

ZEUGMA

oder Die Rolle der Rhetorischen Figuren

ein Versuch von

REINHART BUETTNER

Die Rhetorik ist eine frühe und einsame Bemühung um produktionsästhetische Erkenntnisse, sie wurde parallel zur Philosophie entwickelt, glänzte wie diese in der Antike durch Schulen und lokale Zentren, widmete sich dem Nachwuchs der juristischen, diplomatischen und politischen Eliten und imponierte vielfach als Abteilung für die Anwendungen und Übersetzungen der Einsichten und Meinungen der jeweiligen Philosophischen Schulen ins Praktische und Lebensweltliche. Dieser Praxisbezug setzte die systematische Beobachtung von Effekten voraus, die Entwicklung didaktischer Methoden und den Aufbau eines Unterrichtssystems, das wir heute dem tertiären Bildungsbereich zurechnen würden. Als Begründer der Rhetorik gelten gemeinhin drei sizilianische Griechen: Corax aus Syrakus, sein Schüler Teisias und der sophistische Philosoph und Rhetor Gorgias der aus Leontinoi stammte, der griechischen Provinz auf Sizilien.

Die Erwähnung des Aristoteles, dass sich die Rhetorik mit Beginn der Demokratie entwickelt habe, bezieht sich auf den geschichtlichen Umstand, dass nach dem Sturz des Tyrannen im sizilianischen Syrakus große Landbesitz-Streitereien entstanden waren, die vor Gericht ausgetragen werden mussten und in denen sich Corax sehr hervorgetan haben soll. Corax, Teisias und Gorgias schrieben erste Lehrbücher der Redekunst, legte Sammlungen von Musterreden an und unterrichteten die damalige juristische, diplomatische und politische Jeunesse dorée.

Gorgias soll wahrscheinlich als erster ein „Onomastikon“ verfasst haben, das leider nicht überliefert ist, das man nur aus der Zitierung anderer kennt. Mit Onomastikon bezeichnet man eine Art lexikalischer Begriffssammlung eines Fachgebietes, in diesem Fall der Rhetorik, woraus in späteren Jahrhunderten die rhetorische „Figurenlehre“ werden sollte.

Die übliche Auffassung von Rhetorik versteht darunter die Redekunst, die Auflistung verschiedene Arten von Reden zu unterschiedlichen Anlässen und handelt darüber hinaus von sprachlicher Komposition, Wortwahl, grammatikalischer

Konstruktion und Redeschmuck. Rhetorik ist aber daneben auch ein erster Versuch, Wirkungen auf Auslöser zurückzuführen und Absichten in Techniken zu überführen. Es ist die erste Wissenschaft der Einflussnahme und da es sich weniger um den Einsatz dinglicher und physikalisch-handwerklicher Mittel handelt sondern um die Verwendung mentaler, sprachlicher und intellektueller Mittel, kann man die Rhetorik durchaus als Beginn der Produktionsästhetik verstehen.

Die zentrale Rolle in der Produktionsästhetik spielt der Ursache-Wirkungs-Zusammenhang, um diesen drehen sich alle Wie- und Wozu-Fragen, und vor allem jene schwierigen Um-zu-Projekte, die besonders dann virulent werden, wenn zuerst ein Absicht da ist, die Fragen nach dem Procedere aufwirft.

In der Rhetorik werden Methoden aus der Analyse vermuteter Wirkungen entwickelt, man versucht also, einen festgestellten Eindruck auf einen Ausdruck zurückzuführen, stellt im gelingenden Fall eine Kausalität fest oder auch her, entwickelt daraus eine „Immer wenn-dann-Beziehung“ und erhebt diese zur Methode, die man sodann im Experiment erproben kann.

