

Die Welt als Vorstellung: Arthur Schopenhauer und der theatralische Blick aufs Dasein

von Thorsten Lerchner (Witten)

1. Ein intellektueller Charakter?¹

„Aber es giebt nun“, schreibt Schopenhauer in einer kurzen Notiz aus dem Jahr 1814,

[...] einen bestimmten deutlichen intellektuellen Charakter, für das Theoretische, den nicht Jeder hat: denn hier ist die bestimmte Individualität Genies, sie ist originelle Weltansicht, die schon durchaus ungewöhnliche Objektivität voraussetzt, welche das Wesen des Genies ist. Dieser intellektuelle Charakter nun ist das Thema, auf welches alle Werke des damit begabten Variation sind. In einem in Weimar geschriebenen Aufsatz habe ich dies einen Kniff genannt durch den jedes Genie alle seine Werke, seien sie auch noch so mannigfaltig, hervorbringt.²

Die Namensgebung für das Phänomen – ein „intellektueller Charakter“ – scheint überaus verwunderlich: Ist nicht der „Charakter“ in der gesamten Philosophiegeschichte seit jeher etwas gewesen, das mit dem „Moralischen“ assoziiert blieb;³ und meint nicht der „Charakter“ gerade in der Philosophie Schopenhauers dasjenige, das den individualisierten Willen bezeichnet: also ein eminent moralisches Phänomen?⁴

Man muss zurück gehen, genauer gesagt, ganz zurück, wenn man wissen will, was Schopenhauer unter einem „intellektuellen Charakter“ versteht. Im griechischen Herkunftswort „χαρακτήρ“ meint der Charakterbegriff zunächst nur das „Gepräge“, „Geprägte“, „Eingekerbte“,⁵ im numismatischen Ursinne: die Einkerbung auf einer Münze. In der nächstliegenden Übertragung bedeutet er „die

1 Beim vorliegenden Text handelt es sich um das modifizierte und komprimierte Eingangskapitel der Dissertationsschrift des Autors: Lerchner, Thorsten: *Arthur Schopenhauer und Philipp Mainländer. Eine Untersuchung zum Abhängigkeitsverhältnis am Begriff des „Charakters“*. Saarbrücken 2011.

2 HN I, 142 f.

3 Vgl. Seidel, Christa: Art. „Charakter“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel 1971, 984–991.

4 Vgl. W II, 592: „sein Moralisches, sein[] Charakter“.

5 Vgl. Seidel: „Charakter“; Fischer, Gerhard: Art. „Charakter“. In: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2. Hrsg. von Joseph Höfer und Karl Rahner. Freiburg im Breisgau 1958², 1017–1020.

einer Person oder Sache gleichsam aufgeprägte Eigentümlichkeit, woran man sie erkennt“⁶, kurz: ein Individuierungszeichen. – Das aber scheint schon genug für einen ersten Wink: Der intellektuelle Charakter meint wohl diejenige Signatur, die der Verstand dem Geschauten gibt, indem er es schaut. An ihm erkennt man seinen Träger.

Mit dem Moralischen dieses Trägers, dem Willen, hat der intellektuelle Charakter dagegen gar nichts zu schaffen. Solche Konfusionen sind tunlichst zu vermeiden: „Nie“, warnt Schopenhauer, „schließt man von einem vorzüglichen Kopf auf einen guten Willen, noch umgekehrt: vielmehr betrachtet man sie als 2 ganz gesonderte Wesen.“⁷ Und mehr noch ist der gute Kopf überhaupt nicht das Entscheidende. Denn „[g]länzende Eigenschaften des Geistes erwerben Bewunderung, aber nicht Zuneigung: diese bleibt den moralischen, den Eigenschaften des Charakters, vorbehalten.“⁸ Jedenfalls ist der gute Kopf normalerweise nicht das Entscheidende. Er besitzt Wichtigkeit nur an einer einzigen Stelle, nämlich als „reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis“⁹, als Kopf des genialen Künstlers. Der Künstler, das Genie, ist bloßer Kopf, kein Wille. So stellt der Künstler die lebendige Verkehrung der Willensverhältnisse dar. Heißt es für den Normalmenschen „Im Herzen steckt der Mensch, nicht im Kopf“¹⁰, muss es fürs Genie lauten: „Im Kopf steckt das Genie, nicht im Herzen.“ Dass Schopenhauer angesichts solcher Überlegungen einen seltenen intellektuellen Charakter postuliert – denn „nicht Jeder“¹¹, so ja der junge Philosoph, habe einen –, gibt die Ausnahmestellung wieder, die das Genie schon seit spätestens 1812 in seinen Schriften einnimmt.¹²

Besitzt die Willensexistenz also einen moralischen Charakter, so besitzt die antipodische Existenz des Genies einen intellektuellen Charakter. Und unter diese Kategorie des künstlerischen Genies fällt bei Schopenhauer nicht allein der Künstler im engeren Sinne, wie der Maler, der Bildhauer oder der Dichter; sondern ebenso der Philosoph: „Sofern die Philosophie nicht Erkenntnis nach dem Satz vom Grund ist“, erklärt Schopenhauer, „sondern Erkenntnis der Idee, ist sie allerdings den Künsten beizuzählen [...]“.¹³ In der Konstatierung des intel-

6 Pape, August Wilhelm: *Griechisch-Deutsches Handwörterbuch*, Braunschweig 1849², 1312; ähnlich Fischer: „Charakter“: „konstante[s] Gepräge“; Grimm, Jakob und Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*, München 1984, 611: „unterscheidendes Merkmal“.

7 HN IV (I), 94.

8 W II, 261.

9 W I, 209.

10 W II, 270.

11 HN I, 142.

12 Die erste größere Notiz zum Genius findet sich im Nachlass in den Aufzeichnungen von 1812: vgl. HN I, 23 f.

13 HN I, 482; vgl. Mollowitz, Gerhard: Die besondere Erkenntnisweise des Künstlers, Heiligen, Philosophen. In: *Jb.* 65 (1984), 209–232.

lektuellen Charakters liegt deshalb eine frühe Selbstreflexion der philosophischen Produktionsvorgänge verborgen. Und es ist aus diesem Grunde überaus naheliegend, die Frage nach dem Konzept des intellektuellen Charakters ins möglichst Konkrete zu wenden: Welcher ist eigentlich Schopenhauers eigener intellektueller Charakter; welches das durchgängige Thema seiner Werke?¹⁴

Auf der Suche nach diesem persönlichen „Kniff“, der den ominösen Begriff des „intellektuellen Charakters“ vielleicht mit Leben zu füllen vermag, wird sich Schopenhauers eigener intellektueller Stempel als eine Sicht auf die Welt entpuppen, die auf eine lange Tradition zurückblicken kann (2). Nach dem Blick in diese Traditionslinie (3) soll sich einer Reihe von Exempla für die poetische Leistung des intellektuellen Charakters im System Schopenhauers zugewandt werden, und zwar in der Art und Weise, dass jede Regionalmetaphysik einmal Thematisierung findet.

Die auf solche Untersuchungen [des Erkenntnisvermögens, Th. L.] folgende Philosophie im engeren Sinne ist sodann Metaphysik; weil sie nicht etwan nur das Vorhandene, die Natur, kennen lehrt, ordnet und in seinem Zusammenhange betrachtet; sondern es auffaßt als eine gegebene, aber irgendwie bedingte Erscheinung, in welcher ein von ihr selbst verschiedenes Wesen, welches demnach das Ding an sich wäre, sich darstellt. Dieses nun sucht sie näher kennen zu lernen: die Mittel hiezu sind theils das Zusammenbringen der äußern mit der innern Erfahrung; theils die Erlangung eines Verständnisses der gesammten Erscheinung, mittelst Auffindung ihres Sinnes und Zusammenhanges, — zu vergleichen der Ablesung bis dahin räthselhafter Charaktere einer unbekanntten Schrift. Auf diesem Wege gelangt sie von der Erscheinung zum Erscheinenden, zu dem was hinter jener steckt; daher τα μετα τα φυσικα. In Folge hievon zerfällt sie in drei Theile: Metaphysik der Natur, Metaphysik des Schönen, Metaphysik der Sitten. Die Ableitung dieser Eintheilung setzt jedoch schon die Metaphysik selbst voraus. Diese nämlich weist das Ding an sich, das innere und letzte Wesen der Erscheinung, in unserm Willen nach: daher wird, nach Betrachtung desselben, wie er in der äußern Natur sich darstellt, seine ganz anderartige und unmittelbare Manifestation in unserm Innern untersucht, woraus die Metaphysik der Sitten hervorgeht: vorher aber wird noch die vollkommenste und reinste

14 Zum intellektuellen Charakter unter seinem Kosenamen „Kniff“ vgl. ebenfalls Mollowitz, a. a. O., 223 f., sowie Mollowitz, Gerhard: Philosophische Wahrheit aus intuitivem Urdenken. In: *Jb.* 69 (1988), 41–56. Mollowitz behandelt den intellektuellen Charakter allerdings beide Male in einem Sinne, in welchem er im einleitenden Zitat sicher nicht gemeint ist: als „Verbindung zwischen der genialen Schau und der künstlerisch-technischen oder sprachlich-abstrakten Weitervermittlung“, als „Trieb“ des Philosophen, den Stift anzurühren, des Künstlers, den Pinsel zu schwingen. Mollowitz interpretiert ihn als Motor der Produktion statt als über alle Zeit gleich bleibende Tiefendimension des genialen Werkes. Er übernimmt insofern eins zu eins Schopenhauers eigene späte, oberflächlichere Interpretation des „Kniff“-Begriffs, auf die gegen Ende dieses Aufsatzes hingewiesen werden wird.

