

JAN SÖFFNER

**METAPHERN  
UND  
MORPHOMATA**

7

**MORPHOMATA  
LECTURES COLOGNE**

**MORPHOMATA  
LECTURES COLOGNE**

7

HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER BLAMBERGER  
UND DIETRICH BOSCHUNG



JAN SÖFFNER

**METAPHERN  
UND  
MORPHOMATA**

---

WILHELM FINK

GEFÖRDERT VOM



Bundesministerium  
für Bildung  
und Forschung

unter dem Förderkennzeichen 01UK0905. Die Verantwortung für den Inhalt der Veröffentlichung liegt bei den Autoren.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über [www.dnb.d-nb.de](http://www.dnb.d-nb.de) abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht § 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn  
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn  
Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Lektorat: Jan Söffner, Thierry Greub  
Gestaltung und Satz: Kathrin Roussel, Sichtvermerk  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5615-1

---

## INHALT

Einleitung	9
I Metaphern und Morphomata	20
1 Absolute Metaphern	
2 »Metaphors We Live By«	27
3 Metaphern und Morphomata	31
4 Gleichnis und Wirklichkeit	35
II Fallstudien	43
1 Platon, <i>Phaidros</i>	
a) Vorbemerkungen: Die Metapher der Theorie	43
b) Wind, Zikaden, Liebe	48
c) <i>Enthousiasmos</i>	49
2 Rilke, <i>Sonette an Orpheus</i>	
a) Vorbemerkungen: Synästhesien des Lesens	51
b) Atmosphäre und Stimmung	53
c) Atmen als Gedicht	58
d) Gleichnis und Wendung	62
Coda	66
Literatur	72

---

Dieses Buch ist dem Kolleg Morphomata und allen, die dort arbeiten, gewidmet – mit Dank für die Unterstützung und für die schöne Zeit, die ich dort verbringen durfte.

---

## EINLEITUNG

Der Yoga-Guru Bellur Krishnamachar Sundararaja Iyengar berief sich auf das Wissen der *Hatḥapradīpikā*, als er eine beeindruckende Atemvorführung mit den Sätzen einleitete:

In Hata Yoga Pradipika they say that the mind is the king of the senses and the breath is the king of the mind. And if the nerves, the nervous system which is about 6,000 miles in our system, have a rhythmic vibration, then that rhythmic vibration of the nerves becomes the king of the breath.<sup>1</sup>

Im Originaltext aus dem 14. Jahrhundert ist natürlich nicht von dem Nervensystem die Rede, sondern von *laya* (der Einheit von Geist und Leib), und auch nicht von einer »rhythmic vibration«, sondern von *nāda* (Klang, Harmonie des Körpers und des Kosmos).<sup>2</sup> Solche Anpassungen an das heutige medizinische Wissen scheinen aus epistemologischer Sicht illegitim zu sein. Getragen werden sie nicht von einer Arbeit an physiologischen, medizinischen oder gar metaphysischen Wissenssystemen: Gedeckt werden sie vor allem durch ein Können und das Gespür für dieses Können. Was Iyengar als Atemübung vorführt und von Körper zu Körper zu lehren versucht, soll die Brücke schlagen zwischen den verschiedenen Formen der Diskursivierung. Worauf er setzt, ist keine schriftliche und auch nur teilweise eine mündliche Tradition von

---

<sup>1</sup> Nachzusehen auf [youtube.com/watch?v=fjv74dkitvo/](https://www.youtube.com/watch?v=fjv74dkitvo/) (Zugriff 20.2.2015).

<sup>2</sup> *Hatḥapradīpikā* IV, 29: »The mind is the lord of the senses, but the breath is the lord of the mind. Laya is the lord of the breath, and that laya depends on nada.« (Zit. nach Hatha Yoga Pradipika: 2002, 91).

Wissen, sondern vor allem eine tradierte Atemtechnik. Die spezifische Atempfahrung soll vergleichbar machen, was aus epistemologischer Sicht unvergleichbar ist: den Körper der *Haṭhapradīpikā* und den Körper einer naturwissenschaftlichen Physiologie.

Auch dieses Buch ist einem Vergleichbarmachen des Unvergleichbaren gewidmet. Es beschäftigt sich mit verschiedenen Wissensordnungen, in denen die Metaphern der Inspiration – wörtlich Einhauchung oder Einatmung, verstanden als eine Verbindung von Geist und Atem – eine Rolle spielen. Die besagten Wissensordnungen sind bereits insofern unvergleichbar, als sowohl die Begriffe des Geistigen als auch diejenigen des Atmens sehr verschieden sein können. Dennoch ist die Inspiration in vielen Kulturen so maßgeblich, dass es unsinnig wäre, von einer radikalen Unvergleichbarkeit zu sprechen. Es fehlt lediglich eine Grundlage des Vergleichs. Diese Grundlage sucht das Buch auf ähnliche Weise wie Iyengar das tut. Es sucht sie nicht allein in dem Begriffen, sondern auch im Einbezug der körperlichen Fertigkeiten und einer auf diesen Fertigkeiten aufbauenden Phänomenologie.<sup>3</sup>

Bei diesem Unterfangen ist es allerdings vorsichtiger als Iyengar – und zwar deshalb, weil körperliche Fertigkeiten ihrerseits kulturell verschieden ausgeprägt und zudem instabil sind. Man kann sie nicht archivieren und speichern wie Schriftrollen und Bücher; nicht einmal kann man sie zur Stütze und Kontrolle des Gedächtnisses metrisch binden und memorieren. Sich an den Text eines Weihnachtsliedes zu erinnern ist etwas ganz anderes als es genau in dem Tonfall, mit der Stimmung und mit der Dynamik darbieten zu können, in der man es einmal gehört hat. Die Präzision der Wortfolge ist – aus körperlicher Sicht – etwas sehr Vages. Gefordert ist in der Übermittlung von Fertigkeiten eine andere Form der Präzision. Selbst dort, wo man versucht,

<sup>3</sup> In diesem Versuch der Vergleichbarmachung ähnelt der vorliegende Ansatz demjenigen Horst Bredekamps in seiner kürzlich erschienenen Monographie zu Karl dem Großen (Bredekamp: 2014). Gewissermaßen lässt sich mein Buch aus methodischer Warte als eine philologische Umarbeitung seiner bildakttheoretischen Studie lesen.

diese Präzision genauestens zu vermitteln und dann konstant zu halten (Yoga scheint ja auf den ersten Blick so ein Fall zu sein), ist das Risiko einer Verfälschung doch sehr groß. Zu groß jedenfalls, um auf der Basis dieser Fertigkeitsvermittlung Wissensordnungen vergleichbar zu machen.

Gerade die Spielart des Hatha-Yoga, die Iyengar lehrte, ist dafür sogar ein gutes Beispiel. Sie stammt in dieser Form nicht aus dem 15. Jahrhundert wie die *Haṭhapradīpikā*. Iyengar selbst hat sie entwickelt. Es ist dabei unklar, wie viel von dem, was heute als Yoga gelehrt wird, überhaupt tatsächlich in Klostersgemeinschaften tradiert wurde – und man wird es so bald auch nicht wissen können, da es sich hierbei um ein extrem esoterisches Wissen handelt. Die eingeweihten Mönche werden nicht nur zum Schweigen angehalten, sondern auch zum Lügen legitimiert – damit viele ›falsche‹ Lehren in Umlauf kommen, hinter denen die ›wahre‹ Lehre ihr Geheimnis umso besser schützen kann.<sup>4</sup> Die Kehrseite dieser Strategie ist natürlich, dass viele ›falsche‹ Lehrarten im besten Glauben als die eine wahre tradiert werden. Die im Westen einflussreiche Schule von Krishnamacharya, der zunächst auch Iyengar angehörte, ging – offenbar in dem Versuch, hier eine Abhilfe zu schaffen – auf den Versuch zurück, die Asanas nicht allein in ihrer körperlichen Vermittlung aufzugreifen, sondern sie gewissermaßen entlang der Textzeugnisse zu rekonstruieren. Aber diesem Unterfangen stand der Unterschied zwischen diskursiver und körperlicher Präzision im Weg. Krishnamacharyas Lehre wandelte sich im Laufe seines Lebens mehrfach; Iyengar, der sein Schüler war, fiel in Ungnade, weil er eine andere Form der Rekonstruktion des verlorenen Körperwissens einschlug. Es scheint, dass Iyengar vor allem das eigene Gespür zum Maßstab machte und einen Dialog zwischen dem Text und dem, was ein Mensch zu lernen imstande war, herzustellen. Entscheidend war offenbar, welche Folgen eine jeweilige Ausführung der Asana auf sein Befinden, sein Denken, seine Erfahrungen und seine Erleuchtung hatte.

<sup>4</sup> Für diesen Hinweis danke ich Katharina Poggendorf-Kakar.

Macht man ein solches Empfinden und ein solches Erleuchtet-Sein zum Maßstab für den Vergleich von Wissensordnungen, dann liegt der Bereich solider philologischer Arbeit Kontinente weit entfernt. Dennoch ist an diesem Beispiel ebenso leicht zu erkennen, dass man unter alleiniger Anwendung philologischer Standards viel weniger verstanden hätte über das, was die Yoga-Asanas der *Hāṭhāpradīpikā* sind, wofür sie dienen, welche Formen der Meditation und welche Formen der Erleuchtung mit ihnen einhergehen können. Anliegen dieses Buchs ist daher, die Frage nach dem Verhältnis von körperlichem Gespür und Textsemantik neu zu stellen.

Damit soll nicht impliziert sein, dass die Phänomenologie des Körperlichen unabhängig von den Wissensordnungen wäre. Im Gegenteil: Es ist klar, dass Wissensordnungen Einfluss auf das körperliche Erleben nehmen. Es wäre lediglich eine zu radikale Schlussfolgerung zu behaupten, die Phänomenologie der Haltungen und Fertigkeiten sei mit dem diskursiven Wissen gleichzusetzen. Damit geht es in diesem Buch prinzipiell um zwei Aufgaben: Einerseits ist es das Ziel, die Einflüsse der diskursiven Ordnungen auf diejenigen der körperlich-emotiven Formung herauszuarbeiten (und gleichzeitig ihre Grenzen zu erkennen). Andererseits gilt es, den Einfluss der körperlichen Fertigkeiten und Haltungen auf das jeweilige Diskursgebäude zu verzeichnen.

Die für dieses Anliegen notwendigen Überschneidungen beider Bereiche, die dieses Vorgehen erforderlich machen, werden – um beim Beispiel der *Hāṭhāpradīpikā* zu bleiben – dort sichtbar, wo in den verhandelten Texten eine implizite Phänomenologie zum Ausdruck kommt. Zum Verhältnis von Geist und Atem besagt die *Hāṭhāpradīpikā* z. B., dass sie »wie Milch und Wasser« seien und jeder Zustand des einen immer auch ein Zustand des anderen: Die Kontrolle des Atems gehe mit der Kontrolle der Gedanken einher, der Atem löse sich, wenn die Gedanken sich lösen usw. (vgl. VI, 21–30). Solch ein Denken eignet sich für eine meditativ geschulte Atemkontrolle besser als ein gegenwärtiges ›westliches‹ Diskursgebäude das täte, in dem die Gedanken den syntaktischen Strukturen der jeweiligen Sprache folgen, nicht aber dem Atmen eines denkenden Leibes. Denken

und Atem wie Milch und Wasser zu begreifen ist zudem schwer nachzuvollziehen, wenn man Gedanken als etwas Immaterielles auffasst. Wenn z. B. das Bewusstseinsphänomen des Gelben als etwas grundsätzlich anderes konzipiert wird als die physikalisch messbaren Lichtwellen oder das Feuern von Neuronen, wenn das Bewusstsein bestenfalls aus der Materie dergestalt emergiert wie ein Bild aus digitalen Algorithmen (m. a. W. als ein Phänomen einer ganz anderen Ordnung). Vor dem Hintergrund solcher Konzepte ist es kaum nachzuvollziehen, wie Geist und Atem zusammenfinden sollen.<sup>5</sup> Ein diskursives Gebäude kann damit verschiedene Ausformungen des körperlichen Erlebens fördern oder auch behindern. Umgekehrt kann aber, wie gesagt, auch die kulturelle Ausformung einer körperlichen Phänomenologie die Diskurse leiten. Sollen Geist und Atem wie Milch und Wasser sein können, dann muss die entsprechende Kultur eine Praxis bereithalten, in der das Denken sich in den Vorgang des Atmens einschmiegen kann. Sollen die Sätze aus der *Hāṭhāpradīpikā* Sinn diskursiv ergeben, dann erfordert das also zum einen ein Denken, das das Bewusstsein als einen Aspekt körperlichen Handelns (statt als eine Art Monitor der Sinnesdaten) begreift – zum anderen erfordert es aber auch Praktiken, die ein solches Denken plausibel werden lässt: Praktiken, die Gedanken gleichsam in der Luft spürbar machen.

Vor diesem Hintergrund lässt sich erahnen, welche Form des diskursiven Denkens der Inspiration einen nicht bloß metaphorischen Raum geben kann. Aber es lässt sich auch erahnen, dass die diskursive Ordnung nicht der einzige Ausgangspunkt ist, den es zu berücksichtigen gilt, will man diesen Raum umreißen. Es können sogar Asymmetrien entstehen, insofern verschiedene Diskurse und Praktiken in verschiedenen Sinnenklaven (um Alfred Schütz' Begriff zu verwenden) zur Geltung kommen können:

5 Für Beispiele einer Phänomenologie, die auch solchen Phänomenen gerecht werden kann, s. stattdessen Schmitz: 1998, Gallagher/Zahavi: 2008, Noë: 2004, Hutto/Myin: 2012, Dreyfus: 2014. Diese Denker greifen vermehrt zurück auf eine Tradition, die mit Merleau-Ponty: 1945, Straus: 1934 oder auch Heidegger: 1927 ansetzte. Für Ansätze zu einer entsprechenden Phänomenologie der Sprache s. Gendlin: 1991.



Selbst wer die klarsten Begriffe von einem räumlich nicht verorteten Bewusstsein und immateriellen Gedanken hat, kann abends im Yoga-Kurs sein Denken als eine spezielle Form des Atmens und sein Atmen als eine spezielle Form des Denkens erleben. Die Trennung des Bewusstseins von der leiblichen Welt, in der es haust, legt dann eine Verschnaufpause ein, und die epistemische Ordnung greift erst dann wieder, wenn die Gedanken in einer reflexiven Wendung in den Aggregatzustand der körperlosen Vorstellungen zurückgefunden haben, die sich im Leib nicht mehr verorten lassen.

Wenn es einer solchen Wendung bedürfen kann, um die Trennung von Bewusstsein und Welt spür- und erlebbar zu machen, dann lässt sich daran auch ersehen, dass der Zustand, in dem das Denken Gegenstände bildet und sich diese vorstellt, nicht die einzige Option dessen ist, was ein Bewusstsein sein kann – bewusst ist der gegenstandslose meditative Zustand schließlich auch. Zudem bringt die entkörperlichende Wendung des Bewusstseins die Frage nach dem Diskursiven noch einmal auf andere Weise ins Spiel. Denn auch die Meditation arbeitet mit Sprache – Sprache ist also nicht allein auf der Seite des gegenstandsbildenden Bewusstseins zu suchen. Andererseits liegt ebenso nahe, dass die reflexive Wendung ein an Sprache gebundenes Phänomen ist oder zumindest sein kann. Dass in der Wendung Metaphern eine entscheidende Rolle spielen können, liegt auf der Hand.

Die letzten zwei Sätze sind vielleicht sogar ein gutes Beispiel für diesen Verdacht – und dabei beziehe ich mich auf die Metaphern des Naheliegens und auf diejenige des Auf-der-Hand-Liegens. Diese Metaphern stellen offenbar eine Art Kippfigur zwischen den beiden Phänomenologien bereit, die der Wendung entspricht. Dort, wo die Gedanken der Bewegung der Augen auf der Seite und der unwillkürlichen Artikulation der gelesenen Wörter in etwa so folgen wie das Denken dem Atmen und die Milch dem Wasser, in dem sie aufgelöst ist, können Gedanken eine ganz physisch spürbare Nähe und Ferne haben. In der reflexiven Wendung tritt das Denken stattdessen in diejenige Ordnung ein, in der räumliche Nähe und räumliche Ferne noch zum Vergleich für die Plausibilität eines Gedankens herangezogen werden können. Etwas Ähnliches gilt für das ›Auf-der-Hand-Liegen‹. Hier

scheint man aus jener Ordnung des körperlichen Ausagierens auszutreten, in der (wie u. a. David McNeill oder auch Cornelia Müller anhand von redebegleitenden Gesten immer wieder auf den Punkt gebracht haben)<sup>6</sup> offene Hände gedankliche ›Gegenstände‹ zu tragen scheinen; zurück bleibt eine solche Ordnung, in der Gedanken abstrakt und Hände konkret sind, sich beide also nicht auf derselben Ebene begegnen können – es sei denn abermals in einem Vergleich.

Vor dem Hintergrund eines solchen, scheinbar durch die metaphorische Wendung bedingten Rückzugs der Sinnlichkeit in die Abstraktion des Unterscheidens und Vergleichens leuchtet ein, dass sowohl Martin Heidegger als auch Jacques Derrida auf je verschiedene Weise die Metapher als Instrument und Programm der Metaphysik begriffen haben.<sup>7</sup> Doch wird ein solches Verständnis, wie bereits Stefan Willer hervorgehoben hat,<sup>8</sup> umgekehrt der ästhetischen Dimension des Metaphorischen und der rhetorisch-literarischen Metaphernverwendung nicht gerecht. In diesem Buch soll daher die Annahme vertreten werden, dass die Kippfigur zumindest einiger (später genauer als ›verkörpert‹ und ›absolut‹ zu definierender)<sup>9</sup> Metaphern in beide Richtungen funktioniert, dass sie also nicht allein in eine Ordnung des vom Physischen getrennten Bewusstseins hineinführen, sondern auch den umgekehrten Weg beschreiten können. Es ist – so die Grundannahme – dabei entscheidend, ob eine Metapher (wie in der reflexiven Wendung) auf die Bildung eines kognitiven Gegenstands, oder ob sie (wie in der Wendung in die Meditation) auf körperliches Handeln hin gerichtet ist.

Die oben von einander unterschiedenen Domänen des (speicher- und abrufbaren) Wissens und des (auf Training und Einübung angewiesenen) Könnens spiegeln diese doppelte Gerichtetheit. Manche Metaphern können – so eine weitere Grundannahme – auf eine Präzision gerichtet sein, die sich nur körperlich, nicht

6 Vgl. McNeill: 1992, 2005 oder Müller/Cienki: 2008.

7 Vgl. Heidegger: 1957; Derrida: 1971.

8 Willer: 2005, 89–91.

9 Vgl. Abschnitt I,1.

aber begrifflich einholen lässt. Nimmt man sie im Modus der mentalen Gegenstandsbildung und bettet sie in ein Wissenssystem ein, dann lassen solche Metaphern sich im Modus eines begrifflichen Entwurfs fassen<sup>10</sup> und/oder sie setzen eine Ästhetik der freigesetzten Einbildungskraft in Gang.<sup>11</sup> Bettet man sie indes – in ihrer Handlungsgerichtetheit – in ein besonderes Gefüge der Fertigkeiten ein, dann können sie diese Fertigkeiten auf überraschend nuancierte Weise orientieren.<sup>12</sup> Damit ergibt sich potentiell auch eine doppelte Ästhetik – zum einen setzen solche Metaphern begriffliche Unschärfe und mit ihr eine Ästhetik der Imagination frei. Zum anderen kann diesem ungebundenen Spiel eine spürbare Präzision gegenüberstehen. Wer das Atmen als Metapher des Denkens verstehen soll, kann die Phantasie spielen lassen. Doch dieses Spiel der Phantasie wird kaum derselben Ordnung entsprechen, in der dieselbe Metapher bei der Ausführung einer präzise definierten Asana hilft: Adressat dieser Metapher ist dann weniger die Vorstellungskraft als vielmehr das auszubildende Körpergespür.

