lebenspathos und auf das monistische Alleinheitsdenken der Fin-de-Siècle-Generation, die weitere wichtige Subtexte für Stramms Sprachinnovationen darstellen (vgl. Anz 1995, 54–58; Mandalka 1992, 63–93). Die neue Sprache gilt dem intensiv empfundenen Kontinuum des Vitalen, der Erlebnisqualität des »Werdens« (Stramm an Nell und Herwarth Walden, 21.3.1915, Stramm 1997, 188) und muss zeitliche und begriffliche Fixierungen vermeiden, um der Fiktionalität Vaihingers zu entgehen. Aus solchen Zielsetzungen heraus erklärt sich Stramms poetisches Verfahren, das mit Einwortversen, Neologismen, onomatopoetischen Lautbildungen, infiniten Verben und deverbalen Nomina, mit Transitivierungen, Tilgung von Prä- und Suffixen, durch Wiederholungen und serielles Schreiben, durch Verzicht auf Kopula und Interpunktion eine hohe affektive Intensität und ›Flussgeschwindigkeit‹ erreicht. Zum sprachkritisch gebahnten Projekt eines neuen, poetischen Zeichensystems jenseits normalsprachlicher Regeln (vgl. Ribbat 1995, 62) gehört dann auch das Ringen um das »einzige allessagende Wort«, das exemplarisch sichtbar wird in der brieflichen Debatte über den Neologismus »schamzerpört« aus dem Gedicht *Freudenhaus* (Stramm an Herwarth Walden, 11. Juni 1914, Stramm 1997, 170). Ein solches authentisches Sprachzeichen weist zum einen den Weg aus der vielbeklagten Geschichtlichkeit der Alltagssprache, insofern es nicht von historischen Bedeutungsschichten überlagert ist und ursprüngliche, außergeschichtliche Sinnfülle und Affektgeladenheit bündelt. Blümner zufolge habe Stramm dem Wort seine »Urbedeutung wieder[gegeben] und […] es bis auf seinen Ur-Wert zurück[geführt]« (Blümner 1926, 122). Zum anderen wird hinter dem ebenso »allessagenden« wie abstrakten Wort der Strammschen Wortkunst ein für den sprachskeptischen Diskurs ungewöhnlicher, paradoxer Universalismus sichtbar, der sich absetzt von jenen nominalistischen Postulaten, die die sprachkritischen Reflexionen Nietzsches, Mauthners und Hofmannsthals beherrschten. Paradox ist er insofern, als es zwar um ein Allgemeines jenseits der subjektiven Einzelempfindung geht, dieses Allgemeine allerdings nicht begrifflich fassbar ist, sondern vielmehr auf affektiv-irrationales Überindividuelles zielt. Es wird jedenfalls deutlich, inwiefern auch Stramms Auseinandersetzung mit der philosophischen Sprachkrise deren Überwindung intendiert: Nicht Erkenntnisskepsis und Fiktionalismus liegen seiner experimentellen Lyrik und seinen brieflichen Kommentaren zugrunde, sondern die Überzeugung, dass wahre Sprache möglich ist als adäquater Ausdruck eines ebenso transsubjektiven wie prärationalen Erlebnisraums.

8.4.6 Hugo Ball

Hugo Ball, der letzte sprachkritisch motivierte Exponent der zweiten Traditionslinie, besetzt in gewisser Weise die Gelenkposition zwischen der Sprachdestruktion Morgensterns und derjenigen der Sturm-Avantgarde. So teilt er mit Morgenstern die Tendenz zur Lautdichtung und zum ironischen Nonsense. Entsprechend werden auf den Züricher Dada-Soireen u. a. Morgenstern-Gedichte rezitiert (vgl. Ball 1946, 72), und Balls provokante intertextuelle Spielereien mit dem Kunstwort ›Dada‹, »Dada Johann Fuchsgang Goethe. Dada Stendhal. Dada Dalai Lama, Buddha, Bibel und Nietzsche. Dada m'dada« (Ball 1984, 40) lesen sich streckenweise wie die Verlängerung und Radikalisierung von Morgensterns linguistischer Poesie. Mit der Sturm-Avantgarde hingegen verbindet Ball die Ablehnung grammatischer Ordnung bis hin zur Wortmagie und in diesem Sinne ein auratisches Dichtungskonzept, das im Widerspruch zu Benjamins antiästhetischer Dadaismus-Interpretation im *Kunstwerk*-Aufsatz steht (van den Berg 2004, 137 f.). Wie bei Mauthner, Kraus, Sack und Stramm entzündet sich auch Balls Kritik an der Historizität von Sprache und an ihrer augenfälligsten Konkretisation, dem zeitgenössischen Journalismus, was er im kurrenten Bild von der ›abgegriffenen Münze‹ beklagt (vgl. Ball 1984, 40; vgl. Grimminger 1995, 185). Anders als Kraus, Sack und Döblin ist Ball aber nicht bereit, sich mit aufklärerisch-pädagogischen oder poetischen Intentionen an der Gegenwartssprache abzuarbeiten, sondern fordert eine »funkelnagelneu für den eigenen Gebrauch erfundene [Sprache]«. Auf diese Weise bewahre man »der Dichtung ihren letzten heiligsten Bezirk« (Ball 1946, 100) – so der unverhohlen kunstreligiöse Status, den Ball für seine Lautdichtung in Anspruch nimmt. Der proklamierte Verzicht »auf die konventionelle Sprache« und auf »Worte, die andere erfunden haben« (Ball 1984, 40) konkretisiert sich zunächst in den dadaistischen Ritualen des ›poème simultane‹ oder des ›poème gymnastique‹, wo »drei oder mehrere Stimmen gleichzeitig sprechen, singen, pfeifen« (Ball 1946, 79), Maschinengeräusche nachahmen, oder wo Vortragende rhythmische Körperbewegungen vollführen – dies alles zwischen 1915 und 1917 im Zürcher Cabaret Voltaire. Während in solcher Bedeutungssubversion tendenziell sprachdestruktive Aspekte sichtbar werden, illustrieren Lautgedichte wie *Karawane, Wolken* oder *Gadji beri bimba*, die aus onomatopoetischen, assonanzenreichen, rhythmisierten Lautfolgen bestehen, den konstruktiven Charakter von Balls ›Sprachzertrümmerung‹. Sprachkritisch beeinflusst ist er dabei ebenso wie die Sturm-Theoretiker von Marinettis Programmatik der *Parole in libertá* (Ball 1946, 35; 95), des Weiteren von Nietzsche und vor allem von Landauers Schrift *Skepsis und Mystik*, für die ab 1915 Rezeptionszeugnisse vorliegen (van den Berg 1998, 252 f.; 258–264). Landauers sozialrevolutionärer Anspruch wird allerdings ausgeblendet zugunsten seiner an Meister Eckhart geschulten Doktrin mystischer Innenschau und Kontemplation, die den innersten – sprachlichen – Wesenskern des Menschlichen freilegen und eine verlorene, archaische Gemeinschaft restituieren könne. In der geforderten Rückkehr »von der Sprachkritik zur Wortkunst« (Landauer 1978, 73) und der implizierten sakralen Dignität von Dichtung liegt dann die Parallele zu Ball, dem die neue Sprache seiner Lautdichtung ebenfalls als Instrument der mystischen Introspektion und Retrospektion dienen soll. Der reine Klang, die »isolierte Vokabel« (Ball 1946, 95), frei von jeder arbiträren Bedeutungsbelegung, schafft in diesem Sinn Zugang zu zwei Seinskategorien, die von der rational regulierten Normalsprache nicht erreicht werden. Zum einen geht es um die Tiefenschicht des individuellen Einzelnen, zum anderen um archaische Kollektiv-Erinnerungen, die ebenfalls als ein Absolutes das menschliche Sein konstituieren. Wenn Ball 1916 in Zürich seine Lautgedichte als »magischer Bischof« im Schamanenhut und Mantelkragen aus Pappe psalmodierend vorträgt (Ball 1946, 99 f.), so werden die religiösen Implikationen solcher Wortmagie sowohl im Habitus als auch in entsprechenden Selbstkommentaren deutlich (vgl. van den Berg 2004, 131 f.). Balls »priesterliche Lamentation« im »Stil des Messgesangs« (Ball 1946, 100) zielt unmissverständlich auf eine neue Liturgie des enigmatischen, gesprochenen Offenbarungswortes, woraus sich die doppelte Stoßrichtung seiner Sprachdestruktion ergibt: Auratisches Kunstverständnis und sprachkritisch motivierte Entliterarisierung von Dichtung konvergieren hier insofern, als das Lautgedicht Bestandteil eines Medien-Ensembles aus Gebärden, Mimik, Masken, Körperbewegungen und Rezitativ ist. Damit erweist es sich als ebenso einmalig und unwiederholbar, als es die performative Kunstwende des 20. Jahrhunderts einleitet.

Ob nun an syntaktischer und semantischer Organisation von Textelementen und damit letztlich am überlieferten Textbegriff und an der Bedeutungshaltigkeit von Sprache festgehalten oder radi-

kale Sprachdestruktion betrieben wird: Es konvergieren beide Traditionsstränge in der Suche nach einer authentischen, ahistorischen Sprache des Eigentlichen. Diesem letztlich magischen Sprachverständnis verdankt sich die extreme Sprachartistik der Exponenten beider Traditionen. Sie macht einmal mehr deutlich, dass Sprachkritik und gesteigertes Sprachbewusstsein in der emphatischen Moderne nahe beieinander liegen und erklärt die langfristige Wirkungsgeschichte der avantgardistischen ›Sprachzertrümmerer‹ in Literaturtheorie und Lyrikbetrieb des 20. Jahrhunderts

8.5 Forschung

Die Bedeutung der Sprachkrise für die Kultur- und Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts ist kaum zu überschätzen: Man denke an einschlägige künstlerische Entwicklungen, von Ausdruckstanz, Pantomime und Stummfilm über die lyrischen Inszenierungen versagender Sprache bei Ingeborg Bachmann und Paul Celan (vgl. Göttsche 1987; Saße 1977) bis hin zur konkreten Poesie und zur performativen Kunst des Happenings. Vor diesem Hintergrund stellt eine neuere monographische Gesamtdarstellung ein dringendes Forschungsdesiderat dar. Zwar liegen zahlreiche Beiträge zu einzelnen Autoren, Texten und isolierten Fragestellungen vor, etwa dem Zusammenhang von Sprachkrise und Empiriokritizismus, Mystik oder gesteigerter Körperlichkeit. Mit Fritz Mauthner hat sich u. a. die angelsächsische Philosophiegeschichtsschreibung intensiv auseinandergesetzt, und die Sekundärliteratur zu Hofmannsthals *Chandos-Brief* ist kaum mehr zu überschauen (vgl. http://hofmannsthal.bibliographie.de). Umso gravierender erscheint die Tatsache, dass die älteren Monographien von Eschenbacher, Saße und Göttsche, die ihrerseits den skizzierten Problemzusammenhang jeweils nur ausschnitthaft und unter bestimmter Perspektive in den Blick nehmen, bislang nicht durch eine umfassende neuere Arbeit zur philosophischen Sprach- und Erkenntnisskepsis und zur literarischen Krisenreflexion ergänzt wurden. Letztere hätte unter Berücksichtigung aktueller wissens- und ideengeschichtlicher Theorieangebote die komplexen Wechselwirkungen zwischen philosophischer und literarischer Kommunikation im fokussierten Zeitraum zu berücksichtigen.

Literatur

Werke

Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit. Luzern 1946.

Ball, Hugo: Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hg. von Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt a. M. 1984.

Blümner, Rudolf: August Stramm zu seinem zehnjährigen Todestag. In: Der Sturm 16, Nr. 9 (1926), 121–125.

Döblin, Alfred: Aufsätze zur Literatur. Bd. 6 der ausgewählten Werke. Hg. in Verbindung mit den Söhnen des Dichters von Walter Muschg. Olten/Freiburg i. Br. 1963.

Döblin, Alfred: Jagende Rosse. Der schwarze Vorhang und andere Erzählwerke. Bd. 17 der ausgewählten Werke. Hg. in Verbindung mit den Söhnen des Dichters von Anthony W. Riley. Olten/Freiburg i. Br. 1981.

Döblin, Alfred: Kleine Schriften I. Bd. 19 der ausgewählten Werke. Hg. in Verbindung mit den Söhnen des Dichters von Anthony W. Riley. Olten und Freiburg im Breisgau 1985.

Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke. Hg. von Bernd Schoeller. 10 Bde. Frankfurt a. M. 1979.

Hofmannsthal, Hugo von: Sämtliche Werke. Erfundene Gespräche und Briefe. Bd. XXXI der kritischen Ausgabe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt a. M. 1991.

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952.

Kraus, Karl: Der Blitz hat sie getroffen, zerschmettert sind sie, nicht gedacht sollen sie werden. Eine Orgie. In: Die Fackel XIII, Nr. 326/327/328 (Juli 1911), 1–18.

Kraus, Karl: Heine und die Folgen. In: Die Fackel XIII, Nr. 329/330 (August 1911), 1–33.

Landauer, Gustav: Skepsis und Mystik. Versuche im Anschluss an Mauthners Sprachkritik [1903]. Münster/Wetzlar 1978.

Mach, Ernst: Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen [1886]. Jena ^{2}1900 [1. Aufl. u.d.T.: Beiträge zur Analyse der Empfindungen].

Marinetti, Filippo Tommaso: Die futuristische Literatur. Technisches Manifest. In: Der Sturm 3, Nr. 133 (1911/12), 194–195.

Marinetti, Filippo Tommaso: Zerstörung der Syntax – Drahtlose Phantasie – Befreite Worte. In: Baumgart, Christa (Hg.): Geschichte des Futurismus. Reinbek bei Hamburg 1966, 173–178.

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Erster Band: Sprache und Psychologie. Stuttgart 1901. Stuttgart/Berlin ^{2}1906. ^{3}1921.

Mauthner, Fritz: Wörterbuch der Philosophie. Neue Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd. I-III. Leipzig ^{2}1923. [1923 a].

Mauthner, Fritz: Der Atheismus und seine Geschichte im Abendlande. Bd. IV. Stuttgart/Berlin 1923. [1923 b].

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Nachdruck der zweiten Auflage von 1912 und 1913. Zweiter Band: Zur Sprachwissenschaft. Dritter Band: Zur Grammatik und Logik. Frankfurt a. M./Wien/Berlin 1982.

Morgenstern, Christian: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 5: Aphorismen. Hg. von Reinhardt Habel. Stuttgart 1987.

Morgenstern, Christian: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 3: Humoristische Lyrik. Hg. von Maurice Cureau. Stuttgart 1990.
Morgenstern, Christian: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 2: Lyrik 1906–1914. Hg. von Martin Kießig. Stuttgart 1992.
Morgenstern, Christian: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 4: Episches und Dramatisches. Hg. von Reinhardt Habel und Ernst Kretschmer. Stuttgart 2001.
Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bde. Berlin/New York ²1988.
Sack, Gustav: Paralyse. Der Refraktär. Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang von Karl Eibl. München 1971.
Stramm, August: Gedichte. Dramen. Prosa. Briefe. Hg. von Jörg Drews. Stuttgart 1997.
Walden, Herwarth: Das Begriffliche in der Dichtung. In: Der Sturm 9, Nr. 5 (1918/19), 66–67.
Walden, Herwarth: Kritik der vorexpressionistischen Dichtung I. In: Der Sturm 11, Nr. 7/8 (1920), 98–100.

Forschungsliteratur

Anz, Thomas: Hunger nach Leben. August Stramm und der Expressionismus. In: Jordan, Lothar (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld 1995, 53–57.
Arens, Katherine: Functionalism and Fin de siècle. Fritz Mauthner's critique of language. Bern u. a. 1985.
Berlage, Andreas: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a. M. u. a. 1994.
Bomers, Jost: Der Chandosbrief – die nova poetica Hofmannsthals. Stuttgart 1991.
Braungart, Georg: Die Fremdheit der Sprache am Beginn der Moderne: Lebenskult, Ritual, Remythisierung, Mystik. In: Yoshinori Shichiji (Hg.): Begegnung mit dem ›Fremden‹. Bd. 6 (Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990). München 1991, 117–127.
Braungart, Georg: Leibhafter Sinn. Der andere Diskurs der Moderne. Tübingen 1995.
Bredeck, Elizabeth: Fritz Mauthners Nachlese zu Nietzsches Sprachkritik. In: Nietzsche-Studien 13 (1984), 587–599.
Bredeck, Elizabeth: Critique of Language and the Language of Critique: Fritz Mauthner's Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Charlottesville, Virginia 1987.
Bredeck, Elizabeth: Crumbling Foundations: Fritz Mauthner and Philosophy after ›Philosophy‹. In: Modern Austrian Literature 23 (1990), 41–54.
Bredeck, Elizabeth: Metaphors of Knowledge: Language and Thought in Mauthner's Critique. Detroit 1992.
Bridgwater, Patrick: The Sources of Stramm's Originality. In: Jeremy D. Adler/John J. White (Hg.): August Stramm. Kritische Essays und unveröffentlichtes Quellenmaterial aus dem Nachlaß des Dichters. Berlin 1979, 31–46.
Brinkmann, Richard: Hofmannsthal und die Sprache. In: DVjs 35 (1961), 69–95.
Burger, Hanna: Ohne Sprache, ohne Gott: Fritz Mauthner oder wie kritisch ist Sprachkritik?. In: Germanoslavica 6 (1999), 199–213.
Danneberg, Lutz: Sprachphilosophie in der Literatur. In: Dascal, Marcelo (Hg.): Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Berlin 1996, 1538–1566.
Eibl, Karl: Die Sprachskepsis im Werk Gustav Sacks. München 1970.
Eibl, Karl: Nachwort. In: Gustav Sack: Paralyse. Der Refraktär. Neuausgabe des Romanfragments und des Schauspiels mit einem Anhang von Karl Eibl. München 1971, 144–160.
Eschenbacher, Walter: Fritz Mauthner und die deutsche Literatur um 1900. Eine Untersuchung zur Sprachkrise der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. u. a. 1977.
Esterhammer, Ruth: Kraus über Heine. Mechanismen des literaturkritischen Diskurses im 19. und 20. Jahrhundert. Würzburg 2005.
Fähnders, Walter: Das Wort – Destruktion und Neukonzeption zwischen Jahrhundertwende und historischer Avantgarde. In: Kacianka/Zima 2004, 105–123.
Fuchs, Gerhard: Fritz Mauthners Sprachkritik – Aspekte ihrer literarischen Rezeption in der österreichischen Gegenwartsliteratur. In: Modern Austrian Literature 23 (1990), 1–21.
Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt a. M. 1987.
Grimminger, Rolf: Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende. In: Grimminger, Rolf/Murašov, Jurij/Stückrath, Jörn (Hg.): Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert. Reinbek bei Hamburg 1995, 169–200.
Günther, Timo: Hofmannsthal: Ein Brief. München 2004.
Gustafsson, Lars: Sprache und Lüge. Drei sprachphilosophische Extremisten: Friedrich Nietzsche, Alexander Bryan Johnson, Fritz Mauthner. München u. a. 1980.
Härter, Andreas: Der Anstand des Schweigens: Bedingungen des Redens in Hofmannsthals ›Brief‹. Bonn 1989.
Helmstetter, Rudolf: Entwendet: Hofmannsthals Chandos-Brief, die Rezeptionsgeschichte und die Sprachkrise. In: DVjs 77 (2003), 446–480.
Henne, Helmut/Kaiser, Christine (Hg.): Fritz Mauthner – Sprache, Literatur, Kritik. Festakt und Symposion zu seinem 150. Geburtstag. Tübingen 2000.
Hiebler, Heinz: Hugo von Hofmannsthal und die Medienkultur der Moderne. Würzburg 2003.
Hoock, Birgit: Modernität als Paradox. Der Begriff der ›Moderne‹ und seine Anwendung auf das Werk Alfred Döblins (bis 1933). Tübingen 1997.
Kacianka, Reinhard/Zima, Peter (Hg.): Krise und Kritik der Sprache. Literatur zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen/Basel 2004.
Kampits, Peter: Sprachphilosophie und Literatur als Sprachkritik in Wien um 1900. In: Berner, Peter/Brix, Emil/Mantl, Wolfgang (Hg.): Wien um 1900. Aufbruch in die Moderne. Wien 1986.
Kampits, Peter: Der Sprachkritiker Fritz Mauthner: Vorläufer der ordinary-language-theory oder Nachfolger Nietzsches?. In: Modern Austrian Literature 23 (1990), 23–39.
Kiesel, Helmuth: Sprachkrise und Überwindungsversuche. In: ders.: Geschichte der literarischen Moderne. München 2004, 177–226.
Kleinschmidt, Erich: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein

und Poetik in der literarischen Moderne. München 2002.
Kretschmer, Ernst: Die Welt der Galgenlieder Christian Morgensterns und der viktorianische Nonsense. Berlin 1983.
Kühn, Joachim: Gescheiterte Sprachkritik. Fritz Mauthners Leben und Werk. Berlin 1975.
Kurzreiter, Martin: Sprachkritik als Ideologiekritik bei Fritz Mauthner. Frankfurt a. M. u. a. 1993.
Leinfellner, Elisabeth: Zur nominalistischen Begründung von Linguistik und Sprachphilosophie. Fritz Mauthner und Ludwig Wittgenstein. In: Studium Generale 22,1 (1969), 209–251.
Leinfellner, Elisabeth: Fritz Mauthner. In: Dascal, Marcelo (Hg.): Handbuch der Sprachphilosophie. Berlin 1992.
Leinfellner, Elisabeth/Schleichert, Hubert (Hg.): Fritz Mauthner. Das Werk eines kritischen Denkers. Wien/Köln/Weimar 1995.
Leinfellner, Elisabeth/Thunecke, Jörg (Hg.): Brückenschlag zwischen den Disziplinen: Fritz Mauthner als Schriftsteller, Kritiker und Kulturtheoretiker. Wuppertal 2004.
Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Berlin ^{2}1992.
Mandalka, Kristina: August Stramm – Sprachskepsis und kosmischer Mystizismus im frühen zwanzigsten Jahrhundert. Herzberg 1992.
Morton, Michael: Silence audible: Mauthner, Hofmannsthal, Wittgenstein and the vindication of language. In: Taubeneck, Steven (Hg.): Fictions of Culture. Essays in Honor of Walter H. Sokel. New York u. a. 1991, 215–243.
Noble, Cecil A. M.: Sprachskepsis. Über Dichtung der Moderne. München 1978.
Pirsich, Volker: Der Sturm. Eine Monographie. Herzberg 1985.
Polenz, Peter von: Die Sprachkrise der Jahrhundertwende und das bürgerliche Bildungsdeutsch. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 52 (1983), 3–13.
Prangel, Matthias: Alfred Döblins Überlegungen zum Roman als Beispiel einer Romanpoetologie des Modernismus. In: Maillard, Christine/Mombert, Monique (Hg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Strasbourg 2003. Der Grenzgänger Alfred Döblin, 1940–1957. Biographie und Werk. Bern u. a. 2006, 11–29.
Rabelhofer, Bettina: Symptom. Sexualität. Trauma. Kohärenzlinien des Ästhetischen um 1900. Würzburg 2006.
Ribbat, Ernst: ›In den Anfang/Voran Voran/In das Ende‹. Zu August Stramms Poem ›Die Menschheit‹. In: Jordan, Lothar (Hg.): August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung. Bielefeld 1995, 61–67.
Riedel, Wolfgang: ›Homo natura‹. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin/New York 1996.
Rinas, Karsten: Mehrsprachigkeit und Sprachkontakt: Fritz Mauthners Weg zur Sprachphilosophie. In: Brücken 13 (2006), 13–155.
Saße, Günther: Sprache und Kritik. Untersuchungen zur Sprachkritik der Moderne. Göttingen 1977.
Schiewe, Jürgen: Die Macht der Sprache. Eine Geschichte der Sprachkritik von der Antike bis zur Gegenwart. München 1998.
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus. Stuttgart 1991.
Schultz, Hans Stefan: Hofmannsthal and Bacon. The Sources of the Chandos Letter. In: Comparative Literature 13 (1961), 1–15.
Scimonello, Giovanni: Futuristische Avantgarde in Berlin. Alfred Döblin zwischen F.T. Marinettis ästhetisch-künstlerischer Rebellion und F. Mauthners sprachkritischen Bemerkungen ›Beiträgen zu einer Kritik der Sprache‹. In: Eggert, Hartmut/Prauß, Gabriele (Hg.): Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium Berlin 2001, Bern u. a. 2003, 51–62.
Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn u. a. 1997.
Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1998 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart IX,1).
Tarot, Rolf: Hugo von Hofmannsthal: Daseinsform und dichterische Struktur. Tübingen 1970.
Thalken, Michael: Ein bewegliches Heer von Metaphern. Sprachkritisches Sprechen bei Friedrich Nietzsche, Gustav Gerber, Fritz Mauthner und Karl Kraus. Frankfurt a. M. 1999.
Ullmann, Bettina: Fritz Mauthners Kunst- und Kulturvorstellungen. Zwischen Traditionalität und Modernität. Frankfurt a. M. u. a. 2000.
Van den Berg, Hubert: Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin. Heidelberg 1998.
Van den Berg, Hubert: Sprachkrise als Zeitkrankheit. Hugo Ball und die Wiederfindung des Wortes. In: Kacianka/Zima 2004, 123–149.
Vierhufe, Almut: Parodie und Sprachkritik. Untersuchungen zu Fritz Mauthners ›Nach berühmten Mustern‹. Tübingen 1999.
Weiler, Gershon: Mauthner's Critique of Language. Cambridge 1970.
Wellbery, David E.: Die Opfer-Vorstellung als Quelle der Faszination. Anmerkungen zum Chandos-Brief und zur frühen Poetik Hofmannsthals. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), 281–310.
Wilson, Anthony T.: Über die Galgenlieder Christian Morgensterns. Würzburg 2003.

9. Theorien der Moderne

(Udo Roth)

9.1 Einleitung

Die Westküsten waren verärgert! Keine »Westküsten« seien sie, »weder Ostküsten noch Westküsten/ ›daß sie nicht wüßten!‹«: »Sie wollten wieder ihre Freiheit haben/ und für immer das Joch des Namens abschütteln,/ womit eine Horde von Menschenbütteln/ sich angemaßt habe, sie zu begaben.// Doch wie sich befreien, wie sich erretten/ aus diesen widerwärtigen Ketten?« (Morgenstern 1990, III, 77).

Dieses Beispiel der ›humoristischen‹ Galgenpoesie Christian Morgensterns (1871–1914; vgl. Kap. 8) spiegelt in unvergleichlichem Maße die Ambivalenz zwischen seiner Popularität als ›Nonsens‹-Dichter und der in seiner Lyrik exemplifizierten Problemzusammenhänge wider, die für die Moderne charakteristisch sind. Die Verse zeugen von einer Haltung, die einerseits die Kontinuität des Ich grundlegend in Frage stellt, andererseits ein ›Erkennen‹ von ›Wirklichkeit‹ mit Mitteln der Sprache unmöglich werden lässt. Denn im weiteren Verlauf wird eine Resolution über die ›Inexistenz‹ der Westküsten verabschiedet, »hochachtungsvoll« unterzeichnet von den »vereinigten Westküsten der Erde«. Eine Verbreitung jedoch dieser Resolution misslingt: Die mit ihrem ›Namen‹ angesprochenen ›Dinge‹ folgten dem Aufruf nicht! Den Grund hierfür formuliert der Walfisch auf die Frage einer der Küsten, ob er denn nicht ein Walfisch sei: »›Sehr richtig‹, sagte der Walfisch mit vollkommener Ruh:/ ›Dein Denken, liebe Küste, dein Denken macht mich erst dazu‹« (Morgenstern 1990, III, 78).

Die seit Mitte der 1890er Jahre als studentischer Ulk für den Eigenbedarf entstandenen, 1905 erstmals publizierten *Galgenlieder* sind wie auch die *Palmström*-Gedichte (1910) Ausdruck einer Krise, deren Ursache bereits in der 1847 von Hermann von Helmholtz (1821–1894) formulierten Forderung nach »objective[r] Wahrheit« zu suchen ist, d. h. das »Zurückleiten der Erscheinungen auf einfache Kräfte« und zugleich der Nachweis, »dass die gegebene die einzig mögliche Zurückleitung sei, welche die Erscheinungen zulassen« (Helmholtz 1847, 6 f.).

Gleichwohl bleibt schon für Helmholtz die ›objektive‹ Wahrheit Utopie, sind doch die Empfindungen durch Einwirkung äußerer Ursachen erzeugte Erregungen der Nerven, die zum Gehirn geleitet werden und dort zum Bewusstsein kommen. Auf der Grundlage von Erfahrungen werden in diesem Bewusstseinsakt »Vorstellungen über die Existenz, die Form und die Lage äusserer Objecte«, die »Wahrnehmungen«, ausgebildet (Helmholtz 1867, 427), »nur das unverstandene Material« also rührt »von Empfindungen von den äusseren Einwirkungen« her, »alle Vorstellungen aber [werden] daraus nach den Gesetzen des Denkens gebildet« (Helmholtz 1884, 240). Somit sind die »Sinnesempfindungen […] für unser Bewusstsein Zeichen, deren Bedeutung verstehen zu lernen unserem Verstande« auf der Grundlage von Erfahrung »überlassen ist« (Helmholtz 1867, 798). Ein solches Postulat musste also da an seine Grenzen stoßen, wo der empirische Beweis nicht mehr möglich war. Man hat solche Defizite skrupellos ignoriert, übergangen oder sich, wie der unter Pseudonym schreibende Mathematiker Felix Hausdorff (1868–1942) formulierte, eines »wissenschaftliche[n] Schleichweg[s]« durch das »theoretische Hinterpförtchen« bedient, der geradewegs zur Metaphysik führte (Mongré 1897, 294) – selbst der so vehement des Atheismus geziehene Ludwig Büchner (1824–1899) kommt in seinem (vulgär-)materialistischen ›Bestseller‹ *Kraft und Stoff* (1855) nicht umhin, eine transzendente Instanz bei der Lösung der letzten Probleme im Blick zu behalten, wenn nicht gar zu bemühen. Auch Emil Du Bois-Reymonds (1818–1896) berühmte ›Ignorabimus‹-Rede (1872) war außerstande, den Weg in die Metaphysik zu beenden oder wenigstens zu korrigieren: So suchte etwa Ernst Haeckel (1834–1919) noch 1899 in seinen *Welträthseln* mithilfe eines auf der darwinistischen Evolutionstheorie gegründeten Materialismus – vergeblich – die von Du Bois-Reymond aufgezeigten *Sieben Welträthsel* (1880) zu

lösen und – wissenschaftlich – zu den letzten Geheimnissen vorzudringen.

Du Bois-Reymonds ›Ignorabimus‹ hinsichtlich der Erklärung von Geistestätigkeit aus materiellen Bedingungen, bzw. wie »Substanz unter bestimmten Bedingungen empfindet, begehrt und denkt«, ist nicht zuletzt auf Zweifeln an einer angemessenen sprachlichen Umsetzung gegründet. Die Sätze der Mechanik sind mathematisch darstellbar, doch bleibt das »Unvermögen, geistige Vorgänge aus materiellen Bedingungen zu begreifen«, d. h. mit alltäglichen Rede- und Anschauungsformen darzustellen (Du Bois-Reymond 1912, 460). Carl Vogts (1817–1895) vielzitiertes Diktum, dass die Seelentätigkeit nur Funktionen des Gehirns seien oder, »um es einigermaßen grob auszudrücken, daß die Gedanken etwa in demselben Verhältnisse zum Gehirn stehen, wie die Galle zu der Leber oder der Urin zu den Nieren«, sei nicht etwa deshalb verwerflich, weil es vor allem für den Laien eine Entwürdigung und Degradierung dieses ›edelsten‹ aller Organe bedeute, sondern insofern, als es die »Vorstellung« erwecke, die »Seelentätigkeit [sei] aus dem Bau des Gehirns ihrer Natur nach so begreiflich, wie die Absonderungen aus dem Bau der Drüse« (ebd., 463 f.). Der Inaugurator der Energetik, Wilhelm Ostwald (1853–1932), begegnete solchen Vergleichen, die die Welt gleichsam in einem »mehr oder weniger verkrümmten oder getrübten Spiegel« erscheinen lassen, gar mit der biblischen Formel »Du s o l l s t Dir kein Bildnis oder Gleichnis machen!« (Ostwald 1904, 231 [Hervorhebung im Orig.]; vgl. Ostwald 1926/27, II, 182).

9.2 Empiriokritizismus – Richard Avenarius und Ernst Mach

In der Eliminierung dieser »Introjectionen«, d. h. des ›Einlegens‹ der Vorstellungen von wahrgenommenen Umgebungsbestandteilen als innere Zustände des aussagenden Ich in dessen Bewusstsein (vgl. Avenarius 1894/95, 154), und der damit einhergehenden Spaltung der empirischen Welt in ein Innen und Außen, in Objekt und Subjekt, sieht Richard Avenarius (1843–1896) die Aufgabe des Empiriokritizismus, eines erkenntnistheoretischen Systems der ›reinen Erfahrung‹, gereinigt von allen metaphysischen ›Zutaten‹. Ausgehend von der Prämisse, dass die auf äußere Reize reagierenden Empfindungen nicht auf einfache Kräfte zurückzuführen, sie gleichsam »eine Eigenschaft e m p f i n d e n d e r S u b s t a n z e n« seien (Avenarius 1917, 55; Hervorhebung im Orig.), entwickelt Avenarius in seiner Habilitationsschrift *Philosophie als Denken der Welt* (1876) die These einer ursprünglichen »Prinzipialkoordination«, nach welcher jedes menschliche Individuum ursprünglich annimmt, dass es einer Umgebung mit »mannigfachen Bestandteilen, andere[n] menschliche[n] Individuen mit mannigfachen Aussagen« gegenüberstehe (Avenarius 1888–1890, I, VII). Durch die ›Introjektion‹, der eigene und Fremderfahrungen koinzidieren, werden die wahrgenommenen Umgebungsbestandteile zu Vorstellungen im Individuum, zu Bewusstseinsinhalten, die den Gegensatz von Subjekt und Objekt, Innen- und Außenwelt allererst herstellen, »aus dem ›Vor mir‹ ein ›In mir‹ mache[n], aus dem ›Vorgefundenen‹ ein ›Vorgestelltes‹« (Avenarius 1894/95, 154). Nach dieser »empiriokritischen Voraussetzung« (Avenarius 1888–90, I, 11) gibt es keine Dualität von Physischem und Psychischem, von einem ›Ich‹ kann im Grunde nicht mehr gesprochen werden.

Bei der Strukturierung der wahrgenommenen Umgebungsbestandteile, d. h. des empirisch Gegebenen folgt das Denken dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes (Denkökonomie). Das das Individuum repräsentierende Gehirn bzw. das ›System C‹ strebt beständig einem Erhaltungsmaximum seiner Kräfte zu, was nur gewährleistet ist, wenn sich die für die Wahrnehmungen der Umgebungsbestandteile und der Stoffwechselveränderungen erforderlichen Kräfte die Waage halten (›Systemruhe‹). Differenzen sucht das System zu mindern bzw. aufzuheben, indem es die Wahrnehmung erklärungsbedürftiger Tatsachen durch Vereinfachung zusammengefasster Beschreibungen ›erklärt‹, womit die Bewusstseinsprozesse und Erkenntnisinhalte funktional von den Aussagen bedingt sind. Da Erkenntnis aus ›Aussagen‹ über Inhalte besteht, die vom menschlichen Individuum in der Form der ›Erfahrung‹ abhängig sind, beruht die wissenschaftliche, d. h. die ›reine‹ Erkenntnis auf einer Restituierung des ›natürlichen‹ Weltbegriffs, der die Introjektion, die die ursprüngliche Weltanschauung verfälscht, und damit die auf Selbst- wie Fremderfahrung basierten Aussageinhalte eliminiert (vgl. Avenarius 1891, 77–93).

Im Wesentlichen unabhängig von Avenarius entwickelt Ernst Mach (1838–1916) unter Rückgriff auf die Psychophysik Gustav Theodor Fechners (1801–

1887; Fechner 1860; vgl. Wolters 1988) seine empiriokritische Theorie des menschlichen Erkennens. Grundgedanke ist auch hier eine völlige Absage an die Erkenntnismöglichkeit des Subjekts, der die ontologische Unhaltbarkeit des Ich-Begriffs inhäriert. Zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Physischem und Psychischem existiert keine Wesensverschiedenheit, denn beide bauen sich aus gemeinsamen ›Funktionen‹ bzw. ›Elementen‹ des Erlebens (Farben, Töne, Druck usw.) auf (vgl. Mach 1872, 35). Doch ist die Art der Verbindung dieser Elemente eine unterschiedliche: Erst in Abhängigkeit von organischen Elementenkomplexen wie etwa den Sinneswerkzeugen oder dem Gehirn generieren sich die Elemente psychisch zu Dingen, d. h. die Empfindungskomplexe bilden die Körper, nicht die Körper erzeugen die Empfindungen. Empfindungen allein – Tasten, Sehen, Hören, Riechen, Schmecken – berechtigen den Menschen aber keineswegs zur Annahme einer außer ihm und unabhängig von ihm existierenden Welt, da sie keinerlei Abbild der objektiven Realität sind. Da die Dinge »nichts ausser dem Zusammenhang der Elemente, der Farben, Töne usw.« sind, bleibt die Wahrnehmung auf eben diesen beschränkt (Mach 1900, 5; Hervorhebung im Orig.), womit der »Gegensatz zwischen Ich und Welt, Empfindung oder Erscheinung und Ding [weg]fällt« (ebd., 9; Hervorhebung im Orig.): »Die Elemente bilden das Ich« (ebd., 16; Hervorhebung im Orig.).

Dinge sind einzig Namen für denkökonomische Zusammenfassungen zusammengehöriger Erlebnisse (vgl. ebd., 15), für relativ konstante Gruppen von ›Elementen‹ des Erlebens. Damit werden die vermeintlich festen Einheiten ›Körper‹ und ›Ich‹ zu »Nothbehelfe[n] zur vorläufigen Orientirung und für bestimmte praktische Zwecke« (ebd., 9; Hervorhebung im Orig.), Summen von Tast- und Lichtempfindungen, die an dieselben Raum- und Zeitempfindungen geknüpft sind. Eine klare Beziehung zwischen Ursache und Wirkung ist damit nicht mehr denkbar. Mach ersetzt den Kausalitäts- durch einen Funktionalitätsbegriff (vgl. ebd., 25), denn aus dem allgemeinen Elementenzusammenhang hebt der Mensch Verbindungen wie Dinge oder sein eigenes Ich heraus, ohne dass ein solches »isoliertes Ding […] existiert«; ›Ding‹ und ›Ich‹ sind also »provisorische Fiktionen gleicher Art« (Mach 1926, 15). Die Elemente an sich sind weder bewusst noch unbewusst, weder psychisch noch physisch. Ein absoluter Gegensatz zwischen Vorstellung und Objekt besteht also nicht – einen ›Träger‹ der Erscheinungen gibt es nicht, die Wahrnehmungsinhalte selbst sind die Dinge.

Die von Mach als phänomenologische Physik bezeichnete Erkenntnistheorie (vgl. Mach 1896a, 362 ff.) kulminiert in dem Diktum: »Das Ich ist unrettbar« (Mach 1900, 17). Die Präsumption einer Kontinuität des Ich stützt sich hauptsächlich darauf, Wahrnehmungsinhalte zu bewahren, die mit Bewusstseinsinhalten identisch sind. Doch ist diese individuelle Abgrenzung des ›Ich‹ gegen die ›Welt‹ problematisch, da dann dieses Ich aus Erinnerungen der individuellen Erlebnisse und Empfindungen besteht, die an einen Teil der physischen Welt, nämlich das Großhirn gebunden sind. In dieses strahlen die »Organempfindungen (Gemeingefühle)« aus, die, als von den allgemeinen Lebensprozessen herrührend die Grenzen des individuellen Ich überschreiten, d. h. ein »weitere[s] Ich«, ein sekundäres Ich konstituieren, das »mit unserem ganzen Leib, ja nicht minder mit dem Leib unserer Eltern untrennbar zusammen« ist (Mach 1926, 66; Hervorhebung im Orig.). Gedanken können also ›übertragen‹ bzw. vererbt werden, wie auch Störungen der Organempfindungen eine Störung im primären Ich, dem individuellen Ich-Bewusstsein auslösen können. Die »Wichtigkeit der Gemeingefühle für die Constitution des Ich« und damit Formen der Entpersonalisierung und Ichspaltungen, in denen das primäre Ich teilweise oder vollständig schwindet, beschrieb bereits Théodule Ribot (1839–1916) in seiner Studie über *Les maladies de la personnalité* (1885) – ein »schönes Buch«, das Mach 1886 bei der Ausarbeitung der Analyse noch nicht bekannt war, dessen Ansicht er aber »nur zustimmen« kann (Mach 1900, 3; vgl. Mach 1926, 67).

Auf der Grundlage, dass jede sinnliche Wahrnehmung von einem Ich stammt, das mit einem Individuum verbunden, sich aber täglich ändern kann – womit Feststellungen über Wahrgenommenes keiner Verallgemeinerung fähig sind –, entsteht Wissenschaft immer durch einen »Anpassungsprocess der Gedanken an ein bestimmtes Erfahrungsgebiet« (Mach 1900, 22), indem sie teilweise vorliegende ›Tatsachen‹ in Gedanken ergänzen muss. Diese methodische Anpassung modifiziert beständig die Denkgewohnheiten, die ihrerseits durch das biologisch-psychologische Prinzip der Denkökonomie, der sparsamsten Verwertung der geistigen Kräfte reguliert sind. Ziel der Naturwissenschaft ist daher der einfachste begriffliche Ausdruck bei der

Zusammenfassung und Darstellung ihrer Ergebnisse, ihre »biologische Aufgabe« ein Ordnen, Harmonisieren, Organisieren der Gedanken, um eine »möglichst vollständige Orientirung« auch des »gemeinen Mannes« zu bieten: »Ein anderes wissenschaftliches Ideal ist nicht realisirbar, und hat auch keinen Sinn« (ebd., 26; Hervorh. im Orig.).

9.2.1 Hermann Bahr

Mit der Publikation der *Populär-wissenschaftlichen Vorlesungen* 1896 und der Neuauflage der *Analyse* 1900 findet Machs Lehre über den engen philosophisch-naturwissenschaftlichen Kreis und auch über die Grenzen der k.u.k.-Monarchie hinaus weithin Verbreitung. Um 1900 gilt Mach als ein Autor, der wie kein anderer Empfinden und Geisteshaltung der Epoche wiederzugeben versteht. Das Verdikt einer Diskontinuität des Ich spielt der ästhetischen Décadence in die Arme, als deren Begründer im deutschsprachigen Raum der Essayist und Kulturkritiker Hermann Bahr (1863–1934) gilt (Daviau 1977). Unter dem Schlagwort ›L'art pour l'art‹ verabsolutiert die Décadence-Dichtung die Welt des Sinnlich-Schönen, des moralisch befreiten Kunsthaften gegenüber einer normierten bürgerlichen Welt und hebt die Sensibilität, das traumhaft Unbestimmte, aber auch das morbid Rauschhafte hervor. Im Stimmungswechsel zwischen Sinnenekel und Sinnenfreude, Lebensüberdruss und Lebenslust wird die Verbindlichkeit moralischer und religiöser Normen sowohl hinsichtlich der eigenen Person als auch hinsichtlich des Werkes negiert und durch ein Übermaß an exotischen Reizen, narkotischen Stimulantien und einem übersteigerten sinnlichen Genuss kompensiert (vgl. u. a. Bahr 1891b).

Von einer intensiven Machlektüre zeugen die Essays, die Bahr 1904 in seinem *Dialog vom Tragischen* publizierte. Die *Analyse*, die er Anfang 1903 rezipiert (vgl. Bahr 1994–2003, III, 275), ist ihm »das Buch, das unser Gefühl der Welt, die Lebensstimmung einer neuen Generation auf das größte ausspricht« (Bahr 1904, 113). Bahr stilisiert den »österreichische[n] Professor« gar zum ›Philosophen des Impressionismus‹ (vgl. ebd., 114), womit er die Machsche Erkenntnistheorie nachdrücklich für die Geisteshaltung und auch die literarische Praxis vor allem der Wiener Moderne in Anspruch nimmt – worin ihm die Literaturwissenschaft mehrenteils widerspruchslos gefolgt ist. Gleichwohl aber kann Bahr im Grunde der Erkenntnistheorie des »Philosoph[en] der Zeit« nichts wirklich Originelles abgewinnen; dass das Ich »unrettbar«, »nur ein Name«, »nur eine Illusion« sei (ebd., 97; Hervorhebung im Orig.), habe Nietzsche bereits früher, in *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (entstanden 1873) formuliert: Die »Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind«, ein »bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen« (KSA I, 880 f.) – das aber, so konstatiert Bahr, »ist schon der ganze Mach« (Bahr 1904, 60).

Bahr hingegen forderte bereits 1891 in Opposition zur naturalistischen Dichtung, deren Programm Wilhelm Bölsche (1861–1939) 1887 in den *Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie* formuliert hatte (vgl. Bölsche 1887, 35), eine rigorose »Abkehr von der litterarischen Physik«, die einzig auf die »états de choses, d[ie] Sachenstände« abstelle und die »états d'âmes« und die »intérieurs d'âme«, die »Seelenstände« und die »Ereignisse in den Seelen« vermissen lasse (Bahr 1891a, 66 und 110 f.; Hervorh. im Orig.). Der »Knechtschaft unter die Wirklichkeit« müsse »durch eine nervöse Romantik«, »durch eine Mystik der Nerven« entgegengewirkt werden, denn wenn die Moderne Mensch sage, so meine sie »Nerven; das andere ist abgestorben, welk und dürr« – und »Kostüm: die Dekadence löst das Rokoko und die gotische Maskerade ab« (vgl. ebd., 156–158).

Mit ebendieser Diagnose einer dekadenten – bereits Nietzsche brachte Moderne und Nervosität in einen Zusammenhang (vgl. KSA II, 204) –, auf den Augenblick gerichteten Kunst, deren Inhalte sich im Symbolhaften artikulieren, wird Bahr zu einem der frühesten Programmatiker des Symbolismus, des Impressionismus, aber auch des Jugendstil im deutschsprachigen Raum. Diese »neue[] Kunst« solle, wie sie auch Curt Grottewitz (Curt Pfütze, 1866–1905) seit 1890 als ›Neu-Idealismus‹ propagierte, »wieder befriedig[en], wieder begeister[n]« und »eine auf modern-wissenschaftlicher Grundlage auferbaute Schönheit« schaffen (Grottewitz 1890/91, 152 f.; vgl. auch Grottewitz/Lauenstein 1890), in einer Ausdrucksweise »bloß ungefähr und ohne Zwang«, der »etwas Lachendes, Eilendes, Leichfüßiges« inhäriere, befreit von der »logischen Last«, »ein geflügeltes, erdenbefreites Steigen und Schweben in azurne Wollust, wenn die entzügelten Nerven träumen« (Bahr 1891a, 158).

Erreicht werden kann diese ›Nervenkunst‹ aber nur durch eine »dekompositive« Darstellung, die alle »Zusätze, Nachschriften und alle Umarbeitungen des Bewußtseins« ausscheidet und die »Gefühle auf ihre ursprüngliche Erscheinung vor dem Bewußtsein« zurückführt (ebd., 106), um damit die »Objektivierung der inneren Seelenstände« zu gewährleisten (ebd., 111). Als Methode, die »Ereignisse in den Seelen zu zeigen, nicht von ihnen zu berichten« empfiehlt sich die personale Erzählweise, auch wenn sie laut Bahr nicht hinreichend ist, nur ein Provisorium darstellt, »weil sie das Nervöse gerade wegläßt« (ebd., 111 f.). Denn es gilt zu beachten, dass das Gefühl sich aus einem »Gewühl« einzelner Empfindungen zusammensetzt; es ist ein Resultat aus unzähligen Faktoren, in die es zerlegt werden muss und die als je einzelne darzustellen sind (vgl. ebd., 115 f.). Auch wenn Bahr die fachwissenschaftliche Fundierung dieses Verdikts schuldig bleibt – der Rekurs zielt vornehmlich auf den französischen Impressionismus –, greift er Aspekte auf, die deutlich an die empirische und experimentelle Psychologie Wilhelm Wundts (1832–1920) erinnern. Wundt formulierte als deren primäre Aufgabe, die Wahrnehmungen, Empfindungen, Gefühle, kurz die ›Perzeptionen‹ als ein zusammengesetztes Ganzes zu analysieren, d. h. in ihre Bestandteile, die ›Sensationen‹ zu zerlegen (vgl. Wundt 1874, 1896).

Bahr sucht dem in seinem Roman *Die gute Schule* (1890), einer Schilderung der *Seelenstände*, wie es im Untertitel heißt, eines namenlosen Protagonisten nachzukommen. Für die Zeitgenossen vor allem aufgrund der expliziten Darstellung sexueller Ausschweifungen bis hin zu Sadismus und Masochismus faszinierend, bedient sich der Roman einer experimentellen Erzählform, die aus der Perspektive des Protagonisten in erlebter Rede Bewusstseinsprozesse wiedergibt und sich damit abkehrt von dem »geradezu Unerträgliche[n], daß nichts gezeigt, sondern jedes nur bloß erzählt und zwischen uns und die Wahrheit immer der vermittelnde, ergänzende und kommentierende Autor eingeschoben« wird (Bahr 1891a, 67). Die kaum erwähnenswerte Handlung tritt zugunsten einer Darstellung der Multiplizität von Empfindungen zurück, an deren Umsetzung in Kategorien der Sprache der Protagonist verzweifelt. Gefühle und Empfindungen stellen sich als ein unauflösbares Ineinander dar, als Zustand einer Totalität. Ihr ist mit den Mitteln der Sprache, der ein auflösendes Nacheinander konstitutiv ist, nicht beizukommen. Denn der Begriff formuliert immer nur einen Teil dieser Totalität, und auch die Summe der Begriffe beschreibt nie den Zustand, »das schaurige Rätsel« selbst: Das Gefühl nämlich »war ganz anders, daß es sich nicht schildern ließ, ein anderes, zwischen ja und nein, und doch entschiedenes, über ja und nein, keines und beides« (Bahr 1997, 103).

Einerseits greift Bahr mit diesem Zweifel an der ›Deutlichkeit‹ der Sprache zurück auf Nietzsche, der in der *Fröhlichen Wissenschaft* (1882) mit »allem Bewusstwerden eine grosse gründliche Verderbniss, Fälschung, Veroberflächlichung und Generalisation« verband, da »Alles, was bewusst wird, ebendamit flach, dünn, relativ-dumm, generell, Zeichen« werde (KSA III, 593). Andererseits wendet er sich mit der Darstellung der Dichotomie zwischen dem Gefühl als Totalität und der Summe seiner ›Teile‹ wiederum Wundt zu, jedoch in kritischer Weise, insofern es dieser immer bei einer reinen Teilbetrachtung der Sensationen bewenden ließ. Erst im Jahr der Publikation der *Guten Schule*, 1890, meldete Christian von Ehrenfels – unter Bezug auf Machs *Analyse* – Zweifel daran an, ob eine Empfindung eine bloße Zusammenfassung ihrer Elemente sei oder ob sie sich von der Summe ihrer Elemente unterscheide. Ehrenfels sah die psychischen Erscheinungen an das physische Geschehen durch sog. ›Gestaltqualitäten‹ gebunden, »positive[] Vorstellungsinhalte«, »welche an das Vorhandensein von Vorstellungscomplexen im Bewusstsein gebunden sind, die ihrerseits aus von einander trennbaren (d. h. ohne einander vorstellbaren) Elementen bestehen« (Ehrenfels 1890, 262). Nicht das räumliche und zeitliche Zusammenwirken der einzelnen Elemente determiniert also das psychische Befinden, sondern dieses hängt umgekehrt von den Systemeigenschaften ab, die die Teile determinieren (vgl. dazu auch Daviau 1992, 205; gegensätzlich Monti 1984, 208, die wissenschaftshistorisch inkorrekt von »Gestalt-Psychologie« spricht, welche sich erst seit Ende der 1920er Jahre mit den Arbeiten von u. a. Felix Krüger [1874–1948] und Hans Volkelt [1886–1964] etabliert und durchaus phänomenologisch ausgerichtet ist).

Bahr, der spätestens seit 1889 von der Diskontinuität des Ich und der Vereinnahmung des Menschen durch seine Wahrnehmungen überzeugt war (vgl. auch Bahr 1904, 93 f.), nutzt die wissenschaftlichen Erkenntnistheorien zur Bestätigung seines eigenen Denkens. Und obwohl er sich der »Unzulänglichkeit der Sprache« bewusst ist, die »nichts ausdrücken kann, von dem, was man empfindet« (Bahr

1971, 293), hofft er durch die sprachschöpferische Tätigkeit des Dichters, durch das »Suchen um die schöpferische Musik des rechten Wortes die Sensation nicht blos aus mir auszudrücken, sondern in die anderen einzudrücken, bis sie dort wieder auferstehe und unvergänglich weiterlebe« (Bahr 1891b, 5). »Nicht sagen können, was man fühlt«, so apostrophierte denn auch der Mathematiker Hausdorff mit Bezug auf die Sprachkritik Fritz Mauthners (1849–1923), »ist ein persönlicher Defekt, den man nicht auf die Sprache abwälzen darf. Nur als Erkenntniswerkzeug versagt die Sprache, nicht als Wortkunst« (Mongré 1903, 1242).

Bahr indes stellt die Sprache als Instrument der Erkenntnis nie ernsthaft in Frage, fordert nicht wie etwa Mauthner deren Selbstmord (vgl. Mauthner 1901/02, I, 657). Nicht nach *der* Wahrheit – eine objektive Wahrheit existiert für ihn nicht – strebt Bahr, er strebt nach *seiner* Wahrheit, nach Antworten, die seine – auch metaphysischen – Bedürfnisse befriedigen (vgl. Bahr 1904, 101). In *Inventur* (1912), der Bilanz seines fünfzigjährigen Lebens, zeichnet sich der Weg auf der Suche nach seiner subjektiven Wahrheit weitaus deutlicher ab, und dieser führt geradewegs in die Transzendenz, den Glauben an Gott – Bahr ging nach 1914 bis zu seinem Lebensende täglich zur Messe (vgl. Daviau 1992, 208, 210).

Der Einfluss, den Bahrs »neue Sprache, welche Nervenstände ausdrücken und mitteilen soll« (Bahr 1891a, 194) gerade auf die Jung-Wiener Dichter vor der Jahrhundertwende ausübte, ist lange Zeit unterschätzt worden – und bleibt es noch immer. Ein Grund hierfür ist sicherlich darin zu suchen, dass in Bahrs Umkreis zwar die Schriften Jean Martin Charcots (1825–1893), Pierre Janets (1859–1947) und Théodule Ribots diskutiert wurden, insbesondere wohl des Letzteren »entsetzliches Buch« über *Les maladies de la personnalité*, in dem »Menschen gezeigt [werden], welche plötzlich ihr Ich verlieren« (Bahr 1904, 93). Belege für eine Auseinandersetzung mit den Theorien Sigmund Freuds (1856–1939) hingegen fehlen für die Jahre vor 1902/03. Bahr selbst lernt die Schriften Freuds, zumindest dessen Studien über Hysterie erst 1902 kennen, als er sich mit der aristotelischen Katharsislehre auseinandersetzt (vgl. Bahr 1994–2003, III, 101); Teile dieser Überlegungen fließen später in den *Dialog vom Tragischen* ein. Gleichwohl spricht Hugo von Hofmannsthal (1874–1929) in einem Artikel über Gabriele d'Annunzio 1893 von einem »psychologische[n] Graswachsenhören«, davon, dass »[h]eute […] zwei Dinge modern zu sein [scheinen]: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. […] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt« (Hofmannsthal 1979, VIII, 176).

9.2.2 Arthur Schnitzler

Einzig Arthur Schnitzler (1862–1931) scheint mit den Arbeiten des vor-analytischen Freud vertraut gewesen zu sein. Nach dem Studium der Medizin und einer Promotion über Behandlungsmethoden mittels Hypnose und Suggestion (1885) rezensierte Schnitzler zwischen 1887 und 1894 regelmäßig in der von seinem Vater herausgegebenen *Internationalen klinischen Rundschau* medizinische Neuerscheinungen, u. a. die Frühschriften Freuds. Und auch die *Traumdeutung* las er bereits kurz nach ihrem Erscheinen (vgl. Schnitzler 1987–2000, II, 325). Ein Einfluss der Freudschen Theorien auf das Frühwerk der späten 1880er und frühen 1890er Jahre, der von der älteren Forschung so gern in Anspruch genommen wurde, steht indes entschieden in Zweifel (vgl. Worbs 1983; Fliedl 1997, 28 ff.; Thomé 1993, 598 ff.), die Studien über Hysterie etwa las Schnitzler erst im Februar 1903 (vgl. Schnitzler 1987–2000, III, 14). Ebenso ist eine Einfluss nehmende Lektüre der Schriften Machs vor diesem Datum anzuzweifeln (vgl. Günther 1981, 99). Prägnant findet sich im Frühwerk hingegen die von Bahr geforderte ›dekompositive‹ Erzählmethode.

Wird bereits in den frühen Erzählungen *Amerika* und *Erbschaft*, beide 1887 entstanden, das subjektive Element mittels der personalen Erzählweise zur Geltung gebracht und in *Mein Freund Ypsilon*, ebenfalls 1887 entstanden, ein Kontrast hergestellt zwischen dem objektiven, dokumentarischen Bericht der Erzählers und den subjektiven Phantasien des Dichters Ypsilon, so forciert Schnitzler nach einem »Umweg über den Naturalismus« (Sprengel 1998, 284) in der 1894 publizierten, durchgängig personal gestalteten Erzählung *Sterben* den grundsätzlichen Zweifel an einer Autonomie des Individuums. Die Schilderung des Innenlebens zweier nur dem Vornamen – Felix und Marie – nach bekannter Liebender mündet in eine völlige Umkehrung der ›Ausgangslage‹: Von dem Tage an, als beide erfahren, dass Felix nur noch ein Jahr zu leben hat und Marie beschließt, ihm in den Tod zu folgen, bis zum Tode Felix' treten die wechselhaften, aus- und ineinandergreifenden seeli-

schen und Bewusstseinszustände beider hervor. Maries liebende, selbstlose Hingabe wandelt sich in einen übermächtigen Lebenstrieb, Felix' wohlwollender Verzicht auf den Freitod Maries schlägt um in einen rücksichtslosen Egoismus, der ihn auch vor einem Mordanschlag auf Marie nicht zurückschrecken lässt. Mit den Mitteln des inneren Monologs, die bereits von Vsevolod Garšin (1855–1888; *Vier Tage*, 1877), Edouard Dujardin (1861–1949; *Les lauriers sont coupés*, 1888) und Hermann Conradi (1862–1890; *Adam Mensch*, 1889) zur Beschreibung psychischer Verfasstheit erprobt worden waren, sucht Schnitzler die »intérieurs d'âme«, Maries wachsende Skepsis und Lebenssehnsucht sowie die Visionen und Traumbilder des langsam sterbenden Felix authentisch darzustellen.

Auch in der – erst aus dem Nachlass herausgegebenen – Prosadichtung *Die Nächste* (1899) setzt Schnitzler den inneren Monolog als Mittel ein, um die unaufhebbare Isolation der Subjekte zu gestalten und zugleich aufzubrechen. Der Text greift Motive aus Georges Rodenbachs (1855–1898) symbolistischem Roman *Bruges la morte* (*Das tote Brügge*, 1892) auf, der eine traumhafte Welt voll geheimer Bindungen zwischen den Seelen und den Dingen zeichnet. Insofern psychische Prozesse durch die Überlagerung von Figuren- und Erzählerperspektive geschildert werden, eignet der Erzählung ein semidokumentarischer Charakter, der die beobachtende Instanz immer in den Verdacht einer getrübten Wahrnehmungsfähigkeit rückt (vgl. Thomé 2003, 61). Seine beeindruckendste Ausprägung indes erreicht der innere Monolog in Schnitzlers skandalumwitterter Novelle *Lieutnant Gustl* (1900). Die äußere Handlung ist hier einzig aus den »intérieurs d'âme«, dem scheinbar unwillkürlichen Reflexionsstrom des seiner Ehre verlustig gehenden k.u.k.-Leutnants gegeben; bei völligem Verzicht auf die Erzählerinstanz gehen in diesem gleich Dujardins *Lauriers* durchgehend Wahrnehmungen, Erinnerungsfetzen, Assoziationen des Ich fragmentarisch ineinander, durcheinander, gegeneinander. Gerade aus der hier erstmals in der deutschen Literatur verwendeten epischen Form monologischen Erzählens, die den direkten Zugang zu Gustls Psyche ermöglicht, schöpft sich der satirische Gehalt der Novelle, die scheinbar ohne kommentierendes Eingreifen von außen den Leutnant und seine Welt der Lächerlichkeit preisgibt.

9.2.3 Richard Beer-Hofmann

Bleibt für Schnitzler ein Einfluss Freuds und Machs vor 1900 unklar, so kann zumindest Letzterer bei Richard Beer-Hofmann (1866–1945) als gesichert gelten: Im Sommer 1898 liest dieser die *Populär-wissenschaftlichen Vorlesungen* (Hofmannsthal/Beer-Hofmann 1972, 81). Doch wie bei Bahr findet sich auch bei Beer-Hofmann bereits vor der Mach-Lektüre eine eingehende Auseinandersetzung mit der Diskontinuität des Ich. Die Novellen *Camelias* und *Das Kind*, beide 1893 veröffentlicht, zeichnen mittels personaler Erzähltechnik und erlebter Rede bei kaum nennenswerter Handlung die Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse eines dandyhaften Junggesellen nach, für den die Welt primär ein ästhetisches Phänomen ist. Die hierauf gründende Kritik und Infragestellung des Ästhetizismus bleibt in der bereits Mitte der 1890er Jahre entworfenen, aber erst 1899 abgeschlossene Erzählung *Der Tod Georgs* (1900) präsent. Auch hier ist die »Geschichte« gleichsam »von dem Innern des Labyrinths aus gesehen«, aus der Perspektive des »Minotauros« – so beschreibt Beer-Hofmann 1900, im Jahr der Publikation seines Romans, für den Briefpartner Hofmannsthal skizzenhaft ein nie verwirklichtes Novellenprojekt (Hofmannsthal/Beer-Hofmann 1972, 103). Der im Titel aufscheinende Todesfall bietet bei aufs Äußerste reduzierter Handlung aber auch den äußeren Anlass, in einer assoziativen Kette von Gedanken, Eindrücken, Empfindungen und Träumen – »Alles [ist] mit Allem unlösbar verknotet« (Beer-Hofmann 1993–1998, III, 42) – Reflexionen darzulegen, wie das Ich gerettet werden kann. Hier scheinen Bezüge zu Mach auf, weisen jene Reflexionen doch eine Übereinstimmung mit dessen Elementenlehre und der Theorie vom unrettbaren Ich auf. Indes ist weder der Rückgriff auf die ›Seele‹, die der Ästhet Paul bemüht, um die mannigfaltigen und stetig wechselnden Empfindungskomplexe qualitativ von der Unverwechselbarkeit und Einzigartigkeit eines jeden Menschen zu differenzieren, noch der auf die ›Gerechtigkeit‹, mit der Paul die durch den Positivismus gegebenen Erkenntnisgrenzen – hinsichtlich mechanisch wirkender Naturgesetze – zu durchbrechen sucht, imstande, zur Rettung des Ich zu führen. Dies gelingt erst durch die religiöse Wendung des Begriffes ›Gerechtigkeit‹: »Denn über dem Leben derer, deren Blut in ihm floß, war Gerechtigkeit« – nämlich »Gott de[r] Gerechte« – »wie eine Sonne gestanden […]. […] Und

von ihrem Blute war auch er« (Beer-Hofmann 1993–1998, III, 133 f.; vgl. Scheible 1984, 157 ff.). Das Blut wird zum Träger eines kollektiven Erinnerns, »sein Blut selbst« war es, »das zu ihm geredet hatte« (Beer-Hofmann 1993–1998, III, 133). Wie für Bahr, so liegt auch für Beer-Hofmann der Schlüssel zur Rettung des Ich in der Erinnerung an das Transzendente und im Transzendenten, welches die zufälligen und einmaligen Empfindungskomplexe in die Einzigartigkeit eines jeden Menschen zu transformieren vermag (vgl. Beer-Hofmann 1993–1998, I, 182; vgl. Bolterauer 1999, ebenso Bolterauer 2003, 164–170).

9.2.4 Robert Musil

Nicht nur für Bahr, Schnitzler und auch Beer-Hofmann bleiben hinsichtlich der Auseinandersetzung um die Diskontinuität des Ich und der Bewältigung der Krise um das unrettbare Ich prägende Einflüsse der Machschen Erkenntnistheorie und Elementenlehre zumindest vor der Jahrhundertwende zweifelhaft. Gleiches darf auch für Robert Musil (1880–1942) gelten. Im Mai 1902 erst »fielen« dem Ingenieur Musil »Mach's populärwissenschaftliche Vorlesungen« in die Hände (Musil 1976, I, 20), eine vertiefende Lektüre der erkenntnistheoretischen Werke Machs folgt während seiner Assistenz an der Stuttgarter Technischen Hochschule, vor allem aber seit 1903 während seines Philosophie- und Psychologiestudiums in Berlin – ebenso übrigens wie die des Bahrschen *Dialogs vom Tragischen* (vgl. ebd., 37). Ihren vorläufigen Abschluss findet die Auseinandersetzung mit dem Empiriokritizismus 1908 in seiner Dissertation, dem *Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs*. Auch in den literarischen Werken hat die intensive Rezeption durchaus, aber nicht ausschließlich ihren Niederschlag gefunden, ob nun Ausdruck des »festen« Entschlusses, mit sich selbst nach langem »Tasten« und »Herumirren« ins Reine zu kommen und sein literarisches Schaffen fortan auf der Machschen Lehre verpflichteten Grundsätzen aufzubauen (Arvon 1970, 202), ein »Endpunkt«, die »Schlußbilanz des Wissenschaftlers« seiner vorausgegangenen Reflexionen (Montinari 1973, X) oder ein »Endpunkt, der ›offen‹ bleibt«, weil Musil seine erkenntnistheoretischen Fragestellungen weder von einer Theorie der Wissenschaft noch von der Philosophie befriedigend beantwortet sah, sondern dies »von einer Erkenntnis ästhetischer Art« erhoffte (Monti 1979, 41).

In seiner ersten Publikation, den *Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906), die er während seiner Stuttgarter Assistenz zu schreiben beginnt und 1905 abschließen kann und denen er als Motto eine Passage aus Maurice Maeterlincks (1862–1949) Essay *Die mystische Moral* aus dem *Schatz der Armen* (1896) voranstellt, lässt Musil seinen Erzähler von einem externen Standpunkt aus auf die ›Verwirrungen‹ der Figur Törleß fokussieren. Diese Figur ist ihm Objekt seiner Beobachtung, dessen ›Innenleben‹ in erlebter Rede die konfliktuöse Individuation vom Kindesalter über die Pubertät hin zu einer Neubestimmung des adoleszenten Selbst nachzeichnet. Nicht zu leugnen sind autobiographische Bezüge, die These eines unmittelbaren Einflusses Freuds (Golgar 1965) auf den *Törleß* aber ist kaum haltbar, denn eine nähere Beschäftigung Musils mit der Psychoanalyse setzte erst im Jahre 1908 ein. Gleichwohl sind die Affinitäten auffällig (Reniers-Servrancks 1970, 34).

Zentral ist dem Roman ein erkenntnistheoretisches Anliegen. Korrespondiert hierbei die narrative Verknüpfung von Empfindungen und Reflektionen, von Erinnerungen und Träumen zu Bewusstseinskomplexen der Figur Törleß Machs Analyse der Empfindungen, so teilt Törleß, jener »Zögling zwischen Maeterlinck und Mach« (Aler 1971), dennoch nicht das empiriokritische Theorem einer Diskontinuität des Ich. Zu Beginn der Handlung, die die Innensicht eines sich entwickelnden Individuums vermittelt (vgl. Spörl 1997, 280 ff.; Smerilli 2009, 43–73) quälen Törleß das »Versagen der Worte«, die »nur zufällige Ausflüchte für das Empfundene« sind, seine Rastlosigkeit auf der Suche nach einem Vergleich »zwischen sich und dem, was wortlos vor seinem Geiste« steht (Musil 1978, VI, 65). Im Verlaufe seiner Entwicklung, die eigentlich eine Entwicklung seiner Empfindungen, seiner Sinnlichkeit allgemein, vor allem aber der visuellen ist (Musil 1978, VI, 70 f.; vgl. Mergenthaler 2002, 265–267), gelingt es Törleß hingegen anzuerkennen, dass es ein »zweite[s], geheime[s], unbeachtete[s] Leben der Dinge« gibt, ein Leben, »das sich nicht in Worten ausdrückt und das doch mein Leben ist« (Musil 1978, VI, 137). Mit dieser Wendung hin zu einem mystischen Daseinsverständnis kann nicht nur der bei Musil bereits anklingende Sprachzweifel der Epoche überwunden, sondern auch die Einheit des Ich bewahrt werden.

Für das früheste Zeugnis von Musils dichterischem Schaffen indes darf die Hypothese eines Einflusses empiriokritischer Theoreme nicht gelten.

Noch vor der Jahrhundertwende – die Datierungen schwanken zwischen ›vor November 1898‹ (Kaiser/Wilkins 1962, 48) und ›nicht vor 1900‹ (Albertsen 1970, 24, Fn. 31) – entstehen Entwürfe und Skizzen zu dem »Nachtbuche des monsieur le vivisecteur« (Musil 1976, I, 1 ff.) bzw. den »Abenteuer[n] und Irrfahrten eines selischen Vivisectors zu Beginn des 20. Jhrdt.« (ebd., II, 813; vgl. Brosthaus 1964). Psychoanalytische Deutungsansätze, die die Skizzen mit autobiographischen Details zu verbinden suchen (vgl. Kaiser/Wilkins 1962), sind anzuzweifeln, ebenso überzeugen Hinweise auf Stichworte, die sich auch bei Nietzsche finden – vor allem der Begriff der ›Vivisektion des Geistes‹ (vgl. KSA V, 343) – und entsprechende Parallelen (Musil 1976, II, 4; Reichert 1966, 16; Albertsen 1970, 24, Anm. 31) nur bedingt, auch wenn eine Nietzsche-Lektüre bereits 1898 nachweisbar ist (vgl. Musil 1976, I, 19).

»So sieht sich's von innen nach außen – Und von außen nach innen?« Beim Blick aus seinem Fenster in »nichts als weiße ruhige Flächen« der »Polargegend«, »wie unter einer 100 m tiefen Decke von Eis«, über diese Frage sinnierend, macht der Vivisektor sich selbst zum Gegenstand seiner Beobachtung und Analyse, die den Methoden der Wissenschaft verpflichtet ist und setzt »seinen eigenen Organismus unter das Mikroskop« (ebd., I, 3). Dem »unbestechlichen Blick des Triëders«, aber auch dem Blick durch die »100 m« mächtige Eisdecke gleich, unterbindet diese »Sperre des Glases« die »romantischen Beziehungen zur Umwelt«, jenes alltägliche, »gewohnheitsmäßig[e]« Sehen der »Dinge […] mitsamt ihrer Umgebung«, und stellt die »richtigen optischen« her (Musil 1978, VII, 520 f.). Dem Blick durch jenes Medium von innen nach außen inhäriert somit der Ausschluss von Empfindungs- und Gefühlsbeziehungen zwischen dem Ich und der Wahrnehmungswelt; desgleichen eignet dem so ›bewaffneten‹ Blick von außen nach innen in der Betrachtung des Gegenstandes und mithin auch des Ich die Exklusion der »Denkgewohnheiten«, jener »unsichtbarsten und starrsten Schranken« (Musil 1976, I, 23).

So tritt neben unsere Wahrnehmung, die korrumpiert ist durch konventionelle Formen des im Gedächtnis gespeicherten Wissens, das ›Sehen‹ der Gegenstände isoliert von allen Konventionen, tritt neben das Gewusste das Ungewusste, neben den Verstand die »andre Seite unserer Persönlichkeit«, die beim Blick aus dem Fenster einen »schwarze[n] mächtige[n] Schatten« wahrnimmt, »von dem ich weiß, daß er eine Häuserreihe jenseits der Gärten ist« (ebd., I, 3). Dem später von Musil ›ratioïd« genannten Bereich, der »alles wissenschaftlich Systematisierbare, in Gesetze und Regeln zusammenfaßbare, vor allem also die physische Natur« umfasst (Musil 1978, VIII, 1026 f.), wird so ein ›nicht-ratioïdes‹ Gebiet gegenübergestellt, dem die menschliche ›Seele‹ mit allen ihren Äußerungen angehört und in dem »der Anteil des Verstandes gegenüber dem des Erlebnisses zurück[tritt]« (ebd., VIII, 1049).

Damit einher geht eine andere, ›neue‹ Form der Gefühlsbindung, die einen frühen Rekurs Musils auf gestalttheoretische Konzeptionen offenbart, »[j]ene Empfindung nämlich, daß mir diese Gestalten, die mich in der Nähe als Summe gewisser Detaileigenschaften gewiß durch irgend etwas beleidigt haben würden, nun ein ästhetisches Wohlbehagen wachriefen, ein Gefühl der Sympathie in mir anklingen ließen« (Musil 1976, I, 1). Die durch den Besuch der Vorlesungen und Übungen seines Doktorvaters Carl Stumpf (1848–1936) in den Jahren zwischen 1905 und 1907 vermittelte Vertrautheit Musils mit frühen gestalttheoretischen Konzeptionen ist unumstritten (vgl. Langfeld 1937; Bonacchi 1998; Bonacchi 2008; Misselhorn 2008). Ihren Niederschlag findet sie u. a. in einem vor 1908 niedergeschriebenen Fragment zur *Versuchung der stillen Veronika*, die 1911 in neubearbeiteter Form in der Prosasammlung *Vereinigungen* publiziert wurde (Musil 1978, VI, 224–233; vgl. Bonacchi 1998, 104): »Sie sah – wie nach rückwärts gewandt sah sie ihr Leben und dieses andere Leben so nebeneinander als ob aus ihnen beiden etwas drittes bestanden hätte, ein Mehr, etwas, das es nicht gab und doch so gab wie einen Ruf in zwei Tönen oder wie zwei Balken zum Schweigen eines Kreuzes werden. Aber sie sah es nur mehr am Auseinandergefallensein. Und sie erfaßte diese Gestaltqualitäten als ein Sonderbares« (Musil 1978, VI, 232). Gestalt aber bedeutet für Musil, »daß aus dem Neben- oder Nacheinander sinnlich gegebener Elemente etwas entstehen kann, das sich nicht durch sie ausdrücken oder ausmessen läßt […] und einen Ausdruck hat, der sich aus den Ausdrucksmöglichkeiten der Bestandteile nicht erklären läßt« (Musil 1978, VIII, 1218).

Weitaus konsequenter auf Momente der Gestalttheorie und des Empiriokritizismus rekurriert Musil aber in seinem unvollendet gebliebenen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* (Druck der ersten beiden Teile 1930 und 1932). Zu fassen sind direkte Bezüge zu den frühen gestaltpsychologischen Arbeiten Wolf-

gang Köhlers (1887–1967), der davon ausging, dass allen psychischen Gestaltvorgängen ein physisches Korrelat zugrunde liege, und zu ganzheitspsychologischen Betrachtungsweisen im Sinne Johannes von Alleschs (1892–1967), der die konkreten persönlichen Eigenschaften als so individuell apostrophierte, dass sie begrifflich nicht mehr zu fassen seien. Fassen könne man nur das Allgemeine als Potentialis (vgl. von Heydebrand 1966, 20–23) – Letzteres im Grunde also in Übereinstimmung mit Musils Diktum, dass die »Eigen-schaften […] zu Aller-schaften« werden (Musil 1978, VIII, 1237). Prägnant aber zeigt sich der Rekurs auf einen Ich-Verlust, wenn Ulrich sich trotz seiner radikalen Identitätsverweigerung (vgl. ebd., I, 47) während des Verhörs auf der Polizeiwache in eine »Maschine« geraten sieht, die eine »Entzauberung seiner Person«, eine Zergliederung des Menschen in »unpersönliche, allgemeine Bestandteile« vornimmt, bis »von ihm nichts übrigbleibt« als eine »Welt von Eigenschaften ohne Mann« (ebd., I, 159 f., 148; vgl. Goltschnigg 1973, 328 f.).

Der »heilige[] Weg« (ebd., III, 751), den Ulrich auf der Suche nach einer angemessenen Anwendung seiner ihm eigenen Fähigkeiten (vgl. ebd., I, 47) »mit einem Kraftwagen« zu befahren beabsichtigt (ebd., III, 751), offenbart nicht nur durch Reflexionen über mittelalterliche Mystik in ›heiligen Gesprächen‹ (vgl. Musil 1978, III, 746–771) Tendenzen einer Remythisierung und »Verdiesseitigung des Göttlichen« (vgl. Vietta 1992, 111–131). Ulrich erlebt auf diesem Weg die Zerlegung der ›Wirklichkeit‹ in »Mathematik und Mystik«, in »praktische Melioration und unbekanntes Abenteuer« (Musil 1978, III, 770; vgl. Bolterauer 1998). In letzteren Bereich fällt der ›andere Zustand‹, in dem eine »Zweiteilung« »zwischen Dingen und Gefühl« noch nicht besteht (Musil 1978, III, 857), es ist das »Dastehn in einer andern Welt«, einer Welt, in der an die Stelle von Kausal- oder sonstigen Beziehungen ein »geheimnisvoll schwellendes und ebbendes Zusammenfließen unseres Wesens mit den Dingen und anderen Menschen« tritt (Musil 1978, VIII, 1144). In deutlichem Rekurs auf empiriokritische Theoreme (vgl. u. a. ebd., IV, 1090, 1115) konstituiert sich neben einer »Außen-Welt, die sich objektivieren läßt« als anderes Phänomen ein und derselben »Materie« eine zweite, innere Wirklichkeit‹, in der »Beziehungen auf meinen Körper, Fließendes usw.« statthaben (Musil 1976, I, 454 f.).

Zur Artikulation dieser ›zweiten‹ Wirklichkeit bedarf es indes einer anderen als der wissenschaftlichen Sprache. Aber auch die ›klassische‹ Sprache der Dichtung scheint den Anforderungen in keiner Weise gerecht werden zu können. Ulrich sträubt sich gegen die »erzählerische Ordnung«, das »primitiv Epische«, das nur auf Kausalität, auf das »ordentliche Nacheinander von Tatsachen« rekurriere und in welchem auch der Mensch zu sich selbst stehe (Musil 1978, II, 650). Diesem »logische[n] Ordnen« stellt er den Essay entgegen, »die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt« (Musil 1978, I, 253). Ulrich »huldigt« gleichsam der »Utopie des Essayismus« (vgl. ebd., I, 247–257), da nur dieser es vermag, den ›anderen‹ Zustand zu artikulieren – der »unbeschriebene gehobene Zustand [ist] identisch mit Essayismus« (ebd., V, 1840; vgl. zum ›Essayismus‹ Griesecke 2006; Pieper 2002).

Da Musil »poetische und wissenschaftliche Fragestellungen parallel« verfolgt und so literarische Fiktionen zur Hypothesenbildung nutzt (Borgard 2002, 312), eignet den schriftlichen Aufzeichnungen Ulrichs im *Mann ohne Eigenschaften* gleichsam der Status eines essayistischen Exkurses, in dem Musil nicht *zeigt*, was er meint – was allgemein für einen fiktionalen Text gelten darf (vgl. Gabriel 1992, 245) –, sondern es *sagt*. Der Roman realisiert mithin, was Hermann Broch (1886–1951) in seiner Studie »Denkerische und dichterische Erkenntnis« (1933) einzig der Dichtung zusprach: die Repristination einer »Totalität des Erkennens und Erlebens« (Broch 1974–1981, IX,2, 46). Der Dichtung kommt somit die Aufgabe zu, die »rationale[] Erkenntnis über die rationalen Grenzen hinaus« fortzusetzen (ebd.) und dabei auch Bereiche zu thematisieren, die der logisch-rationalen Philosophie etwa des ›Wiener Kreises‹ verwehrt bleiben müssen (vgl. u. a. Stöltzner/Uebel [Hg.] 2006; Geier 1998; Stadler 1997; Haller 1993). Die Dichtung geht somit weit über den von Ludwig Wittgenstein (1889–1951) apostrophierten Abbildcharakter der Sprache und das intendierte Beruhen aller philosophischen Probleme auf dem »Mißverständnis der Logik unserer Sprache« hinaus (Wittgenstein 1960, Vorwort). Sein Diktum: »Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen« (Wittgenstein 1960, 83 [7]), gegründet auf der Prämisse, dass die Logik die Bedingungen zeigt, unter denen man die Welt (klar) denken und durch die Sprache (klar) äußern kann (vgl. ebd., 32 [4.116]), gilt eben nicht für die Poesie. Die Sprache der Dichtung ist mehr als nur ›Wortkunst‹. Auch wenn sie »nicht Wissenschaft und Er-

kenntnis« vermittelt, so nutzt sie »Wissen und Erkenntnis. Und zwar von der inneren Welt natürlich genau so wie von der äußeren« (Musil 1978, VII, 967) und generiert so zu einem ›Erkenntniswerkzeug‹, das den »von der Wissenschaft unerreichbaren ›Weltrest‹« zumindest »ahnen« lässt (Broch 1974–1981, IX,2, 48). Dem Religiösen – als solches fasst Broch den Griff nach der »Totalität von Erkennen und Erleben« auf (vgl. ebd., IX,2, 53–57; vgl. dazu auch Pissarek 2009) – kommt eben daher eine legitimierende und poetologische Funktion zu (vgl. Bolterauer 2003, 151–161). Im Problemzusammenhang der literarischen Moderne spielen solch virulente Formen einer Entlastung von der »Vergottung der ›Wissenschaftlichkeit‹« (Broch 1974–1981, IX,2, 43) eine zentrale Rolle. Der ›gottlosen Mystik‹, die sich um die Jahrhundertwende in Abkehr von einer transzendenten Schöpferinstanz etabliert (vgl. Spörl 1997), gesellen sich zahlreiche andere Mechanismen und Formen einer Kompensation metaphysischer Bedürfnisse zu, die ›religiös‹ sind, über das ›Gläubige‹ im konfessionellen und naiv-dogmatischen Sinne aber weit hinausgreifen (vgl. Broch 1974–1981, IX,2, 53–57). Diese höchst heterogene Problemkonstellation aus Szientismus, Spiritualismus und Ich-Fragilität aber hat um 1900 noch eine ganz andere und für die Literatur zentrale Facette, die schon mehrfach kursorisch berührt wurde – die Sprachkrise, die im folgenden Artikel thematisch ist.

9.3 Forschung

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Einfluss des Empiriokritizismus insbesondere Machscher Prägung – aber auch dem von Gestaltheorie und Psychophysik – auf die literarischen Konstellationen zumindest der Zeit um die Jahrhundertwende ist immer noch weitestgehend Desiderat. Dies muss auch für Bahrs erkenntnistheoretische Prämissen der 1890er Jahre gelten, die in einer historisch reflektierten Beschreibung der literarischen Zusammenhänge um 1900 keineswegs auszuklammern sind. Die Literaturwissenschaft rekurriert bei der Beschreibung der skizzierten Problemzusammenhänge noch allzu gerne auf eine Nietzsche- und Freud-Rezeption, obwohl auf die Bedeutung vorfreudscher Bewusstseinstheorien mehrfach hingewiesen wurde (vgl. bereits Dorer 1932; Borgard 2002).

Literatur

Werke

Avenarius, Richard: Kritik der reinen Erfahrung. 2 Bde. Leipzig 1888–1890.

Avenarius, Richard: Der menschliche Weltbegriff. Leipzig 1891.

Avenarius, Richard: Bemerkungen zum Begriff des Gegenstandes der Psychologie. In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 18 (1894), 144–161 und 400–420; 19 (1895), 1–18 und 129–145.

Avenarius, Richard: Philosophie als Denken der Welt gemäß dem Prinzip des kleinsten Kraftmaßes. Prolegomena zu einer Kritik der reinen Erfahrung [1876]. Berlin ^{3}1917.

Bahr, Hermann: Die Überwindung des Naturalismus. Als zweite Reihe von »Zur Kritik der Moderne«. Dresden/Leipzig 1891 [darin: Die Krisis des Naturalismus, 65–72; Die neue Psychologie, 101–117; Die Überwindung des Naturalismus, 152–167].

Bahr, Hermann: Fin de siècle. Berlin 1891.

Bahr, Hermann: Russische Reise. Dresden/Leipzig 1891.

Bahr, Hermann: Dialog vom Tragischen. Berlin 1904 [darin: Dialog vom Tragischen, 9–78; Das unrettbare Ich, 79–102; Impressionismus, 102–114].

Bahr, Hermann: Briefwechsel mit seinem Vater. Hg. von Adalbert Schmidt. Wien 1971.

Bahr, Hermann: Tagebücher, Skizzenbücher, Notizhefte. Hg. von Moritz Csáky. 5 Bde. Wien/Köln/Weimar 1994–2003.

Bahr, Hermann: Die gute Schule. Seelenstände [1890]. Mit einem Nachwort von Günter Helmes. Berlin 1997.

Beer-Hofmann, Richard: Werke. Große Ausgabe. Hg. von Günter Helmes, Michael M. Schardt und Andreas Thomasberger. 6 Bde. Paderborn 1993–1998.

Bölsche, Wilhelm: Die Naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poesie. Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Leipzig 1887.

Broch, Hermann: Kommentierte Werkausgabe. Hg. von Paul Michael Lützeler. 13 Bde. Frankfurt a. M. 1974–1981.

Du Bois-Reymond, Emil: Über die Grenzen des Naturerkennens [1872]. In: ders.: Reden. Hg. von Estelle Du Bois-Reymond. 2 Bde. Leipzig ^{2}1912, Bd. 1, 441–473.

Du Bois-Reymond, Emil: Die sieben Welträthsel [1880]. In: ders.: Reden. Hg. von Estelle Du Bois-Reymond. 2 Bde. Leipzig ^{2}1912, Bd. 2, 65–98.

Ehrenfels, Christian von: Über Gestaltqualitäten. In: Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie 14 (1890), 249–292.

Fechner, Gustav Theodor: Elemente der Psychophysik. 2 Bde. Leipzig 1860.

Grottewitz, Curt: Die zehn Artikel des Neu-Idealismus. In: Der Zeitgenosse. Berliner Monatshefte für Leben, Kritik und Dichtung der Gegenwart 1 (1890/91), 152–157.

Grottewitz, Curt/Lauenstein, Alexander: Sonnenaufgang. Die Zukunftsbahnen der Neuen Dichtung. Leipzig 1890.

Helmholtz, Hermann von: Über die Erhaltung der Kraft. Berlin 1847.

Helmholtz, Hermann von: Handbuch der Physiologischen Optik. Leipzig 1867.

Helmholtz, Hermann von: Die Thatsachen in der Wahrnehmung [1878]. In: ders.: Vorträge und Reden. Bd. 2. Braunschweig 1884, 217–271.
Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke. Hg. von Bernd Schoeller. 10 Bde. Frankfurt a. M. 1979.
Hugo von Hofmannsthal – Richard Beer-Hofmann. Briefwechsel (1890/91–1929). Hg. von Eugene Weber. Frankfurt a. M. 1972. [= Hofmannsthal/Beer-Hofmann].
Mach, Ernst: Die Geschichte und die Wurzel des Satzes von der Erhaltung der Arbeit. Prag 1872.
Mach, Ernst: Die Prinzipien der Wärmelehre. Leipzig 1896.
Mach, Ernst: Populär-wissenschaftliche Vorlesungen. Leipzig 1896.
Mach, Ernst: Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen [1886]. Jena ^{2}1900 [1. Aufl. unter dem Titel: Beiträge zur Analyse der Empfindungen].
Mach, Ernst: Reflex, Instinkt, Wille, Ich. In: ders.: Erkenntnis und Irrtum. Skizzen einer Psychologie der Forschung [1905]. Leipzig ^{5}1926, 50–69.
Mongré, Paul [d. h. Felix Hausdorff]: Sant' Ilario. Gedanken aus der Landschaft Zarathustras. Leipzig 1897.
Mongré, Paul [d. h. Felix Hausdorff]: Sprachkritik. In: Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne) XIV (1903), 1233–1258.
Morgenstern, Christian: Werke und Briefe. Kommentierte Ausgabe. Bd. 3: Humoristische Lyrik. Hg. von Maurice Cureau. Stuttgart 1990.
Musil, Robert: Sulle teorie di Mach. Übers. von Mazzino Montinari. Mailand 1973.
Musil, Robert: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1976.
Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. 9 Bde. Reinbek bei Hamburg 1978.
Musil, Robert: Beitrag zur Beurteilung der Lehren Machs und Studien zur Technik und Psychotechnik. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1980.
Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek bei Hamburg 1999.
Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 15 Bde. Berlin/New York ^{2}1988.
Ostwald, Wilhelm: Die Überwindung des wissenschaftlichen Materialismus [1895]. In: ders.: Abhandlungen und Vorträge allgemeinen Inhaltes (1887–1903). Leipzig 1904, 220–240.
Ostwald, Wilhelm: Lebenslinien. 3 Bde. Berlin 1926/27.
Ribot, Théodule: Les maladies de la personnalité. Paris 1888.
Schnitzler, Arthur: Das erzählerische Werk. 7 Bde. Frankfurt a. M. 1977–1979.
Schnitzler, Arthur: Tagebuch. Hg. von der Kommission für literarische Gebrauchsformen der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. 10 Bde. Wien 1987–2000.
Wittgenstein, Ludwig: »Tractatus logico-philosophicus« [1921/22]. In: ders.: Schriften. Bd. 1: Tractatus logico-philosophicus, Tagebücher 1914–1916, Philosophische Untersuchungen. Hg. von Gertrude E. M. Anscombe und Georg H. von Wright. Frankfurt a. M. 1960, 7–85.
Wundt, Wilhelm: Grundzüge der Physiologischen Psychologie. Leipzig 1874.
Wundt, Wilhelm: Grundriß der Psychologie. Leipzig 1896.

Forschungsliteratur

Albertsen, Elisabeth: Jugendsünden? Die literarischen Anfänge Musils. In: Dinklage, Karl (Hg.): Robert Musil. Studien zu seinem Werk. Hamburg 1970, 9–25.
Aler, Jan: Als Zögling zwischen Maeterlinck und Mach. Robert Musils literarisch-philosophische Anfänge. In: Martini, Fritz (Hg.): Probleme des Erzählens in der Weltliteratur. Festschrift für Käthe Hamburger. Stuttgart 1971, 234–290.
Arvon, Henri: Robert Musil und der Positivismus. In: Dinklage, Karl (Hg.): Robert Musil. Studien zu seinem Werk. Hamburg 1970, 200–213.
Baker, Gordon (Hg.): The Voices of Wittgenstein. The Vienna Circle. London/New York 2003.
Berlage, Andreas: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a. M. u. a. 1994.
Bolterauer, Alice: Zwischen Mathematik und Mystik. Robert Musils ambivalentes Verhältnis zur Rationalität. In: Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.): Zwischen Orientierung und Krise. Zum Umgang mit Wissen in der Moderne. Wien u. a. 1998, 435–472.
Bolterauer, Alice: Die Suche nach dem Sinn. Tod und jüdische Identität bei Richard Beer-Hofmann. In: dies./Goltschnigg, Dietmar (Hg.): Moderne Identitäten. Wien 1999, 123–136.
Bolterauer, Alice: Selbstvorstellung. Die literarische Selbstreflexion der Wiener Moderne. Freiburg i. Br. 2003.
Bonacchi, Silvia: Die Gestalt der Dichtung. Der Einfluß der Gestalttheorie auf das Werk Robert Musils. Bern u. a. 1998.
Bonacchi, Silvia: Robert Musils Berliner Studienjahre. In: Daigger, Annette/Henninger, Peter (Hg.): Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers. Bern u. a. 2008, 37–83.
Borgard, Thomas: Robert Musils früher Beitrag zur Wissensgeschichte im Einflußbereich Lotzes und Fechners. In: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Tübingen 2002, 285–312.
Breuer, Constanze: Das Nervenmotiv in den frühen Heften Robert Musils. In: Musil-Forum 28 (2003/04), 6–25.
Brosthaus, Heribert: Robert Musils ›wahre Antithese‹. In: Wirkendes Wort 14 (1964), 120–140.
Daviau, Donald G.: Robert Musil und Hermann Bahr. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.): Robert Musil. Essayismus und Ironie. Tübingen 1992, 199–212.
Deutsch, Sibylle: Der Philosoph als Dichter. Robert Musils Theorie des Erzählens. St. Ingbert 1993.
Dorer, Maria: Historische Grundlagen der Psychoanalyse. Leipzig 1932.
Dujardin, Edouard: Le monologue intérieur. Paris 1931.
Fliedl, Konstanze: Gedächtniskunst. Erinnerung als Poetik bei Richard Beer-Hofmann. In: Eke, Norbert Otto/Helmes, Günter (Hg.): Richard Beer-Hofmann (1866–1945). Studien zu seinem Werk. Würzburg 1993, 116–127.
Fliedl, Konstanze: Arthur Schnitzler. Poetik der Erinnerung. Wien 1997.
Frank, Manfred: Auf der Suche nach einem Grund. Über

den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Musil. In: Bohrer, Karl Heinz (Hg.): Mythos und Moderne. Frankfurt a. M. 1983, 318–362.
Fuchs, Peter: Vom Etwas-ohne-Eigenschaften. Robert Musil und die große Entspezifizierung. In: Kray, Ralph/Luehrs-Kaiser, Kai (Hg.): Geschlossene Formen. Würzburg 2005, 77–93.
Gabriel, Gottfried: Zur Interpretation literarischer und philosophischer Texte. In: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der »Theoriedebatte«. Stuttgart 1992, 239–249.
Geier, Manfred: Der Wiener Kreis. Reinbek bei Hamburg 1998.
Gies, Annette: Musils Konzeption des ›Sentimentalen Denkens‹. ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ als literarische Erkenntnistheorie. Würzburg 2003.
Golgar, Harry: The Square Root of Minus One: Freud and Robert Musil's ›Törleß‹. In: Comparative Literature 17 (1965), 117–132.
Goltschnigg, Dietmar: Die Bedeutung der Formel ›Mann ohne Eigenschaften‹. In: ders./Baur, Uwe (Hg.): Vom ›Törleß‹ zum ›Mann ohne Eigenschaften‹. Grazer Musil-Symposion 1972. München/Salzburg 1973, 325–347.
Griesecke, Birgit: Essayismus als versuchendes Schreiben. Musil, Emerson und Wittgenstein. In: Braungart, Wolfgang/Kauffmann, Kai (Hg.): Essayismus um 1900. Heidelberg 2006, 157–175.
Günther, Klaus: ›Es ist wirklich, wie wenn die Leute wahnsinnig wären.‹ Bemerkungen zu Arthur Schnitzler und Ernst Mach. In: Scheible, Hartmut (Hg.): Arthur Schnitzler in neuer Sicht. München 1981, 99–116.
Haller, Rudolf: Ernst Mach: Das unrettbare Ich. In: Speck, Josef (Hg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Göttingen 1991, 210–244.
Haller, Rudolf: Neopositivismus. Eine historische Einführung in die Philosophie des Wiener Kreises. Darmstadt 1993.
Haller, Rudolf/Stadler, Friedrich (Hg.): Ernst Mach – Werk und Wirkung. Wien 1988.
Heydebrand, Renate von: Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹. Ihr Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Denken. Münster 1966.
Kaiser, Ernst/Wilkins, Eithne: Robert Musil. Eine Einführung in das Werk. Stuttgart 1962.
Kraft, Victor: Der Wiener Kreis. Der Ursprung des Neopositivismus. Wien/New York ^{3}1997.
Langfeld, Herbert: Stumpf's ›Introduction to Psychology‹. In: American Journal of Psychology 50 (1937), 33–56.
Le Rider, Jacques: Das Ende der Illusionen. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen übersetzt von Robert Fleck. Wien 1990 (frz. 1990).
Le Rider, Jacques: Arthur Schnitzler oder: Die Wiener Belle Époque. Aus dem Französischen von Christian Winterhalter. Wien 2007 (frz. 2003).
Mergenthaler, Volker: Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel. Tübingen 2002.
Misselhorn, Catrin: Naturalismus zwischen Empirismus und Idealismus. Robert Musils philosophische Lehrjahre in Berlin. In: Daigger, Annette/Henninger, Peter (Hg.): Robert Musils Drang nach Berlin. Internationales Kolloquium zum 125. Geburtstag des Schriftstellers. Bern u. a. 2008, 85–106.
Monti, Claudia: Funktion und Fiktion. Die Mach-Dissertation Robert Musils in den Jahren zwischen den ›Verwirrungen des Zöglings Törleß‹ und den Essays. In: Musil-Forum 5 (1979), 38–67 u. 154–183.
Monti, Claudia: Die Machrezeption bei Hermann Bahr und Robert Musil. In: Musil-Forum 10 (1984), 201–213.
Monti, Claudia: Mach und die österreichische Literatur. Bahr, Hofmannsthal, Musil. In: Farese, Guiseppe (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums ›Arthur Schnitzler und seine Zeit‹. Bern u. a. 1985, 263–283.
Neubauer, Kai: ›Die Leiblichkeit des Gesprächs‹. Zum Zusammenhang von Sinnlichkeit und Sprachkrise bei Robert Musil. In: Musil-Forum 25/26 (1999/2000), 101–127.
Pfister, Manfred (Hg.): Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektkonstitution in der Vor- und Frühmoderne. Passau 1989.
Pieper, Hans-Joachim: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. Würzburg 2002.
Pissarek, Markus: ›Atomisierung der einstigen Ganzheit‹ – Das literarische Frühwerk Hermann Brochs. Neuorientierung des literarischen Denkens im Kontext der modernen Physik und Psychoanalyse. München 2009.
Radkau, Joachim: Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler. München 1998.
Reichert, Herbert W.: Nietzschean influence in Musil's ›Der Mann ohne Eigenschaften‹. In: The German Quarterly 39 (1966), 12–28.
Requardt, Martin: Robert Musil und das Dichten ›More geometrico‹. In: Text + Kritik 21/22: Robert Musil (1983), 29–43.
Riedel, Wolfgang: ›Homo natura‹. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin/New York 1996.
Rinofner-Kreidl, Sonja (Hg.): Zwischen Orientierung und Krise. Zum Umgang mit Wissen in der Moderne. Wien u. a. 1998.
Rohrwasser, Michael: Freuds Lektüren. Von Arthur Conan Doyle bis zu Arthur Schnitzler. Gießen 2005.
Scheible, Hartmut: Literarischer Jugendstil in Wien. München/Zürich 1984.
Smerilli, Filippo: Moderne – Sprache – Körper. Analysen zum Verhältnis von Körpererfahrung und Sprachkritik in erzählenden Texten Robert Musils. Göttingen 2009.
Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn u. a. 1997.
Sprengel, Peter: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende. München 1998 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart IX,1).
Stadler, Friedrich: Vom Positivismus zur ›Wissenschaftlichen Weltauffassung‹. Am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934. Wien/München 1982.
Stadler, Friedrich: Studien zum Wiener Kreis. Ursprung, Entwicklung und Wirkung des Logischen Empirismus im Kontext. Frankfurt a. M. 1997.

Stöltzner, Michael/Uebel, Thomas (Hg.): Wiener Kreis. Texte zur wissenschaftlichen Weltauffassung. Hamburg 2006.

Tetens, Holm: Wittgensteins ›Tractatus‹. Ein Kommentar. Stuttgart 2009.

Thomé, Horst: Autonomes Ich und ›Inneres Ausland‹. Studien über Realismus, Tiefenpsychologie und Psychiatrie in deutschen Erzähltexten (1848–1914). Tübingen 1993.

Thomé, Horst: Freud als Erzähler. Zu literarischen Elementen im ›Bruchstück einer Hysterie-Analyse‹. In: Danneberg, Lutz/Niederhäuser, Jürg (Hg.): Darstellungsformen der Wissenschaften im Kontrast. Aspekte der Methodik, Theorie und Empirie. Tübingen 1998, 471–493.

Thomé, Horst: Die Beobachtbarkeit des Psychischen bei Arthur Schnitzler und Sigmund Freud. In: Fliedl, Konstanze (Hg.): Arthur Schnitzler im zwanzigsten Jahrhundert. Wien 2003, 51–66.

Vietta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine Problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.

Vogt, Guntram: Robert Musils ›dichterische Erkenntnis‹. Vom mechanistischen zum kybernetischen Denken. In: Möbius, Hanno/Berns, Jörg J. (Hg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technik. Marburg 1990, 267–280.

Vollhardt, Friedrich: ›Welt-an=Schauung‹. Problemkonstellationen in Robert Musils Roman ›Der Mann ohne Eigenschaften‹. In: Klein, Uta/Mellmann, Katja/Metzger, Steffanie (Hg.): Heuristiken der Literaturwissenschaft. Disziplinexterne Perspektiven auf Literatur. Paderborn 2006, 505–525.

Wolters, Gereon: Verschmähte Liebe. Mach, Fechner und die Psychophysik. In: Brožek, Josef/Gundlach, Horst (Hg.): Gustav Theodor Fechner und die Psychologie. Internationales Gustav-Theodor-Fechner-Symposion Passau 1987. Passau 1988, 103–116.

Worbs, Michael: Nervenkunst. Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1983.

10. Kritische Theorie

(Jan Urbich)

10.1 Einleitung

Mit dem Begriff »Kritische Theorie« wird die Gesellschafts-, Erkenntnis-, Kunst- und Medienphilosophie der sogenannten Frankfurter Schule bezeichnet; der Ausdruck geht auf einen Aufsatz Max Horkheimers (1895–1973) von 1939 zurück. Die Philosophie der Kritischen Theorie zeichnet sich wesentlich durch ihr Verfahren der »Ideologiekritik« aus, welches die Funktionsgefüge von theoretischen wie praktischen Verhaltensweisen zu entlarven und damit die gesellschaftlichen Fundamente verfestigter und naturalisierter Denkgewohnheiten, die auf eine Bestätigung des Bestehenden ausgerichtet sind, zu unterminieren sucht. Obwohl auf einem marxistisch inspirierten Verständnis von Gesellschaft und Geschichte basierend, setzt sich die Kritische Theorie deutlich vom dogmatischen Impetus wie von den geschichtsphilosophischen und gesellschaftstheoretischen Vorstellungen marxistischer Theorie ab, die zu stark einer Vorstellung von gesamtgesellschaftlichem »Fortschritt« und totalitären Formen von Gesellschaftlichkeit verpflichtet sind; speziell Adorno ist bspw. immer wieder polemisch gegen Georg Lukacs' Ästhetik vorgegangen, obwohl Lukacs' *Geschichte und Klassenbewußtsein* (1923) sicher eines der Grundbücher der Bewusstseinsbildung für die Autoren der Kritischen Theorie gewesen ist. Daneben spielen für Walter Benjamin (1892–1940) und Theodor W. Adorno (1903–1969) jüdisch-theologische Vorstellungen vor allem in ihrem geschichtsphilosophischen und politischen Denken eine große Rolle. Hauptgegenstand der philosophischen Bemühungen der Kritischen Theorie ist spätestens seit der Institutionalisierung durch Max Horkheimer und Theodor W. Adorno im Frankfurter Institut für Sozialforschung (1924), das in den 1930er Jahren in die USA emigrierte und 1950 nach Deutschland zurückkehrte, eine umfassende Theorie der modernen kapitalistischen Gesellschaften westlicher Provenienz. Neben Adorno und dem institutionell eher randständigen Benjamin zählen Max Horkheimer, Erich Fromm, Herbert Marcuse, Leo Löwenthal, später Jürgen Habermas und heute vor allem Axel Honneth zu den Vertretern der Frankfurter Schule (vgl. Wiggershaus 1988; Scherpe 2007; Walter-Busch 2010). Eine eigenständige, mit den politischen und geschichtsphilosophischen Interessen eng verknüpfte Kunstphilosophie und Literaturtheorie, die mit enormer spekulativer Kraft wie philologischer Genauigkeit metaphysische Möglichkeiten literarischer Rede durchdenkt, haben jedoch nur Walter Benjamin und Theodor W. Adorno – mit enormer Wirkung für das 20. Jahrhundert – vorgelegt. Deshalb sollen die zentralen Werke und Thesen beider Denker zu einer philosophischen Theorie der Literatur im Folgenden vorgestellt werden.

10.2 Walter Benjamin

Walter Benjamins philosophische Überlegungen zur Literatur sind nicht als Elemente eines systematischen Ganzen, also einer einheitlichen Theorie der Literatur, konzipiert worden. Dementsprechend vielgestaltig und an vielen Punkten heterogen sind seine Überlegungen, die sich zumeist nicht einem systematischen Impuls der abstrakten Begriffsbildung verdanken, sondern in der »Versenkung« in einen konkreten Stoff bzw. ein konkretes Problem hervortreten: ein Werk (*Wahlverwandtschaften*), eine Gattung (barockes Trauerspiel), das Problem der Übersetzung Baudelaires ins Deutsche (»Die Aufgabe des Übersetzers«) oder der Gehalt von Baudelaires Lyrik selbst (»Baudelaire-Studien«). Zudem durchdringen sich die philosophischen Interessen an der Literatur mit diversen anderen theoretischen Perspektiven (Medientheorie, Theologie, Geschichtsphilosophie, Gesellschaftstheorie, aber auch Literaturkritik, Gattungstheorie etc.) und ziehen sich darüber hinaus

durch alle Phasen des in sich wiederum heterogenen Gesamtwerkes Benjamins (vgl. Steiner 2004; Lindner 2006). Im Folgenden wird deshalb ein zentraler Strang der theoretischen Perspektive Benjamins auf das Phänomen der Literatur herausgegriffen, der sich im weitesten Sinne am Begriff der »Kritik« und damit an der nachträglichen Schulbezeichnung »Kritische Theorie« orientiert (vgl. Kramer 2003, 41–67; Steiner 2004; Lindner 2006). Damit ist ausdrücklich diese Hinsicht nicht als einzig wesentliche markiert und zugleich auf die anderen Themenbereiche des Benjaminschen Nachdenkens über Literatur verwiesen, die sich dieser Perspektive nicht fügen. Die Vielgestaltigkeit und Kleinteiligkeit von Benjamins Denken greift die Logik jedes Handbuchartikels nachhaltig an. Weiterhin zu beachten wären z. B. unbedingt: Benjamins Theorie des Erzählens bzw. des Epischen in der Moderne überhaupt (vgl. Honold 2000; Oschmann 2003; Honold 2007) – Benjamins Physiognomien zentraler Autoren der Moderne (v. a. Brecht, Kafka, Kraus, Keller, Dostojewski; vgl. dazu die einzelnen Einträge in Lindner 2006) – Benjamins Auseinandersetzung mit der Literaturwissenschaft seiner Epoche (vgl. Steiner 2004, 91–99) und seine spezifisch morphologische und physiognomische Theorie des Schreibens und Lesens – Benjamins umfangreiches Rezensionswerk – Benjamins publizistische Pläne zu einer Zeitschrift »Krisis und Kritik« – Benjamins weitergehende Politisierung der Literaturkritik (Rezensionen zu Jünger, Kästner; vgl. Steiner 2004, 91–121). Deshalb sind hier nur die im engeren Sinn »philosophischen«, d. h. *kategorialen* Thematisierungen des *Begriffs* der Literatur, welche in größeren systematischen Zusammenhängen von Benjamin entwickelt werden, in den Blick genommen. Der ungleich weitere Bereich der Theorie des literarischen Feldes in seinen vor allem sozialen, politischen, fachwissenschaftlich-philologischen und historischen Abmessungen, das Benjamin wie kaum ein anderer gestaltet und durchdacht hat, bleibt dabei unberührt.

10.2.1 *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*

Der zeitliche und intellektuelle Raum zwischen Benjamins Dissertation *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1919) und seiner institutionell gescheiterten Habilitation *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928) kann nicht nur deshalb in seiner Einheitlichkeit bzw. zumindest evolutionären Kontinuität der Leitgedanken betrachtet werden, weil der vermeintliche »Bruch« und das Einsetzen einer stärker materialistischen Spätphase erst mit dem Abschluss des *Trauerspielbuch*es zu konstatieren ist. Vielmehr stehen beide Werke gerade in Bezug auf ihre philosophischen Konzeptionen literarischer Darstellung in einem engen Zusammenhang und können gewissermaßen als »Kulminationspunkte« von Überlegungen begriffen werden, die in dieser Zeit in zahlreichen weiteren Texten (Hölderlin-Aufsatz, Wahlverwandtschaften-Essay, Sprachaufsatz) isoliert hervortreten, in den Qualifikationsschriften aber an konkreten literaturgeschichtlichen Gegenständen erprobt und synthetisiert werden. In diesem Sinne ist Benjamins Romantik-Schrift in besonderer Weise als »Medium« seines eigenen Denkens zu verstehen (vgl. Menninghaus 1987, 30–72). In ihr eignet sich Benjamin – besonders in Opposition zu seiner neukantianischen akademischen Sozialisation – zentrale Denkfiguren der romantischen Philosophie und Ästhetik an (Fichtekritik; Kritikbegriff; Werkbegriff; Reflexionsbegriff), die er allerdings im Licht seiner zuerst sprachmystischen, später in zunehmendem Maße geschichts- bzw. sozialphilosophischen Überlegungen weiterentwickelt.

Grundlage seiner Argumentation in der Romantikschrift ist die Rekonstruktion dessen, was er als Grundlage von Friedrich Schlegels Philosophie im Begriff des »Reflexionsmediums« fasst: »Die Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als ein Medium. […] Denn einerseits ist die Reflexion selbst ein Medium – kraft ihres stetigen Zusammenhanges, andererseits ist das fragliche Medium ein solches, in dem die Reflexion sich bewegt – denn diese, als das Absolute, bewegt sich in sich selbst« (Benjamin 1991, I.1, 36). Dieser Systembegriff eines in sich bewegten Absoluten als Denkzusammenhang alles Wirklichen, durch dessen interne Reflexionsstruktur einer »Selbstdurchdringung« Benjamin das Denken Schlegels dem Hegels annähert, etabliert die Substanz des Wirklichen in Gestalt einer selbstbezüglichen Ordnung, die aber wiederum verschiedener »Medien« bedarf, um in deren Beschränkung zur »Selbsterfassung« und »Selbstentfaltung« zu gelangen. Im Kunstwerk verdichtet sich das reflexive Absolute im Endlichen und gelangt so zur Darstellung in der Selbstbeschränkung. Benjamin kann hier an Schlegels Begriff des »Witzes« und der »Allegorie« als verschiedenartigen Perspektivierungen des

Absoluten im Endlichen anschließen. Benjamin rekonstruiert damit die frühromantische Einsicht, dass nicht das Gemeinte (»Intentionalität«) bzw. der bloße Inhalt des literarischen Kunstwerkes Ort von dessen »Wahrheitsgehalt« sein kann, sondern einzig sein »Formzusammenhang« als reflexiver Ausdruck des Ausdrucksgeschehens selbst. An dieser Entkoppelung des »metaphysischen Gehalts« des literarischen Werkes von der alleinigen Rücksicht auf die Intention des Autors (wie auch von der Rücksicht auf den konkreten Leser, Benjamin 1991, IV.1, 9) hält Benjamin auch später fest. Er steigert diese sogar in seiner Technik des »gegen den Strich-Lesens« von Texten, durch welche dem geschriebenen Wort ein widerständiger, den Zusammenhang seiner historischen Sinnmöglichkeiten übersteigender Erschließungscharakter zugesprochen wird. Die Lektüre missachtet dabei häufig bewusst den randständigen, profanen oder qualitativ fragwürdigen Charakter ihrer Gegenstände, um sie mit der angestrengten Versenkungshaltung in heilige Texte auf ihren »Wahrheitsgehalt« hin zu entziffern. Damit ist aber die Rekonstruktion des romantischen Kunstwerkkonzeptes nicht abgeschlossen: Zur Selbstergreifung des Absoluten wird das literarische Werk erst durch eine seiner Abgeschlossenheit gegenläufige Bewegung, die es in den absoluten Denkzusammenhang hinein öffnet. Nur in diesem gedoppelten Beschränkungs- wie Eröffnungsgeschehen nimmt das Werk seine mediale Funktion im Funktionsmedium des Absoluten ein. Demnach vollendet sich das literarische Werk erst in seiner Auflösung in das »absolute Reflexionsmedium« der Kunst, das Benjamin im Anschluss an Schlegel als »Idee der Kunst« bezeichnet und als »Kontinuum der Formen« der Kunst definiert.

