

Prof. Dr. Nicolas Pethes

Memoria. Rethorisches Gedächtnis und literarische Erinnerung

Kurseinheit 1

Fakultät für
**Kultur- und
Sozialwissen-
schaften**

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der Übersetzung und des Nachdrucks, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung der FernUniversität reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

1.	Einleitung	4
2.	Die rhetorische Tradition der Literatur.....	10
	2.1 Der Roman	14
	2.2 Das Drama	16
	2.3 Die Lyrik	18
3.	Rhetorische Mnemotechnik: Gedächtnisorte in Literatur und Kultur	24
4.	Mediengeschichte der Rhetorik: Speichertechniken und Gedächtnismetaphern.....	31
5.	Die Grenzen der Rhetorik: Erinnern und Vergessen	45
6.	Literarische Mnemotechnik: Kanon, Zensur und das Gedächtnis der Texte	60
7.	Schluß: Die Poetik der Erinnerung am Beispiel von W.G. Sebalds Roman <i>Austerlitz</i>.....	74
8.	Primärliteratur	89
9.	Glossar	91

1. Einleitung

Kultur und Gedächtnis

Einer der zentralen kulturwissenschaftlichen Themenschwerpunkte der vergangenen Jahrzehnte stellt die Untersuchung kultureller Erinnerungsprozesse dar. Im Anschluß an die Studien des französischen Soziologen Maurice Halbwachs zu den sozialen Rahmungen kollektiver Gedächtnisformen hat der Heidelberger Ägyptologe Jan Assmann in seinem Buch *Das kulturelle Gedächtnis* von 1992 vorgeschlagen, daß gesellschaftliche Gruppierungen von antiken Hochkulturen bis zu modernen Nationen ihre Einheit aus der Institutionalisierung ihres Bezugs auf die Vergangenheit gewinnen. Auf diese Weise wurde das individualpsychologische Vermögen der Erinnerung auf zweifache Weise auf Kollektive übertragen: Bei Halbwachs, indem dieses Vermögen in Abhängigkeit von familiären, religiösen und sozialen Sinnhorizonten gesehen wurde, die den einzelnen Erinnerungen allererst Bedeutung zuweisen. Hier zeigt sich das Gedächtnis als Kulturphänomen. Bei Assmann findet sich der entgegengesetzte Bezug: Hier sind es die kulturellen Einrichtungen selbst, die aus dem Bezug auf die Vergangenheit entstehen, so daß man sagen kann: Die Kultur ist ein Gedächtnisphänomen.

Im Studienbrief 34573, *Medien des kollektiven Gedächtnisses*, wurden Sie mit den Theorien von Maurice Halbwachs und Jan Assmann, aber auch von Aby Warburg, Pierre Nora und Aleida Assmann sowie erzähltheoretischen Ansätzen zur Erklärung des Prozesses der Vergangenheitsrekonstruktion bekannt gemacht. Dabei lag das Augenmerk auf dem Zusammenhang zwischen den Versuchen, das Gedächtnis als kollektive Größe zu denken, und auf den Medien, die die zugehörigen Erinnerungen aufzubewahren und zu verbreiten imstande sind. Dieser Zusammenhang wird im vorliegenden Studienbrief noch einmal aufgegriffen, allerdings so, daß der Aspekt der *Kollektivität* hinsichtlich des Begriffs der *Kultur* und der Aspekt der *Medien* hinsichtlich der *Literatur* spezifiziert wird. Es wird, mit anderen Worten, gefragt, auf welche historischen Traditionslinien kollektive Gedächtnistheorien konkret abzielen und welche Rolle innerhalb dieser Traditionslinien ästhetischen und insbesondere poetischen Artikulationsformen zukommt.

Kultur und Literatur

Was nun erstens die Definition der Kultur als Gedächtnisphänomen angeht, so ist gerade die sogenannte abendländische Kultur ein gutes Beispiel für eine anhaltende Vergangenheitsorientierung: Fast alle politischen, philosophischen und ästhetischen Vorstellungen der Neuzeit – man denke in dieser Reihenfolge etwa an demokratische Verfassungen, ontologische Erkenntnistheorien oder klassische Kunstkonzeptionen – beziehen sich auf antike Modelle. Ob diese Bezugnahmen dabei den jeweiligen Vorlagen gerecht werden,¹ spielt eine vergleichsweise gerin-

¹ So könnte man fragen, ob der Demokratiebegriff in der Nachfolge der französischen Revolution nicht doch weit radikaler ist als der athenische, ob Kants Vernunftkritik die Existenz der platonischen Ideenwelt nicht maßgeblich relativierte bzw. ob die Weimarer Klassik die antike Tragödie in ihrer Adaption nicht entscheidend modifiziert hat.

ge Rolle. Wichtig ist, daß sich eine Kultur der Gegenwart über die Bezugnahme auf eine Vergangenheit definiert und legitimiert.

Wirft man umgekehrt einen Blick in die aufgrund solcher Bezugnahmen bis heute überlieferten Texte, so stellt man fest, daß sie ihrerseits bereits von einem immensen Bewußtsein für die kulturelle Bedeutung der Erinnerung geprägt sind: In Hesiods Dichtung von der Entstehung der Welt, der *Theogonie*, findet sich z.B. der Hinweis auf den Mythos, demzufolge die Musen, die die verschiedenen technischen und künstlerischen Leistungen des Menschen befördern, gemeinsame Töchter einer Göttin namens *Mnemosyne*, Erinnerung, seien. Wenn weiter die beiden Homer zugeschriebenen klassischen Epen der griechischen Antike, die *Ilias* und die *Odyssee*, beide mit einem Anruf an die Musen anheben, so verweisen sie damit die Dichtung an die Kompetenz dieser Erinnerung. Und daß dieses Gedächtnis ein anderes ist, wenn ein fahrender Sänger die Verse der Epen auswendig vorträgt als wenn sie abgeschrieben und in Bibliotheken aufbewahrt werden, deutet Platon an, der in seinem Dialog *Phaidros* den Mythos erzählt, demzufolge der ägyptische König, dem der Gott Theut die Erfindung der Schrift präsentierte, diese Erfindung für eine Schwächung des Gedächtnisses hielt, da es als externes Hilfsmittel für die Erinnerung das Vergessen des bislang Auswendiggewußten erlaube.

