

ALEXANDER BECKER

Klarheit als Stil

1. *Entgrenzung der Kunst?*

Ist Kunst Wissenschaft, ist Wissenschaft Kunst? Das Jahr 2020, in dem der Wissenschaft Vertrauen und mediale Präsenz zuteil wurden wie vielleicht nie zuvor, während die Kunst verzweifelt klagend versuchte, auch für sich „Systemrelevanz“ zu reklamieren, hat auf solche Fragen eine scheinbar unmissverständliche Antwort gegeben. Aktuelle Entgrenzungsversuche wie die jüngste „artistic research“ verschwanden in einem Nebel der Bedeutungslosigkeit, als die Menschheit sich mit einer Krise konfrontiert sah, in der es um Leben und Tod ging und kaum jemand Zweifel hatte, von wem Hilfe zu erwarten war. Natürlich hat das Jahr auch gezeigt, dass die Rede von „der Wissenschaft“ eine unzulässige Verkürzung ist¹, dass Wissenschaft uns nicht einfach Tatsachen präsentiert, sondern auf gewundenen und verzweigten Bahnen verläuft. Aber wenn am Ende der durch Virologie und Biotechnologie ermöglichte Sieg über ein heimtückisches Virus steht, dann werden solche Irritationen als wissenschaftsinterne Reibungen erscheinen, die das Projekt „Wissenschaft“ insgesamt nur stärken. Gewiss, auch Fragen der Vermittlung von Wissen, mithin der *Form*, traten verstärkt in den Blick – so wurde gemeinsam mit dem Wissenschaftler Christian Drost auch die Wissenschaftsjournalistin Mai Thi Ngyuen-Kim öffentlich geehrt. Aber Fragen der Vermittlungsform waren stets der Produktion der Inhalte untergeordnet – und letztere ist allein Sache der Wissenschaft –; dies zumal in Zeiten, in denen mit politischem Kalkül Desinformation betrieben und ein angemessener Umgang mit der Vorläufigkeit wissenschaftlicher Ergebnisse sabotiert wird. Die in den 70er Jahren populäre Vorstellung, Wissenschaft sei auch nur eine „Weise der Welterzeugung“ unter anderen, auf gleicher Augenhöhe mit der Kunst, erscheint in einem solchen Kontext undenkbar.

Nun entkräftet ein solcher, ein wenig kruder Verweis auf die praktische Dimension nicht jene begründeten Einwände gegen eine vermeintlich eindeutige Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst, zwischen Inhalt und Form, die es gegeben hat und gibt. Im Folgenden möchte ich mich mit diesen Einwänden von Seiten der Wissenschaft befassen – allgemein gesprochen mit der Frage, ob sich in der Wissenschaft der „Inhalt“ (die Erkenntnisse, Thesen, Begründungen) und die „Form“ derart voneinander trennen lassen, dass zwar ein Inhalt trivialerweise immer eine Form braucht, um vermittelt werden zu können, diese Form aber austauschbar ist bzw. sich so weit als möglich dem Inhalt unterordnen und nicht als ein Bereich hervortreten sollte, in dem eigene Gestaltungsprinzipien wirksam sind. Und ich möchte mich insbesondere mit einem Fall beschäftigen, der zwar am Rande des üblicherweise mit „Kunst“ Bezeichneten liegt, der aber zum Kern jeder wissenschaftlichen Tätigkeit gehört: mit dem Verhältnis von Argumentation und Rhetorik. Das Argument, in dem mit logischer Notwendigkeit eines aus dem anderen folgt, ist die Basis aller Begründungen, ohne die Wissenschaft nicht denkbar wäre. Selbst zwar formal, steht es der Rhetorik jedoch gegenüber wie die Substanz zu

¹ Ganz abgesehen davon, dass „die Wissenschaft“ ebenso wie „die Kunst“ eine Vielzahl sehr unterschiedlicher Dinge unter sich befassen. Die grobe Gegenüberstellung entspricht jedoch m. E. einer medial vermittelten Wahrnehmung, die durch die institutionelle Praxis gestützt wird.

ihrer Einkleidung. Rhetorik ist das Ornament, das man einem argumentativen Gerüst verleihen mag, um es gefälliger wirken zu lassen, sie ist aber auch der Schein, der logische Gültigkeit vortäuschen kann, wo keine ist.² Selbst wenn man der rhetorischen Ausschmückung zugesteht, der Wissenschaft zu dienen, indem sie deren Inhalte leichter vermittelbar macht, droht doch immer die Gefahr, dass diese Nebensache zur Hauptsache wird, dass sich die elegante Formulierung, die schöne Metapher in den Vordergrund schieben und das, worum es eigentlich geht, verdunkeln. Besser ist am Ende das nackte Argument; so sieht man sofort, was daran ist und was nicht.

2. Argumentation und Rhetorik

Auf den ersten Blick fällt die Grenzziehung zwischen der logischen Substanz eines Arguments und seiner rhetorischen Einkleidung leicht. Es gibt einige Kriterien für gute – d. h. logisch gültige – Argumente, die quer durch alle Logiken hindurch akzeptiert werden: beispielsweise, dass man zwischen Prämissen und Konklusion nicht die Bedeutung der verwendeten Ausdrücke verschiebt, wie es durch das Weglassen von Hinsichten oder durch eingeschmuggelte Spezifizierungen geschehen kann. Mit den Mitteln der Rhetorik können solche Argumentationsfehler leicht überdeckt und ihre Akzeptanz erleichtert werden: Die Übertreibung beispielsweise ist argumentationstechnisch oft eine unzulässige Verallgemeinerung (bzw. ein Weglassen spezifizierender Hinsichten) und zugleich ein rhetorisches Mittel, das geeignet ist, Emotionen aufzurufen, welche die Zustimmung oder Ablehnung der Adressaten beeinflussen. Beim „Framing“ erzeugt man durch die Wortwahl eine einheitliche wertende Perspektive, die Aussagen, die logisch nicht miteinander verbunden sind, als argumentativ zusammenhängend erscheinen lassen. Selbst das gut gemeinte Prinzip der *variatio*, dessen Anwendung dazu führt, dass man nicht immer dasselbe Wort benutzt, sondern verschiedene Wörter, die doch „in etwa“ dasselbe meinen, kann zur Verletzung der zuvor erwähnten Regel für gültiges Argumentieren führen.

In allen solchen Fällen, in denen rhetorische Strategien dazu dienen, argumentative Fehler zu überdecken oder wenigstens die Gefahr implizieren, solche einzuschleppen, scheint es offensichtlich, dass sich Argumentation und Rhetorik nicht nur unterscheiden, sondern auch praktisch voneinander trennen lassen, auch wenn sie sich in der Realität oft überlagern. Eine Argumentation frei von Rhetorik scheint möglich; ob sie wünschenswert ist, hängt davon ab, wie man die Rolle und Funktion von Einkleidung und Ornament einschätzt.

Doch auf den zweiten Blick ist die Lage komplizierter. Es gibt ein sehr simples Argument, das zeigt, dass die Eigenständigkeit der Argumentation trügerisch ist. Bekannt ist es unter dem Schlagwort „Agrippas Trilemma“, und es betrifft die Frage, wie man zu den Prämissen kommt, die jedes Argument benötigt. Entweder, diese Prämissen werden selbst begründet; dazu sind neue Argumente erforderlich, die eigene Prämissen haben, für die sich die Begründungspflicht erneut stellt. Damit führt diese Option in einen unendlichen Regress. Oder man stößt auf Prämissen, die bereits begründet wurden – dann aber unter Verwendung dessen, was gerade begründet werden soll, sodass ein Zirkel entsteht. Beide Zweige des Trilemmas haben zur Folge, dass keine Begründung zustande kommt. Bleibt also nur die dritte Option: nämlich, dass zumindest einige Prämissen gänzlich ohne argumentative Rechtfertigung bleiben. Man mag der Ansicht sein, dass in manchen derartigen Fällen die sinnliche Evidenz eine ausreichende Alternative bereitstellt, oder dass oberste Prämissen einer Theorie auch dadurch gerechtfertigt werden können, dass sich die Theorie insgesamt empirisch oder explanativ bewährt. Doch bleiben in jedem Fall wichtige Bereiche, in denen uns Wahrnehmung und Empirie nicht weiterhelfen – beispielsweise derjenige der Moral. Prämissen werden hier durch Prozesse der

² Diese Unterscheidung zweier Hauptfunktionen der Rhetorik – Ausschmückung im Dienste der Wahrheit einerseits, Kompensation von epistemischen Lücken mit der Tendenz zur Täuschung andererseits – entnehme ich Hans Blumenberg („Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik“, in: H. Blumenberg, *Wirklichkeiten, in denen wir leben*. Stuttgart 1981, S. 110–143). Blumenberg führt sie auf zwei Grundperspektiven der Anthropologie zurück: der Mensch als Überfluswesen auf der einen Seite, als Mängelwesen auf der anderen.

