

Klaus-Peter Philippi

## GEWALT IN DER LITERATUR – LITERATUR ALS GEWALT?<sup>1</sup>

Mit diesem Beitrag wildere ich in Bereichen anderer Fächer (anders geht es nicht) und spreche hier vor allem als Amateur, als Liebhaber der Literatur bzw. der Kunst, nicht nur als (Literatur-)Wissenschaftler.

Ich beginne mit zwei Zitaten, beide aus der *Süddeutschen Zeitung* vom 8. September 2003, um wesentliche Prämissen meiner Argumentation zu verdeutlichen: »Im Kalten Krieg war die Bedrohung absolut und eindeutig. [...] In den ›Zeiten des Terrorismus‹ aber ist die Gefahr nicht mehr einzuschätzen und geographisch nicht zu orten.« Die Welt als Ganze erscheint als unsicherer Ort permanenter Bedrohung, wo Gewalt überall lauern kann. Selbst wenn man die plakative (und gegenwartspolitisch inspirierte) Verallgemeinerung nicht mit vollziehen möchte, wird man zugeben müssen, dass die Vorstellung einer wirklich gewaltlosen Welt u-topisch ist (und meines Erachtens bleiben wird), dass man ›Welt‹ geradezu als Ort der begrenzten Sicherheit (bzw. Unsicherheit) ansehen muss, sie nur als Szene unserer Abhängigkeit von dem prekären und immer wechselnden Verhältnis von Ordnungs- und Sicherheitskonzepten zu mit ihnen streitenden Faktoren von Unsicherheit und Unordnung erfahren kann. Durch diese Konzeptualisierung ist sie aber auch das bzw. *erscheint* uns als das, was sie unserer Interpretation, unserer *Deutung* nach ist: Literatur (Kunst) ist *eine* der möglichen ›symbolischen‹, d.h. durch eine bestimmte Zeichen-Ordnung erzeugten Interpretationen von ›Welt‹<sup>2</sup> –

<sup>1</sup> Dies ist die wesentlich erweiterte Fassung des Vortrags aus der Tübinger Ringvorlesung »Ethik und Ästhetik der Gewalt« (WS 2003/04). Hinweise zum Stand der Diskussion enthält der Sammelband Tübinger Vorträge: Mandry, *Literatur ohne Moral* (vgl. zu den philosophischen Positionen vor allem Früchtel, *Die moderne Moral der Literatur*).

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Bemerkungen bei Martin Seel zur »Ästhetik der Imagination« in dem Aufsatz *Zur ästhetischen Praxis der Kunst*; aber auch: »Die Elemente eines Kunstwerks und der Sinn, den sie im konstellativen Zusammenwirken gewinnen, bilden keine feste Einheit« (ebd., S. 138); denn, so Seel, es ist »ein Medium der Konfrontation mit Sichtweisen der Welt, das zugleich Weisen der Welt korrespondierend eröffnet und doch zugleich allen (auch allen *seinen*) Sinn kontemplativ entrichtet [...]« (ebd., S. 139). Vgl. auch S. 181 (ebd.): »Das ist die unvergleichliche Direktheit des literarischen Texts. Er konfrontiert uns mit sich – und allein dadurch mit Gegenständen, deren Wahrnehmbarkeit er

insofern interessiert sie mich. Das impliziert, dass die latente oder offensichtliche Bestimmtheit der Welt durch fluktuierende, chaotisch anmutende Beziehungen (die an das ›Tohuwabohu‹ vor dem Beginn der göttlichen Schöpfung als Ordnung aus einem Grund erinnern) nur begrenzt rational in formal-strukturellen Gegensätzen wie Ordnung und Unordnung, Frieden und Krieg etc. begriffen werden kann (keine Ordnung behauptet sich ohne Gewalt gegen Unordnung – sie wird dann nur als ›legitimierte‹ Gewalt erscheinen); das impliziert weiter, dass diese Bestimmtheit immer auch eine unauflösbare strukturelle Beziehung darstellt, die der Literatur vorausgesetzt ist, die von ihr nur interpretiert und – vielleicht – durch Interpretation in ihrer Wahrnehmung, ihrer Deutung für uns beeinflusst werden kann.

Der erste Teil meines Themas ist so für mich abgehandelt: *Gewalt ist ein integraler Bestandteil von Literatur*, und zwar nicht nur als Thema (Krieg, Mord, jede Tötung, Ehebruch etc.) – der Bruch moralischer Tabus, damit auch diese Tabus selbst in der Form kritischer Befragung sind literarisch-ästhetisch unverzichtbar, nicht nur im trash der sog. Trivilliteratur, die mit der sog. ›Höhenkammliteratur‹ immer durch osmotische Prozesse verbunden war, sondern als Struktur, die das Inszenierungsmodell eines Werte- und Verhaltens-Konflikts prägt. Die sprachlich verfassten Künste haben den Vorteil, diese Konfliktkonstellationen verbal-dynamisch (und z. T. auch körperlich, auf dem Theater) ausagieren zu können. Wie das gemacht wird, und mit welchen möglichen Konsequenzen (die konkret nur den jeweiligen aktuellen Leser bzw. Zuschauer betreffen können), werde ich an meinen Beispielen später eher indirekt verfolgen. Die wirkliche und für mich ausschließlich interessante Frage steckt im zweiten Teil meines Titels: *Ist (und inwiefern ist) Literatur (Kunst) selbst notwendig als Gewalt zu verstehen* – und damit in ihrer Funktion als Gewalt ausübende bzw. wiederum Gewalt hervorrufende Macht anzuerkennen? Mein zweites Zitat, die Überschrift eines Berichts von den Filmfestspielen in Venedig, lautet übrigens, durchaus bedauernd: »Nichts tut mehr weh!«.

Ich werde mich nicht mit einer Unterscheidung von legitimer und illegitimer, ›guter‹ und ›böser‹ Gewalt aufhalten, sondern darauf später nur kurz zurückkommen. Unter Gewalt verstehe ich körperliche, am eigenen Leib<sup>3</sup> sinnlich zu erfahrende Gewalt (von wem immer sie ausgeht), die natürlich dann Folgen für den psychischen Zustand und das weitere Leben der Betroffenen hat. Ich folge dabei zu Beginn Darlegungen des Philosophen Martin Seel, der in seiner *Ästhe-*

uns wahrnehmen läßt.« Wichtig ist auch der Aufsatz Seel, *Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie)*.

<sup>3</sup> Zur Aufwertung des Leibes als Erfahrungsorgan im Bereich der Literatur und Kunst vgl. u. a. Braungart, *Am Leitfaden des Leibes*. Die sozialphilosophischen Probleme des Schutzes vor Verletzungen der personalen Integrität diskutiert Seel u. a. in dem Aufsatz *Wohlergehen*.

*tik des Erscheinens*<sup>4</sup> u. a. »Variationen über Kunst und Gewalt« formuliert hat (S. 295–324); auch darauf werde ich zurückkommen:

Eine Beziehung zwischen Gewalt und Wirklichkeit liegt in der Natur der Sache. Gewalt und Sexualität sind die beiden Ernstfälle der leiblichen menschlichen Begegnung. [...] Auch dem freiwilligen sexuellen Austausch wohnt immer das Moment der Vermeidung eines gewaltsamen Aufeinandereingehens inne. [...] Gewalt bleibt aus, wenn dem anderen nichts zugefügt wird, was dieser als Verletzung seines Leibes und seiner persönlichen Integrität erfährt. Gewalt findet statt, wenn einer dem anderen körperliche Verletzungen zufügt, sei es um ihn seinem Willen zu unterwerfen, sei es um sich an seinem Schmerz zu weiden, sei es aus beiden Motiven.

Diese Gewalt vollzieht sich als Zufügung körperlicher Verletzungen zum Zweck der Drangsalierung oder Unterwerfung des Opfers. Gewalt, so verstanden, ist physische Gewalt. [...]

Denen, die Gewalt ausüben, geht es darum, am Leib der anderen den Widerstand der Welt zu brechen. [*Seel versteht also diese faktische Gewaltausübung zugleich auch als symbolische Handlung, also ›ästhetisch‹, Ph.*] Denen, die Gewalt erleiden, stößt dies als unumkehrbares Geschehen zu. Die im normalen Verhalten leidlich auf Distanz gehaltene Wirklichkeit rückt dem Opfer direkt auf den Leib. Es gibt kein Ausweichen. Der Spielraum des Wirklichen zieht sich auf den Punkt des eigenen drangsalieren Leibes zusammen [*und erfährt damit seine höchstmögliche Intensivierung, Ph.*]. (ebd., S. 299f.)

Literatur (bzw. Kunst) als eigenes spezifisches Zeichen- und Deutungssystem für ›Welt‹ übt, sagt Seel, wenn sie denn Gewalt ausüben kann, eine [nur] zeichenhafte, eine »metaphorische [Gewalt aus], mit der sie ihr Gegenüber zu überwältigen sucht« (ebd., S. 302). Solche ›performative Kraft‹ von Kunstwerken mag man für ethisch problematisch oder für bloßes Wunschdenken halten: Garantien für Wirkung gibt es jedenfalls nicht; die Unterstellung dieser Kraft bzw. der Anspruch darauf begleitet aber die kunst-theoretische Reflexion von den Anfängen bei Platon und Aristoteles.

Ich will mich auf zwei Texte konzentrieren: die *Ilias* Homers (zweite Hälfte des 8. Jahrhunderts v. Chr.) und Kleists *Penthesilea* (im Erstdruck bei Cotta 1808), um von diesen Beispielen aus verschiedenen Kontexten und Gattungen her (deren Spezifika ich hier ausblende) die Darstellung der Gewalt, ihre Funktion für den jeweiligen Text und vor allem die Frage nach der Literatur selbst als Gewalt ansatzweise zu diskutieren. Dabei greife ich auf Aristoteles und auf Kant zurück.

<sup>4</sup> Seel, *Ästhetik des Erscheinens*. Wichtig für die Diskussion sind auch die anderen Arbeiten Seels, z. B. *Eine Ästhetik der Natur*; *Ethisch-ästhetische Studien*; *Versuch über die Form des Glückes*, *Studien zur Ethik und Sich bestimmen lassen*.

## I.

Der erste Gesang der Ilias beginnt, bereits mitten im Kampf der Griechen gegen Troja, mit dem Zorn des Achill (des Sohnes des Peleus und der Göttin Thetis) gegenüber dem Führer des Heeres Agamemnon (aus dem Hause des Atreus, das auf Tantalus zurückgeht), in dessen Folge die Schrecken des Krieges auf beiden Seiten extrem verstärkt werden und der Krieg sich verlängert. Menschen- und Götterhandeln sind (schon die Abkunft des Achill zeigt dies an) ineinander verwickelt; die Götter sind nicht nur durch ihre zu beschützende Klientel in der Welt engagiert, sondern durch widersprechende Interessen, mit intensiven Gefühle von Macht, Lust und Hass auch gegen einander latent oder offen im Kampf. So greift zu Beginn Apoll (ich muss hier die ganzen Vorgeschichten ausblenden, die ich mit den Herkunftshinweisen angedeutet habe) rächend wegen der Beleidigung seines Priesters Chryses aus Troja ein. Der hatte Agamemnon mit Geschenken um die Freigabe seiner gefangenen Tochter Chryseis angefleht (der Gefangenen Schicksal war in der Regel Vergewaltigung und Sklaverei): »zürnend stieg er [Apoll] herab von den Gipfeln des hohen Olympos« (V. 43).<sup>5</sup> Unter Göttern und Menschen herrscht selbstverständlich Gewalt als Ausdruck von Stärke, Macht, Leidenschaft – »fürchterlich ist ein König, wenn er Geringeren zürnt« (V. 80), »fürchterlich« sind die Augen der Pallas Athene, die Erscheinung und die Pfeile des Apoll. Letztlich unterscheiden nur ihre größere Macht und ihre besonderen Kräfte (»denn Götter sind stärker als Menschen«, heißt es lapidar XXI, V. 264) die Götter von den Menschen, und ihre Unsterblichkeit – ansonsten huren, betrügen und morden sie wie diese auch aus der Intensität ihrer Leidenschaften heraus; Zeus Kronion ist davon bekanntlich nicht ausgenommen. Er, der Schleuderer der Blitze (eine Gabe der Titanen), ist den anderen an Macht und latenter Gewalt überlegen, aber nicht all-mächtig. Das Motiv dieses Krieges? Aus der menschlichen Perspektive: »an den Troern die Ehre des Menelaos zu rächen. Und die deine« (so Achill zu Agamemnon, V. 158f.) – eine tendenziell unendliche Kette von Mord, Totschlag, Rache und Vergeltung.

Dies ist eine Schreckenswelt – die Helden wie die Götter »ehr- und rachsüchtig«, »habbegierig«, verräterisch, raubend, mordend, und Achill, der größte Held, ist sowohl »göttergleich« wie auch »der fürchterlichste der Menschen« in einem (V. 131, 146). Wie bei Hektor sind der eigene frühe Tod und die Unsterblichkeit *im Gesang* (und nur dort) miteinander verknüpft.<sup>6</sup> Die »Größe« der Taten (und seien es Verbrechen), ihre Furchtbarkeit, die Unermesslichkeit von Schuld und Tod, sind angesichts von deren Ubiquität der Ermöglichungsgrund des Heldengesangs.

