

2. Das platonische Ideal

Orpheus aber [...] schickten sie unverrichteter Sache aus der Unterwelt zurück, weil er ihnen zu weichlich zu sein schien wie ein Spielmann (κιθαρωδός) und nicht das Herz zu haben, der Liebe wegen zu sterben wie Alkestis, sondern sich lieber ausgedacht hatte, lebend in die Unterwelt zu gehen.¹

Wie bereits angedeutet, findet sich hier der seltene Fall, dass die Taten des Orpheus nicht glorifiziert, sondern Gegenteil mit dem Prädikat der Feigheit belegt werden. Ausgesprochen wird diese geradezu diffamierende Lesart der Orpheus-Sage von Phaidros, genauer im Rahmen des berühmten Symposions. Orpheus kommt zur Sprache, weil Phaidros in seinem Redebeitrag darauf bedacht ist, den Konnex zwischen Eros und tugendhaftem Handeln herzustellen. Anders als Alkestis, die für ihren Geliebten zum Selbstopfer bereit ist, will Orpheus eine solche Tat an sich nicht vollziehen und begibt sich lebend in die Unterwelt. Die Götter durchschauen diese Feigheit, was sie dazu veranlasst, ihm nur ein Scheinbild seiner Frau zu zeigen.

Tatsächlich verwundert es nur auf den ersten Blick, dass Platon einer seiner Figuren eine Bewertung der Taten des Orpheus in den Mund legt, die der gängigen Auslegung schroff entgegenläuft. Ein Vorbild der Dichtkunst, das sich nach dem Scheitern der Rettungsaktion vornehmlich durch Klagen und Schmerz ausdrückt, muss Platon ein Dorn im Auge sein, wenn man seine oft behandelte Dichterkritik innerhalb der *Politeia* bedenkt. So werden Glaukon und Adeimantos gänzlich dem mäeutischen Prinzip folgend gefragt: »Was aber zu schmerzhaften Erinnerungen (ἀναμνήσεις τε τοῦ πάθους) und Klagen

1 PLATON, Symposion 179d, zit.n. Platon: »Symposion«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 3, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBC, 2011.

(ὁδυρμοὺς) hinzieht und nicht genug davon haben kann, wollen wir nicht sagen, das sei unvernünftig (ἀλόγιστόν) und träge und der Feigheit (δελιίας) befreundet?«² Platon kämpft gegen das besondere Vermögen des mimetischen Dichters an: Dieses zeichne sich dadurch aus, dass der Dichter die Zuhörerschaft mittels der Darstellung, etwa durch lange Klagereden, zum Mitempfinden zwingt. Es sei gerade die Fähigkeit, einen solchen Zustand herzustellen, die die Qualität eines Dichters ausmache.³ Das Problem bestehe nun darin, dass man die Sache viel zu ernst nehme, und damit Affektionen Einlass gewähre, die den Charakter verdürben.⁴ Letztlich sieht Platon, der die mimetische Dichtung offensichtlich eng mit ihrer Pathos-Darstellung und -Übertragung zusammenführt, eine Darstellung fremden Leidens und Klagens, das man sich gefährlicherweise zu eigen macht. Was das eigene Leiden angehe, schicke sich doch eine gegensätzliche Haltung: »Wenn aber einen von uns ein eigener Kummer (κῆδος) trifft, so merkst du doch, daß wir ganz im Gegenteil unseren Ruhm darin setzen, wenn wir imstande sind, ruhig zu sein und auszuharren, weil das die Sache eines Mannes sei, jenes aber weibisch, was wir damals lobten?«⁵

Gewiss ist zu bedenken, dass Platon nicht völlig frei über das Wesen der Dichtkunst räsoniert, sondern stets von der übergeordneten Frage nach dem besten Staat geleitet wird und im Hinblick auf die bestmögliche musische Erziehung des Wächterstandes argumentiert. Das ändert allerdings nichts daran, dass die Argumentation seines Sokrates reichlich apodiktisch daherkommt, wenn das *Mannhafte* gegen das *Weibische*, das standhafte, feste Wesen des sich Beherrschenden gegen das *Weichliche* des Mitgefühls ausgespielt und sich vereinfachender Oppositionen bedient wird, die sich zugegebenermaßen bis in die heutige Zeit hartnäckig halten. Orpheus ist von dieser Warte aus bloß ein verweichlichter Spielmann, der die Realität, den unwiderruflichen Tod seiner Frau, nicht wahrhaben will und sich in einem unaufhörlichen Klagen verliert. Auch für diese Auslegung ist der Orpheus-Mythos empfänglich und dürfte innerhalb einer modernen Betrachtungsweise erweitert als Grundvorwurf gegen die nutzlose Schöngestei aller Kunst alles andere

2 PLATON, *Politeia* 604d, zit.n. Platon: »*Politeia*«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 4, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011.

3 Vgl. ebd., 605d.

4 Vgl. ebd., 605dff.

5 Ebd., 605d–e.

als unbekannt sein. Um Orpheus allerdings in dieser Art und Weise anzugreifen, ist eine entscheidende gedankliche Operation vonnöten: Um seine Handlung, seine Kunst herabzusenken, muss sein Ethos, seine persönliche Tugendhaftigkeit in den Fokus rücken. Dies bedeutet wiederum, die transsubjektive, musische Dimension seines Schaffens auszuklammern. Orpheus' Scheitern ist jetzt kein heroisches Schicksal mehr, dem die Musen die sprachliche Ausformung beisteuern, sondern lediglich ein selbstverschuldeter, autonomer Akt der Feigheit. Man könnte meinen, dass Platon auch mit der musischen Inspirationstheorie nichts mehr anzufangen weiß, doch das Gegenteil ist der Fall. Logischerweise handelt er sich, insbesondere im *Ion*, damit Widersprüche ein, die seine Überlegungen dazu, was einen guten Dichter und eine wahrhaftige Dichtkunst auszeichnen, unweigerlich unterminieren. Denn wenn die Autorität der Muse nicht mehr ausreicht, um den Offenbarungscharakter der Dichtung zu legitimieren, gelangt erstmals die Person des Dichters selbst in den Blick und gerät unter Rechtfertigungsdruck.

2.1 Die rhapsodische technē (*Ion*)

Es ist keineswegs der Fall, dass der spätplatonische Sokrates »die der Lust dienende Dichtung (ἡδονὴν ποιητικὴ) und Nachbildnerie (μίμησις)«⁶ *per se* nicht in seinen Idealstaat aufnehmen würde. Wenn diese Dichtung anführen könnte, warum sie »in einem wohlverwalteten Staate«⁷ einen festen Platz verdiente, würde man sie mit Freude aufnehmen. Hinter dieser vermeintlichen Offenheit für die Perspektive des Anderen verbirgt sich bei genauerem Hinsehen die Siegesgewissheit desjenigen, der die Spielregeln des Diskurses im Vorhinein selbst bestimmt hat. »Können wir also nicht mit Recht verlangen, daß sie [die mimetische Dichtung, J. H.] herabsteige, um sich zu verteidigen, sei es nun in Strophen oder anderem Silbenmaß?«⁸, fragt Sokrates in die Runde. »Allerdings (Πάνυ μὲν οὖν)«⁹, lautet die auf dem Fuße folgende mäeutisch provozierte Affirmation. Die Dichtkunst befindet sich in einer Zwickmühle:

6 Ebd., 607c. – Platons Gebrauch des Terminus »Mimesis« ist durch die verschiedenen Dialoge hindurch sehr unterschiedlich und vielseitig. In der *Politeia* ist die theoretische Entwicklung des Begriffs schon recht weit fortgeschritten. Dennoch ist insgesamt zu betonen, dass er vielmehr eine Existenz- als eine Darstellungsweise meint.

7 Ebd.

8 Ebd., 607d.

9 Ebd.

Verteidigt sie sich aktiv, muss sie sich einer Prämisse beugen, die ihr Selbstverständnis untergräbt. Scheut sie den Kampf, indem sie lediglich auf ihre traditionelle Autorität des (poetischen) Wissens und der dichterischen Weisheit verweist, bleibt sie aus dem Staat ausgeschlossen, da sie weiterhin in der Bringschuld steht.

Der Musenanruf eines epischen Sängers bewirkt nicht nur den Akt der Inspiration, sondern gibt dem Epos seine Legitimität bzw. Wahrheit. Wenn einer so gearteten Dichtkunst schadenbringende Wirkung attestiert wird, muss es einen Punkt geben, an dem die Doxa in das eigentlich hermetisch abgeriegelte Reich des göttlichen Wissens eingedrungen ist. Die erste Skepsis gegen die absolute Wahrheit der musischen Aussage wechselt das Register, indem nun die Glaubwürdigkeit respektive die Eigenschaften und Fähigkeiten des Sängers selbst in den Verdacht des nur Scheinbaren geraten. Schon bei Parmenides sind es bekanntlich die »doppelköpfigen« Menschen, die den Weg der Wahrheit nicht finden.¹⁰ In seinem Lehrgedicht ist es noch der einsame, dichtende Eremit, dem sich der Weg zur Wahrheit zeigt und der dadurch wissend wird, wenngleich sich abzeichnet, dass hier ein Dichter mit präphilosophischen Zügen nach einem Logos fahndet, der der Sinnlichkeit abtrünnig werden will. Platon selbst verweist auf den »alte[n] Streit zwischen der Philosophie und der Dichtkunst«¹¹. Worum geht es eigentlich bei diesem Streit, ist man aus heutiger Sicht zu fragen geneigt, da verschiedenste Wissenschaften und Disziplinen weitverzweigt und scheinbar problemlos nebeneinander existieren und die Literatur unter der Herrschaft des Fiktionsbegriffs steht. Die Antwort ist gleichsam abstrakt wie existenziell: Es geht um nicht viel weniger als um die Wahrheit selbst. Indem der Wahrheitsanspruch der heiligen Dichtung fragwürdig wird, kann die Sprach-, Gesangs- oder Redekunst später überhaupt erst als poetischer Prozess erkannt, begriffen und in einem weiteren Schritt systematisch untersucht werden.