Konsensfindung gewonnen.³ Genau dies aber öffnet die Tür für nicht-argumentative, mithin rhetorische Strategien. Denn der Konsens stellt nur fest, welche Meinungen in einer Gruppe vorzufinden sind – er differenziert nicht danach, wie sie zustande gekommen sind. Dass bei der Konsensfindung Überlegungen, also Argumente, eine Rolle spielen können, ändert nichts am grundsätzlichen Problem: Denn an irgendeiner Stelle kommen immer unbegründete Meinungen ins Spiel, die nicht als Konklusionen von Argumenten akzeptiert wurden. Argumentieren ist demnach grundsätzlich unselbständig.⁴ Tatsächlich betrifft dieser Punkt sogar nicht nur die Frage, wie Prämissen zustande kommen – also die inhaltliche Seite –, sondern auch die formale Gültigkeit von Argumenten. Zwar mag es bestimmte Regeln geben, deren Erfüllung für gültige Argumente unabdingbar ist, aber ein Blick auf die verschiedenen Logiken zeigt, dass einige Argumentformen und logische Regeln nicht durchgängig akzeptiert werden. Auch hier stellt sich ein Regressproblem, denn auch wenn man die Gültigkeit von Argumentformen selbst begründen kann, muss man dabei wieder bestimmte Argumente als formal gültig voraussetzen.⁵ Die oft zitierte Formel „vom zwanglosen Zwang des besseren Arguments“⁶ fängt diesen Aspekt – wohl unbeabsichtigt – ein: Letztlich ist derjenige, der bestimmte Regeln des Argumentierens nicht beachtet, aus dem Spiel, so wie jemand, der die Regeln des Schachspiels ignoriert, nicht mitspielen darf. Auch hier sind also andere als argumentative Strategien am Werk.

Ist mit dieser Unselbständigkeit des Argumentierens die Grenze zwischen Argumentation und Rhetorik – die ja hier als Instanz für die generelle Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst entsteht – hinfällig? Dieser Schluss wäre wiederum voreilig. Erstens besagt die Unselbständigkeit nur, dass die Menge der Meinungen, die durch rhetorische Mittel generiert wurden, und diejenige, deren Mitglieder durch argumentative Mittel generiert wurden, nicht elementfremd sein können. Das Argumentieren kann trotzdem einen breiten Raum einnehmen. Kritiker der Grenzziehung wird das aber nicht überzeugen – denn jedes Argument ist nur so gut wie seine letzten Prämissen, werden sie einwenden. Zweitens, und wichtiger, lässt sich aber noch ein anderer Unterschied ausmachen. Das Argumentieren ist grundsätzlich auf *Transparenz* angelegt. Die argumentative Struktur, das zugrundegelegte Argumenteschema *soll* sichtbar werden – daher beispielsweise die besonders in neueren philosophischen Texten analytischer Provenienz immer wieder anzutreffende Darstellungsweise, in der ein Argument nach Prämissen und Konklusionen graphisch aufgeschlüsselt wird. Solche Transparenz soll nicht nur den Nachvollzug erleichtern, sondern auch die Kritik. Wenn das Argument formal überzeugt, dann kann man prüfen, ob man den Prämissen zustimmt oder nicht. Hat man Zweifel an der formalen Gültigkeit, kann auch für diese eine Begründung verlangt werden. Darf man nun von einem Redner in gleicher Weise erwarten, seine rhetorischen Mittel offenzulegen? Kaum, denn ein gleiches Maß an Transparenz würde die Wirkung dieser Mittel erheblich beeinträchtigen. Wer andere *überreden* will, darf nicht die Aufmerksamkeit auf seine Mittel lenken, denn die Wirkung und das Erkennen dieser Mittel können sich ausschließen; außerdem wiese er so auf ein Defizit gegenüber argumentativer *Überzeugung* hin. Es ist also vorrangig die *Transparenz*, die bei aller Überschneidung mit der Rhetorik dem Argumentieren eine eigenständige Stellung verschafft.

³ Der Vorschlag, wie man Agrippas Trilemma entkommt, auf den ich hier anspiele, geht auf Aristoteles zurück (vgl. *Topik* 100a25–b23). Bezüglich der Gewinnung oberster Prämissen in den Naturwissenschaften hat Aristoteles in der *Zweiten Analytik* (II, 19) auf ein Verfahren der Induktion verwiesen, in dem durch Erfahrung in einer Reihe von Einzelfällen allgemeine Strukturen erkennbar werden, es geht aber aus Aristoteles' Konzept der Erklärung insgesamt hervor, dass auch schon für Aristoteles sich oberste Prämissen durch ihre Erklärungskraft bewähren müssen.

⁴ Dazu, und zu einer differenzierten Abwägung des Verhältnisses von Wissenschaft und Rhetorik insgesamt, siehe Anton Hügli, „Überzeugen und Überreden. Über das Verhältnis von Philosophie und Rhetorik“, in: G. Ueding, G. Kalivoda (Hg.), *Wege moderner Rhetorikforschung*. Berlin 2014, S. 11–30. Hügli begründet den Vorrang der Philosophie, d. h. des Begründens bzw. Argumentierens, am Ende mit der Rolle, die das Argumentieren für die Autonomie unserer Person spielt.

⁵ Zur Frage der Begründbarkeit logischer Regeln siehe Paul Boghossian, „Knowledge of Logic“, in: P. Boghossian, C. Peacocke (Hg.), *New Essays on the A Priori*. Oxford 2000, S. 229–254.

⁶ Z. B. Jürgen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Bd. 1. Frankfurt 1987 (4. Auflage), S. 52 f.

3. Wie klar ist die Klarheit?

Zu den rhetorischen Mitteln, die man um der Transparenz willen vermeiden sollte, gehören Metaphern.⁷ Selbstverständlich ist die Sprache voll von Metaphern, aber diese sind zumeist Resultate weit zurückliegender Übertragungsprozesse, die eine neue eindeutige Bedeutung gewonnen haben: Wer von der Wurzel in der Mathematik oder vom Netz in der Informatik spricht, ruft keine Assoziationen oder Bilder auf, eröffnet keine Spielräume für Deutungen, welche die Metapher selbst mit einem vagen Hof möglicher Bedeutungen umgeben. Auch „Transparenz“ ist eine Metapher; sie ist verwandt mit dem Begriff der „Klarheit“, der wohl zu den am meisten strapazierten gehört, wenn es darum geht, Eigenart und Vorzug des Argumentierens, ja überhaupt der Wissenschaft zu bezeichnen. Aber auch „Klarheit“ ist eine Metapher. Und da „Klarheit“ zugleich ein Begriff ist, dessen Definition man in einschlägigen Lexika vergeblich sucht (was man bestenfalls findet, sind Artikel zur Begriffsgeschichte), ist die Vermutung nicht ganz abwegig, dass hier das Bildliche einen stärkeren Effekt hat als man gerade bei diesem Begriff erwartet.⁸

