

Sich Üben: Zur Medialität des Denkens¹

1. Einleitendes

Betrachtet man literarische Exerzitien unter dem Gesichtspunkt ihrer Medialität, dann lassen sie sich einerseits als Exerzitien beschreiben, die sich der *litterae* bedienen: geistige Übungen, die zum Reden, vor allem aber zum Schreiben und Lesen greifen, um zu üben, was immer sie Geistiges einüben. Andererseits aber auch als Exerzitien im Gebrauch der *litterae*, mit anderen Worten Übungen, die das Reden, Schreiben und Lesen üben. Insofern scheint die Antwort auf die Frage, was das Medium literarischer Exerzitien in beiderlei Sinne ist, denkbar einfach: *litterae*, die Lettern des Textes, die schreibend und lesend geübt und produziert werden. Während in der Antike letztere Form der literarischen Exerzitien Domäne der Rhetorik war, war die Philosophie für die erstere zuständig.

Michel Foucault hat über das ›Über sich selbst schreiben‹² in dieser Tradition einen maßgeblichen Aufsatz geschrieben, der verstreute Bemerkungen aus seiner Vorlesung über die Hermeneutik des Subjekts zusammenfasst. Seit der Antike sind Schreiben und Lesen unentbehrliche Kulturtechniken der Selbstübung und Meditation, mittels derer das Subjekt die Wendung zu sich selbst (und Gott) und die gewählte Lebensform festigt und auf Dauer stellt. Die Aneignung des Geschriebenen, die sich im Akt des Schreibens vollzieht, ermöglicht auf der einen Seite die »Subjektivierung des Diskurses«³ und auf der anderen die Konstituierung des Selbst als schriftlicher Korpus. Das Me-

1 Dieser Aufsatz beruht auf Forschungen und Überlegungen aus meiner Studie *Descartes' Meditative Turn. Cartesian Thought as Spiritual Practice*, Stanford 2024.

2 Vgl. Michel Foucault: Über sich selbst schreiben, in: ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst, Frankfurt a.M. 2007, S. 137–154. Vgl. die umfangreiche Studie von Christian Moser: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne, Tübingen 2006.

3 Foucault (Anm. 2), S. 141.

dium der Schrift hilft, die Kommunikation mit sich selbst herzustellen wie auch eine Fremdperspektive im Subjekt präsent zu machen. Die schriftliche Niederlegung erlaubt die Sammlung und Speicherung der ›Wahrheiten‹, die sich das Subjekt zu eigen machen will, und steuert Zerstreuung und Vergessen entgegen. Texte fungieren so als effektive Medien der Aufmerksamkeitssteuerung und Vergegenwärtigung.

Platons Kritik der Schrift zum Ende des *Phaidros*, einer der Dialoge, der die antike ›Kunst der Umwendung‹ (Plat., pol., 518d; eigene Übersetzung) am ausführlichsten entwickelt, zeigt an, dass Schrift und Schreiben die Gefahr bergen, die asketische Arbeit des Subjekts an sich selbst auf Um- und Abwege zu lenken. Umgekehrt weisen Sokrates' Überlegungen darauf hin, dass Schrift nicht das primäre Medium der Übung seiner selbst durch sich selbst ist. Denn in den geistigen Übungen der Antiken nimmt das Denken »sich gewissermaßen selbst zum Gegenstand oder zum Stoff«, um »sich selbst zu verändern«, wie Pierre Hadot bemerkt.⁴ Epiktet greift zu einem negativen Vergleich, um den »Stoff« geistiger Übungen zu illustrieren: »Von heute an ist mein Geist das Material, an dem ich arbeite, wie der Zimmermann an seinen Balken oder der Schuster an dem Leder.«⁵ Aber was ist das Material oder Medium dieser Arbeit an sich selbst?

Um die Medialität des geistigen Übens näher zu beleuchten und seine Bedeutung für Exerzitien in der Neuzeit besser zu verstehen, wende ich mich einer der Urszenen des modernen Denkens zu – und zwar René Descartes' *Meditationes de prima philosophia*. Dieser Text hat den Vorzug, dass er nicht nur in Titel und Duktus explizit die Tradition des geistigen und geistlichen Übens aufnimmt, sondern metaphysisches Denken in der konversiven Wendung zu sich selbst gründet, wie das auch die meisten antiken Philosophen getan haben. Er hat weiterhin den Vorzug, Denken und vor allem geistiges Üben gewissermaßen unter Laborbedingungen zu inszenieren; unter Bedingungen, in denen es von allen äußerlichen und materiellen Umständen entblößt ist.⁶ Ergebnis dieses Denkexperiments ist, dass sich das Denken mittels der geistigen bzw. geistlichen Übung der Meditation in seinem Tun

4 Pierre Hadot: Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitien der Weisheit, Frankfurt a. M. 2002, S. 13.

5 Epikt., diatr., III, 22, 20. Übersetzung: Epiktet: Ausgewählte Schriften, hg. und übers. von Rainer Nickel, Zürich 1994, S. 207.

6 Natürlich handelt es bei den *Meditationes* um einen geschriebenen, gedruckten Text, der gelesen wird. Natürlich hat das Ich noch einen Körper, nachdem es die Glaubwürdigkeit aller mentalen Repräsentationen in Zweifel gezogen hat, sodass nur noch die Gewissheit des *cogito* übrig bleibt. Dennoch begegnen wir hier Denken und geistigem Üben auf das Äußerste reduziert.

begreift. Üben lenkt den Blick des Meditierenden weg von dem Gegenstand des Denkens auf das Denken als Tun. Im geistigen Üben macht das Denken sein Tun zum Gegenstand. Kurz: In der geistigen Übung denkt sich das Denken selbst. Descartes' Exerzitium zeigt darüber hinaus, dass sich das Denken nicht ohne Substrat bzw. Medium denken lässt. Wie Descartes die Medialität des Denkens denkt und damit das Fundament für das selbstmächtige, autonome Subjekt der Moderne legt, soll die folgende Untersuchung erweisen.

2. Descartes' Handwerk des Denkens

Ähnlich wie Epiktet versteht Descartes Denken von Anbeginn als Handwerk. In seinem frühesten Text, den unpublizierten *Regeln zur Anleitung des Verstandes*, empfiehlt er,

daß wir uns zuerst mit bestimmten ganz leichten und einfachen Techniken auseinandersetzen müssen, und am meisten mit solchen, in denen Ordnung die Hauptrolle spielt. Das sind die Techniken der Leinen- und Teppichweber, oder von Frauen, die mit einer Nadel sticken oder Fäden auf unendlich vielfältige Weisen zu einem Gewebe verbinden können; ebenso alle Zahlenspiele und alles, was zur Arithmetik gehört; und überhaupt alles, was die Geisteskräfte außerordentlich übt: vorausgesetzt, wir machen diese Entdeckung selbst und schauen sie nicht bei anderen Leuten ab.⁷

Und ähnlich wie mittelalterliche Handwerker muss Descartes sein Werkzeug, seine Methode erst selbst herstellen, bevor er sie zur Herstellung von Wissen und Wahrheiten einsetzen kann. Wie er in den *Regulae* schreibt, ahmt seine Methode

diejenigen mechanischen Künste nach, die nicht der Hilfe anderer bedürfen, sondern sich selbst die Mittel zur Verfügung stellen, wie ihre Werkzeuge herzustellen sind. Denn wenn jemand eine solche Kunst ausüben wollte, z.B. die Schmiedetechnik, ihm aber sämtliche Werkzeuge weggenommen wären, dann wäre er wohl am Anfang gezwungen, einen

⁷ René Descartes: *Regulae ad directionem ingenii/Cogitationes privatae*. Lateinisch/deutsch, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011, S. 79. Im Weiteren wird diese Übersetzung mit Seitenzahl im Text als CW zitiert. Zusätzlich wird das lateinische bzw. französische Original als AT mit Angabe des Bandes nach folgender Ausgabe zitiert: René Descartes: *Ceuvres de Descartes*, hg. von Charles Adam und Paul Tannery, 12 Bde., Paris 1964–76, hier AT X, S. 404.

harten Stein oder irgendeine Masse Roheisen als Amboß, und einen Steinblock anstelle eines Hammers zu verwenden, Zangen aus Hölzern zu machen, und je nach Erfordernis anderes dergleichen zusammenzusuchen. Wenn er sich schließlich mit all dem ausgerüstet hätte, würde er nicht sofort versuchen, für andere Leute Schwerter oder Helme zu schmieden oder irgendetwas anderes, was man aus Eisen herstellt, sondern er würde zuerst Hämmer, Amboß, Zangen und das übrige herstellen, das er selbst benötigt. Uns, die wir bei diesen Anfängen hier nur bestimmte noch unbegründete Grundsätze herausfinden können, die zudem eher unserem Geist angeboren zu sein scheinen, als daß Technik sie uns bereitgestellt hätte, lehrt dieses Beispiel, daß wir nicht versuchen dürfen, mit ihrer Hilfe Streitfragen der Philosophen zu schlichten. (AT X, S. 397; CW, S. 65 f.)

Für Descartes besteht die Ähnlichkeit zwischen seiner Methode und den mechanischen Künsten in ihrer Selbstgenügsamkeit. Beide setzen nichts anderes voraus als das, was sie selbst herstellen können. Wie die mechanischen Künste, welche ihre Werkzeuge fast *ex nihilo* schaffen, bedient sich die cartesianische Methode nur »unbegründete[r] Grundsätze«, die uns angeboren sind und die gewissermaßen natürliche Werkzeuge darstellen, wie die Steine, die als Amboß und Hammer erhalten müssen. Die Kunstfertigkeit besteht in beiden Fällen in der Fähigkeit, diese groben Werkzeuge zu verbessern oder sie dazu zu benutzen, bessere Werkzeuge herzustellen. Tatsächlich warnt Descartes davor, diese »unbegründete[n] Grundsätze« verfrüht auf »Streitfragen der Philosophen« anzuwenden, da diese zu komplex für solche einfachen Werkzeuge sind. Die *Regulae* stellen ein frühes Stadium in Descartes' Entwicklung geistiger Werkzeuge dar. Mit den *Meditationes* ist Descartes dagegen bei den »Streitfragen der Philosophen« angelangt, dem Telos seiner Kunst des Denkens. Was für die *Regulae* gilt, gilt umso mehr für die *Meditationes*, welche mit einer Tabula rasa beginnen und in fast totaler Autarkie fortschreiten. Bei diesen »metaphysischen Meditationen«, wie der Titel der von Descartes autorisierten französischen Übersetzung lautet, hören allerdings die Ähnlichkeiten zwischen dem geistigen Üben und den mechanischen Künsten auf. Beim geistigen Üben besteht kein Unterschied zwischen dem Handwerker, seinen Materialien, seinen Werkzeugen und seinen Erzeugnissen. Alle gehören dem Denken an, alle sind Gedanken. Im Gegensatz zu Algebra und Geometrie, die sich der körperlichen Einbildungskraft und materiellen Medien wie Diagrammen bedienen, scheint metaphysisches Denken unvermittelt zu operieren. Wie kann das Subjekt dieses Denken zu fassen bekommen? Das ist eine der zentralen Fragen der *Meditationes*, deren Beantwortung ich zumindest grob skizzieren möchte.