Die Inspiration, anhand derer dieses Buch die Ästhetik verkörperter und absoluter Metaphern in Fallstudien durchspielt, ist ähnlich doppelt gerichtet. Beim *prāṇa* der Asanas hat man es in der *Haṭhapradīpikā* mit Atemmetaphern des Geistes zu tun. Je mehr indes die Phänomenologie des körperlichen Denkens die Oberhand gewinnt, desto mehr ist die Inspiration auf eine atmende Ausformung des Denkens hin angelegt. So möchte ich auch für andere Beispiele argumentieren, dass die Inspiration nicht als Diskursphänomen allein erschlossen werden kann. Versucht man dies, dann bleibt statt der Frage nach der Einheit von Denken und Atmen diejenige nach der *Vergleichbarkeit* von Geist und Atem zurück. Damit löst sich das präzise Können vom sprachlichen Sinn ab, und der Versuch, die verlorene Präzision begrifflich einzuholen, scheint nicht immer erfolgreich zu sein.

<sup>10</sup> Blumenberg: 1960.

<sup>11</sup> Ricœur: 1975/1997.

<sup>12</sup> Beispiele wie die Präzision des Wortes Freiheit als Gespür und Haltung einerseits und als Begriff andererseits werden in Abschnitt I,1–2 besprochen.

Die Verbreitung der Amalgame von Geist und Atem spricht dafür, dass das *prāṇa* hier keine Ausnahme ist. Metaphern des Geist-atems können in unabhängigen Kulturräumen auftreten, und sie scheinen überall dort, wo sie es tun, erstaunlich erfolgreich zu sein. Atmen und Denken verbinden sich neben dem *prāṇa* des Sanskrit auch im *qi* (oder je nach Umschrift *ch'i*) der chinesischen Tradition, im tibetanischen *lung*, im *ruach* des Hebräischen, im *nafas* des Arabischen, im griechischen *pneuma* und *psychē*, im lateinischen *spiritus* sowie der *aura*. Eine Unzahl ähnlicher Begriffe lässt sich in den verschiedensten Regionen finden – etwa in einem weit gefassten Kulturraum der Bantu<sup>13</sup> oder auch der Maya.<sup>14</sup> Zumindest latent ist die Verbindung von Geist, Geistern und Atem gegenwärtig in Ritualen der Weihrauchverbrennung oder dem schamanistischen Einsatz des Tabakrauchs im indigenen amerikanischen Kulturraum.

Dieser Erfolg des Geist-Atem-Amalgams mag mit dem Umstand zusammenhängen, dass die Respiration äußerst emotional ist, dass das Atmen sich teils willkürlich, teils unwillkürlich ereignet und dass seine Bewusstwerdung allein schon eine quasi-meditative Wirkung entfaltet (in der Tat gibt es kaum Formen der Meditation, in denen die Atmung keine Rolle spielte). Auch mag ins Gewicht fallen, dass das Ausbleiben des Atmens eine der sinnfälligsten Markierungen der Grenze zwischen Leben und Tod ist, dass man seine Seele also geradezu wörtlich aushauchen kann. Doch darf gleichfalls nicht vergessen werden, dass der Geist-Atem keine anthropologische Konstante ist. In dem Sprachraum, in dem dieses Buch entsteht, ist die Inspiration z. B. eine tote Metapher – die dabei sogar noch in Form eines Fremdworts vorliegt, dessen Etymologie den wenigsten Sprechern bekannt ist. Inspiration ist zu einem Begriff geworden, der alle möglichen Formen der Eingebung und all das zu bezeichnen scheint, was man am Schöpferischen nicht versteht. Entsprechend wird das

<sup>13</sup> Vgl. Ruel: 1997.

<sup>14</sup> Das *Popol Vuh* führt z. B. Atem und Geist miteinander eng (vgl. die Verse 6007–8). Barbara Tedlock (1982, 41f) berichtet, dass bei den Maya die Geister der Ahnen im Atem der Nachkommen weiterlebten.

Wort auch inflationär verwendet oder ironisiert. Ähnlich verhält es sich sogar im Italienischen, wo »ispirare« durchaus auch »einatmen« bezeichnet. Sagt eine Italienerin: »Questo supermercato non m'ispira«, dann heißt das nicht, dass der Supermarkt sie nicht einhaucht oder eben inspiriert, sondern in etwa so viel wie: »Dieser Supermarkt gefällt mir nicht.«

Umgekehrt scheint aber auch der Weg der Inspiration hin zur toten Metapher keine naturgegebene Notwendigkeit zu sein. Nicht jede zum unscharfen Begriff transmutierte körperliche Metapher ist tot – sie kann auch schlafen, wie William Empson<sup>15</sup> den Zustand bezeichnete, dass gewöhnlich als Begriffe verwendete Wörter ihre metaphorische Ambiguität wiedergewinnen können. Dieser Umstand betrifft auch Phänomene unterschwelliger Verkörperung.<sup>16</sup> Auch sie können wiedererweckt und sogar in den Zustand manifester Verkörperung überführt werden. Iyengars besagte Vorführung etwa versucht, der Verbindung von Geist und Atem auch in den westlichen Kulturen neues Leben einzuhauchen, und zumindest einer der in den Fallstudien besprochenen Autoren (Rainer Maria Rilke) scheint in lyrischer Form etwas Ähnliches zu betreiben.<sup>17</sup> Jeweils geht es um den Versuch, Denken als Atmen oder Atmen als Denken zu fassen – wobei nicht allein Konzepte und Theorien des Atmens und des Denkens eine Rolle spielen, sondern auch das Verhältnis von Denkweisen und Atemtechniken, Bewusstseinsstilen und Atemzügen.

Aufgrund seines scheinbar unverbundenen Auftretens in verschiedenen Kulturräumen lässt sich das Phänomen der Verbindung von Geist und Atem kaum in der Ordnung einer Einfluss- oder auch nur Verflechtungsgeschichte erfassen. Es ist stattdessen klar, dass das interkulturell Unvergleichbare vergleichbar gemacht werden muss, will man diesem Phänomen gerecht werden. Und auch wenn Iyengar hier sehr schnell und auch unkritisch vorgeht, weist er in seinem Fokus auf das, was man nur als Körper können und lernen kann, einen Weg. Diesen Weg sucht das vorliegende

<sup>15</sup> Empson: 1930/1984, 25.

<sup>16</sup> Vgl. Müller: 2008.

<sup>17</sup> S. Abschnitt II,2.

Büchlein besser gangbar zu machen, indem es allerdings näher an den Texten bleibt. Es versucht, die Texte daraufhin transparent zu machen, wie ihre Semantik von der Sinnlichkeit des Atmens seiner Leser imprägniert sein konnte (und kann).

Damit komme ich abschließend kurz zum Aufbau dieses Buchs. Gegliedert ist es in zwei Teile: Zum einen umreißt es eine Theorie des Metaphorischen, die am Begriff des Morphoms (also der kulturellen Ausformung – näheres später) angelehnt ist. Zum anderen untersucht es das Beispiel der Inspiration anhand von zwei Fallstudien, nämlich Platons *Phaidros* und Rilkes *Sonetten an Orpheus*. Jeweils geht es dabei um die Frage nach der Verbindung zwischen Geist und Atem – und genauerhin um die Art, wie Texten das Atmen angedient wird. Italo Svevos *Coscienza di Zenò* wird Ansatzpunkt für eine Coda sein, in der die Ergebnisse zusammenlaufen.

## I METAPHERN UND MORPHOMATA

## 1 ABSOLUTE METAPHERN

Versuchen wir uns einmal vorzustellen, der Fortgang der neuzeitlichen Philosophie hätte sich nach dem methodischen Programm des *Descartes* vollzogen und wäre zu dem endgültigen Abschluss gekommen, den Descartes durchaus für erreichbar hielt. Dieser für unsere Geschichtserfahrung nur noch hypothetische ›Endzustand‹ der Philosophie wäre definiert durch die in den vier Regeln des cartesischen »Discours de la Méthode« angegebenen Kriterien, insbesondere durch die in der ersten Regel geforderte Klarheit und Bestimmtheit aller in Urteilen erfassten Gegebenheiten. Dem Ideal der Vergegenständlichung entspräche die Vollendung der Terminologie, die die Präsenz und Präzision der Gegebenheit in definierten Begriffen auffängt. In diesem Endzustand wäre die philosophische Sprache ›begrifflich‹ im strengen Sinne: alles *kann* definiert werden, also *muß* auch alles definiert werden, es gibt nichts logisch ›Vorläufiges‹ mehr, so wie es die *morale provisoire* nicht mehr gibt. Alle Formen und Elemente übertragener Redeweise im weitesten Sinne erweisen sich von hier aus als vorläufig und logisch überholbar; sie hätten nur funktionale Übergangsbedeutung, in ihnen eilte der menschliche Geist seinem verantwortlichen Vollzug voraus, sie wären Ausdruck jener *précipitation*, die Descartes gleichfalls in der ersten Regel zu vermeiden gebietet.<sup>18</sup>

18 Blumenberg: 1960/1999, 7 f.

Mit diesem Gedankenexperiment leitet Hans Blumenberg seine *Paradigmen zu einer Metaphorologie* ein, in welchen er ausführt, dass der anvisierte Abschluss der Philosophie unerreichbar sei. Er macht dies daran fest, dass nicht alle Metaphern sich in eine klare literale Begrifflichkeit auflösen lassen. Stattdessen entwickelt er eine Theorie »absoluter« Metaphern, als eine Theorie dessen, was notwendiger Weise an die Stelle eines logischen Schlusses tritt und gewissermaßen die Leerstellen im Darstellungssystem der Wissenschaften füllt – und er zeichnet ihre historische Dynamik nach, in deren mannigfaltigen Mäandern nicht zu erkennen ist, dass sie auf eine Auflösung in klare Begriffe zusteuerten.

Der Begriff der absoluten Metapher geht dabei auf eine besondere Metaphernverwendung in der modernen Lyrik zurück. Hugo Friedrich<sup>19</sup> benannte damit bereits zu Blumenbergs Zeit solche Metaphern, die sich im Modus des Vergleichens nicht auflösen lassen, d. h. über kein *tertium comparationis* verfügen: Ungleiches werde etwa in der Lyrik Rimbauds im Modus (vermeintlich) metaphorischer Rede zusammengefügt, was zu einer Freisetzung dichterischer Phantasie führe. Blumenberg nimmt diesen ästhetischen Begriff in philosophischer Lesart auf und erkennt darin ein viel breiteres und geistesgeschichtlich umfassenderes Problem. Absolut sind für ihn solche Metaphern, die sich nicht in terminologisch scharfe Begriffe auflösen lassen, und der Phantasie überlassen, was sich begrifflich nicht einholen lässt.

Für das Anliegen dieses Buches lassen sich beide Lesarten des Konzepts absoluter Metaphern – die ästhetische und die philosophische – aufgreifen. Allerdings möchte ich argumentieren, dass eine absolute Metapher ihren Sinn nicht allein in Phantasie und Vorstellungskraft entfaltet, sondern dass in ihr ein viel breiteres Ins-Spiel-Bringen der körperlichen Existenz zum Tragen kommt. Ein Ausgangspunkt für diese Erweiterung des Begriffs ist der Umstand, dass Blumenbergs Einschätzung seiner Gegenwart von der technischen Entwicklung inzwischen überholt worden ist. Nach der Entwicklung hochpotenter Computer, cartesianischer *cogito*-Maschinen sozusagen, ist das Ziel einer in klar definierten

19 Friedrich: 1956/1967, 207.

Einheiten definierten, ja sogar eines in solchen Einheiten simulierbaren und neu konstruierbaren Welt so nahe gerückt, dass es schwerer ist, diesem Ziel zu entkommen als es auf die Fragen nach seinem endgültigen Abschluss zu befragen. Da diese Maschinen zudem die Welt nicht nur abbilden, sondern sie auch neu ausformen und dabei ihrer eigenen Funktionsweise annähern, ist die Frage nach einem solchen Abschluss auch gar nicht mehr die entscheidende. Umso wichtiger ist indes die blumenbergsche Frage, was in einer Verwirklichung des cartesianischen Programms verloren gehen kann. Das aber lässt sich nicht auf den begrifflichen Entwurfscharakter und die menschliche Phantasie reduzieren – zumal auch diese Phantasie von der computergenerierten Produktion virtueller Welten allmählich in den Schatten gestellt wird. Dies gilt nicht nur (vielleicht nicht einmal so sehr) für die immersive Ästhetik virtueller Welten – entscheidender ist für Blumenbergs Programm und seine Tragweite der Umstand, dass das computersimulierte Durchspielen verschiedener Prämissen in Wissenschaft und Technik das konzeptuelle Entwerfen auf dem Weg zu einer umfassenden Weltkodierung hinter sich gelassen hat. Es lassen sich auf diese Weise Lücken im System des in klar definierten Einheiten arbeitenden Wissens-Systems schließen, die die Phantasie nicht einmal hatte auffinden können. Dass die computergestützten Wissenschaften der Philosophie damit in der von Descartes bestimmten Aufgabe den Rang ablaufen würden, konnte Blumenberg nicht voraussehen. Umso weniger konnte er ahnen, dass die virtuelle Potenz der Symbiose des menschlichen Bewusstseins mit einer auf klar definierten Einheiten basierenden Generierung virtueller Welten nicht allein Descartes' sondern auch Blumenbergs eigenes Programm umfassen könnte.

Stellen wir uns unter diesen Bedingungen also noch einmal vor, dass das cartesianische (nicht mehr im engen Sinne »cartesisch«, sondern das in Descartes' Nachfolge unabhängig von ihm weiterentwickelte) Programm auf dem besten Wege sei, zu einer Art von einem Abschluss unabhängigen Verwirklichung zu kommen. Wären *dadurch allein* schon »alle Formen und Elemente übertragener Redeweise im weitesten Sinne [...] vorläufig und logisch überholbar« geworden? Das lässt sich so nicht sagen.

Selbst wenn die Summe der präzisen Urteile zur Beschreibung der Welt hinreichen würde, wäre – so tritt nunmehr zutage – das menschliche Leben in diesen Prozessen noch längst nicht aufgehoben. Wenn, mit Blumenberg zu sprechen, alles, das definiert werden kann, auch in irgendeiner Form definiert ist, ändert das nichts an der Notwendigkeit absoluter Metaphern. Sie haben bloß offenkundig eine andere Funktion als Blumenbergs Annahme. Sie sind nicht nur Entwürfe der Begriffsbildung.

Es ist gar nicht so schwierig, auf eine erste Vermutung zu kommen, was absolute Metaphern stattdessen leisten. Präzise Kodierung ist eben etwas anderes als diejenige Präzision, die in Fertigkeiten, Haltungen, Stimmungen zu finden ist. Gewiss kann auch all das Genannte in Zahlen transkribiert werden (man denke etwa an die Transkription von Stimmungen in Börsenkurse), und gewiss kann es auch im Rahmen virtueller Welten hervorgerufen werden (man denke an die Stimmung eines guten Videospiele und die Fertigkeiten, die es einem guten Spieler abverlangt). Aber zum Zustandekommen körperlicher Präzision braucht man mehr als eine in Algorithmen transkribierbare Kodierung (was wieder die offenbar schwer zu behebende Unbeholfenheit humanoider Roboter nahelegt): Das menschliche Sensorium und die jeweilige Art, nach der es kulturell überformt wird, die menschliche Affektivität und die jeweilige Art, nach der sie zu emotionalen Haltungen geformt wird, die körperlichen Fertigkeiten und das Gespür, das sich in ihrem Training ausbildet – all das sind Dinge, die Computer als cartesianische Maschinen (noch?) nicht können.<sup>20</sup> Dieser Umstand lässt darauf schließen, dass das Phänomen der »absoluten Metaphern« in unserer Gegenwart genauso wichtig ist, wie Blumenberg es fasste – wenn auch nicht ganz in seinem Sinne.

Die Metaphern der Inspiration scheinen mir dafür ein gutes Beispiel zu sein, denn sie betreffen einen Bereich körperlicher Präzision, der mit begrifflicher Präzision allein nicht eingeholt werden kann. Das schlägt sich auch in ihrer Geschichte nieder. Absolute Metaphern haben Blumenberg zufolge ihre Geschichte »in einem radikaleren Sinn als Begriffe, denn der historische

<sup>20</sup> Vgl. Dreyfus: 1992, 2007.

Wandel einer Metapher bringt die Metakinetik geschichtlicher Sinnhorizonte und Sichtweisen zum Vorschein, innerhalb deren Begriffe ihre Modifikation erfahren.«<sup>21</sup> Eine so hermeneutisch (auf Sinnhorizonte und Sichtweisen) ausgerichtete übergreifende historische Metaphernbewegung (Metakinetik) lässt sich leicht um eine historische Bewegung der Haltungen und Fertigkeiten ergänzen. Bestehen bleibt dabei die begriffliche Seite dessen, was die historische Dynamik absoluter Metaphern ausmacht – eingeschlossen ihres potentiellen Übergangs in tote Metaphern und klar definierte Begriffe. Aber die Ästhetik ist eine andere.

Diese Annahme lässt sich unter Rückgriff auf Anselm Haverkamp<sup>22</sup> veranschaulichen, der den Begriff der absoluten Metapher mit einer dekonstruktiven Theorie der Ambiguität vereint und damit weiterentwickelt hat: In der Metakinetik erkennt er die Dynamik eines Zeichenspiels, und im begrifflichen Entwurf den Ausdruck eines Denkens, das insofern zu keinem Begriff findet, als es auf einen Ursprung verwiesen bleibt, den die Metapher negiert. Der Gedanke ist eigentlich recht einfach und überzeugend. Vorausgesetzt wird, dass eine absolute Metapher darauf verwies, dass sie einmal vollständig eingeleuchtet hätte und *deshalb* zur Begriffsbildung dienlich gewesen sei. Diesen Ursprung hat es nun natürlich nie gegeben – und insofern die stets ambigen und niemals abschließbaren Ausdeutungen dieser Metapher jenen Zustand auch nicht (>wieder<)herstellen können, bleibt der Entwurf eines Begriffs im Modus des Umkreisens eines leeren Punktes. Niemand hat je verstanden, wie der Atem als Gedankengeber zu definieren und also als Begriff zu gewinnen sei, und so tritt an die Stelle der Gewinnung eines Begriffs die unabschließbare und produktive Bewegung der Suche, sowie eine Destabilisierung der Wissenssysteme. Wie gesagt ist diese Ansicht überzeugend – doch zugleich weist gerade die zeichentheoretische Weiterentwicklung Blumenbergs die Einseitigkeit eines Ansatzes auf, der mit begriffsgerichteten Entwürfen arbeitet und eben nicht mit dem Körper und seinen Fertigkeiten (für die die Frage nach dem

21 Vgl. Blumenberg: 1960/1999, 11.

22 Vgl. etwa Haverkamp: 2007.

Ursprung schließlich keine sonderlich große Bedeutung hat). Ein ursprungszentrierter Ansatz beginnt sein Denken mit der Unmöglichkeit, ein Begriffswissen zu gewinnen und gedankliche Gegenstände dingfest zu machen; er schließt die umgekehrte Fragerichtung aus – nämlich mit einem bereits präzisen aber gegenstandslosen Wissen (körperlicher Fertigkeiten) zu beginnen, einem Wissen, das die Menschen vieler Kulturräume und Yoga-Zentren dazu bringt, mit den Metaphern des Atemdenkens etwas anfangen zu können, ohne allzu viele hermeneutische Umkreisungen.

Das Beispiel Iyengar lässt eine Alternative erahnen, die es darauf anlegt, absolute Metaphern im Modus der Ausbildung von Fertigkeiten und des Ausagierens dieser Fertigkeiten auf den Punkt zu bringen. Es gibt Beispiele aus der experimentellen Psychologie, die in eine ähnliche Richtung weisen. Die absolute Metapher des Begreifens oder Erfassens etwa scheint – zumindest in ihrem englischen Äquivalent ›grasp‹ – im Sprachgebrauch mit der Aktivierung derjenigen Neurone einherzugehen, die man auch zum motorischen Greifen braucht.<sup>23</sup> Zudem geht diese Metapher oft mit redegleitenden Gesten einher, die tatsächlich etwas in der Luft zu greifen scheinen. Auch in einer solchen Beteiligung des körperlichen Ausagierens an der Konstitution der Semantik liegt etwas Absolutes, etwas das sich nicht in Bedeutungsstrukturen auflösen lässt. Doch die Prägnanz einer Metapher wäre nicht allein Frage einer Proto-Begrifflichkeit und der Phantasie, sondern zugleich auch eine solche kinästhetischer Präzision: einer Präzision, die sich in Begriffen nicht einholen lässt, und dennoch ihren Weg in die Sprache gefunden hat. Das Begreifen ginge mit einem unterschweligen Gespür des Greifens einher, das sich an die Stelle der Frage nach dem Begriff des Verstehens setzt. Ohne dadurch schon auf den Begriff gekommen zu sein, wäre das Verstehen sinnlich evident – und vielleicht ist es sinnvoll, daran zu erinnern, dass das Wort *Begriff* selbst als schlafende Metapher im Fahrwasser derselben körperlichen Metakinetik zu betrachten sein könnte.