Auffassung seiner äußern, oder objektiven Erscheinung in Betracht genommen, welches die Metaphysik des Schönen giebt.¹⁵

In Schopenhauers eigener Reihenfolge haben die Metaphysik der Natur mit ihrer Gesichtsgebung der Welt (4), die Metaphysik des Schönen mit ihrer Lehre vom Genie (5) und die Metaphysik der Sitten mit ihrer Lehre von Mitleid und Resignation (6) ähnlich viel zu bieten, wenn es darum geht, das Charakteristikum der Produktion des Philosophen zur Anschaulichkeit („welche die Quelle aller Evidenz ist“¹⁶) zu bringen. Die für Schopenhauers Philosophie zentrale „Selbsterkenntnis des Willens“ durch die Vorstellungswelt wird als Fluchtpunkt aller vorangegangenen Erörterungen dann im Anschluss selbstverständlich gemacht werden können (7). Die Bewusstmachung des impliziten Produktionsparadigmas dieser Philosophie kann in ihrer Wichtigkeit kaum überschätzt werden. Es ist das Verdienst des Begriffs des „intellektuellen Charakters“, auf die produktionsästhetischen Eigenheiten des Autors hinzuweisen: Wenn – dies im Vorgriff – die Welt „Theater“ wird, wenn das Mitleid „Wiedererkennen“ und der Wille „sein eigener Zuschauer“ ist; wenn das Genie vom Berge auf das „große[], bunte[], glänzende[] Bild“ blickt und der vom Willen freie Intellekt auf die „Logen“ des Schauspielhauses wechselt; dann kann man diese Bilderwahl zwar als wirkungsbedachte Rhetorik eines zu seiner Zeit zu wenig Gelesenen stehen lassen oder sie auf der Seite der Metaphern beladenen Formulierungsfreude des Autors Schopenhauer verbuchen. Man kann sich aber auch an der Sensibilität des Philosophen selbst orientieren, der Anregung zur Überlegung daran nahm, dass ihm bei jedem genialen Autor im tiefsten Grunde etwas je Gleichbleibendes begegnet sei, und der daraufhin behauptete, es wäre dort etwas im Hintergrund tätig, auf das alles Explizierte als „Variation“ rückführbar sei. Man darf hier nicht das einzelne, schmückende Bild sehen, sondern muss das übergeordnete Thema extrapolieren, das Schopenhauer mit dem intellektuellen Stempel identifiziert. So nämlich stellen die vielen Bilder Schopenhauers kein schönes Beiwerk dar, keinen Manierismus und auch nicht den Metaphernreichtum des Sophisten. Sie werden zu Spiegeln, Stempeln und Beispielen einer individuellen Wahrnehmung, die die Welt in Theaterbegriffen thematisiert, weil sie sich ihr einst in Augenblicken höchster Klarheit ganz von selbst in Theatergestalt offenbart hat. Schopenhauers Philosophie erwächst im Kern, so die übergeordnete These der folgenden Seiten, aus einer originären Wahrnehmung der Welt als Theaterspiel (8).

15 P II, 20 f.; vgl. zum ordnenden Konzept der „Regionalmetaphysik“ bei Schopenhauer Kobusch, Theodor: Wollen und Resignation. In: *Disiecta Membra*. Hrsg. von Odo Marquardt, Basel 1989, 156–171, 156 f.

16 P II, 552.

2. „Die Welt ist Vorstellung.“¹⁷

Für das Vorhaben, den „Kniff“, das heißt das private Wahrnehmungsmuster dieses Œuvres ausfindig zu machen, muss man sich zunächst darüber bewusst werden, dass für Schopenhauer seit jeher jede echte Philosophie ebenso wie jede echte Künstlerarbeit ein Werk der reinen anschaulichen Erkenntnis gewesen ist, und dies selbst, wenn er sich über die Inklinaton der Erkenntnis durch die Bestrebungen bestens im Klaren war.¹⁸ Die Erfindung jedes epochalen Werkes jeglicher Gattung macht der Intellekt ausschließlich mit sich selbst aus. Der willensfreie reine Blick des Genialen bildet Fundament und Stempel des Werkes, gar der Werkreihe. „Demnach“, so Schopenhauer,

[...] ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, diesem Dienste zu entziehen, d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als rein erkennendes Subjekt, klares Weltauge, übrig zu bleiben: und dieses nicht auf Augenblicke; sondern so anhaltend und mit so viel Besonnenheit, als nöthig ist, um das Aufgefaßte durch überlegte Kunst zu wiederholen und „was in schwankender Erscheinung schwebt, zu befestigen in dauernden Gedanken“.¹⁹

Wie sehr also die gewöhnlich-menschliche Interesse geleitete Phänomenapperzeption zurücktritt, so tritt im selben Maße die eigentliche individuelle Signatur des Intellekts hervor, als der intellektuelle Charakter, der Kniff des Genies:²⁰

17 W I, 4.

18 Vgl. HN III, 109: „– ‚Unsre Erkenntnis ist subjektiv‘ heißt: wir haben kein andres Subjekt des Erkennens als ein durch den individuellen Willen, durch die Erscheinung dieses d. h. durch die physische Person und durch das Interesse dieser vielfach getrübt und verschobenes, verunreinigtes.“ Vgl. zur psychoanalytischen Rezeptionslinie dieses Topos der Erkenntniseinfärbung Lerchner, Thorsten: *Die Welt als Wille: Otto Rank und Arthur Schopenhauer*. In: *texte. psychoanalyse. ästhetik. kulturkritik* 32 (2012), 35–71; vgl. zur systematischen Integration eines dynamischen unbewussten Faktors in der Philosophie Schopenhauers Lerchner, Thorsten: *Nicht Herr sein im eigenen Haus. Willensmetaphysik und Unbewusstheit im Werk Arthur Schopenhauers*. Würzburg 2013.

19 W I, 218 f.

20 Einzuwerfen wäre gegen den obigen Schluss auf eine hervortretende primäre intellektuelle Signatur des Genies bei gleichzeitigem Zurücktreten des Willens, dass sich diese Notion mit Schopenhauers explizit „reinem“ Subjekt der Erkenntnis unverträglich zeige: „[W]ir“, betont Schopenhauer mehr als einmal, „sind [als Genies, Th. L.] nicht mehr das Individuum, es ist vergessen, sondern nur noch reines Subjekt der Erkenntnis: wir sind nur noch da als das eine Weltauge, was aus allen erkennenden Wesen blickt, im Menschen allein aber völlig frei vom Dienste des Willens werden kann, wodurch aller Unterschied der Individualität so gänzlich verschwindet, daß es alsdann einerlei ist, ob das schauende Auge einem mächtigen König, oder einem gepeinigten Bettler angehört.“ (W I, 233)
Doch erstens spricht Schopenhauer an solchen Stellen immerzu nur vom *Willen*, der seiner Ein-

„Jeder Mensch von Genie hat nur einen einzigen Kniff, der ihm ausschließlich angehört und den er in jedem seiner Werke, nur immer unter anderer Anwendung anbringt.“²¹

Die Deklination eines einzigen Gesichtspunktes wird ebenfalls im Vorwort zum eigenen Hauptwerk behauptet:

– Was durch dasselbe mitgetheilt werden soll, ist ein einziger Gedanke. Dennoch konnte ich, aller Bemühungen ungeachtet, keinen kürzern Weg ihn mitzuthemen finden, als dieses ganze Buch. – Ich halte jenen Gedanken für Dasjenige, was man unter dem Namen der Philosophie sehr lange gesucht hat [...]. Je nachdem man jenen einen mitzuthemenden Gedanken von verschiedenen Seiten betrachtet, zeigt er sich als Das, was man Metaphysik, Das, was man Ethik und Das, was man Aesthetik genannt hat; und freilich müßte er auch dieses alles seyn, wenn er wäre, wofür ich ihn, wie schon eingestanden, halte.²²

„Meine ganze Ph[ilosophie]“, spinnt Schopenhauer später diesen Gedanken aus dem Vorwort zu Ende, „läßt sich zusammenfassen in dem einen Ausdruck: die Welt ist die Selbsterkenntniß des Willens.“²³

Doch „die Welt als Selbsterkenntnis des Willens“ verrät dem Leser nur das bewusste Ergebnis des poetischen Kniffs, nicht den Kniff selbst. Um ihn aufzudecken, muss man sehen, wie Schopenhauers Blick auf die Welt oszilliert zwischen der kalten Aussage des Epistemologen: „Die Welt ist Vorstellung (des Verstandes)“, und der des die Welt auslegenden Metaphysikers,²⁴ welcher die

wirkung auf die Erkenntnis verlustig gehe. Diese Erkenntnis wäre im Kontrast zum Willen dann natürlich „rein“ zu nennen: nämlich rein von volitiven Antrieben.

Zweitens findet sich in den späten Parergon eine seltsame Stelle, die die perspektivische Gültigkeit von Philosophemen betont, solange letztere aus reiner Anschauung entstanden sind: „Keine, aus einer objektiven, anschauenden Auffassung der Dinge entsprungene und folgerecht durchgeführte Ansicht der Welt kann durchaus falsch seyn; sondern sie ist, im schlimmsten Fall, nur einseitig; so z. B. der vollkommene Materialismus, der absolute Idealismus u. a. m. Sie alle sind wahr; aber sie sind es zugleich: folglich ist ihre Wahrheit eine nur relative. Jede solche Auffassung ist nämlich nur von einem bestimmten Standpunkt aus wahr; wie ein Bild die Gegend nur von einem Gesichtspunkte aus darstellt.“ (P II, 13) Ich lese diesen *prima vista* paradoxen Perspektivismus als indirekten Aufgriff der These vom „intellektuellen Charakter“: Die konstatierte „Einseitigkeit“ ist in meinen Augen rückgebunden an frühe Überlegungen bezüglich einer unhintergehbaren, willensunabhängigen Signatur der Erkenntnis, was ohne Zweifel plurale – und vor der Kontrastfolie eines fälschenden Willens: notwendig wahre – Weltmodelle zeitigen würde.