Das Medium dieser Auflösung aber ist die »Kritik«. Erst die Erkenntnis des Werkes in der Kritik macht es zu dem, als was es erkannt wird; erst im Deutungszusammenhang des Lesers kommt seine metaphysische Qualität, auch wenn diese kategorial nicht in Begriffen der Rezeption rekonstruierbar ist, zu sich. Kritik ist Vollendung, Ergänzung und Systematisierung durch die Auflösung der beschränkten, vergehenden Gestalt des Werkes in den Denkzusammenhang der »reinen Formen« der Kunst. Damit wird aber das einzelne Werk nicht zerstört, sondern vielmehr »gerettet«: indem gerade in der Auflösung seiner bedingten Form seine absolute Unzerstörbarkeit aufgewiesen wird, die darin liegt, am Reich der reinen ästhetischen Formen zu partizipieren. Möglich ist dies durch die »Doppelnatur des Werkes: es ist nur eine relative Einheit, bleibt ein Essay, in welchem Ein und Alles sich angelegt findet« (Benjamin 1991, I.1, 75). Dieser Doppelnatur korrespondiert auf der internen Ebene des literarischen Werkes ein doppelter Formbegriff, der das Werk in eine rein immanente (»Darstellungsform«) und zugleich in eine transzendente Formbeziehung (»absolute Form«) rückt: »Die bestimmte Form des einzelnen Werkes, die man als Darstellungsform bezeichnen möge, wird das Opfer ironischer Zersetzung. Über ihr aber reißt die Ironie einen Himmel ewiger Formen, die Idee der Formen, auf, die man die absolute Form nennen mag, und sie erweist das Überleben des Werkes, das aus dieser Sphäre sein unzerstörbares Bestehen schöpft, nachdem die empirische Form, der Ausdrucks einer isolierten Reflexion, von ihr verzehrt wurde« (Benjamin 1991, I.1, 86). Kritik wird dabei nicht kategorial als eine dem Werk äußerliche Operation seiner Verwandlung begriffen, sondern als Vollzugsform der »Selbsterkenntnis« des Werkes. In ihr wird dessen grundsätzliche, aber werkintern beschränkte Selbstbezüglichkeit durch die Einrückung in den Zusammenhang der Formideen, an denen es teilhat, auf absolute Weise gesteigert. Im Übergang von der beschränkten zur unbeschränkten Form des Werkes durch die Kritik liegt kein Wechsel in ein Anderes durch ein Anderes vor, sondern die Überführung der inneren Reflexionsgestalt des formensprachlichen Werkzusammenhangs in Ideen von ästhetischer Darstellung, die durch das besondere Werk nur unvollständig verwirklicht werden und die Benjamin »symbolische Formen« nennt.

Die Ideenlehre der »Erkenntniskritischen Vorrede« zum *Trauerspielbuch* legt davon Zeugnis ab, das Benjamin bei allen Veränderungen in Struktur und Funktion dieser Formenmetaphysik grundsätzlich in ihr sein eigenes Denken der Dialektik des literarischen Kunstwerkes gefunden hat: die innere Teleologie des Werkes auf seine deutende Erschließung nicht als subjektive Aneignung, sondern als objektive und strenge Transformation des Gebildes in eine reine Begriffskonstruktion seiner Wahrheit zu verstehen. Von einer solchen »Idee« einer Anzahl von Werken heißt es dort, dass sie im Vergleich zu diesen »entschieden das Reichere« und um »nichts weniger Lebendiges als irgendeine konkrete Dichtung« (Benjamin 1991, I.1, 230) sei. Damit ist zwischen Werk und Deutung kein Ebenenabfall oder gar Strukturunterschied zugelassen, sondern der Wahrheitsge-

halt des Werkes selbst in Form einer objektiven Darstellungsformation gedacht.

Ebenso ist die Konzeption einer »immanenten Kritik«, die Benjamin an Schlegels Kritikbegriff entwickelt, für ihn in Folge stets leitend gewesen: also die Idee, das Werk nicht aus ihm äußerlichen Kriterien oder Regeln heraus zu verstehen, sondern die allgemeinen Regeln seines Produziertseins aus dem Formgeschehen selbst abzuleiten. »Den Gedanken, ein Werk durchaus aus sich selbst heraus zu erleuchten« (Benjamin 1972, 46), hat Benjamin bpsw. in Bezug auf seinen Essay über Goethes *Wahlverwandtschaften* selbst als Programm formuliert und danach immer wieder vor allem in seinen »literarischen Essays« anzuwenden gesucht. Damit darf freilich nicht die Differenz von Benjamins Konzeption der »Kritik« zu der frühromantischen eingeebnet werden: Wo diese im »organischen« Zusammenhang zwischen Werk und Kritik die unendliche Vervollkommnung des literarischen Darstellungsgeschehens zum Grund nimmt, um das Werk in der Kritik zu steigern und damit zu vollenden, ist Benjamins Kritikkonzept auch als wesentlicher Einspruch gegen das Werk zu verstehen. »Kritik ist Mortifikation der Werke« (Benjamin 1991, I.1, 357; zum Kritikbegriff vgl. Steiner 2000): In ihr muss der Formzusammenhang des Werkes erst zerschlagen werden, um aus den Trümmern seine wahre Gestalt, d. h. die »Idee« der Form zu gewinnen. Damit ist die Immanenzphilosophie des frühromantischen Reflexionsmediums, in das sich die einzelnen Werke immer schon eingliedern und stufenlos in dieses übergehen, durch einen Zusammenhang des Bruches ersetzt. Kritik als Verfahren, »am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen«, entdeckt die Wahrheit des Werkes zwar weiterhin in der Vollstreckung von dessen internen Bedeutungsvektoren und ist diesem deshalb kategorial nicht einfach äußerlich, aber richtet sich zugleich gegen die formale Oberfläche wie gegen das historische Bewusstsein des Werkes von sich selbst. In der methodologischen Differenz von »Wahrheitsgehalt« und »Sachgehalt« (*Goethes Wahlverwandtschaften*) des Werkes wird dieser Unterschied am Gehalt des Werkes expliziert. Wo der Wahrheitsgehalt an die Abhebung des Sachgehaltes gebunden ist, kann Kritik nur dann noch als »immanente Kritik« begriffen werden, wenn sie als bewusstloser Einspruch des Werkes gegen sich selbst begriffen wird: als rationales Korrektiv gegen das Bewusstsein des Werkgehaltes, das in den ästhetischen, politischen und philosophischen Vorstellungen seiner Entstehungszeit gefangen ist. Dass diese Bewegung dem Werk wiederum nicht äußerlich sein darf, obwohl sie ihm zugleich nicht zugehören kann, bezeichnet die paradoxe Grenzlinie der Benjaminschen Philosophie des literarischen Werkes. Im Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften* und im *Trauerspielbuch* wird diese dialektische Einfügung der Transzendenz in die Immanenz des Werkes über verschiedene literarische Formmomente plausibel zu machen versucht: in der »Erkenntniskritischen Vorrede« über die Logik der »Darstellung«; in *Goethes Wahlverwandtschaften* über das »Ausdruckslose«; im Hauptteil des *Trauerspielbuches* über die Form der »Allegorie«. In einer »thesenartigen Zusammenfassung« seiner Habilitation hat Benjamin diesen Übergang selbst bereitet: »Das allegorische Kunstwerk trägt die kritische Zersetzung gewissermaßen schon in sich, in ihm vollzieht sich die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst« (Benjamin 1991, I.3, 952).

10.2.2 *Ursprung des deutschen Trauerspiels*

Die »Erkenntniskritische Vorrede« zum *Ursprung des deutschen Trauerspiels* stellt einen derart komplexen und in seiner historischen Tiefendimension verdichteten Versuch dar, methodologische und gegenstandstheoretische Überlegungen miteinander zu verschränken, dass dem hier nur in wenigen Hinweisen nachgegangen werden kann (vgl. Vf. 2011). Leitend für diesen Text ist die (aus der Romantik-Dissertation bekannte) methodische wie zugleich ontologische Annahme, dass Literaturanalyse nicht auf den Gehalt bloßer Einzelwerke oder deren bloße Verallgemeinerungen induktiver bzw. deduktiver Art ziele (»Sinn«), sondern auf die »Idee« eines Werkes oder (autorbezogenen, epochalen etc.) Werkverbundes. Die Auflösung des Werkes in seine »Ideen« sichert erst dessen »Wahrheit« ab, die emphatisch von einer bloßen »Erkenntnis« des Gegenstandes, die das Werk durch äußerlich vorgegebene Methoden auf Begriffe zu bringen sucht, abgesetzt wird. Diese Ideen werden in sprachlich dichten Denkbewegungen als Darstellungsgebilde bezeichnet, welche ihr Wahrsein aus eben der Formlogik der Darstellung beziehen, durch die sie hervortreten.

Somit ist die »Wahrheit« literarischer Werke durch eine wiederum paradoxe Bewegung gekenn-

zeichnet. Zum einen erschließt und gibt sie sich erst durch die Transformation des Werkes in das epistemische Gebilde »Idee«. Zum anderen ist diese Idee jedoch strukturell wiederum als ein holistisches, quasi-ästhetisches Darstellungsgebilde beschrieben und bezieht die Energien emphatischer Wahrheit auch nur aus diesem quasi-ästhetischen Formzusammenhang. Diese Dimensionen sprachlicher Vergegenwärtigung von Wahrheit jenseits der Signifikation propositionaler Rede konvergieren hier mit den mystischen Energien des »Namens«, die Benjamin in seinem »Sprachaufsatz« als eigentliche Träger von metaphysischer Bedeutung herausgestellt hat. In der »Idee« eines Werkes, einer Gattung oder eines epochenspezifischen Werkzusammenhangs zielt das deutende Denken darauf, in ihr *das von der Form des Werkes Gemeinte* zu entschlüsseln: die reine Sprachform des Darstellungsgebildes, das die historischen Bedingungen seiner Produktion und Rezeption in sich aufhebt, um an ihnen die Wahrheitsgehalte dessen, was an ihnen über diese Bedingungen zum Vorschein kommt, hervortreten zu lassen. In diesem Sinn sind Kunstwerke schon bei Benjamin »geschichtsphilosophische Sonnenuhren« (Adorno). Durch die spezifische exegetische Darstellungsleistung der Kritik wird an ihnen eine Erschließung von historischer Wirklichkeit sichtbar, die den engen Bewusstseinshorizont ihrer Entstehungsepoche wie auch ihrer Rezeptionsgeschichte überschreitet, indem sich die vergangene Gegenwart der Werkproduktion und die aktuelle Gegenwart der Rezeption aneinander erweitern. Damit ist bereits im *Trauerspielbuch* die geschichtsphilosophische Konzeption des »dialektischen Bildes« (vgl. Hillach 2000) aus Benjamins späten Texten (*Passagen-Werk*; »Über den Begriff der Geschichte«) greifbar. Darüber hinaus ist eine weitere Besonderheit der Ideenlehre in diesem Kontext zu nennen, die Benjamins Konzept der »Kritik«, das der Hauptteil des *Trauerspielbuches* dann explizit in einen Gegensatz zum romantischen Kritikbegriff stellt, entscheidend weiterführt. Das Moment der »Unterbrechung« als wesentliches Formelement poetischer Darstellung, das Benjamins aus Hölderlins Begriff der »Zäsur« bzw. der »gegenrhythmischen Unterbrechung« übernimmt (vgl. Alt 1987), ist in der Art und Weise, wie in der »Idee« Elemente des literarischen Werkes aus dessen Zusammenhang gerissen werden (»Extreme«) und wie sie in der »Idee« auf ihre Wahrheit hin sprechend werden (»Konstellation«), deutlich als poetische Entsprechung der kritischen Funktion konzipiert. Werkbegriff wie Kritikbegriff verbindet so nicht nur das Strukturmodell der »Darstellung«, sondern auch die besondere innere Rationalität des Bruchs und der betonten Differenz ihrer Elemente im Gesamt eines formensprachlichen Zusammenhangs. In einem solchen Ineinandergreifen von Methodenprogramm und Gegenstandsmodell nimmt Benjamin einen genuin »idealistischen« Zug von Theoriebildung auf (vgl. Vf. 2011).

Der Hauptteil des *Trauerspielbuches* entwickelt anhand der dramatischen Kunstform des »Trauerspiels« die geschichtsphilosophische Signatur der Epoche des »Barock«, die sich – so der Beginn dieser Überlegungen noch in der »Vorrede« – aus ihrer besonderen Nähe zum »Expressionismus« des 20. Jahrhunderts ergibt. Gegen die Vorwürfe eines schlechten formensprachlichen Rationalismus (Allegorie), formalen Manierismus, des Auslassens authentischer Subjektivität und der ungelenken Nachahmung antiker Dramen im barocken Trauerspiel, mit denen vor allem die Goethezeit auf dieses blickt, zeigt Benjamin die grundsätzliche Eigenwertigkeit und Unverrechenbarkeit des barocken Trauerspiels, indem er Schritt für Schritt die Berechtigung derartiger Normen aus der Logik des historischen Gehalts dieser dramatischen Form eliminiert (vgl. Garber 1987; Steiner 1992: Menke 2008). Die Idee, eine historischen Gattung aus den geschichtsphilosophischen, ästhetik- und poetikgeschichtlichen sowie gesellschafts- und kulturtheoretischen Implikationen einer Epoche heraus zu verstehen, erscheint als Einspruch im Geiste Herders gegen eine bloß subsumierende und klassifizierende Literaturgeschichtsschreibung. Wie später von Peter Szondi immer wieder emphatisch markiert (vgl. Szondi 1978a), schreiben literarische Werke literarische Traditionen (Gattungen, Formen etc.) und kulturelle Gehalte stets durch Abbruch und Neuerfindung fort und schaffen historische Zusammenhänge einzig in Anschlüssen, durch die sie quer zu Traditionsbeständen stehen (wie eben des barocke Trauerspiel zur antiken Tragödie). Benjamins Begriff des »Ursprungs« aus der »Vorrede« registriert das: Literarische Formen ent/springen immer wieder dem geschichtlichen Tradierungskontinuum und den mit ihm verbundenen Verbindlichkeiten, um neue Anfänge im bereits Angefangenen herzustellen. Nur so können sie zu hervorragenden Orten geschichtlicher Wahrheit werden: weil sie für den besonderen epochalen Gehalt von »Wahrheit« (den »Zeitkern« des Wahren) authentische Ausdrucksgebilde entwickeln können.

Das Zentrum des Versuchs, das barocke Trauerspiel als die Verdichtung des kulturellen Gehalts einer historischen Epoche zum Ausdrucksgebilde zu verstehen, stellt Benjamins spekulative Theorie der barocken Allegorie dar, die er gegen deren Abwertung durch das »Symbol« vor allem in der Goethezeit als eigenständige, irreduzible Form uneigentlichen literarischen Sprechens zu denken sucht und deshalb aus ihrer dichotomischen Position als bloße Negation der Leistungen des Symbolischen befreit. Wo die symbolische Darstellung als Einheit von Immanenz und Transzendenz im Konkreten Bedeutungsträger und Bedeutung untrennbar verschmelzen soll, ist das allegorische Bedeuten durch die arbiträre und damit an den Akt der Entzifferung rückgebundene Relationierung von Signifikant und Signifikat gekennzeichnet. Wie nach ihm Gadamer (Gadamer 1999, 76–87) interessiert sich Benjamin für die theologische bzw. metaphysische Signatur beider Darstellungsformen und öffnet so das literarische Repräsentationsgeschehen auf einen tieferen Grund, der in seiner formensprachlichen Logik waltet. Das Symbol verkörpert die Idee der Einheit von Sein und Sinn dergestalt, als im Modus der »Anschauung« die Bedeutsamkeit des natürlich Gegebenen mit diesem Gegebensein mitgegeben ist. Die göttliche Einheit der Wirklichkeit bildet sich in jeder symbolischen Darstellung als der Grund aus, durch welchen jedes Daseiende instantan und unmittelbar sein Innewohnen des Transzendenten an sich zur Ausweisung bringt und so durch die Art seines Bedeutens die untrennbare Einheit mit seinem unsinnlichen Grund aufzeigt. Die Allegorie hingegen artikuliert im logischen wie zeitlichen Spalt zwischen Sein und Bedeutung die Notwendigkeit von Vermittlung bzw. reflexiver Aneignung von bedeutsamen Seinsbeständen. In der Zeitlichkeit der Entzifferung bringt der rezeptive Akt allegorischen Verstehens die schwierige Übergängigkeit von Bedeutung sowie die materiale Hinfälligkeit des Bedeutungsträgers zum Ausdruck und markiert die Logik der kritischen Unterbrechung als Element literarischer Formensprachlichkeit selbst. Dabei zeichnet die Trennung von Ding und Bedeutung in der Allegorie eschatologisch den Zustand entseelter Stofflichkeit nach, in welchem das Natürliche seit seiner Verstoßung aus der göttlichen Identität im Sündenfall verharrt; so liegt in der Technik formensprachlichen Verweisens die Leidensgeschichte der Welt eingefaltet. Denn nicht nur in ihrer Rezeptionsweise ist die Allegorie durch eine Technik der Zäsur bzw. der Scheidung gekennzeichnet. Die bruchstückhafte Weise, in der in ihr Elemente sich angeordnet finden, das Fragmentarische bzw. Heterogene der Ordnungen, aus denen sie stammen, die »Undurchdringlichkeit« ihres gegenseitigen Bezuges sowie die »intermittierende Rhythmik eines beständigen Einhaltens, stoßweisen Umschlagens und neuen Erstarrens« (Benjamin 1991, I.1, 373) als Kennzeichen ihrer semantischen Bewegung zwischen Bedeutungserzeugung und Bedeutungsabfall markieren die Allegorie in umfassender Weise als ein »ästhetisches Zeichen« der bedeutsamen kritischen Unterbrechung, das in sein Darstellungsgeschehen die bereits zitierte »kritische Zersetzung« hereingenommen hat und derart in die ästhetische Darstellung metaästhetische Dimensionen integriert.

Damit ist auch der »finale Umschlag« der Allegorie nicht bloß als theologische Volte, sondern vielmehr als konsequentes Modell einer kritischen Selbstüberschreitung ästhetischer Negativität zu lesen. Dass die allegorische Zerstörung und Verdammnis in ihrer tiefsten Hoffnungslosigkeit gerade die Auferstehung und die Rettung bedeutet, ist nicht bloß im Rahmen eines allegorisch organisierten christlichen Jenseitsglaubens, der gerade im tiefsten Abfall von Gott die einzige Chance zu seiner uneingeschränkten Wiedergewinnung sieht, von Belang. In dieser extremen Dialektik zeigt das allegorische Darstellen vielmehr die eigentümliche Produktivität und Positivität seiner negativ-kritischen formalen Prozeduren vor. Im Raum der ästhetisch-literarischen »Darstellung« ist die Negativität von Repräsentation und Rezeption nicht einfach nur hingegeben, sondern *als Form gestaltet* und damit Ort eines reflektierten Zusammenhangs von Positivität und Negativität. Ästhetisch-literarische Bedeutsamkeit ereignet sich durch die Formensprachlichkeit ihrer Darstellung und bringt nicht bloß Negativität zum Ausdruck, sondern bringt durch Negativität kritisch *etwas* zum Ausdruck, das sich nur in diesem kritischen Abstand der Darstellung von ihrem Inhalt angemessen artikuliert finden kann. Damit ist zugleich auf die Idee von gesteigerter, leiblicher wie geistiger Erfahrung verwiesen, die als »profane Erleuchtung« ein immer wiederkehrendes Zentrum von Benjamins Überlegungen bildet und als deren Erlebnisraum auch die Literatur begriffen wird: Durchdringung, Verwandlung und wahrhafte Aneignung von Lebenswelt jenseits der eingebrannten kategorialen und sozialen Dichotomien von Subjekt und Objekt, Leib und Geist »kraft einer dialektischen Optik, die

das Alltägliche als undurchdringlich und das Undurchdringliche als alltäglich erkennt« (Benjamin 1991, II.1, 307). Benjamin hat sich von der Durchdringung von »Leib« und »Bild«, konkretem gesellschaftlichen Dasein und seiner Verwandlung im Medium der Phantasie im Raum der »profanen Erleuchtung« jene »revolutionäre Spannung« kollektiver Subjekte erhofft, die als Zielpunkt die ästhetisch-politischen Überlegungen des Spätwerks bestimmt.

10.2.3 Goethes *Wahlverwandtschaften*

Der Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften* von 1921 führt Benjamins Methode der »Kritik« an Goethes Roman vor und liefert zugleich weitere wichtige Bruchstücke einer Theorie der literarischen Kritik und der literarischen Darstellung. In der Unterscheidung von »Wahrheitsgehalt« und »Sachgehalt« eines Werkes sowie der ihnen zugeordneten Erschließungsinstrumente »Kritik« (Wahrheitsgehalt) und »Kommentar« (Sachgehalt) entwickelt Benjamin das Spannungsgefüge des literarischen Werkes als Beziehung von »Gesagtem« bzw. »Gemeintem« und »zum Ausdruck Kommenden«. Wiederum sind auch diese beiden Ebenen paradoxal verschaltet: Ist der Wahrheitsgehalt »je bedeutender […], desto unscheinbarer und inniger [er] an seinen Sachgehalt gebunden ist« (Benjamin 1991, I.1, 125), so hebt er sich zugleich als das »ewige Sein« kategorial vom »zeitliche[n] Wirken« der Sachgehalte ab. Der Wahrheitsgehalt hat seine Bedeutung gerade im »[A]useinandertreten« mit dem Sachgehalt. Er ist die Dimension des Bedeutens, die im »intentionalen Meinen« – Benjamins Kritik an der propositionalen Dimension von Sprache zieht sich von diesem Essay und dem Sprachaufsatz bis ins *Trauerspielbuch* – weder aufgeht noch in ihm erfasst bzw. gesetzt werden kann. Erneut wird das Verhältnis von Sache und Wahrheit des Werkes als eines der »Darstellung« erfasst, durch die beide gerade in ihrer kausalen wie intentionalen Isolierung voneinander erst in eine wahre Einheit finden: »Allein das ist ja das Entscheidende, daß niemals ableitbar ihr Gehalt sich zur Sache verhält, sondern daß er als das Siegel erfaßt werden muß, das sie darstellt. […] Der Wahrheitsgehalt erweist sich als solcher des Sachgehalts. Dennoch ist ihre Unterscheidung – und mit ihr die von Kommentar und Kritik des Werkes – nicht müßig, sofern Unmittelbarkeit zu erstreben nirgends verworrener als hier« (Benjamin 1991, I.1, 128; vgl. Zabka 2005, 142–178).

Die Emphase der kritischen »Unterscheidung« bestimmt in der Analyse des goetheschen Romans dort das Geschehen, wo vom »Mythischen« der »Wahlverwandtschaften« die Rede ist (vgl. Menninghaus 1986). Mit dem »Mythischen« meint Benjamin nicht vorrangig einen bestimmten weltanschaulichen Gehalt, sondern eine strukturelle Eigenschaft der Darstellung: die »interne Verbundenheit aller Inhalte« (Zabka 2005, 144) als »Chaos der Symbole«, aus dessen innerer Überdeterminierung und daraus folgender mythischer »Zweideutigkeit« die Unfähigkeit resultiert, klare Unterscheidungen – das zentrale Kriterium von Vernunft noch im *Passagen*-Werk – zu treffen. Mythisch ist somit die Geschlossenheit des symbolischen Verweisungsgeschehens des Romans als formensprachliches Äquivalent der mythischen Unmündigkeit und Stummheit, die als sittliches Skandalon hinter diesem Strukturbegriff stehen und aus Benjamins Analysen des »Tragischen« herstammen; aus ihnen speisen sich die mythischen Gehalte der Figuren und Handlungsfolgen des Romans. So ergibt sich laut Benjamin die mythische »Indifferenz« als die Unfähigkeit, »zwischen gut und böse bzw. wahr und unwahr unterscheidende Urteile« (Zabka 2005, 144) gewinnen zu können. Deshalb ist das »Verhältnis von Mythos und Wahrheit […] das der gegenseitigen Ausschließung« (Benjamin 1991, I.1, 162): Der Wahrheitsgehalt des Werkes ist nicht im Werk selbst gegeben oder durch es selbst intentional zum Ausdruck gebracht, sondern erscheint nur im Einspruch der Kritik an diesem. In der Unterbrechung des Werkzusammenhangs, der Isolierung einzelner Elemente und ihrer neuen Kontextualisierung in textintern heterogene bzw. ganz und gar textfremde Bedeutungsumgebungen tritt erst die Wahrheit im Werk hervor, welche durch das Werk selbst niemals erscheinen kann, ihm jedoch als verborgenes »Siegel« innewohnt.

Dieser »Gegensatz zwischen der unwahren Korrespondenz und dem auf die Wahrheit verweisenden Einzelzeichen« (Zabka 2005, 157), der sich besonders in Benjamins Lektüre des »Sterns der Hoffnung« mithilfe der »Elpis-Stanze« aus Goethes »Urworte. Orphisch« zeigt, findet aber auf der Ebene der Darstellung des Werkes korrespondierende Strukturen, die das Geschehen der kritischen Unterscheidung im verdichteten Symbolgeschehen des Werkes selbst verankern und weitergehend sogar den Begriff der Kritik modifizieren. Eine solche Be-

stimmung des Werkes, die der Essay reflektiert, ist die der »Schönheit«, welche als ästhetische Kategorie hinter Figuren wie Ottilie steht. In einer komplizierten Reflexion erläutert Benjamin das Schöne als dialektische Spannung zwischen zwei Momenten, die in diesem nur in der gegenseitigen Vermittlung bestimmt sind, sich zugleich aber als Widerspruch zueinander verhalten: das »Wesen« des Schönen, das Benjamin als das »Ausdruckslose« bezeichnet, und der »Schein«, indem sich dieses verhüllt. Schönheit ist folglich das Wesen in der Verhüllung – damit greift Benjamin eine lange Tradition neoplatonischer Schönheitsmetaphysik auf (vgl. Jacob 2007). Wesentlich ist hier, dass im schönen Werk der Wahrheitsgehalt nicht einfach verborgen ist und durch die Kritik nicht einfach von der einfachen Latenz in die einfache Präsenz überführt wird. In der schönen literarischen Darstellung ist das Wesen der Darstellung einzig in seiner Negation im Schein präsent. Folglich ist die »Idee der Kunstkritik« keine der bloßen Entbergung: »Die Kunstkritik hat nicht die Hülle zu heben, vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben« (Benjamin 1991, I.1, 195). Den Einspruch der kritischen Gewalt des Ausdruckslosen, den das Werk gegen seinen mythischen Symbolzusammenhang an sich selbst hat, als einen im Werk verborgenen aufzuzeigen, erscheint demnach als letztes Ziel der kritischen Hermeneutik Benjamins: das »Vergessene *als* Vergessenes« (Agamben 2006, 52) so im Innern des literarischen Werkes zu markieren, dass es seine kritische Potenz innerhalb des Darstellungsgeschehens nicht durch seine Überführung an die Oberfläche des mythischen Zeichengewebes verliert.

Das Ausdruckslose schließlich, mit dem Benjamin an poetologische Konzepte von Klopstock und Hölderlin anschließt (vgl. Klopstock 1989, 171), als »erhabene« Innenseite des Schönen, erscheint als das Anderssein des poetischen Ausdrucks an sich selbst: der Boden des Ungesagten, aber im Verschweigen Aufgewiesenen, der es verbietet, sein Eingebundensein in das mythische Symbolgeschehen als sein letztes und einziges Wort zu verstehen. Als solches »Beben« der poetischen Darstellung in ihr selbst ist das Ausdruckslose die »kritische Gewalt, welche Schein vom Wesen in der Kunst zwar nicht zu trennen vermag, aber ihnen [d. h. Schein und Wesen, J.U.] verwehrt, sich zu mischen« (Benjamin 1991, I.1, 181). Indem es »der Harmonie ins Wort fällt« und das Werk vollendet, indem es dieses »zum Stückwerk zerschlägt, zum Fragmente der wahren Welt, zum Torso eines Symbols«, denkt Benjamin die formensprachliche und semantische Bewegung des Werkes als bereits mit den kritischen Energien ausgestattet, auf welche die Kritik selbst am Werk reagiert. Wie später im Kontext der »Allegorie« die kritische Gegengewalt, durch welche erst das Darstellungsgeschehen im Einspruch gegen sich selbst zu sich kommt, als wesentlich immanentes Element der literarischen Repräsentation begriffen wird, so fungiert hier bereits das Ausdruckslose als Abgrund des literarischen Werkes in sich selbst. Benjamins eigene theoretische Schreibweise eines »konstruktiven Fragmentarismus« (vgl. Schöttker 1999; Weigel 1997) schließlich transformiert die Energien literarischer Darstellung dabei in der ihm eigentümlichen Verbindung von philologischer, hochkonkreter Versenkung in Detailaufnahmen seines Gegenstandes und gleichzeitiger kühner Überblendung verschiedener Sinnhorizonte in das theoretische Nachdenken selbst. Im »Denkbild« (vgl. Schlaffer 1973), einer Form, die Benjamin zusammen mit Siegfried Kracauer »erfindet« und in verschiedenen Werken bzw. Gattungen perfektioniert (*Einbahnstraße*, *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*), wird dieses Ineinander von Konkretion, Vereinzelung, Fragmentarität und Abstraktion, Beziehung und Theoretizität vorgeführt. Das Ordnen und Deuten der Phänomene im Bereich der Phänomene selbst arbeitet an der Gestalthaftigkeit des Einzelnen und der immanenten Logik seines konkreten sinnlichen Daseins die latenten Beziehungen heraus, durch die dieses über sich hinaus auf soziale, ästhetische und philosophische Zusammenhänge verweist, ohne doch den Raum der Konkretion zu verlassen, und die als literarische Entsprechungen der »profanen Erleuchtungen« gelten dürfen.

10.2.4 »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen«

Für Benjamins gesamte erste Werkhälfte, die bis zum Ende der 1920er Jahre reicht und durch das *Trauerspielbuch* abgeschlossen wird, ist der unveröffentlichte Aufsatz »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen« als verbindliches Programm anzusehen (vgl. Menninghaus 1980; Bröcker 2000). Benjamins Sprachphilosophie ist dabei sowohl über seine weitreichende Anknüpfung an jüdisch-messia-

nische Theologie (durch den Freund Gershom Scholem) wie auch über seine intensiven Kant-Studien und die aus ihnen gewonnene Kant-Kritik vermittelt, die im Anschluss an Herder und Hamann sowohl den rein empirischen und bloß mechanischen Erfahrungsbegriff Kants wie auch vor allem dessen Einstellung kritisiert, Erkenntnis jenseits ihrer konstitutiven Beziehung auf Sprache zu denken (vgl. »Über das Programm der kommenden Philosophie«).

Wieder fasst Benjamin die Aspekte von Sprache in den Blick, die ihren bloßen propositionalen Inhalt (Signifikation – Referenz) übersteigen. Sprache ist substantiell nicht durch das bestimmt, was sich *durch* sie, sondern vielmehr durch das, was sich *in* ihr mitteilt – nämlich das geistige Wesen der mitteilenden Sache selbst, die sich in ihrer spezifischen Sprachlichkeit als Sich-Mitteilendes ausweist. Was sich *in* der Sprache wesenhaft artikuliert, ist die spezifische »Art des Meinens« (Benjamin 1991, IV.1, 14), mit der ein Daseiendes sich mitteilt. Folglich kommt *in* der Sprache die Sprache selbst als Prinzip und Grund ihrer Artikulation zum Ausdruck, aber jeweils perspektiviert durch die jeweils besondere Art und Weise der Sprachlichkeit eines Daseienden. Dabei ist mit »Sprache überhaupt« bedeutet, dass alles Daseiende darauf ausgerichtet ist, seinen geistigen Inhalt mitzuteilen. Die Sprache des Menschen stellt darin nur einen Spezialfall der Sprache dar, allerdings einen, der im Gefüge der Sprachlichkeit, also Ausdruckshaftigkeit jedes Seienden, eine besondere Rolle einnimmt. Denn die Sprache des Menschen ist das Supermedium des sprachlichen Seins: In ihrer Fähigkeit, »Namen« zu geben, teilt sich nicht nur das geistige Wesen des Menschen mit, sondern das der Sprache überhaupt. Als niedere Potenz der schaffenden wie erkennenden Namensgebung durch Gott verbindet die Menschensprache im Namengeben die Dinge wieder mit dem Gotteswort, aus dem sie hervorgegangen sind. Durch den Namen werden die Dinge aus ihrer Stummheit nach dem Sündenfall und der Entstehung des propositionalen Wortes der »namenlosen Erkenntnis« erlöst und gleichsam erkannt. In ihrer gemeinsamen geheimen Bezogenheit auf die Potenzen des Gotteswortes herrscht zwischen den Sprachen nicht nur eine Hierarchie, sondern zugleich auch ein Kontinuum, welches dem Begriff der »Übersetzung« – auch der literarischen – einen spezifischen Sinn zuweist (vgl. Hart Nibbrig 2001): »Je höher ein Werk geartet ist, desto mehr bleibt es selbst in flüchtigster Berührung seines Sinnes noch übersetzbar« (Benjamin 1991, IV.1, 20).

Benjamin dreht damit die übliche Ablehnung der Übersetzung literarischer Werke im Geist seiner Sprachphilosophie um. Gerade das »Nicht-Mitteilbare« an ihrer Mitteilung, das trotzdem dem Bereich des Sprachlichen angehört und ihm als sein Wesentliches innewohnt, tritt als Symbol der »reinen Sprache« nur in den Übergängen hervor, durch die ein Text in andere Sprachen übersetzt und so das im Gotteswort wurzelnde Kontinuum der Sprachen aktualisiert wird (Benjamin 1991, II.1, 157). Benjamin gibt den im radikalen Sinn symbolischen, also absolut nicht-intentionalen, wie den physiognomischen, d. h. die Sache in der materialen Gestalthaftigkeit des »Namens« unmittelbar nachbildenden Dimensionen des Sprachlichen in der Übersetzung, die den poetischen Text nach üblichem Verständnis verfehlt, ihren festen Platz. Damit wird die frühromantische Idee der auflösenden Vollendung des Einzelwerkes durch die Kritik in das Kontinuum der »reinen Formen« sprachphilosophisch gewendet: Das vom Werk eigentlich Gemeinte, sein Ausdruck der »reinen Sprache«, tritt in der auflösenden Transformation in eine andere Sprache – und damit im Medium der Übersetzung – erst zutage. Dabei gründet das Potential auch der arbiträren und vermeinenden Zeichensprache, an der göttlichen Kraft des Namens zu partizipieren, in anderen Texten Benjamins im »mimetischen Vermögen« der menschlichen Sprache (»Lehre vom Ähnlichen«; »Über das mimetische Vermögen«). Als Fähigkeit zur »unsinnlichen Ähnlichkeit« verfügt auch die vermeinende Sprache über die Möglichkeit, jenseits der onomatopoetischen Übereinstimmung mit dem Gemeinten in der Physiognomie ihres Ausdrucks bzw. den internen Fügungen ihrer Gestalt auf unmittelbare und nichtwillkürliche Weise das Bezeichnete abzubilden. Mit der Idee der Verschmelzung des Semiotischen und Mimetischen in der menschlichen Sprache versucht Benjamin Potenzen des Ausdrucks und der Bezeichnung zu denken, die für eine materialitäts- bzw. gestaltsensible Theorie selbstbezüglichen, die eigene Sprachlichkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückenden poetischen Sprachgebrauchs – auch abseits der theologischen Implikationen – noch immer bedenkenswerte Kategorien abgeben.

10.2.5 Spätwerk: Kunstwerkaufsatz und Baudelaire-Studien

Der weite Raum des Spätwerkes (frühestens ab 1928) verdichtet die sozialhistorischen, medientheoretischen, gesellschaftskritischen, theologischen und kunsttheoretischen Interessen Benjamins nochmals, rückt sie aber zunehmend in die Perspektive eines fundamental geschichtsphilosophischen Interesses ein, das sich in seinem »Vermächtnis«, den Thesen »Über den Begriff der Geschichte«, summarisch zusammenfasst. Der Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935/36) verbindet dabei die politischen, stark von Lukacs' und Brecht beeinflussten Interessen Benjamins mit mediengeschichtlichen und kunstphilosophischen Perspektiven, um die originär auf technische Reproduzierbarkeit ihrer Exemplare angelegten Künste (v. a. den Film) gegen den Vorwurf der Depotenzierung des Ästhetischen gerade als für die politisch-ästhetische »Erziehung« geeignete Medien aufzuzeigen.

Ausgehend von einer materialistischen Erkenntnis- und Gesellschaftstheorie, die den Stand des Materials als Grundlage des gesellschaftlichen Daseins wie der anthropologischen Möglichkeiten des Menschen begreift, versucht Benjamin den Film als die Kunstform aufzuweisen, welche aufgrund ihrer materialen wie strukturellen Eigenschaften zur Herausbildung einer fortschrittlich-kritischen Masse und ihrer bewussten Selbstwahrnehmung am meisten beiträgt. Zentral ist dabei die These von der »Zertrümmerung der Aura«: Benjamin definiert Aura als »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag« (Benjamin 1991, I.2, 440), und meint damit den quasi-kultischen Aspekt einer Weihe, die als soziales Alleinstellungsmerkmal das Kunstwerk zum Organon von Machtverhältnissen des In- und Ausschlusses von Partizipation an ihm macht und ihm den physischen Charakter eines ausgezeichneten Daseins verleiht, welches kein kritisches, sondern nur ein affirmatives Verhältnis zu ihm erlaubt. Es zeichnet Benjamins politische Orientierung auf eine *als* Masse rezipierbare Kunst aus, dass er die Literatur nun nicht mehr als kritisches Organ gesellschaftlich-historischer Selbstwahrnehmung in den Vordergrund rückt (darin von fern die Klage des Erzähler-Aufsatzes über die umfassende Isolationsbewegung im und durch den modernen Roman reflektierend), obwohl sie nach seinen eigenen Kriterien den Maßstäben des Kunstwerkaufsatzes an eine »fortschrittliche« Kunstform noch immer in hohem Maße genügen würde. Als »allographische Kunst« im Sinne Goodmans (Goodman 1997, 113) steht sie nicht nur aufgrund der ihr fehlenden Kategorie des »Originals« bereits an sich jenseits der Differenz von auratischer und nichtauratischer Kunst. An ihr hat Benjamin eben die »allegorischen« bzw. »kritischen« Möglichkeiten ihrer immanenten Darstellungslogik entwickelt, die nun anhand der materialen wie technischen Bedingungen des Films aufgezeigt werden: die Zerschlagung der Harmonie der Darstellung durch den Filmschnitt, die Herausarbeitung des »Optisch-Unbewussten« als ausdrucksloser Grund des Dargestellten sowie der Umbau der Wahrnehmung als Einübung des Rezipienten in einen durch erhöhten Aufmerksamkeitsdruck und aktive Mitarbeit gekennzeichneten phänomenalen »Lektürevorgang«.

Gerade die Baudelaire-Studien (»Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«; »Über einige Motive bei Baudelaire«; »Zentralpark«, 1938/39) führen dagegen vor, wie die technischen und formalen Sinnpotentiale des modernen Gedichts, wie sie von Baudelaire auf eine Höhe geführt werden, epistemische Potentiale mit sich bringen, die ein sich selbst überholendes Bewusstsein der Lebenswelt des Hochkapitalismus ermöglichen und so – freilich durch die Exegese des Kritikers hindurch – im Stand des gesellschaftlichen Materials der Literatur das Bewusstsein der Epoche konzentrieren. Aus der Konstellation des Flaneurs in der großstädtischen Lebenswelt, die Benjamin als Baudelaires ursprüngliche lyrische Daseins- und Wahrnehmungssituation begreift, entwickelt er in materialreichen Detailanalysen und erneut im Rückgriff auf die Figur der Allegorie, die nun als »Armatur der Moderne« gilt, das epistemische Formativ der Literatur, das historisch und gesellschaftlich Unbeobachtbare zu registrieren und festzuhalten. Dabei taucht das Allegorische nun allerdings auf zwei Seiten auf. Denn zum einen erfasst Benjamin – im Anschluss an Marx' Kritik des Warencharakters der Dinge im Kapitalismus – die Technik der Ware als Vollendung der allegorischen Technik. Die allegorische Technik der Ware besteht darin, die Dinge aus ihrem funktionalen Lebenszusammenhang herauszureißen und in den Ausstellungsraum der Warenwelt zu überführen. Die Zerschlagung der Lebendigkeit der Dinge im identifizierenden und abstrakten Tauschwert sowie die extreme Verdinglichung der Gegenstände als Kaufobjekte nehmen die Mortifikations-, Zerschlagungs- und Stillstellungslogik der barocken Allegorie somit in

anderer Weise wieder auf. Baudelaires Lyrik antwortet dem, indem sie auf die kritische Selbstbesinnungsdimension des literarisch-Allegorischen zurückgreift, die in der Ware gerade ins Gegenteil des »schönen Scheins« verkehrt wird, damit die Ware »sich selbst ins Gesicht« sehe (Benjamin 1991, I.2, 671). Die »Phantasmagorie« des »Immerneuen« und des Lebendigen, mit denen sich die Ware gegen ihre eigene »allegorische Entstellung« tarnt, wird in der allegorischen Technik von Baudelaires Lyrik, die im »Herausreißen der Dinge aus den ihnen geläufigen Zusammenhängen« (Benjamin 1991, I.2, 670) besteht, wieder um ihre kritische Funktion der »Auslöschung des Scheins« ergänzt: »Die Umfunktionierung der Allegorie in der Warenwirtschaft ist darzustellen. Es war das Unternehmen von Baudelaire, an der Ware die ihr eigentümliche Aura zur Erscheinung zu bringen« (Benjamin 1991, I.2, 671).

Benjamins brillante Mikroanalysen Baudelairescher Techniken, Motive, Darstellungsformen, Gattungsideen und formensprachlicher Gehalte kreisen immer wieder darum, wie es Baudelaire gelingt, die Selbstmitteilung des Mediums der Darstellung als essentiellen Teil des Offenbarungsgeschehens der modern-kapitalistischen Lebenswelt des 19. Jahrhunderts ins Gedicht zu integrieren. In den »Baudelaire«-Texten nutzt Benjamin dafür immer wieder die Metapher der »Spur«, die auf den abgesunkenen Ausdruck der Darstellung an dem verweist, was sie zur Darstellung bringt. Als solche »Spur« tritt bspw. die großstädtische »Masse« in Baudelaires Lyrik umso mächtiger hervor, als sie der Darstellung als allgegenwärtiger Hintergrund derart tief eingesenkt ist, dass sie als einzelnes Element nicht mehr auftaucht: Wiederaufnahme des »Ausdruckslosen« der literarischen Darstellung. Das Durchdenken einer ästhetisch-poetischen Darstellung, die ihre bestimmten Inhalte durch das Medium eines Eingedenkens ihres Vermittlungsgeschehens zum Vorschein bringt und erst dadurch beglaubigt, durchzieht auch andere Konzepte des »Baudelaire« bzw. des Benjaminschen Nachdenkens über Darstellungsformen. So legt es die Erzählung nach Benjamin »nicht darauf an, das pure An-sich des Geschehenen zu übermitteln […]; sie senkt es dem Leben des Berichtenden ein, um es als Erfahrung den Hörern mitzugeben. So haftet an ihr die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale« (Benjamin 1991, I.2, 611). Des Weiteren heißt es über die proustsche »mémoire involontaire«, dass sie »die Spuren der Situation [trägt], aus der heraus sie gebildet wurde« (I.2, 611): Hier wird der lebensweltliche Kontext und mithin die Geschichtlichkeit der Erinnerung selbst zum Medium, das diese aus sich heraustreibt und zur Darstellung bringt.

Schließlich erfasst die Logik des »dialektischen Bildes«, Benjamins Beitrag zu einer Erkenntnistheorie des Historischen im *Passagen-Werk* und den »Thesen über den Begriff der Geschichte«, die Konstellation von Gegenwart und Vergangenheit, indem sie beide zu Medien ihrer wechselseitigen Erkenntnis macht, und zwar so, dass das jeweils eine nur durch die Spur des anderen an ihm hervortritt (vgl. Hillach 2000). Auch in den Baudelaire-Studien ist das Eingedenken als wesentliche Kulturtechnik den literarischen Darstellungsverfahren Baudelaires bis in die Form hinein eingeschrieben. Baudelaires allegorische Technik wurzelt in einem zeitlich stereoskopischen Blick auf die Dinge: Gegenwärtiges als Vergangenes, Vergangenes als Gegenwärtiges zu sehen, ohne das »Als-ob« dieser Zuweisung aufzuheben. Darin verbirgt sich für Benjamin die Intention, die zeitliche Homogenität der Erfahrung, welche der Ideologie des »Fortschritts« und damit dem phantasmagorischen Bewusstsein kapitalistischer Lebenswelten zuspielt, aufzusprengen. Das »eben gerade«, der erst haarscharf vergangene Moment rückt bereits unrettbar und unverbunden mit dem Gegenwärtigen in die Vorvergangenheit zurück; das Längstvergangene erweist sich als Gegenwärtiges und straft somit die Kontinuität einer Entwicklung nach ihm, die seine Aktualität unmöglich machen soll, Lügen.

Für Benjamin wird so neben Baudelaire Proust zur zweiten wichtigen Initialfigur literarischer Modernität und der Begriff der »Erinnerung« zum zentralen Element einer Geschichtsschreibung der Moderne, wie sie später das *Passagen-Werk* anhand einer »Archäologie« des 19. Jahrhunderts vorzunehmen sucht: mit dem Ziel, den »Traumschlaf« des kapitalistischen Zeitalters an die Schwelle des »Erwachens« zu führen, indem durch eine spezifische Technik der Konstellation von Zitaten (in der die literarische »Unterbrechung« in radikaler Form wiederkehrt) und einen spezifischen Gestus der Darstellung (»Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.« Benjamin 1991, V.1, 574) die den Dokumenten des 19. Jahrhunderts tief eingesenkten Spuren des Bewusstseins der eigenen Zeit ausfindig gemacht werden sollten (zur Zitattechnik vgl. Voigts 2000). Wo allerdings Proust in der »memoire involontaire« in

der Erinnerung als »Nachklang der Vergangenheit« die Befreiung vom Regime der Zeit überhaupt in den Blick nimmt, da zielt Benjamins memoria auf das »Futurum der Vergangenheit« (Szondi 1978b), d. h. den »Vorklang einer Zukunft« im Vergangenen. Diese Perspektive inszeniert das Anderssein der Geschichte als quasi-poetischen »Möglichkeitssinn« und bricht durch ihn die eiserne Fatalität des katastrophalen Geschichtsverlaufs, wie ihn die »Thesen über den Begriff der Geschichte« entwerfen, auf. Die jüdisch-messianischen Denkfiguren in diesem Geschichtsbild, die im Gesamt auf die »Unterbrechung« bzw. den »Abbruch« des historischen Kontinuums zielen, um darin dem messianischen Ereignis Raum zu schaffen, hat Benjamin in mehreren kleineren Texten, vor allem dem »Theologisch-politischen Fragment«, den »Thesen« sowie den entsprechenden Konvoluten im *Passagen-Werk* ausgearbeitet und markiert. Die Figur der Kritik jedoch, die sich darin theologisch gewendet wiederfindet, begleitet sein Nachdenken über Literatur in verschiedenen Formen von Anbeginn und verbindet so die im engeren Sinn literaturkritischen, literaturtheoretischen und literarhistorischen Überlegungen mit den späten materialistischen und theologischen Spekulationen.

10.3 Theodor W. Adorno

Theodor Wiesengrund Adornos gesamte Philosophie ist wesentlich auf seine Überlegungen zur Kunst bzw. Literatur ausgerichtet. Sie bilden den Schlussstein und das Ziel seiner erkenntnistheoretischen, sozialphilosophischen, anthropologischen und theologischen Überlegungen, weil sich in Kunst und Literatur die unter den gegebenen Bedingungen allein möglichen Idealformen des Erkennens, des gesellschaftlichen Miteinanders, des Menschseins und der Erlösung verbergen; Kunst und Literatur sind weltgeschichtlich die »Flaschenpost« des Besseren, von der Adorno einmal in Bezug auf sein erstes Werk, die *Dialektik der Aufklärung* (1947) gesprochen hat. Damit schließt Adorno trotz aller Systemkritik an die großen Systemphilosophien des »Deutschen Idealismus« (Schelling, Hegel) an: zum einen darin, die Überlegungen zu Kunst und Literatur als integrales Element sozialphilosophischer, epistemologischer und moralischer Theoriekomplexe zu konzipieren, die einzig im systematischen Zusammenhang – wenn auch nicht notwendig in einem geschlossenen – zu begreifen sind. Zum anderen wird auch von Schelling (vor allem vom frühen des *System des transzendentalen Idealismus*, 1800) und von Hegel die Kunst als höchster Punkt des Systems der Philosophie begriffen; bei Hegel freilich mit der immanenten Differenzierung verschiedener »höchster« Formen des »absoluten Geistes« (Kunst – Religion – Philosophie), von denen die Kunst dann allerdings nur die niedrigste Stufe darstellt. Es ist für Adornos Denken unabdingbar, seinen engen Bezug vor allem auf Hegels Philosophie – gerade bei aller Kritik im Einzelnen und im Ganzen – anzuerkennen (vgl. Adorno 1963). Das Konzept einer in ihrer eigenen Kritik zu sich findenden Rationalität, die sich im Durcharbeiten ihrer Beschränkungen an sich selbst erweitert, und die Adorno als geschichtsphilosophische Zielrichtung des Menschseins begreift, ist wesentlich wiederum als eine Korrektur und Erweiterung hegelscher Denkmuster konzipiert.

Des Weiteren knüpfen sowohl Benjamin als auch Adorno – mit verschieden akzentuierter materialistischer Umwertung – an die fundamentale Historizität metaphysischer »Wahrheit« bei Hegel an. Der »Zeitkern« von Wahrheit, den Hegel als logische wie historische Zeitlichkeit ihres Zu-sich-kommens in den Formen des logischen Begriffs, der Natur und der Kultur ausbuchstabiert, wird von Benjamin wie von Adorno ihren Überlegungen zugrunde gelegt: Die Geltung von Wahrheitsansprüchen ist relativ zu den Medien und Formen ihres Formuliertseins und damit zu den historischen gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion. So sind Kunst und Literatur in ihrem emphatischen Anspruch auf Wahrheit – und Adorno ist einer der nachhaltigsten Vertreter eines Konzepts von »ästhetischer Wahrheit« in der Moderne – nur aus dem historischen Kontinuum der »Aufklärung« und ihres Zusammenhangs von Natur und Vernunft, der in der modernen Kunst und Literatur eine neue Stufe erreicht, zu verstehen. Begriffsprägungen wie die der »herrschaftsfreien Erkenntnis« verdeutlichen dabei in der bewussten Kontamination logisch-philosophischer mit sozialtheoretisch-historischen Begriffen den marxistischen Ansatz, den Raum rein logischer bzw. philosophischer Kategorien als abhängig von gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu denken, die sich in ihnen manifestieren, ohne dabei kausalistisch den Begriff ganz in den Bedingungen seiner Produktion aufgehen zu lassen. Damit geht Adorno auch gegen

die mythische Zeitlosigkeit der »Ontologie« Heideggers an (Adorno 2002), in der er in der Leugnung der konstitutiven Bedeutung von Gesellschaftlichkeit ein affirmatives, d. h. die gesellschaftlichen Verhältnisse bestätigendes Moment erkennt: »Wesen selbst ist […] gesellschaftlich« (Adorno 1974, 260).

10.3.1 *Dialektik der Aufklärung*

Das Fundament von Adornos Denken bildet die geschichtsphilosophische Analyse der »Aufklärung« und der dialektische Prozess, welcher ihren Kern ausmacht. Die »Dialektik der Aufklärung« ist die Antwort auf die Frage, die der doppelte Unheilszusammenhang der Moderne aufgeworfen hat: Der dauerhafte Siegeszug des Kapitalismus in den westlichen Gesellschaften und die temporäre Katastrophe des Faschismus in Europa, vor allem in Deutschland, lassen Zweifel an der Wirklichkeit der Aufklärung als sittliches und gesellschaftliches Fundament moderner europäischer Gesellschaften aufkommen. Adorno und Max Horkheimer hingegen wenden den Geschichtsverlauf gegen die Aufklärung selbst: Der Kern von sozialer Gewalt und Unmenschlichkeit, wie er sich in Faschismus und Kapitalismus je verschieden extrem artikuliert hat, folgt direkt aus der Konfiguration der Aufklärung selbst; in Aufklärung als dem geschichtsphilosophischem Projekt des Abendlandes schlechthin arbeiten Kräfte, die immanent auf ihren Umschlag in soziale und anthropische Formen mythischer Gewalt zielen.

Adorno und Horkheimer entwickeln folglich eine dialektische Verbundenheit von »Mythos« und »Aufklärung«, wobei mit beiden Begriffen zwei geschichtsphilosophische, d. h. nicht historisch reale Stadien der Menschheitsentwicklung und zugleich zwei Rationalitäts- und auch Darstellungsformen gemeint sind, durch welche sich der Mensch in ein Verhältnis zur Natur setzt. Wo der Mensch im Stadium des »Mythos« den Gewalten der äußeren Natur unterworfen bleibt, bildet er sich im Stadium der »Aufklärung« zur technischen und sozialen Herrschaft über die äußere Natur heran, die er allerdings mit einer Unterdrückung seiner »inneren Natur« (Triebleben, Sinnlichkeit) bezahlt. Damit verlegt er die Gewalt, die ihn von außen beherrschte, in sein Inneres und wiederholt nur den Bann der Natur über ihn: Diese »Einheit von Naturbeherrschung und Naturverfallenheit« (Wiggershaus 1998, 47 f.) ist die dialektische Pointe von Adorno und Horkheimer. Aufklärerische Vernunft trägt eine mythische Gewalt in sich, die als sublimierte Verkehrsform des Innenlebens im aufgeklärten Subjekt sowohl in die Wirklichkeit des »objektiven Geistes«, also der gesellschaftlichen Realitäten (Kapitalismus) eingeht, als sie auch in besonders »günstigen« historischen Augenblicken in scheinbar gegenaufklärerischen, unmenschlichen gesellschaftlichen Aktionen zum Ausbruch kommen kann (Faschismus) und für die wesentlich der Typus der rechnenden, quantifizierenden Vernunft verantwortlich ist. Aufklärerische Vernunft ist das Vermögen der Herstellung von Verstehbarkeit durch 1. die Subsumtion alles Besonderen unter allgemeine Gesetze und Regeln, 2. die Herrschaft des Äquivalenzprinzips, die die Wahrheit der Dinge in abstrakten Größen, wie dem »Tauschwert« sieht, 3. die ausschließliche Instrumentalität der Vernunft, die alle Seinsverhältnisse mathematisiert, d. h. in quantifizierbare Größen umsetzt, um sie technisch nutzbar zu machen, und 4. den Totalitarismus der Vernunft, welcher das »Andere« der Natur nur als vereinnahmtes, angeglichenes und berechnetes anerkennt.

Wie der Mythos bereits rudimentäre Aufklärung war, indem er durch »Geschichten« das Unberechenbare rationalisierte, so ist die Aufklärung wiederum sublimierter Mythos: bspw. ist ihr Grundprinzip, die Logik des »Gesetzes«, durch das mythische Wiederholungsprinzip (ewige Wiederkehr) bestimmt. Mythos und Aufklärung stimmen gerade in dem überein, was die Aufklärung eigentlich zu brechen sucht: Die Gewalt der Natur (Mythos) reproduziert sich in der Gewalt der Denksysteme, Begriffe und Identitätsprinzipien (Aufklärung). Durch diese Einheitsformen der Vernunft wird die »innere Natur« des Menschen zu einem »Subjekt«, d. h. zu einer identischen, herrschaftlichen Macht, aus der als Keimzelle des historischen und sozialen »Fortschritts« alle weiteren Wirklichkeiten der Moderne hervorgegangen sind. In Adornos Analyse der Aufklärung verbinden sich idealistische, gnostische, romantische, psychoanalytische und nietzscheanische Motive zu einer komplexen, scharf konturierten und polemisch fokussierten Analyse einer universalen »Entfremdung« des Menschen in spätkapitalistischen Gesellschaften, deren »Verblendungszusammenhang« instrumenteller Zurichtung und Verdinglichung alle Elemente und Subjekte einbegreift: »Nichts in der universal vergesellschafteten Welt steht außerhalb ihres Schuldzusammenhangs«

(Adorno 1970, 337). Wo demnach das »Leben [nur noch] Inbegriff […] alles dessen [ist], wessen man sich zu schämen hätte«, »ohne einen Ort von Versöhnung« (Adorno 1974, 299 f.), weil in kapitalistischen Lebenswelten die Formen des Unheils den Grund aller gesellschaftlichen Produktion bilden und sich folglich auch in den scheinbaren Widerstandsformen dagegen reproduzieren – der Begriff »Kulturindustrie« hält dies für die Künste fest –, bleibt die zu entwerfende Überwindung des Bestehenden auf Grenzbereiche des Daseienden wie die Kunst und Literatur verwiesen, die einen ontologischen Zwischenraum zwischen Sein und Nicht-Sein besetzen: »Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt paßt« (Adorno 1970, 93). Gerade die aufklärerische Tradition der Rationalitätskritik, an die Adorno unverkennbar ebenfalls anschließt, führt dabei den Fokus auf Kunst als Remedium mit sich, um von den Übeln der einseitigen Verstandesherrschaft zu befreien: »Denn was bedeutet Abstraktion anderes als einen Verlust« (Baumgarten 2007, 242 [§ 560])?

10.3.2 *Negative Dialektik*

Adorno hat in seinem philosophischen Hauptwerk *Negative Dialektik* (1966) die Kategorien der Kritik der Philosophie nach Hegel wie auch die des eigenen Denkens erstmals umfassend ausgearbeitet. Philosophie erscheint darin als Selbstbewusstsein der »Schuld«, die das Denken, vor allem das begriffliche, an seinen Gegenständen erwirbt, indem es diese »identifiziert«, d. h. durch seine allgemeinen Muster das Besondere entstellt (vgl. Adorno 1970, 382; Adorno 1974, 531). Philosophische Arbeit des Begriffs ist notwendig reflexives Bewusstsein des Begriffs von sich selbst, durch das er in vollständiger Anerkennung seiner Beschränkungen über sich hinausgelangt: »An ihr ist die Anstrengung, über den Begriff durch den Begriff hinauszugelangen« (Adorno 1975, 27). Philosophisches Denken muss sich deshalb an einer »Antithese« abarbeiten, die weder ignoriert noch aufgehoben, sondern als »Mal« seiner aporetischen Anstrengung an ihm ausgewiesen werden muss: »Was nicht festgehalten wird, ist nichts. Was festgehalten wird, ist tot« (Adorno 1974, 177). Die Dialektik von Begriff und Gegenstand, Allgemeinem und Besonderem, durch die sich nach Hegel der philosophische Begriff konstituiert, muss das Moment der »Aufhebung« zugunsten der perennierenden Negativität ihres Umschlages löschen. Nur wenn das Nichtaufgehen des Begriffs im Gegenstand offengehalten und sogar zum eigentlichen Medium des Zugriffs auf diesen wird, indem das Konkrete des Gegenstandes durch die Differenzen zur begrifflichen Folie hervortritt, hat er die Chance, sein Telos der »Gerechtigkeit« den Dingen gegenüber einzulösen: »Die Utopie der Erkenntnis wäre, das Begriffslose mit Begriffen aufzutun, ohne es ihnen gleichzumachen« (Adorno 1975, 21).

Der »Widerspruch als das Nichtidentische unter dem Aspekt der Identität« (Adorno 1975, 17) zeigt die Konkretion im Bann des Begriffs an, der eigentlich »auf die volle, unreduzierte Erfahrung im Medium begrifflicher Reflexion« (Adorno 1975, 25) zielt und diese doch zugleich in jedem Zugriff aufschiebt. Deshalb müssen – das ist Adornos Konsequenz schon in der *Negativen Dialektik* – neben die Selbstreflexivität des philosophischen Begriffs bzw. zu ihrer Unterstützung Techniken der *Darstellung* treten, die jenseits der isolierten begrifflichen Elemente einen Erschließungszusammenhang derselben ermöglichen, durch welchen sich das Konkrete des Gegenstandes in Korrektur begrifflicher Identifizierung und Abstrahierung adäquater erreichen lässt. Als »Konstellation« von Begriffen gelangt philosophisches Denken über die Gewaltsignatur ihres Mediums, des einzelnen Begriffs, hinaus, indem sich im Formgeschehen konstellativer Darstellung die begrifflichen Zentren wechselseitig korrigieren, relativieren und ergänzen, um im Gesamt dieser Bewegung ein gerechtes Bild der Sache entstehen zu lassen; ein Verfahren, das Adorno an anderer Stelle als explizit »essayistisches« zum Programm auch seiner eigenen Philosophie erhoben hat: »Konstellationen allein repräsentieren, von außen, was der Begriff im Innern weggeschnitten hat, das Mehr, das er sein will so sehr, wie er es nicht sein kann« (Adorno 1975, 164).

Zielpunkt aller Rationalität ist für Adorno das »Nichtidentische«: das unreduzierte, freie Selbstsein einer Sache, das allerdings keinesfalls mit dessen begriffsloser, bloßer Individualität als absolutes Jenseits einer ratio begriffen werden darf. Vielmehr ist das Nichtidentische das richtige Allgemeine der Sache, d. h. ihr Zu-sich-Kommen im Medium eines Begreifens, das gerade die Konkretion der Sache erfasst und darin vollendet (Adorno 1975, 164). Der Irrationalismusvorwurf an Adornos Philosophie, der aus der Fehllesart ihrer Kritik instrumenteller Vernunft hervorgeht, trifft nichts an ihrer Intention.

Vielmehr wird die interne Selbstkorrektur des Geistes zum Signum gelingender, ihre dialektischen Defizite korrigierender Aufklärung: »Im Eingedenken der eigenen Grenze wird der Geist zum Geist, der über jene hinwegträgt« (Adorno 1974, 135). In dieses Programm eines zu sich kommenden Geistes fügt sich auch Adornos Theorie der Kunst und der Literatur ein, die hegelianisch Kunst als »richtiges Denken« versteht, das gerade innerhalb des Ästhetischen die falschen Grenzen von Rationalem und Ästhetischem unterläuft und damit die Überschreitungskompetenz ästhetischer Vernunft begründet: »Durch ein Mehr, nicht durch ein Weniger an Vernunft lassen die Wunden sich heilen, welche das Werkzeug Vernunft im unvernünftigen Ganzen der Menschheit schlägt« (Adorno 1974, 121).

10.3.3 Adornos Philosophie der Literatur: Vorüberlegungen zum historischen Ort der Literatur

Adornos Überlegungen zu Kunst und Literatur finden sich über das gesamte Werk verstreut, verdichten sich aber zum einen in den Aufsätzen zur Literatur, die als *Noten zur Literatur* gesammelt veröffentlicht worden sind, zum anderen in der postum erschienenen *Ästhetischen Theorie*. Bereits in der *Dialektik der Aufklärung* nehmen Werke der Weltliteratur (Homer, de Sade) wichtige Funktionsstellen in der Argumentation ein. Sie dienen als »geschichtsphilosophische Sonnenuhren«, d. h. als Verdichtungen geschichtsphilosophischer Prozesse, die sie szenisch oder bildlich zusammenfassen und zum Ausdruck bringen. Damit ist die Objektivität literarischer Werke, die in den ästhetischen Texten begrifflich begründet wird, bereits vorgeführt: Vor allem an Homers »Odyssee« entwickeln Adorno und Horkheimer in berühmten allegorischen Lektüren den Gehalt des Begriffes »Aufklärung« (Sirenen-Episode), aber auch bereits reflexiv die Möglichkeiten des kritischen Mediums Literatur (Mägdeszene). Dabei zeigt sich eine Homologie von Gegenstand (Literatur) und Theorie, welche vor allem in der *Ästhetischen Theorie* selbst zum Thema wird. Die Problematik des Gegenstandes ist zugleich die seiner Theorie: Ästhetik darf sich weder dem »trivialen Allgemeinen« noch dem »bloß Konkreten« widmen, d. h. den Abstraktionen moderner Wissenschaften folgen. Vielmehr verlangt ihr Gegenstand eine »Einheit von Vollzug und Reflexion« (Adorno 1974, 159), welche die »Logik des Produziertseins« der Werke von innen nachvollzieht und so einen reflexiven Abstand inmitten der Versenkung ins Gebilde erreicht. In einer solchen immanenten Distanz erst wird Theoriebildung der Form der literarischen Werke gerecht, die selbst als Transgressionen der abstrakten Unterscheidung von Allgemeinem und Besonderem, Innen und Außen anzusehen sind. Zugleich fordert die konstitutive Selbstreflexivität vor allem moderner Literatur, welche die eigene Negation der theoretischen Arbeit als »Gegengift« in sich aufnimmt, eine ähnliche kritische Selbstbezüglichkeit auch von der externen ästhetischen Theoriebildung. Wo Ästhetik ihren Gegenstand folglich einholen will, muss sie dessen Maß an Bewusstseinsbildung auch für sich erreichen.

Wenn Terry Eagleton über Adornos Argumentationsstil schreibt, bei ihm sei »[j]eder Satz […] ein kleines Meisterwerk oder gar Wunder der Dialektik« (Eagleton 1994, 352), so ist damit mehr als nur eine oft kopierte Manier des Ausdrucks getroffen. Dialektisches Denken ist bei Adorno die Signatur richtiger Verhältnisse unter den verkehrten Bedingungen der Wirklichkeit. »Rettung« verbirgt und bewahrt im Stand des Unheils ihren Gegenstand in dessen Gegenteil; zusammen zeugen sie als Bewegung des Umschlagens von der Schuld verabsolutierter Identität als abstraktes Prinzip der schlechten Wirklichkeit spätkapitalistischer Gesellschaften. Dieser geschichtsphilosophische Index der Dialektik verwirklicht sich am reinsten für Adorno in der Kunst, und in dieser wiederum am tiefsten in der Literatur. Literarische Kunstwerke beziehen alle ihre Elemente, Funktionsweisen und Bedeutungsabläufe in dialektischen Bewegungen aufeinander; alle ihre wesentlichen Momente sind durch eine dialektische Teilhabe gekennzeichnet, die sie nur *als* unwahre wahr und *als* wahre zugleich unwahr erscheinen lässt. Nur so besetzt das literarische Kunstwerk den Grenzbereich zwischen »Sein« und »Schein«, aus dem heraus es nicht zur Lüge wird, indem es sich selbst ein »Außerhalb« der bestehenden Verhältnisse behauptet; nur so kann es durch die Verstümmelungen hindurch, die es als Teil des universalen Verblendungszusammenhanges kennzeichnen, ein Anderes aufscheinen lassen, ohne dieses als wirklich zu behaupten. So äußert sich »Schönheit«, die als Matrix formaler Herrschaft an der universalen Schuld der Identität teilhat, im Kunstwerk nunmehr in ihrem Gegenteil (dem Hässlichen), durch das ihr die kritischen Impulse

zuwachsen; so ist Kunst Absage an praktische Herrschaft dadurch, dass sie Negation praktischen Tuns einzig in ihrem Modell einer versöhnten Praxis ist, die in ihr aufscheint. Diese dialektische Zweideutigkeit entfaltet Adorno nun als den Motor der zentralen Kategorien des Kunstwerks: die *Form* ist Teilhabe an Herrschaft als Synthese des Mannigfaltigen und so deren Verlängerung in den herrschaftsfreien Raum der Kunst hinein – zugleich aber Möglichkeit der Artikulation des Nicht-Identischen, mithin Matrix der Freisetzung des Dissonanten und Vertretung sowohl des Moralischen wie auch eines unentfremdeten Sozialen im Werk. Der *Schein* als ontisches Substrat des Kunstwerks ist Lüge als Behauptung eines Nichtseienden (Inhalt) und der Behauptung einer Seinsweise, die so nicht sind und mithin Teilhabe am Scheincharakter der Mechanismen der vergesellschafteten Welt – zugleich aber (in Aufnahme der Hegelschen Apologie des Scheins) Voraussetzung der Er-scheinung eines Nicht-Identischen im notwendig an den Schein gebundenen ästhetischen Bild. Das *Werk* als Raum des Scheins ist nunmehr Reproduktion der Verdinglichung in seiner Objektivation und als autonome Sphäre blinde Affirmation dessen, worauf diese sich direkt einzuwirken versagt hat, sowie im Schein seines Ansichseins und seiner harmonischen Geschlossenheit Steigerung des Warencharakters – zugleich aber nur in der Abtrennung vom realen Schuldzusammenhang Opposition gegen diesen und erst in der hermetischen Objektivation Ermöglichungsgrund versöhnender Bewegungen von Mimesis und Rationalität. Überhaupt ist der »logos« der dialektischen Bewegungen des Werkes die Dialektik von »Mimesis« und »Rationalität« (Adorno 1970, 180): Kunstwerke sind für Adorno Gebilde, die das Verhältnis von Geist und Natur, geistigen und natürlichen Verhaltensweisen neu arrangieren (zum Begriff der »Mimesis« bei Adorno als Chiffre alles Naturhaften, Unmittelbaren, Ansichseienden, Anschauungshaften, Sinnlichen vgl. Früchtl 1986). Geist und Natur legen in den Elementen wie Strukturen des Kunstwerkes ihren gegeneinander herrschaftlichen Gestus ab, der den Kern der unheilvollen »Dialektik der Aufklärung« bildet, um füreinander fundierende wie freisetzende Funktion zu übernehmen. Kunstwerke sind Gebilde, in denen der »Geist«, die intellektuellen Momente, nur aus der Konfiguration der sinnlichen entspringen, wie das Sinnliche in ihm nur seiend ist in seiner Vermittlung durch Geistiges. Damit denkt Adorno Kunstwerke als fortgeschrittende Gebilde »negativer Dialektik«: Medien, in denen die verborgene Identität von Geist und Natur (vgl. Kulenkampff/Baumeister 1973, 83) auf richtige Weise als sich aneinander herstellende Differenz beider kenntlich wird und sich demgemäß im Übersteigen einseitiger begrifflicher oder sinnlicher Identifikationen äußert: Die freisetzende Bewegung von Geist und Material definiert sich als Negativität allen Verstehens. So gelangt der Geist gerade in der Selbstbeschränkung in dem Anderen der Natur an, um es nicht zuzurichten, sondern zum Sprechen zu bringen und so das Nichtidentische erscheinen zu lassen. Damit sind Kunstwerke generell die weitestgehenden utopischen Gebilde einer Versöhnung, welche den Kreislauf mythischer Aufklärung übersteigt und die Adorno in dem kurzen Text »Zu Subjekt und Objekt« prägnant charakterisiert hat – freilich nicht als eingelöste Versöhnung: »Wäre Spekulation über den Stand der Versöhnung erlaubt, so ließe sich in ihm weder die ununterschiedene Einheit von Subjekt und Objekt noch ihre feindselige Antithetik vorstellen; eher die Kommunikation des Unterschiedenen. […] Friede ist der Stand eines Unterschiedenen ohne Herrschaft, in dem das Unterschiedene teilhat aneinander« (Adorno 1996, 743). Kunst, so Adorno im Anschluss an Kants Definition, ist »Zweckmäßigkeit ohne Zweck«: In ihr erfährt Rationalität (»Zweckmäßigkeit«) und ihr Verhältnis zum Natürlichen einen Umbau, der den Begriff zu etwas qualitativ Anderem macht und die Trennung von Begriff und Anschauung überhaupt aufhebt. Die fortschreitende Materialbeherrschung in den Kunstwerken als Durchbildung und Vergeistigung ihrer Strukturen und Inhalte ist deshalb zugleich eine wachsende Mimesis, d. h. Angleichung an die Sachen im Stand ihrer herrschaftsfreien Differenz. Die kategorial veränderte Technik ästhetisch-literarischer Darstellung zielt einzig darauf, im »Gemachten« das »Ungemachte«, d. h. das Besondere und Viele zu sich kommen zu lassen. Ein »Mehr an Subjekt durch ein Vorrang an Objekt« (Wiggershaus 1998, 43): Nur Kunstwerke zeigen, dass der volle Begriff von Rationalität im Geheimen mit der vollen Erfahrung des Objekts zusammenfällt, wo beide in ihren vereinseitigten Formen als unheilvolle Dialektik der Gewalt bloß gegeneinander gerichtet sind.

10.3.4 *Ästhetische Theorie/ Noten zur Literatur*: Systematische Aspekte

Dieser ursprünglichen Bewegung ästhetisch-literarischer Darstellung fügen sich die anderen zahlreichen Hinsichten ein, unter denen Adorno Form und Gehalt literarischer Kunstwerke beschreibt. Vor allem die *Ästhetische Theorie* stellt derart einen der komplettesten Versuche dar, produktionsästhetische, werkbezogene, rezeptionsästhetische, mimetologische, formensprachliche und kontextuelle Merkmale und Bedingungen literarischer Darstellung zu ergründen. Die *Noten zur Literatur* vertiefen diese Einsichten parallel an zahlreichen Lektüren von Werken des literarischen Kanons oder äußern sich zu bestimmten Autoren (Eichendorff, Proust, Valery, Goethe, Kraus etc.): jedoch immer unter der Vorgabe, am Einzelnen das Allgemeine von Literatur aufscheinen zu lassen.

Folgende Aspekte sind dabei von besonderer Relevanz: (1) *Theorie der Gattung*. Wo in ästhetischer Literatur das Besondere das Allgemeine ist, sind Gattungen nichts den einzelnen Werken Äußerliches, sondern vielmehr die Gestalt des Besonderen als Typus. In ihnen sedimentieren sich geschichtliche Bedürfnisse nach Schemata des Ausdrucks, die nicht als Gesetze verstanden werden dürfen. Die Ausnahme, welche jedes gelingende Kunstwerk darstellt, erarbeitet die Individuation ihrer Werkgestalt inmitten und durch das Formschema der Gattungen, wie schon Benjamin meinte: »Die Einzigartigkeit des Kunstwerks ist identisch mit seinem Eingebettetsein in den Zusammenhang der Tradition« (Benjamin 1991, I.2, 441). Eine philosophische Gattungsanalyse arbeitet an den Einzelwerken das richtige, versöhnte Allgemeine heraus, auf welches diese zielen, und welches von den historisch-dynamischen Gattungsbegriffen vertreten wie verdeckt wird.

(2) *Der Begriff der Form*. Stellvertreter von instrumenteller wie erweiterter Rationalität, genuiner Ort von ästhetischer Wahrheit bzw. gesellschaftlicher Gehalte und Medium des Nichtidentischen ist für Adorno im literarischen Kunstwerk das Geschehen des formensprachlichen Zusammenhangs, d. h. sowohl die materiale äußere Form der spezifischen Techniken auf der Ebene von Phonem, Wort, Syntagma, Satz, Vers und Text, als auch die innere Form der konkreten Logik der Bedeutungsverknüpfung durch die Art und Weise des Sprechendwerdens der Elemente des Gehalts. Als Statthalter von instrumenteller Konstruktion, des Identitätsprinzips als der »Harmonie« und »Einheit« des Werkes und der Organisation des Vielen zum Einen verwirklicht die Form das kritische Dasein des Geistes, der als immanente Vermittlung des Materials dieses erst zum Sprechen bringt und so zugleich an sich selbst anders wird. In der »prozessualen« Einheit des Kunstwerks, deren Stimmigkeit keine homogene und starre ist, sondern gerade durch die Gegenimpulse des Materialwiderstands ihre Dynamik empfängt, vollzieht sich die gewaltlose Organisation des Erscheinenden zum »Stimmig-Beredten«. Erst in der Artikulation durch die Rationalität der Form sammelt sich das Amorphe zum bestimmten »Vielen« und bildet die Figur des Nichtidentischen nach. Darin ist die Logik der Form – als Vertretung des richtigen Zusammenhangs des Vielen als soziales Verhältnis – immer schon politisch und zugleich Vertreterin spezifischer Erfahrungsweisen von Gegenwart, die sich in ihr niederschlagen und Eingang ins Werk finden. Erkenntnis wird das literarische Werk durch die dichte innere Organisation seines Gefüges, die Gesamtbewegung seiner Elemente, in deren technischer Signatur der »avanciertesten« künstlerischen Mittel sich die gesellschaftlichen Produktivkräfte niederschlagen und zugleich in unentfremdeter Form wirksam werden können, um eine gelingende soziale Praxis zu simulieren: »Erkenntnis wird das Kunstwerk erst als Totalität, durch alle Vermittlungen hindurch, nicht durch seine Einzelintentionen« (Adorno 1974, 271). Zentral ist dabei Adornos Begriff der »urteilslosen Synthesis«. In der Aufnahme von Hegels epistemologischer Kritik an der Subjekt-Prädikat-Struktur des Satzes und seiner eigenen Theorie der »Konstellation« konzipiert Adorno das literarische Kunstwerk als analytisches Gewebe, das die Einseitigkeit und die Abstraktion einzelner satzförmiger Urteile übersteigt, um im dichten Verweisungszusammenhang formensprachlicher Einheit die Bestimmtheit des Satzes mit der Gerechtigkeit korrigierter Rationalität zu verbinden. Wo der gesellschaftliche Verblendungszusammenhang zudem alle direkte Kommunikation mit dem Unwesen von Verdinglichung und Tauschlogik infiziert, ist der nichtbehauptende formensprachliche Ausdruck des Kunstwerkes geschichtsphilosophisch die letzte Möglichkeit, metaphysische Intentionen auszudrücken, ohne sie bereits in der Art ihrer Artikulation ad absurdum zu führen. Literarische Werke sind für Adorno Gegenbilder von direkter

Kommunikation und deshalb nicht in deren Kategorien zu begreifen: »Denn Kommunikation ist die Anpassung des Geistes an das Nützliche, durch welche er sich unter die Waren einreiht, und was heute Sinn heißt, partizipiert an diesem Unwesen. Das Lückenlose, Gefügte, in sich Ruhende der Kunstwerke ist Nachbild des Schweigens, aus welchem allein Natur redet« (Adorno 1970, 115). – »Kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären« (Adorno 1970, 167).

(3) *Negativität der Dissonanz*. Die Korrektur von Rationalität in der Logik der Form verlangt von dieser, ihr abstraktes und einseitiges Ideal geschlossener Harmonie aufzugeben, um Einheit gerade in der Ermöglichung von Vielheit und Diversität zu finden. Moderne Kunst und Literatur ist deshalb notwendig fragmentarisch (äußere Form) und dissonant (innere Form; vgl. Adorno 1970, 29 f., 512), weil in ihr Integration und Durchbildung des Werkes gerade auf das Sprechendmachen der Vielstimmigkeit des Besonderen zielt. Wo das Zentrum jeder Kunst der »Übergang von Sinn in Nichts« ist und Intentionen, also feste Bedeutungshorizonte nur als »untergehende« und »übergehende« (Adorno 1974, 169) existieren, ist der Form die Aufgabe übertragen, in der Gestalt von Brüchen den Grund der Verwandlung von Bedeutungshorizonten zu inszenieren. Mit dieser funktionalen Logik der Negativität verbunden ist der Umbau des Mimesisgedankens: »in einem sublimierten Sinn soll die Realität die Kunstwerke nachahmen« (Adorno 1970, 199 f.). Indem die Kunstwerke »zur Konstellation bringen, wie es ist« (Adorno 1970, 201), aber in »neue[n] Konstellationen« und damit »um ein Geringes versetzt« (Adorno 1970, 199), d. h. in sich die messianische Verschiebung am Seienden herausarbeiten, zeugen sie von der »Möglichkeit des Möglichen« (Adorno 1970, 200). In der prägnanten, offenen, einer besseren Rationalität gehorchenden Darstellung der Kunstwerke wird das sozial defekte Seiende durch seine komplexe und dichte Erfassung (»Mimesis ans Tödliche«, Adorno 1970, 201) an sich selbst auf sein Anderes, Besseres hin überschritten: auf das, was sich in ihm als »Erlösung« ankündigt. Als Statthalter dieses Anderen, ohne jedoch mit diesem identifiziert werden zu können, gelten Adorno dabei die Reste des »Naturschönen«.

(4) *Rätselcharakter*. Als ontologisch zweideutige Orte der Inszenierung des Nichtidentischen müssen Kunstwerke im gegenwärtigen Stand des Bewusstseins als Rätsel erscheinen. Unverständlichkeit ist die Konsequenz aus der Logik künstlerischer Gebilde, Begriffliches und Mimetisches nur als Überführung ineinander darzustellen. Wo das Rationale in Form und Gehalt immer schon auf sein Anderes hin aufgespannt ist, kann kein bloß begriffliches hermeneutisches Erkennen ihm mehr gerecht werden. Der regulativ versöhnte Geist des Kunstwerks erscheint von außen, aus dem Stand isolierter begrifflicher Rationalität des Verstehens, einzig in seiner Ungreifbarkeit. Der enigmatische Charakter des Kunstwerks ist nicht Ergebnis seines mimetischen Charakters (Adorno 1970, 182), sondern der inneren Dynamik des Übergangs zwischen den Polen der »Dialektik der Aufklärung« geschuldet, die im Kunstwerk in ihrer Logik eines bloßen Gegensatzes enthoben werden, um gerade in ihrer stimmigen Differenz zu erscheinen. Literarische Werke sind deshalb weder als Affirmationen von Sinn noch als bloße, ebenso verdinglichte Negationen von Sinn aufzufassen und zu erfahren. In der genauen Bestimmung des Unbestimmten verwandelt sich Sinn selbst zu einer prozessualen, offenen und vielstimmigen Größe, die wiederum richtig nur in paradoxalen Umschlagsfiguren zu beschreiben ist. Der immanente, gelingende mimetische »Nachvollzug« des Darstellungsgeschehens zielt auf ein externes, begriffliches Verstehen, dass sich jedoch in dem Moment am Bedeutungsgeschehen bricht, wenn dieses das evident-Erlebte in deutende Sprache überführen will, die sich dem Werk von außen nähert. Kunst und Philosophie, Darstellung und Verstehen sind dabei als wechselseitige Vollstreckung ihres Telos so aufeinander angewiesen, wie sie aneinander scheitern: »Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt« (Adorno 1970, 113). Gerade die Sprachlichkeit literarischer Werke ist keine begriffsferne Anschaulichkeit, sondern trägt in Material und Technik deutliche Spuren begrifflicher Anstrengung: »der Gehalt des Kunstwerks, der Geist ist, hat den Geist nicht zu fürchten, der sucht, ihn zu begreifen, sondern sucht ihn selber« (Adorno 1974, 71). Das dem Werk selbst immanente Telos des Durchbrechens der Stummheit des Artefakts im deutenden Begriff, in dem es zugleich nicht aufgeht, bedingt die Notwendigkeit von »Kommentar« und »Kritik«, die allerdings das Werk nicht im Begriff auflösen, sondern den »Grund seiner Unlösbarkeit« (Adorno 1970, 185) angeben sollen: das Begreifen der konkreten Gestalt des Formgeschehens, in der

das Werk sich voreiligen Sinnangeboten widersetzt, um dafür ganze Sinnhorizonte als Erfahrungsraum zurückzugewinnen. Letztlich markiert der Rätselcharakter die Rückgewinnung dessen im Kunstwerk, »was am Dasein Rätsel ist« (Adorno 1970, 191), und damit die Rückführung des in der ideologisierten Lebenswelt Selbstverständlichen und immer schon Verstandenen (Identifizierten) in die Fragwürdigkeit des offenen Lebensbezuges. Die ›unheimliche Nähe‹ zu Heideggers Seinsdenken, das Adorno sonst so heftig kritisiert (*Jargon der Eigentlichkeit*, *Ontologie und Dialektik*), wird hier deutlich: Beide sprechen vom »Rätsel der Kunst« (Heidegger 1977, 66) bzw. »Rätselcharakter« (Adorno 1970, 184), und beide stellen einen nicht-instrumentellen Umgang mit dieser Rätselform ins Zentrum richtiger Kunstbetrachtung: »Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen. Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen« (Heidegger 1977, 66). – »Als konstitutiv aber ist der Rätselcharakter dort zu erkennen, wo er fehlt: Kunstwerke, die der Betrachtung und dem Gedanken ohne Rest aufgehen, sind keine. […] Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: der Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen« (Adorno 1970, 184 f.).

(5) *Doppelcharakter*. Der geschichtsphilosophische Gehalt literarischer Kunstwerke wie auch ihr Verhältnis zu den gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Produktion ist von Adorno in den Begriff des »Doppelcharakters« bzw. den damit eng zusammenhängenden leibnizianischen Begriff des Monadencharakters gefasst, den er aus Benjamins »Erkenntniskritischer Vorrede« übernimmt. Demnach sind Kunstwerke weder bloß als autonome, sich von begründend-rationalen, genetisch-kausalen und mimetischen Verhältnissen zur Gesellschaft völlig ablösende Gebilde zu begreifen, noch gehen sie einfach in diesen Verhältnissen auf: »Kunst findet sich in der Realität, hat ihre Funktion in ihr, ist auch in sich vielfältig zur Realität vermittelt. Gleichwohl aber steht sie als Kunst, ihrem eigenen Begriff nach, antithetisch dem gegenüber, was der Fall ist« (Adorno 1974, 260). Autonomie und Abkünftigkeit müssen zusammengedacht werden: Damit ist der Doppelcharakter bezeichnet. Als »unbewusste Geschichtsschreibung seiner Epoche« ist die Gesellschaft im Kunstwerk durch den historischen Index der formalen Techniken und des Materials eingetragen, die der sedimentierte Stand der Produktivkräfte sind. Zugleich ist jedes gelingende Kunstwerk autonom durch den kategorialen Abstand, den es durch die Konfiguration von Mimesis und Rationalität von den gesellschaftlichen Bedingungen der Kommunikation wie der instrumentellen Rationalität nimmt. Mehr noch: Einen kritischen Abstand zur Gesellschaft, der sich in der Eigengesetzlichkeit der inneren Dynamik des Werkes ausdrückt, stellt das Werk einzig durch die Teilhabe an gesellschaftlichen Tendenzen her, aus denen sich die Formensprachlichkeit ergibt und die im Werk in der Verwendung zugleich in einem vorzeigenden Abstand gehalten werden. Die Form ist im Werk der Ort des gesellschaftlichen Gehalts wie seiner Kritik: weil sie fensterlos, d. h. in der Autonomie des Werkes eingeschlossen, zugleich die gesellschaftlichen Kräfte repräsentiert. Deshalb sedimentieren sich monadisch im Formgeschehen kollektive Erfahrungen wie geschichtliche Prozesse und gelangen zu einer Artikulation, die in der darstellenden Repräsentation ihre Kritik immanent eingetragen findet: durch die Logik von Mimesis und Rationalität, welche die geschichtlichen Gehalte kritisch überschreitet. Je mehr sich die literarischen Werke autonom in ihr eigenes Formgesetz vertiefen, umso deutlicher treten im Innern der Monade »Kunstwerk« die gesellschaftlichen Tendenzen hervor. Die autonome innere Durchbildung als Ablehnung jeder direkten mimetischen Tendenz schlägt in eine höhere, wesentlichere, unanschauliche Ähnlichkeit der Werke zu ihren gesellschaftlichen Bedingungen um, die eine Erkenntnisbeziehung ist. Damit ist nicht die schöpferische Freiheit eines Individuums Grund der Leistungen des Kunstwerks: Gegen den Subjektivismus und Intentionalismus bestimmter Kunsttheorien betont Adorno die »Objektivität« literarischer Kunstwerke, in denen sich die objektive Gestalt eines gesellschaftlichen Problems durch die kollektiven Tendenzen von Material und Form niederschlägt.

(6) *Sprachlichkeit*. Zentrale »differentia specifica« für die literarische Kunst im Vergleich zu anderen Künsten ist ihr Verhältnis zu ihrem wesentlichen Mittel, der Sprache, in der sich die Doppelgestalt von Subjektivität und Objektivität der Darstellung begründet. Anders als in der »meinenden« Sprache der Kommunikation wird die Sprache im literarischen Kunstwerk sich selbst zum einzigen Zweck; gerade das aber bedeutet nicht, das sie jeden Bezug auf subjektive wie gesellschaftliche Gehalte verliert. Vielmehr überwindet die formensprachlich verdichtete, sich an sich selbst abarbeitende Sprache im Kunstwerk den schlechten Gegensatz von Subjektivität (Besonderem) und Objektivität (Allgemeinem),

Intention und Darstellung. Wo das Subjekt in Literatur in seiner Sprache ganz bei sich ist, ist es immer schon über seine bloße Individuation hinaus und artikuliert die gesellschaftlichen Gründe seiner Subjekthaftigkeit. Literarische Werke sind Sprachgebilde, in denen mit der Aufhebung der bloßen Dichotomie des Besonderen und Allgemeinen im Hervortreten der Sprache selbst zugleich das Subjekt unverstellt und unentfremdet zum Ausdruck gelangt. Adorno umgeht die Abstraktionen, entweder das subjektlose bloße Sein der Sprache (Heidegger, Foucault) oder das Individuum in seiner vom allgemeinen gesellschaftlichen Gehalt isolierten Subjektivität zum alleinigen Grund des literarischen Werkes zu machen: Die Arbeit an der reinen Sprachgestalt des Werkes zielt auf die unentfremdete Artikulation eines Besonderen, das im Allgemeinen gerade ganz bei sich ist, ohne mit diesem zusammenzufallen. Derart gelingt es der Sprache im literarischen Werk, ihre gesellschaftliche Ohnmacht, Entfremdung und Verdinglichung zu einem Ausdruck derselben zu überführen, der ihr die Sagekraft des »Namens« (Benjamin) zurückerstattet. In moderner Literatur gelingt dies zumeist dadurch, dass sie ihre Tendenz auf begriffliche Manipulation überwindet, indem sie in den Rissen und Störimpulsen, die sie den phonetischen, lexikalischen, syntaktischen und semantischen Strukturen einfügt, das Instrument der Sprache auf ihren nichtinstrumentellen (Ab-)Grund hin öffnet, aus dem sich die begriffserweiternden Tendenzen speisen müssen.

Derart wird deutlich, wie das Ziel der *Negativen Dialektik*, »mit dem Begriff über den Begriff hinauszugelangen«, letztlich für Adorno einzig in der performativen umfassenden Selbstbesinnung der Sprache zu erreichen ist, wie sie sich in Literatur vollzieht. Damit nimmt die Notwendigkeit einer sich selbst korrigierenden Rationalität, durch die sich Wahrheit im literarischen Kunstwerk einzig artikuliert, die Last des unmittelbaren Verfehlens ihres Gegenstandes auf sich, weil einzig in ihrer Vermitteltheit sich jene Artikulationskraft von Sprache dort einen Vorteil verschafft, wo jedes unmittelbare Eingehen in die Wahrheit zugleich ihr Verlust ist: »Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, läßt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag« (Adorno 1990, 254). Das Naturschöne als »Spur« des Nichtidentischen an den Dingen, wie es von Adorno wieder zum geheimen Ziel aller Kunst aufgewertet wird und in der Musik rein, unmittelbar und zugleich ungreifbar hervortritt, bildet das Ideal und das Ziel aller Sprachkunst. Diese sucht es im Kunstschönen durch Technik und objektive Durchbildung nachzuahmen, trifft es aber letztlich nur dort, wo sie ihm durch neukonfiguriertes Denken begegnen darf: »Von allen Paradoxien der Kunst ist wohl die innerste, daß sie einzig durch Machen, die Herstellung besonderer, spezifisch in sich durchgebildeter Werke, nie durch unmittelbaren Blick darauf das nicht Gemachte trifft, die Wahrheit« (Adorno 1970, 198 f.).

Wo Literatur gelingende Transformation des Verhältnisses von Rationalität und Mimesis in und an Sprache durch Form ist, wird sie »Ausdruck« (vs. »Mitteilung« der Kommunikation) – von Leid und Entfremdung als objektiver Stand gesellschaftlicher Verhältnisse. Damit ist ihr Wahrheitsgehalt umrissen, der durch eine »Mimesis ans Tödliche« (»Methexis [Teilhabe] am Finsteren«) bestimmt ist. Literatur bildet im Rahmen ihres Doppelcharakters nicht einfach einen Gegenpol zur Realität durch offenen Widerstand zu ihr, wie es die »engagierte Literatur« vorschlägt, weil jede direkte Artikulation im universalen Verblendungszusammenhang notwendig das affirmiert, in dessen Kategorien und Verkehrsformen sie Kritik an ihm übt. Eine Chance auf Wahrheit eröffnet sich einzig dort, wo sie das Seiende so in sich hineinnimmt und darstellend wiederholt, das in der Art und Weise der Wiederholung der Strukturelemente der schlechten Realität zugleich deren mögliches Anderssein und damit ihre Kritik mit artikuliert wird. Diese dialektische Doppelung ist die letzte und grundlegendste der Bewegungen des literarischen Kunstwerks: im Gegebenen durch die Art der Darstellung seines Soseins den Blick für seine Überwindung zu befreien, ohne diese als seiend behaupten zu müssen. »Die vollendete Negativität, einmal ganz ins Auge gefaßt, [schießt] zur Spiegelschrift ihres Gegenteils zusammen« (Adorno 1980, 283): Damit ist zugleich die epistemische Basisfunktion des literarischen Kunstwerks beschrieben. Sein Verhältnis zur »Erlösung«, den Stand einer real befreiten Menschheit, gewinnt es dadurch, dass es den messianischen Kern in allen Dingen, ihr geheimes Verwiesensein auf ihren Zustand jenseits von Herrschaft und Gewalt, dessen Bild die Dinge verschüttet an sich tragen, in einer Doppeloptik sichtbar macht: »Was ist, ist mehr, als es

ist« (Adorno 1975, 163), lautet einer der unscheinbaren Zentralsätze von Adornos gesamter Philosophie.

Kunst als Organ einer zu sich kommenden Rationalität, die sich in der Selbstbeschränkung erst zu korrigieren vermag und in dessen Eingedenken dem Natürlichen zum Ausdruck verhilft, bleibt bei Adorno jedoch letztlich an eine unüberwindliche Pendelbewegung ihrer selbst verwiesen. Gerade der perpetuierte kritische Fortschritt des Geistes trägt mit jeder Vorwärtsbewegung schwerer an der Bürde seiner selbst; sein Wachstum ist stets erkauft mit der Verfestigung dessen, was an diesem Rückschritt ist. Adornos Philosophieren schwankt beständig zwischen der Resignation ob der unüberwindlichen Defizite einer gleichwohl notwendigen Vernunft und der Idee, diese könnten durch Eingriffe wie die der Kunst als virtuelle Konfiguration wahrer Rationalität letztendlich korrigiert werden, zwischen der Annahme eines substantiellen und eines nur mehr akzidentellen Defizits des Geistes, zwischen der Behauptung einer prinzipiellen Abhängigkeit des Denkens von naturhaften Zwangsverhältnissen und der Behauptung seiner zumindest prinzipiellen Freiheit, die es korrigierend einzulösen gelte. Der *seriell* der Erlösung des Geistes am nächsten kommende Zustand, die Aufklärung im Zustand demokratischer Gesellschaften, ist zugleich der *ontologisch* fernste: so sehr ist die Zweideutigkeit in die Mikrostrukturen der Welt hineingedacht. »Ist ein Wahres an Schopenhauers These von der Kunst als Welt noch einmal, so ist doch diese Welt in ihrer Komposition aus den Elementen der ersten versetzt, gemäß den jüdischen Beschreibungen vom messianischen Zustand, der in allem sei wie der gewohnte und nur um ein Winziges anders« (Adorno 1970, 208). Dieses »winzige« Anderssein ist der Quantensprung, den die Vernunft an sich durch Selbstbesinnung vorzunehmen sucht und der sich mit der Annäherung an ihn doch nur tiefer auftut – wie der Sprung bei Kierkegaard, der den Graben, den er zu überwinden sucht, als unüberwindlichen erst aus sich entstehen lässt (vgl. Kierkegaard 1994, 108). Dabei bleibt jedoch die Kunst und in ihr die Literatur das hervorragende und letztlich wohl einzige Medium einer kritischen Selbstbesinnung der Vernunft, die sich die Chance auf Erlösung von ihren Übeln nur durch eine ästhetische Arbeit an sich selbst sichern kann.

10.4 Weitere Vertreter der Kritischen Theorie; Bemerkungen zur Forschung

Die Antworten anderer Vertreter der Frankfurter Schule zu Fragen von Kunst und Literatur sind durchgehend von zwei Einschränkungen bestimmt: (1) Anders als Benjamin und Adorno, wenden sich diese (vielleicht mit Ausnahme von Marcuse) nicht in gleicher umfassender und originärer Weise ästhetischen bzw. literaturtheoretischen Problemen zu. (2) Alle nachfolgenden Vertreter der Kritischen Theorie bleiben konzeptionell stark von Benjamin und Adorno abhängig. Herbert Marcuse (1898–1979) verknüpft im Anschluss an Schillers Konzept einer »ästhetischen Erziehung« die politische Utopie einer von Macht, Gewalt und Zwängen befreiten Gesellschaft eng mit den Möglichkeiten der Kunst: Das Kunstwerk als Versöhnung der Gegensätze (Subjekt – Objekt, Sinnlichkeit – Vernunft etc.) und die durch es ermöglichte soziale Erziehung zu einer »neuen Sensibilität« (Oesterreich 1985, 535) bilden gemäß Marcuse die Bedingung einer gesellschaftlichen Revolution. Dabei steht zunehmend – anders als bei Adorno – gerade die ungebrochene Geschlossenheit und Durchbildung des »klassischen« bürgerlichen Kunstwerkes im Zentrum der revolutionären Hoffnungen. Nur durch seine autonome Form und die fiktionale Abschließung wird das Werk zu einem permanenten Einspruch gegen die soziale Realität. Die gesellschaftliche Transzendenz von Kunst und Literatur erscheint als die Grundlage aller utopischen Hoffnung: In seiner sich äußeren Ansprüchen widersetzenden Selbstgesetzlichkeit verleiht das autonome Kunstwerk dem Bedürfnis einer Transformation bestehender Ordnungen permanent Ausdruck und gibt zugleich durch die stilistische Art und Weise seiner Wirklichkeitskonstruktion die Bedingungen gelingender Freiheit vor. Leo Löwenthal (1900–1993) hat sich hingegen besonders um die literatursoziologische Methode bemüht und ist ihr in zahlreichen Schriften theoretisch wie auch am Fallbeispiel nachgegangen. Die Perspektive auf »gesellschaftliche Bedeutungsgehalte« begreift Literatur aufgrund ihrer Verobjektivierung subjektiver Erfahrungen als hervorragendes Medium, um eine Gesellschaftsanalyse vor allem der modernen bürgerlichen Gesellschaft zu entwickeln und ihren Pathologien

auf die Spur zu kommen, die eine umfassende Verwirklichung von Aufklärung verhindern. Jürgen Habermas hat vor allem in der *Theorie des kommunikativen Handelns*, in *Der philosophische Diskurs der Moderne* und einigen bedeutenden Aufsätzen Ansätze einer kritischen Theorie der Literatur zu geben versucht. Wo Habermas den Geltungsanspruch literarischer Rede zuerst auf expressive Wahrhaftigkeit und damit die von Adorno so betonte ästhetische Wahrheit literarischer Kunstwerke auf Subjektivität einschränkt (vgl. Ott 1998, 345), erarbeitet er sich in Auseinandersetzung mit der Kritik an dieser Konzeption objektivere, die spezifisch ästhetische Rationalität literarischer Rede stärker berücksichtigende Vorstellungen von Literatur, die aber – hier im Anschluss an Benjamin und Adorno – das literarische Kunstwerk zur Freisetzung seiner Potentiale in ein Bedingungsgefüge mit der literarischen Kunstkritik eingefügt sehen. Literarische Werke erschließen die Wirklichkeit im Licht komplexer Erfahrungen, in denen die Wertstandards gesellschaftlicher Kommunikation hervortreten und zur Diskussion gestellt werden: Kritik ist das Instrument, dieses Wertungsgeschehen zu markieren und dem moralischen Diskurs verfügbar zu machen. Die Korrekturfunktion gegenüber den Vereinseitigungen bestimmter Rationalitätssphären (v. a. der instrumentellen Vernunft) in der ausdifferenzierten Kultur der Moderne, welche Literatur sowohl durch ihre kritische Funktion als auch durch ihre Brückenfunktion zwischen den Rationalitätsbereichen erfüllt, gründet in ihrer geschichtlichen Tiefenstruktur: semantische Dimensionen älterer Überlieferungsbestände sowohl zu bewahren als auch immer schon auf ihre transformierende Aneignung hin offenzuhalten.

Die Kritische Theorie hat vor allem seit den 1960er Jahren ein breites Forschungsinteresse auf den verschiedensten Gebieten der Geistes- und Kulturwissenschaften hervorgerufen und kanonische Interpretationen nach sich gezogen (bspw. Bürger 1974; vgl. auch Bürger 2003). Über die Forschung informieren im Einzelnen Handbücher bzw. Gesamtdarstellungen zu einzelnen Autoren und Gruppenmonographien (Steiner 2004, Lindner 2006, Klein u. a. 2011). Seit Beginn der 1990er Jahre hat sich hingegen ein Wandel im Rezeptionsverhalten ereignet. Die Benjamin-Forschung ist nach einem langjährigen Boom in eine Bilanzierungsphase eingetreten, von der diverse Kompendien, Überblickswerke und Handbücher zeugen; Walter Benjamin bleibt wohl auch für künftige Bemühungen der vielgestaltigste und aktualisierungsfähigste Theoretiker der Kritischen Theorie mit breiter Ausstrahlung in alle Bereiche philosophischen und kulturwissenschaftlichen Denkens und mit internationaler Wirkung. Dagegen hat das »Adorno-Jahr« 2003 durch einen deutlichen Überhang der Biographisierung und Musealisierung deutlich gemacht, dass die Aktualisierbarkeit seines Denkens – nicht zuletzt aufgrund seiner deutlichen historischen Signatur – schwieriger geworden ist. Wenn Axel Honneth in seiner Bilanz der Frankfurter Schule konstatiert, dass »die geschichtsphilosophischen und soziologischen Grundannahmen der Frankfurter Schule nicht länger zu verteidigen sind« (Honneth 2007, 59), so zeichnet das die Grundlinien einer Rezeption nach, die sich zwar gerade im Bereich der Kunstphilosophie und Soziologie noch immer notwendig an Adorno abarbeiten muss, Anschlussfähigkeit aber nur in deutlicher Kritik, weitgehender Transformation oder starker Selektivität in Bezug auf seine Perspektiven garantieren kann (vgl. als produktive Anschlussnahmen Wellmer 1985; Menke 1991; Seel 1997; Zelle/Schwering 2002).

Literatur

Werke

Adorno, Theodor W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt a. M. 1963.

Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a. M. 1969.

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1970.

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1974.

Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a. M. 1975.

Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M. 1980.

Adorno, Theodor W.: Fragment über Musik und Sprache. In: ders.: Musikalische Schriften I-III. Gesammelte Schriften 16. Frankfurt a. M. ^{2}1990, 251–256.

Adorno, Theodor W.: Zu Subjekt und Objekt. In: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe. Stichworte. Anhang. Gesammelte Schriften 10.2. Frankfurt a. M. ^{2}1996, 741–759.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lat./Deutsch. Hg. von Dagmar Mirbach. Bd. 1. Hamburg 2007.

Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I-VII, Suppl. I-III (in 17 Bden.). Frankfurt a. M.1991.

Gadamer, Hans Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen ^{6}1999.

Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. In: ders.: Gesamtausgabe. I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Bd. 5: Holzwege. Frankfurt a. M. 1977, 1–75.
Hölderlin, Friedrich: Anmerkungen zum Oedipus. In: ders.: Theoretische Schriften. Mit einer Einleitung hg. von Johann Kreuzer. Hamburg 1998, 94–101.
Horkheimer, Max: Traditionelle und kritische Theorie. Fünf Aufsätze. Frankfurt a. M. 1992.
Kierkegaard, Søren: Abschließende unwissenschaftliche Nachschrift zu den Philosophischen Brocken. Erster Teil. Gütersloh [4]1994.
Klopstock, Friedrich Gottlieb: Von der Darstellung. In: ders.: Gedanken über die Natur der Poesie. Dichtungstheoretische Schriften. Hg. von Winfried Menninghaus. Frankfurt a. M. 1989, 166–174.
Löwenthal, Leo: Literatur und Massenkultur. Frankfurt a. M. 1990 (=Schriften 1. Hg. von Helmut Dubiel).
Löwenthal, Leo: Das bürgerliche Bewußtsein in der Literatur. Frankfurt a. M. 1990 (= Schriften 2. Hg. von Helmut Dubiel).

Forschungsliteratur

Agamben, Giorgio: Die Zeit, die bleibt. Ein Kommentar zum Römerbrief. Frankfurt a. M. 2006.
Alt, Peter-André: Das Problem der inneren Form. Zur Hölderlin-Rezeption Benjamins und Adornos. In: DVjs 61 (1987), H. 3, 531–562.
Bröcker, Michael: Sprache. In: Opitz/Wizisla 2000. Bd. 2, 740–774.
Bürger, Christa: Mein Weg durch die Literaturwissenschaft. Frankfurt a. M. 2003.
Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Frankfurt a. M. 1974.
Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart 1994.
Früchtl, Josef: Mimesis. Konstellationen eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg 1986.
Garber, Klaus: Benjamins Bild des Barock. In: ders.: Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin. Tübingen 1987, 59–121.
Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Frankfurt a. M. 1997.
Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): Übersetzen – Walter Benjamin. Frankfurt a. M. 2001.
Hillach, Ansgar: Dialektisches Bild. In: Opitz/Wizisla 2000. Bd. 1, 186–230.
Honneth, Axel: Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie. Frankfurt a. M. 2007.
Honold, Alexander: Erzählen. In: Opitz/Wizisla 2000. Bd. 1, 363–399.
Honold, Alexander: Noch einmal. Erzählen als Wiederholung – Benjamins Wiederholung des Erzählens. In: Walter Benjamin: Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa. Frankfurt a. M. 2007, 303–343.
Jacob, Joachim: Die Schönheit der Literatur. Zur Geschichte eines Problems von Gorgias bis Max Bense. Tübingen 2007.
Klein, Richard/Kreuzer, Johann/Müller-Doohm, Stefan (Hg.): Adorno-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2011.
Kramer, Sven: Walter Benjamin zur Einführung. Hamburg 2003.
Kulenkampff, Jens/Baumeister, Thomas: Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik. Zu Adornos »Ästhetischer Theorie«. In: Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), 74–105.
Lindner, Burkhardt (Hg.): Benjamin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar 2006.
Menke, Bettine: Das Trauerspiel-Buch: Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld 2008.
Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M. 1991.
Menninghaus, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt a. M. 1980.
Menninghaus, Winfried: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt a. M. 1986.
Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M. 1987.
Oesterreich, Peter L.: Herbert Marcuse. In: Nida-Rümelin, Julian (Hg.): Lexikon Ästhetik und Kunstphilosophie. Stuttgart 1998, 535–538.
Opitz, Michael/Wizisla, Erdmut (Hg.): Benjamins Begriffe. 2. Bde. Frankfurt a. M. 2000.
Oschmann, Dirk: Gestalt und Naturgeschichte. Benjamins ›Erzähler‹-Aufsatz im Horizont der zeitgenössischen Gattungspoetologie. In: Kaiser, Gerhard R./Macher, Heinrich (Hg.): Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet. Beiträge zur deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart. Heidelberg 2003, 299–319.
Ott, Konrad: Jürgen Habermas. In: Nida-Rümelin, Julian (Hg.): Lexikon Ästhetik und Kunstphilosophie. Stuttgart 1998, 344–351.
Scherpe, Klaus R.: Kritische Theorie. In: Fricke, Harald u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 2. Berlin/New York [3]2007, 345–349.
Schlaffer, Heinz: Denkbilder. Eine kleine Prosaform zwischen Dichtung und Gesellschaftstheorie. In: Kuttenkeuler, Wolfgang (Hg.): Poesie und Politik. Zur Situation der Literatur in Deutschland. Stuttgart 1973, 137–154.
Schöttker, Detlev: Konstruktiver Fragmentarismus. Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt a. M. 1999.
Schwering, Gregor/Zelle, Carsten: Ästhetische Positionen nach Adorno. München 2002.
Seel, Martin: Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität. Frankfurt a. M. 1997.
Steiner, Uwe: Traurige Spiele – Spiele vor Traurigen. Zu Walter Benjamins Theorie des barocken Trauerspiels. In: Reijen, Willem van (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt a. M. 1992, 32–64.
Steiner, Uwe: Kritik. In: Opitz/Wizisla 2000. Bd. 2, 479–524.
Steiner, Uwe: Walter Benjamin. Stuttgart/Weimar 2004.
Szondi, Peter: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin. In: ders.: Schriften 2. Hg. von Wolfgang Fietkau. Frankfurt a. M. 1978, 278–295 (= Szondi 1978b).
Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: ders.: Schriften 1. Hg. von Wolfgang Fietkau. Frankfurt a. M. 1978, 263–286 (= Szondi 1978a).
Urbich, Jan: Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne. Berlin 2011.

Voigts, Manfred: Zitat. In: Opitz/Wizisla 2000. Bd. 2, 826–851.
Walter-Busch, Emil: Geschichte der Frankfurter Schule. Kritische Theorie und Politik. München 2010.
Weigel, Sigrid: Entstellte Ähnlichkeit. Walter Benjamins theoretische Schreibweise. Frankfurt a. M. 1997.
Wellmer, Albrecht: Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno. Frankfurt a. M. 1985.
Wiggershaus, Rolf: Die Frankfurter Schule. Geschichte – Theoretische Entwicklung – Politische Bedeutung. München 1988.
Wiggershaus, Rolf: Theodor W. Adorno. München ²1998.
Zabka, Thomas: Pragmatik der Literaturinterpretation. Theoretische Grundlagen – kritische Analysen. Tübingen 2005.

11. Philosophisches Denken und literarischer Diskurs

(Arne Klawitter)

11.1 Michel Foucault: Das Sein der Sprache und die Ordnung des Diskurses

11.1.1 Foucault als Denker der Diskontinuität

Michel Foucault (1926–1984), Historiker und Philosoph, ist vor allem für seine Wissenshistoriographien und Machtanalysen bekannt, die er in Anschluss an Nietzsche als »Genealogien der Macht« bezeichnete. Seine Arbeiten berühren eine Vielzahl von anderen Gebieten wie die Medizin- und Rechtsgeschichte, die Psychologie und auch die Literaturkritik. Der Name »Foucault« steht für ein Denken, das den philosophisch-reflexiven Diskurs und seine vorrangig normativen Fragestellungen durch eine radikal kritische Geste und eine Historisierung ersetzt, die in eine »Geschichte der Gegenwart« (Foucault 1976, 43) bzw. eine »kritische[n] Ontologie der Gegenwart« mündet, die sich wiederum als »Vorarbeit zu einer Genealogie der Normativität« (Geuss 2003, 156) verstehen lässt. Zu diesem Zweck führte Foucault die neuen Analyseformen der Wissensarchäologie und Machtgenealogie in die philosophische Kritik ein. Die thematische Vielfalt, das Sich-Abarbeiten an den ›großen Themen‹ Wissen, Macht, Subjekt, die methodische Wandelbarkeit, erkennbar an der Entfaltung unterschiedlichster methodischer Ansätze wie der Archäologie, der Genealogie und der Problematisierung des ethischen Selbst, die Ernsthaftigkeit, mit der er die Diskontinuität in sein Denken einführt, die Beharrlichkeit, mit der er stets versucht hat, neuen Festschreibungen zu entgehen und die unablässig weiterdrängende Bewegung des Denkens machen es unmöglich, seine Philosophie als eine Einheit zu begreifen (vgl. Schneider 2004, 225 ff.). Die meisten Gesamtdarstellungen gehen deshalb von Phasen der Theorieentwicklung oder von Werkzyklen aus, die thematisch eingegrenzt werden, um das bewegliche Denken wenigstens für eine gewisse Zeit festzuhalten und in Bereiche von relativer Homogenität zu ordnen. Ein solches Vorgehen wird allerdings spätestens dann problematisch, wenn man dem Denken Foucaults eine Genese unterstellt und dadurch implizit eine frühere Denkphase als Vorstufe deklassiert, die man vernachlässigen könne, um sich dem ›eigentlichen‹ Denken Foucaults zuzuwenden. Das trifft insbesondere auf Foucaults Überlegungen zur Literatur zu, die in die Zeit vor der Veröffentlichung von *Die Ordnung der Dinge* (1966) fallen und damit auch vor die Zeit von Diskursanalyse und Wissensarchäologie.

11.1.2 Der ›literarische Zyklus‹ und die These vom Sein der Sprache

Nach seinem ersten großen Werk, das 1961 unter dem Titel *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* erschien (in der 2. Auflage wird der Titel durch den Untertitel ersetzt, während die deutsche Übersetzung den Titel *Wahnsinn und Gesellschaft* trägt), publiziert Foucault 1963 zeitgleich die medizingeschichtliche Untersuchung *Die Geburt der Klinik* und eine Werkstudie zu dem dahin noch weitgehend unbekannten Schriftsteller Raymond Roussel. Parallel zur Wissensarchäologie formiert sich damit Anfang der 1960er Jahre der »literarische Zyklus« (Eribon 1991, 226) im Werk Foucaults, als dessen Bestandteil die *Schriften zur Literatur* entstehen. Allerdings handelt es sich hierbei nicht um ein von Foucault autorisiertes Buchprojekt. In deutscher Sprache erschien 1974 zunächst ein Band mit dem Titel *Schriften zur Literatur*, der neun Texte umfasste und 1988 vom Fischer Verlag neu aufgelegt wurde. Nach Erscheinen der Gesamtausgabe der Schriften Foucaults gab der Suhrkamp Verlag im Jahr 2003 eine erweiterte Ausgabe der *Schriften zur Literatur* heraus, in den auch Texte aufgenommen wurden, die nicht mehr im engeren Sinne in den literarischen Zyklus gehören, d. h. die nach 1966 entstanden waren.

