

Rüdiger Campe/Malte Wessels (Hg.)

Bella Parrhesia

Begriff und Figur der freien Rede
in der Frühen Neuzeit

Auf dem Umschlag: Ruth Trumpp als Iphigenie und Gerhard Ritter als Thoas in *Iphigenie auf Tauris* (Szenenfoto; Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf). Goethe: *Iphigenie auf Tauris*; Städtische Bühnen Düsseldorf, 28.10.1937; Foto: Atelier Hehmke-Winterer Signatur: TM_F371_2.

Gedruckt mit der Unterstützung der Yale University, New Haven.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2018. Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

1. Auflage. Alle Rechte vorbehalten

Lektorat: Dr. Friederike Wursthorn

Umschlag: Bärbel Engler, Rombach Verlag KG, Freiburg i.Br./Berlin/Wien

Satz: Martin Janz, Freiburg i.Br.

Herstellung: Rombach Druck- und Verlagshaus GmbH & Co. KG,
Freiburg i.Br.

Printed in Germany

ISBN 978-3-7930-9846-1

Inhalt

Zur Einführung

RÜDIGER CAMPE

Die Verfahren der freien Rede in der Frühen Neuzeit

Nach Foucaults Philosophie des Wahrsprechens 11

DAVID COLCLOUGH

Die Rhetorik der freien Rede im frühneuzeitlichen England 27

I. Von Luther bis Diderot:

Rhetorik, Theologie und Politik humanistischer Parrhesie

BARBARA NATALIE NAGEL/DANIEL HOFFMAN-SCHWARTZ

Freidigkeit: Zur Protestantisierung der Parrhesie bei Luther 63

CHRISTIAN SINN

Nikodemus Frischlin (1547–1590): Plagiarismus als

Akt der Forschungsfreiheit

Zur Vorgeschichte literarischer *Parrhesia* im Humanismus 85

KATRIN TRÜSTEDT

Auftritt in Vertretung

Zu Kents *parrhesia* in Shakespeares *King Lear* 101

DIETER THOMÄ

Parrhesie und Schauspielerei in der Politik

Hobbes – Rousseau – Diderot 125

II. 1750–1758:

Die schöne freie Rede der Ästhetik bei A.G. Baumgarten

MALTE WESSELS

Die Wahrheit der Freiheit 155

FRAUKE BERNDT

Schönes Wollen

A.G. Baumgartens literarische Medienethik 171

FLORIAN FUCHS

Sich des Lügners entzücken

Ästhetische Freiheit und Baumgartens Szene ›schöner‹ Parrhesie 195

III. Freiheit und Diskurs in der Kunstperiode:

Parrhesiastische Motive von Wieland bis Keats

CHRISTIANE FREY

Parrhesie als Laune

Zu Wielands *Dialogen des Diogenes von Sinope* 217

RÜDIGER CAMPE

Der Mut des Klassizismus

Vom Verfahren, die Wahrheit zu sagen, in Schillers *Don Karlos*

und Goethes *Iphigenie* 243

ANTHONY MAHLER

Der Tonnenwälzer

Die ethische Redemaske des Parrhesiasten in

Goethes *Ausgewanderten* 273

ERNST MÜLLER

Schleiermachers Auftritt als Parrhesiastes 301

ANSELM HAVERKAMP

Beauty is Truth

Keats' Ekstase des Ästhetischen: *Ode on a Grecian Urn* 319

Dokumentarischer Anhang

HANS-ULRICH WEIDEMANN/LENA LÜTTICKE

Erik Peterson: »Zur Bedeutungsgeschichte von *Parrhesía*« (1929)

Zur Einleitung in den Wiederabdruck 331

ERIK PETERSON

Zur Bedeutungsgeschichte von *Parrhesía* 347

MARCELLO GIGANTE

Philodemos

Über die Freiheit der Rede 365

Autorinnen und Autoren 389

Sich des Lügners entzücken

Ästhetische Freiheit und Baumgartens Szene ›schöner‹ Parrhesie

Die *Mut zur Wahrheit* betitelte letzte Vorlesung Michel Foucaults ändert grundlegend die Perspektive der vorangegangenen archäologischen Hermeneutik des Subjekts unter Aspekten einer Selbst-Regierung. Diese Subjektforschung war im Kern diachron verfahren und Foucault verfolgt in der Vorlesung nun die stilistischen, normativen, einschränkenden Praktiken des Selbst nicht mehr aus ideengeschichtlicher Sicht, sondern konzentriert sich für seine Analyse besonders auf eine bestimmte, immer wiederkehrende, geradezu anthropologische Szene. Diese Szene ist diejenige der *Parrhesie*, der freimütigen Rede, und Foucault versteht sie als Spannungsfeld aus Widerständen, Gefühlen und Interaktionen, das für die Sprechende im Zuge des Akts eines *dire vrai* sowohl kognitiv als auch praktisch entsteht.¹ Mit dieser Änderung versucht Foucault die genealogische Aporie seiner Subjektphilosophie zu lösen, der zufolge das historische Entstehen des Subjekts nie ganz erklärt oder abgeleitet werden kann. Das *dire vrai* dagegen als Akt eines situativen Hier-und-Jetzt zu verstehen, umgeht die genealogische Aporie, unterliegt dabei allerdings immer noch einer Annahme, dass etwas wie ›freie Rede‹ existiere und damit konstruierbar und identifizierbar sein müsse. Judith Butler hat diese Foucault'sche Überlagerung der Subjektfrage zwar kritisch betrachtet, indem sie einen verantwortlichen Umgang mit jeder Rede heraushebt, gleichgültig ob es nun die eigene oder die des anderen ist, ohne den nie so etwas wie ›freie Rede‹ entstehen könne. Butler gelangt so zu der These, dass die Parrhesie wegen ihrer Selbstundurchsichtigkeit eine moralische Praxis bedingt. Damit kann Butler zwar einen ethischen Imperativ einfordern, jedoch scheint sie das davon abzuhalten, die formale Aporie innerhalb der ›freien Rede‹ selbst zu erkennen und infrage zu stellen.²

¹ Vgl. Michel Foucault, *Technologien des Selbst*, in: Luther H. Martin u.a. (Hg.), *Technologien des Selbst*, Frankfurt a.M. 1993, S. 24–62.

² »Wenn wir gleichsam von Anfang an geteilt, unbegründet oder inkohärent sind, lässt sich auf der Basis dieses Ansatzes überhaupt keine Vorstellung persönlicher oder sozialer Verantwortlichkeit mehr begründen. Ich möchte diese Auffassung zurückweisen und zeigen, wie eine Theorie der Subjektformierung, die die Grenzen der Selbsterkenntnis anerkennt, doch im Dienste einer ethischen Konzeption und sogar im Dienst eine Konzeption der Verantwortung stehen kann.« Judith Butler, *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt a.M. 2003, S. 30.

Statt diese ethische Problematik im Paradox des autonomen Sprechens zu begründen, geht Butler über die Aporie hinweg und nutzt die ›parrhesiastischen Szene‹ lediglich, um an ihr die ethisch-politischen Gegebenheiten allen Sprechens zu exemplifizieren.

Jedoch ist diese pragmatische Szene der Parrhesie, die Foucault und Butler über die Subjektfrage legen, bereits seit der Aufklärung verstrickt in die Genealogie des Subjekts – die moderne Erzählung des Subjekts nährt sich gewissermaßen aus der vormodernen Szene der Parrhesie. Foucaults Beschränkung auf antike Beispiele, im Sinne einer ahistorischen Hermeneutik³ des westlichen Subjekts, verdeckt letztlich die neuzeitliche Vorgeschichte dieser Diskussion oder führt gar ihre Verstrickung in die problematische Idee von ›freier Rede‹ weiter.