Die damit angesprochene medienhistorische Unterscheidung zwischen mündlich Erinnerungtem und medial Gespeicherten ist auch für denjenigen Bereich der Kultur zentral, der alltagssprachlich zunächst mit dem Kulturbegriff assoziiert wird und der auf den zweiten in diesem Studienbrief in den Blick genommenen Bereich verweist: die Kunst im allgemeinen und die Literatur im besonderen. [vgl. M 1] Obgleich Kunstwerke im Zusammenhang der Theorie des kulturellen Gedächtnisses allenfalls eine unter vielen verschiedenen Artikulationsformen des Vergangenheitsbezugs eines Kollektivs darstellen, sind musikalische, bildkünstlerische und literarische Hervorbringungen für die Erinnerungskultur auf mehreren Ebenen von Bedeutung: Kunstwerke basieren auf *Medien*, sind Gegenstand der *Tradierung* und stellen eine Möglichkeit dar, die Vergangenheit *abzubilden*.

*Speichern, Tradieren,
Abilden*

Diese drei Gedächtnisbezüge gelten für alle drei Kunstformen, wenngleich in unterschiedlicher Gewichtung. Die Funktion der Kunst für das kulturelle Gedächtnis besteht ja zunächst einmal allein darin, daß Werke, die über die Jahrhunderte tradiert wurden, Zeugnisse der Vergangenheit sind. Hinzu kommen dann aber die verschiedenen Gedächtnisfunktionen der ästhetischen Formen: Hinsichtlich der Musik ist insbesondere auf die gedächtnisstützende Funktion von Rhythmen und Motivwiederholungen hinzuweisen. In der bildenden Kunst finden sich derartige Erinnerungsstrukturen in Gestalt des von Aby Warburg angeregten Konzepts der Pathosformeln, das durch Erwin Panofsky zu einer ikonographischen und ikonologischen Lehre eines motivischen Gedächtnisses systematisiert wurde: Bilder können demzufolge nur verstanden werden, weil die abgebildete Gestik und Mimik einerseits, bestimmte Konstellationen von Symbolen und Figuren andererseits, in der Kunstgeschichte stabil und für den Betrachter daher wiedererkennbar

*Musik und bildende
Kunst*

sind. Das gleiche gilt für die europäische Literatur, die noch weit über das 18. Jahrhundert hinaus von antiken Mustern geprägt ist und daher im Fall standardisierter und schematisierter Darstellungen in ähnlicher Weise an die Erinnerung bzw. die zugehörigen Assoziationen der Leser appelliert.

rhetorische Tradition

Zur Erklärung solcher Traditionszusammenhänge muß man auf das verbindende Element der beiden Schwerpunkte des Studienbriefs – die kulthistorische Dimension kollektiver Gedächtnistheorien einerseits, die literarische Dimension kultureller Gedächtnisformen andererseits – zurückgreifen: Diese Verbindung besteht darin, daß beide Perspektiven im Zusammenhang mit der abendländischen Tradition der Rhetorik stehen. Die Rhetorik ist, ganz allgemein, die Lehre von der Kunst des richtigen, wohlgeordneten, sinnvoll gegliederten, angemessenen und überzeugenden Redens. Als eine solche Lehre hat die Rhetorik ihre Geburtsstunde im Kontext der politischen Auseinandersetzungen in der athenischen Demokratie und der römischen Republik der Antike. Aus dieser Zeit stammen auch die grundlegenden Lehrbücher der Rhetorik – von Aristoteles bis Cicero. Die Anweisungen aus diesen Büchern wirken aber weit über die Antike hinaus – und das nicht nur, weil in Mittelalter und Neuzeit in Gestalt geistlicher Predigten oder juristischer Anträge nach wie vor ein hoher Bedarf an wohlgeformten Vorträgen bestand, bis in der Folge der französischen Revolution in den entstehenden europäischen Demokratien auch die politische Rede wieder an Stellenwert gewann. Die kulturhistorisch anhaltende Wirkung der antiken Rhetorik besteht vor allem darin, daß sie als Anweisung zur Konzeption, Gliederung und sprachlichen Ausgestaltung einer Rede die Grundprinzipien jeglicher Texterstellung umfaßt und daher als mehr oder weniger explizite Grundstruktur fast aller Texte der abendländischen Überlieferung verstanden werden kann: Die Konzeption eines Textes gemäß bestimmter Ideen- und Themenfelder und ihnen zugehörigen anschaulichen Assoziationen, die klar strukturierte Anlage dieser thematischen Zusammenhänge sowie sprachliche Wendungen und Bilder gehören ebenso zu diesem System, wie die für die Entwicklung der verschiedenen literarischen Gattungen prägende Lehre von den unterschiedlichen Stilebenen einer Rede.

