

JOHN SALLIS

Logik der Imagination

Philosophische Untersuchungen

47



Mohr Siebeck

Philosophische Untersuchungen

herausgegeben von

Günter Figal und Birgit Recki

47



John Sallis

Logik der Imagination

Die Weite des Elementaren

Übersetzt von
Tobias Keiling

Mohr Siebeck

John Sallis, geboren 1938; 1964 PhD, Tulane University; seit 2005 Frederick J. Adelmann Professor für Philosophie am Boston College, USA; Ehrendoktor der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br.

ISBN 978-3-16-155851-1 / eISBN 978-3-16-156153-5

DOI 10.1628/978-3-16-156153-5

ISSN 1434-2650 / eISSN 2568-7360 (Philosophische Untersuchungen)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Logic of Imagination: The Expanse of the Elemental
by John Sallis

Copyright © 2012 by John Sallis, German language translation rights licensed from the English-language publisher, Indiana University Press. All rights reserved.

Ziffern in eckigen Klammern geben die Seitenzahlen der englischen Originalausgabe an.

© 2019 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von epline in Böblingen aus der Times gesetzt, von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Ottersweier gebunden.

Printed in Germany.

Für Jerry, immer auf's Neue

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	IX
Vorlauf	1
I. Der Sturm	1
II. Spuren	6
III. Erbschaften	16
IV. Spiralen	20
1. Die Logik des Widerspruchs	25
A. Einheiten	25
B. Das festeste, widerständigste, am meisten gewisse Prinzip (Aristoteles)	29
C. Eine andere Logik	44
D. Logik als Metaphysik des Widerspruchs	49
E. Der Widerspruch an seiner Grenze	55
2. Jenseits formaler Logik	59
A. Abweichungen	59
B. Reine Logik	63
C. Transzendente Logik	74
D. Dekonstruktionen	81
3. Exorbitante Logik	91
A. Übertretung	91
B. Das Feld der Dinge	97
C. Kessel-Logik	102
4. Der Anblick der Dinge	121
A. Sichzeigen	121

B. Doppelte Anblicke	126
C. Im Angesicht des Sinns	130
5. Schematismus	137
A. Die Textur der Elemente	137
B. Eminente Räume	148
C. Schemata der Einbildungskraft	154
D. Im Angesicht des Elementaren	180
6. Die Elemente des Eigenen	185
A. Der Raum des Eigenen	185
B. Abgeschlossenheit	211
C. Geburt/Tod	225
7. Elementare Kosmologie	239
A. Das weite Jenseits	239
B. Nicht-absoluter Raum	252
C. Die Erstreckung der Einbildungskraft	266
Anhang: Abbildungen	275
Literaturverzeichnis	283

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:* Frans Hals, *Porträt des Jasper Schade von Westrum* (ca. 1645),
Öl auf Leinwand, 80 × 67,5 cm, Nationalgalerie Prag 275
- Abb. 2:* Raphael, *Madonna del Granduca* (1504), Öl auf Holz,
84,4 × 55,9 cm, Palazzo Pitti, Florenz 276
- Abb. 3:* Raphael, *Madonna della Seggiola* (1514), Öl auf Holz,
71 × 71 cm, Palazzo Pitti, Florenz 277
- Abb. 4:* Paul Klee, *Paukenspieler* (1940), Kleisterfarbe auf Papier
auf Karton, 34,6 × 21,2 cm, Zentrum Paul Klee, Bern 278
- Abb. 5:* Vincent van Gogh, *An der Seine* (1887), Öl auf Leinwand,
49,4 × 65,3 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam 279
- Abb. 6:* Vincent van Gogh, *Weizenfeld* (1888), Öl auf Leinwand,
50 × 61 cm, Stiftung P. und N. de Boer, Amsterdam 280
- Abb. 7:* Vincent van Gogh, *Fischerboote bei Les Saintes-Maries-
de-la-Mer* (1888), Öl auf Leinwand, 64,3 × 50,5 cm,
Van Gogh Museum, Amsterdam 281
- Abb. 8:* Caspar David Friedrich, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*
(ca. 1818), Öl auf Leinwand, 94,8 × 74,8 cm, Hamburger
Kunsthalle 282

Vorlauf

Das erste Wort gebührt dem Dichter, ebenso das letzte – falls es ein letztes geben sollte. Denn das dichterische Wort hat das außerordentliche Vermögen, die Einbildungskraft auf sich selbst zu wenden, sie sich selbst erschließen zu lassen. Das dichterische Wort ist in der Lage, die Sinnkreise der Assoziation sich abheben zu lassen. Es lässt aufmerken auf die Dinge, die es hervorruft. Das Erstaunlichste, das die Einbildungskraft vor Augen stellt, ist jedoch nichts Dingliches. Es sind die Elemente, die elementare Natur in einem Sinn ähnlich jenem, den das frühe griechische Denken erfasst. Dieser Sinn kommt ins Spiel, sobald man davon spricht, den Elementen ausgesetzt zu sein. Es ist dieser Sinn, der Titel, Diktion und Handlung in Shakespeares letztem Stück ausmacht.