<sup>5</sup> Ich zitiere nach der Übersetzung von Friedrich Leopold Graf zu Stolberg von 1778, der ersten deutschen Übersetzung in Hexametern.

<sup>6</sup> Beides ist je wechselseitig füreinander konstitutiv. Zum Zusammenhang siehe Manthey, *Die Unsterblichkeit Achills*.

Nur aus überlegener Macht als mindestens *latenter* Gewalt erwächst die Chance auf die Errichtung einer Ordnung, die man als Machtbegrenzung, als Rechtssetzung und -garantie verstehen kann. So hat sich Herodot in seiner *Theogonie* und den *Erga* (den »Werken«) darum bemüht, die Entstehung des olympischen Götterhimmels aus der Gewalttat des Kronos (der seinem Vater Uranos das Geschlechtsteil abschnitt und ins Meer warf, weil dieser seine Kinder von Gaia, der Erde, nicht ans Licht kommen lassen wollte und sie in ihr eingeschlossen hielt, dann aber selbst die eigenen Kinder mit Rheia fraß, woraufhin er von seinem Sohn Zeus getötet wurde), aus dem Gegensatz von unterliegender und überlegener Macht zu begründen: Nach dem Kampf gegen die Titanen ist der Götterhimmel etabliert und Herodot kann einen allmächtigen und »allüberschauenden« Zeus zum Begründer und Hüter einer »Ordnung« (*Erga*, V. 276)<sup>7</sup> erklären. Seither wird Macht tendenziell und systematisch begrenzt von Recht, kann gerechte von ungerechter Gewalt nicht nur moralisch-subjektiv geschieden werden, sondern von einer im Prinzip allgegenwärtigen und von Menschen unangreifbaren höheren, mächtigeren Macht her, die durch die von ihr garantierte und sanktionierte Ordnung Frieden zu stiften sucht und die Zukunft des Lebens sichern soll, Vorsorge, Zivilisierung, Kultur ermöglichend. Ihr Ermöglichungsgrund ist: *überlegene* Gewalt. Freud hat später im Prinzip ähnlich gedacht.

Ich habe auf dem Text implizite Momente poetologischer Selbstreflexion eben andeutend hingewiesen. Das, was zu dieser Kultur des Rechts und des Friedens wesentlich dazu gehört, ist die – poetische – Erzählung von dem, was fundamental anders ist: eben Homers Epos, der »Gesang« als erzählte Geschichte des Anderen, womit es in eine rationalisierte Beziehung eingebunden wird. Ein zweites kommt hinzu: Sowohl auf der Ebene der menschlichen wie der in Göttern verkörperten Einsicht ins Geschehen wird das poetologisch, ja grundsätzlich ästhetisch Interessante im Text selbst deutlich gemacht. Als Zeus und Hera in heftigen Streit miteinander geraten, täuscht sie ihn (im XIV. Gesang) gezielt, verführt ihn mit allen Mitteln der Kunst, versetzt ihn in Schlaf – und das Schlachten geht, gegen Zeus' Befehl (im VIII. Gesang), weiter. Zu Beginn des XV. Gesangs nimmt Zeus das weitere Geschehen voraus und knüpft die künftige Geschichte des Achill an das eigene frühere Versprechen gegenüber dessen Mutter Thetis, ihn zu ehren (nicht: ihn zu retten – vor dem Tod bewahren kann auch Zeus ihn nicht, denn wie jedem Sterblichen ist »am Tage seiner Geburt mit gleitendem Faden / Ins Gewand des Lebens« von den Parzen sein Schicksal eingewoben); die Ehre ist der Ruhm (in der Erzählung) als Folge des Kämpfens und des frühen Todes. Der tödliche Pfeil aus der Hand des Paris kommt von Apoll, wie der sterbende Hektor dem Achill vorhersagte – so stirbt der sterbliche Übermensch Achill, der Sohn einer Göttin, ehrenvoll durch einen Unbezwingbaren, durch einen Gott.

<sup>7</sup> Hesiod, *Sämtliche Gedichte*.

Von nun an ist das Ende von der Beziehung auf das ›Schicksal‹ her klar: Hera und die anderen Götter fügen sich Zeus wieder. Der aber »schaut und ergötzt sein Herz« an der weiter wogenden Schlacht – und »erregt verderblichen Krieg« (XX. Gesang, V. 30) von neuem: Das *Schauspiel* des Krieges ist die Lust des unsterblichen Gottes, wie der *Gesang* die Lust<sup>8</sup> der Zuhörer ist – und bei beiden fraglos Lust an einer Gewalt, die sie selbst nicht zu gefährden scheint. Durch göttliche Intrigen angestachelt, greift Achill nach dem Tod des Patroklos wieder in den Kampf ein, »dieser schreckliche Mann« (XX, V. 448), »der fürchterlichste von allen«. Bildmächtig rhythmisch durchgeformter Text macht die Lektüre der Gräuel höchst eindrucksvoll (ästhetisch wahrgenommen ›schön‹?). Im größten Schrecken für die Feinde wird der Held zum ›göttlichen‹ gesteigert, tritt er »mit Stärke der Götter« (XXI, V. 18) bildhaft in deren Bezirk ein (obwohl er z. B. Lykaon tötet, nachdem der sich ergeben hat; XXI, V. 34 ff.). Zu Asteropaios' Tod z. B. heißt es:

Aber Achilleus nahm ihm mit dem Schwerte die Seele:  
Denn er schlug ihn auf den Bauch an den Nabel; zur Erde  
Fielen die Eingeweid', und Dunkel deckte sein Auge;  
Röchelnd starb er. [...] (V. 180–184)

Jenen ließ er daselbst, nachdem er ihn hatte getötet,  
Liegen im Sande des Ufers, von schwarzen Wogen benetzt.  
Fische sammelten sich um ihn und Aale des Flusses,  
Daß sie über den Nieren das Fett vom Körper ihm fräßen. (V. 202–205)

Achill versteht sich als Abkömmling Kronions: er tötet in seinem Namen (XX, V. 186 ff.). So verbinden gerade die Attribute des Schreckens mit dem Göttlichen: *entsetzlich – übermenschlich* ist die Steigerungsreihe, mit der der Flussgott Xanthos (= Skamandros) den in jedem Betracht wütenden Achill bedenkt, der »mit göttlicher Stärke« (XX, V. 228) sich erneut gegen die Troer wendet. Es ist das Beziehungsspiel dieser Steigerungsformen, die systematische Verschiebung aller Grenzen *auf Zeit*, das die Gemetzel aller Art auf die Dauer erträglich und erzählbar macht (neben der z. T. drastischen Komik menschlichen wie göttlichen Verhaltens) – die sie mit einem gleitenden, aber auf Götter wie Menschen applizierbaren Maßstab in den sprachlichen Formeln des Extremen und Unübersteiglichen (wenn auch kaum einem für uns ethisch bzw. moralisch verbindlichen) versieht und als ›Übermenschliches‹ ästhetisch rechtfertigt. Und es bereitet dem wissenden Zuschauer, dem Überlegen-Distanzierten, ästhetisch erregtes Vergnügen: »Da lächelte hoch vom Olympos / Zeus, als er die Götter gegen einander erblickte« (XXI, V. 388 f.). Athene steht gegen Ares und Aphrodite, Poseidon gegen Apollon, Artemis

<sup>8</sup> Wolfgang Welsch hat den aristotelischen Begriff der Lust (*hedone*) als »nichts Subjektives, sondern ein Konstitut des Wahrnehmungsgeschehens selbst« (*Aisthesis*, S. 415) bestimmt, eine »Selbstübersteigerung des Sinnlichen in die Reflexivität, d. h. ins Vernehmen seiner selbst« (ebd.).

gegen die handgreiflich werdende Hera – etc. etc. Der Kampf zwischen Athene (für die Griechen) und Apoll (für Troja) endet mit dem Tod der Stellvertreter. Der zunächst fliehende Hektor wird von Athene getäuscht und zum Kampf verleitet (XXII, V. 18 ff.). Achill erschlägt ihn; Apolls Pfeil wird Achill töten. Helena hatte dem Schwager Hektor zuvor erklärt: »Zeus hat uns böses Schicksal bereitet, / Daß wir beide würden ein Mährlein künftiger Enkel« (VI, V. 349 f.). Hier wird einer Figur die grundlegende Erkenntnis in den Mund gelegt: Die Figuren sind dazu da, dass man von ihnen und den Anderen, den Menschen und Göttern, erzähle. So ist die Erzählung ein Teil der errungenen Kultur auf der Basis der eingedämmten und im Prinzip geregelten Gewalt (wenn man Hesiods Intention folgt) und kann sich von dort her (anders als in Platons Kritik an Homer, der Denunzierung der Literatur als wahrheitsfern<sup>9</sup> und gemeinschaftsschädlich im 10. Buch der *Politeia*) begründen. Schon hier deutet sich eine Domestizierung des literarisch-ästhetisch erregten Schreckens, seine programmatische ethische Funktionalisierung an, nämlich auf der Ebene der *histoire* des Textes.

Achill schändet die Leiche Hektors; er lässt ihr nicht »die Ehre des Feuers« erweisen (XX, V. 340), um die der Sterbende ihn bittet (damit schlägt er das Thema des selbst den Göttern unerträglichen Gräuels an). Achills Antwort:

Hund, beschwöre mich nicht bei meinen Knien und Eltern!  
O, dass mich der Zorn in meinem Herzen bewegte,  
Dein zerhacktes Fleisch für deine Frevel zu essen!  
Keiner soll mir die Hunde von deinem Körper vertreiben [...].  
Hunde sollen dich, dich sollen Geier zerreißen! (XX; V. 342–345, 350)

Der Frevel an Hektor – das exzessive Leichenopfer für Patroklos (vier Pferde, zwei Hunde, zwölf Troer ... [XXIII, V. 129 ff.]) dient als Kontrast – muss durch die Einwirkung der Götter behoben werden: Hektors Leiche wird von Priamos ausgelöst und ehrenvoll bestattet, während der Krieg ruht, und nicht von den Hunden zerrissen (Hektors Mutter Hekabe will dem Achill aber auch an die Leber [XXIV, V. 211 f.]). Am Ende werden Priamos und Achill in ihrem Ausgleichs-Gespräch bildhaft für einander den Unsterblichen annähert: »es glich den unsterblichen Göttern Achilleus. / So auch schaute der Peleione dem göttlichen Priam / Stauend ins edle Gesicht und horchte der Rede des Greises« (XXIV, V. 625 f.). Solche augenblickshaft durch Furcht und Schrecken, aber auch durch uns ›human‹ scheinendes Einverständnis in der Trauer in Erscheinung tretende Göttergleichheit bzw. *-ähnlichkeit* ist das höchste Maß, mit dem Sterbliche gemessen werden können. Doch: »Sieh, dem mühebeladenen Sterblichen haben die Götter / Traurige Tage bestimmt, sie selber aber sind sorglos« (XXIV, V. 520 f.) – diese Differenz bleibt. In all dem erfüllt sich, was »Schicksal« (II, V. 152) heißt: weil es aus Früheren hervorging und Weissagungen erfüllt als die Einlösung der »Zeichen« (II, V. 314).

<sup>9</sup> Vgl., nicht nur zu Platon, den Aufsatz von Charpa, *Künstlerische und wissenschaftliche Wahrheit*.

Für den Text aber gilt, und für den Zuhörer des Textes wie für den Zuschauer Zeus im Text: Macht und Schrecken zu bebildern, in Szene zu setzen, zu imaginieren, zu *sehen* (aristotelisch: ›wahrzunehmen‹), ist lustvoll; die berühmten Schiffs- und Namenskataloge sind eine rhetorische Feier der Präsenz, der Fülle, der Macht auch des Benennens.

## II.

Den Kennern unter Ihnen wird aufgefallen sein, dass ich schon bei Kleists *Penthesilea* angekommen bin: Es ist das Phänomen der schrecklichen Grenzüberschreitung in höchster Intensität eines Gefühls (bei Kleist heißt es ›Liebe‹, bei Homer war es ›Zorn‹), in der der ›Held‹ Achill bei Homer Hektor den Hunden vorwerfen will, Penthesilea bei Kleist den Achill wirklich anfrisst, was die Texte verbindet. Jochen Schmidt<sup>10</sup> hat darauf hingewiesen, dass die *Penthesilea* im Erstdruck 24 Szenen enthält, so viele wie die *Ilias* ›Gesänge‹. Und im Kommentar der Frankfurter Kleist-Ausgabe (Bd. II, Dramen 1808–1812)<sup>11</sup> von 1987 wird, so weit ich sehe, erstmals genau sowohl thematisch wie strukturell auf den Zusammenhang geachtet. Was bei Homer Zeus noch verhindert hat, das lässt Kleist den Achill am eigenen Leibe spüren: von Hunden und, maßlos nochmals verschärft, von der Geliebten in einem pervers stellvertretenden Liebesakt zerrissen zu werden. Dieser Homer-Bezug ist meines Erachtens wichtiger als die immer wieder berufene Beziehung auf den Dionysos Zagreus, der bei den Eleusinischen Mysterien alljährlich (wohl meist in Gestalt eines Bockes als Ablösung früherer Menschenopfer; Hans Castorp in Thomas Manns *Der Zauberberg* imaginiert das im Schneetraum, Erwin Rohdes *Psyche*<sup>12</sup> folgend) geschlachtet wurde.