Die Wahrheitsfrage der Dichtkunst darf indes nicht als abstrakte, intellektuelle Fingerübung missverstanden werden. Platon verwirft eine bestimmte mimetische Dichtkunst vor allem aus Angst um die soziale Ordnung. Mimesis ist für ihn nicht deshalb ein abzulehnendes Prinzip, weil sie

10 Vgl. PARMENIDES, DK 28 B 6: »Ich halte dich aber auch zurück von dem Weg, über den die nichtwissenden Menschen (βροτοὶ εἰδότες οὐδὲν) irren, die Doppelköpfigen (δίκρανοι).«, zit.n. Parmenides: »Die Fragmente der Lehrgedichte«, übers. v. J. Mansfeld, in: Ders., *Über das Sein*, gr./dt., hg. v. H. v. Steuben, Stuttgart: Reclam, 2009, S. 8-9.

11 PLATON, *Politeia*, 607b.

als »bloße Nachahmung« hinter eine Auffassung zurückfällt, die Kunst als kreativen Schaffensprozess bestimmt. Solche Poesis-Konzeptionen dominieren erst viel später die ästhetischen Theorien der Moderne. Platon geht es nicht um die ästhetische Grundsatzfrage, sondern um die performative Dimension der Mimesis. Der Dichter – und das hatten wir in Grundzügen, noch potenziert durch die Wirkkraft der Musik, schon bei Orpheus gesehen – hat eine ganz bestimmte Wirkung auf seine Zuhörenden, die mit einer gewissen ethischen und sozialen Verantwortung einhergeht. Zurückgehend auf Eigenschaften, die der Mimesisbegriff durch seine Verwandtschaft mit der Tanzkunst und dem dionysischen Kultdrama erhält, erscheint es aufschlussreich, von einem »generative[n] Prinzip, das Verfahren der »Einkörperung« oder Verleiblichung bezeichnet und wesentlich *rekursiv* funktioniert, weil nur so dauerhafte, allerdings nicht unveränderbare Dispositionen entstehen«¹², auszugehen. Von hier aus wird ersichtlich, warum es so gefährlich ist, einer mimetischen Dichtkunst ungeprüft freien Lauf zu lassen. Die Dichtkunst Homers sucht vor allem durch ihre pädagogische Funktion ihresgleichen, weil sie sich, beispielsweise mimetisch vermittelt durch einen Rhapsoden, durch das gesprochene Wort direkt auf die Körper und Seelen der gebannten Zuhörenden auswirkt und im Sinne einer »*mimesis ethous kai praxeos*«¹³ den Habitus, d.h. die Affekte und Verhaltensweisen der Bürger transformiert. Auf eine derart wirkungsvolle pädagogische Methode wird Platon sicherlich nicht verzichten wollen. Schon bei Orpheus war der Götterpreis kein Selbstzweck, sondern mit einer ordnungs-, traditions- und zusammenhaltstiftenden Funktion verbunden. Wenn sie sich in die gute Ordnung fügt und ihre Kraft dementsprechend einsetzt, wird die mimetische Dichtkunst in Platons Idealstaat mit offenen Armen empfangen, wenngleich die Philosophie immer darauf zu achten hätte, dass sich die Mimesis nicht zu weit von der Wahrheit entfernt, was ihr allerdings als Wesenszug attestiert wird.¹⁴ Je besser, d.h. der Wahrheit adäquater – man möchte fast sagen: authentischer – es dem Künstler gelingt, die Charaktere von Göttern und Menschen darzustellen,

12 BALKE, Friedrich: »Mimesis zur Einführung«, Hamburg: Junius Verlag, 2018, S. 31. – Balke schließt sich hier Hermann Kollers Intuition an, den Tanz zum Modell der Mimesis zu machen (vgl. KOLLER, Hermann: »Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck«, Bern: 1954).

13 Ebd., S. 33.

14 Vgl. PLATON, Politeia, 598b: »Gar weit also von der Wahrheit (ἀληθοῦς) ist die Nachbildneri (μιμητική); und deshalb, wie es scheint, macht sie auch alles, weil sie von jedem nur ein Weniges trifft und das im Schattenbild (εἰδωλον).«

desto höher ist auch das entsprechende »Kunstwerk« zu bewerten. Platon akzeptiert eine Dichtung nur, wenn in ihr das wahre Sein im Sinne einer ethisch guten, voll entfalteten Existenzform im Gegensatz zum mangelbehafteten Schein mimetisch verarbeitet wird, d.h., »[d]er Darstellung würdig sind Handlungen, in denen das wahre Ethos leuchtet: Loblieder auf die Gerechtigkeit und den Gemeinsinn im Staat, Hymnen auf Götter und Helden, die einzig dem ›Guten‹ [...] verpflichtet sind«¹⁵. Damit rücken die ethopoetischen Darstellungsfähigkeiten und insbesondere der Erkenntnis- und Reifegrad des Dichtenden in den Vordergrund. Die Gradmesser seiner Kunst sind dann vielmehr ethischer als ästhetischer Natur, wenngleich dieser Unterschied im griechischen Denken keinen Bestand hat. Seine Mimesis-Leistung misst sich demnach an dem Wahrheitsgehalt seiner ethopoetischen dichterischen Praxis, die allerdings nicht ohne widersprüchliche Konsequenzen nach wie vor an die musische Inspirationstheorie rückgebunden ist. Festzuhalten bleibt aber, dass Ethopoetik und Wissen jetzt nicht mehr allein Sache der Musen zu sein scheinen und sich in der Dichtung als Vermögen des Dichtenden selbst ablesen lassen.

Interessanterweise lässt Platon nun im *Ion* keinen Dichter, sondern einen Rhapsoden gegen Sokrates antreten. Man könnte vielleicht zu dem Schluss kommen, dass er es sich ein bisschen einfacher machen wollte, das unphilosophische Wesen der Dichtung vorzuführen. Heinz Schlaffer gibt zu bedenken, dass Platon die Alternative, einem Dichter Fragen über die Dichtung zu stellen, wohl als recht müßig angesehen haben musste. Schlaffer belegt dies mit einer Stelle aus der *Apologie*, an welcher das Phänomen der Schwierigkeit des Sprechens über das eigene dichterische Schaffen angeschnitten wird.¹⁶ In Anlehnung an das berühmte Magnetgleichnis ist es in praktischer Hinsicht schlicht sinnvoller, das Wesen einer magisch konnotierten Praxis mit jemandem zu erörtern, der dem magnetischen Zentrum etwas ferner steht und dennoch daran teilhat. Wie dem auch sei; fest steht, dass im *Ion* etwas

15 RUDLOFF, Holger: »Produktionsästhetik und Produktionsdidaktik. Kunsttheoretische Voraussetzungen literarischer Produktion«, Wiesbaden: Springer Fachmedien, 1991, S. 23.

16 Vgl. SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 14. – Schlaffer zitiert Platon (Apologie 22b–c) in der Übersetzung F. Schleiermachers: »Fast sprachen alle Anwesenden besser als sie selbst über das, was sie gedichtet hatten. Ich erfuhr also auch von den Dichtern in kurzem dieses, daß sie nicht durch Weisheit dichteten, was sie dichteten, sondern durch eine Naturgabe und in der Begeisterung.«

stattfindet, das man als Entmystifizierung der Dichtkunst bezeichnen könnte, die mit einer Profanierung eines einstmals heiligen Gesangs zugunsten einer kritischen Überprüfung desselben einhergeht und dennoch nicht so weit geht, das musische Inspirationsprinzip in Gänze zu negieren. Erst durch die kritische Überprüfung rückt das Verhältnis des Künstlers zu seiner Kunst in einer Art und Weise in den Mittelpunkt, die die Persönlichkeit des Schaffenden nicht aus dem Schaffensprozess heraushält, wenngleich sie mehr als Störfaktor denn als schöpferische Quelle angesehen wird.

