

**Paradoxien im ärztlichen und  
wissenschaftlichen Kontext.**

Werkstattgespräch aus Anlaß des  
60. Geburtstages von  
Professor Dr. med. Peter Hahn.

Peter Brockmeier

"UND IN DES WORTS  
VERWEGENSTER BEDEUTUNG"

Das Paradoxon in der Dichtung.

Heidelberg, 13. April 1991.

Ich möchte nicht über Paradoxien der Literaturwissenschaft oder über mehr oder weniger widersinnige Meinungen meiner Fachkollegen sprechen; ich möchte einige – möglicherweise auch heterodoxe – Überlegungen zu der folgenden These vortragen: Wenn wir einmal für unseren Zusammenhang unter Literatur Gedichte, Erzählungen, Dramen verstehen, so hat diese Literatur ihren Ursprung im Paradox; sie fesselt unsere Aufmerksamkeit, weil sie unser "Wert- und Wahrheitsempfinden" [1] verletzt. Ich begründe meine These mit einem Rückblick auf die Definition des Paradoxen in der Rhetorik, die wir im europäischen Kulturbereich als Grundlage der Textgestaltung wie der Texterklärung bezeichnen dürfen:

*Ihr kunstvoll ausgebautes System wurde Generalnennen, Formenlehre und Formenschatz der Literatur überhaupt. [2]*

Im Rahmen dieses komplexen Systems, das den neueren Literaturen vor allem durch die "institutio oratoria" des Marcus Fabius Quintilianus überliefert worden ist, unterschied man zwischen verschiedenen Stufen der sachlichen Vertretbarkeit eines Streitfalles:

Entsprach der Fall, der "Partei-Gegenstand", dem "Rechtsempfinden [...] oder [...] dem allgemeinen Wert- und Wahrheitsempfinden [...] des Publikums voll und ganz", so sprach man von dem "honestum genus" (éndoxon schema); erschien der Partei-Gegenstand dem Rechtsempfinden fragwürdig, sprach man vom "anceps genus" oder "dubium genus" (amphidoxon schema). Schockierte der Fall das Rechtsempfinden des Publikums, so sprach man vom "parádoxon schema", vom "admirabile genus". [3] Lausberg führt aus [4], daß die Vertretung einer "causa admirabilis" (auch "turpis") hohe Anforderungen an den Redner gestellt habe, da er den Gegner, der eine "causa honesta" vertrat, unterlegen gewesen sei. Diese Art des Partei-Gegenstandes wurde daher besonders zur Ausbildung des Redners verwendet; sie sei in den Schulübungen und in der Dichtung "stark vertreten".

Quintilian selbst hat uns darauf hingewiesen, daß man diesen Rechtsfällen rhetorisch – wir sagen heute: literarisch – nachhelfen muß, um die Zuhörer – oder die Leser – zu gewinnen:

*admirabile autem vocant, quod est praeter opinionem hominum constitutum. in ancipiti maxime benivolum iudicem, in obscuro docilem, in humili attentum parare debemus. nam honestum quidem ad conciliationem satis per se valet: in admirabili et turpi remediis opus est. (Unter der überraschenden Art aber verstehen sie Rechtsfälle, die gegen die allgemein üblichen Vorstellungen verstoßen. In der zweifelhaften Art müssen wir den Richter vor allem wohlwollend, in der dunklen aufnahmebereit, in der niedrigen aufmerksam stimmen. Denn die ehrenhafte Art hat ja schon von sich aus genügend Gewinnendes: bei der überraschenden und schimpflichen Art muß man nachhelfen.)" [5]*

Wir können diesen theoretischen Rahmen durch einen Blick auf die von Lausberg so genannten Verfahren der "paradoxen Bearbeitung" von Texten - des "acutum dicendi genus" - erweitern [6] : Ironie; Emphase oder Ausdruckssteigerung; die Hyperbel; die Periphrase; das Oxymoron; das Zeugma; der Chiasmus.