*Literatur als Gedächtnis
der Rhetorik*

Indem diese Anweisungen der drei genannten Abschnitte der antiken Rhetoriklehrbücher von poetologischen Regelwerken des Barock bis in heutige *creative writing*-Kursen nachweisbar sind, kann die Rhetorik als eine Konstante der abendländischen Überlieferungsgeschichte betrachtet werden. Das bedeutet im Umkehrschluß, daß die Literatur aus dieser Perspektive als eine Art Gedächtnis der Rhetorik fungiert: Gattungen, Handlungsverläufe, Motive und Stilmittel literarischer Texte stehen – sei es in bewußter Anlehnung, sei es durch eine gewissermaßen unbewußte Beeinflussung – in der Tradition des rhetorischen Lehrgebäudes der Antike.

Zu dieser kulturhistorisch und literaturwissenschaftlich zentralen Stellung der antiken Rhetorik für das Verständnis von kollektiven Gedächtnisphänomen und literarischer Überlieferung kommt noch hinzu, daß die Rhetorik-Lehrbücher alle-

samt ein viertes Kapitel enthalten, das nach Anweisungen zu Themenfindung, Aufbau und sprachlicher Ausgestaltung einer Rede auch eine Methode vorschlägt, mittels derer man sich eine solche Rede einprägen kann, denn vor Gericht oder auf dem Marktplatz sprach man in der Antike selbstverständlich noch ‚frei‘. Diese Methode heißt, vom Griechischen abgeleitet, Mnemotechnik bzw. auf lateinisch *ars memoriae*. Diese Kunst oder – im allgemeinen Sinn der Worte *téchne* bzw. *ars* – ‚Technik‘ der Erinnerung bestand darin, daß man sich für die einzelnen Redeteile Orte innerhalb eines strukturierten Gebäudes vorstellte, innerhalb derer man die einzelnen Argumente als Vorstellungsbilder ablegte, um dann, beim Redevortrag, diese imaginierten Räume so abzugehen, daß man jedes Bild an seinem Ort (und damit alle Argumente und Beispiele in der vorgesehenen Reihenfolge) wieder auffinden konnte.

Eine solche Rezeptur wirkt umständlich und maniert, und doch kann man ihre kulturhistorische Bedeutung kaum hoch genug einschätzen: Bis ins Mittelalter und die Frühe Neuzeit hinein war die Mnemotechnik die zentrale Organisationsform für die Vermittlung von Wissen: religiöse, kosmologische und mathematische Traktate wurden mit Graphiken versehen, die die Wissensgegenstände bildlich und räumlich anordneten.

Ars memoriae

Es ist also nicht allein die Literatur als Gedächtnis der Rhetorik zu betrachten, sondern auch die Rhetorik – als technische Anweisung wie als Archiv für konventionalisierte Bildvorstellungen – als ‚Gedächtnis‘ der abendländischen Kultur. Denn das kulturelle Gedächtnis des Abendlands orientiert sich an genau denjenigen räumlichen Fixpunkten, die die Rhetorik als wiedererkennbare Strukturelemente systematisiert: Ein Topos (griech. *tópos*: Ort) ist immer zugleich der geographisch konkrete Schauplatz und ein bloß vorgestellter Merkort, ein Ensemble von Objekten im Raum und ein rein gedanklicher Gemeinplatz. In seiner Orientierung an solchen ‚Orten‘ im mehrfachen Sinne ist das Gedächtnis aber konservativ: Die Rhetorik ist, auch wenn sie die Schriftkultur des Abendlands geprägt hat, eine orale Kulturtechnik, und orale Kulturen tendieren dazu, ihre Traditionsbestände möglichst ohne Variationen zu tradieren, da solche Abweichungen eine zusätzliche Belastung des Gedächtnisses darstellen würden. Dagegen können Schriftkulturen aufgrund der nahezu unbegrenzten Speicherkapazität des Mediums Variation und Innovation zulassen, die von der Merkleistung des individuellen Gedächtnisses nicht mehr gefaßt werden.

Die Tatsache, daß die Mnemotechnik eine Lehre für den auswendigen mündlichen Vortrag eines Textes ist, führt daher im Rahmen der Mediengeschichte des Abendlands auch zu einer Unterbrechung dieser Traditionslinie: Die Durchsetzung des Buchdrucks in Europa seit dem 15. bis hin zur Entstehung des modernen Massenbuchmarkts im 18. Jahrhundert reduzierte die Notwendigkeit, zu tradierendes Wissen auswendig zu wissen und sich entsprechend strukturiert zu merken. Schon im 17. Jahrhundert läßt sich feststellen, daß die Rhetorik nur noch als Stillehre verstanden wird, die insbesondere die Literatur des Barock prägt, während die auf

den mündlichen Vortrag zielenden Lehren der Mnemotechnik hingegen ‚verges- sen‘ wurden.

Aufgrund dieses Zusammenhangs wird der vorliegende Studienbrief die Frage nach dem Zusammenhang zwischen kollektivem Gedächtnis und Medientechniken historisieren, d.h. andeuten, auf welche Weise die Mediengeschichte das Verständnis von Kultur und Gedächtnis sowie Rhetorik und Literatur begleitet hat. Denn die gerade angedeutete und unten weiter auszuführende Relation zwischen einem Medienwechsel und literarischer Form hilft auch, den in der Literaturgeschichte schreibung gängigen Epochenbruch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu erklären: Wenn ab der Mitte des 18. Jahrhunderts rhetorische Vorschriften zum Aufbau und zur sprachlichen Gestalt von Texten derart in Verruf geraten, daß ihrer Normativität Vorstellungen autonomer und regelloser Schöpfungen des Genies entgegengesetzt werden, dann ist das aus medienhistorischer Perspektive nur möglich, weil erst der moderne Buchmarkt eine auf dem Prinzip künstlerischer Innovation beruhende Ästhetik erlaubt. So lange kulturelle Überlieferung auf dem Gedächtnis des einzelnen beruht, kann sie auch nur eine bestimmte Datenmenge umfassen und muß sie auf erkennbare Weise strukturiert sein. Wenn aber Speichermedien vorliegen, die keine solche Begrenzung erforderlich machen, entfällt auch die Notwendigkeit der Strukturierung. An die Stelle des Gebots, Texte mit mnemotechnischen Mitteln auswendig zu lernen, tritt dann die neue Möglichkeit, sie zu deuten und auszulegen – womit in Gestalt der modernen Hermeneutik ein ganz neuer Modus kultureller Kommunikation entsteht, den man auf die Formel bringen kann: ‚Sinn‘ statt ‚memoria‘.²