Eine Antwort lautet, so meine ich, durch Meditation bzw. geistiges Üben, das seine Medialität in den Blick rückt.

3. Die Tafel der Gedanken

Descartes beginnt den »allgemeinen Umsturz [s]einer Meinungen« mit der Beobachtung: »Alles, was ich nämlich bisher für in höchstem Maße wahr gehalten habe, das habe ich entweder von den Sinnen oder vermittels der Sinne empfangen.« (AT VII, S. 18)⁸ Wie können jedoch Erfahrungen, die vollkommen selbstevident erscheinen, zweifelhaft sein? »[Z]um Beispiel daß ich jetzt hier bin, am Ofen sitze, mit einem Wintermantel bekleidet bin, dieses Blatt Papier mit den Händen berühre und ähnliches.« (AT VII, S. 18; AS, S. 53) Nachdem Descartes bekanntlich Wahnsinn als sich selbstwiderlegende Grundlage des Zweifels verwirft, greift er das Träumen auf. Und in diesem Kontext vergleicht er Denken und Malen:

Meinetwegen, mögen wir also träumen und mögen diese besonderen Dinge nicht wahr sein – daß wir die Augen öffnen, den Kopf bewegen, die Hände ausstrecken, ja sogar, daß wir solche Hände haben und einen solchen ganzen Körper. Dennoch muß sicherlich eingestanden werden, daß die im Schlaf gesehenen Dinge wie gewisse gemalte Bilder sind, die nur nach dem Vorbild wahrer Dinge erfunden werden konnten, und daß daher wenigstens jene allgemeinen Dinge – Augen, Kopf, Hände, der ganze Körper – als nicht eingebildete, sondern wahre Dinge existieren. Denn in der Tat können selbst die Maler nicht einmal dann, wenn sie Sirenen und kleine Satyrn mit den ungewöhnlichsten Formen zu erfinden sich bemühen, ihnen in jeder Beziehung neue Naturen zuteilen, sondern sie vermischen nur die Glieder verschiedener Lebewesen. (AT VII, S. 19f.; AS, S. 57)

Demnach sind mentale Repräsentationen oder Ideen »wie gemalte Bilder« und der Geist Künstler und Betrachter in einem. Nun könnte man diesen Vergleich damit leicht abtun, dass man ihn auf die Sinneswahrnehmung und die Einbildungskraft bzw. auf den frühen Descartes beschränkt. Allerdings steht dem entgegen, dass Descartes diesen Vergleich auch auf Ideen anwendet, die immaterielle Entitäten abbilden – und sogar auf angeborene Ideen. Tatsächlich definiert er Ideen über ihre bildliche Qualität:

8 René Descartes: Meditationen. Dreisprachige Parallelausgabe Latein – Französisch – Deutsch, übers. und hg. von Andreas Schmidt, Göttingen 2004, S. 53. Im Folgenden wird diese Übersetzung als AS mit Seitenzahl in Klammern zitiert.

Einige von diesen Gedanken sind gleichsam Bilder der Dinge und ihnen allein kommt der Name ›Idee‹ im eigentlichen Sinn zu: zum Beispiel wenn ich einen Menschen oder eine Chimäre oder den Himmel oder einen Engel oder Gott denke [*ut cum hominem, vel Chimaerum, vel Coelum, vel Angelum, vel Deum cogito*]. (AT VII, S. 37; AS, S. 105)

Bezeichnenderweise sind nicht nur mentale Repräsentationen, die die Körperwelt abbilden, Ideen, sondern auch geistige Wesen wie Engel oder Gott. Insofern sind es nicht nur die Sinneswahrnehmung und Einbildungskraft, die malen, sondern das Denken im Allgemeinen ›malt‹, wenn es denkt und Ideen herstellt.

Denken als Herstellung und Handhabung von Bildern zu verstehen, hat eine lange Tradition, die bis auf Aristoteles' *De anima* zurückgeht (Aristot., an., 431a–432a.). Aber für einen zeitgenössischen Leser eines Textes, der *Meditationes* betitelt ist, ruft der Vergleich eine andere Überlieferungstradition auf; und zwar die Herstellung geistiger Bilder in monastischen Meditationspraktiken und natürlich in den *Geistlichen Übungen* von Ignatius von Loyola, mit denen Descartes aus Schultagen in La Fleche bekannt war. Hier ist nicht der Ort, der Tradition von Meditation als ›Malen im Herzen‹ (*pingere in corde nostro*) ausführlich nachzugehen.⁹ Deshalb seien hier nur einige wenige Bilddokumente angeführt, die einen Hinweis geben auf die Medialität dieses meditativen Denkens.

Das erste Beweisstück entstammt Antoine Sucquets *Via vitae aeternae*, einem zeitgenössischen Meditationsmanual. Im Kapitel »Über die Methode des Meditierens, bei der der Geist von irdischen Dingen zu Gott aufsteigt« definiert Sucquet Meditation als geistige Bildproduktion: »Meditieren besteht darin, im Herzen das Mysterium des Lebens Christi oder gar von der Vollkommenheit Gottes zu malen und zu betrachten, indem man die Umstände, die Menschen, die Handlungen, die Worte, den Ort und die Zeit darstellt.«¹⁰ Der Kupferstich (Abb. 1), der dieses Kapitel begleitet, illustriert die meditative Praxis in der Figur eines Malers, der das Mysterium der Geburt Christi auf der Leinwand seines Herzens malt. Der *pictor in corde* zergliedert die Szene vor seinen Augen, indem er sie auf die klassischen *loci communes, quis? quid? quomodo? ubi? cur?* (wer? was? wie? wo? warum?) hin befragt. Diese rhetorische Technik der Amplifikation generiert das Bild im

9 Siehe dazu die maßgebende Studie von Mary Carruthers: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998.

10 Antoine Sucquet: *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerp 1620, S. 501. Übersetzung von mir.



Abb. 1 Imago 11 in: Antoine Sucquet, *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerpen 1620, S. 358v. Mit freundlicher Genehmigung des Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center der University of Chicago.

Herzen, das der Kupferstich abbildet. Den Rücken zugewendet steht der *pictor in corde* für den Betrachter des Kupferstichs ein. Beide richten ihren Blick auf das Schauspiel von Christi Geburt. Während der Maler nur das sieht, was sich vor ihm entfaltet, sieht der Betrachter wie der *pictor in corde* die Szene betrachtet und malt. Der Kupferstich bietet dem Leser von Suquets *Via vitae aeternae* ein Abbild seines eigenen Meditierens als Manipulation geistiger Bilder.

Das Frontispiz (Abb. 2) von Jan Davids *Orbita probitatis ad Christi imitationem*, die kurze Abhandlung, die seinem umfangreichen Meditationsbuch *Veridicus Christianus* angehängt ist, vergleicht in ähnlicher Weise malen und meditieren – jedoch mit einem wichtigen Unterschied. Im Zentrum dieses Kupferstichs von Cornelis Galle sieht man, wie Christus sein Kreuz auf den Hügel von Golgotha schleppt. Diese Ansicht entzündet die Bildproduktion von zehn Malern an ihren Staffeleien, die diese Szene von Christi Leiden umringen. Aber nur der Maler in der Mitte, der in der Sichtlinie des Betrachters sitzt, bildet die Szene, die sich ihm darstellt, korrekt ab. Er verkörpert das Ideal meditativer Bildproduktion, welche wie Walter Melion bemerkt, die mentale Visualisierung von Christus einschließt, als wäre er leibhaftig dem Auge gegenwärtig, um auf diese Weise die Seele zu verwandeln und sie zu einer Imitation *ad vivum* zu machen, die ununterscheidbar von ihrer Quelle ist.¹¹ Im Gegensatz dazu weichen die anderen neun Maler mehr oder weniger von diesem Ideal ab, Christus korrekt abzubilden und nachzuahmen. Während die Mehrzahl davon, die drei oben rechts und die drei links, die ihrem Gegenstand am nächsten sind, lediglich andere Szenen aus dem Leben Christi abbilden, bewegen sich die letzten drei auf malerischen Abwegen. Denn anstatt das Leiden Christi malen sie Judas mit einem Sack Silber, den Teufel und eine Frau mit zwei Ungeheuern. Ihre sündige Einbildungskraft sabotiert die meditative *imitatio Christi*, indem sie sich den Eingebungen des bösen Geistes öffnen.

Descartes ist in der ersten Meditation mit demselben Problem konfrontiert. Da er kein sicheres Kriterium findet, wahre von falschen Ideen, Gedanken, die von Gott kommen, von Einblasungen des *genius malignus* zweifelsfrei zu unterscheiden, verwirft er schließlich alle mentalen Repräsentationen und beschließt zu glauben, »daß Himmel, Luft, Erde, Farben, Figuren, Klänge und alles Äußere nichts anderes ist als ein Spiel der Träume, durch das er meiner Leichtgläubigkeit eine Falle gestellt hat: mich selbst werde ich betrachten, als hätte ich keine Hände, keine Augen, kein Fleisch,

11 Walter Melion: *The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print*, 1550–1625, Philadelphia 2009, S. 339.

ORBITA PROBITATIS
AD CHRISTI IMITATIONEM
VERIDICO CHRISTIANO
SVBSERVIENS.

ASPICIENTES IN AVCTOREM FIDEI. HEB. XII.



Christiani nomen ille frustra sortitur, qui
Christum minime imitatur. D. August. de ver. Christ.