Der Dichtung scheint das Paradoxe geradezu als Wesenmerkmal mitgegeben zu sein. Denn zur poetischen Freiheit, zur "libertas verborum" und zur "licentia figurarum" lesen wir bei Quintilian: Zur Unterhaltung erfinde die Dichtung "nicht nur Unwahres, sondern sogar allerhand Unglaubliches"; sie fühle sich dazu ermächtigt, weil sie an das Versmaß gebunden sei, welches dazu zwingt, besondere Ausdrücke zu suchen und Wörter "zu dehnen, zu kürzen, umzustellen und zu zerlegen". [7]

Schockierende Verfahrensweisen nimmt der Rhetor wie der Dichter in Anspruch; die poetische Lizenz löst sie allerdings aus dem pragmatischen Gebrauch und lenkt sie auf "Genuß" und "Unterhaltung".

Ein Literaturwissenschaftler unserer Tage, Klaus Weimar, [8] hat die "Literatur" - er meint: Poesie, Dramen, Erzählungen - mit der paradoxen Formulierung definiert:

*Literatur [...] ist die einzige Form einer profund ehrlichen Lüge. Dies liege in der besonderen Art ihrer Hervorbringung begründet:*

*Literatur schreibt und liest man als man selbst und als ein anderer, als biographische Person und als literarische Person.*

*Die literarische Person ist also eine Rolle, welche Autor und Leser spielen, und zwar, wie es sich gehört, im Bewußtsein, daß sie eine Rolle spielen. Dieses Rollenspiel beim Lesen und Schreiben macht die Eigenart der Literatur aus." [9]*

Von diesem Rollenspiel gehen Bezauberung und Irritation aus. Einer der bis heute provozierenden und auch widersprüchlich wirkenden Autoren, Jean-Jacques Rousseau, hat schon zeitgenössische Kritiker durch seine "manie de paradoxes" verunsichert und verärgert. [10] Die rhetorische Umsetzung der Rousseauschen Kulturkritik sei mit der berühmten These des "Contrat social" (1762) illustriert:

*L'homme est né libre, et partout il est dans les fers.*

Rousseau scheint sich, als er seinen Roman geschrieben hat, der später als "La Nouvelle Héloïse" bekannt werden sollte, der "profund ehrlichen Lüge" seines Tuns und damit der widersprüchlichen Verirrungen seines Geistes durchaus bewußt gewesen zu sein. Er schrieb den Briefroman, obwohl er nach seinen eigenen Worten wußte, daß "ein keusches Mädchen" durch die Lektüre verdorben würde, und daß ein sittenstrenger Leser ihn empört beiseite geworfen hätte. Er beurteilte den seiner Meinung nach unmoralischen ersten Teil des Werks – in dem die leidenschaftliche Liebe zwischen Julie und Saint-Preux geschildert wird – als Lockmittel, um dem Leser die moralische Belehrung des zweiten Teils vermitteln zu können, wo die erbauliche Verwandlung der "coupable amante" Julie in die "chaste épouse, la femme sensée, la digne mère de famille" geschildert würde.

Der Bericht Rousseaus über die Entstehung des Romans im 9. Buch seiner "Confessions" legt eine weitere Dimension des paradoxen kreativen Rollenspiels bloß, die Psychologen besser erklären können als ein textvernarrter Literaturwissenschaftler – ich meine die tagträumerische Phantasie. Getrieben von unerfüllter Liebesehnsucht – so beschreibt es Rousseau –, einem "verzehrenden aber unfruchtbaren Feuer" und angesichts der "Unmöglichkeit, wirkliche Lebewesen zu gewinnen", habe er sich dem "Land der Hirngespinnste" überlassen; "und da ich sah", fährt er fort, "daß es keinen würdigen Gegenstand für meinen Wahngab, nährte ich ihn in einer idealen Welt, welche meine schöpferische Einbildungskraft alsbald mit Wesen ganz nach meinem Herzen bevölkerte. [...] In diesem andauernden Entzücken berauschte ich mich an Sturzfluten der köstlichsten Gefühle, die ein menschliches Herz je ergriffen hatten. Ich vergaß

das Menschengeschlecht ganz und gar und schuf mir die Gesellschaft vollkommener Geschöpfe, die ebenso himmlisch durch ihre Tugenden wie durch ihre Schönheiten erschienen; die Gesellschaft zuverlässiger, liebevoller, treuer Freunde, wie ich sie niemals gefunden habe".