Die frühen Überlegungen Foucaults zur Literatur lassen sich unter dem Begriff der »Sprach-« bzw. »Literaturontologie« zusammenfassen. Die Ontologie der Sprache beruht auf der Annahme eines Seins der Sprache, das als ein nicht-signifikativer Zustand von Sprache aufgefasst werden kann. Für den Sprachontologen geht dieses Sein der Sprache jedem signifizierenden Diskurs voraus und wird durch den Akt der Signifikation verdeckt. Dieses Verbergen soll dadurch zurückgehalten bzw. suspendiert werden, dass man sprachliche Figurationen jenseits ihrer Bedeutung in den Blick nimmt.

Foucaults Überlegungen zur Literatur müssen einer Phase seines Denkens zugeordnet werden, in der seine Diskursanalyse noch nicht ausgearbeitet war. Diese entwickelt Foucault erst 1969 in seiner methodologischen Schrift *Archäologie des Wissens* rückblickend auf seine vorangegangenen historischen Studien, und zwar weniger als generalisierbares methodisches Verfahren, sondern um seinen eigenen Standpunkt in Abgrenzung zu anderen Vorgehensweisen wie z. B. Ideengeschichte oder Strukturalismus zu verorten. Foucault erarbeitet also keine allgemeine Theorie, aus der man eine Anleitung für eine individuelle Folgeanalyse deduzieren könnte. Stattdessen positioniert er sich im theoretischen Feld, kritisiert Kontinuität stiftende Prinzipien und erläutert seine Auffassungen über Diskurs, Aussage und diskursive Formationen mit dem Ziel, ein funktionales Analyseraster auszubreiten und sein wissensarchäologisches Vorgehen zu einem diskursanalytischen Verfahren weiterzuentwickeln, das er so allerdings nicht mehr anwenden wird. Denn am Horizont der Diskursanalyse erscheinen bereits die nicht-diskursiven Praktiken, die sich für Foucault als neuer Untersuchungsgegenstand herauskristallisieren.

Bei der Diskursanalyse handelt es sich um eine Methode neuen Typs, insofern sie eine »Reflexion auf Ordnungs*probleme* in der Praxis der Untersuchung« beinhaltet, anstatt eine »Ordnungs*methode* empirischen Materials« sein zu wollen (Schrage 1999, 67). So gesehen kann sie in der Tat als eine »neuartige[n], nachmetaphysische[n] Methodologie« (Wunderlich 2000, 5) charakterisiert werden. Bemerkenswert ist dabei, dass Foucault seine Diskursanalyse parallel zu seinen *Schriften zur Literatur* (und zum gewissen Teil sogar in ihnen selbst) ausarbeitet, sie aber nie auf die Literatur selbst anwendet. Obwohl die Literatur in *Die Ordnung der Dinge* noch an markanten Stellen auftaucht, vor allem dort, wo sich epistemische Brüche ankündigen, gerät sie mit der Ausarbeitung der Wissensarchäologie zunehmend aus dem Blickwinkel Foucaults. Dennoch besteht ein wachsendes Interesse in der Literaturwissenschaft an Foucaults Überlegungen zur Literatur und an seiner Diskursanalyse. Das lässt sich hauptsächlich damit begründen, dass Foucault seine Methode in scharfer Abgrenzung zur Hermeneutik und zum Strukturalismus entwickelt hat, und dass er ähnlich wie Jacques Derrida mit seiner Dekonstruktion die erschließende Funktion der Literatur betont. Insbesondere mit Blick auf die Position, die sie im epistemischen Feld einnehmen kann, hat Foucault die Literatur in *Die Ordnung der Dinge* als »Gegendiskurs« (Foucault 1971, 76) charakterisiert. Zu einem solchen formierte sich die Literatur gegen Ende des 18. Jahrhunderts, indem sie sich von der repräsentativen und der signifikativen Funktion der Sprache absetzte und entgegen der vorherrschenden epistemisch verfassten Diskursivität ein Sein der Sprache sichtbar machte, anstatt Sprache auf das (innerliche) Subjekt (den »Menschen« als epistemisches Konstrukt) zu beziehen und auf diese Weise in der Funktion als Ausdrucks- oder Bezeichnungsmittel ihr Sein aufzulösen. Für Foucault erscheint die Literatur im Zeitalter der Moderne »immer mehr als das, was gedacht werden muß«, aber, gerade weil sie sich von der Repräsentation und Signifikation loslöst, auch als das, »was in keinem Fall ausgehend von einer Theorie der Bedeutung gedacht werden kann« (Foucault 1971, 77). In dieser Hinsicht ist die Literatur als »Gegendiskurs« eine Herausforderung sowohl für die hermeneutisch als auch für die semiologisch geprägte Literaturwissenschaft.

In *Die Ordnung der Dinge* weist Foucault auf, wie die Krise der Repräsentation und des Ordnungswissens gegen Ende des 18. Jahrhunderts zu einer ›vierfachen Zerstreuung‹ des klassischen Diskurses und zu einem doppelten Auftreten des ›Menschen‹ als Bedingung und Gegenstand des modernen Wissens führt. Die Zerstreuung des klassischen Diskurses führt zu einer Spaltung im diskursiven Feld (vgl. Mazumdar 2008, 252 ff.), und zwar zwischen einem restaurativen Diskurs, d. h. dem der Wissenschaften (wozu auch die Philosophie gehört), und dem nicht-restaurativen Diskurs der Literatur. Restaurativ sind Wissenschaften und Philosophie, weil sie wesentlich mit der Repräsentation verbunden bleiben: Die Sprache wird entweder als Objekt repräsentiert (Vergleichende Philologie), oder sie wird formalisiert, so dass sie in ihrer opaken Dichte die Erkenntnis nicht

länger daran hindert, Wissensobjekte zu repräsentieren (Formalismus), oder sie wird als Repräsentation (Ausdruck) von Ideen aufgefasst (Interpretation). Zwar ist das literarische Sprechen selbst nicht notwendig restaurativ, als Diskurs aber konstituiert sich die Literatur unter den epistemischen Bedingungen der Repräsentation als deren Verdopplung, nämlich als Fiktion. Literaturgeschichtlich lässt sich dieser Zusammenhang zum einen an dem Privileg, das der Mimesis-Theorie im klassischen Zeitalter (nach französischer Epochenbildung) eingeräumt wird, und zum anderen am aufkommenden Autonomiegedanken verdeutlichen. Denn die Literatur unterscheidet sich immer mehr vom Diskurs der Repräsentation und »schließt sich in eine radikale Intransitivität ein« (Foucault 1971, 365). Das bedeutet, dass sie sich »von allen Werten« löst, »die im klassischen Zeitalter sie zirkulieren lassen konnten (der Geschmack, das Vergnügen, das Natürliche, das Wahre)« und dass sie in ihrem abgeschlossenen Raum der Fiktion alles das entstehen lässt, »was dessen spielerische Verneinung sichern kann (das Skandalöse, das Häßliche, das Unmögliche)« (Foucault 1971, 365 f.). Schließlich bricht sie mit allen Gattungsdefinitionen (vgl. das Programm der romantischen Transzendentalpoesie, Kap. 4), die ihr als klassifizierende Ordnung vom restaurativen Diskurs aufgesetzt wurden, und wendet sich fortan »an sich selbst als schreibende Subjektivität, oder sie sucht in der Bewegung, in der sie entsteht, das Wesen jeder Literatur zu erfassen, und so konvergieren all ihre Fäden zu der feinsten – besonderen, augenblicklichen und dennoch absolut universalen – Spitze, zum einfachen Akt des Schreibens« (Foucault 1971, 366). In diesem Moment, wenn die Literatur kein anderes Ziel mehr kennt als sich selbst, wenn sie sich in der Dopplung ihrer Selbstaussage einschließt, erscheint laut Foucault die Sprache in ihrem opaken Sein.

Aus der Perspektive der Wissensarchäologie erhält dieses sich verdoppelnde Sprechen, welches, statt Fiktionen als mögliche Welten zu (re-)präsentieren, das Sein der Sprache zur Sprache bringt, die Funktion, ein nicht-diskursives Außen zu indizieren. Erst dadurch wird die These von der (modernen) Literatur als eine Art »Gegendiskurs« möglich. Doch gilt diese These nicht für die gesamte Literatur der Moderne. Man müsste vielmehr sagen, dass sich die Literatur im postklassischen Zeitalter selbst gespaltet oder verdoppelt hat: zum einen in die Literatur der Fiktion, die gewissermaßen restaurativ bleibt, sofern sie eine fiktive Welt repräsentiert, und zum anderen in eine Literatur, die das Sein der Sprache indiziert und sich daher als »Gegendiskurs« auffassen ließe. An diesem Punkt stellt sich Foucault die Frage, wie Literatur (sofern sie das Sein der Sprache indiziert) zu denken sei, wenn sie sich weder ausgehend von einer Theorie der Repräsentation und Bezeichnung noch ausgehend von einer Theorie der Bedeutung begreifen lässt. Wie im Einzelnen Foucault die Literatur jenseits von Hermeneutik und Strukturalismus, also weder von der Seite des Signifikats noch vom Signifikanten her denkt, wird erst ersichtlich, wenn man sich den Schriften zur Literatur zuwendet und ihre sprachontologische Kohärenz berücksichtigt. Dazu sind vor allem folgende Aufsätze relevant: »Die Sprache, unendlich« (1963), »Vorrede zur Überschreitung« (1963), »Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes« (1964) und »Das Denken des Außen« (1966).

11.1.3 Der ontologische Raum der Sprache

In den *Schriften zur Literatur* spürt Foucault einen »weißen«, d. h. sinnleeren Raum der Sprache auf, der sich als der ontologische Raum der Sprache begreifen lässt (vgl. Klawitter 2003, 89 ff.). Foucault verweigert sich in seinen Beschreibungen sowohl der in den Literaturwissenschaften etablierten Begrifflichkeit als auch den gängigen philosophischen Konzepten. Er verfügt zu diesem Zeitpunkt aber auch noch nicht über das diskursanalytische Vokabular. Die sehr essayistischen Texte, bei denen der Gedanke dem Text nicht vorausgeht, sondern erst in ihm entsteht, sind insbesondere wegen ihrer metaphorischen Ausdrucksweise nicht leicht zu verstehen. Foucault hat selbst immer wieder auf den literarischen Charakter seiner Texte verwiesen, womit er betont, dass es sich um eine philosophische Arbeit an der Grenze zum Möglichen handelt.

Die Grundzüge seiner Literaturontologie legt er bereits 1963 in seinem Essay »Die Sprache, unendlich« dar, wo er, angefangen bei Homer, in fiktionalen Darstellungen einen dem Tode nahen Raum, der sich gleichzeitig dem Tod entgegenstellt und in dem die Literatur gewissermaßen ihren leeren ›Ursprung‹ findet, aufdeckt. An der Grenze zum Tod wird die Sprache auf sich selbst zurückgeworfen und lässt eine bis ins Unendliche verlängerte Spie-

gelkonfiguration entstehen, mittels der sie ihre Endlichkeit reflektiert. In der Tiefe des Sprachspiegels, in der sich der Diskurs verliert, wird Foucault eines anderen Sprechens gewahr, das einen grundlegenden (ontologischen) Zusammenhang von Tod, grenzenlosem Sich-Selbst-Verfolgen des Sprechens und Selbstdarstellung der Sprache offenbart. Im Anschluss daran formuliert er die These, dass die Möglichkeit zum sprachlichen Werk in der Verdopplung der Sprache ihren Ursprung findet, und dass für die abendländische Kultur literarisches Schreiben bedeutet, »sich von Beginn an in den virtuellen Raum der Selbstrepräsentation und Verdopplung zu stellen« (Foucault 2001, 345). Eine »formale Ontologie der Literatur« (Foucault 2001, 348), wie sie Foucault in groben Zügen skizziert, liefe schließlich darauf hinaus, die Figuren der sprachlichen Verdopplungen zu klassifizieren und ihre Funktions- und Transformationsgesetze zu beschreiben. Laut Foucault lassen sich die unterschiedlichen Figuren der Sprachverdopplung epochalen Konfigurationen gemäß gliedern, die historischen Veränderungen unterliegen und jeweils eine bestimmte Seinsweise von Sprache voraussetzen. Als solche Konfigurationen begreift er das sprachliche Werk, das auf der Grundlage von Rhetorik und Repräsentation operiert, die Literatur, die an das Prinzip der Bibliothek gebunden ist, und die moderne Literatur seit Mallarmé, die sich auf den Ruinen ihrer selbst errichtet und strategisch eine Aushöhlung der signifikativen Sprache betreibt. In seinen Literaturanalysen versucht Foucault, die historischen Brüche aufzuspüren, um jene Seinsweisen der Sprache zu charakterisieren und die epochalen Konfigurationen in ihrer sprachontologischen Verfasstheit zu beschreiben.

Jenes ›andere Sprechen‹, das er in »Die Sprache, unendlich« im Zusammenhang mit der Spiegelreflexion über den Tod herausarbeitet, wird von Foucault in den darauffolgenden Aufsätzen und Rezensionen immer wieder zum Gegenstand seiner Betrachtung gemacht, z. B. in »Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes«, wo er mit Freud die hereinbrechende Figur eines *absolut anderen* Signifikanten einzukreisen versucht (Foucault 2001, 546), der nicht mehr an ein Signifikat gebunden ist, um auf etwas zu verweisen, sondern der die nicht-signifikative Leere der Sprache indiziert. In dieser Hinsicht stellt sich für Foucault ein Zusammenhang zwischen moderner Literatur und dem Wahnsinn her, wie er von Freud beschrieben wurde. Wie die Literatur eröffnet auch der Wahnsinn »einen lückenhaften Rückhalt«, der »den Sinn zurück- und in der Schwebe hält« und in der Sprache »eine Leere einrichtet« (Foucault 2001, 547). Doch im Gegensatz zum wahnsinnigen Sprechen, das gegen den Code der Sprache Wörter ohne Bedeutung ausstößt (obgleich sie durchaus ein kohärentes System bilden können), reflektiert und bezeichnet die Literatur die sprachliche Leere, aus der sie kommt, und konstruiert auf ihr einen (mehr oder weniger) sinnvollen Diskurs. Ein anschauliches Beispiel für solche Sprachkonstruktionen bietet das Werk des lange Zeit verkannten französischen Schriftstellers Raymond Roussel, dem Foucault schon 1963 eine ausführliche Studie gewidmet hat (Foucault 1989). Roussels Texte höhlen die gewöhnliche Sprache durch ein Spiel von Homophonie und Homonymie strategisch aus. Dazu hat Roussel bestimmte Verfahren entworfen, nach denen er seine Texte wie z. B. die Erzählung *Unter den Schwarzen* konstruiert: Er klammert die Erzählung in einen Satz (*les lettres du blanc sur le bandes du vieux billard*, dt. Die Buchstaben aus Weiß auf den Banden des Billardtisches), der hauptsächlich aus Homonymen besteht und am Ende fast genauso wiederkehrt. Der einzige sichtbare Unterschied wird durch die Anfangsbuchstaben der Homophone *billard* (Billardtisch) und *pillard* (Plünderer) markiert. Die Wiederholung des Ausgangssatzes am Ende geschieht unter der Maßgabe, dass sämtliche Homonyme in einer anderen Bedeutung erscheinen (*les lettres du blanc* zuerst als ›die Buchstaben aus Weiß‹ und dann als ›die Briefe des Weißen‹, *les bandes* zuerst als ›die Ränder‹ bzw. ›Randstreifen‹ und dann als ›die Banden‹). Die Bedeutung jedes einzelnen Wortes in dem am Ende wiederholten Satz ändert sich im Verlauf der Erzählung derart, dass zwischen der sprachlichen Form einerseits und der Bedeutung des Wortes andererseits eine Distanz eröffnet wird, die Foucault als einen Hohlraum der Sprache beschreibt. Die Erzählung, die zwischen der winzigen Differenz von zwei Buchstaben eingespannt ist (*billard/pillard*), erhält hier also die Funktion, den Zwischenraum zwischen den beiden Sätzen mit einer Geschichte auszufüllen und dabei eine möglichst große Differenz zwischen den fast identischen Sätzen hervorzurufen. Indem Roussel mehrere solcher Sätze in den Text versenkt, lässt er ein Netz von Differenzen entstehen, das Foucault gewissermaßen als konstitutiv für die gesamte moderne Literatur ansieht. Bei Roussel werden darüber hinaus die Wörter in ihren Formen zerlegt und zu einer Sprachmaschinerie zusammengesetzt, damit aus ihnen andere Wörter hervorge-

hen, die bislang ungesagte Dinge zur Sprache bringen, so den berühmt gewordenen Heloten aus Korsettstangen, der sich auf Schienen von Kalbslungen bewegt (Roussel 1980, 12–13). Mit seinen sonderbaren Konstruktionen verdoppelt Roussel nicht das Reale durch eine fiktive Welt, sondern erkundet durch die Verdopplungen der Sprache hindurch einen »ungeahnten Raum«, den er »durch bis dahin ungesagte Dinge *abdeck[t]*« (Foucault 1989, 22).

Foucaults Überlegungen zur Literatur sind häufig den Literaturanalysen der Strukturalisten an die Seite gestellt worden. Blickt man genauer auf die Prämissen der Literaturontologie, muss dieses Bild jedoch korrigiert werden, denn Foucaults Betrachtungen zur Literatur beruhen auf einem ganz anderen Zeichenbegriff als die strukturalistische Literaturanalyse. Während jene nämlich bei der Selbstreferentialität ansetzt, bei der Zeichen auf sich selbst, d. h. auf ihr Funktionieren in einem Zeichenzusammenhang verweisen und folglich *zeigen, dass sie zeigen*, geht Foucault von der Selbstimplikation aus, bei der die Verweisungsfunktion der Zeichen suspendiert wird. Dabei begreift er die Figuren der Sprachverdopplung als Indikationen eines nicht-signifikativen Seins der Sprache, sofern sie *zeigen, dass sie nicht zeigen*. Erst durch diese Indikationsfunktion kann sich aus dem »anderen Sprechen« ein Diskurs konstituieren, den Foucault in seinem Aufsatz »Das Denken des Außen« schließlich als einen Diskurs über den Nicht-Diskurs beschreibt. Foucaults Kritik an der Selbstreferentialität, die im besagten Aufsatz in aller Deutlichkeit vorgebracht wird, ist oft als Selbstkritik gelesen worden. Doch übersieht man dabei leicht, dass Foucault von Beginn an (vgl. Foucault 1989, 23; Foucault 2001, 338, 546–549) seinen sprachontologischen Überlegungen ein alternatives Zeichenmodell zugrunde legt.

Es wäre zu kurz gedacht, wollte man die Überlegungen Foucaults zur Literatur auf die Sprachontologie und die These eines Seins der Sprache reduzieren. Es sollte aber dennoch nicht übersehen werden, dass die Sprachontologie den Ausgangspunkt von Foucaults Reflexionen zur Literatur bildet und dass seine Literaturanalysen vor allem darum bemüht sind, den sprachontologischen Raum der Literatur zu erkunden. In der Philosophie stößt Foucaults Ontologie der Sprache erst seit kurzem auf Interesse, und zwar unter der Fragestellung, inwiefern der archäologische Diskurs sich selbst in einem Raum der Sammlung der Sprache konstituiert (vgl. Mazumdar 2008, 9). Bemerkenswert daran ist vor allem, dass eine Sprachontologie zum Gegenstand gemacht wird, die nicht unmittelbar im Kontext von Heidegger diskutiert wird.

11.1.4 Literatur und Überschreitung

In einigen seiner Schriften zur Literatur versucht Foucault, die Eigenart des ›Gegendiskurses Literatur‹ im Sinne einer Repräsentation der (nicht-signifikativen) Leere zu bestimmen, wobei er sich (was besonders in seinen Rezensionen zu beobachten ist) eng an die Werke ausgewählter Schriftsteller anlehnt. Das epistemische Verhältnis der Literatur zum (Post-)anthropologischen bleibt dabei weitgehend ausgespart, mit Ausnahme zweier Aufsätze, in denen er die Beziehung von Literatur und Philosophie in einzelnen Aspekten explizit diskutiert.

Vor dem Hintergrund des entgrenzenden Diskurses moderner Sexualität behandelt der erste Text Georges Batailles Konzept der Überschreitung. Foucault zieht hier eine Verbindung zwischen der Inszenierung des verdrehten und herausgerissenen Auges, wie es in Batailles literarischen Fiktionen zur Darstellung kommt, und der Erfahrung der Überschreitung, die einen Zusammenhang von der Endlichkeit des Menschen, dem Tod Gottes und dem Sein enthüllt, was er mit dem Begriff der Grenze zu denken versucht. Er geht dazu von der Feststellung aus, dass seit de Sade die Sexualität durch den Diskurs darüber ›entnatürlicht‹ wurde. Der Diskurs der Sexualität grenzt das menschliche Subjekt nicht von einer ihm äußerlichen Natur ab, sondern markiert ihn selbst als Grenze. Sofern die Sexualität die Lesart des Unbewussten bestimmt, definiert sie die Grenze unseres Bewusstseins; sofern sie den Inhalt des Verbotenen ausfüllt, bestimmt sie die Grenze des Gesetzes; und sofern sie den Rand des Sagbaren bezeichnet, determiniert sie die Grenze der Sprache. In der Bewegung einer unentwegten Profanisierung hat der Diskurs der Sexualität den modernen Menschen in eine ›Nacht‹ gerissen, in der Gott abwesend und das Subjekt einer »transzendentalen Obdachlosigkeit« (Lukács) ausgeliefert ist. In einer Welt aber, wo Gott tot ist und dem Heiligen kein positiver Wert mehr zukommt, ist die Profanisierung inhaltslos geworden, leer und auf sich selbst zurückbezogen.

Der Begriff der Überschreitung impliziert bei Bataille drei Perspektiven: eine ›innere Erfahrung‹ der

grenzenlosen Grenze, eine auf sich selbst gerichtete Profanisierung, die zur leeren Geste wird, und eine Sprache der Überschreitung, die eine »nicht-dialektische Sprache der Grenze« ist, »die sich erst in der Überschreitung dessen, der spricht, entfaltet« (Foucault 2001, 334). Diese Sprache konstituiert sich bei Bataille als Kombination einer philosophischen Sprache, die die Subjektphilosophie zu überschreiten versucht, mit einer literarischen Sprache permanenter Profanisierung und erotischer Exzessivität. Batailles Spiel unablässiger Grenzziehung und Überschreitung bewegt sich außerhalb der Dialektik, weil es nichts einander gegenüberstellt; es bejaht das begrenzte Sein, ohne das Unbegrenzte zu negieren, und umgekehrt bejaht es das Unbegrenzte, ohne die Begrenzung zu negieren.

Diese Sprache der Grenze öffnet sich einem Erfahrungsraum, der in der Sprache der Subjektphilosophie nicht zum Ausdruck gebracht werden kann. Der Versuch, diese Erfahrung zu denken, führt zur Entmachtung des autonomen Subjekts und damit zur Auflösung der Subjektphilosophie; sie fordert schließlich die Formierung einer neuen diskursiven Sprache. Foucault beschreibt diese Sprache, die er bei Bataille findet, als »felsig«, da sie eine gewisse Dinghaftigkeit besitzt, als brüchig und »schroff«, denn ihre Zerklüftungen werden nicht durch den dialektischen Widerspruch geglättet, und als »zirkulär«, denn sie zieht sich in ihrer leeren Selbstbezüglichkeit auf die Infragestellung ihrer Grenzen zurück (vgl. Foucault 2001, 334). In seiner Auseinandersetzung mit Bataille beginnt sich für Foucault der diskursive Raum zu öffnen, in dem sich die Frage nach dem Sein der Sprache mit der Figur der Überschreitung verbindet, die jene ontologische Leere anzeigt, welche der Tod Gottes an den Grenzen des abendländischen Denkens hinterlassen hat. Batailles Werk ist für Foucault ein Beispiel dafür, wie eine entgrenzende Verbindung von literarischer Fiktionalität und philosophischer Reflexion die Grenze der gegenwärtigen Episteme erkundet.

11.1.5 Das Denken des Außen

Der zweite für die Beziehung zwischen Literatur und Philosophie wichtige Text ist der Aufsatz *Das Denken des Außen*, der im Jahre 1966 in der Zeitschrift *Critique* veröffentlicht wurde. Dieser Aufsatz, der das Werk des Schriftstellers und Kritikers Maurice Blanchot würdigt, markiert zugleich den Endpunkt des sprachontologisch geprägten ›literarischen Zyklus‹. Foucault benutzt hier bereits diskursanalytisches Vokabular und bündelt seine literaturontologischen Überlegungen in dem Konzept eines Diskurses über den Nichtdiskurs. Zu diesem Zweck stellt er einen Zusammenhang her zwischen einem literarischen Sprechen, welches das nicht-signifikative Sein der Sprache indiziert, und einem Denken, das sich von der Subjektphilosophie absetzt, und fragt nach den Konstitutionsbedingungen eines Diskurses, der als Verbindung von Fiktion und Reflexion in der Lage wäre, ein nicht-diskursives Außen kenntlich zu machen, ohne wieder in die Innerlichkeit des herrschenden Diskurses hineingeholt zu werden. Foucault spannt dazu einen weiten Bogen und geht zurück bis zur griechischen Antike, um einen Bezug zu dem berühmten Paradox des Epimenides aus Kreta herzustellen. Doch an die Stelle des Lügner-Paradoxons setzt Foucault dasjenige eines leeren Sprechens. Anhand der bloßen Aussage »Ich spreche« verdeutlicht er den Fall eines gegenstandslosen Diskurses, in dessen Vollzug jedes mögliche Sprechen ›vertrocknet‹ und das sprechende Subjekt zerstreut wird. Weil es keinen Sinn kommuniziert und auf nichts anderes verweist als auf sich selbst, sieht Foucault diese Aussage als ein Beispiel für die Ausbreitung der Sprache in ihrem ›rohen‹ Sein. Dem gegenüber steht das sich selbst bewusste Cogito, das zur unzweifelhaften Gewissheit des Ich und seiner Existenz führt. Die »möglicherweise unaufhebbar[e] Unvereinbarkeit« (Foucault 2001, 673) eines Sprechens des Seins der Sprache und eines Denkens des Subjekts, welches das Selbstbewusstsein des Subjekts und seine Identität voraussetzt, ist der entscheidende Punkt, an dem Foucault eine grundlegende Entscheidung und Voraussetzung des gegenwärtigen Denkens zu erkennen meint. Die Einsicht in diese Ausschließlichkeit gewinnt er durch seine sprachontologische Betrachtung jenes selbstimpliziten Sprechens der modernen Literatur, aus dem das Subjekt ausgeschlossen ist und das eine »Erfahrung des Außen« ermöglicht. Das ›Außen‹, von dem in diesem Text die Rede ist, bezieht sich auf die diskursive Ordnung des modernen Subjektdenkens, die sowohl das Subjekt in seiner Identität als auch die Kommunikation eines Sinns und damit die Signifikation zur Voraussetzung hat. Ein Sprechen des Seins der Sprache wäre mit dieser diskursiven Ordnung nicht vereinbar.

Für Foucault ist die Erfahrung des Außen notwendig an eine Rede gebunden, die gewissen Regeln

folgt und die einen besonderen Diskurs konstituiert, den er bei Blanchot zu finden meint. Erst die Diskursivierung der Erfahrung des Außen ermöglicht es, von einem »Denken des Außen« zu sprechen. Spuren eines »Denkens des Außen« findet Foucault bereits im frühen Mittelalter, wo es an den Rändern des Christentums ›umherirrte‹, bei de Sade, wo es sich als nacktes Begehren zu Wort meldet, in Hölderlins Dichtung, wo es »die schillernde Abwesenheit der Götter« verkündet (Foucault 2001, 674 f.). Ende des 19. Jahrhunderts taucht es dann bei Stéphane Mallarmé wieder auf; schließlich bei Antonin Artaud, bei dem sich die diskursive Sprache in der Gewalt des Körpers auflöst, bei Pierre Klossowski, der in seinem Werk die Äußerlichkeit der Trugbilder in Szene setzt, sowie in Batailles nicht-dialektischem Spiel von Überschreitung und Grenzsetzung.

Foucault fragt in diesem Aufsatz nicht mehr nur nach den Formen der Sprachverdopplung und den Figurationen eines Seins der Sprache, sondern danach, welche diskursive Ordnung ein Sprechen finden kann, das ein nicht-signifikatives Sein der Sprache indiziert, und welche Funktion es in Bezug auf die bestehende diskursive Ordnung hat. In der Überschneidung von Blanchots Fiktion, die nicht darin besteht, das Unsichtbare sichtbar zu machen, sondern »zu zeigen, wie unsichtbar die Unsichtbarkeit des Sichtbaren ist« (Foucault 2001, 678), und seiner nach außen gerichteten Reflexion, die mit den Begriffen des Neutrums, der permanenten Infragestellung und Wiederholung operiert und eine Umkehrung der Innerlichkeit bewirkt, erkennt Foucault einen »Diskurs über den Nichtdiskurs jeglicher Sprache« (Foucault 2001, 679). Die Figuren der Selbstdarstellung der Sprache, durch die sich ein nicht-signifikatives Sein der Sprache artikuliert, können vor dem Hintergrund dieser Konzeption als diskursive Ereignisse eines Diskurses über den Nichtdiskurs aufgefasst werden. Auf diese Weise lässt sich Foucaults sprachontologischer Ansatz in ein diskursanalytisches Denken integrieren.

In der Konsequenz bedeutet der Diskurs über den Nichtdiskurs die Aufhebung der Grenze zwischen literarischer Fiktion und reflexiver Philosophie, wenn nicht sogar die Abschaffung dieses Begriffspaares. In ihm werden sowohl Figurationen, die das Sein der Sprache indizieren, als auch Denkformen versammelt, die sich dem nicht-diskursiven Außen zuwenden, unabhängig davon, ob diese Elemente aus der Literatur, der Philosophie oder aus anderen Diskursen stammen. Die etablierten Grenzen zwischen Literatur und Philosophie werden genauso wie ihre diskursiven Bestimmungen zugunsten eines »Denkens des Außen« überwunden.

11.1.6 Strategische Fiktionen des Möglichen

Die Diskursanalyse, mit der Foucault also eine umfassende Deontologisierung vollzieht, weist auf, wie Wahrheiten jeweils historisch produziert und wie sie innerhalb bestimmter gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Machtkonstellationen wirksam werden. Die Beschreibung der Formationsregeln historischer Wissensformationen setzt sich zum Ziel, ein »Diskurs über Diskurse« (Foucault 1974, 292) zu sein. Sie versteht sich als »eine differentielle Analyse der Modalitäten des Diskurses« (Foucault 1974, 199). Trotz ihres deskriptiven Charakters ist die Wissensarchäologie dennoch keine reine Beschreibung; sie schließt auch eine Taktik ein: Sie ist nicht nur Diagnose, sondern impliziert auch ein Eingreifen in die diskursive Ordnung und verweist auf Mögliches.

Foucault hat an verschiedenen Stellen die fiktionale Eigenart seiner Studien hervorgehoben: »Mein Buch ist eine einfache, reine Fiktion: ein Roman, aber nicht ich habe ihn erfunden, sondern das Verhältnis zwischen unserer Zeit samt ihrer epistemologischen Konfiguration und dieser ganzen Masse von Aussagen« (Foucault 2001, 758). Als er das Thema einige Jahre später wieder aufgreift, fügt er hinzu, dass er »niemals etwas anderes geschrieben habe als fictions«, was nicht bedeuten soll, dass sie nicht wahr wären, sondern dass es die Möglichkeit gibt, »mit einem Fiktions-Diskurs Wahrheitswirkungen hervorzurufen und so zu erreichen, dass der Wahrheitsdiskurs etwas hervorruft, ›fabriziert‹, was noch nicht existiert, also ›fingiert‹. Man ›fingiert‹ Geschichte von einer politischen Realität aus, die sie wahr macht, man fingiert eine Politik, die noch nicht existiert, von einer historischen Wahrheit aus« (Foucault 2003, 236). Es geht Foucault vorrangig darum, die Fiktion in der Wahrheit produktiv zu machen und dadurch einen neuen Wahrheitsdiskurs zu konstituieren.

Philosophie als eine Art fiktiven Diskurs betreibt Foucault beispielsweise, wenn er am Ende seiner »Archäologie der Humanwissenschaften«, wie *Die Ordnung der Dinge* im Untertitel heißt, das Ende des ›Menschen‹ verkündet. Diese Voraussage ist weder

Fiktion noch Prophezeiung im traditionellen Sinne, sondern Artikulation von etwas, was sich im Aufbruch befindet, von einem werdenden Ereignis. Foucault würde das als *Diagnose* verstehen, als eine kritische Reflexion der Gegenwart, die gleichzeitig dem Denken den Weg ins Mögliche und Offene bahnt.

11.1.7 Transformationen im Denken

Foucaults Überlegungen zur Literatur stellen keine philosophische Reflexion über die ästhetische Erfahrung von Literatur dar, sondern eine epistemologische Reflexion der Formen epistemischer Hintergehbarkeit mit dem Ziel, eine Methode zu entwickeln, mit deren Hilfe die epistemischen Kohärenzprinzipien und diskursiven Regelmäßigkeiten beschrieben werden können. Dafür war es notwendig, der Spur eines ›andersartigen‹ Diskurses zu folgen, der ein Außen der herrschenden Diskursivität indiziert. Diesen ›andersartigen‹ Diskurs fand Foucault unter der Voraussetzung einer literaturontologischen Fragestellung in der Literatur. Als ein Diskurs über den Nichtdiskurs markiert ein kleiner, aber für Foucault wichtiger Teil der Literatur die Grenze der modernen Wissensformation und ihrer Diskursivität. Foucault nutzt also Literatur, um eine andere Diskursmöglichkeit zu eröffnen und ein nach Außen (im Gegensatz zur reflexiven Innerlichkeit der philosophischen Subjektivität) gerichtetes Denken in Gang zu setzen. Die Wechselbeziehung zwischen der Öffnung eines neuen Denkens und der methodologischen Festsetzung (bzw. historiographischen Feststellung) ist jedoch im wissensarchäologischen Diskurs selbst zu verorten.

Auf diese Weise destabilisieren Foucaults Überlegungen die konventionelle Grenze zwischen Philosophie und Literatur. Das literarische Werk ist nicht mehr als Gegenstand der Interpretation, der literarische Text nicht mehr als autonomes Zeichengebilde interessant, sondern als Moment einer philosophischen Reflexion sowie als Element einer historischen oder ontologischen Erkenntnis. Literatur beinhaltet ein Diskurspotential. Sie öffnet einen an der Grenze zu den Wissensformationen liegenden Raum, wo die Existenzfunktion von Aussagen sichtbar gemacht werden kann. Außerdem erschließt sie den Raum eines nicht-dialektischen Denkens und sie indiziert das vergessene Sein der Sprache.

Darüber hinaus lassen sich Foucaults Schriften zur Literatur als strategische Fiktionen begreifen, die bestimmte philosophische Effekte erzielen und Anlass zu weiteren Umwertungen geben und Verschiebungen im Denken anregen sollen. Obwohl Foucault selbst seine Thesen oft zuspitzt und sie apodiktisch formuliert, gelangt die Denkbewegung nie an ihr Ende. Seine genealogische Fragestellung antwortet gewissermaßen auf die Aporien der Wissensarchäologie, wie diese bereits auf die Aporien der Literaturontologie geantwortet hat. Anfang der 1980er Jahre schließlich denkt Foucault Literatur weder von den anonymen Diskursbedingungen her, noch ausgehend von den Machtwirkungen, in die sie verwickelt ist, sondern in Beziehung zu den Techniken des Selbst.

Stefan Wunderlich hat in diesem Zusammenhang auf den hyperbolischen Stil Foucaults aufmerksam gemacht, der darauf zielt, den theoretischen Diskurs »mit der Intensität der Erfahrung der Grenze aufzuladen, wie sie in der modernen Literatur vorgefunden wird« (Wunderlich 2000, 351). Foucault bedient sich dazu quasi-literarischer Elemente, baut Formen des Dialogs in seinen theoretischen Diskurs ein (vgl. Foucault 1974, 283–301), imitiert bedacht Roussels Verfahren der Homonymisierung (z. B. in »Der Raum der Sprache«) und folgt Blanchots Bewegung einer »Dis/Simulation« der Philosophie. Diese rhetorischen und argumentativen Mittel verweisen schließlich auf den »konstellativen Charakter« seines Diskurses, der verhindert, dass sich seine gleichermaßen individuellen und originellen Thesen, zu »Quasi-Wahrheiten« verhärten (vgl. Wunderlich 2000, 351). Denn sie verfolgen in erster Linie das Ziel, aus einer bestimmten Perspektive bislang unberücksichtigte Einsichten zu befördern und in einem konkreten Kontext eine transformierende Wirkung zu entfalten, die sich in anderen Kontexten wellenartig fortsetzt.

11.2 Jacques Derrida: Dekonstruktion von Denkkonstruktionen

11.2.1 Dekonstruktion als Kritik der abendländischen Metaphysik

Der Philosophie ist vor allem von den Strukturalisten und Poststrukturalisten vorgeworfen worden, dass sie immer noch ein unkritisches Verhältnis zum Subjekt als eine dem Wissen zugrunde liegende, sich selbst gegenwärtige und mit sich selbst identische Instanz sowie zur Sprache als unzureichend reflektiertem Medium philosophischen Ausdrucks kultiviere. Jacques Derrida (1930–2004) hat diesbezüglich immer wieder die Konfrontation mit etablierten Philosophen (Hans-Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Karl-Otto Apel) und Sprachwissenschaftlern (Searle) gesucht, aber auch mit Denkern des Poststrukturalismus wie Jacques Lacan und Michel Foucault.

Derrida ist ebenso als Philosoph wie als Literaturkritiker anerkannt. Das liegt zum einen daran, dass seine Kommentare und Interpretationen zu den kanonisierten Philosophen wie Platon, Kant und Nietzsche oder Hegel, Husserl und Heidegger weit umfangreicher sind als die eher zusammenfassenden Lektüren, die Foucault z. B. in *Die Ordnung der Dinge* darbietet. Zum anderen geht Derrida – wenngleich oft nur indirekt – auf die vorherrschenden (zum Teil auch literaturwissenschaftlich relevanten) Auslegungen von Texten ein, um ihnen den Boden zu entziehen und sie zu ›dekonstruieren‹. Sein Textumgang entspringt dem Begehren, sich selbst als ein singuläres Ereignis in die philosophische Kommentarkultur und Interpretationsgeschichte einzuschreiben, während Foucault sich vorrangig für die anonymen Konstitutionsbedingungen von Aussagen interessiert und die verschiedenen Weisen untersucht, wie Subjekte im Diskurs impliziert sind. Der entscheidende Punkt bei Derrida hingegen ist, ausgehend von der Exteriorität des Signifikanten, die Frage nach dem Sinn des (geschriebenen) Seins zu stellen (vgl. Derrida 1974, 35, 87). Auf diese Weise versucht er, innerhalb der Philosophie eine umfassende Umdeutung der Schrift vorzunehmen und gleichzeitig eine Position außerhalb der Geschlossenheit (*clôture*) der Philosophie zu beziehen.

Seine philosophische Kritik richtet Derrida vor allem gegen die abendländische Metaphysik und ihre Bevorzugung der Stimme gegenüber der Schrift (Phonozentrismus) sowie gegen ihre Privilegierung der Präsenz und des Logos (Logozentrismus). Er steht dabei in der Nachfolge Martin Heideggers (1889–1976), wenn auch in kritischer Distanz zu dessen »Ontotheologie«. Von Heidegger übernimmt er den Gedanken der »Destruktion« metaphysischer Strukturen, den er zum Begriff der Dekonstruktion umwandelt. Gleichzeitig ist er der Ansicht, dass alle destruktiven Diskurse in einem Zirkel gefangen sind. Man könne nicht auf die Begriffe der Metaphysik verzichten, wenn man die Metaphysik erschüttern wolle. Folglich könne man diesem Zirkel, der laut Derrida die Geschichte der Metaphysik und ihrer Destruktion beschreibt, nicht entfliehen: »Wir verfügen über keine Sprache – über keine Syntax und keine Lexik –, die nicht an dieser Geschichte beteiligt wäre. Wir können keinen einzigen destruktiven Satz bilden, der nicht schon der Form, der Logik, den impliziten Erfordernissen dessen sich gefügt hätte, was er gerade in Frage stellen wollte« (Derrida 1972, 425). Da man immer wieder auf seinen eigenen destruktiven Diskurs zurückgeworfen wird, verlegt Derrida seine Argumentation auf die performative Ebene und inszeniert in seinen Texten die Destruktion der Metaphysik als dekonstruktiven Akt, der mit der Metaphysik auch einen Teil seines eigenen Diskurses desavouiert. Entsprechendes weist Derrida in Heideggers Zeitbegriff von *Sein und Zeit* nach, der trotz des Versuchs einer Destruktion immer noch in der metaphysischen Begrifflichkeit befangen bleibt. Alle begrifflichen Oppositionen im Dienste der Destruktion von Ontologie werden bei Heidegger um die grundlegende Achse von Eigentlichem und Uneigentlichem geordnet, wobei in letzter Instanz die ursprüngliche Zeitlichkeit von der verfallenen abgehoben wird. Zur gleichen Zeit aber erfasste Heidegger in seinem Diskurs die metaphysische Konditionierung (vgl. Derrida 1988, 53–84).

11.2.2 Schreiben/Schrift als dritter Raum zwischen Philosophie und Literatur

Auch wenn die Dekonstruktion der Metaphysik das primäre Ziel seiner Philosophie ist, hat sich Derrida, von Anfang an für die »seltsame Institution Literatur« (Derrida 1992b, 33) interessiert: Er plante 1957 eine Dissertation mit dem Titel »Die Idealität des li-

terarischen Objekts«, die sich zum Ziel setzte, mithilfe von Edmund Husserls (1859–1938) transzendentaler Phänomenologie eine neue Theorie der Literatur zu entwerfen. Doch durch Jean Hyppolite (1907–1968), der als Betreuer der Arbeit die Beschäftigung mit der Phänomenologie Husserls förderte, gelangte er zu einer Hegelschen Deutung von Husserl und sein Interesse richtete sich zunehmend auf philosophische Fragestellungen, obgleich, wie er später betonte, die phänomenologische Betrachtungsweise der Literatur für ihn immer relevant geblieben war. Das Neuartige an Derridas Untersuchung über Husserl war, dass er das Problem der Sprache in den Mittelpunkt stellte. Die Annahme einer Selbstpräsenz in der Stimme, die Privilegierung der Rede gegenüber der Schrift und die Repräsentationsfunktion der Sprache bildeten die Eckpunkte desjenigen Themenfeldes, dem sich Derrida Mitte der 1960er Jahre zuwandte und das er unter Zuhilfenahme einer poststrukturalistischen Zeichentheorie bearbeitete. Hervorzuheben ist dabei besonders Derridas Verteidigung der Schrift gegen eine Tradition der Schriftkritik, die mit Platon beginnt und die in der Schrift eine Entfremdung zu erkennen glaubt sowie einen Verlust an Gedächtnis. In der Supplementarität der Schrift deckt Derrida etwas Exorbitantes auf, denn sofern sie immer schon von der ursprünglichen Präsenz abgeschnitten ist, drängt sie danach, die eingefahrene Bahn der Metaphysik zu verlassen. In Umkehrung zur platonischen Tradition sieht Derrida genau darin die Vorgängigkeit der Schrift, und zwar als »Ur-Schrift«, als ursprüngliche Differenz, die er weiterhin als »Schrift« fassen will (vgl. Derrida 1974, 99), jedoch im Sinne einer differentiellen Bewegung, welche die Opposition von Rede und Schrift unterläuft.

Für Derrida gehen Dekonstruktion als philosophische Tätigkeit und Schreiben als Praktizierung einer kritischen Textlektüre ineinander auf. Er verschmilzt dabei eine bestimmte Weise, philosophisch zu fragen (Hegel, Husserl, Heidegger), mit einer Textpraxis, die in den 1960er Jahren im Umkreis der Gruppe Tel Quel (Roland Barthes, Julia Kristeva, Philippe Sollers) auf der Grundlage der Semiologie entwickelt wurde. Um seiner Philosophiekritik eine angemessene Form zu geben, entwickelte Derrida eine Schreibweise, die selbstreflexiv genug ist, ihre eigene Schreibbewegung und ihre Metaphorizität nicht aus den Augen zu verlieren. Auffällig ist, dass er seine philosophische Kritik immer wieder mit der in den Literaturwissenschaften üblichen Textkritik in Verbindung bringt. In »Ousia und gramme« z. B. will er »die Heideggersche Frage nach der Anwesenheit als der onto-theologischen Bestimmung des Sinns von Sein in der expliziten Form«, wie sie von Heidegger in einer Fußnote angemerkt wird, »herauslesen« (Derrida 1988, 54). Das Lesen versteht Derrida als kritische Textarbeit, die »dem *seminalen* Abenteuer der Spur« (Derrida 1972, 441) folgt und weniger der philosophischen Konstruktion von Begriffen auf der Grundlage von Oppositionen und mit dem Ziel einer Letztbegründung dient. Lesen heißt, auf das Spiel der Verweisungen und Markierungen einzugehen und die differentielle Bewegung der Schrift einzukreisen, um sie im Akt der praktizierten Lektüre, die gleichzeitig eine *réécriture*, ein strategisches Umschreiben ist, in Szene zu setzen.

Derrida hat stets zwischen Philosophie und Literatur geschwankt, sich aber nie eindeutig auf eine Seite gestellt, was für ihn bedeutet hätte, die andere Seite auszuschließen oder zu vernachlässigen. Vielmehr sucht er nach einer dritten Position, von der aus die Grenze zwischen Philosophie und Literatur kritisch beleuchtet werden könnte, und zwar durch das Schreiben selbst und nicht allein durch theoretische Reflexion (vgl. Derrida 1992b, 34). Indem er sich von der Seite der philosophischen Selbstpräsenz kritisch absetzt und sich in Richtung auf jene dritte Position bewegt, welche die Schrift (*l'écriture*) mit ihrem Spiel unablässig aufeinander verweisender Signifikanten wäre, positioniert sich Derrida augenscheinlich auf der Seite der Literatur (aber nur aus dem Blickwinkel der Philosophie betrachtet), die, wie der Philosoph Maurice Merleau-Ponty anmerkt, »kein bloßes Abrufen von Bedeutungen« seitens des Schreibenden ist; die Literatur ruft die Bedeutungen »vielmehr durch ein Hinreißen oder durch eine Art abgelenkter Aktion hervor«, und genau das macht die Schrift so »gefährlich und beängstigend« (Merleau-Ponty zitiert in Derrida 1972, 23). Beim Schriftsteller wird die Sprache nicht von außen durch das Denken gelenkt oder von einem Meta-Diskurs geregelt. Der Philosoph, der die Philosophie verlässt, um sich der Literatur anzunähern, findet sich in einen Raum der Schrift versetzt, wo das Spiel der Signifikanten den Schreibenden überrascht und sein Denken in eine neue Richtung lenkt. Was bei dem Philosophen Merleau-Ponty noch Fragment oder Randnotiz ist, wird bei Derrida zum Leitgedanken einer neuen Art philosophischen, sich selbst inszenierenden Schreibens.

11.2.3 Doppelte Geste und Verschiebung des Systems

Zwar behauptet Derrida kein Wesen der Literatur, von dem sich ihre Subversivität ableiten ließe, er beharrt jedoch immer wieder auf der Resistenzkraft bestimmter ›literarischer‹ Texte gegenüber einer theoretisch-philosophischen Begrifflichkeit, die auf Verstehen und Beherrschbarkeit des Sinns zielt. Er geht sogar noch weiter und liest literarische Texte so, als seien sie reflexiv und würden nicht nur ein philosophisch-theoretisches Denken in Gang setzen, sondern der Philosophie auch brauchbarere Begriffe zur Verfügung stellen. Es scheint, und darin liegt zweifellos etwas Provokantes und zugleich Subversives, als nehme Derrida die von Platon erklärte Privilegierung der Philosophie zurück und als stelle er die Literatur der Philosophie gleich. Doch beschränkt sich die Dekonstruktion nicht auf eine Neutralisierung; sie impliziert, was Derrida »eine doppelte Geste« nennt: Sie muss »durch eine doppelte Gebärde, eine doppelte Wissenschaft, eine doppelte Schrift eine *Umkehrung* der klassischen Opposition *und* eine allgemeine Verschiebung des Systems bewirken. Allein unter dieser Bedingung wird die Dekonstruktion sich die Mittel verschaffen, um in das Feld der Oppositionen, das sie kritisiert, und das auch ein Feld nicht-diskursiver Kräfte ist, *eingreifen* zu können« (Derrida 1988, 313).

Die Doppelung betrifft auch die Grenze zwischen Philosophie und Literatur, die von Derrida immer wieder thematisiert und damit vorläufig gezogen und gefestigt, dann aber wieder unterlaufen wird. In dieser Hinsicht ließe sich die Dekonstruktion im Sinne einer Diskursbewegung verstehen, die jenseits beider Grenzen aktiv ist, um das Begrenzte vom jeweiligen Außen her zu überschreiten und jenseits des Systems binärer Oppositionen einen Raum des Unbedingten (als Verräumlichung und Temporisation sowie als »Gegenwärtigung des gegenwärtig Seienden«) zu beschreiben (vgl. Derrida 1988, 31–35).

Dieser Zusammenhang lässt sich an dem Text »Préjugés. Vor dem Gesetz«, in dem Derrida geschickt zwei dekonstruktivistische Lektüreprogramme kreuzt, verdeutlichen. In dem 1982 bei einem Kolloquium in Cerisy-la-Salle gehaltenen und Jean-François Lyotard (s.u.) gewidmeten Vortrag setzt sich Derrida zum Ziel, vor das kategorische Aussagen eines Urteils zurückzugehen und möglichst vorurteilsfrei (*sans préjugés*) zu fragen. Dieser philosophischen Problemstellung (Urteil, Vorurteil, zu Vorurteilen verurteilt zu sein und dennoch vorurteilsfrei philosophieren zu wollen) ist der Titel eines literarischen Textes von Franz Kafka zugeordnet, der gleichzeitig Teil des Romans *Der Proceß* ist. Bei seiner Lektüre des Kafka-Textes erörtert Derrida die doppelte referentielle Funktion des Titels, zugleich Bezeichnung und originärer Bestandteil des Textes zu sein, womit Derrida, bezogen auf den Titel seines eigenen Textes, ein Spiel von Verweisungen eröffnet, das die Bedeutung des Titels verschiebt und ein Feld von Fragen aufspannt, bei denen es um das Verhältnis von Literatur und Gesetz sowie um die Frage nach den Gesetzen der Literatur geht. Derrida nimmt in seinem Vortrag zwei gegenläufige dekonstruktivistische Lektüren vor: Die eine befragt philosophisch die Grundlagen der Textlektüre und die andere stellt die Universalität und Ahistorizität des Gesetzes infrage, indem gezeigt wird, dass die Philosophie des Gesetzes immer schon literarisch (narrativ) kontaminiert ist. Durch die Doppelung der Lektüre spürt Derrida das Wechselverhältnis zwischen der literarischen Erzählung als einer singulären Geschichte (oder Geschichte in ihrer Singularität) und dem Gesetz in seiner Generalität auf, wobei beide Seiten einander ausschließen und gleichzeitig bedingen, sofern das Eine vor dem Hintergrund des Anderen erscheint.

11.2.4 Philosophische Dekonstruktion der Literatur

Während ein Literaturwissenschaftler gewöhnlich fragt: »Was bedeutet dieser Text?« oder »Wie kann man diesen Text deuten?«, zielt Derrida mit seiner Befragung auf eine grundsätzlichere Ebene: auf die stillschweigend vorausgesetzten Bedingungen, unter denen man einen Text mit gewohnter Selbstverständlichkeit oder aufgrund der spezifischen Kenntnis über den Autor der Literatur zurechnet und ihm eine Bedeutung zuweist. Seine dekonstruktivistische Aktivität richtet Derrida zunächst auf vier »axiomatische Trivialitäten«: auf die Selbstidentität des Textes (seine Singularität und Einheitlichkeit, verbürgt durch die Originalversion), auf die Autorschaft, die Zugehörigkeit des Textes zu einer Gattung (hier der Erzählung), die den Text als einen literarischen Text

klassifizierbar macht, und auf die Existenz eines Titels, der die Identität, Einheit und Umgrenzung des Textes benennt und garantiert. Vor dem Hintergrund dieser vier Axiome verhandelt Derrida die Frage nach dem Gesetz der Literatur (der Literarizität) ganz speziell und pragmatisch am Beispiel Kafkas, indem er »das Subjekt dieser Frage und sein System von Axiomen und Konventionen ›vor dem Gesetz‹, vor ›Vor dem Gesetz‹ erscheinen« (Derrida 1992a, 41) lässt.

Um die besonderen Gegebenheiten seiner Lektüre zu inszenieren, fügt Derrida die Erzählung Kafkas in Anführungszeichen in seinen eigenen Diskurs ein und lässt dessen literarischen Text gleichsam in seine philosophische Argumentation einfließen. Auf diese Weise betont er die Schriftexistenz des literarischen Textes und macht deutlich, dass ein Text niemals nur in seiner rein textuellen Existenz vorliegt, sondern immer schon als gelesener und damit als ein immer schon interpretierter Text. Darüber hinaus nutzt er die Erzählung »Vor dem Gesetz« wie eine Art selbstreflexiven Spiegel und fragt, wer eigentlich über den »Einlass« des Textes in die Institution »Literatur« bestimmt; »Wer entscheidet, wer urteilt und mit welchem Recht über die Zugehörigkeit zur Literatur?« (Derrida 1992a, 40). Der Leser von Kafkas Text wird wie der Mann vom Lande, von dem der Text ›erzählt‹, vor das Gesetz zitiert. Derrida wählt also die Erzählung als ein singuläres Beispiel für das Gesetz der Literatur, das dem Leser Zugang zu diesem Gesetz verschaffen soll, während die individuelle Erzählung Kafkas selbst zum Gesetz wird, vor dem Derrida die Frage nach der Literatur verhandelt. Die Nicht-Begegnung von Singularität und Gesetz wird folglich in der Lektüre eines singulären Textes möglich, weshalb Derrida den Begriff des »Singularitätsgesetzes« einführt.

Im Laufe seiner Argumentation dekonstruiert Derrida die traditionellen Antworten auf die vier literaturwissenschaftlichen Axiome und demaskiert sie als von Subjekten gesetzte Konventionen, die im gleichen Zuge erst die Subjekte, die nach diesen Konventionen lesen, setzen, d. h. sie gewissermaßen zu Vorverurteilen (»préjugés« im attributiven Sinne) macht. Die Aporie der Unzugänglichkeit des Gesetzes, die Kafkas Erzählung zur Darstellung bringt und die auf höherer Ebene in der Aporie von der Nicht-Erzählbarkeit bzw. Unlesbarkeit des Gesetzes wiederkehrt, eröffnet für Derrida einen Suchraum, den er vor den Konventionen bzw. Vorurteilen verortet. Eigentliches Ziel der dekonstruktivistischen Lektüre ist es, diesen Vor-Raum als einen »Raum vor der Lektüre« zu erkunden und mit möglichst neuen, ›unbelasteten‹ Begriffen zu beschreiben. Doch dieser Vor-Raum erweist sich als nicht vollständig repräsentierbar; er erscheint lediglich als ein Raum der Differenz und der Grenze. Damit verschiebt sich aber auch das thematische Dreieck, von dem Derrida in seinem Vortrag ausging und dessen Eckpunkte das Subjekt, das Gesetz und die Erzählung waren. Die Lektüre führt ihn in den unterschwelligen Raum der Differenzierung philosophischer Prämissen (z. B. von Identität/Nicht-Identität) und zum Spiel der *différance*, das der Literatur zugrunde liegt, sofern durch sie die Signifikation erst hervorgebracht wird. Die Bewegung der *différance* beschreibt somit die Möglichkeitsbedingung der Literatur.

11.2.5 Literarische Dekonstruktion der Philosophie

Im gleichen Text unternimmt Derrida noch eine zweite, philosophische Gegen-Lektüre, bei der er sich mit dem Sittengesetz und der Frage der Achtung vor dem Gesetz in der kantischen Lehre der praktischen Vernunft auseinandersetzt. Einerseits beansprucht das Sittengesetz Kants unbedingte Gültigkeit, andererseits bleibt es, wie gerade Kafkas Erzählung darstellt, unzugänglich und unanschaulich. Deshalb bedarf es der Erzählung von moralischem Handeln, die singuläre Beispiele bieten und die auf diese Weise Achtung vor dem Gesetz erwecken. An diesem Punkt stellt Derrida die Frage, was wäre, wenn das Gesetz, ohne selbst von der Literatur durchdrungen zu sein, seine Möglichkeitsbedingungen mit der Literatur teilte. Denn eigentlich »dürfte das Gesetz als solches niemals irgendeiner Erzählung stattgeben. Seine kategorische Autorität kommt dem Gesetz nur zu, wenn es ohne Geschichte, ohne Genese, ohne mögliche Ableitung ist. Das wäre das Gesetz des Gesetzes« (Derrida 1992a, 47). Das Sittengesetz schließt als Gesetz die Erzählung aus; es braucht sie aber, um anschaulich und um überhaupt präsent zu sein. Umgekehrt beziehen sich die Erzählungen auf etwas, was sie selbst nie zu erreichen imstande sind; nie erlangen sie Zugang zum Gesetz. Als ein Beispiel für diesen unauflösbaren Zusammenhang von Gesetz und Fiktionalität verweist Derrida auf das »als ob« in Kants zweiter Formulierung des kategorischen Imperativs, die er als ein fiktionales

Element deutet, als eine »Kontaminierung«, von der sich die Philosophie nicht reinigen könne.

Als nächstes attackiert Derrida die vermeintliche Ahistorizität des Gesetzes und verfolgt mit Sigmund Freud die Spuren einer Geschichte des geschichtslosen Gesetzes. Freud interessierte sich für die kulturbildenden Energien, die er als Folge einer Verdrängung und Sublimierung des Sexualtriebs begreift. Indem er die Verdrängungsstruktur aufdeckt, beschreibt Freud die Voraussetzungen für die Entstehung des Moralgesetzes und liefert damit eine (psychologische) Geschichte des Gesetzes. In Kafkas Erzählung erkennt Derrida in der Figur des Türhüters (seine große Spitznase, sein Pelzmantel und sein schwarzer Bart als Zeichen einer verdrängten Sexualität) eine Verbindung zu Freuds Geschichte der Moral und begreift den Entschluss des Manns vom Lande, sich niederzusetzen und zu warten, also sich vorerst nicht zu entscheiden, als eine Entschlossenheit zum Aufschub.

Einen weiteren Aspekt verdeutlicht Derrida unter Bezugnahme auf Freuds mythische Geschichte vom Vatermord in *Totem und Tabu* (1912), die den Ursprung der Moral fiktionalisiert. Weil der Mord letztlich scheitert, da der tote Vater über mehr Macht verfügt als zu Lebzeiten, erklärt Derrida die Tat zu einem »Nicht-Ereignis«: »Ereignis ohne Ereignis, reines Ereignis, bei dem nichts geschieht, Ereignishaftigkeit eines Ereignisses, das die Erzählung in ihrer Fiktion erfordert und annulliert« (Derrida 1992a, 59). Diese negative Ereignisstruktur verweist auf die Atopik und Achronie des Gesetzes und wird ihrerseits von einer »fiktiven Narrativität markiert (Fiktion *von* Narration ebenso sehr wie Fiktion als Narration: fiktive Narration, in ihrer Eigenschaft als Simulacrum von Narration und nicht nur als Narration einer imaginären Geschichte)«, die gleichzeitig »Ursprung der Literatur und Ursprung des Gesetzes« ist (vgl. Derrida 1992a, 60).

Auf das Verhältnis von Literatur und Gesetz zurückkommend, fragt Derrida am Ende seines Vortrags nach dem Ort, von dem aus Literatur spricht, und stellt fest, dass dieser die Grenze der Differenzierung ist und dass sie aufgrund ihrer Selbstreferentialität als eine »Form der Leere« unablässig Differenzen produziert. Das bedeutet, dass sie das Gesetz, das sie erzeugt und funktionieren lässt, zur Sprache bringt, es wiederholt und unentwegt hervorbringt, und dass in dem Augenblick, wo sie das Gesetz »spielt«, also der *différance* folgend hervorbringt, »eine Literatur die Literatur« passiert. Sie befindet sich somit »auf beiden Seiten der Linie, die das Gesetz vom Außerhalb-des-Gesetzes trennt« (Derrida 1992a, 88). Literarische Texte erweisen sich als Texte, die in einem rechtlich garantierten System von Konventionen, das ihnen notwendige Singularität und Identität sichert, die Nicht-Identität, den Nicht-Ursprung, das Nicht-Ereignis in einer fiktiven Narration vorführen. In lesbaren Figuren der Leere (verdoppelte Doppelungen, gespiegelte Spiegelungen) *spielen* sie die Struktur der Referentialität (spielen sie als Referentialität ohne Referenz aus), führen dem Leser unablässig Situationen der Unlesbarkeit vor Augen und folgen dabei der Dynamik der *différance*, die sie zur gleichen Zeit inszenieren und indizieren. Die *différance* ist für Derrida so etwas wie »das Gesetz des Gesetzes«, sofern sie einen »Vor-Sprung« markiert, aus dem die Differenzen unserer Signifikation hervorgehen. Gleichzeitig versucht Derrida selbst, das differentielle Spiel und die Verfahren des Aufschubs sichtbar zu machen, um im gleichen Zuge die aufgespürten Differenzen bewusst offen oder in der Schwebe zu halten.

11.2.6 Textualisierung diskursiver Praktiken

Wie Jonathan Culler bemerkt, wird die Dekonstruktion Derridas auf ganz unterschiedliche Weise aufgefasst: »als philosophische Position, als politische oder intellektuelle Strategie oder als ein bestimmter Modus der Lektüre« (Culler 1988, 95). In der Beurteilung der Dekonstruktion bedeutet dies bereits eine Vorentscheidung, die festlegt, auf welcher Seite man Derrida platziert: auf der Seite der Philosophie oder der Textkritik und ihrer Lektüreverfahren. Aber auch innerhalb der Philosophie will die Dekonstruktion beides sein: »rigorose Argumentation innerhalb der Philosophie und Deplazierung philosophischer Kategorien und philosophischer Versuche der Beherrschung« (Culler 1988, 95). Besonders in der amerikanischen Textkritik fiel die Dekonstruktion auf fruchtbaren Boden und avancierte zur vorherrschenden Lektürepraxis, was zu einer paradoxen Situation führte. Denn aus der rigorosen Verweigerung von Textbeherrschung wurde der Versuch, die Nichtbeherrschbarkeit der differentiellen Textbewegung, die Derrida mithilfe der Begriffe *différance* und *dissémination* beschreibt, dekonstruktivistisch beherrschbar zu machen. Doch

damit büßt die Dekonstruktion ihren provokativen Stachel ein, da sie lediglich zu einer Interpretationsstrategie unter vielen wird, die behauptet, dass es nichts außerhalb des Textes gebe und dass man in den Zwischenräumen und Leerstellen des Textes nach dem »Sinn des Seins« suchen müsse. Darüber hinaus scheint die Dekonstruktion unumschränkt auf alles anwendbar, wo Sinneffekte erzeugt werden, und auf alles, wo sich Strukturen dezentrieren lassen. Sie verbirgt damit eine »kleine Pädagogik«, die, wie Foucault meint, »der Stimme der Lehrmeister jene grenzenlose Souveränität verleiht, die es ihr endlos erlaubt, den Text wieder aufzusagen« (Foucault 2002, 330). Die Dekonstruktion bleibt trotz ihrer mehrstufigen Reflexion, die sie durch ihre philosophischen Ellipsen erzeugt, und trotz ihrer kritischen Schärfe insofern traditionell, als sie den Raum des Bewusstseins durch den des Textes ersetzt; sie bleibt eingeschlossen in eine Begrifflichkeit des Ursprungs, d. h. des Anfangs und Endes (das Vokabular Hegels und Heideggers), und sie reduziert die diskursiven Praktiken auf Textspuren, die sie für ihre Lektüre zurückbehält, statt die konkreten ›Entstehungsherde‹ von Ereignissen zu untersuchen. Das brachte ihr von Seiten sozial und politisch engagierter Denker die Kritik ein, ihre Strategie sei »die List, die noch da zu sprechen erlaubt, wo es ›letzten Endes‹ nichts mehr zu sagen gibt« (Descombes 1981, 164).

11.3 Jean-François Lyotard: Zwischen Diskursregime und Sprachspiel

11.3.1 Das Diskursive und das Figurale

Zwar gilt *Der Widerstreit* (1983) als das philosophische Hauptwerk von Jean-François Lyotard (1924–1998), die Beziehung zwischen Philosophie und Literatur aber lässt sich in ihrer Komplexität besser verdeutlichen, wenn man nicht vom Hauptwerk ausgeht, sondern einen Pfad durch das Werk von Lyotard verfolgt, der weiter zurückreicht, und zwar bis zu seiner Habilitationsschrift *Discourse, figure* (1971). Ausgangspunkt seiner Betrachtungen ist die Differenz zwischen dem Sichtbaren und dem Sagbaren, also zwischen dem visuellen Bild, dem figürlich Wahrgenommenen (dem Figuralen) einerseits und dem Text und seiner Lektüre (dem Diskursiven) andererseits. Er eröffnet seine Studie mit einem Zitat von Claudel, der gesagt hatte, dass das Auge hört, was impliziert, dass das Sichtbare gewissermaßen lesbar sei. Es gibt so etwas wie eine Verpflichtung, heißt es bei Lyotard, die uns von einem zum anderen hinübergehen lässt, die uns die Differenz für einen Moment vergessen macht. Der Diskurs wirkt dabei dominant insofern, als er das Sichtbare in sich aufnimmt und in lesbare Sätze überführt.

Eine These des Buches ist, dass die Moderne das Figurale im Diskursiven auflöse. Für Lyotard trägt das moderne diskursive Bewusstsein somit repressive Züge, während das Figurale für den Fluss der Libido und seine Intensitäten steht. Seine Parteinahme für das Figurale impliziert eine Kritik am vorherrschenden Textualismus, wie er im Strukturalismus, aber zum Teil auch von Derrida vertreten wird, der dazu tendiert, das Figurale im Diskursiven bzw. im Text aufzulösen. Es ist nicht leicht, das Verhältnis Lyotards zur Phänomenologie und zum Strukturalismus, insbesondere der strukturalen Psychoanalyse, zu bestimmen. Er macht zwar nicht wenig Anleihen beim phänomenologischen und strukturalistischen Denken, bleibt aber stets in kritischer Distanz dazu. Bereits in seinem ersten Buch (1954), das er der Phänomenologie und ihrem Versuch widmete, einen ›dritten Weg‹ zwischen Subjektivismus und Objektivismus zu finden, beruft er sich auf Maurice Merleau-Ponty, um den Strukturalismus zu kritisieren. In *Discourse, figure* verweist er darauf, dass die Phänomenologie im Gegensatz zum Strukturalismus Mittel zur Verfügung stellt, das Figurale zu thematisieren. Im zweiten Teil des Buches bezieht er sich dann auf Freud, um Jacques Lacans Psychoanalyse und einige Punkte der Phänomenologie einer Kritik zu unterziehen.

Das Ziel, das er in *Discourse, figure* verfolgt, ist eine Dekonstruktion der Opposition Diskurs-Figur. Dabei entwickelt er ein Konzept des Figuralen als eine sprengende Kraft, die sowohl bei der Lektüre als auch bei der visuellen Wahrnehmung festgefügte Strukturen zertrümmert bzw. suspendiert. Wie Derrida vermeidet es Lyotard, das Figurale gegen das Diskursive auszuspielen oder das eine über das andere zu stellen. Das Problem des Strukturalismus erkennt er vornehmlich darin, dass die fundamentale Differenz ausgelöscht wird. Die Differenz erscheint lediglich als signifikative Differenz im Textuniversum. Um dem dialektischen Modell der Opposition

von Diskursivem und Figuralem ein Modell des Flusses entgegensetzen zu können, bringt Lyotard Freuds Idee einer fließenden Libido ins Spiel und bezieht die Prozesse der Strukturierung und Überschreitung auf eben jene Libidoenergie. Damit bahnt sich Lyotard den Weg zu einer Philosophie der libidinösen Ökonomie, deren Entwurf drei Jahre darauf erscheint (Lyotard 1974/2007). Der zweite Teil von *Discourse, figure* mit dem Titel »Der andere Raum« liefert mit seinen Analysen zur Linie und zum Buchstaben sowie zum Begehren innerhalb des Diskurses eine Vorarbeit dazu. Hier geht es in erster Linie um die Art und Weise, wie das unterdrückte Figurale im Diskurs wiederkehrt und sich manifestiert, wie es Effekte und Torsionen erzeugt, die aus der Opposition *discourse, figure* das Ensemble *fiscourse, digure* machen (vgl. Lyotard 1971, 327–354).

In seinen späteren Abhandlungen über die Postmoderne (vgl. Lyotard 1979), die ihn im akademischen Diskurs berühmt machten, verbindet Lyotard das Figurale mit dem Postmodernen und zeigt, wie es in der diskursiv geprägten Moderne in Erscheinung treten kann. Als Erscheinungsweise des Postmodernen operiert das Figurale ohne vorbestimmte Kriterien oder Regeln. Damit kommt eine Vorzeitigkeit ins Spiel (Lyotard spricht dabei auch vom Paradox der »Vorzukunft«), die ebenso wie seine Vorstellung vom freien Fluss der libidinösen Ströme als Romantizismus kritisiert worden ist. Für Lyotard ist diese Vorzeitigkeit mit dem Ereignishaften des Seins verbunden, mit dem, *dass* etwas geschieht, bevor man reflektiert, was geschieht bzw. was geschehen ist. Als das Offene und Experimentelle kann das postmoderne Figurale im Modernen und Diskursiven erscheinen. Das Postmoderne wäre dann genau das, was »im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt« (Lyotard 1990, 47).

11.3.2 Das »Buch-Objekt«

Schon in *Discourse, figure* nimmt Mallarmé eine besondere Position ein. Mallarmé, der die Ausdruckssprache auf radikale Weise ihrer prosaischen Funktion, der Kommunikation, beraubt, offenbart mit seinem berühmten Satz *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* die Kraft des Figurierens, indem er ihn gleichsam auf die Buchseite streut. Durch die Typographie wird Schrift zu Raum. Die Elemente (Wörter) werden durch unvorhergesehene Distanzen voneinander isoliert und nehmen schließlich variable Positionen ein. Diese Beweglichkeit gibt dem Buch eine räumliche Eigenschaft zurück, wodurch sich die Fiktion als das Andere des Diskurses konstituiert (vgl. Lyotard 1971, 69). Eine andere Möglichkeit, wie das Figurale im Diskursiven präsent sein kann, sieht Lyotard im Werk von Michel Butor (*1926), auf den er immer wieder zu sprechen kommt. Hier interessiert ihn besonders, wie das Geschriebene zum Objekt wird (Lyotard 1971, 79) und schließlich zum »Buch-Objekt« (Lyotard 1986, 131).

Das Buch vermag, dass sich Diskurs, der sowohl fiktional sein kann als auch nüchtern theoretisch, und lebendes Bild miteinander abwechseln. Es kommt zu einer Vermittlung von Emotionen, Leidenschaften und Vernunftgründen. Die Vorherrschaft des Diskurses bedeutet für das Buch, dass die Schreibfläche von der Schrift überlagert wird. Das ist beispielsweise im realistischen Roman der Fall. Es gibt aber auch Literatur, die bestrebt ist, in den Raum zu schreiben. Dieser Literatur geht es um Intensitäten. Das libidinöse Objekt ist nicht mehr das Dargestellte, sondern dessen Träger.

An Pierre Klossowski (1905–2001) interessiert Lyotard besonders die Vorstellung von der Syntax als Haut, die, bis zum Zerreißen gespannt, einen singulären Körper umspannt und sich zu einem konkreten Körpervolumen mit dem Eigennamen *Roberte* zusammenzieht (Klossowski 1966). Auch hier fungiert die Haut als Fläche, die sich aus Durchgangspunkten von Intensitäten zusammensetzt. Die syntaktische Spannung eröffnet dabei einen Schauplatz oder Resonanzraum für Intensitäten. Was Lyotard in diesem Zusammenhang die »Perversion des Buches« nennt, meint zweierlei: Zum einen tritt die Funktion des Buches als Sinnvermittler, als Botschafter zurück, während die Buchseite als Kontaktfläche und Raum der Berührung akzentuiert wird (an dieser Stelle ließe sich eine Referenz zu Roland Barthes und seiner Studie *Die Lust am Text* herstellen), zum anderen wird das Buch selbst »zum Opfer oder Komplizen libidinöser Vorgänge« (Lyotard 1986, 131). Diese Vorgänge vollziehen sich jedoch nicht auf einem imaginären oder fiktiven Körper, sondern auf den Seiten des Buches mit der Typographie, den weißen Freiflächen und der Bindung. Die Buchseite in ihrer Materialität schafft mit ihren Markierungen einen einzigartigen Raum der Begegnung: zwischen Buchstaben, Linien und Körpern; einen Raum, der geprägt ist durch eine bestimmte typographische Anordnung der Wörter und Sätze,

der Zwischenräume lässt, Abgründe eröffnet, Berührungen und Zusammenstöße ermöglicht. Als Resonanzraum für Intensitäten stellt das Buch die referentielle Funktion der Sprache sowie des Bildes infrage: »Das Buch-Objekt taucht auf als eine Oberfläche, die nichts verbirgt und nichts bezeichnet« (Lyotard 1986, 131). Wenn aber Erzählung und Sinn verschwinden, »bleiben nur noch Haut und kahle Räume« (Lyotard 1986, 163).

In seinen Betrachtungen nimmt Lyotard keine Periodisierungen vor; er liest Intensitäten in der Geschichte und begreift sie als Ereignisse. Ein Beispiel dafür gibt er mit dem von einem Franziskanermönch verfassten Buch *Die zerschnittene Beichte oder eine leichte Methode, sich auf die besonderen und allgemeinen Beichten vorzubereiten* von Christophe Leuterbreuver (auch Christoph Leutbrewer 1615–1678), das eine neuartige Beichtpraxis einführte, die darin bestand, dass die begangenen Sünden im Buch markiert wurden. Dazu sollte der Beichtende mit einer Messerspitze oder Nadel die Passagen heraustrennen, in denen die Sünden geschrieben stehen. Wenn die gesamte Prüfung gelesen worden ist, wird sich herausstellen, dass der Beichtende sich eben jener Sünden beschuldigen soll, die er bei der Lektüre mit dem Messer herausgetrennt hat. Für Lyotard ist dieses Buch das »erste Buch-Objekt«, d. h. das »erste mobile Druckerzeugnis«, bzw. das »erste Collage-Buch«, in das der Leser selbst mit der Messerspitze eingreift und damit zum Akteur wird: »Er ordnet die einzelnen Teile nach dem, was ihm gerade am Herzen liegt; die einmal gebeichtete Anordnung wird ungültig und er kehrt zum Ausgangspunkt zurück; es wird also merklich etwas getilgt und so Abbuße und Erlösung von den Sünden erreicht: unendliche Beichte, unendliche *Poesie*« (Lyotard 1986, 134).

11.3.3 Der Widerstreit

Lyotard kann als Vermittler zwischen Foucaults Analyse diskursiver Praktiken und Derridas philosophischer De(nk)konstruktion angesehen werden. Wie Foucault geht Lyotard von einem Regelsystem aus: »Ein Satz, selbst der gewöhnlichste, wird nach einer Gruppe von Regeln gebildet (seinem Regelsystem [*régime*])« (Lyotard 1987, 10). Nach Lyotard gibt es mehrere Regelsysteme von Sätzen (Argumentieren, Erkennen, Beschreiben, Erzählen, Fragen, Zeigen, Befehlen), wobei sich allerdings Sätze ungleichartiger Regelsysteme nicht ineinander übersetzen lassen. Auch Lyotard geht es darum, die Grenze (zwischen Sprachspielen oder Diskurstypen) und den Bruch zu denken. Aus der Heterogenität der Diskursarten entwickelt er sein Konzept vom Widerstreit (*différend*). Im Gegensatz zum Rechtsstreit [*litige*] kann der Widerstreit »nicht angemessen entschieden« werden, »da eine auf beide Argumentationen anwendbare Urteilsregel fehlt« (Lyotard 1987, 9).

Im *Widerstreit* führt Lyotard die Heterogenität von Diskursarten in das philosophische Denken ein. Er akzeptiert einerseits die Inkommensurabilität der Sprachspiele bzw. Diskursarten, bewegt sich aber andererseits über die gesetzten Grenzen hinweg, jedoch ohne eine konsensstiftende große Erzählung zu etablieren. Sein eigener reflexiver Diskurs ist folglich notwendig überschreitend, z. B. wenn er bei der Behandlung der Politik als Diskursart diese gleichzeitig mit der Erzählung [*narration*], dem Mythos, der Erkenntnis und der Legitimation verkettet. Immer wieder findet man den Rekurs auf die antike Rhetorik, denn schon in ihr sieht Lyotard wesentliche Elemente des Widerstreits ausgeprägt. Zudem reflektierten die Rhetoriker die Strategien, mit denen sie Urteile fällten, manipulierten und debattierten. In der philosophischen Rhetorik sind sich die Agierenden bewusst, dass Sprache Macht impliziert, dass man mit Sprache gleichzeitig Macht ausübt und nach Macht strebt. Diese Einsicht berücksichtigt Lyotard, wenn er Diskurse grundsätzlich als verkettet ansieht, die außerdem Dispositive bilden, d. h. bestimmte Anordnungen von Diskursarten (Lyotard 1987, 249 f.), die ihrerseits Legitimationen und Machtkonstellationen implizieren bzw. konstituieren. Es gibt für ihn keine Sprache im Allgemeinen, keine Metasprache, die einen Apparat von Regeln bereitstellte, die für alle Diskursarten gelten könnte (vgl. Lyotard 1987, 10). Es gibt lediglich die Verkettungsregeln, die das Regelsystem eines Satzes bestimmen, und Verkettungsmodi, die von den Diskursarten abhängen.

Welche Rolle kommt der Literatur in diesem Konzept von Diskursarten im Widerstreit zu? Lyotard hat nie die Literatur in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen gestellt. Dennoch taucht sie immer wieder auf. Zunächst drängt sich die Frage auf, ob sich die Literatur als eigenständige Diskursart identifizieren lässt. Zwar ließe sich die Literatur durchaus im Sinne der Diskursart Erzählung [*narration*] ver-

stehen, doch damit würde ihre Ereignishaftigkeit reduziert, zumal Lyotard betont, dass die Erzählung diejenige Diskursart zu sein scheint, in der sich die Heterogenität der Regelsysteme und selbst der Diskursarten »am wirkungsvollsten vergessen machen kann« (Lyotard 1987, 251). Unter Erzählungen fasst Lyotard weniger literarische Erzählungen, als vielmehr solche, die, indem sie den Widerstreit zu überwinden vorgeben, die Gesellschaft befrieden; sie beglaubigen die Gemeinschaft von Eigennamen und damit sich selbst.

Wenn die Literatur keine Erzählung im Sinne von Lyotards diskursiven Regelsystemen ist, dann könnte man sie alternativ als einen Modus, und zwar als eine bestimmte Weise der Darstellung begreifen. Aber auch hier stößt man unweigerlich auf Probleme, denn Lyotard ordnet die Darstellung dem Diskursgebiet der Philosophie zu. Dennoch lässt sich eine tiefgründige Beziehung zur Literatur feststellen, was allein schon dadurch deutlich wird, dass Lyotard in seinem Kapitel zur Darstellung drei Exkurse einschiebt: einen zu Kant, einen zu der amerikanischen Schriftstellerin Gertrude Stein und einen weiteren zu Aristoteles. Dabei wird die Literatur nicht von der philosophischen Betrachtung eingeschlossen. Literatur und Philosophie verhalten sich zueinander wie Satz und Diskurs. In der Literatur geht es darum, den Satz »aus den Diskursen heraus[zu]ziehen, in die er durch Verkettungsregeln gebannt bleibt und einbehalten wird, von ihrer Verpackung umhüllt, von ihrem Zweck verführt« (Lyotard 1987, 121). Indem er dem Satz einen Ereignischarakter verleiht, versucht Lyotard ihn aus dem diskursiven Regelzusammenhang herauszulösen und ihn ›sein zu lassen‹, gewissermaßen im Modus vor seiner Verkettung. Genau das meint Lyotard bei Künstlern wie John Cage und Gertrude Stein zu finden.

Aus philosophischer Sicht stellt sich nun die Frage: Kann man den Satz denken? Und vor allem: wie? Versucht man es, ist man gezwungen, bestimmte Sätze auswählen und andere ausschließen; benutzt man einen Satz, macht man ihn gefügig, unterwirft ihn dem Diskurs. Bezogen auf die Literatur hieße das, dass man sie in einen Regeldiskurs integriert und dass man die Abgründe auffüllt, die in einem literarischen Text offenstehen. In der Literatur aber, so wie in den Texten von Gertrud Stein, »ist ein Satz ein Mal, ein Ereignis, er geschieht« (Lyotard 1987, 121). Sobald man den Satz zu denken beginnt, befindet man sich schon im Widerstreit.

In seinem Exkurs zu Aristoteles vertieft Lyotard diesen Gedanken, indem er die Frage nach dem Jetzt-Sein stellt, genauer gesagt nach dem Jetzt, das nach Aristoteles einerseits ›immer dasselbe‹ ist und andererseits sich nicht als dasselbe begreifen lässt, und dieses Jetzt-Sein in seiner Beziehung zum Sein bzw. Nicht-Sein betrachtet, und er vergleicht dabei den Satz mit einem Ereignisblitz, der in die Nacht des Nicht-Seins hineinbricht (vgl. Lyotard 1987, 135). Das hieße dann, dass es Raum und Zeit »nicht unabhängig von einem Satz« gäbe (Lyotard 1987, 135) und dass der Satz einem Pfeil gliche, der in die Leere des Nicht-Seins schnellt, um Zeit und Raum zu ›ur-teilen‹, d. h. zu eröffnen.

Erst über den Exkurs über die Literatur gelangt Lyotard zu einem Denken von Sprache, Sein und Zeit. Das Ereignis, das Vorkommnis des *Es gibt*, sieht Lyotard nicht in Bezug zum Menschen (unabhängig vom Subjekt, welches das Ereignis empfängt, aber auch in Distanz zu einer Philosophie des Seienden), sondern in Bezug zum Satz. Er stellt also die Frage nach der Zeit im Rahmen der Problematik des Satzes: Das ›Geben‹ gibt nicht – wie etwa bei Heidegger – Seiendes, sondern »Sätze, die als Verteiler von Seiendem (Instanzen in den Universen) fungieren« (Lyotard 1987, 134). Mit anderen Worten: »Die Sätze selbst werden für andere Sätze Seiendes« (Lyotard 1987, 134). Die Darstellung besteht dann darin, *dass* ein Satz geschieht.

Aus diesem Zusammenhang lässt sich die Beziehung zwischen Literatur und Darstellung ermessen. Ihre Seinsweise läge folglich im Ereignis begründet: Literatur ist das Hereinbrechen des Satzes. Ihre Aufgabe wäre es nicht einfach nur, dieses Hereinbrechen zur Darstellung zu bringen, sondern mit all ihren Darstellungsmitteln zu zeigen, wie undarstellbar dieses Hereinbrechen ist. Mit diesem Problem der Darstellung verknüpft sich für Lyotard eine weitere Fragestellung, der er in einer Reihe von Aufsätzen nachgeht: die nach dem Erhabenen.

11.3.4 Das Erhabene und die Avantgarde

Das Erhabene ruft für Lyotard ein widersprüchliches Gefühl hervor, in dem sich Lust und Schmerz, Freude und Angst, Überschwang und Depression paaren. Bei der Konfrontation mit dem Erhabenen entsteht das Lustgefühl gerade aus dem Schmerz,

beispielsweise bei der Betrachtung eines absolut großen Objekts – der Wüste, einem gigantischen Berg oder einer Pyramide – oder eines absolut gewaltigen Objekts – einem Sturm oder Vulkanausbruch –, also dann, »wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen Gegenstand angemessen darzustellen, der mit einem Begriff, und sei es auch nur im Prinzip, zur Übereinstimmung gelangen könnte« (Lyotard 1990, 43). Kant spricht in diesem Fall von einer »negativen Darstellung«. Dieses Versagen resultiert im Schmerz und hinterlässt eine Kluft im Subjekt zwischen dem, was man wahrnehmen und erfahren kann, und dem, was man sich vorstellen kann bzw. was sich darstellen lässt. Aufgrund des Versagens der Einbildungskraft verbindet Lyotard das Erhabene mit dem Undarstellbaren. Unter moderner Kunst versteht er im Anschluss daran eine Kunst, die darauf gerichtet ist zu zeigen, dass es etwas Undarstellbares gibt: »Sichtbar zu machen, daß es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann« (Lyotard 1990, 43). Modern wäre das weiße Quadrat von Kasimir Malevitsch, modern wäre Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, wenn er mit einer noch intakten und eleganten Syntax auf das Nicht-Darstellbare jener verlorenen Zeit hinweist. Die Identität des Bewusstseins entziehe sich zwar, wie Lyotard ausführt, da sie sich an das Maßlose der Zeit ausliefere, jedoch nur um den Preis, dass Anspielungen auf das Maßlose, Absolute und damit Nicht-Darstellbare möglich werden. Das Zeitbewusstsein wird zusammengezogen und ersetzt die Person als ›Held‹ der Erzählung, auch die Diegese wird durch die Erzählperspektive infrage gestellt, doch die Einheit des Buches sieht Lyotard bei Proust nicht gestört. Anders bei James Joyce, der »durch seine Écriture selbst, durch den Signifikanten, die Ahnung eines Nicht-Darstellbaren« erweckt und mit neuen Operatoren experimentiert (Lyotard 1990, 47). Zwar rekurriert er auf vorhandene Bücher (natürlich Homer), doch benutzt er die Sprache nicht als etwas Vorgegebenes.

Die moderne Ästhetik sieht Lyotard zwar als eine Ästhetik des Erhabenen an, doch unter dem Vorzeichen des Nostalgischen: Das Nicht-Darstellbare wird nur als abwesender Inhalt aufgezeigt, während die Form in ihrer Erkennbarkeit Lust gewährt. Das Postmoderne hingegen begreift er als Wagnis: Der Trost der guten Form wird verweigert und der Konsensus eines Geschmacks abgelehnt. Der Postmoderne arbeitet oder schreibt, um selbst die Regeln zu erstellen für das, »was *gemacht worden sein wird*« (Lyotard 1990, 48). Diesem Paradox der »Vorzukunft« begegnen wir erneut in der Behauptung, dass ein Werk nur modern ist, »wenn es zuvor postmodern war« (Lyotard 1990, 45). Das Postmoderne ist für Lyotard ein Ereignis, ein Moment, eine zeitliche Ekstase. So gesehen ist die Postmoderne nicht das Ende, sondern die »permanente Geburt« der Moderne.

Die Ästhetik des Erhaben wurde gelegentlich als Bruch mit der auf die Intensitäten orientierten libidinalen Ästhetik aufgefasst. Mit Lyotard aber ließe sich eine Kontinuität feststellen, die seinen ästhetischen Betrachtungen unterliegt, denn sowohl das Figurale, das Ereignis und der Dissens, als auch das Erhabene betonen das Unvereinbare und Widerstreitende (vgl. Lyotard 1989, 16). Bezeichnend für seine ästhetischen Arbeiten ist, dass er immer wieder diese Denkfigur benutzt, um die Literatur als inkommensurabel im Verhältnis zu diskursiven Strukturen zu beschreiben. Er sieht die Literatur auf der Seite des Figuralen, das sich dem Diskursiven entzieht, auf der Seite des Eigennamens, der libidinöse Intensitäten in Bewegung setzt, und auf der Seite des Satzes, der ohne diskursiv verkettet zu sein, in seiner Ereignishaftigkeit für sich allein steht.

Den *Widerstreit* betrachtete Lyotard selbst als Revision seiner libidinalen Theorie, um deren Defizite auszugleichen und deren metaphysischen Charakter (als eine »Metaphysik des Begehrens und des Triebes«) soweit wie möglich zu beseitigen. Sein sprachphilosophischer Zugriff bietet einen neuen Ansatz, die Literatur im Verhältnis zum Diskurs zu denken. Mit der Ästhetik des Erhabenen schließt Lyotard an den poststrukturalistischen Gedanken an, dass es unmöglich sei, ästhetische Erfahrung in der Signifikation gleichsam ›aufzuheben‹, und dass bei jedem Versuch, sie in diskursive Strukturen zu übertragen, ein Rest bleibe, den es zu bedenken gelte. Die Konzeption des Erhabenen erlaubt es schließlich, den Widerstreit neu zu fassen, und zwar zwischen »dem Vermögen zu denken und dem Vermögen der ›Darstellung‹« (Lyotard 1987b, 23).

Als ein Denker, der die Differenz aktivieren und das Nicht-Darstellbare bezeugen will, setzt Lyotard Philosophie und Literatur nicht in einer Opposition fest, sondern versteht beide als Modalitäten in einem Zwischenraum von Figurativem und Diskursivem, von Satz und Diskursgenre, von Ereignis und geregelter Verkettung. Statt als Gegensatz begreift er Philosophie und Literatur als Punkte einer gemeinsamen ›Widerstandslinie‹, die den totalisierenden

Strukturen einer kapitalistischen Ökonomie und eines hegemonialen Diskursregimes entgegengesetzt werden könnte.

11.4 Gilles Deleuze: Literarische Deterritorialisierungen (in) der Philosophie

11.4.1 Konstruktionsebenen für ein neues Denken

Gilles Deleuze (1925–1995) gilt gemeinhin als ein Denker der postmetaphysischen Moderne, der sein Denken stets in Distanz zum etablierten Kanon hielt. Gleichzeitig strebte er eine Erneuerung der Ontologie an, die er »auf das flüchtigste, ›unkörperlichste‹, unsteteste, am meisten losgelöste und zugleich beharrlichste Element des Seins bezieht« (Balke 1998, 19). Er baut dazu sein Denken auf den Begriffen des Ereignisses, des Sinns, der Differenz und des Singulären auf und versucht, auf dem Wege einer Destruktion und Transformation der antiken Ontologie ein neues Bild des Denkens zu entwerfen, das sich von den Weiterführungen der abendländischen Metaphysik und den Transpositionen der antiken Ontologie unterscheidet. Diese Unterscheidung wird aber nur durch den bedachten Gebrauch philosophischer Begriffe möglich: durch die Wahl und vor allem die Schaffung zweckmäßiger Begriffe.

Entsprechend begreift Deleuze Philosophie als die Kunst, Begriffe zu erfinden. Begriffe bilden für ihn gleichsam die Kondensationspunkte des Denkens. Doch Philosophie ist mehr als nur die Erfindung neuer Begriffe; ihr Problem besteht für Deleuze darin, »eine Konsistenz zu erlangen, ohne das Unendliche zu verlieren, in das das Denken eingebettet ist […]. *Konsistenz verleihen ohne das Unendliche preiszugeben*« (Deleuze 1996, 51). Um unabschließbar zu bleiben, muss das Denken eine Immanenzebene konstruieren, der entlang sich die neu erfundenen, umgewandelten und bearbeiteten Begriffe verteilen können, ohne dass insgeheim die Vertikale einer neuen Transzendenz errichtet oder die Immanenz auf irgendeine Art inkorporiert würde.

Das diskursive Verhältnis zum Unendlichen (zum Chaos) dient Deleuze als Kriterium, Philosophie, Wissenschaft und Kunst (Literatur) auszudifferenzieren. Während die Philosophie eine Immanenzebene errichtet, »die unter der Einwirkung von Begriffspersonen [gemeint sind Denker, die Denkmöglichkeiten eröffnen; A.K.] Ereignisse oder konsistente Begriffe ins Unendliche trägt«, verzichtet die Wissenschaft auf das Unendliche, um Referenz zu gewinnen: »Sie entwirft eine Ebene von lediglich undefinierten Koordinaten, die unter der Einwirkung von Partialbeobachtern jedes Mal Sachverhalte, Funktionen oder referenzielle Propositionen definiert« (Deleuze 1996, 234). Die Kunst wiederum »will Endliches erschaffen, das das Unendliche zurückgibt«, wozu sie eine »Kompositionsebene« entwirft, »die ihrerseits unter der Einwirkung ästhetischer Figuren Monumente oder zusammengesetzte Empfindungen trägt« (Deleuze 1996, 234 f.).

In allen drei Fällen handelt es sich darum, eine Schnittstelle innerhalb des Chaos zu ziehen, um es zu überwinden, zu durchqueren oder es abzutrennen. Die Immanenzebene, welche die Philosophie in das Chaos gleichsam hineinzeichnet, bezieht das philosophische Denken auf das Unendliche; sie vermittelt zwischen Chaos und Form und bildet die Möglichkeitsbedingung dafür, dass Begriffe auf dieser Ebene wie auf einer schwebenden Membran angeordnet werden können. Der Philosophie geht es schließlich darum, der Bewegung des Begriffs Raum zu geben. Deleuze betont immer wieder den ozeanischen, wellenhaften und ›deterritorialisierenden‹ Charakter der Immanenzebene. In diesem Sinne ist auch die Nomadologie zu verstehen, die Deleuze im Denken betreibt und die darauf hinausläuft, Begriffe in einen »Philosophie« genannten Raum zu verteilen, ohne diesen Raum zuvor aufzuteilen.

Um den Bezug zwischen Philosophie und Kunst zu beleuchten, konstruiert Deleuze eine neue Immanenzstrecke. Anders ausgedrückt, er deterritorialisiert die philosophische Immanenzebene, lenkt sie um und spricht gleichsam philosophisch mit der Literatur, wozu er eine Metapher von D. H. Lawrence aufgreift (und umkomponiert): Mit der Philosophie stellen die Menschen eine Art Schirm her, mit dem sie sich umgeben und »der Schutz bietet, auf dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben«. Der Künstler oder Dichter aber »macht einen Schlitz [*fente*] in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein wenig freies und winziges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen, die durch den Schlitz erscheint« (Deleuze 1996, 241).

Ähnlich wie Lyotard interessiert sich Deleuze für die Vorhut der Künstler und deren innovative Geste, die zunächst nicht vermittelbar ist und eine Art »Chock« (W. Benjamin) hervorruft und die dann aber eine Menge Nachahmer auf den Plan ruft, »die den Schirm mit einem Stück flicken, das vage der Vision ähnelt, und die der Ausleger, die den Schlitz mit Meinungen füllen: Kommunikation« (Deleuze 1996, 241). Literatur im Moment ihres Erscheinens und ihrer größten Wirkung wäre für Deleuze also Nicht-Kommunikation bzw. in ihrer Ereignishaftigkeit (noch) nicht kommunizierte Eröffnung der Kommunikation; sie gleicht der Vision der Nacht im Licht der Kommunikation. Auf diese Weise gibt sie dem Endlichen des Diskurses das Unendliche zurück, stellt ihn aber gleichzeitig als endliches und auf Ausschluss beruhendes Konstrukt infrage, durchlöchert ihn, produziert in ihm Orte von nicht-diskursiver Leere und fordert so zur Umstrukturierung und Rekonstruktion des Diskursschirmes auf. Mit Blick auf das Verhältnis von Philosophie und Literatur ließe sich mit Deleuze sagen: »Mit *Et* denken statt *Est*« (Deleuze 1980, 64).

11.4.2 Zeichen, die zum Denken zwingen

Im Zusammenspiel von Philosophie und Kunst entsteht das, wonach Deleuze eigentlich sucht: ein neues Denken. Sein Ziel ist es, für die Philosophie ein neues Bild des Denkens zu entwerfen. Denken – und insofern unterscheidet es sich grundlegend vom Wissen – wird nicht von einem Subjekt bewerkstelligt oder gemeistert; es baut nicht auf den Ordnungen des Wissens auf; es ereignet sich und ist als solches kontingent und ursprungslos. Denken ist nicht auf Philosophie beschränkt, sondern gleichermaßen im Nicht-Philosophischen, an gewissen Stellen sogar intensiver in der Literatur zu finden. Das führt Deleuze dazu, überraschende Querverbindungen aufzuspüren und z. B. Proust zum Platoniker werden zu lassen, um in ihm das literarische Paradigma einer philosophischen Haltung sichtbar zu machen.

Grundsätzlich nimmt Deleuze eine Seltenheit von Denkereignissen an. Es muss so etwas wie einen Zwang geben, der uns zu einem (neuen) Denken bringt. Ein weiterer wichtiger Zusammenhang, dem Deleuze bereits in der 1964 publizierten Studie »Proust und die Zeichen« nachgeht, betrifft den Umstand, dass das Denken uns im Modus des Zeichens begegnet. Deleuze liest die *Recherche* als Erforschung verschiedener Zeichenwelten (die Zeichenwelt des Gesellschaftlichen, der Liebe, der sinnlichen Eindrücke und der Kunst) und begreift sie als Suche nach Wahrheit, also ganz im philosophischen Sinne. Doch anders als bei einer philosophischen Suche macht Proust die Genüsse und Freuden erfahrbar, die der Entdeckung der Wahrheit entspringen und entsprechen. Auf diese Weise komponiert er philosophische Gedanken und bleibt bzw. wird Schriftsteller, und dieses Werden transformiert er in einen Roman.

Für Deleuze besitzt Prousts Werk eine außergewöhnliche »philosophische Tragweite«, ja es »rivalisiert mit der Philosophie«, denn Proust »zeichnet ein Bild des Denkens, das sich dem der Philosophie entgegensetzt« (Deleuze 1993a, 78) und das für Deleuze den Irrtum der Philosophie deutlich macht. Dieser beruht darin, dass die Philosophie einen guten Willen zum Denken voraussetzt, gewissermaßen eine natürliche Liebe zum Wahren. Sie kann daher nur zu abstrakten Wahrheiten gelangen, die niemanden in Verlegenheit bringen und zu keiner Veränderung veranlassen. Wozu aber soll eine Philosophie nützen, wenn sie nicht zur Transformation unserer selbst *zwingt*? Gegen die ›Methode‹ (Descartes und die neuzeitliche Philosophietradition) setzt Proust die doppelte Idee von ›Zwang‹ und ›Zufall‹.

Was Deleuze an Proust so fasziniert, ist seine Erkenntnis, dass das Wesentliche außerhalb des Denkens liegt, in jenem, was zu denken zwingt; und was zu denken zwingt, ist das Zeichen. Das Zeichen wiederum ist Objekt einer Begegnung, und die Kontingenz dieser Begegnung »steht für die Notwendigkeit dessen ein, was sie zu denken gibt« (Deleuze 1993a, 80). Das heißt letztlich, dass es die Zeichen sind, die uns bewegen und ein Vermögen zwingen (Verstand, Gedächtnis, Imagination), die Essenz, das Sein, die Differenz, das Ereignis usw. zu denken. Deleuze nennt solche Zeichen Hieroglyphen, denn sie widersetzen sich gegebenen Codes und können nicht in vorgefertigte Bedeutungsinhalte übertragen werden. Indem Proust solche Zeichen als Hieroglyphen zu Ideen komponiert bzw. in diesen Hieroglyphen Ideen zusammenzieht (Deleuze nennt dies im Unterschied zur Synästhesie »Syneidesie«), übt er eine »eminent philosophisch[e]« Kritik der Philosophie und entwirft in der Literatur ein Bild des Denkens, »das nicht vom guten Willen des Denkers und von einer vorbedachten Entscheidung« abhängig ist (Deleuze 1993a, 82).

Am Beispiel Prousts führt Deleuze vor, wie die Kompositionsebene der Kunst und die Immanenzebene der Philosophie »derart ineinandergleiten [können], dass jeweils Stücke der einen Ebene durch Entitäten der anderen besetzt werden« (Deleuze 1996, 258). Das erklärt die besondere Position bestimmter Schriftsteller im Denken von Deleuze: »Jene Denker sind ›zur Hälfte‹ Philosophen, sind aber auch mehr als Philosophen und doch keine Weisen. Welch eine Kraft in diesen auf schwankenden Füßen stehenden Werken, Hölderlin, Kleist, Rimbaud, Mallarmé, Kafka, Michaux, Pessoa, Artaud, viele englische und amerikanische Romanciers, von Melville bis Lawrence oder Miller, deren Leser mit staunender Bewunderung entdeckt, dass sie den Roman des Spinozismus geschrieben haben […]. Sicher, sie stellen keine Synthese von Kunst und Philosophie her. Sie gabeln, verzweigen sich, unaufhörlich. Es sind hybride Genies, die den Wesensunterschied nicht auslöschen, ihn nicht zuschütten, vielmehr alle Hilfsmittel ihres ›Athletentums‹ dazu einsetzen, um sich in dieser Differenz einzunisten, diese in einer fortwährenden Kraftprobe auseinandergerissenen Akrobaten« (Deleuze 1996, 75).

11.4.3 Paradoxe Sinn-Maschinen

Als sprachliche Wesen, die in einem System von Symbolen agieren, funktionieren die Menschen wie Maschinen, genauer gesagt, wie »Wunschmaschinen« (Deleuze/Guattari 1974, 7). Die Maschinenmetapher sagt weniger etwas über den menschlichen Körper aus als vielmehr über die Menschen als Subjekte. Die Maschineneffekte wollen Deleuze und Félix Guattari (1930–1992) nicht als Metaphern, sondern als Wirkungen verstanden wissen. Bereits in *Logik des Sinns* untersucht Deleuze Serien von Paradoxa, die er entlang einer Kette von Dualitäten ausmacht, von denen die zwischen den Ursachen und Wirkungen bzw. zwischen den körperlichen Dingen und den unkörperlichen Ereignissen die erste ist, der er sich zuwendet. Das ganze Arrangement, das Deleuze zunächst am Werk von Lewis Carroll demonstriert, gleicht einer gigantischen Zeichenmaschine, die Sinneffekte produziert, welche sowohl literarische als auch philosophische Wirkungen zeigen. Die Sonderstellung von Lewis Carroll ergibt sich für Deleuze daraus, dass er »die erste große Untersuchung, die erste große Inszenierung der Sinnparadoxa vornimmt, indem er sie entweder sammelt oder erneuert, entweder erfindet oder umarbeitet« (Deleuze 1993b, 13). Deleuze macht keine hierarchische Unterscheidung zwischen philosophischer Darstellung bzw. Untersuchung und literarischer Inszenierung der Sinnparadoxa, sondern verbindet beide zu einer Topologie. Das literarische Werk von Carroll setzt er zu diesem Zweck mit der Philosophie der Stoiker in Parallele, die im Bruch mit den Vorsokratikern, der Sokratik und dem Platonismus ein neues Bild des Philosophen kreierten und eine Theorie des Unkörperlichen entwickelten.

Im Werk Carrolls geht es in erster Linie um Ereignisse in ihrer Differenz zu den Wesen, den Dingen und Dingzuständen; die Übergänge vom Wirklichen zum Traum, von den Körpern zum Unkörperlichen werden vervielfacht, alles kippt ins phantastische Gegenteil, während die Dinge auf einem Möbius-Band entlang gleiten. Um die ungewöhnlichen, esoterisch wirkenden Wortgebilde bei Carroll, Raymond Roussel oder Joyce zu ergründen, begreift er sie als Zeichenmaschinen, die Serien von Paradoxa hervorbringen, welche sich mit philosophischen Begriffen (z. B. denen der Stoa) beschreiben lassen und eine Theorie des Sinns bilden. Als grundlegendes Paradox des Sinns sieht Deleuze das der seriellen Regression an (im Sinne einer unbegrenzten Wucherung), denn der Sinn ist immer schon vorausgesetzt, sobald ich anfange zu sprechen, was bedeutet, dass ich niemals den Sinn dessen sage, was ich sage. Aber ich kann den Sinn dessen, was ich sage, zum Gegenstand eines anderen Satzes machen, dessen Sinn wiederum nicht gesagt werden kann usw. Die serielle Form ergibt sich dann aus der Simultaneität von mindestens zwei heterogenen Serien, die auf unterschiedliche Weise bestimmt werden können (z. B. kann die eine den Signifikanten, die andere das Signifikat repräsentieren).

Auf diese Weise integriert Deleuze die seriellen Analysen Lacans zum entwendeten Brief von Edgar Allan Poe, Foucaults literaturontologische Analyse von den Verdoppelungen und Widerholungen im Werk Roussels und Klossowskis eigene Ausführungen zur Intensität des Eigennamens Roberte nicht zu einer Metatheorie, sondern zu einer Topologie des Sinns und präzisiert die Aufteilung der Serien im Allgemeinen, wozu er drei Merkmale herausarbeitet: Erstens befinden sich die Glieder jeder Serie in fortwährender Verschiebung, die relativ ist zu denen der anderen Serie, zweitens stellt sich im doppelten Gleiten der Serien ein Überschuss auf der einen Seite ein

(ein »Übermaß an Signifikantem«) und drittens gibt es eine »paradoxale Instanz« (Deleuze 1993b, 61), die sich auf kein Glied der Serien oder auf ein Verhältnis zwischen ihnen zurückführen lässt. Was diese Instanz auszeichnet, ist, dass sie an ihrem Platz fehlt und unablässig in den Serien zirkuliert (ein entsprechendes Verkopplungssystem von unterschiedlich streng formalisierten Inhalts- und Ausdrucksformen haben Deleuze und Guattari auch im Werk Kafkas untersucht; vgl. Deleuze/Guattari 1976).

Doch bleibt Deleuze nicht bei einem paradoxalen Strukturmodell stehen, sondern führt Problematiken (das Ereignis, die Singularität, die Univozität des Seins) ein und verkoppelt sie mit den proliferierenden Serien. So korrespondiert eine Gesamtheit von Singularitäten mit jeder Serie einer Struktur und umgekehrt kann jede Singularität als Quelle einer Serie angesehen werden, die sich in eine bestimmte Richtung ausdehnt und bis zu anderen Singularitäten heranreicht. Folglich darf man nicht nur von divergierenden Serien ausgehen, sondern muss auch in Betracht ziehen, dass sich jede Serie aus mehreren konvergierenden Unter-Serien zusammensetzt. An bestimmten Stellen dieser Serien gibt es Ereignispunkte, kritische Temperaturpunkte, Schmelz-, Siede-, Kristallisationspunkte von Zuständen usw., die wiederum verschiedenartige Wirkungen auslösen, die sich z. B. als De- oder Reterritorialisierungen beschreiben lassen. Des Ausmaßes dieser rhizomartigen Verflechtung von Ereignissen, Intensitäten und Deterritorialisierungsströmungen kann der Leser im Gemeinschaftswerk *Tausend Plateaus* (1992, frz. 1980) gewahr werden, das in der deutschen Ausgabe über 700 Seiten umfasst und wo sich das Maschinelle der seriellen Verkopplung bereits wieder in den ereignishaften Intensitäten und Spurenfeldern verflüchtigt (vgl. Deleuze/Guattari 1992).

Anders als Derrida bezichtigt Deleuze die Metaphysik nicht ein weiteres Mal der Seinsvergessenheit, sondern weist ihr, die ja der Diskurs von den körperlosen Dingen ist (der Phantasmen und Trugbilder), die Aufgabe zu, »über das Außer-Sein zu sprechen« (Foucault 2002, 98) und nicht jenseits der Trugbilder eine Wahrheit zu finden. Das in *Logik des Sinns* entworfene Modell serieller Paradoxa dient Deleuze schließlich dazu, den differentiellen Kapillarströmen zu folgen statt der großen Trennungslinie zwischen Trugbild und Original. Seine ursprungsfreie Metaphysik öffnet ihm den Blick für die Inszenierungen des Phantasmas jenseits jeden Urbilds und für die ›Spiele der Oberfläche‹ (nur an der Oberfläche findet Deleuze die zum Denken zwingenden Zeichen und Intensitäten). Die beiden Brennpunkte der »neuen metaphysischen Ellipse« bilden für Deleuze der Tod Gottes und die Hautspiele der Perversion, wie sie im Werk Klossowskis dargestellt werden. Das erklärt, warum sich Deleuze im Anhang von *Logik des Sinns* neben dem platonischen Trugbild auch mit den Phantasmen in der modernen Literatur beschäftigt: mit Klossowski, Michel Tournier und Émile Zola, wo er u. a. dem Motiv der Bruchstelle, des Risses folgt. Gleichzeitig kann man ein Wandern der Begriffe im topologischen Arrangement von Deleuze beobachten. Denn in der Topologie des Sinns ist der Riss kein literarisches Motiv, sondern ein philosophischer Begriff. An beiden Rändern des Risses findet man, dass etwas bereits geschehen ist und dass es erst geschehen wird. Der Riss ist bei Deleuze die Figur für eine Gegenwart, die als Wiederkehr der Differenz, als von der Differenz artikulierte Wiederholung den Zufall (die Kontingenz des Seins) in seiner Positivität erschienen lässt. Die Univozität des Seins, die in Deleuzes Denken zugleich die Bedingung dafür ist, dass die Identität nie die Differenz beherrscht (denn sie verlangt, die Mannigfaltigkeit im Einen zu denken), verweist »allein auf den Zufall im Riss der Gegenwart« (Foucault 2002, 121).

11.4.4 Die Literatur und das Leben

Im Gegensatz zum stark textualistisch ausgerichteten Begriff des Schreibens bei Derrida entwickelt Deleuze in seiner Nähe zu Foucaults Denkansatz (beide verband eine enge Freundschaft, die wegen politischer Streitigkeiten zerbrach, die Verbundenheit im Denken blieb jedoch erhalten) und dessen Konzept einer »écriture de soi« die Form eines das Selbst und das Denken transformierenden Schreibens. Während Derrida ausschließlich am Außenraum der Schrift interessiert ist (an der Ur-Schrift und der reinen Spur als *différance*; Derrida 1974, 99, 109) und den Innenraum der Schrift für seine eigene Performanz zurückbehält, faltet Deleuze den Begriff der *écriture*, um den Sinn des Schreibens im ›Leben‹ selbst wiederzufinden, indem er das Schreiben unwiderruflich und untrennbar mit der Idee des Werdens verknüpft. Literarisches Schreiben, wie er es in Kafkas ›kleiner‹ Literatur findet, inszeniert das An-

ders-Werden (das Tier-Werden); seine medizinische Funktion (Literatur als ein Werk der Gesundheit) erfüllt es dadurch, dass es ein Volk erfindet, das fehlt. »Es gehört zur Fabulierfunktion, ein Volk zu erfinden« (Deleuze 2000, 14). Insofern ist die Literatur ein Delirium von Zeichen, genauer gesagt, ein Delirium, das aus einem Zwang der Zeichen entsteht und das nicht nur das Subjekt, sondern Völker umfasst und die Weltgeschichte heimsucht: die Bibliothek, die das »Universum« ist (Borges 1992, 67).

Was die Literatur in der Sprache ist, bestimmt Deleuze mit Bezug auf Proust, der einmal betonte, dass Literatur eine Art Fremdsprache in die Sprache einschleuse, die weder eine andere Sprache noch ein Dialekt ist, sondern ein Anders-Werden der Sprache, eine »Minorisierung jener großen Sprachen, ein Delirium, das sie fortreißt, eine Hexenlinie, die aus dem herrschenden System ausbricht« (Deleuze 2000, 16). Um es in der Sprache von Deleuze auszudrücken: eine Deterritorialisierung. Literatur ist die wandernde Wüste in der Sprache (und zugleich in der Sprache der Philosophie). Ein Beispiel wäre die Pfeif-Sprache Josefines in Kafkas Erzählung *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*.

Der Entwurf einer Fremdsprache in der Sprache des Alltags und der Kommunikation vollzieht sich in einem Wechselspiel: einerseits die Zersetzung oder Zerstörung der ersten Sprache (Muttersprache), andererseits die Erfindung einer neuen, fremden Sprache innerhalb der ersten durch syntaktische Schöpfung. Doch die fremde Sprache kann nicht in die erste Sprache hineingetrieben werden, »ohne dass die Sprachlichkeit ihrerseits insgesamt kippt und an eine Grenze, an ein Außen oder an eine Kehrseite gebracht wird, die aus gänzlich nicht-sprachlichem Sehen und Hören besteht« (Deleuze 2000, 16). Diese ›Visionen der Nacht‹ begreift Deleuze jedoch nicht als Phantasmen, sondern als »regelrechte Ideen, die der Schriftsteller in den Zwischenräumen der Sprache, in den Spielräumen der Sprache sieht und hört«. Insofern sind sie keine Unterbrechungen der Philosophie, sondern »Haltepunkte«, die das »Eindringen des Lebens in die Sprache« (Deleuze 2000, 17) bezeugen und letztlich Ideen hervorbringen.