Diese vermeintliche Wiederentdeckung nach den 1970ern verstellt den Blick auf eine Vorgeschichte der Parrhesie, in der sie auf zwiespältige Weise als antirhetorisches und zugleich erkenntnisphilosophisches Theorem auftritt. In Alexander Gottlieb Baumgartens *Aesthetica* wird sie Mitte des 18. Jahrhunderts zur grundlegenden Denkfigur der späteren modernen Subjektdiskussionen, denn Baumgarten nutzt ›Freimütigkeit‹, um die formale Gegebenheit sinnlicher Erkenntnis beim Betrachter zu beschreiben. Damit bereitet er die jüngeren konzeptuellen Problemlagen des modernen Selbsts vor, und zwar sowohl diejenige ästhetischer Erfahrung als auch die daraus entstehende ethisch-politische Form des Sprechens über ästhetische Erfahrungen. Durch die Tilgung der Rhetorik anhand der Ästhetik löst Baumgarten keineswegs die barocken Probleme der Verstellung, der Simulation und der Unerkennbarkeit der Zeichen, sondern er treibt sie auf eine paradoxe Spitze. An seinem Doppelpzug von Tilgung und Wiedereinsetzung der Parrhesie

³ Foucaults Darstellung der antiken Ideengeschichte ist zwar selbst historisch, wenn man sie aber in sich als Weiterarbeit am modernen bzw. postmodernen Subjekt versteht, dann fällt dabei ins Auge, wie sehr er mit der Beschränkung auf die Antike eine direkte Inbezugsetzung des antiken mit dem postmodernen Parrhesia-Begriff vermeidet. Diese bestimmte Vermeidung verstärkt nochmal die schon vom frühen Foucault bekannte Spannung zwischen historiographischer Arbeit und der Auslassung ihrer Aktualisierung, die seit dem Fokus auf die Antike nach Überwachen und Strafen zu einem gezielt ahistorischen Programm wird. Dieser scheinbar distanzierten Ahistorizität gegenüber kann daher auch die Subjektivität der Tätigkeiten Foucaults stehen, die weder eine historische, politische noch anthropologische Fundierung, sondern nur seine subjektive Kohärenz voraussetzen. Vgl. dazu seine Anmerkungen in Folge der Parrhesia-Vorlesungen 1981 in Louvain, zum Zusammenhang zwischen dem Studium der ›Techniken des Selbst‹ und ihrer Befolgung als eigener Lebenspraxis: Entretien de Michel Foucault avec Jean François et John de Wit, 22 mai 1981, in: Michel Foucault, *Mal faire, dire vrai. Fonction de l'aveu en justice*, hg. von Fabienne Brion und Bernard E. Harcourt, Louvain 2012, S. 247–262.

lässt sich zeigen, dass die vermeintlich klare und ›freie‹ Gegebenheit der Sachverhalte für die Sinne genauso mediatisiert und opak ist, wie es deren rednerisch-institutionelles Vorstellen war. Baumgartens Zug, die Parrhesie aus einer rhetorischen Figur in eine ästhetische zu überführen, radikalisiert vielmehr das verstellende Potential ›freier‹ Rede.⁴ Dass sich Diskursanalyse und performative Sprachphilosophie über zwei Jahrhunderte später wieder der Parrhesie widmen würden, in einer postmodernen Kritik der Souveränität des Individuums, ist daher in dieser Baumgarten'schen Konzeption des modernen Subjekts bereits angelegt – früher oder später musste man wieder auf Baumgartens Verzahnung von Ästhetik und Freiheit stoßen. Die hier aufgezeigte Vorgeschichte ästhetischer Freimütigkeit hat demnach die Wiederkehr der Parrhesie in der Krise des Subjekts seit den 1960ern mitbedingt und die Rückkehr heutiger Folgediskussionen auf ihre Grundlagen vor 1800 lässt es nun zum ersten Mal zu, die Idee ›freier‹ Rede als eine moderne Projektion abzugrenzen.

Der Fokus dieses Artikels liegt auf Baumgartens aporetischer Begründung der ästhetischen Parrhesie, sowohl (I.) in ihrer Abgrenzung zur Rhetorik als auch (II.) in der Weise, wie sie für Baumgarten unablösbar an das Beispiel der lügenhaften, aber ›schönen‹ Rede des Sinon aus Vergils *Aeneis* gebunden ist. Eine frühneuzeitliche Vorbereitung dieser Parrhesia-Wiederentdeckung leistet bereits Rudolph Agricolas antiaristotelische Dialektik (III.), da er in derselben Sinon-Rede ein Paradigma geistiger ›Selbsttäuschung‹ der Empfänger sieht. Letztlich kann gezeigt werden, dass Baumgartens Erklärung dieses Eindrucks durch die ›freie‹ Gegenwart sinnlicher Erkenntnis nicht nur (IV.) kunstkritische Konsequenzen hat, wie im Falle von Lessings *Laokoon*-Verteidigung, sondern sich auch (V.), aus heutiger Sicht, in den Bedingungen politischer Rede fortgesetzt hat.

1. Baumgartens Bruch mit der rhetorischen Parrhesie

Die grundlegende Einführung der Parrhesie als einer ästhetischen Denkfigur ist gekoppelt an die ästhetische Begründung des Subjekts in Baumgartens *Aesthetica* (1750/58).⁵ Wenn auch ganz anders als Foucault und Butler, wendet

⁴ Damit unterscheide ich mich in meinen folgenden Ausführungen grundlegend von jenen des Kapitels »Parrhesia« in Frauke Berndt, *Poema/Gedicht*, Berlin 2011, S. 115–125.

⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica/Ästhetik*, hg. und übers. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007.

sich die *Aesthetica* doch ebenfalls gegen die Macht der Rhetorik, und auch sie tut das, indem sie in der parrhesiastischen Szene das Potential hervorhebt, geltende Regeln des Sprechens zu brechen. Dabei geht es zunächst um die Regeln des Sprechens über Sprache. Baumgarten erhebt die Parrhesie zu einem hochsignifikanten theoretischen Schauplatz, auf dem sich anhand einer sinnlichen Erkenntnis der Sprache die herrschenden Sprachtechniken, die Poetik und die Rhetorik, als ungenügend begreifen lassen. Hierzu bricht die *Aesthetica* mit der Tradition der Parrhesie, bzw. der *licentia*, als einer rhetorischen Figur, wie sie seit dem Auctor ad Herennium über Quintilian bis zu Gottsched wirksam gewesen war.⁶ Dieser Tradition zufolge lassen sich freimütige Rede und affektive Freimütigkeit als scheinbare vom Redner konstruieren, um eine erhöhte Aufmerksamkeit bei den Zuhörenden herzustellen. Begründet liegt dies in der Überzeugung, dass das Publikum nicht zwischen einem tatsächlich freimütigen Sprechen und einer richtig dargebrachten, inhaltlich aber vorgetäuschten Freimütigkeit zu unterscheiden vermag.

Baumgarten führt jedoch genau hier eine Differenzierung ein, indem er die Parrhesie nicht länger als rhetorisches Mittel, sondern als »Größe vermehrendes Argument [argumentum augentium]«⁷ auffasst. Diesem kunstvoll erzeugten Effekt der Parrhesie spricht er die Qualität zu, für sich genommen schön sein zu können, gerade weil er unabhängig vom Inhalt ist und allein auf der Form der Darstellung, d.h. auf dem *Wie* seiner Repräsentation beruht. Damit wird die Parrhesie zum ästhetischen Effekt. Wie Baumgarten es am Ende des nicht abgeschlossenen zweiten Teils der *Aesthetica* erklärt, wird Parrhesie nämlich dann zum ästhetischen Effekt, wenn ein Redner in einen zweifelnden Gemütszustand verfällt und daraufhin »diejenigen Gründe, die für eine Sache, und diejenigen, die gegen sie sprechen«, ein zweites Mal so vorbringt, dass sie »von jemandem, der sie jeweils zusammenrechnet, für gleich gehalten werden« (§904). Dieses plötzliche Herstellen eines Gleichgewichts zwischen Vor- und Nachteilen verdeckt zunächst die bis dato vom Publikum erfahrene Argumentation und Selbstüberzeugung des Sprechers. Auf Seiten der Zuhörer entsteht dadurch zwangsläufig der Wunsch nach einer erneuten Betrachtung der Argumente. Beide Schritte verwischen die vorangegangene Argumentationslinie und der Redner kann daraufhin, erklärt Baumgarten, wie von Neuem auf das bereits zuvor Befür-

⁶ Vgl. Art. »Licentia«, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 5, Tübingen 2005, S. 253–258.