23 Arbib: 2005.

Diese Form der Einbindung des Körpers in das begriffliche Denken wäre noch mehr oder weniger in Blumenbergs Sinne. Doch da, wo es nicht um epistemologische Fragen und auch nicht um Begriffsbildung geht und wo absolute Metaphern stattdessen *handlungsgerichtet* sind, ist das Zusammenspiel von körperlicher Sinnlichkeit und sprachlicher Ordnung noch klarer zu erkennen – zumal es dort mehr Phänomene gibt, die sich begrifflicher Definition entziehen, aber gleichzeitig (anders als Begriffe) keine bloße Entwurfshaftigkeit dulden. Die Schwierigkeit der Übersetzung begrifflicher Präzision in handlungsorientierte Präzision tritt schon bei Gebrauchsanweisungen für die einfachsten Praktiken zutage – genauer: in der Schwierigkeit, sie zu verstehen. Wollte man eine echte Virtuosität etwa im Spiel eines Musikinstruments über die Anwendung begrifflich gewonnenen Wissens erreichen, wäre man hoffnungslos verloren. Metaphorische Entwürfe würden diese Begriffsstutzigkeit nicht beheben, sondern verschlimmern: Zur Asymmetrie von handlungsgerichteter und gegenstandsgerichteter Präzision gesellte sich noch die konzeptuelle Unschärfe.

Die Sprache, die körperliche Präzision erreichen will, greift daher nicht immer auf begriffliche Präzision, und nur sehr selten auf eine Ästhetik begrifflicher Unschärfe zurück. Nicht dass beides schaden würde, aber die Präzision und die Ästhetik sind hier anders gelagert. Zum Beispiel denke man an die Tempo- und Stimmungsanweisungen bei musikalischen Partituren: Um ein *adagio misterioso* auf den Begriff zu bringen, hilft kein gutes Italienischwörterbuch. Zum Glück muss man es aber gar nicht auf den Begriff bringen, sondern man muss es ausführen oder in einer Aufführung erkennen. Und dafür hilft ein gut geschultes Gehör und ein gut geschultes Gespür beim eigenen Spiel: Der Sinn dieser Wörter hat in die Ausübung einer mühsam erlernten Fertigkeit einzugehen, ohne die er keinen (begrifflichen) Ort hat. *Adagio misterioso* ist damit eine Art absolute Metapher. Bloß eignet den zwei Wörtern damit weder eine Entwurfshaftigkeit noch eine Freisetzung der Phantasie. Stattdessen finden sie ihre Präzision in einem spielenden, zuhörend-mitgehenden oder latent ausagierten (d. h. ›imaginär‹ simulierten) Sinnesereignis. Funktionieren solche absoluten Metaphern, dann nicht so sehr aufgrund ihrer

begrifflichen Schärfe und auch nicht aufgrund einer phantasierten Anschaulichkeit, sondern weil sie sich an anderen körperlichen Vorgängen ausgeformt haben, und auch an bereits gewonnene Fertigkeiten anlehnen können; das erlaubt es ihnen, in andere körperliche Vorgänge einzugehen. Man lernt ihren Sinn nicht aus Erklärungen, sondern durch Übung. Entsprechend geht es in der Untersuchung der Geschichte der Metaphern, in der »Metaphorologie« (wie Blumenberg es nennt) neben der Epistemologie auch um die Praxeologie.

---

## 2 »METAPHORS WE LIVE BY«

Lesern von George Lakoff und Mark Johnson<sup>24</sup> wird nicht entgangen sein, dass ich bereits einige ihrer Gedanken zur Theorie verkörperter Metaphern in Blumenbergs Metaphorologie eingebracht habe. Weitgehend folge ich ihnen in diesem Buch – allerdings mit einer, wie ich finde, wichtigen Ausnahme. Lakoff und Johnson setzen auf eine Art basale Einheiten der Kognition, auf so genannte *image schemata* als sinnlich und motorisch verkörperte Gestalten, die sich kognitiv kombinieren lassen. Die beiden Metaphertheoretiker bestimmen z. B. das Schema der Blockade oder des Gefäßes (*container*) als Grundbausteine eines metaphorischen Denkens und also der *Metaphors We Live By*. Was dabei recht unklar bleibt, ist die Frage nach der Fertigkeit und der körperlichen Disposition. Vermutlich leitet sich diese Schwäche daraus her, dass Lakoffs und Johnsons Ansatz weiterhin der Kognition (der Bildung von Begriffen und Konzepten), statt der Enaktion (dem Ausagieren) gewidmet ist. Metaphern sind auch für sie auf die Bildung kognitiver Gegenstände gerichtet, nicht auf die Ausformung körperlichen Handelns. Das macht aber einen großen Unterschied aus. Die beeindruckende Atemperformance, die Iyengar leistet, gibt z. B. der Metapher des Geistatems einen Sinn, der sich nicht aus der Kombination und Verschmelzung von *image schemata* herleiten

---

<sup>24</sup> Lakoff/Johnson: 1980.

lässt, sondern die er selbst in langer körperlicher Arbeit einüben musste, und die auch den Zuschauern und Zuhörern Dimensionen der Inspiration eröffnet. Will man solche Dimensionen des Sinn-Ergebens in den Blick nehmen, dann bietet es sich an, weiter zu gehen als Lakoff und Johnson – und die Fragerichtung der gängigen Metapherntheorien umzukehren, die körperliche Enaktion also nicht als Vehikel der Kognition zu begreifen, sondern umgekehrt zu beschreiben, wie sprachliche Semantik körperliches Handeln zu orientieren vermag.

Das Beispiel des *adagio misterioso* weist in diese Richtung. Um es noch einmal zu sagen: Es ist unmöglich, diese Metapher im Modus einer diskreten Bedeutung zu verstehen, ihr Sinn geht immer in ein musikalisches Erleben ein – sei dies ein Erleben in der Performance, das einem Virtuosen eine spezielle emotive Orientierung und Haltung verleiht, sei es im Erleben einer Aufführung, in der man die Stimmung eines *adagio misterioso* erkennt oder vermisst. Selbst wenn die Absicht ist, den Sinn dieser zwei Wörter einem Unwissenden zu vermitteln, wird es dabei kaum um Begriffsklärung gehen – frei nach Ludwig Wittgenstein<sup>25</sup> wird ein Musiklehrer vielmehr etwas sagen wie: »Pass mal auf. Wenn ich *so* singe, dann ist das *adagio eroico* ... und wenn ich stattdessen *so* singe ist es *adagio misterioso*.« Es zeigt sich, dass eine Metapher, nach der man »lebt« (um an Lakoffs und Johnsons Titel zu erinnern) letztlich doch auf eine andere Weise Sinn ergibt als eine Metapher, nach der man Konzepte bildet,<sup>26</sup> dass eine auf Begriffsbildung gerichtete Metaphernverwendung mit einer anderen Phänomenologie des Sinns einhergeht als eine aufs Ausagieren gerichtete Metaphernverwendung.

Nehmen wir ein anderes Beispiel, das im körperlichen Training recht häufig verwendet wird – dasjenige der Freiheit und der Leichtigkeit. Bewegungen *frei* ausführen zu können, sie sich *leicht* anfühlen zu lassen, scheint in sehr vielen Sportarten ein Ziel zu sein<sup>27</sup> – und seien die Bewegungsabläufe noch so präzise festgelegt

25 Vgl. Wittgenstein: 2005.

26 Vgl. hierzu Böger: 2012.

27 Vgl. Underglider: 2007.

und die Körper der Sportler noch so schwer. Freiheit und Leichtigkeit als gespürte Orientierungen einer Bewegung sind offenbar etwas anderes als Freiheit und Leichtigkeit als Konzepte. Der Unterschied zwischen den beiden Wörtern macht das besonders deutlich: Leichtigkeit ist eine tote (oder zumindest schlafende) Gewichts-Metapher für eine spezielle Form von Sicherheit und Einfachheit – d. h. die begriffliche Semantik hat sich dem Sinn als körperliche Orientierung stark angenähert und scheint diese Orientierung teilweise sogar zu benennen. Das Wort Freiheit als Auftrag zur Begriffsbildung steht indes merkwürdig unverbunden neben dem Wort Freiheit als Auftrag zum Ausagieren. Diejenige Semantik, die man in einem Wörterbuch oder einer philosophischen Enzyklopädie fände, hat wenig zu tun mit demjenigen Gespür, das in eine bewegungskoordinierende Präzision und Nuanciertheit umschlagen kann. Nimmt man das Wort »Freiheit« zur Orientierung einer Körperhaltung oder eines Bewegungsgespürs, so geht es damit offenbar nicht um in semantischen Feldern<sup>28</sup> oder Isotopien<sup>29</sup> organisierte Konnotationen, die auf schier magische Weise ihren Weg in die muskuläre Koordination fänden. Vielmehr scheint eine emotionale und auch motorische Ausrichtung mitzuschwingen, die (ähnlich wie die gespürte Bedeutung des *adagio eroico*) körperlich einstudiert ist.

Damit ergibt sich für das Konzept der Metapher ein merkwürdiger Umstand. Um ihn zu umreißen, möchte ich mich kurz der im Prinzip schon von Aristoteles begründeten Tradition anschließen (*Poetik* 1457b)<sup>30</sup>, die die Metapher als Übertragung eines Wortes aus dem ihm angestammten Kontext in einen anderen begreift, wo es nun etwas anderes benennt als in seinem üblichen Habitat. Max Blacks gegenwärtig sehr anerkannte Metapherntheorie<sup>31</sup> steht (mehr als es Black selbst bewusst ist) in dieser Linie, wenn sie die Metapher in der Interaktion eines Rahmen (*frame*) mit einem Fokus (*focus*) bestimmt: Der Rahmen wäre der

28 Kittay: 1987.

29 Rastier: 1972, 1987.

30 Vgl. dazu Eggs: 2000, 1099–1110.

31 Vgl. Black: 1966, 1977.



vom Satz (oder von der Satzfolge) vorgegebene Kontext, und der Fokus das darin so eigenwillig platzierte Wort (bzw. die Wortfolge). Entscheidend ist sowohl für Aristoteles als auch für Black das, was sich zwischen dem Kontext und dem ungewöhnlichen Element abspielt, das in diesen Kontext hineingepflanzt wird. Für Aristoteles entsteht hier eine besondere Bildkraft, ein »Vor-Augen-Stellen«,<sup>32</sup> Black indes betrachtet vor allem die Interaktion des angestammten semantischen Spektrums eines Wortes mit demjenigen semantischen Spiel, das sich in seiner eigenwilligen Verwendung ergibt.

Doch hier liegt bereits das Problem, denn der diskursive Kontext ist auf andere Weise figuriert als der sportliche. So wundert es nicht, dass das Wort Freiheit z. B. im autosuggestiven Mental-Training von Sportlern gar nicht in einen Satz eingebettet werden muss, es kann auch mantrahaft wiederholt werden: Der körperliche Kontext übernimmt hier die Funktion, die ansonsten der Satz hätte (was an Lev Vygotskys Auffassung von Sprache erinnert).<sup>33</sup> So lässt sich vermuten, dass das Wort gar nicht aus dem umrissenen diskursiven Kontext in den sportlichen übertragen worden ist – sondern stattdessen von einem selbst schon körperlichen Kontext (in dem das Wort Freiheit bereits als körperliche Haltung und nicht als Begriff gelernt wurde) in einen anderen, ebenso körperlichen Kontext. Was bedeutet das für die Interaktion zwischen (nunmehr verkörpertem) Rahmen und (weiterhin als Wort gegebenem) Fokus? Es ist klar, dass die Interaktion des *focus* der Freiheit mit dem verkörperten *frame* sich kaum im Ver- oder Abgleich semantischer Felder ergeben kann. Die Übertragung des Wortes vom einen Kontext in einen anderen verändert die Art zu handeln, gibt ihr eine andere Haltung, gestaltet sie auf eine andere Weise.

Für diesen Vorgang möchte ich den Begriff der Ausformung vorschlagen: Die Metapher der Freiheit formt die Bewegungsabläufe neu aus – und damit liegt auch nahe, dass die Präzision dieser Ausformung eine andere sein muss als diejenige der begrifflichen Schärfe. Am Beispiel der Inspiration lässt sich der Unterschied

32 Vgl. Aristoteles: Rhetorik III, xi, 1411b–c.

33 Vgl. Vygotsky: 1934.

zwischen Ausformung und der Interaktion semantischer Felder leicht erkennen: Es ist klar, dass in dieser Metapher das Atmen und das Denken in einen Austausch gesetzt werden, dass man gewissermaßen an die Stelle des (zu erklärenden) Denkens das (spürbare) Atmen setzt. Das ist für sich genommen nichts Ungewöhnliches und erinnert stark an die interaktiven Metaphernmodelle, die sich seit Wilhelm Stählin<sup>34</sup> und I. A. Richards<sup>35</sup> durchgesetzt haben. Die Interaktion zwischen Atmen und Denken ergibt sich dabei aber nicht mehr im Modus eines potentiell unerschöpfbaren Abgleichs von Bedeutungsfeldern und einer vergleichenden Suche nach Analogien. Nimmt man die Metapher nämlich in ihrer empirischen, auf das Handeln und die körperlichen Fertigkeiten und Haltungen einer Kultur zielenden Dimension ernst, dann geht es stattdessen darum, das Denken als Atmen auszuformen und spürbar zu machen. Gerade auf einen solchen Vorgang legen es die Meditationstechniken von Yoga über Qi Gong bis zum Autogenen Training an. Die Metapher des geistigen Atmens erschließt sich nicht im Modus der Kognition, sondern in der Um- und Ausformung des Denkens als spürbare Körperhandlung.

---

### 3 METAPHERN UND MORPHOMATA

Für die besagte Ausformung möchte ich nun den Begriff des Morphoms vorschlagen, den ich gewissermaßen als Alternative zu demjenigen des *image schema* in die Diskussion einbringen möchte. Das griechische Wort *morphoma* bedeutet Ausformung. Das Wort Morphom ist in der Wissenschaftssprache ein Neologismus, der von Günter Blamberger<sup>36</sup> und Dietrich Boschung<sup>37</sup> eingeführt wurde – in der Absicht, kulturelle Figurationen in den Blick zu nehmen. Der Begriff ist bewusst offen gehalten, um einerseits

---

34 Richards: 1914.

35 Stählin: 1935.

36 Blamberger: 2013.

37 Boschung: 2013.

anderen Formen des Denkens als den westlich-akademischen einen Zugang zu ermöglichen – andererseits aber auch, um theoretische Diskussionen neu aufrollen zu können. Für gewöhnlich versteht man unter Morphomen die Gegenstände einer textuellen oder materiellen Kultur – aber ich möchte den Begriff auch auf den Habitus ausdehnen und für eine Praxeologie öffnen. Dabei geht es mir um einen Begriff der Praxeologie, der neben der Performativität auch die Einübung, einen Begriff des Habitus, der neben der individuellen Haltung auch deren Umfeld einschließt.<sup>38</sup> Auf diese Weise nämlich umfasst er auch diejenige Ausformung, die für dieses Buch entscheidend ist.

Vier Punkte sind hierbei hervorzuheben: Wichtig ist mir am Begriff des Morphoms im Vergleich zu den *image schemata*, dass er *erstens* nicht auf (proto-)kognitive Muster beschränkt ist, sondern diese Muster immer nur in ihrer jeweiligen Aktualisierung fasst. Ein Morphom gibt es nie in Reinform, man könnte es nicht schematisch fassen, und man kann es auch nicht von einem Gegenstand auf einen anderen übertragen. Es existiert immer nur in seinen konkreten Manifestationen. Damit werden wesentlich komplexere Fragen zur Kultur möglich: Lakoff und Johnson beschränken sich auf relativ einfache und allein an der Sprachverwendung ablesbare Metaphern wie »Thinking is Perceiving« oder »Thinking Is Object Manipulation« usw. Fügte man an dieser Stelle ein »Thinking Is Breathing« hinzu, würde man in der Tat nur sehr schematische Fragen an das Phänomen der Inspiration stellen können – schier unmöglich wäre es hingegen die Spezifik dessen in den Blick zu nehmen, was Inspiration für einen in Iyengars Yoga geschulten Menschen einnimmt und zu fragen, inwiefern sich sein Geistateme der Inspiration von einem solchen unterscheidet, der in den Atemtechniken des Tai Chi geschult ist – und dies wieder von einem Raucher, der seine Zigarette zum Denken braucht. Hier tritt die Schwäche eines in *image schemata* arbeitenden Ansatzes zu Tage. Diese Schwäche hat ein morphomatischer Blick, der die jeweilige Konkretion in den Blick nimmt, nicht.

<sup>38</sup> Vgl. Bourdieu: 1999.

*Zweitens* werden Morphome immer nur in ihrer jeweiligen Ausformung, d. h. im Rahmen ihres Kontextes in den Blick genommen. Im Sinne Ludwig Jägers – der an der Entwicklung des Morphom-Begriffs beteiligt war – lässt sich hierbei von einer Art Transkription<sup>39</sup> sprechen: Was vermeintlich von einem Gegenstand auf einen anderen übertragen wird, gibt es überhaupt nur in dieser Übertragung und auch nur durch sie. Absolute Metaphern ließen sich dann unter transkriptiven Bedingungen in den Blick nehmen. Dies nämlich wird z. B. dem geschilderten Umstand der Wendung in die Reflexion gerecht. Wie gesagt, kann eine Metapher ihre körperliche Präzision nur im Rahmen eines Eingangs in körperliche Enaktionen finden – nicht aber in Form ihres semantischen Gehalts. Erst die Transkription der Gegenstandsgerichtetheit in die Handlungsgerichtetheit gibt damit vagen Formulierungen wie *adagio misterioso* ihren präzisen Sinn. Umgekehrt verleiht auch die Transkription in die Ordnung der Begriffe einer absoluten Metapher wie des Denkens als einem Atmen eine Bedeutung, die man fortan in einer Ästhetik der begrifflichen Umkreisung, der Bild-Kraft und der freigesetzten Phantasie auffinden kann. Der Vorgang der Wendung der Gerichtetheit vom Ausagieren in die Begriffsbildung (die Transkription eines Enaktiven in ein Kognitives also) bringt diese Ästhetik aber überhaupt erst hervor.

*Drittens* ist das Konzept der Ausformung – also des Morphoms – in der Lage, die Metaphertheorie um einen neuen, und zwar enaktiven Begriff der ›Interaktion‹ zu bereichern. Wenn man seinen Geist als Atembewegung spürt, dann wird das Denken nicht deshalb anders, weil man ein anderes Konzept von ihm hätte, sondern weil man es auf eine andere Weise ausführt. Das Denken wird nicht mit dem Atmen verglichen, sondern es wird atmend ausgeformt – und gerade hieraus erklärt sich zumindest teilweise auch die Wirkmacht von Sprache auf körperliche Fähigkeiten. Kulturell spezifische Atempraktiken – und nicht nur wissenschaftlich untersuchbare Atemkonzeptionen – gehen in die Prägnanz dieser absoluten Metapher ein.

<sup>39</sup> Jäger: 2012.