In der Klassischen Rhetorik ist Effektforschung und Kommunikationstheorie bereits angedacht und vorformuliert und beidem wird man in der Produktionsästhetik wieder begegnen die typischerweise erst nach der Ausarbeitung einer Rezeptionsästhetik entwickelt wurde; typisch darum, weil wir als ständig reagierende Wesen, die prima vista unerklärlichen Empfindungen, die wir an oder in uns feststellen, erst als Wirkung von etwas außerhalb unserer Selbst interpretieren müssen. Erst dann können wir nach den möglichen Ursachen fragen und forschen, denn da es sich um Phänomene aus dem Erleben handelt, scheint die Reihenfolge Passiv-Aktiv festgelegt zu sein. Aber auch der umgekehrte Fall ist bekannt und plausibel: Das Kind hebt eine Decke hoch und entdeckt den darunter liegenden kleinen Ball. Es wird vermutlich in der Folge vieles herumliegende aufheben um etwas zu entdecken, weil es erlebt hat, dass auf seine Aktivität ein Effekt erfolgte, dass seine Handlung etwas

hervorbrachte, etwas bewirkte. Die ausgesprochen verwickelten Verhältnisse um Causa und Kausalität hat Generationen von Philosophen und Psychologen, Anthropologen und Wissenschaftstheoretikern beschäftigt, denn die Kausalität ist eine der grundlegenden Denkfiguren, Erlebniserklärungen und Handlungsvoraussetzungen der Spezies der wir angehören, sie ist zusammen mit dem Vergleichen das Fundament unserer Theorien mitsamt aller Hypothesen und Begründungen. Sowohl in der Rhetorik als auch in der Produktionsästhetik wird man selten auf einen monokausalen Zusammenhang stoßen, was so viel heißt, wie: eine abgegrenzte und definierte Ursache hat eine abgegrenzte und definierte Wirkung, man wird es je nach Frage-Niveau und Differenziertheit der Recherche immer mit einer Vielzahl möglicher Ursachen zu tun haben. Nicht nur die medizinische und psychologische Diagnostik legen davon ein beredtes Zeugnis ab; Ursachenforschung hat es generell mit einem komplexen Geflecht aus Vorbedingungen, Auslösern, indirekten Voraussetzungen und begünstigenden Umständen zu tun, denn nicht nur kann eine Wirkung mehrere verschiedene Ursache haben, sondern auch eine Ursache mehrere verschiedene Wirkungen. Zwei nicht abgeschlossene Systeme in Interaktion erzeugen eine Vielzahl nicht-prognostizierbarer Effekte, wechselwirkende Aufschaukelungen eingeschlossen. Kommt dann noch eine individuelle Interpretation der Effekte dazu, wie es notwendigerweise in der Produktionsästhetik der Fall ist, werden die Bilder des Ursache-Wirkungs-Zusammenhangs gänzlich unklar und viele entscheiden sich der Kompliziertheit wegen über dergleichen lieber nicht weiter nachzudenken.

Ein Verdacht unterstützt sie in dieser Haltung, und zwar der, welcher in jedem Forschen nach Ursachen generell das Motiv des Kontrollwunschs am Werke sieht. Wissen zu wollen, was welche Emotionen auslöst, macht verdächtig und leicht unheimlich. Dem „wahren Gefühl“ haftet immer das Odium an, dass es spontan, überraschend, unbewusst, rein und unverstellt sein müsse, um „echt“ zu sein, und jedes klügelnde Forschen und Fragen nach dem

Woher, Warum und Wozu steht unter dem Generalverdacht des möglichen Missbrauchs. So wie die gesamte Rhetorik als ambivalente Disziplin gilt, die sowohl dem Prediger als auch dem Demagogen dient, sowohl dem Wahrheitskundler als auch dem Verführer zum Erfolg verhilft. Auf ähnliche Weise steht auch die Produktionsästhetik unter dem Verdacht der lediglich aufgeschminkten Fassade. Obwohl wir es im Grunde immer schon wissen wollen, behindern wir uns selbst durch eine vage Moral und selbst heute noch fassen akademische Vertreter Rhetorik nur mit ganz spitzen Fingern an, als habe sie etwas Schmutziges und Gefährliches an sich. Die klassischen Rhetoren und Rhetoriker scheinen da viel weniger ängstlich zu sein, sie sprechen ganz ungeniert vom „Erzeugen von Erschütterung“ (*„es wird dir nicht entgangen sein ... dass das Ziel der dichterischen Phantasie Erschütterung (ekplexis) ist, das der rhetorischen aber Deutlichkeit (enargeia), und dass beide aber in gleicher Weise erregen wollen. (Pseudo-Longinos 15,2 Übers. O.Schönberger) oder bei Cicero: „Denn es macht großen Eindruck, bei einer Sache zu verweilen, die Dinge anschaulich auszumalen und fast so vor Augen zu führen, als trügen sie sich wirklich zu.“ (III, 202, Übers. H. Merklin)*