⁷ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Abschnitt XXIII.

wortete zurückkkommen. Sofern er dabei eine kunstvolle Sprache verwendet, ist der Effekt dieses zweiten Auftretens der Argumente ihre sinnliche Schönheit: »wenn du von hier aus auf anmutige Weise zu einem schönen Freimut bezüglich des ganz Augenfälligen [ad bellam evidentiae parrhesiam] übergehst«. ⁸ Trotz der zwischenzeitlichen Neutralisierung des zuvor Angeratenen müssen seine Argumente natürlich nicht mehr neu eingeführt werden. Sie können nun selbständig auftreten, d.i. auf eine ganz »freimütige« Weise aufscheinen. Dieses zweite Auftreten birgt endlich den ästhetischen Effekt der Parrhesie, bei dem sich etwas bereits Gutgeheißenes nach Abschwächung durch die Selbstanzweifelung des Redners wie von selbst eine freimütige, als autonom wahrgenommene, »schöne« Selbstevidenz verleiht. Diese ästhetische Freimütigkeit der Dinge muss vorbereitet werden durch das Wegfallen ihrer autoritativen Rahmung, die Selbstaufkündigung der Verlässlichkeit des Redners. Ein Vakuum an Glaubwürdigkeit entsteht, das institutionell zu nennen ist und vom Publikum nicht mehr durch ein Vertrauen in den Sprecher zu kompensieren ist, der durch seinen Zweifel nicht länger verlässlich ist. Es muss durch das Dargebrachte selbst gefüllt werden. Dies gibt der Ästhetik der Sachverhalte ihren Raum, bzw. ihren Freimut, und das Publikum hört nun allein auf die Aussage seiner eigenen »Gedankenfreiheit« ⁹, wie Rüdiger Campe es formuliert hat. Da die inhaltliche, logische Seite der Argumente jedoch längst klar ist, wirkt in dieser Gedankenfreiheit nur noch ihre potentielle Schönheit, worin das Ästhetische des Arguments seinen – im besten Falle verstärkenden – Effekt entwickeln kann.

Stellt man dieser Konzeption einer ästhetischen Parrhesie nochmals die rhetorische Parrhesie Quintilians gegenüber, auf die sich noch Gottsched ¹⁰ in

⁸ Ebd., S. 929.

⁹ Rüdiger Campe, *Bella Evidentia*. Der Begriff und die Figur der Evidenz in Baumgartens Ästhetik, in: ders./Anselm Haverkamp/Christoph Menke, *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014, S. 49–71, hier S. 71.

¹⁰ »Parrhesia. Wenn man eine verhaßte Sache zwar frey heraus saget, aber doch auf eine erträgliche Art vorträgt, und etwas zu lindern sucht. Z. E. Cicero für den Ligar: Siehe doch, o Caesar! wie frey, oder wie verwägen uns vielmehr deine Gnade machet! Antwortet Tubero, daß sein Vater Africa, wohin ihn der Rath geschicket hatte, dir würde übergeben haben: so werde ich kein Bedenken tragen, ihm deswegen vor deinen Augen einen Verweis zu geben; ob dir gleich solches dazumal zuträglich gewesen wäre. Denn darum, weil es dir angenehm gewesen seyn würde, wäre es noch nicht zu billigen gewesen. Johann Christoph Gottsched, *Ausführliche Redekunst* (1736), *Allgemeiner Theil*, XIV. Hauptstück, XV. §, in: ders., *Ausgewählte Werke*, hg. von P. M. Michtell, Berlin 1975, Bd. VIII/1, S. 355.

seiner Rhetorik einige Jahre zuvor berufen hatte, so werden die Unterschiede deutlich. Baumgarten begründet den ästhetischen Effekt der Parrhesie dadurch, dass er ihn ablöst von Quintilians inhaltlicher Parrhesie, die lediglich bekundet, eine freie, ehrliche Aussage zu machen:

Immer wenn sie [die ›Ausrufungen‹, *exclamaciones*] echt sind, gehören sie nicht zu der Ausdrucksform, von der wir jetzt sprechen; sind sie dagegen verstellt und künstlich gebildet [*simulata et arte composita*], so muß man sie ohne jeden Zweifel für Figuren halten. Das gleiche soll auch von der *freimütigen* Rede [*oratione libera*] gelten, die Cornificius ›Freiheit‹ [*licentia*] nennt, die Griechen ›Parrhesie‹; denn was könnte weniger Figur sein als echte Freiheit [*vera liberta*]? Aber häufig verbirgt sich unter dieser Oberfläche Schmeichelei. Wenn Cicero in der ›Rede für Ligarius‹ sagt: ›Als der Krieg begonnen, Caesar, und auch schon zum großen Teil zu Ende geführt war, habe ich mich ohne jeden Zwang aus eigenem Entschluß und Willen unter die Waffen dorthin begeben, wo sie gegen dich gerichtet waren.‹ So hat er dabei nicht nur den Nutzen für Ligarius im Auge, sondern kann die Milde des Siegers gar nicht stärker preisen.¹¹

In Quintilians Verständnis ist die Parrhesie ein technisches Mittel und kann nur insofern als ›freies‹ Sprechen bezeichnet werden, als sie eine Freiheit simuliert, die dem Kalkül und der Strategie der ganzen Rede zuträglich ist.

II. Die Rede Sinons als Paradigma für die *Bella Parrhesia*

Bereits quantitativ anders als Quintilian führt Baumgarten nur ein einziges konkretes Beispiel für die Parrhesie an. Dieses eine Beispiel stammt auch nicht aus historischen politischen Reden, sondern aus der epischen Dichtung, und Baumgarten platziert es nicht innerhalb der Kapitel zur Überredung (wie im abschließenden §904), sondern unter einem früheren, basaleren Abschnitt, der die den Stoff verstärkenden Argumente behandelt (§349f). Dieses Beispiel ist die Rede Sinons aus Vergils *Aeneis*,¹² eines griechischen Gefangenen der Trojaner, der sie vor den Toren ihrer Stadt mit Lügen dazu überredet, das hölzerne Pferd der Griechen als Geschenk an- und in ihre Stadt mit hineinzunehmen. Jedem Leser ist damit immer schon

¹¹ Quintilian, *Institutionis Oratoriae/Ausbildung des Redners*, 2. Teil, IX, 2, 27–28, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1975, S. 278–281. Übersetzung leicht geändert.

¹² Vgl. auch die Erwähnung Sinons in David Colcloughs Artikel *Die Rhetorik der freien Rede im frühneuzeitlichen England* in diesem Band, allerdings nur bezüglich eines kurzen Seitenblickes zu Agricola.

sowohl die Verlogenheit Sinons als auch die durch den Fall Trojas bezeugte Effektivität der Rede bewusst. Vergil rahmt sie ein zwischen die harschen, prophetischen Warnungen der Cassandra und des Laokoon, dass keinem einzigen Griechen mit Gutgläubigkeit zu begegnen sei. Baumgarten zitiert zunächst die ersten vier Verse aus Sinons Eröffnung, in der er König Priamos und die Trojaner bittet, ihm Gehör und Glauben zu schenken:

Alles, was geschehen ist, will ich Dir, König, getreulich
 melden, auch will ich nicht leugnen, daß ich argolischen Blutes.
 Dieses zunächst, und wenn das Schicksal den Sinon auch elend
 machte, so ihn solch Übel doch nicht zum Schwätzer und Lügner.¹³

Dieser knappe Auftakt genügt Baumgarten bereits, um das ihn interessierende Verfahren Sinons anzugeben, denn in gleicher Weise schreite dieser darauf »mit zahlreichen Freimütigkeiten fort, bis er meint, genügend Aufmerksamkeit hervorgerufen zu haben.« Anders als Quintilians Beispiele markiert Baumgarten hier die Parrhesie nicht bloß als explizite Beteuerung, freiheraus zu sprechen, sondern zunächst ist die Parrhesie eine formale Unterbrechung der eigentlichen Rede und damit die erste Hinführung auf die später in §904 beschriebene Selbstanzweifelung des Redners. Durch sie kehrt Sinon das Hier-und-Jetzt der aktuellen Redesituation so hervor, dass sein Sprechen als unmittelbare Reaktion auf seine momentane prekäre Existenz zu verstehen ist. Die Fragen der Trojaner wer er sei, woher er stamme und was er vorbringen könne (V. 74f) beantwortet Sinon damit, sich und die Trojaner an die Grenzen seiner Selbsterkenntnis zu erinnern, bevor er die eigentlichen Erklärungen geben kann. Seine Rede steht damit sowohl ethisch als auch ästhetisch in einem freien Raum, in dem die Regeln von Kriegsgefangenschaft und mythischem Schicksal, wie Laokoon es beschwört, nicht gelten. Vergil gestaltet diesen Raum als einen der poetischen Lüge, der mit Butlers Verständnis der Parrhesie als einer der Selbstverständlichkeit des Redners zu betrachten ist. Baumgarten führt diese ethische Veridiktion, um Foucaults Terminus zu benutzen, schließlich auf eine ästhetische Veridiktion der Sprache selbst zurück, den er in der Neubestimmung der Parrhesie anlegt.