Platons Frühdialog *Ion* ist auch deswegen im Hinblick auf die hier leitende Fragestellung von großer Relevanz, weil in ihm drei verschiedene Dichterauslegungen präsentiert werden, die zuvor noch ununterschieden in der Figur des musisch inspirierten *aoidos* aufgehoben waren und nun dessen göttliche Autorität infrage stellen. Hartmut Westermann identifiziert in diesem Zusammenhang ein Idealbild und zwei Gegenbilder der Dichterauslegung, die dem Dialog zu entnehmen seien und seinen argumentativen Gehalt ausmachen: Die Dialogfigur Sokrates entwerfe das Idealbild einer philosophischen Dichterauslegung, um es mit zwei gegensätzlichen Auslegungen, der sophistischen und enthusiastischen, zu kontrastieren.¹⁷ Westermann konzentriert sich auf die Ausarbeitung einer platonischen Theorie und Praxis der Interpretation und begegnet dem Quellgrund der Dichtkunst daher aus dem Beschreibungszusammenhang einer deutenden Vermittlungsinstanz. Diese erkennt er in der Figur des Rhapsoden, der in Platons Magnetbeispiel als drittes Glied der Kette Muse-Dichter-Rhapsode-Zuschauer fungiert. Aus dieser Perspektive erscheint der Dialog tatsächlich wie ein frühes Zeugnis erster hermeneutisch-poetologischer Überlegungen, die – zwar noch nicht systematisiert wie später bei Aristoteles – einen Problemzusammenhang zwischen Intention und Auslegung eines Dichters bzw. seiner Dichtkunst verhandeln. Tatsächlich stellt Sokrates zu Dialogbeginn eine entsprechende These in den Raum:

Denn es kann doch keiner ein Rhapsode sein, wenn er nicht versteht, was der Dichter meint; da ja der Rhapsode den Zuhörern *den Sinn des Dichters*

17 Vgl. WESTERMANN, Hartmut: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretation: Zur Theorie und Praxis in den Platonischen Dialogen«, in: *Quellen und Studien zur Philosophie*, Bd. 54, hg. v. J. Mittelstraß, D. Perler u. W. Wieland, Berlin/NY: De Gruyter, 2002, S. 3.

(τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας) überbringen soll, und dies gehörig zu verrichten, ohne einzusehen, was der Dichter meint, ist unmöglich.¹⁸

Der reichlich komplexe Begriff, der hier im Mittelpunkt steht, lautet »dianoia«. Schleiermacher übersetzt ihn mit »Sinn«, womit assoziative Brücken zu »Absicht«, »Gedanke«, »Aussage« oder auch »Intention« geschlagen werden könnten, obgleich er vom Übersetzer wohl eher als »Gesinnung«, d.h. als »Mensch reinen Sinnes« verstanden wird. Der spätere Platon spricht im Zuge seines Liniengleichnisses von *dianoia* im Sinne einer begrifflichen Erkenntnisweise, die als zweithöchste Stufe mit mathematischem Denken in Verbindung gebracht wird.¹⁹ Auch wenn diese feste Begriffsbestimmung im *Ion* noch nicht gegeben ist, erscheint es legitim, zumindest auf den hohen Wahrheitsanspruch, den eine dianoiatische Aussage mit sich führt, hinzuweisen. Der Dichter stellt demnach Aussagen mit Wahrheitsanspruch auf, um »[h]erauszufinden, worin die διάνοια des Dichters besteht, heißt also: herauszufinden, was der Dichter als wahr hinstellt«²⁰. Schon jetzt wird klar, warum ein Streit mit der Philosophie droht, da eine jegliche Interpretationskunst mit einer bestimmten Methodik aufwarten muss, die mit einer anderen, zum Beispiel der philosophischen, in Konflikt geraten kann. Die Frage nach der richtigen Auslegekunst führt, wie man sieht, auf geradem Weg zur Frage nach Wesen und Wahrheitsgehalt der Aussagen-Kunst selbst. Da hierbei vor dem Hintergrund einer oralen Kultur und Ausdrucksform nicht von einer Textauslegung im literarisch-hermeneutischen Gewand ausgegangen werden kann, beziehen sich die präpoetologischen Überlegungen letztlich auf den Dichter selbst, der beim Vortrag eins mit seinem dichterischen »Produkt« ist und für den literaturtheoretische Termini wie »Autorschaft« und »Werk« weiterhin schwer zu greifen sind. Auch wenn Homers Dichterwort *Ion* schriftlich vorliegt, meint »Interpretation« hier selbstredend keine Textarbeit im literaturwissenschaftlichen Sinne, sondern die Aufgabe des Rhapsoden, der seinen Zuhörenden die poetische *dianoia* des Dichters qua sprachlichen Vortrags zu übertragen hat, wofür neben dem ausdrucksstarken Vortrag auch eine Erläuterung des Vorgetragenen vonnöten sein kann. Im Bild des Magnetbeispiels gesprochen, muss der Rhapsode dafür sorgen, dass auch der letzte Ring mit

18 PLATON, *Ion* 530c., zit.n. Platon: »Ion«, gr./dt., übers. v. F. Schleiermacher, in: *Ders., Werke in acht Bänden*, Bd. 1, hg. v. G. Eigler, Darmstadt: WBG, 2011. [*meine Hervorhebungen*, J. H.]

19 Vgl. PLATON, *Politeia*, 511d.

20 WESTERMANN, H.: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpretieren«, S. 59.

jenes Magnetismus in Berührung kommt, der anfänglich auf den enthusiasten Dichter eingewirkt hat. Dergestalt behandelt Platon in diesem frühen Dialog viel mehr als die Frage nach der richtigen Interpretation von Dichtung.²¹ Letztlich steht der Wahrheitsanspruch des Dichters bzw. der Dichtung selbst auf dem Prüfstand. Mit der jeweiligen Form der Auslegung, was Dichtung ist oder sein soll, ändern sich auch die Anforderungen an die Fähigkeiten des Dichters selbst. Kurzum: Was ein Dichter können muss, hängt davon ab, was man unter Dichtung versteht, und die Art und Weise, wie man diese Frage beantwortet, hat logischerweise große Auswirkungen darauf, wie das Verhältnis des Künstlers zu seiner Kunst zu charakterisieren ist.

Zugegebenermaßen ist auch der Ausdruck »Kunst«, der hier schon mehrfach gefallen ist, in diesem Zusammenhang mit Vorsicht zu genießen. Bedacht werden muss, dass man es hier gewissermaßen mit den Vorstufen moderner begrifflicher Unterscheidungen zu tun hat und der geistesgeschichtliche Weg dahin, dass unter Kunst ein menschliches Kulturprodukt

21 Damit schließe ich mich der Deutung Schleiermachers an, der der Forschung die Interpretationsrichtung vorgegeben hat, »den Rhapsoden nur als die Schale, als den eigentlichen Kern des Gesprächs aber dasjenige anzusehen, was hier von der Dichtung gesagt wird« (SCHLEIERMACHER, F. D. E.: »Über die Philosophie Platons«, hg. v. P. Steiner, Hamburg: Meiner, 1996, S. 157). Selbstredend wird auch die gegenteilige Ansicht vertreten. So zum Beispiel von Carl Werner Müller: »Was aber ist der Gegenstand des Dialogs? Das, wofür ihn die meisten halten, so will mir scheinen, jedenfalls nicht. Es geht primär nicht um die Dichtung, sondern um das Problem der Vermittlung von Dichtung.« (MÜLLER, Carl W.: »Die Dichter und ihre Interpreten. Über die Zirkularität der Exegese von Dichtung im platonischen *Ion*«, in: *Rheinisches Museum für Philologie*, Bd. 141, 4/4 [1998], S. 260.) Dieser Deutungsstreit erscheint müßig, wenn man bedenkt, dass ein Nachdenken über das Problem der Vermittlung antiker Dichtung zwangsläufig an die Entstehungsbedingungen von Dichtung gekettet ist, was durch das Magnetbeispiel entsprechend verbildlicht wird. Das Primat der Dichterauslegung erscheint sodann in Müllers Bestimmung der eigentlichen Botschaft des Dialogs viel weniger dominant und lässt sich nicht ohne Verweis auf den Dichter formulieren: »Platon hämmert es dem Leser geradezu ein, daß wie beim Dichter, so auch bei dessen Interpreten kein Wissen und keine eigene Vernunfttätigkeit im Spiel sei und daß es auch gar nicht anders sein könne aufgrund der Entstehungsbedingungen von Dichtung und der von ihr inspirierten und ihren Inhalt nur mit anderen Worten begeistert wiederholenden Deutung.« (Ebd., S. 268.) – Was nun als Schale oder Kern gesehen werden muss, ist für die vorliegende Untersuchung nicht von großer Bedeutung. Vielmehr, und dem stimmt auch Müller zu, gehören die Ausführungen, die von Sokrates im *Ion* über Dichter erfolgen, »mit zum Eindrucksvollsten, was sich darüber in den Schriften Platons findet« (ebd.).

als Ergebnis eines kreativen Schaffensprozesses verstanden werden kann, lang und vielfältig verflochten ist. Allerdings operiert Platon in vielen Dialogen – so auch im *Ion* – mit dem Begriff, der »Kunst« bekanntermaßen sprachgeschichtlich vorausgeht: *technē*.