Der *vierte* Punkt schließt hieran an – denn was einem auf die Interaktion semantischer Felder hin angelegten Prozess unzugänglich ist, ist eben eine bestimmte Form der *Prägnanz*. Der Begriff der Prägnanz hat nun eine lange Tradition. Blumenberg, der sie als Bewusstseinsphänomen fasst, bezieht sich vornehmlich auf Ernst Cassirer, der unter »symbolischer Prägnanz« die Art verstand, »in der ein Wahrnehmungserlebnis (als ›sinnliches Erlebnis‹) zugleich einen bestimmten anschaulichen ›Sinn‹ in sich fasst und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.«<sup>40</sup> Diese Definition hat für morphomatische Metaphern diejenige Schwäche, dass sie auf eine Darstellung hin ausgelegt ist – womit sich die Prägnanz einer Metapher im Rahmen der Orientierung einer Fertigkeit nicht fassen lässt. Daher möchte ich den Begriff der Prägnanz eher weiter, nämlich als eine markante Besonderheit verstehen, in der etwas auf den Punkt kommt. Was genau in einem Morphom auf den Punkt kommt, ist nicht immer in einer *symbolischen* (auf Darstellung oder Vorstellung gerichteten) Form einzuholen – vielmehr äußert es sich auch als enaktive (im Handeln liegende) Formierung. Die Präzision einer Stimmung etwa ist kaum klar begrifflich zu fassen, doch ist kaum zu leugnen, dass in ihr etwas präzise auf den Punkt kommt.<sup>41</sup> So kann der Schrei einer Krähe genügen, die Stimmung eines Sonnenuntergangs zu verändern oder gar umschlagen zu lassen. Ähnliches gilt für den unendlich feinen und präzisen Wechsel im Bogenstrich eines Geigers, der ein *adagio eroico* in ein *adagio misterioso* übergehen lässt. Insofern ist die Prägnanz eines Morphoms kaum konsequent auf einen Begriff zu bringen. Das bedeutet aber nicht, dass man über Morphome schweigen würde – im Gegenteil führt dieser Umstand gerade dazu, dass die Versuche, die morphomatische Prägnanz zu diskursivieren umso ausgiebiger und ausufernder werden können. In ihnen tut sich genau jenes Umkreisen kund, das Haverkamp in seiner Metaphorologie untersucht.

<sup>40</sup> Cassirer: 1982, 235.

<sup>41</sup> Hochkirchen, Scheige, Söffner: 2015.

Der Vorschlag ist damit, dieses Umkreisen durch eine genauere Beschreibung der Körperlichkeit zu flankieren und damit nicht allein die epistemische (aufs Wissen hin ausgerichtete), sondern auch die empraktische (aufs Handeln hin ausgerichtete) Funktion der absoluten Metaphern in den Blick zu nehmen.

---

#### 4 GLEICHNIS UND WIRKLICHKEIT

Woran erkennt man nun eine absolute Metapher im morphomatischen Sinn? Die Antwort auf diese Frage mag auf den ersten Blick paradox erscheinen. Denn sie besagt, dass eine solche Metapher eine Kippfigur ist: eine Kippfigur zwischen einem Zustand, der Metaphorisches von Literalem unterscheidet und einem solchen, der das nicht tut. Anders gesagt: Eine morphomatische Metapher changiert zwischen einem Zustand, in dem sie eine Metapher ist, und einem solchen, in dem sie das nicht ist.

Die Metapher der Leichtigkeit einer Bewegung ist hier ein gutes Beispiel. Zum einen lässt sich das semantische Feld des Gewichts von dem semantischen Feld der Einfachheit relativ klar abgrenzen, wodurch ein Prozess der metaphorischen Interaktion (maßgeblich des Vergleichens und Aufspürens von Analogien) in Gang gesetzt werden kann. Insofern haben wir es hier überhaupt mit einer Metapher zu tun. Formt das Wort Leichtigkeit indes eine Bewegung aus, dann tut es das nicht aufgrund eines Vergleichs, sondern aufgrund einer Art Synästhesie. Und Synästhesien sind keine Metaphern. Eine Reihe von absoluten Metaphern scheinen einer ähnlichen Logik zu folgen. Ein Beispiel ist die Metapher der Gefühlskälte, die die semantischen Felder des Temperaturempfindens und der Emotionalität umfasst. Der Umstand, dass Menschen, die sich für sozial ausgeschlossen halten, die Raumtemperatur um durchschnittlich drei Grad kälter einschätzen als andere,<sup>42</sup> spricht dafür, dass hier eine Kippfigur zwischen bloß metaphorischer und spürbar literaler Kälte vorliegt.

---

<sup>42</sup> Zhong und Leonardelli: 2008.

Es geht mir nun in diesem Zusammenhang nicht darum zu fragen, ob der körperlich spürbare Effekt Folge der sprachlichen Konstitution menschlicher Erfahrung sei, oder ob umgekehrt ein außersprachlich bedingtes Erleben seinen Niederschlag in sprachlichen Metaphern gefunden hat; m. E. lässt sich das eine vom anderen gar nicht so scharf trennen. Was mich wesentlich mehr interessiert, ist, wann und wo wir es mit semantischen Feldern zu tun bekommen, die sich unterscheiden und vergleichen lassen – und wann eher mit einer Art emotiven Synästhesie, die ganz ohne die Unterscheidung semantischer Felder und auch ohne Vergleichung auskommt. Auf die Inspiration übertragen bedeutet dies, dass man auch hier von zwei Aggregatzuständen ausgehen muss: einem, in dem der Atem eine Metapher des Geistes ist – und einem, in dem das Atmen das Denken ausformt, das Denken ins Atmen übergeht.

Sucht man nach kulturhistorisch einschlägigen Beispielen für eine solche Übergängigkeit, wird man in der Tat schnell fündig. Ich wähle den Bericht des Pfingstereignisses aus der Apostelgeschichte:

Und es geschah schnell ein Brausen vom Himmel als eines gewaltigen Windes (*pnoē/spiritus*), und erfüllte das ganze Haus, da sie saßen. Und man sahe an ihnen die Zungen zertheilet, als wären sie feurig, und er setzte sich auf einen jeglichen unter ihnen, und wurden alle voll des heiligen Geistes, und fingen an zu predigen mit anderen Zungen, nachdem der Geist ihnen gab auszusprechen. (Apg. 2, 2–4, in der Übersetzung Martin Luthers).<sup>43</sup>

Hier manifestiert sich der Heilige Geist (*hagion pneuma/spiritus sanctus*) als Braus (*pnoē/spiritus*) und erfüllt dann erst die Apostel. Dabei stellt sich die Frage, ob der Heilige Geist nun *selbst* ein Windbraus aus dem Himmel *ist* oder der Windbraus nur seine Metapher, ob er *als* Windbraus oder nur *wie* ein Windbraus aus dem Himmel kommt. Ein leichteres Spiel hat man, wenn man von

<sup>43</sup> Zit. nach: Novum Testamentum, 1981.

einer (bloßen) Metapher ausgeht. Das griechische *hosper* lässt auf einen Vergleich schließen (»... es geschah schnell ein Brausen vom Himmel *wie* eines gewaltigen Windes ...«). Damit wäre der Wind nur ein Vergleich für das In-Erscheinung-Treten des Heiligen Geistes. Aber wie tritt er dann in Erscheinung? Das ist nicht so leicht zu sagen. Zwar braust der Geist nur so *wie* der Wind, aber das Brausen selbst ist ganz wörtlich. Und wie soll sich dieses wörtliche Brausen in seiner Haptik und Akustik spüren lassen, wenn nicht auch *als* Wind?

Die Unsicherheit setzt sich fort, denn auch das Wort von den Zungen ist gedoppelt – einmal scheinen die physischen Zungen benannt zu werden – einmal sind es metaphorische Zungen, fremde Sprachen, in denen gesprochen wird. Doch lässt sich das eine vom anderen, der metaphorische vom wörtlichen Zungenschlag, so scharf trennen? Sind nicht auch die Feuerzungen Metaphern – oder umgekehrt: Sind nicht auch die anderen Sprachen je eine Zunge (*glōssa/lingua*) (Apg. 2,11)? Und was geschieht, wenn der Heilige Geist diese Zungen lenkt, wenn er in der Atemluft der Stimmen und dem Gehalt der Rede liegt? Oder ist das Voll-Sein mit dem Heiligen Geist nur eine Metapher für etwas ganz anderes? Eine Trunkenheit etwa – wie die Außenstehenden urteilen (Apg. 2,13)? Kurz: Wo erfolgt der Übergang zwischen dem Literalen und dem Metaphorischen?

Offenbar ist die Frage zwischen Metapher und Literalsinn eine solche der Lesehaltung und der Perspektive. Daher hilft ein Blick auf die Perspektiven im Text selbst – nämlich auf diejenige der Apostel und auf diejenige der Umstehenden. Die Apostel sprechen inspiriert – und das heißt in der Apostelgeschichte: nicht mehr intentional und kontrolliert, vielmehr spricht der Heilige Geist in ihren Stimmen mit. Sie sind übergegangen in einen Zustand, in dem sie ›in Zungen‹ reden und eine Extension des Handelns des Heiligen Geistes sind. Für sie sind Handeln und Verstehen eins – und zwar so sehr, dass nicht einmal berichtet werden muss, was der Gegenstand ihrer Rede war. Sie sind nicht in der Lage, Luft und Geist, Wort und Sinn zu trennen – doch das bedeutet nicht, dass sie den Geist nicht erfassen würden. Im Gegenteil, sie erfassen ihn besser als diejenigen, die die Inspiriertheit

durch den Geist nur von außen betrachten und in deren Zungen die Apostel sprechen. Die nämlich verstehen den Geistbraus der Apostel nicht. Sie halten ihn für Trunkenheit, obwohl er scharf artikuliert ist. Der Geist erschließt sich ihnen – wenn überhaupt – durch eine Deutung, in der die Rede auf einen Gehalt hin transparent gemacht werden muss. Der Braus ist damit beides: Metapher und Ausformung des Geistes.

Kürzlich<sup>44</sup> habe ich die zwei Bewusstseinshaltungen des Metaphorischen, die hier in Grundzügen zu beobachten sind, anhand eines recht bekannten Textes von Franz Kafka besprochen, der in den alten von Max Brod kuratierten Ausgaben noch den Titel »Von den Gleichnissen« trug und in neueren Ausgaben keinen Titel mehr hat. Im Wortlaut liest der Text sich so:

Viele beklagten sich, daß die Worte der Weisen immer wieder nur Gleichnisse seien, aber unverwendbar im täglichen Leben, und nur dieses allein haben wir. Wenn der Weise sagt ›Gehe hinüber‹ so meint er nicht, daß man auf die andere Straßenseite hinüber gehn solle, was man immerhin noch leisten könnte, wenn das Ergebnis des Weges wert wäre, sondern er meint irgendein sagenhaftes Drüben, etwas was wir nicht kennen, was auch von ihm nicht näher zu bezeichnen ist und was uns also hier gar nichts helfen kann. Alle diese Gleichnisse wollen eigentlich nur sagen, daß das Unfaßbare unfaßbar ist und das haben wir gewußt. Darauf sagte einer: Warum wehrt Ihr Euch? Würdet Ihr den Gleichnissen folgen, dann wäret Ihr selbst Gleichnisse geworden und damit schon der täglichen Mühe frei. Ein anderer sagte: Ich wette, daß auch das ein Gleichnis ist. Der erste sagte: Du hast gewonnen. Der zweite sagte: Aber leider nur im Gleichnis. Der erste sagte: Nein, in Wirklichkeit; im Gleichnis hast Du verloren.<sup>45</sup>

44 Söffner: 2014.

45 Kafka: 1994, 131.

Logisch aufgelöst besagt die Wette: Es gibt zwei Zustände, in denen Sprache Sinn ergeben kann. Einer dieser Zustände betrifft die Dinge »in Wirklichkeit« (was nahelegt, dass es der Zustand ist, in dem man sprachliche Aussagen trifft, die eine Referenz auf Wirklichkeitsmodelle haben). Der andere Zustand wird sinnvoll »im Gleichnis« – nämlich dort, wo ein »Hinübergehen« Sinn ergeben kann, ohne dafür auf eine Wirklichkeit verweisen zu müssen. Nur in dem ersten der beiden Aggregatzustände des Sinns gibt es Metaphern (wer dort auf die Metaphorizität des Zum-Gleichnis-Werdens wettet, gewinnt). Im zweiten indes nicht (wer dort auf die Metaphorizität des Zum-Gleichnis-Werdens wettet, verliert). Der Umstand, dass wir es bei Kafka mit einer Wette zu tun haben, weist auf die Risiken der Verwechslung hin. Wenn man den Aggregatzustand des Im-Gleichnis nach Maßgabe der Wirklichkeit untersucht und seinen Gegenstand oder semantischen Gehalt dingfest machen will, erscheint es leicht als unverständlich oder als bloßer Unsinn. Geht man indes der Wirklichkeit nach Maßgaben des Gleichnisses nach, dann verwechselt man das, was an ihr in einem bloß übertragenen Sinn zu lesen ist, mit dem, was man als Wirklichkeit konstituiert.

Was mich an Kafkas Begrifflichkeit überzeugt, ist wie darin der Unterschied zwischen der symbolischen und der empraktischen Prägnanz weiterentwickelt wird. Zunächst ist das ›Gehe hinüber‹ bereits ein Verweis auf die Metapher der Metapher selbst: Es geht um die Übertragung, den *Transport* – und das ist die literale Bedeutung der (toten) Metapher der Metapher. Aber der Weise versucht nicht, wie in Aristoteles' Metaphertheorie, bloß ein Wort von einem Kontext in einen anderen zu transportieren. Vielmehr verlangt er von den Menschen, dass sie selbst ›hinübergehen‹, indem sie sich angleichen, sich anschmiegen, ausagierend gleich werden – m. a. W. ins Gleichnis hinübergehen. Das scheint mir viel mit dem Aggregatzustand gemein zu haben, in der Gefühlskälte als Temperaturkälte, Geist als Modus des Atmens ausgeformt wird: Dieser Aggregatzustand erfordert es, selbst in die Metapher überzugehen, sie auszuagieren statt semantische Felder zu vergleichen. So lange wie die Außenstehenden (die »Vielen«) im bloßen Deuten stehenbleiben, bleiben sie in etwa so

verständnislos zurück wie ein unmusikalischer Mensch, der versucht, die Wortfolge *adagio eroico* zu einem prädikativen Sinn zu führen, der sich klar definieren ließe. Es leuchtet damit ein, dass sie dessen Metaphern als unbrauchbar im »täglichen [also wirklichen] Leben« ansehen – denn, genau wie Kafka es sagt: Allein das haben sie. Die Weisen indes verstehen ein »Gehe hinüber!« in jenem Zustand, wo es keine Gleichnisse gibt: Dort, wo also auch das *adagio eroico* auf kein metaphorisches *tertium* hin gedeutet wird, wo die Kälte keine Metapher der Ausgeschlossenheit ist, sondern eine Ausformung des Erlebens der Ausgeschlossenheit, wo die Schwere der Bewegungen keine Metapher der Depression, sondern eine Form ist, depressiv zu sein, wo man also »den Gleichnissen folgen« kann und das Verstehen der Metaphern sich in diesem Folgen ergibt: in einer Art Anverwandlung, einem Mitgehen, einem Hinübergehen ins Gleichnis.

Die Konsequenzen des Umstands, dass sich der Aggregatzustand des »im Gleichnis« im Rahmen der empraktischen Prägnanz und derjenige des »in Wirklichkeit« im Rahmen der symbolischen Prägnanz erschließt, und vor allem die Konsequenzen des Umstands, dass beide Ordnungen nämlich prinzipiell unvermittelbar sind, reichen bis tief in die Metaphertheorie hinein: In der Tat ist die Wirklichkeit in einem Text das, was man als sein Literalsinn modellhaft konstituiert wird; und auch im außerliterarischen Leben hält man für wirklich, was man als Vorstellung gewonnen hat und mit einer als äußerlich gesetzten Welt abgleicht: Wirklichkeit ist eine Frage des Glaubens an die Modelle von dieser Wirklichkeit. Sobald man im Gleichnis ist, braucht man diese modellbasierte Form der Weltkonstitution nicht, weil die verkörperte Handlung oder Situation einen intrinsischen Sinn ergibt (wer vor sozialer Ausgeschlossenheit friert, konstituiert kein Modell einer winterlichen Wirklichkeit, wer vom Heiligen Geist inspiriert ist, braucht keine referentielle Wahrheit mehr). Wer also den absoluten Metaphern mit den Instrumenten der auf den Begriff zu bringenden Wirklichkeit nachgeht, wird sie bestenfalls für Begriffe oder ästhetische Feuerwerke, schlimmstenfalls aber für unbrauchbar halten. Wer indes ins Gleichnis hinübergeht, bekommt Schwierigkeiten, noch etwas über die Wirklichkeit zu

sagen. Der Preis, den er dann zahlt, ist die Unverständlichkeit seiner Rede – vielleicht wird er auch für betrunken gehalten.

Sind absolute Metaphern daher immer auf zwei Weisen zu verstehen, dann ist auch die historische Dynamik ihres Wandels eine doppelte. Zum einen vollzieht sie sich textgeschichtlich, zum anderen praxisgeschichtlich. Die textgeschichtliche Dynamik ist auf die angestammte philologische Weise zu fassen. Sie ist eine solche der symbolischen Prägnanz. Schwieriger ist es, die empraktische, die spürbare Prägnanz in ihrer Dynamik zu beschreiben – denn diese Prägnanz hat andere Prämissen: Sie erfordert spezifisch ausgebildete und auf die richtige Weise habitualisierte Körper. Platt gesagt: Geatmet wird überall und in jeder Kultur, und das Atmen ist auch in jeder Kultur auf seine Weise emotional – bloß sind es spezifische Ausformungen des Atmens und auch der Spürbarkeit des Denkens, die es überhaupt erst möglich machen, das Atmen mit dem Geistigen zu vereinen. Wie unterschiedlich diese Habitualisierungen prinzipiell sein können, erschließt sich bereits in einem oberflächlichen Vergleich des Geist-Atmens in der *Hathapradīpikā* und der Bibel: Denn während der Sanskrit-Text es auf eine äußerste leibliche Kontrolle des Atmens und auf seine Beschränkung anlegt, ist die Inspiration im Pfingstereignis rauschhaft und extrem; während das yogische Atmen eine harmonische Bewusstseinsform erreichen will, geht es beim Heiligen Geist um einen abrupten und fast schon gewaltsamen Windbraus; während im Yoga eine spezifische aktive Atempraxis zur Grundlage der guten Inspiration wird, werden die Apostel zum passiven Gefäß der göttlichen Selbstoffenbarung.

Immerhin lässt sich – wie sich an diesem knappen Vergleich erahnen lässt – auf der Grundlage der Texte schon einmal einiges über die jeweilige Habitualisierung sagen. Andererseits – und das zeigte sich am Beispiel von Iyengars Versuch einer Rekonstruktion der Asanas auf der Textgrundlage der *Hathapradīpikā* – löst das, was man auf diese Weise erkennen kann, nicht die Präzision ein, die für ein körperliches Gespür und eine präzise Enaktion erforderlich wäre. Was die Habitualität des jeweiligen Gespürs als nur sinnlich nachvollziehbaren Sinn in das jeweilige Wissen um die Inspiration einbringt, ist in einer Textanalyse nur sehr rudimentär

zu erkennen. In den folgenden Fallstudien habe ich mich daher auf solche Texte konzentriert, in denen das jeweilige Atemgespür zumindest genau beschrieben wird. Es sind zudem Texte, die das Moment der Ausformung, d. h. dasjenige Moment, das das gewöhnliche und biologische Atmen zu etwas Besonderem macht,<sup>46</sup> in den Vordergrund rücken. Die Gedanken über die körperliche Ausformung lassen sich somit recht klar nachvollziehen, auch wenn diese Ausformung selbst damit nur bestenfalls erahnbar werden kann. Damit muss man sich bescheiden – zumindest solange man sich den harten Weg des körperlichen Trainings ersparen will, den Iyengar eingeschlagen hat: mit, von der Warte der philologischen Stringenz her gesehen, eher zweifelhaftem Erfolg.

<sup>46</sup> Dissanayake: 2000.