Ein ungebrochener „Wille zum Effekt“ ist in den meisten Texten zur Rhetorik zu bemerken, da wird mit allen Kunstgriffen und Tricks, mit Übertreibungen und Understatement, Auslassungen und Ausschmückungen, Anschaulichkeit und Verklusulierungen gearbeitet, da werden Zuhörer hingehalten, auf die Folter gespannt und mit unerwartetem und plötzlichem Knall-Effekt erlöst, bestätigt und in die gewünschte Richtung geleitet. Das ganze Repertoire des Theaters steht zur Verfügung, Spannung und Auflösung, beeindruckende Eleganz der Formulierungen, Rhythmisch-skandierendes Sprechen, in Trance versetzender Sing Song und der Paukenschlag der exclamatio, mit dem die Parole hinausgeschmettert wird ...was das mit der Produktionsästhetik zu schaffen hat, werden wir jetzt untersuchen...

Rhetorik wurde und wird häufig als Praxis der öffentlichen und halb-öffentlichen Rede verstanden. Sie bemüht sich um klare, gehobene, eindrucksvolle und schöne Rede, die sich deutlich vom wenig reflektierten Gebrauch der Alltagssprache unterscheidet. Verstärkte Aufmerksamkeit auf Prägnanz, Anschaulichkeit und Detailliertheit sind dabei die grundlegenden Voraussetzungen, daneben spielen Dramaturgie, Mimik, Gestik und allgemeine Performance wichtige, die Wirkung unterstützende Rollen.

Häufig betonen Rhetoriker den ganzheitlichen Eindruck, der sowohl Image-prägend als auch erinnerungsfähig sein soll, also die Person des Redners aufwerten und den Inhalt der Rede einprägsam gestalten soll.

Die Kataloge von sprachlichen Mitteln, die die Autoren aufstellen, sind sehr umfangreich und listen eine Vielzahl von sprachlichen Wendungen, syntaktischen Konstruktionen und prosodischen Besonderheiten auf und versehen sie meist mit Beispielen und Anmerkungen von zu erwartenden Wirkungen.

Wenn man sich einmal in diese Listen vertieft, werden einem sofort Parallelen zu anderen gestalterischen Methoden und produktionsästhetischen Erwägungen auffallen.

Die *acummulatio* zB, die Anhäufung von Beispielen und Details, oder die *repetitio*, die Wiederholung als Steigerung der Eindringlichkeit, als Dar- und Herausstellung des immer Gleichen, oder *Archaismus*, *brevitas*, *tricolon*, *ellipse*, *allusion*, *metapher*, *allegorie ...etc...*; alle diese Stilmittel sind auch in anderen nicht-sprachlichen Gestaltungen zu finden, und werden ebenso angewandt in der Architektur, in der bildenden Kunst, in der Musik, in den time-based arts, in der performance und anderen Künsten. Selten sind diese Mittel allerdings so detailliert und regelhaft gefasst wie in der Rhetorik, was seinen Grund vermutlich darin hat, dass sie die älteste und sorgfältig ausgearbeitete produktionsästhetische Disziplin ist. Da sich die Rhetorik in besonderem Maße auf das WIE einer sprachlichen Äußerung, auf den Kontext, die Reihenfolge und den Zeitpunkt konzentriert, ist sie eine eminent qualitative

Disziplin, wenn man so will, eine formale und auf die Verpackung und die Präsentation bezogene.

Die Wirkung auf die sie zielt, ist in der Regel die Akzeptanz der vermittelten Inhalte, das Glauben an gegebenen Versprechungen, das für möglich halten auch der dreistesten Prognosen.

Die Konventionen spielen dabei eine entscheidende Rolle. Ihre Forderungen müssen erfüllt sein, um die Verständlichkeit zu garantieren, die in Aussicht gestellten Effekte müssen aber knapp über dem konventionell Erwartbaren liegen, um die Neugier zu wecken und die Appelle müssen stark genug sein, um mit ihrer Hilfe Entscheidungen anzubahnen und Handeln zu ermöglichen.

