

2. Ethos des literarischen Schreibens

Nun war und ist es nicht das erklärte Ziel der vorliegenden Untersuchung, eine umfassende Analyse des Phänomens »Digitale Literatur« im Namen einer bestimmten Auffassung von Literatur zu leisten. Vielmehr wurde eine Replik auf die These erarbeitet, der zufolge Literatur bzw. literarisches Schreiben einzig in der kombinatorischen Verknüpfung sprachlichen Materials nach bestimmten Regeln bestehe und damit mit entsprechenden technischen Mitteln leichterhand und ohne besonderes Vermögen der »Schreibenden« zu praktizieren sei. Dabei hat sich gezeigt, dass ein solches Verständnis von literarischer Praxis die immanent körperlich-ethische Dimension des Schreibprozesses marginalisiert. Wenn dem schreibpraktischen Ethos keinerlei Bedeutung für die Literarizität eines Textes zukommt, droht literarische Sprache zu einem reinen Mittel zum Zweck zu werden, da die damit einhergehende strikte Trennung von literarischer Sprache und Ethos einen Literaturbegriff erzeugt, der sich auf die formal-ästhetischen Merkmale »fertiger« Texte konzentriert und nicht ohne eine strikte Scheidung von Form und Gehalt zu haben ist. Von hier aus erscheint es gänzlich unverständlich, was Literatur überhaupt mit Ethos zu tun haben sollte.

Eine große Stärke des Barthes'schen Literatur- bzw. des literarischen Textbegriffs, der ausdrücklich an die Schreibpraxis zurückgebunden wird, besteht darin, dass das postulierte Formethos doppelseitig bestimmt ist und damit auch den unnachgiebigen Kräften, den jedes literarische Schreiben konstituierenden Sprach- und Formkonventionen, Rechnung trägt. Sie tragen einen erheblichen Teil dazu bei, dass ein literarischer Text entsteht.¹ Im

1 Wie fruchtbar und anschlussfähig diese Literaturtheorie ist, zeigt sich am Erfolg des Modells der Schreibszene, das von Rüdiger Campe ausgehend von den Barthes'schen Überlegungen zur *écriture* entwickelt wurde (vgl. dazu CAMPE, Rüdiger: »Die Schreibszene, Schreiben«, in: *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, hg. v. S. Zanetti, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2012, S. 269-282).

komplexen, spannungsgeladenen Begriffsfeld von *langue*, *style* und *écriture*, das vor dem Hintergrund einer strukturell parasitär verstandenen literarischen Sprache angesiedelt ist, liegt der Kern der literarischen Problematik, auf die Schreibende eine Antwort zu geben haben, indem sie sich für eine bestimmte Art, Literatur zu konzipieren, entscheiden. Auch wenn sich über den Freiheits- und Verantwortlichkeitsgrad dieser »Gewissensentscheidung« streiten lässt, liegt hier ein Moment der Individualisierung und des Engagements vor, d.h. die Wahl eines Tons oder wenn man so will: eines Ethos.

Barthes' literaturtheoretische Überlegungen verhehlen nicht, dass es eine Sicherheit der Kunst, ein künstliches, handwerklich-mechanisches Moment der »natürlichen« Literaturerzeugung gibt. Allein schon die Einsicht in die Form aufzwingende Objektivität von Sprache (*langue*) verhindert die Konzeption einer Ausdrucksästhetik romantischer Prägung. Was dem entgegengestellt wird, macht die andere Realität der *écriture* aus. Da Barthes zu deren Beschreibung nicht auf bereits vorhandene Begriffe zurückgreifen kann, bestimmt er »Stil« in einer von der traditionellen Bedeutung abweichenden Weise und verknüpft ihn mit den Körpern der Schreibenden. Um für diesen einen Ort zu finden, muss er eine zweite Sprache konstatieren, d. i. eine Infra- oder Metasprache unterhalb der literarischen. Dabei handelt es sich um eine Form ohne Bestimmung, ein Reservoir an Gesten und Gewohnheiten, das sich mit der Zeit durch die stetige diskursive Praxis gebildet hat und mit der fleischlichen Struktur der oder des Schreibenden verwachsen ist. In *Degré zéro* herrscht die Einsicht vor, dass diese individuelle Stimme von einer allgemeinen übertönt wird und damit zum Schweigen verurteilt ist. Nur die Wahl eines bestimmten Tonfalls, eines Ethos, bleibt notwendig zu treffen.