Penthesilea und ihr Amazonenheer aus den ›scyth'schen Wäldern‹ (V. 17) kämpfen, zum Unverständnis der Griechenfürsten, vor Troja gleichermaßen gegen beide Parteien, dem Gesetz der Tanais (V. 1945 ff., 2044 ff.) folgend, dass nur der in der Schlacht überwundene Mann als Geliebter auf Zeit und Vater ihrer Kinder gewonnen werden kann. Dann aber, beim Tempel der Artemis in Themiscyra zum ›Rosenfest‹, erwartet sie ›Entzücken ohne Maß und Ordnung‹ (V. 985): die rituell-allgemeine festliche sexuelle Vereinigung als Teil eines staatsbegründenden und diese Ordnung erhaltenden Rituals, das sich als durch siegreiche Gewalt eingeleitete Liebes-Vereinigung verstehen möchte. Penthesilea ist aber, wie Odysseus

<sup>10</sup> Schmidt, *Heinrich von Kleist*.

<sup>11</sup> Heinrich von Kleist, *Dramen 1808–1811*, unter Mitwirkung von Hans Rudolf Barth hg. von Ilse-Marie Barth und Hinrich C. Seeba. In: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*, Band 2. (Bibliothek deutscher Klassiker 26) Frankfurt 1987.

<sup>12</sup> Rohde, *Psyche*.

erzählt, durch einen *coup de foudre* beim Anblick Achills von diesem im Wortsinn ›entflammt‹:

Und Glut ihr plötzlich, bis zum Hals hinab,  
Das Antlitz färbt, als schlüge rings um ihr  
Die Welt in helle Flammenlohe auf [...]. (V. 69 ff.)

Die sprachlichen Zeichen verraten mehr als der Sprecher weiß – es ist fast schon ›Götterdämmerung‹ signalisiert. In Botenbericht und Mauerschau lässt Kleist *erzählen*, was geschieht: Man sieht es nicht, man muss es sich vorstellen. Es ist ein Drama von aufgeheizter Rhetorik. Was sich als scheinbarer Hass im Kampf gegen Achill zeigt, ist angetrieben von Liebe, die sich nicht bezähmen kann, und wird zum Furor, in dem nicht mehr zu unterscheiden ist: Beide sind ›Rasende‹ (V. 219, 393) und von Vernünftigen nicht mehr zu begreifen. Wechselseitig wollen sie einander ›im Staub‹ sehen, die doch einander schon besiegt haben: durch Liebesleidenschaft beide ›in dem Innersten getroffen‹ (V. 649, 1416), so dass sie den Anderen ›fremd‹ (V. 721) werden. Wo kein Gott mehr mäßigend eingreift, liegt das Verhängnis ganz bei den in sich zerrissenen, ihren Leidenschaften bis zur Blindheit folgenden Subjekten, die nicht mehr mit einer Selbstdistanz schaffenden Vernunft ihr Verhalten zu steuern wissen: ›verflucht das Herz, das sich nicht mäiß'gen kann‹ (so Penthesilea über sich selbst, V. 720). So beginnt sie den Kampf um Achill und nur um ihn, nicht um einen Zufallsgegner, neu (V. 786 ff., 842 ff., 1003 ff.): ›weil ich mit Eisen ihn umarmen muß‹ (V. 359). Die Leidenschaft kollidiert mit dem Gesetz des Amazonenstaates, wird aber zugleich auch auf eine einen scheinbar unlöslichen Widerspruch erzeugende Weise durch eine andere Art von ›Gesetz‹ gerechtfertigt. Ihre Mutter hatte ihr sterbend Achill als Gefangenen geweissagt – obwohl das Gesetz der Tanais gerade verbietet, ›Im Kampf auf einen Namen sich zu stellen‹ (V. 1046), wie die Oberpriesterin erinnert: Es geht um den Staat, nicht den Einzelnen, sei der auch ›vom giftigsten der Pfeile Amors‹ (V. 1075) getroffen. ›Sie [aber] denkt nichts, als den Einen nur‹ (V. 1094) – ›und jeder Busen ist, der fühlt, ein Rätsel‹ (V. 1286). Leidenschaft und sozial eingebundene Vernunft klaffen unversöhnlich auseinander. Das, was das Innerste des einzelnen Subjekts bestimmt, und das, was seinen Teil an der Ordnung des Staates ausmacht, sind nicht mehr zu versöhnen: ›die so betonte Amoralität des in seiner Unbedingtheit wahnsinnigen Liebeskampfes ist das antiklassische Pathos der Penthesilea‹.<sup>13</sup> Das *pathos*, die Erregung der Leidenschaften, wird vom *ethos* nicht mehr, wie eigentlich für das Zusammenspiel der beiden Mächte vorgesehen, gedämpft und gebändigt. Vielmehr beginnt sich das *pathos* selbst als *ethos* zu etablieren; die Konversion des *pathos* zum (literarischen) *ethos* wird auch auf der Ebene des *discours* sichtbar.

Die Niederlage im Kampf körperlich und seelisch nicht ertragend, gibt sie sich, völlig ›verwirrt‹, ›verloren‹: ›ihr töricht' Herz‹ ist ›ihr Schicksal‹ (V. 1281).

<sup>13</sup> Heinrich von Kleist, *Dramen 1808–1811*, S. 816.

»Irrgeschwätz von bleichen Lippen sendend« (V. 1486) bricht sie zusammen. Um sie zu schonen, soll ihr nicht sofort, so will es ihre Vertraute Prothoe, klar werden, dass sie die Gefangene ist – Achill, der erst seinen Willen bekundet, sie wie Hektor zu behandeln, fällt von einem Extrem ins andere: »Sag' ihr, dass ich sie liebe« (V. 1520). Aus dem Versuch, Penthesilea in einer Scheinwelt erwachen und sie dann, ausschließlich von Liebe getragen, die alles andere ausblenden könnte, in der wirklichen Welt dennoch weiterleben zu lassen (darauf läuft der Versuch letztlich hinaus), erwächst das unabwendbare Unheil. Was Penthesilea scheinbar geträumt haben soll, hat sie erlebt – was sie jetzt »erlebt«, Achill als ihren Gefangenen, ist eine Inszenierung Prothoes und Achills. Penthesilea und das Gesetz meinen die Fesseln der Gefangenschaft: Achill redet nur bildlich von »dieser Blicke Fesseln« (V. 1613); die Sprache des Gesetzes und die der Liebe, die, um sich zu verwirklichen, sich mit dem ihr fremden Gesetz maskiert, meinen je anderes, verfehlen sich immer notwendig. Was Achill, der Sieger, als Spiel, als Liebes-Vorspiel betreibt (ohne zu erkennen wohin es ihn führt, obwohl ihm vom – fremden – Gesetz erzählt wird [V. 1744]), um Penthesilea als Liebende für sich zu gewinnen, die er als Kriegsgefangene ja schon besitzt, wird von ihr, als sie sich endlich (wenn auch aus Liebe) betrogen weiß, zum blutigen Ernst zurückgeführt. Ihr ist »Freud [...] und Schmerz [...] gleich verderblich« (V. 1665); sie »überschwärmt« die »Grenzen« (V. 1668), erscheint unberechenbar (V. 1536) und verflucht sich selbst für den Fall, der Wirklichkeit schon ist und vom Spiel im Spiel nur verborgen wird. Das Stück führt vor die Frage, die Kleist in *Die Familie Schroffenstein* (Sä. Werke Bd. 1, S. 148, V. 642) formuliert hat: »Wer kann das Unbegreifliche begreifen?« Das setzt aber voraus, es anzuerkennen *trotz* seiner, *in* seiner Unbegreiflichkeit (einschließlich aller möglichen Folgen), nicht es in etwas anderes zu verwandeln, will man den Anspruch des Textes nicht im ganzen verfehlen. Dies ist die ästhetische, die intellektuelle Zumutung des Textes (der Literatur, der Kunst).

Gebunden mit Rosenfesseln wie zum Fest, fragt Achill: »Wer bist du, wunderbares Weib?« (V. 1774, 1877). Die Frage kommt für eine vernunftgeleitete Handlung zu spät, und sie ist nicht wirklich zu beantworten, aber sie rückt das »Wunderbare« als das »Unbegreifliche« noch einmal ins Zentrum des Diskurses. Das »Wunder« (gerade wenn es *nicht* eintritt, Traum-Spiel bleibt gegen die »Wirklichkeit« der Gesetze, der Geschichte, die die Anderen repräsentieren) ist das Maßlose, im höchsten Maße Verwunderliche, das wie Penthesilea selbst »Unbegreifliche« (V. 1811) – sie, die im »Strom der Lust« (V. 1675), d. h. des unbeschränkten Glücks untertauchen möchte und zugleich empfindet: »Zum Tode war ich nie so reif wie jetzt« (V. 1682). Diese geheime Einheit der extremen Gegensätze steigert das Subjekt in seine höchste Empfindungs- und Selbstwahrnehmungsmöglichkeit – und zerstört es dabei, wenn es den souveränen Umgang mit der metaphorischen Mehrdeutigkeit des Sprechens aufgeben muss (die Achill nur spielerisch-betrügerisch und einseitig, lieb-los, versucht hat). Der Rückzug auf die mythische Herkunft und deren »Gesetz« – Achill nennt es »unmenschlich,

frevellhaft«, »barbarisch« (V. 2011, 2014) – ist der auf eine typologisch sich wiederholende Mars-Hochzeit (V. 2105 ff.), die nie durch eine Verbindung »aus eigener Bewegung« (V. 2106) als Gründungsurkunde neuer allgemeiner »Gesetze« ersetzt werden kann – was nun im Spiel zu geschehen *scheint*: Achill *erschien* ihr wie Mars (V. 2211), doch zugleich hat der vergiftete Pfeil Amors sie getroffen (»Der Gott der Liebe hatte mich ereilt.« [V. 2219]); Achill begreift den Widerspruch (repräsentiert in den beiden Götternamen Mars und Amor) nicht, der sie zerreißen wird:

Zwar durch die Macht der Liebe bin ich dein,  
Und ewig diese Banden trag ich fort;  
Doch durch der Waffen Glück gehörst du mir [...]. (V. 2244 ff.)

Mythische Bindung und »die lieblichen Gefühle« (*Prinz von Homburg*) gehen nicht zusammen. Einer soll bzw. *muss* dem anderen folgen: Gewalt herrscht. Als die so »aufgeklärte« Penthesilea Achill erneut »zum Kampf, auf Tod und Leben« (V. 2362) fordert und ihre »Lust« dazu erfragt (V. 2369), bleibt der Hinweis Achills auf ein neues »Spiel«, nun in unterstelltem Einverständnis, ungehört. Penthesilea erkennt nur eine Wiederholung der Niederlage, nicht mehr das darin verborgene Liebesversprechen. Die Ent-Täuschte erscheint endgültig als wahnsinnig, ruft ihren Stammvater Ares (= Mars) unter dem Geheul der Hunde an (V. 2426 ff.). Der liebes-gewisse Achill (V. 2455 ff.) versteht ihr Kampf-Handeln nur als »Grille«, weil er ihr »Gesetz« nicht teilt: Sie tötete eher sich als ihn, meint er (V. 2472 ff.) – obwohl sie mit Hunden, Elefanten und dem ganzen Heer anrückt. Achill erscheint den Griechen nun auch als verrückt, da ihm der Kampf um Troja völlig gleichgültig ist. Beide sind jetzt, wenn auch asymmetrisch, außerhalb der Maßstäbe möglicher »allgemeiner« Vernunft angesiedelt.

Die Hunde fressen ihm nicht, wie er vermutet, aus der Hand. Die Oberpriesterin nennt Penthesilea eine »Hündin« – hetzt sie doch ihre Hunde schon auf die eigenen Leute. Als Achill stürzt, berichtet eine Priesterin entsetzt den anderen:

Sie liegt, den grimm'gen Hunden beigesellt,  
Sie, die ein Menschenschosß gebar, und reißt, –  
Die Glieder des Achills reißt sie in Stücken! (V. 2595 ff.)