Eine „zündende Rede“ ist dadurch charakterisiert, dass sie geschickt mobilisiert, Zuversicht verbreitet und ansteckende Begeisterung entfacht.

Inwieweit allerdings der gewünschte Effekt auf die eingesetzten Mittel zurückgeführt werden kann, ist ein anderes Kapitel und zwar eines, das sehr geheimnisvoll, umstritten und nur in Umrissen bekannt ist.

Wie überhaupt die gesamte Effekt-oder Effektivitätsforschung nicht nur der unübersichtlichen Variablen wegen, sondern auch auf Grund einer fehlenden Untersuchungsmethodik kaum valide Ergebnisse zuzutrauen sind. Die Geschichte der Rhetorik allerdings ist voll von forschen Behauptungen über Wirkungen vor allem psycho-mentaler Art.

Im 2.Buch seines Hauptwerks „de oratore“ benennt Cicero die drei Hauptstücke der Rede: 1.Probare, 2.Conciliare und 3.Movere und deutet damit bereits so etwas wie Wirkungen und Absichten der Rede an. Hinter dem Probare, dem Erweisen, oder Beweisen verbirgt sich, dass bereits eine Streitfrage im Raume steht und nun die Argumente für oder gegen die Richtigkeit der Frage gesucht werden. Das Herausarbeiten der „eigentlichen“, einzigen und richtigen, im Sinne von wesentlichen Frage ist eine wichtige Vorbereitung der später folgenden Argumentation.

Die dialogische Form, die Cicero benutzt, die er von den griechischen Philosophenschulen übernommen hat, erlaubt es

ihm, seine eigene Meinung durch zahlreich auftretende Personen ausdrücken zu lassen. Er benutzt den alten „platonischen Trick“, sich als unparteiischen Redakteur der Meinungen anderer auszugeben und erweist sich dadurch noch als ungeheuer gebildet, denn alles Griechische galt zu seiner Zeit (106-43 v.Ch.) als zwingende Voraussetzung für das Mitreden eines Intellektuellen.

Den zweiten Punkt, das Conciliare kann man als Lapsus interpretieren, als Liebedienerei, Populismus und Schmeichelei, die den Redner möglichst wenig angreifbar machen soll und zum Publikumsliebbling, der gut im Gedächtnis bleibt.

Der dritte Punkt schließlich das Movere berührt die emotionale Seite der Veranstaltung, die beispielsweise eine öffentliche Rede ist, in der es um Akklamation geht, um Zustimmung zu einem Vorhaben und um das Gut-finden dessen, was der Redner da vorschlägt, kenntnisreich, profund, überzeugend, sympathisch, aussichtsreich und begeisternd. Diese Hinweise und Regeln münden schließlich in der ciceronischen Affektenlehre (II,185-216) womit wir uns unvermittelt in der Gefühlsdebatte der Künste befinden.

Es war Quintilian, der erste staatlich besoldete Rhetoriklehrer in Rom, der nach Cicero das zweit wichtigste Buch der Rhetorik geschrieben hat, die „Institutio Oratoria“, der die Brücke zu den Künsten schlug. War die Rhetorik bislang in der Hauptsache eine Angelegenheit der Philosophie, der Jurisprudenz und der Politik, verwies Quintilian auf Analogien von Rede und Gesang. Er verglich den Tonfall des Redners mit der Melodie des Sängers, stellte ein gewisse Strukturgleichheit zwischen den Expressionen fest und stellte die Vokalmusik als gleichberechtigte Partnerdisziplin der Rhetorik zur Seite.

Dieser vergleichende und dadurch zugleich verbindende Gedanke sollte starken Einfluss auf die gesamte europäische Kulturentwicklung zeitigen und findet sich mit Variationen auch in heutigen Äußerungen und künstlerischen Werken wieder, bis hin zu Nada Brahma von Joachim Ernst Berendt.

zwischen Rhetorik und Vokalmusik hergestellt hatte, entwickelte sich auf Umwegen zu einer Produktionsästhetik, die zuletzt alle Künste betraf. Der historische Streit unter den Künsten, in denen um die Rangfolge und den Primat gerungen wurde, der „Paragone delle Arti“ der Renaissance und des Frühbarock, löste sich auf in die „Wie am besten-Fragen“ der Neuzeit.