I. Der Sturm

Alles beginnt mit dem Sturm. Anders: Alles beginnt mit dem Sturm und seiner semantischen Dopplung, mit dem Sturm selbst, wie er auf der Bühne zur Darstellung kommt. Es beginnt mit dem Wort, das sich auf jene Szene bezieht, sei es das Wort *Sturm* oder dessen Synonym, das auf das Lateinische zurückgeht und dem Stück seinen englischen Namen gibt: *The Tempest*. Dieser Titel allein genügt, um jene Dopplung zu schaffen. Denn das Wort fordert auf, sich vorzustellen, was das Wort zugleich bezeichnet. Es ruft ein bestimmtes Bild auf. Der Titel und die Dopplung, die der Titel eröffnet, werden wiederholt und erweitert in den ersten Bühnenanweisungen. Sie geben vor, dass *Der Sturm* mit der Darstellung eines Sturms auf der Bühne beginnt: „Ein Ungewitter mit Donner und Blitz.“¹[2]

So beginnt es. Auf der Bühne ist das zu sehen, was der Titel des Stücks ankündigt. Die erste Szene stellt uns den Schiffspatron, den Bootsmann und die Matrosen an Bord des Schiffes vor, die versuchen, der Gefahren des Sturms

¹ WILLIAM SHAKESPEARE, *Der Sturm*, I.i, Bühnenanweisungen. Zitate nach der Übersetzung Schlegel-Tieck aus der Tempel-Studienausgabe. Shakespeares Werke Englisch und Deutsch. In zwölf Bänden, hier elfter Band, hrsg. von L. L. Schücking, Berlin und Darmstadt 1955/1968, 95. Es ist möglich, dass die Bühnenanweisungen nicht vom Autor, sondern vom Drucker Ralph Crane stammen. Vgl. MARY MOORE, „Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in *The Tempest*“, *Philosophy and Literature* 2006, 496–511, hier 511.

Herr zu werden, während die Passagiere um Alonso, König von Neapel, sie verfluchen. Dass sie alle unter dem magischen Einfluss Prosperos stehen, wissen sie nicht. Ehemals Graf von Mailand war Prospero zwölf Jahre zuvor von seinem verräterischen Bruder Antonio entmachtet worden, dem Alonso damals half und der jetzt ebenfalls an Bord jenes Schiffes ist, das vom Sturm hin und her geworfen wird. Sie wissen nicht, dass die Insel, an der sie stranden werden, genau jener Ort ist, an dem Prospero und seine junge Tochter Miranda selbst gestrandet sind, nachdem sie auf See ausgesetzt worden waren. Es ist der Ort, an dem Prospero und Miranda in den vergangenen Jahren in der Gesellschaft zweier merkwürdiger, nicht ganz menschlicher Wesen lebten: Ariel und Caliban. Am Ende der Szene an Bord des Schiffes ruft Gonzalo, der alte Berater des Königs, dass sie ‚brechen‘ werden, Schiffbruch erleiden. Seine letzte Klage, dass er lieber eines trockenen Todes sterben würde, verleiht der Szene den unfehlbaren Eindruck, dass alle in der stürmischen See zugrunde gehen werden.

Der Titel des Stücks erfasst mehr als die erste Szene, der Sturm erfasst das gesamte Stück. Auch wenn sich der Sturm nach der ersten Szene legt, bleibt er eine Bedrohung. Das missgestaltete Monster Caliban und der Narr mit dem sprechenden Namen, Trinculo, werden sich später unter einer Gabardine verstecken, um sich vor dem Sturm zu schützen, wenn sie Donner hören und glauben, der Sturm kehre wieder. Der Luftgeist Ariel wird sehr viel später als eine Harpyie erscheinen, die wichtigsten Figuren um den König verrückt machen, ablenken, sie ihrer selbst berauben. Auch diese Erscheinung ist begleitet von Donner und Blitz. Wie die Bühnenanweisungen festlegen, verschwindet Ariel mit einem Donnerschlag. Doch über diese und andere Anspielungen hinaus ist das Stück im ganzen durch den Sturm beherrscht, mit dem es beginnt: Die gesamte Szenenfolge von Prosperos Enthüllung gegenüber Miranda über die beiden Liebesszenen mit Ferdinand, Alonsos Sohn, die Szene des magischen Banketts und die Maskenszene bis hin zur letzten Szene in der alle vor Prosperos Zelle versammelt sind – diese gesamte Sequenz ist die Konsequenz des Sturms, mit dem das Stück beginnt.