11.5 Schreiben als differentielle Praxis

Es ist äußerst schwierig, die hier unter dem Begriff »Poststrukturalismus« zusammengefassten Denker, was das Verhältnis zwischen Literatur und Philosophie betrifft, auf eine gemeinsame Linie zu bringen. Trotz aller Differenzen ist ihnen gemeinsam, dass sie neben dem Misstrauen, das sie gegenüber dem strukturalistischen Zeichenmodell (der Trennung von Signifikant und Signifikat) hegen, das Schreiben als einen dritten Begriff im Grenzbereich *zwischen* Literatur und Philosophie begreifen und ihre eigene Schreibtätigkeit an diesem dritten Punkt ansiedeln. Zur gleichen Zeit aber ist der Ort, an dem sie ihr eigenes Schreiben situieren, paradox (so paradox, wie die von Deleuze beschriebene »paradoxe Instanz«, die nie dort ist, wo man sie sucht; die an ihrem Ort fehlt); jener Ort *zwischen* Philosophie und Literatur ist gleichzeitig Flucht- und Außenstandpunkt, von dem aus die Grenze zwischen Literatur und Philosophie als diskursiv konstruierte und durch die Ordnung des Wissens gefestigte Grenze sichtbar wird und gleichzeitig verschiebbar bleibt. Auf diese Weise wird die Dichotomie von Literatur und Philosophie nicht einfach nur ›dekonstruiert‹. Denn was ihr Denken tatsächlich erst ausmacht, ist, dass sie ein neues Bild der Philosophie entwerfen, das je nach Autor (oder besser ›Schreibperson‹) und je nach Phase ihres Denkens verschiedene Namen trägt: »Denken des Außen«, »Diskurs über den Nicht-Diskurs«, »Wissensarchäologie«, »Differenzdenken«, »Grammatologie«, »Dekonstruktion«, »Theatrum philosophicum« usw.

Auch wenn vermehrt literarische Formen in das poststrukturalistische Denken Eingang gefunden haben (die dunkle Metaphorik und das geistreiche Wortspiel mit Homonymen, die sporadische Wiederverwendung der Verfahren Roussels, die Form des Dialogs am Ende der *Archäologie des Wissens*, die endlosen Ellipsen bei Derrida) und wenn unter Ablehnung einer erklärenden Metaerzählung stets versucht wird, etablierte Hierarchien ab- und umzubauen (wie die von Platon errichtete, die der Philosophie den Vorrang gibt), wird von keinem der hier besprochenen Denkern für eine Seite Partei ergriffen. Es handelt sich weder um eine Literarisierung der Philosophie, noch um eine Philosophie der Literatur. Auch vor der Distinktion von Literatur und Philosophie macht die radikale Repräsenta-

tionskritik der Poststrukturalisten nicht halt. Weder stellt für sie Literatur philosophisches Denken dar oder inszeniert es, noch liefert die Philosophie eine Theorie der Literatur. Der Durchbruch durch die Grenze, die beide Diskursarten voneinander trennt (und diese Trennung ist in akademischen Forschungsbereichen und Institutionen noch immer ungebrochen zu spüren), öffnet sich auf eine unbedingte Differenzierung hin und ermöglicht, um auf die Metapher von Deleuze zurückzukommen, die Vision eines Außen (einer Nacht, einer aushöhlenden Leere), die durch einen Schlitz oder Riss hindurch am diskursiven Firmament sichtbar wird.

In der Forschung findet man dazu sehr unterschiedliche Meinungen. So sieht z. B. Allan Megill in Foucaults *Archäologie des Wissens* eine parodistische Wiederholung von Descartes' *Discourse* und ein Spiel leerer Definitionen (Megill 1985, 228 f.), während Daniel T. O'Hara bei Foucault die Verfahrensweise eines reinen Zitierens zu erkennen glaubt, die letztlich einen von unmöglich gewordenen Wahrheitsansprüchen befreiten Diskurs eröffne (vgl. O'Hara. 1988, 81 f.). Poststrukturalistisches Philosophieren erscheint in dieser Sichtweise als ein leeres Simulakrum der Philosophie. Doch wird dabei übersehen, dass sich jenes poststrukturalistische Denken nicht auf Parodie und Pastiche beschränkt, sondern gerade im Umbau, der durch die Wiederholung, die eine Differenz in die (oder zu den) Denkbahnen einführt, besteht. Dass das Schreiben die Philosophie der Schrift in einen Raum des Außen treibt und dabei die etablierten philosophischen Begriffe entleert, ist lediglich ein Teil der Strategie im poststrukturalistischen Denken. Denn wie bei Foucault und Deleuze zu sehen ist, falten sie das Schreiben zurück und gelangen so zu einem das Selbst transformierenden und neue Denkmöglichkeiten erschließenden Schreiben, selbst um den Preis, dass, wie es besonders bei Foucault der Fall war, ihnen eine ›Rückkehr zum Subjekt‹ unterstellt wird.

Dieses Projekt einer differentiellen Praxis lässt sich schon in den Anfängen des sog. Poststrukturalismus erkennen, als Deleuze zu Beginn der 1960er Jahre mit seiner Nietzsche-Interpretation eine Unterscheidung zwischen akademischer Philosophie und Literatur in das Philosophieren einführte. Diese Unterscheidung bedeutete aber keine Spaltung, sondern verdeutlicht das komplementäre Verhältnis zwischen Philosophie und Literatur. So ließe sich die Analyse der gleitenden Sinn-Paradoxa bei Deleuze durchaus auf das Verhältnis von Literatur und Philosophie übertragen, sofern der jeweils scheinbar erlangte Fixpunkt der Unterscheidung sich durch die differenzierende und transformierende Praxis des Schreibens in einen Drehpunkt wandelt, die objektivierte Grenze nunmehr als perspektivierte Differenzierung erscheint und das cogito aus den Angeln gehoben wird.

Schließlich wird im poststrukturalistischen Denken noch ein Aspekt deutlich. Die Überwindung der gegenseitigen Ausschließlichkeit von Philosophie und Literatur und der Gedanke ihrer Komplementarität lassen das Schreiben zum Versuch werden, das Nicht-Philosophische im Kern der Philosophie zu entdecken und gewissermaßen ein Denken des Außen zu eröffnen. »Das Nicht-Philosophische ist vielleicht tiefer im Zentrum der Philosophie als die Philosophie selbst und bedeutet, daß die Philosophie nicht hinlänglich auf bloß philosophische Weise verstanden werden kann, sondern in ihrem Wesen sich auch an die Nicht-Philosophen wendet« (Deleuze 1996, 49). Dieser Aspekt ist bei Deleuze offenkundig, denn gelang ihm doch die Entfaltung eines differentiellen Konzepts des Werdens vor allem erst in der Zusammenarbeit mit dem Psychoanalytiker und »Nicht-Philosophen« Guattari.

Für alle der hier besprochenen Denker gibt es ein Außen, das gleichzeitig als Außenstandpunkt fungiert, von dem aus Strukturen, Diskursordnungen und Dispositive beleuchtet und kritisiert werden (im Sinne einer Reflexion ihrer Existenz- und Konstitutionsbedingungen). Bei Foucault ist es ein »Diskurs über den Nichtdiskurs«, bei Derrida die gleichzeitig von Heidegger und von der jüdischen Philosophie inspirierte *différance*, bei Lyotard das vorurteilsfreie Urteil oder die Negativität des Nicht-Repräsentativen (des Erhabenen), bei Deleuze die Logik der Sinnparadoxa. Das Nicht-Philosophische wäre das Unbegriffliche, das, was sich dem kategorischen Zugriff entzieht und als das Unmögliche bzw. Undenkbare insistiert. Doch als das Unbegriffliche existiert es nicht als bloßer Begriff. Der entscheidende Punkt ist, inwieweit dieses Unbegriffliche im Begrifflichen der Philosophie erhalten bleiben kann, was nur gelingt, wenn man es im Schreiben selbst aufnimmt und unablässig versucht, dieses Schreiben in Beziehung zum Nicht-Philosophischen, zum Außen zu halten.

Literatur

Werke

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie 1. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1972).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Kafka. Für eine kleine Literatur Frankfurt a. M. 1976 (frz. 1975).

Deleuze, Gilles/Parnet, Claire: Dialoge. Frankfurt a. M. 1980 (frz. 1977).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. Berlin 1992 (frz. 1980).

Deleuze, Gilles: Proust und die Zeichen. Berlin 1993a (frz. 1964).

Deleuze, Gilles: Logik des Sinns. Frankfurt a. M. 1993b (frz. 1969).

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix: Was ist Philosophie? Frankfurt a. M. 1996 (frz. 1991).

Deleuze, Gilles: Kritik und Klinik. Frankfurt a. M. 2000 (frz. 1993).

Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1972 (frz. 1967).

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1967).

Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Wien 1988 (frz. 1972).

Derrida, Jacques: Préjugés. Vor dem Gesetz. Wien 1992a (frz. 1985).

Derrida, Jacques: Acts of Literature. Hg. von Derek Attridge. New York/London 1992.

Derrida, Jacques: Dissemination. Wien 1995 (frz. 1972).

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1971 (frz. 1966).

Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1969).

Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a. M. 1976 (frz. 1975).

Foucault, Michel: Raymond Roussel. Frankfurt a. M. 1989 (frz. 1963).

Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. I: 1954–1969. Frankfurt a. M. 2001 (frz. 1994).

Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. II: 1970–1975. Frankfurt a. M. 2002 (frz. 1994).

Foucault, Michel: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Bd. III: 1976–1979. Frankfurt a. M. 2003 (frz. 1994).

Lyotard, Jean-François: Discourse, figure. Paris 1971.

Lyotard, Jean-François: La condition postmoderne. Paris 1979.

Lyotard, Jean-François: Ausflüchte in die Literatur. In: ders.: Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens. Berlin 1986, 129–164.

Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit. München 1987 (frz. 1983).

Lyotard, Jean-François: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982–1985. Wien 1987 (frz. 1986).

Lyotard, Jean-François: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Wien 1989 (frz. 1988).

Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: »Was ist postmodern?«. In: Engelmann, Peter (Hg.): Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart.Stuttgart 1990, 33–48.

Lyotard, Jean-François: Libidinöse Ökonomie. Zürich/Berlin 2007 (frz. 1974).

Forschungsliteratur

Balke, Friedrich: Gilles Deleuze. Frankfurt a. M. 1998.

Borges, Jorge Luis: Fiktionen, Erzählungen. Frankfurt a. M. 1992.

Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek 1988 (engl. 1982).

Descombes, Vincent: Das Selbe und das Andere. Fünfundvierzig Jahre Philosophie in Frankreich, 1933–1978. Frankfurt a. M. 1981 (frz. 1979).

Eribon, Didier: Michel Foucault. Eine Biographie. Frankfurt a. M. 1991 (frz. 1989).

Geuss, Raymond: Kritik, Aufklärung, Genealogie. In: Michel Foucault, Zwischenbilanz einer Rezeption. Frankfurter Foucaultkonferenz 2001. Hg. von Axel Honneth und Martin Saar. Frankfurt a. M. 2003, 145–156.

Kammler, Clemens/Parr, Rolf (Hg.): Foucault in den Kulturwissenschaften. Eine Bestandsaufnahme. Heidelberg 2007.

Kammler, Clemens/Parr, Rolf, Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Foucault-Handbuch. Stuttgart/Weimar 2008.

Klawitter, Arne: Die ›fiebernde Bibliothek‹. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur. Heidelberg 2003 (Diss. 2001).

Klossowski, Pierre: Die Gesetze der Gastfreundschaft. Reinbek 1966 (frz. 1965).

Megill, Allan: Prophets of Extremity. Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida. Berkeley 1985.

O'Hara, Daniel T.: What was Foucault? In: Arac, Jonathan (Hg.): After Foucault. Humanistic Knowledge, Postmodern Challenges. New Brunswick/London 1988.

Roussel, Raymond: Eindrücke aus Afrika. München 1980 (franz. 1910).

Schneider, Ulrich Johannes: Michel Foucault. Darmstadt 2004.

Schrage, Dominik: Was ist ein Diskurs? Zu Michel Foucaults Versprechen, ›mehr‹ ans Licht zu bringen. In: Bublitz, Hannelore u. a. (Hg.): Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt a. M. 1999, 63–74.

Wunderlich, Stefan: Michel Foucault und die Frage der Literatur. Frankfurt a. M. 2000.

12. Strukturalistische und poststrukturalistische Ansätze zwischen Philosophie und Literatur(wissenschaft)

(Markus Wirtz)

12.1 Einleitung

12.1.1 Terminologische Eingrenzungsversuche: »Strukturalismus« und »Poststrukturalismus«

Die Begriffe »Strukturalismus« und »Poststrukturalismus«, mit denen divergente Theoriebildungen aus verschiedenen human- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zusammenfassend bezeichnet werden, sind terminologisch nicht trennscharf voneinander zu unterscheiden. Dies liegt vor allem daran, dass es sich bei der Etikettierung »poststrukturalistisch« um eine in der Regel extern zugeschriebene Charakterisierung von Positionen handelt, die sich vom strukturalistischen Ansatz abzugrenzen suchen, die aber zumeist auch dann noch in einer epistemologischen Beziehung zu ihm stehen, wenn sie dessen Prämissen radikal kritisieren.

Als »Strukturalismus« lässt sich ein auf Ferdinand de Saussure (1857–1913) zurück gehender Untersuchungsansatz zeichenhaft kodierter Systeme bezeichnen, der die differentiellen Funktionsweisen von Zeichenwerten innerhalb eines Bezugssystems analysiert. Wurde die strukturalistische Betrachtungsweise von Saussure selbst als methodische Grundlegung einer semiologischen Wissenschaft konzipiert, die sich auf die Analyse linguistischer Zeichen konzentrieren sollte, so erfuhr der strukturalistische Ansatz in der Folgezeit eine Ausweitung auf zahlreiche weitere Phänomenbereiche, die in Analogie zum System ›Sprache‹ als strukturelle Anordnung und Verkettung von Zeichen interpretiert wurden: so etwa ethnologische Befunde in den strukturanthropologischen Arbeiten von Claude Lévi-Strauss (1908–2009), die Tiefenstrukturen des Unbewussten im psychoanalytischen Denken Jacques Lacans (1901–1981), ideologische und ökonomische Praxisformen bei Louis Althusser (1918–1990), Phänomene aus Literatur, Film, Fotographie, Mode und zahlreichen weiteren Aspekten der Alltagskultur im Werk Roland Barthes' (1915–1980). Charakteristisch für die Methodik zahlreicher dieser strukturalistischen Untersuchungen ist vor allem die Herausarbeitung binärer Oppositionen, aus denen sich ein diskursives Feld aufbaut.

Neben der thematischen und methodischen Ausweitung des Saussureschen Ansatzes im Frankreich der Nachkriegszeit wurde dessen vielfältige Rezeption stets auch von kritischen Revisionen und Modifikationen bestimmt, so etwa in der sowjetrussischen Weiterentwicklung zu einer soziolinguistischen Theorie bei Valentin Vološinov (1895–1936), der Begründung einer deduktiven Sprachtheorie (»Glossematik«) durch den dänischen Linguisten Louis Hjelmslev (1899–1965) oder in der strukturalen Linguistik Émile Benvenistes (1902–1976), der mit dem frühen Aufweis der Konstitution von Subjektivität durch linguistische Parameter zu den wichtigsten Wegbereitern des später so genannten ›Poststrukturalismus‹ gehören sollte. Dieser sollte jedoch nicht vorrangig als ein historisches Folgestadium des Strukturalismus aufgefasst werden, sondern eher als dessen immanent operierende, ›dekonstruierende‹ Kritik, welche den strukturalistischen Ansatz durch die Radikalisierung seiner eigenen epistemischen Voraussetzungen destabilisiert. Insofern liegt im Verhältnis von »Poststrukturalismus« zu »Strukturalismus« eine ähnliche Relation vor, wie sie Jean-François Lyotard (1924–1998) im Hinblick auf das Verhältnis der »Postmoderne« zur »Moderne« beschrieben hat. Vor diesem Hintergrund wird auch plausibel, warum sich die theoretischen Beiträge mancher Autoren (wie Lacan oder Barthes) nicht eindeutig dem Strukturalismus oder dem Poststrukturalismus zuordnen lassen (vgl. Culler 1999, 25 f.).

Wissenschaftsgeographisch und -geschichtlich steht die Genese poststrukturalistischer Positionen in engem Zusammenhang mit der Ausbreitung

strukturalistischer Ansätze in diversen humanwissenschaftlichen Untersuchungsfeldern insbesondere im Frankreich der 1950er und 1960er Jahre und dem sich daran anknüpfenden US-amerikanischen Interesse an der sogenannten ›French Theory‹, das deren heterogene Vertreter zu einer verstärkten Selbstreflexion und damit auch zu einer internen Kritik am Strukturalismus und dessen vermeintlich unreflektiert gebliebenen metaphysischen Implikationen anregte (vgl. Cusset 2005, 38–42). Die vereinheitlichende Zusammenfassung so unterschiedlicher TheoretikerInnen wie Barthes, Jean Baudrillard (1929–2007), Judith Butler (*1956), Hélène Cixous (*1937), Gilles Deleuze (1925–1995), Jacques Derrida (1930–2004), Michel Foucault (1926–1984), Luce Irigaray (*1930), Julia Kristeva (*1941), Lacan und Lyotard unter dem Etikett »poststrukturalistisch« sollte allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich hierbei um höchst divergente theoretische Positionen handelt, deren konzeptuelle und methodische Differenzen die gemeinsame kritische Bezugnahme auf den strukturalistischen Grundansatz bei Weitem überwiegen (vgl. Culler 1999, 15–31).

Sucht man gleichwohl nach charakteristischen Merkmalen der vielfältigen als »poststrukturalistisch« eingestuften Positionen, so lässt sich als ein genereller Zug festhalten, dass gegenüber strukturalistischen Untersuchungen den historischen Diskontinuitäten diskursiver Bildungen, die sich einer ahistorischen Strukturanalyse entziehen, ein wesentlich größeres Gewicht beigemessen wird. Zugleich wird die von Saussure aufgewiesene Differentialität linguistischer Zeichen so sehr radikalisiert, dass der bei Saussure noch aufrecht erhaltene Bezug der Signifikantenkette zu einem transzendentalen, diskursexternen Signifikat durchgestrichen wird. Der Saussuresche Strukturalismus sei, so das zentrale Argument Derridas, in seiner impliziten Privilegierung der phonetischen Präsenz vor der differentiellen Schrift selber noch den Voraussetzungen einer Präsenzmetaphysik verpflichtet, die er aus eigenen Kräften nicht kritisch zu hinterfragen vermöge. Durch den Aufweis der differentiellen Relationen, die vermeintlich stabilen Strukturen und Systemen als konstitutiven Bedingungen ihrer Möglichkeit zugrunde liegen, gewinnen poststrukturalistische Ansätze bisweilen – vor allem in einigen Arbeiten Derridas – transzendentalphilosophischen Charakter, der jedoch vielfach zugleich mit einer Kritik an den historisch-empirischen Machtformationen und -verhältnissen verbunden ist, auf denen die diskursiv-ideologischen Strukturen eines Systems letztlich beruhen. Insofern verhalten sich poststrukturalistische Positionen im Hinblick auf bestehende diskursive Ordnungen und Praktiken tendenziell subversiv: Patriarchale, ethnozentrische oder anderweitig diskriminierende Implikationen epistemischer Konzepte werden dekonstruierend herausgearbeitet, Identitätsannahmen jeglicher Art, vor allem im Hinblick auf die vermeintliche Selbsttransparenz eines autonomen Subjekts, auf ihre impliziten Machtansprüche geprüft. Über die Bereiche der Philosophie und Literaturwissenschaft hinaus – wenngleich häufig mit diesen verbunden – hat sich dieser gesellschaftskritisch-interventionistische Zug des Poststrukturalismus besonders in der Analyse alltäglicher, massenmedialer, populärkultureller und genderbezogener Phänomene manifestiert (etwa in den *Cultural studies*, den *Gender Studies* oder der *QueerTheory*).

12.1.2 Terminologische Eingrenzungsversuche: »Dekonstruktion« und »Dekonstruktivismus«

Wenn es überhaupt einen gemeinsamen, übergreifenden Zug in den vielfältigen dekonstruktiven Unternehmungen Derridas und seiner philosophischen und literaturwissenschaflichen Nachfolger geben sollte, so könnte er darin gesehen werden, dass sich die Dekonstruktion – verstanden als philosophische Strategie bzw. Lektürepraxis – prinzipiell einer vereinheitlichenden Definition der Sorte ›Dekonstruktion ist x‹ (›S ist p‹) verweigert. Denn in ihren nicht generalisierbaren Vollzügen verweist die Dekonstruktion auf die unendlichen, nicht beherrschbaren Verweisungs- und Ersetzungsmöglichkeiten von Signifikationen, die nicht auf einem substantiell oder subjektiv fassbaren identischen Ursprung beruhen, sondern auf der differentiellen Bewegung (*différance*) textueller Spuren und Markierungen. Die folgende (Anti-)Definition von ›Dekonstruktion‹, die Derrida selbst in einem »Brief an einen japanischen Freund« (Wood/Bernasconi 1988, 5) gegeben hat, erscheint vor diesem Hintergrund nur plausibel: »Was Dekonstruktion nicht ist? Natürlich alles! – Was Dekonstruktion ist? Natürlich nichts!« (ebd., 5; Übers. M.W.). – Insofern erscheint bereits die Absicht, im Rahmen eines Handbuchartikels bündig

Auskunft darüber erteilen zu wollen, was ›Dekonstruktion‹ terminologisch bezeichnen könnte, als paradox und *a priori* zum Scheitern verurteilt; denn ›Dekonstruktion‹ ist gerade dasjenige Geschehen, das die eindeutige und identifizierende Bedeutungszuschreibung konzepteller Prägungen unterläuft.

Versucht man im Bewusstsein der Dekonstruierbarkeit aller definierbaren Konzepte und Worte dennoch einen Konsens über das Bedeutungsspektrum von ›Dekonstruktion‹ zu ermitteln und zu formulieren, so ließe sich ›Dekonstruktion‹ als ein mit der Philosophie Derridas verbundener Ausdruck zur Kennzeichnung spezifischer Lesarten philosophischer, literarischer, humanwissenschaftlicher u. a. Texte und Institutionen bestimmen. In diesem Kontext steht der Begriff ›Dekonstruktion‹ jedoch nicht als übergeordneter Titel für ein philosophisches respektive hermeneutisches Programm oder eine anwendbare Technik oder Methodik; vielmehr ist er Teil einer flexiblen Kette einander substituierender Wörter wie Schrift (*écriture*), Spur (*trace*), *différance*, Ergänzung (*supplement*), *hymen*, *pharmakon*, Rand (*marge*) etc.

Als eine nicht geschlossene und die eigene Problematik stets mitreflektierende theoretische Praxis der Schrift wendet sich die Derridasche Dekonstruktion implizit gegen gängige und einflussreiche Kommunikationsmodelle wie etwa das Bühlersche Schema der Sprachfunktionen, indem sie das Funktionieren von Sprache und Zeichenverwendung nicht primär auf den Zusammenhang von Sender, Empfänger und Äußerungskontext zurückführt, sondern auf die interne Differenzierung und unendliche kontextuelle Implementierbarkeit von Zeichen als *traces* (Spuren). Letztlich greift diese Differenz in der theoretischen Fundierung von Sprache und Zeichenverwendung auf die Saussuresche Unterscheidung zwischen *langue* und *parole* zurück, geht es doch im Kern um die Frage, ob das den individuellen Sprachäußerungen vorgelagerte Sprachsystem bzw. Sprachgeschehen, das sich durch interne Differentialität und Arbitrarität der Zeichen auszeichnet, als konstitutiv anzusehen ist, oder ob das Funktionieren von Sprache vielmehr erst aus kommunikativen Kontexten rekonstruiert werden muss, wie es etwa Ludwig Wittgensteins Theorie der Sprachspiele, die Sprechakttheorie John Austins und John Searles oder Jürgen Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns postulieren. Derrida lässt sich zwar der zuerst genannten Position zuordnen, die eine Priorität des strukturalen Zeichenzusammenhangs vor der kommunikativen Aktualisierung von Sprache in sozialen Äußerungs- und Mitteilungskontexten favorisiert; der zentrale Unterschied zu Saussure ist jedoch darin zu sehen, dass Derrida durch die Radikalisierung des Signifikantenbegriffs die epistemologische Idee eines generalisierbaren *Systems* der Sprache verabschiedet: An dessen Stelle tritt nunmehr das unabschließbare *Spiel* der aufeinander verweisenden und durcheinander substituierbaren Signifikanten, das nicht mehr nur die Schrift als Paradigma dieses Spiels bestimmt, sondern auch den Bereich der mündlichen Kommunikation sowie aller möglichen anderen Arten von Zeichengebrauch. Denn nicht nur schriftliche Äußerungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie in Abwesenheit ihres ursprünglichen Senders, ihres ursprünglichen Empfängers sowie ihres ursprünglichen Mitteilungskontextes rezipiert und verstanden werden können; diese dreifache Abwesenheit ist vielmehr konstitutiv für das Funktionieren von Zeichen überhaupt.

Wie das paradigmatische Beispiel der Schrift zeigt, vertritt die dekonstruierende Lektüre insbesondere philosophischer Texte vielfach die Stimme des in einem bestimmten Begriffssystem Ausgeschlossenen oder Marginalisierten, des unterdrückten ‚Anderen‹, dem in einer spezifischen Systematik durch Exklusion oder gewaltsame Inklusion Unrecht widerfährt. Es handelt sich dabei jedoch nicht um einen äußerlich an die jeweilige Textur herangetragenen Aspekt, sondern um dasjenige, was den Text allererst zu dem macht, was er ist, was er aber verschweigen oder unterdrücken muss, um zu sein, was er ist. Die ›Aktivität‹ des dekonstruierenden Interpreten besteht vor diesem Hintergrund darin, dieser Stimme des Marginalisierten, aber implizit Wirksamen zu ihrem Recht zu verhelfen, indem gezeigt wird, welche Ausschluss- und Hierarchisierungsmechanismen eine bestimmte Systematik als solche konstituieren, ohne diese jedoch dadurch auf einfachste Elemente oder einen letzten Ursprung zurückzuführen. Dieser Ansatz unterscheidet Dekonstruktion fundamental von Verfahren der Sprachanalyse, von der phänomenologischen Reduktion, von hermeneutischen Zugängen sowie von einer transzendentalen Kritik, auch wenn sie mit dieser durchaus den Gestus eines Aufweisens von Möglichkeitsbedingungen teilt. Ziel ist es, den Text selber zum Sprechen zu bringen, und zwar gerade in dem, was er am liebsten verschweigen möchte. Die Entmarginalisierung des Ausgegrenzten kann beispielsweise durch die verschärfte Beachtung schein-

bar äußerlicher und rhetorischer Inszenierungstechniken eines Textes (wie Über- und Unterschriften, Anführungszeichen, Kursivdruck, Polysemien etc.) geschehen, wodurch die ›blinden Flecken‹ einer Systemtextur an ihren diskursiven Grenzen, Rändern und Rahmen sichtbar gemacht werden.

Dekonstruktion erschöpft sich somit nicht darin, hierarchische Oppositionsverhältnisse zwischen metaphysisch basalen Konzepten einfach umzukehren, sondern sie führt letztlich zu einer fundamentalen Deplatzierung und Verschiebung des jeweils dekonstruierten Diskurses, indem sie die fundierende Bewegung, die oppositionellen Termini zugrunde liegt, aufdeckt. Für diese Bewegung hat Derrida bekanntlich den Neologismus *différance* geprägt, der als ein paradoxaler Anti-Begriff das an der Grenze zur Sag- und Schreibbarkeit angesiedelte Differenzierungsgeschehen, das allen konzeptuellen Bildungen und ihren Gegensätzen uneinholbar voraus liegt, begreiflich machen soll.

Unter ›Dekonstruktionismus‹ (im Unterschied zu ‚Dekonstruktion‹) ließe sich – obwohl der Sprachgebrauch hier alles andere als eindeutig ist – die an die Derridasche Dekonstruktion anschließende poststrukturalistische Strömung in den Geistes- und Kulturwissenschaften verstehen, während der Ausdruck ›Dekonstruktivismus‹ (*deconstructivism*) die vor allem in den USA erfolgte breite Rezeption der Philosophie Derridas innerhalb der Literaturwissenschaften bezeichnen kann, in denen sich die Dekonstruktion teilweise zu einer Methode der (anti-hermeneutischen) Interpretation literarischer Texte verfestigt hat. Insofern sich diese Methodik innerhalb der etablierten Grenzen zwischen Philosophie, Literatur, Literaturkritik und -wissenschaft ansiedelt, ohne die grundsätzliche Berechtigung der Konstitution dieser Disziplinen und ihrer Gegenstände ihrerseits noch einmal zu dekonstruieren, folgt diese Strömung freilich nicht mehr den philosophischen Anliegen Derridas.

12.2 Strukturalistische und poststrukturalistische Grenzreflexionen zwischen philosophischer und literarischer Diskursivität

Obwohl die Dekonstruktion Derridas in einer doppelten Beziehung der kritischen Anknüpfung und Abgrenzung zu strukturalistischen Ansätzen steht – was ihre Charakterisierung als »poststrukturalistisch« gerechtfertigt erscheinen lässt, auch wenn Derrida diese Bezeichnung selber nicht für seine Arbeiten verwendet hat -, teilt sie mit dem Strukturalismus den gemeinsamen Ausgangspunkt bei sprach- bzw. text- oder diskursinternen Operationen und Regeln, die einen zeichenhaften, bedeutungstragenden Zusammenhang allererst als einen solchen konstituieren. Der Strukturalismus, wie ihn insbesondere Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss im Anschluss an Saussure fortentwickelt haben, schien die faszinierende Möglichkeit zu eröffnen, generelle Funktionsweisen signifikativer Praktiken zu eruieren. Die aus der Analyse der differentiell verfassten Sprache gewonnene strukturale Betrachtungsweise konnte in der Folge auf alle möglichen thematischen Felder wie beispielsweise Heirats- und Verwandtschaftsbeziehungen außereuropäischer Ethnien, Zeichensysteme der Mode, die Grammatik des Unbewussten, literarische Werke oder theoretische Argumentationen angewandt werden. Da letztlich *alle* (wissenschaftlich analysierbaren) Lebensbereiche zeichenhaften bzw. diskursiven Charakter tragen und überdies vielfach von Strukturen geprägt sind, die sich in der Form binärer Oppositionen beschreiben lassen, gibt es grundsätzlich keinen Bereich, der sich nicht für eine strukturalistische Untersuchung eignete. Der Universalität der strukturalistischen Methode und der Breite ihrer Untersuchungsfelder korrespondiert daher eine partielle oder vollständige Nivellierung der Grenzen wissenschaftlicher Disziplinen und konventioneller Klassifikationen, was sich nicht zuletzt auch an der Vielfalt der Wissenschaften zeigt, in denen strukturalistische Verfahrensweisen erprobt wurden (u. a. Ethnologie, Literaturwissenschaften, Philosophie, Psychologie und Soziologie). Besonders virulent musste die Einebnung disziplinärer Differenzen durch die strukturalistische Methode im Falle solcher Diskurse werden, bei denen die strukturalistische Untersuchungssprache auf ein diskursives Umfeld

stieß, das bereits selbst über einen anders gearteten Theorie- bzw. Deutungsrahmen verfügte, also im Falle philosophischer, literarischer oder literaturwissenschaftlicher Texte. Wenn sich literarische ebenso wie philosophische Diskurse gleichermaßen auf die strukturell in ihnen wirksamen Codes und Konventionen hin analysieren ließen, dann konnte ein dies herausarbeitender Diskurs von seinen eigenen Ergebnissen nicht unberührt bleiben: Bei R. Barthes führte dies schließlich zu einer Konzeption des Schreibens (*écriture*), die sich der Dichotomie von literarischem Ausdruck und philosophischer Konzeptualisierung und Argumentation entzieht; und auch in vielen Arbeiten J. Derridas finden sich ganz bewusst vorgenommene Amalgamierungen literarischer und philosophischer Textualität, die der Überzeugung Rechnung tragen, dass sowohl die Vereinseitigung des poetischen Ausdrucks als auch die einseitige Betonung logischer Argumentation ideologische und institutionelle Beschränkungen darstellen, die es zu dekonstruieren gilt.

Mit der Annahme einer uneinholbar vorgängigen, auf dem unbezähmbaren Differenzierungsgeschehen (*différance*) der Sprache beruhenden gemeinsamen Quelle von Rhetorik und Logik, die etablierte Gattungsgrenzen unterläuft, haben sich die ›poststrukturalistischen‹ Positionen freilich sehr weit von der Idee entfernt, unterschiedliche Sprachcodes und Zeichensysteme mithilfe einer einheitlichen strukturalistischen Methode zu untersuchen. Doch letztlich haben auch sie nur die Konsequenzen aus der strukturalistischen Konzeption der Sprache gezogen, die deren Funktionieren aus der internen Differentialität der Signifikanten begründete. Von der transdisziplinären Bearbeitung unterschiedlichster Themenfelder mithilfe strukturalistischer Herangehensweisen zur radikalen Differenzierung der Diskurse in individuierte Textereignisse war es schließlich nur noch ein kleiner Schritt, der sich bereits in der Entwicklung strukturalistischer Kunstauffassungen bei Barthes und Lévi-Strauss angekündigt hatte. Der Versuch, Literatur (oder Kunst überhaupt) mittels einer allgemeinen strukturalen Semiologie zu erfassen, musste letztlich an der Opazität, der Alterität und dem Ereignischarakter von Kunst scheitern; aber diese ernüchternde Erkenntnis eröffnete zugleich die Möglichkeit, gerade diese Eigenschaften der Kunst in einen theoretischen Diskurs einzubeziehen, der sich an der Schnittstelle zwischen philosophischer, literaturwissenschaftlicher und literarischer Darstellung zu bewegen versuchte. Zahlreiche ›poststrukturalistische‹ Texte (etwa von Barthes, Derrida, Lévi-Strauss oder Lyotard) stellen gleichsam performativ unter Beweis, dass die Grenze zwischen philosophischer und literarischer Diskursivität flexibel und durchlässig gemacht werden kann, sofern innerhalb einer Textur weder die rhetorisch-figurale noch die logisch-argumentative Sprachdimension einseitig dominieren.

Der den Poststrukturalisten oftmals entgegen gebrachte Vorwurf, notwendige Gattungsunterschiede – vor allem denjenigen zwischen Philosophie und Literatur – in unzulässiger Weise einzuebnen (vgl. dazu etwa Habermas 1985, 219–246), verkennt, dass es Autoren wie Barthes und Derrida keineswegs darum geht, alle Diskurse in einem undifferenzierten Text-Universum aufgehen zu lassen, sondern gerade im Einzelfall zu zeigen, wie sich kulturelle oder gesellschaftliche Vorgaben der Institutionalisierung textueller Sorten in einem individuellen Diskurs niederschlagen, inwiefern sich also ein bestimmter literarischer Text als ein literarischer und ein bestimmter philosophischer Text als ein philosophischer konstituieren. Damit wird keineswegs geleugnet, dass es Gattungsunterschiede zwischen literarischen und philosophischen Texturen durchaus geben kann und auch faktisch gibt, da solche Unterschiede ja gerade konstiutiv für die Entstehung bestimmter Texte gewesen sind; bestritten wird jedoch die ahistorische Notwendigkeit und absolute Berechtigung derartiger Gattungsdifferenzen, insofern ihre historische Genese und Implementierung in konkreten Textformationen nachgewiesen und folglich de-konstruiert werden kann. Das jeweils diskursiv Ausgeblendete – beispielsweise die Bedeutung rhetorischer Figuren für den philosophischen Diskurs der Wahrheit – hat sich gleichsam an den Rändern der Diskurse eingenistet; im Zuge einer dekonstruierenden Bewegung kann dieser ›blinde Fleck‹ einer Textur wieder explizit gemacht werden, so dass er umgekehrt ein bezeichnendes Licht auf den Diskurs wirft, der ihn zu marginalisieren trachtete. Die nicht generalisierbaren Methoden des *close reading*, die sowohl Barthes als auch Derrida in zahlreichen Texten angewendet haben, vermögen die unmerklichen Strategien augenfällig zu machen, derer sich Philosophen immer wieder bedient haben, um die Literarizität ihrer Texturen zu verdecken; und auf der anderen Seite tragen sie bei der Interpretation literarischer Texte dazu bei, die impliziten Codes und Konventionen herauszuarbeiten, welche die affirmierte Literarizität der Literatur allererst ausmachen.

12.3 Stationen der wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung vom Strukturalismus zur Dekonstruktion

12.3.1 Der Saussuresche Ansatz einer linguistischen Semiologie

Die Idee, Sprachereignisse und speziell literarische Texte nicht aus der rekonstruierten Perspektive des Senders bzw. Autors zu analysieren und zu interpretieren, sondern sich primär an der Struktur sprachlicher Äußerungen respektive des literarischen Textes selbst zu orientieren, war bereits nach 1915 im russischen Formalismus aufgekommen, der vor allem von Boris Eichenbaum (1886–1959), Roman Jakobson (1896–1982), Wladimir Propp (1895–1970), Wiktor Schklowski (1893–1984) und Juri Tynjanow (1894–1943) vertreten wurde. Jakobson war darüber hinaus Mitglied des Prager Linguistenzirkels – auch unter der Bezeichnung »tschechischer Strukturalismus« bekannt -, der die Phonologie als neue Teildisziplin der Linguistik begründete; Jakobson selbst wiederum erfand die Poetik als integralen Bestandteil der Sprachwissenschaft. Bereits innerhalb des russischen Formalismus, der der modernen Literaturtheorie wesentliche Impulse vermittelte, wurde den strukturellen Konstitutionsbedingungen von Literarizität, der Mehrdeutigkeit poetischer Aussagen sowie spezifischen semantischen Oppositionen, die einen jeweiligen (literarischen) Text als einen solchen strukturieren, besondere Beachtung geschenkt.

Den größten Einfluss auf die nachfolgende Entwicklung strukturalistischer Ansätze in den Literaturwissenschaften und weiteren Disziplinen gewann jedoch die Zeichentheorie des Schweizer Sprachwissenschaftlers Ferdinand de Saussure, der in seinen 1916 posthum veröffentlichen Vorlesungsnachschriften *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft* (*Cours de linguistique générale*, die Vorlesungen stammen aus den Jahren 1907 bis 1911) eine Linguistik konzipierte, welche die Rolle sprachlicher Zeichen als Teil des sozialen Lebens untersuchen sollte. Das sprachliche Zeichen wurde dabei von Saussure als dyadische Einheit von Begriff (*signifié* = Signifikat) und Klangmuster (*signifiant* = Signifikant) aufgefasst, also nicht etwa als eine Verbindung zwischen Wort (als Signifikant) und Gegenstand (Signifikat); die Relation von Signifikat und Signifikant ist bereits bei Saussure nicht referentiell bestimmt. Vor allem zeichnet sie sich durch eine vollständige Arbitrarität aus: Zwischen Signifikat und Signifikant besteht (von vereinzelten Ausnahmen wie onomatopoetischen Wortbildungen abgesehen) keinerlei notwendige Beziehung. Die Saussure vorschwebende Semiologie, welche die Sprachwissenschaft auf eine neue wissenschaftliche Grundlage stellen sollte, untersucht demnach Systeme, die auf der arbiträren Natur des Zeichens beruhen; und deren Paradigma ist für Saussure die sich in der mündlichen Rede manifestierende Sprache. Neben der Arbitrarität des Zeichens besteht das zweite grundlegende Prinzip der Saussureschen Zeichentheorie im linearen Charakter der Signifikanten, die – sofern man von der mündlichen, auditiven Verlautbarung ausgeht – stets in einer temporalen Sukzession auftreten.

Zentral für die Saussuresche Konzeption einer linguistischen Semiologie ist ferner die Unterscheidung zwischen *language* als allgemeiner menschlicher Sprachbefähigung, *langue* als spezifischem Sprachsystem, das sich durch die Arbitrarität der Zeichen auszeichnet, und *parole* als von Individuen auf der Basis des jeweiligen Sprachsystems produzierte Aktualisierung von Sprache. Für die Binnenstruktur der *langue* gilt, dass sich der Bedeutungswert des einzelnen Zeichens nur aus seiner Koexistenz mit allen anderen ableiten lässt: Erst die Differentialität der Signifikanten innerhalb des Gesamtsystems ›Sprache‹ ermöglicht überhaupt so etwas wie Bedeutung und ›Sinn‹ bzw. ›Wert‹ des einzelnen Zeichens. Signifikanten können somit einerseits aufgrund ihrer wechselseitigen Differentialität gegeneinander getauscht werden (so wie man verschiedene Geldwerte gegeneinander tauschen kann) und andererseits gegen die Signifikate, auf die sie sich bezeichnend beziehen (so wie man Geld gegen Waren tauschen kann). Sprache basiert also auf einer doppelten Differentialität: zwischen Signifikant und Signifikat auf der einen sowie zwischen den gegeneinander unterschiedenen Signifikanten auf der anderen Seite. Genau an diesem Punkt konnte die Derridasche Dekonstruktion später ansetzen: Denn wenn als Paradigma des Zeichens schlechthin nicht mehr das linguistische Zeichen fungiert, das durch die Orientierung an der mündlichen Präsenz der Rede auch die Präsenz einer je bezeichneten Idee als Signifikat zu garantieren scheint, dann kann letztlich

jedes vermeintliche Signifikat wiederum zu einem Signifikanten werden. Die Differenz *signifiant/signifié* verschwindet damit zu Gunsten der reinen Binnendifferentialität eines endlosen Austauschs von Signifikanten. Die dekonstruktive Einsicht in diesen unendlichen Verweisungszusammenhang von Zeichen ist jedoch nur die Kehrseite der Idee einer verallgemeinerten, über die Linguistik weit hinausreichenden strukturalen Semiotik bzw. Semiologie, die in kritischer Anknüpfung an die Saussuresche Theorie von Autoren wie Barthes, Umberto Eco (*1932) und Lévi-Strauss entwickelt wurde.

12.3.2 Erweiterungen des Strukturalismus zu einer allgemeinen Semiologie

In den Jahrzehnten nach ihrer posthumen Veröffentlichung erlebten die Saussureschen Vorlesungen zur allgemeinen Linguistik eine breite und lang anhaltende Rezeption, aus der die Auseinandersetzungen innerhalb der russischen Linguistik (im Moskauer Linguistenkreis, im Leningrader Bachtin-Zirkel sowie in der dem Formalismus nahe stehenden Gesellschaft OPAYAZ) sowie – einige Jahrzehnte später – innerhalb der französischen Humanwissenschaften herausragen. Insgesamt lässt sich in der facettenreichen Rezeptionsentwicklung der Saussureschen Zeichentheorie bis zur Mitte der 1960er Jahre einerseits eine zunehmende Ausweitung des semiologischen Objektbereichs bis hin zur Idee einer allgemeinen strukturalen Semiologie, andererseits eine besondere Konzentration auf die spezifischen Modi der literarischen Bedeutungskonstitution beobachten. Eine der ersten kritischen Erweiterungen der Saussureschen Theorie stammte von dem sowjetischen Linguisten Valentin Vološinov, der Saussure und dessen ›Genfer Schule‹ einen abstrakten Objektivismus vorwarf, da Saussure die strukturellen, ahistorischen Formgesetze der Sprache als basal für konkrete Sprachereignisse angesehen habe. Dagegen lassen sich Vološinovs soziolinguistischer Theorie zufolge – die im Übrigen interessante und wenig erforschte Parallelen zu Jürgen Habermas' Theorie des kommunikativen Handelns aufweist – sprachliche Vorkommnisse einzig aus der sozialen Interaktion zwischen Sprecher und Hörer verstehen (Vološinov 1973). An das von Vološinov kritisierte Saussuresche Konzept der *langue* schloss wiederum der dänische Linguist Louis Hjelmslev an, der in seiner »Glossematik« das systematische Funktionieren der Zeichen innerhalb einer Sprache anhand der funktionalen Unterscheidung von Ausdrucks- und Inhaltsebene präziser zu analysieren versuchte (Hjelmslev 1970).

Während bei russischen Literaturtheoretikern wie Michail Bachtin (1895–1975) die Bedeutung der Dialogizität und der sozialen Interaktion für die Konstitution von sprachlicher, insbesondere poetischer Bedeutung gegenüber der Saussureschen Semiologie stärker herausgestellt wurde, schlossen sich französische Strukturalisten wie Lacan und Lévi-Strauss in ihren Kunstauffassungen insofern direkt an Saussure an, als sie die Nachträglichkeit der ästhetischen Bedeutungszuschreibung betonten, die erst aus der differentiellen Artikulation der Signifikantenbewegung hervorgehe. Vor allem aber bezeugen die theoretischen Arbeiten Lacans und Lévi-Strauss, wie der semiologische bzw. strukturalistische Ansatz Saussures in den 1950er und 1960er Jahren über den engeren Bereich der Linguistik hinaus sowohl auf den Bereich sozialer Konstellationen und Mythen als auch auf den Bereich der Psychologie übertragen werden konnte. Voraussetzung für diese Transformation des linguistischen Ansatzes Saussures war die Einsicht in den sprachanalogen Charakter von Strukturen wie z. B. komplexen Verwandtschaftsbeziehungen in bestimmten Ethnien oder dem grammatikalisch verfassten Unbewussten.

Ende der 1960er Jahre legte ferner der italienische Schriftsteller, Philosoph und Medienwissenschaftler Umberto Eco den Entwurf einer Semiotik vor, die neben der Saussureschen Semiologie vor allem Anregungen der frühen semiotischen Entwürfe von Charles Sanders Peirce (1839–1914) aufgriff und zu einer Theorie des unendlichen Signifikationsprozesses weiter entwickelte (Eco 1972). Für die Literaturwissenschaft wurden vor allem Ecos Forschungen zum Interpretations- und Kommunikationsbegriff bedeutsam, da sie die Tendenzen zu einer leserorientierten Literaturanalyse, die sich etwa auch in Barthes' strukturalistischen Lektüren abzeichnen, durch eine allgemeine semiotische Theorie untermauerten.

Auch Barthes hing Mitte der 1960er Jahre der Überzeugung an, dass es möglich sein müsste, ein für alle literarischen Erzählungen gültiges strukturales Analysemodell zu entwerfen (»Introduction à l'analyse structurale des récits«, 1966) – eine Auffassung, von der sich Barthes in späteren Schriften

(*S/Z*, 1970; *Le plaisir du texte*, 1973) distanzierte, so dass es gängig geworden ist (obgleich es problematisch bleibt), einen frühen ›strukturalistischen‹ von einem späteren ›poststrukuralistischen‹ Barthes zu unterscheiden. Bezogen auf die strukturalistische Literaturanalyse sollte es das Ziel des Interpreten sein, die textinternen Operationsregeln zu rekonstruieren, aus denen die literarische Botschaft hervorgeht. Bereits in seiner ersten, noch von marxistischer Geschichtsphilosophie und Existentialismus geprägten Essaysammlung *Le degré zéro de l'écriture* (1953) hatte Barthes herausgearbeitet, dass sich Texte aus bedeutungskonstituierenden Symbolen zusammensetzen, deren Signifikationen sich der Intention des Autors entziehen können. Zwanzig Jahre später beschrieb Barthes in dem von Julia Kristeva mitbeeinflussten Lexikonartikel »Texte (théorie du)« für die *Encyclopedia Universalis* ›Text‹ als einen offenen Strukturierungsprozess, der erst als signifikative Praxis Bedeutung erhalte und für den die Eigenschaft der Intertextualität wesentlich sei (Barthes 1973). Durchaus ähnlich wie Eco betont Barthes die nicht domestizierbare Pluralität der Bedeutungszuschreibungen von (literarischen) Texten, wodurch die Rolle des Lesers gegenüber dem Autoren-Subjekt deutlich aufgewertet wird: denn dieses ist nicht dazu im Stande, die polysemische Vervielfältigung seiner eigenen textuellen Produktionen zu kontrollieren.

Barthes lehnte jedoch die semiotische Überzeugung ab, der zufolge Vorgang und Dechiffrierung des Schreibens anhand des Kommunikationsparadigmas verstanden werden könnten, wie es Eco in der Nachfolge Peirces zu zeigen versucht hatte. Stattdessen stellte sich Barthes eindeutig in die Tradition des Saussureschen Strukturalismus und dessen Rezeption durch Jakobson, André Martinet (1908–1999), Benveniste und Hjelmslev, wovon die grundlegenden theoretischen Schriften der 1960er Jahre wie *Elements de sémiologie* (1964) und *Critique et vérité* (1966) zeugen. Wie für Derrida war auch für Barthes der Saussuresche Gedanke bedeutsam, dass Zeichen erst durch ihre Wiederholbarkeit in unterschiedlichen Kontexten zu bedeutungstragenden Elementen werden. Charakteristisch für Barthes ist allerdings – ebenso wie für Lacan und Lévi-Strauss –, dass er den Objektbereich strukturalistischer Analysen nicht auf explizit sprachlich verfasste Phänomene (wie alltagssprachliche Äußerungen, literarische Werke oder theoretische Diskurse) beschränkte, sondern darüber hinaus u. a. auf ideologisch durchtränkte Alltagsmythen der modernen Massenkultur (*Mythologies*, 1957), Zeichensysteme der Mode (*Système de la mode*, 1967) und fotographische, filmische, kulinarische u. a. Codes ausdehnte.

Mit einiger Berechtigung ließe sich die These vertreten, dass durch die Ausdehnung des Strukturalismus auf aurale, taktile und visuelle Zeichensysteme die ursprüngliche programmatische Absicht Saussures, die *gesprochene* Sprache auf der Basis ihres sozial konstruierten Zeichensystems zu analysieren, geradezu in ihr Gegenteil verkehrt wurde: Denn nunmehr standen gar nicht mehr die verbalen Zeichen der gesprochenen Sprache im Fokus des Interesses, sondern die verschiedensten sozialen und kulturellen Phänomene, die anhand ihres zeichenhaften, sprachanalogen Charakters durch eine strukturalistische Zugangsweise erfasst werden konnten. Von der dekonstruktiven, dem ›Poststrukturalismus‹ zugeschriebenen These, dass letztlich alles ›Text‹ sei, waren demzufolge bereits die französischen Strukturalisten der 1960er Jahre nicht weit entfernt. Und auch die Tatsache, dass Barthes durch die Verwendung von Textformen wie Essay, Fragment und Aphorismus die etablierten Grenzen zwischen Theorie und Literatur immer wieder kreativ überschritten hat, weist ihn als einen Grenzgänger sowohl zwischen verschiedenen Schreibstilen als auch zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus aus.

12.3.3 Vom Strukturalismus zum/im Poststrukturalismus

Bei dem Versuch, die Genese poststrukturalistischer Ansätze zu rekonstruieren, stößt man unweigerlich auf das Werk von Émile Benveniste, das seit den 1930er Jahren theoretische Anstöße gab, die später von AutorInnen wie Derrida, Kristeva, Lacan, Barthes und Baudrillard aufgegriffen und weiter entwickelt wurden. In der 1966 erschienenen Aufsatzsammlung *Problèmes de linguistique générale* hat Benveniste u. a. das Saussuresche Arbitraritätsprinzip kritisiert, da Benveniste zufolge die Beziehung zwischen Lautzeichen und Bedeutung keineswegs zufällig, sondern vielmehr (subjektiv) notwendig sei – eine Auffassung, die auch Barthes mit seiner Differenzierung in unterschiedlich motivierte Signifikationszuschreibungen vertrat. Anschlussfähig für poststrukturalistische Positionen konnte Benveniste aber vor allem dadurch werden, dass er aufzuweisen

suchte, wie Subjektivität überhaupt erst durch linguistische Parameter konstituiert wird.

(Nicht) zufällig fand im selben Jahr 1966, in dem neben Benvenistes o.g. Arbeit auch Barthes' *Critque et vérité*, Foucaults *Les Mots et les Choses*, Algirdas Greimas' *Sémantique structurale* und Lacans *Ecrits* erschienen, ein Kongress an der amerikanischen Johns Hopkins-Universität in Baltimore statt, der dazu dienen sollte, der US-amerikanischen Fachöffentlichkeit die Hauptvertreter des bis dahin in den USA noch relativ unbekannten Strukturalismus vorzustellen (vgl. Macksey/Donato 1972). Im Rahmen dieser Tagung erfolgten jedoch bereits grundsätzliche kritische Interventionen gegen den strukturalistischen Ansatz, die zum Teil gerade von denjenigen Autoren vorgebracht wurden, die bis dahin der strukturalistischen Bewegung im Umfeld der Gruppe ›TelQuel‹ zugeordnet worden waren (vgl. Cusset 2005, 38–42). Von dieser ›kritischen Wende‹ des Strukturalismus auf dem Höhepunkt seiner Verbreitung in den Humanwissenschaften zeugt insbesondere Derridas Beitrag »La structure, le signe et le jeu dans les discours des sciences humaines« (Derrida 1967, 409–428), in dem bereits die für die *Grammatologie* zentralen Konzepte des Supplements und des Spiels eingeführt werden und die abendländische Geschichte der Metaphysik – in Anlehnung an Nietzsche – als eine Geschichte spezifischer Metaphern und Metonymien aufgedeckt wird.

De la grammatologie, das 1967 erschienene frühe »Hauptwerk« Derridas (das in seiner Anlage zugleich das Konzept des Hauptwerks ad absurdum führt), präsentierte dann in relativ systematischer Form die wichtigsten Motive eines radikalen, über die Dekonstruktion des Logo- und Phonozentrismus gewonnen Schriftbegriffs: die dekonstruktive Entlarvung des metaphysischen Primats der gesprochenen Sprache vor einer zum bloßen Hilfsmittel degradierten Schrift; die Einführung eines erweiterten Schriftbegriffs, der jegliche Diskursivität auf den paradoxalen ›Ursprung‹ einer Spuren erzeugenden Signifikantenbewegung (*différance*, *archi-écriture*) zurückführt; sowie die Skizzierung eines Denkens der Spur und des Supplements auf dem Wege subtiler Ausdeutungen von Texten Lévi-Strauss' und Rousseaus. Der von Derrida erbrachte Nachweis, dass sich auch noch Saussures Projekt einer allgemeinen Semiologie einseitig an der gesprochenen Sprache orientiere und damit dem schon von Martin Heidegger (1889–1976) kritisierten metaphysischen Präsenzdenken anheim falle, zeigte deutlich die Aporie, in die sich ein verallgemeinerter Strukturalismus verstrickte. Derrida selbst zog aus der Erkenntnis der Unmöglichkeit einer allgemeinen Semiologie wie auch ihres schrifttheoretischen Gegenstücks, der Grammatologie, die philosophische Konsequenz, die Aporien, in die sich literarische und philosophische Texturen performativ und diskursinszenatorisch verstricken, fortan in subtilen Einzelanalysen gleichsam ›individuell‹ zu dekonstruieren: Vor der verstärkten Zuwendung zu juridischen, politischen und ethischen Fragen im späteren Werk Derridas zeugen davon insbesondere Schriften der 1970er Jahre wie *La dissémination* (1972), die u.a. eine dekonstruierende Lektüre von Platons Schriftkritik (»La pharmacie de Platon«) sowie Auseinandersetzungen mit Texten Stéphane Mallarmés (»La double séance«) enthält, und das erratische, auch graphisch innovativ gestaltete Werk *Glas* (1974), das in parallelen Textkolonnen auf jeder Buchseite das dialektische Denken Hegels in unaufhebbarer Weise mit der Literatur Jean Genets konfrontiert, ohne dass das Verhältnis der beiden ineinander geschachtelten Diskurse in hermeneutisch befriedigender Weise bestimmt werden könnte (zur weiteren Entwicklung poststrukturalistischer Ansätze bei Foucault, Derrida, Lyotard und Deleuze siehe Kap. 11). Durch diese und zahlreiche weitere Dekonstruktionen hindurch wird der textuelle Inszenierungscharakter philosophischer Diskurse, ihre verschwiegene Literarizität, nicht bloß behauptet, sondern im Detail erwiesen – etwa über die Herausarbeitung typischer Metaphern und Bilder, die Analyse von Überschriften, Kapiteleinteilungen und Anmerkungsapparaten, die Aufdeckung impliziter Zusammenhänge von Argumentation und Biographie. Die Verschränkung und Ineinanderfügung von Textsorten und Diskursformen, die üblicherweise entweder dem Bereich der Philosophie oder dem Bereich der Literatur zugeordnet werden, in zahlreichen Schriften Derridas demonstriert die Spezifizität eines Diskurses, der sich auf der Grenzlinie zwischen unterschiedlichen Sprachverwendungen und Textualitätsformen ansiedelt; auf andere Weise betrifft die gleiche Konfiguration auch die strukturalistischen (und ›poststrukturalistischen‹) Analysen Barthes'.

12.4 Objekte und Modi strukturalistischer und dekonstruktiver Texturen

12.4.1 Strukturalistische Analyse als Literatur/Wissenschaft – Roland Barthes

In seinem Frühwerk verfolgt Barthes in der Nachfolge Saussures und Hjelmslevs die ideologiekritische Absicht, eine allgemeine Semiologie zu begründen, welche die Funktionsweise unterschiedlicher Zeichensysteme innerhalb der Gesellschaft erforschen soll. Sprachliche Zeichen stellen für Barthes dabei im Gesamtspektrum aller möglichen Zeichenformen nur einen spezifischen Teilaspekt dar, von dem die strukuralistische Untersuchungsmethode allerdings ihren Ausgang nimmt, um dann – je nach Analyseobjekt – modifiziert werden zu können. In den *Mythologies* (1957) wendet Barthes dementsprechend den zuvor bereits an literarischen Beispielen erprobten semiologischen Ansatz auf alltagskulturelle Phänomene wie etwa Catchen oder Kochen an, die keinen direkten Bezug zur Sphäre der (hochkulturell-bourgeoisen) Literatur haben. Gleichwohl weisen gerade die *Mythologies* in ihrer aus kurzen Essays bestehenden Anlage starke Affinitäten zu einer genuin literarischen Sprachverwendung bzw. zu einem Modus von Textualität auf, der sich nicht eindeutig einem wissenschaftlichen oder einem literarischen Sprachgebrauch zuordnen lässt. Darin kommt zum Ausdruck, dass Barthes, wie er im Vorwort zu den *Mythologies* ausdrücklich sagt (Barthes 1957, 10), mit jener traditionellen Vorstellung brechen möchte, die zwischen der Objektivität des Wissenschaftlers und der Subjektivität des Schriftstellers einen Wesensunterschied erblickt. Anders jedoch als beispielsweise Jean-Paul Sartre, dessen literarische und philosophische Texte sich stets deutlich voneinander unterscheiden lassen, will Barthes die beiden Rollen des Philosophen und des Literaten offensichtlich in der Konfiguration einzelner Texte selbst miteinander verschmelzen. In dieser Fusionsbemühung von wissenschaftlicher und literarischer Beschreibung liegt ein kontinuierlicher Zug in Barthes' Schaffen, der die theorieinterne Wandlung vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus beträchtlich relativiert. Wollte man Barthes als einen »Literaturwissenschaftler« kennzeichnen, so müsste man diesem Begriff insofern eine neue Bedeutung (im Sinne eines „Literatur/Wissenschaft-lers«) verleihen, als die Beschreibungsobjekte in zahlreichen Texten Barthes' eben gar keine genuin literarischen Gegenstände sind; eine ausgeprägt literarische Komponente weisen dagegen die von Barthes gewählten Darstellungsmodi aus, die sich als ein Strukturen erfassendes Beobachten und Beschreiben einer eindeutigen Zuordnung zu einem wissenschaftlichen oder literarischen Sprachgebrauch verweigern. Die späten *Fragments d'un discours amoureux* (»*Fragmente einer Sprache der Liebe*«, 1977) sind exemplarisch für dieses kreative Changieren zwischen literarischer Gestaltung des Besonderen und ‚philosophischer' Reflexion auf generelle Strukturmomente.

Was Barthes' literaturwissenschaftliche Analysen im engeren Sinne betrifft (d. h. strukturale Analysen von Texten, die üblicherweise der literarischen Sphäre zugeordnet werden), so wäre auf die struktural-psychoanalytischen Lektüren des Dramatikers der französischen Klassik Jean Racine in *Sur Racine* (1963) hinzuweisen, die seinerzeit auf den erbitterten Widerstand der etablierten Literaturwissenschaft stießen, was Barthes wiederum zur Ausarbeitung von *Critique et vérité* als theoretischer Fundierung einer strukturalistischen Literaturkritik veranlasste. Der 1966 veröffentlichte Aufsatz »Introduction à l'analyse structurale des récits« (in: Barthes 1985, 167–217) lieferte sodann wichtige Impulse für die interdisziplinär ausgerichtete Narratologie, zu deren Entwicklung neben Barthes zahlreiche weitere dem Strukturalismus nahe stehende AutorInnen beigetragen haben – hierzu zählen beispielsweise Mieke Bal (*1946), Seymour Chatman (*1928), Gérard Genette (*1930), Algirdas Greimas (1917–1992), Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Juri M. Lotman (1922–1993), Wladimir Propp, Paul Ricoeur (1913–2005) und Tzvetan Todorov (*1939). Ebenso wie die semantischen Strukturen der gesprochenen Sprache sollten sich auch die narrativen Komponenten einer Erzählung mittels einer deduktiven Herangehensweise als differentielle Zeichenelemente bestimmen und analysieren lassen (vgl. Barthes 1985, 169 ff.).

Diejenige Schrift Barthes', die am deutlichsten seine Abkehr von einer strukturalistischen Einheitsmethode der Literaturanalyse repräsentiert, stellt zugleich eine – ausdrücklich so bezeichnete – strukturale Lektüre einer klassischen Erzählung dar: das 1970 publizierte Werk *S/Z*, in der Barthes die realistische Erzählung »Sarrasine« von Honoré de Balzac

einem kleinschrittigen *close reading* unterzieht, das den in kurze Segmente zersplitterten Text anhand von fünf Codes struktural aufzuschlüssen sucht. Ziel dieses Unternehmens ist es, den Text in ein polysemisches Gebilde aufzulösen, zu dessen Entzifferung offenbar mindestens ebenso viel Kreativität auf Seiten des Lesers erforderlich ist, wie auf Seiten des Autors bei der Komposition der Erzählung vorgeschossen wurde. Etwas opak bleibt allerdings, wie dieser Befund der strukturalen Analyse zu der in der Einleitung von *S/Z* vorgestellten Unterscheidung in Texte, die als ›schreibbar‹ (*scriptible*) bezeichnet werden und die schöpferische Mitbeteiligung des Lesers herausfordern, und Texte, die nur ›lesbar‹ (*lisible*) sind und zu einem rein passiven Konsum durch den Leser auffordern, passt; denn die Klassizität eines Textes definiert sich dieser Differenzierung zufolge gerade durch seine ›Lisibilität‹. Lässt sich also auch und gerade die ›klassische Literatur‹ durch eine kreative Strukturanalyse ihrer eigenen Lesbarkeit und damit ihrer Klassizität entreißen?

12.4.2 Von der Philosophie der Literatur zur Literatur der Philosophie – Jacques Derrida

Eine ähnliche Frage wie die soeben im Hinblick auf die Schreibpraxis Barthes' offen gelassene lässt sich gleichfalls in Bezug auf Derridas Dekonstruktion philosophischer Texturen stellen. Obgleich auch Derrida in zahlreichen Texten kreative Fusionen literarischer und philosophischer Diskursvitätsformen erprobt hat, fällt seine Charakterisierung als »Philosoph« wesentlich leichter als im Falle Barthes', was vor allem daran liegt, dass ein großer Teil des Derridaschen Œuvres in subtilen Auseinandersetzungen mit ›klassischen‹ philosophischen Autoren – vorwiegend der griechischen, deutschen und französischen Philosophietradition (u. a. Platon, Aristoteles, Rousseau, Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl, Heidegger, Levinas) – besteht. Hinzu treten dekonstruierende Lektüren moderner Theoretiker aus verschiedenen humanwissenschaftlichen Disziplinen wie der Psychologie (Freud, Lacan), der Ethnologie (Lévi-Strauss), der Linguistik (Saussure) und der Literaturwissenschaft (de Man). Doch auch die Liste derjenigen Schriftsteller, denen Derrida eingehende Analysen gewidmet hat, ist umfangreich und belegt den hohen Stellenwert, den die Literatur als eigenständiger, von der Philosophie institutionell getrennter und doch mit ihr verbundener schöpferischer Umgang mit Sprache im Denken Derridas einnimmt; zu dieser Liste gehören u. a. Artaud, Blanchot, Baudelaire, Celan, Genet, Jabès, Joyce, Kafka, Mallarmé, Ponge, Sollers und Valéry. Das Derridas gesamtes Werk durchziehende Interesse an literarischer Textualität manifestierte sich bereits am Ausgangspunkt seines Denkwegs, als Derrida ein Dissertationsprojekt zur Konstitution des literarischen Gegenstandes im Kontext der Husserlschen Phänomenologie anvisierte.

Trotz des ungefähren ›statistischen‹ Gleichgewichts hinsichtlich der Behandlung philosophischer und literarischer Autoren im Werk Derridas ist man aber auch deswegen eher geneigt, von einer »Philosophie« zu sprechen, weil Derrida seine Kritik am Logozentrismus der okzidentalen Philosophietradition sowie seinen innovativen Schriftbegriff aus der radikalisierenden Aneignung der Hauptströmungen der modernen Philosophie – insbesondere der Phänomenologie, der Hermeneutik, der Dialektik sowie der Transzendentalphilosophie – entwickelt hat. Ferner bezeugt der Rückgang zur platonischen Diffamierung der Schrift und der parallelen Entfaltung eines logozentrischen und präsenzorientierten Wahrheitsbegriffs, dass es ähnlich wie in Heideggers ›Seinsgeschichte‹ um die gesamte, auf fundamentalen Begriffsoppositionen beruhende Metaphysik – bis hin zum binär codierten Strukturalismus – geht, die sich in Derridas Lektüren dekonstruiert. Der Bezug zum kantischen Vorgehen eines Aufweises von ›Möglichkeitsbedingungen‹ subjektiver Weltzugänge bleibt noch im Pseudobegriff der *différance* paradoxal gewahrt; gleichzeitig sind in diesen Neologismus – und die in ihm kristallisierte Differenztheorie – Elemente der Husserlschen Zeittheorie, der ontologischen Differenz Heideggers, des Nietzschesanischen Spiel- und Metaphernbegriffs sowie des Freudschen Verdrängungstheorems eingeflossen.

In der textuellen Praxis manifestiert sich die von Derrida in Anlehnung an Heideggers Programm einer ›Destruktion der abendländischen Ontologie‹ eingeführte ›Dekonstruktion‹ als ein subtiles *close reading* philosophischer, literarischer u. a. Texte, bei denen oftmals durch eine Fokussierung auf scheinbar randständige Motive der Argumentation oder scheinbar äußerliche Aspekte der rhetorischen und skripturalen Textinszenierung Bruchstellen und Inkohärenzen eines Diskurses aufgewiesen werden.

Die zwischen extremer Vorsicht und elliptischen Kurzschlüssen changierenden Lektüren Derridas verweigern jegliche hermeneutische Horizontverschmelzung, indem sie den Horizont einer eindeutigen Identifizierbarkeit ins Unendliche hinausschieben, was exemplarisch im Aufweis einer konstitutiven ›Logik des Supplements‹ in Derridas Rousseau-Lektüre innerhalb der *Grammatologie* zum Ausdruck kommt.

Aus den Dekonstruktionen Derridas lässt sich somit zwar, worauf Derrida selbst stets hingewiesen hat, keine allgemeine ›Methode‹ der Dekonstruktion extrahieren, da Dekonstruktion in ihrer Desidementierungsarbeit stets auf einen spezifischen Diskurs bezogen ist, an dessen besonderer Faktur und Individualität sie sich situativ flexibel abarbeitet. Dennoch lässt sich als ein Grundzug der Derridaschen ›Dekonstruktion‹ eine enge Verbindung von *logischen* Motiven, durch die Widersprüche zwischen der explizit thetischen Ebene eines Diskurses und seinen implizit wirksamen (metaphysischen) Fundierungsmomenten aufgedeckt werden, mit *rhetorisch-figuralen* und *stilistischen* Aspekten namhaft machen, durch welche die vom jeweiligen Diskurs selbst nicht überbrückbare Kluft zwischen argumentativ-thetischer Diskursebene und den vielfältigen Modi der Textinszenierung deutlich wird. Es wäre allerdings irreführend, darin eine grundsätzliche Umkehrung des Verhältnisses von Logik und Rhetorik erblicken zu wollen; vielmehr bedient sich die Dekonstruktion vielfach des logischen Widerspruchsprinzips, wenn sie im Medium stilkritischer Betrachtungen demonstriert, dass das, was ein Text deklariert, performativ im Gegensatz zu seiner rhetorischer Inszenierung steht. Derartige Widersprüche zwischen diskursinternen Differenzbildungen und der textuellen Praxis des betreffenden Diskurses nehmen häufig die Form von Paradoxien, Aporien und Antinomien an. Sie signalisieren eine im Text unterschwellig wirksame doppelte Logik bzw. einen *double bind*, der die Verantwortung des Lesers herausfordert, der sich in seiner Entscheidung für die eine oder die andere Logik bzw. Verpflichtung nicht mehr an vorgegebenen Mechanismen und berechenbaren Strukturen orientieren kann.

Paradigmatisch für die enge methodische Verzahnung von Logik und Rhetorik sind insbesondere die frühen Arbeiten Derridas geworden (v. a. *La voix et le phénomène*, 1967; *L'écriture et la différence*, 1967; *De la grammatologie*, 1967), die sich u. a. mit zeichentheoretisch relevanten Theorien Hegels, Husserls, Rousseaus, Saussures und Lévi-Strauss' auseinandersetzen und deren Verstrickung in ein prinzipiell unabschließbares System der Metaphysik nachweisen, das mit der (abendländischen) Idee von Sprache und Wissenschaft unauflöslich verwoben zu sein scheint. Zu dieser ontologischen und epistemischen Idee gehört zentral die Fixierung auf die Präsenz eines jeweiligen Gegenstandes, der sich durch Ab- und Ausgrenzung konstituiert und in der idealen Selbstpräsenz eines sich im Sprechen vernehmenden, vernünftigen Subjekts sprachlich vergegenwärtigt werden kann. In der wissenschaftlichen Theoriebildung führt die Abgrenzung thematischer Gegenstände sowohl zur Ausgrenzung nicht-thematischer Objekte als auch zu systemkonstitutiven Oppositionsbildungen von Konzepten (wie z. B. transzendental/empirisch, Geist/Natur, Stimme/Schrift, das Eigene/das Andere, Innen/Außen, Mann/Frau). Die Glieder derartiger binärer Oppositionen stehen zumeist nicht in einem einfachen Differenz- oder Gegensatzverhältnis, sondern in einer hierarchischen Beziehung, bei der das eine Glied das andere dominiert. Ein erster Schritt der Dekonstruktion besteht folglich darin, das in einem Diskurs wirksame konzeptionelle Oppositionsverhältnis durch Indizien und Motive, die sich an dessen Rändern ansiedeln, umzukehren. Paradigmatisch für eine solche Umkehrung ist Derridas Analyse der phonozentrischen Auffassung des Verhältnisses von Sprache und Schrift geworden: Während die metaphysische Sprachtheorie von Platon und Aristoteles bis hin zu Saussure der mündlichen Verlautbarung eine ontologische Priorität gegenüber der schriftlichen Markierung einräumt, zeigt Derrida, dass ebenjene Eigenschaften, die der Schrift zugesprochen wurden und aufgrund derer ihr ein derivativer Status zugesprochen wurde, für jede Form der Sprache, also auch für die mündliche Mitteilung und Äußerung, konstitutiv sind: die Differentialität der Zeichen, auf die ja bereits Saussure aufmerksam gemacht hatte, und ihre prinzipiell unendliche Iterabilität, d. h. ihre nicht berechenbare Wiederholbarkeit in den unterschiedlichsten Kontexten. Nicht die vom jeweiligen Sprecher intendierte ›ursprüngliche‹ Bedeutung ist die Möglichkeitsbedingung einer sprachlichen Äußerung, die dann wiedergegeben, in schriftlicher Form fixiert und dadurch einer potentiell unendlichen Wiederholbarkeit anheim gestellt werden kann. Die Dekonstruktion dieser Auffassung zeigt vielmehr, dass gerade umgekehrt erst die Wiederholbarkeit differentieller Zeichenzusammen-

hänge sprachliche Äußerungen ermöglicht und damit auch die Möglichkeitsbedingung jeglicher Bedeutungszuweisung und Sprecherabsicht darstellt. Die in der Gegenwart des Sprechenden scheinbar gegebene Präsenz der Wahrheit erweist sich damit als Illusion: ›universell‹ ist nicht die Präsenz einer festen Substanz als Signifikat des in der Rede je Bezeichneten oder eines mit sich selbst identischen Subjekts oder eines einheitlichen Nomens, sondern die unendliche Bewegung der Differenzierung, Bedeutungsverschiebung und Zerstreuung der Signifikanten, für die Derrida den Neologismus ›*différance*‹ geprägt hat. Dieser Anti- oder Pseudo-Begriff, der die Leitbegriffe der abenländischen Metaphysikgeschichte noch einmal auf einen letzten, unüberbietbaren Ursprung zurückzuführen und damit zu übergreifen scheint, unterläuft durch sein schillerndes Bedeutungsspektrum (verräumlichen, verzeitlichen, bezeichnen, aufschieben, unterscheiden, nicht identisch sein etc.) gerade das Prinzip jeglicher begrifflichen Fixierung in einer spielerischen Zeichenbewegung, die selbst den Namen der *différance* noch mit sich reißt. Der Signifikant *différance* verweist somit auf kein letztes Signifikat oder eine transzendentale Subjektivität mehr, sondern drückt in einer performativ selbstwidersprüchlichen Paradoxie als graphische Spur nunmehr den unendlichen Verweisungszusammenhang der Signifikanten aus, dem er sich selber nicht entziehen kann. Wenn im Ursprung kein Referent mehr aufzeigbar ist, auf den die Zeichen des bezeichnenden Denkens, Sprechens und Schreibens verweisen, sondern sich das Zeichen selbst schlechthin als das Letzte erweist – eine Verweisung ohne das, worauf sie verweist –, dann ist der Begriff des Ursprungs selber absurd geworden: Der Ursprung stellt bereits eine Wiederholung seiner selbst dar. Ähnlich wie Heideggers ›Sein‹, das die Gesamtheit der metaphysischen Denkentwürfe innerhalb der Geschichte des abendländischen Denkens als dieser zugrunde liegendes, jedoch verborgenes Geschehen umgreifen soll, ist die *différance* ein Nomen, das auf ein Zeitigungsgeschehen, nämlich das unfassbare Ereignis des Differenzierens, verweist. Damit situiert sie sich strategisch in einer ontologischen Grauzone zwischen Aktivität und Passivität, Subjektivität und Objektivität. Sollte sich erweisen, dass jenes Differenzierungsgeschehen noch den Grundgedanken und Grundbegriffen der abendländischen Philosophie wie Sein, Wesen, Logos, Identität, Subjekt, Selbstbewusstsein, Wahrheit, Substanz etc. vorausliegt, dann wäre damit nicht nur die traditionelle Metaphysik in ihren Grundfesten erschüttert, sondern auch moderne wissenschaftliche Theorien wie der Strukturalismus sowie politisch-ökonomische und techno-mediale Diskurse, sofern diese auf nicht hinterfragten metaphysischen Prämissen und Oppositionsbildungen basieren, und letztlich auch unser alltägliches Räsonnieren, in das ständig (pseudo-)wissenschaftliche Überzeugungen einsickern.

Nicht die Selbstgewissheit einer sich selbst durchsichtigen Vernunft liegt dem solcherart dekonstruierten Denken zugrunde, sondern das freie Spiel der einander substituierenden Differenzen der Schrift, deren Funktionieren stets über die präsentische Intention eines sich ihrer bedienenden Subjekts sowie über den jeweiligen Verwendungskontext hinausweist. Unter ›Schrift‹ (*écriture* oder *archi-écriture*) ist dann nicht mehr bloß die textuelle Aufzeichnung sprachlicher Äußerungen mittels differenter Zeichen zu verstehen; vielmehr werden eben jene Eigenschaften, welche die Verschriftlichung generell kennzeichnen (wie potentiell unendliche Wiederholbarkeit, mögliche Ablösung von Autorenintention und Entstehungskontext, unbeherrschbare Mehrdeutigkeit etc.) zu den Merkmalen eines Schrift-‚Begriffs‹ im weitesten Sinne, der das Spiel der Differenzen, das Derrida auch mit dem Ausdruck ›Dissemination‹ benannt hat, in allen möglichen Kontexten designiert. Es ist nichts denkbar, was sich den Wirkungen der so verstandenen Schrift entziehen könnte.

Die Dekonstruktion des metaphysischen Phonozentrismus ist damit stets zugleich Dekonstruktion des abendländischen *Logozentrismus*, der in der maskulin dominierten Geschichte des europäischen Denkens als ein ›Phal-logo-zentrismus‹ aufgetreten ist. Die Aufrichtung des das Sein und sich selbst in der Gegenwart begrifflicher Wahrheit denkenden Logos hat die Privilegierung des gesprochenen Wortes gegenüber der Schrift nahe gelegt, weil die Immaterialisierung der Sprache im Medium der mündlichen Rede weiter getrieben ist als im Medium der Schrift, die auf Materialisierung, Verräumlichung und Verzeitlichung angewiesen ist. Damit steht die mündliche Verlautbarung dem Geist, der sich in ihr aussprechen soll, scheinbar näher; die Wellenbewegungen der Luft, die das gesprochene Wort erzeugt, korrespondieren den Erzitterungen der Seele, von denen jene künden. So haben sich Logozentrismus und Phonozentrismus innerhalb zentraler, insbesondere idealistischer Strömungen der abendländi-

schen Philosophie wechselseitig bedingt. Jedoch erhebt das aus der Dekonstruktion hervorgehende Denken und Schreiben nicht den Anspruch, aus der Geschichte und Systematik des Logozentrismus jemals ausbrechen zu können. Die logozentristischen Prämissen sind prinzipiell jedem Begriffsgebrauch – ob in genuin philosophischen, wissenschaftlichen oder auch alltäglichen Verwendungszusammenhängen – inhärent, so dass eine definitive Abschließung (*clôture*) der Metaphysik etwa durch ein ›postmetaphysisches‹ Ereignisdenken im Sinne Heideggers oder sogar ein dekonstruierendes Vorgehen nicht möglich ist. Vielmehr ›endet‹ die Dekonstruktion – vergleichbar möglicherweise mit den platonischen Frühdialogen – in der Aporie, die zugleich auf die begrifflich uneinholbare Verantwortung gegenüber einem absolut Verbindlichen aufmerksam macht, das sich jeder berechenbaren Mechanik eines diskursiven Systems entzieht. Insofern führt Derridas Denken keineswegs in eine wahrheitsindifferente, häufig als ›postmodern‹ etikettierte Unverbindlichkeit, sondern in die absolute Verantwortung gegenüber einer unberechenbaren Andersheit, für die literarische Texte offenbar generell ein ausgeprägteres Sensorium zu entwickeln vermögen als der Hauptstrom der abendländischen Philosophie.

12.5 Bemerkungen zur Rezeption

Angesichts der tendenziell philosophiekritischen und literaturaffinen Grundorientierung der Derridaschen Philosophie verwundert es nicht, dass diese – ebenso wie die Arbeiten Barthes' – vorwiegend innerhalb der Literatur-, Medien- und Kulturwissenschaften, weniger dagegen in der Philosophie als akademischer Fachdisziplin rezipiert wurde. Die US-amerikanische Rezeption und Weiterentwicklung der Dekonstruktion als *deconstructivism* in Literaturwissenschaft und Literaturkritik, vorwiegend vertreten durch die sogenannten Yale Critics wie Geoffrey Hartman (*1929) und Paul de Man (1919–1983), bezeugt diesen Befund ebenso wie die spätere Aufnahme poststrukturalistsicher bzw. dekonstruktiver Motive in den *Cultural Studies* sowie in den *Gender* und *Queer Studies* sowie innerhalb der feministischen Theorie. Die US-amerikanische Rezeption der *French Theory* hat teilweise wiederum auf die europäischen Literatur- und Kulturwissenschaften zurückgewirkt, jedoch nicht im gleichen Maße auf die Philosophie als akademische Fachdisziplin; hier wurden die innovativen Anstöße von Autoren wie Barthes und Derrida allenfalls zögerlich und sporadisch aufgenommen. Der universitäre Einfluss der analytischen Philosophie in ihren unterschiedlichen Spielarten ist hier offenkundig dermaßen dominierend, dass eine kritisch-kreative Reflexion auf das Verhältnis der Philosophie zu den Grundlagen ihrer eigenen Diskursivität nur geringe Aussichten auf wissenschaftliche Anerkennung hat. Es scheint sogar, als stelle gerade das von Derrida thematisierte problematische Verhältnis der Philosophie zu ihrer eigenen literarischen Dimension den Kreuzungspunkt dar, an dem sich die analytische Philosophie und ihre »kontinentalen« Kontrahenten wie Phänomenologie, Hermeneutik und (Post-)Strukturalismus am deutlichsten voneinander scheiden: Während analytische Philosophen in aller Regel die philosophische Sprachverwendung auf eine strikte Orientierung an formallogischer, alltagssprachlicher oder naturwissenschaftlicher Rationalität ausrichten wollen, erlauben die geschichtsbewussteren »kontinentalen« Traditionen tendenziell einen kreativeren, bisweilen auch sprachschöpferischen Umgang mit der philosophischen Begriffssprache. Insofern ist Derrida Recht zu geben, wenn er in einem 1988 veröffentlichten Interview auf die Frage »Y a-t-il une langue philosophique?« (»Gibt es eine philosophische Sprache?«, in: Derrida 1992, 229–240) entgegnet, dass es zwar keine ›reine‹ philosophische Sprache gebe, dass sich aber innerhalb der Sprache bestimmte Modi als philosophische – und wiederum partiell andere als literarische – durchsetzen und institutionalisieren. Die Philosophie ist, so Derrida, daher letztlich immer auch ein Streit darüber, welche diskursiven, rhetorischen und pädagogischen Modi eigentlich als »philosophisch« zu gelten haben (Derrida 1992, 232).

Gerade die Fokussierung auf textuelle Faktoren des Philosophierens, welche die scheinbare Stabilität eines diskursiven Systems unterlaufen, hat der Dekonstruktion insbesondere von Seiten der analytischen Philosophietradition immer wieder den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit und Beliebigkeit eingetragen. Die Unmöglichkeit einer Verallgemeinerung der Dekonstruktion für alle möglichen Fälle läuft jedoch tatsächlich auf das genaue Gegenteil von Beliebigkeit hinaus: Indem sich die Dekonstruktion in eine individuelle Textur sozusagen ›einnistet‹, um

deren intern wirksame Mechanismen von innen her aufzusprengen, sucht sie gerade der unverrechenbaren Einmaligkeit des jeweiligen Denk- und Sprachereignisses gerecht zu werden. Aus diesem Grund ist es ebenfalls irreführend, Dekonstruktion als ein primär negatives, rein destruktives oder parasitäres Unternehmen aufzufassen, das sich in der Desedimentierung bereits vorliegender Strukturen erschöpft. Denn der Aufweis des in einem spezifischen Kontext Ungesagten oder Verschwiegenen, das gleichwohl unter der Oberfläche dieses Kontextes wirksam bleibt oder diesen sogar strukturell mit konstituiert, trägt positiv zu einem vertieften Verständnis, zu einer komplementären Rekonstruktion und gegebenenfalls auch zu einer möglichen kreativen Modifikation des betreffenden Kontextes bei. Das Potential der Neuschöpfung philosophischer Denkumwelten manifestiert sich nicht zuletzt in der bewussten Ausweitung und Überschreitung der im akademischen Bereich üblicherweise als zulässig erachteten Textinszenierungsformen.

Literaturnachweise

Werke

Barthes, Roland: Œuvres complètes (Gesammelte Werke). Hg. von Eric Marty. Bd. 1: 1942–1961. Bd. 2: 1962–1967. Bd. 3: 1968–1971. Bd. 4: 1972–1976. Bd. 5: 1977–1980. Paris 2002.

Barthes, Roland: Le degré zéro de l'écriture (suivi de nouveaux essais critiques). Paris 1953.

Barthes, Roland: Mythologies. Paris 1957.

Barthes, Roland: Sur Racine. Paris 1963.

Barthes, Roland: Critique et vérité. Paris 1966.

Barthes, Roland: Système de la mode. Paris 1967.

Barthes, Roland: L'empire des signes. Genf 1970.

Barthes, Roland: Sade, Fourrier, Loyola. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1970).

Barthes, Roland: Art. »Texte (théorie du)«. In: Encyclopedia Universalis 22 (1995), 370–374 (1973).

Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1973).

Barthes, Roland: S/Z. Frankfurt a. M. 1976 (frz. 1970).

Barthes, Roland: Fragments d'un discours amoureux. Paris 1977.

Barthes, Roland: L'aventure sémiologique. Paris 1985.

Benveniste, Émile: Problèmes de linguistique générale. Paris 1966.

Derrida, Jacques: L'écriture et la différence. Paris 1967.

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1967).

Derrida, Jacques: Die Stimme und das Phänomen. Frankfurt a. M. 1979 (frz. 1967).

Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Wien 1988 (frz. 1972).

Derrida, Jacques: Du droit à la philosophie. Paris 1990.

Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Frankfurt a. M. 1991 (frz. 1990).

Derrida, Jacques: Points de suspension. Paris 1992.

Derrida, Jacques: Dissemination. Wien 1995 (frz. 1972).

Derrida, Jacques: Sur parole. Instantanés philosophiques. Paris 1999.

Derrida, Jacques: Béliers. Le dialogue ininterrompu: entre deux infinis, le poème. Paris 2003.

Derrida, Jacques: Glas. München 2006 (frz. 1974).

Eco, Umberto: Einführung in die Semiotik. München 1972.

Greimas, Algirdas Julien: Sémantique structurale. Paris 1966.

Hjelmslev, Louis: Prolegomena to a Theory of Language. Madison/London 1970.

Lacan, Jacques: Ecrits. Paris 1966.

Lévi-Strauss, Claude: Anthropologie structurale. Paris 1958.

Saussure, Ferdinand: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Berlin 1967 (frz. 1916).

Vološinov, Valentin N.: Marxism and the Philosophy of Language. New York/London 1973.

Forschungsliteratur

Arac, Jonathan/Godzich, Wlad/Wallace, Martin (Hg.): The Yale Critics – Deconstruction in America. Minneapolis 1983.

Angermüller, Johannes: Nach dem Strukturalismus. Theoriediskurs und intellektuelles Feld in Frankreich. Bielefeld 2007.

Behler, Ernst: Derrida – Nietzsche, Nietzsche – Derrida. München u. a. 1988.

Bertram, Georg W.: Hermeneutik und Dekonstruktion. Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie. München 2002.

Bloom, Harold/de Man, Paul u. a. (Hg.): Deconstruction and Criticism. New York 1979.

Brune, Carlo: Roland Barthes – Literatursemiologie und literarisches Schreiben. Würzburg 2003.

Burke, Sean: The Death and Return of the Author: Criticism and Subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida [1992]. Edinburgh ²1998.

Caruth, Cathy/Esch, Deborash (Hg.): Critical Encounters. Reference and Responsibility in Deconstructive Writing. New Brunswick, N. J. 1995.

Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die dekonstruktivistische Literaturtheorie. Reinbek bei Hamburg 1999.

Culler, Jonathan: The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction. Ithaca, N.Y. 2002.

Culler, Jonathan: Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London 1975.

Cusset, François: French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis. Paris 2005.

Dosse, François: Geschichte des Strukturalismus. Frankfurt a. M. 1999.

Gasché, Rodolphe: Le tain du miroir. Derrida et la philosophie de la réflexion. Paris 1995.

Goldschmidt, Marc: Jacques Derrida, une introduction. Paris 2003.

Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a. M. 1985.
Harris, Roy: Saussure and His Interpreters. Edinburgh ²2003.
Johnson, Barbara: The Wake of Deconstruction. Oxford, UK/Cambridge, Mass. 1994.
Kern, Andrea/Menke, Christoph (Hg.): Philosophie der Dekonstruktion. Frankfurt a. M. 2002.
Kimmerle, Heinz: Jacques Derrida zur Einführung. Hamburg 2000.
Macksey, Richard/Donato, Eugenio (Hg.): The Structuralist Controversy: The Language of Criticism and the Sciences of Man. Baltimore 1972.
Marty, Eric: Roland Barthes, le métier d'écrire. Paris 2006.
Michelfelder, Diane P./Palmer, Richard E. (Hg.): Dialogue and Deconstruction. The Gadamer–Derrida Encounter, Albany, N.Y. 1989.
Moebius, Stephan/Reckwitz, Andreas (Hg.): Poststrukturalistische Sozialwissenschaften. Frankfurt a. M. 2008.
Münkler, Stefan/Roesler, Alexander: Poststrukturalismus. Stuttgart 2000.
Norris, Christopher: Deconstruction and the ›Unfinished Project of Modernity‹. New York 2000.
Norris, Christopher: Deconstruction. Theory and Practice. London/New York ³2002.
Norris, Christopher/Roden, David (Hg.): Jacques Derrida. Vol. I-IV. London/Thousand Oaks/New Delhi 2004.
Payne, Michael: Reading Theory. An Introduction to Lacan, Derrida and Kristeva. Oxford/Cambridge 1993.
Ramond, Charles (Hg.): Derrida, la déconstruction. Paris 2005.
Röttger-Denker, Gabriele: Roland Barthes zur Einführung. Hamburg 1997.
Selden, Raman (Hg.): The Cambridge History of Literary Criticism. Bd. 8: From Formalism to Poststructuralism. Cambridge 1995.
Silverman, Hugh J.: Derrida and Deconstruction. New York 1989.
Silverman, Hugh J.: Textualities. Between Hermeneutics and Deconstruction. London 1994.
Steinmetz, Rudy: Les styles de Derrida. Brüssel 1994.
Stocker, Barry: Routledge Philosophy Guidebook to Derrida on Deconstruction. London/New York 2006.
Trifonas, Peter Pericles/Peters, Michael A. (Hg.): Deconstructing Derrida. Tasks for the New Humanities. Basingstoke 2005.
Waldenfels, Bernhard/Gondek, Hans-Dieter (Hg.): Einsätze des Denkens – Zur Philosophie von Jacques Derrida. Frankfurt a. M. 1997.
Wood, David/Bernasconi, Robert (Hg.): Derrida and Différance. Evanston, Ill. 1988.
Zima, Peter: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Stuttgart 1994.

13. Literatur und Kulturtheorie

(Dirk Werle)

13.1 Einleitung

13.1.1 Was ist Kultur?

Bevor man über das Verhältnis von Literatur und Kulturtheorie spricht, ist begriffliche Klärung vonnöten: Die Frage nach dem Begriff der Literatur möchte ich in diesem Beitrag als unproblematisch aussparen. So bleibt die Frage: Was ist eigentlich Kulturtheorie? Dazu muss man aber zunächst fragen: Was ist Kultur? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten. Zwar handelt es sich bei ›Kultur‹ durchaus nicht um einen esoterischen Fachbegriff, sondern um ein auch alltagssprachlich viel verwendetes Konzept, dessen Bedeutung im Allgemeinen als nicht fragwürdig vorausgesetzt wird. Ein Blick in ein beliebiges Fremdwörterbuch belehrt über die Bedeutung dieses unproblematischen Kulturbegriffs. ›Kultur‹ bezeichne – abgesehen von einigen Nebenbedeutungen – die »Gesamtheit der geistigen u. künstlerischen Lebensäußerungen einer Gemeinschaft, eines Volkes« (hier nach dem Fremdwörterduden, 6. Aufl., 457). Zweierlei fällt auf: (1) ›Geistige und künstlerische Lebensäußerungen‹ bilden die Kultur; die Literatur muss bei dieser Definition eine, wenn nicht *die* zentrale Äußerungsform der Kultur sein, ist sie doch diejenige Kunstart, die den engsten Bezug zum ›Geist‹ besitzt, wenn man darunter etwas Ratioides versteht, das sprachlich ausgedrückt werden kann. (2) Wenn Kultur etwas ist, was einer ›Gemeinschaft‹ oder einem Volk eignen soll, dann heißt das, dass es immer mehrere ›Kulturen‹ geben muss, dass ›Kultur‹ also ein genuin pluraler Begriff ist. Die unterschiedlichen Kulturen sind dann Bezugspunkte unterschiedlicher Literaturen, und man könnte sich fragen, ob die Relation in jedem Falle systematisch dieselbe sein muss.

Komplizierter wird es, wenn man sich Artikel in geisteswissenschaftlichen Fachlexika ansieht, etwa den umfangreichen Artikel »Kultur« von Dirk Baecker in dem historischen Wörterbuch *Ästhetische Grundbegriffe*. Hier scheint alles schon gar nicht mehr so klar zu sein, eine Definition des Kulturbegriffs wird verweigert. Es sei gerade ein Charakteristikum des Kulturbegriffs, dass er sich der Definition entziehe (Baecker 2001, 511). Seine Unschärfe sei gerade seine kommunikative Qualität, denn dadurch eröffne er Interpretationsspielräume (ebd., 555). So könne man über ›Kultur‹ nur etwas sagen, indem man die Geschichte der Kulturbegriffe erzähle, die Geschichte der Theorien über Kultur. Mit einem derart defensiven Definitionsangebot sollte man sich langfristig vielleicht nicht zufrieden geben (weiterführend zur historischen Semantik Böhme 1996); gleichwohl verweist es darauf, dass ›Kultur‹ im Rahmen unterschiedlicher Theorien je Unterschiedliches bedeuten kann.

13.1.2 Was ist Kulturtheorie?

Kulturtheorie wäre dann der Ort, an dem unterschiedliche Kulturbegriffe entwickelt werden. Über diesen einfachen Befund hinaus ist der Begriff der Kulturtheorie ähnlich schwierig einzugrenzen wie der Begriff der Kultur selbst. Das hat einerseits damit zu tun, dass man bei einem sehr offenen Kulturbegriff alle theoretischen Äußerungen, die ein Teilgebiet dessen betreffen, was man unter Kultur versteht, auch als Kulturtheorien ansprechen kann. Eine Theorie der Kunst kann immer auch als Kulturtheorie aufgefasst werden, eine Theorie der Literatur sowieso. Eine Theorie der Gesellschaft ist auch eine Kulturtheorie, wenn man die Errichtung einer Gesellschaft als Kulturleistung anerkennt. Eine Theorie des Sports könnte man mit der gleichen Begründung als Kulturtheorie ansprechen. Und so weiter.

Eine weitere Schwierigkeit kommt hinzu. Der Begriff der Kulturtheorie hat verschiedene Konkurrenzbegriffe: Kulturphilosophie, Kulturgeschichte, Kulturanthropologie, Kulturwissenschaft. Aus dieser Not kann man aber eine Tugend machen, indem

man versucht, ›Kulturtheorie‹ von diesen benachbarten Begriffen abzugrenzen. Der Unterschied zwischen Kulturtheorie und Kulturphilosophie besteht vor allem darin, dass diese ein Teilgebiet einer wissenschaftlichen Disziplin bezeichnet, also ein wissenschaftsklassifikatorischer Begriff ist, wogegen jene disziplinunabhängig und eher sachbezogen zu sein scheint: Jede Äußerung, die zu erklären versucht, was Kultur ist, was sie als Phänomen ausmacht, ist Kulturtheorie, muss aber nicht unbedingt Kulturphilosophie sein (zum Begriff der Kulturphilosophie vgl. Perpeet 1976; jetzt auch Gessmann 2008). Kulturgeschichte erforscht eher die historisch-individuellen Eigenschaften einer bestimmten Kultur, wogegen Kulturtheorie überhistorisch-allgemeine Zusammenhänge entwickeln möchte. ›Kulturanthropologie‹ ist – abgesehen von dem Umstand, dass es sich wieder um die Bezeichnung einer wissenschaftlichen Teildisziplin handelt – enger gefasst als ›Kulturtheorie‹. Sie versucht zu beantworten, was den Menschen als Kulturwesen ausmache. Kulturtheorie ist damit eng verwandt; der Begriff ist aber nicht darauf festgelegt, ›Kultur‹ primär als Charakteristikum menschlicher Vollzüge zu sehen. Gleichwohl sind viele Kulturtheorien kulturanthropologischer Herkunft.

13.1.3 Kulturwissenschaft

›Kulturwissenschaft‹ besitzt eine weitere Referenz als ›Kulturtheorie‹. Sie entwickelt nicht bloß Theorien der Kultur, sondern untersucht alles, was irgendwie als kulturelle Leistung angesprochen werden kann. ›Kulturwissenschaft‹ wurde in den letzten Jahren teils als Ersatzbegriff für ›Geisteswissenschaft‹ und entsprechend als Gegenbegriff für ›Naturwissenschaft‹ verstanden, teils auch als bestimmte Forschungsperspektive einer bestimmten geisteswissenschaftlichen Disziplin; In diesem Sinne war etwa von einer ›kulturwissenschaftlichen Wende‹ der Literaturwissenschaften die Rede (vgl. differenzierend Engel 2001). Dabei hatte der Erfolg des Begriffs der Kulturwissenschaft vermutlich mit seiner Unterbestimmtheit, Grenzunschärfe, intensionalen Heterogenität bei gleichzeitiger programmatischer Verheißungsfülle zu tun (Bollenbeck/Kaiser 2004, 617). Die Idee einer Fundierung der Literaturwissenschaft durch den Kulturbegriff war nicht ganz neu; bereits Rudolf Unger hatte in seinem 1908 erschienenen Beitrag »Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft« überlegt, wie man die Arbeiten Wilhelm Windelbands, Heinrich Rickerts, Georg Simmels und Wilhelm Diltheys für eine »kulturphilosophische Grundlegung der geschichtlichen Wissenschaften« nutzen könne (Unger 1908, 27).

Der literaturwissenschaftliche Bezug auf ›Kultur‹ hatte begrüßenswerte und weniger begrüßenswerte Effekte. Begrüßenswert war sicherlich eine Ausweitung des Gegenstands der Literaturwissenschaft, der nun nicht mehr bloß den etablierten Kanon lyrischer, dramatischer und erzählender Texte umfassen sollte, sondern alle irgendwie kulturell bedeutsamen Texte. Weniger begrüßenswert erscheint die mit der Orientierung der Literatur an ›Kultur‹ einhergehende Lockerung methodologischer Standards der Kontextualisierung: Wenn alle kulturell irgendwie signifikanten Phänomene zum Kontext literarischer Texte erklärt werden können, dann wird dadurch die Idee literaturwissenschaftlicher Interpretation tendenziell ad absurdum geführt (vgl. Stiening 2009). Bemerkenswert ist, dass die Programmatiker des ›cultural turn‹ sich zunächst – natürlich mit Ausnahmen – eher spärlich auf die Geschichte der Kulturtheorie und ihre Errungenschaften bezogen. Das wurde später punktuell nachgeholt (vgl. Kittler 2000), ohne dass jedoch die neuen ›Kulturwissenschaften‹ je ein breites kulturtheoretisches Fundament erhalten hätten.

13.1.4 Kulturkritik, Kultur und Bildung

Ein letzter Nachbarbegriff ist von Wichtigkeit, der Begriff der Kulturkritik. Manche Kulturtheorien besitzen eine kritische Perspektive, die auf die jeweilige zeitgenössische Mitwelt ausgerichtet ist. Manche Kulturtheoretiker möchten mit ihren Überlegungen zeigen, dass der aktuellen Kultur etwas Wesentliches fehle oder dass die aktuelle Gesellschaft von der eigentlichen Bestimmung menschlicher Kultur abweiche und wieder zurück zur richtigen Kultur gelangen müsse. Das ist nicht notwendigerweise so, scheint aber häufig nahe zu liegen. Eine rein deskriptive Beschreibung von ›Kultur‹ reicht vielen Theoretikern nicht, sie provoziert normative Zusatzüberlegungen (vgl. Bollenbeck 2007). Die enge Verknüpfung von Kulturtheorie und Kulturkritik ist eine Besonderheit, die auf den folgenden Seiten noch mehrfach wichtig werden wird.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen kann man sich der Definition von ›Kulturtheorie‹ anschließen, die Claus-Michael Ort im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* anbietet: Es handle sich um einen »Sammelbegriff für systematisch beschreibende, erklärende, teilweise auch normative Konzeptionen von Kultur in unterschiedlichen Theorietraditionen und Einzelwissenschaften« (Ort 2000, 353; vgl. auch Heinz 2007).

Der Begriff der Kultur besitzt im Deutschen eine besondere, von anderen europäischen Kultursprachen abweichende Begriffsgeschichte und führt somit ganz spezifische semantische Besonderheiten mit sich. Die wichtigste Besonderheit ist sicherlich die semantische Verknüpfung von Kultur und Bildung zu einem »deutschen Deutungsmuster« um 1800, das in der Abgrenzung zu einem weit gefassten spätaufklärerischen Kulturbegriff entsteht (Bollenbeck 1994). Wegen dieser spezifisch deutschsprachigen Begriffsgeschichte beziehen sich die Ausführungen dieses Beitrags in erster Linie auf den deutschsprachigen Kommunikationsraum. Das hat aber auch mit forschungspragmatisch bedingten Beschränkungen zu tun: Idealerweise müsste ein Überblicksbeitrag zum Zusammenhang von Literatur und Kulturtheorie einen breiteren Horizont abdecken, als das hier geschehen kann.

13.2 Der Zusammenhang von Literatur und Kulturtheorie

13.2.1 Fragen

Zum Zusammenhang von Literatur und Kulturtheorie lassen sich verschiedene Fragen formulieren, die auf unterschiedliche Aspekte der Relation abzielen: (1) Welche Rolle spielt die Literatur in unterschiedlichen Kulturtheorien? (2) Wurden bestimmte Kulturtheorien von literaturgeschichtlichen Entwicklungen beeinflusst oder, vorsichtiger gesprochen, bilden bestimmte literaturgeschichtliche Entwicklungen einen relevanten Kontext für das adäquate Verständnis dieser Kulturtheorien? (3) Wurden bestimmte literaturgeschichtliche Ereignisse oder Strukturen von kulturtheoretischen Entwicklungen beeinflusst oder, vorsichtiger gesprochen, bilden bestimmte kulturtheoretische Entwicklungen einen relevanten Kontext für das Verständnis der Literaturgeschichte? (4) Kann Literatur Kulturtheorie enthalten? (5) Kann Kulturtheorie Literatur enthalten? (6) Gibt es kulturtheoretisch-literarische Doppelbegabungen? (7) Wie ist das Verhältnis zwischen Kulturtheorie und Literatur*wissenschaft* zu bestimmen? Der folgende problemhistorische Abriss widmet sich in erster Linie der Frage 1. Die Fragen 2 und 3 sind sehr komplexer Natur und erforderten zu ihrer allgemeinen Beantwortung umfangreiche Forschungen (als Einzelfallstudie sei mit Blick auf Frage 3 exemplarisch immerhin auf Schings 2002 verwiesen). Demgegenüber ist Frage 6 vielleicht die systematisch am wenigsten weiterführende. Zur Frage 7 möchte ich im Anschluss an den problemgeschichtlichen Abriss wenigstens einige Hinweise geben.

13.2.2 Kulturtheorie in Literatur, Literatur in Kulturtheorie

Einige Hinweise an dieser Stelle müssen auch genügen mit Blick auf die Fragen 4 und 5. Sie sind im Rahmen der übergreifenden Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Philosophie allgemein gut erforscht. Für das Verhältnis von Literatur und Kulturphilosophie respektive -theorie gelten mit Blick auf diese Fragen einige Maximen, die für das Verhältnis von Literatur und Philosophie allgemein gelten.

Insofern Literatur eine dezidiert interpretationsoffene Aussageform darstellt, die das, was sie sagen will, nicht einfach sagt, sondern es indirekt kommuniziert (vgl. Danto 1987), sei es durch Ausdrücke, sei es durch Exemplifizierung, durch Veranschaulichung, fiktionalisierte oder verfremdete Darstellung, kann man in literarischen Texten soviel Philosophie und, a fortiori, soviel Kulturphilosophie entdecken, wie man will, solange man sich nicht auf eine Einschränkung von Kontextbezügen und auf zusätzliche Anforderungen an die Fähigkeit eines Textes zum indirekten Aussagen festlegt (Danneberg 1996). Dieser nicht gerade Mut machende Befund gilt aber für die Kulturtheorie nicht, wie etwa für die Ethik, uneingeschränkt. Literatur ist ja ein Teil dessen, was die Kulturtheorie erklären will, es gibt mithin eine sachhaltige Beziehung zwischen den beiden Sphären, und so liegt die Vermutung nahe, dass die Literatur selbst kulturtheoretische Aussagen enthalten könnte. Und in der Tat wäre es abwegig, bestreiten zu wollen, dass solche literarischen Texte, wie

Goethes Hymne »Prometheus«, Schillers Elegie »Der Spaziergang«, Nietzsches »Dionysos-Dithyramben« oder, um neben den lyrischen Texten auch einen dramatischen und einen erzählenden zu nennen, Goethes Drama *Pandora* (in dem ebenfalls Prometheus als Protagonist auftritt) und Thomas Manns Joseph-Romanzyklus, kulturtheoretisch relevante Inhalte thematisieren (in diesem Sinne zu Goethes Drama und seinen kulturtheoretischen Anschlüssen im 20. Jahrhundert Peters 2002). Noch augenfälliger wird das in antiken Lehrgedichten, etwa Hesiods *Werke und Tage* oder Vergils *Georgica*. Ob diese Texte aber jeweils so etwas wie eine eigene Kulturtheorie in poetischer Form präsentieren, vielleicht sogar in der Weise, dass sie gar nicht anders als in der jeweiligen literarischen Gestalt präsentiert werden *könnte*, ist doch eine Frage, die viele Literaturwissenschaftler und Philosophen negativ beantworten würden. Allerdings gibt es vielleicht auch Literaturwissenschaftler und Philosophen, die auf der Basis der angedeuteten Überlegungen so weit gehen, Literatur als bevorzugten Reflexionsmodus von Kultur zu verstehen und sie in diesem Sinne als Konkurrentin der Kulturphilosophie aufzufassen.

Kulturtheorie kann Literatur erstens enthalten vor dem Hintergrund der Überlegung, dass ›Literatur‹ eine Form nicht argumentativer, sondern darstellender Rede ist. In diesem Sinne können kulturtheoretische Texte darstellende Einschlüsse enthalten, die bestimmte theoretische Gehalte veranschaulichen sollen. Eine ganze Erzähltradition lässt sich im Rahmen von Kulturentstehungstheorien etwa mit Blick auf die Geschichte vom Menschen als Mängelwesen finden, mit den *loci classici* bei Platon (Prot. 320c–322d) und Giovanni Pico della Mirandola (Pico della Mirandola 1486/96, 4 ff.), die später von Johann Gottfried Herder und Arnold Gehlen aufgegriffen wurden. Kulturtheorie kann Literatur zweitens enthalten in dem Sinne, dass ›Literatur‹ als sprachliche Äußerung verstanden werden kann, bei der die Formseite eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber der Inhaltsseite hat. Ganz ohne eine bestimmte Form der Darstellung kommen aber auch nicht-literarische Texte, und also auch philosophische Texte, nicht aus (vgl. Gabriel/Schildknecht 1990). Insbesondere sind kulturphilosophische Texte, wie alle philosophischen Texte, nicht ohne eine gewisse rhetorische Gestaltung zu haben. Nicht selten sind sie in der Darstellungsform des Essays verfasst, und man könnte sich fragen, inwiefern hier ein Zusammenhang zwischen Inhalt und Form besteht.

Einflussreich war Hans Blumenbergs Erkenntnis, dass die philosophischen Texte zugrunde liegende Bildersprache weit reichende Auswirkungen auf ihren Aussagegehalt hat. Diese Bildersprache muss man, so Blumenberg, im Rahmen einer ›Metaphorologie‹ untersuchen, um die philosophischen Texte und ihre Geschichte angemessen verstehen zu können. Mit Blick auf die Kulturtheorie ist unter diesem Gesichtspunkt vor allem festzuhalten, dass ihr namengebender Grundbegriff, ›Kultur‹, in sich bereits metaphorisch verfasst ist. Indem er ein Derivat des lateinischen *colere*, ›bebauen‹, ›bearbeiten‹ (aber auch: ›bewohnen‹, ›schmücken‹, ›pflegen‹, ›verehren‹, ›feiern‹) darstellt, liegt ihm eine organische – oder zumindest eine organischen Vorstellungen nahe stehende – Metaphorik zugrunde: Menschliches Zusammenleben als Kultur wird verstanden als etwas Lebendig-Natürliches, aber auch als etwas, das aktiv kultiviert werden muss. Kultur wird – etwa im Unterschied zu Zivilisation – als etwas kontinuierlich Wachsendes verstanden, etwas, das an einem lokalisierbaren Ort verwurzelt ist und das sich entwickelt (vgl. Rehbock/Schneidereit 2007, 268–271).

Auf einen letzten, damit zusammenhängenden Punkt sei hingewiesen. Die eine Zeit lang gängige Unterscheidung Zivilisation – Kultur impliziert eine Wertung: Die Kultur ist etwas ›Tieferes‹ und Wertvolleres als die bloße Zivilisation. Eine ähnliche Wertung liegt einer anderen Unterscheidung zugrunde: Literatur versus Dichtung. Literatur gilt im Rahmen dieser Unterscheidung als qualitativ minderwertig; die Dichtung ist die eigentliche, echte, tiefe Ausdrucksform. In diesem Sinne gehören im Rahmen der Semantik bildungsbürgerlicher Wertungsbegriffe Literatur und Zivilisation, Dichtung und Kultur zusammen, nicht jedoch Literatur und Kultur. Diesen Umstand gilt es zu einzubeziehen, will man die historische Semantik des in Frage stehenden Verhältnisses berücksichtigen.

13.3 Problemhistorischer Abriss zur Rolle der Literatur in unterschiedlichen Kulturtheorien

13.3.1 Vorüberlegungen

Die Kulturphilosophie ist eine recht junge philosophische Teildisziplin, die hinsichtlich ihrer basalen Referenztexte und ihrer zentralen Figuren vergleichsweise schwach kanonisiert ist. Gleichwohl existieren verschiedene Textsammlungen, die dem allfälligen Kanonisierungsbedarf entgegenkommen (Kühne-Bertram 2008, Konersmann 2009). Auch für das – im oben entwickelten Sinne zu verstehende – Alternativkonzept Kulturtheorie existieren solche Textsammlungen, die – im Verein mit Lehrwerken für das universitäre Studium (Kimmich u. a. 2010) – Hinweise darauf geben, welche Texte und Autoren für diesen Bereich eigentlich kanonisch relevant sind (Hofmann u. a. 2004/06). In diesem Fall sind solche Hinweise noch willkommener, da das terminologisch unscharfe und institutionell frei vagierende Phänomen ›Kulturtheorie‹ so eine fixierende Füllung erhält. Der folgende Überblick kann nur auf eine kleine Auswahl von kulturtheoretischen Texten und Autoren näher eingehen; diese Auswahl orientiert sich grob an den vorliegenden Kanonisierungsangeboten. Sie konzentriert sich historisch auf zwei Perioden: in einem ersten, sehr kurzen Abschnitt auf die Zeit der Aufklärung, in einem zweiten, ausführlicheren Teil auf das 20. Jahrhundert. Diese Konzentration hat mit begriffs- und institutionengeschichtlichen Zäsuren zu tun: In der Aufklärungszeit entsteht der moderne Begriff der Kultur; um 1900 entsteht die Kulturphilosophie als philosophische Teildisziplin (vgl. Konersmann 1998, 166), und der Ausdruck ›Kulturtheorie‹ taucht in größerem Umfang auf (Ort 2000, 354).

Nun steht auch ein diachroner Durchgang durch einige wichtige kulturtheoretische Texte und Autoren mit Blick auf die Frage, welche Rolle die Literatur in diesen Texten spielt, vor gewissen Schwierigkeiten. Das erste Problem stellt der Befund: Wenn als Kulturtheoretiker geltende Autoren sich zur Literatur äußern, dann tun sie das nicht immer unter kulturtheoretischer Perspektive; oft sprechen sie dann als Ästhetiker oder Literaturkritiker. Ein zweites Problem betrifft den Umstand, dass in den kanonischen Texten Literatur als Phänomen eher selten vorkommt, wenn man bedenkt, dass Literatur eine zentrale Ausdrucksform der Kultur darstellt und somit ein wichtiger Teil des Gegenstandsbereichs der Kulturtheorie ist. Ein drittes Problem hängt damit zusammen: Eine traditionsbildende Diskussion über das Verhältnis von Kulturtheorie und Literatur lässt sich historisch nicht nachvollziehen; die Äußerungen von Kulturtheoretikern über Literatur stehen nur selten in einem deutlich erkennbaren Beziehungsverhältnis.

13.3.2 Kulturtheoretiker des 18. Jahrhunderts über die Rolle der Literatur in der Kultur

Giovanni Battista Vico (1668–1774) gilt manchen als Begründer der modernen Kulturtheorie. In seinen 1725 zuerst erschienenen, 1730 und 1744 in Folgeauflagen überarbeiteten *Principi di una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni* entwickelt Vico eine Kulturentstehungstheorie, nach der »die ersten Völker des Heidentums nach einer erwiesenen natürlichen Notwendigkeit Dichter waren, die in poetischen Charakteren sprachen« (Vico 1725/44, 32). Die Dichtung steht also am Anfang der Kulturentwicklung, sie besitzt mithin eine besondere Dignität. Als »Quellen aller poetischen Ausdrucksweise« identifiziert Vico »sprachliche Armut und das Bedürfnis, sich deutlich zu machen und verstanden zu werden«; daraus ergebe sich die Anschaulichkeit als wesentliches Merkmal poetischen Sprechens (ebd., 33).

Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778) Diskurs »Über Kunst und Wissenschaft« aus dem Jahr 1750 bildet den *locus classicus* für eine Kulturkritik, die sich auch auf die Literatur erstreckt. Wenn Rousseau von den Künsten spricht, dann schwingt hier allerdings neben der noch heute gültigen Vorstellung auch die alte Idee der *artes* als der freien Künste der philosophischen Fakultät mit. Die Künste und Wissenschaften hätten, so Rousseaus Kritik, nicht zur »Läuterung der Sitten« beigetragen, sondern zu ihrem »Verfall« (Rousseau 1750, 5). Ihre Entwicklung sei Teil der Kulturentwicklung gewesen, die als Entwicklung des Menschen zu sich selbst beschrieben wird. »Bald folgten die Wissenschaften der Literatur (*les lettres*): mit der Kunst des Schreibens verband

sich die Kunst des Denkens« (ebd., 7). Das hat jedoch zur Folge, dass die ›Natürlichkeit‹ des Menschen zerstört wird (ebd., 11). Damit geht ein Verfall der Moral einher: »In dem Maß, in dem unsere Wissenschaften und Künste zur Vollkommenheit fortschritten, sind unsere Seelen verderbt geworden« (ebd., 15). Gegenüber diesem Verfallsszenario wird die »glückliche Unwissenheit« der antiken Spartaner als Idealbild aufgerufen (ebd., 21). Rousseaus Gegenwart dagegen sei geprägt durch die stetige Vermehrung der »Büchermassen […], mit denen man uns von allen Seiten überschwemmt« (ebd., 25).

Nachdem Rousseau so dafür argumentiert hat, dass Wissenschaften, Künste und Literatur als zentrale Bestandteile der Kultur wider die Natur seien (zur Bedeutung der Natur-/Kultur-Dichotomie vgl. Koschorke 2009), fragt er in einem zweiten Teil seiner Abhandlung danach, was sich aus dem Fortschritt der Wissenschaften und Künste ergebe. Sie verdankten, so die Ausgangsüberlegung, ihre Entstehung den menschlichen Lastern (Rousseau 1750, 31), namentlich dem »Müßiggang«: Die Gesellschaft erleide durch sie »nicht wiedergutzumachende Zeitverschwendung« (ebd., 31). Aus den Wissenschaften und Künsten folge zudem der »Luxus« (ebd., 35); dieser wiederum befördere »die Lockerung der Sitten«, die ihrerseits »den Verfall des Geschmacks« nach sich ziehe, so dass schließlich der Fortschritt der Wissenschaften und Künste in der Selbstzerstörung münden müsse. Die Orientierung der Kultur an den Künsten sorge dafür, dass »Abbilder aller Verwirrungen des Herzens und des Kopfes« und »schlechte Vorbilder« entstünden; die Hochwertung der ästhetischen Qualität eines Buchs bewirke die Abwertung der Frage nach seinem Nutzen; statt des Handelns werde nur noch geredet, statt Bürgern (*citoyens*) gebe es nur noch Wissenschaftler und Künstler (ebd., 47). Die Entstehung und Verbreitung der Drucktechnik sieht Rousseau ebenfalls rein negativ: Sie bewirke, dass schlechte Ideen und schlechte Schriften verbreitet und erhalten würden (ebd., 53).

Johann Gottfried Herder (1744–1803) spricht in seinen Hauptwerken des öfteren von der Bedeutung der Wissenschaften und Künste für die Entwicklung der Kultur. Er spricht, anders als Rousseau, den Künsten und Wissenschaften »eine entscheidende Rolle im Humanisierungsprozess« zu (Löchte 2005, 140). In diesem Sinne wünscht und betreibt er eine Erschließung fremder und vergangener Literatur (ebd., 145). »Auch den Grad der kulturellen Entwicklung eines Volkes beurteilt er wesentlich nach dem gesellschaftlichen Ansehen von Wissenschaften und Künsten, ihrer Förderung und Entwicklung […]« (ebd., 149). Von besonderer Bedeutung für Herders kulturtheoretische Sicht auf die Literatur ist die 1781 erschienene Schrift *Über die Würkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten.*

Rousseau und Herder entwickeln ihre Kulturtheorien nicht im luftleeren Raum. Sie sind lediglich besonders kanonisierte Dokumente einer regen und vielfältigen Diskussion innerhalb der europäischen Aufklärung, die sich zu einem guten Teil vor dem Hintergrund anthropologischer Problemstellungen abspielt (vgl. dazu Garber 2002).

13.3.3 Georg Simmel: Der Dichter als Kulturtypus

Nicht nur als einer der Begründer der Soziologie, sondern auch als bedeutender Kulturtheoretiker gilt Georg Simmel (1858–1918). Er trägt seine Überlegungen zur Kulturtheorie großenteils in Literatur und Literaten gewidmeten Essays vor, etwa zur Literatur des Naturalismus (Stöckmann 2007), aber auch in dem 1901 veröffentlichten »Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie«. Hier entwickelt er am Beispiel von Georges Lyrik einige Gedanken zum Zusammenhang zwischen »Gegenwärtigkeit des Erlebens« und literarischer Gestaltung (Simmel 1901, 25). Das gelungene Gedicht besitze ein »Cachet der Gegenwärtigkeit«, und das in ihm ins Werk gesetzte »Vorstellen in jedem gegebenen Moment« stehe dem »Sachgehalt des Begriffs gegenüber« (ebd., 26). Den Worten und Sätzen des Gedichts entspreche »eine innere Resonanz, eine Antwort der gesammten Seele«; und Kunst sei in der Lage, »jene inneren Erregungen zum Anklingen zu bringen« (ebd., 27). Im literarischen Werk könne »sich jene Synthese erzeugen, daß ein ganz Allgemeines und Abstraktes doch völlig sinnlich und ästhetisch wirksam ist: wir empfinden das Subjektive, das in uns vorgeht, als ein objektiv Nothwendiges, dem Werke selbst Zukommendes« (ebd., 29). In diesem Sinne sei es die »höchste[] Aufgabe bildender Kunst […] eine Vorstellung des Seelischen *hinter* der Erscheinung« zu vermitteln (ebd., 30). Diese Überlegungen sind zunächst noch nicht primär kulturtheoretischer, sondern, wie der Untertitel des Essays schon sagt, ästhetischer Natur. Gleichwohl deutet Simmel schon in diesem Essay

an, dass seine Überlegungen zur Kunst zuletzt den »Bereich des Ästhetischen […] verlassen« (ebd., 32), und zwar an dem Punkt, an dem er den Dichter als »überindividuelle Persönlichkeit« anspricht (ebd., 33 f.), die durch ihre Dichtung kulturkonstitutiven Charakter besitzt (vgl. dazu auch Simonis 2008).

Diese Überlegung verfolgt Simmel vor allem am Beispiel Goethes weiter, der ihm »als überhistorisches Richtmaß und als Korrektiv der modernen Kultur« dient (Mandelkow 1997, 299; vgl. auch Bollenbeck 2005). Bereits in dem kurzen Text »Kant und Goethe« von 1906 entwickelt er die Idee von »zwei prinzipiellen Gesinnungen, die in sehr mannichfachen Ausgestaltungen die Kultur durchziehen«: Materialismus und Spiritualismus (Simmel 1906, 116). Gegenüber dem Dualismus dieser Gesinnungen hätten sich, so Simmel, »zwei Weltanschauungen gebildet, deren Einheitsgedanke jenem Dualismus unparteiischer gerecht wird: die kantische und die goethische«. Kant habe den Dualismus von Geist und Materie dadurch gelöst, »daß diesem Gegensatz die Thatsache des Bewußtseins und Erkennens überhaupt untergebaut wird; die Welt wird durch die Thatsache bestimmt, daß wir sie wissen« (ebd., 117). Diese Lösung geschehe um den Preis, dass »nur die wissenschaftlichen Erkenntnißbilder« von Geist und Materie synthetisiert würden, nicht jedoch die ›Elemente‹ selbst.

Der Vorzug Goethes gegenüber Kant bestehe nun, so Simmel, darin, dass er sich auf nicht-philosophische Weise dem Problem genähert habe. Als Prototyp des künstlerischen Menschen treibe Goethes »unvergleichlich starkes Empfinden der Bedeutsamkeit des Daseins und seines inneren Zusammenhanges nach Ideen […] seine ›philosophischen‹ Aeußerungen hervor wie die Wurzel die Blüthe. […] Da er nun aber zuerst und zuletzt Künstler ist, so wird jenes natürliche Sich-Geben von selbst zu einem Kunstwerk« (ebd., 119). Der Unterschied von Goethes Herangehensweise zu der Kants sei, »daß er die Einheit des subjektiven und des objektiven Prinzips, der Natur und des Geistes innerhalb ihrer Erscheinung selbst sucht«. Gegen den Neukantianismus seiner Zeit betont Simmel Goethes »besondere Bedeutung für die Kulturlage der Gegenwart«, gegenüber einer Verwissenschaftlichung der Weltanschauung fordert Simmel ein ästhetisches »Zurück zu Goethe!« (ebd., 120)

13.3.4 Heinrich Rickert und Wilhelm Dilthey: Dichtung als Stiftung kultureller Bedeutsamkeit

Heinrich Rickert (1863–1936) gilt als einer der wichtigen Vordenker einer philosophischen Kulturtheorie. In seiner zuerst 1899, dann 1926 überarbeiteten, in sechster Auflage erschienenen Abhandlung *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft* entwickelt er den Kulturbegriff in Abgrenzung vom Begriff des Geistes, den er als psychologisierende Konzeption ablehnt, und vom Naturbegriff in dem Sinne, dass ›Kultur‹ alles das bezeichnen soll, was Bedeutung und Wert besitzt (Rickert 1899/1926, 31). Dabei betont Rickert die Wichtigkeit der Geltung, nicht der Wirklichkeit von Werten (ebd., 39). Entsprechend der Unterscheidung der Gegenstände entwickelt Rickert ein wissenschaftsklassifikatorisches Modell, das auf der Unterscheidung von Natur- und Kulturwissenschaften beruht.

Zur Literatur äußert sich Rickert in seinem Traktat nicht, er begreift sie vermutlich jedoch als Teilgebiet der Kunst. Den Ort der Kunst bestimmt er in seinem Entwurf in Abgrenzung von der Geschichtswissenschaft: Kunst bringe, wie Wissenschaft, »eine ganz neue Welt hervor, oder sie formt wenigstens, wo sie die Wirklichkeit darstellt, diese um« (ebd., 97). Diese Umformung beruhe jedoch nicht auf logischen, sondern auf ästhetischen Prinzipien. Die Kunst gehe auf »anschauliche Darstellung« aus, nicht auf begriffliche Erkenntnis (ebd., 99).

Mit seinem Konzept der Kulturwissenschaften grenzt sich Rickert von Wilhelm Diltheys Idee der Geisteswissenschaften ab. Literatur taucht in Diltheys Kulturtheorie in verschiedenen Zusammenhängen auf. Zunächst einmal ist nach Dilthey die Literatur respektive die Dichtung neben Religion und Wissenschaft ein besonderes Medium der Weltanschauung, das heißt der menschlichen Auffassung der Wirklichkeit, der Reaktion auf die großen Rätselfragen des Daseins. Die Poesie sei, so Dilthey, nicht dazu da, wie die Wissenschaft die Wirklichkeit zu erkennen, sie solle stattdessen »die Bedeutsamkeit des Geschehnisses, der Menschen und Dinge sehen lassen, die in den Lebensbezügen liegt« (Dilthey 1919, 92). Es sei Eigenart der Dichtung, »im Geschehnis eine Lebensanschauung auszusprechen« (ebd., 93). Sie zeige »die grenzenlosen Möglichkeiten, das Leben zu sehen, zu werten und schaffend fortzugestalten«.

So ist Literatur für Dilthey ein bevorzugtes Medium für das Verstehen menschlicher Individualität und ihres Erlebens. In seinem Buch *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* hebt Dilthey in diesem Sinne eine bestimmte Textsorte besonders hervor: die Autobiographie. Sie sei »die höchste und am meisten instruktive Form, in welcher uns das Verstehen des Lebens entgegentritt« (Dilthey 1906–11/1927, 28). Nach Dilthey verhalten wir uns gegenüber dem Leben, unserem und dem anderer, verstehend. Dabei werde »ein Zusammenhang gesucht, der nicht in der bloßen Relation von Ursachen und Wirkungen besteht« (ebd., 27). Dieser Zusammenhang existiert nach Dilthey »unabhängig von der Aufeinanderfolge in der Zeit, den direkten Beziehungen des Sichbedingens in ihr« und verknüpft »die Teile des Lebensverlaufs zu einer Einheit […]. So wird die Einheit des Lebensverlaufs erlebt und in solchen Erlebnissen hat sie ihre Sicherheit« (ebd., 21).

Handeln setzt nach Dilthey, wie er bereits in der Schrift »Die Entstehung der Hermeneutik« von 1900 ausführt, »das Verstehen anderer Personen« voraus, das auf dem »Nachfühlen fremder Seelenzustände« beruhe. Dieses »Nachverständnis des Singulären zur Objektivität« zu erheben, sei das Hauptproblem der Geisteswissenschaften (ders. 1900, 317). Die »Kunst der Interpretation« als »Kunstlehre der Auslegung von Schriftdenkmalen« (ebd., 320) erstreckt sich nun für Dilthey auf alle sprachlich-kulturellen Äußerungen; gleichwohl ist immer klar, dass die Dichtung neben den anderen Künsten und der Philosophie eine herausgehobene Position einnimmt: »Dies Verstehen reicht von dem Auffassen kindlichen Lallens bis zu dem des Hamlet oder der Vernunftkritik« (ebd., 318).

Rickert kritisiert Diltheys Idee, die Geistes- bzw. Kulturwissenschaften auf dem Konzept des Verstehens zu begründen: Es handle sich um ein auf Subjekte bezogenes, psychologisierendes Konzept, der Begriff des Wertes dagegen sei ein objektiver Begriff (Rickert 1899/1926, 37).

13.3.5 Ernst Cassirer: Literatur als Weise der Welterzeugung

Ernst Cassirers (1874–1945) Hauptwerk bildet die dreibändige *Philosophie der symbolischen Formen*, das die Sprache, den Mythos und die Wissenschaft als Grundelemente der Kultur heraushebt. Es handelt sich nach Cassirer um symbolische Formen im Sinne zeichenbasierter Symbolsysteme mit je eigener kognitiver Dimension (vgl. Auerochs 2005). Cassirer definiert seinen Begriff der symbolischen Form in dem programmatischen Aufsatz »Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften« von 1923 so: »Es handelt sich darum, den symbolischen Ausdruck, d. h. den Ausdruck eines ›Geistigen‹ durch sinnliche ›Zeichen‹ und ›Bilder‹, in seiner weitesten Bedeutung zu nehmen« (Cassirer 1923, 14). Hier bezeichnet er neben »Sprache« und »mythisch-religiöse[r] Welt« auch die Kunst als symbolische Form (ebd., 15).

In seinem 1944 erschienenen *Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture* fasst Cassirer seine Theorie der Kultur noch einmal zusammen. Das Buch enthält auch ein Kapitel über »Kunst«. Cassirers Argumentation geht aus von der Beobachtung, die bisherige Philosophie der Kunst habe sich stets zwischen zwei Polen bewegt, »einem objektiven und einem subjektiven« (ders. 1944, 213). Im ersten Fall werde Kunst unter den Oberbegriff der Nachahmung gestellt. Das gelte nicht nur für die bildende Kunst, sondern auch für die Dichtkunst (ebd., 214). Im Rahmen der Nachahmungstheorien der Kunst bilde Kunst die Wirklichkeit nach mit einem gewissen Quantum an Abweichung, das die »höchste Schönheit« ausmache (ebd., 215). »Stolperstein« dieser Theorie sei stets die »lyrische Dichtung« gewesen, die unter dieser Perspektive nur unzureichend beschrieben werden könne (ebd., 216). So hätten sich als zweite große Richtung der Kunsttheorie Vorstellungen entwickelt, nach denen Kunst »unser Innenleben, unsere inneren Regungen und Empfindungen« zum Ausdruck bringe (ebd., 217). Cassirer schlägt nun vor, diese beiden gegenläufigen Strömungen der Kunsttheorie zu versöhnen, indem man Kunst nicht als Nachahmung, sondern als »Entdeckung von Wirklichkeit« verstehe (ebd., 220).

Diese Funktion teile Kunst mit Sprache und Wissenschaft; seien Letztere jedoch »Abkürzungen der Wirklichkeit«, so müsse Kunst als »Intensivierung von Wirklichkeit« beschrieben werden; sie gebe »eine Anschauung von der Form der Dinge« (ebd., 221). Kunst aktualisiere die Möglichkeiten der Welterfassung, »die in der gewöhnlichen Sinneserfahrung unverwirklicht bleiben« (ebd., 223). Der Künstler selegiere »einen bestimmten Ausschnitt der Wirklichkeit« und objektiviere ihn dadurch, er erschaffe so eine »neue Wirklichkeit« (ebd., 224 f.).

Cassirer knüpft an Vico an, wenn er eine Form künstlerischer Phantasie als »Personifikation« bestimmt, die ihrem Gegenstand »Innerlichkeit und persönliche Gestalt« verleihe (ebd., 236). Er wendet sich gegen Theorien, nach denen Kunst als Kulturform vor allem Ablenkung vom Ernst des Lebens oder Vorbereitung für den Ernst des Lebens bezwecke (ebd., 253). Stattdessen sei zentrale Funktion der Kunst in der Kultur »ihre konstruktive Rolle bei der Gestaltung des menschlichen Universums« (ebd., 256). All das gilt nach Cassirer auch für die Dichtung, die mit Blick auf ihre Gemeinsamkeiten mit anderen Kunstformen perspektiviert wird: Sie sei »Offenlegung unserer inneren Verfassung. Die unendlichen Möglichkeiten, von denen wir nur eine verschwommene, dunkle Vorahnung hatten, werden vom Dichter, vom Romancier, vom Dramatiker ans Licht gebracht. Solche Kunst ist keineswegs Abklatsch oder Nachahmung, sondern eine Manifestation unseres Inneren« (ebd., 259). Diese kulturtheoretische Lokalisierung von Kunst und Dichtung wird später von Nelson Goodman in seinem Traktat *Ways of Worldmaking* aufgegriffen und weiterentwickelt (Goodman 1978).

Wie für seinen Lehrer Simmel bildet für Cassirer mit Blick auf seine Vorstellungen von guter Literatur, vor allem aber als Integrationsfigur, die gegen die desintegrierenden Kräfte der Moderne aufgerufen wird, Goethe einen zentralen Bezugspunkt (Naumann 2002). Als literarischen Zeitgenossen schätzt er Thomas Mann. So ist es kein Wunder, dass Manns Goethe-Roman *Lotte in Weimar* auf Cassirer in besonderem Maße anregend wirken muss. Sein Aufsatz »Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über Lotte in Weimar« ist einer seiner letzten Texte und erscheint posthum 1945. Für Cassirer ist Manns Roman ein Beispiel für einen wesentlichen Aspekt dichterischer Darstellung, nämlich »daß ihr die Wirklichkeit der Kunst selbst immer wieder zum Thema und Problem wird« (Cassirer 1945, 267). Für Cassirer ist Manns Darstellung gleichzeitig Goethes Kunst- und seiner Kulturtheorie affin, weil sie einen zentralen Aspekt kultureller Dynamik künstlerisch veranschaulicht: Die kulturelle Wirklichkeit ist nicht direkt, sondern nur in rezeptiver Brechung verfügbar und entwickelt in dieser Brechung ihre historische Dynamik. Mann stellt in seinem Roman über weite Strecken nicht Goethe selbst dar, sondern die vielgestaltige Wahrnehmung Goethes durch seine Zeitgenossen, und durch die literarische Evokation erzeugt er sein eigenes Goethe-Bild. Das sieht Cassirer als eine Veranschaulichung der »Fähigkeit des menschlichen Geistes, sich ein Vergangenes durch ›wiederholte sittliche Spiegelung‹ zu neuem Leben zu erwecken […]. Im geistigen Leben und im Leben der Weltgeschichte beruhen auf dieser Fähigkeit alle ›Renaissancen‹, die wir kennen und ohne welche es für uns keine stetige Entwicklung des Kulturbewußtseins geben könnte« (ebd., 275). Ganz im Sinne seiner Theorie der Kunst als anderer Form der Welterkenntnis als Konstruktion schreibt Cassirer: »Es ist nicht eine Goethe-Dichtung, die hier gegeben wird; es ist Goethe-*Erkenntnis*, die uns aufgeschlossen werden soll […]« (ebd., 286). Diese Erkenntnis funktioniert aber, so Cassirer im Anschluss an Goethe und mit Bezug auf Mann, als »Prozeß der Bildwerdung« (ebd., 296; kritisch zu Cassirers Mann-Deutung Mandelkow 1999, 320 ff.).

13.3.6 Arnold Gehlen: Literatur als Ort der Verwirklichung der anthropologischen Größe Phantasie

Arnold Gehlen (1904–1976) teilt mit Cassirer die Auffassung der Phantasie als für die Kultur zentraler Kategorie – freilich mit stärkerer Betonung des kulturanthropologischen Aspekts. So enthält sein 1940 erschienenes Hauptwerk *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* auch ein Kapitel »Zur Theorie der Phantasie« (Gehlen 1940, 372–385). Gehlen geht hier aus von dem Diktum Herders, die Phantasie sei die unerforschteste und vielleicht unerforschlichste aller menschlichen Seelenkräfte. Gegen die ›zu hoch angesetzte‹ Idee, Phantasie beruhe auf »dichterische[r] oder künstlerische[r] ›Verklärung‹«, behauptet Gehlen, »daß sie doch zuerst ein sehr reelles und vitales Geschehen ist« (ebd., 373). Es handle sich um »die Fähigkeit eines Organismus, die von ihm durchlaufenen Zustände sich einzuverleiben, in sich hineinzubilden, mit dem Zweck, sich *künftig* auf Grund vorheriger Erfahrungen oder Zustände verhalten zu können«. In diesem Sinne sei die Phantasie mit dem Gedächtnis verwandt, aber nach der Zukunft hin ausgerichtet. Zudem beruhe sie auf Entlastung vom »Druck der Umgebung« (ebd., 374). Die so beschriebene Phantasie bezeichnet Gehlen als »*das elementare Sozialorgan*« (ebd., 376). Darüber hinaus sieht er die »verwirrende[] Mannigfaltigkeit höchst anschaulicher und plastischer, durchaus

phantasmatischer Auslegungen« die er als die »*Urphantasie*« bezeichnet, als das »Skelett der betreffenden Kulturen« (ebd., 381). Die Weise aber, »sich in ein tätiges Verhältnis dazu [zur Urphantasie, D.W.] zu setzen«, sei die Kunst (ebd., 384). Allerdings ist Gehlen der Auffassung: »Nur die sichtbare Kunst, vor allem die Plastik, kann eine wirkliche Anschauung davon vermitteln, welchen Rang von vitaler Vollendung unsere Urphantasie noch als möglich in sich fühlt« – die Literatur ist demgegenüber nur *second best.*

In verschiedenen kleineren Schriften äußert sich Gehlen jedoch auch zur kulturtheoretisch zentralen Rolle der Literatur. Das geschieht noch relativ unspezifisch in der frühen »Rede über Hofmannsthal« (ders. 1925). Zwar äußert Gehlen bereits hier die Überzeugung, die Analyse eines literarischen Textes, eines Gedichts oder Dramas, sei mehr als bloßer Selbstzweck, sie führe in letzter Instanz »zu der ganz allgemeinen Art der Reaktion auf die Welt, die es uns beweist« (ebd., 3). Daher müsse eine »fruchtbare Betrachtung der Kunst« auf »Grenzfragen zwischen Kunst und Philosophie hinzielen«. Wie Gehlen sich das vorstellt, erläutert er am Beispiel H. von Hofmannsthals, dem es in seinen Dichtungen darum gegangen sei, »das Absolute in der einzelnen Anschauung zu ergreifen« und damit beim Rezipienten eine besondere »Gefühlsqualität« auszulösen (ebd., 5). Wie genau dieser Prozess aber nun beschrieben werden kann, der auf das Unsagbare des Verhältnisses zwischen Welt und Mensch abziele (ebd., 14), darauf bleibt Gehlen die Antwort schuldig.

Relevanter für die Bestimmung der Rolle der Literatur in Gehlens anthropologisch ausgerichteter Kulturtheorie ist die kurze Abhandlung »Die Struktur der Tragödie« (Gehlen 1934), obwohl er diesen Beitrag zu Beginn dezidiert als Beitrag zur Ästhetik ausweist. Diese habe das Problem, dass sie sich auf Gegenstände beziehe, »deren Wesen und Substanz sich ganz zweifellos dem denkenden Zugriff entzieht« (ebd., 201). Das gelte auch für das »›Wesen des Tragischen‹«, das diskursiv nicht mitteilbar sei: »Wenn man die Kunst ernst nimmt, wird man wissen, daß ihre Gehalte nur eben im Medium der Kunst erscheinen und leben können, aber nicht adäquat in das Medium des Gedankens zu versetzen sind«. Dieses Problem stellt sich aber für Gehlen weniger dringend, als er es exponiert, weil er die Tragödie im weiteren Verlauf als kulturanthropologisches Phänomen bestimmt. Die Tragödie bearbeite das Problem des Todes, und damit besitze sie eine »*eigene Form des Bewußtseins*«, die darauf abzielt, dass »das Geschehen im Schicksale sich selbst zu einem *Sinn* verklärt« (ebd., 203). Gehlen greift die aristotelische Bestimmung der Katharsis als Ziel der Tragödie auf und perspektiviert sie mit Blick auf die der Tragödie spezifische kulturelle Ausdrucksform: »[…] die Verwirrung der entzündeten Gewalten wird durch den Tod geschieden und verklärt; dann nimmt das Schicksal des Bewusstseins Form an, d. h. das Lebendigste schließt sich mit seinem Gegensatz, dem Tode, zusammen zu einer unendlichen, objektiven Erleuchtung […]« (ebd., 207). Das sei aber, so Gehlen, nur eines der beiden »Urphänomene«, die für die Tragödie konstitutiv seien. Das zweite sei der Umstand, »daß der *Sinn* dieses objektiven Vorganges nur durch ein Spiel, nie anders, in die Freiheit des Bewusstseins eingeht« (ebd., 209).

Diesen Überlegungen fügt Gehlen noch »zwei wichtige Folgerungen metaphysischer Art« hinzu: Erstens könnten »gewisse Inhalte, z. B. gerade das Hochdramatische und Hochtragische, überhaupt nur Inhalte *der Kunst* sein […]: das Medium der empirischen *Wirklichkeit* ist kein Boden für das echt, explizit Tragische« (ebd., 211). Mit der zweiten Folgerung knüpft Gehlen an Hegels Einsicht an, dass »die tieferen Wirklichkeiten, um *selbst* dazusein, in einem *heterogenen Medium* erscheinen müssen« (ebd., 212). Und so behauptet Gehlen, »daß *nur im Medium der Kunst*, und zwar der Tragödie, der Tod *sein sonst verschlossenes Wesen expliziert*« (ebd., 212). Die Literatur wird in diesem Sinne zum kulturellen Medium anthropologischer Erfahrungen.

Beim späten Gehlen finden sich kulturtheoretische Äußerungen mit Blick auf Literatur in Gestalt kulturkritischer Einlassungen. In dem im Nachlass überlieferten Text »Über die Macht der Schriftsteller« artikuliert sich die Kulturkritik als Kritik des Schriftstellers als Intellektuellem (ders. 1974). Nach Gehlen bildeten die Intellektuellen als eigene Klasse der Gesellschaft das zentrale Medium, durch das der »Durchschnittsmensch von heute« von »Ereignissen und Ideen« erfahre: »In diesem Sinne entscheiden die Intellektuellen, welche Gesichtspunkte und Meinungen uns erreichen, welche Tatsachen wichtig genug sind, um sie uns zu erzählen, und unter welchem Blickwinkel sie vorgeführt werden« (ebd., 287 f.). Diese »selbständige politische Kraft« sei den Schriftstellern erst »in den letzten Jahrzehnten« und vor allem »in den kapitalistisch-sozialdemokratisch-liberalen Ländern« zugewachsen (ebd., 288). Grundsätzlich sei gegen die so beschriebene gesellschaft-

lich-kulturelle Funktion der Schriftsteller-Intellektuellen nichts einzuwenden: »Die geistige Intelligenz ist ihrem Wesen nach neutral, ist eine elastische Suchorganisation nach neuen, auswertbaren Daten […]«. Zu beanstanden ist für Gehlen allerdings die allzu starke Ausrichtung der Schriftsteller-Intellektuellen am Ideal der Kritik: »Sich selbst überlassen, verlagert die Intelligenz, sie trennt und kombiniert, sie stöbert herum und untergräbt das Vorhandene auf der Suche nach Neuem – das nennt man den ›Auftrag zur Kritik‹« (ebd., 288 f.). In diesem Sinne versuchten die Intellektuellen »heute in allen Ländern der Welt […], die Kultur zu organisieren und zu verbreiten«, eine Kultur allerdings, »die sich mit voraussetzungsloser Intelligenz, d. h. Kritik bestreiten läßt« (ebd., 289). In diesem Sinne bildeten die Intellektuellen eine »Nebenregierung« (ebd., 290), süchtig nach öffentlicher Wahrnehmung, »Mundwerksburschen«, die das »Meinungsklima« bestimmten und das Publikum durch den »pseudofachmännischen Großkommentar« entlasteten (ebd., 292). Sie belieferten die allgemeine »Sucht nach Neuigkeiten« (ebd., 293) und beförderten so eine durch die Massenmedien vorangetriebene Veroberflächlichung, die Bestandteil einer »Selbstvernichtungswut unserer Kultur« sei (ebd., 295).

13.3.7 Theodor W. Adorno: Literatur als Seismograph der Gesellschaft

Wen Gehlen genau mit seinem Szenario einer Nebenregierung der Intellektuellen meint, sagt er nicht; vermutlich beziehen sich seine Äußerungen aber mindestens zum Teil auf die bis in die 1970er Jahre in der Bundesrepublik sehr einflussreichen Angehörigen der Kritischen Theorie, allen voran Theodor W. Adorno (1903–1969). Adorno hat sich in zahlreichen Essays und Abhandlungen über Aspekte der Literatur geäußert. Er versteht Literatur als eine Art Seismograph. Es handelt sich hier um eine Variante der marxistischen Theorie der Widerspiegelung: Die Literatur spiegelt die gesellschaftlichen Verhältnisse wider. Adorno wertet die Rolle der Literatur demgegenüber auf: Sie spiegelt nicht nur wider, sondern sie kann gesellschaftliche Entwicklungen vorausahnen und dem Verständigen anzeigen, ja sie kann sogar utopisch »den Traum einer Welt« aussprechen, »in der es anders wäre«, wie er in seiner 1957 veröffentlichten »Rede über Lyrik und Gesellschaft« darlegt (Adorno 1957, 52; vgl. dazu Sautermeister 2006). In diesem Sinne könne »das Gedicht als geschichtsphilosophische Sonnenuhr« fungieren (ebd., 60).

›Kultur‹ ist für Adorno dagegen häufig negativ konnotiert: Sie ist etwas bereits Etabliertes, Starres, Verfestigtes. Sobald Literatur in diesem Sinne zum Teil der Kultur wird, verliert sie ihren eigentlichen, emanzipatorischen Gehalt. Adorno trifft sich hier in einer kulturkritischen Haltung mit Gehlen, obwohl dessen späte Ausführungen ja gegen den Intellektuellentypus gerichtet waren, den er verkörpert. Auch Adornos berühmter, etwas enigmatischer Satz über das Gedichteschreiben nach Auschwitz ist im Zusammenhang seiner Kulturkritik zu verstehen: Es geht um Gedichte, die Teil einer unkritischen und damit barbarischen Kultur geworden sind: »Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben« (Adorno 1951, 30).

Das Schlagwort, das für Adornos Kulturkritik besondere Relevanz besitzt, ist ›Kulturindustrie‹. Darunter versteht Adorno ein Zusammenzwingen der »jahrtausendelang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst« mithilfe der »Massenmedien« zwecks Indoktrinierung der Massen (Adorno 1963, 337). Geistige Gebilde würden von der Kulturindustrie ausschließlich nach den Maximen der Verwertung und des Profits beurteilt, die »Autonomie der Kunstwerke« werde dadurch beseitigt (ebd., 338). Vor der Durchsetzung der Kulturindustrie habe Kultur immer auch »Einspruch […] gegen die verhärteten Verhältnisse« erhoben, unter den Bedingungen einer Kulturindustrie werde sie »in die verhärteten Verhältnisse eingegliedert«. Anders gesagt: »Was überhaupt ohne Phrase Kultur konnte genannt werden, sollte als Ausdruck von Leiden und Widerspruch die Idee eines richtigen Lebens festhalten, nicht aber das bloße Dasein, und die konventionellen und unverbindlich gewordenen Ordnungskategorien, mit denen die Kulturindustrie es drapiert, darstellen, als wäre es richtiges Leben und jene Kategorien sein Maß« (ebd., 342 f.). So werde auch »Literatur in Ware« verwandelt (ebd., 339), und dieser Umstand sei begleitet von der »Standardisierung der Sache selbst« einerseits, der »Rationalisierung der Verbreitungstechniken« andererseits. Der zentrale Sektor der Kulturindustrie sei aber nicht mehr die Literatur, sondern der Film.

In den 1953 zuerst veröffentlichten »Aufzeichnungen zu Kafka« macht Adorno am Beispiel des Dichters plausibel, dass Bedeutung nicht immer bloß über Symbolisierung zustande kommt. Für einen Dichter wie Kafka gelte: »Jeder Satz steht buchstäblich, und jeder bedeutet« (Adorno 1953, 255). Die Bedeutung sei jedoch nichts Einsinniges, das man ohne Weiteres aus dem Text herauspräparieren könne. Stattdessen müsse man »auf den inkommensurablen, undurchsichtigen Details, den blinden Stellen beharren« (ebd., 258). Literatur wie die Kafkas enthalte »Spuren der Erfahrungen, die vom Bedeuten zugedeckt werden« (ebd., 259). Die bei Kafka beschriebene Schäbigkeit sei – im Sinne des Seismographischen der Literatur – »das Kryptogramm der auf Hochglanz polierten kapitalistischen Spätphase, die er ausspart, um sie desto genauer in ihrem Negativ zu bestimmen« (ebd., 268). Eine zentrale Aufgabe der Literatur ist es für Adorno, Zeugnis gesellschaftlicher Entwicklungen abzulegen: »Nach dem Zeugnis von Kafkas Werk befördert in der verstrickten Welt jegliches Positive, jeglicher Beitrag, fast könnte man denken, die Arbeit selbst, die das Leben reproduziert, bloß die Verstrickung« (ebd., 286). Kafkas Literatur betreibe »die Aufdeckung des wimmelnden Grauens unter dem Stein der Kultur« (ebd., 273). Indem sich Kafka mit seinen Erzählplots an Abenteuererzählungen orientiere, sage er »der etablierten literarischen Kultur ab« (ebd., 279).

Viele von Adornos referierten Überlegungen finden sich bereits im Kern in der gemeinsam mit Max Horkheimer (1895–1973) verfassten, 1947 zuerst erschienenen *Dialektik der Aufklärung*. Darüber hinaus machen die Autoren hier – im Gefolge Vicos und Cassirers – auf die Affinität von Mythos und Literatur aufmerksam; allerdings wird Literatur als fatale Zwischenform zwischen mythischem und rationalem Denken konzipiert: »Das Epos zeigt, zumal in seiner ältesten Schicht, an den Mythos sich gebunden […]. Am Epos, dem geschichtsphilosophischen Widerspiel zum Roman, treten schließlich die romanähnlichen Züge hervor, und der ehrwürdige Kosmos der sinnerfüllten homerischen Welt offenbart sich als Leistung der ordnenden Vernunft, die den Mythos zerstört gerade vermöge der rationalen Ordnung, in der sie ihn spiegelt« (Horkheimer/Adorno 1947, 50).

13.3.8 Claude Lévi-Strauss: Literatur als Ausdrucksform zwischen mythischem und rationalem Denken

Claude Lévi-Strauss' (1908–2009) Überlegungen zur Kulturtheorie werden im Rahmen seiner weit ausgreifenden Studien zu einer strukturalen Ethnologie vorgetragen. Einschlägig für den hier traktierten Zusammenhang sind etwa die Kapitel »Die Wirksamkeit der Symbole« und »Die Struktur der Mythen« in seiner zuerst 1958 veröffentlichten *Strukturalen Anthropologie*. Lévi-Strauss entwickelt hier – wie auch ähnlich in anderen Texten – den Gedanken, das magisch-mythische Denken indigener Kulturen beruhe prinzipiell auf denselben Strukturen wie das von Ratio und Logik bestimmte Denken westeuropäischer Provenienz. Es handle sich um Weltbilder, die auf geschlossenen Systemen beruhten. Diese Systeme seien jeweils in einer Sprache codiert, die auf der »Beziehung zwischen Symbol und symbolisiertem Gegenstand« beruhe (Lévi-Strauss 1958, 217). Indem so rationales und mythisches Denken aneinander angenähert werden, werden sie als Weltanschauungsformen aufgefasst, denen eine Art Literatur zugrunde liegt, deren Struktur jeweils eine »symbolische Funktion« erfüllt. Die Menge aller Mythen lässt sich nach Lévi-Strauss auf einige »Typen« und »Grundfunktionen« zurückführen: »[…] die *Form* des Mythos ist wichtiger als der *Inhalt* der Erzählung« (ebd., 224).

Indem der Mythos Ereignisse in Strukturen überführt, besitzt er nach Lévi-Strauss »zugleich *historische* und *ahistorische* Struktur«, er gehört – in der Terminologie strukturalistischer Sprachtheorie – »sowohl in das Gebiet des *gesprochenen Wortes* […] wie in das der *Sprache* […]« (ebd., 230). Indem er jedoch so auf wiederkehrenden, übersetzbaren Strukturen beruht, ist er »auf der Stufenleiter sprachlicher Ausdrucksweisen« von dem zu unterscheiden, was Lévi-Strauss »Poesie« nennt: »Die Poesie ist eine Form der Sprache, die nur unter großen Schwierigkeiten in eine andere Sprache übersetzt werden kann, und jede Übersetzung bringt zahlreiche Deformationen mit sich. Dagegen bleibt der Wert des Mythos als Mythos trotz der schlimmsten Übersetzung bestehen«. Es handelt sich hier um die alte Dichotomie von Form und Inhalt: Unter inhaltlichen Gesichtspunkten ähneln sich Literatur und Mythos dann wieder. Bei Letzterem handelt es sich,

so Lévi-Strauss, um eine Form von Sprache, »wo der Sinn […] sich vom Sprachuntergrund ablöst, auf dem er anfänglich lag« (ebd., 231). So besteht er nach Lévi-Strauss aus differenzierbaren semantischen »konstitutiven Einheiten«, die er »Mytheme« nennt. Ein solcher aus einer Reihe von Mythemen bestehender Mythos existiert in immer neuen »literarischen Umsetzungen« (ebd., 234). Lévi-Strauss interessiert sich nun nicht für die formale, literarische Umsetzung, die er auf der Ebene des Erzählens lokalisiert, sondern es geht ihm stattdessen um das Verstehen des Mythos, und das sei nur durch die Analyse seiner Struktur möglich (ebd., 235). Diese lasse sich allerdings nicht durch die Untersuchung einer »authentischen oder ursprünglichen Version« rekonstruieren; eine solche existiere nicht. Stattdessen sei ein Mythos »durch die Gesamtheit seiner Fassungen zu definieren« (ebd., 238 f.).

In dem 1962 zuerst erschienenen Buch *Das wilde Denken* lokalisiert Lévi-Strauss die Kunst »zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und mythischem oder magischem Denken« (ders. 1962, 36), zwischen einem von Strukturen ausgehenden, logischen Denken und der von Ereignissen ausgehenden »intellektuelle[n] Form der Bastelei [*bricolage*, D.W.]« (ebd., 35). Leicht fasslich äußert sich Lévi-Strauss zum Zusammenhang von »Mythos und Bedeutung« noch einmal in einer Folge 1977 gesendeter Radiovorträge (ders. 1977). Hier betont er nochmals sein Interesse an einer kulturprägenden »Logik des Konkreten«, die in der europäischen Tradition seit dem 17. und 18. Jahrhundert vom »wissenschaftlichen Denken« abgelöst sei (ebd., 25). In diesem Zeitraum seien auch »anstelle der Erzählungen, deren Aufbau noch immer dem Modell der Mythologie gefolgt war, die ersten Romane« aufgetaucht, die nach Lévi-Strauss einerseits die Aufgabe des Mythos übernommen hätten, andererseits aber bereits der Logik der Ratio unterworfen gewesen seien (ebd., 58). Für seine Zeit stellt Lévi-Strauss – hier scheint auch bei ihm ein wenig Kulturkritik durch – die Periode dar, in der man wiederum »das Verschwinden des Romans überhaupt« feststellen könne (ebd., 67).

13.3.9 Zusammenfassung

Die heterogenen Äußerungen kanonischer Kulturtheoretiker zur Rolle der Literatur in der Kultur lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Im 18. Jahrhundert werden mit Vicos Idee, Poesie sei eine Erkenntnisform vor Philosophie und Wissenschaft, mit Rousseaus auch den Bereich der Literatur umfassender Kulturkritik und mit Herders gegenteiliger Vorstellung, die Entwicklung der Literatur als wesentlichen Teils der Kultur sei ein Mittel der Humanisierung, drei Modelle für den infrage stehenden Zusammenhang entworfen. Simmel als einer der ersten Protagonisten der Kulturtheorie des 20. Jahrhunderts verbindet Elemente der drei Modelle; sie werden in der Folge von Kulturtheoretikern immer wieder reaktualisiert und neu konzipiert. Rickert, Cassirer, Gehlen und Adorno sehen in unterschiedlicher Weise Literatur als neben Wissenschaft und Philosophie stehende, eigenständige kulturelle Erkenntnisform; Gehlen und Adorno variieren die Rousseausche Idee, Literatur sei eine Ausprägung des allgemeinen Kulturverfalls; Adorno greift andererseits auch das von Herder vorgeprägte Konzept der Literatur als Mittel der Humanisierung auf.

Hinzu treten unterschiedliche Formen, Literatur als Medium der Kultur zu begründen: erstens über die Erkenntnis, dass Kultur sich wesentlich indirekt äußert (vgl. auch Konersmann 1998, 170) und so symbolischer Äußerungsformen wie der Literatur bedarf (Cassirer, Gehlen, Lévi-Strauss); zweitens auf der Basis der Überlegung, dass Kultur im Stiften von Bedeutsamkeit besteht, das aber geschehe bevorzugt im Medium der Literatur (Rickert, Dilthey); drittens vermittelt über die Beobachtung der Affinität von Literatur und Mythos als kulturstiftender Erzählung (Cassirer, Adorno, Lévi-Strauss). Schließlich werden nicht selten einzelne Dichter, vor allem Goethe, als exemplarische Kulturtypen thematisiert (Simmel, Cassirer).

13.4 Kulturtheorie und Literaturwissenschaft

Dass Kulturtheorie und Literaturwissenschaft eine Affinität besitzen, hängt mit einigen gemeinsamen Basisannahmen und daraus sich ergebenden Erkenntnisinteressen zusammen: Kulturtheorie beschäftigt sich weniger mit der Realität der Welt als mit den vom Menschen konstruierten Bedeutungsgefügen (vgl. Konersmann 1998, 181). Eine der wichtigsten Tätigkeiten der Literaturwissenschaft – neben der Textedition und der Rekonstruktion der

Literaturgeschichte –, nämlich die Interpretation literarischer Texte, geht von einer analogen Basisannahme aus: Texte generieren Bedeutung, und diese Bedeutung gilt es herauszufinden. Die Kulturtheorie hat im Laufe ihrer Geschichte eine Reihe von Schlüsselbegriffen ausgeprägt, die in der Folge zum Teil auch – manchmal vorübergehend, manchmal mit einer längerfristigen Beharrungskraft – zu Leitbegriffen literaturwissenschaftlichen Fragens geworden sind. Das hat oft damit zu tun, dass sie sich schon in ihrem kulturtheoretischen Thematisierungszusammenhang auf Literatur als zentrale kulturelle Äußerungsform bezogen haben. Dazu gehören etwa die Begriffe Schrift, Mythos, Gedächtnis, Erzählen.

Vor der Hintergrund der Erkenntnis, dass Hochkultur immer vor allem auch Schriftkultur – in Abgrenzung von oral dominierten Kulturen – ist, hat die Literaturwissenschaft in den 1980er und 1990er Jahren unter dem Oberbegriff »Mündlichkeit und Schriftlichkeit« kultur- und medientheoretische Grundlagenreflexion betrieben. Ideenspender waren dabei vor allem die Studien Eric Havelocks, der am Beispiel des antiken Übergangs von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit auf die kultursoziologischen und -historischen Effekte medialen Wandels hingewiesen hat (Havelock 1986), und die Schriften Jacques Derridas, in denen er den westlichen Logozentrismus, die primäre Orientierung des Denkens an der gesprochenen Sprache, kritisierte und demgegenüber die Rolle der Schrift als allen kulturellen Tätigkeiten vorgeordneter Instanz betonte (Derrida 1967).

Inwiefern der Begriff des Mythos etwa in den Kulturtheorien Cassirers, Horkheimers und Adornos oder Lévi-Strauss' eine zentrale Rolle spielt, wurde bereits referiert. Weitergeführt wurden diese theoretischen Überlegungen in der Folge vor allem durch Hans Blumenberg, dessen vieldiskutiertes Buch *Arbeit am Mythos* den Mythos als Phänomen bestimmt, das einerseits eine anthropologische Konstante bildet: Der Mensch ersinnt und erzählt, um den »Absolutismus der Wirklichkeit« auf Abstand zu bringen, mythische Geschichten und konstruiert so »Bedeutsamkeit«. Der erste Schritt dazu ist, dass das »Chaos des Unbenannten« durch die Erfindung von Namen für die Vielfalt der Phänomene geordnet wird. Andererseits beschreibt Blumenberg den Mythos als prozessuales Phänomen, das nur als Rezeptionsgeschichte vielfältiger Umbesetzungen zu haben ist, nicht jedoch als Urerzählung (Blumenberg 1979). Wichtig ist hervorzuheben, dass einen zentralen Bestandteil der meisten Mythologien Kulturentstehungsmythen bilden. Für die antike griechisch-römische Mythologie ist hier etwa der Mythos von Prometheus zu nennen, der den Menschen das Feuer bringt. Daneben enthält die griechisch-römische Mythologie aber auch Weltentstehungsgeschichten, die immer gleichzeitig schon Kulturentstehungsgeschichten darstellen und die in der antiken Dichtung gestaltet worden sind, etwa in Hesiods *Theogonie* oder in Ovids *Metamorphosen*.

Dass das Gedächtnis als personaler, vor allem aber als kollektiver Erinnerungsspeicher eine zentrale Instanz der Überlieferung und Identitätsbildung darstellt und dass die Literatur zentrale Funktionen des kulturellen Gedächtnisses erfüllt, ist eine Einsicht, die im deutschen Sprachraum in den vergangenen Jahrzehnten vor allem durch Aleida und Jan Assmann verbreitet wurde (A. Assmann 1999, J. Assmann 1992). Gedächtnistheorien existieren, vor allem auf dem Feld der Rhetorik, bereits seit der Antike, aber die Erkenntnis, dass es sich um eine kulturelle Basiskategorie handelt, hat vor allem in jüngster Zeit vielfältige Anschlussforschungen im Überschneidungsfeld von Kulturtheorie und Literaturwissenschaft ermöglicht (Pethes/Ruchatz 2001).

Erzählen schließlich ist der Repräsentationsmodus, der zentral mit einer der drei qua Konvention anerkannten ›Makrogattungen‹ moderner Literatur verknüpft ist, mit der ›Epik‹ oder, besser gesagt, der Erzähllliteratur. Unter einer kulturtheoretischen Perspektive ist Erzählen jedoch eine zentrale Kulturtechnik: In Hochkulturen wird erzählt, um die Furcht oder die Zeit zu vertreiben, um Wissen zu vermitteln, um Tradition zu stiften, um die Phantasie anzuregen. Diese kulturtheoretische Sicht ist in den letzten Jahren in der Erzähltheorie nicht dominant gewesen. Weitet man die Perspektive auf andere literarische Gattungen aus, dann liegt der Gedanke nahe, dass Gattungen allgemein als kulturelle Ausdrucksformen aufgefasst werden können: Das Drama ist mit der Kulturtechnik des darstellenden Spiels verknüpft, die Lyrik mit der Kulturtechnik rituellen Gesangs. Kulturtheoretisch aufgeladene Gattungstheorien eines vergleichbaren Zuschnitts haben für die germanistische Literaturwissenschaft vergangener Perioden etwa Karl Viëtor und Emil Staiger propagiert (Viëtor 1931, Staiger 1946). Eine solche Gattungstheorie klingt mit ihrem anthropologisierenden Unterton heute etwas altbacken, gleichwohl würde man sich vielleicht unter Gattungstheoretikern auf die Idee, dass Gattungen kul-

turelle Ausdrucksformen darstellen, einigen und diese Idee auch auf ›Mikrogattungen‹ ausweiten können.

13.5 Forschungsstand, Forschungsperspektive

Für die Erforschung des Verhältnisses von Literatur und Kulturtheorie sind zwei Fachperiodika besonders einschlägig. Aus philosophischer Sicht widmet sich die seit 2006 erscheinende *Zeitschrift für Kulturphilosophie* (1980–2006 unter dem Titel *Dialektik*) der Schnittstelle zu den Kulturwissenschaften und entsprechend auch der hier traktierten Thematik; aus literaturwissenschaftlicher Perspektive bietet die seit 2001 erscheinende *KulturPoetik* ein Forum für das Themenfeld zwischen Kulturtheorie und Literatur. Ein wichtiges lexikographisches Referenzorgan ist das zuerst 1998, in vierter, überarbeiteter Auflage 2008 erschienene *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, herausgegeben von Ansgar Nünning. Was den Import kulturtheoretischer Leitbegriffe und Theoreme in die Literaturwissenschaft angeht, so ist als Ideenkatalysator die zwischen 1963 und 1998 mit insgesamt 17 durchweg einflussreichen Sammelbänden hervorgetretene Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* vielleicht an erster Stelle zu nennen.

Trotz zahlreicher Studien und Beiträge zur Erforschung der vorgestellten Thematik ist festzustellen: Eine umfassende historische und eine konzise systematische Studie zum Verhältnis von Literatur und Kulturtheorie fehlen bislang. Einige theoretisch weiterführende, kritische Überlegungen zum Verhältnis von »Literaturgeschichte und Kulturtheorie« hat 1998 Walter Haug am Beispiel von Moderne-Theorien formuliert: Kulturtheoretische Beiträge versuchten, eine »Logik der kulturellen Entwicklung« zu behaupten (Haug 1998, 620). Solche Behauptungen hielten aber historischen Überprüfungen nicht stand. Literaturhistorische Belege würden von Kulturtheoretikern bloß als »Belegfundus« für ihre kulturtheoretischen Schemata verwendet (ebd., 622). Dass die Art, wie Kulturtheoretiker Literatur lesen, durchaus etwas komplexer und vielgestaltiger ist, zeigen die Beiträge eines Bandes über *Kulturphilosophen als Leser* (Preußer/Wilde 2006). An einer evolutionsbiologischen Kulturtheorie arbeitet, ausgehend von literaturtheoretischen Fragestellungen, seit geraumer Zeit der Münchner Germanist Karl Eibl. Er deutet das Kulturphänomen ›Kunst‹ als Form der Abkoppelung von Verhaltensprogrammen mit den Zwecken der »Kalibrierung der Sinne«, der »Flexibilisierung und Konditionierung der emotionalen Anschlüsse« sowie der »Einstellung der Gestalt-Vorgriffe auf die Welt« (Eibl 2009, bes. 164–169).

Literaturangaben

Werke

Adorno, Theodor W.: Kulturkritik und Gesellschaft [1951]. In: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften 10,1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977, 11–30.

Adorno, Theodor W.: Aufzeichnungen zu Kafka [1953]. In: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften 10,1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977, 254–287.

Adorno, Theodor W.: Rede über Lyrik und Gesellschaft [1957]. In: ders.: Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1974, 49–68.

Adorno, Theodor W.: Résumé über Kulturindustrie [1963]. In: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften 10,1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1977, 337–345.

Cassirer, Ernst: Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften. In: Saxl, Fritz (Hg.): Vorträge der Bibliothek Warburg 1921–1922. Leipzig/Berlin 1923, 11–39.

Cassirer, Ernst: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur [1944]. Frankfurt a. M. 1990.

Cassirer, Ernst: Thomas Manns Goethe-Bild. Eine Studie über ›Lotte in Weimar‹ [1945]. In: ders.: Aufsätze und kleine Schriften (1941–1946). Text und Anmerkungen bearb. von Claus Rosenkranz. Gesammelte Werke 24. Hg. von Birgit Recki. Hamburg 2007, 267–298.

Danto, Arthur C.: Philosophie als/und/der Literatur [1987]. In: ders.: Die philosophische Entmündigung der Kunst. München 1993, 165–192.

Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1974 (frz. 1967).

Dilthey, Wilhelm: Die Entstehung der Hermeneutik. In: ders.: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften 5. Stuttgart/Göttingen ^{8}1990, 317–338.

Dilthey, Wilhelm: Das Erleben und die Selbstbiographie [1906–11/1927]. In: Niggl, Günter (Hg.): Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung. Darmstadt ^{2}1998, 21–32.

Dilthey, Wilhelm: Die Typen der Weltanschauung und ihre Ausbildung in den metaphysischen Systemen [1919]. In:

ders.: Weltanschauungslehre. Abhandlungen zur Philosophie der Philosophie. Gesammelte Schriften 8. Stuttgart/Göttingen ²1960, 73–118.
Gehlen, Arnold: Rede über Hofmannsthal [1925]. In: Philosophische Schriften 1 (1925–1933). Hg. von Lothar Samson. Gesamtausgabe 1. Frankfurt a. M. 1978, 1–17.
Gehlen, Arnold: Die Struktur der Tragödie [1934]. In: Philosophische Schriften 2 (1933–1938). Hg. von Lothar Samson. Gesamtausgabe 2. Frankfurt a. M. 1980, 199–213.
Gehlen, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt. Textkritische Edition unter Einbeziehung des gesamten Textes der 1. Aufl. von 1940. Teilbd 1. Gesamtausgabe 3,1. Hg. von Karl-Siegbert Rehberg. Frankfurt a. M. 1993.
Gehlen, Arnold: »Über die Macht der Schriftsteller« [1974]. In: ders.: Einblicke. Hg. von Karl-Siegbert Rehberg. Gesamtausgabe 7. Frankfurt a. M. 1978, 286–295.
Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W.: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente [1947]. Frankfurt a. M. 1988.
Lévi-Strauss, Claude: Strukturale Anthropologie. Frankfurt a. M. 1971 (frz. 1958).
Lévi-Strauss, Claude: Das wilde Denken. Frankfurt a. M. 1968 (frz. 1962).
Lévi-Strauss, Claude: Mythos und Bedeutung. Fünf Radiovorträge. In: Mythos und Bedeutung. Hg. von Adelbert Reif. Frankfurt a. M. 1980, 9–67 (frz. 1977).
Pico della Mirandola, Giovanni: De hominis dignitate. Über die Würde des Menschen (1486/96). Hg. und eingel. von August Buck. Hamburg 1990.
Platon: Protagoras (ca. 399–393 v.Chr.). In: ders.: Werke in acht Bänden. Hg. von Gunther Eigler. Sonderausgabe. Zweiter Bd. Darmstadt 1990, 83–217.
Rickert, Heinrich: Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft [1899/1926]. Mit einem Nachwort hg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 1986.
Rousseau, Jean-Jacques: Über Kunst und Wissenschaft [1750]. In: Schriften zur Kulturkritik. Eingeleitet, übersetzt und hg. von Kurt Weigand. Hamburg 1983, 1–59.
Simmel, Georg: Stefan George. Eine kunstphilosophische Studie [1901]. In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 1. Hg. von Rüdiger Kramme u. a. Gesamtausgabe 7. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1995, 21–35.
Simmel, Georg: Kant und Goethe [1906]. In: ders.: Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908. Bd. 2. Hg. von Alessandro Cavalli und Volkhard Krech. Gesamtausgabe 8. Hg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M. 1993, 116–123.
Vico, Giovanni Battista: Prinzipien einer neuen Wissenschaft über die gemeinsame Natur der Völker. 2 Teilbände. Hamburg 1990.

Forschungsliteratur

Auerochs, Bernd: Ernst Cassirer (1874–1945), Philosophie der symbolischen Formen (1923–1929). In: Kultur Poetik 5 (2005), 86–92.
Baecker, Dirk: Kultur. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 3. Stuttgart/Weimar 2001, 510–556.
Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 1979.
Böhme, Hartmut: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Glaser, Renate/Luserke, Matthias (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen 1996, 48–68.
Bollenbeck, Georg: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. Frankfurt a. M./Leipzig 1994.
Bollenbeck, Georg: Goethe als kulturkritische Projektion bei Chamberlain, Simmel und Gundolf. In: Golz, Jochen/Ulbricht, Justus H. (Hg.): Goethe in Gesellschaft. Zur Geschichte einer literarischen Vereinigung vom Kaiserreich bis zum geteilten Deutschland. Köln u. a. 2005, 13–32.
Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders. München 2007.
Bollenbeck, Georg/Kaiser, Gerhard: Kulturwissenschaftliche Ansätze in den Literaturwissenschaften. In: Jaeger, Friedrich/Straub, Jürgen (Hg.): Handbuch der Kulturwissenschaften. Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen. Stuttgart/Weimar 2004, 615–637.
Danneberg, Lutz: Wie kommt die Philosophie in die Literatur? In: Schildknecht, Christiane/Teichert, Dieter (Hg.): Philosophie in Literatur. Frankfurt a. M. 1996, 19–54.
Eibl, Karl: Kultur als Zwischenwelt. Eine evolutionsbiologische Perspektive. Frankfurt a. M. 2009.
Engel, Manfred: Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft. In: KulturPoetik 1 (2001), 8–36.
Gabriel, Gottfried/Schildknecht, Christiane (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart 1990.
Garber, Jörn: Die ›Bestimmung des Menschen‹ in der ethnologischen Kulturtheorie der deutschen und französischen Spätaufklärung. In: Aufklärung 14 (2002), 161–204.
Gessmann, Martin: Was ist Kulturphilosophie? In: Philosophische Rundschau 55 (2008), 1–23.
Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. M. 1984 (engl. 1978).
Haug, Walter: Kulturtheorie und Literaturgeschichte [1998]. In: ders.: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen 2003, 616–627.
Havelock, Eric A.: Als die Muse schreiben lernte. Frankfurt a. M. 1992 (engl. 1986).
Heinz, Jutta: Kulturtheorie. In: Burdorf, Dieter u. a. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar ³2007, 410 f.
Hofmann, Martin Ludwig u. a. (Hg.): Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie. 2 Bde. Frankfurt a. M. 2004/06.
Kimmich, Dorothee u. a. (Hg.): Kulturtheorie. Bielefeld 2010.
Kittler, Friedrich A.: Eine Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft. München 2000.
Konersmann, Ralf: Kulturphilosophie. In: Pieper, Annemarie (Hg.): Philosophische Disziplinen. Ein Handbuch. Leipzig 1998, 165–184.
Konersmann, Ralf (Hg.): Grundlagentexte Kulturphilosophie. Hamburg 2009.
Konersmann, Ralf (Hg.): Handbuch Kulturphilosophie. Stuttgart/Weimar 2012.

Kühne-Bertram, Gudrun (Hg.): Mensch und Kultur. Klassische Texte der Kulturphilosophie. Hannover 2008.
Koschorke, Albrecht: Zur Epistemologie der Natur/Kultur-Grenze und zu ihren disziplinären Folgen. In: DVjs 83 (2009), 9–25.
Löchte, Anne: Johann Gottfried Herder. Kulturtheorie und Humanitätsidee der *Ideen*, *Humanitätsbriefe* und *Adrastea*. Würzburg 2005.
Mandelkow, Karl Robert: Das Goethebild Georg Simmels [1997]. In: ders.: Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland. Frankfurt a. M. u. a. 2001, 287–301.
Mandelkow, Karl Robert: Bemerkungen zum Goethebild Ernst Cassirers [1999]. In: ders.: Gesammelte Aufsätze und Vorträge zur Klassik- und Romantikrezeption in Deutschland. Frankfurt a. M. u. a. 2001, 315–323.
Naumann, Barbara: Umschreibungen des Symbolischen. Ernst Cassirers Goethe. In: dies./Recki, Birgit (Hg.): Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft. Berlin 2002, 1–23.
Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar ^{4}2008.
Ort, Claus-Michael: Kulturtheorie. In: Fricke, Harald u. a. (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft Bd. 2. Berlin/New York 2000, 353–356.
Perpeet, Wilhelm: ›Kulturphilosophie‹. In: Archiv für Begriffsgeschichte 20 (1976), 42–99.
Peters, Günter: Prometheus und die ›Tragödie der Kultur‹. Goethe – Simmel – Cassirer. In: Naumann, Barbara/Recki, Birgit (Hg.): Cassirer und Goethe. Neue Aspekte einer philosophisch-literarischen Wahlverwandtschaft. Berlin 2002, 113–136.
Pethes, Nicolas/Ruchatz, Jens (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg 2001.
Preußer, Heinz-Peter/Wilde, Matthias (Hg.): Kulturphilosophen als Leser. Porträts literarischer Lektüren. Göttingen 2006.
Rehbock, Theda/Schneidereit, Nele: Pflanze. In: Ralf Konersmann (Hg.): Wörterbuch der philosophischen Metaphern. Darmstadt 2007, 261–274.
Sautermeister, Gert: Theodor W. Adornos theoretische und praktische Überlegungen zur Lyrik – insbesondere zu Mörike und Eichendorff. In: Preußer/Wilde 2006, 173–197.
Schings, Hans-Jürgen: Die Fragen des Malte Laurids Brigge und Georg Simmel. In: DVjs 76 (2002), 643–671.
Simonis, Annette: Vom ästhetischen Blick zur ›*bricolage*‹. Zur Entstehung der modernen Kulturpoetik bei Georg Simmel und Walter Benjamin. In: Brittnacher, Hans Richard/Klaue, Magnus (Hg.): Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert. Köln u. a. 2008, 9–26.
Staiger, Emil: Grundbegriffe der Poetik. Zürich 1946.
Stiening, Gideon: ›Glücklicher Positivismus‹? Michel Foucaults Beitrag zur Begründung der Kulturwissenschaften. In: Achermann, Eric (Hg.): Kulturwissenschaft – Wissenschaft ohne Methode und Theorie? Bern 2009.
Stöckmann, Ingo: Ästhetischer Pantheismus, Wille zur Kunst, schwebende Gestalt. Georg Simmels Naturalismus-Rezeption zwischen Kultursoziologie und Lebensphilosophie. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 32 (2007), H. 2, 93–115.
Unger, Rudolf: Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft [1908]. In: ders.: Gesammelte Studien. Erster Band: Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte [1929]. Nachdruck Darmstadt 1966, 1–32.
Viëtor, Karl: Probleme der literarischen Gattungsgeschichte. In: DVjs 9 (1931), 425–447.

14. Die Philosophie und ihre Beispiele

(Mirjam Schaub)

14.1 Einleitung

Philosophische Arbeit wird primär als kritischer Umgang mit Argumenten und Begriffen bestimmt. Beispiele spielen hingegen eine sekundäre Rolle, gehorchen sie doch nach verbreiteter Auffassung lediglich *illustrativen* Zwecken. Manche Beispiele – wie das Paddel, das sich im Wasser bricht und das Boot dennoch vorantreibt (etwa, um die Natur einer optischen Täuschung zu erklären) – sind so alt wie die Philosophie; andere dienen nicht zuletzt der Publikumsbelustigung, wie John L. Austins Beispiel für eine performative Fehlleistung, »the cat is on the mat, but I don't believe it is«.

Was geschähe jedoch, wenn wir alle Beispiele – die einfältigen wie die tiefsinnigen – in philosophischen Texten einfach schwärzten? Begriffe verlören ihren Kontext, Argumentationen begännen zu springen, Theorien würden halt-, da gegenstandslos. Das gegebene Beispiel selbst mag austauschbar sein, der Platz, an dem es steht, ist es nicht.

Dabei ist das Beispiel selbst ein ›zwittrig‹ Ding: Der Theorie nach muss es ›in der Praxis‹ gefunden werden, doch es wird von PhilosophInnen gewählt, verworfen, zugespitzt oder neu erfunden. Es sagt das eine, aber zeigen soll es das andere; es sagt das andere, aber zeigen soll es das eine – singulär und exemplarisch zugleich. Erstaunlich frei bewegt es sich zwischen den Polen der Austauschbarkeit, wie dem lateinische *exemplum*, und der Unersetzbarkeit, wie dem griechischen *parádeigma*.

Auch disziplinär verhalten sich Beispiele grenzgängerisch: als Anwendungsfälle einer Regel gehören sie zur Logik, als Konkretion von etwas Abstrakten fallen sie in den Bereich der Rhetorik, als ›Probierstein‹ und ›Gängelwagen‹ (Kant) der Urteilskraft sind sie ein wichtiges Mittel der philosophischen *Propädeutik*.

Ihre Stofflichkeit macht dabei ihr Gewicht aus, während ihre Referentialität vage bleibt. Beispiele stehen nicht bloß stellvertretend und uneigentlich wie arbiträre Zeichen für anderes, sondern *prototypisch* und *materialiter* für etwas ein, von dem sie selbst ein *nur zu demonstrativen Zwecken* getrennter Teil zu sein versprechen. Zugleich sollen wir eigentümlich durch ihre Besonderheit hindurch lesen, um die *gemeinte* – allgemeine gedankliche, argumentative – Struktur besser zu erfassen. Umgekehrt bezieht die Theorie ihre Glaubwürdigkeit und Relevanz in erheblichem Maße daraus, dass es überhaupt einen anzeigbaren, d. h. nicht von der Theorie selbst erzeugten Fall gibt, der klaglos bereit ist, zu sekundieren.

Beispiele gehören zur kritischen Verhandlungsmasse einer philosophischen Theorie und sind folglich Quelle *beständigen Streits*. Sie finden als verknappte Referenzbelege oder als Gegenbeispiele Eingang in die philosophische Argumentation und werden damit Teil eines selektiven Narrativs, das eigenen imaginativen Gesetzen gehorcht.

Nicht immer beherrschen PhilosophInnen die *unfreiwilligen Übertragungseffekte*, die von dem gewählten Beispiel – dem Vorstellungs-, Denk- und Erfahrungsraum, das es unwillkürlich eröffnet – zurück auf die Theorie ausstrahlen. Welche unfreiwilligen Einsichten verdankt die Theorie ihren Beispielen? Welchen Missbrauch glaubt sie dennoch mit ihnen treiben zu können?

Da Beispiele *narrativ* wirksam sind, ist ein bloß logischer oder inhaltlicher Nachvollzug aussichtslos. Stattdessen geht es um *imaginative Partizipation* und *emotionale Resonanz* der ZuhörerInnen oder LeserInnen. Selbst wenn sie nicht auf Erlesenheit oder inventive Finesse aus und um ›ästhetische‹ Neutralität bemüht sind, zeitigen Beispiele strukturell ähnliche Effekte wie a) Zitate (als extrinsische Belege für Gesagtes), b) Gedankenexperimente (als ein Simulationsraum von Möglichkeiten in einem geschützten, da kontrafaktischen Setting) oder c) literarische Referenzen (als ein Angebot, das Gesagte dramatisch oder poetisch zu kontern und es auf ein Drittes hin zu erweitern).

Die besondere Rolle, die *literarische Beispiele* innerhalb der Exemplaforschung einnehmen, deutet sich damit bereits an. Anders als alltägliche Beispiele

beziehen sie sich ausdrücklich auf dezidiert textförmige Entitäten. Dennoch wechseln auch sie die Referenzrahmen der argumentativen Rede auf augenfällige Weise: Aufgrund des Fiktions-, Immersions- und Deutungsangebots, das sie beinhalten, sind literarische Beispiele, auch, weil sie häufig auf allographische Künste (wie Literatur, Drama, Poesie) Bezug nehmen, bereits in umfänglichem Sinn Gegenstand von *kultureller Kommunikation*, Interpretation und öffentlicher Kritik, *bevor* sie Eingang in den philosophischen Text erhalten. Ihr Aufruf im Text wird daher zugleich kondensierte Überlegungen mit abrufen (literarische Beispiele bieten sich deshalb, nicht immer zu ihren Gunsten, als Illustrationsbeispiele an, wenn eine Diskussion abgekürzt werden soll). Die besondere Plastizität literarischer Beispiele erweist sich dabei als Fluch und Segen zugleich.

Allgemein gilt: Im theoretisch wenig ausgeloteten ›Zwischenraum‹ *zwischen Bild und Vorstellung* (wie sich G.W.F. Hegel ausdrücken würde), angesiedelt zwischen der notwendigen Willkürlichkeit und Beschränktheit der »sinnlichen Erscheinung« eines Bildes einerseits und einer Vorstellung andererseits, als der Vereinfachung zu einer ›allgemeinen Idee‹, die »im Kreise dieser endlichen Gestalten« aufscheint, bleibt die im Beispiel überhaupt angestrebte »Form der Allgemeinheit« (Hegel, Werke 16, 139), welche die »unendliche Menge des Einzelnen« gleichzeitig bewahrt und aufzuheben in der Lage ist, nicht einfach einer automatischen, dialektischen Bewegung überlassen, sondern zugleich Aufgabe einer kreativen *Übertragungsleistung*, die jederzeit scheitern kann.

Warum das so ist? Weil das Einzelne und das Allgemeine spätestens in der Moderne aufhören, sich einfachen Versöhnungsangeboten zu beugen. Nur mühsam zähmt der Wille zum Exemplarischen das Skandalon des Singulären – womit zugleich der systematische Berührungspunkt der Diskussion über Beispiele im Allgemeinen zur Ästhetik im Besonderen benannt wäre: Angetreten seit Baumgarten, um die Wahrheitsfähigkeit des vormals als *bloß partikular* gescholtenen Einzigartigen zu behaupten (als ›veritas singularis de contingentibus‹), lassen sich ästhetische Texte nicht nur als *Beispielreservoir* betrachten, sondern auch als Zeugnisse derjenigen Friktionen entdecken, die sich zwischen dem Singulären und dem Exemplarischen in systematischer Perspektive auftun.

Die prekäre Wahrheit des sinnliche vermittelten Einzeldings bildet – nach dem Auseinanderdriften von Zitaten und Beispiele mit dem Ende der barocken Wissens-, d. h. Ähnlichkeitsordnung (14.2) – den Einsatz meiner Überlegungen zur *philosophischen Eigenständigkeit* des Beispiels (14.3). Die Rolle der Ästhetik als Reservoir für alternatives Wissen über Beispiele (14.4) gibt einen Vorgeschmack auf ihre systematische Stellung innerhalb von philosophischen Texten überhaupt. Im Anschluss geht es um die Frage, ob *literarische Beispiele* als genuin textförmige und zitierbare Entitäten einen Sonderfall innerhalb der bereits skizzierten Beispieldynamik reklamieren können oder ob sie vielmehr das ebenso narrativ wie selektiv wirksame *mundus-in-gutta*-Ideal von Beispielen überhaupt auf ausgezeichnete Weise transparent werden lassen (14.5). Dem eigentümlichen Einflussspektrum von Beispielen (nicht nur den literarischen!) auf die philosophische Argumentation ist, nach einer kurzen terminologischen Handreichung (14.6), das Kapitel 14.7 gewidmet. Zwei dem Beispiel verwandte und doch hinreichend von ihm zu unterscheidende prominente methodische Mittel werden sodann (14.8) zum Gegenstand einer Gegenüberstellung: Paradigmen und Gedankenexperimente (die nicht wenige als die der Philosophie eigentümlich Methode schärfen wollen).

Der Beitrag schließt mit Überlegungen zu den für das frühe bis mittlere 20. Jahrhundert eigentümlichen ›Paarbildungsstrategien‹, dem Junktim aus Beispielwahl und theoretischem *setting*: Denker wie Theodor W. Adorno, Martin Heidegger oder Arthur C. Danto führen bestimmte Kunstwerke als zunächst noch austauschbare Beispiele in ihre Texte ein, um sie rasch zu Kronzeugen ihrer Argumentation auszubauen (VIII). Das Paradigmatisch-Werden einzelner Kunstwerke bildet damit den Auftakt zum besseren Verständnis der – für die Popkultur des 21. Jahrhunderts so charakteristischen – Nötigung zu einem *ubiquitären Gebrauch des Partikularen*, welche auch die latent wirksame Diskussion um den ›richtigen‹ Einsatz des Beispiels – bzw. seines ›notorischen‹ Missbrauchs – im philosophischen Text zu einem Abschluss bringt.

14.2 Beispiele und Zitate

Bis etwa zur Mitte des 18. Jahrhunderts zählen Beispiele wie Zitate zu einer gemeinsamen Wissensordnung. Beide hängen dem in der frühen Neuzeit

ausgebildeten, topischen Ideal der Sammlung an, welches sie nach dem humanistischen *loci-communes*-Prinzip sammelt, ordnet und ihre beständige Erreichbarkeit garantiert. Bereits Arnold de Liège fügt in seinem *Alphabetum narrationum* jedem Exemplum einen *modus excerpendi* bei, der die Anwendbarkeit in unterschiedlichen Kontexten und Argumentationszusammenhängen erleichtert. In einer solchen, auf Vielfalt und Variabilität aufgebauten Ordnung zählt das Originelle, Spezielle und Einzigartige nicht um seiner Differenz zu allem anderen willen, sondern ob seiner Kompatibilität mit allem anderen. Exemplarität im Sinne von variabler Einsatzfähigkeit und beständiger Austauschbarkeit ist das vorherrschende Ideal. Die Zitat- und Beispielsammlungen sind gemäß einer Topologie der Ähnlichkeit aufgebaut; stets geht es um die Netzwerke und Nachbarschaften, die aus *similia* statt aus *singularia* geknüpft werden.

Im engeren Sinn ist unter einer Exemplasammlung eine »Fundgrube narrativer Belege«, die Sammlung musterhafter Beispielgeschichten zu verstehen, die nach unterschiedlichen Kriterien geordnet, oft mit »rhetorischen Anleitungen« versehen sind, die dem Benutzer – je nach Redesituation (Lobrede, Predigt, wissenschaftliche Disputation, Gerichtsrede u. ä.) – die Auswahl zu erleichtern suchen. *Historia*, *fabula*, aber auch eine *res gesta* und Zitate erfüllen oft den gleichen, persuasiven und demonstrativen Zweck (vgl. Daxelmüller 1996, 55). Noch Gottsched sieht daher ob ihrer Zitierbarkeit und Zitierfähigkeit keinen wesentlichen Unterschied zwischen ›Gleichnissen‹, ›Zeugnisse[n]‹, ›ähnliche[n] Fälle[n]‹, ›gute[n] Einfälle[n]‹ und den Exempeln (vgl. Gottsched 1975, 194).

Auch Baumgartens *Aesthetica* ruft diese exemplarische – und auf Zitierfähigkeit konzentrierte – Wissensordnung mit großer Selbstverständlichkeit auf, wenn ihr Autor seine Einsichten mit großflächigen Zitaten von Cicero, Horaz, Vergil, Longin verwebt, die auffordernden und offen vorbildhaften Charakter gewinnen: »Wir werden in den Exempeln immer bei der Rede [gemeint ist die Rhetorik, Anm. M.S.] stehen bleiben, weil sie das gewöhnlichste und beste Mittel ist, seine Gedanken zu bezeichnen, da weder der Musikus noch der Maler, denn der letzte stellet uns seine Gedanken nur für ein Augenpaar dar, sich so bequem ausdrücken oder bezeichnen können« (Baumgarten gemäß der Poppe-Nachschrift, § 20, 82).

Für die Wissenschaftler dieser Jahre und ihre *discipel* – die Erasmus mit Nektar suchenden Bienen vergleicht – geht es deshalb darum, sich in den auf *Fülle* einerseits und auf Stellvertreterschaft und *Ringtausch* andererseits angelegten Sammlungen wie in einem funktionierenden Bienenstock zurechtzufinden. Das von Quintilian (*Institutio Oratoria*, liber XII, 4, 1–2) favorisierte Ansammeln möglichst vieler Einzelgeschichten »aus neuer wie auch aus alter Zeit« bleibt als Praxis der *copia exemplorum* lebendig. »Es gibt nicht erst den Sachverhalt, zu dem dann Beispiele herangezogen werden«, konstatiert Stefan Willer (2004, 56), »sondern das Wissen, aus dem sich alle Sachverhalte erst konstituieren, wird von Grund auf exemplarisch angelegt.« Diese Exemplarität gewährt Sicherheit und Vertrautheit genau in dem Maße, wie sie das Pathos der Originalität und der Genieästhetik im Keim erstickt.

Erst in dem historischen Moment, da diese Wissensordnung durch ein verändertes Geschichts- und Selbstverständnis brüchig wird, indem Individualität und nicht nur private, sondern auch öffentliche, politische Souveränität des Selbst Einzug in das kollektive Selbstverständnis halten, wird auch dieses Junktim brüchig.

Beispiele verdanken sich nun, wie Zitate auch, einer präzisen und gerichteten Auswahl, die zwar von den Autoren mitunter gerechtfertigt, allerdings nicht als Akt oder wissenschaftliches Verfahren selbst zum Gegenstand der Befragung wird. Ab diesem Zeitpunkt tendieren Beispiele wie Zitate ins Unermessliche, denn ihre topologische Situier- und Erreichbarkeit ist nicht länger a priori gesichert. Was ist überhaupt zitierfähig? Welche ästhetischen Sachverhalten eignen sich mehr, welche weniger als Beispiele für welche Theorie und warum?

Als *ausgewählte Belege* funktionieren weder Beispiele noch Zitate fortan länger unhinterfragt, sondern harren der Exploration und der eigenen Legitimierung. Beide werden nun als Produkte eines *cut-and-paste*-, eines Schnitt- und Montageverfahrens auffällig, werden sie doch aus ihrem Ursprungskontext offenkundig gerade deshalb herausgeschnitten, verkürzt und zugeschnitten, um in einen neuen Kontext *als Beleg (Zeuge) und als erst noch zu Belegendes (zu Bezeugendes)* überführt zu werden. Dabei kommt es – auf beiden Seiten – zu Übertragungen und Gegenübertragungen, die unbeabsichtigte Resonanz-Effekte, kaum kontrollierbaren Sinn oder auch Unsinn nach sich ziehen.

Aus diesem »Vexierspiel«, so Stefan Willer, entsteht nun eine neue Form der »Exemplarität als wechselseitiger Verweis zwischen Original und Ko-

pie« (Willer 2004, 58). Sowohl die als sekundär und austauschbar eingestuften Beispiele als auch die in der Philologie als verkürzte Primärtexte angesehenen Zitate führen einen Niveau-Unterschied wie eine zu überquerende Furt in den Textfluss ein, den die Texte selbst nicht hinreichend reflektieren. Während die Philosophie gerne ihrem eigenen Selbstverständnis gemäß einen Vorrang der Theorie vor der Praxis und vor der Dignität des Objekts behauptet und ihre als Reflexionsgegenstände behandelten Beispiele gerade nicht als textförmiges, sondern als scheinbar naturwüchsiges, mithin austauschbares Denkmaterial in das Reich des Sekundären schiebt, kommt es in der Philologie zu einer umgekehrten Besetzung der Rangfolge. Was zum Gegenstand von Sekundärliteratur gerät, wird streng genommen durch den Akt der Examinierung und Auseinanderlegung überhaupt erst zu Primärliteratur. Der Niveauunterschied bleibt in beiden Fällen – den Zitaten wie den Beispielen – jederzeit spürbar und bildet ein *Autoritätsgefälle* innerhalb der Texte aus, das die Argumentation selbst zu tangieren und die Gewichte des Gesagten kaum merklich zu verschieben droht.

Diese Scheidung zwischen Primärem und Sekundärem wird mit dem perspektivischen Umschwung der exemplarischen in eine originelle bzw. originale Wissensordnung instabil. Auffällig ist in der Textpraxis die beständige Überschneidung von ›dialektischer *inventio*‹ mit ›rhetorischer *elocutio*‹: »Die Glaubwürdigkeit, die mit der Heranziehung eines Exempels erreicht werden soll, ist von seinem illustrativen oder auch digressiven Charakter nicht scharf zu trennen« (Willer 2004, 56). Dieses Diktum betrifft nicht nur die Philologie, sondern auch die Philosophie: Auch diese bewahrt in ihrem Jahrtausende alten Textkorpus eine ähnliche Ambivalenz. Was sie (überhaupt) tradiert, gewinnt einerseits – wissentlich oder nicht – als Auswahl (und Schnitt innerhalb des Denkmöglichen) immer auch exemplarischen Wert; gerade noch dort, wo sie der Sache nach Originalität verspricht. Andererseits: Die (alte) Exemplarität rettet nicht länger das (unbedeutende) Einzelne und verleiht ihm Dignität; sondern das nunmehr (wertvolle) Einzelne (sprich Singuläre und Originäre) rettet nun eine (neue) Form der Exemplarität. *Exemplarisch ist nunmehr primär das, was Einzigartigkeit verspricht*.

Mit dem Hinfälligwerden der exemplarischen Wissensordnung – das wohl nicht zufällig in das Zeitalter der Eingemeindung der Ästhetik in die Philosophie fällt – ist von dieser Warte aus »das einzelne Exemplum nicht mehr Anzeichen der Fülle, sondern verwandelt sich in eine Störgröße« (Willer 2004, 56). Im Gegenzug droht die neue »Gesamtmenge alles Erreichbaren, das heißt Zitierbaren« (ebd., 57), aber nicht länger in topologische Raster Passenden, ins Unermessliche zu gehen. Während die Exempel der topologischen Ordnung modernen LeserInnen aufzustoßen, ja empfindlich zu stören beginnen, weil sie unspezifisch, d. h. zu allgemein und damit für den kognitiven Gewinn wertlos erscheinen, driften die Exempel der originalen, atopologischen, syntagmatischen Wissensformation in eine andere Form der Beliebigkeit ab. Sie erscheinen wertvoll genau in dem Maße, in dem sie sich der Verallgemeinerbarkeit entziehen (ein sehr formales Kriterium, gewiss); gemäß der Logik des Singulären und Originären werden sie fortan das herrschende Geschichts- und Wissenschaftsbild pulverisieren.

14.3 Die prekäre Wahrheit des sinnlich vermittelten Einzeldings in der Ästhetik

Will man dieser Entwicklung eine positive Wendung geben, so erscheint die disziplinäre Eigenständigkeit der Ästhetik innerhalb der Philosophie, die ihren akademischen Ausgang mit Baumgartens lateinischen *Aesthetica*-Schriften von 1750 und 1758 nimmt, eng mit der Entdeckung einer ›unreinen‹ Wahrheit verknüpft: der Wahrheit des *sinnlich vermittelten Einzeldings*. Das Skandalon der Ästhetik besteht darin, ein Einzelding, ein sinnliches, endliches, konkretes Etwas in den Rang einer Erkenntnis zu befördern, die nicht einfach via der ›unteren Erkenntnisvermögen‹ der höheren, abstrakteren Erkenntnis sekundiert, sondern mit dem antiken Muster bricht, dass sich Wahrheit und Allgemeinheit (*veritas generalis*) nur *jenseits* der sinnlichen Welt der Sichtbarkeit möge offenbaren. Die »Schönheit (*pulchritudo*) der sinnlichen Erkenntnis« stellt genau wie die ›Feinheit‹ (*elegantia*) ihrer Gegenstände eine in sich gelungene Komposition dar (*perfectiones compositae*), die ob ihrer *nulla perfectio simple*, d. h. ob ihrer nicht-einfachen Vollkommenheit für Baumgarten durchaus allgemeingültig (*universales*) genannt werden darf (vgl. Baumgarten 2007, § 24, 14|15.) Wie Hans-Georg Gadamer konstatiert, ist

eine solche *cognitio sensitiva* – eine ›sinnliche Erkenntnis‹ – in der »großen Tradition von Erkenntnis, die wir seit den Griechen pflegen, […] ein Paradox«, denn Erkenntnis »ist etwas immer erst, wenn es die subjektive sinnliche Bedingtheit hinter sich gelassen hat und die Vernunft das Allgemeine und Gesetzhafte in den Dingen begreift« (Gadamer 2003, 21). Am Beispiel eines Sonnenuntergangs, der »uns bezaubert«, macht Gadamer klar, dass es gerade nicht sein *pars-pro-toto*-Charakter, also die Tatsache, dass es sich zwar um einen ›Fall von Sonnenuntergang‹ handelt, aber gerade nicht der »bloße Fall einer allgemeinen Gesetzlichkeit« (ebd.), hier von Belang ist: »Seine ›Wahrheit‹, die es für uns hat, besteht nicht in einer an ihm [dem Sonnenuntergang, Anm. M.S.] zur Darstellung kommenden allgemeinen Gesetzlichkeit. Vielmehr meint *cognitio sensitiva*, dass auch in dem, was scheinbar nur das Partikulare der sinnlichen Erfahrung ist und das wir immer auf ein Allgemeines hin zu beziehen pflegen, plötzlich angesichts des Schönen uns etwas festhält und nötigt, bei dem individuell Erscheinenden zu verweilen. – Was geht uns darin an? Was ist es, das darin erkannt wird? Was ist wichtig und bedeutsam an diesem Vereinzelten, dass es den Gegenanspruch erheben kann, auch Wahrheit zu sein, und dass nicht nur das ›Allgemeine‹, wie die mathematisch-formulierten Naturgesetze, wahr ist? Auf diese Frage eine Antwort zu finden ist die Aufgabe der philosophischen Ästhetik« (ebd.).

Das Projekt der Ästhetik ist damit von Anfang an ein ketzerisches, weil es den Wahrheitsanspruch des Abstrakten, Allgemeinen mit seinem Pochen auf die Wahrheit des Einzeldings (*veritas singularis*) unterläuft. So kommt es, dass die prekäre Stellung der Ästhetik innerhalb der Philosophie weniger mit der Sinnlichkeit als solcher, als mit einer der ihr beigeordneten Qualitäten, nämlich mit dem *Problem von Singularität*, d. h. mit der Erfahrung von Einzigartig- und Einmaligkeit, zusammenhängt; insbesondere mit der prekären oder von manchen philosophischen Schulen ganz in Abrede gestellten Wahrheitsfähigkeit von Einzeldingen oder -ereignissen.

Die Ästhetik selbst reagiert auf dieses scheinbare Defizit mit einer folgenschweren Umwertung: Wenn das konkrete Einzelne schon nicht ewig, unvergänglich und universell und im klassischen Sinne wahrheitsfähig sein kann, dann muss es wenigstens exemplarisch werden, d. h. im konkreten Beispiel, das es zu geben bereit und in der Lage ist, über die Begrenztheit und Endlichkeit der eigenen Existenz hinausweisen. Exemplarität erscheint dann als probater Komplementärbegriff, der sich zum philosophisch gerade erst auffällig werdenden Konzept von Singularität gesellt. Ein Konzept wiederum, das sich im nicht-ästhetischen Kontext in der erstmaligen Wertschätzung des Individuums und seines freien Willens artikuliert und fortan die politische Philosophie der Aufklärungsepoche dominiert.

Auf die Frage also, wie es um 1750 gelingen kann, Einzelheit – für Hegel war sie siebzig Jahre später bloß noch das fade Gegenstück zur ebenso faden ›abstrakten Allgemeinheit‹ – als philosophisch interessantes Phänomen zu entwerfen, wie die Unverfügbarkeit, Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit des ästhetischen Erlebens anschlussfähig gemacht, d. h. nicht in apodiktischer oder aporetischer Weise thematisiert werden kann, wird Exemplarität als teleologische Vorausprojektion einer künftigen Bedeutung eine gewichtige Rolle spielen. Sie erscheint als epistemische Ersatzauszeichnung, als größtmögliche Annäherung, alternative Spielart und als Sekundärform von Allgemeinheit, als eine dem Einzigartigen und Unwiederholbaren gemäße und ihr mögliche, temporäre ›Überzeitlichkeit‹.

14.4 Die Stellung der Beispiele in der Ästhetik

Wie jedoch geraten singuläre Gegenstände (wie etwa Kunstwerke) oder durch ihre Intensität und Qualität ausgezeichnete Ereignisse (wie etwa ästhetische Erfahrungen) überhaupt zum Gegenstand der philosophischen Auseinandersetzung? Das Einzelding gerät als *herbeizitierter Referenzgegenstand* oder als dessen Miniaturbeschreibung, d. h. als Text im Text, aber eben auch als Fall und als Beispiel in einer noch auszuformulierenden Argumentation in den Blick.

Die Rede vom Fall, der auf das Gemeinte zuzutreffen verspricht und vom Beispiel, das von diesem Fall Bericht und Zeugnis ablegt, sei hier zunächst weit verstanden als Sammlung prägnanter Referenzobjekte und -erzählungen, als verkürzte Induktionen, Einwort-Referenzen, Miniatur-Narrative mit Vergleichscharakter bis hin zu hochgradig kontrollierten Gedankenexperimenten.

Wörtlich bezeichnet das deutsche Wort ›Beispiel‹ (bîspel) das Dazuerzählte, abgeleitet vom Angelsächsischen ›spell‹, das sich im 13. Jahrhundert als Ober-

begriff für »alle kurzen Erzählformen, die auf lehrreiche Auslegung gerichtet sind« (Klein 1992, Sp. 1431) durchsetzt. Jacques Le Goff definiert den Begriff *exemplum* in seinem Standardwerk über dessen mittelalterliche Wurzeln wie folgt: »Un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire« (Le Goff 1982, 37 f.).

Die alle oben genannten Beispielanwärter einigende Funktion besteht darin, einen Ebenenwechsel innerhalb der Argumentation zwecks ihres Fortkommens mit anderen, anschaulicheren Mitteln herbeizuführen.

In Ästhetik und Kunstphilosophie bilden nun interessanterweise die ihrerseits völlig textförmigen Beispiele auf unfreiwillige Weise den eigentümlichen *Gegenstand*, d. h. das explizite Referenzobjekt des theoretisch Explizierten. Die Arbeit des Ästhetikers besteht darin, über ästhetische Phänomene in ihrem *intrinsischen* Zusammenhang zu sprechen; aber vor den Augen seiner Leserschaft lassen sich diese Phänomene (oder Dinge) – wenn sie überhaupt Eingang in die theoretische Erörterung finden – nur in Gestalt von *elliptisch verkürzten* und *exemplarisch zugeschnittenen* Fallbeispielen ausbreiten. Dort werden sie nicht einfach ausgestellt und mit interesselosem Wohlgefallen betrachtet, sondern vom neuen Textkorpus eingemeindet und eingebettet.

Ein Beispiel ist das konkrete textuelle Etwas, das der philosophische Text in der Ästhetik anstelle der gemeinten Dinge und Phänomene ›herbeizitiert‹ als belastbarer Zeuge für die Triftigkeit und Relevanz des Gesagten; gleichzeitig als *Reflexionsmedium* und als *Demonstrationsobjekt*.

Die Probleme, die einer solchen Ausgangslage erwachsen, liegen auf der Hand: Da, wo es plötzlich, qua thematischer Gebundenheit der Ästhetik an sinnlich Konkretes und phänomenal Einzigartiges (seien es nun Kunstwerke oder ästhetische Erfahrungen anhand von Artefakten oder der Natur), nur noch *Fallgeschichten*, d. h. konkrete *Beispielerzählungen* gibt, gerät deren Eigendynamik, insbesondere die Vorstellungs- und Assoziationsfelder, die sie – durchaus unbewusst – aufrufen, leicht aus dem Fokus der Aufmerksamkeit.

Obgleich in den Primärtexten omnipräsent, gelten Beispiele als zu stark *zeitverhaftet* und damit als nicht einfach tradierbar. Als fehlgeleiteter pädagogischer Eros, idiosynkratische Schrullen oder latente Konzentrationsschwächen des Philosophen werden sie bestenfalls aus den immanenten Produktionsabläufen beim Verfassen von philosophischen Texten erklärt. Solchermaßen inhaltlich marginalisiert, wird ihre Tradierung durch und mit dem Diskurs der Sekundärproduktion *unterbrochen*, da ihr Wert für die Argumentation als strittig und ungewiss gilt.

Gerade ob ihrer überbordenden Präsenz im Text und ihrer expliziten Adressierung als Gegenstände der philosophischen Erörterung gerät die Tatsache, dass Beispiele vom Philosophen als exemplarische Referenzgegenstände, d. h. als *Fälle* und damit als *Beispiele* für ein bestimmtes theoretisches *setting* gewählt und gesammelt, gemacht und zugeschnitten wurden und kein natürliches Datum der Wahrnehmung oder der Theoriebildung sind, rasch aus dem Blick. So kommt es, dass in der Ästhetik die dort verhandelten Fälle selten als ausgewählte und austauschbare Beispiele für eine bestimmte Theoriebildung angesehen werden. Ihr Einfluss wird, da es scheinbar stets um eine rein inhaltlich motivierte Auseinandersetzung geht, ebenso wie die Überzeugungskraft und Eigendynamik der sie einigenden textuellen Form, nämlich ein Beispiel für etwas anderes zu sein, notorisch unterschätzt.

14.5 Das literarische Beispiel im philosophischen Text: Sonderfall eines Zitats oder Paradebeispiel eines *mundus-in-gutta*?

Anders verhält es sich mit den literarischen Referenzen, die in einen philosophischen Text eingespeist werden. Besonders die Ästhetiker des 18. und frühen 19. Jahrhunderts widmen ihnen große Aufmerksamkeit. Im schon erwähnten Fall von Baumgarten richten sich die ersten Ästhetikvorlesungen an ein in Lateinschulen rhetorisch ausgebildetes Publikum; wenige Verszeilen oder auch nur der Aufruf eines – oft nur halb zitierten – Dichterspruchs sichern dem abstrakter Formulierten bereits einen poetischen oder zumindest rhetorischen Bezugsrahmen, über dessen Wirkung auf das Publikum sich der Vortragende scheinbar sicher weiß.

Diese Lässig- und Selbstverständlichkeit im Umgang mit literarischen Allgemeinplätzen mag ihren Grund auch in der *quantité non-negligable* finden,

dass es sich hierbei – anders als bei Kunstwerken, die anderen Medien als der Schrift verpflichtet sind – bereits um *genuine textförmige* Entitäten handelt. Der angestrebte Ebenenwechsel innerhalb der philosophischen Argumentation muss sich daher ebenfalls *rein sprachlich* vollziehen, etwa, indem literarische Zitate so montiert werden, dass sie sich selbst zu kommentieren beginnen (wie anderenorts Para- oder Subtexte).

Bei Baumgarten etwa heißt es im § 506 seiner *Aesthetica* (484 f.), wenn er Horaz' poetologische Regel (vgl. Ars poetica, 338) verteidigt, wonach Dichtung um des Vergnügens willen dicht bei der Wahrheit zu bleiben habe: »Nicht nur Dinge, die dem Wahren am nächsten sind, sondern auch die meisten im strengsten Sinne wahren Dinge selbst können nur mithilfe von Erdichtungen im weiteren Sinne auf schöne und sinnliche Weise gedacht werden. Wie viele Gegenstände dessen, der schön denken will, gibt es, von denen er sagen können mag: *que ipse vidi,/ Et quorum pars magna fui?*« (Vergil, Aeneis, 2. Gesang, 5 f.), womit Baumgarten vergnügt den noch vergnüglicheren Horaz in eine besonders drastische und schmerzensreiche Passage bei Vergil hineinmontiert. Vergil, hat, wie Baumgarten in § 508 nicht zu erwähnen vergisst, anders, als es die zitierte Stelle vermuten lässt, von den trojanischen Ursprüngen der Römer gerade »keine eigene Erfahrung« (vgl. Baumgarten, Aesthetica, 486 f.). Textsicherheit, Kontextwissen oder vorauseilendes Lesen sind vonnöten, wenn diese knappe Zitatmontage aus Horaz und Vergil nicht für unfreiwillige Verwirrung sorgen soll. Denn nicht selten unterbricht das Pathos oder auch die Ironie der eingespeisten Sentenz den Gedankenfluss und unverlangt nach Klärung.

Baumgarten spricht in seinem Traktat streckenweise mit soviel geliehenen Dichterstimmen, dass er freimütig zum ›Bauchredner‹ seiner eigenen Beispielwahl gerät: »§ 460. Ich werde nicht gewaltsam die weissagenden Pferde des Achill bei Homer herbeizitieren. Es ist besser, zu Statius [der nie etwas größer, als wahr ist, besang!] zu gehen« – was dann auch umgehend geschieht, wenn *fünfzig Krieger auf einen einzigen Feind losgeschickt* werden, um mit folgenden Worten empfangen zu werden: »Heil deinem Mut, der du so mächtiger Waffen für würdig gehalten wirst« (Publius Papinius Statius, Thebais, 2, 495).

Trotz dieser (selbst-)ironischen Volten verhält sich das literarische Beispiel durchaus *zitatförmig* [vgl. Abschnitt 14.2], denn das in den Text eingeführte Narrativ stammt zweifelsfrei nicht vom Philosophen selbst, sondern es handelt sich jederzeit um eine Fremdschöpfung. Was unterscheidet dieses dennoch von jenem?

Anders als nicht-literarische Zitate evoziert die literarische Referenz einen *anderen Gebrauch* von Sprache – sinnlicher, dringlicher, drastischer, plastischer, plakativer, radikaler (im Anspruch), dabei clandestiner, dunkler, impliziter (in seinen Zielen), wechselhafter (in seinen Tonlagen) und stimmungsvoller (in der Ausgestaltung) als der bedächtige und detachierte Gang der philosophischen Argumentation.

Der sinnlichen Engagiertheit steht auf der anderen Seite – korrigierend – das beständig mitlaufende Wissen um Künstlichkeit und Inszeniertheit als Mittel der dramatischen oder poetischen Rede gegenüber. So erlaubt die dem literarischen Beispiel unterstellte Erdichtetheit im Verein mit einem unverwechselbaren Sprachstil, andere Identifikations- und Deutungsangebote als herkömmliche, nicht-literarische Beispiele. Was ist damit gemeint?

Literatur lädt, gerade aufgrund ihrer Distanziertheit zur alltäglichen Sprache wie zum Erleben alltäglicher Welt, zu probeweiser, gleitender Identifizierung mit wechselnden Stimmen, Rollen und Ideen ein. Literatur evoziert die Frage nach *Übertragbarkeit* (wenn nicht gar nach ihrem *Sinn*), nach einem Überschreiten des Narrativen, Sinnlichen, Sprachlichen auf ein Mögliches, Wahrscheinliches, Denkbares hin. Literatur liefert ein *Modell für Übertragbarkeit* und das literarische Beispiel profitiert hiervon auf besondere Weise. Wie zum Beispiel?

Literarische Referenzen evozieren bei den ZuhörerInnen nicht nur die Frage der faktischen oder episodischen Vertrautheit mit einem kanonischen Text. Aufgerollt werden Erinnerungen an konkrete Aufführungskontexte, sowie bereits geleistete Interpretations-, Deutungs- und Bewertungsschemata. Literarische Texte, zumal im Kontext des 18. und 19. Jahrhunderts, folgen keinem l'art-pour-l'art-Ideal, sondern sind Gegenstand umfassender *kultureller Kommunikation*, angefangen von nationaler Identitätsstiftung bis hin zu kollektiv (an-)geleiteter Selbst(er)findung. Solchermaßen durchgearbeitet, in mannigfaltiger Hinsicht bereits ausgelegt, verstanden und memoriert, geht es beim Aufrufen der literarischen Referenz wesentlich um das Mitabrufen dieses Deutungshorizonts, der die gewünschte Übertragung auf einen theoretischen Sachverhalt *vorzeichnen* und somit erleichtern soll.

Dieser unterliegt allerdings eigentümlichen Schwankungen und auch der Gefahr von Überzeichnungen, was folgendes Beispiel illustrieren mag: Ein und derselbe kanonische Sophokles-Text, in diesem Fall der Abschluss der thebanischen Trilogie, *Ödipus auf Kolonos*, wird von Denkern wie Hegel (versöhnliche Lesart) und Nietzsche (heroische Lesart) auf so unterschiedliche Weise in jeweils andere philosophische Kontexte hineinbemüht, dass es verwundert, mit welchem Recht die beiden philosophischen Autoritäten ihre Deutung jeweils für die allgemein anerkannte ausgeben.

Anders als im Fall von Baumgartens in den Text hineingewobenen, lehrhaften Sentenzen, greifen Hegel und Nietzsche mit *Ödipus auf Kolonos* auf ein umfängliches, in sich geschlossenes dramatisches Textkorpus zurück, das überdies von einer eindrucksvollen Aufführungsgeschichte performativ gerahmt wird. Worum es in der Tragödie geht? Als Greis will Ödipus nach seiner Selbstblendung und jahrelanger zielloser Wanderschaft als Geächteter und Vogelfreier im Olivenhain von Kolonos sterben, weil er in ihm den ihm zuletzt geweissagten heiligen Ort erkennt, der ihm Lösung seiner Leiden und neue Kraft verheißt. Sophokles-Zitate können hier offenkundig keine repräsentative Stellvertreterfunktion für das dramatische Ganze mehr übernehmen.

Hegel wird daher aus diesem Korpus einen Aspekt *herausgreifen* müssen, der sich für die *gewünschte Übertragung* auf etwas zuvor bereits theoretisch Exponiertes anbietet. Statt Verse zu zitieren, *erzählt* Hegel das letzte Werk von Sophokles vielmehr unter bestimmten theoretischen Prämissen auf durchaus parteiische Weise *nach* und verwebt seine Nacherzählung zugleich mit einer *eigenen Deutung*: »Schöner *endlich* als diese mehr äußerliche Weise des Ausgangs [des *Philoktet*] ist die innere Aussöhnung, welche ihrer Subjektivität wegen bereits gegen das Moderne hinstreift. Das vollendetste antike Beispiel hierfür haben wir in dem ewig zu bewundernden *Ödipus auf Kolonos* vor uns. Er hat seinen Vater unwissend erschlagen, den Thron Thebaes, das Bett der eigenen Mutter bestiegen; diese bewußtlosen Verbrechen machen ihn nicht unglücklich, aber der alte Rätsellöser zwingt das Wissen über sein eigenes dunkles Schicksal heraus und erhält nun das furchtbare Bewußtsein, daß er dies in sich geworden. Mit dieser Auflösung des Rätsels an ihm selber hat er wie Adam, als er zum Bewußtsein des Guten und Bösen kam, sein Glück verloren. Nun macht er, der Seher, sich blind, nun verbannt er sich vom Thron und scheidet von Theben, wie Adam und Eva aus dem Paradiese getrieben werden, und irrt, als hilfsloser Greis, umher« (Hegel gemäß der Hotho-Nachschrift, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, 551).

Soviel zur Vorgeschichte, in der Ödipus von Hegel als tatendurstiger, altestamentarischer Mensch geschildert wird, der hart mit sich selbst ins Gericht geht und seinen Körper dabei nicht verschont. Genau an diesem Punkt, da die Selbstbestrafung in Hilflosigkeit kippt, setzt für Hegel nun die wundersame christologische Wandlung des Ödipus im Olivenhain von Kolonos ein: »… Doch dem Schwerbelasteten, der in Kolonos, statt seines Sohnes Verlangen, daß er zurückkehren möge, zu erhören, ihm seine Erinnye zugesellt, der allen Zwiespalt in sich auslöscht und sich in sich selber reinigt, ruft ein Gott zu sich; sein blindes Auge wird verklärt und hell, seine Gebeine werden zum Heil, zum Horte der Stadt, die ihn gastfrei aufnahm. Diese Verklärung zum Tode ist seine und unsere erscheinende Versöhnung in seiner Individualität und Persönlichkeit selber. Man hat einen christlichen Ton darin finden wollen […]« (ebd.).

Hegel ist sich darüber im Klaren, dass die »christliche religiöse Versöhnung« als eine »Verklärung der Seele« zu verstehen ist, »die sich […] über ihre Wirklichkeit und Taten erhebt«, während die Verklärung des Ödipus »immer noch die antike Herstellung des Bewusstseins [spiegelt] aus dem Streite sittlicher Mächte und Verletzungen zur Einheit und Harmonie dieses sittlichen Gehalts selber« zu gelangen (Hegel, VÄ III, 551 f.). Dennoch ist Zweifel an dieser Einschätzung angebracht: ›Verklärung zum Tode‹, dabei völlig versöhnt (mit sich, für uns) als Folge eines von einem übersinnlichen Wesen ausgelöschten ›Zwiespalts‹, gerät hier zur triumphalen, jedoch wenig zwingenden Pointe Hegels. Wer oder was sind diese Erinnyen, die sich dem blinden Greis zugesellen, obgleich sie von Sophokles selbst an keiner Stelle zum Auftritt gezwungen werden? Reicht allein das Aufrufen ihres Namens und schon gewinnt Hegels eigene christologische Interpretation an Fahrt und Dramatik?

Bekanntlich verdanken die Erinnyen ihre Existenz – so weiß es zumindest Hesiod zu berichten – jenen Blutstropfen des von Chronos entmannten Uranos, die sich bei der ersten Berührung mit der Erde (Gäa) materialisieren. Erinnyen – das sind Materialisierungen, Substantialisierungen, Spuren eines Kapitalverbrechens, zugleich fixes Zeugnis und frei

bewegliche Zeugen eines wissenden, absichtsvollen Vatermords. Erinnyen sind Rachegöttinnen, die mütterliches Recht vertreten: Alekto (›Die nie Rastende‹, ›Unaufhörliche‹), Megaira (›neidischer Zorn‹) und Teisiphone (›die den Mord Rächende‹). Eine solch schlagende Dreieinigkeit – rasend, zornig, rächend – hauptamtliche Anstifterinnen einer potentiell endlosen Kette aus Rachakten. Aischylos, der Altmeister der Dionysien zu Lebzeiten des jungen Sophokles, beendet seine *Orestie* bekanntlich mit der ›feindlichen Übernahme‹, dem *apeacement* der Erinnyen. Hegel schreibt hierzu anerkennend: »[e]st ist Athene, die Göttin, das lebendige Athen seiner Substanz nach vorgestellt, die den weißen Stein hinzufügt, den Orest freigibt, aber den Eumeniden ebenso als dem Apoll Altäre und Verehrung verspricht« (Hegel, VÄ III, 550).

Dem neu gestifteten Verehrungskult folgt ein neuer Name. Aus den Erinnyen werden fortan die ›Eumeniden‹, die nun als wohlmeinende Schutzgöttinnen Athens selbst verehrt werden, weil sie in die Weisheit der Göttin Athene inbegriffen sind und von ihr neue Macht, die der Transformation, der Großzügigkeit und des Verzeihens, erfahren. Eumeniden sind – ›konvertierte‹ Rächerinnen.

Es steht zu vermuten, dass der sophokleische Ödipus – anders als in Hegels Version – ihrer *beider* Gesichter bedarf, dass er das rächende wie das versöhnende Element braucht und gebraucht. Obgleich die von Sophokles' Koloner zögerlich gegebene Bezeichnung die der – aischyleischen – Eumeniden (›anderes gilt anderswo‹) ist, fällt die dem Ödipus gegebene Charakteristik exakt in das bedrohliche Erinnyen-Muster zurück. Der Olivenhain mag eumenidisch sein, in seinem Innern hausen immer noch die alten Rächerinnen: »Koloner: Bevor das Weitre du erfragst, aus diesem Sitze geh hinaus: Den Ort, den scheubaren, darfst du nicht betreten. Ödipus: Was ist das für ein Ort? Und wem der Götter Brauch? Koloner: Unantastbar, unwohnbar. Die schreckenden Göttinnen halten ihn, der Erde Töchter und des Dunkels. Ödipus: Auf wen hörend ruf ich den verehrten Namen an? Koloner: Die alles schaun, die Eumeniden, würde hier das Volk sie nennen. Anderes gilt anderswo« (zit. nach der Sophokles' Übersetzung von Timon Boehm, Basel/Zürich 2008, Verse 36–43).

Hegel ignoriert die Doppelbödigkeit in Ödipus' Wunsch, in diesem ebenso bedrohlichen wie heiligen Hain sterben zu wollen, um – wie es bei Sophokles heißt – »dann wenn ich nicht mehr bin« neuerlich »ein Mann« zu werden (vgl. hierzu etwa Bernard 2001). Für den so gar nicht nach »innerlicher Aussöhnung« (Hegel, VÄ III, 551) aussehenden präventiven Rachefeldzug, den der sterbende Ödipus gegen seine eigenen vier Kinder im Namen der Erinnyen zu entfesseln beginnt, ist Hegels auf Versöhnung abhebende Lesart im Vorhinein immunisiert.

Der Versöhnungswille erklärt sich jedoch intrinsisch oder theorieimmanent insofern, als Hegel anhand und mittels der griechischen Tragödie ein für sein eigenes dialektisches Denken prototypisches Kollusionsmodell aufmacht (vgl. hierzu Hegel, Sämtliche Werke, Bd. XVI, 133): Bei der thebanischen Trilogie handele es sich auf exemplarische Weise »um das Recht des wachen Bewusstseins, um die Berechtigung dessen, was der Mensch mit selbstbewusstem Wollen vollbringt, dem gegenüber, was er unbewusst und willenlos nach der Bestimmung der Götter wirklich getan hat« (Hegel, VÄ III, 545).

Die »wahre Entwicklung« – nicht nur der antiken Tragödie, sondern auch des dialektischen Denkens – bestehe jedoch, wie Hegel nicht müde wird, zu betonen, »in dem Aufheben der Gegensätze als *Gegensätze*, in der Versöhnung der Mächte des Handelns, die sich in ihrem Konflikt wechselweise zu negieren streben« (ebd., 547).

Friedrich Nietzsche reagiert in seiner naturrechtlichen Aufladung derselben Szenerie offenkundig auf Hegel, wenn er in seiner *Geburt der Tragödie* (1872) schreibt: »So wird der für das sterbliche Auge unauflöslich verschlungene Prozessknoten der Oedipusfabel langsam entwirrt – und die tiefste menschliche Freude überkommt uns bei diesem göttlichen Gegenstück der Dialektik. Wenn wir mit dieser Erklärung dem Dichter gerecht geworden sind, so kann doch immer noch gefragt werden, ob damit der Inhalt des Mythus erschöpft ist: und hier zeigt sich, dass die ganze Auffassung des Dichters nichts ist als eben jenes Lichtbild, welches uns, nach einem Blick in den Abgrund, die heilende Natur vorhält« (Nietzsche, KSA 1, § 9, 66).

Nietzsche glaubt zwar Hegels Lesart noch vereinbar mit Sophokles' Intentionen, doch er löst sich von der Autorität beider Vordenker, wenn er die »überirdische Heiterkeit« in Sophokles' letzter Tragödie als sinnfälligen Ausdruck des ungeheuerlichen Aktes begreift, dass »der eigentliche Zauber der Natur« durch die widernatürlichen Taten des Ödipus temporär gebrochen wurde: »Diese Erkenntniss sehe ich in jener entsetzlichen Dreiheit der Oedipusschick-

sale ausgeprägt: derselbe, der das Räthsel der Natur – jener doppeltgearteten Sphinx – löst, muss auch als Mörder des Vaters und Gatte der Mutter die heiligsten Naturordnungen zerbrechen. Ja, der Mythus scheint uns zuraunen zu wollen, dass die Weisheit und gerade die dionysische Weisheit ein naturwidriger Greuel sei, dass der, welcher durch sein Wissen die Natur in den Abgrund der Vernichtung stürzt, auch an sich selbst die Auflösung der Natur zu erfahren habe« (ebd., 67).

Unterhalb der aufgeklärten ›sophokleischen Melodieen‹ meint Nietzsche eine grausige andere Tonlage zu vernehmen, die des Mythos' selbst, der mit dem ›schrecklichen‹ Satz zurückkehrt, nämlich dass »›Weisheit […] ein Verbrechen an der Natur‹« (ebd.) ist. Diese Einschätzung fügt sich passgenau in Nietzsches Propagierung verdrängter Grausamkeit als Gewissensbildungs- und erstem kulturellem Sublimationsgrund (vgl. *Jenseits von Gut und Böse* [1886] und *Zur Genealogie der Moral* [1887]). Demnach haben »die Griechen, die humansten Menschen der alten Zeit, einen Zug von Grausamkeit, von tigerartiger Vernichtungslust an sich«, was sich u. a. darin äußere, »dass der Grieche ein volles Ausströmenlassen seines Hasses als ernste Nothwendigkeit erachtete« (KSA 1, 783 f.)