»Entsetzen! O Entsetzen! Fürchterlich!« – Penthesilea ein »Greuel-Rätsel« (V. 2598 ff.), »bleich, wie eine Leiche«. Achill, der nur zum Schein, allein und kaum bewaffnet, sich ihr stellte, wird von ihr getötet schlimmer als einst Artemis den Aktäon tötete; wie deren Hunde zerreißt sie ihn, aber zusammen mit den ihren, »der Mänade gleich« (V. 2569), wie einst Pentheus durch seine Mutter Agaue in Euripides' *Bakchen*<sup>14</sup> zerfleischt wurde. Dies ist kein ritueller Dienst am Gott Dionysos – es wird durch den zitierenden Bezug als *literarische* Inszenierung des »Barbarischen« bzw. der Differenz ausgewiesen. Penthesilea, die »Mensch nicht mehr genannt« (V. 2731) wird, sondern »Hades-Bürgerin« (wie die Sprache zuvor

<sup>14</sup> Zur Euripides-Beziehung der *Penthesilea* vgl. Schmidt, *Heinrich von Kleist*.

schon signalisierte), weint schließlich. Das ist ästhetisch wirksam, und selbst-therapeutisch: Damit »rührt« sie die anderen – und kommt zugleich wieder zu sich, erkennt sich und ihre Tat als die einer im Innersten Zerrissenen, Verdoppelten (»Das aber will ich wissen, wer mir so gottlos neben hat gebuhlt« [V. 2914f.]).<sup>15</sup> Nun kommt jene zentrale Passage:

So war es ein Versehen. Küsse, Bisse,  
Das reimt sich, und wer recht von Herzen liebt,  
kann schon das Eine für das Andre greifen. (V. 2981 ff.)

Hier wird es ausgesprochen: Das »Versehen« ist die Blindheit des Handelns, die tötet, obwohl sie doch zugleich notwendig und unbedingt aus der Fülle der Liebe folgt, und die Poesie ist der Ort solcher Erkenntnis. Das schreckliche Geschehen erzeugt symbolisierend das sprachliche, poetische Zeichen der unentwirrbaren Einheit der Extreme (ergreift also auch den poetischen *discours* des Textes selbst): in einem Binnenreim, der »unrein« bleibt und die Versform des fünffüßigen Jambus eher stört. Küssend (und alliterierend) kehrt Penthesilea sich dem Zerrissenen wieder zu:

Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,  
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;  
Doch jetzt sag' ich dir [*dem Töter*] deutlich, wie ich's meinte:  
Dies, du Geliebter, war's, und weiter nichts. *Sie küsst ihn* (V. 2986 ff.)

<sup>15</sup> Vgl. zum ganzen Text die äußerst anregende Interpretation von Bernhard Greiner in: *Kleists Dramen und Erzählungen*. Für sie gilt aber auch z. T. die unten formulierte Einschränkung. Meines Erachtens verschiebt Greiner (im Grunde Schiller folgend) Akzente, die Kant deutlich gesetzt hatte, wenn er Penthesileas Reaktion als »erhaben« bezeichnet (was sie selbst wohlweislich nicht tut: es bleibt ihr beim »vernichtenden Gefühl«): Das Erhabene benennt kein »Wohlgefallen am Objekte, wie beim Schönen [...], sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst« (KdU, B 83, A 82), so dass »das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur [den Objekten der sinnlichen Wahrnehmung], sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei« (B 84, A 83). Die gemeinte Erfahrung ist also in höchstem Maße, ja ausschließlich selbst-reflexiv und (in einer »transzendentalen Analytik«) keine Basis eines Begriffs wissenschaftlich-gegenstands- bzw. textbezogener Analyse: »Nichts also, was Gegenstand der Sinnen sein kann, ist, auf diesen Fuß betrachtet, erhaben zu nennen. Aber eben darum, dass in unserer Einbildungskraft ein Bestreben zum Fortschreiten ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität, als auf eine reelle Idee liegt: ist selbst jene Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung eines Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns; und der Gebrauch, den die Urteilskraft von gewissen Gegenständen zum Behuf des letzteren (Gefühls) natürlicher Weise macht, ist schlechthin groß, gegen ihn aber jeder andere Gebrauch klein. Mithin ist die Geistesstimmung durch eine gewisse die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen« (B 85, A 84; vgl. auch B 105 ff., A 103 ff.). Es ist der von Kant implantierte ethische Imperativ zur »Freiheit« (der Ideen), der seine Argumentation umlenkt: »Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann« (B 105, A 104). Vgl. auch B 95 ff., A 94 ff.; siehe Anm. 27.

Die Wahrheit der Redensart, den Geliebten vor Liebe fressen zu können (V. 2992f.), wird von ihr ans Licht gebracht: Die ist nicht nur unentschieden zwei-, sondern *zugleich* auch eindeutig »wahr«, so dass »Wort für Wort«, was sie getan hat, ausgesprochen werden kann und muss: Sie war »nicht so verrückt als es wohl schien« (V. 2990). Das Bewusstsein des Spielerischen im Sprachgebrauch, des vermeintlich Uneigentlichen, ist nicht das letzte: Die Sprache bekommt ihren tödlichen Lebensernst erst dadurch wieder, dass das Gesagte *auch* im wörtlichen Sinne wahr ist! Penthesilea entwaffnet sich – und tötet sich *durch Einbildungskraft*, in einer sprachlich grandiosen Szene (ich werde auf sie zurückkommen), in der sie, Achill nachfolgend, ihre Vorstellungen, ihre *Worte* als Waffe (V. 3025 ff.) nun gegen *sich selbst* kehrend, zu einer Einheit von Täterin und Opfer findet. Penthesilea selbst ist der Ort, wo das Theater-Spiel seine höchste Wirkung entfaltet und das fatale Wörtlichnehmen wieder auf der Ebene der existentiellen Neu-Definition des Subjekts durch sein Sprechen zur Mehrdeutigkeit der Metapher befreit wird – und wo nun auch Gefühle töten können wie ein wirklicher Dolch. Es ist poetologisch relevant, dass die Rede der Penthesilea als sprachlich inspiriertes Handeln in der eigenen und gegen die eigene Brust erscheint. Die Wirkung solcher Rede ist das Ziel des Theaters, der Literatur, der Kunst – wenn sie tötet, ist sie auf dem ästhetischen Gipfel: als Theater, das die Götter nicht mehr braucht. Dies ist kein Relikt der rituellen Fleischmahlzeit mehr als »Heilige Handlung«, als *sacrificium*, als das das Unverzichtbare und immer unheimlich Bleibende des Tötens (von Menschen, von Tieren) gerechtfertigt werden konnte. Der Züricher Altphilologe Walter Burkert hat formuliert: »man könnte versucht sein zu sagen, die Götter als Lebens-Herren seien erfunden worden, um das Töten als Opfer zu legitimieren«, und er erinnert an den trickreichen Prometheus sowie das zentrale jüdische Opfer zu Jerusalem als Ganz-Verbrennen, als »Holokaust«, neben dem das »normale« Fleischessen unter der Voraussetzung der Schächtung für den Menschen übrig bleibt, denn »das Blut ist die Seele«, und die »gehört Gott.«<sup>16</sup> Platons kritischer Kommentar zu Homer als der »Tragiker erster Lehrer und Anführer« (595 aff.) im 10. Buch der *Politeia* ist bekannt.<sup>17</sup> Dichtung (bzw. Kunst), die nur »Scheinbares« darstellt, gilt als »Verderb [...] für die Seelen der Zuhörer«, die auf die ewigen Wahrheiten der Ideen ausgerichtet bleiben sollen. Das Dargestellte ist aber »nicht in Wahrheit seiend« (596 e), sondern ontologisch defizient: nur »scheinbar«, »nicht wahrhaft« (596 e). Solche »Nachbilderei« ist entfernt von der »Wahrheit« des »Wesensbildners«, aber auch des »Werkbildners«, des Handwerkers. Sie erfasst nichts im Platon'schen Sinn Seiendes. Das Erscheinende, wie es erscheint, nachzubilden, ist immer nur »Nachbilderei der Erscheinung« (598 b). Mit dieser strikt

<sup>16</sup> Walter Burkert, *Die Götter wollen das Blut*. Süddeutsche Zeitung, Nr. 31 vom 7.2.2003, S. 31. Vgl. auch ders., *Homo necans*.

<sup>17</sup> Zitiert nach der Ausgabe der rowohlt klassiker in der Schleiermacher-Übersetzung: Platon, *Sämtliche Werke*, in der üblichen Zitierweise.

metaphysischen Ontologie ist hinsichtlich des Umgangs mit Kunst und ihrer Wirkung nichts anzufangen. Die Auffassung Platons, die Mühe »an die Werke selbst« (599 b) und nicht »an die Nachbilderei« (598 b) zu wenden, trennt Kunst sowohl von der »absoluten« Wahrheit ab wie es sie ethisch als bloß rhetorischen Umgang mit Schein-Wahrheiten verwirft; »der Dichter als Nachbildner hat weder Erkenntnis noch auch nur [eine] richtige Meinung von dem, was er nachbildet«:

Wollen wir also feststellen [so Sokrates bei Platon], daß vom Homeros an alle Dichter nur Nachbildner von Schattenbildern der Tugend seien und der andern Dinge, worüber sie dichten, die Wahrheit aber gar nicht berühren [...]. (600 e)

Die »reine« Seele, die der wahrhaften Wahrheit zu folgen bemüht ist, geht nach ihrem Tode ins unsichtbare Göttliche ein, die »unreine« (nicht tugendhafte) wird auf den Weg der Wiedergeburt geschickt (so im *Phaidon*).

### III.

Kleists *Penthesilea* zeigt also als Handlung, wie die Einbildungskraft im extremsten Fall wirken kann: tödlich. Aber im Blick auf den Zuschauer oder Zuhörer? Hier ist ein erläuternder kritischer Rückblick in die ästhetische Theorie nicht nur angebracht, sondern notwendig, geht es doch um die Frage, was an der Erscheinung<sup>18</sup> der Kunst selbst den Charakter einer Gewalt-Erfahrung begründen kann.

Bei Platon hatte sich das *ethos* der Besänftigung der Leidenschaften gegenüber dem *pathos* als Erregung der Leidenschaften zugunsten der Hinwendung zu den »Gedanken« (apodiktisch) durchgesetzt, um in ihnen »das wahre Wesen der Dinge an[zu]schauen« (*Phaidon*, 99 d).

Deshalb werden auch die von den Dichtern erzählten Göttergeschichten von der Erziehung ausgeschlossen (damit nicht die falschen »Märchen« erzählt werden), »unwahre Erzählungen« (*Politeia*, 377 d), die der Erziehung zur Tugend zuwiderlaufen (selbst wenn sie wahr wären, sollte man sie jungen Menschen nicht erzählen!). »Diese sind nicht zuzulassen in unserer Stadt, mag nun ein verborgener Sinn darunter stecken oder auch keiner« (378 d) – denn Gott ist »seinem Wesen nach« (379 a) gut und Ursache nur des Guten; »von dem Bösen muß man sonst andere Ursachen aufsuchen, nur nicht Gott« (379 c). Gott stellt uns kein »leeres Schattenbild« (382 a) dar; er »lügt« nicht wie ein Dichter; er ist »einfach und wahr in Wort und Tat« und »verwandelt sich weder selbst, noch hintergeht er andere« (382 e).

<sup>18</sup> Die Arbeiten von Martin Seel sind dazu höchst anregend – wären aber im Blick auf einen möglichen Anschluss an Aristoteles, der bei ihm kaum eine Rolle spielt, in geschichtlicher Perspektive zu modifizieren.

Gegenüber dem platonischen ontologisch-metaphysischen Wahrheitsrigorismus hat sich auch in Phasen sog. »Klassik« für spezifisch ästhetische Reflexion – solche über die Möglichkeiten und Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung<sup>19</sup> bzw. über notwendig über die Sinne vermittelter Erkenntnis – die aristotelische Anerkennung verschiedener Abstufungen und Varianten innerhalb eines Konzeptes von »Wahrheiten« durchgesetzt, die allein eine Rettung des »Scheins«, des »Bildes«, des »verborgenen« oder »eigenen« Sinnes der Kunst zulässt<sup>20</sup> (und damit auch die Möglichkeit der nicht »einfachen«, sondern der mehrdeutigen, der metaphorischen Rede). Es ist der Begriff der »Einbildungskraft« (griech.: *phantasia*)<sup>21</sup>, der hier einen systematischen Übergang ermöglicht: als Bewegung, als Tätigkeit im Subjekt, die auf Grund einer wirklichen Wahrnehmung entstanden und ihr *ähnlich* ist (*De anima*, III 427 f.). Sie nimmt Eigenschaften des Wahrgenommenen, der Gegenstände wahr, ist aber auch selbst schon eine Art von Urteil (was auf Kants *Kritik der Urteilskraft* vorausweist), dem die Möglichkeit des Irrs inhärent ist (428 b 18). Aristoteles betrachtet die Künste als »Nachahmungen« (*Poetik*, 5)<sup>22</sup>; sie »ahmen handelnde Menschen nach« (ebd., S. 7). Dabei ist das Nachahmen den Menschen angeboren, und die Nachahmung macht jedermann »Freude« (wie das Lernen, ebd., S. 11). Die Tragödie nun ist »Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht [wie das Epos], die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt« – das ist ihr *ethos*, ihr *telos*. Es geht also gerade um die Erregung von Affekten (ganz gegen Platon) – und um ihre Reinigung, d. h. die Befreiung von ihrem Übermaß (so Fuhrmann 1993, S. 109). Es geht um den Zuschauer: Es wird auf eine ethisch relevante Wirkung abgestellt, die auf einer allen Menschen gemeinsamen anthropologischen Basis aufbauen kann – denn solches Zusammenspiel von *pathos* und *ethos* ist »unserer Natur gemäß« (ebd., S. 13). Als »Nachahmung von Handlung

<sup>19</sup> Kritisch zum Begriff der »Ästhetik« [...] als Lehre von der Wahrnehmung« Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, S. 14 f.