Auch wenn bereits in *Degré zéro* das Wissen um die von Michelet diagnostizierte unreduzierbare Qualität eines Körpers präsent ist, erhält der körperlich-leibliche Aspekt der Schreibpraxis insbesondere in Barthes' späterem Denken eine noch zentralere Stellung und höhere Gewichtung. Der eindimensionale Phäno-Text, d. i. der Fixpunkt der gängigen literaturwissenschaftlichen Analyse, wird nicht als ein direktes, monokausales Erzeugnis eines Individuums oder als rein kombinatorische Verknüpfung diskreter Elemente im Satzgefüge verstanden. Vielmehr begreift man ihn als multiple körperliche Form, in der die Körnung des Schreibens ihre Spuren hinterlässt, indem der Autor oder die Autorin den Text nicht als »Person«, sondern als

Körper belebt.² Letztlich ist es also dieser sich im Schreiben emanierende körperlich-rhythmische Prozess, der die zweite Seite des Ethos ausmacht und im Barthes'schen Literaturbegriff eine tragende Rolle spielt. Denn »[w]eil die Schrift (*écriture*) eine Verlängerung des Körpers ist, bringt sie unweigerlich eine Ethik mit sich«³. Wird ebenjener Prozess von den Körpern der Schreibenden entbunden, läuft das literarische Formethos Gefahr, zu einer Kombinationstechnik im Sinne einer rein konventionell-codierten Praxis zu werden, bei der Verantwortung und Engagement nicht aus dem Prozess des Schreibens selbst erwachsen. So gesehen hat die vermeintlich rein formal-ästhetische Entscheidung darüber, was innerhalb einer Gesellschaft als Literatur bezeichnet werden soll, weitreichende ethische Implikationen.

Die bis heute anhaltenden Schwierigkeiten bei dem Versuch, einen allgemeinen Begriff der Literatur anhand formaler Kriterien zu bestimmen⁴, könnten damit zusammenhängen, dass sich ein vollwertiger Literaturbegriff nicht auf eine reine Sprachangelegenheit reduzieren lässt und die reine literarische Form, wie Blanchot und Barthes einvernehmlich konstatieren, noch keine Literatur ausmacht. Zwar legt auch Barthes die *langage littéraire* als eigenes Problemfeld und *ars combinatoria* unter das analytische Brennglas. Er vergisst dabei aber nicht, die die lebendige Sprache durchwirkenden Kräfte – d. i. die Musik, aus der die aktive Sprache besteht – in den Fokus zu rücken, indem er das Blickfeld um eine phonetische Dimension und das Ideal eines »lauten Schreibens« diesseits der syntaktischen oder semantischen Ebene der Wörter erweitert. Skizziert wird damit eine ästhetische Theorie, die »Theorie« nicht von (literarischer) »Praxis« trennt und nicht mit einer von der Sinnlichkeit gereinigten Sprache operiert.

Das laute Schreiben bleibt allerdings ein Ausnahmephänomen und Literatur in der Moderne zuvörderst eine Problematik der Sprache, da jeder literarische Schreibversuch von der doppelten Realität des literarischen Formethos eingeholt wird. Möglich ist allenfalls noch eine gute Form der Wiederholung, die vom Körper kommt und sich der ausweglosen Zwei-Terme-Dialektik hingibt. Versuche, Literatur in eine Form ohne Erbschaft zu verwandeln, mithin

2 Von hier aus wäre zu überlegen, was dies für literarische Formen multipler Autorschaft bedeutet, die durch die digitale Transformation potenziell befördert werden.

3 BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 143.

4 Vgl. hierzu WINKO, Simone/JANNIDIS, Fotis/LAUER, Gerhard (Hg.): »Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen«, in: *Revisionen. Grundbegriffe der Literaturtheorie*, Bd. 2, Berlin/NY: De Gruyter, 2009.

Bedeutung jenseits von Bedeutung zu generieren, sind zum Scheitern verurteilt. Der orphische Traum, den Barthes an den End- bzw. Nullpunkt der Suche nach einer unmöglichen Literatur stellt und der bis zuletzt seine literaturtheoretischen Überlegungen fasziniert, bleibt deshalb nebulös im Hinblick auf seine konkrete Bestimmung und schließlich unerfüllbar.