Dass *Der Sturm* mit der Darstellung einer Sturmszene beginnt, zeigt die entscheidende Dopplung an. Das gilt in ähnlicher Weise für die Bühnenanweisungen am Anfang und anderswo, die festlegen, was gesehen oder gehört werden soll. Diese Dopplung des Gesagten und des sinnlich Gegebenen ist nicht nur im *Sturm* und nicht nur im Theater allgemein entscheidend, sondern auch, seit ihrem Beginn, für die Philosophie. Denn in einem bei Sextus Empiricus überlieferten Fragment behauptet Heraklit ein Doppeltes: [3] Alle Dinge geschehen nicht nur dem λόγος entsprechend (κατὰ τὸν λόγον), sondern sind auch in dem, was sie sind, entsprechend ihrer φύσις zu erkennen (κατὰ φύσιν διαίρεον).² Das Fragment verbindet also das Hören (ἀκούω) auf den λόγος und das Erkennen gemäß

² HERAKLIT, Fragment B1. Die Fragmente der Vorsokratiker werden zitiert nach: Die

der φύσις. In seiner unmittelbaren wenn auch nicht ursprünglichsten Bedeutung stellt das Fragment damit das Verhältnis zur Sprache und das sehende Erkennen einander gegenüber und schafft so die Dopplung des Gesagten und des sinnlich Gegebenen. Diese Dopplung, so lässt sich zeigen, grenzt das gigantische Intervall ein, in das sich die Geschichte der Metaphysik einschreibt. Im *Sturm* finden sich jedoch ebenso Elemente und besonders *die* Elemente selbst, welche diese Geschichte unterbrechen und einem anderen Sprechen Anlass bieten.

Der Anfang wird nicht mit dem Sturm als solchen gemacht, mit der Idee, dem Begriff oder der Bedeutung, die dem Wort zukommt. Der Anfang ist vielmehr bestimmt durch jene Vereinzelung, die durch den bestimmten Artikel geschieht: alles beginnt mit *dem* Sturm, einem bestimmten oder vielmehr singulären Sturm, einem Sturm der so einzigartig ist, dass er nur in diesem Stück zu finden ist. Entgegen dem Anschein und trotz jener Furcht und Verzweiflung, die er an Bord des Schiffes auslöst, hat der Sturm seine destruktive Kraft gänzlich verloren. Wundersamer Weise fügen der Sturm und der durch ihn verursachte Schiffbruch den Passagieren des Schiffes nicht den geringsten Schaden zu. Das Unglück hinterlässt nicht die kleinste Blessur an den Personen und Gegenständen, die der Sturm erfasst. Nicht nur werden alle Passagiere sicher an Land gebracht, wo sie herumlaufen, ohne zu wissen, wie es kommt, dass sie dorthin gelangt sind, ohne zu Schaden zu kommen. Sogar ihre Kleidung ist so gut wie neu, ohne einen Hinweis darauf, dass sie vom Salzwasser durchnässt worden wären, obwohl sie diesem doch ausgesetzt gewesen sein müssen. Es ist, als würde im Drama der Sturm von den Personen und Gegenständen getrennt, auch wenn diese nichtsdestotrotz vom Sturm erfasst worden sind. Diese Trennung markiert den Unterschied zwischen den Personen und den Dingen auf der einen Seite und auf der anderen Seite jenen Elementen (Donner, Blitz, Regen, Wind), die im Sturm versammelt worden sind und deren Zusammentreffen den Sturm ausmacht. Diese Trennung kann nur geschehen, weil Prospero den Sturm „erregte“³ und der Luftgeist Ariel die Ordnung von Raum und Zeit aus den Fugen hebt, was sich in der ungeordneten Syntax seiner Rede spiegelt: [4] Auf Prosperos Geheiß hat Ariel „genau den Sturm vollbracht“.⁴ Die Ausführung erzeugt einen Abstand, welcher Momente auseinanderhält, die, wenn sie zusammenkämen, Zerstörung mit sich brächten, oder, logisch ausgedrückt, Widerspruch. Dieser anfängliche Widerspruch wird nicht aufgelöst, sondern im Gegenteil werden die beiden Terme, die ihn ausmachen, gerade dadurch erhalten, das sie auseinandergehalten werden ohne aufeinanderzutreffen. So findet sich zum Beispiel die Bühnenanweisung „Bootsleute, durchnässt“, was wohl bedeuten soll, dass die Schauspieler mit Wasser übergossen werden, wenn sie

Fragmente der Vorsokratiker, hrsg. von Hermann Diels und Walther Kranz, siebte Auflage, Berlin 1954, Band 1–3.

³ SHAKESPEARE, *Der Sturm*, V. i. 6.

⁴ SHAKESPEARE, *Der Sturm*, I.ii.194: „perform’d to point the tempest“.

auf die Bühne kommen oder kurz davor. Aber diese Anweisung steht unvermittelt neben der späteren Angabe, dass die Kleidung der Schiffsbesatzung vom Wasser unberührt und trocken geblieben sei.