Dieser Situation des Romanciers entspricht anscheinend die nicht weniger wundersame der Leserinnen oder Leser. Man müsse wohl Romane lesen, wenn man nicht den Mut habe, welche zu erleben – *Il faut bien lire des romans quand on n'a pas le courage d'en vivre.* –, so kommentierte ein Kulturhistoriker [11] die Lesefreuden frustrierter bürgerlicher Ehefrauen zur Zeit Louis-Philippes. Wir kennen ihre Situation aus Flauberts "Madame Bovary" (1857); allerdings hat Flaubert den imaginären Genuß seiner Heldin dem Realitätsprinzip unterworfen und den berausenden Ekstasen der Phantasie ein bitteres Ende gesetzt.

Die Verletzung unseres "Rechtsempfindens" oder überhaupt des "Wert- und Wahrheitsempfindens" (Lausberg) entspringt nicht allein der asozialen Einbildungskraft der Autoren oder Leser; sie liegt auch darin begründet, daß die "poetische Ostension" – die bildhaft sinnliche oder exemplarische Darstellung abstrakter, ideeller Sachverhalte – nicht an die Empirie gebunden ist; daß ihr "das ganze Reich der Phantasie [...] zur Verfügung steht". [12] Theologen, Philosophen und Naturwissenschaftlern werde ich nichts Neues sagen, wenn ich an die paradoxe Idee erinnere, daß die fortschreitend Erkenntnisse erobernde menschliche Vernunft von der Einsicht in ihre Grenzen, vom Schatten der Melancholie begleitet wird.

*Habe nun ach! Philosophie,  
Juristerei und Medizin  
Und leider auch die Theologie  
Durchaus studiert, mit heißem Bemühn.  
Da steh ich nun, ich armer Tor,  
Und bin so klug als wie zuvor!  
Heiße Magister, heiße Doktor gar  
Und ziehe an die zehen Jahr  
Herauf, herab und quer und krumm  
Meine Schüler an der Nase herum –  
Und sehe, daß wir nichts wissen können!  
Das will mir schier das Herz verbrennen.*

Emphase, Übertreibung und Ironie, welche die Figur und den Lebensgang Fausts bestimmen oder begleiten, sind uns noch etwas gegenwärtiger als jene Höllenfahrt, mit der Dante sich einerseits zum Weltenrichter aufgeworfen hat, und auf der er andererseits die unerbittlichen Weltgesetze dank der Darstellung seines Staunens oder Schreckens, seiner Bewunderung oder Ergriffenheit über- oder gar unmenschlich erscheinen ließ.

Im XXVI. Gesang des "Inferno" – wo die schlechten Ratgeber in ein Flammenkleid gehüllt vorgeführt werden – berichtet der listenreiche Odysseus von seiner letzten tollkühnen Unternehmung, die ihn und einige Gefährten über die Säulen des Herkules hinaus auf den Ozean geführt hat.

Mit dieser Erzählung werden die menschliche Vernunft, der "unerschütterliche Forscherdrang", die kühne Erfahrungssuche verherrlicht: "l'esperienza di retro al sol" [13]; darüber hinaus wird der "folle volo", der "tolle Flug" des Seefahrers bestraft. Nach der Trennung von Kirke, berichtet Odysseus, habe nichts seinen Erfahrungsdrang – *l'ardore [...] a divenir del mondo esperto / e delli vizi umani e del valore* – aufhalten können: weder "Vaterglück noch Sohnesehrfurcht" noch die Liebe zu Penelope. Und mit berühmten Versen ruft er die Gefährten auf, das Unerhörte zu wagen:

*Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza.*

(Inf. XXVI, v. 116-120)

*(Bedenkt, aus welchem Samen ihr gekommen.*

*Ihr seid nicht da zu leben wie die Tiere,*

*Ihr sollt nach Tugend und nach Wissen streben.*

Dt. v. H. Gmelin)

Nach fünf Monaten – Vasco da Gama soll viereinhalb Monate bis zum Kap der Guten Hoffnung gebraucht haben [14] – erblickten die Tollkühnen einen dunklen hohen Berg; aber hier erwartete sie der von göttlicher Hand gelenkte Untergang: Ein Strudel schüttelte das Schiff, ließ es dreimal kreisen, riß das Heck empor, den Bug nach unten – *come altrui piacque, / infin che 'l mar fu sopra noi richiuso* .