Und drittens wird HN I, 142 f., explizit der „intellektuelle Charakter“ mit einer „durchaus ungewöhnliche[n] Objektivität“ gekoppelt, welche „das Wesen des Genies ist“. Schopenhauer sieht wohl selbst keinen Widerspruch zwischen Objektivität und intellektueller Charakteristik.

21 HN I, 98.

22 HN I, 462.

23 W I, 485; vgl. Malter, Rudolf: *Der eine Gedanke*, Darmstadt 1988.

24 Vgl. W II, 736.

Summe aus seinem monothematischen Werk zieht mit der Formel: „[D]ie Welt ist die Selbsterkenntnis des Willens“. Schopenhauer schreibt nämlich:

– Was siehst Du? – Bloße Bilder [...] Warum? Weil dies alles die bloße Hülle ohne den Kern ist, bloß in der Vorstellung existiert, weil das Sichtbare und Vorstellbare die bloße Hülle ist, welche die Bedeutung allein von dem erhält, was darin steckt, vom Willen und seinen Bewegungen. Die Welt der Vorstellung mit allen ihren Szenen, traurigen und fröhlichen, ist nicht das Reale, sondern der Spiegel des Realen.²⁵

Die Welt als Vorstellung ist in diesem Moment zur Welt als Vorstellung in einem ganz anderen Sinne geworden. Der kleine Satz formt eine Kippfigur, die die Welt als Vorstellung des Verstandes anspricht, sie aber im Fortgang als Vorstellung auf dem Theater bespricht. Das überraschende präpositionale Attribut – „mit allen ihren Szenen“ –, das plötzlich epistemologischen Betrachtungen zum Welt-Status nachkommt, verschiebt die eine „Weltvorstellung“ in die andere. Danach tritt das „Reale“ wieder auf den Plan, das dem Idealen, also dem Vorstellungsinhalt, entgegengesetzt bleibt. Die Figur kippt zurück in die Rede von der Welt als Vorstellung des Verstandes, in das Programm der Transzendentalphilosophie. – Was aber ist die Welt nun? Vorstellung des Willens oder Vorstellung des Willens; wird der Wille im Kopf objektiv vorgestellt oder gibt der Wille eine Vorstellung? *Genitivus obiectivus* oder *subiectivus*? Die Antwort ist einfach: beides – wie bei der Kippfigur. Für Schopenhauer war die Welt immerzu „Vorstellung“ noch in dem ganz anderen, zweiten Sinne, jenseits ihres Status als Verstandesvorstellung, nämlich die Vorstellung des Willens im *Genitivus subiectivus*, eine Theatervorstellung.²⁶

Was als Schopenhauers eigener Kniff das Produktionsmuster bestimmt, ist die Theaterwahrnehmung, die Wahrnehmung der Welt als Vorstellung – der Welt-Vorstellung eines Welttheaters:

Der Intellekt des Normalmenschen, streng an den Dienst seines Willens gebunden, mithin eigentlich bloß mit der Aufnahme der Motive beschäftigt, läßt sich ansehen als der Komplex von Drahtfäden, womit jede dieser Puppen auf dem Welttheater in Bewegung gesetzt wird [...].²⁷

25 HN III, 136.

26 Vgl. den Titel der neuen englischen Übersetzung von Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung*: Schopenhauer, Arthur: *The World as will and presentation*. Hrsg. von Richard Aquila und David Carus, New York 2007. Die bisher übliche Titelübersetzung lautete: *The world as will and representation*.

27 W II, 442.

3. Einschub: Das Bild des „Welttheaters“ in seiner Vermittlung zu Schopenhauer

Die Welt als Theater zu strukturieren und anzuschauen, ist natürlich kein Novum der Schopenhauerschen Philosophie. Es ist eine lange abendländische Tradition: „Ein jedes Zeitalter schafft sich ein Gleichnis, durch das es im Bilde seine Antwort gibt auf die Frage nach dem Sinne des Lebens, und in dem es den Schlüssel ausliefert zu seinem Geheimnis. Die Antwort des Barock lautet: Die Welt ist ein Theater.“²⁸ „Die Theatermetapher [im Barock, Th. L.] ist nicht nur argumentationstechnisch eingesetzt [...], sie ist unmittelbar weltbildkonstitutiv.“²⁹ Man hat in diesem Rahmen zwei Traditionslinien zu scheiden: Die philosophische Tradition des Welttheaters reicht durchgängig zurück bis in die Antike;³⁰ die literarische dagegen kann mit ein wenig Extrapolation als bei Calderón de la Barca im 17. Jahrhundert beginnend angesetzt werden.³¹ Sie beginnt damit bei einem Autor, den Schopenhauer gern liest und gern zitiert³² und der ihm gewiss eine weitere Schulung dessen ermöglicht, was ohnehin Charakteristik seiner Erkenntnis ist.

Calderón nähert „in einem“, wie Schopenhauer anmerkt, „gewissermaßen metaphysischen Drama“, betitelt *Das Leben ein Traum*, die Welt überdeutlich dem Theater an.³³ Sie, das „Schreckenbild“³⁴ – und schon darin zeigt sich eine gewisse Analogie zur Weltauffassung Schopenhauers –, wird missbraucht zum überdimensionalen zeitgemäßen Labor. Es soll kontrolliert werden, ob der bislang prophylaktisch im Kerker schmachtende Protagonist und rechtmäßige Thronfolger Sigismund, der vom Orakel jedoch als dereinst mordender Tyrann gebrandmarkt ist,³⁵ durch Auflehnung gegen das Fatum sich als würdiger Herrscher³⁶ und – zum philosophischen Ertrag des ganzen Aufwands – den Menschen als frei erweisen kann.³⁷ Ein gigantisches Experiment entsteht, welches darin

28 Alewyn, Richard: Der Geist des Barocktheaters. In: *Weltliteratur*. Hrsg. von Walter Muschg. Bern 1952, 15–38, 15.

29 Konersmann, Ralf: *Der Schleier des Timanthes*, Frankfurt am Main 1994, 113.

30 Vgl. Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern u. a. 1973, 148 f.; sowie Christian, Lynda: *Theatrum mundi. The history of an idea*, New York u. a. 1987, die detailliert die Geschichte der Metapher mit Schwerpunkt auf ihrem Gebrauch in der Philosophie darlegt.

31 Vgl. Sofer, Johann: Bemerkungen zur Geschichte des Begriffs „Welttheater“. In: *Maske und Kothurn 2* (1956), 256–268, 258 und 268; García, José Gonzáles: Zwischen Literatur, Philosophie und Soziologie. Die Metapher des „Theatrum mundi“. In: *Philosophie in Literatur*. Hrsg. von Christiane Schildknecht. Frankfurt am Main 1996, 87–108.

32 Vgl. HN V, 489.

33 Curtius betont, dass die programmatische Formulierung „gran teatro del mundo“ in *Das Leben ein Traum* erstmals vorkommt: Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, a. a. O., 151.

34 Calderón, Don Pedro: *Das Leben ein Traum*. In: *Ausgewählte Werke in zehn Bänden*. Hrsg. von Wolfgang von Wurzbach, Bd. II. Leipzig 1910, 51.

35 Ebd., 42.

36 Ebd., 46 f.

37 „Das gesamte Werk Calderons hat die Dimension eines Welttheaters, insofern die Personen ihre

besteht, dass man vor dem Testkandidaten serviles Theater spielt, während man ihn nicht darüber aufklärt, wie schnell und spurlos seine Testphase als König mit einer einschläfernden und vergessen machenden Substanz beendet werden kann, wenn er sich als Herrscher oft genug daneben benimmt. – Zumindest der Zuschauer weiß, dass die Welt, die Sigismund als Traum vorkommt (und welches Verhältnis daher titelgebend wird), ein zu Testzwecken entwickeltes Theaterstück, eine buchstäbliche „Inszenierung“,³⁸ ist, innerhalb derer die nur scheinbar so diensteifrigen Experimentatoren jederzeit aus ihrer Untertanenrolle ausbrechen können, um dem falschen König ein unerwartetes Ende zu bereiten. Für den Zuschauer verweist die Schein-Welt Sigismunds durchweg auf etwas anderes, nämlich auf den sie erschaffenden Experimentalhintergrund, worin das „gleichsam metaphysische[]“ Moment des Dramas zu finden ist, das Schopenhauer darin ausmacht. Schon bei Calderón wird die Welt wie bei Schopenhauer Vorstellung im Doppelsinne: traumartiges phantastisches Gespinnst im Kopf sowohl einerseits wie auch Theaterspiel andererseits. Aus gutem Grund klingt der spanische Autor mit seinem Protagonisten Sigismund – der ja über Nacht zum „König“ wurde – und dessen wertloser, inszenierter Schein-Welt noch nach, wenn es um den „Schleier der Maja“, den Inbegriff des zu überwindenden Scheins in der Vorstellungs-Welt Schopenhauers geht:

Der große ethische Unterschied der Charaktere hat die Bedeutung, daß der Böse unendlich weit davon entfernt ist, zu der Erkenntniß zu gelangen, aus welcher die Verneinung des Willens hervorgeht, und daher allen Quaalen, welche im Leben als möglich erscheinen, der Wahrheit nach, wirklich preisgegeben ist; indem auch der etwan gegenwärtige, glückliche Zustand seiner Person nur eine durch das principium individuationis vermittelte Erscheinung und Blendwerk der Maja, der glückliche Traum des Bettlers, ist.³⁹

4. Die Welt als Trauerspiel

Für einen Philosophen, der das Gute zum Mangel am Bösen,⁴⁰ die haushälterische Sparsamkeit der Natur zum Geiz⁴¹ und die Welt zur schlechtesten aller möglichen erklärt,⁴² fasst Schopenhauer den barocken Gedanken, dass auf dem

Rollen vor kosmischem Hintergrund agieren.“ Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, a. a. O., 151.