Abb. 2 Titelbild zu *Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico Christiano subserviens* in: Joannes David, *Veridicus Christianus*, Antwerpen 1601, S. 351. Mit freundlicher Genehmigung des Getty Research Institute.

kein Blut, keinerlei Sinn, sondern als glaubte ich fälschlicherweise, all das zu haben.« (AT VII, S. 22 f.; AS, S. 65) In seinem Dialog *Die Suche nach Wahrheit durch das natürliche Licht*, welcher die Analogie zwischen Denken und Malen noch viel ausführlicher entwickelt, erzielt Eudoxus, Descartes' *alter ego*, die Radikalisierung des Zweifels auf viel direkterem Weg. Sein Kontrahent Epistemon stimmt ihm zu und schlägt vor,

daß der Maler besser daran täte, mit dem Schwamm über das Bild zu gehen und die Zeichnung wegzuwischen, die dort schon steht, statt seine Zeit auf Korrekturen zu vergeuden. Ebenso sollte jeder Mensch, wenn er das Lebensalter der (objektiven) Erkenntnis erreicht hat, mit einem herzhaften Entschluß alle unvollkommenen Ideen aus seinem Vorstellungsvermögen tilgen, die sich bis zu diesem Zeitpunkt darin festgesetzt haben. (AT X, S. 508–9)¹²

Die Analogie zwischen Denken und Malen weiterführend, figuriert Descartes die radikale Kritik und Verwerfung aller mentaler Repräsentation als komplette Auslöschung. Damit adressiert er das Problem, dass der Geist mit der Zeit zum Palimpsest wird, das aus sukzessiven Einbildungen besteht, die einander überdecken. Entscheidender noch ist aber die Tatsache, dass die Gesprächspartner Denken weniger als Malen mit Farbe denn als Eindrücke oder Eingravierungen verstehen. Besonders die ersten Eindrücke sind so dauerhaft, dass sie nur durch radikale Mittel auszulöschen sind; Mittel wie die Annahme eines »bösen Dämons, der höchst mächtig und schlau« (AT VII, S. 22; AS, S. 65) ist – und wiederholter Meditation und Übung.

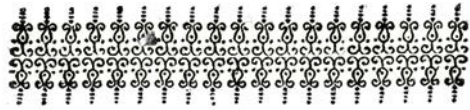
Was dann in den Blick kommt, sei an einem weiteren zeitgenössischen Meditationsbild gezeigt. Es handelt sich dabei um das Emblem (Abb. 3a), das Catharina Regina von Greiffenbergs *Passionsbetrachtungen* vorangestellt ist.¹³ Die *pictura* zeigt eine weibliche Figur, die wie ein Maler vor einer Leinwand steht, die in der *subscriptio* als »Tafel der Gedanken« bezeichnet wird. Anstelle eines Pinsels hält sie ein formloses Objekt, das vom Text als »Gall= und Essig=Schwamm« und damit als eine der *arma Christi* identifiziert wird. Ihr Blick ist auf die obere Hälfte der Leinwand gerichtet, welche von Christus am Kreuz eingenommen wird. Der epiphanische Cha-

12 René Descartes: *La recherche de la vérité par la lumière naturelle*, hg. und übers. von Gerhart Schmidt, Würzburg 1989, S. 45.

13 Catharina Regina von Greiffenberg: *Des Allerheiligsten- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen*, Neustadt an der Aysch 1683, Titelbild.



Abb. 3a Titelemblem zu Catharina Regina von Greiffenberg: Des Allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen. Neustadt an der Aysch 1683. S. 1v und 2v. Digitalisat der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.



Erklärung des Mittel-Kupfers.

Esch aus die ganze Welt. Die Tafel der Gedanken
rein werd gewischet ab. Nichts bleib / als JE-
sus Christ.
Nichts will ich dulden sonst. Es soll nicht in den
Schranken
der Angedächtnis seyn / als der / der Alles ist.
Es mag die wißbegier viel schönes wesen reizen:
mich labt mein JESU nur / vor tausend-wis-
senschaft.
Die Welt mag / wie nach Geld / nach Kunst und
Weisheit gehen:
ich will und weiß sonst nichts / als seine Creuzes-
kraft.
Der Gall und Essig-Schwamm lesch' aus all' Ei-
telkeiten:
nur der Gekreuzigte bleib stehn in meinem Sinn.
Wie weit / wann sie allein / die Alheit sich aus-
breiten
und alles wenden kan/das sieht man klar hieran.
Die Alheit ich allein will im Gedächtnis haben:
so hab ich alls / und sie gekreuzigt noch darzu.
Nur unerreichlicher sind ihre Gnaden-Gaben /
je mehr sie angehäfft, In ihm / ist meine Ruh.

Abb. 3b

rakter dieser Erscheinung wird durch die sich lichtenden Wolken unterstrichen. Die weibliche Figur gehört zu derselben Gilde wie die Maler in Sucquets und Davids Kupferstichen. Wie ihre Kollegen malt ihr Meditieren Bilder auf der »Tafel der Gedanken«. Ihr Meditieren ist in gleichem Maße gespalten, gedoppelt und selbstreflexiv. Nicht nur ist sie, die meditierende Seele, zweimal abgebildet, nämlich als Malerin und als Leinwand, die von ihr bemalt und betrachtet wird. Greiffenbergs Emblem gibt dem Typus des selbstbezüglichen Meditationsbildes eine neue Wendung, indem sie die Löschung der Tafel in einen funktionalen Zusammenhang mit dem meditativen Bebildern setzt. Da die üblichen Malwerkzeuge fehlen, bleibt ungeklärt, ob das Bild des gekreuzigten Christus immer schon in der Seele war und nur von anderen Gedanken der Welt überdeckt war, oder ob der

Schwamm zugleich auslöscht und malt – und gewissermaßen als Werkzeug ›negativer Malerei‹ fungiert. Was mich allerdings im vorliegenden Zusammenhang mehr an diesem Bild interessiert, ist der flüchtige Moment, in dem Gedanken der Welt ausgelöscht sind und das Bild Christi noch nicht ganz dasteht. In dem Moment rückt die Tafel der Gedanken selbst in den Blick. Als Medium der Meditation bleibt sie unsichtbar, solange sie anderes zur Erscheinung bringt, sei es »die ganze Welt« oder »nichts als Jesus«. Nur wenn sie völlig entleert ist, wird sie selbst sichtbar. Die Antwort auf Descartes' Frage, was bleibt, wenn er alle mentalen Repräsentationen in Zweifel zieht und gewissermaßen auslöscht, ist so einfach wie schwer greifbar: nämlich die Tafel der Gedanken.

Descartes kommt zu derselben Schlussfolgerung, wie er mittels der Einbildungskraft zu bestimmen sucht, worin das *ego* der selbstevidenten Gewissheit des *ego sum, ego existo* besteht:

Denn daß ich es bin, der zweifelt, versteht, will, ist so manifest, daß mir nichts einfällt, wodurch es auf evidentere Weise dargelegt werden könnte. Aber ich bin sogar derselbe, der sich etwas einbildet; denn selbst wenn vielleicht, wie ich angenommen habe, überhaupt keine eingebildete Sache wahr ist, so existiert dennoch die Kraft, sich etwas einzubilden, in Wahrheit und macht einen Teil meines Denkens aus. Schließlich bin ich derselbe, der empfindet oder der körperliche Dinge gleichsam durch die Sinne bemerkt. (AT VII, S. 29; AS, S. 83)

Der Mechanismus der meditativen Bildgeneration bildet somit die Matrix des cartesianischen *cogito*. Wenn alle meditativen Bilder zweifelhaft geworden sind, dann bleibt nichts als das meditative Subjekt, welches immer auch auf sich selbst reflektiert, wenn es die meditativen Bilder in seinem Geiste betrachtet, auch wenn diese unwahr sind. Genauso wie in diesen meditativen Bildern, in denen das meditierende Selbst sowohl die Rolle des Malers als auch des Betrachters spielt, fungiert Descartes' meditierendes Subjekt als Sender und Empfänger seiner mentalen Repräsentationen. Selbst wenn diese alle trügerisch und die Produkte des *genius malignus* sind, können Sender und Empfänger nicht nicht existieren. Was sichtbar wird auf diesem inneren Schauplatz der Meditation, wenn alle Bilder prekär werden, sind Medium und Prozess mentaler Repräsentation. Kurz: der Moment der Präsentation in jeder (mentalen) Repräsentation – oder die Medialität des meditierenden Denkens und geistigen Übens. Das cartesianische *cogito* ist nichts anders als die Verdeutlichung purer Evidenz. Meditation als Selbstübung lenkt den Blick auf die Praxis des Denkens und macht den Mechanismus meditativer

Bildgeneration sichtbar. Doch wie der folgende Abschnitt zeigen wird, birgt die Figurierung des Denkens als Malen die Gefahr, dass sich das *cogito* verkennt, wenn es sich mittels des materiellen und äußerlichen Mediums zu begreifen versucht. Deshalb bedient sich Descartes in der zweiten Meditation eines anderen Mediums: Wachs.

4. Descartes' Gelegenheitsmeditation der Vergänglichkeit

Nach der Entdeckung des *cogito*, der zentralen Evidenzerfahrung der *Meditationes*, wird Descartes jedoch schnell klar, wie wenig er eigentlich über sein denkendes Ich weiß, und dass er dadurch weiterhin trügerischen mentalen Repräsentationen und Irrtümern ausgesetzt ist. Die Performanz des *cogito* reicht nicht aus, um das Wesen des Denkens zu erkennen. Kurz nach seiner Formulierung des *cogito* kommt Descartes' Meditand zu dieser Einsicht, als er den Gang seiner Gedanken unterbricht:

Aber ich verstehe noch nicht genug, wer ich denn bin, der ich nunmehr notwendigerweise bin. Und ich muß von nun an Acht geben, daß ich nicht vielleicht unvorsichtigerweise etwas anderes für mich selbst halte und auf diese Weise sogar in jener Erkenntnis fehlgehe, von der ich behaupte, sie sei von allen die gewisseste und evidenteste. (AT VII, S. 25; AS, S. 73)

Denn solange er nicht erkennt, worin das »ich denke« besteht, kann er es nicht von anderen psychischen Akten unterscheiden und läuft unausgesetzt Gefahr, es mit Vermögen und Akten zu vermischen, die dem Körper zugehören. In seiner Antwort auf den zweiten Einwand führt Descartes dieses Dilemma aus:

Weil wir von dem auf den Geist Bezüglichen vorher nur ganz verworrene und mit den Ideen der sinnlichen Dinge vermischte Ideen hatten, und weil dies der erste und wichtigste Grund war, weshalb nichts von dem, was von der Seele und von Gott behauptet wurde, hinreichend klar eingesehen werden konnte, glaubte ich, daß ich mit meiner Lehre, wie man die Eigenschaften oder Qualitäten des Geistes von denen des Körpers unterscheiden könne, eine sehr nützliche Arbeit leisten würde. Obgleich nämlich schon früher von vielen gesagt wurde, um die metaphysischen Gegenstände einzusehen, müsse man den Geist von den Sinnen abziehen, hatte doch bisher meines Wissens keiner gezeigt, wie das möglich wäre. Der wahre aber und meiner Meinung nach einzige Weg zu diesem Ziel ist in meiner zweiten Meditation enthalten, aber er ist derart, daß man

ihn nicht nur einmal, sondern oft und immer wieder begehen muß [...]. (AT VII, S. 131)¹⁴

Descartes betrachtete die klare und deutliche Erkenntnis des Wesens des Geistes, welche seine Unterscheidung vom Körper mit einschließt, als einen seiner wichtigsten Beiträge zur Geschichte der Metaphysik – und seine *Meditationes* als Technik wie »man den Geist von den Sinnen abzieh[t]«, »um die metaphysischen Gegenstände einzusehen«. Descartes betont, dass schon viele vor ihm »gesagt« haben, dass der Abzug des Geistes von den Sinnen Voraussetzung jeder Metaphysik sei, aber noch keiner, »wie das möglich wäre«. Mit anderen Worten, beruht die Originalität der *Meditationes* darin, die praktische Ausführung dieser intellektuellen Operation vorzuführen und zu vermitteln. Die klare und deutliche Erkenntnis von klarer und deutlicher Erkenntnis ist im Wesentlichen eine Frage der Praxis und der Übung – wiederholter Übung. Die zweite Meditation ist genau der Ort, wo Descartes' Meditand den Leser dazu anleitet, wie er »die Gewohnheit des ganzen Lebens, die geistigen Dinge mit den körperlichen zu verwirren«, ablegen kann und sie »durch die entgegengesetzte Gewohnheit [...], sie voneinander zu unterscheiden«, (AT VII, S. 131; AB, S. 119) ersetzen kann.

Innerhalb der zweiten Meditation ist es die Meditation des Stück Wachses, mithilfe derer der Meditand diese Unterscheidung vollzieht und – wichtiger noch – das Wesen des Geistes, nämlich die Fähigkeit klar und deutlich zu denken, klar und deutlich denkt; oder anders ausgedrückt, mithilfe derer der meditierende Intellekt sich selbst so transformiert, dass er sich selbst als Medium der Evidenzerzeugung evident machen kann. Wie erzielt die Wachsmeditation diese für das cartesianische Projekt zentrale Operation? Was ist es speziell an der Meditation des Wachses als geistige Übung, dass diese die Medialität des Denkens sichtbar werden lässt? Warum wählt Descartes gerade diesen Gegenstand, ein Stück Wachs, um Wesen und Operation des *cogito* evident zu machen? Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich Descartes hierfür des Genres der Gelegenheits- oder Dingmeditation bedient, das zu dieser Zeit in Europa sehr beliebt war, und dass das alltägliche Ding, zu dem er greift, ein Stück Wachs ist, das in der antiken und jüdisch-christlichen Tradition als eine Metapher für den Geist und vieler seiner kognitiven Funktionen gedient hat.

Das Genre der Gelegenheits- und Dingmeditation hat eine lange Ge-

14 René Descartes: *Meditationes über die Grundlagen der Philosophie mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, übers. und hg. von Artur Buchenau, Hamburg 1994, S. 119. Im Weiteren wird diese Übersetzung mit Seitenzahl im Text als AB zitiert.

schichte, welche zu den geistigen Übungen der antiken Philosophie und des frühen Christentums zurückreicht und Ende des sechszehnten und Anfang des siebzehnten Jahrhunderts wieder aufblühte.¹⁵ Einfach gesagt bestehen Gelegenheitsmeditationen in der Betrachtung und Reflexion eines natürlich vorkommenden Geschehens oder alltäglichen Gegenstandes wie einer Wolke, einer Spinne oder eines spielenden Kinds. Constantin Huygens' Sammlung von ›Dingepigrammen‹, die 1657 unter dem Titel *Koren-Bloemen* erschien, weist darauf hin, dass dieses Genre Teil von Descartes' intellektuellem Milieu war, während er an den *Meditationes* arbeitete. Die wahrscheinlich bedeutendste Sammlung von Gelegenheitsmeditationen stammt von Joseph Hall, der 1633 seine *Occasional Meditations* veröffentlichte, die schnell ins Lateinische, Französische und Deutsche übersetzt wurden und großen Einfluss in protestantischen Kreisen Europas ausübten. Im Gegensatz zu »meditations deliberate« wird der Intellekt bei der Gelegenheitsmeditation zunächst von der Außenwelt gesteuert. Der Gang von »meditations extemporal« erscheint deshalb zunächst unkontrollierter und kontingenter.¹⁶ Nicht zufällig bemerkt Hall, dass Gelegenheitsmeditationen eher von »much use«, aber »no rule« gekennzeichnet sind – und somit durch Übung erworben und perfektioniert werden. Zielen »meditations deliberate« vor allem auf die geistliche Bildung oder Erbauung des Intellekts, dann geht es bei »meditations extemporal« zunächst um die geistliche Verwendung und Aufladung weltlicher Dinge. Indem der Intellekt bei der Gelegenheitsmeditation den Gegenstand nicht nur wahrnimmt, sondern darüber nachdenkt und dessen geistliche Dimension entdeckt, wendet er sich von der Sinnenwelt ab und der ›Geisterwelt‹ zu.

Ähnlich wie Halls »meditations extemporal« entspringt Descartes' Meditation eines Wachsstückes einerseits seinem Entschluss, seinen Geist wandern und von den sinnlichen Gegenständen leiten zu lassen: »Wollen wir ihm auch jetzt noch einmal lockere Zügel erlauben, so daß, wenn sie bald darauf

15 Vgl. Louis L. Martz: *The Poetry of Meditation*, New Haven und London 1954, S. 331–348; Karel Portman: *Cats' Concept of the Emblem and the Role of Occasional Meditation*, in: *Emblematica* 6, 1991, S. 65–82; Marie-Louise Coolahan: *Redeeming Parcels of Time: Aesthetics and Practice of Occasional Meditation*, in: *The Seventeenth Century* 22, 2007, S. 124–143; Raymond A. Anselmet: *Robert Boyle and the Art of Occasional Meditation*, in: *Renaissance and Reformation* 32, 2009, S. 73–92; Courtney Weiss Smith: *Empiricist Devotions: Science, Religion, and Poetry in Early Eighteenth-Century England*, Charlottesville 2016, S. 33–68.

16 Frank Livingstone Huntley: *Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England. A Study with the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633)*, Binghampton, NY 1981, S. 72f.

zur rechten Zeit wieder angezogen werden, er es leichter duldet, gelenkt zu werden.« (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85) Andererseits hat sie den pragmatischen Zweck, den Geist gefügiger und seine anschließende systematische Übung wirksamer zu machen. Indem sich der Intellekt des Meditanden der Sinnenwelt ausliefert, unterliegt er deren Kontrolle und Kontingenz. Tatsächlich wird das erste Ding, das dem Meditanden in die Hände fällt, Gegenstand seiner Meditation. Demonstrativ stellt Descartes dessen partikuläre Zufälligkeit aus. »Nehmen wir zum Beispiel dieses Wachs« (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85), ruft sein Meditand aus; nicht Wachs im Allgemeinen, sondern *hanc ceram*, dieses besondere Stück Wachs. Auf diese Weise betont der Meditand das Hier und Jetzt seiner Dingmeditation und animiert den Leser, sich dessen konkrete Situation sinnlich vorzustellen. Unter seiner Leitung vertieft sich dieser in die Sinnlichkeit der Außenwelt.

Descartes' Meditand bedient sich dazu einer Übung, die ihm aus seiner Zeit als Schüler am Jesuitenkolleg von La Fleche wohl vertraut war. Die *applicatio sensuum* oder Anwendung der Sinne, die Ignatius von Loyola in der ersten Woche seiner *Geistlichen Übungen* zur imaginativen Inszenierung der Höllenqualen einsetzt, ist wahrscheinlich das berühmteste Beispiel dieser meditativen Gattung.¹⁷ Um beim Exerzitanden »ein inneres Verspüren der Strafe [...], welche die Verdammten erleiden«, hervorzubringen, sollen alle fünf Sinnesregister aktiviert werden:

DER ERSTE PUNKT SOLL SEIN: Mit der Sicht der Vorstellungskraft die großen Gluten sehen und die Seelen wie in feurigen Leibern.

DER ZWEITE: Mit den Ohren Gejammer, Geheul, Schreie, Lästerungen gegen Christus, unseren Herrn, und gegen alle seine Heiligen hören.

DER DRITTE: Mit dem Geruch Rauch, Schwefel, Auswurf und Faulendes riechen.

DER VIERTE: Mit dem Geschmack Bitteres schmecken, etwa Tränen, Traurigkeit und den Wurm des Gewissens.

17 Für die ignatianische Meditationspraxis der *applicatio sensuum* siehe Hugo Rahner, S.J.: Die »Anwendung der Sinne« in der Betrachtungsmethode des Hl. Ignatius von Loyola, in: *Meditation in Religion und Psychotherapie*, hg. von Wilhelm Bitter, Stuttgart 1958, S. 58–83; James Walsh: *Application of the Senses*, in: *The Way Supplement* 27, 1976, S. 59–68; Philip Endean: *The Ignatian Prayer of the Senses*, in: *The Heythrop Journal* 31, 1990, S. 391–418. Für eine überaus interessante Lesart der Anwendung der Sinne in der mittelalterlichen Mystik siehe Niklaus Largier: *Inner Senses — Outer Senses: The Practice of Emotions in Medieval Mysticism*, in: *Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages*, hg. von Ingrid Kasten und C. Stephen Jaeger, Berlin und New York 2003, S. 3–15.