Der dritte Punkt aus Ciceros Lehre über die Rede, das *Movere* wurde bestimmend für die ästhetischen Debatten, die zunächst erst einmal zu klären hatten, was und welcher Art denn die Affekte seien, die man hervorrufen wollte.

Platon hatte vier Affekte unterschieden: Lust, Leid, Begierde, und Furcht, Aristoteles hingegen elf: Begierde, Zorn, Furcht, Mut, Neid, Freude, Liebe, Hass, Sehnsucht, Eifersucht und Mitleid. Desartes beschreibt in seinem *Traité des passions de l'âme* (1649) sechs kombinierbare Grundformen der Affekte: Freude, Hass, Liebe, Trauer, Verlangen und Bewunderung.

Wenn man diese Affekte nicht nur passiv erdulden und erleiden wollte, sondern sie nach rhetorischem Vorbild aktiv in anderen erzeugen wollte, musste man sich bestimmter, gemittelter Maßnahmen und Techniken bedienen, von denen die Erfahrung erwiesen hatte, dass sie solche Effekte zeitigen.

Die Prosodie der gesprochenen Sprache und die Prosodie der gesungenen Sprache in einem Lied oder einer Arie zusammen mit der Bedeutung des transportierten Textes bilden das Ausgangsmaterial der Affekten- und Figurenlehre.

Betonung, Hebung, Senkung, Länge, Kürze der Verslehre werden zusammen mit musikalischen Parametern, wie Tonart, Stimmlage, Rhythmus, Taktart ... in die Form gegossen, die dem jeweiligen Affekt nicht nur angemessen ist, sondern diesen zusätzlich unterstützt, wenn sie ihn nicht gar erzeugt. Bekannte Beispiele sind: Purcells Remember me-Arie der Dido When I am laid... oder sein berühmter Cold Song aus King Arthur, viele Passagen aus Bachs Passionen, Händels v'adoro pupille-Arie aus *Caesare in Egitto*, John Dowlands *Lacrimae*, die Werke des Dichters und

Komponisten Guillaume de Machaut, der in seinem Prologue (~1370) schreibt, „dass er den Auftrag der Natur angenommen habe, um mehr zum Ausdruck zu bringen als bisher üblich war, dazu habe er drei Grundgestalten und Mittel zur Verfügung: Szene, Rhetorik und Musik.“

Die Verschwisterung von Rhetorik und Vokalmusik liegt ihrer Hervorbringung wegen vergleichsweise nahe, bei der textlosen Instrumentalmusik müssen andere Parameter die Brückenfunktion übernehmen. Über diesen Zusammenhängen, Begründungen und Parallelisierungen entstand das, was man Musiktheorie nennt, die von den Belangen der geschichtlichen und ästhetischen Hintergründe der erklingenden Musik handelt. Die Figurenlehre, die sich im Rahmen musiktheoretischer Erwägungen entwickelt hatte, versuchte Tonskalen, Intervalle, Dynamiken, Proportionen, Melodik und Agogik, Tempi, Tonhöhe, Art der Stimmung, Instrumentierung...etc. in Beziehung zu den Affekten zu setzen und zu systematisieren.

Wir machen uns heute keinerlei Vorstellung von dem Regelgeleiteten Aufbau künstlerischer und wissenschaftlicher Werke im Zeitraum des 16. bis 18. Jahrhunderts, sowohl in literarischer, musikalischer, künstlerischer und philosophisch-logischer Hinsicht. Das gesamte System des Contrapunctus mit seinen Regeln und Figuren, die Numerologie und Kabbalistik, die Steganographie und Kryptologie, Astrologie, Mantik und Alchemie mitsamt aller synchretistischen Vermischungen sind Belege für den Furor scientiarum, der in allem und jedem Gesetze erkennen und anwenden wollte. Man bediente sich aller Erkenntnisse aus der Klassischen Antike, derer man habhaft werden konnte, durchmischte sie mit den avanciertesten Experimenten und Techniken und destillierte daraus ein von Regeln, Richtlinien, Vorschriften, Gesetzen und Geboten durchwirktes Weltbild. Die Affektenlehre und die Rhetorik hatte man aus der Antike übernommen, samt der Quintilianischen Verbindung zur Musik, die in der Spätantike und im frühen Mittelalter zu den artes liberales zählte, also im Rang einer Wissenschaft stand.