Die Darstellung hält Widerstreitendes, Gegensätzliches zusammen, ohne dass es ineins fiel. Dadurch wird die Szene auseinandergerissen, werden die Gegensätze getrennt und auf Abstand gebracht, ohne ihren Gegensatz aufzulösen. Aus diesem Grund kann die Darstellung nur ein Produkt der Einbildungskraft sein. Schelling bringt dies bündig zur Sprache: Nur durch die Einbildungskraft sind „wir fähig ... auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen“.⁵ Doch auch unabhängig von dieser Fähigkeit kann die Darstellung nur Sache der Imagination sein. Denn in dieser wird etwas gesehen, das nicht zu sehen ist – so wie etwas, das man sich bloß einbildet: Die Zuschauer sehen einen Sturm ohne zerstörerische Kraft, der nicht zu sehen ist. Die Situation führt so vor, was das Theater als solches ausmacht: Es ist der Ort, an dem gesehen wird, was in Wirklichkeit nicht zu sehen ist. Sogar Miranda und diejenigen an Bord des Schiffs sehen den Sturm, der doch kein Sturm ist, und nur diejenigen, die den Sturm heraufbeschworen haben, nur Prospero und Ariel, wissen darum, dass der Sturm eigens heraufbeschworen wurde.

Auf die Einbildungskraft wird im *Sturm* kaum hingewiesen. Das Wort kommt nur selten vor, und diese Vorkommen deuten auf eine negative oder eher unwichtige Bedeutung des Wortes. Daher ist es verlockend, den Kontrast zu beschreiben, den die scheinbar marginale Bedeutung der Imagination im *Sturm* zu jener offensichtlichen Wichtigkeit im *Mittsommernachtstraum* besitzt, dessen Höhepunkt gerade die fabelhafte Rede über die Einbildungskraft ist, die Theseus zu Beginn des letzten Akts hält.

Auch wenn im *Sturm* nichts vorkommt, was Theseus' Rede auch nur annähernd gleich käme, so gibt es doch wichtige Hinweise. Sie sind am deutlichsten in der Maskenszene, vielleicht der fantastischsten Szene des ganzen Stücks. Gegen Ende dieser Szene lobt Ferdinand den „majestätischsten“ Anblick und fragt, ob die Darsteller wirklich Geister seien. Prospero antwortet [5]:

Geister, die mein Wissen,
Aus Ihren Schranken rief, um vorzustellen,
Was mir gefällt.⁶

Ferdinand ruft aus:

Hier laßt mich immer leben:
So wunderherrlich Vater und Weiser
Macht mir den Ort zum Paradies.⁷

⁵ F. W. J. SCHELLING, System des transzendentalen Idealismus, SW III, 626. Schelling wird zitiert nach der Ausgabe der Sämtlichen Werke (SW), erschienen 1856–1861.

⁶ SHAKESPEARE, Der Sturm, IV.i. 120–122.

⁷ SHAKESPEARE, Der Sturm, IV.i. 122–124. Es gibt eine umfangreiche Debatte, ob das letz-

Diese Verse verdeutlichen gut den Charakter der Maskenszene, dieses Schaustücks, in dem die Gottheiten Ceres, Juno und Iris dargestellt werden, jene Gottheiten, die über die Erde (und die Fülle der Landwirtschaft), den Himmel (sie wird ‚Himmelskönigin‘ genannt) und den Regenbogen herrschen, der Erde und Himmel verbindet. Dieser majestätischste Anblick, wie Ferdinand ihn nennt, ist für Prospero ein Produkt seiner Fantasterei. Aber Fantasterei (*fancy*) ist nur ein anderer Name für Fantasie (*fantasy*), das wiederum nur das antike Wort *phantasia* (oder *φαντασία*) wieder gibt. Es ist eines der beiden Worte, das seit der Antike in die verschiedenen Formen dessen übersetzt worden ist, was *Einbildungskraft* oder *Imagination* (*imagination*) genannt wird.⁸ Der majestätischste Anblick dieser Gottheiten, welche zusammen den natürlichen, von Erde und Himmel begrenzten Raum versinnbildlichen, entsteht aus dem Wirken der Einbildungskraft. Dieser Anblick, der Anblick der Maskerade, die Maskenszene, wird von der Einbildungskraft, durch die Einbildungskraft und in der Einbildungskraft hervorgebracht. Dennoch ist es keine Szene, die sich nur im Innenleben eines einzelnen Hervorbringers abspielte, keine bloße Vorstellung, die nur Prospero allein erblickt. Die Maskerade ist, wie er sagt, ein „Blendwerk meiner Kunst“,⁹ erzeugt für das junge Paar. Wie die Sturmszene, mit der das Stück beginnt, ist es eine geteilte Vision. [6] Wie in der Kunst als solcher ist hier die Einbildungskraft in einer Weise am Werk, die über die Grenzen der Subjektivität hinausreicht so als wäre, wie Prospero sagt, die Szene von Geistern geschaffen, die über ihre Schranken hinausgerufen worden sind.

Ferdinand nennt Prospero einen „wunderherrlichen Vater“ (*so rare a wondered father*). Prospero ist in der Tat ein bemerkenswerter Vater, denn er besitzt die Fähigkeit, solche seltenen Wunder zu erzeugen, wie Ferdinand und Miranda sie sehen,¹⁰ genau so, wie er einmal Miranda gezeugt hat, Miranda, deren Name ‚Wunder‘, ‚wundervoll‘ bedeutet.¹¹ Was Prospero (er)zeugt, sind Wunder, Fan-

te Wort des zweiten Verses („So rare a wondered father and a wise“) *wise* oder *wife* lauten soll. In den meisten Exemplaren des ersten Folio ist es *wise*, und diese Lesart wird von den Herausgebern der Arden-Ausgabe übernommen. Vgl. WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*. Arden Edition, hrsg. von Virginia Mason Vaughan und Alden T. Vaughan, London 1999, hier 136–138. (Anmerkung des Übersetzers: Die Übersetzung von Schlegel-Tieck geht allerdings von der alternativen Lesart aus. Daher wurde ihre Übersetzung hier modifiziert.)