Ähnlich wie bei Hegel erscheint auch für Nietzsche die literarische Referenz auf Sophokles' *Ödipus auf Kolonos* ein kommodes ›Sprungbett‹ zu sein, um die LeserInnen möglichst widerstandslos in die eigene Theoriebildung eintauchen zu lassen. Die von beiden Denkern beschworene Idee des ›plastischen Griechen‹, der in äußerster Konsequenz für das einzustehen bereit ist, »was er als Individuum vollbracht hat« (Hegel, VÄ III, 545) und deshalb gar nicht, wie Schiller es wünschte, unschuldig schuldig werden kann, trifft sich mit dem Versuch, das verwendete literarische Beispiel selbst zu *monumentalisieren*. So wie die Stärke der großen Charaktere darin entdeckt wird, dass sie »nicht wählen«, sondern »von Hause aus das *sind*, was sie wollen und vollbringen« (ebd., 546), sollen auch die gegebenen Beispiele in der ihnen eigenen Plastizität und Lebendigkeit den Aspekt ihrer Auswahl und ihres thetischen Zuschnitts eigentümlich *vergessen machen*.

Das heißt nicht, dass die literarischen Beispiele nicht umgekehrt *ursächlich* Einfluss auf die philosophische Lebensführung oder die Theoriebildung nähmen, nur sind sie dann mitunter in den Texten selbst nicht länger (explizit) zu finden. Ein prominentes Beispiel hierfür dürfte der Einfluss von Leo Tolstojs *Kurze[r] Darlegung des Evangeliums* während des Frontaufenhalts im Jahr 1914 für Ludwig Wittgenstein gewesen sein, über die der Philosoph einem Freund noch dreiundreißig Jahre später schreibt: »Hoffentlich gefällt dir der Tolstoi. Das ist *wirklich* ein Mensch; der hat das *Recht* zu schreiben« (Malcolm 1987, 155). Ähnlich durchschlagend scheinen auf theoretischer Ebene Fjodor M. Dostojewskijs *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864) für den Entwurf von Nietzsches *Zur Genealogie der Moral* (1887) gewesen sein (vgl. den Brief Nr. 804 vom 23. Februar 1887 an Franz Overbeck, in: KSA 8, 27 ff.).

Während der mystische Tolstoj auf Wittgenstein asketisch wirkt und radikale Lebensentscheidungen (wie den Verzicht auf sein Familienvermögen oder die Arbeit als Dorfschullehrer) befördern, übt sich Nietzsche in sprachlicher Mimikry, die auf die Übernahme einer neuen Denkhaltung zu zielen scheint. So fügen sich die Auslassungen und das Stottern, die Klagen und Anklagen, die grassierende Selbstgerechtigkeit und gleichzeitige Unsicherheit des Ich-Erzählers bei Dostojewskij seltsam nahtlos ein in das megalomane – nietzscheanische – Ideal, aus der Beschränkung eines Kellerlochs resp. Studierzimmers heraus ein überbordendes Sittengemälde zu entwerfen, nicht allein des 19. Jahrhunderts, sondern gar der gesamten Kulturgeschichte.

Nietzsches freihändiger Gebrauch von Dostojewskijs literarischer Vorlage macht auf exemplarische Weise jenes Ideal eines *mundus-in-gutta* erfahrbar, das sich bereits in Senecas berühmtem Diktum aus dem 6. Brief an Lucilius ankündigt: »Longus iter est per praecepta, breve et efficax per exempla« (»Erstens trauen die Menschen ihren Augen mehr als ihren Ohren, und zweitens ist es ein langer Weg, der durch Belehrung, ein kurzer und erfolgreicher, der durch das Beispiel wirkt«). Es signalisiert, dass Beispiele nicht nur gegenüber den Regeln und Vorschriften der kürzere, sondern auch der *durchschlagendere* Weg zu einer Erkenntnis und ihrer Verinnerlichung sein könnten (vgl. Lucius A. Seneca, Philosophische Schriften, 6. Brief, §§ 4–7, 14).

Das *mundus-in-gutta*-Ideal des Beispiels, dem die literarischen unter ihnen traumwandlerisch‹ folgen, besagt im Ausgang von Aristoteles' *Rhetorik*, dass am Ende einer langen und umständlichen theoretischen Darlegung ein einziges, knappes Beispiel genügen wird, um den eigenen Gedankengang zu einem befriedigenden Abschluss zu bringen. Beispiele können daher nicht nur eröffnende, sondern auch

abschließende Funktion für die Argumentation in philosophischen Texten haben. Die Frage ist nun, warum Einbildungs- und reflektierende Urteilskraft (um in kantischen Termini zu sprechen) im Ausgang eines solchen konkreten Miniatur-Narratives so vorzügliche Bedingungen vorfinden, um gleichsam das gesamte Terrain der Argumentation noch einmal abzuschreiten, allerdings auf dem schnellstmöglichen Weg.

Vermutlich liegt der Schlüssel zur Beantwortung dieser Frage in der *Miniaturisierung*, mit deren Hilfe das Problem der Stofffülle überwunden werden soll (vgl. hierzu Martin Wagenschein 1955, 523). Ähnlich wie eine Glaskugel, in der es zu schneien beginnt, wenn man sie schüttelt, so dass sich die darin enthaltene Landschaft in ein perfektes Weihnachtsgefühl verwandelt, das man teilen muss, selbst wenn man das eigentlich nicht möchte, ermöglicht auch das die Argumentation abschießende Beispiel den temporär eng begrenzten Eintritt in einen ›simulierten‹ Erfahrungsraum, weshalb der Name *a-world-in-a-nutshell* durchaus zutreffend gewählt zu sein scheint.

Alles erscheint hier auf prototypische Weise geordnet, übersichtlich und klar, wenn auch unendlich viel kleiner als in Wirklichkeit. Das literarische Beispiel bietet sich zur Gewinnung dieser ›Übersichtlichkeit‹ über eine komplexe Argumentation auf vorzügliche Weise an, weil es auf kurze und bündige Weise, dabei inhaltlich dicht und auch ein wenig rätselhaft, dazu einlädt, das Gemeinte auf andere Weise, aber eben durchaus prototypisch ›nachzuvollziehen‹. Da es sich um den Eintritt in ein *Miniatur-Narrativ* handelt, das in der Regel nicht mit theoretischen Begriffen operiert, sind hier von den Zuhörer- oder LeserInnen andere als begriffslogische Fähigkeiten gefragt: Vorstellungsvermögen, Assoziation (auch von Bildern), Kombinationsgabe, die Interpretation der geschilderten Situation (etwa auch das Fortspinnen derselben), das Einflechten eigener, persönlicher Erinnerungen zur Validierung des Vorgestellten, die Suche nach Vergleichsmomenten und Analogien, aber auch nach Unterschieden, schließlich der versuchsweise Überschlag bzw. die Rückübertragung des Geschilderten auf das theoretische Problem erlauben den mitdenkenden LeserInnen, der Argumentation dabei zugleich aber eine besondere, ja individuelle ›Färbung‹ – eine Vorform von Eigensinn, die es dem Konkreten verdankt – zu geben.

Die Miniaturisierbarkeit (des Problems), die den Gewinn des *mundus-in-gutta*-Ideals auszumachen scheint, korreliert dabei mit einem wichtigen Zug des literarischen Beispielgebens überhaupt: Was hier ›totalisiert‹ erscheint als voll funktionsfähige Miniaturwelt, in der sich die LeserInnen vergleichsweise ›frei‹, aber eben auch ein wenig kulissenhaft bewegen, ist immer nur *ein Ausschnitt, der für wesentlich erklärt wurde*. Jedes Beispiel – allen voran das vom Philosophen eigens zugeschnittene (verkürzte) literarische – wählt als *pars pro toto* nämlich immer unter vielen Möglichkeiten ein bestimmtes Konkretes aus und setzt es stellvertretend für ein Allgemeines; selbst dann noch, wenn vom theoretischen Standpunkt her Austauschbarkeit besteht. Es präsentiert immer nur *einen* Ausschnitt aus einer weit größeren, möglichen Beispielmaterie.

Entscheidend ist nun, wie es diesen Ausschnitt *gleichzeitig für irrelevant und für signifikant erklärt*, d. h. wie es glaubhaft macht, dass das Weggeschnittene nichts Wesentliches enthält, was nun dem Ausschnitt fehlen würde, während umgekehrt der Ausschnitt *sämtliche* wesentliche Momente zu enthalten verspricht, die sinnvoll auf ein Allgemeines ›hochgerechnet‹ werden können. Der Ausschnitt muss also interessanterweise *gleichzeitig autonom* (gegenüber der Menge, aus der er genommen wurde) erscheinen und *dennoch heteronom* (mit Blick auf das Allgemeine, dem es zu sekundieren hat) sein, um in einen größeren Zusammenhang eingebettet werden zu können.

14.6 Definition und Beispieltypen

In einem Text wirkt ein Beispiel, ungeachtet ob aus der Literatur entnommen oder nicht, als ein *Miniatur-Narrativ mit konventionell geregeltem Verweisungscharakter*. Seine Bedeutung für die Argumentation lässt sich nicht durch die schiere Wiedergabe seines Inhaltes oder Referenzgegenstandes angegeben. Angeführt wird ein Beispiel zumeist zur Beglaubigung oder zur Exploration eines theoretischen Sachverhalts. Das Beispiel selbst verbleibt im Konkreten und verlangt doch nach *Übertragung* in etwas Abstrakteres, darin der Fabel durchaus verwandt. Die rhetorische Konvention will es, dass das Beispiel seine Existenz *nicht* der Theorie selbst verdanken darf. Selbst wenn es erfunden wird (was erlaubt ist), muss es sich auf einen wahrscheinlichen Fall einer

außertheoretischen (d. h. nicht von der Theorie erzeugten) Wirklichkeit beziehen. Als solches erinnert ein Beispiel an den *Kontakt der Theorie mit der Welt und umgekehrt*. Ein Beispiel muss, um dies bezeugen zu können, selbst ›der Fall sein‹. Das gilt selbst dann noch, wenn es als Gegenbeispiel einer bestimmten Theorie in den philosophischen Text Eingang findet.

Im Folgenden sei eine terminologische Handreichung unternommen, welche folgendes Raster für verschiedene Beispieltypen vorschlägt:

Affirmative Fallbeispiele lassen sich in *Illustrations-* und *Anwendungsbeispiele* unterscheiden. Letztere zeugen von der Verwirklichung einer nicht näher hinterfragbaren Regel, die ohne konkrete Anwendungsfälle jedoch sinnlos bliebe. *Illustrationsbeispiele* zielen hingegen auf die Konkretion und Versinnbildlichung von etwas Allgemeinen, Abstrakten und/oder Unsinnlichen und Intelligiblen, ohne hierfür eine Regel angeben zu können.

Negative Fallbeispiele – geläufiger als *Gegenbeispiele (counter-exampels)* bekannt – sollen hingegen exemplarisch das Scheitern und die Gegenstandslosigkeit einer Theorie dadurch aufzeigen, dass sie – durch ihr eigenes Fallsein – die bislang unter eine These subsumierbaren, entgegen gesetzten Fälle als widersprüchlich, irrelevant oder einfach nicht der Fall seiend von der Subsumierbarkeit ausschließen.

Suchbeispiele schließlich umspielen ihr Sujet. Ob es sich bei ihnen überhaupt um Fallbeispiele handelt, ist noch gar nicht ausgemacht. Sie versuchen die alternative, behelfsweise Vergegenwärtigung und Verdeutlichung in Gestalt von Fällen, die um eine gemeinsame, ›leere‹ Mitte kreisen. Sie suchen etwas, was zunächst weder begrifflich, noch regulativ noch schematisch fasslich ist, sich also nicht einfach auf oder unter einen Nenner bringen lässt. Suchbeispiele haben testenden Charakter.

Demonstrationsbeispiele hingegen scheinen der Argumentation Transparenz und Triftigkeit zu leihen, indem sie deren Nachvollzug mithilfe der gezielten Evozierung von Vorstellungsbildern erleichtern. Auch über ihren Fallcharakter ist noch gar nicht entschieden. Die LeserInnen oder ZuhörerInnen können sich relativ frei wie in einem virtuellen Narrations- und Navigationsraum bewegen, nicht nur nachvollziehend, sondern auch *testend und prüfend*.

14.7 Die Wirkung von Beispielen innerhalb einer philosophischen Argumentation

(A) Beispiele argumentieren nicht, dennoch *stützen oder schwächen* sie die Argumentation auf charakteristische Weise. Gründe für die eigentümliche Dynamik, welche Beispiele in Texten (nicht nur philosophischen!) entwickeln, liefert (1) ihre *wesenslogische Zwitterstellung*, d. h. ihre Vermittlerposition zwischen Singulärem und Allgemeinem, Abstraktem und Konkreten; (2) ihre doppelte phänomenale Affinität zur *Einbildungskraft* einerseits (Unberechenbarkeit der evozierten Vorstellungsbilder und derer Konnotationen) und zur *Urteilskraft* andererseits (Nicht-Präjudizierbarkeit ihres Funktionierens innerhalb der Argumentation); (3) ihre faktische wie praktische *Nicht-Deduzierbarkeit*, denn sie lassen sich nicht schematisch oder regelgeleitet erzeugen, woraus ihre ambivalente Stellung zur Regel und zur Regel(be)folgung erwächst; (4) das *Oszillieren* ihres Einsatzes und Gebrauchs in philosophischen Texten zwischen austauschbarem (lat.) *exemplum* und nicht austauschbarem (griech.) *parádeigma*.

(B) Das Beispiel bewegt sich zwischen *Austauschbarkeit und Unersetzbarkeit*, was heißt das? Es *tendiert* dazu, statt seine allein seine – um mit dem Nelson Goodman der *Languages of Art* (1968) zu sprechen – (materielle) Teilhaberschaft auszustellen und ein *elliptisches Muster* (von etwas) zu bleiben zu einem *arbiträren Etikett* (von etwas anderen) zu werden, das es ohne Ähnlichkeit denotiert.

Nicht nur das Singuläre produziert Exemplarisches, sondern auch Exemplarisches produziert Singuläres. Für Aristoteles – wie übrigens auch für Giorgio Agamben – ist es daher das, was eine »ausschließende Einschließung« (Agamben 2002, 31), Einschluss qua Selbstausschluss provoziert. Es ist – entgegen der Subsumptionstheorie von Christian Wolff (Fall/Regel) – ein Partikulares, das erklärend und transformierend auf ein anderes Partikulares Bezug nimmt. Gute wie schlechte Beispiele explizieren oft nicht bekannte Regeln oder Begriffe, sondern sie zeugen von der Suche nach ihnen. Beispiele tauchen in philosophischen Texten sowohl als *Ersatz* für eine fehlende Regel wie zur *Inauguration* einer neuen Regel auf: Beispiele schaffen damit innerhalb eines philosophischen Textes *Spielräume* für den

Einsatz von Urteils- wie Einbildungskraft. Sie erlauben die *Simulation von Realitätskontakt* und eröffnen auf *miniaturisierte* Weise *Erfahrungen*.

(C) Beispiele evozieren eine selbständige Transferleistung. Ihre Übertragbarkeit hängt erstens ab von ihrer *Plastizität*, d. h. von ihrer Fähigkeit zum Kontextbruch, der zugleich ihre kontextuelle Offenheit ermöglicht. (Auf sie hat der Beispielgeber Einfluss in Gestalt von Beispielwahl, des elliptischen Beispielzuschnitts und der Wahl geeigneter sprachlicher oder rhetorischer Mittel.)

Ferner hängt die konkrete Übertragbarkeit ab von den *Rückkopplungseffekten* zwischen Beispiel und argumentativem Kontext. Da jede Form der Exemplifikation, gemäß ihres logischen Zuschnitts, wie Goodman gezeigt hat, *reziprok* wirkt, sind nicht nur die Übertragungen des argumentativen Kontexts auf das Beispiel, sondern auch die Färbung desselben durch spezifische Eigenschaften des gewählten Beispiels, vom Beispielgeber idealerweise zu antizipieren und bei seiner Wahl zu berücksichtigen. Häufig wird allerdings die präfigurierende Kraft des argumentativen Kontexts über- und die Wirkung des konkreten Beispiels auf denselben unterschätzt (Ein einzelnes Beispiel ›färbt‹ zwangsläufig intensiver auf den argumentativen Kontext ab als viele verschiedene).

Das Verständnis eines Beispiels hängt ferner vom *Einsatz der Urteils- wie der Einbildungskraft* des Lesenden/Hörenden ab. Beispiele werden nicht schon verstanden, wenn jeder einzelne Satz in seiner Bedeutung klar ist. Die Übertragungsleistung ergibt sich nicht nur automatisch aus dem gedanklichen Nachvollzug des konkret Gesagten, Beschriebenen, sondern die Einbildungskraft evoziert im Ausgang des Beispiels ein Szenario, oft eine miniaturisierte, gedanklich begehbare Welt, die in jedem Moment ihrer Entstehung zugleich der reflektierenden Urteilskraft zur kritischen Evaluation vorgelegt wird. Ohne *lebendigen, imaginativen Nachvollzug* einerseits und ohne reflektierende, d. h. *kritische Distanznahme* andererseits wird ein Beispiel immer unverstanden bleiben.

Zuletzt hängt die Anwendbarkeit eines Beispiels vom *abduktiven Modus* der Urteilskraft ab, welcher die Idee des verkürzten Induktionsbeweises bei Aristoteles wieder aufnimmt: Die Urteilskraft hat aufgrund der Reziprozität jeder Exemplifikation streng genommen *gleichzeitig reflektierend und bestimmend* zu sein; auch wenn die reflektierenden Anteile deutlich zu überwiegen scheinen. Die Nähe zum abduktiven Schluss kommt dadurch zustande, dass wenige *heuristische Annahmen* genügen müssen, um die Arbeit der reflektierenden Urteilskraft durch die bestimmende zu ergänzen. Die Übertragbarkeit des Beispiels hängt von der Fähigkeit ab, störende Aspekte (der evozierten Vorstellung) zu *eliminieren* und im selben Zug das Urteil der reflektierenden Urteilskraft auf das wenige Verbleibende zu richten. Der Gewinn des konkreten Beispiel-Verständnisses liegt allerdings umgekehrt gerade darin, welche neuen und überraschenden Aspekte durch eben dieses für die gesamte Argumentation hinzukommen und so ein verändertes Licht auf sie werfen.

(D) Ein Beispiel in einem philosophischen Text liefert – ähnlich wie es Kant für Urteile gefordert ist, die auf streng genommen *unwiederholbare ästhetische Erfahrungen* gegründet sind – eine »Reflexion […] ohne Beziehung auf einen Begriff« (KU, XLV).

Genau wie eine ästhetische Idee auch liefert ein Beispiel *keine* unmittelbare Erkenntnis, weil sie wie diese »eine Anschauung (der Einbildungskraft)« voraussetzt, »der niemals ein Begriff adäquat [kann] gefunden werden« (ebd., § 57, Anm. I). Beide entfalten aber genau deshalb eine *propädeutische Rolle* für die Urteilskraft. Induktiv reflektierende wie deduktiv bestimmende Urteilskraft müssen als eingeborenes Vermögen *angeleitet und trainiert* werden, aber eben nicht anhand von Regeln, sondern anhand von konkreten, sinnlichen, belebenden, ja ästhetischen Beispielen, die für jeden Anwender zu anderen Schlüssen und damit zu anderen Regelvorstellungen führen. Kant nennt Beispiele folgerichtig ein solches *Trainingsfeld*; als aisthetische, d. h. auf sinnliche Erfahrungen bezogene *Prüfsteine* bilden sie die praktische Voraussetzung für die auf anderem Gebiete erfolgreiche Arbeit der Urteilskraft. Beispiele sind dann das Propädeutikum der Episteme, der »Gängelwagen der Urteilskraft« (Kant, *KrV*, A 134).

Zusammenfassend lässt sich sagen: Ästhetiken werden daher entweder mit ihrem Fokus – wie in der Klassik – auf singuläre Gegenstände oder aber – in der Moderne – mit ihrer Vorliebe für singuläre Ereignisse (wie ästhetische Erfahrungen) *epistemisch interessant*, denn sie generieren über ihre Beispiele potentiell *exemplarische Urteilsformen*. Ästhetiken werden damit über ihre Beschäftigung mit den konkurrierenden Spielarten des Singulären wie des Exemplarischen (im materiellen wie im immateriellen Sinne) als ›implizite‹ Theorien über Beispiele lesbar.

14.8 Abgrenzungen: Nicht Paradigma und nicht Gedankenexperiment

Die im Verlauf der bisherigen Erörterung zutage getretenen Affinität der Beispiele nicht nur zu Zitaten, sondern auch zu Paradigmen und Gedankenexperimenten, soll im Folgenden näher untersucht und einer konzeptuellen Diskriminierung unterzogen werden.

(A) Thomas Kuhns Paradigmen-Verständnis: Obgleich Kuhn eine Theorie des Paradigmas entwickelte, um die Unterschiede zwischen Natur- und Geistes-/Sozialwissenschaften zu erklären, treffen seine Ausführungen zu der paradigmatischen und zugleich gegen Gegenbeispiele eigentümlich immunisierenden Kraft von Musterbeispielen (›exemplars‹) offenkundig auch auf philosophische Texte zu (man denke hier nur an die persuasive Kraft des Benthamschen Panopticons für die Anlage von Foucaults *Überwachen und Strafen* [1975] und die Entwicklung der Idee der ›Mikrophysik der Macht‹. Diese Paradigma wurde jüngst durch Agambens Muselmann und die Idee des Lagers als neue Paradigma abgelöst). Die Unterschiede sind jedoch nicht weniger interessant:

Anders als das Beispiel, das die Regel seiner Anwendbarkeit nicht mitliefern kann, sondern auf die abduktive Mithilfe durch die Urteilskraft angewiesen bleibt, *verkörpert* ein Paradigma erfolgreich und zeitlich dauerhaft *seine eigene Regel*. Es ist nicht wie das Beispiel auf beständige Reaktualisierung und individuellen Nachvollzug angewiesen. Im Gegenteil, das Paradigma wirkt nicht nur – wie das Beispiel – als funktioneller Regelersatz, sondern als *dauerhafter Verständnisersatz*. Diese Beobachtung schlägt sich u. a. darin nieder, dass die Wirksamkeit eines Paradigmas von einer größeren Gemeinschaft durch die stetige Wiederholung seiner Gültigkeit akklamiert wird. Ein Paradigma wird kanonisch und wirkt kanonisierend, ohne dass es dadurch irgendeiner inhaltlichen Form von Begründung oder Rechtfertigung näher gebracht würde.

Das Paradigma fällt mit seiner eigenen Regel zusammen, der Maßstab wandert nach ›innen‹, d. h. er wird ›immanent‹ und fällt mit der paradigmatischen Sache in eins. Ähnlich wie eine produktive Leerstelle wirkt das Paradigma als gedanklicher Kristallisationspunkt oder Kondensationskern in einem philosophischen Text, nur, dass es eben vorgibt, nicht leer zu sein. Es füllt, merkwürdig phantomatisch persistierend, eine Leerstelle, aber eben mit etwas, das – aufgrund seiner Singularität – eigentümlich unwägbar bleibt. Ist das Ideal des Beispiels sein uneigennütziges Diaphan-Werden für ein Allgemeines? Liegt das Geheimnis des Paradigmas gerade in seiner partiellen Opazität? Ein Paradigma ist ein Verständnissurrogat, ein essentialisierter Erklärungsversuch ohne klare Essenz; eine Name gewordene Abduktion, die sich plötzlich immer wieder auf neue – wenn auch unverstanden bleibende – Weise in einem Diskurs herauskristallisiert und sich als ›Lösung auf Zeit‹ präsentiert, sobald sie das erste Mal in Erscheinung getreten ist.

So verstanden ist ein Paradigma eine *verkörperte Regel*, für die es nicht mehrere, sondern nur einen einzigen angebbaren Fall gibt. Es ist *in sensu stricto* ein Singuläres, das sich nicht auf einen Begriff bringen lässt und, ob seiner fehlenden Verallgemeinerbarkeit, dennoch beständig exemplarisch und zur Nachfolge Anlass gebend, wirkt (Ein Paradigma unterhält *als Singularität* durchaus humoristische Ähnlichkeiten mit dem Geniebegriff bei Kant). Es eröffnet »eine Regel, die von dem Dinge selbst zugleich befolgt und gegeben ist«, wie es Friedrich Schiller in *Kallias oder Über die Schönheit* ausdrückt (vgl. den Brief vom 23. Februar 1793 an Körner, 43). Fällt jedoch diese Regel, die nur nachgeahmt und wiederholt werden kann, eines Tages, weil sie doch anders begrifflich erfasst, modifiziert oder aufgehoben werden kann, dann fällt auch das Paradigma in die Irrelevanz zurück. Etwas, das seine schlagende Überzeugungskraft verloren hat, ist nicht länger ein Paradigma, sondern vielleicht – nur noch – ein austauschbares Exemplum.

Die zweite Abgrenzung, die für die Entwicklung einer eigenen Beispielphilosophie von Interesse sein dürfte, betrifft (B) Gedankenexperimente (*thought experiments*):

»Das Gedankenexperiment unterscheidet sich […] von der Fiktion im Allgemeinen durch seinen punktuellen, strategischen Einsatz. Es geht in ihm nicht um alle möglichen oder unmöglichen Welten, sondern bloß um eine Welt, in der ein einziger Sachverhalt, ein einziges Ereignis, eine einzige Handlung möglich oder unmöglich ist. Haben wir diese besondere Voraussetzung erst einmal akzeptiert, so können wir fragen, was nun aus ihr folgen kann, was sich aus ihrer Geltung ableiten läßt« (Macho/Wunschel 2004, 9). Im Folgenden sei neuerlich – gerade aufgrund der bereits deutlich gewordenen Affinitä-

ten – auf die Unterschiede beider Konzepte eingegangen:

Irrealitätsversprechen vs. Realitätskontakt. Wir haben bereits gesehen, dass Beispiele ihre Überzeugungskraft aus der Unterstellung beziehen, der rapportierte Fall verdanke seine Existenz im Text weder der Theorie selbst, noch der Einbildungskraft des Philosophen. Der Fall *sei tatsächlich* der Fall – ›da draußen‹ in der ›wirklichen Welt‹. Ganz anders die Gedankenexperimente. Sie setzen überhaupt erst ein mit einem ostentativen Irrealitäts- und Fiktionalitätsversprechen. Die Eintrittsbedingungen in ein Gedankenexperiment sind damit ähnlich verführerisch wie die der Literatur. Anders als Beispiele stellen sie nicht die Idee einer Wirklichkeit, sondern *die Idee einer nicht-wirklichen und oft auch nicht wünschbaren Möglichkeit* vor. Jedoch versprechen sie zugleich, diese irreale Möglichkeit in all ihren ›erwartbaren‹, d. h. realistischen Folgen ›wirklich‹ durchzudenken und durchzuspielen, ganz so, als seien sie wirklich oder träten ein, wenn der Fall x Wirklichkeit würde. Diese Wendung ist wichtig: Sie enthält das eigentümliche *Realisierungsversprechen des Fiktiven* oder Kontrafaktischen, dem Gedankenexperimente – im Unterschied zu den meisten literarischen Fiktionen – sehr bestimmt anhängen. Ohne diesen ›Folgen-Realismus‹, wie ich diesen Zug nennen möchte, verlören die Gedankenexperimente erheblich an Attraktivität.

Gedankenexperimente werden vom Philosophen *demonstriert*, d. h. die Sache selbst versuchsweise zu einer direkten Darstellung gebracht; anders in den Beispielen, in ihnen bleibt das mögliche Übertragungs- und Vergleichsmoment verdeckter. Während Beispiele beiläufig sind und oft nur wenige Zeilen brauchen, um ein Miniatur-Narrativ zu präsentieren, ziehen sich Gedankenexperimente mitunter über mehrere Seiten hin. Sie brauchen und greifen Raum in philosophischen Texten, während sich Beispiele auffällig ›klein‹ machen können. Während Gedankenexperimente sorgfältig eingeführt, kommentiert, ummodelliert und wieder aufgegriffen werden, werden Beispiele selten eigens expliziert und kommentiert. Die Übertragungsleistung auf den gewünschten argumentativen Kontext ist dem Lesenden/Zuhörenden überlassen, während im Fall des Gedankenexperiments keine Deutung im Vagen bleibt. Dieser Befund lässt allerdings die zunächst so einfach wirkende Frage unbeantwortet, an welche Adressaten sich beide Formen vornehmlich richten.

Experimente für Philosophen – Beispiele für Laien? Gedankenexperimente sind – gemessen am Bedarf ihrer Kommentierung (Einordnung oder beständigen Modellierung) – komplizierter ›in der Bedienung‹ und eben durch diesen *factor of distinction* wie gemacht für angehende PhilosophInnen, welche die Stärke ihres eigenen Denkens nur zu gerne unter Beweis stellen möchten. Diese dürfen sich dann in der Rolle von ›Gedanken-Detektiven‹ oder ›Philosophen-Kommissaren‹ wähnen, als gelte es, sich wie in einer Mutprobe freiwillig vor den »Richterstuhl der Rationalität« (vgl. Macho/Wunschel 2004, 11) zu bringen. Umgekehrt scheinen Beispiele in ihrer Beiläufigkeit, in ihrem häufig ostentativ illustrativen Charakter eher für ein Laienpublikum gemacht. Die höheren Freiheitsgrade liegen zweifellos beim Beispielnachvollzug, während es im Fall der Gedankenexperimente erhöhten Kontroll- und Regelungsbedarf zu geben scheint. Andererseits hängt vom Ausgang des Gedankenexperimentes für die PhilosophInnen, die es ersonnen haben, ungleich mehr ab als vom gelingenden oder misslingenden Nachvollzug einzelner Beispiele.

Ideentheater vs. Erfahrungssimulation. Mithilfe eines Gedankenexperiments soll häufig, so kontrafaktisch es auch sei, mit einem tief verwurzelten, faktischen Vorurteil der eigenen Ideengeschichte aufgeräumt werden. Gedankenexperimente zielen typischerweise auf das Zerschlagen lieb gewonnener philosophischer Paradigmen (vgl. hierzu Putnam 1981: ›Brains in a vat‹). Sie vergessen dabei nicht, ein neues an Stelle des alten zu inaugurieren. Ihr Ziel- und Fluchtpunkt sind dann, anders als im Fall der Beispiele, gar nicht mögliche sinnliche Erfahrungen, sondern sie versuchen eher genuin unsinnliche philosophische Meinungen in einen eigens für sie konstruierten Erfahrungsraum hineinzuprojizieren. Insofern zielen Gedankenexperimente seltener auf die Simulation von Erfahrungen als auf die Inszenierung von Ideen. Sie wären so verstanden eine Form von ›Ideentheater‹.

Konstruiert vs. gefunden. Stippvisite vs. Begehbarkeit: Anders als Beispiele entwickeln sich Gedankenexperimente – ähnlich wie Versuchsanordnungen – auf charakteristische Weise weiter, nicht nur in ihrer narrativen und explikativen Entfaltung durch einen bestimmten Philosophen. Sie werden tradiert, indem sie modifiziert und kritisiert, von anderen Philosophen wieder aufgegriffen, weiterentwickelt, modelliert und rejustiert werden, je nachdem, welche Konsequenzen sich aus dem Gedankenexperiment

(mehr oder minder) zwingend für die Theoriebildung zu ergeben scheinen. Gedankenexperimente sind philosophische Streitobjekte und damit Teil der Debattenkultur. Beispiele hingegen tragen nicht den Nimbus, aber auch nicht die Bürde ihrer eigenen Konstruiertheit. Sie profitieren von der Suggestion, sie müssten einfach nur ›gefunden‹ werden. Beispiele werden anders tradiert als Gedankenexperimente. Mitunter überstehen sie unbeschadet die Jahrtausende, wie das eingangs erwähnte Paddel, das sich im Wasser bricht und das Boot dennoch weiter voranschiebt, wenn PhilosophInnen optische Illusionen erläutern wollen. Wer ein Beispiel nachvollzieht, sucht – während er liest – für einen kurzen Moment die ihm bekannte – oder als bekannt unterstellte – Welt auf. Wer ein Gedankenexperiment vollführt, sieht sich in eine fremde Welt versetzt, die ihn zu fortgesetzter und potentiell unabschließbarer Begehung einlädt.

Beispiele richten sich stärker auf die Urteilskraft, Gedankenexperimente spielen stärker mit der Vorstellungskraft. Doch womöglich ist dieser Unterschied zu schematisch gefasst. Er soll lediglich anzeigen, dass der narrative Anteil in Beispielen gewöhnlich *geringer* ausfällt als in Gedankenexperimenten, was Folgen hat, zumal, wenn die subsumptive Gebrauchslogik (Regel-Fall-Logik) zugleich performativ wirksam wird. Beispiele präsentieren sich gewöhnlich nicht als Rätsel – doch sind sie darum nicht weniger rätselhaft. Jedoch wird im Regelfall die Urteilskraft hier rascher angesprochen als im Gedankenexperiment, das umgekehrt nicht selten den Aufschub des Urteils kultiviert. Das Gedankenexperiment wirbt häufig damit, dass es noch diese und jene Wendung geben wird, die man nicht vorhergesehen habe, was aber umgekehrt nicht heißt, dass sein Ausgang wirklich offener wäre als das eines gelungenen Beispielverständnisses.

14.9 Paarungen: Beispielwahl und Theoriedesign (20. Jahrhundert)

Zuletzt sei ein Blick auf die Spielarten und Verkleidungen geworfen, unter denen das Problem des Beispiels – und damit das des Singulären und des Exemplarischen – im 20. Jahrhundert virulent bleibt. Aristoteles' Inspiration einer sich ins Unendliche fortsetzenden Kette von Partikularitäten, die aufeinander unter dem einzigen Gesichtspunkt der *celebrity* verwiesen, Christian Wolffs Beharren auf der ›realitas notionum‹ als sinnliche Demonstration, Kants exzentrischer Genie-Begriff oder Lessings Ideal klarer Paradigmensetzungen in den Künsten – sie alle hallen wider in den Debatten, die im Titel so reißerische Namen wie ›Starkult‹, ›Veröffentlichung des Privaten‹ oder ›Pop(ulär)-Kultur‹ tragen.

Wenigstens drei Strategien lassen sich bestimmen, welche das Bestreben eint, die Existenz einer Besonderheit, die den Namen ›Einzigartigkeit‹ (Singularität) wenigstens temporär verdient, einerseits *de jure* ›anzuerkennen‹ (durchaus in seinem eigenen epistemischen Recht), sie *de facto* jedoch zugleich in etwas anderes zu verwandeln.

(1) *Nachfolgen statt Nachahmen*. Produktiv lässt sich Kants Geniebegriff als Anstiftung zum Paradigmenbruch lesen. Es gibt eine Reihe von künstlerischen Strategien – zu nennen wäre die ›Soz-Art‹ um Vitaly Komar und Alexander Melamid oder die *total installation* eines Ilya Kabakov – die im Moment der zusammenbrechenden Sowjetunion anfingen, die Symbole und Räume des untergegangenen Imperiums in ihre Kunstwerke einzuspeisen. Sie nahmen des Bekannte, einst Verehrte, nun Verachtete und Wertlosgewordene und machten Kunst daraus, ohne eine Spur von Distanzierung. »Der Witz ist, dass jede Nachahmung immer zu Abweichungen führt. Deswegen ist das nachahmende Lernen das produktivste« (Brock 2006, 263). Kant würde ihn in der Sache nicht korrigieren, nur den Terminus der Nachfolgeschaft, statt der Nachahmung anmahnen.

(2) *Depotenzierung durch Systematisierung*. Gemeint ist damit der Versuch, das Irreguläre, Undisziplinierte, Exorbitante in ein System einzubetten, um es so einerseits (aufgrund seiner Unvermeidlichkeit) zuzulassen, ihm andererseits jedoch die Spitzen zu nehmen. Wenn die unter Punkt 1 genannte Strategie Kant zuzuordnen ist, dann folgt diese auf entfernte Weise Hegel. Seine Leistung bestand nicht nur darin, die Vergeistigung des Sinnlichen der Kunst für eine reale Möglichkeit zu erachten (was sich im 20. Jahrhunderts trefflich für die Erklärung von Konzept-Kunst anbot); sondern es gelang ihm auch, für jede noch so exorbitante Kunst einen eigenen Platz in seiner Phänomenologie des Geistes zu finden. Nicht nur in philosophischer Hinsicht ist diese Strategie höchst erfolgreich. An dieser Stelle sei ein Beispiel aus der Realpolitik erlaubt, die auf ihre Weise mit

dem Ausnahmezustand (wie dem Zusammenbruch der Finanzmärkte) umzugehen hat: Jede Gesellschaft betreibt zum Schutz ihrer BürgerInnen Krisen-, Katastrophen- und Ernstfall-Politik, welche zum Ziel hat, durch systematisches, planvolles Vorgehen auch für den Ausnahme-Fall vorzusorgen. Auch hier geht es darum, nicht das Eintreten des Besonderen zu verhindern, sondern ihm einen präzisen Ort zu geben: d. h. ihn einzubetten in einen Maßnahmenkatalog von Handlungen, die im Fall der Fälle gleichsam mechanisch auszuführen sind.

(3) *Strategische Paarbildungen*. Damit ist das Aufweichen der Exzentrizität einer singulären Position durch Ausrufung zum (neuen) Regelfall gemeint. Diese Paarbildungen lassen sich in der Politik beobachten; weniger bekannt scheinen sie in der Philosophie zu sein. Besonders auffällig sind solche Paarbildungen in der ästhetischen Theorieschreibung. Die singuläre Position wird hier durch ein Kunstwerk oder einen Künstler vertreten, das (oder der) die TheoretikerInnen reizt (oder auch nötigt?), eine ›maßgeschneiderte‹ Theorie für eben dieses Werk zu entwickeln. Es kommt selten vor, dass diese Theorie später als bloß ›lokale‹ vertreten wird. Wenn irgend möglich wird die Zufälligkeit der eigenen Wahl damit erklärt, dass dem Besonderen dieses Werkes etwas ›Exemplarisches‹ und Quasi-Allgemeingültiges anhafte, etwas also, das es erlaube, es jedermann anzusinnen.

Die Bewegung, die sich hier vollzieht, beschreibt das Paradigmatisch-Werden von etwa bloß Partikularem. Was wäre Lessing ohne Homer und den in Rom ausgegrabenen Laokoon, ohne jene ›Referenzsubjekte‹, Denkgegenstände und Beispiele, die sich (entgegen Lessings Wunsch) nicht mehr austauschen ließen und für den Denker selbst kanonisch wurden? Was wäre Adornos Theorie über das Inkommensurable und den Rätselcharakter des Kunstwerks, den Lob des Fragments und die Gefahr des Scheiterns ohne die Erfahrung von Schönberg oder Beckett? Was wäre der späte Heidegger ohne Hölderlins Dichtungen? Gäbe es Arthur C. Dantos *Configuration of the Commonplace* ohne Andy Warhols *Brillo Boxes*? Jean-François Lyotard ohne Barnett Newman, Clemens Greenberg ohne Jackson Pollock, Eduard Beaucamp & Max Ernst, Boris Groys ohne Iljya Kabakov?

Sind diese Strategien noch aktuell? Sicherlich sind es die Kantische und die Hegelsche Strategie. Die Paarbildungen können sich jedoch auf die Dauer als instabil erweisen. Offensichtlich gibt es die Tendenz, dass mit der sinkenden Popularität einer Kunstform auch die ihr anhängende Theorie in Vergessenheit gerät (vgl. Max Bense und die Kybernetik). Umgekehrt geraten Philosophen in den Verdacht, sich eigentümlich parasitenhaft (oder auch protektiv) gegenüber der in schwindelerregende theoretische Höhen erhobenen Kunstpraxis zu verhalten (Beckett war bekanntlich nicht eben glücklich über Adornos *Versuch, das Endspiel zu verstehen*. Heidegger wiederum litt darunter, dass es ihm nicht gelingen sollte, Hölderlin nicht interpretativ zu ›missbrauchen‹). Der Grad zwischen Gebrauch eines Beispiels und seinem paradigmatischen Missbrauches im Dienst einer makellosen Theoriebildung kann hauchdünn ausfallen.

Die Popkultur hat aus diesen Vorgaben der ästhetischen Moderne einen radikalen Schluss gezogen. Mangels Glauben an (oder Zugriff auf) ein valides Original vervielfacht sie die ›Exemplaritäten‹ und erhebt den Missbrauch selbst zur Maxime. Wer in der Populärkultur lebt, kann dann nichts anderes tun, als die ihn umgebende Dingwelt (zu der fraglos auch die eigene Person zählt) zu missbrauchen – und das heißt einfach nur: sie zu gebrauchen in jeder nur möglichen Hinsicht. *Distinktionsgewinne* aus der ständigen Produktion und Proliferation von Besonderheit erzielt die Popkultur *qua rigoroser Austauschbarkeit* (all ihrer Glieder durch andere): Die ekstatisch gefeierte, ubiquitäre Egalität des Partikularen löst die Exemplarität eines Singulären ab, das nur mehr selbst als philosophisches ›Vorurteil‹ unter Verdacht gerät.

Hinweis: Dieser Artikel ist in komprimierter Form entlehnt aus: Mirjam Schaub: Das Singuläre und das Exemplarische. Zu Logik und Praxis der Beispiele in Philosophie und Ästhetik. Zürich 2010.

Literatur

Werke

Agamben, Giorgio: Signatura rerum. Zur Methode. Aus dem Italienischen übers. von Anton Schütz. Frankfurt a. M. 2009 (ital. 2008).

Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Aus dem Italienischen übers. von Hubert Thüring. Frankfurt a. M. 2002 (ital. 1995).

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Theoretische Ästhetik [1750]. Lat./Deutsch, in Auszügen übers. und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1988.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Aesthetik. Lat./Deutsch, Bd. 1. Übers., mit einer Einführung und Anm. hg. von Dagmar Mirbach. Hamburg 2007.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik-Nachschrift. In: Poppe, Bernhard: Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bislang unbekannten Handschrift der Ästhetik Baumgartens. Leipzig 1907.

Bernard, Wolfgang: Das Ende des Ödipus bei Sophokles. Untersuchungen zur Interpretation des ›Ödipus auf Kolonos‹. München 2001.

Derrida, Jacques: La verité en peinture. [VP] Die Wahrheit in der Malerei [WM]. Übers. von Michael Wetzel, Wien 1992 (frz. 1973).

Le Goff , Jacques: Einleitung. In: ders./Brémond, Claude/Schmitt, Jean-Claude (Hg.): L'Exemplum. Turnhout 1982.

Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest [Vortrag von 1974]. Stuttgart 2003.

Goodman, Nelson (1968): Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols [LA]. Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie [SpK]. Übers. von Bernd Philippi. Frankfurt a. M. 1995.

Gottsched, Johann Christoph: Ausführliche Redekunst, in: ders.: Ausgewählte Werke, Bd. 7.1. New York 1975.

Daxelmüller, Christoph: Exempelsammlungen. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996, 55–60.

Dostojewskij, Fjodor M.: Auszeichnungen aus dem Kellerloch. In: Dostojewskij, Fjodor M.: Erzählungen. Aus dem Russischen übers. von Arthur Luther. München 1962, 521–638.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik III. [Heute besser bekannt als Hotho-Nachschrift] Frankfurt a. M. 1986. [VÄ III]

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Die Religion der Schönheit. In: ders.: Vorlesungen über die Philosophie der Religion. (Sämtliche Werke, Bd. XVI). Neu ediert und hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969.

Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lat./Deutsch, übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1997.

Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft [1781/87]. Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hg. von Raymund Schmidt. Hamburg 1990. [KrV]

Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790, 1793 und 1797]. hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1990. [KU].

Kuhn, Thomas: The Structure of Scientific Revolutions. Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen. Übers. von Kurt Simon. Frankfurt a. M. 1973 (engl. 1962/70).

Klein, Joseph: Beispiel. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gerd Ueding. Bd. 1. Darmstadt 1992, Sp. 1431.

Kuhlken, Julie: ›The exemplarities of artworks‹: Heidegger, Shoes, and Pixar. In: Continental Philosophy Revue 40 (2007), 17–30.

Malcolm, Norman: August 1947. In: ders.: Erinnerungen an Wittgenstein. Übers. von Claudia Frank und Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 1987.

Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik [1872]. In: ders.: Kritische Studienausgabe. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bd. 1, 9–156. [KSA]

Nietzsche, Friedrich: Homer's Wettkampf. Vorrede. In: KSA 1 (1872), 783–792.

Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse. In: KSA 5 (1886), 9–243.

Nietzsche, Friedrich: Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift. In: KSA 5 (1887), 245–412.

Putnam, Hilary: Brains in a vat. In: ders.: Reason, Truth and History. Cambridge 1981.

Putnam, Hilary: Gehirne im Tank. In: ders.: Vernunft, Wahrheit und Geschichte. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M. 1990.

Schiller, Friedrich: Kallias oder Über die Schönheit. Stuttgart 1991.

Seneca, Lucius Annaeus: Briefe an Lucilius. In: ders.: Philosophische Schriften. Übers., mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Otto Apelt. Hamburg 1993.

Sophokles: Ödipus auf Kolonos. Aus dem Griech. übers. von Timon Boehm, Textbuch für die Ödipus-Aufführungen durch In situ Chur. Zürich/Basel 2008/09.

Sophokles: Oidipus auf Kolonos. Aus dem Griech. übers. von Ernst Buschor. In: ders.: Die Tragödien. Frankfurt a. M. 1963.

Quintilian: zit. nach Christoph Daxelmüller: Exempelsammlungen. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 3. Tübingen 1996, 56.

Forschungsliteratur

Brock, Bazon: Beispielgeber im Beispiellosen. Ein Gespräch mit dem Künstler-Kritiker-Kurator von Paolo Bianchi. In: Kunstforum Nr. 181, Juli bis September 2006, 263–279, hier 263.

Ebbersmeyer, Sabrina: ›Veritas ergo suis locis maneat, nos ad exempla pergamus.‹ Fonction et signification de l'exemple chez Pétrarque. In: Ricklin, Thomas (Hg.): Exempla docent. Les exempla philosophiques de l'Antiquité à la Renaissance. Paris 2007, 372.

Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.

Gelley, Alexander: Unruly Examples. On the Rhetoric of Exemplarity. Stanford 1995.

Goldschmidt, Victor: Le paradigme dans la dialectique platonicienne [1985]. Paris 2003.

John D. Lyons: Exemplum. The Rhetorik of Example in Early Modern France and Italy. New Jersey 1989.

Macho, Thomas H./Wunschel, Annette (Hg.): Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt a. M. 2004.

Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas (Hg.): Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen. Berlin 2007.

Schüttpelz, Erhard: Zitierfähigkeit. Ein philologisches Kompendium. In: Pantenburg, Volker/Plath, Nils (Hg.): Anführen – Vorführen – Aufführen. Texte zum Zitieren. Bielefeld 2002, 93.

Wagenschein, Martin: das Exemplarische in seiner Bedeutung für die Überwindung der Stoffülle. In: Bildung und Erziehung Nr. 8 (1955), 523.

15. Medienphilosophie

(Oliver Jahraus)

15.1 Einleitung

Der Begriff der Medienphilosophie steht vor allem für ein philosophisch inspiriertes, orientiertes oder auch nur als philosophisch ausgewiesenes Nachdenken über Medien. Im wissenschaftlichen Kontext bezeichnet der Begriff Medienphilosophie entweder ein neues Teilgebiet der Philosophie oder aber eine philosophisch fundierte Herangehensweise an diese grundsätzlich medientheoretische Frage, was ein Medium sei und welche – nicht zuletzt konstitutive – Leistung es für den Menschen, sein Selbstverständnis, seinen Weltkontakt, seine Kultur o. ä. erbringe. Insofern hat der Begriff zumindest einen zweifachen Referenzrahmen; Medienphilosophie wird entweder disziplinär in der Philosophie oder aber in der Medien- bzw. Kommunikationswissenschaft verortet (Sandbothe 2003, 199). Während im Kontext der Philosophie die Frage nach der intradisziplinären Verortung der Medienphilosophie im Vordergrund steht, geht es bei den medienphilosophischen Ansätzen im Rahmen einer Medienwissenschaft verstärkt darum, von den rein empirischen Modellen einer kommunikationswissenschaftlichen Variante abzurücken und die Frage nach dem Medium oder den Medien verstärkt systematisch, theoretisch und abstrakt zu formulieren. So kann der Begriff auch als negativ konnotierte Abgrenzung einer kommunikationswissenschaftlichen Medienwissenschaft gegenüber solchen Ansätzen einer Medientheorie verstanden werden. Andererseits gibt es auch die Hoffnung, dass Medienphilosophie gerade den Brückenschlag zwischen der Philosophie und der Medienwissenschaft (Becker 2003) leistet, indem sie sich – wie Filk/Grampp/Kirchmann hoffen – »nach beiden Seiten hin profilier[t]: als ›Wiedereinschreibung des Geistes in die Medienwissenschaft‹ und als ›Einführung des Materiell-Technischen in die Philosophie‹ (2004, 57). Daraus ergibt sich eine Konzeption von Medienphilosophie als »Interparadigma oder -diskurs« und mithin »als Antwortversuch auf Desiderate womöglich beider Disziplinen«. Insofern würde sich »eine der ältesten mit einer der jüngsten Disziplinen auf einem epistemischen Felde [treffen], von der sich beide offenbar die Behebung gewisser Defizite versprechen« (Filk/Grampp/Kirchmann 2004, 40).

15.2 Forschungsstand und Begriffsgeschichte

Der Begriff taucht maßgeblich zum ersten Mal als Titel einer philosophischen Dissertation aus dem Jahre 1991 (publiziert 1993) auf. Rudolf Fietz untersucht darin »Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche«, so der Untertitel seiner Studie. Ihm geht es vor allem darum zu zeigen, dass »eine ›gute‹ Nietzsche-Lektüre« eben gerade nicht »das ›bloß‹ Zeitgemäße der Form seiner Texte zu sondern weiß von ihrem zeitlosen Gehalt« (5). Rhetorisch und somit auch programmatisch fragt er stattdessen: »Oder werden Nietzsches textuelle Strategien als solche wahrgenommen, werden sie als konstitutiv für die mitzuteilenden ›Inhalte‹ angesehen, die es nur innerhalb der Texte, nur innerhalb dieser Texte und ihrer Eigen-art, nur innerhalb dieser Formen der Vermittlung ›gibt‹?« Dass dabei noch mit einer Form-Inhalt-Dichotomie argumentiert wird, mag auch darauf zurückzuführen sein, dass hier der Begriff des Mediums noch nicht mit der medientheoretischen Dringlichkeit definiert wird, wie dies später in der Medienphilosophie der Fall sein wird. Vielmehr geht es darum zu zeigen, wie die Form jener medialen Phänomene wie Musik, Sprache und Schrift, mit denen sich Nietzsche auseinandersetzt, nun selbst wiederum auf die Form seiner Texte und seines Denkens zurückwirkt. Genau in der Untersuchung dieser Wirkung kann nun Nietzsches Philosophie als Medienphilosophie transparent gemacht werden. In Nietzsches Philosophie wird aufgedeckt, wie sein Denken selbst schon den *linguistic turn* und

dann auch den *medial turn* vorweggenommen hat, indem es die konstitutive Funktion der medialen Vermittlung für das Vermittelte, der Medialisierung für das Mediatisierte herausstreicht. Nietzsche wird hier in einer dem Modell nach von ihm selbst übernommenen Konzeption von Genealogie als Stammvater und Ausgangspunkt einer Medienphilosophie genommen (Filk/Grampp/Kirchmann 2004, 47). An Nietzsche kann so gezeigt werden, wie er die philosophischen Probleme z. B. der Erkenntnistheorie als medientheoretische Probleme reformuliert und in der Reformulierung auflösen kann. Es war also Fietz' Verdienst, Nietzsche als den Ursprung jenes Denkens wiederzuentdecken, der die Philosophie als Medienphilosophie geradezu dekonstruieren konnte. Die philosophische Arbeit über Nietzsche selbst gilt dabei noch nicht als Medienphilosophie eigener Art; vielmehr gibt sie sich immer noch als Lektüre und Exegese aus. Dass genau diese Struktur in Nietzsches Denken ihn für diese Rolle prädestiniert, kann zeigen, dass er in medientheoretischen und insbesondere medienphilosophischen Überlegungen zu einem der wichtigsten Gewährsleute (Kittler 2003, Schärf 2003) wird. Friedrich Kittler zitiert einen Satz Nietzsches, der zum zentralen Programm dieser Form von Medientheorie geworden ist: »Unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken« (238). Nietzsche wird für Christian Schärf auch zum Garanten der These, derzufolge eine »Medienphilosophie der Literatur […] eine Philosophie der Schrift sein« müsste (Schärf 2005, 139). Und interessanterweise wird der Philosoph Nietzsche gerade für Literaturwissenschaftler zum Gewährsmann, was nicht zuletzt – entweder aus einer technizistischen oder aus einer performanztheoretischen Sicht – auf das Schreiben als Konstitutionsprozess der Philosophie zurückgeführt werden kann.

Auch wenn sich als medienphilosophisch zu charakterisierende Auseinandersetzungen mit Nietzsche nicht zuletzt in der Literaturwissenschaft als ein Strang durchhalten, so beginnt doch die Medienphilosophie als eigenständiges Feld oder gar Programm – zumal mit dieser expliziten Selbstkennzeichnung – sich vielleicht nicht erst zehn Jahre später, wie Filk/Grampp/Kirchmann vermuten (2004, 47), am Ende dieser Dekade zu entfalten. Mittlerweile liegen vier Monographien vor, die den Begriff Medienphilosophie explizit im Titel führen: Hartmann 2000, Sandbothe 2001, Konitzer 2006, Margreiter 2007. Konzentriert man sich auf jene Beiträge und Positionen, die sich explizit um eine Bestimmung von Medienphilosophie bemühen, so ist das Diskussionsfeld relativ eng umgrenzt, gleichzeitig aber wird die Diskussion relativ intensiv geführt und hat zu sehr kreativen Binnendifferenzierung dieses Feldes geführt. Man hat es bei diesem Feld mit dem eigenartigen Phänomen zu tun, dass nur wenige Akteure dazu beitragen, dabei ihre Positionen stärker profilieren oder weiterentwickeln und sich wechselseitig in einem engmaschigen Netz reflektieren. Trotz dieser geringen Zahl an Beiträgern gibt es mittlerweile neben den programmatischen Aufsätzen und einschlägigen Monographien auch wiederum Forschungsberichte (z. B. Ramming 2001, Filk/Grampp/Kirchmann 2004) und Überblicksartikel (z. B. Hartmann 2003). Überblickt man diese programmatischen Aufsätze, so kann man den Eindruck gewinnen, dass die wichtigste Frage, die in diesem Feld, das mit dem Begriff der Medienphilosophie umrissen wird, in selbstbezüglicher und bisweilen sogar geradezu nabelschauartiger Manier um die Frage geht, was denn eigentlich Medienphilosophie sei und wozu es sie gäbe (s. die Aufsatztitel bei Filk/Grampp/Kirchmann 2004, Sandbothe 2003, 2005, Wiesing 2008). Insofern ließe sich daraus eine erste, zugegeben kurzschlüssige Kennzeichnung der Medienphilosophie ableiten, derzufolge es ihr um die philosophische Beantwortung der Frage gehe, was sie selbst sei. Natürlich täuscht dieser Eindruck und ist dem eingegrenzten Blick auf die explizite und programmatische Thematisierung des Projekts Medienphilosophie geschuldet. Tatsächlich hat die Diskussion dieses Projekts Auswirkungen auf das Selbstverständnis der Philosophie ebenso wie der damit verbundenen Nachbarwissenschaften, allen voran der Literaturwissenschaft (Bahr 1999, Kanzog 1999). Medienphilosophie wird dort interessant, wo sie sich ernst nimmt, genauer formuliert, wo sie das medienphilosophische Nachdenken selbst wiederum als Medium begreift, um zu den eigentlichen Fragen durchzudringen. Und genau dies ließe sich aber als Definition angeben: Medienphilosophie ist eine Form des Denkens, in dem das Nachdenken über Medien *und* Medienphilosophie zugleich das Nachdenken über die Gegenstände und Fragen der Medienphilosophie und der Philosophie schlechthin wäre. Medienphilosophie in diesem Sinne wäre also in sich selbst eine Medienphilosophie. In deutlicher Zuspitzung dieser Position, wie man sie bei Stefan Münker findet, wären dann »der Gegenstand der Medienphilosophie […] nicht die Medien selber, sondern (gewiss: sowohl durch Medien evozierte als

auch wiederum medial artikulierte) philosophische Probleme« (2003, 19). Damit ist allerdings noch nichts darüber ausgesagt, ob sie damit allein schon eine prima philosophia wäre. Stefan Münker beispielsweise lehnt dies rundheraus ab: »Medienphilosophie wird mit Sicherheit keine neue prima philosophia« (2003, 22). Gerade diese Frage wird in diesem Kontext kontrovers diskutiert (s.u.). Daher konzentriert sich diese Darstellung der Medienphilosophie auch zuerst auf die Selbstdarstellung der Medienphilosophie und erst in zweiter Linie auf die Fragen und Probleme der Medienphilosophie. Das bedeutet, sie konzentriert sich auf die medienphilosophische Ausdifferenzierung medienphilosophischer Positionen. Es ist symptomatisch für diese Charakterisierung von Medienphilosophie, dass in explizit medienphilosophischen Beiträgen genau diese Ausdifferenzierung häufig nachgezeichnet und dann selbst als Argument für die Positionierung der eigenen Thesen dargestellt wird. Das Muster der Ausdifferenzierung wird dabei selbst zu einer Struktur im Diskussionsfeld von Medienphilosophie. Am deutlichsten wird dies (bislang; ein Schwerpunkt »Medienphilosophie« ist für den 2. Band der Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2010 angekündigt) an dem Sammelband »Medienphilosophie« von Münker/Roesler/Sandbothe, der 2003 publikumswirksam als Fischer Taschenbuch Wissenschaft erschienen ist. Dieser Band hat sich explizit die *Beantwortung der Frage: Was ist Medienphilosophie?* zur Aufgabe gemacht (7). Der Band listet 12 Positionen der namhaftesten Vertreter der medienphilosophischen Debatte auf. Die Beiträge selbst werden in ein Spannungsfeld zwischen »en vogue« und »Desiderat« gestellt, um deutlich zu machen, dass es zwar eine vielfach aufgefächerte Diskussion um Medienphilosophie und dementsprechend zahlreiche Positionen, Varianten und Optionen gibt, aber eben keine fest umrissene und institutionalisierte Form von Medienphilosophie. Vergleicht man diesen Band mit dem vom fast identischen Herausgebergremium publizierten Band *Was ist ein Medium?* (Münker/Roesler 2008), so wird genau diese Metaposition deutlich. Es geht im zuvor genannten Band zur Medienphilosophie nicht um die Klärung des Begriffs Medium, sondern um den der Medienphilosophie selbst, die damit selbst in den Rang eines Gegenstandes philosophischer Diskussion rückt.

Nicht zuletzt auf der Basis dieses Sammelbandes versuchen sowohl Mike Sandbothe als auch Lambert Wiesing das Feld zu strukturieren und einzelne Positionsbestimmungen zu extrahieren. Beide unterscheiden dabei jeweils sechs Positionen, aber es sind bei beiden Autoren nicht dieselben und sie sind auch nicht in derselben Weise im Feld einander zugeordnet. Mike Sandbothe hatte schon früher philosophisch grundsätzlich zwischen theoretizistischen und pragmatischen Positionen unterschieden (Sandbothe 2000, 2001, 2003, Filk/Grampp/Kirchmann 2004, 52 ff.). In den theoretizistischen Varianten wird dabei, Sandbothe zufolge, »von allen konkreten Interessenzusammenhängen und allen bestimmten Zielsetzungen menschlicher Gemeinschaften abstrahiert«, wohingegen das pragmatische »Projekt« einer »integralen Medienphilosophie« darauf abzielt, »die medieninduzierten Transformationen des common sense experimenteller Forschung zugänglich zu machen, um auf dieser Grundlage die medialen Veränderungen unserer Alltagsepistemologie zu den politisch-praktischen Zwecken einer aufklärerisch-demokratischen Gestaltung menschlichen Zusammenlebens in Beziehung zu setzen« (Sandbothe 2000, 3, 5). Sandbothe hält diesen Gegensatz zwischen den beiden Varianten bestimmend für eine Medienphilosophie, die im konzeptionellen und institutionellen Rahmen einer Philosophie bleibt. Daneben situiert er die soziologische Position von Elena Esposito und die kommunikationswissenschaftliche Position von Stefan Weber aus dem besagten Band. All diesen Positionen ist der Charakter einer wissenschaftlichen Tätigkeit gemeinsam, die Auffassung, dass Medienphilosophie ein »neues Lehr- und Forschungsprogramm innerhalb der Universität« (o.S.) sei. Die Positionen von Engell und Hartmann fasst er als eigene Gruppe zusammen, weil sie die Medienphilosophie über diesen institutionellen Rahmen hinaus ausdehnen wollen. Sie begreifen Medienphilosophie geradezu als »mediale Praxis«, als ein Mediengeschehen sui generis, so dass Medienphilosophie nicht nur eine Philosophie über Medien als Gegenstand ist, sondern ein philosophisches Geschehen der Medien selbst, was intermediale Aspekte genauso abdecken kann wie Formen der Autoperformanz von Medien. Genau dagegen wendet sich wiederum dezidiert Alexander Roesler: »Philosophie betreibt nur die Philosophie« (2003, 35).

Lambert Wiesing ordnet die von ihm ausgemachten sechs Positionen gleichwertig nebeneinander. Sie werden mit Schlagworten bzw. prägnanten Thesen umrissen: »Medienphilosophie als Reflexion begrifflicher Probleme infolge neuer Medien«, »Medien-

philosophie als Arbeit am Medienbegriff«, »Medienphilosophie als Erweiterung zum medial turn«, »Medienphilosophie als Grundlagendiskurs der Kultur- und Medienwissenschaften«, »Medienphilosophie gibt es nicht« und »Medienphilosophie als die von den Medien praktizierte Philosophie«. Diese letzte Position, die er auf Vilém Flusser zurückführt, wird von ihm wie auch von Sandbothe Hartmann und Engell zugeordnet. Diesem so strukturierten Feld verleiht Wiesing dadurch eine brisante Konsistenz, als er es insgesamt einer Medienästhetik gegenüberstellt: »Die Hinwendung zur Medienphilosophie beinhaltet eine Abwendung von der Ästhetik« (Wiesing 2008, 6). Dagegen könnte man die Arbeit von Reiner Matzker zur Ästhetik der Medialität ins Feld führen (Matzker 2008). Sie mag dann als Bestätigung oder als Widerlegung von Wiesings These gelten, je nachdem, ob man bereit ist, Matzkers Begriff der Medialität noch als medienphilosophischen Begriff anzuerkennen oder nicht.

Die Positionen, zumal die programmatische Diskussion mittlerweile schon ein so dichtes und fast schon undurchdringliches Netz wechselseitiger Bezüge gewebt hat, ließen sich auch fast beliebig anders konturieren. Daher empfiehlt sich ein Blick auf die Ausdifferenzierungsmuster, die sich in binären oder doch zumindest dichotomischen Strukturen auffinden lassen. Nimmt man bei all den Positionen doch zumindest einen Bezug zur Philosophie ernst, so müssen diese Muster sich als Denkmuster wiederfinden lassen. Insofern verwundert es nicht, dass man auch in methodischer Hinsicht in einer Medienphilosophie, die sich als Philosophie unter medialen Vorzeichen versteht, Grundtendenzen des Philosophierens schlechthin auffinden kann. Zentral sind dabei die Fragen oder Entscheidungen, ob eine Medienphilosophie theoretizistisch oder pragmatisch verfährt (s.o.), ob Medienphilosophie eher idealistisch oder eher realistisch, empirisch bzw. deterministisch, systemisch oder technizistisch verfährt (s.a. Seel 2003, 12), was zugleich die Frage impliziert, ob die Medienphilosophie von einem Medienapriori ausgeht oder nicht. Und die Frage, ob dieser Begriff ein technischer, ein materialer bzw. ein materialistischer oder eher ein systematischer Begriff ist (Jahraus 2003), schließt sich daran fast nahtlos an.

15.3 Medienbegriff: Zum Zusammenspiel von Medientheorie und Medienphilosophie

All diese Fragen bilden einen eng zusammenhängenden Problemkomplex, der gerade in den darin zu Tage tretenden Verwerfungslinien das Projekt einer Medienphilosophie besonders gut sichtbar werden lässt. Damit ist jede Medienphilosophie auf die grundsätzliche Frage verwiesen, was denn ein Medium sei und wie man diese Frage genuin philosophisch beantworten könnte. Die Art und Weise, wie diese Frage angegangen wird, explizit oder implizit, programmatisch oder indirekt, lässt daher wieder Rückschlüsse auf den Charakter der medienphilosophischen Position zu. So schreibt Alexander Roesler programmatisch: »Philosophie ist ›Arbeit am Begriff‹« (2003, 34), woraus folgt: Medienphilosophie ist Arbeit am Medienbegriff. Und Martin Seel sieht die »erste Aufgabe einer Medienphilosophie« darin, »der Diskussion einen differenzierten Begriff des Mediums zur Verfügung zu stellen« (Seel 2003, 11). »Was ist ein Medium?« (Ramming 2001, 154 ff., Roesler 2003, 39 ff., Vogel 2003, 107, Münker/Roesler 2008) ist eine grundsätzlich medientheoretische Frage. Wird diese Frage aber nicht medien- oder kommunikationswissenschaftlich, also auch nicht empirisch angegangen, öffnet sich der Überschneidungsbereich von Medienphilosophie und Medientheorie. Umgekehrt gesagt, wird Medientheorie dort medienphilosophisch, wo sie diese Frage eben philosophisch, das heißt entweder apriorisch oder zumindest grundlagentheoretisch angeht. Gerade auch im Zusammenhang mit den medienwissenschaftlichen Anstrengungen (in) der Literaturwissenschaft wurde verstärkt deutlich, dass es keine institutionell etablierte und als Wissenschafts- und Forschungsparadigma eingeführte Medienwissenschaft gab und gibt. Literaturwissenschaft war daher bei ihren literaturtheoretischen Bemühungen, die die medialen Grundlagen und Dispositionen fokussierten, auf eine Medientheorie im Allgemeinen und auf Medienphilosophie im Besonderen verwiesen.

Aber gerade die Tatsache, dass der Medienbegriff erstens von so vielen etablierten Wissenschaften reklamiert und jeweils anders definiert wird, dass es zweitens keine stabil institutionalisierte Medienwissenschaft gibt und dass es drittens so viele divergente

Medientheorien mit unterschiedlichsten Definitionsvorschlägen gibt (entweder eigenständig oder an andere Theorien angelehnt, entweder in bestimmten Wissenschaften beheimatet oder von vornherein inter- oder transdisziplinär), ist nicht das Problem, sondern gerade die Chance, wenn nicht sogar der Ausgangspunkt einer Medienphilosophie. Insofern hat gerade dieser Umstand mehrfach eine Medienphilosophie auf den Plan gerufen, so dass man sogar aus der Umkehrung dieser Blickrichtung eine nominalistische Definition von Medienphilosophie ableiten könnte. Medienphilosophie könnte somit jede medientheoretische Anstrengung genannt werden, die sich explizit um einen Medienbegriff als Grundbegriff oder Fundierungskategorie bemüht. Ein solcher Medienbegriff wäre einerseits so grundlegend, dass er Medienphänomene und die konstitutive Leistung von Medienvermittlung für den Weltkontakt des Menschen und die Wirklichkeitsauffassung einer Kultur insgesamt berücksichtigen müsste, aber andererseits auch so spezifizierbar sein, dass er die konkrete Leistung eines Mediensystems wie z. B. der Literatur erfassen könnte. Dabei zeigt sich, dass, je basaler der Medienbegriff angelegt ist, er umso deutlicher Literatur als Medium sui generis begreifen kann (s.u.). Gleichermaßen kann die Medienphilosophie, unabhängig von ihren eigenen, genuin philosophischen Bemühungen um einen Medienbegriff, zugleich ein Raster zur Verfügung stellen, das hilft, nach philosophischen Richtlinien das nicht mehr überschaubare Feld der Medientheorien und der Medienbegriffe zu strukturieren. Medienphilosophie wäre in diesem Sinne nicht (nur) eine philosophische Medientheorie, sondern auch eine Metatheorie zur Medientheorie, die »Arbeit am Begriff« würde sich nicht nur auf die Entwicklung eines Medienbegriffs beschränken, sondern auch die Reflexion der Entwicklungsbedingungen umfassen.

Dabei sind mehrere Fragen maßgeblich: Welche Reichweite hat ein Medienbegriff, welchen Abstraktionsgrad, welches *genus proximum* wurde gewählt und wie verhalten sich *genus proximum* und *differentia specifica* zueinander (Wiesing 2005). Dabei zeigen sich bestimmte Tendenzen: Je stärker grundlagentheoretisch eine Medientheorie ausgerichtet ist, umso abstrakter wird ihr Medienbegriff. Je abstrakter aber ein Medienbegriff, umso weiter, ja umso beliebiger seine Rekonkretisation. Bis zu einem bestimmten Punkt ist dies theoretisch äußerst fruchtbar, wenn man beispielsweise an Geld oder Liebe als Medien in den entsprechenden soziologisch-systemtheoretischen Konzeptionen (Parsons, Luhmann) denkt. Die Tendenz zur Radikalisierung und Totalisierung ist der Abstraktion jedoch zu eigen. Entsprechende radikale Positionen, die den Begriff des Mediums als Letztbegriff, hinter den begrifflich nicht mehr zurückgegangen werden kann, verwenden, laufen Gefahr, damit den Medienbegriff extrem auszuweiten oder gar zu totalisieren. Wenn alles Medium sein kann, wird der Begriff untauglich. Eine herausragende Form der Konkretisation besteht darin, den Medienbegriff eben nicht systemisch, sondern technisch zu konzipieren. Wenn so vom Medium die Rede ist, sind konkrete technische Medien gemeint. Mit dem Medienbegriff sind direkt seine Thematisierungsmöglichkeiten mitgegeben. Ein technischer Medienbegriff wird eher im empirischen, kommunikationswissenschaftlichen Kontext Verwendung finden, ein abstrakter Medienbegriff eher im soziologischen oder philosophischen Kontext. Medienphilosophisch bedeutsam ist dabei, welche Begründungsfunktion und Konstitutionsleistung (Krämer 2003) einem Medienbegriff aufgebürdet wird. Dabei gilt zunächst ganz oberflächlich, dass ein Medienbegriff eine umso geringere Konstitutionsleistung erbringen kann, je konkreter und das heißt, je technischer er konzipiert wird. Dass dies aber nicht so sein muss, zeigen gerade die avancierten medientheoretischen und medienphilosophischen Positionen eines Friedrich Kittler, der insbesondere auf Medien der Nachrichtentechnik abhebt und Medien somit als technische Apparaturen der Verarbeitung, Speicherung, Übertragung bzw. Adressierung definiert, oder einer Sybille Krämer, die zuletzt am Modell des Boten eine Metaphysik der Medien vorgelegt hat. Bei beiden Autoren, wenn auch auf völlig unterschiedliche Weise und mit völlig unterschiedlicher Zielsetzung rücken technische Medien in die Position einer theoriebegründenden Funktionsstelle.

Die unterschiedlichen und zum Teil gegenstrebigen Dimensionen und Funktionen des Medienbegriffs werden vor allem auch an den unterschiedlichen Wortformen festgemacht: Hierfür stehen der Singular Medium, der Plural Medien und der Begriff der Medialität. Darüber hinaus gibt es noch das Adjektiv, auch in seiner substantivierten Form: das Mediale. Es zeigt sich, dass alle vier Wortformen nicht gleichzeitig terminologisch spezifiziert werden. Begrifflich anspruchslos ist die Differenzierung zwischen Medium und Medien lediglich nach dem Numerus. In den meisten Fällen wird der Numerus mit einem Abstraktionsgefälle verbunden. Das Medium ist das Allgemeine, gegebenenfalls das, was allen

Medien gemeinsam ist, wohingegen die Medien die konkreten, technischen Medien meinen. Allerdings wird diese Funktion der Abstraktion auch auf den Begriff der Medialität verlegt, so dass man nicht mehr kategorial zwischen Singular und Plural unterscheiden muss (Tholen 2005). Sybille Krämer fordert: »Es ist zwischen ›Medium‹ und ›Medialität‹ zu unterscheiden.« Sie definiert ganz abstrakt Medien als »Unterscheidungs-Potenziale« und sieht Medialität als Intermedialität, die sie »als epistemische Bedingung der Medienerkenntnis« und damit als eine Einheit der Differenz (der Medien) definiert (Krämer 2003, 81). Das Adjektiv ›medial‹ wird von Ulrike Ramming dem Begriff der Medialität zugeordnet. Damit werden jene Kriterien bezeichnet, die einem Ding zukommen, um es zu einem Medium zu machen. Medialität wäre damit eine dem konkreten Medium vorausgehende, allgemeine Eigenschaft oder ein Potential, das in der Konkretion aktualisiert werden kann (Ramming 2001, 157). Dazwischen aber wird eine Differenz markiert, die Artefakte von Medien unterscheidet: »Deutlich wurde auch, dass das Adjektiv ›medial‹ nicht das grammatische Korrelat zum Substantiv ›Medium‹ darstellt, sondern auf Artefakte generell angewandt werden kann« (Ramming 2001, 170). Tatsächlich aber ließen sich alle Wortformen medientheoretisch funktionalisieren. Demnach wären Medien in erster Linie technische Medien. Das Medium wäre die Abstraktion, dasjenige, was sich in allen Medien wiederfinden lässt. Medialität hingegen wäre eine weitergehende Abstraktion, die das Potential beschreibt, das etwas als Medium wirken kann. Medialität wäre demnach keine Eigenschaft konkreter Medien, sondern ihre *conditio sine qua non*. Das Mediale, sofern man es dann überhaupt noch von Medialität unterscheiden will, wäre dann die spezifische Form von Medialität an einem bestimmten Medium.

Neben dem Begriff der Medienphilosophie existiert auch das von Régis Debray bereits Anfang der 1990er Jahre entwickelte Konzept einer Mediologie, das Frank Hartmann übernimmt und zu einer »Medientheorie der Kulturwissenschaften« ausarbeitet (Hartmann 2003). Die Mediologie versteht sich als übergeordneter Begriff zur Philosophie, der sowohl die disziplinären Grenzziehungen, der sich auch die Philosophie verdankt, hinter sich lässt, als auch die Gegenstandskonstitution einer Medienphilosophie als Philosophie der Medien. Unter systematischen Gesichtspunkten kann man aber die Mediologie durchaus als medienphilosophische Option behandeln. Die Mediologie ist aber nicht »das Studium der Medien« (Debray 2003, 9), insbesondere nicht der vereinzelten Medien; vielmehr ist Mediologie »jene Disziplin, die sich mit den höheren sozialen Funktionen und deren Beziehung zu den technischen Strukturen der Übertragung beschäftigt.« Gegenstand der Mediologie ist vielmehr das Dazwischen, also dasjenige, was Medien signifikant zirkulieren lassen. Die »mediologische Methode« ist »die von Fall zu Fall vorzunehmende Erstellung von möglichst verifizierbaren Korrelationen zwischen den symbolischen Aktivitäten einer Gruppe von Menschen (Religion, Ideologie, Literatur, Kunst etc.), deren Organisationsformen und deren Modi, Spuren zu erfassen, zu archivieren und zirkulieren zu lassen« (Debray 1999, 67).

15.4 Medienphilosophie und Literatur bzw. Literaturwissenschaft

In dieses Wechselspiel von Philosophie und Medienwissenschaft (im weiteren Rahmen) und von Medienphilosophie und Medientheorie (im engeren Rahmen) tritt nun in den 1990er Jahren auch und promiment die Literaturwissenschaft, in der, außerhalb der Philosophie, wie in keiner anderen Wissenschaft die medienphilosophischen Ansätze rezipiert oder aus der heraus eigene als medienphilosophisch zu klassifizierende Beiträge entwickelt wurden. Für die zweite Hälfte der 1990er Jahre kann man aufgrund dieser Abhängigkeiten von einer synchronen und miteinander vernetzten Entwicklung von Medienphilosophie aus Literaturwissenschaft und aus Philosophie ausgehen. Daneben gibt es medienphilosophische Ansätze auch in anderen Teildisziplinen bzw. in Feldern, die sich mit anderen Medien, wie z. B. dem Film, dem Buch und Buchdruck, dem Computer bzw. Internet, auseinandersetzen, doch nicht mit der tiefgreifenden Rückwirkung, die in der Literaturwissenschaft zu beobachten war. Die Verbindung von Literaturwissenschaft und Medienphilosophie, die zum Teil sogar zu einer wechselseitigen Durchdringung vorangetrieben wurde, war somit eine der Hauptlinien einer interdisziplinären Medienphilosophie (Ernst/Gropp/Sprengard 2003).

Für die Literaturwissenschaft waren medienphilosophische Ansätze vor allem dort von Interesse, wo es in der Literaturwissenschaft darum ging, sich selbst um eine medienwissenschaftliche Komponente zu erweitern oder sich selbst als Medienwissenschaft neu zu konzipieren (z. B. Ort 1991, Kremer 2004). Damit hatten die medienphilosophischen Ansätze für die Literaturwissenschaft vor allem eine literaturtheoretische Dimension, in der es um die Frage ging, was denn Literatur sei, wie sie zu definieren sei und welche Formen der Auseinandersetzung mit Literatur für die Literaturwissenschaft methodologisch oder theoretisch zur Verfügung stünden.

Medienphilosophische Ansätze im weitesten Sinne wurden in der Literaturwissenschaft mit einer Reichweite rezipiert, die sogar das Selbstverständnis und die Selbstbeschreibung der Literaturwissenschaft ändern konnte. Und umgekehrt waren die theoretischen Dispositionen in besonderer Weise dafür geeignet, medienphilosophische Ansätze aufzunehmen. Bei einer grundlegenden Infragestellung der Möglichkeit, einen Literaturbegriff zu definieren, boten sich gerade in der Dekade um den Jahrtausendwechsel – neben anderen Optionen – medientheoretische Ansätze, die auch mehr oder weniger deutlich medienphilosophisch charakterisiert werden konnten, bevor dann eher kulturwissenschaftliche Optionen die Oberhand gewannen, die aber wiederum das medientheoretische oder medienphilosophische Substrat nicht gänzlich hinter sich ließen (Hartmann 2003).

Weil aber gerade Literatur die medienphilosophische Aufmerksamkeit auf sich zieht, muss es nicht verwundern, dass – in der Gegenrichtung – auch einige der bedeutsamen medienphilosophischen oder doch zumindest in dieser Weise zu charakterisierenden Positionen aus der Literaturwissenschaft und von Literaturwissenschaftlern kamen, man denke nur an Marshall McLuhan oder Friedrich Kittler. Auch später wird Friedrich Kittler die Grundfrage seiner auf einen Hardware-Determinismus festgelegten Medientheorie als eine Angelegenheit der Literatur und somit als eine Aufgabe der Literatur ausgeben: »Nennen wir es eine Sache der Literatur und damit auch von Literaturwissenschaft, den Zusammenhang des Netzes, in dem Alltagssprachen ihre Untertanen einfangen, überlieferbar zu machen. Und wem diese Bestimmung fremd klingt, sei […] daran erinnert, daß ohne nachrichtentechnische Bestimmung von Literatur und Literaturwissenschaft in Bälde kaum mehr die Rede sein wird« (Kittler 1993, 149). Natürlich ist diese Konzeption einer Literaturtheorie als Medientheorie auf der Basis von Nachrichtentechnik eine extreme Variante. Und man darf auch nicht übersehen, dass solche Ansätze aus der Literaturwissenschaft heraus zugleich – in paradoxaler Stoßrichtung – die Literaturwissenschaft bis zur Selbstverleugnung modifiziert oder radikalisiert haben. Dennoch und gerade deswegen kann sie aber besonders gut nicht nur auf das Zusammenspiel, sondern auch auf das Potential medientheoretischer Reformulierbarkeit literaturtheoretischer Fragen und literaturwissenschaftlicher Bestimmungen aufmerksam machen. – Der Blick auf Medien in der Literatur konnte so in zwei Richtungen weisend intensiviert werden:

(1) Zum Ersten wurde die Frage nach den Medien der Literatur aufgeworfen – eine Frage, die durch die Entwicklung des Internets als Trägermedium auch für neue Formen der Netzliteratur noch zusätzliche Brisanz gewann, die sich aber auch auf die grundlegenden Medien der Buchliteratur stützte. Zu nennen sind hier insbesondere – auch aus buchwissenschaftlicher Sicht – das Buch als Medium oder aber die Schrift. Medienphilosophische Ansätze zur Schrift (grundlegend hierzu Stetter 2005) waren und sind in der Literaturwissenschaft deswegen so nachhaltig wirksam gewesen, weil sie sich mit verschiedenen anderen Theorieansätzen verbinden ließen.

(a) Mit dem Fokus auf der Schrift konnte zugleich der performative und somit auch literaturkonstitutive Akt des Schreibens selbst als ein ästhetisch ausgewiesener Medienprozess transparent gemacht werden. So geht P. Gropp in ihrem Einleitungskapitel zum interdisziplinären Verhältnis von Medienphilosophie und Literaturwissenschaft davon aus, dass eine »Theorie der Schrift, der es insbesondere um die performativen Vollzüge geht, […] auf aktuelle Perspektiven der Ästhetik zurückgreifen [kann], die die Kategorie des Ereignisses und das Physiologisch-Sinnliche als zentrale Komponenten ästhetischen Erlebens in den Vordergrund rücken« (Ernst/Gropp/Sprengard 2003, 90). Hier allerdings öffnet sich im Anschluss an präsenztheoretische Konzeptionen von Hans Ulrich Gumbrecht, Dieter Mersch oder Karl Heinz Bohrer ein weites Diskussionsfeld, insbesondere mit der Frage, inwieweit ästhetische und literarische Phänomene wie Gegenwart, Ereignishaftigkeit, Plötzlichkeit oder Epiphanie geradezu exklusiv medial oder genau im Gegenteil amedial zu konzipieren sind.

(b) Für die Literaturwissenschaft ließen sich Konzeptionen der Schrift, insbesondere der griechischen Alphabetschrift, reaktivieren, wie sie seinerzeit von der sogenannten Toronto School in der Folge von Marshall McLuhan begründet wurden. Autoren wie Eric A. Havelock., Harold A. Innis, Ivan Illich oder Derrick de Kerckhove haben darauf aufmerksam gemacht, dass das griechische Alphabet eine Medienrevolution darstellte, die die kognitiven Dispositionen einer Kultur grundlegend änderte und zu maßgeblichen Effekten führte, die die Geschichte des Abendlandes und nicht zuletzt der abendländischen Philosophie und Literatur nachhaltig formatierten.

(c) Schließlich konnten auch andere Positionen aus dem Überschneidungsbereich von Philosophie und Literaturwissenschaft, wie insbesondere die auf dem französischen Poststrukturalismus ruhende Dekonstruktion eines Philosophen wie Jacques Derrida, medientheoretisch begriffen werden. Derridas Konzept einer Grammatologie (1983), das der abendländischen Metaphysik nachzuweisen versuchte, dass sie auf einem Vorrang der Stimme und des Wortes und mithin des Präsenzdenkens beruhte, konnte so als Medientheorie der Schrift gelesen und für Literaturwissenschaft und Philosophie fruchtbar gemacht werden. Für die Philosophie bedeutete die Dekonstruktion eine medial fundierte Metaphysik- und Subjektkritik, für die Literaturwissenschaft eine jede Methodologie auflösende Position, die zeigte, dass in der Schrift gerade der Literatur dekonstruktive Prozesse immer schon am Werk sind. Insofern kann man im mehrfachen Wortsinne die Dekonstruktion als eine Medienphilosophie *avant la lettre* bezeichnen (Ernst 2003). Daneben konnten so auch dekonstruktive Elemente einer an der Literatur entwickelten Medienphilosophie der Schrift (Stetter 2005) an systemtheoretische Ansätze angeschlossen werden. Gerade die Verbindung von Systemtheorie und Dekonstruktion basiert dabei auf grundsätzlich differenztheoretischen Überlegungen, die ihrerseits wiederum medientheoretische Implikationen transparent machen (Binczek 2000, Jahraus 2001, 2003).

(d) Eine Medienphilosophie des Buches und des Buchdrucks und der Typographie (Wehde 2000, explizit: Margreiter 2005) verfährt nach demselben Muster: Das Buch auf der Basis des Gutenbergschen Buchdrucks gilt als Medienrevolution, die es mit sich gebracht hat, dass völlig neue Vorstellungen vom Menschen und der Welt, gerade auch vom Verhältnis von Mensch und Gott in der Reformation, die als Medienbewegung ausgegeben wird, sich entwickeln und durchsetzen konnten. Insbesondere konnte die Typographie als Grundlage eines informationsverarbeitenden Systems rekonzeptualisiert werden, dessen Auswirkungen an der Formatierung und Disziplinierung nicht nur von Leseprozessen, sondern auch von Denkformen festgestellt werden konnten (Giesecke 1991). Und nach der Schrift und dem Buchdruck reiht sich der Computer als dritte Medienrevolution (Ramming 2001, 160 ff., Bolz/Kittler/Tholen) in diese Reihe, genauer müsste man heute den vernetzten Computer, also das Internet, als die eigentlich dritte Medienrevolution bezeichnen. Die letzten beiden Medienrevolutionen werden als Anfang und Ende der Gutenberg-Galaxie aufeinander bezogen. Dieses Stichwort hatte zunächst Marshall McLuhan mit seinem programmatischen Buch-Titel (The Gutenberg-Galaxy, 1962) geprägt. Dahinter steht die Idee, dass die Medienrevolution des Buchdrucks eine umfassende Revolution des Weltbildes und der Denkungsart mit sich brachte, die die neueren Medien – McLuhan fokussierte in den 1960er Jahren noch das Fernsehen – abermals umzuwälzen drohten. Norbert Bolz hat mit Blick auf den Sammelbegriff der neuen Medien diese Idee zugespitzt und vom »Ende der Gutenberg-Galaxis« (1993) gesprochen. Dies wird für die Literatur insbesondere dort relevant, wo die damit gewonnene Aufmerksamkeit für den Zusammenhang zwischen kommunikativer und kognitiver, zwischen textueller und ideologischer Struktur auch mit bestimmt, was als Literatur gelten kann, wie sie produziert und rezipiert wird und wie sich das Bild und die Funktion von Literatur in diesem Rahmen einordnen.

(2) Zum Zweiten jedoch wurde das Verhältnis von Medienphilosophie und Literaturwissenschaft wesentlich grundlegender auf der Ebene der jeweiligen Theorien verhandelt. Über die historische Situierung der Frage nach den Medien der Literatur hinaus bildet sich eine systematische Verbindungslinie zwischen Literaturtheorie und Medientheorie aus, die ihrerseits wiederum medienphilosophisch gespeist wird. Hier geht es um die Frage, ob und wie Literatur selbst als Medium begriffen bzw. inwiefern ein Literaturbegriff gerade über einen Medienbegriff gewonnen werden kann. In dem Buch zur *Systematischen Medienphilosophie* (Sandbothe/Nagl 2005) finden sich zwar Beiträge zur Medienphilosophie der Sprache, der Stimme und vor allem auch der Schrift, aber keine Medienphilosophie der Literatur. Der

These von Christian Schärf, der zufolge eine solche Medienphilosophie eine der Schrift sein müsse, kann man zumindest entgegenhalten, dass auch der Schrift noch mediale Dispositionen vorausgehen müssen, damit die Schrift so spezifisch wirken könne. Dabei geht es aber nicht um eine zusätzliche, mediale Dimension des Literaturbegriffs, sondern um ihren konstitutiven Kern. In einer zugespitzten Position würde die Frage nach dem spezifisch Literarischen der Literatur bzw. nach ihrer Literarizität mit ihrer spezifischen Medialität beantwortet werden. In dem Buch *Literatur als Medium* konzipiert und fundiert Oliver Jahraus (2003) einen Medienbegriff für die Literatur seit dem 18. Jahrhundert, in dem Literatur – mit der Umstellung der Gesellschaftstypik von stratifikatorischer auf funktionale Differenzierung im Sinne Luhmanns – zu einem Medium wird. Literatur definiert sich danach über ihre neue bzw. moderne Funktion, die in der Lage ist, infolge der Auflösungen stratifikatorischer Sinnordnungen, frei werdende Sinnpotentiale zu aktualisieren. Denn Literatur, wie es insbesondere die literarhistorischen Kontexte der Aufklärung, der Empfindsamkeit und des Sturm-und-Drang deutlich machen, erlaubt es, die Disponibilität Sinn so zu nutzen, dass die Medienerfahrung der Literatur zugleich als Subjektivitätserfahrung verbucht werden kann: Sinnkonstitution als Subjektivitätsentwurf.

Als paradigmatisch für die Entwicklung der Literatur als modernes Mediensystem wird insbesondere die Lyrik herausgestellt. Während im 18. Jahrhundert Subjektivitätserfahrung als Medienerfahrung sowohl als Thema entfaltet wie auch als Prozess literarisch vollzogen wird, wird der Prozess in den Modernitätsschüben um die Jahrhundertschwelle 1900 und ebenso in den historischen Avantgardetexten selbst noch einmal reflexiv vollzogen.

Literatur wird zu einem Medium, weil sie das Allgemeine und das Individuelle (Frank 1985), also die allgemeine Sprache und die spezifische, auf die eigene Subjektivität bezogene Interpretation durch Leser miteinander vermittelt (Jahraus 2004). Sinn, der nicht mehr vorgegeben ist, wird durch ein spezifisches Medium bearbeitet: Literatur. Dieses Spannungsverhältnis, das einer medialen Vermittlung bedarf, muss auch auf das Verhältnis zwischen dem technischen Medium des Buches und der emotionalen Identifikation und der Katharsis übertragen werden. Ian Watt hat dies sehr pointiert ausgedrückt, wenn er schreibt: »Es ist ein Widerspruch, daß die stärkste Identifikation des Lesers mit den Gefühlen fiktiver Charakterisierung, die es in der Literatur je gab, durch die Ausnutzung der Wesenszüge des Buchdrucks zustandekommen sollte – des unpersönlichsten, objektivsten und öffentlichsten aller Kommunikationsmedien« (Watt 1974, 240 f.). Durch die Konkurrenz audiovisueller Medien (Film, Internet) wird diese Funktion von Literatur qualitativ sogar noch stärker akzentuiert. In dieser Perspektive gewinnt die Literaturwissenschaft eine besondere Kompetenz für eine in Zukunft immer wichtiger werdende Schlüsselqualifikation: An der Literaturinterpretation der Literaturwissenschaft kann man lernen, was es heißt, ein Subjekt der Medien (genitivus subjectivus und objectivus) zu sein, ein Subjekt in und durch die Medien, ein Subjekt des Sinns.

Dieser Zusammenhang von Medientechnik, vor allem der Schrift, und der Emotionalisierbarkeit des Rezipienten, ist der Ausgangspunkt der groß angelegten Studie von Albrecht Koschorke, die eine Mediologie des 18. Jahrhunderts entwirft (Koschorke 1999; übrigens ohne begrifflichen Bezug auf Debray). Die Arbeit ist einer Rekonstruktion der anthropologischen Fundierung der Literatur und somit einer anthropologischen Fundierung von Literaturwissenschaft verpflichtet. Von daher läuft ihre Argumentationslinie parallel und überschneidungsfrei zu der hier verfolgten. Dennoch gibt es zahlreiche Berührungspunkte, die ihrerseits dazu beitragen können, die beiden Unternehmen wechselseitig zu charakterisieren. Diese anthropologische Fundierung hat eine andere Kopplung im Blickpunkt, nämlich die – wie es der Titel schon sagt – zwischen *Körperströmen und Schriftverkehr*, oder, um es in die hier verwendete Terminologie zu übersetzen, zwischen organischem System und Medium.

Sie bringt damit gegenüber der fundamentalen medientheoretischen Formulierung den Körper mit ins Spiel. Koschorkes Arbeit entwickelt keinen systematischen und basalen Medienbegriff, weil seine Rede von Medien, insbesondere von Schrift, in einen Gesamtzusammenhang anthropologischer Konstituenten eingebettet ist. Dennoch wäre es möglich, den Ansatz in die Trias jeweils wechselseitig strukturell gekoppelter Systeme von Bewusstsein, Kommunikation und Körper zu übertragen. Dabei wird deutlich, dass die anthropologische Dimension eine Erweiterung gegenüber der medientheoretischen Grundlage darstellt. Offensichtlich wird dies, wenn man die unterschiedlich gelagerten Operationsebenen betrachtet und die Begriffe, die die Operationsweisen bezeichnen. Während ein systematischer und basaler Me-

dienbegriff um den Begriff des Prozesses nicht herum kommt, hat sich die Beobachtung bei Koschorke auf die Ebene der Ströme, der Zirkulationen, der Substitutionen und natürlich des Verkehrs (von Zeichen und Schrift) verlagert. Diese Prozesse höherer und komplexerer Ordnung werden von ihm unter den im 18. Jahrhundert umfassend entwickelten Prinzipien der Ökonomie und der Diätetik behandelt. Das sind Prinzipien, die nicht mehr die Konstitution und Reproduktion von Prozessen, also die Formbildungen in einem Medium fokussieren, sondern die Regulierung, Steuerung, sozusagen die Kybernetik.

Darauf beruht Koschorkes zentrale Ausgangsthese: Ihr zufolge verändert sich das Körperbild im 18. Jahrhundert entscheidend; die Vorstellung eines neuronalen Netzwerkes entwickelt sich parallel zu den Formen gesellschaftlicher und insbesondere auch literarischer Kommunikation: Insbesondere mit dem Begriff der Zirkulation zeigt Koschorke, wie eng beide Verkehrsformen, nämlich Körperströme und Schriftverkehr, aufeinander abgestimmt sind und analogisierbar werden, was sich vor allem dort zeigt, wo sie ineinander übergehen, also im empfindsamen Liebesschrifttum. Dabei setzt Koschorke nicht nur im weiten zeitlichen Kontext des 18. Jahrhunderts an, das sich dadurch abermals als Sattelzeit bestätigt, sondern genau beim immanenten Zusammenhang im Liebesschrifttum zwischen Emotionalisierung und ihrer schriftlichen Medialisierung, der unter den nicht nur epochalen, sondern auch symptomatischen Begriff der Empfindsamkeit subsumiert wird. Eine grundlagentheoretische Fundierung erfahren seine Überlegungen durch den Rekurs auf den Schriftverkehr, also auf das Medium der Schrift. Auch hier sind die Überlegungen auf eine Grundfigur zurückzuführen, die ähnlich schon bei Watt anklingt, nämlich dass gerade das Medium der Schrift, obschon von der unmittelbaren Kommunikation mittels der Stimme entbunden, jenes Komplexitätsniveau mit sich bringt, das notwendig ist, um damit ein anderes Bewusstsein kommunikativ so zu affizieren, dass diese Affektion als Emotion auf das organische System durchwirkt. Und genau dieser Zusammenhang bezeichnet eine Schrift- und Liebesökonomie, die zwar weit über den literarischen Bereich hinausreicht, aber in der Literatur paradigmatisch vollzogen wird. Das Paradigma der Literatur ergibt sich bei Koschorke insbesondere aus ihrer Funktion als Überschneidungssphäre zwischen Liebe und Schrift, der verkehrstechnischen Übersetzung ineinander und ihrer wechselseitigen Induktion.

15.5 Medienphilosophie und Philosophie

Neben den literaturwissenschaftlichen Applikationen der Medienphilosophie entwickelt sich das Verhältnis von Medienphilosophie und Philosophie seit der zweiten Hälfte der 1990er Jahre sehr dynamisch. Überblickt man die Debatten der letzten Zeit und die institutionelle Verortung der Beiträger, so wird die Medienphilosophie vorrangig als Teil der Philosophie angesehen. In diesem Sinne ordnet sich die Medienphilosophie in das Feld der innerdisziplinären Ausdifferenzierung von philosophischen Arbeitsfeldern ein. Die Medienphilosophie steht so neben der Ontologie, der Metaphysik, der Anthropologie oder der Ethik, aber auch der Kulturphilosophie (Margreiter 2007). In besondere Maße steht dabei die Erkenntnistheorie im Blickpunkt des Interesses, weil die Definition des Mediums als Zugang des Menschen zur Welt zugleich aus der Medienphilosophie eine mediale oder medienbasierte Epistemologie macht. Die Themenbereiche Medien und Erkenntnis (Sandbothe 2008) binden beide Faktoren zusammen, zunächst mit dem Blick auf die Medien der Erkenntnis oder Medien als praktische Instrumente und Techniken der Erkenntnis und sodann auch auf den medialen Charakter jeglicher Erkenntnis. Daraus leitet sich dann auch der entsprechende Charakter einer Medienphilosophie ab: Sie ist entweder praktisch, pragmatisch und versucht, Medienkompetenz als philosophische Praxis zu etablieren, oder sie entfaltet sich als Grundsatzphilosophie oder als eine »prima philosophia« mit apriorischem Charakter.

Und gleichzeitig geht diese intradisziplinäre Autonomisierung der Medienphilosophie einher mit einer inter- bzw. transdisziplinären Reformulierung bestimmter wissenschaftlicher Diskurse unter medialen und medientheoretischen Bedingungen, wenn von Medienrecht, Mediensoziologie, Medienpsychologie usw. die Rede ist (Filk/Grampp/Kirchmann 2004, 42). Der Zusammenhang zwischen intra- und inter- bzw. transdisziplinärer Ausdifferenzierung (Ernst/Gropp/Sprengard 2003) wäre jeweils wissenschafts- oder diskursspezifisch zu untersuchen.

Ins Auge springt, wie sich der Begriff der Medienphilosophie zu dem analog gebildeten Begriff der Sprachphilosophie ins Verhältnis setzen lässt. Dabei ergibt sich wiederum zumindest eine doppelte Perspektive. Entweder meint Medienphilosophie dabei eine Philosophie der Medien (mit einem *genitivus*

objectivus) bzw. eine Philosophie über Medien, wobei das Medium/die Medien den Gegenstand dieser philosophischen Richtung ausmachen. Davon bleibt auch der Begriff der Sprachphilosophie nicht unberührt, weil die Sprache aus dieser Perspektive nun selbst als Medium begriffen werden kann, so dass die sprachphilosophischen Topoi nunmehr medientheoretisch reformuliert werden. Galt in bestimmten Varianten der Sprachphilosophie die Sprache als das philosophisch nicht mehr hintergehbare Apriori, so ist es nun entweder das Medium, die Medien oder Medialität generell, wobei die Abgrenzungen sehr unterschiedlich vorgenommen werden. So können z. B. philosophische Grundannahmen und Fundamente, die bislang als sprachlich fundiert angesehen wurden, wie die Rationalität, nunmehr medientheoretisch neu begründet werden, wie dies die Studie von Matthias Vogel (2001) unternimmt. Gleichermaßen kann man damit auch eine »Medienphilosophie der Sprache« entwickeln (Mersch 2005), die, wie es die *Systematische Medienphilosophie* eines Mike Sandbothe und Ludwig Nagl zeigen (2005), im systematischen Zusammenhang mit all jenen medialen Phänomenen steht, die Gegenstand einer Medienphilosophie werden können. Das Spektrum reicht hier von den apriorischen Voraussetzungen menschlicher Wahrnehmung, sozusagen von den reinen Anschauungsformen Kants, nämlich Raum und Zeit, über anthropologisch relevante, »sinnliche Wahrnehmungsmedien«, über die »semiotischen Informations- und Kommunikationsmedien« bis hin zu den »technischen Verbreitungs-, Verarbeitungs- und Speichermedien« (Sandbothe/Nagl 2005, V f.). Gerade dieser letzte Teil ihres Buches einer systematischen Medienphilosophie deckt medienphilosophisch jenen Bereich ab, den auch medienwissenschaftliche Einzelmedientheorien auf der Basis eines technischen Medienbegriffs abdecken. Hier gerät die Medienphilosophie zur Alternative oder zur Konkurrenz entsprechender medienwissenschaftlicher Ansätze, je nachdem, welcher systematische Anspruch philosophisch erhoben wird. Ermöglicht die Philosophie einen spezifischen Blick, so ist sie eine Alternative oder Ergänzung zu diesen Ansätzen, versteht sie sich jedoch eher als grundsätzliche Form des Nachdenkens und mithin der Begriffsbildung und Theorieentwicklung oder gar als *prima philosophia*, dann rückt der Aspekt der Konkurrenz in den Blickpunkt.

Gleichermaßen kann aber Medienphilosophie auch heißen, dass die Philosophie selbst sich ihrer Medienorientierung und ihrer medialen Grundlagen bewusst wird und darüber nachdenkt, inwiefern das Philosophieren selbst ein medialer Prozess ist (Konitzer 2006), der z. B. vom Gegensatz von Mündlichkeit und Schriftlichkeit oder aber auch vom medial bestimmbaren Gegensatz von Präsenz und Differenz oder von Theorie und Praxis abhängen kann. In Analogie zur Sprachphilosophie, die sich auf einen *linguistic turn* in der Philosophie (Rorty) bezieht, legt auch ein solcher Begriff der Medienphilosophie eine entsprechende Variante eines grundlegenden philosophischen Wandels oder gar Paradigmenwechsels nahe, der dann als *medial turn* (Medienjournal, Margreiter 1999, Münker 2009) charakterisiert und auch kritisiert (Hartmann 2000, 18, 2003, 291) wird.

In einer eher konservativen Variante dieser Idee bedeutet Medienphilosophie eine Reformulierung oder »Re-Lektüre« des aktuellen Problembestands der Philosophie unter medienphilosophischen Voraussetzungen (Hartmann 2000 u. 2003, 291). Hartmanns »Medienphilosophie« integriert wechselseitig Philosophie und Medientheorie; sie rekonstruiert die philosophische Moderne »im Hinblick auf ihr Reflexionspotential der gesellschaftlichen Funktion von Sprache, von Texten und von Medien in einem nicht technischen Sinne« (13). Die Aufgabe der Medienphilosophie besteht in der »Reflexion einer medienbestimmten Kultur und Lebenswelt« (18). Er setzt sich damit sowohl von einer Kittlerschen als auch von einer transzendentalphilosophisch fundierten Position ab: »Der Titel ›Medienphilosophie‹ wurde unter Berücksichtigung dessen gewählt, dass im Folgenden weder einer technikorientierten, archäologisch ansetzenden ›Medientheorie‹, noch einer kulturanthropologischen, subjektzentrierten ›Kommunikationstheorie‹ entsprochen wird« (14). Hartmann leitet seine Rekonstruktion der Moderne von Descartes her. Es geht ihm allerdings nicht um eine transzendentalphilosophische Begründungsfigur oder einen Rekurs auf ein fundamentum inconcussum, sondern – angesichts der historisch-politischen und religiös-theologischen Sinnkrisen nach dem Dreißigjährigen Krieg – um die Konstruktion einer »nichtmediatisierte[n] Realität der kognitiven Gewißheit«, also um »jenen reinen Geist eben« (39), womit weitreichende mediale Umwälzungen verbunden sind, die Hartmann auf der Basis der Überlegungen von Stephen Toulmin in vier Tendenzen zusammenfasst, die die neue Buchkultur auszeichnen: vom Mündlichen zum Schriftlichen, vom Be-

sonderen zum Allgemeinen, vom Lokalen zum Globalen, vom Zeitgebundenen zum Zeitlosen (42 f.). Gegenüber der kognitiven Grundlegung, die Matzker skizziert, konzentriert sich Hartmann auf die sozialen und kulturellen Auswirkungen und rückt die kognitiven und subjektiven Begründungen in den Fokus der Kritik.

Medienphilosophie in dieser Variante setzt also voraus, »dass die alten Fragen der Philosophie in ihrer neuen, in Zusammenhang mit den Medien stehenden Form wieder dringlich werden: Fragen nach der Wahrheit, Realität, Objektivität z. B.« (Roesler 2003, 38). In dieser Richtung kommt es zu einer mehr oder weniger partiellen Abbildung der Aufgabenfelder der bisherigen Philosophie auf die Medienphilosophie. In dem Maße, in dem sich die Medienphilosophie neben anderen philosophischen Arbeitsfeldern als eigenständige Teildisziplin zu etablieren sucht, reproduziert sie diese Arbeitsteilung in ihrem eigenen Rahmen. So finden sich unter dem übergreifenden Begriff der Medienphilosophie spezifische Ausprägungen (Hartmann 2003) wie z. B. eine Medienanthropologie (Albertz 2002, Pietraß/Furiok 2010), eine Medienästhetik (Schell 2000, Matzker 2008), eine Phänomenologie der Medien (Matzker 1993, Groys 2000), eine Medienepistemologie (Weber 2003), eine Medienethik und weniger ausgeprägt eine Metaphysik (Krämer 2008) oder eine Ontologie der Medien (Leschke 2003) u. ä. m. Gleichermaßen gilt auch hier, dass sich solche Ausprägungen dann auch wieder verselbständigen und nicht mehr als Teil der Medienphilosophie oder auch nur der Philosophie selbst betrachtet werden können. So gibt es beispielsweise eine Reihe von Ansätzen unter dem Begriff der Medienethik, die Ethik eben nicht nur als philosophische Teildisziplin sehen, sondern dabei auch andere Diskurse wie z. B. Pädagogik oder Jurisprudenz in ihr eigenes Mediendenken mit aufnehmen (Wiegerling 1998, Hausmanninger 1993).

Als Beispiel kann die Arbeit von Reiner Matzker *Medium der Phänomenalität* (1993) genannt werden, die phänomenologische und erkenntnistheoretische Problembestände der Philosophie in eine Medien- und Filmtheorie umzuschreiben versucht, indem sie den medialen Charakter jeglicher Phänomenalität aufweist. Matzkers Arbeit ist genau zwischen Philosophie und Literaturwissenschaft angesiedelt, erhebt sie doch den Anspruch, »zur Erarbeitung einer für die germanistische Medienwissenschaft grundlegenden Medienauffassung« beizutragen (Matzker 1993, 7). Dieser Beitrag soll mittels einer Grundlegung von Medialität geleistet werden, die den einzelnen Medien, bei Matzker vorrangig dem Film, konzeptionell unterstellt wird. Er folgt einer Idee Husserls und führt die Phänomenalität des Bewusstseins auf die prinzipielle Medialität von Wahrnehmung zurück. Insofern ist es notwendig, den Medienbegriff als Basisbegriff von allen technischen Implikationen zu befreien, um erst auf dieser Grundlage eine Medien-Technologie in ihrer konstitutiven Funktion, in ihrer medial bedingten Konstitutionsleistung erfassen und auch das technische Medium als Medium der Phänomenalität begreifen zu können.

Ein weiteres Beispiel wäre die »Phänomenologie der Medien« von Boris Groys, die allerdings ganz anders vorgeht. Das Phänomenale der Medien besteht darin, den Medienträger, wie Groys es nennt, zu invisibilisieren und damit dem Verdacht auszusetzen: »Der Betrachter sieht nur die mediale Zeichenoberfläche des Archivs – den medialen Träger dahinter kann er nur vermuten. Das Verhältnis des Betrachters zum submedialen Trägerraum ist deswegen seinem Wesen nach ein Verhältnis des Verdachts – ein notwendigerweise paranoides Verhältnis« (Groys 2000, 19 f.). Gerade am Beispiel der Kunst will Groys zeigen, wie Kunst ebenso wie Subjektivität auf dem Verdacht beruht, »dass sich hinter dem Sichtbaren etwas Unsichtbares verbergen muss« (29), so dass der Verdacht selbst nunmehr die Position des Mediums und somit des Gegenstandes dieser medienphilosophischen Position einnimmt.

Darüber hinaus allerdings lässt sich die mediale Verfasstheit der Philosophie, die den Namen Medienphilosophie trägt, noch weiter radikalisieren, wenn man nämlich davon ausgeht, dass Medien es selbst sind, die die philosophischen Probleme als solche überhaupt erst konstituieren und somit philosophisch handhabbar machen. »Medien machen denkbar«, heißt es bei Lorenz Engell, der damit Medien selbst die Funktion von Akteuren der Philosophie (Filk/Grampp/Kirchmann 2004, 46) zuspricht.

15.6 Apriorische Medienphilosophie

Genau damit wird eine bestimmte Form, zu denken und Philosophie zu treiben, sichtbar, die Sandbothe als theoretizistisch kennzeichnen würde, die aber noch darüber hinaus ihren Charakter dadurch gewinnt, dass sie ein Apriori ihres Mediendenkens voraussetzt. Insofern kann die Untersuchung der spezifischen Formen apriorischen Denkens in der Medienphilosophie zeigen, nicht nur welcher Medienbegriff, sondern vor allem auch welches Verständnis von Philosophie dem jeweiligen Ansatz zugrunde liegt. Das Apriori hat auch hier eine transzendentale Komponente, insofern es ein Nachdenken über Medien nur selbst wiederum unter medialen Bedingungen geben kann. Der Begriff des Aprioris bezeichnet auch hier einen Gegenpart zu allen empirischen Varianten. Doch inwieweit ein Medienapriori als aller Erfahrung vorausgehend konzipiert werden kann, müsste gerade in Auseinandersetzung mit Kant erfolgen, was bislang nicht in dieser grundlegenden Art geschehen ist. Der Begriff des Mediums gewinnt immerhin dort eine apriorische Funktion, wo das, was mithilfe des Medienbegriffs erschlossen wird, selbst nicht mehr hinter den Medienbegriff zurück kann. Ein Medienapriori (Magreiter 1999, 17) würde davon ausgehen, dass nicht nur jeder Weltkontakt des Menschen, jede Form der Wahrnehmung und des Wissens medial bedingt und fundiert ist, sondern auch, dass jeder mögliche Gegenstand der Philosophie überhaupt nur unter medialen Bedingungen zu einem solchen Gegenstand werden kann. So kann man den Weltkontakt des Menschen als grundsätzlich medial formatiert denken bzw. die »Medialität jeglichen Weltkontakts« annehmen (Filk/Grampp/Kirchmann 2004, 44; s.a. Krämer/Koch 1997, Krämer 2003, 2008), ja man kann sogar so weit gehen, den Menschen oder das Subjekt selbst als ein Medieneffekt zu denken, was das Medium zu einem Apriori macht. Eine solche idealistische Position, einem solchen, wie es Mersch nennt, »Medienidealismus« (2003, 201), bestünde, wie Lauer/Lagaay (2004, 25) schreiben, »in einem radikalen ›Medienapriorismus‹, der die Konstitutionsleistung von Medien so stark ansetzt, dass sie die Schemata und Strukturen menschlicher Kommunikation, Kognition und Interaktion vollständig bestimmen«. So heißt es bei Sybille Krämer (2003, 80): »Medien werden zur Springquelle unseres Welt- und Selbstverhältnisses und treten damit in jene Leerstelle ein, welche die Erosion des neuzeitlichen Subjektbegriffs hinterlassen hat. Es gibt kein Außerhalb der Medien.« Und noch prononcierter formuliert es Dieter Mersch: »Medien besetzen folglich die Stelle eines Aprioris, eines Universals, das kein Medien-Anderes, kein Medien-Außen mehr zulässt: Was ist, gilt als Medieneffekt, als ein Produkt […]. Der Begriff des Mediums behauptet dann seine Ubiquität; ihm kommt der Rang eines begründenden *Transzendentals* zu« (Mersch 2003, 193; s.a. Krämer 2003, 2005). Ein Medium oder die Medien als Transzendentalie zu berücksichtigen hieße also, bei jedem Gegenstand des Denkens und der Philosophie mitzubedenken, dass dieser Gegenstand nur aufgrund seiner medialen Vermittlung und grundsätzlich auf der Basis seiner Medialität oder der Medialität der Welt zum Gegenstand werden konnte.

Interessanterweise greifen Krämer und Mersch hier eine der markantesten Denkfiguren des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion auf, denen zufolge es kein Außerhalb des Diskurses (Foucault) und kein Außerhalb des Zeichens bzw. des Textes (Derrida: »Il n'y a pas de hors-texte«) geben kann. Bedenkt man nun, dass der Begriff des Subjekts in einer idealistischen Position eine Begründungsfunktion innehatte oder, wie Krämer sagen würde, eine Konstitutionsleistung erbrachte (Krämer 2003), und dass die Positionen von Foucault oder Derrida bei aller Differenzierung durchaus auch als Dekonstruktionen des Subjektsbegriffs gewertet werden können, so ist die knappe Formulierung von Krämer nichts anderes als eine medientheoretische Überbietung nicht nur des Idealismus oder einer subjektzentrierten Transzendentalphilosophie, sondern zugleich auch noch ihrer dekonstruktivistischen Überbietung. Dass diese Überbietung des Subjekts oder des Menschen in dieser Weise gelingen kann, setzt voraus, dass der Mensch auf der Basis der Überlegungen des frühen Foucault nun selbst wiederum historisch gesehen werden muss. Historisierung und Apriorisierung sind daher zwei gegenläufige Tendenzen. In dem Maße, wie der Mensch oder das Subjekt historisiert wird, in dem Maße kann das Medium ›apriorisiert‹ werden. Dies wird vor allem an der Formel von Norbert Bolz deutlich, der das »Medium als historisches Apriori der Organisation der Sinneswahrnehmung« (Bolz 1990, 84) definiert. Und bei Friedrich Kittler gelten Medien als »anthropologische Aprioris« (Kittler 1986, 167). Als solche können sie aber bei Kittler – ebenso wie in den Posi-

tionen von Rieger oder von Krämer – nur fungieren, weil ihre Funktion eben gerade nicht mehr anthropologisch, sondern eher technisch oder zumindest technizistisch definiert wird. An die Stelle des Subjekt-Aprioris tritt das Technik-Apriori, was einiges über den entsprechenden Medienbegriff, noch mehr aber über die Philosophie selbst aussagt (s. Mersch 2003).