DER DRITTE: Mit dem Tastsinn berühren, nämlich wie die Gluten die Seelen berühren und verbrennen. (§66–70)¹⁸

Wie Ignatius' Exerzitand bedient sich Descartes' Meditand aller fünf Sinne und zählt systematisch die sinnlichen Eigenschaften des Wachses auf, um es so konkret und deutlich wie möglich erscheinen zu lassen:

Es wurde gerade aus den Honigwaben gewonnen; es hat noch nicht allen Geschmack seines Honigs verloren; es behält noch etwas von dem Geruch der Blumen, aus denen es gesammelt wurde; seine Farbe, Form, Größe sind offenkundig; es ist hart, es ist kalt, ist leicht anzufassen, und wenn du mit dem Knöchel darauf schlägst, gibt es einen Klang von sich [...]. (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85)

Getreu der Gattungslogik der »meditation extemporal« bestimmt die Außenwelt Descartes' meditative Analyse des Wachsstückes in unvorhersehbarer Weise:

Aber siehe da: während ich gerade spreche, wird es in die Nähe eines Feuers gebracht: der restliche Geschmack vergeht, der Geruch verflüchtigt sich, die Farbe verändert sich, die Form verschwindet, die Größe nimmt zu; es wird flüssig, es wird heiß; es kann kaum berührt werden, und wenn du darauf schlägst, wird es kein Geräusch mehr machen. (AT VII, S. 29f.; AS, S. 85)

Während die erste Beschreibung das Wachs als selbstidentisches Objekt evoziert, welches sich klar und deutlich mit den Sinnen wahrnehmen lässt, wird es vom Feuer derartig verändert, dass es mit sich selbst uneins wird. Plötzlich, innerhalb der Spanne eines einzigen Satzes, gelten zwei (und mehr) Prädikate von demselben Gegenstand. Paradoxerweise emittiert das Feuer nicht nur das Licht, das die sinnliche Erkenntnis des Wachses ermöglicht, sondern auch die Hitze, welche diese durchkreuzt.

Was das Feuer darüber hinaus an den Tag bringt, ist die intrinsische Unbeständigkeit und Veränderlichkeit des Wachses. Indem das Feuer als Katalysator für die Inkonstanz fungiert, aktiviert es auch dessen symbolisches Potenzial. So wie andere veränderliche Dinge, z.B. Rauch, Asche, Rosen, Pfeile, Ruinen, Seifenblasen, Echos usw., ist Wachs ein Requisit der Vani-

¹⁸ Ignatius von Loyola: Geistliche Übungen, nach dem spanischen Autograph, übers. von Peter Knauer SJ, Würzburg 1998, S. 55.

tasikonographie.¹⁹ Indem Descartes gerade diesen Gegenstand aufgreift, bedient er sich der Gattungslogik des Vanitasdiskurses für seine eigene Gelegenheitsmeditation über die Grundlagen des Denkens. Die Semiose von Vanitasymbolen beruht auf dem Vergehen der Zeit. Dinge bedeuten frühere oder zukünftige Zustände in ihrer ›Lebensgeschichte‹, natürlich meist ihre vergangene Blüte oder ihren baldigen Verfall. Genau so ist das Stück Wachs, das Descartes' Meditand betrachtet, niemals nur ein bloßes Ding. Es ist immer zugleich ein indexikalisches Zeichen, das auf seinen Ursprung deutet. Sein Geruch weist auf die Blumen hin, von denen der Pollen stammt; sein Geschmack auf die Honigwaben, aus denen es gewonnen ist. Seine Vergangenheit ist seiner Gegenwart eingeschrieben. Indem Descartes' Meditand das Wachsstück dem Feuer näherbringt und aufwärmt, beschleunigt er das Vergehen der Zeit und stellt die Unbeständigkeit und Vergänglichkeit des Wachses aus. Vor den Augen des Lesers verliert es Farbe und Form, Geschmack und Geruch verflüchtigen sich. Abstrakter gefasst ist auch das Wesen des Wachses, nämlich »flexibel und veränderlich« (AT VII, S. 29f.; AS, S. 87) zu sein, eine Funktion seiner Zeitlichkeit. Das Vergehen der Zeit, welche durch die Hitze des Feuers künstlich beschleunigt wird, macht das Wachs mit sich selbst uneins und führt eine innere Differenz in ein scheinbar selbstidentisches Objekt ein. *Sub specie aeternitatis* sind die Dinge nie, wie sie erscheinen. Eine Rose mag vor Leben und Schönheit strotzen, aber unter der Oberfläche lauern Tod und Verfall. In den Augen des barocken Menschen ist das Vergehen der Zeit für die Allegorealität allen Seins verantwortlich. Sie setzt die Welt in Widerspruch mit sich selbst, dekuviert alles Sein als Schein. Wie Walter Benjamin im enigmatischen Schlussabschnitt des Trauerspielbuches argumentiert, bedeuten die Dinge der Schöpfung vor dem kontemplativen Blick der Melancholie »das Nichtsein dessen«, was sie darstellen.²⁰ Es ist diese dialektische Umkehr, welche ›die Allegorie leer ausgehen lässt‹ und den Ausblick auf die Transzendenz ermöglicht. Die Allegorie negiert das Ding, das sie spirituell auflädt.

Ähnlich verliert unter Descartes' »langem Blick« der Meditation, um eine Wendung von Aleida Assmann²¹ aufzunehmen, ein gewöhnlicher Gegen-

19 Vgl. z. B. Ps 68,1–2 oder M. Aurel., Meditationen, 5,33.

20 Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: ders.: Gesammelte Schriften, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, S. 406.

21 Vgl. Aleida Assmann: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: Materialität der Kommunikation, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1995, S. 237–251.

stand wie ein Stück Wachs seine Selbstverständlichkeit und bekommt eine völlig neue Bedeutung. Wegen seiner außerordentlichen Wandelbarkeit wird sein gegenwärtiger Zustand vernichtet und negiert, so dass er – ganz im etymologischen Sinne der Allegorie – auf sich selbst als etwas anderes deutet. In gewisser Weise könnte man Wachs als Material oder Medium der (barocken) Allegorie *par excellence* bezeichnen. Wie in der barocken Allegorie schlägt die sinnliche Opazität des Wachses, welche Descartes' meditativem Blick geschuldet ist, in intellektuelle Transparenz um. Insofern der Kern seiner Wachsmeditation nicht die Nichtigkeit der Welt, sondern die Unzuverlässigkeit der Sinne ist, scheint Descartes mit herkömmlichen Vanitasmeditationen zu brechen. Tatsächlich bildet der Konnex zwischen der Vergänglichkeit des Seins und der Unzuverlässigkeit der Sinne einen der Gemeinplätze des Vanitasdiskurses. Die einschlägigste Stelle findet sich zweifellos im 2. Korintherbrief: »Was sichtbar ist, das ist zeitlich; was aber unsichtbar ist, das ist ewig.« (2. Kor 4,18) Das paulinische Diktum lenkt den Blick von der Zeitlichkeit der Sinnenwelt auf die intelligible Welt des Göttlichen; eine Blicklenkung, die derjenigen Descartes' in der ersten Meditation nicht ganz unähnlich ist.

Natürlich stellt Descartes die moral-theologisch motivierte Meditation der Vanitas in den Dienst seiner Erkenntnistheorie. Insofern darf man die Unterschiede hinsichtlich Ton, Stimmung, Ausblick und Botschaft nicht übersehen, die Descartes' Wachsmeditation von konventionellen Vanitasmeditationen trennen. Nichtsdestotrotz diktiert die Dramaturgie von barocken Gelegenheitsmeditationen den Gang seiner meditativen Analyse des Wachsstückes. Anstatt das Wachsstück mit einem geistlichen Sinn aufzuladen, demonstriert Descartes' keroplastische Meditation, dass die Wahrheit des Wachses nicht in seiner sinnlichen Erscheinung, sondern im Geist des Betrachters zu finden ist. Anders ausgedrückt demonstriert er die Allegorealität der Sinnenwelt, nämlich, dass ihr Sinn nicht sinnlich ist, sie nicht ist, wie sie erscheint. Diese Einsicht stellt natürlich genauso einen Gemeinplatz barocken Denkens dar wie die Wendung zu Selbst und Gott angesichts der Unbeständigkeit der Welt.²²

22 Siehe dazu Justus Lipsius: *De Constantia*. Von der Standhaftigkeit. Lateinisch – Deutsch, übers. und hg. von Florian Neumann, Mainz 1998. Für eine Lektüre von *De constantia* als geistige Übung siehe John Sellars: Justus Lipsius' *De constantia*: A Stoic Spiritual Exercise, in: *Poetics Today* 28, 2007, S. 339–362.

5. Cartesianische Keroplastik

Damit hat Descartes' Meditand zwar etwas über die Sinnenwelt gelernt, obgleich er deren Existenz zu diesem Zeitpunkt noch nicht bewiesen hat, nicht aber über das Wesen des Denkens. Insofern gilt es zu fragen, warum Descartes zu einem Stück Wachs greift, um das Wesen des ›ich denke‹ besser zu verstehen. Was kann gerade dieses Material über das Denken lehren? Es ist überraschenderweise von der Forschung übersehen worden, dass die Wendung des Intellekts auf sich selbst und die daraus resultierende *inspectio mentis*, verstanden sowohl als *genitivus subjectivus* als auch als *genitivus objectivus*, nicht nur durch die philosophische Argumentation und die Gattungslogik der Meditation motiviert ist, sondern auch durch kulturelle Semantik des Wachses. In einem Text, der so sorgfältig komponiert ist, kann es kein Zufall sein, dass der einzige Gegenstand, der zur Hand ist, ein Stück Wachs ist. Denn seit dem Beginn des philosophischen Diskurses dient Wachs als Metapher der Seele und ihrer verschiedenen Vermögen. Der geistliche Sinn, den Descartes' Meditand bei seiner (Gelegenheits-)Meditation des Wachses entdeckt, ist also der eigene Geist, der – durch die Sinnenwelt absorbiert – sich selbst vergessen hat. Hätte Descartes diese Assoziation vermeiden wollen, hätte er genauso gut einen anderen Gegenstand zu seiner Gelegenheitsmeditation hernehmen können.

In Platons *Theätet* inauguriert Sokrates den Vergleich des Gedächtnisvermögens mit einem Wachsblock. Seine Eindrücklichkeit macht es zum idealen Speichermedium von In-Formationen. Was immer gespeichert werden muss, ob exogene Wahrnehmungen oder endogene Gedanken, wird in das plastische Wachs eingedrückt »wie ein Siegelring« (Plat., *Th.*, 191d). Die Qualitätsunterschiede der Wachsblöcke, die menschliche Seelen in sich tragen, erklärt deren unterschiedliches Gedächtnisvermögen. Die Qualität des Eindrucks ist darüber hinaus für die Richtigkeit des menschlichen Urteilsvermögens verantwortlich, da letzteres im Vergleichen einer Sinneswahrnehmung mit der gespeicherten In-Formation besteht. Klar und deutliche Gedächtniseindrücke sind schon für Platon die Grundlage für klare und deutliche Urteile.