Die Suche nach einer neuen literarischen Form motiviert auch die Barthes'sche Beschäftigung mit der Geschichte der Rhetorik. Die *technē rhetorikē*, zunächst auf ihr formales, regelpoetisches Moment hin untersucht, erfüllt nicht den Anspruch an eine wahrhaft literarische Praxis. Wenngleich die *ēthē* als Attribute des Redners zur Wohlgeformtheit der Rede beitragen, lassen sie sich als bloßes Mienenspiel betreiben, das die Rede nur als eine Art Dekorium begleitet. Die rhetorische Maschine, im Hinblick auf die Erzeugung verschriftlichter Diskurse betrachtet, ist auf die letzten beiden wesentlich an die Stimme geknüpften Grundoperationen der antiken Redepraxis nicht mehr angewiesen und letztlich kein geeignetes Vorbild für eine neue Semiotik des Schreibens. Barthes' Hinwendung zu den Ursprüngen der rhetorischen Einteilungen, seine denkwürdige Reise durch die Zeit, hat ihn letztlich nicht weit genug zurückgeführt. Denn vom Orpheusmythos anhebend, lassen sich durchaus Ideale antiker musischer Logospraxis beschreiben und formulieren, die sich noch keinen, da sich erst später ausdifferenzierenden rhetorischen Beschreibungszusammenhängen beugen.

Orpheus verweist auf die Tradition des antiken *oidos*, dessen logos-praktische Handlungen als von Rhythmus bestimmte Sprachmusik stets an die *mousikē* zurückgebunden und damit im Register eines transsubjektiven Ursprungs gefasst werden müssen. Die Symbolwirkung des Orpheusmythos ist auch deswegen so ausgeprägt und von hereditärer Hartnäckigkeit, da er die Grenzziehung von belebter und unbelebter Natur unterläuft und Orpheus' musische »Äußerungen« noch nicht dem Entfremdungszusammenhang von Produzent und Produziertem unterliegen. So ist es möglich, dass Blanchot eine umfängliche literarische Theorie der Inspiration nebst einer Ästhetik des Scheiterns aus dem orpheischen Blick entwickelt, indem er den wahrhaftigen Wunsch nach einem notwendig entzogenen Zentrum zum Kerncharakteristikum des literarischen Schreibens erhebt. Plädiert wird damit für eine literarische Haltung, die sich gegen den gleichgültigen Relativismus der mannigfaltigen Zeichenkombinationen auflehnt. Sie entscheidet sich bewusst dafür, die Worte zu wählen, und flieht nicht – beispielsweise mithilfe der *écriture automatique* – vor der Verantwortung für das eigene Schreiben.

»[A]rt and life are not, ultimately and deeply, altogether divergent, or remote from one another, and [...] literature and art are far more than a mere game or a pure craftsman's skill«⁵, heißt es programmatisch in Peyres Einleitung in *Literature and Sincerity*. Dass man überhaupt auf die Idee kommt, Kunst von Leben zu trennen, wäre dem antiken griechischen Denken vermutlich völlig unverständlich gewesen. Ob Dichtung als *craftsman's skill*, d.h. als eine *technē* gelten kann, tritt schon im *Ion* als virulente Fragestellung in Erscheinung. Allerdings handelt es sich dabei um eine Praxis, die sich noch nicht in den Fängen eines intentionalistischen Handlungsbegriffs befindet, Logos nicht von Ethos abtrennt und überdies in eine umgreifende oral-musische Tradition eingebettet ist. Dichterische *sophia* gilt hier als höchste Form des *craftsman's skill*, weil sie aus diskursiven Praktiken und damit aus einer stetigen Arbeit am Logos erwächst.