Sattelzeit

An der Wende zum 19. Jahrhundert kommt also die Vorstellung, antike Muster reichten zum angemessenen Umgang mit den Herausforderungen der Gegenwart aus, an ihr Ende. Die Formel, die dieser Vorstellung Ausdruck verleiht, ‚historia magistra vitae‘ (lat.: die Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens), ist selbst ein Topos, und damit kann man sagen: Die topische Organisation der abendländischen Kulturgeschichte kommt an ihr Ende, wenn der Topos dieser Organisationsform an Kredit verliert. Kulturgeschichte bedeutet dann nicht mehr, die Gegenwart als bloße Wiederholung vorgegebener antiker Konstellationen zu verstehen, sondern muß auf die neu erkannte Wandlungsfähigkeit und Dynamik historischer Prozesse Rücksicht nehmen. Das Ende der Rhetorik als Orientierung für kulturelle Artikulationsformen geht also, indem es mit der Kontinuität und wiederholenden Fortsetzung dieser Artikulationsformen bricht, zwangsläufig mit einem neuen Geschichtsbild ein. Die Gesellschaft der Moderne ist seit der ‚Sattelzeit‘, wie der Historiker Reinhart Koselleck den Zeitraum von ca. 1750-1850, innerhalb dessen der historische Erfahrungsraum der Moderne entsteht, genannt hat, auf die Zukunft ausgerichtet: Politik, Wissenschaft und Kultur werden nicht mehr als be-

² Jürgen Fohrmann: ‚Der historische Ort der Literaturwissenschaften‘, in: *Germanistik in der Mediengesellschaft*, hg. v. Ludwig Jäger und Bernhard Switalla, München 1994, S. 25-36, S. 25.

wahrende Wiederholungen, sondern als voranschreitende Neuentwürfe einer allererst zu gestaltenden Zukunft verstanden, und die Funktion des Gedächtnisses gilt somit nicht mehr der Bewahrung des Unveränderbaren, sondern der Rekonstruktion und Begründung von Wandel, Veränderung und Innovation.

Dennoch kann für die Literaturgeschichte der vergangenen zwei Jahrhunderte von einem Ende der Rhetorik nicht die Rede sein. Vielmehr ist ein (neben den Arbeiten von Assmann und beginnend mit der Monographie von Renate Lachmann) zweiter Zweig der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, der Wiederkehr mnemotechnischer Strukturen auch und gerade in der Literatur der Moderne nachgegangen. Die rhetorischen Regeln erweisen sich daher unter Umständen als kompatibel mit dem Innovationsgebot der literarischen Kultur und führen auf diese Weise zu derjenigen Verschränkung von Vergangenheits- und Zukunftsorientierung, die den Stellenwert der Literatur für das kollektive Gedächtnis bis heute angemessen beschreibt.

Aus diesem Grund wird der Studienbrief *Memoria* versuchen, den Bogen vom rhetorischen Gedächtnis zur literarischen Erinnerung zu spannen, in dem zunächst die Vorgaben der antiken Rhetorik eingeführt und in ihrer Bedeutung für Stilistik und Erinnerungsfunktion der europäischen Literatur beleuchtet werden (1.). Diese Bedeutung betrifft zum einen die grundlegende Verbindung von Gedächtnisorten und Gedächtnisbildern (2.), zum anderen den medienhistorischen Stellenwert der Rhetorik zwischen mündlichen und schriftlichen Textformen. Dieser medienhistorische Bezug ist auch dafür verantwortlich, daß Gedächtnistheorien auf einer bestimmten rhetorischen Trope, der Metapher, basieren (3.). Angesichts der Dominanz derartiger Speichermetaphern wird allerdings übersehen, daß die Rhetorik auch die kulturhistorische Funktion des Vergessens beleuchtet, das in der Moderne seit Nietzsche gleichwertig neben dem Erinnerungsgebot des kulturellen Gedächtnisses steht (4.). Vor diesem Hintergrund einer Dialektik von Erinnern und Vergessen kann die mnemotechnische Struktur der modernen Literatur mit Hilfe des Modells der Intertextualität beschrieben werden. Der Anteil unbewußter Gedächtnisstrukturen in diesem Modell erlaubt es anschließend auch, das Problem der literarischen Überlieferung so zu revidieren, daß deutlich wird, daß neben dem tatsächlich Überlieferten auch des Vergessenen zu gedenken ist (5.). Daß diese Forderung insbesondere für das kulturelle Gedächtnis des Nationalsozialismus gilt, wird abschließend an der exemplarischen Analyse der Rhetorik eines literarischen Rekonstruktionsversuchs der Geschichte der Opfer zu zeigen sein (6.)

Am Ende des Studienbriefs finden Sie eine Liste mit den zentralen Referenzwerken aus Rhetorik, Philosophie und Literatur, auf die sich die Argumentation stützt und auf die sich die Kurzangaben nach den Zitaten im Text beziehen. Zitate aus der Forschungsliteratur werden in Fußnoten nachgewiesen; am Ende jedes Kapitels ist weiterführende Forschungsliteratur aufgeführt. Die wichtigsten Fachbegriffe werden abschließend im Glossar definiert. Im Materialband sind wichtige Beiträge aus der literaturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung versammelt. Der

Argumentationsgang des Studienbriefs kann mit ihrer Hilfe weiter vertieft werden; Verweise auf den jeweils zugehörigen Text aus dem Materialband werden im Kurstext in eckigen Klammern gegeben [z.B. vgl. M 15].