Platon steht am Beginn einer langen diskursiven Tradition, die Keroplastizität aufruft, um die Fähigkeit der Seele zu veranschaulichen, Informationen zu speichern und zu reproduzieren. Aristoteles folgt seinem Lehrer, wenn er die Verschlechterung des Gedächtnisses im Alter auf das Austrocknen des keroplastischen Mediums zurückführt. Für andere antike Autoren ist es weniger der Wachsblock als die Wachstafel, ein alltägliches Schreibinstrument, das bis in die Frühe Neuzeit im Unterricht verwendet wurde, welche die

Speicherung als Akt des Einschreibens figuriert. So versteht Cicero das Gedächtnis als Zwillings des Schreibens, insofern er ersteres mit einer Wachtafel vergleicht, in dessen *loci* die *imagines* wie Buchstaben eingetragen werden.²³ Die außerordentliche Autorität von Platon, Aristoteles und Cicero garantierte das diskursive Nachleben des keroplastischen Gedächtnismodells. Die monastische *mnēmē theou* (Erinnerung an Gott) wurde durch dieselbe typographische Logik bestimmt. So wird Basilius von Caesarea zufolge der »heilige Gedanken Gottes« durch wiederholtes Memorieren der Seele wie ein unzerstörbares Siegel eingedrückt.²⁴ In ihren Kommentaren zu Aristoteles' *De memoria et reminiscētia* kanonisierten Albertus Magnus und Thomas von Aquin das keroplastische Gedächtnismodell nicht nur für die Scholastik sondern auch für die folgenden Jahrhunderte.²⁵

Nicht nur das Gedächtnis wurde in dieser Tradition keroplastisch gedacht, sondern auch die anderen Vermögen der Seele wie Wahrnehmung, Einbildung und Denken. In *De anima* zieht Aristoteles die Metapher von Siegelring und -wachs heran, um zu erklären, wie die Sinne von den Gegenständen deren Form – jedoch ohne Materie – eingedrückt bekommen (Aristot., an., 424a.). Die Epistemologie der Stoa dehnt diese typographische Logik auf alle Arten von mentalen Repräsentationen aus. So bemerkt Diogenes Laertius, dass der stoische Begriff der *typosis en psychē* (buchstäblich »Eindruck in der Seele«) von der Impression abgeleitet ist, die das Siegel im Wachs hinterlässt (Diog. Laert., bioi philosophon, 7, 45 f.). Deren Stärke bestimmt die Deutlichkeit der mentalen Repräsentation. Nur reale Gegenstände haben die nötige Kraft, einen so deutlichen Eindruck zu generieren, dass dieser nicht nur seinen Referenten präzise repräsentiert, sondern auch dessen Realität evident macht. Eine solche Vorstellung firmiert in der Stoa als *phantasia katalēptikē*, weil sie den Intellekt mit ihrer *enargeia* oder Selbstevidenz überwältigt und überzeugt.²⁶ Die konzeptuelle Metapher vom Wachs als Medium der Kognition hält die gesamte Kette der typographischen Reproduktion und Repräsentation zusammen. Angefangen von der Sinneswahrnehmung über die Einbildungskraft und Gedächtnis bis zum Verstand kommt es zur Übertragung der in das keroplastische Medium eingedrückten Formen. Der Sinnesein-

23 Cic., de orat., III, 26. Vgl. Auch Cic., de orat., II, 360.

24 Basilius von Caesarea: Regula fusius tractata 5,2; zit. nach Irénée Hausherr: The Name of Jesus, übers. von Charles Cummings OCSO, Kalamazoo, MI 1978, S. 162.

25 Vgl. Mary Carruthers und Jan M. Ziolkowski (Hg.): The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures, Philadelphia 2002, S. 132, S. 166.

26 Siehe Ansgar Kemmann: Evidentia, Evidenz, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 33–47, hier Sp. 44.

druck wird zum ›Ausdruck‹, der seinen Eindruck im nächsten Seelenvermögen hinterlässt, welcher wiederum zum Ausdruck im nächsten Glied der typographischen Kette wird – und so weiter. Weit mehr als hier ausgeführt werden kann, bestimmen die medialen Eigenschaften von Siegel und Wachs die prämoderne Epistemologie der keroplastischen Kognition.

In Anbetracht von Descartes' Bemühen um intellektuelle Innovation und Kritik am herrschenden Aristotelismus müsste man annehmen, dass er dem keroplastischen Modell der Kognition den Rücken kehrt. Das Gegenteil ist der Fall. In *Regulae* 12 stellt er fest, dass alle Sinneswahrnehmung passiv funktioniert, »wie Wachs von einem Siegel eine Gestalt erhält«. Er betont, dass das »nicht etwa nur als Analogie gemeint« ist: »Die äußere Gestalt eines wahrgenommenen Körpers wird vom Objekt genau so real verändert, wie die Gestalt, die auf der Oberfläche des Wachses ist, von einem Siegel verändert wird.« (AT X, S. 412; CW, S. 92) Dieser Prozess der In-Formation gilt nicht nur für das Sehen, sondern für alle anderen Sinne. Das alles klingt wie Aristoteles – mit dem Unterschied, dass Descartes von *figura* statt *forma* spricht. Aber das keroplastische Modell beschränkt sich nicht auf die Sinne, da die anderen geistigen Vermögen, Einbildungskraft, Verstand und Gedächtnis, die In-Formationen verarbeiten, die die Sinne geliefert haben. Der zentrale Prozessor für die Verarbeitung der *figurae* ist der *sensus communis*, der in der frühen Neuzeit eine letzte Blüte erlebte.²⁷ »Der Gemein-sinn funktioniert ebenfalls wie ein Siegel, um diese dieselben Gestalten oder Ideen, die von den äußeren Sinnen rein und ohne Körper herkommen, in der Phantasie oder der Anschauung zu bilden, genauso wie im Wachs.« (AT X, S. 414; CW, S. 97) Ein Einwand könnte sein, dass das keroplastische Modell sich nur auf kognitive Prozesse beschränkt, die mit dem Körper assoziiert sind: Wahrnehmung, Einbildung und Gedächtnis der *figurae*, aber nicht Denken im strengen cartesianischen Sinne. Und tatsächlich räumt Descartes ein, dass der Intellekt, d. h. die »Kraft, durch die wir die Dinge eigentlich erkennen, [...] rein spirituell« (AT X, S. 415; CW, S. 97) ist. Dennoch ist sie ein Glied der typographischen Kette und unterliegt dem keroplastischen Modell. Denn sie ist »eine einzige, die entweder zugleich mit der Phantasie Gestalten vom Gemein-sinn aufnimmt, oder sich denjenigen zuwendet, die im Gedächtnis aufbewahrt werden, oder neue bildet [...]. Bei alle dem ist die erkennende Kraft zuweilen passiv, zuweilen tätig. Sie ahmt mal das Siegel, mal das Wachs nach.« (AT X, S. 415; CW, S. 99) Descartes schränkt zwar ein, dass das hinsichtlich des Intellekts »nur als Analogie aufzufassen ist«,

27 Vgl. Daniel Heller-Roazen: *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, New York 2007.

aber er ist ein Akteur innerhalb dieser typographischen In-Formationsverarbeitung. Seine Keroplastik mag metaphorischer Natur sein, dennoch vermag er seine *figurae* bzw. Ideen auf die anderen geistigen Vermögen zu übertragen – und umgekehrt.

Man mag weiterhin einwenden, dass sich dieses Konzept körperlicher Kognition auf Descartes' frühe Schriften beschränkt. Dem widerspricht jedoch, dass Descartes 1644, drei Jahre nach dem Erscheinen der *Meditationes*, an Pater Mesland schreibt: »Ich setze keinen anderen Unterschied zwischen der Seele und ihren Gedanken als wie zwischen einem Stück Wachs und den verschiedenen Gestalten, die es annehmen kann.« (AT IV, S. 113f.)²⁸ Keroplastizität dient Descartes dazu die Einheit der Seele und ihrer Ideen zu erklären. Wie er in einem Brief an Mersenne 1639 schreibt, nimmt Wachs viele verschiedene Gestalten und Zustände an, bleibt aber immer dasselbe – so auch die Seele. Dabei stellt sich Descartes die verschiedenen Gedanken und Ideen, die die Seele hat, wie die verschiedenen Gestalten und Zustände des Wachses vor. In der zweiten Meditation spricht Descartes' Meditand davon, dass Ideen Bilder sind, die »in meinem Denken geformt werden [*imagines cogitatione formantur*]<« (AT VII, S. 29; AS, S. 83) Und in seiner Erwiderung auf Mersennes Einwände definiert Descartes Idee als »die Form eines jeden Bewußtseins, durch deren unmittelbare Erfassung ich eben dieses Bewußtseins bewußt bin« (AT VII, S. 160; AB, S. 145). Descartes folgt hier der philosophischen Tradition des Mittelalters, die das griechische *idea* mit *forma* übersetzt,²⁹ und sieht Idee durch ihre Geformtheit definiert. Descartes räumt ein, dass es verschiedene Typen von Ideen gibt: solche, die in der »körperlichen Einbildungskraft« gebildet werden und deshalb »Bilder« oder *imagines* heißen, und solche die dem Intellekt entspringen und immateriell sind. Geformtheit ist jedoch allen gemein. Wie die wechselseitige In-Formation in der typographischen Kette funktioniert, bleibt mehr oder weniger ungeklärt – genauso wie viele andere Aspekte der strikten Trennung zwischen Körper und Seele durch Descartes. Was jedoch die Kohärenz der Kognition ermöglicht, ist die Keroplastik aller Denkakte.