»Wahrlich, oft habe ich schon euch Rhapsoden beneidet um eure Kunst (τῆς τέχνης)«²²: Mit dieser oft zu Recht als ironisch gedeuteten, vermeintlichen Bewunderung eröffnet der platonische Sokrates die inhaltliche Auseinandersetzung mit seinem Gesprächspartner. Führt man sich vor Augen, was bei Platon unter *technē* zu verstehen ist, wird bereits ersichtlich, an welchem wunden Punkt Sokrates den Rhapsoden zu treffen versucht. Zieht man in Betracht, dass *technē* grundsätzlich eine bestimmte Wissensart bezeichnet, die dem Herstellen (*poieîn*) zugeordnet werden muss²³, wird schnell deutlich, dass dieses Wissen bzw. Können auch auf Stichhaltigkeit hin geprüft werden kann, weil nicht auszuschließen ist, dass jemand nur vorgibt, etwas zu können. Wenngleich der Begriff allgemein für den Bereich des Handwerks gebraucht wird, lässt sich ein *technikos* auch im Bereich der Musik oder eben der Dichtkunst verorten. Ursprünglich als ein Können bestimmt, das einer Person zukommt, lässt sich das Fachwissen in einem späteren Verständnis von *technē* auch als Kunst im Sinne eines Ordnungs- oder Regelsystems verstehen, in das auch der Unvermögende potenziell Einsicht haben kann. So eröffnet sich die Differenz zwischen jemandem, der die Regeln blind, »mechanisch« befolgt oder sie als Wissender verinnerlicht hat. Aristoteles bestimmt *technē* in der Nikomachischen Ethik als eine *hexis meta logou alethous poietikē*²⁴ und verbindet damit wirkmächtige Begriffe, die jegliche Theorie der Dichtkunst auf spezifische Weise zu sortieren oder zu verwerfen hat. Er begreift *technē* als ein Wissen, das gleichzeitig ein Können ist, das denjenigen, der Wissen besitzt und nutzt, zur Haltung, zum Habitus geworden ist und sich auf ein herstellendes Tun richtet. Hinzu kommt, dass der Herstellende weiß, warum er etwas auf genau diese Weise herstellt und so die wahre Sache ganz genau trifft.²⁵ Wer also Dichtung herstellt, tut dies auf gute Weise, wenn er

22 PLATON, *Ion*, 530b.

23 Vgl. SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 171.

24 ARISTOTELES, *NE VI* 4, 1140a10.

25 Schadewaldt gibt eine sehr eindrückliche Erläuterung der aristotelischen Bestimmung und spielt kurz auf die Konsequenzen für den modernen Umgang mit Technik an: »Wenn also jemand ein ihm vollkommen in Fleisch und Blut übergegangenes Wissen hat, das auf ein Herstellen gerichtet ist, und zwar so, daß er jederzeit Rechenschaft darüber geben kann, warum er etwas tut, dann hat er eine technē. Hier will ich abbre-

das entsprechende habituelle Vermögen besitzt. Im frühgriechischen *Ion* besitzt das Wort »technē« in erster Linie noch die Konnotation des »Tricks« oder »Kunstgriffs«, sodass das anfängliche Lob des Sokrates wohl nicht ohne einen gewissen geringschätzigen Unterton ausgesprochen wird.²⁶

Da *technē*-Analogien vom platonischen Sokrates oft und gerne verwendet werden, liegt es nahe, dass er sie mit einer ganz bestimmten Vorstellung von *technē* mitsamt einem zugrunde liegenden Seinsverständnis präsentiert. Denn sobald man zu eruieren versucht, was der Mensch weiß oder kann, rückt seine grundlegende Stellung in und zur Welt in den Betrachtungszusammenhang. Den sokratisch-platonischen *technē*-Modellen kommt, wie Jörg Kube nachgewiesen hat, eine zweifache Funktion zu.²⁷ Einerseits fungieren sie als polemisches Mittel gegen eine sophistische *technē*-Vorstellung, andererseits offenbaren sie das dahinterliegende platonische Seinsverständnis im Sinne seiner späten Ontologie. Im Zuge dessen werden auch die von Westermann identifizierten Ideal- und Gegenbilder gegeneinander ausgespielt. Vieles spricht dafür, dass es Platon im *Ion* auf die sophistische *technē* abgesehen hat, von der er sich ausdrücklich distanzieren will.²⁸ Auch wenn eine genauere Analyse der unterschiedlichen *technē*-Konzeptionen, wie man bei Kube sieht, mindestens den Umfang einer eigenständigen Dissertation ausmacht, soll die Auseinandersetzung in ihren Grundzügen hier zumindest skizziert werden, weil sie letztlich in das Zentrum der Frage hineinreicht, wie eine wahrhaft dichterische Praxis laut Platon auszusehen hat und welche Rolle dem Dichter selbst dabei zukommt.

Zuerst sei darauf verwiesen, dass die Behauptung eines sophistischen Standpunktes mitsamt der dazugehörigen Rhetorik als Antagonist der Philo-

chen und die Konsequenzen für die moderne Technik nicht ziehen.« (SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 172.)

26 »So wird Sokrates bei seiner Suche nach den in echter Weise Wissenden enttäuscht, als er zu Politikern und Dichtern kommt, aber bei den Technikern findet er echtes sachgemäßes Wissen, wie er selber sagt. Nur daß auch die Techniker dieses ihr Wissen verderben, wenn sie sich anmaßen, von ihrem gesunden Fachwissen aus nun alles zu wissen und zu beurteilen, das heißt, modern gesprochen, ihr technisches Wissen für absolut zu setzen.« (SCHADEWALDT, Wolfgang: »Die Begriffe ›Natur‹ und ›Technik‹ bei den Griechen«, in: Ders., *Natur – Technik – Kunst. Drei Beiträge zum Selbstverständnis unserer Zeit*, Göttingen: Musterschmidt-Verlag, 1960, S. 52.)

27 Vgl. KUBE, Jörg: »TEXNH und APETH. Sophistisches und platonisches Tugendwissen«, in: *Quellen und Studien zur Geschichte der Philosophie*, Bd. XII, hg. v. P. Wilpert, Berlin: De Gruyter, 1969, S. 118f.

28 Vgl. ebd., S. 126.

sophie, der von Platon in vielen seiner Dialoge konzipiert wird, einer Nachprüfung außerhalb von Platons Werk nicht standhält.²⁹ Zum einen ist schon die generische Rede von »Sophisten« fragwürdig, denn von einer einheitlichen Denkart bzw. einem einheitlichen sophistischen Standpunkt kann nicht die Rede sein. Die am häufigsten als Sophisten bezeichneten Figuren der Antike – darunter Protagoras, Gorgias, Prodikos, Hippias und Antiphon – bilden eine sehr heterogene Gruppe von Denkern, deren konkrete Positionen sich schwerlich auf einen gemeinsamen Nenner bringen lassen.³⁰ Zum anderen – und das ist für die vorliegende Untersuchung von großem Interesse – errichtet Platon hier einen Scheingegner, wenn er den Sophisten eine *rhetorikē*, d.h. eine Redelehre im Sinne einer Disziplin der Rhetorik, unterstellt, die es in dieser formalen Dimension während der Zeit der »Sophistik« noch gar nicht gegeben hat.³¹ Auf diese Weise zieht Platon also analytische Grenzen bzw. Gräben, die vorher weit weniger tief vorhanden waren. Was Philosophie, was Dichtung, was Sophistik bzw. Rhetorik ist, lässt sich nur dann scharf voneinander trennen und bestimmen, wenn jeweils eine wesensverschiedene Logospraxis bzw. *technē* konstatiert wird, hinter welcher wiederum verschiedene ontologische und logos-theoretische Grundannahmen ausfindig gemacht werden. Wenn Ion als Rhapsode das poetische Wissen vermitteln will, dann versucht er, »eine homerische Situation wiederherzustellen, in der entusiasmus, poietike, episteme und techne noch ungeschiedene Fähigkeiten des Dichters gewesen waren«³². Platon kommt gegen diese traditionelle Vorstellung nur an, indem er mit der Arbeit am *technē*-Begriff die magischen Qualitäten entwirrt und teilweise analytisch entzaubert. Zu diesem Zweck nimmt er die zentralen Konzepte des Enthusiasmus und der dichterischen bzw. sophistischen *technē* ins Visier.

Wozu braucht der (antike) Mensch überhaupt eine *technē*? Laut Kube dient sie ihm vor allem als Orientierungshilfe in einer zunächst undurchsichtigen Welt, in die er sich hineingeworfen sieht und sich nun Wissen erarbeiten

29 Vgl. dazu LEETEN, Lars: »Verliert die Philosophie ihren Erzrivalen? Ein Blick auf den aktuellen Stand der Sophistikforschung«, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 41/1 (2016), S. 77–103. – Leeten identifiziert drei Annahmen, die das traditionelle Verständnis von »Sophistik« begleiteten und inzwischen deutlich entkräftet seien: Einheits-, Antagonismus- und Rhetorikannahme (vgl. ebd., S. 81.)