Der technische Medienbegriff und die Abkehr vom Subjekt sind dabei nur zwei Seiten ein und derselben Medaille. Und die Abkehr vom Subjekt meint vor allem die Abkehr von seiner Begründungsfunktion, die mit seiner Historisierung unmittelbar einhergeht. Dieser Idee ist der große, über eine Vielzahl von Publikationen hinweg angelegte Entwurf Friedrich Kittlers verpflichtet, der literaturwissenschaftlich-diskursanalytische Ansätze aufgegriffen und zu einer im deutschsprachigen Raum bislang einzigartigen Medientheorie und Mediengeschichte ausgebaut hat (Kittler 1986, 2003); das Schwergewicht hat er dabei insbesondere auf das Verhältnis der historisch spezifischen Medientechnologien zu ihren psychischen und sozialen Instrumentalisierungen gelegt. Weil er den technologische Aspekt des Mediums und seine diskursive Funktion in ein Wechselverhältnis stellt, ist Kittler, anders als McLuhan, Postman oder Flusser, nicht auf monokausale Erklärungsmodelle und Reduktionen festgelegt und kann daher den technischen Medienbegriff produktiv als Begründungsebene verwenden. Demgegenüber hat Terkessidis am Beispiel von Kittler, einem Hauptvertreter der von ihm sog. »Germanisten-Medientheoretiker«, auf die Vereinseitigungen und Verzerrungen aufmerksam gemacht, die daraus resultieren, dass der Literatur ein technischer Medienbegriff unterlegt wird (polemisch: »die Schreibmaschine in Pounds lyrischer Typographie«) (Terkessidis 1993, 38).

Kittlers zentrale Konzeption des Aufschreibesystems beruht methodisch vor allem auf der Foucaultschen Diskursanalyse, die die immanenten Regeln der Organisation von diskursiven Systemen beschreibt. Kittler erweitert den Begriff des Diskurses zum Begriff des Aufschreibesystems um eine medientechnische Dimension. Ein Aufschreibesystem bezeichnet das »Netzwerk von Techniken und Institutionen […], die einer gegebenen Kultur die Adressierung, Speicherung und Verarbeitung relevanter Daten erlauben« (2003, 501). Der Begriff erlaubt eine makrohistorische Periodisierung, die sich in zwei Epochengruppen, medientechnische Epis-teme sozusagen, ausdrückt. Um 1800 verbreitet sich eine neue Alphabetisierungsmethode, die Lautiermethode, bei der insbesondere Mütter ihre Kinder regelrecht ›zum Sprechen bringen‹, indem sie ihnen Worte laut vorsagen. Daraus leitet Kittler einen kulturellen Bruch ab, der das Paradigma der Mündlichkeit von der Familie ausgehend ebenso im Staat, in der Universität und in der Dichtung etabliert. Da Mündlichkeit die Kategorie des Sinns hervorhebt, entsteht mit der Dichtung gleichzeitig ihre Hermeneutik und das geschichtliche Subjekt. Um 1900 dann entsteht ein neues Paradigma, das auf der Schriftlichkeit beruht. An die Stelle des Sinns rückt die Materialität der Kommunikation insbesondere in den neu zur Verfügung stehenden technischen Medien, Film, Grammophon und Schreibmaschine, an die Stelle der Seele und des Geistes die Psyche und das Gehirn, an die Stelle der sinnbasierten Dichtung eine neue Form von Literatur, die für ihre medientechnische Grundlagen, die Schrift, sensibel geworden ist. In dem Maße, wie man Kittlers Position als klassisch begreift, in dem Maße verlieren ursprüngliche Kritikpunkte an Bedeutung, z. B. die Kritik an seiner allein auf die technische Medienentwicklung gestützte Vorstellung von Geschichte, an der Verknüpfung von Weiblichkeit, Oralität und Geschichte der Medientechnik oder an der Rückführung der Emanzipation der Frau auf die Usurpation technischer Medien (Schreibmaschine). Heutzutage gilt es eher auf die theoretische Bedeutung und Funktion von Technik zu achten: Wo bei Kittler die Technik eine apriorische Funktion zugeschrieben bekommt, kann die Theorie das idealistische Subjekt nur austauschen, nicht aber ersetzen. Damit bleibt die Konkurrenzsituation zwischen technischen und systemischen Medientheorien nach wie vor virulent.

Im Jahr 2001 sind zwei Dissertationen erschienen, die die medienphilosophische Option facettenreich entfaltet haben. Beide Arbeiten werden von Dieter Mersch neben anderen kritisch daraufhin befragt, inwieweit sie Medien in die Position eines Technikaprioris rücken, um ein Begründungsdefizit der Medienphilosophie zu beheben. Die groß angelegte Studie von Stefan Rieger zur »Individualität der Medien« (2001) soll eine anthropologische Bestimmung und Fundierung der Medien leisten. Rieger will mit dieser Arbeit Mensch und Medium ins Verhältnis setzen und muss daher eine Fundierungsleistung erbringen, die zugleich als »Begründungsfigur« (7) dienen kann. Es geht ihm darum zu zeigen, gerade in kritischer Absetzung von Kittler oder Bolz,

wie das Verhältnis von Mensch und Medium in einer Weise labil geworden ist, dass der Mensch nunmehr selbst als Medium für den Menschen fungiert, indem er im soziohistorischen Prozess der Steigerung von Individualität dessen Folgelasten übernimmt und eine mediale Durchformung erfährt. Die Pointe des Titels besteht darin, dass er als *genitivus subjectivus* gelesen werden muss: Individualität ist ein Effekt letztlich technischer Medien. Und aus der Philosophie kommt die Studie von Matthias Vogel zu den »Medien der Vernunft« (2001), die das begründende Sprachparadigma der Rationalität auf Medien und im Zuge dessen auch auf (Medien der) Kunst erweitern will. Daher muss sie sich um eine grundlegende und allgemeine Bestimmung von Medien im Kontext aufklärerisch konzipierten Verstehens bemühen.

An solchen Positionen kann abgelesen werden, dass das Apriori dort, wo es um Konstitutionsleistungen in den historischen Erklärungen gehen soll, schlechterdings unverzichtbar und unausweichlich ist. Kittler selbst hatte zu dem Projekt einer Dekonstruktion verschiedene Beiträge geliefert und z. B. unter dem Titel *Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften* (1980) publiziert. Ein geradezu symptomatisches Spannungsverhältnis wird sichtbar, wenn man die kurze, pointierte Formulierung der Funktion der Medienphilosophie für die Medienwissenschaft dagegenhält, die Filk/Grampp/Kirchmann im Resümee ihres Forschungsberichts zur Medienphilosophie geben; die Medienphilosophie leiste »die Wiedereinschreibung des Geistes in die Medienwissenschaft« (2004, 57, dazu kritisch Sandbothe 2005, XIV). Stellt man diesen Rückbezug her, so ließe sich daraus immerhin die Idee ableiten, dass eine Medienphilosophie den Gegensatz zwischen dem Geist und seiner Austreibung oder Negation nicht nur auf der Ebene der Inhalte oder Themen, sondern vor allem auf der prinzipiellen Ebene des Denkens selbst wiederholt. Und vielleicht – in radikaler Zuspitzung – ist Medienphilosophie nichts anderes als der Ort, an dem – anlässlich des Nachdenkens über Medien – genau dieser Konflikt zwischen einer apriorischen und einer nicht apriorischen Variante, zwischen einer theoretisch-idealistisch-transzendentalen und einer empirisch-pragmatizistischen Variante paradigmatisch ausgetragen wird.

Am deutlichsten wird dieser Rückschlagseffekt einer apriorisch konzipierten Medienphilosophie auf das Verständnis von Philosophie selbst von Reinhard Margreiter formuliert: »Medienphilosophie kann als eine Art kultureller Grundlagendiskurs betrachtet werden – und damit als zeitgemäße Gestalt einer ›prima philosophia‹« (Margreiter 2003, 151). Damit wird die Funktion eines Medienaprioris für die Philosophie sichtbar. Sie macht aus ihr eine *prima philosophia* im Sinne eines solchen Grundlagendiskurses bzw. eine »Fundamentaltheorie« (Hartmann 2003, 291). Damit allerdings gewinnt auch der Begriff des *medial turn* noch einmal eine andere Bedeutung, die insbesondere den Aspekt der Wende sehr viel stärker hervorhebt. In gewisser Anlehnung an den *linguistic turn* der Sprachphilosophie (Krämer 2003, 79 f.) wird der *medial turn* als grundlegender Paradigmenwechsel und damit – bezieht man sich auf den Paradigma-Begriff von Thomas S. Kuhn – nicht nur als wissenschaftliche Innovation (Ramming 2001), sondern als wissenschaftliche Revolution erkennbar. So geht Frank Hartmann davon aus, dass »Übermittlung oder Transmission […] an die Stelle des Paradigmas der Interpretation« treten (Hartmann 2003, 13). Einer theoretizistischen Medienphilosophie unterstellt demnach Mike Sandbothe zurecht, dass sie versucht, »den linguistic turn medientheoretisch zu unterlaufen und ihn auf tieferliegende Fundamente zu stellen« (Sandbothe 2000, 31). Medienphilosophie in diesem Sinne wäre mithin eine prima philosophia mit dem Medium, den Medien oder Medialität als epistemologischem *fundamentum inconcussum* und eine Philosophie auf der Basis eines Medienaprioris, die einen *medial turn* als wissenschaftliche Revolution zu Wege bringen könnte. Dies wird auch in den Überlegungen Sybille Krämers deutlich, die nicht nur fragt, ob »Medien eine Konstitutionsleistung« erbringen (2003), sondern auch, ob es ein »Medienapriori« gibt (2005). Sie lehnt ein solches Apriori vor allem deswegen ab, weil es in der Tat jede Form, ein Außerhalb der Medien zu denken, und mithin die Idee einer medialen Vermittlung unmöglich machte. Andererseits verbleibt auch das Nachdenken über die mediale Verfasstheit dieser Vermittlung, die sie im Boten modellhaft konkretisert sieht, immer noch im Rahmen eines Nachdenkens über Medien, das sich seiner eigenen Vermittlungsanstrengungen bewusst ist und das daher in eine Position jenseits des Vermittelten setzen muss; konsequent nennt sie ihre Medientheorie des Boten daher auch eine, wenn auch kleine, *Metaphysik* (Krämer 2008).

15.7 Stationen einer medientheoretischen Medienphilosophie

In einer abgeschwächten Form lassen sich solche zumindest tendenziell apriorischen Konzeptionen in einer langen Reihe nachverfolgen, die eine Vorgeschichte der Medienphilosophie abgeben. Dabei zeigt sich, dass apriorisches Denken und disziplinäre Heimatlosigkeit oft Hand in Hand gehen. Medien werden in ein konstitutives Wechselverhältnis mit historischen Entwicklungen oder anderen, z. B. gesellschaftlichen oder anthropologischen, Faktoren gestellt. Sie werden als Determinanten von Gesellschaft oder Kultur und ihren spezifischen Dimensionen oder auch des Menschen und seiner psychophysischen Verfassung angesehen; die entsprechenden geschichtlichen Abläufe werden immer durch die insbesondere auch technische Entwicklung der Medien erklärt, wenigstens aber gespiegelt. Die konzeptionelle Kooperation von Wahrnehmung und Technik erlaubt eine Flexibilität, die als Fundierungsebene für nahezu beliebige Phänomenbereiche fungieren kann. So konzentrieren sich solche Ansätze auch auf konkrete technisch-massenmediale Ausformungen, stellen dabei aber – im Überblick gesehen zumeist auf wahrnehmungstheoretischer Grundlage – die sozialen, kommunikativen, kognitiven oder auch psychophysischen bzw. ästhetischen Effekte von Medialität prinzipiell zur Debatte.

Eine der wichtigsten Vorläuferpositionen in diesem Sinn ist sicherlich diejenige Walter Benjamins, dessen medientheoretische oder medienphilosophische Überlegungen, wenn man sie so nennen will, bereits in den 1920er und 1930er Jahren auch durch das Aufkommen der Massenmedien bestimmt worden sind. Am berühmtesten ist seine Untersuchung zum *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), in der er den Verfall der einst kunstkonstitutiven Aura des Kunstwerks vor dem Hintergrund der Massenmedien konstatiert. Dabei kontrastiert er die Präsenz der Kunst mit der Distanz der Technik, den Kultwert der Kunst mit dem Ausstellungswert massenmedialer Produkte, die kultische Ferne und Tradition mit der massenmedial vermittelten Nähe und der massenmedial erzeugten Flüchtigkeit, die Verehrung mit der Beurteilung und nicht zuletzt die Individualität der Kunstrezeption mit der massenmedialen Zerstreuung im Kollektiv.

Bereits in Benjamins Überlegungen lassen sich die Komponenten wiederfinden, die später kennzeichnend für die gesamte Diskussion und auch medienphilosophisch relevant werden: die wahrnehmungstheoretische Grundlegung, die im unmittelbaren Wechselverhältnis insbesondere zu den relativ neuen Technologien der Photographie und des Films gesehen und bewertet werden; die gesellschaftliche Relevanz dieses Wechselverhältnisses, das Benjamin allerdings methodisch auf Marx fußend rekonstruiert; die historische Perspektivierung, die die Schwellenphase im Übergang von der auratischen Kunst zum produzierten Massenmedium situiert; und daneben auch die Ästhetisierung der Medientheorie in der Dreiecksrelation von Kunst, Massenmedien und ihrer je spezifischen Wahrnehmung.

Zum eigentlichen Klassiker ist – mit einem Comeback in den letzten Jahren – Marshall McLuhan avanciert, der seit 1951 zum Thema Medien publizierte. Marshall McLuhan, der zunächst Technik, sodann Literatur studiert hatte und später nominell als Dozent und Professor für englische Literatur tätig war, ist ein Musterbeispiel für die ›Heimatlosigkeit‹ medientheoretischer Forschungen. Seine Untersuchungen sind daher sowohl im literaturwissenschaftlichen wie im technikgeschichtlichen, soziologischen, aber auch grundlegend anthropologischen Bereich angesiedelt. Ihm geht es vor allem darum, medientheoretische Konzeptionen kulturgeschichtlich zu perspektivieren. Er unterscheidet mit Blick auf das jeweilige Leitmedium – in chronologischer Reihenfolge – zwischen einer oralen, literalen, typographischen und elektronischen Kulturstufe als Epochen der Menschheitsgeschichte. Er konzentriert sich dabei insbesondere auf den Übergang der typographischen Kulturstufe mit ihrem Leitmedium des Buches, der Gutenberg-Galaxis, zu jener der elektronischen Medien, allen voran des Fernsehens. McLuhan sieht Medien als »extensions of man«, die aus metaphorischen Amputationsprozessen hervorgegangen sind und eine Funktionsentlastung des menschlichen Körpers mit sich bringen sollten. Die mediengeschichtlichen Überlegungen McLuhans haben den Blick für medienbedingte Umbruchphasen und die Differenz von unterschiedlich mediendominierten Kulturen geschärft.

Beispielsweise hat sich Norbert Bolz, aus der Philosophie kommend, in zahlreichen Veröffentlichungen um eine *Theorie der neuen Medien* (Bolz 1990)

bemüht und dabei diese neuen Medien als denkgeschichtliche und philosophische Umbruchphase charakterisiert. Vilém Flusser hat ungewöhnliche Vorschläge unterbreitet, die kommunikativen sowie technischen Entwicklungen der Medien zu rekonzeptualisieren; er hat dabei insbesondere auf einen grundlegenden Wandel hin zu einer digitalen Kodifizierung der Welt unter eher kulturpessimistischen Vorzeichen mit ihrer Verlustbilanzierung abgehoben (Flusser 1997).

Ähnliches gilt für Paul Virilio; er hat eine Medientheorie entwickelt, die ihr thematisches Schwergewicht hauptsächlich auf den Aspekt der Geschwindigkeit legt und von ihm selbst als Dromologie (als Forschung, nicht als systematische Wissenschaft der Geschwindigkeit) charakterisiert wird (Virilio 1989). Für ihn ist die medientheoretische Basiseinheit, Information, lediglich eine Funktion ihrer Geschwindigkeit. Er sieht eine Entwicklung, die durch die technischen Fortschritte die Geschwindigkeit so stark erhöht hat, dass sie sich von den raumzeitlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten des Menschen entfernt und selbständig macht. Die *Ästhetik des Verschwindens* (1986) meint das Verschwinden von Wahrnehmungsfähigkeit, die somit apokalyptischen Charakter bekommt. Mit der Exterritorialisierung des Menschen aus seiner raumzeitlichen Erfahrungswelt durch militärische Medientechnik geht zwangsweise und letztlich auch seine Extinktion einher.

Literaturnachweise

Werke

Albertz, Jörg (Hg.): Anthropologie der Medien. Mensch und Kommunikationstechnologie. Berlin 2002.

Bahr, Hans-Dieter: Medien und Philosophie. Eine Problemskizze in 14 Thesen. In: Schade, Sigrid/Tholen, Georg C. (Hg.): Konfigurationen. Zwischen Kunst und Medien. München 1999, 50–68.

Bahr, Hans-Dieter: Medien-Nachbarwissenschaften I: Philosophie. In: Leonhard, Joachim-Felix (Hg.): Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien- und Kommunikationsformen. Berlin/New York 1999, 273–281.

Becker, Barbara: Philosophie und Medienwissenschaft im Dialog. In: Münker u. a. 2003, 91–106.

Debray, Régis: Für eine Mediologie. In: Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Hg. von Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell, Oliver Fahle, Britta Neitzel. Stuttgart 1999, 67–75.

Debray, Régis: Einführung in die Mediologie. Bern u. a. 2003.

Engell, Lorenz: Tasten, wählen, denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur. In: Münker u. a. 2003, 53–77.

Ernst, Christoph/Gropp, Petra/Sprengard, Karl Anton (Hg.): Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie. Bielefeld 2003.

Ernst, Christoph: Gespenst, Phantom, Wiedergänger. Zur medienphilosophischen Lektüre der Dekonstruktion. In: Ernst u. a. 2003, 45–68.

Fietz, Rudolf: Medienphilosophie. Musik, Sprache und Schrift bei Friedrich Nietzsche. Würzburg 1992.

Filk, Christian/Grampp, Sven/Kirchmann, Kay: Was ist Medienphilosophie und wer braucht sie womöglich dringender: die Philosophie oder die Medienwissenschaft? Ein kritisches Forschungsreferat. In: Allgemeine Zeitschrift für Philosophie 29/1 (2004), 39–65.

Filk, Christian: Günther Anders lesen. Der Ursprung der Medienphilosophie aus dem Geist der ›Negativen Anthropologie‹. Bielefeld 2008.

Groys, Boris: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien. München 2000.

Hartmann, Frank: Medienphilosophie. Wien 2000.

Hartmann, Frank: Medienphilosophische Theorien. In: Weber, Stefan (Hg.): Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus. Konstanz 2003, 290–320.

Hartmann, Frank: Mediologie. Ansätze einer Medientheorie der Kulturwissenschaften. Wien 2003.

Hausmanninger, Thomas: Kritik der medienethischen Vernunft. Die ethische Diskussion über den Film in Deutschland im 20. Jahrhundert. München 1993.

Jahraus, Oliver: Literatur als Medium. Sinnkonstitution und Subjekterfahrung zwischen Bewusstsein und Kommunikation. Weilerswist 2003.

Jahraus, Oliver: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Basel/Tübingen 2004.

Kanzog, Klaus: Medien-Nachbarwissenschaften IV: Literaturwissenschaft. In: Leonhard, Joachim-Felix u. a. (Hg.): Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien- und Kommunikationsformen. Berlin/New York 1999, 310–318.

Krämer, Sybille: Erfüllen Medien eine Kostitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: Münker u. a. 2003, 78–90.

Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt a. M. 2008.

Kruck, Günter/Schlör, Veronika (Hg.): Medienphilosophie – Medienethik: Zwei Tagungen – Eine Dokumentation. Frankfurt a. M. u. a. 2003.

Margreiter, Reinhard: Realität und Medialität. Zur Philosophie des ›Medial Turn‹. In: Medienjournal. Zeitschrift für Kommunikationskultur, 23. Jg. (1999), Nr. 1.

Margreiter, Reinhard: Was heißt und zu welchem Ende betreiben wir ›Medienphilosophie‹? In: Albertz, Jörg (Hg.): Anthropologie der Medien. Mensch und Kommunikationstechnologien. Berlin 2002, 37–50.

Margreiter, Reinhard: Medien/Philosophie. Ein Kippbild. In: Münker u. a. 2003, 150–171.

Margreiter, Reinhard: Medienphilosophie des Buchdrucks. In: Sandbothe/Nagl 2005, 239–252.

Margreiter, Reinhard: Medienphilosophie: Eine Einführung. Berlin 2007.

Mersch, Dieter: Technikapriori und Begründungsdefizit. Medienphilosophie zwischen uneingelöstem Anspruch und theoretischer Neufundierung. In: Philosophische Rundschau 50/3, 2003, 193–219.
Mersch, Dieter: Tertium datur. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Münker u. a. 2003, 304–321.
Mersch, Dieter: Medienphilosophie der Sprache. In: Sandbothe/Nagl 2005, 113–128.
Müller-Funk, Wolfgang: Ouvertüren zu einer Philosophie der Medialität des Menschen. In: ders./Reck, Hans Ulrich (Hg.): Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien. Wien 1996, 63–86.
Münker, Stefan/Roesler, Alexander/Sandbothe, Mike: Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt a. M. 2003.
Münker, Stefan: Philosophie nach dem ›Medial Turn‹. Beiträge zur Theorie der Mediengesellschaft. Bielefeld 2009.
Pietraß, Manuela/Furiok, Rüdiger (Hg.): Mensch und Medien: Beiträge zu einer Anthropologie des ›homo medialis‹. Opladen 2010.
Ramming, Ulrike: ›Medienphilosophie‹ – Ein Bericht. In: Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie 2001/1, 153–170.
Roesler, Alexander: Medienphilosophie und Zeichentheorie. In: Münker u. a. 2003, 34–52.
Sandbothe, Mike/Nagl, Ludwig (Hg.): Systematische Medienphilosophie. Berlin 2005 (= Deutsche Zeitschrift für Philosophie/Sonderband; Bd. 7).
Sandbothe, Mike: Grundpositionen zeitgenössischer Medienphilosophie und die Pragmatisierung unseres Mediengebrauchs im Internet. In: Leeker, Martina (Hg.): Interfaces – Interaktion – Performance. Zum Umgang mit digitaler Technik im Theater. Berlin 2000. Auch auf www.sandbothe.net
Sandbothe, Mike: Pragmatische Medienphilosophie. Grundlegung einer neuen Disziplin im Zeitalter des Internet. Weilerswist 2001.
Sandbothe, Mike: Was ist Medienphilosophie? In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. Heft 48/2, Dezember 2003, 195–206.
Sandbothe, Mike: Medien und Erkenntnis [2008]. www.sandbothe.net
Seel, Martin: Eine vorübergehende Sache. In: Münker u. a. 2003, 16–25.
Stetter, Christian: Medienphilosophie der Schrift. In: Sandbothe/Nagl 2005, 129–146.
Vogel, Matthias: Medien als Voraussetzung für Gedanken. In: Münker u. a. 2003, 107–134.
Weber, Stefan: Under construction. Plädoyer für ein empirisches Verständnis von Medienepistemologie. In: Münker u. a. 2003, 172–184.
Wiegerling, Klaus: Medienethik. Stuttgart 1998.
Wiesing, Lambert: Was ist Medienphilosophie?. In: Information Philosophie 3/2008, 30–38.

Forschungsliteratur

Binczek, Natalie: Im Medium der Schrift. Zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns. München 2000.
Bolz, Norbert/Kittler, Friedrich/Tholen, Christoph (Hg.): Computer als Medium. München ²1999.
Bolz, Norbert: Theorie der neuen Medien. München 1990.
Bolz, Norbert: Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993.
Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt a. M. 1983.
Eco, Umberto: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Frankfurt a. M. 1986.
Flusser, Vilém: Medienkultur. Hg. von Stefan Bollmann. Frankfurt a. M. 1997.
Frank, Manfred: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher. Frankfurt a. M. 1985.
Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien. Frankfurt a. M. 1991.
Havelock, Eric A.: Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution. Mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assmann. Weinheim 1990.
Illich, Ivan: Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Frankfurt a. M. 1991.
Innis, Harold A.: Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte. Hg. von Karlheinz Barck. Wien/New York 1997.
Kerckhove, Derrick de: Schriftgeburten. Vom Alphabet zum Computer. München: Fink 1995.
Kittler, Friedrich (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften. Programme des Poststrukturalismus. Paderborn u. a. 1980.
Kittler, Friedrich: Aufschreibesysteme 1800, 1900 [1985]. München ⁴2003.
Kittler, Friedrich: Grammophon, Film, Typewriter. Berlin 1986.
Kittler, Friedrich: Draculas Vermächtnis. Technische Schriften. Leipzig 1993.
Konitzer, Werner: Medienphilosophie. München 2006.
Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.
Krämer, Sybille (Hg.): Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a. M. 1998.
Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenschaft. Frankfurt a. M. 2007.
Krämer, Sybille/Koch, Peter (Hg.): Schrift, Medien, Kognition. Über die Exterriorität des Geistes. Tübingen. Stauffenberg 1997.
Kremer, Detlef: Literaturwissenschaft als Medientheorie. Münster 2004.
Leschke, Rainer: Einführung in die Medientheorie. München 2003.
McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf 1968. Neuaufl. Bonn 1995.
Matzker, Reiner: Ästhetik der Medialität. Zur Vermittlung künstlerischer Welten und ästhetischer Theorien. Reinbek bei Hamburg 2008.
Medienjournal 23, Nr. 1, 1999.
Münker, Stefan/Alexander Roesler: Was ist ein Medium? Frankfurt a. M. 2008.
Ort, Claus-Michael: Literaturwissenschaft als Medienwissenschaft. Einige systemtheoretische und literaturgeschichtliche Stichworte. In: Faulstich, Werner (Hg.): Medien und Kultur. Beiträge zu einem Symposium der Universität Lüneburg. Göttingen 1991, 51–61.

Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M. 1988.
Rieger, Stefan: Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen. Frankfurt a. M. 2001.
Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): Philosophie in der Medientheorie. Von Adorno bis Žižek. München 2008.
Schnell, Ralf: Medienästhetik. Zu Geschichte und Theorie audiovisueller Wahrnehmungsformen. Stuttgart/Weimar 2000.
Terkessidis, Mark: Medienphilophobie. In: Symptome 11 (1993), 38–45.
Tholen, Christoph: Medium/Medien. In: Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hg.): Grundbegriffe der Medientheorie. München 2005, 150–172.
Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986.
Virilio, Paul: Der negative Horizont. Bewegung, Geschwindigkeit, Beschleunigung. München 1989.
Vogel, Matthias: Medien der Vernunft. Eine Theorie des Geistes und der Rationalität auf Grundlage einer Theorie der Medien. Frankfurt a. M. 2001.
Watt, Ian: Der bürgerliche Roman. Aufstieg einer Gattung. Defoe – Richardson – Fielding. Frankfurt a. M. 1974.
Wehde, Susanne: Typographische Kultur. Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung. Tübingen 2000.
Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 2010/2. Hg. von Lorenz Engell/Bernhard Siegert.

16. Kognitive Literaturwissenschaft

(Thomas Eder)

16.1 Einleitung

Das literaturwissenschaftliche Paradigma »Cognitive Poetics – Kognitive Literaturwissenschaft« (cf. z. B. Tsur 1992, 2002, Turner 1996, Stockwell 2002, Culpeper/Semino 2002, Richardson/Steen 2002, Gavins/Steen 2003, Hogan 2003, Veivo u. a. 2005, Köppe/Winko 2007, Huber/Winko 2009, Vandaele/Brône 2009) ist ein interdisziplinäres Forschungsgebiet, innerhalb dessen Literatur mit den Forschungsmethoden der Cognitive Science untersucht wird. Diese vereint als sogenannter »umbrella term« unterschiedliche Forschungsdisziplinen: Kognitionspsychologie, Psycholinguistik, Künstliche-Intelligenz-Forschung, Linguistik und Wissenschaftstheorie im Allgemeinen, Neurophysiologie etc. Kognitive Literaturwissenschaft (im Folgenden: KL) untersucht, wie die poetische Sprache und »Gestalt« von den informationsverarbeitenden Prozessen menschlicher Symbolproduktion und -rezeption mitbestimmt werden. Die KL möchte für einen den weichen Wissenschaften sich zuordnen lassenden Umgang mit Literatur eine wissenschaftstheoretische Fundierung bereithalten: Sie versucht, die kognitiven Grundlagen offenzulegen, auf denen ein literarischer Text errichtet ist und zudem die kognitiven Fähigkeiten explizit zu machen, die Autorinnen (m/w, auch im Folgenden) bei der Textproduktion und Literaturwissenschaftlerinnen beim Analysieren literarischer Texte anwenden. Durch diese explanatorische Angemessenheit erfüllt die KL die Kriterien einer – im strikten Sinne wissenschaftlichen – Theorie der Literatur, denn sie hält u. a. eine unabhängige Fundierung jeder Interpretation dadurch bereit, dass sie erklärt, wie Sprache und Geist den Prinzipien der kognitiven Linguistik zufolge funktionieren und interagieren. Da der Gegenstandsbereich »Literatur« vorwiegend aus Sprache besteht, spielt die kognitive Linguistik verglichen mit anderen Teilbereichen der Kognitionswissenschaften eine besondere Rolle für die KL.

Einer einleitenden Skizzierung des gesamten Ansatzes samt einer abschließenden Diskussion seiner Kritik wird eine Darstellung von Teilbereichen der KL eingebettet. Dabei werden aus dem breiten Bündel von Schwerpunkten, denen die KL ihr Forschungsinteresse widmet, in den folgenden Abschnitten als besonders fruchtbar herausgegriffen: Kognitive Metapherntheorie (CTM; 16.3), Kognitive Narratologie (KN – inkl. Autobiographie-Forschung; 16.4), Empirische LeserInnen- und Emotionenforschung (16.5) und Digital Humanities/Computerphilologie/Symbolische Ansätze (16.6).

16.2 Voraussetzungen

Den in sich sehr unterschiedlichen Ansätzen und Forschungsgegenständen der KL sind folgende beiden Grundannahmen gemeinsam:

(1) Mehr als alles andere ist »Literatur« ein psychisches Phänomen, nur als solches kann man den Begriff »Literatur« überhaupt verstehen. Egal, ob »Literatur« als ein Text vorliegt, mündlich vorgetragen oder auf einer Bühne aufgeführt wird, immer kommt es auf mentale Vorgänge in der Leserin oder in der Zuseherin und auch in der Autorin an, die durch die Auseinandersetzung mit »Literatur« ausgelöst werden. Diese Prozesse können »Vorstellungen«, »Urteile«, »Motivationen«, »Wünsche«, »Mitteilungen«, »Interpretationen«, »Wohlgefallen«, »Bewertung« etc. umfassen. »Literatur« ohne psychische Prozesse ist den Auffassungen der KL zufolge ein leerer Begriff (vgl. Lauer 2009).

Aus der Perspektive der KL haben literaturwissenschaftliche Theorien häufig nur einen sehr kleinen Teil dessen, was man unter »Literatur« verstehen kann, untersucht. Vor allem im Gefolge ontologischer Theorien, die Literatur als einen eigenständigen Gegenstandsbereich mit eigenen Gesetzen und eigenen »Wesensmerkmalen« annehmen, unabhängig von dem Umgang, den Menschen mit ihr pflegen, hat einzig der literarische Text im Mittelpunkt des In-

teresses gestanden. Dem hermeneutischen aber auch dem strukturalistischen Paradigma ist bei allen Differenzen gemeinsam, dass Literaturwissenschaft die Aufgabe habe, Relationen zwischen textuellen Merkmalen zu untersuchen und möglichst exakt zu beschreiben, damit man Aussagen über den Text und über dessen Bedeutung treffen könne. Zudem werden literarische Kunstwerke vor allem innerhalb von Theorien, die sich an der analytischen Philosophie orientieren, als »abstrakte Gegenstände«, unabhängig von ihrem physischen Vorliegen und von dem psychischen Umgang mit ihnen betrachtet (Reicher 2003). Möglichst informierte Expertinnen seien gefordert, professionelle und plausible Interpretationen einzelner, ausgewählter Texte zu erbringen: ein *close reading* von Erzeugnissen vorzunehmen, die dem »Höhenkamm« einer kanonisierten Literatur zuzuschreiben sind. Aus dieser Perspektive heraus haben Wimsatt und Beardsley als Vertreter des sogenannten »New Criticism« ihr berühmtes Prinzip der »Affective Fallacy« (Wimsatt/Beardsley 1949) formuliert, der zufolge die Untersuchung der psychischen Wirkung von »Literatur« ein Fehlschluss sei.

(2) Die KL kann und soll erklären, wie Denken und sprachlicher (literarischer) Ausdruck zusammenhängen (Turner 2002). In dieser Hinsicht bietet die KL durch Theorieimport aus anderen, grundlegenderen Disziplinen (kognitive Psychologie, Neurophysiologie) die Möglichkeit an, zu erklären, wie und warum bestimmte textuelle Merkmale eine bestimmte Bedeutung näher legen als eine andere, davon unterschiedene. Ohne auf hermeneutische Theorien und Verfahren rekurrieren zu müssen, stellen die Erklärungen der KL das explanatorische Bindeglied zwischen formalen Merkmalen und durch sie nahegelegten Bedeutungen dar. Die KL untersucht das Entstehen von Bedeutung auch aus den emotionalen, körperlichen o. ä. Wirkungen, die durch diese formalen Eigenschaften in den LeserInnen hervorgerufen werden. Sie bezieht sich dazu, anders als aus der analytischen Philosophie motivierte Ansätze, nicht vordringlich auf die Ermittlung des propositionalen Gehaltes der verwendeten Äußerungen. Die KL zeigt die Limitationen einer auf wahrheitskonditionale Erklärungen fokussierten analytischen Literaturwissenschaft, indem sie die Schwächen des objektiven Realismus (s.u.) moniert.

Damit stellt ein bestimmter, an empirischer Leserinnenforschung orientierter Zweig der KL validierbare Methoden zum Schließen der Lücke zwischen Rezeptionsästhetik und Strukturalismus bereit. Denn so hatte zwar die verbreitete Kritik am »klassischen« Strukturalismus aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik (Reader Response Criticism – Riffaterre 1966) berechtigt das ausschließlich textorientierte Vorgehen der strukturalen Textanalyse (Jakobson/Lévi-Strauss 1962) kritisiert, jedoch durch das Beharren auf der impliziten oder idealen Leserin dennoch nicht der hermeneutischen Spekulation in Richtung Empirisierbarkeit entraten können. Das in sich äußert komplizierte Konstrukt »implizite« oder »ideale« Leserin sei häufig auf der Basis von Spekulationen über das lesende Verhalten von »kompetenten« Leserinnen errichtet. So konstatiert beispielsweise David S. Miall: »[T]he empirical scholar is unwilling to remain content with text theories or readings of literary texts that limit themselves to purely hypothetical conclusions, such as claims about how all ›competent‹ readers will necessarily construe a particular text or narrative feature« (Miall 2007a, 377).

Die Kluft zwischen der kognitiven und der stilistischen Ebene, zwischen kognitiven Prozessen und textuellen Merkmalen, gilt es aus Sicht der KL zu schließen. Dabei werden entweder tatsächlich empirische Studien mit realen Leserinnen durchgeführt, oder aber es werden auf der Basis von Erkenntnissen aus der kognitiven Linguistik (vor allem der kognitiven Metapherntheorie), der Figur-Grund-Relation aus der Gestaltpsychologie, des Schema-Begriffs, der Mögliche-Welt-Semantik (possible-world-semantics), von »mental spaces« (Fauconnier/Turner 2002) oder der Text-Welt-Theorie (Semino 2009) Vorhersagen über die wahrscheinliche Wirkung von Texten und einen wahrscheinlichen Rezeptionsverlauf erstellt (vgl. Stockwell 2007). Vertreterinnen des »empirischen Lagers« der KL sehen jedoch für die letztgenannte Variante der KL die Gefahr, in das überkommene hermeneutische Modell der spekulativen Textinterpretation zurückzufallen, von dem die KL eigentlich sich abzusetzen vorgegeben hatte (Miall 2007b).

Dennoch haben beide »Zweige« der KL, weil sie auf prinzipiell falsifizierbaren Theorien aus der Cognitive Science aufbauen, den Vorteil einer an den Standards moderner empirischer Wissenschaft ausgerichteten Theorie. Die prototypischen Lesarten, die sie produzieren, sind widerlegbar (anders als in psychoanalytischer Literaturwissenschaft), empirisch nachprüfbar – anders als in der Literaturwissenschaft im Zeichen von Postrukturalismus und Dekonstruktion – und wiederholbar – anders als bei

einem intuitiven Zugang zu literarischer Analyse im Stil der textimmanenten Hermeneutik (Stockwell 2007, 148). Vor allem im Anschluss an strukturalistische Konzepte hat die KL eine empirische Fundierung für den Einfluss des für den Russischen Formalismus zentralen Konzepts des »foregrounding« auf das Lesen von Literatur erbracht (Miall 2007a, 2007b). In jüngster Zeit hat die Zusammenarbeit des Neuropsychologen Arthur Jacobs und des *poeta doctus* Raoul Schrott (Schrott/Jacobs 2011) das foregrounding-Konzept aufgegriffen und ihm das backgrounding als notwenige Kontrastfolie zur Seite gestellt. Der Kontrast zwischen den äußerst lehrreichen Ausführungen Jacobs' in dessen im Buch enthaltener »Neurokognitiver Poetik« (ebd., 492–524) und den sprunghaften interpretativen Spekulationen Schrotts zeigt allerdings, dass auch hier der Graben zwischen Gegenstands- und Beschreibungsebene bislang nur scheinüberbrückt klafft.

Insgesamt werden stilistische Analysen in der Tradition des Strukturalismus durch das Einbeziehen einer kognitiven Dimension »verbessert« (Burke 2005). Der Weg von der Beschreibung von Merkmalen zu ihrer Interpretation ist aus der kognitiven Perspektive möglich – dass dabei die Einbettung des jeweilig zu betrachtenden Textes in sein soziokulturelles Umfeld und zudem eine literarhistorische Einordnung unerlässlich ist, sehen nicht alle der Protagonistinnen der KL mit letzter Klarheit. Gerade dort scheint mir aber die KL fruchtbringend und erfolgversprechend, wo sie sich nicht als elusives und ablösendes Paradigma zur »klassischen« Literaturwissenschaft sieht, sondern als komplementäres Unterfangen. Stilistische Bestandsaufnahme, (literar-)historisch fundierte Interpretation und kognitive Erklärungen ergänzen sich im Idealfall. Dass dabei der Erklärungsansatz wegführt von wahrheitskonditionalen Erklärungen, wie sie aus der analytischen Ästhetik auf der Basis von formaler Logik in die Literaturwissenschaft eingebracht worden sind, und stattdessen ein auf den tatsächlichen Erfahrungen beim Lesen aufbauendes empirisches Programm darstellen, kann meines Erachtens als der große Gewinn der KL gesehen werden. Experientialismus hat den intendierten Objektivismus einer analytisch orientierten Literaturbetrachtung abgelöst (zu den Problemen s.u.).

16.3 Kognitive Metapherntheorie (CTM)

Eine Kernoperation des Poetischen und eines der wesentlichen Forschungsfelder der KL waren und sind die figurative Rede und das Phänomen der Metapher. Einige grundlegende Schwierigkeiten einer kognitivistisch orientierten Theorie der Metapher und deren Anwendung auf Metaphern in der Literatur sollen hier kurz skizziert werden (vgl. dazu ausführlicher Eder 2007).

Einige Vorausannahmen der Metaphernbetrachtung in der KL lassen sich zusammenfassen als (vgl. Stockwell 2002):

- Metaphern haben keinen Objektstatus, sie werden erst durch Wahrnehmung (Leserin etc.) zu Metaphern gemacht.
- Oberflächen-Realisierungen wie Vergleich, Metapher (als Trope) etc. können jeweils dieselbe zugrunde liegende konzeptuelle Metapher haben – dies ist der Grund, warum das Phänomen Metapher als ein konzeptuelles und nicht als eines nur der sprachlichen Ausdrücke und der sprachlichen Äußerung gesehen wird.
- Cognitive Science hat die Metapher in das Zentrum von Sprache und Denken und deren Beziehung generell gestellt. Diese allgemeinen Einsichten werden von der KL auf die literarische Sphäre angewendet, um klarer zu verstehen, wie Metaphern in der Literatur funktionieren.
- Es gibt keinen qualitativen Unterschied zwischen poetischen und alltäglichen Metaphern – poetische Metaphern sind Erweiterungen alltäglicher Metaphern, poetische Metaphern sind möglicherweise auf einer graduellen Skala reicher, dafür aber weniger klar als z. B. wissenschaftliche Metaphern (Gentner 1982, 114).
- Es gibt die Unterscheidung zwischen konzeptuellen Metaphern (ein konzeptueller Bereich wird auf einen anderen gemappt, einige Konzepte des Quell-Bereichs auf Konzepte des Ziel-Bereichs) und »image metaphors« (die Bereiche sind konventionelle »mental images«, ein »mental image« wird auf ein anderes gemappt; sie werden als sogenannte »one-shot«-Metaphern bezeichnet). Nicht zu verwechseln sind »image metaphors« mit Image Schemas (Bild-Schemata). In Bild-Metaphern wird ein Vorstellungsbild auf ein anderes gemappt (z. B. ›Sanduhr‹ auf ›Frauentaille‹), Bild-Schemata sind demgegenüber ein rudimentäres,

schematisches Bild, wie z. B. ein umgrenzter Raum mit innen und außen). Image schemas werden am besten verstanden als on-the-fly generierte »as-if-body-loops« oder »experiental gestalts«, die momenthaft aus laufenden Gehirn – Körper – Welt Interaktionen emergieren (Gibbs 2006).

– Die Gleichzeitigkeit mehrerer mappings ist häufig im Fall der Dichtung beobachtbar. Diese Gleichzeitigkeit ist laut Lakoff möglich, weil diese mappings fixe Korrespondenzen sind, und nicht wie mathematische mappings: algorithmische Prozesse in Real-Zeit, die sequentiell ablaufen.

In ihrer auch für die Metapherntheorien außerhalb der kognitivistischen Ansätze bedeutsam gewordenen Studie *Metaphors we live by* betrachten George Lakoff und Mark Johnson (Lakoff/Johnson 1980) das Phänomen Metapher nicht als eine Angelegenheit (und ein Problem) der Sprache, sondern des »conceptual system«, das weitgehend universell der Spezies »Mensch« zugrunde liege. Sprachliche Metaphern seien nicht bloß Redeschmuck oder kommunikative Mittel, um etwas auszudrücken, was sich mit wörtlicher Rede nicht ausdrücken lasse, sondern sprachliche Metaphern spiegelten tieferliegende »mental mappings«, mit denen Menschen abstrakte Bereiche des Wissens (wie Zeit, räumliche Orientierung, etc.) mittels vertrauten, konkreter und körperlich erfahrbaren Bereichen konzeptualisieren können (also z. B.: das konkreter vertraute, sinnlich erfahrbare »Reiseziel« für den abstrakteren »Lebenszweck« in der konzeptuellen Metapher LOVE IS A JOURNEY). Unter mapping versteht George Lakoff eine Relation (Lakoff 1993) der Zuschreibung von Korrespondenzen zwischen Elementen in verschiedenen sogenannten »konzeptuellen Bereichen« (»conceptual domains«), im Falle der Metapher von einem sogenannten »Quell-Bereich« (»source domain«) auf einen sogenannten »Ziel-Bereich« (»target domain«) (»cross-domain-mapping«).

Lakoff bezeichnet sich selbst als einen Kognitionswissenschaftler der zweiten Generation (»second-generation cognitive scientist« – vgl. Lakoff/Johnson 1999, 462) und meint damit, dass nach der Untersuchung des nicht-verkörperten Geistes durch die erste Generation der Kognitionswissenschaftlerinnen nun die Verkörpertheit des Geistes (»embodiment of mind«) zum Ausgangspunkt aller Cognitive Science gemacht werde. Embodiment of Mind (u. a. Johnson 1987, 2007; Barsalou 1999, Gibbs 2006) kann als eine der philosophischen und kognitionspsychologischen Grundlagen der KL gelten, mit all den Einwänden gegen diese Theorie und mit allen philosophischen und auch kognitionswissenschaftlichen Problemen (Rakova 2002, Haser 2005, Maglio/Trope 2011). Die diesem empirisch ausgerichteten Forschungsprogramm zugrunde liegende philosophische Voraussetzung sei als ein verkörperter wissenschaftlicher Realismus (»embodied scientific realism«) angebbar. Dieser steht in krassem Widerspruch zur klassischen philosophischen Sichtweise eines externen, nicht-verkörperten objektiven Realismus (»disembodied objective realism« – Lakoff/Johnson 1999, 90).

Insgesamt scheint zudem das Lakoff zuschreibbare Programm einer kognitiven Semantik mit ihrer Invektive gegen eine objektive Semantik auf das bekannte phänomenologische Argument reduzierbar: Wahrheit und Bedeutung seien nicht objektive Relationen zwischen Symbolsystemen und der Welt, sondern seien vermittelt durch Subjektivität und Intentionalität. Lakoff ersetzt den von ihm so genannten Mythos des Objektiven durch den Mythos des Erfahrbaren, der auf Empirie fußt. Gleichwohl verdiente das Verhältnis des kognitiven und des phänomenologischen Paradigmas eine gesonderte Untersuchung, die bei allen Vergleichbarkeiten auch die Unterschiede herausstreicht (vgl. Gallagher/Zahavi 2008).

Einige mögliche Kritikpunkte an der CTM aus (1) einer empirisch-kognitivistischen Perspektive und (2) einer generellen philosophischen Perspektive sind:

(1) Samuel Glucksberg und Matthew S. McGlone (Glucksberg/McGlone 1999) meinen gezeigt zu haben, dass Lakoffs Auffassung der Konventionalität und Stabilität von Konzepten gerade im Bereich des Verstehens von sogenannten neuen Metaphern (»novel metaphors«), die in der Literatur eine besondere Rolle spielen, in empirischen Befunden nicht haltbar ist. Gegen die Ergebnisse dieser empirischen Studien von Glucksberg und McGlone argumentieren Gibbs und Nascimento (Gibbs/Nascimento 1996), dass Leserinnen ihre üblichen metaphorischen Konzepte, wie sie Teil unseres alltäglichen konzeptuellen Systems sind, beim Verstehen von Metaphern in poetischen Texten als Grundlage benützen. Obwohl demzufolge konzeptuelle Metaphern eine bedeutsame Rolle darin zu spielen scheinen, wie Menschen poetische Texte verstehen – durch die Anwendung eines schon im Voraus

existierenden Wissens – sei damit aber nicht ausgesagt, dass Leserinnen dieses Wissens jedes Mal zum Verständnis neuer Metaphern in poetischen Texten anwenden.

Empirische Befunde hätten zudem gegen die Lakoffsche CTM und deren Derivate und zugunsten der Glucksberg-Keysarschen Eigenschaftszuschreibungstheorie (»property attribution theory« – Glucksberg/Keysar 1993) gesprochen, da diese stärker kontextsensitiv sei.

(2) Zweifel an den philosophischen Voraussetzungen der CTM stellt Michiel Leezenberg (Leezenberg 2001) mit Rückgriff auf Ludwig Wittgenstein auf: Die Konzeptualistinnen hätten sich – Leezenberg zufolge – nicht ausreichend mit den theoretischen Implikationen des Unterschieds zwischen der Auffassung eines Konzepts als mentalem Zustand versus als eine Fähigkeit oder eine Praxis auseinandergesetzt. Daraus resultiere die für die Erklärung des Metaphorischen relevante (Fehl-)Annahme der Konzeptualistinnen, dass Konzepte stabile mentale Repräsentationen seien. Gerade zur Erklärung der Metapher sei aber nach Leezenberg ein praxis- und gebrauchsorientiertes, kontextsensitives Modell gefordert, das die Kenntnis der Bedeutung eines Wortes als »knowing-how«, und nicht als »knowing-that« beschreibt (ebd., 304). In eine ähnliche Richtung zielt Verena Hasers (Haser 2005) Zurückweisung der Lakoffschen Auffassung, »mental structures« seien »intrinsically meaningful by virtue of their connection to our bodies and our embodied experience« (Lakoff/Johnson 1999, 77). Neurale »Verbindungen« seien weder für sich genommen Metaphern, noch könnten die Assoziationsleistungen, die diese Verbindungen auslösen (oder aus diesen resultieren), Metaphern bedingen (Haser 2005, 141). Lakoff und ebenso Grady liefern laut Haser keine überzeugenden Argumente, warum diese Assoziationsleistungen »primary metaphors« und nicht »Assoziation« oder erfahrungsmäßige Verbindung (»experiental connection«) genannt werden sollten (ebd., 209–211, 222, 238). In eine ähnliche Richtung weisend, klassifizieren Bennett/Hacker die Erklärung von Handlungen durch die Beschreibung neuraler Vorgänge als Kategorienfehler (Bennett/Hacker 2006, 2010 – s.u.). Auf schwer nachvollziehbare Weise und wohl nur innerhalb des analytischen Ansatzes halbwegs konsistent verstehbar, werden Bennett/Hacker insgesamt nicht müde zu konstatieren, dass Wörter nicht Konzepten zugeordnet werden und auch keine Namen für Konzepte sind. Was man dagegen herausstreichen müsse: Um den Gebrauch eines Wortes zu beherrschen, müsse man imstande sein anzugeben, was es bedeutet.

McGlone (McGlone 2001) kritisiert die Zirkularität des Lakoffschen Ansatzes: Er vergleicht Lakoffs Beweisführung mit Benjamin Lee Whorfs (Fehl-)Schluss (Whorf 1956), dass aus sprachlichen Ausdrücken und Äußerungen auf zugrunde liegende konzeptuelle Strukturen geschlossen werden könne; auf konzeptuelle Strukturen, die ihrerseits die sprachlichen Ausdrücke und Äußerungen erst hervorbringen, die als Datenmaterial herangezogen werden (McGlone 2001, 95; vgl. gegen den Zirkularitätsvorwurf: Gibbs/Colston 1995).

Kritik an der Anwendung der Lakoffschen CTM zur Analyse poetischer Metaphern kommt aus dem Lager der KL selbst: Der israelische Literaturwissenschaftler Reuven Tsur (Tsur 2000), der als einer der Mitbegründer der KL gelten kann, richtet seine Kritik gegen die als »stock responses« (Standardantworten, vorgefertigte Antworten) verunglimpfte fixe Zuschreibung von Korrespondenzen in mappings, wie Lakoff sie mit seinen Listen von »primary metaphors« und konzeptuellen Metaphern errichte. Der Vorteil dieser Lakoffschen Ansicht von vorgefertigten Bedeutungen sei es zwar, die rasche Dechiffrierbarkeit von Metaphern, die empirisch belegt ist, zu erklären – diese funktioniere z. B. nach Gibbs quasi blitzartig (Gibbs 1993, 255). *Irgendeine* Interpretation einer Trope zu erzeugen sei aber nicht notwendigerweise eine angemessene Reaktion auf einen literarischen Text (Tsur 2000, 342), weil es nicht das sei, was das Verständnis von Metaphern in poetischen Texten ausmache und auszeichne – denn hier sei eine verzögerte Konzeptualisierung (»delayed conceptualization« ebd., passim) oft gerade der Witz einer gelungenen Metapher. Es sei nicht entscheidend, die verschiedenen sprachlichen Äußerungen zugrunde liegende *eine* konzeptuelle Metapher freizulegen, sondern, umgekehrt: zu beschreiben, wie verschiedene potentielle Bedeutungen in einer einzelnen sprachlichen Äußerung verdichtet sind und wie sich diese von den anderen Realisierungen derselben zugrunde liegenden konzeptuellen Metapher unterscheidet.

Allerdings muss mit Blick auf den kognitiven Ansatz zugestanden werden, dass auch Lakoff/Turner (Lakoff/Turner 1989, 51 f.) drei unterschiedliche Weisen angeben, wie Dichterinnen mit einer relativ begrenzten Anzahl von konzeptuellen Basis-Metaphern umgehen können: 1) sie automatisch zu versi-

fizieren, was zu banalen Versen führe, 2) sie meisterhaft zu kombinieren, zu erweitern, sie in neue Bilder fließen zu lassen (Dylan Thomas und Shakespeare als Beispiele) und 3) sich außerhalb der üblichen Weisen zu stellen, wie wir metaphorisch denken, und entweder neue Weisen metaphorischen Denkens zu entwerfen, oder unseren gewöhnlichen Metapherngebrauch in ungewöhnlichen Weisen zu desautomatisieren, oder auch die Unangemessenheit der konzeptuellen Basis-Metaphern zu beklagen, Welt darzustellen (dies sei der Ansatz der jeweiligen literarischen Avantgarden). Die Besonderheiten poetischer Metaphern benennen Lakoff und Turner als Erweiterung, Ausarbeitung, Infragestellung und Zusammensetzung konventioneller konzeptueller Metaphern (ebd., 67–72).

Als gewichtigsten Vorwurf unterstellt Tsur der CTM Reduktionismus und eine »unnötige Verdopplung der Terminologie« (»unnecessary duplication of terms« – Tsur online): die Konstatierung von den den sprachlichen Äußerungen in einem Gedicht zugrunde liegenden konzeptuellen Metaphern in der Geist-Körper-Terminologie (»Mind-in-the-Body vocabulary«) trägt nichts Neues oder Essentielles zur Interpretation des Gedichts bei (Tsur online). Die KL laufe dadurch Gefahr, Einsichten in den literarischen Text nicht *aufgrund* der Zuschreibung von konzeptuellen Metaphern zu gewinnen, sondern glücklicherweise auch *trotz* dieser Zuschreibung.

Nach der Grundlegung der kognitionspsychologischen Erklärung von Metaphern durch Gibbs (Gibbs 1994) hat Gerard Steen mit seiner umfangreichen monographischen Darstellung die Anwendung des kognitiven Paradigmas auf poetische Metaphern eröffnet (Steen 1994). Anders als Lakoff/Turner, denen es häufig um die Identifikation der unterschiedlichen sprachlichen Äußerungen zugrunde liegenden *einen* konzeptuellen Metapher gehe (z. B. Lakoff/Turner 1989, 15), untersucht Steen, wie und warum poetische Metaphern von alltagssprachlichen und wissenschaftlichen verschieden sind und hält die Untersuchung sprachlicher Ausdrücke für ebenso bedeutsam wie die Untersuchung zugrunde liegender konzeptueller Metaphern. Während Lakoff/Turner Poetizität in desautomatisierender und verfremdender Sprachverwendung (darin vergleichbar dem Russischen Formalismus) festmachen wollen, sieht Steen die Besonderheit im Umgang mit poetischen Metaphern darin, dass Leserinnen zusätzlich zu der für nicht-poetische Metaphern üblichen Strategie des »focus processing« (die konzeptuelle Integration des figurativen Terms [Focus] in den kognitiven Quell-Bereich) auch noch die Strategie der von ihm so genannten »vehicle construction« durchführen, was eine verstärkte Aufmerksamkeit auf den Quell-Bereich und dessen nicht-figurative Implikationen beinhaltet (Steen 1994, 41–47, passim). Im Falle poetischer Metaphern fände häufig »focus processing« zusammen mit »vehicle construction« statt, was Steen als »metaphor construction« bezeichnet. In seiner Definition von Literarizität folgt Steen der empirisch ausgerichteten Theorie Siegfried J. Schmidts (Schmidt 1980 u. 1982), wo Literatur als ein psychologisches, soziologisches Phänomen eines in bestimmter Weise motivierten Diskurses betrachtet wird; dieser Diskurs sei durch Subjektivität, Fiktionalität, Polyvalenz und Form-Orientiertheit charakterisierbar. Literatur ist dieser Konzeption zufolge das, was Menschen mit einer bestimmten Art von Texten tun, wozu eine bestimmte Art geistiger Aktivität entscheidend gehört.

Anders als Lakoff/Johnson, die auch für die Literatur konzeptuelle Metaphern in einzelnen Sprecherinnen stabil gespeichert und abrufbar annehmen, geht Steen von kontextuell angemessenen Eigenschaften von Metaphern in literarischen Texten aus, die diese von anderen Metaphern unterscheiden und eine besondere Wirkung auf ihr Verstanden-Werden ausüben. Was als sprachliche Metapher in einem literarischen Text analysiert werden könne – so der Haupteinwand Steen s gegen Lakoff/Turner –, müsse nicht immer als eine konzeptuelle Metapher wahrgenommen werden.

Steen greift empirisch fundierte Einwände gegen die klassische philosophische und linguistische Auffassung Searles (Searle 1993) auf, der zufolge die wörtliche Bedeutung eines Satzes zuerst verarbeitet wird, diese aber dann, wenn sie mit dem Kontext abgeglichen werden soll, als unangemessen zurückgewiesen wird und durch eine figurative Bedeutung ersetzt wird. Messungen der Dauer, die zum Verstehen von als metaphorisch interpretierten Äußerungen benötigt wird, hätten ergeben, dass diese nicht zuerst wörtlich und dann figurativ verstanden werden (vgl. z. B. Gibbs 1990, 68). Brian F. Bowdle und Dedre Gentner allerdings berichten, dass Experimente eine längere Verarbeitungszeit für neue Metaphern (»novel metaphors«) im Vergleich zu konventionalisierten Metaphern gezeigt hätten (Bowdle/Gentner 2005, 199 f.). Gerade für poetische Metaphern können aber auch in der Konzeption Steens längere Verweildauer und Verarbeitungszeiten cha-

rakteristisch sein, weil zu der Operation des »focus processing« auch noch jene der »vehicle construction« treten könne (Steen 1994, 103).

Eine den Lakoffschen Ansatz erweiternde und modifizierende kognitive Theorie fasst das Phänomen des Metaphorischen als einen Teilaspekt einer umfassenderen kognitiven Operation, die als »conceptual integration« oder »blending« beschrieben wird. Gilles Fauconnier und Mark Turner (Fauconnier/Turner 1998, 2002) gehen von (nicht notwendigerweise sprachlichen) »mental spaces« aus, zwischen denen die Operation der Projektion stattfindet. Anders als in Lakoffs Ansatz, dem zufolge hauptsächlich zwischen Quell- und Ziel-Bereich gemappt wird, nehmen Turner/Fauconnier zumindest vier relevante »mental spaces« in ihrem Konzept von »blending« an. Quell- und Ziel-Bereich als die (zumindest) zwei »input-spaces« (diese können ggf. um weitere »spaces« ergänzt werden), einen »generic-space«, der auf die beiden »input-spaces« gemappt wird und gemeinsame Elemente von Quell- und Ziel-Bereich enthält, und den durch »blending« dynamisch prozessierten »blended space« (»blend«). Dieser »blended space« enthält Elemente der beiden »input-spaces« und des »generic-space«, jedoch auch zusätzlich solche Elemente, die in diesen »mental spaces« unmöglich wären und erst durch »conceptual integration« generiert werden – dadurch zu einer emergenten, nicht von den input spaces durch Reduplikation bestimmten Struktur im »blend« führen. Dieser in jüngerer Zeit in den Kognitionswissenschaften bedeutsame Ansatz kann hier nicht näher betrachtet werden; seine Stärke und Überzeugungskraft liegt darin, Lakoffs Konzeption um die Möglichkeit emergenter Strukturen, die während des Verstehensprozesses generiert werden, zu erweitern und zudem die ausschließliche Gerichtetheit des mappings von Quell- zu Ziel-Bereich außer Kraft zu setzen. Ein Nachteil aus kognitionspsychologischer Sicht ist der unterstellte bisherige Mangel an empirischer Evidenz für die Blending-Hypothese.

16.3.1 Ein deflationärer Ansatz zur Erklärung von Metaphern

In jüngerer Zeit ist die kognitionswissenschaftliche Metapherntheorie in der Literaturwissenschaft um andere, zum Teil konkurrierende, zum Teil komplementäre, Ansätze ergänzt worden, u. a. durch rhetorische, semantische und logische Modelle (vgl. Fludernik 2011) Ein erfolgversprechender Ansatz daraus ist das relevanztheoretische Paradigma.

Der so bezeichenbare »deflationäre Ansatz« zur Erklärung von Metapher (Sperber/Wilson 2008) geht im Rahmen des relevanztheoretischen Paradigmas (Sperber/Wilson 1986, 1995) davon aus, dass wörtliche Interpretation von sprachlichen Ausdrücken nicht die Standard-Interpretation ist. Üblicherweise wird im Gefolge des Searleschen Ansatzes (s.o.) angenommen, dass im Falle von als metaphorisch interpretierten Äußerungen zuerst die wörtlich ausgedrückte Proposition verarbeitet würde und diese nach dem Feststellen ihrer Falschheit oder Irrelevanz durch eine indirekt zu verstehen gegebene Proposition ersetzt. Dagegen sprechen Theorie und Empirie.

Gerade Metaphern und andere Tropen werden häufig so zu erklären versucht: Es gebe eine Kluft zwischen der semantischen Ebene, die ein Satz encodiert, und der Bedeutung, die die SprecherIn mit der Äußerung mitteilen möchte. Diese Kluft wird als Ausnahme und als spezifisch für Metaphern und andere Tropen betrachtet. Im Gegensatz dazu gehen Sperber/Wilson davon aus, dass Metaphern nichts in dieser Weise kategorial anderes sind und dass der encodierte Gehalt aller Äußerungen, auch der wörtlich verstandenen, zu einem bedeutenden Maß ihre Interpretation unterbestimmt lässt. Grice fasst Metapher so auf, dass die Sprecherin nicht tatsächlich sagt, was sie zu sagen scheint, sondern nur so tut, als ob sie das sagte. Sperber/Wilson gehen im Gegensatz dazu davon aus, dass Sprachverstehen ebenso wenig eine Annahme von Wörtlichkeit involviere wie die Annahme einer Standard-Interpretation und dass Metaphern in keiner Weise in dieser Hinsicht außergewöhnlich sind (Sperber/Wilson 2008).

Zudem kommt die Relevanz-Theorie in ihrer inferentiellen Erklärung des Metaphorischen mit dem Problem der »emergenten Eigenschaften«, das in jüngster Metapherntheorie beleuchtet wurde, gut zurecht.

16.3.2 Poetische Effekte als schwache Implikaturen

»Poetische Effekte« (Wirkungen; vgl. Pilkington 2000) sind in der Relevanztheorie so definiert: Als poetischer Effekt wird der besondere Effekt einer

Äußerung bezeichnet, die den Großteil ihrer Relevanz durch ein breites Spektrum von schwachen Implikaturen schwacher Implikationen erlangt.

Die Schreibende, die solche schwachen Implikaturen zu kommunizieren intendiert, habe Grund dazu anzunehmen, dass ein breites Spektrum möglicher Implikationen mit ähnlicher Bedeutung wahr oder wahrscheinlich wahr ist, auch wenn sie nicht weiß, welche aus den vielen möglichen Implikationen dies ist (eben weil sie schwache Implikaturen sind). Die Schreiberin sei auch nicht fähig oder auch nur daran interessiert, vorherzusehen, welche von ihnen von den LeserInnen berücksichtigt und angenommen werden. Dies – so Sperber/Wilson – sei genau das, was sie unter poetischen Effekten verstehen.

Im Falle von Metaphern (die ihrerseits keine Bedingung für das Vorliegen von poetischen Effekten sind) wenden sich Sperber/Wilson gegen assoziationistische Erklärungen. Demgegenüber nehmen Sperber/Wilson an, dass die Konzepte, die beim Verstehen von Metaphern benützt werden, *ad hoc* gebildet sind: Sie sind an die exakten Umstände ihres Gebrauchs angepasst, deshalb auch nicht paraphrasierbar.

Metaphern im Allgemeinen tendieren in Sperber/Wilsons Ansatz dazu, optimale Relevanz durch poetische Effekte zu erzielen: Der kognitive Aufwand, der zur Bildung von Ad-hoc-Konzepten nötig ist, schreit gleichsam nach Überschneidungseffekten (expliziter – impliziter Inhalt); und unter der Annahme der relativen Freiheit der Interpretierenden beim Konstruktionsprozess ist es sehr unwahrscheinlich, dass diese Effekte nur aus ein paar stark implizierten starken Implikationen bestehen. Es verhalte sich aber nicht so, dass der Konstruktionsaufwand *per se* in Metaphern systematisch größer sei– die Formel mehr Aufwand = mehr Effekt ist (auch empirisch [Gibbs/Tendahl 2006]) widerlegt. Dennoch sei die Kondensation, dass in einer einzelnen lose verwendeten Äußerung eine sehr große Anzahl und ein breites Spektrum akzeptabler schwacher Implikaturen ausgelöst werde, für den poetischen Effekt von Metaphern verantwortlich.

Generell gesprochen scheint es, so Sperber/Wilson, sich so zu verhalten: Je näher man im wörtlich/lose/metaphorisch-Kontinuum an das Ende des Metaphorischen gelangt, desto größer ist die Freiheit der Hörerinnen/Leserinnen; und umso wahrscheinlicher scheint es, dass Relevanz durch ein breites Spektrum schwacher Implikationen erzielt wird, d. h. durch poetische Effekte. (Das impliziere jedoch keineswegs, dass Metaphern eine spezielle Theorie verdienten, und schon gar nicht eine bombastische.)

Bis vor Kurzem wurden kognitive und relevanztheoretische Erklärungen des Metaphorischen als einander ausschließend betrachtet: Dies ist jedoch, wie Gibbs und Tendahl (Tendahl/Gibbs 2008, Tendahl 2009) konstatieren, nicht notwendigerweise der Fall. Die beiden Ansätze können als komplementär verstanden werden, wobei kognitionslinguistische Erklärungen die Metapher auf der Basis von Vergleichen erklären, während die Relevanztheorie Metaphern auf der Basis von Kategorisierungen fassen kann. Wie sich diese komplementär verstandenen Erklärungen der Metapher zur Analyse von poetischen Metaphern anwenden lassen, ist eine der Grundlagen für künftige erfolgversprechende Studien aus der KL – ebenso wie die Analyse der Rolle von Metaphern, die diese auf der Meso- und Makroebene beim Textentstehen und -verstehen spielen (hier werden vor allem Korpus-Analysen auf der Basis der Methode zur Metaphernidentifikation von PRAGGLEJAZ vorgenommen [Pragglejaz Group 2007, Steen u. a. 2010]).

16.4 Kognitive Narratologie

Unter kognitiver Narratologie (KN) versteht man die Anwendung kognitionswissenschaftlicher Erkenntnisse auf narratologische Fragestellungen. Unter dem forschungsleitenden Schlagwort »Psychonarratologie« beschreiben der kognitive Psychologe Peter Dixon und die Literaturwissenschaftlerin Marisa Bortolussi den Unterschied zwischen dem, was im Text ist, und dem, was im Kopf der Leserin vorgeht – es gehe darum, die Relation zwischen diesen Entitäten zu rekonstruieren (Bortolussi/Dixon 2003). Im Bereich der Narratologie scheinen die kognitiven Ansätze am erfolgversprechendsten – der Rekurs auf die Ergebnisse aus den Kognitionswissenschaften erweitert und modifiziert deren Theorien und Modelle. Die kognitive Narratologie untersucht dabei einerseits, wie reale Personen (fiktionale und faktuale) Narrationen verstehen, andererseits aber auch, wie Narration als ein Modus des Verstehens überhaupt wirken kann (Herman 2009, 79).

Insgesamt versteht sich die KN als »postklassischer« Ansatz, der die Analysen der »klassischen« strukturalistischen Narratologie um Erkenntnisse

aus den Kognitionswissenschaften methodisch erweitert. Damit geht eine Verschiebung und Modifizierung einzelner Kernkonzepte der Strukturalisten einher: was unter Figuren und narrativen Rollen (als Teile von kontextuellen Rahmen – Emmott 1997) verstanden werden kann, wie der Diskurs über und durch Emotionen bestimmt wird und wie Fragen nach der Erzählperspektive, die in der klassischen Narratologie als Fokalisierung abgehandelt werden, in der KN durch die kognitiven Konzepte »Construal« und »Conceptualization« ergänzt werden. Vor allem in letztgenanntem Bereich verschiebt sich die strukturalistische Taxonomie, zwischen Stimme und Sicht im Bereich der Fokalisierung zu unterscheiden (vgl. Genette 1994), hin zu einer funktionalistischen Betrachtung von Perspektive als einer bedeutungserzeugenden Strategie (Herman 2009, 100). Gerade der in der Narratologie andauernde Disput zwischen Genettianerinnen und Stanzelianerinnen (Stanzel 1979), der bislang Konsens innerhalb der narratologischen Forschung vermissen lässt, hat die KN unter Einbezug von Erkenntnissen aus der kognitiven Grammatik (Langacker 1987 ff., Talmy 2000) dazu geführt, die Frage nach wahrheitskonditionalen Äquivalenzen zwischen Sätzen als unbrauchbar zu taxieren und stattdessen die Unterschiede zu untersuchen, die durch die diesen Sätzen zugrunde liegenden unterschiedlichen kognitiven Strukturen bedingt sind (Herman 2009, 103). Mithilfe dieser auf »cognitive construal« aufbauenden post-klassischen Analysemethoden kann die narrative Perspektive neu definiert und charakterisiert werden, und es können Aspekte der Perspektive erschlossen werden, die von klassischen Theorien der Fokalisierung (Stanzel 1979, Genette 1994) nicht berührt werden können. Textuelle Details sind im Lichte der kognitivistisch ausgerichteten Theorie der Fokalisierung einer noch detaillierten Analyse zugeführt worden, z. B.: stilistische Merkmale (Verbzeiten, Modi), spatio-temporale Konfigurationen in der erzählten Welt, Repräsentationsarten von Bewusstsein etc. (vgl. Herman 2009, 108 f.).

Wurden bislang vor allem Untersuchungen von einzelpsychischen Reaktionen von LeserInnen herangezogen, so ist in jüngster Zeit eine »diskursive Wende« (Harré 2001) innerhalb der kognitiven Narratologie zu beobachten. Vor allem David Herman als Begründer dieses Felds geht in seinen gegenwärtigen narratologischen Studien von »social cognition«, also der Distribuiertheit von Kognition in Sozietäten, aus (Herman 2007). Mit dieser so benannten »second cognitive revolution« (Harré 1992) geht eine Untersuchung der externen symbolischen Spuren von Kognition in Diskursen einher; Diskurs wird dabei sowohl als Resultat der Interaktion von Einzelpsychen gesehen, aber auch als möglicher Verursacher von einzelpsychischen Phänomenen.

»Erzählungen« und das Narrative insgesamt haben aus dieser Perspektive nicht nur die Fähigkeit, die Distribuiertheit des Geistes zu repräsentieren (sie bzw. ihn widerzuspiegeln), sondern werden als ausgezeichnete Mittel verstanden, die diese Distribuiertheit über verschiedene Personen, Orte und Zeitpunkte erst ermöglichen. Deshalb handelten »Erzählungen« nicht nur häufig von gemeinsamen kognitiven Prozessen (als Austausch in Konversationen), sondern das Narrative sei auch durch seine Beschaffenheit distribuiert über die verschiedenen Teilnehmerinnen an diskursiven Praktiken – zu den intr**a**mentalen Eigenschaften des Narrativen kommen seine int**er**mentalen (Herman 2007, 313).

Im Besonderen spricht Herman das Problem der Qualia an: Qualia werden von manchen verstanden als irreduzible phänomenale Erlebnisse oder Erfahrungen der 1.-Person-Perspektive, die sich nicht in die 3.-Person-Perspektive übersetzen lassen: Von einem unüberbrückbaren Graben zwischen diesen beiden Perspektiven ist da die Rede (vgl. z. B. Jackson 1982). Eine entgegengesetzte Auffassung geht davon aus, dass die Reduzierbarkeit von Qualia auf neurophysiologische Zustände möglich sei. Mit Blick auf die Rolle von Erzählungen und Narrativem insgesamt führt Herman aus: »Can stories not only encapsulate but also provide access to qualia, pace Nagel (Nagel 2008)? That is, do stories in fact enable us to know ›what it is like‹ to be someone else, and maybe also ourselves? More radically, could we even have a notion of the felt quality of experience without narrative?« (Herman 2007, 320). Aus dieser radikalen Perspektive wäre Narration die Voraussetzung dafür, anderen, aber auch sich selbst, mentale Zustände zuschreiben zu können. Kognitive Ansätze der Erzählforschung berufen sich häufig (u. a. Zunshine 2006, Leverage u. a. 2011, zur Kritik an Zunshine vgl. Boyd 2006) auf die allgemeine psychische Fähigkeit des Menschen, erschließen zu können, was man selbst denkt, wahrnimmt oder fühlt bzw. was andere denken, wahrnehmen oder fühlen. Dieser Prozess wird generell als durch das ermöglicht gedacht, was die Kognitionswissenschaft als »Theory of Mind« (ToM) bezeichnet. ToM, so wird argumentiert, sei eine der zentralen menschlichen kognitiven

Fähigkeiten, die Literatur möglich machen: das Schreiben und Rezipieren von Literatur, also die produktions- und rezeptionsästhetische Seite, aber auch die Relationen zwischen den Figuren in literarischen Texten (und deren Verständnis durch Lesende) ist erst auf der Basis einer solchen Fähigkeit möglich.

Die Erklärungen über das Zustandekommen und die Beschaffenheit der ToM-Fähigkeit reichen von neurophysiologischen bis hin zu diskursorientierten; gerade in der jüngeren Zeit hat sich durch die Entdeckung des sogenannten Spiegelneuronensystems (Gallese u. a. 1996) so etwas wie (natur-)wissenschaftliche Evidenz für das Vorhandensein und die Grundlagen dieser Fähigkeit eingestellt: Experimente sollen gezeigt haben, dass bei zielgerichteten Handlungen (z. B.: »greifen«) und den Vorstellungen bzw. Simulationen von Handlungen (wenn Objekte im Umfeld der Person gesehen werden, die gegriffen werden könnten) dieselben Neuronen (»canonical neurons«) sich entladen. Im Falle von Handlungen (z. B. »selber greifen«) und dem Zuschauen bei gleichen Handlungen anderer feuern dieselben sogenannten Spiegelneuronen (»mirror neurons«). Hinzuweisen ist ebenso auf die rege und z. T. sehr kritische Debatte zur Validität der Experimente zum menschlichen Spiegelneuronensystem (Gallese u. a. 1996) wie auch auf die Debatten um die Frage, ob, und wenn ja, dann wie, die Existenz von mirror neurons für die Literaturwissenschaften von Bedeutung sein könnte (Breithaupt 2009, Koepsell/Spoerhase 2008, Lauer 2009). Vor allem die kognitionswissenschaftlich informierte Philosophie (z. B. Goldman 2006) versucht hier zu unterscheiden zwischen einfachen physiologischen Reaktionen, für die das Spiegelneuronensystem gewiss eine Rolle spiele (»low-level-mindreading«) und stärker sozialen Akten der Zuschreibung von mentalen Zuständen, die auf symbolischer Ebene erfolge und deshalb zusätzliche und logisch davon unterschiedene Bereiche berühre (»high-level mindreading« – zur rezenten Kritik an Goldman s. Schurz/Werning 2009).

An diese letzte Frage knüpft ein ebenso rege debattiertes Problem an, das mit der Zuschreibung solcher mentaler Zustände und einem möglichen Unterschied zwischen der Zuschreibung an uns selbst und an andere zu tun hat.

16.4.1 ToM und die Zuschreibung von mentalen Zuständen – 1.-Person-Zuschreibung versus 3.-Person-Zuschreibung von mentalen Zuständen

Innerhalb der Philosophie des Geistes und der Kognitionswissenschaften gibt es eine rege Debatte über die Unterschiede und Vergleichbarkeiten hinsichtlich des Zuschreibens mentaler Zustände (»glauben«, »wünschen«, »hoffen« etc.) an andere und an sich selbst. Das Zuschreiben von mentalen Zuständen an andere wird 3.-Person-Zuschreibung (oder auch wahres »Mindreading«, kurz 3. PZ) genannt, das an sich selber nennt man 1.-Person-Zuschreibung (oder auch »Metakognition«, kurz: 1. PZ). Es gibt, grob gesagt, drei Positionen:

(a) 1. PZ und 3. PZ sind zwei ganz unterschiedliche Fähigkeiten, realisiert in unterschiedlichen kognitiven Mechanismen (Nichols/Stich 2003);

(b) 1. PZ ist der 3. PZ vorgängig, die Zuschreibung mentaler Zustände an andere beruht auf unserer Fähigkeit, uns selbst mentale Zustände zuzuschreiben, was mittels eines introspektiven Zugangs zu diesen zu bewerkstelligen ist (Goldman 2006);

(c) als Umkehrung von (b): Die 1. PZ ist das Resultat davon, dass wir unsere Fähigkeiten, 3. PZ vorzunehmen, auf uns selbst anwenden (Gopnik 1993, Carruthers 2009).

Besonders interessieren in unserem Zusammenhang Carruthers' Überlegungen zur Rolle, die Mindreading bei der Interpretation von Rede über mentale Zustände, vor allem über die mentalen Zustände der Sprecherin spielt. Carruthers zufolge sind alle solche verbalen Berichte von Vorgängen, die propositionale Einstellungen betreffen, die Ergebnisse einer unbewussten Form von Selbstinterpretation (also nicht: Introspektion), die mithilfe der Mindreading-Fähigkeit der Sprecherin ausgeführt werden. Das trifft auch dann zu, wenn Personen beim Problemlösen gebeten werden, in Form von *Think out Loud* ihre jeweiligen Problemlösungsschritte zu verbalisieren: Diese Personen müssen immer wieder korrigiert und dazu angehalten werden, nicht ihre Denkprozesse zu kommentieren, sondern diese direkt in Sprache auszudrücken zu versuchen. Denn wenn sie diese Prozesse kommentieren, verfälscht das die üblichen Vorgänge beim Problemlösen.

Es könnte eingewendet werden, dass wir, auch wenn wir unserer Überzeugungen zuerst durch deren

sprachliche Formulierung gewahr werden, dennoch damit einen vertrauenswürdigen, nicht-interpretativen Zugang zu diesen Überzeugungen erlangen. Damit könnte dieser Vorgang als Introspektion gelten. Aber, so Carruthers, diese anscheinende Unmittelbarkeit ist illusorisch. Alle Rede – sei sie eigene innere oder fremde laut geäußerte – muss zuerst interpretiert werden, bevor sie verstanden werden kann. Wenn nicht zu Unrecht und krampfhaft an dem infrage stehenden Punkt festgehalten wird (nämlich, dass wir direkten introspektiven Zugang zu unseren zu artikulierenden Absichten haben), müsse man annehmen, dass auch in solchen Fällen das kognitive System zum Sprachverstehen wie üblich zur Anwendung kommt und deren Bedeutung wie üblich im Licht der sprachlichen Eigenschaften dieser Äußerung (lexikalische Bedeutungen, Syntax etc. zusammen mit dem Wissen um den Kontext) erschlossen wird (vgl. zum gesamten Abschnitt Carruthers 2009, 2010).

16.4.2 Autobiographieforschung und KN

Die rege Forschung zur Theorie der (Auto-)Biographie (zum Überblick Fetz 2009, Fetz/Hemecker 2011) und zum Erinnerungsdiskurs (Erll/Nünning 2005) hat allgemein wesentliche Impulse für die Narratologie erbracht. Im Besonderen können die Ergebnisse aus der Kognitionspsychologie dazu beitragen, das Spezifische des Narrativen und dessen Rolle für die *condition humaine* fundierter zu verstehen. Denn das in den Literatur- und Kulturwissenschaften verbreitete Verständnis des Narrativen als Bedingung von Kultur und Sozietät hat durch den inflationären Gebrauch des Terminus und des damit verknüpften Konzepts Klarheit ebenso vermissen lassen, wie es in zirkuläre Erklärungen gemündet ist: Narratives sei als anthropologische Konstante eine Grundbedingung der Kultur, deshalb lebten wir unser Leben wie ein Narrativ und deshalb seien die literarischen Hervorbringungen als Erzählungen der Narration verpflichtet.

16.4.3 Imagination Inflation

Autobiographische Erinnerung sei das »diary that we all carry about«, so Oscar Wilde. Dennoch kann die Verlässlichkeit autobiographischer Erinnerung äußerst kritisch betrachtet werden – nicht nur aus dem Bereich der Kulturwissenschaften und der Erzählforschung, die beide zurecht feststellen, dass Erinnerung von Erzählmustern abhängig ist und dass ein Zusammenhang besteht zwischen einem (vergangenen) Ereignis, seinem scheinbaren Wiedererkennen aus einer Aktivierung aus dem Gedächtnis und seiner Repräsentation in der erzählten Erinnerung. Für diese Erinnerungserzählung rekurrieren Personen auf Erzähl-Schemata, die den Erwartungen hinsichtlich Konsistenz und Kohärenz innerhalb einer Erzählgemeinschaft oder Gesellschaft folgen.

Auf Seiten der valideren Wissenschaften wird in einigen jüngeren psychologischen Studien ebenso die Verlässlichkeit von autobiographischer Erinnerung in Zweifel gezogen, wenn auch aus mitunter von den Vermutungen der Kulturwissenschaften abweichenden Gründen und unterschiedener Erklärungsrichtung: Imagination von kontrafaktischen Erlebnissen könne das Gedächtnis und die zugehörige konstruierbare Erinnerung verändern (Garry/Polaschek 2000, Loftus 1993, Goff/Roediger 1998, Laney/Loftus 2008). Dieses Phänomen wird in der Psychologie als »imagination inflation« (also etwa: Einhauchen von Vorstellungen – Garry/Polaschek 2000, 7–9) bezeichnet. Wenn Personen gebeten werden, sich bestimmte kontrafaktische Begebenheiten und Erlebnisse vorzustellen, auch nur kurz und ohne diesbezüglichen sozialen Druck, so ist es immerhin bei rund einem Viertel der Probandinnen wahrscheinlich, dass diese Personen später einmal annehmen werden, die nur vorgestellte Begebenheit tatsächlich durchlebt zu haben.

Vorstellung erweist sich als eine potentielle Ursache falscher Erinnerung (Goff/Roediger 1998), nicht nur hinsichtlich von Erlebnissen, sondern auch im Hinblick auf Handlungen: Personen, die sich vorstellen, Handlungen begangen zu haben, erinnern sich fälschlicherweise, diese tatsächlich ausgeführt zu haben.

Interessant scheint für unseren Zusammenhang auch, dass durch Imagination entwickelte »falsche« Erinnerungen am stärksten dann aufzutreten scheinen, wenn die Probandinnen genötigt werden, sensorische Details in ihre Vorstellungen aufzunehmen (Thomas/Bulevich/Loftus 2003). Sehr elaborierte

Vorstellungen produzieren häufiger falsche Erinnerungen (immerhin 16 % der Personen gaben in dieser Studie an, Handlungen tatsächlich ausgeführt zu haben, die sie in Wahrheit nur imaginiert hatten). Personen scheinen die Unterscheidung zwischen der Erinnerung an sensorische Erfahrungen und der Erinnerung an kognitive Operationen zu benutzen, um zwischen erlebten und vorgestellten Begebenheiten zu unterscheiden, jedoch: Wenn die Vorstellungen mit sensorischen Details angereichert sind, erhöht das die Wahrscheinlichkeit, fälschlicherweise nur vorgestellte Handlungen als tatsächliche einzuschätzen. Je größer die Lebendigkeit und Unverwechselbarkeit der erinnerten Handlung, desto wahrscheinlicher ist es, fälschlicherweise zu glauben, dass es sich um eine »wahre« Erinnerung handelt (Thomas/Bulevich/Loftus 2003, 638).

16.4.4 Konfabulation

Unter Konfabulation versteht man das Phänomen, dass Menschen Erklärungen für ihre Handlungsweisen sprachlich ausdrücken, die nichts mit den tatsächlichen Beweggründen ihrer Handlungen zu tun haben. Das rühre daher, dass unser bewusstes sprachliches Selbst häufig nicht wisse, warum wir etwas tun, und daher eine Erklärung erfindet, die den Handlungen einen Sinn unterschiebt (Wilson 2007, 136). Die Ergebnisse von Selbstbeobachtung seien somit sehr zweifelhaft (Wilson 2007, 220). Die Frage, die sich daraus ableiten lässt: »Ist die Selbstwahrnehmung ein Prozess der Selbstenthüllung, in dessen Verlauf wir unsere wahren Gefühle besser kennen lernen, indem wir unser Verhalten beobachten, oder ein Prozess der Selbsterfindung, in dessen Verlauf wir innere Zustände schlussfolgern, die es vorher noch gar nicht gab?« (Wilson 2007, 276).

16.4.5 Persönliche Erinnerung als Narration?

In sehr vielen Disziplinen (Philosophie, Psychologie, Theologie, Anthropologie, Literaturwissenschaft etc.) besteht in jüngerer Zeit Übereinkunft darin, dass Menschen üblicherweise ihr Leben als eine Narration oder eine Erzählung betrachten, ja mehr noch: dass sie ihr Leben auch entlang von solchen Geschichten ›leben‹ und ›erleben‹ (vgl. z. B. Eakin 2008). Lebens-Narrationen seien der grundlegende Zusammenhalt unseres Lebens, so wie der Jet-Stream das globale Wetter steuert. Gegen diese – wie man sie nennen könnte – narrative Standard-Sicht hat sich jedoch in jüngerer Forschung eine abweichende Hypothese aufgetan (vgl. dazu und zum Folgenden: Strawson 2004). Sie geht von psychologischen Unterschieden zwischen Individuen im Hinblick darauf aus, wie diese ihr Leben konzeptualisieren. Zwischen verschiedenen Personen bestehe das, was die experimentelle Psychologie grundlegende individuelle Differenzvariablen nennt.

Vertreterinnen dieses Ansatzes nehmen an, dass es tatsächlich eine große Anzahl von Personen gibt, die ihr Leben nach narrativen Prinzipien ausrichten. Diese werden in dem genannten Nicht-Standard-Ansatz als Diachronikerinnen bezeichnet: Diachronische Selbsterfahrung beinhaltet, dass jemand sich als ein konsistentes Selbst versteht, das in der Vergangenheit da war und in der Zukunft da sein wird. Im Gegensatz dazu beinhaltet episodische Selbsterfahrung der sogenannten Episodikerinnen, dass sich jemand nicht als ein konsistentes Selbst versteht, das in der Vergangenheit da war und in der Zukunft da sein wird. Diachronikerinnen tendieren dazu, ihr Leben als Erzählung zu sehen, Episodikerinnen nicht.

Eine weitere Annahme hinsichtlich des Lebensentwurfs sieht eine Tendenz dabei am Werk, die als »Form-Findungs-Tendenz« bezeichnet wird. Darunter wird die Suche nach größeren Zusammenhängen innerhalb eines Lebensentwurfs verstanden, das Suchen nach Kohärenz, Einheit und nach bestimmten Mustern. Man könne Diachronikerin sein, ohne notwendigerweise Form-Finderin zu sein, auch eine Episodikerin könne nach einer bestimmten Form suchen.

Mit der Form-Findungs-Tendenz zusammenhängend, aber dennoch davon unterschieden, wird weiter hinsichtlich einer Tendenz spekuliert, die »Geschichten-Erzähl-Tendenz« genannt wird (Geschichten-Erzähl-Tendenz ist eine Spezies der Gattung »Form-Findungs-Tendenz«). Darunter versteht man, dass Personen beim Entwerfen ihres Lebens sich dieses als eines vorstellen, das in das Muster von anerkannten Erzählgattungen passt – so wie halbwegs begabte Journalistinnen, Historikerinnen oder Trivial-Schriftstellerinnen eine Folge von Ereignissen erzählen würden: nicht nur in einer zeitlichen Abfolge, sondern auch als miteinander kausal ver-

bunden und kohärent. Geschichtenerzählen beinhaltet Form-Finden, was jedoch umgekehrt nicht gilt: Form-Finden ist nicht notwendigerweise an Geschichtenerzählen gebunden.

Es gibt noch eine vierte Tendenz, nämlich Revisionismus. Damit wird die Tendenz bezeichnet, den eigenen Lebensentwurf nach bestimmten, zumeist nicht-bewussten Motivationen zu verändern – gleichsam, die eigene Lebensgeschichte umzuschreiben.

Aus diesen drei genannten Ansätzen (Imagination, Inflation, Konfabulation und der Gegen-Narrativitäts-These) folgt, dass der Entwurf eines Selbst nach Mustern der Narration und der geordneten Geschichte von einem ›echten‹, ›authentischen‹ Selbstverstehen (was immer das sein könnte) weg führt, damit auch weg von einer angemessenen Möglichkeit, die eigene Existenz zu erfassen. Personen, die Begebenheiten aus ihrem Leben häufig und nach geläufigen Mustern erzählen, erzählen das Erzählte durch Wiederholung und entfernen sich so immer mehr von einem tatsächlichen Selbst-Verstehen. Sie erzählen damit mehr über das Erzählen als über das zu Erzählende.

16.5 Empirische Leserinnen- und Emotionenforschung

Kognitionspsychologische und sozialwissenschaftliche Untersuchungen zur Produktion und vor allem Rezeption von Literatur setzen auf empirische Studien mit realen Leserinnen. Dabei geraten in jüngerer Zeit zunehmend emotionale Leserinnen-Reaktionen in den Blick (vgl. z. B. Burke 2010), während sich die analytische Literaturwissenschaft auf Vermutungen darüber konzentriert hatte, ob kompetente (Modell-)Leserinnen aus literarischen Texten erschließbare Propositionen für wahr respektive für falsch halten würden. Dies unterscheidet die analytischen Zugänge von den empirischen auch dann, wenn jene auf nicht-propositionale Formen literarischer Erkenntnis (Schildknecht 1999, Gabriel/Schildknecht 1990) rekurrieren.

Unter der Vielzahl des zunehmend Bedeutung erlangenden empirischen Zugangs ragen besonders folgende Fragestellungen der Forschung heraus:

16.5.1 Transportiertwerden

Unter »Being transported« (»Transportiertwerden«) versteht der Sozialwissenschaftler Richard Gerrig (Gerrig 1993) das Phänomen, dass Leserinnen während der Lektüre in die Welt der Geschichte (»Story-World«) vollständig eintauchen und ihre aktuale lebensweltliche Verankerung zu einem hohen Grad vergessen. Wenn Personen von der narrativen Struktur einer gerade gelesenen Erzählung absorbiert werden, verändern in dieser Erzählung präsentierte Ereignisse reale lebensweltliche Überzeugungen dieser Personen massiv. »Transportiertwerden« ist für Gerrig ein besonderer mentaler Vorgang, der eine Verschmelzung von Aufmerksamkeit, Konstruktion von Vorstellungsbildern (»imagery«) und Gefühlen zu seiner Grundlage hat (ebd., 10 f.).

Ein zweites Charakteristikum von Transportiertwerden ist es, dass Leserinnen starke Gefühle und Absichten im Hinblick auf die Figuren und Vorgänge in der Erzählung entwickeln, auch wenn sie sich darüber im Klaren sind, dass diese nicht real existieren. So versuchen Leserinnen von Erzählungen mit schlechtem Ausgang häufig, die Geschichten umzuschreiben (»replotting«): aktiv Szenarien auszudenken, was hätte passieren müssen, um das unglückliche Ende einer Erzählung in ein glückliches umzuwandeln (Gerrig 1993, 177). Und schließlich, drittens, kehren Leserinnen häufig – als eine Folge dieses Transportiertwerdens – verändert von der »Reise« zurück, die sie durch ihre Lektüre unternommen haben. So können sich die Einstellungen und Überzeugungen von Personen durch die Lektüre von fiktionalen und nicht-fiktionalen Erzählungen ändern. Eindrucksvoll gezeigt hat dies Jèmeljan Hakemulder in einer empirischen Studie: Wenn sich LeserInnen mit Figuren identifizieren, die sich in einer Außenseiterposition zu der in der Story-World dominierenden Population befinden, beurteilen sie nach der Lektüre die Motivationen und Dispositionen von Personen, die sich in ihrer Lebenswelt in einer Außenseiterposition befinden, »besser« als vergleichbare Personen ohne eine entsprechende Lektüreerfahrung. Melanie Green definiert »Transport« als »an integrative melding of attention, imagery, and feelings, focused on story events« (Green/Brock 2000, 701, Green 2004), wodurch die Leserin sehr wahrscheinlich den üblichen Zugang zu ihrer realen Lebenswelt verliert und ihre Überzeugungen hinsichtlich der realen Umstände verändert werden.

16.5.2 Immersion versus Interaktion

In einem am Russischen Formalismus orientierten Ansatz (Miall 2008), der »foregrounding« als zentrales Kunstmittel versteht, werden andere als zu der zu erzählenden Geschichte gehörende textuelle Merkmale hervorgehoben: Metrum, Rhythmus, Assonanzen, Ellipsen, Parallelismus, Metapher, Ironie, um nur einige davon zu nennen. Auch dieses »foregrounding«, so eine von David Miall aufgestellte und empirisch untermauerte Vermutung, kann in der Leserin Gefühle auslösen, die dem Eintauchen und Transportiertwerden des selbstvergessenen Lesens im Hinblick auf Intensität und Effekte vergleichbar sind. Leserinnen von literarischen Texten sind sowohl zur Reaktion des Versinkens in einen Text als auch zu einem Bewusstsein darüber, dass sie gerade lesen, fähig. Sie können zugleich mit Gefühlsregungen auf einzelne Details der Erzählung und des Handlungsfortgangs reagieren, die Besonderheiten der verwendeten Sprache wertschätzen oder auf die Implikationen der gelesenen Erzählung für ihr eigenes außerliterarisches Leben achten. Emotionale Reaktionen sind sowohl auf einer unreflektierten, versunkenen Ebene als auch auf einer reflektierten, textuelle Merkmale berücksichtigenden, möglich. Dies gilt vor allem im Fall von nicht-trivialer Literatur, also wenn es sich um literarische Texte handelt, die der populären Literatur zusätzliche Aspekte hinzufügen. Oder aber auch dann, wenn eine Leserin intentional irgendwelche beliebigen Texte mit reflektierender Gestimmtheit liest. Textuelle Merkmale auf den verschiedensten Sprachebenen können demnach auf zwei unterschiedliche Weisen ästhetische Reaktionen auslösen: »über Formaspekte […] und über Bedeutungsaspekte, die aus der vielfältigen assoziativen Verknüpfung eines Wortes mit anderen Wörtern, Bildern oder allgemeinen Kontexten resultieren« (Schrott/Jacobs 2011, 70). Wird auf Bedeutungsaspekte fokussiert, liegt eine emotionale Leserinnenreaktion als »Fiktionsemotion« nahe, die ausgelösten Gefühle beziehen sich auf Ereignisse in der Story-World. Davon zu unterscheiden sind laut Zwaan »Artefaktgefühle«, die aus der Einstellung auf die Gemachtheit des literarischen Kunstwerks herrühren (vgl. Schrott/Jacobs 2011, 508).

16.5.3 Spannung und Empathie

Leserinnen stellen häufig mentale Simulationen hinsichtlich des Schicksals der präsentierten Figuren her – die Leserin schlüpft in die mentalen Schuhe der Figur und durchlebt deren Emotionslagen. Dadurch unterscheidet sich der lesende Nachvollzug von freiem Tagträumen und zeitlich rückwärts gewandter Erinnerung. Denn wenn eine Erzählung gelesen wird, nimmt die Leserin die Perspektive der Figuren ein und erlebt ihr künftiges Schicksal als ein noch kommendes, unabhängig von der Präsentation der einzelnen Zeitabschnitte innerhalb der Erzählung (Ryan 2001).

Dieses mitfühlende Versunkensein auf der zeitlichen Ebene wird häufig als »spannend« empfunden. Die Untersuchung von »Spannung« als Leserinnen-Reaktion wird jedoch zumeist von der Literaturwissenschaft ausgeklammert, da diese Reaktionsart der Trivialliteratur zugeschlagen wird. Dennoch ist sie für sehr viele LeserInnen eine, wenn nicht *die* entscheidende, Motivation, Bücher zu lesen.

Reines zeitliches Versunkensein unterscheidet sich vom räumlichen Transportiertwerden. Zeitliche Versenkung kennzeichnet die Sehnsucht der Leserin nach dem Zustand der Erkenntnis, die sie am Ende eines Buchs hinsichtlich der Story-World erwartet. Der technische Name für diese Sehnsucht ist »Spannung«, die von der Erzählforschung neben dem zuvor genannten Grund ihres Assoziiertseins mit Trivialliteratur auch deshalb vernachlässigt wird, weil es oft schwierig ist, sie theoretisch in den Griff zu bekommen. Die Standarddefinition schlägt vor, »Spannung« zu begreifen als »an emotion or state of mind arising from a partial and anxious uncertainty about the progression or outcome of an action« (Prince 1987, 94).

Das Problem, das sich der Literaturwissenschaft und auch der philosophischen (analytischen) Ästhetik dabei stellt, ist: Wie kommt es, dass auch nicht-amnestische Personen Texte mehrfach lesen können und immer wieder die Reaktion der »Spannung« erfahren, auch wenn sie schon wissen, was sie am Ende des Texts erwartet? Dieses als Anomalie der Spannung bezeichnete Phänomen wird neben einigen anderen Erklärungen vor allem von Kendall Walton (Walton 1990, 261 ff.) im Rahmen seiner Theorie der Vorspiegelung bzw. des So-Tuns-Als-Ob (»Make-Believe«) zu beschreiben versucht. Die Reaktion einer Leserin anhand von Fiktionen sei es, so zu tun, als ob die in der Erzählung behaupteten Tatsachen

wahr seien, auch wenn sie weiß, dass sie es nicht sind – daraus erwachse der Leserin ein Gefühl der Lust. Ebenso einfach könne die Leserin bei einer zweiten Lektüre so tun, als ob sie den Ausgang der erzählten Geschichte nicht wüsste und auf den Reiz der Auflösung am Schluss warte. Nicht mit selbst auferlegter Amnesie oder Ignoranz freue sich die Leserin am zweiten und jedem folgenden Lesedurchgang, sondern weil das bestehende Wissen um den Ausgang von vordringlicheren emotionalen Reaktionen überlagert wird: von dem Einfühlen in das Schicksal der Figuren und dessen simulierenden Miterleben durch die Leserin.

Die Empathieforschung geht davon aus, dass beim Einfühlen die ausdrücklich oder unausdrücklich präsentierten Gefühle der literarischen Figuren in den Leserinnen aktiviert werden. Der »Enactive View« zufolge (Ellis 2005) können nur solche Gefühle in den Leserinnen erweckt werden, die in deren Gefühlsrepertoire existieren – damit steht dieser Ansatz auch in Konflikt mit Auffassungen analytischer Ästhetik, wo unterschieden wird zwischen der Zuschreibung von Gefühlsqualitäten an ästhetische Gebilde und deren Potenz, diese Zustände tatsächlich auszulösen. Nelson Goodman (Goodman 1995, 90 f.) beispielsweise spricht davon, dass »dieses Bild drückt Traurigkeit aus« unabhängig von den aktuell hervorgerufenen Zuständen der Äußernden sinnvollerweise über ein Kunstwerk gesagt werden können muss, wenn ihm das Etikett »ist traurig« tatsächlich zukommen soll.

An das einfühlende Lesen, das Empathie mit den bzw. in die Figuren als Bedingung für Spannung feststellt (Ryan 2001, 147 f.), können folgende zwei Fragen gestellt werden:

Die erste Frage hat mit dem Unmittelbarkeits- bzw. Reflexionsstatus der Einfühlung zu tun. Denn Einfühlung kann auf zwei unterschiedlichen Ebenen erfolgen. Zum einen können Leserinnen die körperlichen und erlebnishaften Aspekte von Figuren in der Erzählung nachfühlen, zum anderen können Leserinnen aber auch prototypische Aspekte der von den Figuren durchlebten Gefühle erkennen und reflektieren. Einfühlung kann sowohl durch die Simulation des Erlebnisses der Figuren als auch durch das Taxieren der erlebenden Figur als ein Exempel der Gesetzmäßigkeiten von Gefühlen erfolgen – auch wenn diese zweite, reflektorische Art der Einfühlung häufig nur als schwache und undeutliche Vermutung von Leserinnen empfunden wird (Miall 2007a, 388). Auch auf Rezipientinnen wirken Erzählungen nur dann auf emotionaler Ebene, wenn die Gesetzmäßigkeiten der Gefühle in der jeweiligen narrativen Situation erfasst werden, basierend auf den je eigenen Gefühlserfahrungen der Leserinnen. Aus dieser Perspektive erscheinen die in der analytischen Ästhetik so beliebten Fragestellungen zum logischen Status fiktionalen Diskurses obsolet: Die im Gefolge des Romantikers Coleridge (Coleridge 1983) und von John Searles einflussreichem Aufsatz »The Logical Status of Fictional Discourse« (Searle 1975) betriebene Fokussierung auf den Realitätsstatus von fiktionalen Gegenständen spielt in den Leseerfahrungen realer Leserinnen nur eine sehr geringe Rolle (Miall 2007a, 390). Ebenso ist die von Coleridge übernommene Formel der »willing suspension of disbelief«, also des willentlichen Aussetzens von Nicht-für-Wahr-Halten beim Lesen fiktionaler Texte, empirisch nicht haltbar. Gerrig hat gezeigt, dass der reale Leseakt von fiktionalen Texten vielmehr eine »willing construction of disbelief« als psychologische Grundlage hat (Gerrig 1993, 6). Nicht die Wahrheit oder Falschheit von fiktionalen Äußerungen bzw. die Existenz oder Nicht-Existenz von fiktionalen Figuren sind das *punctum saliens* beim Lesen von Literatur, sondern es ist der KL um das Verstehen dessen zu tun, wie Leserinnen fiktionale Texte prozessieren: als emotionale Simulationen (Walton 1990) realer Begebenheiten und Gegenstände mit antizipierendem oder therapeutischem Nutzen für den je Einzelnen (Oatley 1999). Dass diese Emotionen real sind, obwohl sie durch fiktionale Texte ausgelöst wurden, ist – wie oben erwähnt – eines der Rätsel, denen sich die KL auf empirischer Basis (und abseits des höchst ausdifferenzierten, jedoch ob seiner Spekulativität wenig validen philosophischen Diskurses – vgl. z. B. Reicher 2007) stellt. In welcher Relation diese durch fiktionale Texte ausgelösten Emotionen mit Emotionen angesichts realer Ereignisse stehen, ist eines der Forschungsfelder der KL, wobei aus empirischer Forschung und angelagerter konzeptueller Kritik neue Erkenntnisse im Bereich der Literaturwissenschaft zu erwarten sind. Diese Erkenntnisse könnten als »Theorieexport« aus den Literaturwissenschaften in die Theoriebildung der angrenzenden Disziplinen (Philosophische Ästhetik, Kognitive Psychologie) einfließen.

Die zweite Frage hängt damit zusammen, dass Spannung auch als »Meta-Spannung« (Ryan 2001, 145) erlebt werden kann. Meta-Spannung bezeichnet einen Zustand, der dadurch ausgelöst wird, dass

die Leserin in die Erzählung als ein sprachliches Artefakt eintaucht und nicht herausfinden möchte, was als nächstes in der Story-World passiert (wie bei gewöhnlicher, einfacher Spannung), sondern wie die Autorin es zustande bringt, alle Erzählfäden zusammenzuführen, und welche sprachlichen Mittel sie dazu benützt.

16.6 Digital Humanities/ Computerphilologie/ Symbolische Ansätze

Neben den auf Verkörpertheit des Geistes (Embodiment of Mind) fußenden Ansätzen gibt es jedoch auch Zweige innerhalb der KL, die ergänzend auf die Symbolmanipulation in informationsverarbeitenden Systemen, unabhängig von deren physischer Realisierung, setzen (»symbolic cognition« – Louwerse/van Peer 2009). Mithilfe von computationellen Ansätzen (z. B. Algorithmen wie LSA – ebd., 427 – oder xml-getaggten Texten) sollen den Texten Regelmäßigkeiten, Ähnlichkeiten und Unterschiede, zugeschrieben werden, die entweder erlauben, eine Hypothese empirisch auf ihr Zutreffen zu überprüfen, oder zu einer Generalisierung *post hoc* führen.

Die vor allem im Gefolge des New Criticism geprägte Vorstellung, die tiefer liegende Bedeutung eines literarischen Textes könne allein durch eine intensive Beschäftigung mit ihm durch eine einzelne Literaturexpertin (die ideale Leserin) ausfindig gemacht werden, wird heute nur mehr von sehr wenigen Literaturwissenschaftlerinnen vertreten. Gerade durch die Möglichkeit, elektronisch vorliegende Texte (z. B. elektronisch erfasste Bücher in großen Corpora) mithilfe elektronischer Datenverarbeitung zu analysieren, können sehr große Mengen von Text nicht nur *gelesen*, sondern zusätzlich oder auch ausschließlich *berechnet* werden. Nach Art eines analog zum *close reading* des New Criticism als *distant reading* bezeichenbaren Verfahren werden mithilfe statistischer Methoden äußerst große Corpora aller Texte der Weltliteratur, aber auch breit gefächerte Gebrauchstexte und sonstige kulturelle Artefakte, untersucht. Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Einzelteilen dieser Corpora, die im Fokus des jeweiligen Forschungsinteresses liegen, werden ermittelt. Dadurch lassen sich Regelmäßigkeiten, Genealogien und Brüche zwischen diesen Texten erschließen. So kann z. B. die Frage nach der Ausbildung von bestimmten Erzählperspektiven, nach der Darstellung des Innenlebens von Figuren oder nach der Originalität von bestimmten Metaphern kontrastierend und sehr breit gestellt und mit einer sehr großen Anzahl von Belegen beantwortet werden. Diese im Bereich der »Digital Humanities« »Computerphilologie« genannten Ansätze sind gewiss eine Erweiterung eines auf die Ergebnisse von Expertenleserinnen bauenden *close readings*. Dennoch bleiben auch sie weitgehend in demselben Paradigma, dem zufolge textinterne Relationen, wie sie z. B. Grammatiken und Rhetoriken verzeichnen, die Essenz von »Literatur« sind. Wenn man diese Relationen einmal plausibel beschrieben hat, sei ein entscheidender Schritt auf dem Weg zur Erfassung des mit ihnen Mitgeteilten, also zur Ermittlung ihrer Bedeutung, getan. Die Abfolge, in der man literaturwissenschaftliche Erkenntnisse erlangt, stellt man sich dabei so vor: In einem ersten Schritt erstellen Expertenleserinnen ausgehend von ihren Intuitionen und Interpretationen qualitative stilistische Analysen. Diese bilden die Ausgangspunkte für quantitative Corpus-Untersuchungen, die dann freilich durch ihre viel größere Corpus-Reichweite stärkere Validität als die Analysen von einzelnen Forscherinnen haben.

An die Stelle der Einzelinterpretation durch Expertenleserinnen ist somit ein rezeptionsästhetisches Erkenntnisinteresse getreten, das die wechselseitige Relation zwischen dem literarischen Werk und seiner spezifischen kulturellen (und notwendigerweise immer textuellen) Umgebung zu erkunden versucht (Butler/Hoeppner/Wagner 2009). Untersuchungen über sehr großen Corpora sollen dabei den strukturellen Zugang vom (hoch-kanonischen) Einzeltext als Untersuchungsgegenstand zu intersubjektiver Nachvollziehbarkeit führen: Dazu werden von den Computerphilologinnen an die jeweiligen Forschungsziele angepasste Suchanfragen über einem möglichst ausgedehnten Archiv von textuellen Artefakten erstellt. Die Arbeit einzelner Wissenschaftlerinnen im Archiv soll transparent gemacht, die Literaturwissenschaft methodisch den experimentell ausgerichteten Wissenschaften angenähert werden.

Dennoch könne der Graben zwischen den Kultur- und den Naturwissenschaften nicht umstandslos überbrückt oder verleugnet werden. Eine in der Informatik üblicherweise so bezeichnete »kollaborative Benutzerumgebung« mag ein geeignetes methodisches Setting sein, um quantitative Analysen aus-

zuführen und zu dokumentieren. Damit könnten tatsächlich künftig die Vermutungen der corpusgestützten Literaturwissenschaft hinsichtlich des Zusammenwirkens einzelner Textelemente auf eine valide Grundlage gestellt werden. Welche textuellen Merkmale für welche Reaktionen in alltäglichen Leserinnen verantwortlich sind, wird jedoch sowohl von klassischen strukturalistischen Ansätzen wie auch im Bereich der Computerphilologie und Corpus-Analyse von einem externen Blickpunkt zu erklären versucht. Was die Einzelanalysen von *close readern* und »kollaborative« Bemühungen aber bislang, auf der Basis von Implementationen auf von-Neumann-Computern, nicht in den Blick nehmen können, ist die phänomenale Seite der Textrezeption. Denn im Gegensatz zu *close-* und *distant-reading*-Strategien, die sich aus der 3.-Person-Perspektive dem Verhältnis von textuellen Merkmalen und Reaktionen von Leserinnen zuwenden, kann man versuchen, eine 1.-Person-Perspektive einzunehmen und das qualitative Erleben während des Leseaktes zu beschreiben. Es läuft letztlich auf das bekannte Problem des Grundierens von Symbolen (Harnad 1990) hinaus, das manche nur durch die Annahme von »Embodiment of Mind« zu lösen sehen.

Louwerse und van Peer aber, als Vertreter des empirischen und zugleich auf maschinelle Symbolverarbeitung setzenden (computationellen) Ansatzes innerhalb der KL, werfen den Embodiment-Vertreterinnen der KL vor, das Angebot der Informatik (»computer science«) und der computerunterstützten Linguistik nicht für die KL genützt zu haben (Louwerse/van Peer 2009, 425). Dem damit einhergehenden »embodiment bias« der KL gelte es durch computergestützte Analysen entgegenzutreten und die zum Dogma gewordene Hypothese der »embodied cognition« zu hinterfragen. Ausgehend von der Annahme, dass Sprachverstehen sowohl verkörpert wie auch symbolisch sei (»Symbol Interdependency Hypothesis« – Louwerse 2007, 2008) zeigen Louwerse und van Peer, dass viele der Lesarten von literarischen Texten, die eine auf Embodiment aufbauende KL vorgelegt hat, auch von einer symbolischen, computationellen Analyse (z. B. mithilfe der »Latent Semantic Analysis« – LSA) mit denselben Resultaten erbracht werden können (Louwerse/van Peer 2009, 431–440). Strikte Embodiment-Ansätze innerhalb der KL seien durch symbolische, computationelle Verfahren zu erweitern, um deren theoretische und methodische Validität zu steigern.

16.7 Kritik an KL und Erwiderung

Kritische Stimmen bemängeln an der KL vor allem eine falsche Auffassung von Wissenschaftlichkeit, die sie durch »systematisches« und »konsistentes« Betrachten eines Gegenstandsbereichs und dessen Faktizität charakterisiert sehen: Literaturwissenschaft habe es aber demgegenüber mit Bedeutungen und nicht mit Fakten zu tun, Bedeutung sei nicht mittels falsifizierbarer Theorien einholbar (Kelleter 2007, 154), da literarische Kunstwerke keine natürlichen Gegenstände seien (ebd., 160). Die KL beziehe sich massiv auf die strukturalistische Poetik und verpasse ihr lediglich ein »kognitivistisches Facelift« (Kelleter 2007, 156; vgl. auch die Kritik von Tsur an Lakoff in Abschnitt 16.3, S. 316).

Die Ergebnisse der KL seien häufig entweder trivial (ein Liebesgedicht könne nicht verstanden werden ohne Rekurs auf das kognitive Muster »Liebes-Szenario«) oder bizarr (Partnerwahl sei das zentrale Verhaltensmuster, das in einem Eifersuchts-Roman à la »Effi Briest« aktiviert werde). Diese Unangemessenheit rühre aus der Anwendung der Methoden einer faktenbezogenen Wissenschaft auf kulturelle, historische Artfakte her (Kelleter 2007, 161).

16.7.1 Das Besondere und das Allgemeine

Der grundlegendste Vorwurf gegen die KL aus dem Lager der historisch orientierten Literaturwissenschaften unterstellt ihr eine Verwirrung hinsichtlich der Relation von Besonderem und Allgemeinem: Einer wichtigen Auffassung innerhalb der (vor allem empirisch ausgerichteten) KL zufolge erbringe die Untersuchung einzelner Werke, Werkgruppen, Gattungen und historischer Bedingungen keine objektive Erkenntnis, weil das Besondere kontingent sei, »de singularibus non est scientia« (van Peer 1994, 176).