Wie die von Dante bewunderte und bestrafte Hybris, so gehören auch unsere literarischen Vorstellungen oder Phantasien von Liebe und Tod zum "genus admirabile". Die Liebeslyrik lebt vom Paradox. Denken wir an die Sehnsucht, die sich mit der Unerreichbarkeit des Liebesobjektes steigert – der Trobador Jaufre Rudel nannte das den "amor de loing":

*Ja mais d'amor no'm gauzirai  
Si no'm gau d'est'amor de loing...*

*(Die süße Minne kost' ich nie,*

*Beglückt mich nicht mein Lieb von fern; dt. v. P. Heyse).*

Es gab eine literaturgeschichtliche Epoche, in der man sich mit hohem künstlerischem Sachverstand diesem vor und nach den Provenzalen geltenden "paradoxe amoureux" (Leo Spitzer) gewidmet hat, und in der man das rhetorische Instrumentarium für das "admirabile genus" und für das "turpe genus" – die satirische Dichtung – mit einer heute lächerlich anmutenden Perfektion angewendet hat. Ich meine den Manierismus, der für die Moderne des 20. Jahrhunderts vorbildlich geworden ist.

Ich zitiere ein Sonett des Spaniers Francisco de Quevedo (1580-1645), das in geradezu paradigmatischer Weise die äußerste Spannung oder die erstaunliche Wirkung zeigt, die man einer der überzeitlichen Ideen der Liebesdichtung entlocken kann. [15]

*Cerrar podrá mis ojos la postrera  
sombra que me llevare el blanco día,  
y podrá desatar esta alma mía  
hora a su afán ansioso lisonjera;  
mas no, de esotra parte, en la ribera,  
dejará la memoria, en donde ardía:  
nadar sabe mi llama la agua fría,  
y perder el respeto a ley severa.*

*Alma a quien todo un dios prisión ha sido,  
venas que humor a tanto fuego han dado,  
medulas que han gloriosamente ardido,  
su cuerpo dejará, no su cuidado;  
serán ceniza, mas tendrá sentido;  
polvo serán, mas polvo enamorado."*

*(Schließen kann meine Augen einst der letzte  
Schatten, der mir den hellen Tag entzieht,  
und lösen kann, was meine Seele bindet,*

*die Stunde, die ihrer Qual ein Trost.  
 Aber an diesem Ufer läßt sie nicht zurück  
 das Gedenken, mit dem sie glühte:  
 mein Feuer kann die kalte Flut durchmessen  
 und mißachten das strenge Gesetz.  
 Die Seele, die ein Gott gefangen hielt,  
 die Adern, die solchem Feuer Nahrung gaben,  
 der Glieder Mark, das ruhmvoll glühte,  
 werden den Leib, doch nicht das Sehnen lassen;  
 Asche werden sie, doch die wird fühlen;  
 Staub werden sie, doch Staub entbrannt in Liebe.)*

Vielleicht haben manche Autoren unseres Jahrhunderts auch den Respekt vor der literarischen Effekthascherei einer "causa admirabilis" verloren. Einer der großen, Samuel Beckett, ging davon aus, daß wir in einer Zeit lebten, wo der "Schlamassel", "le gâchis", das "Chaos" unsere Erfahrung in jedem Augenblick überschwemmte: *Il est là, il faut l'admettre.* [16] Das bedeute nicht, daß die Kunst keine Form mehr annehmen könne; das bedeute nur, daß sie das Chaos zulasse und darin nichts Fremdes sehe.