Klarheit und damit wortverwandte Adjektive und Verben sind im Alltag und im wissenschaftlichen Sprachgebrauch so omnipräsent und werden auf so viele verschiedene Dinge angewendet, dass man aus der Selbstverständlichkeit des Gebrauchs nicht schließen sollte, dass jedem schon klar sei, was mit „Klarheit“ gemeint ist, auch wenn er es nicht in eine Definition fassen könne. Schaut man sich in der philosophischen Tradition um, stößt man auf zwei miteinander zusammenhängende Hauptbedeutungen: Nach der einen geht Klarheit mit unmittelbarer *Präsenz* einher. Bei den Stoikern steht dafür das Wort „*enargeia*“, das eine Vorstellung beschreibt, die derart klar oder evident oder deutlich ist, dass sie uns mitreißt, dass wir gar nicht anders können als von ihrer Wahrheit oder Richtigkeit überzeugt zu sein.⁹ Nach der anderen ist das, was klar ist, *transparent* auf die zur Darstellung kommende Sache – das sei, so Aristoteles, das *ergon* der Rede, ihre vorzügliche Leistung (auch die grammatische Struktur kann in diesem Sinne klar werden).¹⁰ Klarheit wird hier also als Unterstützung der Erkenntnis oder auch der Verständlichkeit aufgefasst. Beide Aspekte der Klarheit sind auch später immer wieder an prominenten Stellen anzutreffen. So heißt es in Descartes’ *Principia philosophiae* (I, 45): „Claram voco illam [perceptionem], quae menti attendenti praesens et aperta est, sicut ea clare a nobis videri dicimus quae oculo intuenti praesentia, satis fortiter et aperte illum movent.“¹¹ Leibniz dagegen definiert: „Clara cognitio est, cum habeo unde rem repraesentatam agnoscere possim.“¹² Wenn neben die Klar-

⁷ „Alles metaphorisch Gesagte ist unklar (*asaphes*)“. Aristoteles, *Topik* VI, 2, 139b34 f.

⁸ H. H. Price, in seinem berühmten Aufsatz „Clarity is not enough“ (*Proceedings of the Aristotelian Society*, Supplementary Volume 19 (1945), S. 1–31), bezeichnet als „Faktum, dem alle zustimmen werden“, dass „clarification“ das Ziel der Philosophie sei: „philosophy [...] makes us clear what we already know“ (Philosophie produziert keine neuen Erkenntnisse über die Welt). Er fühlt sich zwar verpflichtet, genauer auf den gerade verwendeten Wissensbegriff einzugehen; den der Klarheit hält er jedoch für klar genug – um dann die Metapher der „Therapie von Kopfschmerzen, die durch die Sprache verursacht werden“ zu seiner Illustration zu benutzen (S. 3 f.).

⁹ Vgl. Sextus Empiricus, *Adversus Mathematicos* VII, 257. *enargeia* wird oft mit „Evidenz“ übersetzt, doch ist der Gegenbegriff dazu *adêlos* (op. cit. VII, 25), das „Unsichtbare“, „Obskure“. Bei Homer ist die *enargeia* die leibhaftige Erscheinung eines Gottes (*Ilias* 20, 131), bei Platon dasjenige, was hinzukommt, wenn man die Umrisse von Figuren mit Farben ausfüllt (*Politikos* 277c2). Es geht also nicht primär um Beweiskraft, sondern um die durch die Präsenz einer Sache erlangte Beweiskraft. Die Übertragung durch „*evidentia*“ geht zurück auf Cicero (*Academicorum Libri* II (Lucullus), 6 (17), der als weitere Übersetzung für *enargeia* „*perspicuitas*“ vorschlägt.

¹⁰ Als zentrale Belegstelle wird immer wieder Aristoteles, *Rhetorik* III, 2, 1404b1–4 genannt (siehe dazu auch Christof Rapp, „Sprachliche Gestaltung und philosophische Klarheit bei Aristoteles“, in: M. Erler, J. E. Heßler (Hg.), *Argument und literarische Form in antiker Philosophie*. Berlin 2013, S. 283–304, bes. S. 290). Die Transparenz auf die Sache ergibt sich aus der Bezeichnung der Rede als Zeichen, das etwas „klar mache“ (*deloun*).

¹¹ „Klar nenne ich diejenige Wahrnehmung, welche dem aufmerksamen Geist gegenwärtig und offen ist, so wie man das klar gesehen nennt, was dem schauenden Auge gegenwärtig ist und dasselbe hinreichend kräftig und offen bewegt.“

¹² Leibniz, „Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis“, in: *Leibnitii Opera Philosophica quae exstant Latina Germanica Gallica Omnia*. Hg. J. Erdmann. Berlin 1840, Teil I, S. 79. „Klar ist folglich eine Erkenntnis, wenn ich sie so besitze,

heit die Deutlichkeit tritt, dann wird letztere meistens als klare Unterscheidung und damit als Spezialfall der Klarheit bestimmt.¹³ Die Deutlichkeit betrifft insbesondere die Begriffe, während die Klarheit auch Eigenschaft von Wahrnehmungen sein kann.

In diesen beiden Bedeutungsaspekten scheinen zwei wörtliche Verwendungen von „Klarheit“ durch. Die eine findet man im lateinischen „claritas“ wieder, das ursprünglich das helle Licht bezeichnet.¹⁴ Die andere weist in Richtung Transparenz: Die klare Luft, das klare Wasser bleiben als Medien unsichtbar und erlauben den ungehinderten Blick auf den Gegenstand hinter dem Medium. Beide hängen zusammen, insofern das klare Licht eines ist, das nicht durch ein intransparentes Medium eingetrübt wird. Ist das klare Licht selbst der Gegenstand, fallen *claritas* und Transparenz sogar in eins; ansonsten bedarf die *claritas* der Transparenz, so wie der Witz der Transparenz in der *claritas* des unmittelbar sichtbar werdenden Gegenstands liegt.

Allein von dieser Herkunft her betrachtet, handelt es sich auch bei der Rede von „argumentativer Klarheit“ um eine Übertragung, so dass es gerechtfertigt ist, von einer Metapher zu sprechen. Damit ist allerdings noch keineswegs entschieden, ob mit einer solchen metaphorischen Rede irgendein Problem verbunden ist oder ob sich die Metapher hier nicht leicht eindeutig auflösen lässt. Auf den ersten Blick scheint letzteres der Fall zu sein:

- a) Wenn man der Ansicht ist, dass sich bestimmte Argumentschemata überhaupt nicht begründen lassen oder nur in zirkulärer Weise aus Bedeutungsannahmen abgeleitet werden können, die ihrerseits gerechtfertigt werden, da sie zu gültigen Argumentschemata führen, dann bleibt nur übrig, diesen Schemata eine evidente Gültigkeit zuzuschreiben. Die Evidenz ergibt sich aus der klaren Darstellung; sobald das Schema freigelegt ist, sieht man, dass das Argument gültig ist.
- b) Die Transparenz als Eigenschaft der Darstellung von Argumenten wurde bereits erwähnt: Eine klare Darstellung ist auf die Struktur des Arguments hin transparent und erleichtert so das Verstehen sowie die auf diesem Verständnis aufbauende kritische Untersuchung des Arguments.

Dass die erste Übertragung nicht alle akzeptieren werden – der vermeintlichen Evidenz logischer Schemata steht entgegen, dass in unterschiedlichen logischen Systemen nicht alle Schemata gleichermaßen als gültig anerkannt werden¹⁵, die Anerkennung also nichts Unmittelbares ist –, tut der Übertragung keinen Abbruch, da immer noch der zweite Aspekt zur Verfügung steht, um der Rede von argumentativer Klarheit einen eindeutigen Sinn zu verleihen.

Ein allgemeiner Vorbehalt gegen die zweite Übertragung könnte sich aus der Frage ergeben, wie wir eigentlich die Transparenz einer Darstellung beurteilen können. Wir benötigen dazu offensichtlich einen direkten Zugang zur dargestellten Sache, so dass wir die Sache mit ihrer medial vermittelten Darstellung vergleichen können. Einen solchen Zugang haben wir jedoch in der Regel nicht; die Sachen sind uns *immer* nur in Form von Darstellungen (Wahrnehmungen, Beschreibungen, Bildern) zugänglich. Wenn uns eine Darstellung als transparent erscheint, dann kann dies daher bestenfalls eine komparative Klarheit sein – eine Darstellung erscheint uns *klarer* als eine andere –, und der höhere Grad an Klarheit muss aus der klareren Darstellung selbst hervorgehen: Sie muss sich von sich aus als klar erweisen. Damit spielt der Aspekt der *claritas* auch hier hinein.

daß ich aus ihr das Dargestellte wiedererkennen kann.“ (Übers. H. Herring, *Leibniz: Fünf Schriften für Logik und Metaphysik*, Stuttgart 1995, S. 9).

¹³ So Descartes a. a. O.