Platons Frühdialog *Ion* lässt sich als ein Zeugnis einer sich langsam bahnbrechenden Entmystifizierung der musischen Logospraxis im Verbund mit dichterischer *sophia* lesen, die sich an anderer Stelle an der Diffamierung des Orpheusmythos zu erkennen gibt. Die Voraussetzung dafür, musische Logospraxis als poetischen Prozess fassen zu können, besteht im Fraglichwerden des Wahrheitsanspruchs und der Wirkweise heiliger Dichtung. Denn musisch inspiriert kann der Dichter keine Rechenschaft über sein Herstellen geben, da das dichterische »Produkt« nicht vom Moment des Enthusiasmus geschieden werden kann. Gleichwohl ist zu betonen, dass die von Platon im *Ion* forcierte Entmystifizierung keinem radikalen Bruch mit der Tradition gleicht. Denn Dichtung wird weiterhin als Mimesis verstanden, d.h. nach wie vor als eine musische Praxis aufgefasst, die die Verleiblichung im lebendigen Logos vollführt. Der Begriff, dem in dieser moderaten Entmystifizierungsbewegung eine Schlüsselrolle zukommt, lautet *technē*.

Eine *technē* zu besitzen kann zunächst einmal bedeuten, ein Handwerk zu beherrschen, was den Fokus bereits vom fertigen Produkt hin zum Herstellungsprozess verschiebt. Eine vollwertige *technē* im guten Sinne zeichnet sich durch ein Können (*skill*) aus. Diesem korrespondiert ein habitualisiertes Wissen (*know-how*), das sich durch die wiederholte Übung und Erfahrung mit den betreffenden Gegenständen sukzessive gebildet hat und so die hervorragende Qualität (*aretē*) der hergestellten Sache ermöglicht. Eine *technē* im schlechten Sinne dagegen mag in gewissen Fällen zwar ein ansehnliches »Produkt« erschaffen, wird aber eben nicht die Spuren eines von wahrer, guter *technē*

5 PEYRE, H.: »Literature and Sincerity«, S. 11f.

getragenen Prozesses aufweisen. Denn »[e]in entsprechendes herstellendes Wissen, welches aber – es mag noch so reich und vielfältig sein – von der Sache selbst ein falsches Bild hat, bleibt lediglich ›atechnia‹, Pfuscherei«⁶.

Aufzuzeigen, dass sich neben dem Rückgriff auf Barthes' Theorieangebot fernerhin ein *return* zu antiken griechischen Diskursen rund um das Problemfeld Dichtung und *technē* auch heute noch lohnt, war ein erklärtes Ziel der vorliegenden Untersuchung. Auch wenn der große zeitliche Sprung zurück zwangsläufig zu einer Inkompatibilität der modernen mit den antiken Begriffen und Beschreibungsfolien führt, die nicht ohne Weiteres aus den lebensweltlichen Kontexten gerissen werden können, hat sich durch den Nachvollzug der verschiedenen Ideale antiker musischer Logospraxis eine zentrale Einsicht ergeben, die man in moderne Begrifflichkeiten übersetzt wie folgt formulieren kann: Jede vermeintlich rein ästhetische Entscheidung, jeder literarisch-diskursive Prozess besitzt aufgrund der Einbettung in die lebensweltliche Praxis eine ethische Dimension. Damit wird ebenjener aus dem Lager des *ethical turn* konstatierte blinde Fleck einer semiotischen Literaturtheorie adressiert. Denn musische Logospraxis steht für ein wesentlich auf Aisthesis bezogenes Erfahrungsmoment *par excellence*, das ethopoetische Wirkung erzeugt.

Ob das Erklärungs- und Beschreibungspotenzial insbesondere des *technē*-Begriffs auch für gegenwärtige ästhetische Theorie fruchtbar ist, bliebe weiterführend zu eruieren. So versucht Henry Staten in seiner kürzlich erschienenen *Technē Theory* den antiken Begriff der *technē* zu revitalisieren, um eine neue-alte Sprache zur Beschreibung künstlerischer Prozesse – literarisches Schreiben inbegriffen – zu finden und der weit verbreiteten Fetischisierung des Kunstobjektes mit der Fokussierung auf den Herstellungsprozess entgegenzuwirken. Staten versteht unter *technē*, die er grundsätzlich im Raum sozialer Praktiken verortet, ein »know-how that is immensely far from »merely mechanical«⁷, ferner ein eher sozial-historisches als ein individualpsychologisches Vermögen⁸, ein System von Urteilen (*judgements*), das sich entlang einer historisch bestimmten Linie entwickelt und ausdifferenziert.⁹ Man benötige ein bestimmtes Können (*skill*), um Kunst zu betreiben, das nicht schon