<sup>20</sup> In einem anderen Kontext habe ich versucht, den Zusammenhang wenigstens anzudeuten und fruchtbar zu machen: Philippi »K. lebe doch in einem Rechtsstaat«; dabei geht es um die für Aristoteles' *Dialektik* und *Rhetorik*, aber auch die *Poetik* eminent wichtige Aufwertung der »Wahrscheinlichkeit« für den Bereich der *pragmata*, die ihre Begründung in der *Metaphysik* und der *Nikomachischen Ethik* findet.

<sup>21</sup> Vgl. als ersten Zugang Trede, Art. *Einbildung, Einbildungskraft*. Zu Aristoteles ist allerdings korrigierend auf die schon oben angeführte Arbeit von Welsch zu verweisen (*Aisthesis*, 1987), die einen viel komplexeren Zusammenhang entwickelt (vgl. dazu vor allem die Seiten 382 ff. sowie die wenigen Hinweise unten).

Zur von ihm festgehaltenen Differenz von *Ästhetik* und *Aisthetik* vgl. den Aufsatz gleichen Titels von Martin Seel. Seel analysiert zwar auch Welsch sehr kritisch (ebd., 38, 40 ff.), jedoch im Blick auf spätere Arbeiten, nicht dessen Aristoteles-Interpretation. Zu Seels eigener Aristoteles-Lektüre gibt es Hinweise in dem Aufsatz *Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation*.

<sup>22</sup> Ich zitiere nach der zweisprachigen Ausgabe mit der Übersetzung und dem Kommentar von Manfred Fuhrmann.



und von Lebenswirklichkeit«, nicht »Nachahmung von Menschen« (ebd., S. 21), ist die dramatische Kunst eine eminent pragmatische, d.h. auf das »Lebensziel« des Glücks ausgerichtet – im Schauspiel wie im Leben des Zuschauers (ebd., S. 21). Der »Mythos« ist »das Fundament und gewissermaßen die Seele der Tragödie«: Mythos als »Zusammenfügung« von Geschehnissen, als »Geschichte« ihrer Struktur nach, im Zusammenspiel von menschlichen Fehlern und äußeren Ereignissen, als »ein Ganzes [...], was Anfang, Mitte und Ende hat« (ebd., S. 25). Da dies nicht beliebig sein darf, werden hier die Grenzen des *Kunstwerkes* festgehalten, wie es z.B. Aleida Assmann formuliert hat: Das Kunstwerk erscheint als »Modell der Realität«, dessen »Konsistenz und Kohärenz« sich auf »einer doppelten Inkongruenz gegenüber der Zusammenhanglosigkeit und Zufälligkeit des Realen« gründen, das als »konstruktiver Verstehensentwurf [...] zugleich über die Kontingenz des Faktischen hinauschießt und hinter ihr zurückbleibt«. <sup>23</sup> In dieser *Relation* wird es Gegenstand »vernünftiger« Untersuchung.

Dem gegenüber ist die sog. »Wirklichkeit« als ganze endlos. Aristoteles: »Das Schöne beruht nämlich auf der Größe und Anordnung« (ebd., S. 25), also auf Begrenzung. Erst die bestimmte Größe kann sich einprägen, erinnert werden: weil sie eine Gestalt hat. Aristoteles führt dann für den Kausalnexus der Handlung den Begriff der »Wahrscheinlichkeit« (ebd., S. 27) ein: Er tritt neben den der »Notwendigkeit«, ja ersetzt ihn. Das heißt: in der Kunst regiert keine »absolute«, quasi logisch vollkommene Wahrheit, sondern eine formal bestimmte, ästhetisch-funktionale »Notwendigkeit«, die den Charakter des Wahrscheinlichen hat und sich im Kontext der »Nachahmung« auf die Beziehung des Mythos, der einheitlichen Handlung, zur sog. Wirklichkeit insofern auswirkt, als es auch hier nur um »Wahrheit« geht, sofern diese als Wirkung erscheint, wenn auch eine ethisch ausgerichtete.

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. (ebd., S. 29)

Das »was geschehen könnte« ist philosophischer und ernsthafter als die Geschichtsschreibung, die nur »das wirklich Geschehene mitteilt« – sie, die Dichtung, teilt gerade »mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit« (ebd., S. 29). Das rettet das noch nicht Festgelegte, das Mögliche, das »Wunderbare« für die Philosophie <sup>24</sup> – und die Kunst; das Allgemeine ist ja nun

<sup>23</sup> Aleida Assmann, *Die Legitimität der Fiktion*. 1980, S. 14.

<sup>24</sup> Aleida Assmann hat in ihrem Buch *Gedächtnisräume* im Zusammenhang mit ihrer Hervorhebung des Erinnerns als *vis* darauf hingewiesen, dass hier etwas wirkt, »dessen man sich erst nachträglich bewusst wird« (ebd., S. 29), und sie bestimmt »Gedächtnis« als »eine immanente Kraft, als eine Energie mit eigener Gesetzmäßigkeit« (ebd., S. 29). Wo sie auf »zwei unterschiedliche Diskurstraditionen der Antike« verweist, vor allem den »psychologischen« neben dem rhetorischen Diskurs, in dem die *memoria* als eine »ingenita virtus von zentraler anthropologischer Bedeutung aufgefaßt

erst aus der Erfahrung der Darstellung durch Deutung herauszufinden und nicht jenseits des Textes bereits garantiert – es kann nicht in irgendeiner platonischen Hinterwelt vorausgesetzt werden.

Die Wirkungen des »Schauderregenden« und »Jammervollen« (ebd., S. 33) sind vor allem daran geknüpft, dass »die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen« (ebd., S. 33) – innere strukturelle Folgerichtigkeit und zunächst befremdliche, kontingente Einzelheit treten also auseinander. Die »Nachahmung« bezieht sich gerade nicht auf eine unterstellte Logik eines Zusammenhangs des »Natürlichen«, Vorgegebenen, zu Erwartenden. Wirksam werden Nachahmungen vielmehr, wenn sie den Charakter des »Wunderbaren« nicht abstreifen: als Ereignisse, die in der Kunst *nicht* »in wechselseitiger Unabhängigkeit und durch Zufall vonstatten gehen« (ebd., S. 33), sondern durch Formung eingebunden werden ins scheinbar Normale. Das »Wunderbare«, das sich »nach einer Absicht« vollzogen zu haben »scheint« (ebd., S. 33), wirkt, so Aristoteles, am intensivsten. Der »Schein«, die offene Frage nach dem Wirklichen darin und daran, die nach dem »Sinn«, wird also erst in einer Analyse des künstlerischen Ganzen beantwortbar – aber da ist sie auch beantwortbar, anders als hinsichtlich des wirklich Geschehenen, das im Allgemeinen kein in sich geschlossenes, einheitliches, durchgeformtes Ganzes bildet: Erst die Erzählung davon, die Darstellung stellt es her (wie nicht erst der *New Historicism* herausgefunden hat), wenn auch im Epos nie so konzentriert wie im Drama. Das gesuchte Allgemeine kann aber im Wahrscheinlichen repräsentiert sein; durch es kann darauf hingeführt werden. Um der Wirkung willen wird, so Fuhrmann, der Dichtung »ein gewisses Maß an Eigengesetzlichkeit eingeräumt« (ebd., S. 136), auch wenn natürlich das »Abscheuliche«, das »Unreine«, die Tabuverletzung damit nicht gerechtfertigt wer-

und im Verbund dreier Geistesgaben verortet wurde: Phantasie, Vernunft und Gedächtnis«, kommt sie auch auf die antike »Vorstellung vom Aufbau des Gehirns und von den drei inneren Sinnen« (ebd., S. 30) zu sprechen: und damit auf Aristoteles (sie verweist auf Aristoteles, *Kleine Schriften zur Seelenkunde*, 1953).

Wolfgang Welsch hat differenzierter den »Erkenntnis-Charakter des Wahrnehmens« (*Aisthesis*, S. 34) bei Aristoteles verdeutlicht, dass die *aisthesis* selbst einen »Erkenntnis-Sinn« (ebd., S. 71) hat: »Das Wahrnehmen hat sein Werk und seine Erfüllung nicht außerhalb seiner, sondern in sich selbst« (ebd., S. 75) – als *energeia*, wie es in *De anima* heißt. Das »Psychische« wird dabei »nicht als Gegeninstanz zum Physischen, sondern als Teil desselben aufgefaßt« (ebd., S. 77); es »weist auf einen Charakter gesteigerten physischen Seins hin« (und lässt sich wohl von da her auch an die Forschungen der modernen Neurowissenschaften anschließen). Entscheidend: »Aristoteles hat wie kaum ein anderer das Sinnliche von Grund auf als Sinnhaftes« (ebd., S. 6) verstanden, in der »Einsicht [...], dass das Sinnliche zwar von Rationalisierungen freizuhalten ist, andererseits aber so gefasst und praktiziert werden muß, dass es *logos*-fähig bleibt.« Welsch sieht bei Aristoteles, dass »Wahrnehmung nicht als Veranstaltung der Subjektivität« (ebd., S. 77) entsteht, sondern »ontologisch« verstanden wird, dass »eine mit dem Wahrnehmungsprozeß selbst verbundene und in diesem erst sich bildende Wirklichkeit des Wahrnehmbaren meinen muß« (ebd., S. 85); etwas, »was sogleich schon ein Vollendetes ist« (9): »Das Wahrnehmen als solches ist das Präsentsein des Sinnlichen« (ebd., S. 95).

den kann, denn das würde den Glauben an eine sinnvolle Weltordnung erschüttern (Fuhrmann, ebd., S. 117; man denke an den *Ödipus* des Sophokles): Dichtung soll »philanthrop«, menschenfreundlich sein (und wird damit einem *ethos* unterstellt!). Die *hamartia*, der »Fehler« im Charakter des Helden, der ihn ins Unglück bringt, ist keine Charakterschwäche, sondern beruht auf einem – funktional notwendigen – Mangel an *dianoia*, »Einsicht« (Erkenntnis bzw. Erkenntnisfähigkeit, wie Fuhrmann übersetzt [ebd., S. 110]). Die »Richtigkeit« in der Dichtkunst ist mit der anderer Disziplinen nicht zu vergleichen: ihre »Fehler« sind nicht mit Maßstäben aus anderen Disziplinen zu kritisieren. Wenn sie »den ihr eigentümlichen Zweck«, »ein stärkeres Element der Erschütterung« (ebd., S. 87) erreicht, dann – und nur dann – hat auch ein »Fehler« »seine Richtigkeit« (vgl. auch ebd., S. 93f.).<sup>25</sup>

Im 18. Jahrhundert wird die produktive Einbildungskraft (*phantasia*, *imaginatio*) ein Zentralbegriff in der philosophischen Diskussion ästhetischer Erfahrung. Christian Wolff hat formuliert, und dies lässt sich nun auch sprachlich als Bezug auf Literatur, auf Kunst verstehen: »Die Vorstellung solcher Dinge, die nicht zugegen sind, pfleget man Einbildung zu nennen. Und die Kraft der Seele, dergleichen Vorstellungen hervorzubringen, nennt man die Einbildungskraft.« Die *facultas fingendi* ist nun das Vermögen zu dichten.<sup>26</sup>

Hier muss man einen Blick auf Kant werfen (zumal der immer einen Eckstein in allen Kleist-Interpretationen abzugeben pflegt). Meist unter Rückgriff auf ihn und vor allem seine *Kritik der Urteilskraft* (1790, 1793, 1799)<sup>27</sup> hat vor allem die deutsche ästhetisch-theoretische Denk- und Interpretationstradition den Begriff des »Erhabenen« (*thele sublime*) als Basis einer moralisch-vernünftigen Selbsterfahrung noch im Bereich der überwältigenden sinnlich-leiblichen ästhetischen Wahrnehmungen benutzt, als das, was »nicht sowohl positive Lust, als

<sup>25</sup> So zeigt auch die *Poetik* in aller Deutlichkeit, dass Aristoteles »keine Rezeptivitätslehre« (Welsch, *Aisthesis*, S. 125) im Sinn hat, sondern dass die *aisthesis* selbst einen »Erkenntnis-Sinn« (ebd., S. 71) hat, im Zusammenhang der menschlichen Erkenntnisfähigkeiten »das unentbehrliche und unersetzliche Fundament allen Erkennens« (ebd., S. 37) ist.