---

## II FALLSTUDIEN

### 1 PLATON, *PHAIDROS*

#### A) VORBEMERKUNGEN: DIE METAPHER DER THEORIE

Die Metapherntheorie geht selten hinter Aristoteles zurück, da dieser das Wort »*metaphora*« in seinem rhetorischen Sinn geprägt hat. Andererseits verwendete auch sein Lehrer Platon die Metapher des Metaphorischen, wenn auch nicht als Substantiv, sondern als Verb *metapherō* (das er übrigens auch in dem ›wörtlichen‹ Sinne des Hin- und Hertragens verwendete – z. B. *Timaios* 73e). Im übertragenen Sinn bezeichnet dieses Verb bei Platon das Übersetzen von Wörtern aus der einen in die andere Sprache (vgl. *Kritias* 113a), aber auch (hierin Aristoteles' vorgehend) als Übertragung in einen unangestammten Kontext. Im *Timaios* (26c–d) werden Mythen in die faktische Gegenwart *hinübergetragen*, um dort die Lebensweise der Menschen auszuformen. Umgekehrt spricht Platon auch von dem Vorgang, wenn »eine Tugend [...] in die Dichtung hinübergetragen wird« (*Protagoras* 339a).

Ein solches, nicht auf die Sprache beschränktes Konzept des Metaphorischen lässt sich von einem Begriff der Mimesis nicht trennen, der neben dem Konzept der Nachahmung und der Darstellung auch noch dasjenige der Nachfolge, der Angleichung, des mitgehenden Ähnlichwerdens umfasst. So scheint das ›Hinübertragen‹ des Heroischen in die Lebenswelt bei Platon ein mimesisches Ereignis zu sein, das ein sich-angleichendes Ausagieren benennt. Auch die in die Dichtung hinübergetragene Tugend scheint das Moment sprachlicher »Seelenführung« (*psychagogia* – *Phaidros* 271b) zu berücksichtigen. Nicht die sprachliche Darstellung der Tugend steht in Frage, sondern der Vorgang, wie Sprache

die Seelenbewegungen der Leser und Zuhörer qua Angleichung leitet und orientiert, nicht das Was der Rede, sondern das Wie des Mitvollzugs.

Wichtiger als die Metapher der Metapher ist Platon die Metapher der Theorie – die über seine Metaphernverwendung vielleicht mehr als das bisher Gesagte erkennen lässt. Das griechische Wort *theōria* bedeutet entweder das, was gezeigt wird (etwa einen Schauumzug), den Akt seiner Betrachtung (etwa in der Teilnahme an einem solchen Schauumzug) oder schließlich die Betrachter selbst (etwa eine zur Teilnahme an diesem Schauumzug abbestellte Gesandtschaft). Die Metapher der *theōria* ist damit eine Metapher des Sehens – und zwar eine solche, die per se vor allem auf das Betrachten oder Zuschauen gerichtet ist.<sup>47</sup> Doch verwendet Platon diese absolute Metapher in Hinblick auf ihren kultischen Hintergrund.<sup>48</sup>

Zu Beginn des *Phaidon*-Dialogs macht Platon diesen Umstand deutlich. Eine *theōria*, eine Schaugesandtschaft zum Heiligtum von Delos nämlich, schiebt Sokrates' Hinrichtung auf und gibt seinen Freunden noch einmal die Gelegenheit, mit ihm zu sprechen – und zwar über die Ablösung der Seele vom Leib, die der Tod bedeutet, d. h. über deren Aufstieg in dasjenige Reich, in dem sie dann einmal einer eigentlichen, überweltlichen und körperlösen *theōria* teilhaftig werden soll. Platon lässt offen, ob die Diskussion selbst schon ›theoretisch‹ ist, oder ob die wahre *theōria* eben nur der entkörperlichten Seele in ihrer Teilnahme an den ewigen Ideen zukommt. Das wiederum bedeutet: Es bleibt offen, ob der Begriff der Theorie in Wirklichkeit (d. h. von den Diskutierenden als Gegenstand und Selbstbezeichnung ihres begrifflichen Denkens) oder im Gleichnis (d. h. im Hinübergehen in eine Teilhabe an den Ideen) zu begreifen ist.

Diese Frage ist nicht unbedeutend, denn sie betrifft auch Platons eigene Schreibweise, nämlich seine doppelte Rede – einerseits in argumentativen Passagen, und andererseits in gleichnishaften Mythen: Sind diese Mythen lediglich metaphorische

<sup>47</sup> Vgl. Snell: 1975/2011, 15.

<sup>48</sup> Vgl. Nightingale: 2004.

Veranschaulichungen des im Abstrakten formulierten, oder tragen sie in eine andere Form des Erkennens hinüber? Letzterer Gedanke mag abwegig erscheinen, doch spricht zumindest der *Phaidros*-Dialog dafür. Sokrates berichtet dort von der Heimat des Seins. Sie sei der Ort des »Geschlechts des Wissens des Wahren« (*alēthous epistēmēs genos*). Dieser »überhimmlische Ort« (*hyperouranios topos* – 247c) ist als eine Art Heiligtum in einem Umzug, einer *theōria* zu besichtigen, die an den Umlauf der Gestirne und Planeten erinnert. Sokrates beschreibt ein sich selbst verstehendes Himmlisches, das sich in seinem Kreisen immer selbst präsent ist (vgl. 246e–247c). Menschliche Seelen folgen – so sie dazu mächtig sind – dem göttlichen Wagen des Zeus mit ihren eigenen Wagen nach. Und sind sie der heiligen Schau teilhaftig geworden, so sind sie bis zur nächsten großen himmlischen Umfahrt unverletzlich. Allerdings müssen die Seelen für diese Reise gut geübt und gebildet sein (vgl. 247b und e). Denn je schlechter die Kunst des Seelenwagenlenkens beherrscht wird, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dem Tumult um die letzten schauenden Plätze zum Opfer zu fallen – das seelische Gefieder, mit dem man als Seele über den Himmeln fliegen kann, wird dann beschädigt, und schlimmer noch: das Geschaute fällt dem Vergessen anheim: Die *theōria* scheitert, und die Seele fällt in die irdischen Gefilde nieder, wo ihr eine verkörperte Existenz blüht.

Ansatzweise lässt sich aber das alte Wissen retten. Dies geschieht vermittelt der zweiten Schauerfahrung: Wer nämlich die pränatale Wahrheit noch nicht eingebüßt hat, und wer dann auf einen ganz und gar schönen Menschen trifft, der:

schaudert zuerst und es überkommen ihn die alten Schrecken [vom Fall der Seele], dann aber betet er sie [die im Körper gebundene Schönheit] an wie/als einen Gott [...]. Sieht er ihn [den Geliebten] aber, dann befällt ihn ein Schüttelfrost wie vom Fieber, zugleich Schweiß und ungewohnte Hitze. Indem er nämlich durch die Augen den Ausfluss der Schönheit aufnimmt, wird er gewärmt, und seine gefiederte Natur [als flugfähige Seele] benetzt. (251a–b, Übers. J. S.).



Entlang der Bildlichkeit der Flügel, die Platon von Homer übernimmt, stellt er den Moment einer Entfesselung des Geistes dar. Wie im Höhlengleichnis der *Politeia* geht es darum, den Weg ins Jenseits als einen Weg ins eigentliche Leben einzuschlagen. Im *Phaidros* aber ist die Entfesselung nicht an einen harten, kritischen Weg gebunden. Die Anamnesis, die erinnernde Wiedererkenntnis der Wahrheit, erfolgt vielmehr in Form einer Art unwillkürlicher Gefühlsintensität. Es geht dabei um eine Intensität im Gleichnis; und dieser Umstand lässt sich – wie sich schon an der Beschreibung des Pflingstereignisses beobachten ließ – an der stets in den Literalsinn übergängigen Metaphorik erkennen. Geschickt verbindet Platon die sexuellen Empfindungen der Scham, des Fiebers, des Sich-Verflüssigens und der Wärme und sogar des Kribbelns und Kitzelns, das nämlich dem neuerlich wachsenden Gefieder geschuldet sei (251c/d) mit seiner Theorie der Theorie. Gewissermaßen propagiert er hier eine phänomenale und zudem emotionale Form der Erkenntnis (auch wenn er sie natürlich weiterhin von der bloß affektiven und begehrllich-physischen absetzt, vgl. 255e–256e). Das wahre Erkennen wird der liebenden Wahrnehmung derart angenähert, dass die Seele qua sexueller Erregung in einen Teil des alten Genusses der *theōria* gelangen kann. Man erkennt das Schöne (und Wahre und Gute) nicht nur, indem man (in Wirklichkeit) über es nachdenkt, sondern vor allem, indem man sich in es verliebt und damit den Übergang ins Gleichnis meistert.

Die Unterscheidung dieser edlen Form der sehend-sinnlichen Angleichung von ihrem Zerrbild, der bloßen affektiven Begehrllichkeit, die eine wechselseitige Angleichung im Schlechten bedingt (vgl. 238d–241c), ist bei Platon zwar durchaus eine solche der geistigen Liebe von der körperlichen – aber diese Unterscheidung ist nicht zu verwechseln mit einer solchen von dem, was heute als ›mental‹ gelten würde von dem, was heute als ›körperlich‹ gälte. Die Phänomenalität des Gespürs etwa – heute geradezu paradigmatisch für Theorien des *embodiment* – reicht bei Platon auch ins ›Geistige‹ hinein. Zudem ist das Geistige von einer Erlebensintensität bestimmt, die für heutige Begriffe kaum anders als sinnlich genannt werden könnte. Entsprechend zeichnen sich auch

platonisch und neuplatonisch beeinflusste Denker der Mystik, der Medizin oder auch der Psychophysiologie dadurch aus, dass sie, wo es ans ›Geistige‹ geht, auch den Träumen, der dämonischen Besessenheit, den Erscheinungen und mystischen Visionen einen größeren Stellenwert einräumen können – und gerade die griechische Kultur mit ihrer unendlichen Fülle von Konzepten eines phänomenalen Geistigen und Seelischen in seiner Übergängigkeit zum Körperlichen<sup>49</sup> ist ein fast noch besseres Beispiel.

Es ist dies eine Konzeption des ›Geistigen‹, die ihre Abkunft vom Atem auch in Hinblick auf dessen Emotionalität und sinnliche Intensität am Leben gehalten hat. Der Geist ist nicht anästhetisch, sondern eher hyperästhetisch konzipiert – was Hegels (abschätzig gemeinter) Bemerkung, dass das Wahre im *Phaidros* »in der Weise des Gefühls« gefasst sei, durchaus Recht gibt, ohne dafür allerdings die Irrationalität, Subjektivität und den Mangel an Präzision an den Tag zu legen, den Hegel im Auge hatte.<sup>50</sup> Tatsächlich lässt sich kaum leugnen, dass Platons Anamnesis hier in einer Form des Erinnerns vorliegt, die gewissermaßen gegenstandslos ist: Sie ähnelt den heutigen Begriffen der *sense memory*, *emotional memory*, oder dem prozeduralen Gedächtnis – nicht aber dem semantischen oder gar episodischen Gedächtnis. Die *theōria*, auf die Platon es anlegt, ist damit doppelt: Für denjenigen, der die Ideen verstehen will, indem er sie kontempliert, ist die Schau nur eine Metapher des Denkens selbst: eine absolute Metapher zudem, die nicht recht erkennen lässt, wo die Analogie zwischen der Bewegung des überhimmlischen Schaumzugs mit derjenigen der theoretischen Gedanken in keinem begrifflich scharfen Vergleich aufgeht. Der aber, der selbst ins Gleichnis hinübergeht, indem er sich verliebt, kann die (von Platon wie gesagt in äußerst erotischer und äußerst körperlich-phänomenaler Sprache benannte) gefühlte Präzision seines Verliebtseins in das Gesagte hinübertragen.

Diese Dopplung spiegelt Platon im seinem Sokrates wider, der seinerseits in seinen Dialogpartner – den schönen jungen Phaidros – verliebt ist. Zum einen ist da der dialektische, auf

49 Vgl. Snell: 1975/2011, 18–22.

50 Hegel: 1986, 56.

seinen Gegenstand fokussierte und begriffsscharfe Argumentationsverlauf; zum anderen aber ist Sokrates' Rede durchwirkt von einer erotischen Emotionalität, die sich im Modus des unterschweligen Flirts äußert, jener Form der Rede also, deren semantischer Gegenstand fast beliebig ist und die sagen kann, was sie will: Jeder noch so dünne empraktische Sinn geht direkt in die zwischenleibliche Kommunikation ein, die sich eher atmosphärisch als semantisch, eher prosodisch als prädikativ, eher im Timbre der Stimme als in den von ihr getragenen Bedeutungen niederschlägt. Sprache ist hier – um Platons Begriff noch einmal zu verwenden – eine Seelenführung, sie geht in die Seelenbewegungen ein und leitet sie. Damit zum Geistatem.

#### B) WIND, ZIKADEN, LIEBE

Zu Beginn des Textes setzen sich Sokrates und Phaidros in der Sommerhitze an einen heiligen Quell. Dem Mythos zufolge hat dort der Raub der Oreithyia durch den Boreas stattgefunden – also derjenige einer physischen Frau durch die Macht des Nordwinds. Sokrates lehnt jedwede Rationalisierung dieses Mythos als Zeitvergeudung ab – und greift lieber auf den Auftrag des delphischen Orakels zurück (229c–230a), *sich selbst* zu erkennen. Das Befremdliche an dieser Selbsterkenntnis ist nun, dass sie ihrerseits einen mythischen Hintergrund hat. Sokrates fragt sich, ob er ein in sich verschlungenes Ungeheuer wie Typhon, oder ein sanfteres Wesen sei, das am Göttlichen teilhabe. Mythen allegorisch zu lesen und sie also auf eine historische Wirklichkeit als ihren banalen Ursprung zu reduzieren ist nicht sein Interesse – wohl aber die Selbstverortung im Mythos. Das erklärt, warum ihm so wichtig ist, an einem Ort Platz zu nehmen, der von Mythen genauso sehr durchwirkt ist wie von dem Wohlgeruch der Platane, dem Gesang der Zikaden, der sommerlichen Hitze und der unterschwellig erotisch aufgeladenen Stimmung, die den Dialog fortan leiten wird.

Wie all dies zusammengeht, wird erst später deutlich, als Sokrates einen weiteren Mythos erzählt. Es ist die Geschichte der Zikaden, die bei seiner Erzählung in der Mittagshitze zugehen sind und mitsingen. Diese seien menschliche Musendiener

gewesen, hätten darüber vergessen zu essen und zu trinken und wären deshalb verdorrt und zu einer Art reinen Stimme ohne Körper geworden. Auch dieser Mythos geht in die sinnliche Atmosphäre ein. Es wundert nicht, dass die Zikaden »über unseren Häuptern« singen (258e) und in ihrem Singsang drohen, Sokrates und Phaidros einschlafen zu lassen (wie Sirenen es täten). Dennoch stellt sich später heraus, dass sie den in ihrem Chor gleichsam mitredenden Sokrates zudem wie die Musen inspirieren (das Verb ist *epipnéō* – 262d). Ihr Gesang vereint sich also mit Sokrates' Stimme, ihre atmosphärische Gegenwart imprägniert aber auch die Gedanken.

Es ist nun – wen wundert es noch? – der Gedanke der Vergeistigung, des Atmens, dem Sokrates hier Leben einhaucht. Die Musen sind nicht allein als Zikaden zugegen, sondern unterschwellig auch mythologisch: Die liebliche Landschaft mit dem sprudelnden Quell hält sie als Nymphen ebenso präsent wie die Oreithyia; deren Ergriffenheit durch den Nordwind und die Inspiration durch die Musen kommen in der Landschaft zusammen und liegen dort in der Luft. »Agete dē, ō Mousai« (237a): »Treibt« oder »bewegt mich, oh Musen«, ruft Sokrates entsprechend noch lange vor dem Zikadenmythos aus; und zwar sollen sie dies einmal mehr in seiner Rede (*mythos*) tun. Sokrates wird nun zunächst eine Rede gegen die schlechte Liebe führen – und dann zu der umrissenen ›theoretischen‹ Liebe kommen. Vier Formen der Besessenheit oder des göttlichen Wahnsinns wird er vorstellen (zu dem auch derjenige der Musen selbst zählt – s. 244a–245a und 265b–c). Allen voran ist dies natürlich der göttliche Wahnsinn (*mania*) der Aphrodite und des Eros, der ebenfalls nicht allein Gegenstand, sondern auch Antrieb und Lenkung seiner Rede ist.

#### C) ENTHOUSIASMOS

Die Inspiration, die Sokrates als Form des guten Wahnsinns beschreibt und ausagiert, ist nicht allein Modus des Erkennens, sondern auch Modus des Reflexionsverlusts. Der *enthousiasmos*, den Platon beschreibt, ist damit äußerst ambig (vor allem in seinem *Ion*-Dialog, aber auch ansatzweise im *Phaidros* selbst legt er dar, dass eine musische Besessenheit zu keiner rationalen Kontrolle

unterliegt). »Im Gleichnis« liegt seine Leistung dort, wo Platon auch die liebende Anamnesis plaziert: Im Moment der Erkenntnis, die nicht im Modus der Konstruktion eines Gedankengegenstands, sondern in demjenigen der Anverwandlung erfolgt. Die Wahrheit des Geistatems, wenn man von einer solchen sprechen will, wäre damit einmal mehr nicht in der begrifflichen Perfektion (der Präzisierung eines Gehalts) zu suchen. Sie liegt vielmehr in der Perfektion des Gespürs.

Wie gestaltet sich nun das Verhältnis von Text und Atem für Platons eigenen, ja nur niedergeschriebenen und damit der konkreten Kontextualisierung enthobenen Dialog? Immerhin lassen sich die Metaphern der Inspiration offenbar am besten bestimmen, wenn man sie von zwei Seiten gleichzeitig angeht: Einerseits von der Seite der Kognition und des Diskursiven, und andererseits vom leiblich situierten Lesergespür her und der Seelenlenkung, die der Text beim Leser bewirkt. Wie wichtig Platon die erste Seite ist, zeigt sich immer an denjenigen Passagen des *Phaidros*, wo Sokrates' Ironie zum Tragen kommt (teilweise scheint er sich nur als inspiriert und manisch besessen zu geben, um Phaidros in seine viel nüchterneren Gedankengänge hineinzuziehen). Dennoch wäre es verfehlt zu glauben, der gesamte Dialog sei von einer solchen Ironie gewissermaßen gerahmt, denn das wäre gleichbedeutend mit einer Negierung der meisten seiner Thesen. Wie wichtig Platon die zweite Seite der Kippfigur ist, tritt entsprechend immer dort zutage, wo er seine Philosophie statt der Dialektik der Paideia widmet, d. h. wenn er die Ausbildung und Ausformung der Seele ins Auge fasst und nicht die Produkte des kritischen Verstands. Für die Fragen der Paideia stehen die Gewöhnung, die Einübung, das Training im Zentrum des Interesses – und also nicht das, was gespeichert und abgerufen werden kann (im *Phaidros* selbst tritt dieses Problem im Rahmen einer Abwertung der Schrift zutage, die auch für die Dialektik problematisch ist, insofern man nicht nachfragen kann – 271b–277a).

Damit lässt sich im *Phaidros* eine Metaphorologie erahnen, die es gerade nicht allein auf das Fortschreiten der Erkenntnis und die Ablösung des Mentalen vom Sinnlichen anlegt – oder genauer, die daraufhin durchaus angelegt ist, aber unter anderen

Vorzeichen als Heideggers und Derridas Metaphernkritik<sup>51</sup> es unterstellten. Denn Platon lässt die von der Tradition der Atem-Seele ererbte Erlebenseintensität sowohl konzeptuell als auch praxeologisch durchaus stehen. Der Sinn ergibt sich hier nicht im Rahmen einer geistigen Operation des Unterscheidens und Vergleichens, des Trennens und Zusammenführens in Kategorien wie Platon dies für die Dialektik hervorhebt (265d–266c), sondern einer besonderen Ausformung der atmosphärischen Dynamik, die zwei liebende Menschen unterschwellig entfalten. Zwar sind die Metaphern der Inspiration und des mit ihr einhergehenden *enthousiasmos* dabei durchaus metaphysisch, insofern die bloße Physis zurückgelassen werden soll. Doch hat diese Metaphysik noch nichts mit jener Loslösung des Konzeptuellen von der (im heutigen Sinne des Wortes ästhetischen) Erlebenseintensität zu tun; vielmehr umgeht Platon gerade den anästhesierenden Effekt der konzeptuellen Metapher, um sie für das hyperästhetische Gleichnis zu öffnen.