⁸ Die Geschichte jener Worte, die zu *imagination* hinführen, ist komplex, und die sukzessiven Übersetzungen sind verbunden mit den Bestimmungsversuchen dessen, was *imagination* genannt werden sollte. Beginnt man mit Platon, dann sind die beiden Worte, auf welche diese Geschichte zurückgeht, *φαντασία* und *εικασία*. Beginnt man mit dem spätantiken Denken, etwa mit den Stoikern, dann sind es die beiden Worte *φαντασία* und *φάντασμα*, welche dann als *imaginatio* und *phantasia* ins Lateinische übersetzt werden, etwa bei Albertus Magnus. Vgl. meine Diskussion dieser Geschichte in JOHN SALLIS, *Einbildungskraft. Der Sinn des Elementaren*, übersetzt von Tobias Keiling und Daniela Vallega-Neu, Tübingen 2010, Kap. 2.

⁹ SHAKESPEARE, *Der Sturm*, IV.i. 40–41.

¹⁰ Vgl. SHAKESPEARE, *The Tempest*, 251 Anm.

¹¹ Dass Prospero der Vater von Miranda ist, wird im ersten Gespräch der beiden nicht nur erwähnt, sondern hervorgehoben. Vgl. SHAKESPEARE, *Der Sturm*, I.ii.53–59.

tastereien, Fantasien. Was er erzeugt, sind Bilder, die von der, durch die und in der Einbildungskraft geschaffen werden. Was er erzeugt, sind Wunder der Einbildungskraft, nicht nur in der Maskenszene, sondern im gesamten *Sturm*. Die gesamte Folge der Szenen, der Anblicke auf der Bühne, mit ihrem eigenen, fast nonverbalen poetischen Charakter,¹² ist eine Reihe von Wundern der Imagination.¹³

Die wundersamen Anblicke werden von Prospero heraufbeschworen und von Ariel hervorgebracht, so als wäre die Einbildungskraft, wenn sie diese Wunder erschafft, nicht auf eine einfache Einheit zu reduzieren, sondern vielmehr durch eine merkwürdige Uneigenheit ausgezeichnet. Prospero muss Ariel zu Hilfe rufen, und auch wenn Ariel herbeieilen muss, so kommt er dennoch ungezwungen, aus freien Stücken. Ariel ist einfach da, wie als wäre er aus der Luft entstanden, kommt wie aus dem Nirgendwo – wie die Imagination. Indem Ariel die Wunder der Einbildungskraft erschafft, fliegt er in diese und alle Gegenden davon und hat Anteil an allen Elementen.

Alles beginnt also mit dem Sturm. Als ein Wunder der Einbildungskraft schwebt der Sturm zwischen Sein und Nichtsein. Als etwas Elementares markiert der Sturm den Unterschied zwischen den Elementen und den Dingen. [7] Als Titel des Stücks eröffnet der Sturm die Zweiheit des Gesagten und des sinnlich Gegebenen und lädt so die Einbildungskraft ein, ebenso im Raum dieses Unterschieds zu schweben. Der Sturm evoziert an seiner Grenze den natürlichen Raum von Erde und Himmel und schafft so der mythischen Grenzziehung eine Bühne, die durch die Figuren der Göttinnen in der Maskenszene auftritt. Auch wenn in diesem am meisten imaginativen Moment des Stücks das Sprechen und das Sehen die Weite des Elementaren am ausdrücklichsten erschließen, ist die Eröffnung dieser Szene doch seit dem Anfang des Stücks vorbereitet.

II. Spuren

Die Philosophie antwortet auf die Dopplung von Sprechen und Sehen. Die Philosophie wählt Worte wie die Dichtung und im Besonderen das Drama, um durch sie etwas sichtbar zu machen, etwas ansichtig werden zu lassen, wenn

¹² Weil die Sprache des Stücks so extrem komprimiert ist, oft elliptisch und voller Komposita, geschieht in diesem Stück nicht die metaphorische Entwicklung, die aus den meisten anderen Stücken von Shakespeare bekannt ist. Vgl. die Einführung von Anne Barton in der von ihr herausgegebenen Ausgabe (WILLIAM SHAKESPEARE, *The Tempest*, London 1968, 13–14) sowie die Arden-Ausgabe (21–23). Im *Sturm* erwächst nicht eine Metapher aus der vorigen, so dass es den Anschein hat, als würden sich die Szenen aus der metaphorischen Entwicklung der Sprache entwickeln. Die Szenen sind vielmehr mit nonverbaler Bedeutung aufgeladen, mit einem zurückgehaltenen Sinn, der über das Gesagte hinausgeht.