38 Vgl. Link, Franz: Götter, Gott und Spielleiter. In: *Theatrum mundi. Götter, Gott und Spielleiter im Drama von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Franz Link und Günter Niggel. Berlin 1981, 1–48, 6.

39 W I, 470.

40 „weil der Schmerz, nicht der Genuß das Positive ist“ (W II, 660); vgl. zu dieser Inversionsfigur ausführlich Hermann, Friedrich: *Das Böse und die Theodizee*, Gütersloh 2002, 156 f.

41 „Daher tritt ein greller Kontrast hervor zwischen ihrem [der Natur, Th. L.] Geiz bei Ausstattung der Individuen und ihrer Verschwendung, wo es die Gattung gilt.“ (W II, 552).

42 „Nun ist diese Welt so eingerichtet, wie sie seyn mußte, um mit genauer Noth bestehen zu

Welttheater „etwas des Zeigens Würdiges“⁴³ erscheint, unerwartet traditionell. Zwar besteht die Würde des Erscheinenden nur darin, sinnfällig das Credo des lebensfeindlichen Geistes vor Augen zu führen: „besser wär’s, daß nichts entstände“ – das Nichts aber ist für Schopenhauer nur das *Nihil privativum*,⁴⁴ und die Natur spricht in ihrer bekannten Naivität und Ehrlichkeit nicht aus,⁴⁵ dass rein gar nichts, sondern nur dass etwas Anderes – Besseres – her müsse.⁴⁶ Die Natur hat zwar nicht ihren eigenen Sinn-, wohl aber ihren Verweisungscharakter behalten dürfen:⁴⁷ Die unsagbare Schlechtigkeit der Welt und das skandalöse sinnfreie Spiel werden umgemünzt in einen negativen Verweis auf ein Zumindest-nie-mehr-so-Etwas,⁴⁸ das in dieser Philosophie sowieso nur das Bessere werden kann. Und dies stimmt grob mit der Barockargumentation überein: „Die Totalerklärung des Theaters entwertet die sinnlich greifbare Wirklichkeit, indem sie sie immer schon auf ein anderes verwiesen sein läßt [...]“.⁴⁹ Nur erscheint eben, anders als im Barock, bei Schopenhauer die Entwertung der Welt nicht zugleich als „Trost und Theodizee“⁵⁰, indem der Spielplan des universellen Theaters kaum von wohlüberlegter und ausgewogener Regie zeuge. Es reichen die tragodistischen Elemente durch die gesamte Kette der Wesen: Wie die unerkann-

können: wäre sie aber noch ein wenig schlechter, so könnte sie schon nicht mehr bestehen. Folglich ist eine schlechtere, da sie nicht bestehen könnte, gar nicht möglich, sie selbst also unter den möglichen die schlechteste.“ (W II, 669).

43 García, González und Konersmann, Ralf: Art. „Theatrum mundi“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 9. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Basel 1995, 1051 f.

44 Vgl. W I, 484.

45 Vgl. z. B. W I, 325.

46 Vgl. die Aussagen zum die Natur verklärenden Tragödienspiel: „[Dort wird, Th. L.] eben in ihm [dem Menschen, Th. L.] das Bewußtseyn angeregt [...], daß es für ein andersartiges Wollen auch eine andre Art des Daseyns geben muß.“ (HN III, 198).

47 Derartig denkt ebenfalls der von Schopenhauer verehrte und übersetzte Gracián: Kein Sinn und Gehalt in der Welt, außer dem einen geborgten, den sie aus ihrer Anbindung an den „Himmel“ erhält: „Im Himmel ist Alles Wonne, in der Hölle Alles Jammer, in der Welt, als dem Mittleren, das Eine und das Andre. Wir stehn zwischen zwei Extremen, und sind daher beider theilhaft. Das Schicksal wechselt: Alles soll nicht Glück, noch Alles Mißgeschick seyn. Diese Welt ist eine Null: für sich allein gilt sie nichts, aber mit dem Himmel in Verbindung gesetzt, viel. Gleichmuth bei ihrem Wechsel ist vernünftig, und Neuheit ist nicht die Sache des Weisen. Unser Leben verwickelt sich in seinem Fortgang, wie ein Schauspiel, und entwickelt sich zuletzt wieder: daher sei man auf das gute Ende bedacht.“ Gracian, Balthasar: *Handorakel und Kunst der Weltklugheit*, München 2005, 121. Auch Gracián ist, wie zu sehen, ein Autor, der eingehend mit dem Welttheaterbild operiert.

48 „Da das wahre Heil zum Wesen der Welt ein ganz negatives Verhältniß hat, als Verneinung des Willens zum Leben, so muß es auch zum Spiegel jenes Wesens, also zur Vorstellung, ein ganz negatives Verhältniß haben, also nur durch Negation auszudrücken, und keineswegs vorstellbar seyn [...]“ (HN III, 2).

49 Konersmann: *Der Schleier des Timanthes*, a. a. O., 113.

50 Ebd.

ten Brüder ziehen Starrheit und Schwere im Reich des Leblosen in den „Kampf“⁵¹. Im Wald riecht es unter moosbedeckten Wurzeln nach „Morden“;⁵² bei den Tieren entpuppt sich die feinere Abstufung der Kette der Wesen als Nahrungskette;⁵³ der Krone der Willensobjektivierung wird sowieso offen jeder Lebenslauf als „Trauerspiel“ bescheinigt⁵⁴ – „und [...] was sich in Millionen Gestalten von endloser Verschiedenheit darstellt und so das bunteste und barockste Schauspiel ohne Anfang und Ende aufführt, [ist, Th. L.] dieses Eine Wesen [...], welches hinter allen jenen Masken steckt [...]“.⁵⁵ Die Welt besitzt in Schopenhauers Augen nicht nur das Format einer Vorstellung, sie erscheint ihm als Vorstellung einer Tragödie – eben ein, wörtlich, „Trauerspiel“⁵⁶.

Im Hintergrund dieser Welt nämlich wirkt ein metaphysischer Wille, der es zu nicht mehr als zu einer traurigen Aufführung bringen kann, „denn der Wille führt das große Trauer- und Lustspiel auf eigene Kosten auf, und ist auch sein eigener Zuschauer“⁵⁷. „Ein und derselbe Wille“, belehrt Schopenhauer weiter, „ist es, der in ihnen allen [den einzelnen Wesen, Th. L.] lebt und erscheint, dessen Erscheinungen aber sich selbst bekämpfen und sich selbst zerfleischen“⁵⁸. Von der Annahme eines intellektuellen Charakters aus gedacht erscheint der unifiizierte metaphysische Wille als nachträgliche Spekulation über das Substrat einer tragödienhaften Welt, die eine ursprüngliche Weltwahrnehmung erblickt hat. Die automatische Gesichtsgebung der Welt als trauriges Schauspiel erst hat Schopenhauers metaphysische Spekulationen geleitet, und zwar derart, dass er retroaktiv in Ermangelung eines guten Grundes für einen weisen Schöpfergott

51 Vgl. W I, 252.

52 „Nein, im stillen Walde, der abseits zu träumen scheint, auf der Wiese, die den Blick des Dichters erfreut, ist alles innerer Krieg, unversöhnliche Ausrottung, von Baum zu Baum, von Grashalm zu Grashalm, von Blume zu Blume. Jede Wurzel breitet sich still in der Dunkelheit aus, um ihrer Nachbarin den Nährstoff zu rauben. Das Moos und der Efeu schlingen sich um die Eiche, um ihr den Saft auszusaugen. Sehen sie diese vertrocknete und blasse Pflanze an – sie ist erstickt, sie ist getötet worden von denen, die sie mit ihrer eifersüchtigen Menge umgaben. Die Pflanzen, mein lieber Herr, sind alle noch viel blutiger als die Menschen, und ich kann nicht ohne Schrecken durch den Wald gehen, es steigen Ausdünstungen von ständigen Morden in ihm auf.“ Schopenhauer, Arthur: Gespräch mit Frédéric Morin. In: *Jb.* 20 (1933), 311–332, 326 f.

53 „[...] Jedes [Lebewesen, Th. L.] ein Jäger und Jedes gejagt, Gedränge, Mangel, Noth und Angst, Geschrei und Geheul darstellt: und das geht so fort, *in secula seculorum*, oder bis ein Mal wieder die Rinde des Planeten bricht.“ (W II, 404).

54 „Das Leben jedes Einzelnen ist, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutsamsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel [...]“ (W I, 380).

55 W II, 362.

56 W I, 380.

57 W I, 390.

58 „Denn der Wille, weil er das absolut Eine ist, hat nichts außer sich, womit er seinen Durst stillen, woran er seine Unrast endigen könnte. Er kann nur an sich selbst zehren [...]“ Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. Ein Vortragszyklus. In: *Gesamtausgabe*, Bd. 10. Hrsg. von Ottheim Rammstedt. Frankfurt am Main 1995, 167–409, 228.

eine konfligierende monistisch-dynamistische Weltgrundlage hat postulieren müssen. Denn nur die hatte das Potential, hinreichende Erklärungen für die eigene triste Apperzeption zu liefern. Die tragodistische Welterscheinung von steter Selbstverkenning und immerwährender Unersättlichkeit fordert die Struktureigenschaften von Einzigkeit und Begehren, die nur ein unifizierter metaphysischer Wille in der Hinterwelt zu liefern vermag. Eine Welt als Wille scheint schaffentechnisch das Ergebnis einer Welt als Vorstellung. Die Metaphysik der brutalen Natur stellt nichts als die nachträgliche Aufarbeitung einer umfassenden Trauerspielerfahrung dar: Die Welt ist nicht Vorstellung, sondern Tragödienvorstellung.