2. Die rhetorische Tradition der Literatur

Inwiefern ist es nun angemessen, die Theorie der kulturellen Gedächtnisbildung als Teil der Geschichte der Rhetorik zu behandeln? Tatsächlich ist eine Kenntnis des Systems der antiken Rhetorik für Kulturwissenschaftlerinnen und Kulturwissenschaftler nichts weniger als unerlässlich, wenn man bedenkt, daß nicht nur sämtliche Texte der Antike, sondern auch diejenigen des christlichen Abendlandes in Kenntnis und unter Maßgabe der Anweisungen für Redner in politischen oder juristischen Zusammenhängen entstanden sind, wie sie in Griechenland durch Aristoteles, in Rom durch Cicero und Quintilian zusammengestellt wurden.

Regelsystem

Die Rhetorik ist also das grundlegende Textgenerierungsinstrument des Abendlands. Als solches ist sie nicht nur ein Gegenstand der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung, sondern hat vor allem selbst den mehr oder weniger kontinuierlichen Überlieferungszusammenhang von Texten über die Jahrhunderte geprägt: Bis ins 18. Jahrhundert gab die Rhetorik vor, wie zu schreiben (und entsprechend auch: zu lesen) war. Und insofern die rhetorischen Regeln dabei ursprünglich für den mündlichen Vortrag durch einen Redner gedacht waren, enthalten sie obendrein Anweisungen zum Auswendiglernen von Texten.

Stilebene

Worauf beruht nun diese mehrfache erinnerungsstützende Funktion der Rhetorik? Zunächst in ihrem klaren Bekenntnis zu Gliederung und Struktur. Das betrifft zum einen die Bestimmung, zu welchem Anlaß welche Art von Rede paßt: Je nachdem ob es sich um eine politische Rede, eine Rede vor Gericht oder eine Fest- bzw. Trauerrede handelt, wird die zugehörige Stilebene festgelegt:

- 1) Die niedrige Stilebene (*genus humile*) wird gewählt, wenn es darum geht, die Zuhörer in schlichter Sprache zu informieren; Wirkungsabsicht der Rede ist also das Belehren (*docere*).
- 2) Die mittlere Stilebene (*genus medius*) wird gewählt, wenn der Redner sein Publikum mit sprachlichen Mitteln unterhalten (*delectare*) und für sich einnehmen will.
- 3) Die hohe Stilebene (*genus sublime*) wird gewählt, wenn die Rede mit leidenschaftlicher Diktion, außergewöhnlicher Wortwahl und starken sprachlichen Bildern mitreißen und bewegen (*movere*) soll.

Kulturhistorisch bedeutsam ist diese Stillehre insofern, als literarische Gattungen über Jahrhunderte hinweg durch den Grad der Elaboriertheit ihres Stils unter-

schieden wurde: So gehört das *genus sublime* der Tragödie zu, während die Komödie in gefälliger Alltagssprache verfaßt wird.

Zentrales Strukturelement der rhetorischen Systems ist aber zum anderen die Vorschrift zur Erstellung des Redetextes selbst. Hier unterscheiden die antiken Redelehren insgesamt fünf Schritte:

Gliederung

- 1) die *inventio*, d.h. die Festlegung des Themas und Arguments der Rede
- 2) die *dispositio*, d.h. die sinnvolle Anordnung der Redeteile
- 3) die *elocutio*, d.h. die sprachliche Ausgestaltung der Rede nach den Vorgaben der gewählten Stilebene
- 4) die *actio*, d.h. die Verbindung des Redetextes mit der passenden Betonung und Gestik
- 5) die *memoria*, d.h. das Einprägen des Redetextes zum auswendigen Vortrag

Mit Ausnahme der *actio*, die die unmittelbar performative Dimension des Redens betrifft, sind alle diese Arbeitsschritte unmittelbar relevant für die kulturelle Erinnerung. So beruht die Findelehre der *inventio* auf dem stabilen System der Topik, das heißt der Unterscheidung bestimmter Argumentationsfiguren und zugehörigen Suchformeln, die dem Redner zur Verfügung stehen. Hierzu gehören einfache Argumentationsschemata wie z.B. die Verbindung von Ursache und Wirkung, ebenso wie komplexe Beweisführungen, die auf Geschlecht, Alter oder Nationalität von Personen bezogen sind. Jede dieser Argumentationsformen hat im System der Topik einen festen Platz und Namen. Der Redner verfügt über sie, indem er die richtigen Fragen (etwa nach Grund, Ort, Zeit und Zweck des Gegenstands, über den er spricht) stellt – ein Verfahren, das wir heute noch aus den sogenannten ‚w‘-Fragen (wo, wer, wann, warum?) im Journalismus kennen. Die Überzeugungskraft dieser topischen Argumente sichert die Tatsache, daß die Zuhörer der Rede mit dem zugehörigen System gleichermaßen vertraut sind – eine Tatsache, die Cicero dazu veranlaßte, Topoi als Gemeinplätze (*loci communes*) zu bezeichnen. In der Weise, in der wir heute über Klischees sprechen, wurde die Topik in der Literatur späterer Jahrhunderte zu einem Bildinventar für festgelegte Themen. Die Bedeutung derartiger Topoi für die Erinnerungskultur besteht nun darin, daß sich nachweisen läßt, daß sie die Literatur des gesamten Abendlandes von der Antike bis ins 18. Jahrhundert hinein geprägt haben. So ist der berühmteste dieser Topoi, der *locus amoenus*, als angenehmer Begegnungsort zweier Liebender traditionell mit einem stabilen Inventar aus Sonnenschein, Bachplätschern und Vogelzwitschern ausgestattet und als solcher bis heute wiedererkennbar. Die Topik ist damit eine der zentralen Konstanten der kulturellen Überlieferung.