6 SCHADEWALDT, W.: »Die Begriffe ›Natur‹ und ›Technik‹ bei den Griechen«, S. 48.

7 STATEN, H.: »Technē Theory«, S. 5.

8 Vgl. ebd., S. 6.

9 Vgl. ebd., S. 40.

mit der Geburt gegeben sei, sondern sich erst durch stetige Übung, Wiederholung, durch eine Mischung von Lern- und Reflexionsprozessen entwickle.¹⁰ Auf diese Weise schrieben sich Können und Wissen nach und nach in die gesamte psychosomatische Struktur der Kunschtschaffenden ein.¹¹

Staten stellt seinen *techne standpoint* in die Mitte zweier antithetischer Denkrichtungen, die er in groben Zügen skizziert. Auf der einen Seite erteilt er romantisch-humanistischen Kunstvorstellungen eine Absage, die den Herstellungsprozess von Kunstwerken im Zeichen eines Geniebegriffs mystifizieren und damit verklären. Auf der anderen Seite versteht er die mit der Polemik des Todes des Autors auf die Spitze getriebenen Theorien des Strukturalismus und Poststrukturalismus als Reaktionen auf ebenjene ästhetische Mystifikation. Die Arbeit der Strukturalisten sei aber über ihr rein negativ-kritisches Moment nicht hinausgekommen und habe es versäumt, einen überzeugenden neuen Standpunkt zu entwickeln: »Structuralist ideas and techne theory overlap on some points, but none of the structuralists (I include here Foucault, Barthes and even Derrida) ever came close to understanding art as techne.«¹²

Nach den Erkenntnissen der vorliegenden Untersuchung ist dem ersten Teilsatz des Zitats abseits der problematischen Bezeichnung Barthes' als Strukturalisten¹³ unbedingt zuzustimmen. Im Hinblick auf Barthes' Beschäftigung mit antiker Rhetorik lässt sich allerdings sehr wohl konstatieren,

10 Vgl. ebd., S. 41. – Staten zitiert hier die berühmte US-amerikanische Choreographin und Ballettmeisterin Twyla Tharp (vgl. THARP, Twyla: »The Creative Habit: Learn It and Use It for Life«, NY: Simon and Schuster, 2003, S. 9). Ähnliches findet sich beim späten Foucault, der im Hinblick auf traditionelle antike griechische Grundsätze herausarbeitet, dass sich »[k]eine Technik oder berufliche Fertigkeit [...] ohne Übung erwerben [lässt]« (FOUCAULT, Michel: »Über sich selbst schreiben«, übers. v. M. Bischoff, in: *Ästhetik der Existenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2017, S. 139) und die Konsequenzen für eine Bestimmung des Schreibens in den ersten beiden Jahrhunderten des römischen Kaiserreiches unter dem Begriff »Ethopoetik« zieht: »Als Element der Selbstübung besitzt das Schreiben eine *ethopoetische* Funktion, um es mit einem bei Plutarch zu findenden Ausdruck zu sagen. Es ist ein Operator, der Wahrheit in Ethos umwandelt.« (Ebd., S. 140.)

11 Vgl. STATEN, H.: »Techne Theory«, S. 41.

12 Ebd., S. 6.

13 Statens Charakterisierung des Strukturalismus lässt an die in der Einleitung der vorliegenden Arbeit skizzierte, zuweilen stark vereinfachende Semiotikkritik zurückdenken: »Structuralism openend up the vista of limitless semiosis, the prodigal proliferation of meanings by the uncentred generative machine of language, [...]. It was all at bottom the fecundity of the semiotic hive.« (Ebd., S. 23.)

dass er dem *technē*-Begriff recht nahe gekommen ist, wenngleich er ihn aufgrund seiner einseitig aristotelisch geprägten Färbung letztlich verwerfen musste. Wenn Staten in Bezug auf seine *Techne Theory* von einem »artist's touch«¹⁴ im Sinne eines »moment of choice«¹⁵ spricht, wenn er auf inkorporierte Fähigkeiten und Habitualisierungen und darüber hinaus auf die sinnliche, mit den Körpern der Individuen verwobene Dimension von Sprache eingeht¹⁶, sind die Überschneidungen mit Barthes' literarischer Theorie, die weit mehr als einseitig negative Begriffsarbeit leistet, unübersehbar. Geradezu überdeutlich wird dieser Umstand, wenn Staten auf generierte Texte zu sprechen kommt:

If it weren't for the form-discovering activity of the artifex, if the alphabet could be turned loose to generate texts on its own, the product would be a near-infintiy to nonsense, a Library of Babel in wich Roland Barthes's ecstasically text-shaping reader would be condemned to spend her whole life looking for one coherent sentence.¹⁷

Ebenso wie Barthes hätte auch Staten seinen Blick über Platon und Aristoteles hinaus weiten können und sich beispielsweise Gorgias' Überlegungen zu der bedrohlichen Möglichkeit, den Logos mittels *technē* im schlechten Sinne unter die Kontrolle eines Kalküls zu bringen, widmen können. Der *Lobrede der Helena* folgend, ist ein veritables dichterisches Vermögen ohne die tagtägliche Kultivierung in schriftlichen und mündlichen Fähigkeiten, d.h. eine diskursive *Lebenspraxis*, niemals denkbar. Es kann hier keine Abkürzung, keinen »Trick« geben, weil der Zielpunkt der dichterischen Praxis letztlich ein ethischer ist und jede diskursive Praxis begriffen als Lebenspraxis immer schon ethischen Charakter besitzt. Der Logos wirkt in seiner hör- und sichtbaren, musikalisch-materialisierten und sinnlichen Gestalt auf die Seele ein. Er besitzt eine derart ausgeprägte Eigendynamik und Wirkkraft, dass es geboten ist, ihn nicht vom Redner, seinem Ethos und seiner Verantwortung für das Redegeschehen abzutrennen, da er in den falschen Händen für gefährliche Zwecke missbraucht werden könnte. Dergestalt sind Logos und Ethos nicht voneinander zu trennen. Dichterische Logospraxis, die selbst ethopoeitische Wirkung besitzt, ist ob ihrer sinnlich-materiellen Beschaffenheit und

14 Ebd., S. 36.

15 Ebd.

16 Vgl. ebd., S. 103ff.

17 Ebd., S. 21.

peithō-Wirkung mit großer moralischer Verantwortung verknüpft. Dies ist der Grund, warum sich Gorgias dem pindarischen Gesetz verpflichtet fühlt und für ein Ethos des Redners einsteht, das sich als diskursiv-verkörpernte Haltung, als ein aus diskursiver Praxis emporgewachsenes Vermögen im Vollzug der Redepraxis zu erkennen gibt.

So gesehen ist Literatur tatsächlich ein purer *craftman's skill*, ein literarisches Spiel der Kombination sprachlichen Materials auf allerhöchstem Niveau. Sie kann als eine *reine* Sprachangelegenheit begriffen werden, sofern darunter eine Praxis des Schreibens ästhetisch-semiotischer Ausprägung verstanden wird, die Schreibenden eine ethische Entscheidung abringt und damit ein literarisches Ethos verlangt. Das eigentlich Bestürzende an Swifts Schreib-Maschine sind nicht die erzeugten »Texte« oder die nüchterne, mechanische Apparatur. Was Betrachtende vor allem mit Sorge erfüllt, tarnt sich als freiheitsstiftendes Heilsversprechen: »[T]he most ignorant Person at a reasonable Charge, and with a little bodily Labour, may write Books in Philosophy, Poetry, Politics, Law, Mathematics and Theology, without the least Assistance from Genius or Study.«¹⁸ erinnert sei hier an das gesamte Spektrum der Bedeutung von »Genius«: die Gesamtheit der charakterlich-geistigen Fähigkeiten, das Talent, die Anlage, die Begabung, die spezifische Neigung, die Person als ganze, die »Ästhetik der französischen Klassik, wo *génie* im Anschluß an die antik-rhetorische Dichotomie von *ingenium* und *studium* diejenigen Fähigkeiten bezeichnet, die der Dichter vor aller Regelkenntnis von Natur aus mitbringt«¹⁹. Ferner denke man an die lateinische Bedeutung des Wortes im Sinne eines persönlichen Schutzgeistes, der Charakter formend und Zeugungskraft spendend wirkt, und weiter an die griechische Entsprechung »*daimōn*«, womit sich der Kreis zurück zu Heraklits Ausspruch schließt.

18 SWIFT, J.: »Gulliver's Travels«, S. 193.

19 WARNING, Rainer: »Genie«, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3, Sp. 279.