<sup>26</sup> Zitiert bei Trede, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 1972, Sp. 347.

<sup>27</sup> Ich zitiere nach der Ausgabe von Wilhelm Weischedel mit den üblichen Siglen. Leider sind die systematisch Grundlegendes klärenden Darlegungen von Wieland, *Die Erfahrung des Urteils*, vor allem in der Germanistik von denen, die es angeht, anscheinend nicht zur Kenntnis genommen worden. Wieland hebt (positiv) die »Selbsterfahrung des Urteilenden« (ebd., S. 622; vgl. S. 617ff.) hervor; »die Tätigkeit der Regeln anwendenden Urteilskraft« (ebd., S. 611) ist nicht durch allgemeingültige Regeln und Prinzipien zu steuern, sondern »bleibt auf sich selbst verwiesen« (ebd., S. 612). »Ein ästhetisches Urteil enthält keinen Begriff« (ebd., S. 615), ist aber insofern allgemeingültig, »als in ihm die Struktur menschlicher Subjektivität überhaupt und nicht nur das Subjekt in seiner Privatheit erfahren wird« (ebd., S. 619): Die »im Geschmack präsente ästhetische Erfahrung« kann »niemals in die Sprache des Begriffs übersetzt und mit ihrer Hilfe begründet oder mitgeteilt werden [...]« (ebd., S. 622). Da ist die Problemverschiebung markiert; wobei Wieland meinem Argumentationsgang entsprechend darauf verweisen kann, »daß die Arbeit des Begriffs von Voraussetzungen abhängig ist, über die er nicht Herr werden kann« (ebd., S. 622).

vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält«. Das schlechthin Große (A 79, B 80), alle menschlichen Maßstäbe Übersteigende wird uns dabei kommensurabel gemacht als »Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst« (A 82, B 83), als »subjektive Zweckmäßigkeit«: »die Geistesstimmung durch eine gewisse die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt [ist] erhaben zu nennen« (A 84, B 85). Die reflektierende Urteilskraft muss – im Gegensatz zur bestimmenden – ein Allgemeines zum Besonderen erst finden. Kant kann das unsäglich Große und Überwältigende nicht stehen lassen; er muss es durch Reflexion einzäunen. Das ist weiter gehend als bei Aristoteles, und viel weniger einleuchtend. Der Gedanke der unendlichen Größe (und Undurchschaubarkeit) als »absolutes«, dem beurteilenden Subjekt letztmögliches (ästhetisches) Maß sinnlicher Anschauung zeigt nach Kant ein »Vermögen des Gemüts [...], welches allen Maßstab der Sinne übertrifft« (A 91, B 92), in uns an – womit er die Unergründlichkeit des Unermesslichen hinwegeskamotiert (und dabei, positiv, menschliche Subjektivität grundsätzlich charakterisiert). »Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt« (A 92, B 93); zum Erhabenen müssen wir den Grund nicht außer, sondern »bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren [der Natur; Ph.] Erhabenheit hineinbringt« (A 77, B 78), suchen. Der bloße Anblick des durch Stürme empörten Ozeans sei nur »gräßlich« (A 76, B 77).<sup>28</sup> In solcher Zurückführung der Größe bzw. des Begriffs der »Natur«, den Kant gleich dafür einsetzt, auf »ein übersinnliches Substrat (welches ihr und zugleich unserem Vermögen zu denken zum Grunde liegt)«, stimmt die Einbildungskraft, so Kants *petitio principii*, mit der (reinen) Vernunft und deren Ideen zusammen. Als »Achtung für unsre eigene Bestimmung« (A 96, B 97) [hier wird das *telos* des Aufklärers deutlich; Ph.], für die »Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit«, gibt Kant dem mit einer weiteren *petitio principii* eine ethische Wendung:

Es ist nämlich für uns Gesetz (der Vernunft), und gehört zu unserer Bestimmung, alles, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit Ideen der Vernunft für klein zu schätzen. (A 96, B 98)

<sup>28</sup> Das systematische Problem, das in der Kant'schen Philosophie an dieser Stelle wie anderswo, vor allem in *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft* (1786), sichtbar wird, zeigt sich im Verhältnis von »Beispiel« (Gefühle beim Anblick des Ozeans) und »Begriff«: Das erstere kann das zweite im Kontext einer Transzendentalphilosophie nicht begründen (vgl. dazu, auch auf die Konsequenzen in der nach-kantischen Philosophie verweisend, Simon: *Begriff und Beispiel*, sowie ders., *Reine und sprachliche Anschauung (Kant und Hegel)*). Zur kritischen Betrachtung von Kants Begriff der Urteilskraft; vgl. auch Bubner, *Handlung, Sprache und Vernunft*, S. 139ff., 177ff. (dort S. 178 der Hinweis auf den Entwurf eines Briefes an Fürst v. Beloselsky (1772), in Zehbe (Hg.), *Immanuel Kant, Briefe*, S. 202).

Einbildungskraft und Vernunft bringen, so behauptet er, durch ihren Gegensatz »Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte« hervor, nämlich ein »Gefühl, dass wir reine selbständige Vernunft haben« (A 98, B 99). Das stellt aber das Konzept der *phantasia* oder *imaginatio* auf den Kopf! Das so provozierte (und nicht eigentlich begründete) Bewusstsein der Unbegrenztheit unserer Vernunft mit deren »Ideen« des absoluten Ganzen gebe uns ein Bewusstsein unserer »Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermesslichkeit« (A 103, B 105). An die Stelle der Erfahrung einer wirklichen Unermesslichkeit, in der gerade keine Vorstellung von einem Ganzen mit gegeben ist, setzt Kant deren »Idee«: »Das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar [zu] machen« (A 104, B 105), soll der ethische Effekt dieser rhetorischen Anstrengung Kants sein, denn im ästhetischen »Urteil über das Erhabene [wird] diese Gewalt durch die Einbildungskraft selbst, als einem *Werkzeug der Vernunft*, ausgeübt vorgestellt [*meine Kursivierung; Ph.*]« (A 115f., B 116f.) und erzeugt so eine »Lust der vernünftelnenden Kontemplation« (A 152, B 154) durch die »Vorstellung«, es gegen den Charakter der ästhetischen Erfahrung nur mit einem »Werkzeug« der eigenen Teilhabe an einer überlegenen Vernunft zu tun zu haben und die Lust der Vernunft an sich selbst als vernünftigem Wesen kontemplieren zu können, was das völlige Gegenteil zum Hingerissensein in der ästhetischen Erfahrung darstellt. Positiv formuliert: Kant meint, »einen Übergang unseres Beurteilungsvermögens von dem Sinnengenuß [*der, so formuliert, schon unter Verdacht steht; Ph.*] zum Sittengefühl [zu] entdecken« (A 162, B 164; vgl. auch A 110f., B 111f.). Das allein ist sein systematisches Interesse, die *reine* mit der *praktischen Vernunft* wieder zu vermitteln. Nicht nur im Ergebnis, sondern schon im systematischen Ansatz wird damit die Einbildungskraft entgegen allen Behauptungen nicht mehr als »freie«, die das sie tragende Subjekt im Extrem auch zerstören kann, verstanden: als einen Zustand äußerster Gemütsbewegung erzeugend, in dem die (isolierte) Einbildungskraft »in ihrer Grenzenlosigkeit« (A 95, B 96) »gleichsam als überschwengliche« ein Abgrund ist, »worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet« (A 98, B 99)<sup>29</sup> – dies die spätere »romantische« Perspektive, gegen die Kant sich hier wehrt.<sup>30</sup> Das darf für den Aufklärer nicht einmal gedacht werden; dagegen schützt der trickreiche Gedanke, eben diese überwältigende Erfahrung als »für die Idee der Vernunft vom Übersinnlichen« für »gesetzmäßig« zu erklären (ebd.), so dass »subjektive Zweckmäßigkeit [!] der Gemütskräfte« erreicht werde, »nämlich ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben« (A 98, B 99). Dieser Gedankengang Kants

<sup>29</sup> Vgl. dazu auch die Kant-Kritik bei Welsch, *Aisthesis*, S. 379), der die Formulierung zitiert, dass die Vernunft »der Sinnlichkeit Gewalt antun« (KdU, B 116) muss, durch die allein der Begriff von »Zusammenstimmung« (B 120) der Vernunft zur sinnlichen Wahrnehmung – gegen »Chaos«, »Unordnung« und »Verwüstung« (B 78) – erreicht werden kann.

<sup>30</sup> Zum Problemzusammenhang vgl. schon Lehmann, *Kants Nachlasswerk und die Kritik der Urteilskraft*.

ist sehr merkwürdig: Er macht aus Schwarz Weiß, verwandelt den »Abgrund« der Einbildungskraft in einen Felsen (»in unserem Gemüte«, A 103, B 104), auf dem wir, ruhig sitzend, »auch der Natur außer uns« (der sind Kants Beispiele ja entnommen) uns überlegen fühlen können sollen. Es sind Münchhausen-Argumente, mit denen der Rationalist sich an der Glatze der Vernunft aus dem Sumpf, der Gefahr der ästhetischen Überwältigung, ziehen möchte – deren Inkommensurabilität, Nicht-Rückführbarkeit und Nicht-Domestizierbarkeit wird mit aller Macht wegdisputiert. Das »vernünftige« Reden *über* die Kunst oder die Natur ist aber, daran halte ich fest, etwas genuin anderes als deren (un-vermittelte und spontane) *Erfahrung*, die uns in einer bestimmten Wahrnehmung »aufgeht«, und sei sie noch so sehr durch Sprache und künstlerischen Verstand inszeniert oder durch ästhetische »Bildung« vorweg disponiert. Die »freie« Erfahrung des alle Maßstäbe Übersteigenden ist zunächst *kein* (vernunftgeregeltes, durch Logik geformtes) *Urteil*, sondern eben die Situation des sinnlich-ästhetischen Überwältigtwerdens, der Urteils-Unfähigkeit »in der Zeit ästhetischer Präsenz«.<sup>31</sup> Dass man bei der nicht stehen bleiben kann, ist eine ganz andere Frage: Was kann man aus solchen Erfahrungen *machen*? Und wie kann man das tun, ohne den Charakter dieser Wahrnehmung im Nachhinein doch wieder umzudisponieren? Hier sind rationale Analysefähigkeit, »Medienkompetenz« und soziale Verantwortung gefragt – also (andere) Kompetenzen *auch* des Kunst-Liebhhabers.

Vor allem unter solchen Aspekten kann ich mich auch mit den differenzierten Interpretationen der *Penthesilea* nicht wirklich befreunden, die ihr die *anagnosis*, Selbsterkenntnis, der Aristotelischen *Poetik* zugestehen, mit der Annahme und Deutung der Tat als nachträgliche Reinigung (Greiner, S. 167) zu interpretieren wären, und als »erhabene Wende« (im Bezug auf Kant; so Greiner, S. 169<sup>32</sup>). Die Verse 3025 ff. möchte ich jetzt zitieren:

Denn jetzt steig' ich in meinen Busen nieder,  
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,  
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.  
Dies Erz, dies läut' ich in der Glut des Jammers  
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann,  
Heißsätzendem, der Reue, durch und durch;  
Trag' es der Hoffnung ew'gem Amboß zu,  
Und schärf' und spitz es mir zu einem Dolch;  
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:  
So! So! So! So! Und wieder! – Nun ist's gut. *Sie fällt und stirbt.*

<sup>31</sup> Seel, *Ethisch-ästhetische Studien*, S. 51. Aber: »Das sogenannte »Andere der Vernunft« ist gerade ein prominenter Anlaß zur Vernunft. Dabei geht es weniger darum, dieses Andere vernünftig zu machen, als vielmehr, einen vernünftigen Umgang mit ihm zu finden.« (ebd., S. 281).

<sup>32</sup> Vgl. dazu die Anm. 15 oben.