¹⁴ Vgl. Bernd Asmuth, „Perspicuitas“, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, Tübingen 2003, Sp. 814–874, Abschnitt II. In der Rhetorik ist damit spezifischer gemeint, dass in der Darstellung etwas „aufleuchtet“, das aber auf die dargestellte Sache bezogen ist (so Quintilian, *Institutio oratoria* II, 16,10: „pulchritudinem rerum claritas orationis inluminat“, die *claritas* der Rede beleuchtet die Schönheit der Dinge; bei Cicero, *De oratore* III, 157 wird „clariorem facere“ im Sinne von „veranschaulichen“, sinnlich (genauer allerdings: durch sprachliche Bilder) präsent machen, verwendet.

¹⁵ So ist in intuitionistischen Logiken der indirekte Beweis nicht gültig, in einigen parakonsistenten Logiken der disjunktive Syllogismus.

Nun ist allerdings zu fragen, ob es nicht wiederum unproblematische, d. h. eindeutige und leicht zu identifizierende Merkmale der höheren Klarheit gibt. Geht man nochmals von den wörtlichen Verwendungen aus, dann machen sich klares Wasser oder klare Luft etwa in der Detailgenauigkeit und Schärfe der Darstellung bemerkbar: Es lässt sich möglichst alles möglichst genau erkennen. Das eingeschobene „möglichst“ signalisiert den komparativen Charakter, der aber eine eindeutige Reihung nach dem Grad der Klarheit zulässt. Wir wissen nicht in einem absoluten Sinne, wie viele Details die Sache aufweist; aber wir können zwei Darstellungen danach beurteilen, ob sie mehr oder weniger Details erkennen lassen. Könnte man diese Merkmale nicht zu generellen Kriterien machen? In der filmbasierten Photographie – gewiss einem Medium, bei dem man im wörtlichen Sinne von „klarer Darstellung“ sprechen kann – ist bekannt, dass Auflösung bzw. Detailgenauigkeit und Schärfe sich wechselseitig beschränken. Hohe Schärfe verlangt hohen Kontrast; hoher Kontrast geht aber auf Kosten der Detailauflösung. Eine „klare Photographie“ – eine Photographie, von der wir sagen würden, dass sie das Dargestellte besonders gut erkennbar macht – ist daher Resultat einer Balance zwischen Schärfe und Auflösung, deren Maß im Auge des Betrachters liegt. Dies ist zweifellos ein spezieller Fall, bedingt durch die Besonderheiten eines bestimmten Mediums, aber man stößt im Bereich der sprachlichen Beschreibung leicht auf eine nicht allzu weit hergeholte Analogie. Wann ist die Beschreibung einer Sache maximal auf ihren Gegenstand transparent? Wenn sie möglichst viele spezifische Begriffe für kleinste Details und Abstufungen von Eigenschaften verwendet, würde man vielleicht sagen. Aber ist nicht auch eine Darstellung transparent, die den Umriss – sprich: allgemeine Strukturen – angibt, und die durch zu viele Details verunklart werden kann? Diese Fragen zu erörtern ist hier nicht der Ort, aber ich hoffe, der Hinweis genügt, um zu zeigen, dass das spezielle Problem der Photographie sich auch in anderen Bereichen wiederfinden lässt und es daher nicht einfach ist, allgemeine und eindeutige Merkmale klarerer Darstellungen zu finden. Klarheit ist, so legen es die Beispiele nahe, immer auch von der Einschätzung des Rezipienten einer Darstellung abhängig, und zwar von einer Einschätzung, die nicht auf sachbezogenen Kriterien beruht.

Man könnte jedoch weiter darauf hinweisen, dass die Rede von „klarer Darstellung eines Arguments“ wiederum eine Ausnahme bildet, denn anders als gewöhnlich haben wir hier einen direkten Zugriff auf die Sache – die ja nichts anderes als die Struktur des Arguments ist. Gewiss, so könnte die Entgegnung fortfahren, muss auch diese Struktur immer zur Darstellung kommen. Doch verfügen wir über einen logischen Symbolismus, der – befreit von allen Mehrdeutigkeiten natürlicher Sprachen – diese Struktur und nichts als diese Struktur ausdrückt. Wenigstens für diesen Sonderfall gibt es eine *absolut* klare Sprache, von der aus sich andere Darstellungen beurteilen lassen.

Auch hier scheint mir allerdings Vorsicht angebracht. Nehmen wir als Beispiel die schematische Darstellung des modus ponens:

wenn p, dann q; p; also q.

Diese Darstellung enthält alles, was für ein gültiges Argument nach diesem Schema erforderlich ist. Nichts fehlt, nichts ist überflüssig. Sie zeigt, welches die strukturellen und welches die variablen Bestandteile sind. Durch die Wiederholung von Variablenzeichen zeigt sie, wo bedeutungsgleiche Ausdrücke verlangt werden. Was könnte klarer sein?

Nun, die Darstellung lässt offen, ob das Schema gültig ist, wenn „p“ falsch ist. Bekanntlich gibt es mehrere Deutungen der Implikation, die sich in diesem Punkt unterscheiden. Nach der klassischen Auffassung liefert das Schema auch dann eine gültige Ableitung, wenn „p“ falsch ist, nach der präsuppositionalen Auffassung dagegen nicht. Zweitens gibt die Darstellung keine Auskunft darüber, wie die Anweisung, gleiche Variablenzeichen durch bedeutungsgleiche Ausdrücke zu ersetzen, umgesetzt werden soll. Sicherlich würde man hier einwenden, dass die Bestimmung von Satzbedeutungen jenseits der logischen Konstanten nicht Sache der Logik ist. Aber auch in diesem Punkt zeigt sich, dass das Schema auf Voraussetzungen beruht, die es nicht explizit macht. Die Klarheit der Darstellung ist also eine bedingte: Wenn die genannten Voraussetzungen als erfüllt bzw. *geklärt* angenommen werden, dann ist das Schema selbst klar.

Man kann sogar noch einen Schritt weitergehen. Es scheint mir nämlich eine Suggestion der Art der Darstellung zu sein, dass solche Voraussetzungen als erfüllt angenommen werden. Um kein Missverständnis aufkommen zu lassen: „Suggestion“ ist keine Notwendigkeit; man kann – wie gerade geschehen – die Voraussetzungen explizit machen und dadurch einer Klärung näherbringen, was das Schema selbst noch nicht klärt. Dennoch ist nicht von der Hand zu weisen, dass mit dem Gestus der Reduktion, den das Schema an den Tag legt, der Eindruck von Vollständigkeit verbunden ist: Denn eine Reduktion wird in der Regel als Reduktion aufs Wesentliche angesehen; dieses Wesentliche wird aber, nach Weglassen alles trübenden Schmucks, ohne Rest zur Darstellung gebracht. So entsteht der Eindruck *absoluter* Klarheit. Und wo sich diese Verbindung von Reduktion und Vollständigkeit einstellt, wirkt die Klarheit der Darstellung selbst als rhetorisches Mittel, da sie dazu verhilft, Meinungen beim Adressaten zu etablieren, ohne den Weg dahin offenzulegen. Einen solchen Effekt meine ich mit dem Slogan des Titels, „Klarheit als Stil“. Die dahinterstehende These lautet nicht, dass eine im Sinne der Transparenz klare Darstellung eines Arguments „auch nur“ eine Stilisierung neben anderen rhetorischen Stilisierungen und Strategien ist. Sie lautet, dass die Klarheit einer Darstellung solche Effekte haben kann und hat.¹⁶

4. Klarheit als Stil

Wenn im Zusammenhang mit Kunst von „Stil“ die Rede ist, dann ist die häufigste Konnotation vermutlich die von Personal- oder Epochenstil. Beides ist hier nicht gemeint. Meine Verwendung von „Stil“ ist mit der Rede von „Stilisierung“ verknüpft: etwas in bestimmter Form zur Darstellung bringen, das man auch anders hätte gestalten können.¹⁷ (Im Falle des Arguments wäre dies die formale, schematische Darstellung.) „Stil“ in diesem Sinne impliziert also Kontingenz. Anders als die Ausschmückung ist eine Stilisierung aber nicht unbedingt etwas, das man auch weglassen könnte; von Stilisierung kann auch in dem Sinne gesprochen werden, dass man immer einen Stil wählen muss, ja, dass auch der demonstrative Verzicht auf Stilisierung nur ein anderer Stil ist. In diesem Sinne möchte ich von „Klarheit als Stil“ sprechen. Sowohl als *claritas* wie als Transparenz wird das Prädikat der Klarheit gewöhnlich in einem „vertikalen Sinne“, als Merkmal der Linie Betrachter – Medium – Gegenstand aufgefasst. Dass Klarheit *auch* ein Stil ist, besagt, dass sich die Klarheit daneben in ein „horizontales“ Feld verschiedener Stilisierungen einordnet – dass sie immer schon in einem solchen Feld steht und daher der Positionierung in diesem Feld nicht entkommen kann. Wer eine klare Darstellung wählt, der leistet nicht nur etwas in Richtung auf die zur Darstellung kommende Sache, sondern grenzt sich auch von anderen möglichen Darstellungsweisen ab.