¹³ Vergil, Aeneis, 2, 77–80, zitiert nach: Johann Gottlieb Baumgarten, Ästhetik, S. 329. Im lateinischen Original sind die parrhesiastische Bekundung »fatebor vera« und syntaktische Unterbrechung »fuerit quodcumque« miteinander verzahnt, was in der Übersetzung Gerhard Finks um einiges deutlicher wird: »Alles werde ich dir, König – mag kommen, was will –, untrüglich berichten«, Vergil, Aeneis, Düsseldorf 2005, S. 58f.

Er zitiert auch den letzten Teil aus Sinons Eröffnung, direkt bevor dieser dazu übergeht, in einer fiktiven Geschichte das Pferd als Weihgabe der Griechen an Pallas Athene darzustellen. Wieder liegt das Augenmerk dabei auf der Unterbrechung der Rede, die den Leser zu der Vergewisserung führt, dass hier einer spricht, der nicht anders kann, als so zu sprechen, wie er spricht. In §904 wird Baumgarten dann abstrakt definieren, was er hier durch das Sinon-Beispiel konkretisiert: Die Parrhesie stellt einen ästhetischen Effekt vor, der Dargelegtes mit einem schicksalhaften, selbstevidenten Drang auf Vergegenwärtigung belegt. Sinon spricht erst, kommentiert Baumgarten, nachdem er sich und seine ganze gestische Präsenz als Verkörperung seines eigenen situativen Hier-und-Jetzt eingebracht hat:

Als er aber beinahe die Sache wie den Nagel auf den Kopf getroffen hatte, um derentwillen er das ganze Märchen vorspielte, sagte er kein einziges Wörtchen mehr, ohne daß er nicht vorher die entfesselten Hände emporhob zu des Himmels Gestirnen und sprach: Euch, ihr ewigen Feuer, ihr unverletzlichen Mächte, ruf ich zu Zeugen, auch euch, Altäre, du schreckliches Messer, dem ich entfloh, ihr Binden, die mich schon schmückten zum Opfer: Lösen darf ich mich nun von den heiligen Rechten der Griechen, darf sie hassen, die Männer, und alles öffentlich künden, was sie verhehlt, mich binden nicht länger die Gesetze der Heimat. Du nur halte dein Wort, wenn du erhalten, o Troja! Wahre die Treu, wenn ich Wahres verkünde und groß es dir lohne. (V. 153–161)

In der Baumgarten'schen Parrhesie entsteht damit ein Bereich des Ästhetischen, der das Verhältnis zwischen An- und Abwesendem neu verhandelt, entgegen einer über Vermittlung erreichbaren positiven Repräsentation. Der Zweck der Freimütigkeit ist nicht mehr, das wahre Redekalkül zu überdecken (Cicero, Quintilian), sondern zum Zweck der Freimütigkeit wird, dass das Wahre durch die Rede hindurchscheint. Damit vollzieht Baumgarten die Aufteilung der Rede in eine logisch-narrative Aussage und eine sprachlich-sinnliche Wirkung. Diese Umverlagerung lässt sich ebenfalls darstellen als den Wechsel von der Ableitung, der Divination, oder dem Orakeln – dem für die Anwesenden intransparenten Wahrsagen – hin zum Zerfall dieser Regeln angesichts der Selbstevidenz des Vorgestellten. In einer neuen Diskursrealität tritt diese Veridiktion, das ›Wahr-Sagen‹, auf, weil die Anwesenden die Wahrheit selbst erzeugen. Im Unterschied zu den Praktiken der Herbeirufung von Wissen definiert auch Foucault in *Mut zur Wahrheit* die Parrhesie, wenn er den Parrhesiast unterscheidet von personifiziertem Wissen, das seine Träger immer schon quasiarkan erscheinen lässt: in den Gestalten

des Propheten, des Weisen, des Fachmanns.¹⁴ Sinons schöne Parrhesie des Gegenwärtigen ist damit in Baumgartens Sicht direkt der schicksalhaften Parrhesie des Sehers Laokoon gegenüberstellt.

Baumgartens Lektüre der Sinon-Rede arbeitet somit bereits die Aspekte einer modernen Parrhesie heraus, die Foucault über zwei Jahrhunderte später erneut für das moderne Verständnis hervorheben wird. Wo Foucault und Butler jedoch, in einer poststrukturalistischen, neopragmatistisch interessierten Philosophie, an den Bedingungen des Aussprechens von Wahrheit interessiert sind, reserviert Baumgarten dieses Wahrsagen als Theorem für eine Qualität sinnlicher Erkenntnis überhaupt. Sinon spricht nicht an sich freimütig, tatsächlich lügt er, aber die Form der Darbringung seiner Rede stellt sie uns so stark vor Augen, dass wir sie aus unserer eigenen geistigen Freiheit heraus als schön und in sich wahr erkennen können. Baumgarten entnimmt die Freimütigkeit einer noch im Barock¹⁵ gelehrten Verstellungskunst aus Simulation und Dissimulation und transformiert sie in eine sich erst zwischen Kant und der philosophischen Anthropologie verfestigende, politisch-ästhetische Konstitution von Subjektivität.¹⁶

Die sich als frei zeigende und damit Freiheit im Rezipienten begründende Schönheit einer Sprachgegenwart ist es, die Baumgarten erklären will, eine Wirkungsästhetik von Zeichen und ihrer Rahmung, noch bevor diese etwa literaturtheoretisch als Verse zu betrachten wären. Man kann dies an einer weiteren Stelle seiner Sinon-Lektüre sehen, in der er auf einen dritten Moment eingeht, in dem Sinons Rede unterbrochen wird, und zwar indem er sich nicht nur selbst mit einer Beteuerung unterbricht, sondern sich selbst rücksichtslos ins Wort fällt:

Darum hauptsächlich stürzte ich ins Verderben, darum versetzte mich Odysseus ständig mit immer neuen Anschuldigungen in Angst, darum ließ er vor allem

¹⁴ Vgl. Michel Foucault, *Der Mut zur Wahrheit. Die Regierung des Selbst und der Anderen II*, Berlin 2010, S. 31–45.

¹⁵ Christian Weises barocke Höflingsrhetorik etwa führt im Titel ›freimütig‹ noch im Sinne von Verstellung: *Frey müthiger und höfflicher Redner/ das ist/ ausführliche Gedancken von der Pronunciation und Action, Was ein getreuer Informator darbey rathen und helffen kan*, Leipzig 1693.

¹⁶ Ähnlich, wenn auch weiter geführt, findet sich beispielsweise die bei Baumgarten vorgefundene Problemlage des Lügners unter dem Begriff einer ›Objektiven Verlogenheit‹, den Walter Benjamin im Bezug auf Kant und Plessner in den frühen 1920er Jahren geprägt hat; vgl. hierzu und zu Kants Schrift *Über ein vermeintes Recht aus Menschenliebe zu lügen*: Peter Fenves, *Testing Right – Lying in View of Justice*, *Cardozo Law Review* 13 (December 1991), S. 1081–1113.