---

## 2 RILKE, SONETTE AN ORPHEUS

### A) VORBEMERKUNGEN: SYNÄSTHESIEN DES LESENS

Nach den ersten Großstadtschilderungen seiner *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* beschreibt Rilke die Menschen im Leseaal der Bibliothèque Nationale als geradezu anästhetisiert. Man kann sie anrempeln – sie merken es nicht einmal; und »[...] entschuldigst [du] dich, so nickt [der Leser] nach der Seite, auf der er deine Stimme hört, sein Gesicht wendet sich dir zu und sieht dich nicht, und sein Haar ist wie das Haar eines Schlafenden.«<sup>52</sup> Leser nehmen offenbar nur Stimmen wahr; alle anderen Sinne haben sich ins Gehör zurückgezogen. Die Stimme des Dichters, die Malte selbst hört, »klingt wie eine Glocke in klarer Luft.«<sup>53</sup>

---

51 S. Einleitung.

52 Rilke: 1976, 741.

53 Ebd., 745.

Dass seine Augen der Schrift folgen und die Wörter ihr bedeutendes Spiel entfalten lassen, scheint ihm nicht bewusst zu sein. Allein die Unmittelbarkeit des akustischen Erlebens manifestiert sich – alles andere ist transparent und klar wie die Luft, in der die Stimme des Dichters erklingt. Die hier implizierte Phänomenologie synästhetischer Unmittelbarkeit des Lesens lässt sich von einer Phänomenologie sprachlicher Inszenierung unterscheiden.

Tatsächlich scheint Rilke die Phänomenologie des Lesens sehr gründlich und auch auf sehr verschiedene Weisen reflektiert zu haben. Was er in der Lesesaalszene des Malte beschreibt, ähnelt etwa bereits einer Art Husserlschen Epoché. Das Synästhetische des Gedichts wird hier insofern spürbar, als das lesende Bewusstsein sich quasi meditativ auf sich selbst wendet. Die Synästhesien des Lesens suspendieren jedwede nicht-lyrische (und d. h. in diesem Fall: nicht-klangliche) Umweltrelation – oder, um es mit Husserl zu sagen: Sie klammern sie sie ein. Die synästhetische Dimension der *Sonette an Orpheus* – so wird meine These sein – ist indes viel weltgerichteter und vor allem atmosphärischer als die Lesesaalszene. Rilke sagt in den ersten Sonetten an Orpheus geradezu ausdrücklich, dass eine Art Ohrwürmer Ziel seiner Dichtung sind. Orpheus pflanzt dort seinen Rezipienten einen hohen Baum ins Ohr bzw. baut ihnen einen Tempel ins Gehör (I,1); im Ohr legt sich im folgenden Sonett ein Mädchen schlafen (I,2). Was ein Ohrwurm von der synästhetischen »Glocke in klarer [und sich in dieser Klarheit vom schmutzigen Paris abwendender] Luft« unterscheidet, ist, dass man ihn in die Welt hinausträgt, dass man ihn die eigene Haltung orientieren lässt, dass er in die Stimmungen der Welt eingehen kann. Das dritte Sonett an Orpheus weist in diese Richtung und ist m. E. einer der Hinweise, warum Rilkes Lyrik auch so maßgeblich für den frühen Heidegger war: »Gesang ist Dasein« schreibt Rilke da, was zu besagen scheint, dass die Sonette an Orpheus in die innerweltlichen Bezüge eingehen sollen – anstatt sie zu suspendieren. Dabei scheinen mir Rilkes Tropen eine ähnliche Kippfigur darzustellen wie diejenigen Platons. Man nähert sich ihnen nur gewissermaßen von der anderen, der sinnlichen Seite her: derjenigen, die nicht auf Erkenntnis, sondern auf Ausformung des Erlebens gerichtet ist. Vor diesem

Hintergrund hoffe ich, im Folgenden zeigen zu können, dass das Atmosphärisch-Synästhetische an die Stelle einrücken kann, an der Paul de Man die (den Vorgang des Lesens auf sich selbst wendenden) *Allegorien des Lesens*<sup>54</sup> ansetzte, ja dass diese Ausformung geradezu ihre Kippfigur ist. Einmal mehr werden dabei Metaphern der Inspiration im Mittelpunkt stehen.

#### B) ATMOSPHÄRE UND STIMMUNG

Anders als Platon findet Rilke den Geistatem in seinem Diskurskontinuum als längst tote Metapher vor. Diskursgeschichtlich lässt sich ihr Absterben – zumindest in sehr groben Zügen – leicht verfolgen. Zunächst wäre da die Trennung von Geist und Atem zu nennen, die sich zumindest medizingeschichtlich schleichend vollzog: indem der Begriff der *spiritus* oder des *pneuma* psychophysiologisch eine Mittlerrolle zwischen Leib und Seele verliehen bekam, zog sich der Geist allmählich aus der Phänomenologie der Respiration zurück.<sup>55</sup> Schließlich vergaß er seine Atemhaftigkeit gänzlich, als diese *spiritus*-Physiologie der moderneren Medizin wich. Die Nervenbahnen boten dem Geistatem keinen Raum mehr. Entscheidend war auch die Philosophiegeschichte: Trennt Descartes etwa sein Bewusstsein von den *spiritus* der Körpervorgänge und definiert diese nur noch als Übertragungsorgane, die dem *cogito* Sinnesdaten bereitstellten, dann geht auch das atmosphärische Körperdenken verloren. So spürbar die Verbindung von Denken und Atmen z. B. in meditativen Zusammenhängen bleiben kann, so *undenkbar* wird sie im Rahmen einer solchen Diskursivierung.

Ausgangspunkt für Rilkes Wiederbelebungsversuch der Inspiration ist zunächst das Atmosphärische, d. h. diejenige absolute Metapher, die die Atemluft mit dem verbindet, was sich mit dem Begriff der ›Stimmung‹ benennen lässt. Eine Verbindung von Stimmung und Luft liegt in der Stimme vor, d. h. den luftgetragenen Lauten und deren emotiver Gestimmtheit. Aus akustischer Warte ist diese Gestimmtheit eine Frage der Obertöne. Als Paul

<sup>54</sup> De Man: 1979.

<sup>55</sup> Vgl. Klemm: 2013.

Hindemith Rilkes Marienleben vertonte, galt sein Augenmerk daher der Opposition disharmonischer und harmonischer Obertöne, die den Wechsel der Stimmungen von gefallener Welt und Erlösung markierten. Rilkes eigene Beschäftigung mit der Gestimmtheit ist komplexer und zugleich atmosphärischer. Eines der letzten Sonette an Orpheus (II,26) beginnt mit den Versen:<sup>56</sup>

Wie ergreift uns der Vogelschrei ...  
Irgendein einmal erschaffenes Schreien  
Selbst die Kinder schon, spielend im Freien  
schreien am wirklichen Schreien vorbei.

Schreien den Zufall. [...]

Die Obertöne von Vogelschreien – man denkt wohl am besten an Krähen oder Möwen – sind dissonant. Dennoch sind sie für Rilke offenbar Ausdruck einer Art prälapsalen Welt. Gleichgültig ob der göttliche Schöpfer oder die Evolution sie geschaffen hat, sind die Vögel Teil einer natürlichen Ordnung. Anders verhält es sich mit den Kinderschreien, deren Dissonanz sich »im Freien« und »spielend« ereignet, was sich kaum anders lesen lässt als: bestimmt und verstimmt von einem freien Willen. Wenn sie so »den Zufall« schreien, dann fallen sie aus der Ordnung des einmal Geschaffenen hinaus. Rilke fährt fort:

[...] In Zwischenräume  
dieses, des Weltraums (in welchen der heile  
Vogelschrei eingeht, wie Menschen in Träume –)  
treiben sie ihre, des Kreischens, Keile.

Die Zwischenräume des Weltraums stammen wohl aus der Etymologie des altgriechischen Wortes *harmonia*, das Verfertigung bedeutet. Diese Schreinermetapher ging bereits in klassisch-antiker Zeit in Theorien eines Kosmos ein, der von der Symphonie

<sup>56</sup> Die *Sonette an Orpheus* werden im Folgenden zitiert nach Rilke: 1962.

mathematischer Proportionen durchwirkt war, die sich in den wechselnden räumlichen Verhältnissen der Planeten und der Sterne zueinander ergaben: Der Kosmos war harmonisch bestens verlegt. Sinnlich war diese Harmonie nicht wahrnehmbar – doch kam in ihr eine eigentlichere Ordnung zum Ausdruck. So wie noch heute die Astrologen voraussetzen, dass die himmlischen Konstellationen auf die Geschehnisse der irdischen Welt einwirken, so veranschlagte diese, nach Platon noch circa zweitausend Jahre wissenschaftlich diskutierte Theorie unterschwellig auf Leben, Gesundheit und Geschick einwirkende Harmonien. Schließen sich Rilkes *wirkliche* Schreie an eine solche Konzeption an, dann ist das Wirkliche damit ein *Wirksames*, das aber nur unterschwellig spürbar ist. Dieses einwirkende Wirkliche hat damit – so missverständlich das nun leider werden kann – gerade nichts mit Kafkas »In Wirklichkeit« zu tun, sondern benennt eher das Eingehen ins Gleichnis. Nur so erklärt sich eine Ordnung, in die der Vogelschrei eingehen kann, wie Menschen in Träume, d. h. in eine Ordnung ohne die reflexive Trennung von Denken und Sinnlichkeit.

Wie schon Leo Spitzer<sup>57</sup> aufzeigen konnte, steht nun auch der deutsche Begriff »Stimmung« in der Tradition der Sphärenharmonien. Das Wort leitet sich zwar primär aus dem Stimmen von Instrumenten her – also aus der praktischen Arbeit an den Obertönen. Doch vor dem skizzierten Hintergrund konnte die Stimmung auch zur Metapher für eine emotive Gestimmtheit werden: Die latente Wirksamkeit der Sphärenharmonie wanderte in das Reich der umweltrelationalen Hintergrundgefühle ab, die das menschliche Handeln leiten und situativ einstimmen. Rilke greift offenbar alle drei Stadien dieser Tradition auf und vereint die emotive, die akustische und die kosmische Gestimmtheit. So ersehnt er sich am Ende des Gedichts die Intervention eines Gottes des Gesangs, damit die Kinder »rauschend erwachen / tragend als Strömung das Haupt und die Leier« (II,26). Apollo, der Herr der alten Sphärenharmonie, klingt hier vielleicht entfernt an – im letzten Sonett des ersten Teils wird aber vor allem

<sup>57</sup> Spitzer: 1963.

Orpheus selbst ähnlich beschrieben, wie das Geschrei der Mänaden »übertönt mit Ordnung«. Das Rauschen und die Strömung der Kinder scheint somit auch an das Motiv des abgeschlagenen Hauptes des Orpheus zu erinnern, das auf dem Meer treibend weitersingt.

Das hört sich im 20. Jahrhundert nun reichlich esoterisch an. Tatsächlich war Rilke den spiritistischen und okkultistischen Bewegungen seiner Zeit gegenüber durchaus aufgeschlossen – ich erinnere hier an Carl du Prel,<sup>58</sup> der Rilkes entscheidender Referenzpunkt in spiritistischen Dingen war. Auch er verfocht eine synästhetische Konzeption der kosmischen Harmonie.<sup>59</sup> In seinem Werk *Das Rätsel des Menschen* vermutet er, beim Anblick des Himmels sei die kosmische Harmonie sinnlich zu vernehmen, würde man bloß im Auge die Retina durch die Schnecke im Ohr ersetzen können.<sup>60</sup> Mit anderen Worten: Sie ist eine Frage der Synästhesie. Die Harmonie selbst führt er in seinem *Kampf ums Dasein am Himmel* auf einen darwinschen Selektionsprozess zurück, der die Empfindungen der Himmelskörper dergestalt getrimmt habe, dass sich die kosmische Ordnung aus der Vermeidung mit Unlustempfindungen gepaarter Zusammenstöße ergibt.<sup>61</sup>

Nun interessiert mich weniger der wissenschaftliche Hintergrund der *Sonette an Orpheus* als vielmehr die Phänomenologie, die solche spiritistischen und okkultistischen Theoreme implizit mitliefern. Das Synästhetische ist dabei insofern besonders interessant, als es auch eine Spielweise ›symbolistischer‹ Literatur und ihrer Referenzautoren war. Man kann etwa an Théophile Gautiers *Club des hachichins*, an Baudelaires *Correspondances*, an Huysmans' synästhetischen Protagonisten Des Esseintes, oder auch an Verlaine denken. Die Synästhesie stellt sich hier als eine Alternative zur Sprache der Bezeichnung dar. Rilke sah entsprechend, so sagt er es zumindest in seinem Vortrag über *Moderne Lyrik*, auch die rhetorische Figur der Synästhesie nicht einfach als Trope, sondern als

58 S. hierzu Braungart: 1998.

59 Du Prel: 1884, 498ff, 510 ff.

60 Du Prel: 1892, S. 48 f.

61 Du Prel: 1874, 311–325.

wörtlichen Ausdruck eines Sinnes-Erlebens an.<sup>62</sup> In dem zitierten Gedicht legt Rilke es dabei nicht auf eine einfache Graphem-Farb-Synästhesie an – wie sie etwa Rimbauds *Voyelles* kennzeichnet – sondern auf eine umfassende Form der Synästhesie, die Akustik, Kinästhetik und Emotionalität immersiv zur Stimmung verbindet. Das leuchtet ein, denn wie Gísli Magnússon<sup>63</sup> und Monika Fick herausgearbeitet haben, zielte er auf eine unterschwellige Einheit der Sinne und auf eine »Heranbildung von Organen, die das ›Ganze‹ zu ergreifen fähig sind.«<sup>64</sup>

Soll Lyrik ein solches Ganzes ergreifen, stellt sich aber ein Problem. Sie kann allgemeine, übergreifende und zumal kosmische Konstellationen zwar benennen und ihre Figurationen evozieren – sie kann das Ganze der Bezüge, in das sie eingehen soll, aber nicht eigenmächtig herstellen. Das sinnliche Korrelat zu diesem Problem lässt sich schon daran ersehen, dass auch Stimmungen immersiv funktionieren – sich aber nicht im engeren Sinne des Wortes kognitiv erschließen. Stimmungen verfügen zwar durchaus über eine Präzision – aber diese erschließt sich nicht begrifflich, sondern in Form einer Art unterschweligen Ausagierens, d. h. in sinnlichen Bezügen und nicht in semiotischer Bezugnahme.

Will lyrische Sprache diesen Aggregatzustand des Sinns erreichen, dann muss sie ausformen statt zu evozieren. Für diesen Vorgang ist sprechend, dass die *Sonette an Orpheus* »Grab-Mal« der jung verstorbenen *Tänzerin* Wera Ouckama Knoop sind. In einem die Tote direkt ansprechenden Sonett (II,28) fordert Rilke sie nämlich auf:

[...] ergänze  
für einen Augenblick die Tanzfigur  
zum reinen Sternbild einer [!] jener Tänze,  
darin wir die dumpf ordnende Natur  
vergänglich übertreffen.

62 Rilke: 1965, 384 f.

63 Magnússon: 2009.

64 Fick: 1993, 212.

Siderische, getanzte und geschriebene Figur sind hier einmal mehr synästhetisch vereint – und zwar in ausagierender Partizipation: Die sprachlich-lyrische Figur muss durch das Eingehen des menschlichen Tanzes komplettiert werden – der Tanz muss in einen größeren kosmischen Zusammenhang eingehen. Er formt eine siderische Konstellation aus. Zum Vergleich: Das ungestimmte Schreien der Kinder beschreibt Rilke im Gegenzug als eine Entkopplung aus der situativen Immersion – was er in die Metapher eines losgerissenen Drachen kleidet.

Damit zum Atmen selbst.

### C) ATMEN ALS GEDICHT

Atmen, du unsichtbares Gedicht!  
Immerfort um das eigne  
Sein rein eingetauschter Weltraum, Gegengewicht,  
in dem ich mich rhythmisch ereigne.

Einzig Welle, deren  
Allmähliches Meer ich bin;  
Sparsamstes du von allen möglichen Meeren, –  
Raumgewinn.

Wie viele von diesen Stellen der Räume waren schon  
Innen in mir. Manche Winde  
Sind wie mein Sohn.

Erkennst du mich, Luft, du, voll noch einst meiniger  
Orte?  
Du, einmal glatte Rinde,  
Rundung und Blatt meiner Worte.

Es ist kaum zu übersehen, dass dieses Gedicht die tote Metapher der Inspiration wiederzubeleben versucht – und dass dieser Versuch darin besteht, ein größeres Atembewusstsein zu bewirken. Der Gestus ist eher meditativ als evozierend. Er ist auf den Lesertem hin angelegt. Diese Verbindung bespricht Rilke im Bild

einer verständigen Luft, die das Ich erkennen soll. Ein Leser Paul de Mans erkennt darin allerdings leicht den Chiasmus, d. h. die Inversion von Subjekt und Objekt. Die stete Vertauschung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit im Atmen steht in Analogie zu dem Modus des Gedichts sich selbst zu sagen. Denn sagt es sich selbst, dann stammt es nicht aus der Innerlichkeit des Sprecher-subjekts – sein Inneres liegt stattdessen im zugleich äußerlichen Erklängen und Bedeuten. Das unsichtbare Gedicht des Atmens lässt sich damit als Allegorie des Lesens beschreiben; und wenn das Ich sich just in dem Moment rhythmisch ereignet, an dem das Gedicht in einen Daktylus findet, dann liegt nahe, in dieser eigenwilligen Verwendung der ersten Person eine Personifikation des Gedichts selbst zu sehen. Zwei Tropen – Allegorie und Prosopopöie – scheinen alles zu klären.

Nun ist dem entgegenzuhalten, dass ein als Atmen ausgeformtes Denken sowieso schon ohne klar verortetes Ich auskommt, dass der vermeintliche Chiasmus also nichts weiter sein könnte als die gewöhnliche Räumlichkeit eines *extended mind*, für das innen und außen eine ebenso unzulässige Trennung ist wie – eben – für die Atemluft. Rilke selbst behauptete entsprechend, das Gedicht sei »ganz wörtlich zu nehmen.«<sup>65</sup> Dieser Ausspruch mag vielleicht ihrerseits nicht ganz wörtlich gemeint sein, aber man kann ihn immerhin als Aufforderung verstehen, es ohne Tropen zu versuchen – zumal wenn man bedenkt, dass es Metaphern im Gleichnis nicht gibt. Hier haben wir es allerdings – mehr als mit Metaphern – mit Prosopopöien zu tun. Wie also ist es im Gleichnis um die Prosopopöien bestellt?

Um dies zu verstehen, hilft ein weiterer Blick auf Carl du Prel, der in seiner *Psychologie der Lyrik* (1880) eine eigenwillige Theorie der Personifikation entwarf. Du Prel unterscheidet einen »Anthropopathismus« von dem Anthropomorphismus.<sup>66</sup> Der Anthropomorphismus – d. h. die Zuschreibung einer menschlichen Form auf die Dinge der Welt – folgt für ihn aus einer Bewegung

<sup>65</sup> Kippenberg: 1948, 143.

<sup>66</sup> Du Prel: 1880, 138.

des Vergleichens. Der Anthropopathismus hingegen ereignet sich im Mitfühlen mit der Welt. Er folgt aus keiner Vergleichung, sondern aus einer animistischen »Beseelung«.<sup>67</sup> Das Atemsonett lässt sich m. E. als Spiel mit einer solchen Beseelung lesen: Luft wird schließlich dadurch zum beseelten Hauch, dass sie geatmet wird. Im Atmen – nicht in der Vergleichung – ist damit auch das spezifische Erkennen anzusiedeln, auf das Rilke es anlegt. So ergibt sich ein entscheidender Unterschied zu Du Prel, denn in dieser anthropopathischen Lesart ist das Gedicht nicht Ausdruck der Innerlichkeit des Autors; wie in der oben skizzierten tropischen Lesart entfaltet es sich vielmehr im Lesen, sofern dieses Lesen im Modus der Seelenführung und des Hinübergehens ins Gleichnis erfolgt. Ansatzpunkt dafür ist aber auch nicht das *Sich-Selbst-Sagen* des Gedichts (auf das De Mans Rilke-Lektüre fokussiert), sondern das Atmen des realen Lesers. Das Gedicht inszeniert dieses Atmen nicht, sondern findet es im körperlichen Akt des Lesens bereits vor und formt es aus. Es geht in den motorischen, sinnlichen und vor allem emotiven Vorgang des Atmens ein, bringt ihn zur Manifestation, prägt ihm in der Artikulation eine spezifische Form auf und verleiht ihm eine spezifische Gestimmtheit. So ergeben sich zwei Lesarten: Neben die bereits umrissene allegorische Lektüre tritt eine synästhetische.