Kritik an der empirischen Methode insgesamt und am Generalisieren in der Literaturwissenschaft hat – freilich mit Blick auf den Positivismus im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert – bereits Peter Szondi in seinem Traktat »Über philologische Erkenntnis« (Szondi 1967) geäußert. Nahezu prophetisch, scheint die Szondi-Auffassung

jedoch auch auf die gegenwärtigen Debatten um die KL übertragbar. Es gehe darum, für den einen besonderen Fall des je einzelnen Gedichts das je einzelne Wort, die je einzelne Wendung, die je einzelne Metapher (nach Art der Hermeneutik als »Kunstwissenschaft«) zu »verstehen«. Wenn herausgefunden werden kann, dass eine Dichterin in einem Gedicht ein Wort in bestimmter Weise verwendet hatte, heißt das nicht, dass dieses Wort in einem anderen Gedicht oder an anderer Stelle die gleiche Bedeutung hätte. Deshalb sei z. B. die Parallelstellenmethode kritisch zu prüfen – und wohl letztlich hermeneutisch, d. h. im besten Sinne zirkulär – anzuwenden.

Die empirisch ausgerichtete KL versucht erst gar nicht, das Besondere des einzelnen Kunstwerks zu erfassen – Kritiker der KL sehen deshalb deren Analysemethoden als kategorisch ungeeignet für den Gegenstand Literatur (Kelleter 2007, 168). Dieser kategorische Fehlschluss der KL sei eine Parallele zu dem Fehlschluss, den der Neurophysiologe Maxwell R. Bennett und der analytische Philosoph Peter M. S. Hacker für die Neurowissenschaften konstatieren. Die für die Erklärung dieses Fehlschlusses wichtige und an Ryles Kategorienfehler angelehnte »mereological fallacy« trete dort auf, wo bestimmte Prädikate dazu benutzt werden, um sich auf Teile eines Gegenstands(bereichs) zu beziehen, wo nur der *gesamte* Gegenstandsbereich sinnvollerweise mit diesen Prädikaten versehen werden kann (etwa zu sagen: »Meine Hand hat Schmerzen« – denn »wenn meine Hand schmerzt, dann habe ich, und nicht meine Hand, Schmerzen« [Bennett/Hacker 2003, 73]). Deshalb sei z. B. die Rede über Handlungen von Subjekten, die Angabe von Motivationen oder Gründen, aus prinzipiellen Gründen nicht ersetzbar durch eine naturwissenschaftliche Beschreibung, z. B. von muskulären Kontraktionen als Folge von neuralen Prozessen. Es besteht ein kategorieller Unterschied zwischen naturwissenschaftlicher Beschreibung und einer Angabe der Motivationen von Handlungen von Subjekten (Bennett/Hacker 2003, 64).

All das hat Kelleter zufolge auch Auswirkungen auf das Verhältnis von Geistes- und Naturwissenschaften. Im Besonderen begehe die empirisch und neo-naturalistisch (evolutionsbiologisch [Eibl 2004]) ausgerichtete Literaturwissenschaft den Fehler, das Produzieren und Rezipieren von Literatur zu betrachten als etwas, was *in* Menschen, *in* ihren Körpern und Bewusstseinen, geschieht, und nicht als Handlungen von Menschen als ganzen zu verstehen. Trivialerweise benützen zwar Menschen zum Schreiben und Lesen von Literatur ihre körperliche und geistige Ausstattung, dennoch sei das Spiel Literatur nicht mit der Beschreibung der neurophysiologischen und emotionalen Vorgänge auf naturwissenschaftlicher Basis erklärbar. Kultur sei keine physiologische Angelegenheit, sondern ein historischer Prozess, dessen Beschreibung nicht experimenteller Untersuchung, sondern begrifflicher Klärung bedürfe (Kelleter 2007, 176).

Der Auffassung, dass die analytische Philosophie als eine Grundlegung für die empirischen Wissenschaften fungiere, dass Philosophie überhaupt eine Klärung der konzeptuellen Grundlagen der Kognitionswissenschaften leisten könne und müsse, wird ›naturgemäß‹ aus dem Lager der Kognitionswissenschaften widersprochen. Philosophie könne zwar die Wissenschaften kritisieren und deren Erkenntnisgang zuspitzen, als Grundlegung für die Wissenschaften sei (Arm-Chair-)Philosophie wohl nur dann anzusehen, wenn man eine quasi religiöse, theologische Haltung zu dieser Frage einnimmt. Den mit Bennett/Hacker eingebrachten Kritikpunkt eines Kategorienfehlers, dessen sich die KL schuldig mache, sieht Eibl dadurch entschärft, dass es sich zwar wie in vielen Bereichen der Naturwissenschaft um als metaphorisch zu verstehenden Sprachgebrauch handelt, nicht jedoch um einen Kategorienfehler *sensu strictu*. Metaphern wie das »egoistische Gen«, »schwarze Löcher«, »gyrus insularis« hätten zum einen eine bestimmte Erklärungskraft auf der Basis des Metaphorischen, gleichwohl müsse man – ganz im Sinne Bennett/Hackers – ihren Gehalt kritisch prüfen. Dennoch sieht Eibl den analytischen Ansatz Bennett/Hackers als das letztlich idealistisch motivierte Unterfangen, auf der Basis der Erklärungskraft der normalen Sprache (wie »wir« Sprache erlernen und benützen) Aussagen über die apriorische Natur der Dinge formulieren zu wollen. So wirft Eibl Bennett/Hacker (und mit ihnen Kelleter) vor, das Apriorische über die Bereiche von Kants klassischem Apriorismus (mathematische Axiome, Euklidische Geometrie, Gesetze der formalen Logik etc.) hinaus auszudehnen auf Gegenstandsbereiche, für die sie auf der Basis ihres Sprachgebrauchs und ihrer Sprachkompetenz apriori-Status proklamieren. Es sei ein Fehler, semantische Standardisierung – was kompetente Sprecher, wenn sie Wörter korrekt verwenden, sagen würden und was nicht – als apriorische Erklärung ansehen zu wollen (Eibl 2007, 434).

16.7.2 Coda

Nach dem Ausschleichen von poststrukturalistischen Ansätzen und deren Derivaten in Literaturwissenschaft und -theorie stellt die KL wissenschaftsgeschichtlich und institutionenpolitisch eine folgerichtige Entwicklung im Bereich der Literaturwissenschaft dar. Sie ist eine notwendige Reaktion der Geisteswissenschaften (*Humanities*) auf die zum Ende des 20. und zum Beginn des 21. Jahrhunderts als Leitparadigma etablierte (Natur-) Wissenschaft (*Sciences*) und ein Schritt auf dem Weg zu einer »Poetik im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorie« (Wiener 1990).

Ihre Theorieangebote insgesamt, ihre Beschreibungen der gesellschaftlichen, historischen und kulturellen Funktion von Literatur, aber auch die Fallstudien zu einzelnen Texten scheinen dort am erfolgversprechendsten, wo sie sich als ergänzendes, fundierendes Theorieangebot zu bereits bestehenden Theorien der Literaturwissenschaft versteht. Die von S. J. Schmidt (Schmidt 1979) für die von ihm als empirisch erachtete Literaturwissenschaft geäußerte Parole: »Bekämpfen Sie das häßliche Laster der Interpretation! Bekämpfen Sie das noch häßlichere Laster der richtigen Interpretation!« ließe sich für die empirische KL umformulieren zum versöhnlichen Aufruf zum Brückenschlag, wenn nicht gar: Grabenschluss, zwischen *Humanities* und *Sciences*: »Ergänzen wir die poetischen Spekulationen der Interpretation! Ergänzen wir die noch poetischeren Spekulationen der richtigen Interpretation!“

Literatur

Barsalou, Lawrence W.: Perceptual Symbol Systems. In: Behavioral and Brain Sciences 22 (1999), 577–660.

Bennett, Maxwell R./Hacker, Peter M.S.: Philosophical Foundations of Neuroscience. Oxford u. a. 2003.

Bennett, Maxwell R./Hacker, Peter M.S.: Language and Cortical Function: Conceptual Developments. In: Progress in Neurobiology 80 (2006), 20–52.

Bennett, Maxwell R./Hacker, Peter M.S.: Die philosophischen Grundlagen der Neurowissenschaften. Darmstadt 2010.

Bortolussi, Marisa/Dixon, Peter: Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response. Cambridge 2003.

Bowdle, Brian F./Gentner, Dedre: The Career of Metaphor. In: Psychological Review 112 (2005), 193–216.

Boyd, Brian: Fiction and Theory of Mind. In: Philosophy and Literature 30/2 (2006), 590–600.

Breithaupt, Fritz: Kulturen der Empathie. Frankfurt a. M. 2009.

Burke, Michael: How Cognition Can Augment Stylistic Analysis. In: European Journal of English Studies 9/2 (2005), 185–195.

Burke, Michael: Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind. New York u. a. 2010.

Butler, Martin/Hoeppner, Wolfgang/Wagner, Andreas: KUWALU – Motivation und Grundzüge einer computergestützten Umgebung für die literatur- und kulturwissenschaftliche Recherche- und Analysearbeit. In: Jahrbuch für Computerphilologie Bd. 9 (2007), 111–131.

Carruthers, Peter: How We Know Our Own Minds: the Relationship between Mindreading and Metacognition. In: Behavioral and Brain Sciences 32 (2009), 121–182.

Carruthers, Peter: Introspection: Divided and Partly Eliminated. In: Philosophy and Phenomenological Research 80 (2010), 76–111.

Coleridge, Samuel Tayloer: Biographia literaria [1817]. Princeton/London 1983.

Culpeper, Jonathan/Semino, Elena (Hg.): Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis. Amsterdam 2002.

Eakin, Paul John: Living Autobiographically: How We Create Identity in Narrative. Ithaca, NY 2008.

Eder, Thomas: Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft. Eine kritische Bestandsaufnahme. In: Czernin, Franz Josef/Eder, Thomas (Hg.): Zur Metapher. Die Metapher in Dichtung, Wissenschaft und Philosophie. München/Paderborn 2007, 167–195.

Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005.

Eibl, Karl: Animal Poeta: Bausteine der biologischen Kultur- und Literaturtheorie. Paderborn 2004.

Eibl, Karl: On the Redskins of Scientism and the Aesthetes in the Circled Wagons. In: Journal of Literary Theory 1/2 (2007), 421–441.

Ellis, Ralph D.: Curious Emotions: Experiencing and the Creation of Meaning. Amsterdam 2005.

Emmott, Catherine: Narrative Comprehension: A Discourse Perspective. Oxford 1997.

Fauconnier, Gilles/Turner, Mark: Conceptual Integration Networks. In: Cognitive Science 22 (1998), 133–187.

Fauconnier, Gilles/Turner, Mark: The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York 2002.

Fetz, Bernhard (Hg.): Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Berlin 2009.

Fetz, Bernhard/Hemecker, Wilhelm (Hg.): Theorie der Biographie: Grundlagentexte und Kommentar. Berlin 2011.

Fludernik, Monika (Hg.): Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor. New York 2011.

Gabriel, Gottfried/Schildknecht, Christiane (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart 1990.

Gallagher, Shaun/Zahavi, Dan: The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science. New York u. a. 2008.

Gallese, Vittorio/Rizzolatti, Giacomo u. a.: Action Recognition in the Premotor Cortex. In: Brain 119 (1996), 593–609.

Garry, Maryanne/Polaschek, Devon L.L.: Imagination and Memory. In: Current Directions in Psychological Science 9/1 (2000), 6–10.

Gavins, Joanna/Steen, Gerard (Hg.): Cognitive Poetics in Practice. London/New York 2003.
Genette, Gérard.: Die Erzählung. München 1994 (frz. 1972/83).
Gentner, Dedre: Are scientific analogies metaphors?. In: Miall, David S. (Hg.): Metaphor. Problems and Perspectives. Brighton 1982, 106–132.
Gerrig, Richard J.: Experiencing Narrative Worlds. New Haven 1993.
Gibbs, Raymond W., Jr.: The Process of Understanding Literary Metaphor. In: Journal of Literary Semantics 19 (1990), 65–79.
Gibbs, Raymond W., Jr.: Process and Products in Making Sense of Tropes. In: Ortony, Andrew (Hg.): Metaphor and Thought. New York 1993, 252–276.
Gibbs, Raymond W., Jr.: The Poetics of Mind. Figurative Thought, Language, and Understanding. Cambrigde 1994.
Gibbs, Raymond W., Jr.: Embodiment and Cognitive Science. New York 2006.
Gibbs, Raymond W., Jr./Colston, Herbert L.: The Cognitive Psychological Reality of Image Schemas and Their Transformations. In: Cognitive Linguistics 6 (1995), 347–378.
Gibbs, Raymond W., Jr./Nascimento, Solange B.: How We Talk When We Talk about Love. Metaphorical Concepts and Understanding Love Poetry. In: Kreuz, Roger u. a. (Hg.): Empirical Approaches to Literature and Aesthetics. Norwood, N.J. 1996, 291–307.
Gibbs, Raymond W., Jr./Tendahl, Markus: Cognitive Effort and Effects in Metaphor Comprehension: Relevance Theory and Psycholinguistics. In: Mind & Language 21/3 (2006), 379–403.
Glucksberg, Sam/Keysar, Boaz: How Metaphors Work. In: Ortony, Andrew (Hg.): Metaphor and Thought. New York 1993, 401–424.
Glucksberg, Sam/McGlone, Matthew: When Love is not a Journey. What Metaphors Mean. In: Journal of Pragmatics 31 (1999), 1541–1558.
Goff, Lyn/Roediger, Henry L. III.: Imagination-Inflation for Action Events: Repeated Imaginings Lead to Illusory Recollections. In: Memory & Cognition 26 (1998), 20–33.
Goldman, Alvin: Simulating Minds: the Philosophy, Psychology, and Neuroscience of Mindreading. New York 2006.
Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Frankfurt a. M. 1995 (engl. 1976).
Gopnik, Alison: How We Know Our Minds. The Illusion of First-Person Knowledge of Intentionality. In: Goldman, Alvin (Hg.): Readings in Philosophy and Cognitive Science, Cambridge, Mass. 1992, 315–346.
Green, Melanie C./Brock, Timothy C.: The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives. In: Journal of Personality and Social Psychology 79/5 (2000), 701–721.
Green, Melanie C.: Transportation Into Narrative Worlds. The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism. In: Discourse Processes 38/2 (2004), 247–266.
Hakemulder, Jèmeljan: The Moral Laboratory. Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept. Amsterdam 2000.
Hakemulder, Jèmeljan: How to Make ›alle Menschen Brüder‹. Literature in a Multicultural and Multiform Society. In: Schram, Dick/Steen, Gerard (Hg.): The Psychology and Sociology of Literature. Amsterdam 2002, 225–242.
Hakemulder, Jèmeljan: Imagining What Could Happen. Effects of Talking the Role of a Character on Social Cognition. In: Zyngier, Sonja u. a. (Hg.): Directions in Empirical Literary Studies. Amsterdam 2008, 139–153.
Harnad, Stevan: The Symbol Grounding Problem. In: Physica D: Nonlinear Phenomena 42 (1990), 335–346.
Harré, Rom: Introduction: The Second Cognitive Revolution. In: American Behavioral Scientist 36 (1992), 5–7.
Harré, Rom: The Discursive Turn in Social Psychology. In: Schiffrin, Deborah/Tannen, Deborah/Hamilton, Heidi E. (Hg.): The Handbook of Discourse Analysis. Oxford 2001, 688–706.
Haser, Verena: Metaphor, Metonymy, and Experientalist Philosophy. Challenging Cognitive Semantics. Berlin/New York 2005.
Herman, David: Storytelling and the Sciences of Mind: Cognitive Narratology, Discursive Psychology, and Narratives in Face-to-Face Interaction. In: NARRATIVE 15/3 (2007), 306–334.
Herman, David: Cognitive Approaches to Narrative Analysis. In: Vandaele/Brône 2009, 79–118.
Hogan, Patrick Colm: Cognitive Science, Literature, and the Arts. A Guide for Humanists. New York/London 2003.
Huber, Martin/Winko, Simone (Hg.): Literatur und Kognition. Paderborn 2009.
Jackson, Frank: Epiphenomenal Qualia. In: Philosophical Quarterly 32 (1982), 127–136.
Jakobson, Roman/Lévi-Strauss, Claude: Les Chats de Charles Baudelaire. In: L'Homme 2 (1962), 5–21.
Johnson, Mark: The Body in the Mind. Chicago 1987.
Johnson, Mark: The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. Chicago 2007.
Kelleter, Frank: A Tale of Two Natures: Worried Reflections on the Study of Literature and Culture in an Age of Neuroscience and Neo-Darwinism. In: Journal of Literary Theory 1/1 (2007), 153–189.
Köppe, Tilman/Winko, Simone: Cognitive Poetics. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2: Methoden und Theorien. Stuttgart/Weimar 2007, 332–336.
Koepsell, Kilian/Spoerhase, Carlos: Neuroscience and the Study of Literature. Some Thoughts on the Possibility of Transferring Knowledge. In: Journal of Literary Theory 2/2 (2008), 363–374.
Lakoff, George: The Contemporary Theory of Metaphor. In: Ortony, Andrew (Hg.): Metaphor and Thought. New York 1993, 202–251.
Lakoff, George/Johnson, Mark: Metaphors we Live by. Chicago 1980.
Lakoff, George/Johnson, Mark: Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York 1999.
Lakoff, George/Turner, Mark: More Than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor. Chicago/London 1989.
Langacker, Ronald W.: Foundations of Cognitive Grammar. Stanford 1987 ff.

Laney, Cara/Loftus, Elizabeth F.: Emotional Content of True and False Memories. In: Memory 16/5 (2008), 500–516.
Lauer, Gerhard: Going Empirical. Why We Need Cognitive Literary Studies. In: Journal of Literary Theory 3/1 (2009), 145–154.
Leezenberg, Michiel: Contexts of Metaphor. Amsterdam u. a. 2001.
Leverage, Paula u. a. (Hg.): Theory of Mind and Literature. West Lafayette 2011.
Loftus, Elizabeth F.: The Reality of Repressed Memories. In: American Psychologist 48 (1993), 518–537.
Louwerse, Max M.: Iconicity in Amodal Symbolic Representations. In: Landauer, Thomas K. u. a. (Hg.): Handbook of Latent Semantic Analysis. Mahwah, NJ 2007, 107–120.
Louwerse, Max M.: Embodied Representations are Encoded in Language. In: Psychonomic Bulletin and Review 15 (2008), 838–844.
Louwerse, Max M./van Peer, Willie: How Cognitive is Cognitive Poetics? The Interaction between Symbolic and Embodied Cognition. In: Vandaele/Brône 2009, 423–444.
Maglio, Sam J./Trope, Yaacov: Disembodiment: Abstract Construal Attenuates the Influence of Contextual Bodily State in Judgment. In: Journal of Experimental Psychology: General 141/2 (2012), 211–216.
McGlone, Matthew S.: Concepts as Metaphors. In: Glucksberg, Sam: Understanding Figurative Language. New York 2001, 90–107.
Miall, David S.: Feeling from the Perspective of the Empirical Study of Literature. In: Journal of Literary Thoeory 1/2 (2007a), 377–393.
Miall, David S.: Cognitive Poetics: from Interpreting to Experiencing what is Literary. Paper prepared for Anglistentag 2007 (2007b), 23–26 September, University of Münster, Germany.
Miall, David S.: Foregrounding and Feeling in Response to Narrative. In: Zyngier, Sonja u. a. (Hg.): Directions in Empirical Literary Studies. Amsterdam 2008, 89–102.
Nagel, Thomas: Wie fühlt es sich an, eine Fledermaus zu sein?. In: ders.: Letzte Fragen. Mortal Questions. Hamburg 2008, 229–249.
Nichols, Shaun/Stich, Steven P.: Mindreading: an Integrated Account of Pretence, Self-Awareness, and Understanding Other Minds. New York 2003.
Oatley, Keith: Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation. In: Review of General Psychology 3/2 (1999), 101–117.
Pilkington, Adrian: Poetic Effects: A Relevance Theory Perspective. Amsterdam 2000.
Pragglejaz Group: MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse. In: Metaphor and Symbol 22/1 (2007), 1–39.
Prince, Gerald: Dictionary of Narratology. Lincoln 1987.
Rakova, Marina: The Philosophy of Embodied Realism: A High Price to Pay?. In: Cognitive Linguistics 13/3 (2002), 215–244.
Reicher, Maria E.: Eine Typenontologie der Kunst. In: Schmücker, Reinold (Hg.): Identität und Existenz. Studien zur Ontologie der Kunst. Paderborn 2003, 180–199.
Reicher, Maria E. (Hg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit. Philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn 2007.
Richardson, Alan/Steen, Francis F. (Hg.): Sonderausgabe Literature and the Cognitive Revolution. Poetics Today 23, H. 1 (2002).
Riffaterre, Michael: Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's ›Les Chats‹. In: Yale French Studies (1966) 36–37, 200–242.
Ryan, Marie-Laure: Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore/London 2001.
Schildknecht, Christiane: Aspekte des Nichtpropositionalen. Bonn 1999.
Schmidt, Siegfried J.: Bekämpfen Sie das häßliche Laster der Interpretation! Bekämpfen Sie das noch häßlichere Laster der richtigen Interpretation!. In: Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 8 (1979), 279–309.
Schmidt, Siegfried J.: Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft. Braunschweig, Wiesbaden 1982.
Schrott, Raoul/Jacobs, Arthur: Gehirn und Gedicht: Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren. München 2011.
Schurz, Gerhard/Werning, Markus (Hg.): Reliable Knowledge & Social Epistemology: The Philosophy of Alvin Goldman. Amsterdam 2009.
Searle, John R.: The Logical Status of Fictional Discourse. In: New Literary History 6 (1975), 319–332.
Searle, John R.: Metaphor. In: Ortony, Andrew (Hg.): Metaphor and Thought. New York 1993, 83–111.
Semino, Elena: Text worlds. In: Vandaele/Brône 2009, 33–71.
Sperber, Dan/Wilson, Deirdre: Relevance: Communication and Cognition. Oxford 1986.
Sperber, Dan/Wilson, Deirdre: Postface to the Second Edition of Relevance: Communication and Cognition. Oxford 1995.
Sperber, Dan/Wilson, Deirdre: A Deflationary Account of Metaphors. In: Gibbs, Raymond W., Jr. (Hg.): The Handbook of Metaphor and Thought. New York 2008, 84–105.
Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. Göttingen 1979.
Steen, Gerard: Understanding Metaphor in Literature. An Empirical Approach. London/New York 1994.
Steen, Gerard u. a.: A Method for Linguistic Metaphor Identification: From MIP to MIPVU. Amsterdam 2010.
Stockwell, Peter: Cognitive Poetics: An Introduction. London 2002.
Stockwell, Peter: Cognitive Poetics and Literary Theory. In: Journal of Literary Theory 1/1 (2007), 135–152.
Strawson, Galen: Against Narrativity. In: Ratio (New Series) 17 (2004), 428–452.
Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1967, 9–34.
Talmy, Leonard: Toward a Cognitive Semantics, 2 Bde., Cambridge, Mass. 2000.
Tendahl, Markus/Gibbs, Raymond W., Jr.: Complementary Perspectives on Metaphor: Cognitive Linguistics and Relevance Theory. In: Journal of Pragmatics 40 (2008), 1823–1864.
Tendahl, Markus: A Hybrid Theory of Metaphor: Relevance Theory and Cognitive Linguistics. Houndmills/Basingstoke 2009.
Thomas, Ayanna/Bulevich, John B./Loftus, Elizabeth F.: Exploring the Role of Repetition and Sensory Elaboration in the Imagination Inflation Effect. In: Memory & Cognition 31/4 (2003), 630–640.

Tsur, Reuven: Toward a Theory of Cognitive Poetics. Amsterdam 1992.
Tsur, Reuven: Lakoff's Roads not Taken. In: Pragmatics and Cognition 7 (2000), 339–359.
Tsur, Reuven: Aspects of Cognitive Poetics. In: Semino, Elena/Culpeper, Jonathan (Hg.): Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis. Amsterdam 2002, 279–318.
Tsur, Reuven: ›EVENT STRUCTURE‹, metaphor, and reductionism. http://www.tau.ac.il/%7Etsurxx/Emily_Dickinson.html
Turner, Mark: The Literary Mind. New York 1996.
Turner, Mark: The Cognitive Study of Art, Language, and Literature. In: Poetics Today 23/1 (2002), 9–20.
van Peer, Willie: Das erste und das zweite Gesetz der Literaturgeschichte. In: Barsch, Achim u. a. (Hg.): Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion. Frankfurt a. M. 1994, 176–189.
Vandaele, Jeroen/Brône, Geert (Hg.): Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps. Berlin 2009.
Veivo, Harri u. a. (Hg.): Cognition and Literary Interpretation in Practice. Helsinki 2005.
Walton, Kendall L.: Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge, Mass. 1990.
Whorf, Benjamin L.: Language, Thought and Reality. Cambridge 1956.
Wiener, Oswald: Persönlichkeit und Verantwortung. Materialien zu und aus meinem Versuch ›Poetik im Zeitalter naturwissenschaftlicher Erkenntnistheorie‹. In: Der Pfahl. Jahrbuch aus dem Niemandsland zwischen Kunst und Wissenschaft IV. München 1990, 125–145.
Wilson, Timothy D.: Gestatten, mein Name ist Ich. Das adaptive Unbewusste – eine psychologische Entdeckungsreise. Aus dem Amerikan. von Hainer Kober. München u. a. 2007.
Wimsatt, William K., Jr./Beardsley, Monroe C.: The Affective Fallacy. In: The Sewanee Review 57/1 (1949), 31–55.
Zunshine, Lisa: Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel. Columbus 2006.

Auswahlbibliographie

Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 7. Frankfurt a. M. 1970.

Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. 11. Frankfurt a. M. 1974.

Alt, Peter-André: Das Problem der inneren Form. Zur Hölderlin-Rezeption Benjamins und Adornos. In: DVjs 61 (1987), 631–663.

Alt, Peter-André: Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller. Tübingen 1995.

Alt, Peter-André: Die Verheißungen der Philologie. Göttingen 2007.

Alt, Peter-André: Ästhetik des Bösen. München 2010.

Art, Berman: From the New Criticism to Deconstruction: the Reception of Structuralism and Post-Structuralism. Urbana 1988.

Aschenbrenner, Karl: Implications of Frege's Philosophy of Language for Literature. In: British Journal of Aesthetics 8 (1968), 319–334.

Asholt, Wolfgang/Fähnders, Walter (Hg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart 1995.

Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Kultur als Text. Die anthropologische Wende in der Kulturwissenschaft [1996]. Tübingen ^{2}2004.

Badiou, Alain: Kleines Handbuch zur Inästhetik. Aus dem Französischen von Karin Schreiner. Wien 2001

Barck, Karlheinz: Surrealismus in Paris. 1919–1939 [1986]. Leipzig ^{2}1990.

Barck, Karlheinz: Richtungs-Wechsel. Postmoderne Motive einer Kritik politischer Vernunft: Jean-Francois Lyotard. In: Weimann, Robert/Gumprecht, Hans U. (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt a. M. 1991, 166–181.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: ders.: Das Rauschen der Sprache (Kritische Essays IV). Frankfurt a. M. 2006, 57–63. (frz. 1968).

Bassler, Moritz (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur [1995]. Bern ^{2}2001.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lat./Deutsch. Übersetzt, mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, Bd. 1–2. Hamburg 2007.

Behler, Ernst/Hörisch, Jochen (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn u. a. 1987.

Behler, Ernst: Derrida-Nietzsche, Nietzsche-Derrida. München u. a. 1988.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u. a. 1997.

Beiser, Frederick C.: The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism. Cambridge, Mass. u. a. 2003.

Beiser, Frederick: Schiller as Philosopher: a Re-Examination. Oxford 2005.

Benjamin, Andrew/Norris, Christopher: Was ist Dekonstruktion? Zürich/München 1990.

Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: ders.: Gesammelte Schriften I,1. Frankfurt a. M. 1974, 7–122.

Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I,1. Frankfurt a. M. 1974, 203–430.

Benjamin, Walter: Das Passagen-Werk. In: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. V. Frankfurt a. M. 1982.

Bentekoe, Ron: The Function of Metaphor. In: Philosophy and Rhetoric 20 (1987), 209–226.

Berlage, Andreas: Empfindung, Ich und Sprache um 1900. Ernst Mach, Hermann Bahr und Fritz Mauthner im Zusammenhang. Frankfurt a. M. u. a. 1994.

Bertram, Georg W.: Hermeneutik und Dekonstruktion: Konturen einer Auseinandersetzung der Gegenwartsphilosophie. München 2002.

Binczek, Natalie: Im Medium der Schrift: zum dekonstruktiven Anteil in der Systemtheorie Niklas Luhmanns. München 2000.

Birnbacher, Dieter/Baum, Günther (Hg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005.

Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt a. M. 1979.

Bocola, Sandro: Die Kunst der Moderne. Zur Struktur und Dynamik ihrer Entwicklung. München u. a. 1994.

Böhme, Hartmut: Vom Cultus zur Kultur(wissenschaft). Zur historischen Semantik des Kulturbegriffs. In: Glaser, Renate/Luserke, Matthias (Hg.): Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Wiesbaden 1996, 48–68.

Bohn, Volker (Hg.): Romantik, Literatur und Philosophie. Frankfurt a. M. 1987.

Bohrer, Karl Heinz: Die Kritik der Romantik. Der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne. Frankfurt a. M. 1989.

Bohrer, Karl Heinz/Scheel, Kurt (Hg.): Postmoderne – Eine Bilanz. Sonderheft Merkur 9/10 (1998).

Böhringer, Hannes: Avantgarde – Geschichte einer Metapher. In: Archiv für Begriffsgeschichte 22 (1978), 90–114.

Bollenbeck, Georg: Eine Geschichte der Kulturkritik: von J.J. Rousseau bis G. Anders. München 2007.

Bolten, Jürgen (Hg.): Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung. Frankfurt a. M. 1984.

Bornscheuer, Lothar: Zur Ursprungsgeschichte des europäischen Argumentierens im historischen Kontext von Mythos (Tragödie), Rhetorik und Philosophie. In: Poetica 22 (1990), 217–241.

Börnsen, Hans: Leibniz' Substanzbegriff und Goethes Gedanke der Metamorphose. Stuttgart 1985.

Borsche, Tilman/Gerratana, Federico/Venturelli, Aldo (Hg.): »Centauren-Geburten«: Wissenschaft, Kunst und Philosophie beim jungen Nietzsche. Berlin u. a. 1994.

Boullart, Karel: On the Essential Difference between Science, Art and Philosophy, or Philosophy as the Literature of Necessity, Communication. In: Cognition and Literature 22 (1989), 285–301.

Bowman, Brady (Hg.): Darstellung und Erkenntnis: Beiträge zur Rolle nichtpropositionaler Erkenntnisformen in der deutschen Philosophie und Literatur nach Kant. Paderborn 2007.

Boyd, Brian: Fiction and Theory of Mind. In: Philosophy and Literature 30/2 (2006), 590–600.

Brauneck, Manfred/Müller, Christine (Hg.): Naturalismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1880–1900. Stuttgart 1987.

Bryan, Ferald J.: Vico on Metaphor. Implications for Rhetorical Criticism. In: Philosophy and Rhetoric 19 (1986), 255–265.

Bubner, Rüdiger: Hegel und Goethe. Heidelberg 1978.

Bürger, Christa (Hg.): Naturalismus, Ästhetizismus. Frankfurt a. M. 1979.

Bürger, Christa/Bürger, Peter (Hg.): Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde. Frankfurt a. M. 1987.

Bürger, Peter: Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur. Um neue Studien erweiterte Ausgabe. Frankfurt a. M. 1996.

Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde [1974]. Frankfurt a. M. ^{9}1993.

Burks, Don M. (Hg.): Rhetoric, Philosophy, and Literature. An Exploration. West Lafayette 1978.

Campbell, Paul N.: Poetic-Rhetorical, Philosophical, and Scientific Discourse. In: Philosophy and Rhetoric 6 (1973), 1–29.

Cassirer, Ernst: Freiheit und Form. Studien zur deutschen Geistesgeschichte. In: ders.: Gesammelte Werke, 7. Hamburg 2001.

Cassirer, Ernst: Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist (1921; ^{2}1924). In: ders.: Gesammelte Werke, 9. Hamburg 2001, 241–435.

Cellbrot, Hartmut: Die Bewegung des Sinnes. Zur Phänomenologie R. Musils im Hinblick auf E. Husserl. München 1988.

Charlton, William: Is Philosophy a Form of Literature? In: British Journal of Aesthetics 14 (1974), 3–16.

Charpa, Ulrich: Künstlerische und wissenschaftliche Wahrheit. Zur Frage der Ausgrenzung des ästhetischen Wahrheitsbegriffes. In: Poetica 13 (1981), 327–344.

Culler, Jonathan: Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature. London 1975.

Culler, Jonathan: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie [1988]. Hamburg ^{3}1999.

Curtius, Ernst R.: Poesie und Philosophie. In: ders.: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern/München 1978, 210–220.

Danneberg, Lutz: Wie kommt die Philosophie in die Literatur? In: Schildknecht, Christiane/Teichert, Dieter (Hg.): Philosophie in Literatur. Frankfurt a. M. 1996, 19–54.

Danneberg, Lutz: Sprachphilosophie in der Literatur. In: Dascal, Marcelo u. a. (Hg.): Sprachphilosophie. Ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung. Berlin 1996, 1538–1566.

Danneberg, Lutz/Spoerhase, Carlos/Werle, Dirk Hg.): Begriffe, Metaphern und Imaginationen in Philosophie und Wissenschaftsgeschichte. Wiesbaden 2009.

Derrida, Jacques: Die différance: ausgewählte Texte. Hg. v. Peter Engelmann. Stuttgart 2004.
Dilthey, Wilhelm: Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation. In: ders.: Gesammelte Schriften, 2. Berlin 1940.
Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. In: ders.: Gesammelte Schriften, 26. Göttingen 2005.
Discherl, Klaus: Der Roman der Philosophen. Diderot, Rousseau, Voltaire. Tübingen 1985.
Disselbeck, Klaus: Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen. Opladen 1987.
Duplessis, Yvonne: Der Surrealismus. Berlin 1992.
Düsing, Wolfgang: Friedrich Schiller. Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. Text, Materialien, Kommentar. München 1981.
Eagleton, Terry: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart 1994.
Eder, Thomas: Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft. Eine kritische Bestandsaufnahme. In: Czernin, Franz J./Eder, Thomas (Hg.): Zur Metapher. Die Metapher in Dichtung, Wissenschaft und Philosophie. München/Paderborn 2007, 167–195.
Engel, Manfred: »Kulturwissenschaft/en – Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft«. In: KulturPoetik 1/1 (2001), 8–36.
Erll, Astrid/Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin 2005.
Esser, Andrea (Hg.): Autonomie der Kunst. Zur Aktualität von Kants Ästhetik. Berlin 1995.
Ette, Wolfram: Die Aufhebung der Zeit in das Schicksal. Zur »Poetik« des Aristoteles. Berlin 2003.
Feger, Hans: Logik ohne Dornen. Zum Zusammenhang von wissenschaftlicher Methode und sinnlicher Erkenntnis im 17. und 18. Jahrhundert. In: Daphnis. Zeitschrift für Mittlere Deutsche Literatur. Bd. 22 (1993), H. 2–3, 197–264.
Feger, Hans: Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schillers. Heidelberg 1995.
Feger, Hans: Poetische Vernunft. Moral und Ästhetik im Deutschen Idealismus. Stuttgart/Weimar 2007.
Feger, Hans/Brittnacher, Hans R.: Friedrich Schiller – Wilhelm v. Humboldt – Alexander v. Humboldt. Die Realität der Idealisten. Köln u. a. 2007.
Fischer, Hans R./Retzer, Arnold/Schweitzer, Jochen (Hg.): Das Ende der großen Entwürfe. Frankfurt a. M. 1992.
Fischer, Michael: Accepting the Romantics as Philosophers. In: Philosophy and Literature 12 (1988), 179–189.
Fischer, Michael: Redefining Philosophy as Literature: Richard Rorty's ›Defence‹ of Literary Culture. In: Malachowski, Alan (Hg.): Reading Rorty. Critical Responses to Philosophy and the Mirror of Nature (and Beyond). Oxford/Cambridge 1991, 233–243.
Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: ders.: Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, Bd. 1. Frankfurt a. M. 2001 (frz. 1969).
Foucault, Michel: Die Ordnung des Diskurses. Frankfurt a. M. 1994 (frz. 1972).
Frank, Manfred: Die Philosophie des sogenannten »magischen Idealismus«. In: Euphorion 63 (1969), 88–116.
Frank, Manfred: Eine fundamental-semiologische Herausforderung der abendländischen Wissenschaft. In: Philosophische Rundschau 23 (1976), 1–16.
Frank, Manfred: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher [1977]. Frankfurt a. M. ^{2}1985.
Frank, Manfred: Auf der Suche nach einem Grund. Über den Umschlag von Erkenntniskritik in Mythologie bei Robert Musil. In: Bohrer, Karl H. (Hg.): Mythos und Moderne. Frankfurt a. M. 1983, 318–362.
Frank, Manfred: Was ist ein Diskurs? Zur ›Archäologie‹ Michel Foucaults. In: ders. (Hg.): Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik. Erweiterte Neuausgabe. Frankfurt a. M. 1989, 408–427.
Frank, Manfred: »Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. Frankfurt a. M. 1997.
Frank, Manfred: Was ist ein literarischer Text, und was heißt es, ihn zu verstehen?. In: ders. (Hg.): Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie. Frankfurt a. M. ^{4}2000, 121–195.
Frank, Thomas/Koschorke, Albrecht u. a.: Des Kaisers neue Kleider. Über das Imaginäre politischer Herrschaft. Texte, Bilder, Lektüren. Frankfurt a. M. 2002.
Franke, Ursula: Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten. Wiesbaden 1972.

Freud, Sigmund: Der Dichter und das Phantasieren. In: Freud, Sigmund: Gesammelte Werke, Bd. 7. London 1941, 213- 223.

Friesen, Hans: Die philosophische Ästhetik der postmodernen Kunst. Würzburg 1995.

Früchtl, Josef: Mimesis. Konstellationen eines Zentralbegriffs bei Adorno. Würzburg 1986.

Gabriel, Gottfried: Fiktion und Wahrheit. Eine semantische Theorie der Literatur. Stuttgart-Bad Cannstatt 1975.

Gabriel, Gottfried/Schildknecht, Christiane (Hg.): Literarische Formen der Philosophie. Stuttgart 1990.

Gabriel, Gottfried: Zwischen Logik und Literatur. Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft. Stuttgart 1991.

Gabriel, Gottfried: Zur Interpretation literarischer und philosophischer Texte. In: Danneberg, Lutz/Vollhardt, Friedrich (Hg.): Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der »Theoriedebatte«. Stuttgart 1992, 239–249.

Gadamer, Hans-Georg: Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 1. Tübingen 1990.

Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. In: ders.: Gesammelte Werke, Bd. 8. Tübingen 1993.

Genette, Gerard: Die Erzählung [1994]. München ²1998 (frz. 1972/1983).

Geyer, Paul/Hagenbüchle, Roland (Hg.): Das Paradox. Eine Herausforderung abendländischen Denkens. Tübingen 1992.

Gibbs, Raymond W., Jr.: When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor. In: Poetics Today 15 (1992), 575–606.

Goebel, Ralf: Philosophische Dichtung – dichtende Philosophie. Eine Untersuchung zu Jean Pauls (Früh-)Werk unter Berücksichtigung der Schriften Johann Gottfried Herders und Friedrich Heinrich Jacobis. Frankfurt a. M. u. a. 2002.

Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Entwurf einer Symboltheorie [1973]. Frankfurt a. M. ²1995 (engl. 1968).

Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. M. 1984 (engl. 1978).

Greenblatt, Stephen: Was ist Literaturgeschichte? Frankfurt a. M. 2000.

Grunert, Mark: Die Poesie des Übergangs. Hölderlins späte Dichtung im Horizont von Friedrich Schlegels Konzept der »Transzendentalpoesie«. Tübingen 1995.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Die Macht der Philologie. Über einen verborgenen Impuls im wissenschaftlichen Umgang mit Texten. Frankfurt a. M. 2003.

Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a. M. 1985.

Habermas, Jürgen: Exkurs zur Einebnung des Gattungsunterschiedes zwischen Philosophie und Literatur. In: ders.: Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a. M. 1985, 219–247.

Habermas, Jürgen: Philosophie und Wissenschaft als Literatur?. In: ders.: Nachmetaphysisches Denken. Frankfurt a. M. 1988, 242–263.

Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 1957.

Handwerk, Gary J.: Irony and Ethics in Narrative. From Schlegel to Lacan. New Haven/London 1985.

Hansen, Frank-Peter: »Das Älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus«. Rezeptionsgeschichte und Interpretation. Berlin 1989.

Haug, Walter: Kulturtheorie und Literaturgeschichte. In: ders. (Hg.): Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen 2003, 616–627.

Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto. München 1998.

Heftrich, Eckhard: Die Philosophie und Rilke. Freiburg 1962.

Heftrich, Eckhard: Novalis. Vom Logos zur Poesie. Frankfurt a. M. 1969.

Heidegger, Martin: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein«. In: ders.: Gesamtausgabe, 39. Frankfurt a. M. 1980.

Heidegger, Martin: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. In: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 4. Frankfurt a. M. 1981.

Heidegger, Martin: Hölderlins Hymne »Andenken«. In: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 52. Frankfurt a. M. 1982.

Heidegger, Martin: Hölderlins Hymne »Der Ister«. In: ders.: Gesamtausgabe, Bd. 53. Frankfurt a. M. 1984.

Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache. In: ders.: Gesamtausgabe, 12. Frankfurt a. M. 1985.

Heine, Roland: Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E.T.A. Hoffmann, Bonn 1974.

Heintz, John: Reference and Inference in Fiction. In: Poetics 8 (1979), 85–99.

Henrich, Dieter: Hölderlin über Urteil und Sein. Eine Studie zur Entstehungsgeschichte des Idealismus. In: Hölderlin-Jahrbuch 14 (1965/66), 73–96.

Henrich, Dieter: Hegel und Hölderlin. In: ders.: Hegel im Kontext. Frankfurt a. M. 1971, 9–40.

Henrich, Dieter: Der Gang des Andenkens. Beobachtungen und Gedanken zu Hölderlins Gedicht. Stuttgart 1986.

Henrich, Dieter: Der Grund im Bewusstsein. Untersuchungen zu Hölderlins Denken (1794–1795). Stuttgart 1992.

Hillebrand, Bruno (Hg.): Nietzsche und die deutsche Literatur. 2 Bde. München 1978.

Hirsch, Walter: Das Drama des Bewusstseins. Literarische Texte in philosophischer Sicht. Würzburg 1995.

Hoff, Ansgar Maria: Das Poetische der Philosophie. Bonn 2002.

Hofmann, Michael (Hg.): Literatur, Ästhetik, Geschichte: neue Zugänge zu Peter Weiss. St. Ingbert 1992.

Honneth, Axel: Pathologien der Vernunft: Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie. Frankfurt a. M. 2007.

Hühn, Lore: Das Schweben der Einbildungskraft. Eine frühromantische Metapher mit Rücksicht auf Fichte. In: Fichte-Studien 12 (1997), 127–151.

Huyssen, Andreas: Postmoderne – eine amerikanische Internationale?. In: ders./Scherpe, Klaus R. (Hg.): Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels. Hamburg 1986, 13–44.

Iber, Christian: Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip. Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings mit einem Ausblick auf die nachidealistischen Philosophiekonzeptionen Heideggers und Adornos, Berlin u. a. 1994.

Irrlitz, Gerd: Postmoderne-Philosophie, ein ästhetisches Konzept. In: Weimann, Robert/Gumprecht, Hans Ulrich (Hg.): Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt a. M. 1991, 133–165.

Jaeschke, Walter (Hg.): Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805), 2 Bde. Hamburg 1990/1995.

Jäger, Michael: Kommentierende Einführung in Baumgartens »Aesthetica«. Hildesheim u. a. 1980.

Jäger, Michael: Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Hildesheim u. a. 1984.

Jähnig, Dieter: Schelling. Die Kunst in der Philosophie, 2 Bde. Pfullingen 1966/69.

Jahraus, Oliver: Literaturtheorie. Theoretische und methodische Grundlagen der Literaturwissenschaft. Tübingen u. a. 2004.

Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. In: ders.: Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1979, 83–121 (frz. 1960).

Jakobson, Roman/Lévi-Strauss, Claude: »Die Katzen« von Charles Baudelaire. In: ders.: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1988, 206–232 (frz. 1962).

Jannidis, Fotis u. a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen 1999.

Japp, Uwe: Theorie der Ironie. Frankfurt a. M. 1983.

Jauss, Hans R.: Ad dogmaticos: Kleine Apologie der literarischen Hermeneutik. In: ders. (Hg.): Wege des Verstehens. München 1994, 11–83.

Jauss, Hans R.: Die Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: ders. (Hg.): Literaturgeschichte als Provokation [1970]. Frankfurt a. M. [11]1997, 144–207.

Jung, Werner: Von der Mimesis zur Simulation: eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik. Hamburg 1995.

Kammler, Clemens/Parr, Rolf (Hg.): Foucault in den Kulturwissenschaften: eine Bestandsaufnahme. Heidelberg 2007.

Kaufmann, Walter A.: Tragödie und Philosophie. Tübingen 1980.

Kern, Andrea/Menke, Christoph (Hg.): Philosophie der Dekonstruktion: zum Verhältnis von Normativität und Praxis. Frankfurt a. M. 2002.

Kiedaisch, Petra: Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter. Stuttgart 1995.

Kittler, Friedrich (Hg.): Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften: Programme des Poststrukturalismus. Paderborn u. a. 1980.

Kittler, Friedrich A.: Dichter – Mutter – Kind. München 1991.

Kittler, Friedrich/Turk, Horst (Hg.): Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Frankfurt a. M. 1977.

Klawitter, Arne: Die ›fiebernde Bibliothek‹. Foucaults Sprachontologie und seine diskursanalytische Konzeption moderner Literatur. Heidelberg 2003.

Kleinschmidt, Erich: Gleitende Sprache. Sprachbewußtsein und Poetik in der literarischen Moderne. München 1992.

Kleinschmidt, Sebastian: Pathosallergie und Ironiekonjunktur. In: Sinn und Form 6 (1999), 963–969.

Kogge, Werner: Verstehen und Fremdheit in der philosophischen Hermeneutik. Heidegger und Gadamer. Hildesheim u. a. 2001.

Köhnke, Klaus C.: »Zum Problem des Begriffs der Moderne – ein Lösungsvorschlag«. In: Lachmann, Hans J./Kösser, Uta (Hg.): Kulturwissenschaftliche Studien 2, Leipzig (1997), 3–10.

Köhnke, Klaus-C./Kösser, Uta: Prägnanzbildung und Ästhetisierung in Bildangeboten und Bildwahrnehmungen. Leipzig 2001.

Kommerell, Max: Geist und Buchstabe der Dichtung. Goethe – Schiller – Kleist – Hölderlin [1940]. Frankfurt a. M. ^{2}1942.

Konersmann, Ralf: Kulturphilosophie. In: Pieper, Annemarie (Hg.): Philosophische Disziplinen. Ein Handbuch. Leipzig 1998, 165–184.

Konitzer, Werner: Medienphilosophie. München 2006.

Koppe, Franz (Hg.): Perspektiven der Kunstphilosophie. Frankfurt a. M. 1991.

Koschorke, Albrecht: Körperströme und Schriftverkehr: Mediologie des 18. Jahrhunderts. München 1999.

Koschorke, Albrecht: Die heilige Familie und ihre Folgen: ein Versuch. Frankfurt a. M. 2000.

Koschorke, Albrecht: Der fiktive Staat: Konstruktionen des politischen Körpers in der Geschichte Europas. Frankfurt a. M. 2007.

Kösser, Uta: Wenn die Weltanschauung in die Brüche geht, ist es besser, sich die Welt anzuschauen. Versuch, postmoderner Ästhetik auf die Spur zu kommen. In: Weimarer Beiträge 39 (1993), 190–207.

Kösser, Uta: ›Diagnose‹ und ›Therapie‹ moderner Kultur – Ästhetik als Kulturwissenschaft. In: Kulturwissenschaftliche Studien 1 (1996), 16–31.

Kösser, Uta: Vor, zwischen, nach – über den Umgang mit Gespenstern. Zu Derridas Marx‹ Gespenster. In: Weimarer Beiträge 42 (1996), 267–288.

Kösser, Uta: Der Diskurs um das analogon rationis. Ästhetik auf dem Weg zu Cassirer. In: Kulturwissenschaftliche Studien 4 (1999), 32–50.

Kösser, Uta: Warum schreit Laokoon nicht? Die Laokoon-Plastik als Deutungsmuster moderner Kunstauffassungen. In: Kulturwissenschaftliche Studien 6 (2001), 19–36.

Kösser, Uta: Fechners Ästhetik im Kontext. In: Fix, Ulla (Hg.): Fechner und die Folgen außerhalb der Naturwissenschaften. Interdisziplinäres Kolloquium zum 200. Geburtstag Fechners. Tübingen 2003, 113–130.

Kösser, Uta: Ende oder veränderte Situation der (schönen) Kunst? Zu Hegels These vom ›Ende der Kunst‹. In: Kulturwissenschaftliche Studien 8 (2004), 37–49.

Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a. M. 1998.

Krämer, Sybille/Koch, Peter (Hg.): Schrift, Medien, Kognition: über die Exteriorität des Geistes. Tübingen 1997.

Krämer, Sybille/Kogge, Werner/Grube, Gernot (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenschaft. Frankfurt a. M. 2007.

Krapoth, Hermann: Dichtung und Philosophie: eine Studie zum Werk Hermann Brochs. Bonn 1971.

Kremer, Detlef: Literaturwissenschaft als Medientheorie. Münster 2004.

Kulenkampff, Jens/Baumeister, Thomas: Geschichtsphilosophie und philosophische Ästhetik – zu Adornos ›Ästhetischer Theorie‹. In: Neue Hefte für Philosophie 5 (1973), 74–105.

Lacan, Jacques: Das Seminar über E.A. Poes »Der entwendete Brief«. In: ders.: Schriften, Bd. I. Olten 1973, 7–41.

Lachmann, Hans J.: Vernunftkritik und Kulturkritik – Anmerkungen zu Immanuel Kants Kulturbegriff. Teil 1. In: Kulturwissenschaftliche Studien 2 (1997), 16–37.

Lachmann, Hans J.: Vernunftkritik und Kulturkritik – Anmerkungen zu Immanuel Kants Kulturbegriff. Teil 2. In: Kulturwissenschaftliche Studien 3 (1998), 7–37.

Lachmann, Hans J./Kösser, Uta: Kulturwissenschaftliche Studien 5 (2000).

Liessmann, Konrad P.: Philosophie der modernen Kunst: eine Einführung. Wien 1993.

Lippe, Rudolf zur: Sinnenbewußtsein: Grundlegung einer anthropologischen Ästhetik. Hamburg 1987.

Luhmann, Niklas: Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität. Frankfurt a. M. 1982.

Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen 1992.

Macho, Thomas H./Wunschel, Annette (Hg.), Science & Fiction. Über Gedankenexperimente in Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Frankfurt a. M. 2004.

Marquard, Odo: Skepsis und Zustimmung: philosophische Studien. Stuttgart 1994.

Marshall, Donald G. (Hg.): Literature as Philosophy, Philosophy as Literature. Iowa City 1987.

Matzker, Reiner: Ästhetik der Medialität: zur Ver-

mittlung von künstlerischen Welten und ästhetischen Theorien. Hamburg 2008.
McLuhan, Marshall: Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters. Düsseldorf 1968 (engl. 1962).
Meier, Gerald: Schiller und Fichte. Die Unterscheidung des Menschen von sich selbst als Thema der philosophischen Aufgabe im Denken der Freiheit des Selbstbewußtseins. Frankfurt a. M. u. a. 1993.
Menke, Bettine: Das Trauerspiel-Buch: der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen. Bielefeld 2010.
Menke, Christoph: Die Souveränität der Kunst. Ästhetische Erfahrung nach Adorno und Derrida. Frankfurt a. M. 1991.
Menninghaus, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie. Frankfurt a. M. 1980.
Menninghaus, Winfried: Schwellenkunde: Walter Benjamins Passage des Mythos. Frankfurt a. M. 1986.
Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung: die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt a. M. 1987.
Nagl, Ludwig/Silverman, Hugh J. (Hg.): Textualität der Philosophie: Philosophie und Literatur. Wien u. a. 1994.
Nehamas, Alexander: Nietzsche: Life als Literature. Cambridge, MA. 1985.
Neymeyr, Barbara: Ästhetische Autonomie als Abnormität: kritische Analysen zu Schopenhauers Ästhetik im Horizont seiner Willensmetaphysik. Berlin u. a. 1996.
Niethammer, Lutz: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Hamburg 1989.
Nivelle, Armand: Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik [1960]. Berlin ^{2}1971.
Nowitzki, Hans-Peter: Der wohltemperierte Mensch: Aufklärungsanthropologien im Widerstreit. Berlin u. a. 2003.
Nussbaum, Martha C.: The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Cambridge 1986.
Nussbaum, Martha C.: Nussbaum on Philosophy and Literature. In: Arion 2 (1992), 198–207.
Olsen, Stein H.: The Structure of Literary Understanding. Cambridge 1978.
Olson, Gary A. (Hg.): Philosophy, Rhetoric, Literary Criticism: (Inter)Views. Carbondale u. a. 1994.
Paetzold, Heinz: Profile der Ästhetik: der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne. Wien 1990.
Pfeiffer, Ludwig K.: Zum systematischen Stand der Fiktionstheorie. In: Zeitschrift für allgemeine Wissenschaftstheorie 21 (1990), 135–156.
Pieper, Hans J.: Musils Philosophie: Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. Würzburg 2001.
Pieper, Heike: Schillers Projekt eines menschlichen Menschen: eine Interpretation der »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen«. Lage 1997.
Pizer; John: Gadamer's Reading of Goethe. In: Philosophy and Literature 15 (1991), 268–277.
Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne. Opladen 1993.
Pollok, Anne: Facetten des Menschen. Zur Anthropologie Moses Mendelssohns. Hamburg 2010.
Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode [1985]. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt a. M. ^{5}1986 (engl. 1985).
Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauer Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt a. M. 1982.
Prang, Helmut: Die romantische Ironie. Darmstadt 1972.
Propp, Vladimir: Morphologie des Märchens. Frankfurt a. M. 1972 (russ. 1928).
Reichel, Peter: Der schöne Schein des dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus. Frankfurt a. M. ^{2}1993.
Reicher, Maria E. (Hg.): Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit: philosophische Grundlagen der Literaturtheorie. Paderborn 2007.
Renner, Rolf G.: Die postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne. Freiburg 1988.
Riedel, Wolfgang: Die Anthropologie des jungen Schiller: zur Ideengeschichte der medizinischen Schriften und der »Philosophischen Briefe«. Würzburg 1985.
Riedel, Wolfgang: »Homo natura«. Literarische Anthropologie um 1900. Berlin u. a. 1996.
Riedel, Wolfgang: »Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung«. In: Braungart, Wolfgang u. a. (Hg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie. Bielefeld 2004, 337–366.
Rorty, Richard: Philosophy as a Kind of Writing. An Essay on Derrida. In: New Literary History 10 (1978), 141–160.

Rorty, Richard: Is there a Problem about Fictional Discourse?. In: Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hg.): Funktionen des Fiktiven. In: Poetik und Hermeneutik, 10 (1983), 67–93.

Rorty, Richard: Contingency, Irony, and Solidarity. Cambridge 1989.

Ruchatz, Jens/Willer, Stefan/Pethes, Nicolas (Hg.): Das Beispiel: Epistemologie des Exemplarischen, Berlin 2007.

Scheer, Brigitte: Einführung in die Philosophische Ästhetik. Darmstadt 1997.

Schildknecht, Christiane: Aspekte des Nichtpropositionalen. Bonn 1999.

Schildknecht, Christiane: Philosophische Masken: literarische Formen der Philosophie bei Platon, Descartes, Wolff und Lichtenberg. Stuttgart 1990.

Schiller, Dieter: Die Expressionismusdebatte 1937–1939. Aus dem redaktionellen Briefwechsel der Zeitschrift »Das Wort«. Berlin 2002.

Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung: Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart 1977.

Schings, Hans-Jürgen (Hg.): Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. Stuttgart u. a. 1994.

Schmitt, Hans-J. (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt a. M. 1973.

Schmidt, Hans-J.: Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Heidelberg ^{3}2004.

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Sinn-Welten Welten-Sinn. Eine philosophische Topik. Frankfurt a. M. 1992.

Schmitz, Hermann: Ironie und Pathos im nachromantischen Zeitalter. In: Sinn und Form 6 (1999), 862–881.

Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne: eine paradigmatische Einführung. Stuttgart 1996.

Schröder, Gerhart: Logos und List. Zur Entwicklung der Ästhetik in der frühen Neuzeit. Königstein 1985.

Schulte, Michael: Die »Tragödie im Sittlichen«: zur Dramentheorie Hegels. München 1992.

Schulz, Walter: Die problematische Stellung der Kunst in Schopenhauers Philosophie. In: Brummack, Jürgen (Hg.): Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Festschrift für Richard Brinkmann. Tübingen 1981, 403–415.

Schulz, Walter: Funktion und Ort der Kunst in Nietzsches Philosophie. In: Nietzsche-Studien 12 (1983), 1–31.

Schulz, Walter: Metaphysik des Schwebens: Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik. Pfullingen 1985.

Schümmer, Friedrich: Die Entwicklung des Geschmacksbegriffs in der Philosophie des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Rothacker, Erich (Hg.): Archiv für Begriffsgeschichte 1 (1955), 120–141.

Schweizer, Hans R.: Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Stuttgart 1973.

Scientia Poetica. Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften. Hg. von Wilhelm Schmidt-Biggemann u. a. Halle 1997 ff.; Berlin 2005 ff. (passim).

Searle, John R.: Der logische Status des fiktionalen Diskurses. In: ders..: Ausdruck und Bedeutung. Untersuchung zur Sprechakttheorie. Frankfurt a. M. 1982, 80–97.

Seel, Martin: Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien. In: ders.: Ethisch-ästhetische Studien. Frankfurt a. M. 1996, 104–125.

Spörl, Uwe: Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende. Paderborn 1997.

Starke, Manfred (Hg.): Der Untergang der romantischen Sonne: ästhetische Texte von Baudelaire bis Mallarmé. Leipzig/Weimar 1980.

Steffens, Andreas (Hg.): Nach der Postmoderne. Bensheim/Düsseldorf 1992.

Stöckmann, Ernst: Anthropologische Ästhetik: Philosophie, Psychologie und ästhetische Theorie der Emotionen im Diskurs der Aufklärung. Tübingen 2009.

Stockwell, Peter: Cognitive Poetics: An Introduction. London 2002.

Szondi, Peter: Über philologische Erkenntnis. In: ders.: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. Frankfurt a. M. 1967, 9–34.

Szondi, Peter: Poetik und Geschichtsphilosophie, 1/2. Frankfurt a. M. 1974.

Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik. Frankfurt a. M. 1975.

Teichert, Dieter: Erfahrung, Erinnerung, Erkenntnis: Untersuchungen zum Wahrheitsbegriff der Hermeneutik Gadamers. Stuttgart 1991.

Theunissen, Michael: Pindar. Menschenlos und Wende der Zeit. München 2000.

Turner, Mark: The Literary Mind. New York u. a. 1996.

Turner, Mark: The Cognitive Study of Art, Language, and Literature. In: Poetics Today 23/1 (2002), 9–20.

Uerlings, Herbert (Hg.): Novalis: Poesie und Poetik. Tübingen 2004.

Ulrichs, Lars-Thade: Die andere Vernunft. Philosophie und Literatur zwischen Aufklärung und Romantik. Berlin 2011.

Unger, Rudolf: Philosophische Probleme in der neueren Literaturwissenschaft [1907]. In: ders.: Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte. Berlin 1929, 1–32.

Urbich, Jan: Darstellung bei Walter Benjamin. Die »Erkenntniskritische Vorrede« im Kontext ästhetischer Darstellungstheorien der Moderne. Berlin 2011.

Vieweg, Klaus (Hg.): Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche: Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen. Paderborn 2009.

Virilio, Paul: Ästhetik des Verschwindens. Berlin 1986.

von Matt, Peter: Literaturwissenschaft und Psychoanalyse. Stuttgart 2001.

Waibel, Violetta L.: Hölderlin und Fichte 1794–1800. Paderborn u. a. 2000.

Wellbery, David E.: Schopenhauers Bedeutung für die moderne Literatur. München 1998.

Wittgenstein, Ludwig: Vorlesungen über Ästhetik. In: ders.: Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychologie und Religion. Göttingen 1968, 19–66.

Worbs, Michael: Nervenkunst: Literatur und Psychoanalyse im Wien der Jahrhundertwende. Frankfurt a. M. 1983.

Wunderlich, Stefan: Michel Foucault und die Frage der Literatur: Beitrag zu einer Archäologie des poststrukturalistischen Denkens. Frankfurt a. M. 2000.

Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne: Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart/Weimar 1995.

Zima, Peter V.: Die Dekonstruktion. Einführung und Kritik. Tübingen u. a. 1994.

Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger

Mag. Dr. Thomas Eder: Universitätsassistent am Institut für deutsche Literatur der Universität Wien (Beitrag 16: Kognitive Literaturwissenschaft)

Dr. Wolfram Ette, Professor für Komparatistik am Institut für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Ludwig-Maximilians-Universität München (Beitrag 5: Die Tragödie als Medium philosophischer Selbsterkenntnis)

Dr. Hans Feger: Privatdozent am Institut für Philosophie und am Institut für Deutsche und Niederländische Philologie der FU Berlin (Beiträge: Einleitung; Beitrag 4: Die Poetische Vernunft in der Frühromantik)

Dr. Oliver Jahraus: Professor für Neuere deutsche Literatur und Medien am Institut für Deutsche Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Beitrag 15: Medienphilosophie)

Dr. Dr. Martina King: Lecturer in Medical Humanities, Glasgow University, School of Humanities, Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Deutsche Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Beitrag 8: Sprachkrise)

Dr. Arne Klawitter: Ao. Professor an der Universität Kyoto, ab April o. Professor für Deutsche Literatur an der Waseda-Universität Tokyo (Beitrag 11: Philosophisches Denken und literarischer Diskurs)

Dr. Mirco Limpinsel: Alumnus der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien, FU Berlin (Beitrag 7: Hermeneutik)

Dr. Dagmar Mirbach: Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Philosophischen Seminar der Universität Tübingen (Beitrag 1: Dichtung als *repraesentatio*: G.W. Leibniz und A.G. Baumgarten)

Dr. Anne Pollok: Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Department of Philosophy der University of South Carolina/Columbia (Beitrag 2: Sinnliche Erkenntnis und Anthropologie)

Dr. Udo Roth: Akademischer Rat am Institut für Deutsche Philologie an der Ludwig-Maximilians-Universität München (Beitrag 9: Theorien der Moderne)

Dr. Mirjam Schaub: Professorin für Ästhetik/Kulturphilosophie an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften Hamburg (Beitrag 14: Die Philosophie und ihre Beispiele)

Dr. Lars-Thade Ulrichs: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Philosophie der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Beitrag 6: Metaphysische Tätigkeiten. Philosophie und Literatur in der Erkenntnis- und Sprachskepsis Schopenhauers und Nietzsches)

Dr. Jan Urbich: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistische Literaturwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena (Beitrag 10: Kritische Theorie)

Dr. Violetta L. Waibel: Universitäts-Professorin für Europäische Philosophie und Continental Philosophy am Institut für Philosophie der Universität Wien (Beitrag 3: Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus)

Dr. Dirk Werle: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Germanistik der Universität Leizig, Lehrstuhlvertretung im WS 2011/12 am Institut für Germanistische Literaturwissenschaft der Friedrich-Schiller-Universität Jena (13. Literatur- und Kulturtheorie)

Dr. Markus Wirtz: Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Philosophischen Seminar der Universität zu Köln (12. Strukturalistische und poststrukturalistische Ansätze zwischen Philosophie und Literatur(wissenschaft))

Personenregister

Abel, Jakob Friedrich 25
Ackeren, Marcel van 67, 84
Adler, Hans 26, 27, 44
Adorno, Theodor W. 83 f., 99, 118, 192, 196, 203 ff., 267 ff., 275, 290
Agamben, Giorgio 199, 214, 285, 287, 290
Aischylos 91, 95, 97 f., 102, 120
Albertsen, Elisabeth 186, 189
Albertz, Jörg 303, 308
Aler, Jan 185, 189
Alexander, der Große 92
Althusser, Luis 241
Alt, Peter-André 196, 214
Anz, Heinrich 147, 157
Anz, Thomas 173, 176
Arendt, Hannah 43
Aristophanes 92
Aristoteles 2, 9, 23, 58, 69, 87 ff., 93, 95, 97, 102 f., 113 f., 116, 118 ff., 129, 183, 251 f., 266, 285 f., 334
Arnauld, Antoine 11
Arndt, Andreas 69, 84
Artaud, Antonin 251
Arvon, Henri 185, 189
Asmuth, Christoph 50, 65
Assmann, Aleida 270
Assmann, Johann Christoph 270
Auerochs, Bernd 264, 272
Augustinus 23
Austin, John L. 274
Avenarius, Richard 35, 179, 181, 183, 185, 187 f.

Bach, Johann Sebastian 96
Bachmann, Ingeborg 175
Bachofen, Johann Jakob 97
Bachtin, Michail Michailowitsch 247
Bacon, Francis 26, 89, 161, 163, 164, 166, 177
Badiou, Alain 1, 2, 3, 9, 332
Baecker, Dirk 257, 272
Baer, Karl Ernst von 169
Baeumler, Alfred 155
Bahr, Hans-Dieter 293, 308
Bahr, Hermann 181 ff., 188 ff.
Balke, Friedrich 234, 240
Bal, Mieke 249 f., 256
Ball, Hugo 159, 170, 174 f., 177
Barnard, Alan 26, 44
Barsalou, L. 314, 329
Barthes, Roland 241 f., 244 f., 247 f., 250, 254 ff.
Bassenge, Friedrich 31, 44
Baudelaire, Charles 192, 201 f., 251
Baudrillard, Jean 242, 248
Bauer, Gerhard 152, 157
Baumeister, Thomas 207, 214
Baumgarten, Alexander Gottlieb 3 f., 10 ff., 24 ff., 30, 44, 124, 205, 213, 275 ff., 279 ff., 290 f., 332
Baum, Manfred 77, 84
Beardsley, M. C. 312, 332
Beaton, Alan 44
Becker, Barbara 292, 308
Beckett, Samuel Barclay 118, 137
Beer-Hofmann, Richard 184 f., 188 f.
Beethoven, Ludwig van 96
Beetz, Manfred 141, 157
Behler, Ernst 71, 74, 84
Beiser, Frederick C. 64 f., 71, 84
Bell, Matthew 22, 44
Benjamin, Walter 68, 71 f., 77, 84, 94, 110 f., 118 f., 174, 192 ff., 208, 210 ff.
Benn, Gottfried 137, 167
Bennett, M. R. 315, 328 f.
Bentham, Jeremy 287
Benveniste, Émile 241, 248, 249, 255
Berger, Alfred Freiherr von 6
Bergson, Henri 7, 34
Berkeley, George 10, 77, 86, 161
Berlage, Andreas 159 f., 176
Berman, Art 70, 84
Bernard, Wolfgang 282, 291
Bernasconi, Robert 242, 256
Bernays, Jacob 102, 119
Bernet, Rudolf 41, 44
Bernhard, Thomas 137
Binczek, Natalie 299
Biese, Alfred 163
Blanchot, Maurice 251
Blod, Gabriele 48, 65
Blumenberg, Hans 43, 89, 119, 260, 270, 272
Blümner, Rudolf 171, 173, 175
Boeckh, August 142, 155 f.
Boehm, Gottfried 27, 44
Boehm, Timon 282, 291
Böhme, Hartmut 257, 272
Bohrer, Karl-Heinz 67, 85, 298
Bollenbeck, Georg 64 f., 258 f., 263, 272
Bölsche, Wilhelm 181, 188
Bolterauer, Alice 185, 187 ff.
Bolz, Norbert 299, 304 f., 307, 309
Bomers, Jost 164, 176
Bonacchi, Silvia 186, 189
Borgard, Thomas 187 ff.
Borges, Jorge Luis 137
Bortolussi, Marisa 318, 329
Bowdle, B. F. 316, 329
Bowman, Brady 50, 64 ff.
Boyd, Brian 319, 329
Brandt, Reinhard 25, 81, 85
Braungart, Georg 164, 176

Brecht, Bertolt 110 f., 115 ff., 120 ff.
Bredeck, Elizabeth 160, 176
Breithaupt, Fritz 320, 329
Bridgwater, Patrick 173, 176
Broch, Hermann 187 ff.
Brock, Bazon 289, 291
Brock, Timothy C. 323, 330
Bröcker, Michael 199, 214
Brône, Geert 311, 332
Brosthaus, Heribert 186, 189
Bubner, Rüdiger 68, 85
Büchner, Georg 34, 93
Büchner, Ludwig 34
Bulevich, John B. 322, 331
Burckhardt, Jacob 97
Burke, Edmund 26, 44
Burke, Michael 313, 329
Buthelius 24
Butler, Judith 242
Butler, Martin 329
Byron, George Gordon 130

Calderón de la Barca, Pedro 94, 111, 130
Cancik, Hubert 95, 119
Carnap, Rudolf 7
Carruthers, Peter 320 f., 329
Cassirer, Ernst 23, 32 ff., 41 ff., 264 f., 268 ff.
Cassmann, O. 24
Cato, der Ältere 104, 112
Cecchinato, Giorgia 51, 65
Celan, Paul 175, 251
Cervantes, Miguel de 130
Cézanne, Paul 39, 40 f.
Charcot, Jean Martin 183
Chatman, Seymour 250
Chladenius, Johann Martin 142 f., 156
Churchland, Patricia 42
Churchland, Paul 42
Cicero 276
Cioran, Emil 137
Cixous, Hélène 242
Clark, Andy 42
Cohen, Herrmann 35
Coleridge, S. T. 325, 329
Comte, Auguste 169
Condillac, Étienne Bonnot de 26, 29
Conradi, Hermann 184
Conrad, Joseph 137
Corneille, Pierre 106, 109 f., 112, 114, 119
Culler, Jonathan 157, 241 f., 255
Culpeper, Jonathan 311, 329
Curtius, Michael Conrad 113
Cusanus, Nicolaus 2
Cusset, François 242, 249, 255

Dalai Lama 174
Dällenbach, Lucien 71, 85
Danneberg, Lutz 141 ff., 145, 156 f., 259, 272
d'Annunzio, Gabriele 183
Danto, Arthur C. 259, 271, 290
Daviau, Donald G. 181 ff., 189
Daxelmüller, Christoph 276, 291
Debray, Régis 297, 300, 308
Decartes, René 108
Deleuze, Gilles 6, 234 ff., 242, 249, 255
de Man, Paul 154, 157, 251, 254 f.
Demokrit 23
Dennett, Daniel 42
Derrida, Jacques 6, 217, 224 ff., 231, 237 ff., 242 ff., 248 f., 251 ff., 270 f., 299, 304, 309
Descartes, René 3, 10, 21, 24, 39 f., 52, 108, 119
Descombes, Vincent 229, 240
Deutsch, Georg 43 f.
d'Helvétius, Claude Adrien 26
Dick, Manfred 74, 85
Dilthey, Wilhelm 34, 75, 139, 141 f., 146 ff., 152 f., 156 ff., 263 f., 269, 271
Dischner, Gisela 68, 85
Dixon, Peter 318, 329
Döblin, Alfred 116, 159, 167 ff., 174 ff.
Donato, Eugenio 249, 256
Dorer, Maria 188 f.
Dostojewskij, Fjodor M. 135, 283, 291
Dreyfus, Hubert 42, 44
Du Bois-Reymond, Emil 178 f. 188
Dubos, Jean Baptiste 26
Dujardin, Edouard 184, 189
Düsing, Klaus 77, 85

Eagleton, Terry 206, 214
Eco, Umberto 247 f., 255
Eder, Thomas 313, 329
Ehrenfels, Christian von 34, 43, 182, 188
Ehrlich, Lothar 64 f.
Eibl, Karl 169, 176, 271 f., 328 f.
Eichenbaum, Boris Michailowitsch 246
Eichendorff, Joseph Freiherr von 125, 208
Ellis, Ralph D. 325, 329
Emmott, Catherine 319, 329
Empedokles 48, 50, 58 ff., 98 ff., 119 ff.
Engel, Manfred 258, 272
Engell, Lorenz 294 f., 303, 308, 310
Erasmus 276
Eribon, Didier 216, 240
Erll, Astrid 321
Ernst, Christoph 297 ff., 301, 308
Eschenbacher, Walter 170, 175 f.
Esposito, Elena 294
Esterhammer, Ruth 166, 176
Ette, Wolfram 87 f., 120, 334
Euripides 60, 93, 95, 98, 102

Fähnders, Walter 170, 176
Fauconnier, Gilles 312, 317, 329
Fechner, Gustav Theodor 179 f., 188 f., 191
Feger, Hans 3, 9, 67, 69, 78, 82, 84 f., 106, 120, 127, 131 f.
Fetz, Bernhard 321, 329
Fichte, Johann Gottlieb 31, 45, 47, 49 ff., 55, 58 ff., 62 ff., 72 ff., 83 ff.
Fick, Monika 29, 44
Fietz, Rudolf 292 f., 308
Filk, Christian 292 ff., 301, 303 f., 306, 308
Flacius Illyricus, Matthias 143
Fliedl, Konstanze 183, 189, 191

Flusser, Vilém 295, 305, 308 f.
Foerster, Heinz von 142
Fontana, Oskar 8
Förster, Eckart 49, 64, 65
Foucault, Michel 6, 211, 216 ff., 229, 231, 236 f., 239 f., 242, 249, 255, 304 f.
Franke, Ursula 10, 20
Frank, Manfred 6, 67 f., 70, 74, 76 f., 81, 85, 144, 157, 300, 309
Freud, Sigmund 7, 183 ff., 188, 190 f.
Friedrich, Hugo 89, 112, 119 ff.
Fries, J. F. 35
Frischmann, Bärbel 68, 85 f.
Früchtl, Josef 207, 214
Furiok, Rüdiger 303, 309

Gabriel, Gottfried 67, 82, 85, 187, 190, 260, 272, 323, 329
Gadamer, Hans-Georg 139, 141 f., 149 ff., 156 ff., 197, 213, 277 f., 291
Gaier, Ulrich 48, 58, 65
Gallagher, Shaun 314, 329
Gallese, Vittorio 320, 329
Garber, Jörn 262, 272
Garber, Klaus 196, 214
Garšin, Vsevolod 184
Garry, Maryanne 321, 329
Gazzaniga, Michael S. 45
Gehlen, Arnold 37, 42 f., 260, 265 ff., 269, 272
Geier, Manfred 187, 190
Genet, Jean 249, 251
Genette, Gérard 250, 319, 330
Gentner, Dedre 313, 316, 329 f.
George, Stefan 162, 262, 272
Gerber, Gustav 161, 177
Gerhardt, Volker 133, 138
Gerrig, Richard J. 323, 325, 330
Gessmann, Martin 258, 272
Geuss, Reymond 216
Gibbs, Raymond W. Jr. 314 ff., 318, 330 f.
Gide, André 137
Giesecke, Michael 299, 309
Giraudoux, Jean 110
Glucksberg, S. 314 f., 330 f.
Goebel, Ralf 64 f.
Goethe, Johann Wolfgang von 10, 21, 29, 31 ff., 36, 37, 42 f., 45, 47 f., 51, 57, 64 f., 68, 130, 135, 171, 174, 195, 196 ff., 208, 260, 263, 265, 269, 271 ff.
Goff, Lyn M. 321, 330
Golden, Leon 102, 120 f.
Goldman, Alvin 320, 330 f.
Goldstein, Kurt 34
Golgar, Harry 185, 190
Goltschnigg, Dietmar 187, 189 f.
Goodman, Nelson 201, 214, 265, 272, 285 f., 291, 325, 330
Gopnik, Alison 320, 330
Göttsche, Dirk 160, 163 ff., 175 f.
Gottsched, Johann Christoph 10, 20, 276, 291
Grampp, Sven 292 ff., 301, 303 f., 306, 308
Green, Melanie C. 323, 330
Greimas, Algirdas Julien 250, 255
Griesecke, Birgit 187, 190
Grimm, Jacob u. Wilhelm 43
Grimminger, Rolf 174, 176
Grondin, Jean 149, 157
Gropp, Petra 297 f., 301, 308
Grottewitz, Curt 181, 188
Groys, Boris 303, 308
Gundolf, Friedrich 147, 157
Günther, Klaus 183, 190
Günther, Timo 164, 166, 176
Gumbrecht, Hans Ulrich 298
Gvenius, S. 24

Habermas, Jürgen 42 f., 67, 85, 245, 256
Hacker, Peter M. S. 315, 328 f.
Haering, Thomas 74, 85
Hakemulder, Jèmeljan 323, 330
Haller, Albrecht von 27
Haller, Rudolf 187, 190
Hamann, Johann Georg 67, 161, 166, 200
Hansen, Frank-Peter 79, 85
Hardenberg, Friedrich Freiherr von von (Novalis) 47, 50 ff., 58, 64 f., 67, 70 ff., 79, 84 ff., 130, 165
Harré, Rom 319, 330
Harrison, Jane Ellen 97
Härter, Andreas 164, 176
Hartkopf, Werner 78, 85
Hartman, Geoffrey H. 254
Hartmann, Frank 293, 294 f., 297 f., 302 f., 306, 308
Hart Nibbrig, Christiaan L. 200, 214
Haser, Verena 314 f., 330
Haug, Walter 271 f.
Hausdorff, Felix 178, 183, 189
Hausmanninger, Thomas 303, 308
Havelock, Eric A. 270, 272, 299, 309
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 27, 29, 31, 34 f., 39, 44, 50 ff., 57 ff., 64 ff., 69 f. 77, 79, 82, 84 ff., 89, 124, 136, 203, 205, 249, 251 f., 266, 275, 278, 281 ff., 289 ff.
Hehner, Cay 9
Heidegger, Martin 1, 2, 40, 45, 88 f., 108, 119 f., 137, 139, 149 f., 156 f., 204, 211, 214, 249, 251, 253 ff., 290 f.
Heine, Heinrich 134
Heinse, Wilhelm 29, 32
Heinz, Jutta 259, 272
Heinz, Marion 27, 45
Helduser, Urte 67, 85
Helmholtz, Hermann von 35, 43, 178, 188 f.
Helmstetter, Rudolf 164, 176
Henrich, Dieter 64 ff., 81, 85
Heraklit 58, 60
Herder, Johann Gottfried 10, 19 ff., 25, 27 ff., 38, 44 ff., 67, 161, 166, 200, 260, 262, 265, 269, 273
Herman, David 318 f., 330
Hesiod 60, 260, 270, 281
Heydebrand, Renate von 187, 190
Hiebler, Heinz 164, 176
Hillach, Ansgar 196, 202, 214
Hjelmslev, Louis 241, 247 f., 250, 255
Hoeppner, Wolfgang 329
Hofe, Gerhard v. 82, 85
Hoff, Ansgar Maria 69, 85
Hofmann, Martin Ludwig 261, 272
Hofmannsthal, Hugo von 6, 159, 162 ff., 171, 173, 175, f., 183 f., 189 f., 266, 272

Hogan, Patrick C. 311, 330
Hölderlin, Friedrich 48, 50 ff., 57 ff., 70, 73, 77, 79, 85, 150, 193, 196, 199, 214
Holz, Arno 167, 172
Homer 52, 60 f., 65 f.
Honneth, Axel 192 ff.
Honold, Alexander 193, 214
Hoock, Birgit 168, 176
Horaz 5, 276, 280, 291
Hörisch, Jochen 74, 84
Horkheimer, Max 192, 204, 206, 214, 268, 270, 272
Hose, Martin 60, 66
Hucke, Patrizia 100 f., 120
Hühn, Lore 70, 72, 85 f.
Humboldt, Wilhelm von 159, 161
Hume, David 10, 25 f., 33, 36, 52, 54, 65, 111, 161
Hundt, Magnus 24
Hunger, Herbert 60, 66
Husain, Martha 88, 102, 120
Husserl, Edmund 23, 36, 38, 39 f., 44, 251 f.
Hutcheson, Francis 26
Hu, Yihong 75, 85

Iber, Christian 68, 85
Illich, Ivan 299, 309
Innis, Harold A. 299, 309
Irigaray, Luce 242

Jabès, Edmond 251
Jackson, Frank 319, 330
Jacobi, Friedrich Heinrich 47, 51, 53 f., 65
Jacob, Joachim 199, 214
Jacobs, Arthur 313, 324, 331
Jaeschke, Walter 64, 66
Jäger, Michael 15, 20
Jahraus, Oliver 140, 157, 295, 299 f., 308
Jakobson, Roman Ossipowitsch 246, 248, 250, 312, 330
Jamme, Christoph 64, 66
Janet, Pierre 183
Japp, Uwe 85
Jaspers, Karl 82, 84
Jean Paul 51, 64 f., 127, 130, 135, 166
Johnson, Mark 42, 314 ff., 330
Joyce, James 251
Jung-Stilling, Johann Heinrich 135

Kafka, Franz 251, 268, 271
Kaiser, Ernst 186, 190
Kaiser, Gerhard 258, 272
Kampits, Peter 161, 176
Kandinsky, Wassily 170 ff., 175
Kant, Immanuel 3 ff., 9, 21 f., 25, 28 ff., 39 f., 44 ff., 63 ff., 71, 77, 79, 81 f., 84 f., 105 ff., 120, 126 f., 142, 200, 207, 251, 263, 272, 274, 284, 286 f., 289 ff.
Kanzog, Klaus 293, 308
Kaulbach, Friedrich 34, 45
Keller, Gottfried 135
Kelleter, Frank 327 f., 330
Kerckhove, Derrick de 299, 309
Keysar, Boaz 315, 330
Kierkegaard, Søren 69, 70, 82 ff., 212, 214
Kimmich, Dorothee 261, 272
King, Martina 178
Kirchmann, Kay 292 ff., 301, 303 f., 306, 308
Kittler, Friedrich A. 76, 85, 258, 272, 293, 296, 298 f., 302, 304 ff., 309
Klages, Ludwig 34
Klawitter, Arne 218, 240
Klein, Joseph 279, 291
Kleist, Heinrich von 154
Klopstock, Friedrich Gottlieb 199, 214
Knaupp, Michael 59, 64
Kobusch, Theo 67, 84
Koch, Peter 304, 309
Koehler, Wolfgang 34
Koffka, Kurt 34
Kogge, Werner 149, 157
Kommerell, Max 105, 121
Kondylis, Panajotis 25, 45
Konersmann, Ralf 261, 269, 272 f.
Konitzer, Werner 293, 302, 309
Kopp, Detlev 142, 157
Koschorke, Albrecht 262, 273, 300 f., 309
Kracauer, Siegfried 199
Kramer, Sven 193, 214
Krämer, Sybille 296 f., 303 ff., 308 f.
Kraus, Karl 159, 166 f., 173 ff., 208
Kremer, Detlef 298, 309
Kretschmer, Ernst 170, 176 f.
Kristeva, Julia 242, 248, 256
Krois, John Michael 35 f., 45
Krüger, Felix 182
Krüger, Johann Gottlob 27
Kuehn, Manfred 26, 45
Kühne-Bertram, Gudrun 261, 273
Kühn, Joachim 164, 177
Kuhn, Thomas S. 291, 306
Kulenkampff, Jens 207, 214
Kurzreiter, Martin 160, 177

Lacan, Jacques 2, 9, 241 f., 247 ff., 251, 255 f.
Lakoff, Georg 42, 314 f., 327, 330, 332
Lambert, Johann Heinrich 38
La Mettrie, Julien Offray 26, 27
Landauer, Gustav 162, 167, 174 f.
Laney, Cara 321, 331
Langacker, R. W. 319, 330
Lange, Carl 27, 45
Lange, Friedrich Albert 35
Lauenstein, Alexander 181, 188
Lauer, Gerhard 311, 320, 331
Lausberg, Heinrich 69, 85
Lauschke, Marion 32 f., 37, 45
Lavater, Johann Caspar 25
Leezenberg, Michiel 315, 331
Le Goff , Jacques 279, 291
Lehmann, Hans-Thies 115, 121
Leibniz, Gottfried Wilhelm 10 ff., 16 f., 19 ff., 24, 27 ff., 44, 291
Leschke, Rainer 303, 309
Lessing, Gotthold Ephraim 22, 26, 29, 44, 94, 105, 110 ff., 116, 119 ff.
Leverage, Paula 319
Levinas, Emmanuel 251

Lévi-Strauss, Claude 241, 244 f., 247 f., 250 f., 255, 268 f., 272, 312, 330
Lichtenberg, Georg Christoph 25, 135, 159
Liebmann, Otto 35
Liede, Alfred 170, 177
Liège, Arnold de 276
Linden, Mareta 27, 45
Lindner, Burkhardt 193, 214
Löchte, Anne 262, 273
Locke, John 10, 25, 38, 44, 161
Loftus, Elizabeth F. 321 f., 331
Longinus 276
Lotman, Juri Michailowitsch 250
Louwerse, Max 326 f., 331
Löwenthal, Leo 192, 212, 214
Luther, Martin 96
Lyotard, Jean-François 226, 229 f., 231 ff., 235, 239 ff., 245, 249

Mach, Ernst 7, 27, 35, 42, 159, 165, 169, 175 f., 179 ff., 188 ff.
Macho, Thomas H. 287 f., 291
Macksey, Richard 249, 256
Maeterlinck, Maurice 7, 167
Maglio, Sam J. 331
Mähl, Hans Joachim 76, 84 f.
Malcolm, Norman 283, 291
Malebranche, Nicolas 11
Mallarmé, Stéphane 249, 251
Malter, Rudolf 124, 138
Mandalka, Kristina 173, 177
Mandelkow, Karl Robert 263, 265, 273
Mann, Thomas 38, 137 f., 260, 265, 271
Margreiter, Reinhard 293, 299, 301 f., 306, 308
Marinetti, Filippo Tommaso 168, 170, 172 ff., 177
Marquard, Odo 6, 24, 43, 45
Martinet, André 248
Marx, Karl 115, 119, 201
Matzker, Reiner 295, 303, 309
Mauthner, Fritz 159, 160 ff., 183, 189
McGlone, Matthew S. 314 f., 330, 331
McGuinn, Colin 42
McLuhan, Marshall 298 f., 305, 307, 309
Megill, Alan 70, 86, 239, 240
Meier, Georg Friedrich 155
Meister Eckhart 23, 44, 162, 174
Mendelssohn, Moses 22, 25 ff., 44, 45, 112 f., 119, 121
Menke, Bettine 196, 214
Menke, Christoph 91, 121, 213 f.
Menninghaus, Winfried 74 f., 86, 193, 198 f., 214
Mergenthaler, Volker 185, 190
Merleau-Ponty, Maurice 23, 36, 38 ff., 44 f.
Mersch, Dieter 298, 302, 304 f., 309
Meyer, Theo 132, 138
Miall, David S. 312 f., 324 f., 331
Mirbach, Dagmar 10, 19 f., 332
Misselhorn, Catrin 186, 190
Mitterwurzer, Friedrich 163
Moleschott, Jacob 34
Mongré, Paul 178, 183, 189
Montaigne, Michel de 26
Monti, Claudia 182, 185, 190
Montinari, Mazzino 185, 189
Morgenstern, Christian 170 f., 174 ff., 189
Moritz, Carl Philipp 5, 10 , 25, 29, 44, 144
Müller, Günther 33, 45
Müller, Heiner 110, 118
Müller, Jörn 67, 84
Müller, Max 161
Münker, Stefan 293 ff., 302, 308 f.
Murray, Gilbert 97
Musil, Robert 6 ff., 38, 137, 185 ff.

Nagel, Thomas 42, 331
Nagl, Ludwig 299, 302, 308 f.
Naumann, Barbara 265, 273
Naumann-Beyer, Waltraud 22, 29, 45
Nehamas, Alexander 34, 45
Neurath, Otto 7
Nibbrig, Christiaan L. Hart 71, 85
Nichols, Shaun 320, 331
Nicolai, Friedrich 29, 112 f., 119, 121
Niethammer, Friedrich Immanuel 61
Nietzsche, Friedrich 6, 29, 32, 34, 42, 44 f., 82 ff., 123, 125 f., 131 ff., 156 f., 159 ff., 164 f., 167, 169 f., 173 f., 176 f., 181 f., 186, 188 ff., 249, 251, 255, 260, 281 ff., 291 ff., 308
Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg) s. Hardenberg
Nowitzki, Hans-Peter 26, 27, 45
Nünning, Ansgar 271, 273, 321, 329

Oatley, Keith 325, 331
Oesterreich, Peter L. 212, 214
O'Hara, Daniel T. 239 f.
Oppel, Horst 33, 45
Ort, Claus-Michael 259, 261, 273, 298, 309
Oschmann, Dirk 193, 214
Ostermann, Eberhard 71, 86
Ostwald, Wilhelm 179, 189
Ott, Konrad 213 f.
Ovid 60 f., 65

Paracelsus 24, 44
Parmenides 87, 122
Pauen, Michael 28, 45
Peirce, Charles Sanders 247 f.
Perpeet, Wilhelm 258, 273
Peters, Günter 260, 273
Pethes, Nicolas 270, 273
Pfotenhauer, Helmut 132, 138
Pico della Mirandola, Giovanni 2, 260, 272
Pieper, Hans-Joachim 187, 190
Pierini, Tommaso 50, 66
Pietraß, Manuela 303, 309
Pikulik, Lothar 67, 86
Pilkington, Adrian 317, 331
Pindar 47, 48, 60 f., 66
Pirsich, Volker 172, 177
Piscator, Erwin 117
Pissarek, Markus 188, 190
Platner, Ernst 25, 44
Platon 1 f., 23, 39, 48, 58, 60, 63, 69, 83, 89, 116, 249, 251 f., 260, 272

Plessner, Helmuth 37, 44
Pöggeler, Otto 90, 120 f.
Polaschek, Devon L. L. 321, 329
Polemarchos 2
Pollok, Anne 21, 24, 26 f., 29, 31, 45
Ponge, Francis 251
Poppe, Bernhard 17, 20, 276, 291
Postman, Neil 305, 310
Pragglejaz Group 318, 331
Prangel, Matthias 168, 177
Preußer, Heinz-Peter 271, 273
Prince, Gerald 324, 331
Profitlich, Ulrich 88, 121
Propp, Wladimir 33, 246, 250
Proust, Marcel 39, 137, 202, 208
Putnam, Hilary 288, 291

Quintilian 276, 291

Raabe, Wilhelm 137
Rabelhofer, Bettina 164, 177
Rakova, Marina 314, 331
Ramming, Ulrike 293, 295, 297, 299, 306, 309
Rawls, John 43
Rehbock, Theda 260, 273
Reicher, Maria E. 312, 325, 331
Reichert, Herbert W. 186, 190
Reinhold, Karl Leonhard 56, 64, 67
Rethe, J. V. 24
Ribbat, Ernst 173, 177
Ribot, Théodule 180, 183, 189
Rickert, Heinrich 258, 263 f., 269, 272
Ricoeur, Paul 250
Riedel, Wolfgang 24 f., 28, 45, 163 f., 166 f.
Rieger, Stefan 305, 310
Riffaterre, Michael 312, 331
Rilke, Rainer Maria 167
Rodenbach, Georges 184
Röd, Wolfgang 12, 20
Roediger, Henry L. 321, 330
Roesler, Alexander 294 f., 303, 309 f.
Roloff, Volker 109, 121
Rorty, Richard 70, 86
Röttgers, Kurt 4, 9
Rousseau, Jean-Jacques 22, 55, 58, 65, 105, 135, 249, 251 f., 261 f., 269, 272
Roussel, Raymond 216, 219 f., 223, 236, 238, 240
Ruchatz, Jens 270, 273
Rudolph, Wolfgang 43, 45
Ryan, Lawrence 48, 66
Ryan, Marie-Laure 324 f., 331

Sack, Gustav 159, 167, 169 ff., 174, 176
Safranski, Rüdiger 6
Sandbothe, Mike 292 ff., 299, 301 f., 304, 306, 308 f.
Sander, Friedrich 34, 45
Sartre, Jean-Paul 104, 107 ff., 120 ff., 250
Saße, Günther 175, 177
Saussure, Ferdinand 241 ff., 246 ff., 255 f.
Sautermeister, Gert 267, 273
Schadewaldt, Wolfgang 102, 121
Schärf, Christian 293, 300
Scheffler, Markus 125, 128, 138
Scheible, Hartmut 185, 190
Scheler, Max 37
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 51 ff., 57 f., 60, 64 f., 68 f., 77 ff., 106 f., 120, 122, 131, 136, 138, 203
Scherpe, Klaus R. 192, 214
Schildknecht, Christiane 63, 66, 85, 260, 272, 323, 329, 331, 339
Schiller, Friedrich 6, 25, 29 ff., 44 f., 48 ff., 56 ff., 61, 64 ff., 71 f., 77, 79, 85, 129 f., 133, 135, 138, 141, 212, 260, 283, 287, 291
Schings, Hans-Jürgen 25, 45, 259, 273
Schklowski, Wiktor Borissowitsch 246
Schlaffer, Heinz 199, 214
Schlegel, August Wilhelm 65
Schlegel, Friedrich 5, 47 ff., 52 f., 58, 64 ff., 79, 84 ff., 141, 157
Schleiermacher, Friedrich 34 f., 44, 72, 75, 139, 142 ff., 151 ff.
Schlick, Moritz 34, 45
Schmidt, Arno 137
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg 168, 172, 177
Schmidt, Carl Christian Erhard 56
Schmidt, Jochen 49, 66, 99, 119, 121
Schmidt, Siegfried J. 316, 329, 331
Schmitt, Carl 70
Schneidereit, Nele 260, 273
Schneider, Ulrich Johannes 216, 240
Schnitzler, Arthur 183 ff., 189 ff.
Schnur, Harald 143, 157
Scholz, Oliver Robert 140, 143, 150, 153, 157
Schopenhauer, Arthur 34, 42, 44, 82, 84 ff., 123 ff., 126 ff.
Schöttker, Detlev 199, 214
Schrage, Dominik 217, 240
Schreyer, Wolfgang 171
Schrott, Raoul 313, 324, 331
Schulte, Michael 90 f., 121
Schultz, Hans Stefan 164, 166, 177
Schulz, Walter 74, 77, 84 ff.
Schurz, Gerhard 320, 331
Schwab, Philipp 83, 86
Schwering, Gregor 213
Scimonello, Giovanni 168, 177
Searle, John R. 316, f., 325, 331
Seel, Martin 213 f., 295, 309
Semino, Elena 311 f., 329, 331 f.
Seneca 88, 103 f., 119 f., 283, 291
Shaftesbury 26, 111
Shakespeare, William 94, 105, 114, 117, 121, 130, 316
Simmel, Georg 34, 124 f., 137, 138, 258, 262 f., 265, 269, 272 f.
Simonides 2
Simonis, Annette 263, 273
Simon, Ralf 4, 9
Smerilli, Filippo 185, 190
Snow, Charles Percy 1, 9
Sokrates 2, 69 f., 82 f., 95, 153
Sollers, Philippe 251
Sophokles 60, 65, 90, 92, 95, 97 ff., 101 f., 104, 107, 281 f., 291
Spalding, Johann Joachim 25, 44
Sperber, Dan 317 f., 331

Spinoza, Baruch de 42, 51 ff. 61, 65
Spoerhase, Carlos 320, 330
Spörl, Uwe 148, 157, 160, 164 ff., 177, 185, 188, 190
Sprengard, Karl Anton 297 f., 301, 308
Sprengel, Peter 183, 190
Springer, Sally P. 45
Stadler, Friedrich 187, 190
Stahl, Ernst 27
Staiger, Emil 270, 273
Stanley, John Wrae 154, 157
Stark, Werner 25
Steen, Gerard 311, 316 ff., 330 f.
Steiner, Georg 90, 92, 122
Steiner, Uwe 193, 195 f., 214
Steinthal, Heymann 156 f.
Stendhal 135, 174
Sterne, Laurence 135
Stetter, Christian 298 f., 309
Stevenson, Charles L. 140, 158
Stich, Steven 320, 331
Stiening, Gideon 48, 66, 258, 273
Stifter, Albert 135
Stöckmann, Ingo 262, 273
Stockwell, Peter 311 ff., 331
Stöltzner, Michael 187, 191
Stramm, August 170, 172 ff.
Stramm (Krafft), Else 173
Strawson, Galen 322, 331
Strelka, Joseph 140, 158
Sturm, Thomas 25, 45
Sulzer, Johann Georg 27 ff., 44
Süskind, Patrick 29
Szondi, Peter 90, 112, 115, 122, 141, 158, 196, 203, 214, 327, 331

Talmy, Leonard 319, 331
Tarot, Rolf 164, 166, 177
Teichert, Dieter 63, 66
Tendahl, Markus 318, 330, 331
Terkessidis, Mark 305, 310
Thalken, Michael 162, 166 f., 177
Theunissen, Michael 48, 66, 87, 122
Tholen, Christoph 297, 299, 308 ff.
Thomas, Ayanna K. 322, 331
Thomas, Dylan 316
Thomé, Horst 183 f., 191
Tieck, Ludwig 76, 85, 130
Todorov, Tzvetan 250
Tolstoj, Leo 283
Trasymachus 2
Trope, Yaacov 314, 331
Tschohl, Peter 43, 45
Tsur, Reuven 311, 315 f., 327, 332
Turner, Mark 311 f., 315 ff., 329 f., 332
Tynjanow, Juri Nikolajewitsch 246

Uebel, Thomas 187, 191
Uehrlings, Herbert 74, 86
Unger, Rudolf 258, 273

Vaihinger, Hans 159, 162 f., 167, 169, 173
Valéry, Paul 208, 251
Vandaele, Jeroen 311, 330 ff.
Van den Berg, Hubert 170, 174, 177
van Peer, Willie 326 f., 330 ff.
Varela, Francisco 42
Veivo, Harri 311
Vergil 60, 260, 276
Vico, Giovanni Battista 3, 161, 261, 265, 268 f., 272
Viehweg, Klaus 64, 66
Viëtor, Karl 270, 273
Vietta, Silvio 187, 191
Virilio, Paul 308, 310
Virmond, Wolfgang 143, 158
Vogel, Matthias 295, 302, 306, 309 f.
Voigts, Manfred 202, 215
Volkelt, Hans 182
Vološinov, Valentin N. 241, 247, 255
Voltaire 174

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 130
Wagenschein, Martin 284, 291
Wagner, Andreas 326, 329
Wagner, Richard 34, 84, 134 f.
Waibel, Violetta L. 47, 61, 64, 66
Walch, Johann Georg 24
Walden, Herwarth 170 ff., 176
Walden (Roslund), Nell 172, 173
Walton, Kendall 324 f., 332
Watt, Ian 300 f., 310
Weber, Heinz-Dieter 66
Weber, Stefan 294, 303, 308, 309
Wegmann, Nikolaus 141 f., 155, 157 f.
Weigel, Sigrid 199, 215
Weiler, Gershon 161, 177
Weiß, Johannes 67, 85
Wellbery, David E. 123, 125, 129, 138, 164, 177
Wellek, René 147, 158
Wellmer, Albrecht 213, 215
Welsch, Wolfgang 23, 28, 45
Werning, Markus 320, 331
Wertheimer, Max 34
Whorf, Benjamin Lee 315, 329, 332
Wiegerling, Klaus 303, 309
Wieland, Christoph Martin 29, 135
Wiener, Oswald 332
Wiesing, Lambert 293 ff., 309
Wiggershaus, Rolf 192, 204, 207, 215
Wilde, Matthias 271, 273
Willer, Stefan 276 f., 291
Wilson, Anthony T. 170, 177
Wilson, Deirdre 317 f., 322, 331 f.
Wimsatt, William K. Jr. 312
Windelband, Wilhelm 258
Wittgenstein, Ludwig 42, 187, 189 ff., 243
Wizisla, Erdmut 116, 122
Wolf, Friedrich August 155 ff.
Wolff, Christian 10, 12 f., 19 f., 22, 25, 28, 44, 51, 111, 285, 289, 291
Wolters, Gereon 180, 191
Wood, David 242, 256
Worbs, Michael 183, 191
Wunderlich, Stefan 217, 223, 240
Wundt, Wilhelm 182, 189

Wunschel, Annette 287 f., 291

Xenophon 83

Zabka, Thomas 198, 215
Zahavi, Dan 314, 329
Zammito, John H. 22, 25 f., 46
Zedler, Johann Heinrich 24
Zelle, Carsten 26 f., 46, 105, 122
Žižek, Slavoj 8 f.
Zovko, Jure 68 f., 84, 86
Zunshine, Lisa 319, 332

Sachregister

aisthesis 23, 57, 79
Allegorie 36, 77, 82, 127 f., 193, 195 f., 197, 199, 201 f.
Ältestes Systemfragment 58
anagnorisis 102
analogon rationis 4, 13, 15, 21, 28
Angemessenheit 5, 18, 42, 311
Anschauung
– ästhetische 79, 80, 124,131
– intellektuelle 31, 54, 69, 79 f.
– reine 38
– sinnliche 124
Anthropologie
– philosophische 23, 42
– physiologische 26, 31, 35
– psychische 35
Ästhetik 3 ff., 10–19, 22, 24, 27, 29 ff., 37, 48, 51, 64, 78–81, 84, 89 f., 96, 124, 126–134, 137, 141, 144, 151, 192 f., 196, 206, 233, 261, 266, 275–281, 286, 289, 295, 298, 303, 308, 313
– analytische 324 f.
– anthropologische 10
– negative 84, 206
– philosophische 10, 21–43
Ästhetische Rechtfertigung des Daseins 83, 133
Ästhetizismus 133, 166, 184
Aufhebung des *principium individuationis* 93, 95, 124
Aura 174, 201 f., 307
Autonomieästhetik 127 f., 132 f., 134, 149
Avantgarde 167, 170 ff., 174, 232 f., 300, 316

Beispiel, Exemplum 164, 274 ff., 278 ff., 285, 287, 289 f.
Beispiel, literarisches 274 f., 279 ff.
Bild, dialektisches 196, 202
Bildungsroman 49, 53, 57, 75, 166

commercium von Leib und Seele 21, 25

Décadence 181
deconstructivism 244, 254
Dekonstruktion 6, 154, 217, 224–230, 238, 241–255, 299, 304, 306, 312
Design 42, 289
Dialektik der Aufklärung 203, 204 ff., 268
Dialektik, negative – positive 98, 101, 205, 207
Dichterphilosophen 51, 56, 58, 136
Dichtung als *repraesentatio* 10, 12 f.
différance 154, 227 f., 237, 239, 242–245, 249–255
Differenz, Differentialität (des Zeichens) 153 f., 161, 225, 228 f., 233–239, 241–255, 304
Dionysisch – apollinisch 6, 34, 84, 94–98, 100 f., 104, 131, 134 f., 283
Diskursanalyse 164, 216 f., 222, 305
Distanz, ästhetische 28

Dithyrambus 134
Divination 145

Einbildungskraft 10, 14 f., 19, 30 f., 49 ff., 62 f., 70, 72, 74, 76, 79, 83, 127, 132, 233, 285 f.
Einheit in der Mannigfaltigkeit 3, 29
Empfindungskomplexe 159, 169, 173, 180, 184 f.
Empiriokritizismus 175, 179–181, 185–188
Ende der Kunst 52, 77
Ende der Philosophie 1, 8, 58
Erfahrungsseelenkunde 25
Erhabene, das 5, 26, 51 ff., 56 f., 58, 105–107, 127 f., 199, 232 f., 239
Erkenntnis, sinnliche 3 f., 10, 13–19, 21–43, 277 f.
Erkenntnisvermögen, unteres 13–17, 28, 277
Erlebnis 7 f., 23, 36, 41, 147 f., 153, 166, 172 ff., 180–186 197, 264, 319, 321, 325
Erziehung, ästhetische 50 f., 55 ff., 61, 92, 201, 212
Essay 8, 159, 166, 187 f., 194, 199, 205, 218, 248, 260
Expressionismus 34, 171, 196

Fiktionalismus 161, 167, 169, 173
Formalismus, russischer 140, 246 f., 313, 316, 323
Formen, symbolische 34–38, 41 f., 194, 198, 264 f., 269
Fragment 47, 58, 62, 64, 67–73, 83, 143, 197, 199, 209, 248, 290
Frankfurter Schule 192, 212 f.
French Theory 242, 254
fundus animae 11, 13

Genie 30, 32, 48–52, 60, 63, 106, 127, 236, 276, 287, 289
Genieästhetik 51, 63, 127, 276
Gesamtkunstwerk 95, 134
Gesichtssinn 28 f.
Gestaltlehre, Gestalttheorie, Gestaltpsychologie 33 f., 35 f., 42, 186 f., 312

Hermeneutik 1, 5 f., 34 f., 69, 75, 139–156, 164, 199, 217 f., 251, 254, 264, 271, 305, 313, 328
– als Analyse des Verstehens 143
– der Faktizität 149
– literarische 139
– philosophische 155, 164
– kritische 199, 201 f.
– theologische 139, 146 ff., 148
Horizontverschmelzung 151–153, 252

Idealismus, Deutscher 5, 29, 39, 47–64, 68 f., 72, 75, 77, 81 f., 90, 106, 203, 304
– des Ich 77 f.
– der Natur 78
– magischer 76
– poetischer 78
– transzendentaler 30, 40

Idee, ästhetische 30, 286
Ideenerkenntnis, Ideenschau 124, 127, 131, 137
Ideologiekritik 192
Interessantes/Reizendes 129
Interpretation 8, 30, 42, 75, 93, 97 f., 131, 139–156, 169, 218, 223 f., 244 f., 248, 258, 264, 270, 275, 280 f., 284, 300, 306, 311–317, 320, 326, 329
Ironie 2, 5, 68–74, 76, 82, 194, 280, 324
– romantische, sokratische 69–74, 82

je ne sais quois 11

Katharsis 102, 113 f., 129, 183, 266, 300
Katachrese 125
Klare und verworrene Erkenntnis 3, 22
Kommunikatives Handeln 213, 243, 247
Kontemplation 84, 124–129, 137, 174
Kritik
– der Kritik 68
– der Urteilskraft 5, 32 f., 49–53, 56, 63, 71, 81, 105
– divinatorische 73
– philologische 5, 67–69, 75, 140–142, 153
Kritische Theorie 192 f., 212 f., 267
Kultur, Kulturwissenschaft 37, 213, 241, 244, 254, 257 f., 263 f., 271, 297 f., 321
Kulturtheorie, Kulturkritik 55, 161, 166, 181, 257–271
Kunst und Wahrheit 132
Kunstkritik 192 ff., 199, 212
Künstleringenium 2
Kunstmetaphysik 84, 127, 129, 136, 162
Kunstphilosophie 48, 51, 64, 73, 132, 137, 192, 213, 279
Kunstreligion 52
Kunstwerk, absolutes 81

l'art pour l'art 134, 181
Lebensweisheit 104
Leib 40 f., 125, 180, 198
Leitwissenschaft 67, 89
linguistic turn – medial turn 292 f., 295, 302, 306
Literarisches Denken 7
Literatur als Gegendiskurs 6, 217 ff.
Literaturontologie 217–220, 223
Literaturwissenschaft
– kognitive 311–328
– analytische 312
Lyrik / Lyriktheorie 48, 67, 123, 128, 134 f., 150, 170–175, 178, 189, 192, 202, 262, 267, 270, 300

Märchen 33, 75 f.
Medienästhetik 295, 303
Medientheorie, Mediologie 164, 192, 292 f., 295–308
Melancholie 71, 82
Metapher 6, 50, 62, 75, 81, 125 ff., 131 f., 154, 163, 167, 181, 202, 225, 234, 236, 239, 249, 251, 312–318, 324, 326, 328
Metaphysik der Präsenz 75
Metaphysik, tragische 96
Mitleid 22, 103, 106, 110–114, 127
– tragisches 112
Mitteilung, indirekte 83
Moment, tragischer 99, 100, 102
Monolog, innerer 169, 184
mundus-in-gutta 275, 279 f., 283

Musik 29, 48, 83 f., 93–98, 126 ff., 131, 134 ff. 172, 183, 211, 292
– absolute 128
Mystik, gottlose 148, 161, 188
Mythologie, kommende 76 f.
Mythos 1, 36 f., 77, 82, 95–98, 103, 110, 169, 198, 204, 231, 264, 268 ff., 283, 314

Narrativitätstheorie 33, 171
Naturgenie 49
Naturschönes/Kunstschönes 51, 209, 211
Naturzustand/Kulturzustand 55, 134 f.
New Criticism 140, 312, 326
Nicht-Identisches 207, 209

ordo inversus 74 f., 79
organisch – aorgisch 100 f.

Paragone 2
Performativität 154, 175
Peripetie 102, 129
Perspektivismus 34, 83, 135 f.
Pessimismus 94 f., 98, 126 f., 133, 135
petit perceptions 24
Phänomenologie 21, 34, 38–41, 44, 50, 52 f., 59, 89–93, 119 f., 149, 225, 229, 251, 254, 289, 303
Phantasie 3, 42, 51, 62, 76, 81, 83, 117, 124, 127 f., 171, 183, 198, 265, 270
Philosophie des Tragischen 107
Philosophie, ästhetische 81, 133,
Poesie der Poesie 5, 47 ff., 68
Poetologie 48 f., 59, 62 f., 128, 135
Poststrukturalismus 224, 238 f., 241–255, 297, 304

Rationalitätskritik 164, 205
Reflexionsmedium, absolutes 72, 193 ff., 279
Republik, ästhetische 31

Schönes/Erhabenes 51–53, 56 f., 124, 127 f.
Schrift / *écriture* 147, 224 f., 230, 232, 237, 239, 243, 245, 248 f., 251, 253, 270, 293, 298, 303, 305
Schweben der Einbildungskraft 50, 62, 71 f., 75
Sehnsucht, romantische 67, 69, 71, 76,
Sein der Sprache 211, 216–224
sensibilitas 22, 24
Sensualismus 10, 111, 159, 168, 173
sensus communis 28 f.
Signifikant /Signifikat 70, 196 f., 200, 218 f., 224 f., 233, 236 ff., 242 ff., 245 ff., 249, 253, 258, 284, 294, 297
Sokratismus, ästhetischer 6
Soteriologie/soteriologische Ästhetik 126–129, 131, 133, 137
Spiel der Erkenntniskräfte 5 f., 30
Spieltrieb 6, 31, 57
Sprach- und Erkenntnisskepsis 83, 123–137, 159 ff., 162, 163 ff., 167, 170 f., 173, 175
Sprach- und Ich-Zerfall 165, 170
Sprachkritik 183
Sprachontologie 220
Sprachphilosophie 199 f., 301 f., 306
Sprachspiel 169 ff., 229–234, 243
Spur (*trace*) 243

Strukturalismus 217 ff., 224, 229 f., 238 f., 241–255, 299, 304, 312 f.
Symphilosophie, Sympoesie 6, 68
Systemtheorie 154, 299 f.

theatrum mundi 94, 109
Theologie, negative 71 f., 75
Tragik/Tragödie /Tragödientheorie 2, 29, 48, 51, 60, 63, 82, 84, 87–118, 128 ff., 131, 133–137, 198, 266, 281 f.
Tragödie im Sittlichen 90 f.
Tragödie
– dialektische 89 ff.
– moderne 99
– teleologische 88 f.
– zyklische 93 ff.
Transzendentalpoesie 5, 47–64, 218
Transzendenz des Tragischen 118
Trauerspiel 29, 48, 94, 111 ff., 126 ff., 192, 194–199

Universalpoesie, progressive 8, 58, 70 f., 76, 170
Unmittelbarkeit 22 f., 40 f., 54, 149, 162, 168, 198, 321, 325
Untragisch 93, 110
Unverständlichkeit 72 f., 143
Unwahrscheinlichkeit des Verstehens 143
Urpflanze 32
Urphänomen 21, 33 f., 36, 42, 266, 271
Urteil, ästhetisches 5, 30
Utopie 8, 112, 118, 178, 187, 205, 212

veritas aesthetica 17 f.
Vernunft, instrumentelle 205, 213
Verwechslung, tragische 100

Wahrheit
– ästhetikologische 10, 17 ff.
– ästhetische 17 f., 203, 213
Wechselerweis, Wechselwirkung 68, 71
Werkimmanenz 140
Widerstreit (*différand*) 231 ff.
Wiener Moderne 5, 181
Wille 84, 93 f., 124–131
Wille zum Leben 84, 94, 126, 129 f.
Wille zur Macht 131 ff.
Wirkungsästhetik 116, 172, 210
Wissensarchäologie 216 f., 222 f., 238
Wissensordnung 1, 275 f.
Witz 14, 51, 71, 193, 289
Wohlgefallen, interesseloses 126

Zeichen 3, 14, 18, 35, 40, 61, 69, 73 f., 76, 92, 132, 139–142, 147, 151, 154, 159, 162, 167–170, 173, 178, 220, 225–229, 235 ff., 241–255, 264 f., 274, 301, 304
Zeitlichkeit 126, 150 f., 197, 203, 224
Zustand, ästhetischer 80, 132
Zweckmäßigkeit ohne Zweck 3, 51, 53, 207
Zwei-Kulturen-Debatte 1