Volke dunkle Andeutungen fallen und suchte sich, schuldbewußt, zu wappnen. Er ruhte nicht, bis er mit Hilfe des Kalchas – doch was soll ich umsonst so Unerquickliches noch einmal aufrollen? Was halte ich mich dabei auf? Wenn ihr die Griechen allesamt auf eine Stufe stellt und euch das zu hören genügt, so bestraft mich sogleich¹⁷ (V. 97–103)

Sinon »täuscht [...] wiederum einen Streit in seinem Gemüt vor«, erörtert Baumgarten, was die »Wirkung« einer weiter erhöhten, brennenden Neugier der Trojaner hat. Was Baumgarten hier philosophisch herausarbeitet, die Effektivität der Worte trotz der Falschheit der Aussage, hält schon der Erzähler bei Vergil stets nebeneinander, wenn er z.B. an der zitierten Stelle anfügt, Sinon »erzählte weiter, zitternd und zagend, und spricht voller Falschheit« (V. 107). Diese Suspension der Erzählung, die von der Selbstunterbrechung herbeigeführt wird, ist vielleicht das deutlichste Beispiel für die Selbstanzweiflung des Redners, die Baumgarten in §904 beschreibt. An ihr lässt sich erkennen, wie sehr er die Parrhesie als den Effekt einer Entrahmung, einer Form versteht, die die Aussagen des Sprechenden aus seiner Rede selbst, d.h. aus der Rhetorik, entgrenzt und es so zu einer eigenständigen Ästhetik des sinnlich Erkannten kommen lässt.

Baumgarten nutzt die bestehenden Diskurse der Poetik und Rhetorik als Hintergrundfolie, um in ihrem Zusammenfallen in der Sinon-Rede den Raum für die Ästhetik zu öffnen, zunächst in einer literaturwissenschaftlichen, sodann in einer philosophischen Begründung. Weil Vergils Werk in seiner Widersprüchlichkeit der »schönen Lüge« nicht unter eine gelungene Rhetorik zu zählen ist, obwohl die Verse uns wie eine Rede erfassen, müssen sie weder unter Rhetorik noch unter Poetik, sondern unter etwas Drittes fallen. Dies ist die negative Begründung der Ästhetik in Baumgartens Ansatz, die dann angesichts der Selbstevidenz alles »Schönen« in eine positive Begründung kippt. Unter diesem konstruktivistischen Aspekt betrachtet, löst die Ästhetik nicht das Verstellungsproblem der Rhetorik, sondern verlagert es nur von der Semantik in die Semiotik. Baumgartens implizit erkennbare Behauptung, dass nichts weniger rhetorisch sei als eine frei erkennbare Schönheit, kehrt zwar Quintilians oben zitierte Annahme um, unterliegt aber letztlich doch dem gleichen Paradox der Parrhesie, die nur »frei« wirkt, wo sie »Unfreiheit« markiert und sich von dieser dann als »Freiheit« unterscheidet. Indem er die Parrhesie aus der Rhetorik in die Ästhetik verlegt, löst Baumgarten nicht den steten Zweifel an vermeintlich »frei« vorgetragenen

¹⁷ Vergil, Aeneis, II, 97–103, zitiert nach der Übersetzung Gerhard Finks (Düsseldorf 2005), S. 61. Baumgarten zitiert nur die Selbstunterbrechung in V. 101.

Gegebenheiten. Vielmehr wird die Verstellung der rhetorischen Parrhesie mit der Verstellung der sinnlichen Parrhesie umso komplexer. Wenn die Freiheit der Kommunikation nicht nach Regeln zu konstruieren ist, ist sie ebenfalls nicht nach Regeln zu identifizieren.

III. Die Vorstufe ästhetischer Parrhesie in der Dialektik Agricolas

Interessanterweise hatte Vergils Sinon bereits einen früheren wichtigen Auftritt in der Geschichte der Rhetorik auf ihrem Weg zur Ästhetik, und zwar in der antiaristotelischen, pragmatisch geprägten Dialektik des Rudolph Agricola *De inventiōe dialectica* (um 1480), die der Ramismus im 16. Jahrhundert weiterführen wird. Agricola findet bei Sinon keine Parrhesie am Werk, aber es geht ihm bereits wie Baumgarten darum, zu zeigen, durch welches Verfahren Sinon trotz seiner List und für den Leser einsehbaren Täuschung im Geist des Lesers Glaubwürdigkeit (*fides*) erzeugen kann. Auch er zerlegt dazu Sinons Rede in einzelne formale Sequenzen. Sinon präsentiere sowohl überprüfbar wahre, wahrscheinliche und nicht falsifizierbare Argumente als auch schlichtweg falsche; die letzteren positioniere er allerdings so geschickt zwischen die wahren und wahrscheinlichen, dass es schließlich dazu komme, dass die Hörenden von ihrer eigenen Vernunft belogen werden. Hierin besteht die pragmatistische Wende, die Agricola der logischen Dialektik und ihren überzeugenden Argumenten geben will:

Erfüllt von dem Wunsch, daß wahr sein möge, was vorgetragen wurde, waren die Trojaner auch um so mehr geneigt, Glauben zu schenken, als ihrer Ansicht nach mit einer Lüge kein Vorteil verbunden sein konnte. [...] Die Erzählung [Sinons] steht in allen Punkten mit diesen Sachverhalten im Einklang [die die Trojaner über das Zustandekommen der Redesituation Sinons wissen, F.F.]. Dies ist der Grund, weshalb der Hörer, obwohl die Rede nichts enthält, womit der Wahrheitsgehalt der Aussagen bewiesen würde, doch sich selbst zu der Überzeugung bringt, daß es sich gerade so verhalte: indem er nämlich alle Sachverhalte miteinander kombiniert und vergleicht und ihren sinnvollen Zusammenhang und ihre Übereinstimmung feststellt [ipse tamen auditor collectione collationeque rerum et earum inter se ordine et congruentia sic esse sibi persuadet].¹⁸

Gegen die logische, argumentierende Überzeugungskraft setzt Agricola das richtige Verketteten von wahren und falschen Informationen, das seine The-

¹⁸ Rudolf Agricola, *De inventiōe dialectica libri tres* / Drei Bücher über die Inventio dialectica, hg. und übers. von Lothar Mundt, Tübingen 1993, S. 310f.

orie der Dialektik begründet. Darin liegt eine Antirhetorik begriffen, denn es ist nicht länger der Redner als Person, der Glaubwürdigkeit inhaltlich kontrolliert – wie das Zitat zeigt, wird die Möglichkeit, belogen zu werden, herabgestuft –, sondern allein die Disposition der verschiedenen Aussagen zueinander bestimmt, ob sie beim Publikum letztlich als überzeugend aufgenommen werden. Glaubwürdigkeit wird also nicht auf Seiten der »narratio« des Rhetors erzeugt, sondern allein im Geist (*anima*) der Zuhörenden:

Ogleich nun aber alles dies in der Rede selbst enthalten ist, verhält es sich doch nicht so, daß eine Aussage der anderen beigegeben wird, um ihr gleichsam Glaubwürdigkeit zu verschaffen, sondern diese kommt dadurch zustande, daß die einzelnen für sich bestehenden Bestandteile vom Hörer in Betracht gezogen und im Geist zueinander in Beziehung gesetzt werden [sed singulae per se positae reputatione audieritis et apud animum suum comparantis eas parant fidem].¹⁹

Suggeriert eine Disposition erfolgreich die Glaubwürdigkeit des Sprechers, wie im Falle Sinons, dann fungiert sie als eine kontextuelle Rahmung für alle Elemente der Rede, womit jedem Einzelnen ebenfalls Überzeugungskraft verliehen wird. Agricola verwischt einerseits den seit Aristoteles instabilen Unterschied zwischen syllogistischer Schlussfolgerung und rhetorischer Persuasion,²⁰ gibt dadurch aber andererseits den Worten ihre eigene Kraft.²¹ Für Sinon kann er deswegen resümieren:

Das meiste aber scheint *aus sich selbst heraus*, aufgrund einer bloßen Einschätzung der Sachverhalte, schon deshalb glaubhaft, weil alles zweckmäßig und seinem Wesen entsprechend vorgetragen wird. [Pleraque *vero se ipsis*, sola rerum aestimatione, quia apte accommodateque omnia naturae suae dicuntur, idcirco videntur credibilia.]²²

Damit stellt Agricolas dialektische Lektüre der Rede nicht nur rezeptionsgeschichtlich, sondern auch theoriegeschichtlich die Vorstufe zu Baumgar-

¹⁹ Agricola, *De inventione dialectica*, S. 314f.