In diesem Sinne scheint mir nun ein vergleichender Blick auf die Realisierung von Klarheit in der Kunst möglich und hilfreich. Es geht, wie schon angedeutet, nicht darum, die Unterscheidung zwischen Wissenschaft und Kunst derart zu kassieren, dass doch alles nur „Stil“ sei, sondern darum, ob und wie in beiden Bereichen verwandte Unterscheidungs- und Abgrenzungsstrategien zur Anwendung kommen, und darum, ob vielleicht sogar in der Wissenschaft Mittel der Stilisierung zum Einsatz kommen, die aus dem Bereich der Kunst stammen (das Umgekehrte ist natürlich genauso denkbar¹⁸, allerdings liegt der Fokus dieser Überlegungen auf der Wissenschaft).

¹⁶ Letzteres ist eine empirische Behauptung, die ich nicht einlösen kann; ich kann nur darauf hoffen, dass die Leserinnen und Leser solche Effekte in der eigenen Erfahrung nachvollziehen können. Die Behauptung, dass solche Effekte möglich sind, schließt allerdings den Anspruch ein, zumindest skizzieren zu können, wie solche Effekte tatsächlich zustandekommen. Dazu dienen die Bemerkungen im vorstehenden Absatz.

¹⁷ „Stil impliziert die Annahme, dass das gleiche Ziel auch anders hätte erreicht werden können, wenn die Form der Ausführung der Handlung eine andere gewesen wäre.“ (Rainer Rosenberg, Artikel „Stil, literarisch“ in K. Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Stuttgart: Metzler 2003, Bd. 5, S. 642.)

¹⁸ Ein naheliegender Kandidat wäre der Stil des Bauhauses, der auch oft mit dem Attribut der Klarheit versehen (und angepriesen) wird.

Meine „Stichprobe“, auf die ich mich im Folgenden konzentrieren möchte, entstammt der Musik, genauer der Instrumentalmusik.¹⁹ Musik hat keine repräsentationale Dimension; außermusikalische Gehalte werden immer nur bestenfalls hilfswise an die Musik herangetragen, um musikalische Verläufe besser nachvollziehbar zu machen.²⁰ Da somit der „vertikale“ Sinn von „Klarheit“ auf die Musik kaum anwendbar ist, ist die Musik ein besonders geeigneter Testfall, um zu prüfen, in welcher Weise sich ein „horizontaler“ Sinn explizieren lässt.

Zwar ist „Klarheit“ sicherlich kein Merkmal, das als sonderlich typisch für die Musik gilt, aber die diffuse und in der Regel positiv konnotierte Verwendung im Alltag färbt natürlich auch auf das Sprechen über Musik ab. Beispielsweise forderte Claude Debussy von der zukünftigen Musik, sie möge „zur Klarheit, zur Knappheit des Ausdrucks und der Form zurück[finden]“²¹ – und fügt hinzu, dies seien „Grundeigenschaften des französischen Geistes“. Das Ideal der Klarheit ist – wenn auch nicht unter diesem Stichwort – ebenso präsent bei seinem Zeitgenossen Arnold Schönberg, der die von ihm favorisierte „musikalische Prosa“ als „direkte und unumwundene Darstellung von Gedanken ohne jegliches Flickwerk, ohne bloßes Beiwerk und leere Wiederholungen“ beschreibt.²² Die Nähe einer solchen Beschreibung zur Abgrenzung des Argumentierens von der ausschmückenden rhetorischen Einkleidung dürfte offensichtlich sein.

Mein Beispiel wird der Schönberg-Schüler Anton Webern sein, genauer seine opp. 5 und 9. Webern ist u. a. für die extreme Kürze seiner Werke bekannt (die Gesamtauführungsdauer seiner *Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9 wird in der Partitur mit 3 1/2 Minuten angegeben). Verwendet man statt „Kürze“, „Knappheit“, wie es in Texten über Webern gerne getan wird, dann befindet man sich bereits im assoziativen Umfeld der Klarheit. Auch von Webern gibt es umfangreiche Dokumente zu seiner Komponistenpoetik; es handelt sich dabei um Nachschriften von Vorträgen, die er gehalten hat (zugegebenermaßen deutlich später als die Werke, auf die ich eingehe, aber Webern selbst hat sein früheres Schaffen in die Kontinuität dieser Poetik gestellt). In diesen Texten spielt der Begriff der „Fasslichkeit“ eine zentrale Rolle. Fasslichkeit – so der vorherrschende Eindruck – ist für Webern *die* Norm guten Komponierens.²³ Seine Äußerungen zur „Fasslichkeit“ beziehen sich vor allem darauf, wie diese zu bewerkstelligen sei: z. B. durch Wiederholung, vor allem aber durch Zusammenhang, der wiederum durch die Rückführung auf einen Ursprung maximiert werden könne.²⁴

Nun ist die bereits erwähnte Besonderheit der Musik zu beachten, dass dasjenige, was sie klar – fasslich – darstellt, der „Gedanke“, nichts anderes als sie selbst ist. Die Situation, in der sich die Musik hier befindet, erinnert an jenen Punkt in der Erörterung der Frage, was die Klarheit des Arguments sei, an dem eine formale Darstellung des Arguments darum maximal klar erschien, weil sie bereits die Sache selbst sei. Aber, so der obige Vorbehalt, selbst eine solche formal-schematische Darstellung hat Voraussetzungen, die im Prinzip weiterer Klärung zugänglich sind. Für einen solchen Vorbehalt ist im Falle der Musik kein Raum mehr: Das Motiv – laut Webern der kleinste selbständige Teil des musikalischen Gedankens²⁵ – ist nur es selbst; wenn das, was es ausmacht (seine melodische Gestalt,

¹⁹ Damit sind spezifische und leicht auflösbare Anwendungen von „Klarheit“ auf die Musik ausgeklammert, etwa die Textverständlichkeit in der Vokalmusik.

²⁰ Vgl. dazu Alexander Becker, „Wie erfahren wir Musik?“, in: A. Becker, M. Vogel (Hg.), *Musikalischer Sinn*. Frankfurt 2007, S. 265–313.

²¹ Claude Debussy, *Monsieur Croche*. Hg. von F. Lesure, übers. von J. Häusler. Stuttgart: Reclam 1974, S. 70.

²² Arnold Schönberg, „Brahms, der Fortschrittliche“, in: ders., *Stil und Gedanke*. Leipzig: Reclam 1989, S. 118.

²³ Fasslichkeit setzt dem Inhalt nach – vor allem wenn man vom Verb „fassen“ ausgeht – etwas voraus, das gefasst wird. Bei Webern sind dies, in Anlehnung an Schönbergs Diktion, „Gedanken“ (vgl. außer dem obigen Zitat bei Schönberg a. a. O. S. 94 und 96; von „Fasslichkeit“ spricht Schönberg z. B. S. 87 (alle genannten Stellen entstammen dem Aufsatz „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke“). Ich komme auf diesen Punkt zurück.

²⁴ Vgl. Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von W. Reich. Wien: Universal Edition 1960, S. 23, 18, 36, 42.