¹³ Mary Moore zeigt, wie entscheidend die Motive des Staunens und der Einbildungskraft in diesem Stück sind. Sie beschreibt den *Sturm* „als einen Ort dessen, was *nur* imaginiert werden kann“ (MOORE, „Wonder, Imagination, and the Matter of Theatre in the *Tempest*“, 498).

auch nur vor dem Auge des Geistes. Wie in den dichtenden Künsten hängt alles davon ab, wie das Gesagte und das sinnlich Gegebene zusammengebracht werden. Zwischen beiden muss ein Zusammenspiel beginnen, während sie zugleich zueinander auf Abstand bleiben. Wie die Dichtung einen inneren Blick weckt, der im Theater auf die Bühne gebracht wird, um gesehen und gehört zu werden, so ist auch das philosophische Sprechen evokativ, hat seinen Sinn darin, etwas sichtbar werden zu lassen, das man sonst übersehen würde. Umgekehrt spiegelt das so Evozierte die Worte, die es hervorgerufen haben: Das Gesehene bestärkt, erläutert und erweitert das Gesagte – es wirft es aus den Fugen, so dass das entstehende Intervall wieder mit Worten gefüllt werden muss. In dieser Hingabe an die Sprache, in ihrer Reflexion des λόγος, ist die Philosophie intrinsisch logisch, obwohl die Begründung der Logik als philosophischer Disziplin weit später erfolgt ist als die erste philosophische Hinwendung zum λόγος. Dadurch, dass sie etwas sehen lässt, was sonst übersehen würde, gewährt die Philosophie dem beinahe Unsichtbaren eine gewisse Offenbarkeit. Die Philosophie verlässt sich dabei auf die Einbildungskraft und holt in der Theorie die Schemata ein, die überall dort im Spiel sind, wo sich etwas zeigt. Das Unsichtbare, das die Philosophie sichtbar machen will, ist vor allem die Wirkung dieser Operationen, die Linien jener Konfigurationen, in denen Dinge sich zeigen. In dieser Beziehung ist die Philosophie der Malerei nicht weniger ähnlich als der dramatischen Kunst. In beiden Fällen wird, wenn auch auf verschiedene Weise, etwas in eine Offenbarkeit hervorgeholt, das dieses ohne die Philosophie, die Malerei oder das Theater nicht hätte.

Doch trotz dieser Ähnlichkeiten, von denen nur die offensichtlichsten genannt worden sind, ist die Philosophie ein einzigartiges Vorgehen, das einen komplexen, aber für sie charakteristischen Weg verfolgt. Der Weg der Philosophie wendet sich einerseits selbstkritisch auf sich selbst zurück, enthält dabei aber zugleich noch weitgehend ungedachte, exorbitante Möglichkeiten. [8] Die Besonderheit der Philosophie ergibt sich primär aus ihrer charakteristischen Weise, sich mit dem λόγος auseinanderzusetzen; was die Philosophie ausmacht und etwa von den Künsten absetzt, ist ihr logischer Charakter, ihr Wesen als Logik.

Dem Anfang der Philosophie geht dabei, undatierbar, die Auseinandersetzung mit dem λόγος voraus, die sich bereits aus der menschlichen Fähigkeit ergibt, sprechen zu können. Diese Fähigkeit ist das, was vor der Philosophie gewesen ist. In der Frühzeit desjenigen, was Philosophie genannt werden sollte, gibt es einen Bruch mit dem direkten, unreflektierten sprachlichen Verhalten, und es ist dieser Bruch, der einen anderen Anfang, einen besonderen Anfang jenseits des bereits immer schon Dagewesenen möglich und eine eigene Weise geschaffen hat, sich mit dem λόγος auseinanderzusetzen. Dieses philosophische Engagement in der Sprache zehrt vom direkten, gewöhnlichen Erleben und greift das ursprünglichere Eröffnen der Dinge auf, das in jedem Sprechen liegt.

Diese Eröffnung markiert den Beginn dessen, was Philosophie genannt werden wird, so dass dieser Anfang immer ein Neuanfang ist, ein Wiederbeginn, der bereits in seinem ersten Anfang mit dem vorherigen Anfang gebrochen haben wird.

Das philosophische Engagement in der Sprache entspricht einem Anspruch, der bereits bei Heraklit zu vernehmen ist. Das Fragment wurde von dem christlichen Autor Hippolytus überliefert, vermutlich auf Grundlage eines Berichts über die frühere Philosophie, den Aristoteles' Schüler Theophrast verfasst hat. Bei Diels-Kranz steht dieser Ausspruch als Fragment B 50: οὐκ ἔμοῦ, ἀλλὰ τοῦ λόγου ἀκούσαντας ὁμολογεῖν σοφόν ἐστὶν ἐν πάντα εἶναι. Bei einem Text wie diesem muss man noch mehr als bei anderen darauf hinweisen, dass eine Übersetzung eine Interpretation ist, dass der Text nur dann zu übersetzen ist, wenn man es zulässt, dass seine Bedeutung eine Gestalt annimmt, die mit großer Wahrscheinlichkeit über das hinausgeht, was in einer direkten Wiedergabe zum Ausdruck kommen kann. Wenn man mit einer üblichen Übersetzung beginnt: „Habt ihr nicht mich, sondern das Wort vernommen, ist es weise, zuzugestehen, daß alles eins ist“,¹⁴ so wird schnell klar, dass der Sinn des Fragments die Übersetzung überschreitet, wenn es nicht sogar den Sinnbegriff, den Sinn von Sinn überschreitet.