²⁰ Vgl. die Darstellung der dialektischen Vereinfachung der Sinon-Lektüre Agricolas bei Peter Mack, *Agricolas Reading of Literature*, in: *Journal of the Courtauld and Warburg Institutes* 48 (1985), S. 23–41.

²¹ Zur pragmatistischen Intention Agricolas vgl. Walter J. Ong, *Ramus. Methode, and the Decay of Dialogue*, Chicago 2004, S. 102f: »The distinction between a dialectic of probabilities and scientific demonstration, uncertain enough in the central medieval tradition is deliberately eliminated. Either the scholastic disputation striving for scientific certitude is assimilated to other less scientific forms of discourse or all discourse can be assimilated to scientific, and the poem made as ›logical‹ as the mathematical treatise.«

²² Agricola, *De inventione dialectica*, S. 314f. (Hervorhebung F.F.).

tens Analyse dar. Was Agricola als »vero se ipsis« bezeichnet, die durch den Sachverhalt verliehene autonome Wahrheit des Gegenstandes, wird bei Baumgarten zur Freimütigkeit des Augenfälligen. Am Herstellen der Glaubwürdigkeit (*parare fidei*) durch Disposition von Elementen setzt Baumgartens ästhetische Erkenntnis an, wenn er als einen Teil des Prozesses der Glaubwürdigkeitssicherung die »freimütige« Gegebenheit des sinnlich Augenfälligen (*bella parrhesia evidentiae*) identifiziert. Wenn die Sprache als Poesie selbst Überredungskunst annimmt, dann geht es für Baumgarten nicht mehr um Semantik, nicht mehr um Fragen der Glaubwürdigkeit des Redners oder seiner Sachverhalte, sondern um die semiologische Kraft richtig positionierter Worte an sich. In der Vorlesungsnachschrift zur *Aesthetica* kann er daher formulieren, dass die Parrhesie eine schöne Figur ist:

Insofern nun in einer schönen Periode einer Rede oder eines Gedichtes eine solche Stelle kommt, wo ich anstehe, etwas zu sagen und es endlich doch sage und hierdurch die Sache recht wichtig darstelle, ist dies eine besondere Schönheit, und in diesem Ganzen der Periode das Schönste, folglich eine Figur.²³

Diese Unterscheidung zwischen Freiheit des Redners und Freiheit des Wortes ist dort klarer als in der *Aesthetica* selbst differenziert. Für die Freiheit des Dichters benutzt Baumgarten das lateinische Äquivalent der Parrhesie, wenn er sagt, es seien gerade die Ausnahmen (*exceptiones*) von den Vollkommenheiten der sinnlichen Erkenntnis in einem dichterischen Werk, die die »Licentia poetica«, die dichterische Freiheit ausmachten. Im Gegensatz dazu gebe es keine »Licentia rhetorica«, keine tatsächliche Freiheit des Redners, und es gehe in der Rhetorik um dementsprechend geringere Vollkommenheiten.²⁴ Die Freiheit der Dichtung ist damit die Freiheit, Ausnahmen von der Vollkommenheit zu machen, was nicht bedeutet, Fehler zu begehen (»exceptio non inelegans«), sondern etwa die Verstärkung der Schönheit durch Hässlichkeit zu erreichen. Dieser poetische Allgemeinplatz kommt erst darin zur Geltung, dass Baumgarten mit ihm besser unterscheiden kann zwischen bedeutender (*licentia*) und bedeuteter (*parrhesia*) Freiheit, zwischen dem poetischen Kalkül des Senders und der ästhetischen Erkenntnis des Empfängers. Die *Licentia* des Dichters kann nur mittelbar die Schönheit seiner

²³ Alexander Gottlieb Baumgarten, Vorlesungsnachschrift, in: Bernhard Poppe, Alexander Gottlieb Baumgarten; seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant. Nebst Veröffentlichung einer bisher unbekanntem Handschrift der Ästhetik Baumgartens, Borna/Leipzig 1907, S. 59–258, hier S. 201.

²⁴ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, Vorlesungsnachschrift, S. 83f, §23–25; sowie ders., *Aesthetica*, S. 25, §24/25, bzw. der Kommentar zu §24, ebd., S. 940.

Worte beeinflussen, wogegen die Parrhesie der Worte unmittelbar die Freiheit ihres Sprechers beeinflussen kann, weil sich die Worte selbst von ihrem Sprecher unterscheiden können (*exceptio*). So wirken die Worte des Sinon letztendlich stark und ›frei‹ genug auf die Trojaner, um deren gefangenen Sprecher weiter zu hören und ihn am Leben zu lassen.

Nach Baumgartens Recodierung des Wahrsagens liegt damit der politische Effekt der Sprache außerhalb der Macht des Sprechers, aber dafür innerhalb der Macht seiner Zuhörer. Wird Parrhesie unkontrollierbar, tritt sie als *mediales*, opakes Phänomen auf, zunächst in der Gedankenfreiheit der Empfänger und dann in ihrer Rede- und Handlungsfreiheit, die sie unter Umständen auch wieder auf den Sprecher überträgt. Die Aufgabe des Publikums ist dann, die sinnliche Gegenwart des Sprechers in der eigenen Empfindung zu beurteilen. Ob eine Rede ›frei‹ ist, wird damit zur Frage nicht eines rhetorischen, poetischen, oder inhaltlichen Urteils, sondern zur Frage eines ästhetischen Urteils – davon hängt letztlich ab, ob auch der Sprecher als ›frei‹ anzusehen ist. Die *Aesthetica* weitet so die rhetorische Aporie ›freier Rede‹ auf eine sinnliche Aporie ›freier Erkenntnis‹ aus. Diese Spannung setzt sich in der kantischen Philosophie fort, wenn diese fragt, wie an die Freiheit zu gelangen ist, mit der »Freiheit« beurteilt und handelnd beantwortet werden kann.

IV. Lessings Parrhesie der Parrhesie und die Verantwortung schöner Erkenntnis

Agricola hatte die Effektivität der Rede des Sinon in den dialektischen Operationen in der Kognition der Zuhörer gefunden und Baumgarten liefert nun, ebenfalls für die Seite der Empfänger, die Erklärung dieser Effektivität als einer sinnlichen nach.²⁵ Damit ist jedoch noch nicht geklärt, weshalb er dazu auf die ihm zweifellos als politische Redefigur bekannte Parrhesie zurückgreift, um diesen rein sinnlichen Effekt gerade auf Seiten der Zuschauer zu beschreiben, scheinbar abgelöst von der politischen Situation des Sprechenden. Auf dem Spiel steht, ob die Entrhetorisierung der ästhetischen Parrhesie auch das Ende ihrer Politisierung ist, ob »Parrhesie« zur rein

²⁵ Zum Überblick über Agricolas Arbeit vgl. Peter Mack, *Renaissance Argument. Valla and Agricola in the Traditions of Rhetoric and Dialectic*, Leiden 1993, insb. Kap. 9 »Exposition and Argumentation«; sowie neuerdings Lodi Nauta, *From Universals to Topics: The Realism of Rudolph Agricola*, in: *Vivarium* 50 (2012), S. 190–224.

deskriptiven, paradoxen Metapher für sinnliche Erkenntnis wird oder ob Baumgarten durch seine Verwendung der ästhetischen Parrhesie vielmehr auch immer schon eine Politik des Erkennens bzw. die Politisierung des Erkannten angelegt sieht. Sein auf die Ästhetik beschränktes System enthält allerdings kaum Hinweise,²⁶ was mit dem Politischen oder Ethischen der Parrhesie geschieht, obwohl dies doch gerade den historischen Grund seines Vergil-Beispiels bildet.