Vor dem Hintergrund dieser philosophischen – bis in die Antike zurückreichenden – Semantisierung des Wachses als Figur der Seele stellt sich die Frage, was Descartes' Meditand mit seiner Betrachtung der eigentümlichen Materialität des Wachses über das Wesen des Denkens deutlich machen will; zumal er am Ende seiner keroplastischen Meditation beansprucht, es form-

28 Zitiert nach René Descartes: Briefe, übers. und hg. von Max Bense, Köln und Krefeld 1949, S. 277.

29 Vgl. z.B. Thomas von Aquin: *Summa Theologiae* I, q. 15.

los, gleichsam »nackt« zu betrachten, »als ob ihm gleichsam die Kleider ausgezogen worden wären« (AT VII, S. 32; AS, S. 93). Um diese Frage zu beantworten, scheint es geraten, Georges Didi-Hubermans Hinweis Ernst zu nehmen, »daß wir über den metaphorischen Gebrauch von Wachs hinaus – und auf die Gefahr hin, die theoretischen und imaginären Grundlagen dieses Gebrauchs neu zu überdenken – die Frage der Plastizität vertiefen müssen, indem wir uns nicht mehr an den Philosophen des Stoffes, sondern an den Techniker des Materials wenden«.30

Was Auffassung und Verwendung von Wachs seit der Antike bis zu seiner Ersetzung durch andere moderne Kunststoffe ausgezeichnet hat, ist seine außerordentliche Vielseitigkeit und Multifunktionalität.³¹ Wie Plinius in seiner Naturgeschichte bemerkt, »hat Wachs tausend Anwendungen fürs Leben« (Nat. Hist., 11.11; meine Übersetzung). In der Heilkunst war es ein wichtiger Bestandteil von Verbänden und Balsamen, in der Kosmetik von Salben und Ölen. Wachskerzen waren allgegenwärtig in verschiedensten Umständen und Lebenslagen. Wachs fand Verwendung als Klebemittel und zum Versiegeln von Dokumenten. In Malerei und Färberei fungierte Wachs als Trägermittel für Farbstoffe. Wegen seines plastischen und proteischen Charakters wurden ihm magische Eigenschaften zugeschrieben, welche man in seiner Verwendung zu Kerzen, Amuletten und Motivobjekten freizusetzen suchte. Es wird auch gern vergessen, dass Wachs bis weit in die Frühe Neuzeit das Medium ersten Schreibens bildete, ob zum Schreibenlernen oder zum Aufsetzen von Texten.³² Wegen seiner außerordentlichen Veränderlichkeit und Vielseitigkeit scheint die bestimmendste Eigenschaft des Wachses darin zu bestehen, eigenschaftslos zu sein. Didi-Huberman bringt es auf den Punkt, wenn er schlussfolgert: »Wachs scheint also ein Material zu sein, das die Widersprüche von Materialeigenschaften nicht kennt.«³³ Es scheint gerade diese stoffliche Wandlungsfähigkeit zu sein, die Descartes' Meditant beunruhigt; oder, um noch einmal Didi-Huberman zu zitieren, das »Paradox der Konsistenz, dem natürlich zugrundeliegt, daß Wachs, egal ob es flüssig, teigig, fest oder gar brüchig ist, für jedermann Wachs bleibt, ohne daß

30 Georges Didi-Huberman: Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben, in: Vorträge aus dem Warburg-Haus, Bd. 3, Berlin 1999, S. 7.

31 Für das Folgende siehe Reinhard Bull: Das grosse Buch vom Wachs. Geschichte, Kultur, Technik, München 1977.

32 Siehe hierfür Richard und Mary Rouse: Wax Tablets, in: Language and Communication 9, 2–3, 1989, S. 175–191; Richard und Mary Rouse: The Vocabulary of Wax Tablets, in: Vocabulaire du livre e de l'écriture au moyen age, hg. von Olga Weijers Turnhout 1989, S. 220–230.

33 Didi-Huberman (Anm. 30), S. 10.

sich sagen ließe, wie sein ›ursprünglicher‹ oder ›hauptsächlicher‹ Zustand lautet.«³⁴ Seine Verformbarkeit und Veränderlichkeit sind Bedingung seiner mimetischen Fähigkeiten, die es Künstlern und Handwerkern erlaubten, besonders realistische und lebensähnliche Figuren herzustellen. In religiöser Frömmigkeit und Verehrung wurde es dafür verwendet, Motivgegenstände und Reliquien zu fertigen, in der Anatomie für die Darstellung von Körperteilen und in der Bildhauerei für Bronzeabgüsse. Schon Plinius bemerkt die besondere Eignung des Wachses, die *similitudo mortalium* (Nat. Hist. 21.85) zu erhalten und zu überliefern; und auch Vasari hält Wachs für besonders tauglich, Abwesende und Tote zu repräsentieren.³⁵ Wie das Wachsfigurenkabinett Madame Tussauds zeigt, wurde es bis in die Moderne eng mit Illusion und Täuschung assoziiert.

Keroplastizität, die Fähigkeit von Wachs immer wieder umgeformt zu werden, machte es zum Medium par excellence, sodass es in den Erörterungen anderer Medien häufig zur Erklärung herangezogen wurde. Worin besteht nun seine spezifische Medialität (im Unterschied zu seiner Materialität) und wie interagiert diese mit den Formen, die das Wachs annimmt? Im Rekurs auf die Gestaltpsychologie Fritz Heiders hat Niklas Luhmann vorgeschlagen, die für jede »dingorientierte Ontologie zentrale Leitunterscheidung« zwischen »Substanz/Akzidenz« oder »Ding/Eigenschaften« mit der Unterscheidung von »Medium und Form« zu ersetzen.³⁶ Medien sind durch eine lose Kopplung von Elementen gekennzeichnet, »eine offene Mehrheit möglicher Verbindungen, die mit der Einheit eines Elementes noch kompatibel sind.«³⁷ Im Gegensatz dazu werden Formen »in einem Medium durch feste Kopplung seiner Elemente gewonnen.«³⁸ Insofern Medium und Form aus denselben Elementen bestehen, unterscheiden sie sich nicht substanziell, sondern nur durch ihre Anordnung und Struktur. Konkret ausgedrückt resultieren Formen aus der Verfestigung des Mediums und umgekehrt Medien aus der Lockerung verfestigter Formen. Medium und Form sind untrennbar, zwei Seiten einer Medaille oder genauer einer Unterscheidung. Genauso wichtig wie die Fähigkeit des Mediums, Formen zu speichern, ist die, sie aufzugeben und neue Formen anzunehmen. Anders ausgedrückt, ist das Wachs als Medium gleichermaßen durch seine

34 Didi-Huberman (Anm. 30), S. 11.

35 Giorgio Vasari: *The Lives of the Artists*, übers. von Julia Conaway Bondanella und Peter Bondanella, Oxford 1998, S. 240.

36 Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997, S. 165.

37 Luhmann (Anm. 36), S. 168.

38 Luhmann (Anm. 36), S. 169.

Merkfähigkeit und Vergesslichkeit gekennzeichnet. Würde es alle In-Formationen auf ewig abspeichern, dann würde seine Speicherfähigkeit schnell erschöpft. Wie Luhmann bemerkt, verbraucht die Bildung von Formen die Möglichkeiten des Mediums weniger, als dass es diese regeneriert.³⁹ Was ihre Temporalität betrifft, stehen Medium und Form paradoxerweise in einem inversen Verhältnis. Während eine Form ihre »Durchsetzungsfähigkeit« mit »Instabilität« bezahlt, nimmt das Medium zwar »die für es möglichen Formen widerstandslos auf«, aber es »ist stabiler als die Form – eben weil es nur lose Kopplungen benötigt«.⁴⁰ Dabei muss die Zahl der möglichen Kopplungen groß genug sein, um alternative Formen zu erlauben. Sonst würden diese ihren eigenartigen Charakter verlieren und letztendlich mit dem Medium identisch und somit unsichtbar werden. Umgekehrt bedeutet das jedoch auch, »daß das Medium nur an den Formen und nicht als solches beobachtet werden kann«.⁴¹ Damit es als Medium fungiert und an ihm die Form sichtbar wird, muss das Medium selbst unsichtbar werden. Wie schon Fritz Heider beobachtet hat, gehen physische Medien wie Luftwellen

in ihrer Vermittlung auf, so daß wir überzeugt sind, das Ticken unmittelbar zu hören. Es kommt uns nicht zu Bewußtsein, daß auch hier eine Vermittlung stattfindet. Eben solche Vermittlung bieten die Lichtwellen. Auch sie sehen wir nicht als etwas, das unser Auge berührt und hinweist auf Anderes; wir sehen vielmehr unmittelbar den Gegenstand.⁴²

Kehren wir von diesem Exkurs zur Material- und Mediengeschichte des Wachses zu seiner Betrachtung durch Descartes' Meditand zurück. Wenn man sich also die Seele wie ein Stück Wachs vorzustellen hat, dann sind ihre Ideen, Gedanken, mentalen Repräsentationen, ja alle anderen Gemütsbewegungen, »lediglich« Eindrücke oder buchstäblich In-Formationen in diesem plastischen Medium. Für die intuitive Erkenntnis des Geistes bedeutet das jedoch, dass der Geist nur die Formen wahrnimmt und nicht das Medium, in dem sie eingedrückt sind. Anders ausgedrückt: Wenn die Natur des Geistes in seiner keroplastischen Medialität besteht, dann ist er normalerweise nur in seinen Ausformungen greifbar. Der Geist mag sich selbst näher sein als der Körper und die Gegenstände der Sinneswahrnehmung, aber in

39 Vgl. Luhmann (Anm. 36), S. 170.

40 Luhmann (Anm. 36), S. 171.

41 Luhmann (Anm. 36), S. 171.

42 Fritz Heider: Ding und Medium, in: Symposion: Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache 1, 2, 1927, S. 109–157, hier S. 110.

seinem Wesen als *res cogitans* bleibt er unfassbar. Deshalb erscheint die Wahrnehmung der sinnlichen Welt als so viel evidenter. Descartes' Dilemma ist noch verzwickter: Selbst wenn Denken seiner eigenen Medialität habhaft werden könnte, dann kann es sich selbst nicht als ungeformt wahrnehmen, denn Denken, Erkennen und Wahrnehmen bestehen in der Formung von Ideen oder der Verformung des keroplastischen Mediums.

Um dieses mediale Dilemma zu überwinden, bedient sich Descartes' Meditand einer doppelten Bewegung. Da die Medialität des Denkens nur indirekt erkannt werden kann, nimmt er zunächst einen allegorischen Umweg über die Figur des Wachses. Herkömmlicherweise haben Allegorien die Funktion etwas Unsichtbares und Immaterielles sicht- und greifbar zu machen. Sie verleihen abstrakten Qualitäten sinnliche Gestalt und Evidenz. Genau das tut Descartes, wenn er das Stück Wachs aufnimmt, um über die Natur des Geistes zu meditieren. Dabei macht er jedoch auch klar, dass die Wahrheit des Wachses, nämlich seine reine Medialität, jenseits des Sinnlichen und Figürlichen liegt. Sonst könnte seine Medialität leicht von der Einbildungskraft evident gemacht werden. Die keroplastische Meditation des Wachses demonstriert, dass die Einbildungskraft nicht imstande ist, sich alle möglichen Gestalten und Formen, die es annehmen kann, vorzustellen und sich somit seine Medialität deutlich zu machen. Aber wie Walter Benjamin erinnert, bildet die Veranschaulichung nur den ersten Moment in der Dialektik der barocken Allegorie. Indem die Allegorie etwas anderes bedeutet als sie darstellt, betreibt sie die dialektische Selbstaufhebung des Signifikanten, d. h. des Wachses als Figur des Denkens. Seine Evidenz schuldet sich somit genauso sehr seiner Figuralität wie seiner Defiguration – dem zweiten Moment dieser keroplastischen Meditation.