30 Vgl. ebd., S. 82f.

31 Vertiefendes zu diesem Umstand im folgenden Kapitel III.3 (*Das gorgianische Ideal*).

32 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 17.

muss, das ihm eine »Einpassung in die Ordnung des Seins und des Werdens«³³ erlaubt und zugleich »gut« ist, weil es eine enge Verbindung zur *aretē* eingeht. Die Sophistik setzt genau hier an und bietet ein pragmatisches Bildungsprogramm an, das dazu befähigen soll, sich in der Welt zurechtzufinden. Die Redekunst fungiert hierbei »als Mittel der Klärung der eigenen Stellung innerhalb der undurchsichtigen Entwicklungslinien der Realität«³⁴. Die Gesinnung der sophistischen Hilfestellung scheint in diesem bekannten Narrativ der sophistischen Bildungspraxis auf den ersten Blick recht edel, ohne größeres Konfliktpotenzial und zudem nicht unvereinbar mit dem sokratischen Konkurrenzprogramm zu sein. Der sophistische Logos setzt allerdings ein dynamisches Sein voraus, Handeln heißt hier »Widerstände überwinden« und situationsgemäß, »dem *κατὰ* entsprechend« zu reden bzw. zu agieren.³⁵ Die Klärung der eigenen Stellung macht auch vor den Werten und Normen des ethisch-sozialen Bereichs nicht halt und entlarvt gegebenenfalls ihre Kontingenz im Deckmantel einer mit Notwendigkeit auftretenden Tradition: »und jetzt werden alle Dinge, alles Bestehen, alles für fest Gehaltene flüssig«³⁶. Wenn die sophistische Methode aus diesen immanenten Gründen vom Orientierungspunkt umschlägt hin zu einem Traditionsverlust und zu

33 KUBE, J.: »TEXNH und APETH«, S. 117.

34 Ebd., S. 108.

35 Vgl. ebd., S. 111: »Der Sophist betrachtet den Menschen eingebettet in den Strom des Werdens mit allen seinen gegensätzlichen Aspekten, die nur in ihrer Gesamtheit »wahr« sind; ein einzeln herausgegriffener kann Wahrheit niemals allein darstellen. Das Handeln jedoch fordert in jedem Augenblick die Entscheidung für den einen *oder* den anderen, und diese am Maßstab der immanenten Ordnung des Werdens zu treffen vermag der antilogisch Geschulte am besten. Er »weiß« diese Ordnung zwar nicht, aber er kann ihre jeweiligen Forderungen aus der Situation ablesen.«

36 HEGEL, G. W. F.: »Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I«, in: *Ders., Werke*, Bd. 18, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, S. 406. – Hegels Urteil über die Sophistik, die er vor allem in Hinblick auf ihren Bildungsbegriff bewertet, fällt entgegen der zeitgenössischen Tendenz positiv aus, da er die Bewegung des Begriffs, die man von Heraklit kennt, auch bei den Sophisten ausmacht und darin wohl einige Verwandtschaft mit seinem eigenen Denksystem hinsichtlich der Momente der Negativität und Verflüssigung erkennt: »Der Begriff also, der sich selbst findet, findet sich als die absolute Macht, welcher alles verschwindet; und jetzt werden alle Dinge, alles Bestehen, alles für fest Gehaltene flüssig.« (Ebd.) Diese Verflüssigung macht auch vor Traditionen und geltenden Sitten nicht halt: »Das Feste – sei es nun eine Festigkeit des Seins oder Festigkeit von bestimmten Begriffen, Grundsätzen, Sitten, Gesetzen – gerät ins Schwancken und verliert seinen Halt.« (Ebd.)

dem so oft konstatierten, schädlichen Relativismus, dann sind die Worte nicht mehr an ein feststehendes Sein gebunden, das doch ihre Richtigkeit garantiert hatte.³⁷

Der gängigen Erzählung nach findet Sokrates genau diese Situation vor, »[e]r muß eingreifen, das Steuer herumwerfen, um die Menschen wieder auf ihren wesenseigenen Weg, zu ihrer φύσις zu bringen«³⁸. Nicht viel weniger steht auf dem Spiel, wenn der platonische Sokrates dem Rhapsode Ion eine schlechte *technē* attestiert. Dies zeigt schon die Richtung an, die der spätere Platon einschlägt, dem es primär darum geht, die Verbindung von Logos und Sein zu retten, ohne die seiner Überzeugung nach keine wahren, seinsbezogenen Aussagen getätigt werden können. Von dieser Warte aus wird auch all die aufwändige Theorie, die das berühmte Liniengleichnis veranschaulicht, verständlich, die der spätere Platon bemüht, um der mimetischen Dichtung ihren Spiegelcharakter nachzuweisen. Wahre Dichtung ist für ihn nämlich – gerade auch wegen ihrer pädagogischen Aufgabe – Logospraxis mit Wahrheitsgehalt und hat nichts in jenem Bereich zu suchen, den man später »Fiktion« nennen wird. Die Trennlinie zwischen dem, was er mit dem Namen »Philosophie« belegt, und idealer Dichtung wird so verschwindend gering. Weiterhin bliebe aber noch zu klären, wie im *Ion* der Status des Dichters und seine heilige Verbindung zur musischen Inspiration verhandelt werden. Soll sich der ideale Dichter etwa *technē* im guten Sinne aneignen und immer genau wissen, wovon er spricht? Soll er sich der Muse entledigen, sich gewissermaßen emanzipieren, sich aus dem Zustand der Bewusstlosigkeit befreien und sein eigenes Ethos zum Zentrum seiner poetischen Praxis werden lassen?

2.2 Wahre Dichter lügen nicht

»Die Auseinandersetzung mit dem τέχνη-Charakter des Rhapsodenberufs ist im Grunde eine solche um die Berechtigung der platonischen Weltsicht.«³⁹

37 Ganz in diesem Sinne erklärt auch Gadamer Platons Beweggründe für seine Dichterkritik: »Es war Platos Einsicht, daß ein verbindendes staatliches Ethos, das der Dichtung ihre rechte Wirkung und Deutung sichern konnte, nicht mehr da war, seitdem die Sophistik den Geist der Erziehung bestimmte.« (GADAMER, Hans-Georg: »Plato und die Dichter«, in: *Ders.*, GW, Bd. 5: Griechische Philosophie I, Tübingen: Mohr [Siebeck], 1985, S. 195.)

38 KUBE, J.: »TEXNH und APETH«, S. 114.

39 Ebd., S. 131.

Wenn dies zutrifft, müsste ein genauer Blick auf die platonisch-sokratische Dekonstruktion der rhapsodischen *technē* das dahinterliegende Ideal der (platonischen) Dichtkunst mitsamt den wahrheitstheoretischen, ontologischen Grundbedingungen freilegen.

Wenn Sokrates zu Beginn des Dialogs bereits feststellt, dass sowohl Dicht- als auch Rhapsodenkunst recht besehen gar keine Kunst im Sinne von *technē* sind, sondern allein auf göttlicher Kraft (θεία δὲ δύναμις) beruhen⁴⁰, könnte man meinen, der ganze Streit wäre schon befriedet, bevor er überhaupt begonnen hat. »Denn alle rechten Dichter (ποιηταὶ) alter Sagen sprechen nicht durch Kunst (τέχνης), sondern als Begeisterte (ἔνθεοι) und Besessene (κατεχόμενοι) all diese schönen Gedichte (ποιήματα).«⁴¹ Ob Liederdichter oder Tanzende: wahrhafte Dicht-»Kunst« wird nicht mit vernünftigem Bewusstsein betrieben, sondern enthusiastiert, erfüllt von Harmonie und Rhythmus⁴². »[E]in leichtes Wesen ist ein Dichter und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert worden ist und bewußtlos (ἔκφρων) und die Vernunft (νοῦς) nicht mehr in ihm wohnt.«⁴³ Der Fall scheint also klar zu sein, entweder man ist wahrhaft enthusiastiert oder nicht. Da nur der musische Zustand das Dichten ermöglicht, ist das Problem der Täuschung scheinbar ausgeschlossen. Der Dichter kann nicht selbst sprechen, er wird seinerseits vom Gott gesprochen. Wozu braucht es dann überhaupt *technē* und warum erhält dieser Begriff im *Ion* eine derartig zentrale Stellung?

Um eine zufriedenstellende Antwort zu geben, ist es angezeigt, den Fragehorizont näher zu betrachten. »Wir dürfen nicht so vom [antiken, J. H.] Menschen ausgehen, als stünde er der Welt schlechterdings frei gegenüber«⁴⁴, vielmehr durchwalten kosmische Mächte die Wirklichkeit. Die Grundvorstellung des alten magischen Denkens besteht darin, »daß es ein großer lebendiger

40 PLATON, *Ion*, 533d.

41 Ebd., 533e.

42 Barthes erinnert daran, dass der Rhythmus auch am Anfang der Schrift gestanden hat: »Man muss – so unerwartet es klingt – wiederholen, was bereits angedeutet wurde: dass nämlich am gemeinsamen Ursprung von Schrift (*écriture*) und Kunst der Rhythmus gestanden hat, der regelmäßige Schriftzug, die reine Punktierung bedeutungsloser und wiederholter Einschnitte: die (leeren) Zeichen waren Rhythmen, keine Formen.« (BARTHES, R.: »Variationen über die Schrift«, S. 181.)

43 PLATON, *Ion*, 534b.

44 KRÜGER, Gerhard: »Einsicht und Leidenschaft. Das Wesen des platonischen Denkens«, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1973, S. 31.

Zusammenhang ist, der den Menschen umgibt, in dem es eigentlich nichts Totes gibt, auch keine bloßen Dinge und Objekte, sondern was den Menschen umgibt, sind Manifestationen von Mächten, die als lebendige Mächte zu verstehen sind«⁴⁵. Der Charakter von Dichtung besteht demensprechend nicht darin, Affekte, Emotionen oder Phantasiegebilde eines geistig tätigen Subjektes zu übermitteln. Das homerische Epos ist durch eine dichterische Ontologie gekennzeichnet, die »den Charakter eines Gesetzlichen hat, eines in eigentümlicher Weise Gebundenseins, einer Seinsgebundenheit«⁴⁶, d. i. der homerische Realismus in Auerbachs *Die Narbe des Odysseus*⁴⁷. Die Schönheit der Dichtung besteht in ihrer Seinsadäquatheit, für deren Richtigkeit letztlich die Muse sorgt. Mimesis ist deswegen auch nicht als bloß abbildende, profane und nichts aussagende, wiederholende Tätigkeit zu begreifen, die neben einer kreativen, sinngenerierenden schöpferischen oder gestalterischen Praxis verblasst. Wem es gelingt, die Wirklichkeit mimetisch wiederzugeben, kommt mit dem göttlichen Glanz und den lebendigen, beseelten Dingen in Berührung und erhält außerdem die Fähigkeit, diese »Verleiblichung« im Logos zu vollführen. Deswegen ist wahre Mimesis auch nicht ohne Enthusiasmus zu haben. Dichtung ist hier keine Ausdruckspraxis eines leidenden Individuums, sondern erhält Tiefe und Glanz allein durch die göttliche Beseelung.⁴⁸ Die kosmischen Mächte stellen sich gewissermaßen selbst dar, die dem Menschen »eigensten Gefühle und Entschlüsse sind ihm als eingegeben bewußt, weil sein Verhalten grundsätzlich vom Zustand aus verstanden wird, nicht umgekehrt«⁴⁹. Der antike Dichter »weiß um diese Welt, und er ist »weise« im Sinne göltigen Wissens, denn er verwaltet den Mythos«⁵⁰.