Der erste Teil des Spruchs, „Habt ihr nicht mich, sondern das Wort vernommen“, verlangt genau jenen Bruch mit dem direkten, unreflektierten, alltäglichen Involviertsein in der Sprache, in welchem wir, vom λόγος schlicht mitgerissen, einander zuhören und miteinander sprechen. An die Stelle bloßer Kommunikation tritt nach Heraklit die Forderung, dem λόγος zuzuhören, nicht nur auf das im Sprechen Gesagte zu achten, sondern – und zwar vor allem – auf das Sagen zu achten, auf seine Wirkung, darauf, wie das Sagen Dinge anordnet und versammelt. In diesem Sinn folgt bereits Heraklits Ausspruch dem λόγος, der im Verb λέγειν das Sprechen mit dem Anordnen, dem Versammeln semantisch verbindet. Sein Spruch löscht sein Subjekt aus, folgt dem λόγος und macht so exemplarisch deutlich, was in diesem Spruch gesagt ist. [9]

Wenn man auf den λόγος hört, dann ist es weise – gemäß diesem λόγος, hört man auf den Anspruch im Ausspruch Heraklits – dasselbe zu sagen (ὁμολογεῖν), das Selbe (ὁμόν) zu sagen (λέγειν), das zu sagen, was zu hören war im Hören auf den Logos. Man verleiht dann dem eine Stimme, was unausgesprochen im Sprechen bereits am Werk gewesen ist, das sich einem Vernehmen anbietet, das auf die Stille im Sprechen hört. Man achtet und antwortet auf die Versammlung von allem in eines, die in einfachster Weise bereits mit einem einzigen Wort geschieht, das auf sich alles versammelt, was mit diesem Wort bezeichnet werden kann. Diese versammelnde Kraft ist jedoch nicht auf das einzelne Wort beschränkt, vielleicht noch nicht einmal auf die gesprochene Sprache. Sie ist nur

¹⁴ HERAKLIT, Fragment DK B 50.

ein Ort unter anderen, an denen diese versammelnde Kraft am Werk ist. Dasjenige, was Philosophie genannt werden wird, beginnt jedenfalls damit, dem Versammeln, das stumm in der Sprache liegt, eine eigene Stimme zu verleihen.

Der Anspruch von Heraklits Fragment hallt in Platons Dialogen nach. Trotz der Verwandlung, welche die Philosophie im Denken Platons durchmacht, bleibt auch dieses Denken darauf verpflichtet, auf den λόγος zu achten. Als der platonische Sokrates im Angesicht seines Todes davon erzählt – davon singt – wie er wurde, was er ist, und damit seinen Freunden die wahre Apologie überbringt, vergleicht er seinen eigenen Weg mit dem Weg, den er zunächst unter der Anleitung seiner Vorgänger verfolgt hat. Die früheren Philosophen, so Sokrates, erforschten die φύσις und versuchten die natürlichen Entitäten durch andere natürliche Entitäten zu erklären. Sein eigenes Vorgehen bestehe dagegen darin, die Wahrheit der Dinge nicht dadurch zu suchen, diese unmittelbar zu erforschen, sondern darin, sich auf den λόγος zu richten. Trotz der rhetorischen Prägung, welche Sokrates' eigenes Vorgehen von dem seiner Vorläufer unterscheidet, bleibt damit eine wichtige Verbindung zu Heraklit bestehen. Trotz aller Verschiedenheit bleibt die Aufgabe der Philosophie dieselbe: Sie soll auf den λόγος achten.

Sokrates nennt dieses Vorgehen eine zweitbeste Fahrt (δεύτερος πλοῦς). Der Ausdruck bezieht sich auf die Schifffahrt: Ist kein Wind in den Segeln, muss man die Ruder zu Hilfe nehmen. In Sokrates' Erzählung wurde dies nötig, weil alle seine Versuche, die Dinge nach dem Vorbild der früheren Philosophen zu untersuchen, gescheitert waren. Sie führten ihn sogar dazu, an Einsichten zu zweifeln, die ihm zuvor gewiss erschienen. Sokrates berichtet von diesem Scheitern und erzählt, wie er es letztlich aufgab, die Dinge direkt erforschen und allein auf Grund dessen erklären zu wollen, das sie den Sinnen darbieten. Denn dieses Vorgehen birgt für ihn dieselbe Gefahr, wie während einer Sonnenfinsternis die Sonne zu betrachten: Man wird geblendet, wenn man die Sonne nicht in etwas anderem, etwa in spiegelndem Wasser betrachtet. Man riskiert zu erblinden, egal ob man direkt auf die Dinge schaut oder auf dasjenige, das ihre Sichtbarkeit und ihr Erscheinen allererst möglich macht, so dass man es in diesem Sinne den Ursprung der Dinge nennen könnte. [10] Daher ist es unabdingbar – und dazu sind wir aufgefordert –, für einen Moment nicht zu schauen, sondern das Schauen zugunsten des λόγος zu unterbrechen. Sokrates beschreibt die zweitbeste Fahrt in den folgenden Worten: „Mich dünkt, ich müsse zu den λόγοι Zuflucht nehmen [καταφεύγω] und in diesen das wahre Wesen der Dinge anschauen.“¹⁵