Diese Defiguration wird buchstäblich und physisch durch die Hitze des Feuers herbeigeführt. Schmelzend verliert es seine Form, verliert es alle seine physischen Eigenschaften: Farbe, Gestalt, Geschmack, Geruch und selbst seinen Klang. Und was dabei erahnbar wird, ist seine keroplastische Medialität – entblößt von aller Gestalthaftigkeit. Damit der Geist seine eigene Natur verstehen kann, muss er sich buchstäblich entformen. Und er tut das durch den langen Blick der Meditation, der die normale Wahrnehmung entfremdet. Anstatt Aristoteles folgend den Sinnesgegenstand von seiner Materialität zu entblößen und nur seine Form zu empfangen, tut Descartes' keroplastische Meditation das Gegenteil: Sie entblößt das Wachs seiner Form und macht seine Medialität evident. Formlos hört das Wachs nicht einfach auf, eine Figur des Geistes zu sein. Zugegebenermaßen übersteigt seine unendliche Plastizität alle Figuralität, sodass es zur Figur der Aufhebung aller Figürlichkeit wird. Gleichzeitig macht seine Fähigkeit, unendlich viele Formen an-

zunehmen, es zur Figur von Figurabilität schlechthin. Darin besteht genau seine außerordentliche Medialität, nämlich in seiner fast unheimlichen Fähigkeit, sich unaufhörlich zu reformieren. Jedoch reduziert dieser Formverlust das Wachs nicht zu bloßer Materialität, der anderen Seite des aristotelischen Dualismus. Insofern die vielen verschiedenen Eigenschaften des Wachses sich gegenseitig negieren, könnte man sagen, dass es seine Materialität übersteigt. Als ein immaterielles Material und eine geformte Formlosigkeit, verkörpert das Wachs die Essenz von Medialität und wird so zur idealen Figur für die Praxis des Denkens. Indem Descartes das Wachs pyrotechnisch entformt und aller Gestalthaftigkeit entkleidet, wird er nicht nur des Wachses in seiner Blöße ansichtig, sondern auch seines Geistes, genauso wie in der schicksalhaften Nacht am 10. November 1619, in der er in seiner überheizten Stube irgendwo in Südwestdeutschland die »Fundamente einer wunderbaren Wissenschaft« entdeckte. Dabei befreite er sich nicht nur aller seiner Vorurteile und seiner Meinungen, sondern entledigte sich auch seiner selbst und wurde seines nackten Geistes ansichtig – wie er in seinem jugendlichen Notizbuch festhielt. Die *Meditationes* machen diese konversive Wendung zu sich selbst zum Gegenstand der geistigen Übung, die sich auf diese Weise ihrer selbst bemächtigt. Paradoxerweise greift Descartes zur Fundierung des modernen rationalistischen Subjekts auf eine spirituelle Praxis und Tradition zurück, die bis in antike Philosophie und das frühe Christentum zurückreicht, aber von der neuzeitlichen Philosophie nicht beachtet oder gar abgelehnt wurde. Außerhalb religiöser Frömmigkeitspraxis blieb es bis in die Gegenwart der Literatur vorbehalten, sich ühend des eigenen Denkens und Schreibens zu versichern.

Literatur

- Anselmet, Raymond A.: Robert Boyle and the Art of Occasional Meditation, in: *Renaissance and Reformation* 32, 2009, S. 73–92.
- Assmann, Aleida: Die Sprache der Dinge. Der lange Blick und die wilde Semiose, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Karl Ludwig Pfeiffer, Frankfurt a.M. 1995, S. 237–251.
- Basilius von Caesarea: *Regula fusius tractata* 5.2; zit. nach Irénée Hausherr: *The Name of Jesus*, übers. von Charles Cummings OCSO, Kalamazoo, MI 1978.
- Benjamin, Walter: Ursprung des deutschen Trauerspiels, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I.1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991.
- Bull, Reinhard: *Das grosse Buch vom Wachs*. Geschichte, Kultur, Technik, München 1977.
- Carruthers, Mary: *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images 400–1200*, Cambridge 1998.
- Carruthers, Mary und Ziolkowski, Jan M. (Hg.): *The Medieval Craft of Memory: An Anthology of Texts and Pictures*, Philadelphia 2002.
- Catharina Regina von Greiffenberg: *Des Allerheiligsten- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen*, Neustadt an der Aysch 1683.
- Coolahan, Marie-Louise: *Redeeming Parcels of Time: Aesthetics and Practice of Occasional Meditation*, in: *The Seventeenth Century* 22, 2007, S. 124–143.
- Descartes, René: *Regulae ad directionem ingenii/Cogitationes privatae*. Lateinisch/deutsch, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011.
- *Meditationen*. Dreisprachige Parallelausgabe Latein – Französisch – Deutsch, übers. und hg. von Andreas Schmidt, Göttingen 2004.
- *Meditationes über die Grundlagen der Philosophie mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, übers. und hg. von Artur Buchenau, Hamburg 1994.
- *La recherche de la vérité par la lumière naturelle*, hg. und übers. von Gerhart Schmidt, Würzburg 1989.
- *Œuvres de Descartes*, hg. von Charles Adam und Paul Tannery, 12 Bde., Paris 1964–76.
- *Briefe*, übers. und hg. von Max Bense, Köln und Krefeld 1949.
- George Didi-Huberman: *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Bd. 3, Berlin 1999.
- Endean, Philip: *The Ignatian Prayer of the Senses*, in: *The Heythrop Journal* 31, 1990, S. 391–418.
- Epiktet: *Ausgewählte Schriften*, hg. und übers. von Rainer Nickel, Zürich 1994.
- Foucault, Michel: *Über sich selbst schreiben*, in: *ders.: Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M. 2007, S. 137–154.
- Hadot, Pierre: *Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitionen der Weisheit*, Frankfurt a.M. 2002.
- Heider, Fritz: *Ding und Medium*, in: *Symposion: Philosophische Zeitschrift für Forschung und Aussprache* 1, 2, 1927, S. 109–157.
- Heller-Roazen, Daniel: *The Inner Touch: Archaeology of a Sensation*, New York 2007.
- Ignatius von Loyola: *Geistliche Übungen nach dem spanischen Autograph*, übers. von Peter Knauer SJ, Würzburg 1998.

- Kemmann, Ansgar: Evidentia, Evidenz, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 3, hg. von Gert Ueding, Tübingen 1996, Sp. 33–47.
- Largier, Niklaus: Inner Senses — Outer Senses: The Practice of Emotions in Medieval Mysticism, in: Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, hg. von Ingrid Kasten und C. Stephen Jaeger, Berlin und New York 2003, S. 3–15.
- Lipsius, Justus: De Constantia. Von der Standhaftigkeit. Lateinisch – Deutsch, übers. und hg. von Florian Neumann, Mainz 1998.
- Livingstone Huntley, Frank: Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England. A Study with the Texts of *The Art of Divine Meditation* (1606) and *Occasional Meditations* (1633), Binghamton, NY 1981.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997.
- Martz, Louis L.: The Poetry of Meditation, New Haven und London 1954.
- Melion, Walter: The Meditative Art: Studies in the Northern Devotional Print, 1550–1625, Philadelphia 2009.
- Moser, Christian: Buchgestützte Subjektivität. Literarische Formen der Selbstsorge und der Selbstthermeneutik von Platon bis Montaigne, Tübingen 2006.
- Portman, Karel: Cats's Concept of the Emblem and the Role of Occasional Meditation, in: *Emblematica* 6, 1991, S. 65–82.
- Rahner S.J., Hugo: Die ›Anwendung der Sinne‹ in der Betrachtungsmethode des Hl. Ignatius von Loyola, in: *Meditation in Religion und Psychotherapie*, hg. von Wilhelm Bitter, Stuttgart 1958, S. 58–83.
- Rouse, Richard und Mary: The Vocabulary of Wax Tablets, in: *Vocabulaire du Livre e de l'Écriture au Moyen Age*, hg. von Olga Weijers, Turnhout 1989, S. 220–230. – Wax Tablets, in: *Language and Communication* 9, 2–3, 1989, S. 175–191.
- Sellers, John: Justus Lipsius' *De constantia*: A Stoic Spiritual Exercise, in: *Poetics Today* 28, 2007, S. 339–362.
- Sucquet, Antoine: *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerpen 1620.
- Vasari, Giorgio: *The Lives of the Artists*, übers. von Julia Conaway Bondanella und Peter Bondanella, Oxford 1998.
- Walsh, James: Application of the Senses, in: *The Way Supplement* 27, 1976, S. 59–68.
- Weiss Smith, Courtney: *Empiricist Devotions: Science, Religion, and Poetry in Early Eighteenth-Century England*, Charlottesville 2016.
- Wild, Christopher: *Descartes' Meditative Turn. Cartesian Thought as Spiritual Practice*, Stanford 2024.

Abbildungen

- Abb. 1: Imago 11 in: Antoine Sucquet, *Via vitae aeternae iconibus illustrata per Boëtium a Bolswert*, Antwerpen 1620, S. 358v. Mit freundlicher Genehmigung des Hanna Holborn Gray Special Collections Research Center der University of Chicago.
- Abb. 2: Titelbild zu *Orbita probitatis ad Christi imitationem veridico Christiano subseruiens* in: Joannes David, Veridicus Christianus, Antwerpen 1601, S. 351. Mit freundlicher Genehmigung des Getty Research Institute.

Abb. 3a: Titlemblem zu Catharina Regina von Greiffenberg: Des Allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen, Neustadt an der Aysch ²1683, S. 1^v. Digitalisat der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Online unter: <http://digital.slub-dresden.de/id358569117/6>, letzter Zugriff: 6.6.2025.

Abb. 3b: Titlemblem zu Catharina Regina von Greiffenberg: Des Allerheiligst- und Allerheilsamsten Leidens und Sterbens Jesu Christi. Zwölf andächtige Betrachtungen, Neustadt an der Aysch ²1683, S. 2^v. Digitalisat der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. Online unter: <http://digital.slub-dresden.de/id358569117/8>, letzter Zugriff: 6.6.2025.