inventio

Der zweite Abschnitt der rhetorischen Lehrbücher, die *dispositio*, zielt auf den Aufbau einer Rede, d.h. die sinnvolle Abfolge ihrer Teile. Bereits Aristoteles e-

dispositio

tabliert das gängige Schema von Einleitung, Hauptteil und Schluß – und auch hier zeigt sich mit Blick auf die dreigliedrige Struktur des klassischen Theaters, die sich aus Exposition, Wendepunkt und Katastrophe bildet, die unmittelbare Auswirkung der Rhetorik auf die Literatur.

elocutio

Die *elocutio* als drittes Element der Rhetorik kann vielleicht als das wirkungsmächtigste Erbe der antiken Rhetorik betrachtet werden. Sie beschreibt den sprachlichen Schmuck, der auf der mittleren und höheren Stilebene zur Wirkungssteigerung der Rede zum Einsatz kommt. Damit entwirft die Rhetorik ein System der Stilistik, das auf der einen Seite den sprachlichen Ausdruck beim Verfassen von Texten bereichert, auf der anderen dem Leser oder Interpreten dieser Texte die Identifikation und Analyse der gewählten Stilmittel ermöglicht. Die antike Rhetorik unterscheidet dabei zwischen Tropen und Figuren: Während Tropen den Redeschmuck durch einzelne Wörter meinen, bezeichnen Figuren die Ausschmückung eines Textes auf der Ebene von Satzstrukturen. Zu den Tropen zählen daher Stilmittel wie die Metapher (d.h. ein uneigentlicher Wortgebrauch), die Metonymie (die Bezeichnung eines Teils durch das Ganze oder umgekehrt) oder die Ironie (das Sagen des Gegenteils vom Gemeinten). Zu den Figuren zählen Wortwiederholungen am Satzbeginn (Anaphern), Wortspiele (z.B. durch Reime), Auslassungen von Worten (Ellipse) oder parallele Satzstrukturen, aber auch eine ganze Reihe von rhetorischen Strategien wie die rhetorische Frage, die direkte Anrede des Zuhörers (Apostrophe), die Einführung redender Dinge (Personificatio) oder die Gegenüberstellung widerstreitender Positionen (Antithese).

Im ganzen genommen ist das System der *elocutio* noch heute unerlässlich für die Analyse literarischer Texte, aber auch der wirkungsbezogenen Sprache der Werbung. Ähnlich wie im Fall der Topik auf der Ebene der Themen, Motive und Argumente ist ihre Kenntnis für ein angemessenes Verständnis der literarischen Tradition daher unerlässlich. Das gilt auch für die Literatur nach 1800, für die die Rhetorik zwar ihren normativen Anspruch verloren hat, als stilistisches Inventar aber nach wie vor Bezugspunkt für die Autoren bleibt. [vgl. M 2]

Auf welche Weise die antike Rhetorik die Literatur der Neuzeit geprägt hat, sei nun exemplarisch anhand der drei von Goethe einmal als „Naturformen der Dichtung“ bezeichneten Gattungen Roman, Drama und Lyrik vorgeführt.³

2.1 Der Roman

„Je bewußter der Roman sich seiner Mittel wird, desto deutlicher gibt er sich als rhetorische Form zu erkennen. Er ist es schon als Prosa-Kunst. Aber er ist es auch als Erzähltes, als (wenn auch fiktiver) Bericht, d.h. in der rhetorischen Terminologie: als ‚narratio‘, Darstellung des Sachverhalts. Die Narratio hatte

³ Die nachfolgende Darstellung besteht aus Auszügen aus dem Kapitel 7. „Literarische Rhetorik an Beispielen“ des Hagener Studienbriefs 4426, *Rhetorik des Lesens*, von Gerd Ueding.

innerhalb der Rhetorik die Tendenz, sich abzulösen und eine eigene Form zu werden ... Der Roman ist eine rhetorische Form als kunstvolle Fixierung einer bestimmten Art von Rede. Er ist, obwohl ihm bald andere Impulse zukamen, zumindest bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Bannkreis der rhetorischen Kunst geblieben; noch im 19. Jahrhundert kann man ihn der rhetorischen Theorie unterstellt finden.“⁴

Diese Auffassung ist nur dahingehend zu modifizieren, daß auch der moderne Roman des späten 19. und 20. Jahrhunderts durchaus in dieser rhetorischen Tradition steht, selbst wenn die ästhetische oder poetologische Theorie des Romans von seinem rhetorischen Wesen absieht oder es gar (im Interesse einer poetischen Nobilitierung) leugnet.