²⁵ A. a. O., S. 27.

seine harmonischen Implikationen, sein Rhythmus – kurz seine formalen, an der Oberfläche liegenden Eigenschaften) klar ist, dann gibt es nichts mehr dahinter.²⁶

Auf den ersten Blick scheint das zu besagen: Die einfachste Komposition – die pentatonische Melodie, das in symmetrische Perioden gegliederte Volkslied – ist die klarste. Doch das kann – bei allem Respekt für diese Art von Einfachheit, den auch Webern sicher hatte – nicht gemeint sein. Das Problem ist folgendes: Dem Streben nach Klarheit steht im Falle der Musik nicht die zur Darstellung kommende Sache entgegen, die der Reduktion einen Stoppunkt setzt. Anders gesagt: Klarheit setzt einen Widerstand voraus, eine Komplexität, die zur Klarheit zu bringen ist, und die muss im Falle der Musik vom darstellenden Medium selbst aufgebaut werden.²⁷ Darum ist von vornherein klar, dass Klarheit im Falle der Musik immer nur Resultat einer Balance zwischen Komplexität und Reduktion sein kann und als solche immer Resultat einer spezifischen Stilisierung ist, die auch ganz anders hätte ausfallen können. Noch nicht beantwortet ist damit allerdings die Frage, wie sich das Prädikat „klar“ sinnvoll auf musikalische Werke anwenden lässt: Von einer positiven Antwort wäre dann Aufschluss darüber zu erwarten, wie sich Klarheit als Stil explizieren lässt.

Als Orientierung hilfreich ist dabei, ob sich das, was als „Klarheit“ bezeichnet werden soll, von anderen Merkmalen abgrenzen lässt, die man eher der rhetorischen Seite zuweisen würde – beispielsweise die Überwältigung bzw. das Mitreißen, oder auch die Unterhaltung.²⁸ Hört man Weberns Miniaturen zum ersten Mal, dürfte – neben der bereits erwähnten Kürze – ein weiteres hervorstechendes Merkmal ihre Expressivität sein. Wir haben es also, so setze ich voraus, mit Kompositionen zu tun, die durchaus das Potential haben, zu überwältigen. Und insofern Musik ihrer Natur nach Zeit füllt, und Zeit zu füllen eine Grundfunktion der Unterhaltung ist, haben Weberns Stücke auch das Potential zur Unterhaltung (wie sich dazu ihre extreme Kürze verhält, darauf komme ich noch zu sprechen).

Blicken wir nun als erstes Beispiel auf den ersten der *Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5. Das Stück hat eine recht sinnfällige Struktur. In den ersten 13 Takten werden zwei Themen vorgestellt, die durch ihren Charakter und sogar durch das Tempo deutlich voneinander abgesetzt werden. Eine Fermate in T. 13 markiert eine Zäsur. Im folgenden Abschnitt erkennt man manches Material der beiden Themen in variiert Form wieder; ab T. 24 erkennt man die Abfolge der ersten 13 Takte wieder, und ab T. 49 folgt, mit nochmaligem Tempowechsel, ein Schlussteil. Der ganze Aufbau erinnert, vor allem durch seine Bithematik, an die Sonatenhauptsatzform; auf jeden Fall ist der Satz sehr deutlich nach dem Paradigma Beginn – Mittelteil – Schluss organisiert.

Die minimale Erwartung, die man an musikalische Klarheit stellen kann, lautet, einen solchen grundlegenden (aber keineswegs alternativlosen²⁹) Aufbau leicht „fasslich“ zu machen. Diese minimale

²⁶ Man könnte einwenden, dass dasjenige, „was ein Motiv ausmacht“, doch nicht allein in ihm (in seinen intrinsischen Eigenschaften) liegt, sondern in den Bezügen zum Kontext, in dem es steht, und dass diese Bezüge – etwa subtile melodische Verwandtschaften oder harmonische Fernbezüge – keineswegs an der „Oberfläche“ liegen, sondern ihre Erfassung des mehrfachen Hörens und der Analyse bedarf. Doch sind solche Bezüge etwas anderes als die Bedingungen, von denen die Klarheit eines Arguments abhängig sind: Letztere werden benutzt, aber damit gerade nicht geklärt; erstere sind zwar vielleicht nur dem Geübten zugänglich, diesem aber unmittelbar klar: „In meiner Jugend, als man noch in Brahms’ Nähe lebte, war es üblich, dass ein Musiker, wenn er eine Komposition zum ersten Mal hörte, ihren Aufbau bemerkte, dass er fähig war, der Verarbeitung und Ableitung ihrer Themen und ihren Modulationen zu folgen, und dass er die Anzahl der Stimmen in Kanons und die Anwesenheit des Themas in einer Variation zu erkennen vermochte; und es gab sogar Laien, die eine Melodie nach einmaligem Hören im Gedächtnis mit nach Hause nehmen konnten.“ (Schönberg, a. a. O., S. 94 („Neue Musik, veraltete Musik – Stil und Gedanke“)). Dieses musikalische Hören so weit als möglich zu befördern, ist Ziel der Webernschen Norm der „Fasslichkeit“. Alle Voraussetzungen eines Arguments dagegen transparent zu machen, würde in einen unendlichen Regress führen, da jede Darstellung neue Voraussetzungen macht.

²⁷ Webern war dieser Zusammenhang durchaus bewusst, wenn er etwa vom Bedürfnis, den musikalischen Gedanken „reicher“ zu gestalten, spricht (Anton Webern, *Über musikalische Formen*, hg. von Neil Boynton. Mainz 2002, S. 212).

²⁸ Mit diesem Wort verbinde ich keine negativen Konnotationen. Folgt man Blumenberg (Anm. 2), korrespondiert eine auf Unterhaltung zielende Musik nur einer anthropologischen Grundtendenz, dem Bedürfnis nach Ausschmückung.

²⁹ Dass ein Stück anfängt, aufhört und dass etwas zwischen Anfang und Ende liegt, ist natürlich trivial, aber ein Stück kann auch viel stärker gegliedert sein (z. B. Variationenfolge), oder es kann als von Beginn bis zum Schluss fortlaufende

Erwartung kann man konkretisieren, indem man auf die Art und Weise der Realisierung des Paradigmas schaut. Nehmen wir als Beispiel den Schlussteil (die „Coda“). Es kommen bekannte Mittel der Schlussbildung zum Einsatz: Die Bewegung wird durch das breitere Tempo reduziert, die Komplexität durch motivische Wiederholungen; letztere ebenso wie das sich durch drei Takte durchhaltende *ff* erzeugen einen Plateaueffekt, der deutlich macht, dass man angekommen ist und nichts Neues mehr zu erwarten ist. Von einem solchen Plateau aus gibt es als Fortsetzung nur noch das Schwächerwerden, und genau so lässt Webern den Satz enden.

The image shows a musical score for the Coda of a piece by Webern. It consists of two systems of four staves each. The first system is marked 'molto' and 'breit (♩=60) rit. 50' and 'noch breiter tempo I (♩=100)'. The second system is marked 'poco rit.' and '♩=60 - tempo I (♩=100)'. The score includes various dynamics such as *ff*, *f*, *p*, *pp*, and *ppp*, as well as performance instructions like 'pizz.', 'arco', 'am Steg', and 'stacc.'. The music features complex rhythmic patterns and a clear progression from a plateau of intensity to a final, very soft ending.

Soweit zeichnet sich noch wenig Anlass ab, Weberns Komposition als besonders „klar“ zu beschreiben – es handelt sich um übliche Strategien der musikalischen Schlussbildung, und obendrein liegt das Arbeiten mit Hörererwartungen und die Ausgestaltung musikalischer Bewegung auf einer Ebene der Effekte beim Hörer, die man gut auch unter die Rubrik „Überwältigung“, also eine rhetorische Strategie, fassen könnte.

Etwas anders sieht es allerdings aus, wenn man darauf schaut, wie Webern die unterschiedliche Charakteristik der beiden Themen gestaltet; hier konzentriere ich mich auf das zweite Thema (T. 7–

Entwicklung konzipiert sein (man denke an Ravels *Bolero*), oder es kann mit dem Beginn-Mittelteil -Schluss-Paradigma auf vielfältige Weise spielen usw.