Markant ist an Rilkes Sonett das Fehlen deiktischer Pronomina. Ja, was Ulrich Fülleborn<sup>68</sup> als den »Evokativ« bezeichnet hat – ein Changieren zwischen Aufruf und Nennen, zwischen Vokativ und Nominativ –, verhindert diese Verortung nur noch mehr, denn man kann so nicht unterscheiden zwischen nennend Gezeigtem und anrufend Heraufbeschworenem. Rilkes Umgang mit der deiktischen Funktion des Gedichts ist damit ein solcher, der es darauf anlegt, sie zum Verschwinden zu bringen. Die Metrik ist auf umgekehrte Weise sprechend. Einerseits unterstreicht sie zwar den Vorgang des Eingehens des lyrischen Ichs ins leiblich

67 Ebd., 112, 123–5.

68 Fülleborn: 1960, 172.

protentionale Selbst metrischen Erlebens<sup>69</sup> – dies tut Rilke, wie gesagt, indem er den Vers »in dem ich mich rhythmisch ereigne« gerade dort plazierte, wo der Rhythmus des Gedichts zu greifen beginnt. Zugleich arbeitet Rilke aber auch daran, die Metrik ansonsten ins Unterschwellige zu verlegen. Spricht man dieses Gedicht gemäß seines Satzbaus aus, dann verdecken die vielen Enjambelements die Reimstruktur. Umso aufdringlicher sind die metrisch ungebundenen Assonanzen markanter Passagen (»eigne / Sein rein eingetauschter« usw.). Die lyrische Form ist damit genauso sinnlich und doch unterschwellig wie das Atmen selbst es für gewöhnlich ist. Und so wie das Gedicht das physische Atmen des Lesers durch Thematisierung in die Manifestation führen kann, bringt es auch die metrische Ordnung ab und zu zur Erscheinung.

Damit zurück zu der Frage, wie die Luft das Ich erkennen soll. Das Ich ist, folgt man seiner semantischen Inszenierung, kaum auf kohärente Weise zu bestimmen: Im ersten Quartett ist es ein rhythmisches Ereignis im Atem. Im zweiten ist es das raumgreifende Meer, in dem sich umgekehrt der Atem wellenhaft ereignet. Im ersten Terzett ist es dann ein materieller Leib, mit einem Innen und einem Außen, der einer nunmehr meerartigen Luft gegenübersteht. Und schließlich wird es zu jenem Subjekt, das von der Luft erkannt werden will. Die einzige Konstante ist, dass jede dieser Figurationen eine solche der Relation von Luft und Bewusstsein ist. Soll die Luft dieses Ich erkennen, dann muss das im Rahmen dieser Relationalität erfolgen. Gerade das leistet die anthropopathische Lesart. Das Erkennen der Luft verläuft folglich nicht über den Umweg der Interpretation, ja nicht einmal denjenigen der semantischen Evokation, sondern es ereignet sich in der Ausformung des Atems als Gespür. Rilke dient dem Denken wieder das Atmen an.

Was Rilke zum Austragungsort des Gedichts macht, ist damit eine Schwelle zwischen einem interpretierenden und einem ausagierenden Vollzug. Das Gedicht ist eine Kippfigur zwischen erdeutetem (anthropomorphem) Sinn und (anthropopathischer)

69 Gumbrecht: 1988.



Ausformung des Atmens, zwischen Textfiguren und Atemfiguren. Und vielleicht ist dieses intransitive Eratmen auch das, was im letzten Terzett beschrieben wird. Der eratmete Sinn ereignet sich, indem Wellen, Klang, Atmosphäre, Luft, Leib und Wörter aneinander teilhaben.

#### D) GLEICHNIS UND WENDUNG

Dass eine Schwelle zwischen Transitivem (Gegenstandsgerichtetem) und Intransitivem (Gegenstandslosem) in Rilkes Lyrik entscheidend ist, ist der Forschung gut bekannt. Paradigmatisch ist die intransitive Liebe, die die Objekt-Liebe übersteigt.<sup>70</sup> Bereits 1904 schrieb Rilke das Gedicht *Orpheus, Eurydike, Hermes*, anhand dessen sich dieses Moment erkennen lässt. Orpheus' Wendung hin zu Euridike lässt eine intransitive Liebe im gemeinsamen Gehen in ein begehrendes Objekt-Erkennen umschlagen. Wie Gabriele Brandstetter überzeugend ausgeführt hat, ist Orpheus' Geste des Sich-Kehrens dabei aber zugleich kinästhetisch zu verstehen, als getanzte Bewegung, die als solche in dem Moment verloren geht, wo sie ›nur noch‹ Dichtung, sprich: semantische Inszenierung wird. Den Part dieser Gegenstands-gerichteten Dichtung übernimmt Hermes, der »Gott der Botschaft.«<sup>71</sup>

Das 11. Sonett an Orpheus widmet sich einer umgekehrten Wendung, die vom Transitiven ins Intransitive führt:

Sieh den Himmel. Heißt kein Sternbild »Reiter«?  
Denn dies ist uns seltsam eingepägt:  
dieser Stolz aus Erde. Und ein Zweiter,  
der ihn treibt und hält und den er trägt.

Ist nicht so, gejagt und dann gebändigt,  
diese sehnige Natur des Seins?  
Weg und Wendung. Doch ein Druck verständigt.  
Neue Weite. Und die zwei sind eins.

<sup>70</sup> Vgl. etwa Schings: 2003.

<sup>71</sup> Brandstetter: 2010.

Aber *sind* sie's? Oder meinen beide  
nicht den Weg, den sie zusammen tun?  
Namenlos schon trennt sie Tisch und Weide.

Auch die sternische Verbindung trägt.  
Doch uns freue eine Weile nun  
der Figur zu glauben. Das genügt.

»Genügt« reimt sich so schön auf »trügt«. Paul De Man meinte entsprechend, dass sich in diesem Trug die Dekonstruktion einer totalisierenden Verbindung von Referenz und Figur verberge. Für die Frage, woran man glauben soll, ist das eine plausible Ansicht: Es gibt kein Sternbild mit dem Namen Reiter (nur eines, nämlich den Schützen, das bisweilen als Kentaur dargestellt wird und in der altägyptischen Astrologie einmal Reiter hieß).<sup>72</sup> Da aber zumindest gegenwärtig kein Sternbild so heißt, kann auch keine sternische Verbindung dieses Namens trügen. Was trägt, ist stattdessen die Referenz, die man einer lyrisch evozierten Figur zuschreibt: Was trägt ist, dass man die Frage, die ein Gedicht für seine eigene Welt stellt, für eine Frage hält, ob in der *außertextuellen* Welt ein Sternbild so heiße.

Aber ist eine solche Dekonstruktion wirklich alles, worauf das Sonett hinauswill? Die Unsicherheit, ob man eine Sternengruppe als Schütze, Kentaur oder doch als Reiter sieht, folgt der Logik eines siderischen Phantasierens mit den Sternen und einer Kippfigur: Mal sieht man die Sterne als dies, mal als das. In diesem Aspektwechsel, wie Ludwig Wittgenstein<sup>73</sup> es nannte, tritt der Entwurfscharakter der Konstellation zutage: sie muss ausgeformt werden, damit sie ein Bild ergibt. Ich möchte an dieser Stelle noch einmal an die Tanzfigur erinnern, die Wera zum reinen Sternbild ergänzen sollte, d. h. auf die Figuration und Ausformung, das morphomatische und insofern gerade nicht der in der Ordnung des Bezeichnens einholbare Moment. Ein in diesem Sinne ausagierendes Ergänzen ist nicht eines, das etwas als etwas anderes

<sup>72</sup> Für diesen Hinweis danke ich Thierry Greub.

<sup>73</sup> Wittgenstein: 1984, 520.

sieht, sondern etwas als etwas anderes nimmt, mit ihm umgeht. Das scheint mir Rilke bei der Vereinigung von Mensch und Pferd zur Figur im Auge zu haben – nämlich den Umstand, dass der Reiter das Pferd als eigene Beine und das Pferd den Reiter als den eigenen Willen nehmen kann.

Diese Kippfigur ist eine Wendung, der sich das zweite Quartett widmet. Deuten schlägt in Handeln um: Jagen muss in Bändigen übergehen, und dieses führt qua Wendung in eine kinästhetische Vereinigung – eine Verbindung zwischen Mensch und Tier, die Vinciane Despret gegenwärtig als *Isopraxis* bezeichnen würde.<sup>74</sup> Die Körper gehen qua syn-kinästhetischverbindendem Druck in der Gerichtetheit einer gemeinsamen Körperhandlung mit sechs Beinen auf. Die wechselseitige Opazität von Pferd und Reiter geht in eine gemeinsame Bewegtheit und Gerichtetheit über und löst sich in ihr auf.

In dieser Form der Wendung trägt nun die Annahme, dass dieses Ausagieren eine Sache des Glaubens wäre – was in der anderen Kippfigur (derjenigen, wo man ein Sternbild als Reiter oder Schützen sehen kann) durchaus gilt: Wer nämlich vor einem nicht zugerittenen Pferd steht, tut gut daran, wenn er sich nicht auf das letzte Terzett verlässt. Eine Suspendierung des Unglaubens an die Figur des Reiters genügt ganz und gar nicht, um einer solchen Lage Herr zu werden. Der Logik des letzten Terzetts entspricht die Figur des Reiters erst dann, wenn man sie unter den Vorzeichen des Bedeutens, d. h. des »Meinens« (v. 9) betrachtet, d. h. wenn das, was gemeint ist (m. a. W. der Gegenstand der Rede), zum Modus des Gedichts, und die Reiterhandlung auf ihre Lesbarkeit hin betrachtet wird. Doch diese Transkription trägt, sobald man die Trope ins Handeln wendet.

Eine Ordnung, in der Mensch und Tier sich verstehen, ist nun entscheidend für eine orphische Poetik, die dem Mythos gemäß auch Tiere bewegen können muss. Für ein Orphisches ist zudem die siderische Konstellation wichtig – man denke etwa an das Sternbild der Leier, das sich aus diesem Mythos herleitet, und Sinnbild der Sphärenharmonie ist. Die Verstirnung des Reiters,

<sup>74</sup> Despret: 2004, 115.

auf die Rilke es anlegt, changiert damit ein weiteres Mal zwischen zwei poetischen Haltungen: Einerseits der körperlichen Eingebundenheit in die Figur – und andererseits dem unsicheren Blick eines Sternenschauers, der Rilkes Vers wörtlich nimmt, sich den Himmel ansieht und in dem Meer der Sterne eine Figur sich konstellieren lässt. Rilkes Figur des Reiters ist damit eine Kippfigur – und da »Wendung« im Deutschen dasselbe bedeutet wie *tropos* im Griechischen, scheint sich diese Kippfigur für Rilke auch auf die Tropen als Kippfiguren zwischen semantischer und körperlich ausagierter Figuration zu beziehen. Solche Kippfiguren scheinen mir somit verschiedene Spielarten der so genannten »orphischen Verwandlung« zu sein.

## CODA

Fast gleichzeitig zu der Entstehung der *Sonette an Orpheus* erfuhr auch Italo Svevo einen »Moment starker und umwälzender Inspiration«,<sup>75</sup> der ihn dazu veranlasste, nach langen Jahren der Pause wieder einen Roman zu schreiben. »Non c'era possibilità di salvarsi«<sup>76</sup>, schreibt Svevo: »Es gab keine Rettung«. Er musste schreiben. Anders als bei Rilke führte diese Inspiration aber nicht zu einer schier rauschhaften Niederschrift. Sie zwang zwar zum Schreiben, hatte aber nichts dazu beizutragen. Svevo hatte eine jedwedem Hauch von Kunstmetaphysik gegenüber unempfängliche Meinung von der Inspiration. In einem ihr gewidmeten Essay schätzt er sie vor allem als ein Vorauswissen von Zahlen auf dem Roulette,<sup>77</sup> und sein Romanprotagonist Zeno Cosini kennt sie als einen Sinn für den steigenden Marktwert von Sultaninen. Schon im Vorfeld einer schlecht ausfallenden Traubenernte ist Zeno inspiriert: Ein unbändiges Atmen, das ihn nicht schlafen lässt, gibt ihm ein, sein Unternehmen mit Sultaninen handeln zu lassen (allein, er kann sich mit diesem an sich abwegigen Gedanken nicht gegen seinen Verwalter Olivi durchsetzen).<sup>78</sup> Inspiration ist für Svevo vor allem eines: lukrativ.

Problematischer ist die Inspiration, die mit dem Schreiben etwas zu tun hat. Schreiben erfordert bei Svevo eine andere Form des Körperdenkens. Er verlegte es auf ein Sich-Angleichen und Sich-Anschmiegen an seinen Protagonisten und Ich-Erzähler. Eugenio Montale gegenüber führte er am 17. Februar 1925 aus:

75 Svevo: 2004, 811.

76 Ebd., 812.

77 Svevo: 1954, 166.

78 Svevo: 1962, 731 f.

Ich nahm seine [Zenos] Art zu gehen an, rauchte wie er und spürte in meiner Vergangenheit all seine Abenteuer auf, die sich meinen eigenen angleichen ließen, einfach weil die Erinnerung an ein eigenes Abenteuer eine Rekonstruktion ist, die leicht zu einer völlig neuen Konstruktion wird, sobald man sie nur in eine andere Atmosphäre überträgt. Und dadurch verliert sie auch nicht ihren Wert als Erinnerung und nicht einmal ihre Wehmut.«<sup>79</sup>

Zeno war für Svevo kein entworfener Charakter, sondern eine eingebaute Art, sich zu bewegen und zu fühlen – eine Ausformung des eigenen Habitus, für die er die eigenen Erinnerungen überformen, im Zusammenspiel mit anderen Atmosphären und Stimmungen in der Welt neu verfugen musste. Persönliche Erinnerungen gingen in sein Schreiben ein, aber sie zählten nicht als Modelle für die Romanhandlung. Entscheidend waren stattdessen – gemäß der »sense memory« oder »emotional memory« des Stanislawski-Systems und seiner Nachfolger – der sinnliche »sapore«, der emotionale »valore« und die Haltung, die sich daraus gewinnen ließ.

Damit waren Svevos eigene Zigaretten aber – in zweiter Instanz – doch noch eine Inspiration, die ihn mit seinem Protagonisten und dessen Sucht verband. Die Rolle der Zigaretten für das Schreiben ist im Roman auch prominent verhandelt. Zeno begibt sich in die Analyse eines *dottor S.*, weil es ihm nicht gelingt, das Rauchen aufzugeben. Genauer: weil die Bemühungen es aufzugeben, ihn inzwischen noch mehr von einem erfüllt-aktiven Leben abhalten als das Rauchen selbst. Die Zigaretten sind damit der Anlass seines Schreibens. Darüber hinaus inspirieren sie Zeno bei der Niederschrift. Anstelle einer Musenanrufung schreibt er: »Ich weiß nicht, wie ich anfangen soll und rufe die Zigaretten zur Hilfe, die alle derjenigen ähneln, die ich in der Hand halte.«<sup>80</sup> Wie eine Muse ist auch die Zigarette gewissermaßen Tochter der Mnemosyne. In unverhohlenen ironisierter Analogie zu Platons Inspiration und zur unvergessenen Wahrheit soll die Kette der Zigaretten

79 Svevo: 1965, 144, übers. J. S.

80 Svevo: 1969, 600.

Zeno in die Erinnerung einer (wenn möglich ödipalen) Kindheit führen. Ganz ohne den pathetischen Gestus Moreau de Tours und seiner Hachichins rückt in dieser lapidar ironisierten Poetik die Pharmakologie an die Stelle der Metaphysik, die Sucht wird zur Seelen- und wie sich herausstellen soll, auch Gedankenlenkung. Svevo nimmt der Inspiration dabei systematisch alle Duftnoten des Künstlerischen. Die Zigaretten schwächen als Inspirations-surrogat den behäbigen Bourgeois; sie halten ihn mit sich selbst beschäftigt, sodass er sich Wichtigem kaum mehr zuwenden kann. Die zitierte Anrufung soll entsprechend helfen, ausgerechnet denjenigen Text zu schreiben, der den Autor von seiner Inspirationsquelle befreien soll. Das Paradox dieses Anliegens ist allerdings evident. Eine Heilung ist auf diese Weise nicht zu erwarten, höchstens ein produktives Paradox des Schreibens – dessen Logik sich auch schnell von dem analytischen Anlass emanzipieren wird.

Anfangs soll Zeno beim Schreiben das praktizieren, was Freud die »freie Assoziation« nannte. Als erstes liefert sein Unbewusstes das Bild einer mit unzähligen Wagen überladenen Lokomotive, die sich eine Steigung hinaufarbeitet und deren langsames Schnaufen er hervorhebt. Dieses Bild wird sofort ironisiert – »wer weiß, woher die Lokomotive kommt, wohin sie geht und warum sie hier ist.«<sup>81</sup> Wohin die Reise der Assoziationen geht, wird allerdings bald klar: In den folgenden Kapiteln wird Zeno feststellen, dass das asthmatische Schnaufen seines Dampfzuges jener schwere Atem ist, den er am Sterbebett seines Vaters gehört hat. Und es lässt sich sogar behaupten, dass Zeno auf diesen Atem auch in den anderen Unglücksfällen seines Lebens stößt:<sup>82</sup> an den Sterbebetten seines Schwiegervaters und seines Freundes Enrico Copler, am Krankenbett seiner Tochter Antonia und bei seinem Schwager Guido Speier nach dessen gravierenden Börsenverlusten. Auch die Herkunft der Dampflok ist gar nicht so schwer zu ergründen. Zeno benannte zuvor seine Lebenszeit als Gebirge und sah daraufhin seine Gedanken sich heben und senken – als wären sie seine schwer atmende Brust. Alles, was für eine Psychoanalyse wichtig

81 Svevo: 1962, 598 (meine Übersetzung).

82 Biasin: 1995, 130–138.

sein könnte, findet sich damit in einer Lokomotive verdichtet, die gemeinsam mit Zenos eigener chronischer Bronchitis schnauft. Nur *Zenos Bewusstsein* – wie der italienische Originaltitel eigentlich übersetzt werden müsste – scheint das nicht mitzubekommen. Die Inspiration wirft damit eine Frage auf, die der Titel des Werkes aufreißt. Die Beschränkung auf die *Coscienza* des Protagonisten lässt den Leser rätseln, was an Zenos Erzählungen denn *nicht* bewusst und also *nicht* explizit erzählt sei. Und vielleicht gehört dazu nicht allein das psychoanalytische Unbewusste, ja nicht einmal nur die suchtbedingte Seelenlenkung, sondern auch das Unterschwellige und Körperliche, das Svevo so ausgiebig hatte einüben müssen, um seinem Protagonisten Leben einzuhauchen.