Platon meint wahrscheinlich genau diesen Zusammenhang, wenn er auf die mimetische Funktion der Dichtung verweist. Wenn die Muse den Dichter inspiriert, dann versetzt er sich nicht aus eigener Kraft in einen bestimmten Zustand, sondern *wird* versetzt. Platon erkennt die musische Inspirationstheorie weiterhin an, allerdings weigert er sich, den Enthusiasmierten gleichsam einen Wissenden zu nennen. Wenn Ion seine Fähigkeiten einfach

45 SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 190.

46 Ebd., S. 59.

47 Vgl. AUERBACH, Erich: »I Die Narbe des Odysseus«, in: *Ders., Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen/Basel: Francke Verlag, 2001, S. 5-27.

48 Vgl. KRÜGER, G.: »Einsicht und Leidenschaft«, S. 37.

49 Ebd., S. 38.

50 Ebd., S. 33.

nur durch die ihn beseelende Kraft erklären würde, hätte Sokrates keinerlei Angriffspunkte. Dazu ist Ion allerdings anfangs noch nicht bereit: »Sehr gut zwar sprichst du Sokrates, jedoch wollte ich mich wundern, wenn du so gut sprichst, daß du mich überreden (ἀναπείσαι) könntest, ich verherrlichte den Homeros durch Eingestung (κατεχόμενος) und Wahnsinn (μαινόμενος).«⁵¹ Am Ende des Gesprächs hat Sokrates ihn tatsächlich davon überzeugt bzw. dazu überredet. Ion hatte aber auch nur eine sehr eingeschränkte Wahl: »So wähle nun, wofür du lieber von uns willst gehalten sein, für einen unrechtlichen (ἄδικος) Mann oder für einen göttlichen.«⁵²

Zu Zeiten Homers war der Philosoph im Grunde überflüssig, denn die epische Erzählung und mit ihr der Dichter vermittelten das höchste Wissen, das durch musische Inspiration autorisiert und legitimiert wurde. Vom Rhapsoden ausgehend reduziert Platon im *Ion* den archaischen Seher-Sänger-Dichter auf seine musische Beseeltheit, die er »von einem göttlich erleuchteten Wissen zu einer rauschhaften dionysischen Ekstase abwertet«⁵³, und stellt dieser ein philosophisches bzw. theoretisches Wissen entgegen, das sich allerdings wiederum auf die musische Inspirationstheorie beruft.⁵⁴ Mit der berühmten sokratischen Ironie schmeichelt Platons Sokrates zunächst Rhapsoden und Dichtern, um im selben Atemzug seine kritische Agenda zu offenbaren: »Aber weise (σοφοί) seid ihr wohl eigentlich, ihr Rhapsoden und Schauspieler und die, deren Gedichte ihr singt; ich aber rede eben nur die Wahrheit (τάληθ' ἔγω), wie es sich für einen ungelehrten Menschen (ἰδιώτην ἀνθρώπων) schickt.«⁵⁵ Wenn Platon Rhapsoden und Dichter wirklich als *sophoi* anerkennen würde, wären seine weiteren Argumentationsbemühungen im *Ion* völlig belang- und wirkungslos, wenn doch *sophia* die »höchste Form des herstellenden Wissens«⁵⁶ ausmacht und damit alle *technē* überflügelt.

51 PLATON, *Ion*, 536d.

52 Ebd., 542a.

53 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 29.

54 Im *Phaidon* wird die Philosophie von Sokrates bekanntlich als die vortrefflichste Musenkunst bezeichnet, wenngleich er kurz vor seinem Tod zur Musenkunst im üblichen Sinne greift, nämlich der Dichtung (vgl. PLATON, *Phaidon*, 61a).

55 PLATON, *Ion*, 532e.

56 SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 179. – »Überall, wo die Technik sich in höchster Perfektion vollendet, da wird sie zur Sophia, was also so viel bedeutet wie ›höchstes Geschick‹.« (Ebd.) Bei Platon steigert das Wort noch seinen Rang: »So entwickelt sich das Wort von bestimmten, besonders hohen Formen des Handwerks wie der Kunst zu jener höchsten Sophia als Bestandteil von ›Philosophie‹.

Traditionellerweise gehört der Dichter zu den *sophoi*, weil er menschliches und göttliches Wissen besitzt. Seine Dichtung ist, wie wir bei Orpheus gesehen haben, kein Werk eines Subjekts, sondern verdankt ihr Allwissen »je-nen allwissenden Mächten, die ihn unterrichtet haben«⁵⁷. Heinz Schlaffer, der in *Poesie und Wissen* bei dem Versuch, die Entstehung des ästhetischen Bewusstseins in der Antike nachzuzeichnen, auch auf die Wissensfunktion des Enthusiasmus eingeht, weist mit Recht darauf hin, dass in der Figur des enthusiastierten, wissenden Dichters kein »archaischer Vorläufer moderner wissenschaftlicher Empirie und Theorie« gesehen werden kann, weil er in sich Aufgaben vereinigt, »die später in die Sphären der Religion, der Naturwissenschaft, der Geschichtsschreibung, der Literatur und der Musik auseinander-treten«⁵⁸. Die archaischen Dichter sind Lehrer, ihre Dichtungen Lehren und keine Fiktionen, sondern musisch inspirierte Logospraxis mit Wahrheitsgehalt, die alle Bereiche des Lebens umfasst. Wenn Platon den Rhapsoden fragt, ob und wie Homer all das wissen konnte, worüber er dichtete – von der Heil-bis zur Kriegskunst – und den Besitz dieser Kenntnisse vehement bezweifelt, dann sind heutige Lesende, für die Expertentum, Spezifizierung und Arbeits-teilung die Norm sind, schnell auf Platons Seite. Zugleich rätseln sie möglicherweise, warum sich Platon so viel Mühe macht, den Allgemeinplatz zu be-weisen, dass nur jemand, der das entsprechende tiefe Wissen über eine Sache besitzt, auch gut über die betreffende Sache zu sprechen vermag.

»Worüber von allem, wovon Homeros spricht, sprichst du gut? Denn über alles und jedes doch wohl nicht?«⁵⁹ In dieser Frage Sokrates' an Ion lässt sich schon erahnen, dass auch der Dichter selbst noch in Bezug auf sein Wissens-monopol in den Fokus rücken wird. Ion – immerhin frisch gekürter Sieger

Beim Menschen ist eine solche Wissens- und Wesenshaltung kaum zu verwirklichen, wie Platon erkennen lässt, sondern nur beim Gott.« (Ebd., S. 180.)

57 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 29.

58 Ebd. – Schlaffer glaubt, dass dieser archaische Universalismus zuweilen auch noch das heutige Bild eines Dichters prägt: »Wenn viele Leser selbst dem heutigen Dichter über-legene Einsichten zutrauen und seinem Werk politische und moralische Richtigkeit entnehmen möchten, so wirkt in dieser Erwartung immer noch das Bild des Dichters als des Eingeweihten und Propheten nach. Zwar fehlt diesem Glauben in der Neuzeit nicht die Tradition, aber die Voraussetzung: Sobald Geschichte, Soziologie und Psy-choanalyse eigenständige wissenschaftliche Disziplinen geworden sind, besitzen die Schriftsteller nicht mehr den Vorzug der besonderen Inspiration, sondern nur noch den der schöneren Darstellung: Ihre Werke sind anschaulicher als die der Fachleute.« (Ebd.)

59 PLATON, Ion, 536e.

eines Rhapsoden-Wettstreits – ist sich zunächst sicher, dass er über ein den Kenntnissen Homers ebenbürtiges Wissen verfügt und läuft Sokrates damit geradewegs in die Falle. Letzteres verlagert die Thematik dann auch zügig auf *den* archaischen Dichter: »Redet nicht auch Homeros von allerlei Künsten an vielen Orten vielerlei?«⁶⁰. Platons Sokrates geht daraufhin ein paar Künste durch, die in Homers Epen zur Sprache kommen: Wagenrennen, Arzneikunst, Fischerkunst, Mantik. Recht widerstandslos lässt er sich von Ion bestätigen, dass es auf jedem der genannten Gebiete Experten gibt, die dem Rhapsoden *in puncto* Wissenskompetenz überlegen sind. Ob die Verse Homers über ein Wagenrennen »gut gesagt« sind, wird ein Wagenführer also besser beurteilen können als ein Rhapsode.⁶¹ Sokrates wickelt Ion argumentativ so weit ein, dass dieser ins Schleudern gerät und sich am Ende zu der Behauptung verleiten lässt, dass Heerführungs- und Rhapsodenkunst gar nicht zu unterscheiden seien.⁶² Indes verliert die Rhapsodenkunst völlig an Substanz, da nun nicht mehr ersichtlich ist, auf welchen Gegenstand sie sich überhaupt noch wissend beziehen kann. Homer selbst bleibt noch verschont, wenngleich es der Argumentation folgend ein Leichtes wäre, auch ihn gegen die einzelnen Experten antreten und verlieren zu lassen. Nach dieser mæeutischen Übung steht Ion als völlig unwissend dar und kann sich vor einer Täuschungsbeziehung nur retten, indem er sich auf die göttliche Inspiration beruft und damit letztlich seine Unmündigkeit besiegelt.