Die Frage des Politischen in der schönen Erkenntnis lässt sich daher besser in einem Exkurs zu Lessings *Laokoon* (1766) begreifen bzw. zu seiner Verteidigung des *Laokoon* in den *Briefen antiquarischen Inhalts* (1768/69). Dass die Laokoon-Skulptur direkt auf die Sinon-Szene vor den Toren Trojas zurückgeht, zum Widerstreit zwischen dem warnenden, bereits vom Meeresungeheuer angegriffenen Laokoon und dem lügenden Sinon, ist hier nur die philologische Seite der inhaltlichen Rezeption der *Aesthetica*, die Lessings *Laokoon* durchführt. Auf Baumgarten zurückzugehen, wird Lessing noch einmal abgefordert, als der Hallenser Professor für Philosophie und Beredsamkeit, Christian Adolf Klotz, ihm wieder und wieder vorwirft, im *Laokoon* falsche Behauptungen aufzustellen, seine Quellen zu missbrauchen und deshalb »unverzeihliche Fehler« zu begehen. In den *Briefen* formuliert Lessing deshalb seine Grundthese erneut. Sein Interesse ist, die Hierarchie verschiedener Kunstformen dadurch aufzuheben, dass er für visuelle, bildnerische Kunstwerke eine eigene sinnliche Wertigkeit begründet, die sich von derjenigen poetischer bzw. literarischer Kunstwerke unterscheidet. Darin inbegriffen ist die Überzeugung, die Baumgarten mit der Parrhesie sinnlicher Erkenntnis beschrieben hatte: Sinnliche Erkenntnis hängt vom Betrachter ab, nichts kann von seiner Urteilskraft ausgeschlossen werden, weder die Materialität noch die Medialität des Kunstwerks. Klotz hatte genau dieser Kernthese Lessings mit dem Vorwurf widersprochen, er vermische poetische Bildlichkeit zu sehr mit tatsächlichen Bildern. Wie Lessing in einer Fußnote im *Laokoon* erklärt hatte, bezieht sich die visuelle Metapher der Malerei für ein poetisches Bild, wie er sie im Begriff »poetisches Gemälde« benutzt hatte, auf die aristotelische Tradition von Kraft und Aktivität der Poesie, die mit Baumgartens Parrhesie ästhetischer Evidenz verknüpft ist.²⁷ In kompletter Missachtung dieses Zusammenhangs hatte Klotz den Ausdruck »poetisches

²⁶ Vgl. Christoph Menke, Die Disziplin der Ästhetik und die Ästhetik der Disziplin. Baumgarten in der Perspektive Foucaults, in: Rüdiger Campe/Anselm Haverkamp/Christoph Menke (Hg.), *Baumgarten-Studien*, S. 233–247, insb. S. 236–242.

²⁷ Vgl. Rüdiger Campe, *Bella Evidentia*.

Gemälde« oder »Homerisches Gemälde« wörtlich genommen und Lessings Verwendung mit tatsächlich existierenden Malereien homerischer Szenen konfrontiert. Lessing weist diese Literalisierung seiner ästhetischen Begrifflichkeiten zurück, insbesondere in den ersten acht *Briefen*. »Herr *Klotz* beliebe zu überlegen«, erbot er sich,

daß es zwei ganz verschiedene Dinge sind: Gegenstände zu malen, die Homer behandelt hat, und diese Gegenstände so malen, *wie* sie Homer behandelt hat. Es ist meine Schuld nicht, wenn er diesen Unterschied nicht begreift; wenn er ihn in meinem Laokoon nicht gefunden hat. Alles bezieht sich darauf.²⁸

Was nach einer Polemik klingt, ist jedoch vielmehr Lessings praktische Fortführung einer ästhetischen Erkenntnis der Laokoon-Gruppe, die bewusst nach der Baumgarten'schen Theorie passiert war. Gen Ende laufen die *Briefe* deshalb auf eine theoretische Verteidigung der Kunstkritik als einer philosophischen Tätigkeit hinaus, weswegen Lessing im 57. und letzten Brief eine »Tonleiter« der Höflichkeit angibt, mit der der Kunstrichter nicht nur über Kunst selbst, sondern auch über ihre Kritik urteilen kann. In der Begründung dieses Kunstrichtertums kehrt schließlich die Freimütigkeit wieder, die Baumgarten für die sinnliche Erkenntnis als theoretischen Begriff benutzt hatte. Lessing macht auf die Freimütigkeit, die Parrhesie, aufmerksam, um seinen Stil gegenüber Klotz nicht als eine *ad hominem*-Attacke unter Intellektuellen stehen zu lassen, sondern als Effekt der Kunst selbst zur Geltung zu bringen. Die Baumgarten'sche sinnliche Parrhesie des Ästhetischen setzt sich fort in der praktischen Parrhesie der Kunstkritik:

[...] von allen diesen Vorwürfen bleibt nichts, als höchstens der Skrupel, ob es nicht besser gewesen wäre, etwas säuberlicher mit dem Herrn Klotz zu verfahren?
Die Höflichkeit sei doch so eine artige Sache –
Gewiß! denn sie ist so eine kleine!
Aber so artig, wie man will: die Höflichkeit ist keine Pflicht: und nicht höflich sein, ist noch lange nicht, grob sein. Hingegen, zum Besten der Mehrern, freimütig sein, ist Pflicht; sogar es mit Gefahr sein, darüber für ungesittet und böse gehalten zu werden, ist Pflicht.²⁹

Nach dem Ende einer Regelpoetik kann die Kunst nur ihrerseits die Pflicht vorschreiben, über sie freimütig zu sprechen. Mit dem Ende der Regelpo-

²⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon / Briefe, antiquarischen Inhalts*, Frankfurt a.M. 2007, S. 357.

²⁹ Ebd., S. 581.

etik endet ebenfalls die Beziehung zwischen Kunst und Höflichkeit, denn Kunst stellt nicht nur Menschen unabhängig vom Stand dar, sondern wirkt auch unabhängig von Standeszugehörigkeit. Wer tiefe Unhöflichkeit bei Kunsturteilen empfindet, den will Lessing an das Baumgarten'sche Gebot der Parrhesie der Kunst erinnern: Kunst spricht frei eine Wahrheit für den Rezipienten aus, die dieser schließlich in eine eigene freie Rede umwandeln sollte. Die Kunstkritik ist im Kern die Verdoppelung der sinnlichen Erkenntnis in die Freimütigkeit des ästhetischen Urteils – die kunstkritische Parrhesie der sinnlichen Parrhesie.

Lessing begründet damit die Kunstkritik als eine ästhetische Praxis, die er auch als eine politische erkennt, als ein Schreiben, das sich bewusst darüber sein muss, in Gefahr geraten zu können. Wie Baumgarten bei Sinon ein falsches, simuliertes Zögern herausstellt, bevor er sich zu seiner Rede hinreißen lässt, um gerade darin trotz seiner Simulation die Parrhesie des Ästhetischen, die Schönheit der Rede zu erkennen, so bekundet auch Lessing sein Zögern vor der Parrhesie, das ihn zwei Jahre davon abgehalten hatte, die Briefe gegen Klotz' Beschuldigungen zu schreiben.

So, und nur so, hätte ich dem Herrn Klotz antworten können, ohne meiner Freimütigkeit Gewalt zu tun. Aber wenn ich mich fragte: wozu diese Gewalt? so fragte ich mich auch zugleich: wozu diese Freimütigkeit? Was wird sie nutzen, als daß du dir, aus einem ungewissen Freunde, einen gewissen Feind machst? Wähle das Mittel; erspare deiner Freimütigkeit die Gewalt, indem du dir die Freimütigkeit selbst ersparest; schweig! – Und ich schwieg.³⁰

Die Evidenz der sinnlichen Parrhesie hatte sowohl in der unmittelbaren Erfahrung der Laokoon-Gruppe als auch in ihrer theoretischen Ausformulierung im *Laokoon* zur Kontroverse mit Klotz geführt und sie muss sich nun unweigerlich fortsetzen. Sie kann entweder zur Gewalt gegen den eigenen Drang zur Freimütigkeit werden oder Gefahr verursachen nach ihrem freimütigen Aussprechen. Man kann die unauflösbare, parrhesiastische Verbindung zwischen sinnlicher Erkenntnis und überzeugter Verfechtung dieser Erkenntnis auch daran erkennen, wie sehr Lessing gegenüber Baumgarten bekundet, seinen Quellen im freien Stil des *Laokoon* treu bleiben zu wollen. »Wenn mein Raisonement nicht so bündig ist als das Baumgartensche«, schreibt er ganz zu Beginn der Vorrede, »so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken. Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen

³⁰ Ebd., S. 568f.