5. Über die Wahrnehmung des Genies

Die Welt als Theater- respektive Tragödienvorstellung ist das Resultat des Theaterblicks: „All the world is a stage, And all the men and women the players on it.“⁵⁹, notiert Schopenhauer, offensichtlich von dieser Aussage stark beeindruckt, aus Shakespeares *As you like it*. Und der Theaterblick Schopenhauers nimmt bevorzugt Logenplatz ein. Die paradigmatische Erkenntnissituation für den Philosophen war schon immer der Blick vom Berg hinab aufs Panorama, hinab ins bunte Gewimmel vom übergeordneten Standpunkt aus: eine synoptische Begutachtung der Requisiten. Die Reiseberichte des jungen Schopenhauer, der weder durch philosophische Tradition noch durch Calderón geschult ist,⁶⁰ lassen am besten erkennen, wie sehr bereits dem jungen Menschen die Welt Vorstellung war und wie natürlich ihre Aufnahme als Theaterstück, als „Schauspiel“⁶¹, als ein „großes, buntes, glänzendes Bild“⁶²:

Ich finde daß eine solche Aussicht von einem hohen Berge außerordentlich viel zur Erweiterung der Begriffe bey trägt. [...] Alle kleinen Gegenstände verschwinden, nur das große behält seine Gestalt bey. Alles verläuft in einander, man sieht nicht eine Menge kleiner abgesonderter Gegenstände, sondern ein großes, buntes, glänzendes Bild, auf dem das Auge mit Wohlgefallen weilt.⁶³

Der Blick des ungelerten Jünglings, verglichen mit den vielen vorangegangenen Äußerungen des gereiften Philosophen, lässt deutlich aufscheinen, inwiefern der intellektuelle Charakter – ganz wie der moralische – unveränderlich bleibt. Das

59 HN IV (II), 12.

60 „[O]hne alle gelehrte Schulbildung [...]“ ist das Stichwort, das Schopenhauer später in seinem „Cholera-Buch“ über die jugendliche Europareise schreibt: vgl. HN IV (I), 96.

61 „Dieses Schauspiel, der Anblick der ungeheuren Eis-Massen [...], alles trägt ein unbeschreiblich wunderbares Gepräge [...].“ Schopenhauer, Arthur: *Die Reisetagebücher von Arthur Schopenhauer*. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich 1988, 167.

62 Ebd., 196.

63 Ebd.

tiefste Signum der Erkenntnis ist kein beliebig zu Modifizierendes, sondern unvergänglicher Stempel wie die moralische Tat. Sie ist intellektuelle Signatur, die unhintergehbare „theatralische Ästhetik“ der Schopenhauerschen Philosophie.

Im Regionalbereich der Metaphysik des Schönen, dem zweiten Beispielfeld für die Formatierung der Welt durch das private Siegel des Erkenntnisorgans, wird der bleibende Stempel besonders durch zwei Momente, eines mehr inhaltlich, anderes mehr formal, greifbar.

Erstens kehrt in der späteren Beschreibung des Erlebnisinhaltes eines Künstlers ziemlich genau dasjenige wieder, was der junge Schopenhauer bei seinem Blick vom Berg hinab selbst empfand.⁶⁴ Denn „[w]enn man,“ behauptet Schopenhauer in der *Welt als Wille und Vorstellung*,

durch die Kraft des Geistes gehoben, die gewöhnliche Betrachtungsart der Dinge fahren läßt, aufhört, nur ihren Relationen zu einander, deren letztes Ziel immer die Relation zum eigenen Willen ist, am Leitfaden der Gestaltungen des Satzes vom Grunde, nachzugehen, also nicht mehr das Wo, das Wann, das Warum und das Wozu an den Dingen betrachtet; sondern einzig und allein das Was; auch nicht das abstrakte Denken, die Begriffe der Vernunft, das Bewußtseyn einnehmen läßt; sondern, statt alles diesen, die ganze Macht seines Geistes der Anschauung hingiebt, sich ganz in diese versenkt und das ganze Bewußtseyn ausfüllen läßt durch die ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes, sei es eine Landschaft, ein Baum, ein Fels, ein Gebäude oder was auch immer; indem man nach einer sinnvollen Deutschen Redensart, sich gänzlich in diesen Gegenstand verliert, d. h. eben sein Individuum, seinen Willen, vergißt und nur noch als reines Subjekt, als klarer Spiegel des Objekts bestehend bleibt; so daß es ist, als ob der Gegenstand allein da wäre, ohne Jemanden, der ihn wahrnimmt, und man also nicht mehr den Anschauenden von der Anschauung trennen kann [...] dann ist, was also erkannt wird, nicht mehr das einzelne Ding als solches [...].⁶⁵

Zweitens wird die Schau des entrückten Genies im gesamten Œuvre topologisch als Gefällestrecke strukturiert,⁶⁶ so dass die sprichwörtliche Stellung des jungen Bergsteigers „über den Dingen“ zu einer bleibenden formalen Komponente in der Konzeption von genialen Künstlern und Philosophen geworden ist. Der

64 Vgl. Schildknecht, Christiane: Reisende Philosophen – Philosophische Reisen. Erfahrung, Erkenntnis und Selbsterkenntnis bei Montaigne, Schopenhauer, Descartes und Sterne. In: *Philosophie in Literatur*. Hrsg. von Christiane Schildknecht. Frankfurt am Main 1996, 177–201, 183f.

65 W I, 210.

66 Vgl. Lütkehaus, Ludger: Die Ausfahrt des Buddha? Die Reisetagebücher Schopenhauers. In: *Die Reisetagebücher von Arthur Schopenhauer*, a. a. O., 263–280, 273: „Schon der junge Schopenhauer kommt mit der interesselosen Objektivität des älteren darin überein, daß der ruhige Blick ‚von oben‘ es ist, der die ‚Dinge‘, die ‚unten‘, auf dem Boden der Sorgen, ‚Bemühungen u. Entwürfe‘, groß scheinen, tröstlich weit entrückt.“

archetypische Blick vom Berg herab wird beispielsweise in das Gefälle des Logenplatzes auf die Bühne verschoben:

Dagegen könnte man das Genie, mit seinem entfesselten Intellekt, einem unter den großen Drahtpuppen des berühmten Mailändischen Puppentheaters mitspielenden, lebendigen Menschen vergleichen, der unter ihnen der Einzige wäre, welcher Alles wahrnähme und daher gern sich von der Bühne auf eine Weile losmachte, um aus den Logen das Schauspiel zu genießen [...].⁶⁷

Oder, noch klarer in Bezug auf die definitorische Leistung der topischen Differenz:

Was hingegen das Genie auszeichnet und daher sein Maaßstab seyn sollte, ist die Höhe, zu der es sich, als Zeit und Stimmung günstig waren, hat aufschwingen können, und welche den gewöhnlichen Talenten ewig unerreichbar bleibt.⁶⁸

Schopenhauer schiebt dem Genie seinen eigenen urerlebnishaften Welterfassungsmodus aus der Höhe herab unter, in dessen Folge sich die einst eigens erfahrene, das Allgemeine fassende Bühnenschau einstellt – womit Schopenhauers groß angelegte und wirkmächtige Geniekonzeption die Explikation seiner eigenen Wahrnehmung darstellt.⁶⁹ Denn, meint ja Schopenhauer, jeder genialisch Erkennende, ob er nun Philosoph oder Künstler werde, sieht sich als Motor seines Schaffens mit einem panoramatischen „Schauspiel“ konfrontiert:

Das immer wiederkehrende Erstaunen, das stete Befremden über die Welt, das Gefühl der Bedeutsamkeit des Schauspiels, treibt ihn [den genial Veranlagten, Th. L.] nun entweder, durch verdeutlichende Wiederholung ihrer Vorgänge, die anschauliche Erkenntniß derselben zu befördern (Kunst) oder aber durch Denken den Zusammenhang aller Erscheinungen zu suchen und so eine Auslegung in Begriffen zu finden, eine abstrakte Erkenntniß zu liefern, die über das Ganze jedes Vorkommende Aufschluß erteilt (Philosophie).⁷⁰

Es hält sich sogar das konkrete Bild des „Genies auf dem Berge“ über die gesamte Schaffenszeit des Philosophen durch. Und das allein deswegen, weil der Blick vom Berg herab das einschneidendste Erlebnis in Schopenhauers Leben darstellt. Dieser Blick brachte den Moment, in dem sich die individuelle Wahrnehmung ganz entfalten durfte: ein packender, klarer Theaterblick von der Loge auf das Bühnenbild. Er war dasjenige Erlebnis,⁷¹ das seither als das Muster für gelungene

67 W II, 442.

68 P II, 483.

69 Anders Hübscher, Arthur: *Denker gegen den Strom*, Bonn 1987³, 82: „Goethe [bleibt, Th. L.] die vollendete Leitgestalt des Genies schlechthin, die er in dem berühmten 3. Buch seines Werkes gezeichnet hat.“

70 HN III, 420.

71 Den Einschnitt der Bergbesteigung, der sich im Wechsel des Stils der Reisetagebücher wiederfindet, stellt Schildknecht: *Reisende Philosophen – Philosophische Reisen*, a. a. O., 183, dar: „Hier ändert sich der Stil: an die Stelle der Auflistung irdischer Erlebnisse treten die ersten

Erkenntnis fungiert und sich ins nach eigenem Vorbild geformte Künstlerbild fortpflanzt. So heißt es noch in den späten Parergon im Aufgriff des Urerlebnisses:

Daher kann er [der Philosoph, Th. L.] nicht zugleich sich mit Einzelheiten und Mikrologien befassen; gleichwie Der, welcher, vom hohen Berggipfel aus, das Land überschaut, nicht zugleich die da unten im Thale wachsenden Pflanzen untersuchen und bestimmen kann, sondern Dies dem dort Botanisirenden überläßt.⁷²

Der eigene Blick, die individuell-charakteristische Wahrnehmung, wirkt deshalb offen inhaltsgenerierend in der Metaphysik des Schönen. Das höchste inhaltliche und formale Paradigma dieser Regionalmetaphysik ist die Signatur der Erkenntnis des Autors selbst. Die Genielehre bildet den Reflex seiner eigenen unhintergehbaren Perspektive auf das Dasein, deren unausgesprochene Kategorien nirgendwo sicherer zu greifen sind als in den Reisetagebüchern des von Bildung unbelasteten Jungphilosophen. „Einheit und Festigkeit meiner Lebens- und Welt-Ansicht“⁷³, die Schopenhauer betont für sich in Anspruch nimmt, lässt sich als Folge aus demjenigen begreifen, was er einst als intellektuellen Charakter beim Genie aufgestellt hat, der das durchgängige Thema in aller Variation besorge. Die bleibende Struktureinschreibung in das Ganze, entstanden eben „aus der selben Grundanschauung“⁷⁴, ist es, so fühlt Schopenhauer vielleicht auch selbst, welche die ihn mit Stolz erfüllende systemische Kohärenz und Unerschütterlichkeit zeitigt; auch und gerade im Fall seiner Genielehre.

6. Über das Wiedererkennen

In Anbetracht der vorangegangenen Erörterungen kann das gegebene apperzeptive Muster nur als unbewusster Automatismus gedacht werden: „Was mir die Aechtheit“, berichtet Schopenhauer, „und daher die Unvergänglichkeit meiner Philosopheme verbürgt ist, daß ich sie gar nicht gemacht habe; sondern sie haben sich selbst gemacht. Sie sind in mir entstanden ganz ohne mein Zuthun [...]“⁷⁵. Ein Anschein von Heterogenität der Philosopheme Schopenhauers kann allein daraus erwachsen, dass man ihre fundamentale Gemeinsamkeit übersieht. Diese liegt in der Aufdeckung, wie sehr doch die Welt Vorstellung und, im bewusst gewordenen Ergebnis dieses unbewussten ästhetischen Charakters, Selbsterkenntnis des Willens ist.

In der Metaphysik der Sitten, der dritten Regionalmetaphysik des Philosophen, wird die Geschichte der Einschreibung der Erkenntnisnatur fortge-

höhenmetaphysischen Versuche. ‚Mir schwindelte als ich den ersten Blick auf den gefüllten Raum warf, den ich vor mir hatte‘, schreibt Schopenhauer über die Besteigung des Pilatus.“

72 P II, 52.

73 GBr, 328 f. (Brief an Julius Frauenstädt vom 28. 1. 1854).

74 HN III, 200.

75 HN III, 208.

schrieben. Der individuelle Wille „erinnert sich“ an keiner Stelle im Œuvre daran, dass sein ureigenstes Wesen im vermeintlich anderen existiert; er erkennt wieder. „Tat twam asi“, die Formel für den Augenblick, in dem es wie Schuppen von den Augen fällt – „Dies Lebende bist Du“ –, wird die Sache eines geheimnisvollen „Wiedererkennens“⁷⁶.

Bemerkt wird zwar nun mit Recht, das Wiedererkennen sei bei Schopenhauer ein höchst wichtiges Element seiner Lehre,⁷⁷ weil die entscheidende Selbsterkenntnis des Willens in einen Akt des universellen Wiedererkennens kulminiere. Diese Bemerkung bleibt allerdings erratisch unverbunden mit Tradition und Vorläufertum: Wo man das Wiedererkennen genau zu verorten habe, ist höchst unklar. Und gerade hier kann die Herausstellung der intellektuellen Signatur Schopenhauers den entscheidenden Hinweis geben: Sie lässt dafür plädieren, dass es das Wiedererkennen der Tragödie, die altehrwürdige *Anagnorisis* ist, die Pate steht der Erleuchtung „Das bist Du“. Das „Trauerspiel des Lebens“⁷⁸, welches Schopenhauer allenthalben ausmacht, muss einmal mehr nicht als Bild-, sondern als Konzeptelement gelesen werden. Das der Tragödientheorie entlehnte Element des Wiedererkennens bildet keinen Fremdkörper oder Ausreißer in dieser Philosophie, die das Dasein als Theater, und zwar spezifisch als Trauerspiel konzipiert, sondern als „Umschlag von Nichtwissen in Wissen“⁷⁹ die Schablone, auf der sowohl des Ödipus Blendung wie auch das herzerreißendste Mitleid und die

76 „Sie [die Ansicht, dass Vielheit Täuschung ist, Th. L.] wäre demnach die metaphysische Basis der Ethik, und bestände darin, daß das eine Individuum im andern unmittelbar sich selbst, sein eigenes wahres Wesen wiedererkenne.“ (E, 270); „Denn daß Einer auch nur ein Almosen gebe, ohne dabei auf die entfernteste Weise etwas Anderes zu bezwecken, als daß der Mangel, welcher den Andern drückt, gemindert werde, ist nur möglich, sofern er erkennt, daß er selbst es ist, was ihm jetzt unter jener traurigen Gestalt erscheint, also daß er sein eigenes Wesen an sich in der fremden Erscheinung wiedererkenne.“ (E, 273); „Die moralischen Tugenden, also Gerechtigkeit und Menschenliebe, da sie, wie ich gezeigt habe, wenn lauter, daraus entspringen, daß der Wille zum Leben, das *principium individuationis* durchschauend, sich selbst in allen seinen Erscheinungen wiedererkennt, sind demzufolge zuvörderst ein Anzeichen, ein Symptom, daß der erscheinende Wille in jenem Wahn nicht mehr ganz fest befangen ist, sondern die Enttäuschung schon eintritt [...]“ (W II, 695).

77 Vgl. Teichert, Dieter: Art. „Wiedererkennen“. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 12., a. a. O., 724–730, 726, wo sich unverbunden in der Beschreibung der Begriffsgeschichte des „Wiedererkennens“ folgender Absatz findet: „Eine dialektische Struktur des W.[iedererkennens, Th. L.] ist für A. Schopenhauer maßgeblich: Im Rahmen der Metaphysik des Willens erkennt sich das Ich in anderen Wesen wieder. Dies wird als Symptom der Erkenntnis und Überwindung des ‚Principium individuationis‘ interpretiert.“

78 HN I, 106.

79 Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 2002, 34 [Poet. 11, 1452a-b]: „ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή“. Die gründliche Beschäftigung mit Aristoteles’ *Poetik* reicht zurück bis in die Studienjahre in Göttingen (vgl. HN II, 391). Die klassische Formulierung der *Poetik* das Wiedererkennen betreffend kann mit Sicherheit als bekannt vorausgesetzt werden.

totale Resignation des Asketen lesbar werden.⁸⁰ Das Mitleiden des sittlich guten Menschen – weit davon entfernt, Einfühlung zu sein –⁸¹ beruht „im tiefsten Grunde auf Erkenntniß der metaphysischen Identität mit dem Andern“⁸². Die vornehmste Art und Weise der Weltverneinung, die Wendung des Willens einzig durch Erkenntnis,⁸³ fußt auf der Gewissheit, dass, wie Schopenhauer sagt, dem Asketen „alles gleich nahe“ liegt⁸⁴ und dass der „Unterschied zwischen dem eigenen und den fremden Individuen“ gänzlich eingeebnet ist.⁸⁵ Diese Bewegung erscheint jener der Tragödie allzu ähnlich: Was hier seine Neuauflage findet, machte schon beim (zu) großen Rätsellöser⁸⁶ im sophokleischen *Ödipus Rex* das Unbekanntere zum Bekanntesten, ebnete ein den Unterschied zwischen exogamischer Gemeinschaft und endogamischem Zusammensein. Und auch Schopenhauer lässt im vermeintlich Fernen den Allernächsten erkennen, den Gleichen, zwar nicht gleichen Blutes, wohl aber gleichen Wesens. Schopenhauer konzipiert die universale *Anagnorisis*, die schrankenlose Identifikation, wo der Bekannteste in allem lauert: „Das Christenthum sagt: ‚liebe deinen Nächsten wie dich selbst‘: ich aber habe gesagt: erkenne in deinem Nächsten wirklich und in der That dich selbst, und in dem Ferneren erkenne dasselbe wieder.“⁸⁷ Ganz genau so wie ihm das Theater universell geworden, nämlich zur Welt, ist ihm die *Anagnorisis*, das Wiedererkennen, zum universalen Strukturelement der Daseinstragödie geworden:

Das diese Ansicht verfolgende [...] Nachdenken wird bald zu der Ueberzeugung geführt, daß in allen jenen Erscheinungen das innere Wesen, das sich Manifestierende, das Erscheinende, Eines und das Selbe sei, welches immer deutlicher hervortrete; und daß demnach was sich in Millionen Gestalten von endloser Verschiedenheit darstellt und so das bunteste und barockeste Schauspiel ohne Anfang

80 „Wie bei der Peripetie handelt es sich auch bei der Anagnorisis um einen Umschlag (metabolé) von Unwissen in Wissen, wobei die Anagnorisis gleichsam das subjektive Pendant zum Handlungsumschlag ist und infolge der neu gewonnen[en] Erkenntnis zu einer Änderung der Handlung führt, aus der subjektiven Erkenntnismetabole also eine objektive Handlungsmetabole wird.“ Erler, Michael: Psychagogie und Erkenntnis. In: *Aristoteles. Poetik*. Hrsg. von Ottfried Höffe. Berlin 2009, 123–140, 134.