13). Sein Hauptmerkmal, durch das es sich kontrastierend vom ersten Thema abhebt, könnte man mit dem Schlagwort „melodischer Bogen“ beschreiben. Damit soll nicht mehr gemeint sein als eine Gestalt, die sich als geschlossen präsentiert. Die Figur *cis-f-d-e*, die das Cello in T. 7 spielt, fasse ich als eine solche Gestalt auf. Sie wird einmal ton- und rhythmusgetreu wiederholt; das genügt, um sie prägnant werden zu lassen und deutlich zu machen, dass sie als Einheit intendiert ist. Um nun auf einer

Etwas ruhiger Tempo II

abstrakteren Ebene das Merkmal der „melodischen Gestalthaftigkeit“ zu verdeutlichen, lässt Webern dieser ersten Linie im Cello einen zweiten melodischen Bogen von anderer Gestalt folgen, diesmal in den beiden Violinen (unter kontrapunktischer Begleitung der Bratsche) (T. 9–13). Dieser Bogen ist etwas länger (fünf Viertel gegenüber zwei Vierteln), aber da nunmehr das Charakteristikum „melodischer Bogen“ bereits eingeführt ist, muss er nicht mehr wiederholt werden, um die Aufmerksamkeit auf die Gestaltcharakteristik zu lenken. Webern geht stattdessen direkt zu seiner verkürzenden Wiederholung und dem Ausklang in zwei fallenden Sekunden über, um den Abschluss des Themas und des ersten Abschnitts des ganzen Satzes zu markieren. Hier könnte man nun sagen: Zur Fasslichkeit des angenommenen Ziels – den Charakter des Themas deutlich zu machen – werden nur die unbedingt nötigen Mittel eingesetzt; es findet sich nichts Überflüssiges. Gewiss ist „überflüssig“ mit Blick auf Kunstwerke ein höchst problematisches Prädikat. An einem gelungenen Kunstwerk findet sich nie etwas Überflüssiges, so könnte man einwenden; daher sei dieses Prädikat zur Erläuterung einer spezifischen „Klarheit“ oder „Fasslichkeit“ ungeeignet. Doch lässt sich hier m. E. die oben erwähnte Orientierungshilfe einsetzen, „Klarheit“ von anderen kompositorischen Strategien abzugrenzen. Beispielsweise hätte Webern das Violinmotiv ebenfalls wiederholen oder variierend fortspinnen können, um so eine ausgedehntere musikalische Zeit zu gestalten; er verzichtet aber auf diese Möglichkeit (dabei gewinnt die Musik durch die parallele Stimmführung der beiden Geigen geradezu etwas Schwelgerisches, was zum längeren Verweilen einlädt).³⁰ Unter dem Ziel der „Unterhaltung“ wäre eine Wiederholung des Violinmotivs gewiss nicht überflüssig; unter dem Ziel der „Klarheit“ oder „Fasslichkeit“ ist sie es. Und da diese „Beschränkung aufs Nötigste“ auch durch die Kürze der Vorstellung des Themas erfahrbar wird – kaum hat man erfasst, worum es geht, wird auch schon das Ende eingeleitet, da eben nichts zweimal gesagt wird –, könnte man hier – auf dem Wege über das Merkmal der Reduktion auf einen wesentlichen Kern – durchaus von einer Stilisierung der Fasslichkeit oder Klarheit sprechen.

Die erste der *Bagatellen für Streichquartett* op. 9 – ihre Aufführungsdauer in der Einspielung des Leipziger Streichquartetts beträgt gerade einmal 39 Sekunden – hat ebenfalls einen deutlich artikulierten Aufbau mit Anfang (T. 1–3), Mittelteil (T. 4–8) und Schluss (T. 8–10). Der Mittelteil ist durch Tempo, Dynamik und nicht zuletzt die Spielanweisung „heftig“ (im Kontrast zu „mäßig“ im Anfangs- und Schlussteil) als Höhepunkt gestaltet. Insoweit liegt wiederum ein deutlicher dreigliedriger Aufbau vor – aber sollte man sagen, dass die Klarheit dieser Bagatelle darin besteht, das Beginn-Mitte-Schluss-

³⁰ Dass sich durch eine solche Maßnahme die Proportionen des ganzen Stücks geändert hätten und dies insofern umfangreiche Eingriffe an anderen Stellen nach sich gezogen hätte, tut hier nichts zur Sache; es geht ja darum, eine Eigenart des Stücks herauszuarbeiten, wie es nun einmal ist, und dabei hilft der Vergleich, wie es auch hätte sein können.

Paradigma fasslich zu machen? Es handelte sich dann um eine Klarheit im Sinne der Transparenz auf eine Struktur, aber diese Struktur ist in ihrer Abstraktheit so banal, dass man sich fragen müsste, warum man überhaupt einen solchen Aufwand treibt, um sie fasslich werden zu lassen. Wenn man auch in diesem Fall von Klarheit sprechen möchte³¹, dann muss dies in anderem Sinne gemeint sein. Ein plausiblerer Kandidat für das, was durch Weberns Kompositionsweise fasslich wird, ist die Einheit des Satzes. Die Einheit ist sozusagen das *Resultat* der Gliederung in Anfang, Mitte und Schluss, wenn jeder dieser Teile seine Funktion erfüllt.

Mäßig (♩ = ca 60)

1 mit Dämpfer *v* 2 3

I. Geige *pp* mit Dämpfer *p* *pp*

II. Geige *pp* am Steg - *v* - mit Dpfr *pp* am Steg -

Bratsche *pp* mit Dpfr *pp*

Violoncell *pp* *pp* *p*

4 3 rit. - - 5 tempo 6 *accel.* heftig (♩ = ca 96) rit. - -

pizz. *pp* *arco v* *pp* am Steg - *pp* *f* *ff* *d-Saite* *ff*

pp *p* *pp* *f* *f* *fff* *pizz.* *arco* *pizz.*

8 wieder mäßig (♩ = ca 60) 9 rit. - - 10 ♩ = ca 44 -

pizz. *f* *arco* *f* *p* *ppp*

arco *sf* *arco* *p* *pp* *pizz. 3* *arco* *ppp*

sf *f* *p* *pp* *pp*

³¹ Wie es dem Sinn nach Pollmann tut, wenn er mit Bezug auf diese Bagatelle von „ständiger Bewegung bei größter Transparenz und gleichzeitig großer Dichte“ spricht (Ulrich Pollmann, *Die Idee der Reinheit in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2015, S. 120).

Diese Einheit kommt ohne Zweifel gestisch zustande: beispielsweise durch die verkürzte, wiederum durch eine kleine Zäsur abgegrenzte Variation der Anfangstakte in T. 4, durch den Höhepunkt in T. 7 und durch sein allmähliches Abklingen bis zum Ende hin.³² Gestisch heißt allerdings: auf die Wirkung zielend. In Verbindung mit der Kürze der Komposition jedoch kommt hinzu, dass jedes Intervall, ja sogar jeder einzelne Ton ein großes Gewicht trägt. Die fallende Sekund im Cello in T. 3 setzt die Schlusswirkung der fallenden Terz in der Violine fort. Die fallende Sekund in der Bratsche in T. 4 hat einerseits ebenfalls eine solche Wirkung, andererseits hat sie als Wiederholung in höherer Lage, zusammen mit der unterbrechenden Generalpause zu Beginn von T. 5, den Effekt, die Erwartung auf eine Weiterführung zu lenken und damit zur Steigerung in den folgenden Takten überzuleiten. Eine solche Konzentration zusammenhangstiftender Funktionen auf wenige Mittel steuert die Aufmerksamkeit der Hörer: Den Verlauf der Geste nachzuvollziehen erfordert, jedem Moment größte Aufmerksamkeit zu schenken und erzeugt so den Eindruck, dass es auf jedes Detail ankommt. Dies wiederum, gleichsam eine hohe Detailauflösung, ist ein typisches Merkmal von Klarheit – und zwar im Sinne der *claritas*, denn durch diese Art von Klarheit können die Details ihre eigene Evidenz entfalten (hier liegt natürlich statt des epistemischen Konzepts „Evidenz“ eher die Rede von Funktion für den Verlauf des Stücks nahe). Erneut ist diese Art von Klarheit aber nicht einer Funktion untergeordnet – der gestische Effekt könnte auch ohne sie zustande kommen –, sie steht vielmehr im Kontext verschiedener Strategien, Einheit auf gestischem Wege zu erzeugen, und kann in diesem Rahmen als eine besondere Stilisierung aufgefasst werden. Somit lässt sich auch für dieses Beispiel festhalten, dass die Rede von „Klarheit als Stil“ sinnvoll angewendet werden kann.