Das Sinnwidrige, Schockierende erscheint also nicht mehr als besonders verblüffende oder fremdartige rhetorische Form, der implizit ja immer eine "causa honesta" zugrunde liegt; das Sinnwidrige soll ein selbstverständlicher, wenn nicht banaler Bestandteil künstlerischen Ausdrucks werden: *Trouver une forme qui exprime le gâchis, telle est maintenant la tâche de l'artiste.*

Der Auftakt des "Endspiels" ist eine Aussage, die das Ende vorwegnimmt, bevor es begonnen hat; ein Paradox, das durch eine Folge von Einschränkungen aufgelöst wird: *Finished, it's finished, nearly finished, it must be nearly finished.*

## ANMERKUNGEN.

1. H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München 1973; § 64, 3, S. 58.
2. E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern 1954, S. 79.
3. Lausberg, Handbuch, § 64, 1-3, S. 57f.
4. Ebd., S. 58.
5. M.F. Quintilianus, Ausbildung des Redners, hg. u. übersetzt von H. Rahn, Darmstadt 1988; IV, 1, 41; Bd. I, S. 421 u. 422.
6. H. Lausberg, Elemente der literarischen Rhetorik, München 1963; § 34, 1 und die dort angegebenen Paragraphen.
7. Quintilianus, Ausbildung des Redners, X, 1, 28-29:  
*meminerimus tamen, non per omnia poetas esse oratori sequendos nec libertate verborum nec licentia figurarum: genus ostentationi comparatum et praeter id, quod solam petit voluptatem eamque fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia sectatur, patrocini quoque aliquo iuvari: quod alligata ad certam pedum necessitatem non semper uti propriis possit, sed depulsa recta via necessario ad eloquendi quaedam deverticula confugiat, nec mutare quaedam modo verba, sed extendere, corripere, convertere, dividere cogatur: nos vero armatos stare in acie et summis de rebus discernere et ad victoriam niti.*  
*(Indessen sollten wir daran denken, daß der Redner den Dichtern nicht in allem folgen darf: weder in der Freiheit des Wortgebrauches noch in der Kühnheit der Redefiguren; (ferner) daß die ganze Dichtung zur Unterhaltung geschaffen ist und sie, abgesehen davon, daß ihr Ziel nur der Genuß ist und sie dies verfolgt, indem sie nicht nur Unwahres, sondern sogar allerhand Unglaubliches erfindet, auch noch von einem besonderen Fürsprecher unterstützt wird: daß sie nämlich, gebunden an den festen Gang ihrer Versfüße, nicht immer die eigentlichen Ausdrücke verwenden könne, sondern, vom geraden Weg vertrieben, notgedrungen ihre Zuflucht nehmen müsse zu bestimmten Seitenpfaden des Ausdrucks und gezwungen werde, nicht nur manche Wörter zu ändern, sondern sie auch zu dehnen, zu kürzen, umzustellen und zu zerlegen, während wir gewappnet an der Front stehen, um die wichtigsten Entscheidungen kämpfen und um den Sieg ringen.*
8. Kl. Weimar, Enzyklopädie der Literaturwissenschaft, München 1980, § 177, S. 89.

9. Ebd., § 171, S. 86.
10. P. Brockmeier, Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis Laharpe, Berlin (Ost) 1963, S. 158 (Sabatier de Castres); vgl. 128, 203.
11. H. d'Alméras, La vie parisienne sous le régime de Louis-Philippe, Paris, s.d. [1911], S.451.
12. K. Eibl, Kritisch-rationale Literaturwissenschaft, München 1976, S. 87.
13. H. Gmelin, in: Dante, Göttliche Komödie, hg. u. übersetzt von H. G., München 1988; IV, S. 388 u. 389.
14. Gmelin, wie Anm. 13, S. 393.
15. Vgl. W. Naumann, "Staub entbrannt in Liebe". Das Thema von Tod und Liebe bei Properz, Quevedo und Goethe; in: Arcadia, III, 1968, S. 157-172. – Zur Darstellung des Todes bei Quevedo vgl. auch St. Gerstenberg, Quevedos "Canta sola a Lisi" und Petrarcas "Canzoniere"; Magisterarbeit am FB Germanistik der FU Berlin, Sommersemester 1988, S. 135 ff.  
 Der spanische Text nach F. de Quevedo, Poesía original, hg. v. J. M. Blecua, Barcelona 1981, Nr. 472, S. 511f. – Die deutsche Übersetzung folgt mit einigen Abweichungen der Übersetzung Naumanns.
16. Diese und die folgenden Äußerungen Becketts gegenüber Tom Driver und Harold Pinter werden zitiert nach D. Bair, Samuel Beckett; aus d. Engl. v. L. Dilé, Paris 1979, S. 467.