81 Vgl. Hauskeller, Michael: Durch Leiden lernen. Schopenhauer zwischen Mitleid und Weltüberwindung. In: *Jb.* 84 (2003), 75–90.

82 HN IV (I), 54.

83 „Denn nur bei Wenigen reicht die bloße Erkenntniß hin, welche, das *principium individuationis* durchschauend, erstlich die vollkommenste Güte der Gesinnung und allgemeine Menschenliebe hervorbringt, und endlich alle Leiden der Welt sie als ihre eigenen erkennen läßt, um die Verneinung des Willens herbeizuführen.“ (W I, 464).

84 W I, 447.

85 Ebd. Das Ergebnis dieser Zueigenmachung ist die Willensverneinung: „Wie sollte er nun, bei solcher Erkenntniß der Welt, eben dieses Leben durch stete Willensakte bejahen und eben dadurch sich ihm immer fester verknüpfen, es immer fester an sich drücken?“ (W I, 448).

86 Vgl. Dodds, Eric: On misunderstanding the Oedipus Rex. In: *Oxford Readings in Greek Tragedy*. Hrsg. von Erich Segal. Oxford 1983, 177–188.

87 HN III, 4.

und Ende aufführt, dieses Eine Wesen sei, welches hinter allen jenen Masken steckt, so dicht verlarvt, daß es sich selbst nicht wiedererkennt, und daher oft sich selbst unsanft behandelt.⁸⁸

Es ist das Trauerspiel affine Wiedererkennen, das als Konzeptgeber für die beiden Hauptthemen der Schopenhauerschen Ethik fungiert: für Mitleid und Willensverneinung.

7. Die Selbsterkenntnis des Willens

Bis dato kann die Nachzeichnung der unbewusst-selbstständigen intellektuellen Signatur Schopenhauers mit drei Erkenntnissen aufwarten, parallelisiert den drei Regionalmetaphysiken: Erstens erscheint die Willensmetaphysik als retroaktives Explanans der erblickten Daseinstragödie; zweitens wird die Genielehre Schopenhauers als Darstellung seiner eigenen Apperzeption fassbar; und drittens bildet die antike Tragödie mit ihrem Wiedererkennensmoment das Fundament für die beiden Säulen der Ethik des Philosophen, das Mitleid und die Willensverneinung.

Voll bewusst ist Schopenhauer an diesen Zusammenhängen einzig, dass die Welt als Vorstellung in jederlei Belang die „Selbsterkenntniß des Willens“⁸⁹ darstellt. Diese universelle Zuschreibung wird ihm allerdings durch den Theatercharakter der Welt bereits diktiert: auch sie, zentral für die Philosophie Schopenhauers, entspringt den unbemerkt angewandten Wahrnehmungsmustern.

Die „Selbsterkenntnis des Willens“ stellt sich als dreifach gestuftes *Procedere* dar. Auf ihrer Grundstufe meint sie nichts anderes, als dass der Wille sich als Wille erkennt; also erkennt, dass er wesenhaft will:

Das Subjekt des Erkennens kann, laut Obigem, nie erkannt, nie Objekt, Vorstellung, werden. Da wir dennoch nicht nur eine äußere (in der Sinnesanschauung), sondern auch eine innere Selbsterkenntniß haben, jede Erkenntniß aber, ihrem Wesen zufolge, ein Erkanntes und ein Erkennendes voraussetzt; so ist das Erkannte in uns, als solches, nicht das Erkennende, sondern das Wollende, das Subjekt des Wollens, der Wille [...]. Wenn wir in unser Inneres blicken, finden wir uns immer als wollend.⁹⁰

Die zweite Stufe beschreibt eine Willenserkenntnis im wesentlich engeren Sinne; nämlich dass der Wille erkennt, was er wesenhaft will. Es ist dies „die Selbst-

88 W II, 362.

89 W I, 485.

90 G, 143.

erkenntnis des eigenen Willens⁹¹; also die Erkenntnis des eigenen moralischen Charakters, des „Willen[s] in seiner individuell bestimmten Beschaffenheit“⁹².

Die[] Akte des Willens haben aber immer noch einen Grund außer sich, in den Motiven. Jedoch bestimmen diese nie mehr, als das was ich zu dieser Zeit, an diesem Ort, unter diesen Umständen will; nicht aber daß ich überhaupt will, noch was ich überhaupt will, d. h. die Maxime, welche mein gesamtes Wollen charakterisiert. Daher ist mein Wollen nicht seinem ganzen Wesen nach aus den Motiven zu erklären; sondern diese bestimmen bloß seine Aeußerung im gegebenen Zeitpunkt, sind bloß der Anlaß, bei dem sich mein Wille zeigt: dieser selbst hingegen liegt außerhalb des Gebietes des Gesetzes der Motivation: nur seine Erscheinung in jedem Zeitpunkt ist durch dieses nothwendig bestimmt. Lediglich unter Voraussetzung meines [...] Charakters ist das Motiv hinreichender Erklärungsgrund meines Handelns: abstrahire ich aber von meinem Charakter und frage dann, warum ich überhaupt dieses und nicht jenes will; so ist keine Antwort darauf möglich [...].⁹³

Mit der dritten Stufe der Selbsterkenntnis verhält es sich jedoch gänzlich anders. Sie beschreibt keine nach innen gerichtete Erkenntnis:

– Wenden wir aber den Blick von unserer eigenen Dürftigkeit und Befangenheit auf Diejenigen, welche die Welt überwand, in denen der Wille, zur vollen Selbsterkenntnis gelangt, sich in Allem wiederfand und dann sich selbst frei verneinte, und welche dann nur noch seine letzte Spur, mit dem Leibe, den sie belebt, verschwinden zu sehen abwarten; [...].⁹⁴

Die „volle[] Selbsterkenntnis“ wird für Schopenhauer erst mit einem allumfassenden Wiedererkennensakt erreicht. Wahre Selbsterkenntnis erscheint als universale *Anagnorisis*. Sie ist die unerlässliche Bedingung für die Abkehr vom Leben für denjenigen, der den vornehmsten Weg aus dem Dasein nimmt, das heißt, der durch reine Erkenntnis der Umstände des Lebens, nicht durch selbsterfahrenes Leid von der Welt abfällt. Die wahrhaftige Selbsterkenntnis ist die nach außen gerichtete, zentripetal, nicht zentrifugal.⁹⁵ Die „Zweitbeste Fahrt“ als Schopenhauerscher Terminus⁹⁶ für die Weltabkehr aus Leid – also ohne tiefgehende

91 W I, 433.

92 HN III, 644; vgl. Voigtländer, Hanns-Dieter: Das Problem der Lehrbarkeit der Tugend bei Schopenhauer und Platon. In: *Jb.* 69 (1988), 333–348, 343 f.

93 W I, 127.

94 W I, 486.

95 Vgl. Voigtländer: Das Problem der Lehrbarkeit der Tugend bei Schopenhauer und Platon, a. a. O., 344.

96 Sprichwörtlich in die Philosophie zuerst durch Platon, Phaidon 99d, eingeführt. Apelt kommentiert die Stelle bei Platon: Phaidon. In: *Sämtliche Dialoge*, Bd. 2. Hrsg. von Otto Apelt. Hmburg, 1998, 148: „Die zweitbeste Fahrt war ein sprichwörtlicher Ausdruck zur Bezeichnung von solchen, die, t ußerstande das Beste zu erreichen, sich mit dem Zweitbesten begnügen.“ Ebenfalls die „zweitbeste Fahrt“, der δεύτερος πλοῦς, macht Anleihen bei der Tragödie: „Daher [weil wir alle vom Leben bekehrt werden müssen, Th. L.] ist das Leben im Ganzen und im Einzelnen ein Trauerspiel: der Held leidet bis er, geläutert und verklärt, seinen Willen von der Welt abwendet.“ (HN IV (I), 95).

Schau des desperaten Daseinstheaters –⁹⁷ reflektiert in ihrer Deklassierung nicht zuletzt den niedrigeren Grad von Selbsterkenntnis, die bis zur Brechung des Willens aufgebaut wird.

Die Verbindung zwischen der unbewussten Wahrnehmung Schopenhauers, dem Kniff, und dem bewusst ausgesprochenen einen einzigen Thema seiner Philosophie – „die Welt ist die Selbsterkenntnis des Willens“⁹⁸ – liegt an dieser Stelle: Die höchste Selbsterkenntnis als schrankenloses Anagnoristikonzepth fordert zu ihrer Konzeptualisierung von vornherein die implizite Basis eines Schauspiels. Diejenige Form der Selbsterkenntnis, die Schopenhauer vorschwebt in der Kurzzusammenfassung seiner Philosophie, fußt schon immer auf der Installation von Theaterspielkategorien. Dass also die Welt Selbsterkenntnis des Willens ist, stellt sich als universale Konsequenz der obigen Einzelaufzählungen von Konzepten dar, die – eines wie das andere – ihr Entstehen der impliziten Anwendung eines Theaterblicks verdanken.