Ein Name darf in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, der eines erstaunlichen Eklektikers, Sammlers und Polyhistor, Athanasius Kircher. Man nannte ihn ein „exzentrisches Genie“ (John Glassie, Biographie) eine „ein-Mann Clearingstelle intellektueller Themen“ (Enzyclop.Britanica) den deutschen Jesuiten, Archivar und publizierenden Forscher, der neben den 40 großformatigen Monographien über die unterschiedlichsten Themen auch eine über Musiktheorie verfasst hat, die „Musurgia universalis“(1650)

Musurgia, was man übersetzen kann mit dem Werk der Musen, das schlicht von universeller Bedeutung sei. Kircher führt im einem ausführlichen Untertitel aus: *„Musurgia universalis oder Große Kunst der Konsonanz und Dissonanz, eingeteilt in zehn Bücher, in welcher die gesamte Lehre und Philosophie der Klänge, die Wissenschaft sowohl der theoretischen als auch der praktischen Musik in aller Ausführlichkeit dargestellt wird. Erläutert und vor Augen geführt werden die wunderbaren Kräfte und Wirkungen der Konsonanz und Dissonanz in der Welt und der gesamten Natur, zunächst in der neuen und noch nie dagewesenen Darstellung ihres Gebrauchs in einzelnen Beispielen, dann bezüglich fast jeder Wissensdisziplin, besonders aber in Philologie, Mathematik, Physik, Mechanik, Medizin, Politik, Metaphysik und Theologie.“*

Es würde den Rahmen dieser Betrachtung sprengen, wollte ich hier auf die Einzelheiten der von Kircher behandelten musikologischen Themen eingehen, die bei der Anatomie und Physiologie der Ton-Erzeugung beginnen und bei den „Fehlern und Unsitten der modernen Melodiemeister“ nicht aufhören.

Im 3.Teil des siebten Buchs wendet sich Kircher der Rhetorik zu und spricht von der „Musurgia pathetica und wie sie gut und richtig zu verfertigen ist“ Kapitel VI ist überschrieben mit: „Wie Musik zu gestalten ist, damit sie einen bestimmten Affekt erzeugt“

Hier haben wir also ein explizites Beispiel für einen regelbasierte Produktionsästhetik, die aus einer Übernahme von Parametern aus einer anderen Disziplin stammt, in diesem Fall von der Rhetorik in die Musik. Ähnliche Transfers von einem Wissensgebiet in eine anderes, sind bekannt, von der zeitgenössischen haltlosen Mathematisierung gar nicht zu reden.

behandelt, wie aber verhält es sich mit der Rhetorik in der Bildenden Kunst, sind auch hier Transfers zu beobachten, oder Anspielungen, oder vielleicht sogar Struktur-Ähnlichkeiten. Aus dem historischen Paragone ist die Gegenüberstellung von Visueller Kunst und Poesie überliefert mitsamt dem anekdotischen Aperçu, dass Kunst so etwas wie „stumme Poesie“ sei.

Ob sich beides einer ähnlichen Erlebnishaltung verdankt, kann angenommen werden, denn beide stammen zweifellos aus der Vita contemplativa, dem zweiten Blick, dem Gedächtnis, dem aposteriori. Die erstaunliche Weisheit der griechischen Mythologie, die von der Titanin Mnemosyne, der Tochter des Himmels und der Erde, als der Mutter der Musen erzählt, steht dafür.

Was Guillaume de Machaut in der Aufzählung seiner drei Hilfsmittel „Szene“ genannt hatte, könnte man als Szenisches Erleben oder als erinnerungsfähigen bildhaften Eindruck verstehen und hätte es dann, mit Rhetorik und Musik zusammen, mit einer Multisensoriellen Ausgangssituation und Anlass für eine multimediale Expression zu tun.

Ohne jetzt auf „sprechende Gebärden“ und Illustrationen von Sprechsituationen einzugehen, ohne das „zum Thema machen“ und das sprichwörtliche „zur Sprache bringen“ einzelner Bilder ausreichend würdigen zu können, noch auch ohne die zahlreichen Beiträge von Kunsthistorikern zu Thema „Rhetorik der bildenden Kunst“ zu berücksichtigen, möchte ich stattdessen eine Spekulation in die Debatte einführen und zwar eine rhetorische.