Offenkundig wird die Fähigkeit zur homerischen Dichtungslegung nicht mit ästhetischen Kategorien befragt, sondern an epistemologischen und pragmatischen Kriterien der Stimmigkeit gemessen. Allein diese argumentative Ausrichtung zeigt schon, dass die Vormachtstellung des poetischen Wissens und die traditionelle pädagogische Funktion der Vermittlung von Wissenswertem im Verbund mit *nomoi* und *ethoi* ins Wanken geraten und sich zugleich der Rettungsweg der Dichtung ins Reich der Fiktion am Horizont abzeichnet. Dagegen und insbesondere gegen die platonisch-sokratische Argumentationstaktik könnte sich Ion im gleichnamigen Dialog aber durchaus wehren.

Zum einem bedeutet die Tatsache, dass sich zu jeder denkbaren Sache außerhalb des eigenen Spezialgebietes, über das man spricht, jemand finden lassen wird, der sich im besagten Bereich besser auskennt, nicht, dass man

60 Ebd., 573a.

61 Vgl. ebd., 538b.

62 Vgl. ebd., 540e.

eine Sache nicht trotzdem adäquat erfassen kann. Platon ignoriert hier gna-
denlos jede sozial-epistemologische Dimension von Wissen, was allerdings
nicht verwundert, wenn man seine gedankliche Nähe zu Parmenides bedenkt.
Denn es könnte ja sein, dass man durch Beobachtung oder qua Austausch
mit einem *technikos* durchaus zu einer respektablen eigenen *technē* gelangt.
Wie schon gezeigt⁶³, ist genau diese äußerliche Aneignung im Falle des pla-
tonischen *technē*-Begriffs allerdings unmöglich, weil dieser gewissermaßen
keine Distanz oder Scheinhaftigkeit zulässt und letztlich auf eine *aretē* jen-
seits der Erfahrungswelt pocht.⁶⁴ Hier lauert ein fast schon übermenschlicher
Anspruch⁶⁵ eines ganz spezifischen Wissens, das gleichsam ein allgemeines
Ideal durch direkte Einsicht nachzuahmen hat. Auch die aus heutiger Per-
spektive geradezu übermenschlich wirkende mnemotechnische Leistung des
Rhapsoden⁶⁶ scheint für Platon nicht erwähnenswert oder schlicht als Werk
der Muse eingeordnet zu sein. Man könnte vor diesem Hintergrund, woll-
te man die Kompetenz Homers gegen Platon verteidigen, kaum darauf ver-
weisen, welch reichen Erfahrungsschatz ersterer besessen haben muss, um
derartige Epen zu schaffen, denn auch davon wäre Platon wohl nicht sonder-
lich beeindruckt. Zum anderen könnte man den Spieß auch umdrehen und
den platonischen Sokrates fragen, ob er denn über all das, wovon seine Aus-
führungen handeln, mit *technē* spricht. Was genau macht ihn eigentlich zum
Experten für Ontologie und begriffliche Bestimmungen? Warum sollte seine
Vorstellung von *technē* die einzig richtige sein? Die Antwort ist zirkulär: Wer
über wahre *technē* verfügt, der erkennt Richtiges und Falsches.

63 Vgl. die Ausführungen dazu in III/2.1.

64 Vgl. KUBE, J.: »TEXNH und APETH«, S. 105.

65 Vgl. ebd., S. 113.

66 »Nun ist aber gerade die Tätigkeit des Rhapsoden ein in heutigem Verständnis hoch-
gradig kreativer Akt, muss er doch einen stundenlangen Vortrag rein aus dem Gedächtnis
aktivieren und für den Augenblick inszenieren, ohne auf irgendeine schriftliche
Grundlage zurückgreifen zu können. Der Rhapsode ist gleichsam das Menschmedi-
um schlechthin im Anfang der Mediengeschichte und sowohl in Fragen differenzier-
ter Mnemotechniken als auch in der Gestaltungsbreite schauspielerischen Auftretens
eine Figur, deren besondere Kompetenzen nicht nur außer Frage stehen, sondern in ih-
ren außerordentlichen Schwierigkeitsgraden heute geradezu als übermenschlich gel-
ten müssen.« (SCHÄRF, Christian: »Der Flug der Fledermaus. Anmerkungen zur Kreati-
vität«, in: *Der Flug der Fledermaus. Essays zu einer allgemeinen Poetik*, Bielefeld: Aisthesis
Verlag, 2015, S. 252.)

Zuletzt bleibt allerdings noch ein größeres Fragezeichen bestehen: Welche Rolle spielt bei all diesen, Rhapsoden und Dichter betreffenden pragmatisch-epistemologischen Überlegungen eigentlich noch die musische Inspiration, deren Funktion ja genau darin besteht, ein Wissen zu autorisieren und zu legitimieren, das der Dichter unmöglich selbst besitzen kann? Homer »kann« dank höherer Inspiration Gestalt und Wirken der Götter, die Entstehung der Welt, die Grenzen der Erde, die Ereignisse der Vorzeit, die Gesetze des richtigen Handelns, die innersten Gedanken der Menschen⁶⁷. Wie also soll beispielsweise ein Wagenführer mit seiner *technē* gegen ein derartiges Wissen ankommen? Ion könnte Platons Magnetbeispiel gegen ihn selbst verwenden und den *technē*-Diskurs damit im Vorhinein ablehnen. Der Gedankengang kommt hier recht einfach daher: Der Dichter kann nicht lügen, weil die Götter nicht lügen, die den Dichter inspiriert haben. Poetischer Enthusiasmus muss als göttliche Kraft, die mit einem Wissen einhergeht, das dem Bereich der Doxa enthoben ist, begriffen werden. Wenn Platon die Dichtung vom Sockel holen will, muss er die göttliche Inspiration entwerten. Die musische Inspirationslehre aufrechtzuerhalten, stellt streng genommen eine Inkonsistenz dar, die Platon nach einer bestimmten Lesart der Konsequenz seiner Dichotomie von Sein und Schein verdankt.

Im Grunde löst Platon diesen Widerspruch nie wirklich auf. Die Degradierung des göttlich inspirierten Wissens versucht er dadurch zu erreichen, dass er auf die für heutige Ohren selbstverständlich negative Konnotation von »Besessenheit« rekurriert. Denn »Enthusiasmus« heißt wörtlich: »Besessenheit durch einen Gott«. Dabei ist es entscheidend, dass nicht jeder von Gott ergriffen wird und es sich somit um ein besonderes, das Alltägliche übersteigende Ausnahmephänomen handelt, was es unmöglich werden lässt, dass in jedem ein Dichter schlummert. Wer sich enthusiasmiert, auf den wirken »stimulierende Vorgaben von außen« wie Musik, Tanzschritt und Metrum ein, sodass »er seine subjektiven Vorstellungen als objektive Offenbarungen erfährt«⁶⁸. Dies macht es im Übrigen auch unmöglich, dass etwas Geschriebenes göttliche Kraft besitzt.⁶⁹ Derart inspiriert, kann der Dichter niemals

67 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 16.

68 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 30.

69 »Der Gedanke, daß die Schrift selbst, also das bloße Zeichen der Rede, inspiriert sein könne, wäre jedem Griechen paradox erschienen, fehlten doch einem Buch alle Anzeichen, an denen sich die Gegenwart der Götter erkennen ließ: der heilige Ort, die feierliche Zeit, Musik und Gebärden.« (Ebd., S. 37.)

Rechenschaft über sein Herstellen geben, wie es Aristoteles bei seinem *technē*-Begriff verlangt. Der Dichter weiß im Grunde im Moment der Inspiration nichts selbst, weshalb auch ein wie auch immer gearteter Habitus keine Rolle spielt. Bestenfalls gerät der Enthusiast in den Zustand wahrer Meinung, niemals aber erlangt er begründetes Wissen:

Der Mensch, der sich im Zustand des ἐνθουσιασμός befindet, ist ganz vom Gott in Besitz genommen und selbst zum vernunft- und willenlosen Werkzeug geworden. Seiner Vernunft beraubt kann der Enthusiast nicht um die Aussagen wissen, die der Gott aus seinem Munde zu vernehmen gibt, noch kann er sie rechtfertigen.⁷⁰

Was der platonische Sokrates von Ion fordert, ist aber genau dies: Er verlangt vom Rhapsoden Rechenschaft über einen Bereich, der diese gar nicht gestattet. Laut Schlaffer lässt Platon den Enthusiasmus »mit Rücksicht auf die religiösen Anschauungen seiner Zeitgenossen«⁷¹ gewähren und vermeidet damit die Auflösung des Widerspruchs, die seiner eigenen Bestimmung der dichterischen *technē* inhärent ist. Allerdings beruhen sowohl Westermanns Beschreibung des Enthusiasmierten als vernunft- und willenloses Werkzeug als auch Schlaffers Hinweis auf den Widerspruch zwischen Inspirations- und Wissensbegriff auf einem neuzeitlich anmutenden Begriff von Rationalität, der alle kulturellen Praktiken zuvörderst an ihrer epistemologischen und pragmatischen Wertigkeit bemisst. Vieles deutet aber darauf hin, dass gerade jene Widersprüchlichkeit jenseits der Unterscheidung rational/irrational den eigentlichen Glanz der dichterischen Praxis ausmacht. An der oben bereits zitierten Stelle aus dem *Ion* wird deutlich, dass der Verlust an *nous*⁷² mit einem Gewinn an dichterischem Vermögen einhergeht:

70 WESTERMANN, H.: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpreten«, S. 5.

71 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 22.