8. Die Erkenntnis des Philosophen

Nicht allein der „ethisch Geniale“⁹⁹, der Asket, vollzieht die vollständige *Anagnorisis*, das volle Selbstwiedererkennen, welches die Spitze der Selbsterkenntnis markiert, sondern auch der philosophisch Geniale tut dies. Das zweite Buch der *Welt als Wille und Vorstellung* stellt an seinem Beginn nichts anderes als diese *Anagnorisis* dar. Schopenhauer bringt die drei Schritte der Selbsterkenntnis nacheinander; eine Konzession an die natürliche Sequenz der Zeichen im Text: Er lässt einen sich zuerst als Wille entdecken, er spricht daraufhin von der spezielleren Artung dieses Wollens, er findet schließlich das Wollen überall wieder – auf

97 „Alle diese Betrachtungen liefern eine nähere Erklärung der im vorigen Kapitel durch den Ausdruck *δευτερος πλουσις* bezeichneten Läuterung, Wendung des Willens und Erlösung, welche durch die Leiden des Lebens herbeigeführt wird und ohne Zweifel die häufigste ist. Denn sie ist der Weg der Sünder, wie wir Alle sind. Der andere Weg, der, mittelst bloßer Erkenntnis und demnächst Aneignung der Leiden einer ganzen Welt, eben dahin führt, ist die schmale Straße der Auserwählten, der Heiligen, mithin als eine seltene Ausnahme zu betrachten.“ (W II, 734).

98 W I, 485.

99 W I, 468; vgl. Voigtländer: Das Problem der Lehrbarkeit der Tugend bei Schopenhauer und Platon, a. a. O., 344. Zu den in der Erkenntnis liegenden Gemeinsamkeiten zwischen Philosophen und Asketen vgl. Mollowitz: Die besondere Erkenntnisweise des Künstlers, Heiligen, Philosophen, a. a. O., 224, dessen Resümee lautet: „Aus den bisherigen Analysen wird folgendes Ergebnis evident: Der Künstler, der Heilige wie der Philosoph gelangen zu ihrer jeweiligen Selbstverwirklichung nur durch die geniale besondere Erkenntnisweise als Quelle und Wurzel ihres Tuns. Diese geniale besondere Erkenntnisweise erweist sich daran, daß die gesamte dem Satz vom Grunde nachgehende Betrachtungsart ausgesondert wird, daß der Intellekt sich von den Interessen der Person und damit vom Willen löst, daß der Wille das Bewußtsein räumt, damit eine völlig objektive, interesselose, von allem Wollen gereinigte intuitive Auffassung stattfinden kann [...].“

argumentative und diskursive Art. Glaubt man aber dem Philosophen an anderer Stelle, so entsteht jede philosophische Argumentation aus der unmittelbaren Anschauung, „jedes ächte Philosophem [] muß zur innersten Seele, oder auch zur Basis [...] eine anschauliche Auffassung haben.“¹⁰⁰

Der Grund, den Willen als Weltunterlage zu postulieren, bestand gemäß der obigen Erörterungen in dessen Leistungsfähigkeit für die Erklärung der erblickten Daseintragödie. Die Form jedoch, in der von der Innenseite der Innenwelt auf die Innenseite der Außenwelt geschlossen wird, der Epoche machende Schritt in die allgemeine Metaphysik des Willens, zeigt sich als der Niederschlag einer unmittelbaren Auffassung. Der philosophisch Geniale und der ethisch Geniale erkennen keineswegs via berühmtem „Analogieschluss“, indem sie in skrupulöser Manier mit sich selber argumentieren, dass keine andere Möglichkeit bestehe, als der Außenwelt die eigene Innenwelt zuzuschreiben.

Denn welche andere Art von Daseyn oder Realität sollten wir der übrigen Körperwelt beilegen? woher die Elemente nehmen, aus der wir eine solche zusammensetzten? Außer dem Willen und der Vorstellung ist uns gar nichts bekannt, noch denkbar. Wenn wir der Körperwelt, welche unmittelbar nur in unserer Vorstellung dasteht, die größte uns bekannte Realität beilegen wollen; so geben wir ihr die Realität, welche für Jeden sein eigener Leib hat: denn der ist Jedem das Realste. Aber wenn wir nun die Realität dieses Leibes und seiner Aktionen analysiren, so treffen wir, außerdem daß er unsere Vorstellung ist, nichts darin an, als den Willen: damit ist selbst seine Realität erschöpft. Wir können daher eine anderweitige Realität, um sie der Körperwelt beizulegen, nirgends finden.¹⁰¹

Beide erkennen intuitiv wieder.¹⁰² Echter philosophischer Text indessen ist nur die in Sequenz gebrachte Kondensierung des Intuitiven.¹⁰³ Die wahre philosophische Erkenntnis, wie sie sich Schopenhauer vorstellt, als ein intuitives Klarwerden über etwas, muss an der Gelenkstelle seines eigenen Systems als universale *Anagnorisis* gedacht werden: als plötzlicher Umschlag von Nichtwissen in Wissen. Das jetzt zum philosophischen Analogieschluss transformierte Wiederer-

100 HN III, 108.

101 W I, 125.

102 Voigtländer: Das Problem der Lehrbarkeit der Tugend bei Schopenhauer und Platon, a. a. O., 344: „Das Individuum ‚erkennt‘ sich (sein Wesen) unmittelbar als Willen, erkennt dann ausgehend von dieser Selbsterkenntnis den Willen als das Wesen der Welt im Analogieschluss; allein der ethisch Geniale aber erkennt sein eigenes Wesen und Leiden ohne Rest nur als Beispiel des Ganzen.“ Dasselbe bei Zimmermann, Ekkehard: *Der Analogieschluss in der Lehre von der Ich-Welt-Identität bei Arthur Schopenhauer*, München 1970, 70: „Mit der Identifizierung der unorganischen Kräfte mit dem Willen schließt sich die Kette und löst sich der Knoten des ‚Welträtsels‘. In der Reflexion eröffnet sich uns analog zu der spontanen Selbstfindung des Willens im erkennenden Bewusstsein das Wesen der Welt.“

103 „Der Nachweis – nicht der Beweis – unseres Willens entspricht unserem vorstellenden Bewusstsein; nur durch dieses kann sich die intuitive Selbstauffassung des Willens in der Reflexion zur Auffassung der Welt als Willen erweitern.“ Zimmermann (1970), 39.

kennen aber gehört natürlich nach wie vor zum Theaterblick. Die *Anagnorisis* entpuppt sich als das konstitutive Strukturierungselement in der theaterförmigen Wahrnehmung eines echten philosophischen Schriftstellers, dessen Erkenntnis „entspringt aus der anschaulichen Auffassung der Dinge von irgendeiner neuen Seite.“¹⁰⁴ Die ungewöhnliche Schlussmethode, die in die Schopenhauersche Metaphysik führt, entspringt aus und mündet deshalb letzten Endes wieder in ein Bühnensetting.

Was innen im System gespiegelt ist zu einer verwobenen, betont kohärenten Ganzheit, bleibt außen eingestaltige Signatur eines Intellekts, der dem Werk einen Charakter, und zwar seinen Charakter aufdrückt. Der intellektuelle Charakter gehört in die Region eines intuitiven „Urdenkens“¹⁰⁵, derjenigen Quelle, aus der allein philosophische Erkenntnis fließt. Vorvernünftig, vorabstrakt arbeitet dieses Denken in der Tiefe und entlässt seine Eigenheit kristallin in mitteilbaren Aussagen.¹⁰⁶

Das System Schopenhauers erscheint an seinen Gelenkstellen als Reflex einer unbewussten privaten Apperzeption, die ein Wahrnehmungsmuster von Theater- und Tragödienspiel anbringt. Die Form des entscheidenden Analogieschlusses sowie die zentralthematische Selbsterkenntnis des Willens; die Konzeption der Ethik nach dem Vorbild der *Anagnorisis*; die Modellierung des Genies nach dem eigenen Erkennen und die Wahl des wilden Willens als des einzigen zureichenden Grundes für die Welttragödie; alle diese Elemente bezeugen die Macht des intellektuellen Charakters, auf die der junge Schopenhauer selbst aufmerksam gemacht hat. Seine frühe These verknüpft die Produktion unauflöslich und hellstichtig mit dem Produzenten: Es gibt ein je eigenes Maß, das sich unweigerlich in alle Produkte einschreibt.

Das eigene Maß bewusst zu bestimmen und auszuformulieren bemühte sich dereinst der alte Schopenhauer und gab einmal höchstselbst Antwort, was sein „Kniff“ denn sei:

Mein Kniff ist, das lebhafteste Anschauen oder das tiefste Empfinden, wann die gute Stunde es herbeigeführt hat, plötzlich und im selben Moment mit der kältesten und abstraktesten Reflexion zu übergießen und es dadurch erstarrt aufzubewahren. Also ein hoher Grad von Besonnenheit.¹⁰⁷

Und er behält Recht; im niedergeschriebenen Analogieschluss, der kristallisiertes Wiedererkennen bleibt, konnte man diesen Kniff am Werke sehen. Aber dem

104 HN III, 408.

105 Vgl. Mollowitz: Philosophische Wahrheit aus intuitivem Urdenken, a. a. O., 51: „Das Urdenken vollzieht sich in einer Region unseres Bewußtseins, in der die Vernunft noch nicht tätig ist. Es ist jene innere Geistestätigkeit, die auf anschaulicher Grundlage abläuft, also vor aller Vernunftanwendung und daher ohne Worte oder abstrakte Begriffe.“

106 Vgl. Mollowitz: Philosophische Wahrheit aus intuitivem Urdenken, a. a. O., 52.

107 HN IV (I), 59.

alten Schopenhauer bedeutet „Kniff“ nur noch oberflächlich die Technik, etwas Geschautes einzufangen, nicht mehr den intellektuellen Charakter, also die Stempelung des Geschauten selbst. Die späte bewusste Selbstanwendung des als junger Mann Überlegten fällt hinter die Tiefe der damaligen Auffassung zurück.

Und das bleibt ganz in Ordnung: „Alle ächten Eigenschaften im Charakter oder Geiste des Menschen sind daher unbewußt, und nur als solche machen sie tiefen Eindruck.“¹⁰⁸

108 HN III, 439.