Penthesilea zieht die aristotelischen Kategorien des ›Jammers‹ und der ›Reue‹ in ihrem Monolog in den Akt der Selbsttötung mit hinein – nur durch die Imagination, kraft deren die Rede nicht bloß Rede, auch nicht nur metaphorische Rede, sondern *uno actu* Ereignis ist und das metaphorisch-poetische Sprechen mit dem Wirklichen *konvergiert*, die zu imaginierende Geste des Sich-Erstechens nur im wiederholten »So!« sich zeigt, das »innigste Gefühl« für Achill nun als »vernichtendes Gefühl« gegen sie als Lebende (und aus ihr selbst erscheinend) auftritt: Identität in der Verkehrung noch anzeigend. Darin mag sie einen Rest vom berufenen »ew'gen Amboß« der »Hoffnung« sehen (kann die etwas anderes meinen als die paradoxe Rettung des »innigsten« im »vernichtenden« Gefühl?) – dem Schrecken darüber, dass die pure Imagination tötet, wird sich der Zuschauer nicht entziehen können: Meines Erachtens versagen da die Tröstungen einer »erhabenen Konstitution des Subjekts im Verantworten seiner Tat« (Greiner S. 170); auch »auf der Ebene des Diskurses«, denn jeder ästhetische Diskurs darüber scheitert daran, dass er das Maßstablose, »unendlich Große« gerade nicht diskutieren kann, sondern es symbolisch oder wie immer transferieren muss in eine andere ›Sprache‹ als die der Erscheinung, in der es aber nur zu kommentieren, nicht mehr durch Einbildungskraft zu erfahren ist. Auch Martin Seel kann man mangelnde Konsequenz entgegenhalten, wenn er zwar formuliert:

Die generelle Affinität von Kunst und Gewalt ist eine Sache ihres artistischen *Vollzugs*, der die Sicherheiten des leiblichen oder leiblich fundierten Befindens auf unterschiedliche Weise erschüttert. (*Ästhetik des Erscheinens*, S. 314)

– dann aber von »metaphorischer Gewalt der künstlerischen Darbietung« (s. o.) spricht, einer »Präsentation [...], die gerade keine Affinität zur buchstäblichen *Ausübung* von Gewalt enthält« (ebd., S. 314). Seel meint, die (gelingende) Kunst zwingt »Betrachter, Leser und Hörer zu einer Begegnung mit Möglichkeiten der gewaltsamen menschlichen Begegnung« (ebd., S. 319), die »Quelle dieses Zwangs« aber sei »eine besondere Lust« [ich weiß nicht, ob er sich hier an Kant erinnert; Ph.] – »die Lust daran, daß zu einem Spiel von Erscheinungen wird, was sonst ein Kreislauf von Verletzungen ist« (ebd., S. 319). Genau daran ist zu zweifeln<sup>33</sup>, denn hier wird für die Begegnung mit Kunst immer schon die gleiche Distanz der Reflexion auf den Inhalt und das Verfahren der Kunst vorausgesetzt, mit der Kant die im Prinzip freie (und dabei eben maßlose) Einbildungskraft domestiziert hatte.<sup>34</sup> Nochmals: Das Reden über Kunst (und das heißt auch: alles Wissen über sie) ist nicht identisch mit der *Erfahrung* von Kunst selbst im augenblickshaften Vollzug der ästhetischen Wahrnehmung.

<sup>33</sup> Dass man von Aristoteles' Denkansatz aus mit guten philosophischen Gründen daran zweifeln kann, ja muss, hat Welsch überzeugend dargetan.

<sup>34</sup> »Kunst, ob sie es will oder nicht, spielt ihr Spiel mit der von ihr gezeigten Gewalt: sie stellt dort einen Spielraum der Wahrnehmung her, wo die Gewalt ihren Opfern jeden Spielraum nimmt« (Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, S. 319).

Deshalb zeigt Penthesileas Tat die äußerste Möglichkeit der Einbildungskraft (und sie zeigt es sogar in der *Form* des Diskurses) – die auch die äußerste Möglichkeit der Kunst ist, die Differenz zwischen Kunst und Welt in einem gewalttätigen Akt kunstvoll aufzuheben, zugleich *in effigie* und »wirklich« zu töten. Deren Erfahrung aber machen wir als Leser oder Zuschauer nicht in der »reflexive[n] Thematisierung der [...] *Darbietungen* von Gewalt« (Seel, ebd., S. 319)<sup>35</sup>, sondern nur unvorhersehbar und spontan am eigenen Leibe – oder gar nicht. Die »Theorien des Erhabenen«, so Hans-Thies Lehmann, sind »Figuren der Verdrängung des Unheimlichen«<sup>36</sup>, des Furchtbaren, des Schrecklichen. Dem aber, das wäre die Forderung der Kunst an den, der sie »anschaut«, hat man sich auszusetzen – ohne Garantie auf »positive« Lust am Schauen, Ergriffenwerden, Begreifen, aber mit der Provokation dazu und in der (zunächst uneingelösten) *Hoffnung* auf die Lust der Erkenntnis.<sup>37</sup> *Kunst ist Gewalt – oder sie ist nicht.*<sup>38</sup> Wenn man das niemals erfährt, kann man gut auf sie verzichten – oder sein Leben damit hübsch dekorieren. Ich zitiere Wolfgang Welsch:

Wir Modernen freilich empfinden anders. Sinnhaftigkeit liegt uns nicht mehr in den Gestalten der Vollendung. Das Glück solcher Erfüllung und Vollkommenheit ist uns

<sup>35</sup> Ähnlich argumentiert Rolf Grimminger sowohl im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Band *Kunst – Macht – Gewalt*, wie auch in seinem anregenden Aufsatz (a. a. O.) *Der Tod des Aristoteles*, wenn er »den Ort der Künste« in Distanz zu allem« sieht, »über das er darstellend verfügt« (ebd., S. 7). Auch er orientiert sich vor allem an Gewalt als Gegenstand und als Thema – gesteht aber zu Beginn: »Zur Verfügung steht [...] nahezu unbegrenzt Imaginäres. Das Material des Daseins verwandelt sich zu Figurationen der Vorstellung und ihrer Vergegenwärtigung« (ebd., S. 7). Aristoteles zustimmend wird formuliert, die Bestimmung des Kunstwerks sei es, »gegenwärtig zu sein« (mit seiner Ankunft beim Publikum). Die von Aristoteles prominent geforderte »größtmögliche Wirkung des Schauspiels auf sein Publikum« (Zitate S. 18) führt Grimminger am Ende, fast unwillig, zu einem Schluss, dem ich im wesentlichen zustimme (wenn auch nicht seiner Herleitung): »Die Unmittelbarkeit von Gewalt, Tod oder Lust ermächtigt gerade deshalb, weil sie im Mittelbaren der Repräsentation fast verschwindet, die Potentiale der Einbildungskraft dazu, tätig zu werden. Wahrscheinlich ist diese Bodenlosigkeit des Sich-etwas-Einbildens überhaupt der Ort des Kunstwerks und seiner Ankunft bei uns. Der bodenlose Ort sind wir am Ende dann selber« (ebd., S. 23): Dies wäre, auf Kleist bezogen, eine Charakterisierung des ›Penthesilea‹-Effekts.

<sup>36</sup> Lehmann, *Das Erhabene ist das Unheimliche*, S. 751.

<sup>37</sup> Welsch hat für Aristoteles die »Lust« selbst als »Sinn« (*Aisthesis*, S. 415) interpretiert: auch die in der Reflexivität sich ereignende »im Vernehmen seiner selbst« (ebd., S. 415).

<sup>38</sup> Man kann unseren eigenen Sprachgebrauch gegenüber der aktuellen Verengung des Gewalt-Begriffs reflektieren – dazu lohnt ein Blick in das *Deutsche Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm Sp. 4946ff., der die Vorstellung widerlegt, zum semantisch-geschichtlichen Hof des Wortes gehöre nur die *violentia*, nicht auch die *potestas* oder die *vis*, die nach Georges' *Lateinisch-deutschem Handwörterbuch* und seinen Belegstellen ein semantisches Feld von Kraft, Stärke, Gewalt, Zwang über Wirkung, Nachdruck, Einfluss bis zu Gehalt, Inhalt, Natur, Wesen, ja Bedeutung und Sinn abdeckt. Bei Dürer wird ›Gewalt‹ z. B. als »Unbedingtheit des künstlerischen Vermögens« greifbar, als sein »Ziel und [...] Inbegriff« (vgl. Klibansky, Panovsky, Saxl, *Saturn und Melancholie*, S. 479f.) – also als Entsprechung einer »unbedingten« Wirkung.

vergangen [aber auch das aristotelische *telos* der *eudaimonia*? Ph.]. Unsere Sinnlichkeit – immer noch Fühler lebendigen Sinns – bildet eher eine Gegeninstanz dazu. Ein Lebensspüren soll uns das Wahrnehmen – gewiß – immer noch sein. Aber wir haben unser Leben nicht mehr in Vollendungen, sondern in Grenzen und Schnitten. Und unsere Wahrnehmung sucht nicht die Maxima, sondern das Bersten, den Riß, die Diffusion. Wir atmen nicht mehr im Aufschwingen des Tones, sondern zerfetzen uns, mit Schlagzeugen und Stalinorgeln.<sup>39</sup>

Verlangt ist eine radikale und in der Geschichte der Reflexion auf die Besonderheit des Ästhetischen immer schon mit angelegte Gegenposition zu dem, was Marshall McLuhan als Konsequenz aus dem Fehlen verbindlicher ästhetischer Normen und gesellschaftlichen Verhältnissen angepasster Belieblichkeit, wo der Markt regiert und die Feuilletons die Meinungen machen, formuliert hat: »Kunst kann alles mögliche sein, solange du damit durchkommst.« Ich bin damit nicht weit entfernt von Karl Heinz Bohrer, der »Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis«<sup>40</sup> analysiert hat, dabei allerdings zu sehr bei der *Gewaltdarstellung* und ihrer ästhetischen Reflexion (bei Nietzsche, Hofmannsthal, Bataille und dem Maler Francis Bacon) bleibt, auch wenn er kritisch auf die seit Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* endgültig sanktionierte »moralische oder philosophische Funktionalisierung der Gewaltdarstellung« verweist und andeutet, dass man »den rational-moralischen Diskurs [...] verlassen« (Bohrer, S. 281) müsse. Da wird eine Facette der Theorie des »Erhabenen«<sup>41</sup> sichtbar, auch wenn der Begriff nicht auftaucht, und im Ansatz regiert. Wenn Bohrer formuliert, »dass an die Stelle einer metaphysischen Begründung die ausschließlich imaginative tritt, bis hin zur formalästhetischen« (ebd., S. 288), dann bleibt nur noch der »Begriff der Intensität« (ebd., S. 289) übrig, eine »Auffassung des leidenschaftlichen Kunstwerks ohne metaphysische Referenz« (ebd., S. 289), mit der »Priorität von Ausdruck gegenüber Bedeutung«: Es ist der schiere »Erscheinungscharakter« (ebd., S. 289)<sup>42</sup> der Kunst<sup>43</sup>, »ein

<sup>39</sup> Welsch, *Aisthesis*, S. 426.

<sup>40</sup> Bohrer, *Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis*, 1998, S. 281–293; fortgeführt in dem Aufsatz *Stil ist frapierend* (zu Kleist und Kafka).

<sup>41</sup> Bohrer hat dem »Erhabenen« mehrere Essays gewidmet; vgl. vor allem: *Am Ende des Erhabenen*.

<sup>42</sup> Die Zeiterfahrung der »Plötzlichkeit« ist daran geknüpft (vgl. Bohrer, *Plötzlichkeit*, und ders., *Das absolute Präsens*). Seel hat das aufgenommen in seinem Essay über *Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation*: »Der Augenblick ästhetischer Kontemplation ist ein Augenblick der rücksichtslosen Aufmerksamkeit für etwas, was das durch die Art seiner Wahrnehmung aus allen praktischen und intellektuellen Kontexten herausgenommen wird. Auf der Basis der Fähigkeit zum sinnlichen und begrifflichen Unterscheiden geht es ihr um eine selbstzweckhafte »Befreiung der Sinne vom Sinn«, wie Fernando Pessoa es einmal ausgedrückt hat« (ebd., S. 266). Von einem »künstlichen Einstellungswechsel« (ebd., S. 267) kann man aber wohl erst unter dem Aspekt nachträglicher Reflexion sprechen.

<sup>43</sup> Dazu auch Gumbrecht, *Louis-Ferdinand Céline und die Frage, ob Prosa gewaltsam sein kann*, S. 141: »[...] dann folgt daraus, daß ästhetische Erfahrung nicht darauf verzichten kann, die Körper derer, die sich ihr aussetzen wollen, in – typischerweise: nicht vorhersehbaren – Modalitäten zu affizieren.«

In-Erscheinung-Treten von etwas Wirkungsmächtigem« (ebd., S. 291), das ästhetische Aneignung bewirkt statt inhaltliche Affirmation (von Gewalt). Es ist dann, hier gehe ich wieder mit Bohrer konform, »nicht als Ausdruck einer quasi methodisch eingeübten Naivität zu verstehen«, wenn man auf der moralischen und philosophischen Unhintergebarkeit der ästhetischen Erfahrung in der sinnlichen Wahrnehmung beharrt. Die nimmt in der Gewalt der Einbildungskraft eine zeitweilige »Auflösung des traditionellen Vernunftobjekts« (ebd., S. 284) in Kauf und sucht so, mit Aristoteles, »die Entkoppelung von *aisthesis* und lebensweltlicher Relevanz« (Welsch, S. 434) zu revidieren, vor allem aber, was Bohrer ungenügend thematisiert, dabei auch die spontane, augenblickshafte Entmächtigung des Vernunft-Subjekts einzugestehen. Dabei ist, dass etwas durch die Einbildungskraft erfahren (und erinnerbar) wird, »durchaus selbst ein intellektueller Akt« (Bohrer 290),<sup>44</sup> denn die Anerkennung solcher Erfahrung setzt die Öffnung dessen, der über den Grund seiner Erfahrung (und natürlich deren Konsequenzen) nachdenkt, für etwas, was nicht erst durch die Reflexion selbst<sup>45</sup> konstituiert wird, voraus. Bei Aristoteles, so Welsch, gebe es bereits durchaus eine funktionale Ausdifferenzierung der Wahrnehmung: als eine »Selbstübersteigerung des Sinnlichen in die Reflexivität, d. h. ins Vernehmen seiner selbst« (415; vgl. auch 428 ff.).