Das Interesse an einer Aufwertung des Romans zeigt sich schon sehr früh in den gattungstheoretischen Diskussionen des 18. Jahrhunderts. Der Roman genießt ja zunächst wenig Ansehen wegen eines geringen Kunstwerts: er ist in ungebundener Sprache und im niedrigen Stil geschrieben, erscheint wie eine verwilderte, depravierte Form des Heldenepos und ist in seinem Stoffbereich meist eingeschränkt auf die Liebesgeschichte. Von mehreren Seiten versuchen daher die Theoretiker seit Blanckenburg, dem Roman ein höheres Kunstniveau und damit auch eine größere Wertschätzung zu sichern: durch Annäherung an die Geschichtsschreibung, die eine seit der Antike anerkannte (und übrigens auch rhetorische) Schreibart ist; durch seine didaktische Nutzenanwendung („*Der Dichter soll in seinen Lesern, auf die Art, wie er es durch seine Mittel vorzüglich kann, Vorstellungen und Empfindungen erzeugen, die die Vervollkommnung des Menschen, und seine Bestimmung befördern können.*“) (Blanckenburg: Versuch über den Roman, S. 252); durch seine Zielsetzung („*Unterricht und Lehren*“) (Ebd.: S. 402); durch seine Annäherung an die dramatische Dichtart („*Aber warum sollte der Romandichter nicht eben so gut, wie der tragische Dichter, auch auf die Erregung und Ausbildung unseres Mitleids, denken?*“) (Ebd.: S. 164); schließlich auch die strikte Verpflichtung auf Regelmäßigkeit: Blanckenburgs „Versuch über den Roman“ enthält eine Fülle von Vorschriften, von der Charakterzeichnung bis zur Stil-Lehre, von der Handlung bis zur sozialen Herkunft der Personen. („*Alle Dichter haben den allgemeinen Endzwang, durch das Vergnügen zu unterrichten.*“) (Ebd.: S. 249) Der Roman wird im 18. Jahrhundert in die allgemeine rhetorische Theorie der Dichtkunst integriert, und damit beginnt sein Aufstieg als „bürgerliche Epopöe“⁵.

⁴ Michael von Poser: *Der abschweifende Erzähler. Rhetorische Tradition und deutscher Roman im achtzehnten Jahrhundert*, Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969, S. 17.

⁵ Vorrede von Johann Carl Wezel: *Hermann und Ulrike. Ein komischer Roman*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1780. Mit einem Nachwort von Eva D. Becker, Stuttgart 1971, S. III.

narratio

Die *narratio* ist nach rhetorischer Theorie bereits gekennzeichnet durch die Detaillierung des Sachverhalts in Personen, Ursachen, Ort, Zeit, Handlung, Gegenstand und tritt in Groß- oder Kleinformen (Episodenerzählung) auf. Die narrativen Gattungen freilich werden nach dem Inhalt und der Funktion im Redeganzes unterschieden.⁶ Die Erzählung kann im Zusammenhang der ganzen Rede entweder als kontinuierliche Schilderung (*narratio continua*) auftreten oder durch Zwischenschaltungen (*narratio partilis*) unterbrochen werden. Diese Unterbrechungen, welche die *narratio* zu einer *historia interrupta* machen, zu einer immer wieder abgebrochenen und erneut aufgenommenen Geschichte (ein Kunstmittel besonders der Binnenerzählung), geschehen im allgemeinen durch Exkurse oder Abschweifungen (*digressiones*), die zwar ein „fakultativer Bestandteil aller Teile der Rede“⁷ sind, aber besonders in der *narratio* ihren Platz haben und durchaus nicht dem Ideal der Kürze widersprechen. Vielmehr sollen sie selber nicht zu umfangreich werden, also überschaubar sein und durch den Kontext motiviert erscheinen. „Im übrigen ist der Gebrauch des Exkurses in der Praxis ... freier als die Vorschriften wahrhaben wollen.“⁸ Die Digression dient mannigfaltigen Zwecken. Sie soll das Publikum für die eigenen Beweisgänge gewinnen, Sympathie erregen, die eigene Person ins rechte Licht rücken helfen und besonders bei schwierigen Vertretbarkeitsgraden unterstützend wirken. Sie kann zur Affekterregung benutzt, aber auch zur Belehrung eingesetzt werden; indem sie den Erzählfluß unterbricht, steigert sie die Spannung, kann aber ebenso distanzierend, verfremdend wirksam werden und dem Publikum eine Freiheit gegenüber dem Dargestellten verschaffen. In dieser Funktion hat sie auch im Drama ihren Platz, wie es etwa Friedrich Schiller in seiner Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie“ ausgeführt hat.

2.2 Das Drama

Der Dramatiker ist ein besonders praktischer Künstler, wobei Praxis hier nicht allein die technische Kunstfertigkeit, die Anwendung der Regeln meint, sondern auch gesellschaftsbezogene, aufs Kollektiv gerichtete Tätigkeit. Lyriker und Romancier wenden sich im allgemeinen an den einzelnen Leser, ihr Publikum entsteht aus der Summierung voneinander abgesonderter Individuen, die vom anderen nichts wissen und isoliert genießen. Der Dramatiker dagegen wendet sich an ein Publikum, das sich in zeitlicher und räumlicher Gemeinsamkeit konstituiert und im Theater versammelt. Wenn er also nicht wie der Lyriker das private, sondern direkt das gesellschaftlich fundierte und sich so auch der Rezeption erfahrende Individuum anspricht, befindet er sich in einer dem Redner sehr ähnlichen Position: er redet zum versammelten Publikum durch den Mund der Schauspieler.

⁶ Vgl. Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, §§ 290 - 292.

⁷ Ebd., § 340, S. 187.

⁸ Ebd., § 314, S. 177.

Seit der Antike (und die Aristotelische Poetik ist nur das sichtbarste Zeichen) wird das Drama auf besondere Weise als rhetorisches Gebiet begriffen. An seinen Anfängen steht nicht nur das Satyrspiel, der Dithyrambus, sondern ebenso die Heldenerzählung, der Bericht des mythischen Geschehens.