Anteil an der Aufschrift lassen wollen.«³¹ Im Vergleich zu Baumgartens Sinon-Lektüre kehrt Lessing das Wirkungsverhältnis von Beispiel und Auslegung um. Die sinnliche Vollkommenheit der Laokoon-Gruppe gibt nicht nur eines unter vielen Beispielen ab, das systematisch abgehandelt wird wie die Rede Sinons in der *Aesthetica*, sondern Lessing will, dass sich die sinnliche Vollkommenheit des alleinstehenden Beispiels auch auf die sinnliche Vollkommenheit seiner gesamten Schrift auswirkt.

V. Die paradoxe Freiheit, Freiheit zu erkennen

Unter diesen Vorbetrachtungen lässt sich zur Frage zurückkehren, wie sich das Politische der Parrhesie auswirkt, das Baumgarten zwar aufnimmt, aber nicht weiterführt. Schaut man von der Gefährdung und der Gewalt, die die Freimütigkeit des Ästhetischen auslösen kann, noch einmal zurück auf die Begründungsszene der ästhetischen Freimütigkeit in der *Aesthetica*, dann sticht die Paradoxie hervor, mit der Baumgarten Sinon angeht. Dass Sinon tatsächlich lügt und dissimuliert bei seiner Rede und alles andere tut, als die eigentliche Wahrheit direkt auszusprechen, steht diametral der Lektüre Baumgartens gegenüber, die ja gerade in der Schönheit von Sinons Rede die Freimütigkeit erkennt und sie so ablöst von inhaltlicher Wahrheit oder Falschheit. Wie Lessing andeutet, werden gesellschaftliche Normen unwesentlich, wenn man durch die freimütige Gegebenheit eines Kunstwerks ergriffen wird und darauf reagiert. Für das Paradigma Sinons bedeutet das, dass die Kategorien von Simulation oder Dissimulation als solche irrelevant werden. Die Kraft der Ästhetik egalisiert die gesellschaftlichen Normen des Umgangs zwischen Empfänger und Sender, um sie neu verhandelbar zu machen, wie Jacques Rancière und Juliane Rebentisch zeigen.³² Es wird damit unwichtig für die Beurteilung seiner Rede, ob Sinon täuscht oder die Wahrheit sagt. Rhetorisch zu täuschen *und* ästhetisch Wahrzusagen gibt damit nicht nur das stärkste Beispiel für die Kraft des Ästhetischen, sondern auch eine Antwort auf die Frage, wer Sinon sei, ob er als ehrlich oder falsch erkennbar ist. Ungeachtet der Ästhetik wäre die moralische Antwort auf diese Frage klar: Sinon lügt die Trojaner an. Aus Sicht der Ästhetik wird sie jedoch

³¹ Ebd., S. 15.

³² Vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, hg. von Maria Muhle, Berlin 2008; Juliane Rebentisch, *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*, Berlin 2012.

unbeantwortbar, Sinon spricht wahr, weil er schön spricht – über die inhaltliche Wahrheit des Gesagten kann die Ästhetik sonst nichts weiter aussagen. Die Frage der Trojaner, wer er sei, wird durch die ästhetische Wahrheit der Sprache provisorisch, d.h. medial beantwortet und setzt eine Reaktion in Gang. Die tatsächliche Erkenntnis des Anderen wird jedoch durch seine Veridiktion ausgeschlossen. Nicht erst der poststrukturalistische Diskurs, den Foucault und Butler aufnehmen, sondern bereits die Baumgarten'sche Erkenntnis der Eigenwahrheit der Sprache geht einher mit der Abschaffung der vollen Erkennbarkeit des Anderen.

Ebenfalls mit Blick auf die Parrhesie ist Judith Butler auf diese Aporie des Sprechens über sich selbst eingegangen. Sie argumentiert, dass bei einem solchen Rechenschaft-Geben von sich selbst immer eine Opazität gegenüber sich selbst besteht. Fälschlicherweise suggeriere über sich zu sprechen sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der performativen Seite, dass der Sprecher volles Wissen und volle Kontrolle über sich besitze. Dagegen setzt Butler die kontinuierliche Undurchschaubarkeit und Unvollkommenheit des Wissens von und der Praxis mit sich selbst. Diese stellen letztlich den Sprechenden und die Zuhörenden vor die stetige Aufgabe der Verantwortung, wie mit dem Gesagten umzugehen sei. »Wenn man spricht, indem man Rechenschaft von sich gibt«, schreibt Butler in Abänderung Foucaults,

dann offenbart man in dieser Rede auch den Logos, durch den man lebt. Es geht nicht nur darum, das Sprechen mit dem Handeln in Einklang zu bringen [...]. Es müsste auch darum gehen einzusehen, dass Sprechen bereits eine Art des Tuns, eine Form von Handeln ist, das bereits eine moralische Praxis ist und nicht nur eine Praxis, die mit den anderen Arten moralischer Praxis einhergehen mag oder auch nicht. ›Rechenschaft von sich geben‹ ist nicht nur die Preisgabe von Informationen; es ist ein Akt, den man für einen Anderen vollzieht, eine allokutionäre Handlung, ein Tun für und angesichts des Anderen.³³

Diese Erkenntnis der Sprache als ethischer Praxis setzt das Baumgarten'sche Paradigma voraus. Den Sprecher verantwortungsvoll aufgrund seiner Sprache aufzunehmen, ihm als Person eine Wahrheit zuzugestehen, die unabhängig von der Wahrheit seiner Sprache ist, das ist nur möglich, wenn man zuvor der Frage »Wer bist du?« die ästhetische Frage »Wie sprichst du zu mir?« vorangestellt hat. Indem er die Parrhesie zur Figur ästhetischer Erkenntnis erklärt, führt Baumgarten ihren ursprünglich antiken, ethischen Grund wieder in die Geschichte der Philosophie ein. Jede ästhetische

³³ Judith Butler, Kritik der ethischen Gewalt, S. 140.

Erkenntnis kommt nur unter instabilen, gefährlichen Bedingungen zustande, sowohl für die Gegebenheiten des Kunstwerks als auch für Situationen der Empfänger. Diese ethische Verantwortung sinnlichen Erkennens ist in der Baumgarten'schen Codierung des Ästhetischen gegeben. Die freie Erkenntnis des Sinnlichen unterbricht die ethischen und politischen Regeln des Diskurses und ist damit unablässig von der Einsicht, dass ihre Vorbedingung gleichfalls das Aussetzen der eigenen ethisch-politischen Verfassung war.³⁴ Die Ästhetik beschreibt keine freie Erkenntnis, sondern sie erzeugt eine formale Freiheit, um metaphysische Freiheit zu erkennen. Weil das Ästhetische jedoch zuerst und am stärksten dann auftritt, wenn es eine bestimmte Ausnahme von der Regel ist, »exceptio non inelegans« in Baumgartens Worten, beinhaltet dieses Auftreten, dass über es zu sprechen wiederum nur in einer Ausnahme des Diskurses geschehen kann. Die Ästhetik, die Baumgarten begründet, lehrt ein formales Wissen davon, dass Erkenntnis und Kommunikation gelungene Versuche zu Ausnahmen von der Regel sind.

³⁴ Vgl. Christoph Menke, Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie, Frankfurt a.M. 2008, S. 129: »Freiheit im praktischen Sinn besteht darin, nach seinem eigenen Urteil des Guten zu wollen und zu handeln [...] Wie diese Idee der Selbstführung durch Gründe und Zwecke begrenzt, ja durchlöchert werden kann, *ohne dadurch unfrei zu werden*, ist die Lehre, die die Künstler erteilen und die die ethisch-politische Bedeutung des Ästhetischen ausmacht.«