72 Zum komplexen Bedeutungsspektrum dieses Wortes, das mit »Vernunft« oder »Verstand« nur sehr unzureichend wiederzugeben ist, vgl. SCHADEWALDT, W.: »Die Anfänge der Philosophie bei den Griechen«, S. 163f. – Eine gute Umschreibung der sokratisch-platonischen Verwendung des Begriffs, die die Verbindung zu *logos* und *technē* herstellt, findet Henry Staten in seiner *Technē Theory*: »Socratic *nous* is not ›mind‹ as what Wittgenstein called ›a kind of queer medium‹ – a thinking substance essentially equivalent to individual human consciousness – it is, like Heraclitus's *logos*, the impersonal principle of order-making that is responsible for all ordered things, from the cosmic scale to the work of the *technai*.« (STATEN, Henry: »Technē Theory. A New Language for Art«, London: Bloomsbury Academic, 2019, S. 59.)

Denn ein leichtes Wesen ist ein Dichter (ποιητής) und geflügelt und heilig, und nicht eher vermögend zu dichten, bis er begeistert (ἐνθεός) worden ist und bewußtlos und die Vernunft (νοῦς) nicht mehr in ihm wohnt. Denn solange er diesen Besitz noch festhält, ist jeder Mensch unfähig zu dichten oder Orakel zu sprechen.⁷³

Anstatt nur die eine Seite des Verlustes, die mitnichten einem permanenten Verstandesverlust gleichkommt, zu betonen, sollte man die enthusiasmierte Sphäre nicht unterschlagen und gänzlich negativ bestimmen.⁷⁴ Man kann wie Adorno in seiner eindrucksvollen Besprechung des *Phaidros* aus der 9. Vorlesung zur philosophischen Ästhetik noch einen Schritt weiter gehen und konstatieren, dass die »Ergriffenheit im Angesicht der Schönheit« dort von Platon als »weiser [...] als die übliche Weisheit der Vernunft« eingeschätzt wird, »da eben jenes Moment des ἐνθουσιασμός, des göttlichen Wahnsinns Platon zufolge nun überhaupt das Element ist, in dem die oberste Wahrheit sich, wenn auch nur blitzhaft und jäh, erschließt«⁷⁵. Vieles spricht dafür, dass die vermeintliche Widersprüchlichkeit gerade den Doppelcharakter der platonischen Philosophie ausmacht, die sich nicht in einem einseitig rational bestimmten Moment erschöpft. Bekanntermaßen vernahm auch Sokrates eine innere Stimme, einen *daimōn*, der ihm warnende Zeichen gab, die sich stets als sinnvoll und hilfreich, man könnte fast sagen *vernünftig* erwiesen.

73 PLATON, *Ion*, 534b.

74 Westermann gibt zu bedenken, dass es sich bei der Vorstellung, Dichter seien von Sinnen, d.h. bar jeder Vernunft, nicht unbedingt um einen antiken Allgemeinplatz handelt, sondern in der Epoche gänzlich gegenteilige Auffassungen verbreitet waren: »Dichter, so weit ist Sokrates recht zu geben, verstehen sich als Enthusiasten. Nur daß der Begriff ›Enthusiast‹ etwas ganz anderes meint als der von Sokrates etablierte, der den Verlust des νοῦς wesentlich voraussetzt. Wenn man etwa betrachtet, wie sich Homer und Hesiod in ihren ritualisierten Musenanrufen in ihrem poetischen Verhältnis zu den Menschen präsentieren oder wie die Dichter Phemios und Demodokos in der *Odyssee* dargestellt werden, dann gewinnt man kaum den Eindruck, man hätte es mit Schwärmern zu tun, denen jeder Verstand abhandengekommen ist. Hesiod spricht sogar ausdrücklich davon, daß die Musen den Dichter gedankenreich machen.« (WESTERMANN, H.: »Die Intention des Dichters und die Zwecke der Interpreten«, S. 154.)

75 ADORNO, Theodor W.: »Ästhetik (1958/59)«, hg. v. E. Ortland, in: *Theodor W. Adorno: Nachgelassene Schriften*, Abteilung IV: Vorlesungen, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009, S. 144.

Der Zustand der enthusiasmierten Ergriffenheit ist als Göttergabe, als ein außergewöhnlicher Gemütszustand zu begreifen, der den Dichter erst zum Dichten befähigt. Zwar handelt es sich um eine Art subjektfreie Kontemplation, die über die je spezifische *technē*, d.h. über Wissen und handwerkliche Fähigkeiten eines Einzelnen hinausgeht. Das heißt aber nicht, dass potenziell jeder als Dichter geeignet wäre. Das menschliche Vermögen des *nous* wird überschritten, genau wie das jeweilige Ethos. Der begnadete Dichter ist eine Ausnahmeerscheinung, da er in direkten Kontakt mit göttlicher Kraft gerät. Der Rhapsode – wie am Magnetbeispiel versinnbildlicht – spürt noch der ursprünglichen Ergriffenheit nach und versucht, sie auf die Zuschauenden zu übertragen. Wie diese ist er in der Tat ergriffen und spürt sie am eigenen Leib, »aber er kennt den Dämon nicht mehr, der ihn ergriffen hat«⁷⁶. Der Ursprung des poetischen Enthusiasmus geht durch die Reihe der Vermittlung nach und nach verloren. Dies ist der Grund, warum Ion in eine Art Kreuzverhör gerät, dem er nicht unbeschadet entkommen kann. Er steht gewissermaßen zwischen den Fronten. Platon zieht im *Ion* eine scharfe Grenze zwischen enthusiastischem Zustand und pragmatisch kognitivem Vermögen und zwingt Ion, sich für eine Seite zu entscheiden. Die Verbindung zwischen menschlichem und göttlichem Wissen scheint keine Option zu sein, denn das hieße, Ion tatsächlich einen Dichter, d.h. einen *sophos*, zu nennen. Wissen und Können (*technē*) des Rhapsoden, so zeigt sich im Verlauf des Dialogs, sind arg begrenzt, denn Ion hat sich einzig und allein auf die Dichtkunst Homers spezialisiert. Der platonische Sokrates weigert sich, in dieser Inselbegabung eine vollwertige *technē* zu erkennen, denn für die Zuschreibung dieser müsste eine Person schon in der gesamten Dichtkunst bewandert sein: »Denn wenn sie durch Kunst (τέχνη) über eins schön zu reden wüßten, würden sie es auch über alles andere.«⁷⁷

Sehr viel mehr ließe sich noch über dieses folgenreiche Problem sagen. Gerade die sich hier langsam abzeichnende bröckelnde göttliche Autorität der musischen Dichtung hat enorme Konsequenzen für alle zukünftigen literarischen Formen. So kleidet noch Lukács einen neuralgischen Punkt seiner Theorie des Romans in entsprechende antike Konzepte und gelangt zu einer Diagnose, die sich losgelöst von seinem eigenen Essay wie ein Kommentar zum symptomatischen Problem des *Ion* anhört: »Die vertriebenen und die noch nicht zur Herrschaft gelangten Götter werden Dämonen: ihre Macht

76 SCHLAFFER, H.: »Poesie und Wissen«, S. 40.

77 PLATON, *Ion*, 534c.

ist wirksam und lebendig, aber sie durchdringt die Welt nicht mehr [...].⁷⁸ Wird diese göttlich abgesicherte Durchdringung des Kosmos durch den Logos fragwürdig oder gar gänzlich verworfen, droht der Logospraxis selbst ein existenzieller Sinnverlust gerade dadurch, dass ein eigenständiger Sinneszusammenhang postuliert wird: »[D]ie Welt hat einen Sinneszusammenhang und eine Kausalverknüpftheit erhalten, die der lebendig wirkenden Kraft des zum Dämon gewordenen Gottes unverständlich ist und aus deren Augenspunkt gesehen sein Treiben als reine Sinnlosigkeit erscheint.«⁷⁹

Im Hinblick auf das platonische Ideal der Dichtung im *Ion* und die Frage nach der Rolle eines etwaigen Ethos bleibt festzuhalten, dass ein wahres überpersönliches Ethos in der Dichtkunst dann erstrahlt, wenn die mimetische Wirkung durch musische Logospraxis mit Wahrheitsgehalt erreicht wird. Gefahr geht dabei von einer *technē* im schlechten Sinne aus, die sich die mimetische Wirkung der Dichtung für ihre Zwecke zunutze macht. Ironischerweise entfernt sich Platon damit formal gar nicht so weit von einem seiner ärgsten Gegenspieler.

78 LUKÁCS, G.: »Die Theorie des Romans«, S. 67.

79 Ebd.