Obwohl Sokrates die Spiegelung der Sonne im Wasser erwähnt, lehnt er rundweg ab, dass die Suche nach der Wahrheit der Dinge in den λόγοι dem

¹⁵ PLATON, Phaidon, 99e. Die Werke Platons werden zitiert nach *Platonis Opera*, hrsg. von John Burnet, Oxford 1900–1907. Die deutsche Übersetzung hier und im folgenden nach den jeweiligen Übersetzungen in der Ausgabe von Gunther Eigler (*Werke*, hrsg. von Gunther Eigler, Darmstadt 1971–1983).

gleichkommt, diese durch Bilder hindurch zu sehen. Die λόγοι sind keine Bilder, die man betrachten könnte. Die Hinwendung zu den λόγοι schließt vielmehr eine Abkehr vom Sehen ein, einen Moment absichtlicher Blindheit oder eine Verzögerung, die darauf zielt, eines Tages besser sehen zu können, wenn sich das Sehen verwandelt haben wird. In der Zuflucht zu den λόγοι tritt ein neues Verhalten zum λόγος zu Tage. Sokrates beschreibt es als ὑποτίθημι (etwas annehmen oder behaupten, etwas zu Grunde legen) und als ὑπόθεσις (das Darunter-Legen oder das, was zu Grunde gelegt wird). Ein solches Verhalten, das wenig mit der Hypothesenbildung im modernen Sinne zu tun hat, besteht darin, einen λόγος anzunehmen, ihn der Erörterung zu Grunde zu legen. Das sokratische Vorgehen besteht darin, ausdrücklich zu machen und zu entfalten, was bereits gesagt worden ist, was im Sprechen bereits gemeint war, etwa im Falle von Ausdrücken wie *schön, gut, groß*. Sokrates bestimmt das derart Angenommene als dasjenige, über das er nie aufgehört hat zu sprechen, und erwähnt im direkten Anschluss das Schöne, das Gute und das Große. Jedes wird je für sich zu Grunde gelegt: Was in diesem neuen Verhalten zum λόγος zum Gegenstand wird sind die Einen, die Eines-Seienden, jedes für sich (jedes Eines-Seiende für sich), mithin jene semantischen Einheiten die immer gemeint sind, wenn man *schön, gut, groß* sagt. Diese werden nicht als etwas genommen, das man gesehen hat, sondern als etwas, das *gesagt* worden ist, denn diese Einheiten sind im Sprechen immer schon wirksam und durch es erschlossen. In der Philosophie werden diese Einheiten den Dingen als ihre Wahrheit zu Grunde gelegt, als dasjenige, in Bezug auf welches sich die Dinge erst als das zeigen, was sie sind, in dem Aussehen, der Idee (εἶδος), die ihr Sein ausmacht.

Aber die Zuflucht zu den λόγοι, die Wende zur Logik, ist für Platon nur ein Moment der Unterbrechung. Die Schau wird einen Moment hinausgezögert und kurz unterbrochen, was die *Politeia* als einen Aufstieg zum Sein (und darüber hinaus) darstellt. Es ist zugleich auffällig und konsequent, dass jene Schau, die den Aufstieg anleitet, keineswegs eine reine Betrachtung dessen ist, was den Sinnen oder den höheren Wahrnehmungsfähigkeiten gegenwärtig wäre.¹⁶ [11] Was an der Schau so besonders ist, wird vielleicht am deutlichsten im Fall der Gefangenen, die in der Höhle angekettet sind, so dass sie nur die Schatten sehen können, die ihnen gegenüber vorbeiziehen. Um sie zu befreien reicht es nicht aus, ihre Ketten zu lösen. Vielmehr muss, sobald sie von ihren Ketten befreit worden sind, eine Art doppeltes Sehen beginnen: Sie müssen lernen, die Bilder *als Bilder* von etwas zu sehen. Der Aufstieg macht seinen ersten Schritt mit der Voraussetzung, dass sie ihren Blick auf dieses Andere, Ursprünglichere richten. Ihr Schauen erzeugt eine Verschiebung: Sie sehen das Bild und das Abgebil-

¹⁶ Die Schau des Guten wird hier nicht diskutiert. Denn dieser Fall ist extrem komplex und verlangt eine ausführliche Interpretation. Vgl. JOHN SALLIS, *The Verge of Philosophy*, Chicago 2007, Kap. 2.