Wenn dem so ist, dann stellt sich der Philologie ein selten umfassend gewürdigtes Problem – nämlich dasjenige der Bedingtheit des ästhetischen Sinns eines Werks von der Lebenswelt, aus der es stammt. Hervorheben möchte ich hier Roberto Bazlen, der eine entscheidende Rolle bei der Entdeckung Svevos spielte. Bazlen legte Wert auf das, was er das »ambiente«<sup>83</sup> Italo Svevos nannte. In seinem Fragment »Prefazione a Svevo« deutete er entsprechend an, Svevo sei der einzige italienische Autor gewesen, der das Problem einer seit Dante erstarrten literarischen Sprache angegangen sei und die alles entscheidende »sensazione per la mancanza di ›copertura‹ fra gesto, parola e ambiente« (»Gespür für die Ungedecktheit zwischen Gesten, Worten und Lebenswelt«) mitgebracht hätte.<sup>84</sup> Bazlen geht es um die emotiv-sinnliche, die atmosphärische Modalität des literarischen Sinns. Er sieht in Svevos scheinbar so unbeholfenem Habsburger Kaufmannsitalienisch, d. h. er sieht in dem größten stilistischen Problem, das Svevos frühe Kritiker mit der *Coscienza di Zeno* hatten, geradezu die Antwort auf die Frage, wie sich das Missverhältnis zwischen literarischer Evokation und sinnlicher Lebenswelt der Leser und Autoren überwinden ließe. Svevo hielt er für einen »sympathischen triestiner Bürger, der über keine besondere intellektuelle oder kulturelle Begabung verfügte, sondern allein über eines:

83 Bazlen: 1984, 240.

84 Ebd., 241.

Genie«<sup>85</sup> Im Rahmen einer persönlichen Bekanntschaft lag eine solche Haltung nahe: Auf die Veröffentlichung seiner Romane hatte Svevo draufgezahlt, was in der Welt der Intellektuellen als bourgeois Fehltritt galt; nur sein Roman *Senilità* hatte, wie Umberto Saba berichtet, einen gewissen Erfolg – was aber scheinbar auch daran lag, dass die Romanfiguren zu nah an ihren lebenden Vorbildern angesiedelt waren und man den Roman als Klatschblatt lesen konnte.<sup>86</sup> Unter seinen Händlerkollegen hatte Schmitz (so der bürgerliche Name Svevos) sich damit unmöglich gemacht. Er verleugnete seine Romane und schob sie seinem Bruder in die Schuhe, der aber über derlei geschäftsschädigende Nachrede empört war.<sup>87</sup> In Bazlens Charakterisierung bleibt zwar der in seiner Zeit übliche Begriff des »genio« stehen. Aber dieser hat nichts mit einem d'annunzianischen *superuomo* oder einem *poète maudit* zu tun. Es ist gerade jene oben gezeichnete Fähigkeit gemeint: Jene hart erarbeitete Fähigkeit, die Sprache vom emotiven Habitus und von der Atmosphäre imprägnieren zu lassen.

Das Bild, das Bazlen zeichnet, sträubt sich damit offensichtlich gegen die gewöhnliche Stoßrichtung eines »Caso letterario«, d.h. einer Art Ritterschlag oder Lorbeerleihung, die im italienischen Literaturbetrieb eine ebenso unklare wie wichtige Rolle spielt. Ein literarischer »Fall« soll in juristisch anmutender, aber von unjuristisch selbsternannten Autoren und Kritikern in Zeitungsartikeln ausgetragener Weise darüber befinden, ob man einen Autor seiner angestammten Umwelt entheben und in den literarischen Kosmos aufnehmen kann. Bazlen wollte Svevo bekannt machen – aber auf eine Weise, die nicht zu einer solchen Dichterkrönung ausarten sollte. Ihm ging es um das Genie in Ärmelschonern, für den die Ästhetiker in ihrer »torre di imitato d'avorio« ihrem (»Elfenbeinimitat-Turm«) keine Augen haben würden.<sup>88</sup> Der »Caso Svevo«, für den Bazlen seinen Dichterfreund Eugenio Montale gewann, hatte Erfolg, aber nicht in Bazlens

85 Magris: 2004, 35 (meine Übersetzung).

86 Vgl. Iannacone: 2008, 48.

87 Für diesen Hinweis danke ich Esther Schomacher.

88 Bazlen: 1984, 238.

Sinne. Zwar machte Svevo, nachdem er durch Montales Intervention zu Ruhm gekommen war, genau diejenige »brutta figura«, die Bazlen vorhergesehen hatte (er freute sich unmäßig wie ein Händler über ein gutes Geschäft und zeigte keinerlei dem Intellektuellenhabitus angemessene »sprezzatura«).<sup>89</sup> Doch er sollte bald sterben, und einen Toten kann man dort betten, wo man will. Kurz nach Svevos tödlichem Unfall musste Bazlen in der *Fiera Letteraria* einen Artikel lesen, in dem ausgerechnet Montale unter dem triefenden Titel »Ultimo Addio« Svevo dergestalt feierte, dass er fürchten musste, die Automatismen des Elfenbeinimitat-Turms hätten zumindest vorerst die Oberhand gewonnen.

Der Konflikt, der hier auf den Punkt kommt, scheint mir viel mehr mit dem Thema dieses Buches zu tun zu haben als es auf den ersten Blick scheinen mag. Denn einmal mehr geht es um die Einbettung der Dichtung in ihren körperlichen Kontext. Es stellt sich die Frage, was der Dichtung fehlt, wenn dieser Kontext eingeklammert wird, und wie man ihn aus dieser Einklammerung wieder befreit. Es stellt sich die Frage, wie Sprache körperlich ausgeformt ist, und wie man diesem Phänomen philologisch gerecht werden kann. Genügt eine Sensibilität für die Imprägniertheit eines Textes von der ihm angestammten Welt?<sup>90</sup> Vielleicht braucht es tatsächlich keinen philologischen Iyengar und kein Stanislawski-System des Lesens (auch wenn ich eine dahingehende Bereicherung der Philologie für denkbar halten würde).<sup>91</sup> Vielleicht genügt ein aufmerksamer Blick. Diesem Blick könnte, so hoffe ich zumindest, die Beschäftigung mit in einem morphomatischen Sinne verstandenen absoluten Metaphern eine Hilfestellung bieten. In dieser Hinsicht hoffe ich gezeigt zu haben, wie die mannigfaltigen Ausformungen des Atems, die in den Metaphern der Inspiration zur Sprache finden, das Denken auf so besondere Art ausformen können, dass man fast meinen könnte, es läge Geist darin. Zumindest im Gleichnis. In Wirklichkeit ist das natürlich bloß eine Metapher.

89 Auch für diesen Hinweis geht mein Dank an Esther Schomacher.

90 Vgl. hierzu Gumbrecht: 2010.

91 Vgl. Söffner: 2014.

## LITERATUR

- Arbib, Michael A.** From Monkey-Like Action Recognition to Human Language: An Evolutionary Framework for Neurolinguistics. *Behavioural and Brain Sciences* 28 (2005) 2, 105–167.
- Bazlen, Roberto** Scritti. Hg. von Roberto Calasso, Adelphi, Milano 1984.
- Black, Max** Models and Metaphors. Cornell UP, Ithaca (NY) 1962.
- Black, Max** More on Metaphor. *Dialectica* 31 (1977), 431–457.
- Biasin, G. P.** La Locomotiva di Zeno: In: Mauro Buccheri und Elio Costa: *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, Longo, Ravenna 1995, 287–99.
- Blamberger, Günter** Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas. Fink, München 2013.
- Blumenberg, Hans** Paradigmen zu einer Metaphorologie. (1960). Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999.
- Böger, Claudia** Metaphorical Instruction and Body Memory. In: Sabine C. Koch, Thomas Fuchs, Cornelia Müller (Hgg.): *Body Memory, Metaphor and Movement*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia (PA) 2012, 201–226.
- Boschung** Kairos as a Figuration of Time. A Case Study. München, Fink 2013.
- Bourdieu** Méditations Pascaliens. Paris. Seuil 1999.
- Brandstetter, Gabriele** Poetik der (Ent-)Wendung: »Orpheus und Eurydike« als Choreographie. In: Armen Avanesian (Hg.): *Die Erfahrung des Orpheus*. Fink, Paderborn 2010, 187–198.
- Braungart, Georg** Spiritismus und Literatur um 1900. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*. Hg. von Wolfgang Braungart, Gotthard Fuchs, Manfred Koch. Schönigh, Paderborn 1998, 85–92.
- Bredenkamp, Horst** Der schwimmende Souverän: Karl der Große und die Bildpolitik des Körpers. Wagenbach, Berlin 2014.
- Bühler, Karl** Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache (1934). UTB, Stuttgart u. a. 1999.
- Cassirer, Ernst** Philosophie der symbolischen Formen. Bd. 3, WBG, Darmstadt 1982.
- De Man, Paul** Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, Yale UP, New Haven (CT) 1979.
- Derrida, Jacques** La mythologie blanche. *Poétique* 5 (1971), 1–52.
- Despret, Vinciane** The Body We Care For. Figures of Anthro-Zoo-Genesis. In: *Body and Society* 10(2004)2–3, 111–134.
- Dissanayake, Ellen** Art and Intimacy. How the Arts Began. University of Washington Press, Seattle 2000.
- Dreyfus, Hubert L.** What Computers Still Can't Do. MIT Press, Cambridge (MA) 1993.
- Dreyfus, Hubert L.** Why Heideggerian AI Failed and How Fixing It Would Require Making It More Heideggerian. In: P. Husbands, O. Holland

- und Michale Wheeler (Hgg.): *The Mechanical Mind in History*. MIT Press, Cambridge (MA) 2007.
- Dreyfus, Hubert L.** Skillful Coping: Essays on the Phenomenology of Everyday Perception and Action. Hg. von Mark A. Wrathall, Oxford UP, Oxford 2014.
- Du Prel, Karl** Der Kampf ums Dasein am Himmel. Denicke, Berlin 1874.
- Du Prel, Karl** Psychologie der Lyrik. Beiträge zur Analyse der dichterischen Phantasie. Günther, Leipzig 1880.
- Du Prel, Karl** Die Philosophie der Mystik. Günther, Leipzig 1885.
- Du Prel, Karl** Das Rätsel des Menschen. Einleitung in das Studium der Geheimwissenschaften. Reclam, Leipzig 1892.
- Eggs, Ekkehard** Metapher. In: G. Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik V*, Niemeyer, Tübingen 2000, 1099–1183.
- Fick, Monika** Sinnenwelt und Weltseele. Der psychologische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. De Gruyter, Berlin / New York 1993.
- Gallagher, Shaun und Zahavi, Dan** The Phenomenal Mind – An Introduction to Phenomenology and Philosophy of Mind. Routledge, London und New York 2008.
- Empson, William** 1932, *Seven Types of Ambiguity* (1930). Cambridge UP, Cambridge 1984.
- Friedrich, Hugo** Die Struktur der modernen Lyrik (1956). Rowohlt, Reinbek 1967.
- Fülleborn, Ulrich** Das Strukturproblem in der späten Lyrik Rilkes. Winter, Heidelberg 1960.
- Gendlin, Eugene** Thinking Beyond Patterns: Body, Language and Situations. In: Bernard den Ouden und Marcia Moen (Hgg.): *The Presence of Feeling in Thought*, Peter Lang, New York 1991, 21–151.
- Gibbs, Raymond W. (Hg.)** *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge UP, Cambridge 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich** Rhythmus und Sinn. In: Ders. und Karl Ludwig Peiffer: *Materialität der Kommunikation*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1988, 714–729.
- Gumbrecht, Hans Ulrich** Stimmungen Lesen. Hanser, München 2010.
- The Hatha Yoga Pradipika** hg. und übers. von Brian Dana Akers, YogaVidya.com, Woodstock (NY), 2002.
- Haverkamp, Anselm** Metapher: Die Ästhetik in der Rhetorik. Bilanz eines exemplarischen Begriffs. Fink, München 2007.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich** Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II. Hg. von Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel (= Werke, Bd. 19), Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986.
- Heidegger, Martin** Sein und Zeit. Niemeyer, Tübingen 1927.
- Heidegger, Martin** Der Satz vom Grund. Neske, Pfullingen 1957.
- Hochkirchen, Eva-Maria; Scheige, Gerardo und Söffner, Jan** Stimmungen des Todes und ihre Bestimmung. Theorie und Praxis im Dialog. Fink, Paderborn 2015.

- Hutto, Dan und Myin, Erik** Radicalizing Enactivism – Basic Minds without Content. MIT Press, Cambridge (MA) 2012.
- Iannaccone, Giuseppe** Italo Svevo. Lo scrittore in fuga. Portaparole, Rom 2008.
- Jäger, Ludwig** Transkription. In: Christina Bartz, Ludwig Jäger, Marcus Krause und Erika Linz (Hgg.): Handbuch der Mediologie. Signaturen des Medialen. Fink, München 2012, 306–315.
- Kafka, Franz** Das Ehepaar und andere Schriften aus dem Nachlass, hg. von Hans-Gert Koch, Fischer, Frankfurt a. M. 1994.
- Kippenberg, Katharina** Rilkes Sonette an Orpheus und Duineser Elegien. Wiesbaden, Insel 1948.
- Kittay, Eva Feder** Metaphor: Its Cognitive Force and Linguistic Structure. Oxford University Press, New York (NY) 1987.
- Klemm, Tanja** Bildphysiologie – Wahrnehmung und Körper in Mittelalter und Renaissance. Akademie-Verlag, Berlin 2013.
- Lakoff, George und Johnson, Mark** Metaphors We Live By. The University of Chicago Press, Chicago 1980.
- McNeill, David** Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought. The University of Chicago Press, Chicago 1992.
- McNeill, David** Gesture and Thought. The University of Chicago Press, Chicago 2005.
- Magnusson, Gils** Dichtung als Erfahrungsmetaphysik. Esoterische und okkultistische Metaphysik bei R. M. Rilke. Königshausen & Neumann, Würzburg 2009.
- Magris, Claudio** Svevo. Genio sornione che giocava con il Nulla. In: Corriere della Sera, 31.10.2004.
- Merleau-Ponty, Maurice** Phénoménologie de la perception (1945). Gallimard, Paris 2005.
- Müller, Cornelia und Cienki, Alan (Hgg.)** Metaphor and Gesture. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia (PA) 2008.
- Müller, Cornelia** Metaphors Dead and Alive, Sleeping and Waking. Chicago UP, Chicago 2008.
- Nightingale, Andrea** Spectacles of Truth in Classical Greek Philosophy. Cambridge UP, Cambridge 2004.
- Novum Testamentum Tetraglotton** (ed. Theile/Stier), Diogenes, Zürich 1981.
- Rastier, François** Systematique des isotopies. In: Algirdas Julien Greimas (Hg): Essais de semiotique poetique, Larousse, Paris 1972, 86–94. Sémantique interpretative. PUF, Paris 1987.
- Richards, I. A.** The Philosophy of Rhetoric. Oxford University Press, Oxford 1936.
- Ricœur, Paul** La métaphore vive (1975). Seuil, Paris 1997.
- Rilke, Rainer Maria** Sonette an Orpheus. Insel, Frankfurt a. M. 1962.
- Rilke, Rainer Maria** Moderne Lyrik. In: Sämtliche Werke Bd. 5. Hg. von Ernst Zinn. Insel, Frankfurt a. M. 1965, 360–394.
- Rilke, Rainer Maria** Malte. Sämtliche Werke Bd. 6, hg. von Ernst Zinn, Insel, Frankfurt a. M. 1976.

- Ruel, Malcolm** Belief, Ritual and the Securing of Life: Reflective Essays on a Bantu Religion. Brill, Amsterdam 1997, 124–30.
- Schings, Hans Jürgen** Intransitive Liebe. Herkunft und Wege eines Rilkeschen Motivs. In: Peter Ensberg und Jürgen Kost (Hgg.): Klassik-Rezeption. Auseinandersetzung mit einer Tradition. Königshausen und Neumann, Würzburg 2003, 89–102.
- Schmitz, Hermann** Der Leib, der Raum und die Gefühle. Sirius, Bielefeld und Locarno 1998.
- Snell, Bruno** Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1975/2011.
- Söffner, Jan** Partizipation: Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen. Fink, München 2014.
- Spitzer, Leo** Classical and Christian Ideas of World Harmony. Johns Hopkins UP, Baltimore 1963.
- Stählin, Wilhelm** Zur Psychologie und Statistik der Metapher. In: Archiv für die gesamte Psychologie 31 (1914), 297–425.
- Straus, Erwin** Vom Sinn der Sinne. Springer, Berlin 1934.
- Svevo, Italo** L'ispirazione. In: Saggi e pagine sparse, hg. von Umbro Apollonio, Mondadori, Milano 1954, 165–166.
- Svevo, Italo** Una vita – Senilità – La coscienza di Zeno. Dall'Oglio, Milano 1962.
- Svevo, Italo** Carteggio. Dall'Oglio, Milano 1965.
- Svevo, Italo** Profilo autobiografico. In: Italo Svevo: Tutte le opere. Hg. von M. Lavagetto, Bd. 2, »Racconti scritti e autobiografici«, Mondadori, Milano 2004.
- Barbara Tedlock** Time and the Highland Maya. University of New Mexico Press, Albuquerque 1982.
- Undergilder, Steven** Mental Training for Peak Performance. Rodale, New York 2007.
- Varela, Francisco; Thompson, Evan; Rosch, Eleanor** The Embodied Mind: Cognitive Science and Human Experience. MIT Press, Cambridge (MA) 1991.
- Vygotsky, Lev** Мышление и речь (1934). Übers.: Thought and Language, MIT Press, Cambridge (MA) 1962.
- Willer, Stefan** Metapher/metaphorisch. In: Karlheinz Barck (ed.) Ästhetische Grundbegriffe Bd. 7: Supplemente, Register. Metzler, Stuttgart/Weimar 2005, 89–148.
- Wittgenstein, Ludwig** Vorlesungen und Gespräche über Ästhetik, Psychoanalyse und religiösen Glauben (1938). Fischer, Frankfurt am Main 2005.
- Wittgenstein, Ludwig** Werkausgabe, Bd. 1 Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914–1916. Philosophische Untersuchungen. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1984.
- Zhong, Chen Bo and Leonardelli, Geoffrey J.** Cold and Lonely. Does Social Exclusion Literally Feel Cold? In: Psychological Science 19 (2008) 9, 838–842.

Bislang in der Morphomata-Lectures-Cologne-Reihe erschienen:

- 1 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2010. Dozentur für Weltliteratur*. Daniel Kehlmann, 2012. ISBN 978-3-7705-5338-9.
- 2 Alan Shapiro, *Re-Fashioning Anakreon in Classical Athens*, 2012. ISBN 978-3-7705-5449-2.
- 3 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2011. Dozentur für Weltliteratur*. Péter Esterházy, 2013. ISBN 978-3-7705-5445-4.
- 4 Marcello Barbanera, *The Envy of Daedalus. Essay on the Artist as Murderer*, 2013. ISBN 978-3-7705-5604-5.
- 5 Günter Blamberger, *Figuring Death, Figuring Creativity: On the Power of Aesthetic Ideas*, 2013. ISBN 978-3-7705-5605-2.
- 6 Dietrich Boschung, *Kairos as a Figuration of Time. A Case Study*, 2013. ISBN 978-3-7705-5614-4.
- 8 Eckart Schütrumpf, *The Earliest Translations of Aristotle's Politics and the Creation of Political Terminology*, 2014. ISBN 978-3-7705-5685-4.
- 9 Steffen Siegel, *Ich ist zwei andere. Jeff Walls Diptychon aus Bildern und Texten*, 2014. ISBN 978-3-7705-5664-9.
- 10 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2012. Dozentur für Weltliteratur*. Sybille Lewitscharoff, 2014. ISBN 978-3-7705-5707-3.
- 11 Rüdiger Görner, *Hadesfahrten. Untersuchungen zu einem literaturästhetischen Motiv*, 2014. ISBN 978-3-7705-5734-9.
- 12 Ines Barner, Günter Blamberger (Hrsg.), *Literator 2013. Dozentur für Weltliteratur*. Michael Lentz, 2015. ISBN 978-3-7705-5822-3.



Konzepte von Geist und Atem stellen in verschiedenen Kulturen eine Einheit dar. Dies gilt etwa für den biblischen Hauch Gottes, das griechische *pneuma* und den lateinischen *spiritus*, das *prana* des Sanskrit, das chinesische *Ch'i*. Die Diskursivierung lässt den Geistatem jeweils als »absolute Metapher« im Sinne Hans Blumenbergs erscheinen. Er füllt eine Leerstelle im Wissenssystem und setzt eine ästhetische Gestalt an die Stelle rationaler Ergründbarkeit. Damit kann die Atemhaftigkeit des Geistes aus logischer Sicht nur ein *Entwurf* sein und unbestimmt bleiben. Der gleichzeitigen Bestimmbarkeit im Rahmen einer ästhetisch-motorischen Gestaltbildung (einem Morphom) gilt diese Untersuchung.



ISBN 978-3-7705-5615-1



9 783770 556151

WILHELM FINK