Dieses Nach-Denken aber kommt *nach* der Erfahrung des Überwältigtseins, deren Dauer kaum allgemein bestimmt werden kann, kommt wie die berühmte Eule der Minerva. Es kann und muss sich an eine ästhetische Wahrnehmung, die in sich strukturell auf Logizität hin ausgelegt ist, ohne sie selbst schon auslegen zu können, *anschießen*: die Reflexion auf das Erfahrene, auf den Zusammenhang

Und S. 142: »Die ästhetische Erfahrung und die Rezipienten-Leistung, um die es hier geht, kennen wir alle [...]«, vor allem aus der Verbindung von Sprache und Musik, »libretti oder rock lyrics«.

<sup>44</sup> Dass Bohrer dabei von der »Affinität« der »Gewalthematik« zu einem »transzendental gegebenen Modus des Bewusstseins« (*Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis*, S. 293) spricht, verrät, wie sehr hier noch philosophisch-letztbegründend argumentiert wird, auch wenn er das explizit verworfen hatte.

<sup>45</sup> Bohrer argumentiert hier erneut vom Künstler her, wo er vom Wahrnehmenden her denken müsste, wenn er die »Voraussetzung zu einer solchen radikal-ästhetischen Lösung« darin sieht, »daß der Bewußtseinshorizont des Künstlers nicht durch metaphysisch-humane Orientierungen abgesteckt ist« (*Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis*, S. 291).

Welsch kommt in seiner Aristoteles-Interpretation zum Schluss, dass es zwar keine »Logifizierung des Aisthetischen«, aber doch eine »Anerkennung der internen Logizität« gebe (*Aisthesis*, S. 435 f.), die »prinzipiell Anschluß an Prozesse der Reflexion« ermöglicht, ja zur Folge hat – Aristoteles' Ansatz richte sich mitnichten »gegen Reflexion« (ebd., S. 436), man könne aber auch von ihm her keine »an modernen Autonomie-Postulaten orientierte Aisthetik« (ebd., S. 436) begründen: »Das Sinnliche erweist sich selbst schon eine Sphäre von Rationalität zu sein« (ebd., S. 441), weil »das Wahrnehmen« selbst schon von Grund auf, seiner Struktur nach »ein Reflexionsphänomen ist« (ebd., S. 440 f.), das sich geschichtlich, wenn man es erinnert, gerade gegen die »Ideologie des bloß Subjektiven« der menschlichen Sinnlichkeit und der Wahrnehmung richtet (besonders ebd., S. 409 ff.).

von Erfahrung und ›Auslöser‹ Kunst-Ereignis. Kommt historische und systematische Reflexion, so kommt damit die *Wissenschaft* von der Kunst. Auch eine explizit gemachte Moral wird in diesem Zusammenhang, und erst in diesem, theoretisch diskutabel – solche ›Moral‹ ist, hier folge ich noch einmal Seel, bereits darin gegeben, dass man die Kunst als »unersetzliches Medium theoretischer wie praktischer Erfahrung und Erkenntnis« anerkennt: »unabhängig davon, in welchem Maß die Kunst moralische Inhalte hat«, »als – nicht selten einseitiger und elitärer – Anwalt einer Wahrnehmungsfreiheit, die keinen [!] allgemeinen Regeln unterliegt.«<sup>46</sup> Wenn man sich noch einmal an meine Prämisse von der Undurchschaubarkeit unserer Welt als einer ganzen – die Grunderfahrung unserer andauernden Moderne – erinnert, dann ergibt sich für uns heute wohl die Konsequenz, die Seel<sup>47</sup> formuliert hat:

Das ästhetische Bewußtsein hat weder eine kontinuierliche Deutung der Welt [*aber es steht unverbrüchlich in der Kontinuität des Zusammenhangs von Wahrnehmen und Deuten*; Ph.], noch zielt es auf eine solche.

Wenn Seel dann fortfährt:

Die Erfahrung, um die es ihm geht, erweist sich als eine Durchbrechung vermeintlicher Kontinuitäten des Sinns, der Tradition, der Gesellschaft. In dieser Diskontinuität ist die ästhetische Praxis ein Widerpart zur kulturellen Kontinuität [*wie ich es nicht für Homer, aber für Kleist angedeutet habe*; Ph.] – der guten wie der schlechten.

rechnet er die Erfahrung, die das ästhetische Bewusstsein machen kann, doch wieder einer Ordnung, einem Vorgegebenen, als Opposition zu: den ›vermeintlichen Kontinuitäten‹ zu – aber sind es denn, als *Kultur*, nur ›vermeintliche‹? Kommen wir über die pseudo-dialektische Formel von der ›Kontinuität des Diskontinuierlichen‹ nicht hinaus? Hier wäre neu und weiter zu diskutieren, *ob* und *wie* wir uns noch als *geschichtliche* Wesen verstehen können – und welche Funktion der Kunst als *Kunstgeschichte* dabei zukommt, wenn wir uns als Bewegende und Bewegte von ›Gewalt‹ (als *vis* bzw. *potestas* und *violentia*) verstehen.

<sup>46</sup> Seel, *Versuch über die Form des Glücks*, S. 342, 343; vgl. auch *Ethisch-ästhetische Studien*, S. 11–35, bes. S. 31: »Die moralische Praxis muß das, was in ihren Schutz gestellt ist, wenigstens soweit kennen, daß sie es anerkennen kann; die ästhetische Praxis hingegen ist über die Anerkennung moralischer Rücksicht nicht zu definieren, ganz gleich, wie sehr oder wie wenig sie faktisch mit der Moral kollidieren mag.«

<sup>47</sup> *Ethisch-ästhetische Studien*, S. 34 und 35.

## LITERATUR

- Assmann, A.: *Gedächtnisräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- Assmann, A.: *Die Legitimität der Fiktion*, München 1980.
- Aristoteles: *Philosophische Schriften* in sechs Bänden, Hamburg 1995.
- Aristoteles: *Poetik*. Übersetzt und herausgegeben von M. Fuhrmann, Stuttgart 1993.
- Bohrer, K.H.: Am Ende des Erhabenen. Niedergang und Renaissance einer Kategorie. In: *Merkur* 43, 1989, S. 736–750.
- Bohrer, K.H.: *Das absolute Präsenz. Die Semantik ästhetischer Zeit*, Frankfurt 1994.
- Bohrer, K.H.: Gewalt und Ästhetik als Bedingungsverhältnis. In: *Merkur* 52, 1998, S. 281–293.
- Bohrer, K.H.: Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren. In: *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von R. Grimmiger, München 2000, S. 25–42.
- Bohrer, K.H.: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt 1981.
- Braungart, G.: *Am Leitfaden des Leibes. Der andere Diskurs der Moderne*, Tübingen 1995.
- Bubner, R.: *Handlung, Sprache und Vernunft. Grundbegriffe praktischer Philosophie*, Frankfurt 1982.
- Burkert, W.: *Homo necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*. Berlin-New York 1990.
- Burkert, W.: *Die Griechen und der Orient*. München 2003.
- Burkert, W.: *Die Götter wollen das Blut*. Süddeutsche Zeitung, Nr. 31 vom 7.2.2003, S. 31.
- Charpa, U.: Künstlerische und wissenschaftliche Wahrheit. Zur Frage der Ausgrenzung des ästhetischen Wahrheitsbegriffes. In: *Poetica* 13, 1981, S. 327–344.
- Früchtl, J.: Die moderne Moral der Literatur. In: *Literatur ohne Moral?* hg. von Ch. Mandry, Münster 2003, S. 29–42.
- Georges: *Lateinisch-deutsches Handwörterbuch* <sup>2</sup>1951, Bd. II.
- Greiner, B.: *Kleists Dramen und Erzählungen*, Tübingen, Basel 2000, S. 148–173; auch S. 1–36.
- Grimm, J. u. W.: *Deutsches Wörterbuch*, Vierten Bandes Erste Abtheilung Dritter Theil. Leipzig 1911.
- Grimmiger, R. (Hg.): *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, München 2000.
- Grimminger, R.: Der Tod des Aristoteles. Über das Tragische und die Ästhetik der Gewalt. In: *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von R. Grimmiger, München 2000, S. 9–23.
- Gumbrecht, H. U.: Louis-Ferdinand Céline und die Frage, ob Prosa gewaltsam sein kann. In: *Kunst – Macht – Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität*, hg. von R. Grimminger, München 2000, S. 127–142.
- Hesiod, *Sämtliche Gedichte*. Übersetzt und erläutert von Walter Marg. Darmstadt. <sup>2</sup>1984.
- Homer: *Ilias*. Hg. von F. L. Graf von Stolberg, 1778 (Fischer Exempla Classica 43). Frankfurt 1961, mit einem Nachwort von Uvo Hölscher).
- Kant, I. Kritik der Urteilskraft. In: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1957, Bd. V, S. 173–620.

- Kant, I. Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft (1786). ebd., Bd. V, S. 11–135.
- Klibansky, R.; Panovsky, E.; Saxl, F.: *Saturn und Melancholie*, Frankfurt 1990.
- Lehmann, H.-T.: Das Erhabene ist das Unheimliche. Zur Theorie einer Kunst des Ereignisses. In: *Mercur* 43, 1989, S. 751–764.
- Lehmann, G.: Kants Nachlasswerk und die Kritik der Urteilskraft. In: *Beiträge zur Geschichte und Interpretation der Philosophie Kants*, hg. v. G. Lehmann, Berlin 1969, S. 295–373.
- Mandry, Chr. (Hg.): *Literatur ohne Moral. Literaturwissenschaften und Ethik im Gespräch*, Münster 2003.
- Manthey, J.: *Die Unsterblichkeit Achills. Vom Ursprung des Erzählens*, München 1997.
- Philippi, K.-P.: »K. lebte doch in einem Rechtsstaat ...« Franz Kafkas *Der Proceß* – ein Prozeß des Mißverstehens. In: *Aufklärungen: Zur Literaturgeschichte der Moderne*. Festschrift für Klaus-Detlef Müller zum 65. Geburtstag, hg. von Werner Frick, Susanne Komfort-Hein, Marion Schmaus und Michael Voges, Tübingen 2003.
- Platon: *Sämtliche Werke*, übers. v. F. Schleiermacher, Reinbek <sup>5</sup>1961.
- Rohde, E.: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*, Darmstadt 1974 (Nachdruck der 2. Auflage Freiburg/Br. – Leipzig – Tübingen 1878).
- Schmidt, J.: *Heinrich von Kleist. Studien zu seiner poetischen Verfahrensweise*, Tübingen 1974.
- Seel, M.: »Ästhetik« und »Aisthetik«. In: *Ethisch-ästhetische Studien*, hg. von M. Seel, Frankfurt 1996, S. 36–69.
- Seel, M.: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt 2003.
- Seel, M.: *Eine Ästhetik der Natur*, Frankfurt 1991.
- Seel, M.: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt 1996.
- Seel, M.: *Sich bestimmen lassen. Studien zur theoretischen und praktischen Philosophie*, Frankfurt 2002.
- Seel, M.: Theoretische, ästhetische und praktische Kontemplation. In: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt 1996, S. 260–272.
- Seel, M.: Über die Arbeit des Schriftstellers (und die Sprache der Philosophie), In: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt 1996, S. 145–187.
- Seel, M.: *Versuch über die Form des Glücks. Studien zur Ethik*, Frankfurt 1999.
- Seel, M.: Wohlergehen. Über einen Grundbegriff der praktischen Philosophie. In: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt 1996, S. 244–259.
- Seel, M.: Zur ästhetischen Praxis der Kunst, In: *Ethisch-ästhetische Studien*, Frankfurt 1996, S. 126–144.
- Trede, J. H.: Art. »Einbildung, Einbildungskraft«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. II, hg. von J. Ritter u.a., Darmstadt 1972, Sp. 364ff.
- Simon, J.: Begriff und Beispiel. Zur Aporie einer Philosophie und Systematik der Wissenschaften, dargestellt am Wissenschaftsbegriff Kants. In: *Kant-Studien* 62, 1971, S. 269–297.
- Simon, J.: Reine und sprachliche Anschauung (Kant und Hegel). In: *Das Problem der Sprache. 8. Deutscher Kongreß für Philosophie*, hg. von H.-G. Gadamer, München 1967, S. 169–182.
- Welsch, W.: *Aisthesis. Grundzüge und Perspektiven der Aristotelischen Sinneslehre*, Stuttgart 1987.

- Wieland, W.: Die Erfahrung des Urteils. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat. In: *DVjs* 64, 1990, S. 604–623.
- Zehbe, J. (Hg.): *Immanuel Kant, Briefe*, Göttingen 1970.