Da die Kunst, bei allen Autonomie-Phantasien, niemals isoliert, berührungslos und im luftleeren Raum stattfindet, sondern im Wortsinne immer „interessiert und interessant“ ist, hat sie sehr häufig Einsichten und Erkenntnisse der Wissenschaften und anderer Künste sowohl illustriert als auch übernommen und sich zu eigen gemacht. So geschehen in Transfers und Mitwirkungen aus und in der Geometrie und Alchemie, in Architektur und Maschinenbau, aus und in Medizin und Pharmakologie, in Mitwirkungen in Notation und Ikonik . . . etc.

In Kooperationen mit anderen Intellektuellen haben Künstler meist sehr viel gelernt und konnte dieses ihrerseits weitergeben. Berühmtestes Beispiel hierfür ist Piero della Francesca, der der Lehrer des Mathematikers Luca Pacioli wurde, der später mit Leonardo zusammenarbeitete. (de divina proportione 1496)

Nun zum spekulativen Vorschlag, der nicht unbedingt zu einer weiteren „Neuen Ästhetik“ führen soll, sondern nichts weiter im Sinn hat, als ein Denkmodell oder Gedankenexperiment.

Prinzipiell gehe ich von einem inneren, hier nicht näher ausgeführten Zusammenhang aller Künste aus, wozu auch die Redekunst, die Tanz- und Bewegungskunst, die Gedächtniskunst, die Interpretation und Kombinationskunst und alle Raumkünste gehören. Sie sind alle 'mal direkter, 'mal indirekter ineinander übersetzbar. Paten dieses Gedankens sind drei Stichwörter dreier Autoren aus entlegenen Bereichen der Philosophie: Ernst Bloch, Sybille Krämer und Jürgen Habermas und die Stichwörter sind: „die Kategorie Möglichkeit“, die „operationale Bildlichkeit“ und das „kommunikative Handeln“.

Auch wenn es weder lege artis geschieht, noch dem akademischen Brauch folgt, können diese drei Stichwörter mitsamt ihren Hintergründen miteinander verbunden und auf die Kunst übertragen werden. Das Resultat wäre ein Transfer von der Philosophie auf die Kunst, ohne dass das eine das andere in seinen Ergebnissen irgend interpretieren oder illustrieren würde. Es finden keine Besserwissereien statt, weder würden verbindliche Regeln daraus folgen, noch würden tendenziöse Lesarten zum besseren Verständnis vorgeführt. Es werden damit lediglich mögliche charakterisierende Beschreibungen angedeutet, die Vorschläge zum Verständnis enthalten, davon ausgehend, dass Kunst zu jenen gattungsspezifischen, expressiven, fabrizierenden und wahrnehmungstheoretisch fundierten Handlungsweisen gehört, die sich nicht unmittelbar erschließen.

Philosophie spielt in der Kunst eine ebenso wichtige Rolle wie Rhetorik, Physiologie, Wahrnehmungstheorie, Gedächtnis und Kulturgeschichte, wozu auch das titelgebende „Zeugma“ gehört. Zeugma, das „zusammen Gespannte“, die rhetorische Figur, die hervorgerufen durch mehrdeutige Verben, nicht zu einander passende Satzglieder regelwidrig miteinander verbindet. Heute meist nur noch ironisch oder satirisch verwendet (er trat die Tür ein und den Heimweg an) besonders zu finden bei dem Humoristen Heinz Erhard. Das Zusammenspannen, als ökonomische, technische und gedankliche Tätigkeit ist nach wie vor eine weit verbreitete Aktivität selbst wenn das Zusammengespannte nur in *einer* Hinsicht zueinander passt und dadurch das Gespann für eine gewisse Zeit am selben Strang zieht. Viele Joint Ventures sind häufig nur einem vorübergehenden Zeugma zu verdanken und enden meist bald in Übernahmen.

Ein gedankliches Zeugma hingegen, kann neben Humor auch plötzliche Aha-Erlebnisse erzeugen, wie die Surrealisten demonstriert und bewiesen haben.

Versuchen Sie dieses Zusammenspannen und Zusammendenken,
es soll der wünschenswerten Erweiterung ihrer Gedanken
nicht schaden

Danke