5. Schluss: Argument und Zeit

Die Assoziationen, die mit der Anwendung des Prädikats „klar“ auf Musik einhergehen mögen, sind sicherlich sehr unterschiedlich, aber ich vermute, dass eine so intensive und manifeste Expressivität, wie die betrachteten Kompositionen Weberns sie aufweisen, darunter eher nicht aufzufinden ist. „Klarheit“ dürfte im Falle der Musik eher Vorstellungen von Gleichmaß und Ruhe aufrufen. Insofern mag der Versuch, musikalische Klarheit gerade an Weberns opp. 5 und 9 festzumachen, überraschen – obwohl er mir, wie angedeutet, durch die Poetik des Komponisten gedeckt scheint. Dieser Versuch orientierte sich denn auch an der Opposition zu einer anderen Stildimension, die ich unter das Schlagwort „Unterhaltung“ gestellt habe und bei der es darum geht, Zeit zu vertreiben. Die Abgrenzung davon gelingt nun nicht einfach nur durch Kürze. Der Kürze muss Komplexität korrespondieren, und das Resultat dieser Kombination von Kürze und Komplexität ist eine Konzentration der Mittel, die wiederum die Konzentration des Hörers herausfordert. Diese Konzentration führt, sofern erfolgreich, zur *claritas* des Details, das *transparent* auf sich selbst ist, da es nichts anderes als sich selbst zeigt. Auf diese Weise entstehen Klarheit und Komplexität im gleichen Moment.

Kürze ist auch ein wichtiges Stilmittel in der Rhetorik, das in der Regel als Tugend der Rede neben der Klarheit steht, sich mit ihr aber im Verzicht auf Überflüssiges überlappt.³³ Mit Blick auf das Argumentieren ist die Rolle der Kürze zweischneidig. Einerseits erscheint das „nackte“ Argument gleichfalls klarer als eine Form, in der mit viel mehr Worten auch nichts anderes gesagt wird. Andererseits

³² Webern selbst führte rückblickend die Einheit der Bagatellen auf eine Vorwegnahme der 12-Ton-Technik zurück; nach dem Ablauf von 12 Tönen habe er das Gefühl gehabt, das Stück sei zu Ende (*Der Weg zur neuen Musik*, a. a. O., S. 55). In der Bagatelle op. 9,1 lässt sich etwa zu Beginn in der Tat feststellen, dass Töne der zwölfstufigen Skala erst spät wiederholt werden und in den ersten drei Takten in der Tat 11 der 12 Töne der Skala verwendet werden. Man muss allerdings wohl ein Gehör haben, das gleichsam das Vorkommen der Tonstufen mitzählt, um daraus den Eindruck von Einheit gewinnen zu können, zumal er keinesfalls ausreicht, um die Einheit einer Bagatelle im Ganzen erklären zu können.

³³ „*multa paucis absolvit*“ („Vieles vollendete er mit Wenigem“) – Sallusts Lob für die Rhetorik Catos, das zum Exempel der rhetorischen Tugend der *brevitas* wurde – könnte auch als Motto über Weberns Kompositionen stehen (vgl. Sallust, *Fragments of the Histories, Letters to Caesar*, hg. von J. T. Ramsey. Cambridge (Mass.) 2015, S. 6.) – Zur Kürze in der Rhetorik vgl. insgesamt Elfriede Hagenbichler (Paul), „Brachylogie“, in: G. Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 50–53.

ist eine bekannte Strategie der Verkürzung im Argumentieren das Enthymem. Zunächst war damit nur ein Argument gemeint, dessen Prämissen bloß wahrscheinlich sind und von einem spezifischen Publikum akzeptiert werden; später wurde daraus ein verkürztes Argument (die Verkürzung betraf zunächst eine spezifische Begründung für die Prämissen).³⁴ Diese Verkürzung ist in der Praxis aber eine wichtige Strategie der Verunklarung: Ein schlüssiges Argument wird angedeutet; eine wichtige Prämisse bleibt ungesagt, aber es wird suggeriert, sie sei vorhanden; vielleicht kann man sie erahnen – sie wird aber nicht exponiert und zur Prüfung freigegeben, sondern bleibt im Nebel dessen, was „wir ja ohnehin alle schon wissen“. Da das Argument als Ganzes nicht explizit wird, kann auch seine Form im Dunkeln bleiben; für sie gilt dann Entsprechendes: Ihre Gültigkeit wird suggeriert, aber nicht zur Nachprüfung offengelegt. Kurz gesagt: Beim Argumentieren kann Kürze gerade einen zur Klarheit gegenläufigen Effekt haben.

An dieser keineswegs neuen Beobachtung ist zunächst festzuhalten, dass auch die Zeit zu den Dimensionen gehört, in denen sich Klarheit entfaltet.³⁵ Und wie es aussieht, ist das Verhältnis zur Zeit nicht einfach. Auf der einen Seite kann die Kürze der Klarheit entgegenstehen. Auf der anderen Seite kann auch zu große Ausführlichkeit Klarheit unterlaufen, wenn die Darstellung des Arguments die Auffassungsfähigkeit überschreitet; zudem wirkt Kürze bzw. Knappheit als Signal für Klarheit, weil sie als Konzentration aufs Wesentliche und Verzicht auf überflüssigen Schmuck aufgefasst wird. Ob die Darstellung eines Arguments klar ist, hängt somit auch davon ab, ob die richtige Balance zwischen diesen Extremen gefunden wird. Erneut erweist sich also, dass auch beim Argumentieren Klarheit nicht nur eine Frage von Transparenz und *claritas* ist, sondern auch von einer bestimmten Weise der Stilisierung abhängt.

Am Beginn dieses Textes stand die Frage, ob und wie sich die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst ziehen lässt. Unter dem Eindruck einer aktuellen Krise und ihren praktischen Anforderungen, so hatte es den Anschein, ergeben sich diese Grenze und ihr Verlauf nahezu von selbst. Ich habe mich dann der abstrakten, aber grundlegenden Unterscheidung zwischen Argument und Rhetorik als Exempel zugewandt, um für diesen speziellen Fall zu überprüfen, wie sich Kunst (Rhetorik) und Wissenschaft (Argument) zueinander verhalten. Die These, für die ich dabei zu argumentieren versucht habe, lautet: Auch wenn die Wissenschaft keineswegs Gefahr läuft, sich im Ozean der Kunst aufzulösen, weist sie Merkmale auf, die der Kunst angehören. Ein für die Wissenschaft so zentraler Punkt wie die Klarheit, die die Form der Darstellung ebenso wie den Inhalt selbst betrifft, weist eine Dimension der Stilisierung auf, die nicht nur von den epistemischen Leistungen der Klarheit – *claritas* und Transparenz – zu unterscheiden ist, sondern für die sich Entsprechendes im Bereich der Kunst finden lässt. Eine Wissenschaft, die um der Abgrenzung von der Kunst willen diese künstlerische Dimension vergisst, verfehlt daher ihren eigenen Anspruch auf Klarheit.³⁶

³⁴ Siehe dazu Heinrich Schepers (1972): „Enthymem“, in: J. Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Sp. 528–538, Basel 1972.

³⁵ In der Logik geht man davon aus, dass Argumente derart zeitlos sind, dass sie zwar der Zeit zu ihrer Entfaltung bedürfen, da sie in einer diskursiven Sprache ausgedrückt werden, der Verlauf in der Zeit aber beliebig ist (es ändert nichts an der Gültigkeit, ob man zuerst die Konklusion oder zuerst die Prämissen nennt). Allerdings folgt daraus nicht, dass auch das *Argumentieren* zeitlos ist.

³⁶ Mein herzlicher Dank an Roland Ring für die exzellente redaktionelle Betreuung des Beitrags und insbesondere die Erstellung und Einfügung der Notenbeispiele. Das Notenbeispiel auf S. 10 (*Fünf Sätze für Streichquartett* op. 5, Nr. 1) ist entnommen der Philharmonia Partitur No. 358, Universal Edition Wien o. J., das Notenbeispiel auf S. 12 (*Sechs Bagatellen für Streichquartett* op. 9, Nr. 1) ist entnommen der Philharmonia Partitur No. 420, Universal Edition Wien o. J.