„Dort, wo das Material in Gestalt des Mythos stets vorhanden ist und der Zuschauer den Ausgang kennt, richtet sich das Augenmerk ... auf die einzelne Szene, auf die Argumentation, die Kritik, die Erkenntnis ... Diskussion, Analyse und dialektische Demonstration, Unterweisung und Gestik ... beherrschen die griechische Bühne, auf der ... nichts passiert, aber alles gezeigt wird. Die dramatische Handlung spielt sich im Raum des Hinterszenischen ab; der Botenbericht transportiert sie gleichsam nach vorn. Monstrositäten, Greuel, Kriege, Morde und Wunder erscheinen, gebrochen, im Spiegel des menschlichen Wortes.“⁹

Eines der wichtigsten Mittel der Unterweisung, Unterbrechung oder, modern gesprochen: der Verfremdung, die das Drama kennt, ist der Weisheitsspruch, die Sentenz. Deren Aufgaben und Wirksamkeit sollen an einem Beispiel, dem Beispiel des Schillerschen Dramas, näher erläutert werden.¹⁰

Die antike Rhetorik hat eine differenzierte Lehre von den Sentenzen ausgebildet und sah die Bedeutung des „Sinnspruchs“ in seiner Funktion als Beweis und als Schmuck. Für Quintilian sind die Sentenzen den von öffentlichen Versammlungen beschlossenen Dekreten ähnlich, (Quintilian, Ausbildung des Redners, VIII, 5,3). weshalb er sie *sententiae*, Urteile nennt. Aristoteles definiert: „*Ein Spruch ist eine Aussage, nicht freilich über etwas Einzelnes ..., sondern über Allgemeines.*“ (Aristoteles: Rhetorik, II, 21, S. 154) Diese Allgemeinheit der Aussage verleiht der Sentenz die Beweiskraft, sie ist eine „*autoritätshaltige und auf viele konkrete Fälle anwendbare Weisheit*“,¹¹ sie gibt für den Einzelfall den Maßstab der Beurteilung. Neben der vom Redner selbst vollzogenen Sentenzenbildung empfiehlt Aristoteles daher die Verwendung der „*viel gebrauchten und allgemein bekannten Sprüche*“, (Aristoteles: Rhetorik, II, 21, S. 156) der ‚Geflügelten Worte‘ und Sprichwörter also. Die allgemeine Kenntnis solcher Sprüche verbürgt ihre Wahrheit zusätzlich zu der ihnen zukommenden. Dabei ist es zunächst gleichgültig, ob sie als Volksweisheit anonym entstanden oder von einem bestimmten bekannten Verfasser geprägt sind – in jedem Fall stellen die Sentenzen eine unentbehrliche Berufungsinstanz für den Redner dar und sind ihm bei seiner Beweisführung behilflich. Hinzu tritt die *delectatio* – Wirkung der Sentenzen, begründet in ihrer Kürze (*brevitas* – Ideal) wie in der Freude des Zuhörers darüber, daß „*jemand in*

Sentenzen

⁹ Walter Jens: *Statt einer Literaturgeschichte*, Pfullingen 1962⁵, S. 83 f.

¹⁰ Vgl. zu diesem Kapitel Gert Ueding: *Schillers Rhetorik. Idealistische Wirkungsästhetik und rhetorische Tradition*, Tübingen 1971.

¹¹ Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Band 1, § 872, S. 431.

einem allgemeinen Satz die Ansicht trifft, die sie im besonderen bereits haben“; (Ebd.: S. 157) solches Wiedererkennen stimmt dem Redner gegenüber günstig, „Sprüche machen die Rede gesinnungstüchtig“, (Ebd.: S. 158) schließt daher Aristoteles. Der Redner erweckt Vertrauen, denn er spricht aus, was seine Zuhörer denken. Zur rhetorischen Erziehung gehört demnach das Lernen solcher Spruchweisheit:

„Die auctores sind aber nicht nur Wissensquellen, sie sind auch ein Schatz der Lebens- und Weltweisheit. In den antiken Dichtern fanden sich Hunderte und Tausende von Versen, die eine psychologische Erfahrung oder eine Lebensregel auf knappste Form brachten. ... Solche Verse sind ‚Merkverse‘. Man lernt sie auswendig; man sammelt sie; man bringt sie in alphabetische Ordnung, um sie parat zu haben.“¹²

Die mittelalterlichen Sentenzensammlungen, die Empfehlungen der mittelalterlichen Poetiken, Denk- und Sinnsprüche zum Schmuck der Rede zu verwenden, die Fülle der Collectaneen, zeugen für die Wirksamkeit dieses Kapitels antiker Rhetorik.

Schiller gilt als Meister der Sentenz klassischer Prägung, seine schlagwortartigen Formulierungen, Sprüche und ‚geflügeltten Worte‘ haben den Zitatenschatz von Generationen beherrscht. In Schillers Dramen sind Sentenzen ein unentbehrliches Mittel der Charakteristik, das der Handlung wie dem Handelnden eine Überzeugungskraft verleiht, die individueller Zufälligkeit und Einzelheit versagt bleiben würde. Hier wieder besonders erweist sich Schillers Verfahrensweise als rhetorisch wirkungsbezogen. Beabsichtigt doch auch der Redner, den einzelnen Fall einer allgemeinen, anerkannten Regel (göttliches oder menschliches Recht, Urteilsspruch oder Volksweisheit) zu subsumieren und ihn so, im Sinne seiner Parteilichkeit, zu legitimieren. Die Faktizität alleine, die bloße mimetische Darstellung des Falles in der Rede genügt allein nicht, um den Vertretbarkeitsgrad zu vergrößern. Gelingt es dem Redner dagegen, den einzelnen Fall durchsichtig zu machen für ein ihn bestimmendes etwa göttliches Gebot, so liegt in dieser Rechtfertigung auch seine Wahrheit, die zu unterstützen nicht mehr so schwer fällt. Umgekehrt ist es Sache des Gegners, diese Subsumption als falsch aufzuzeigen oder für sich ein noch höheres Prinzip in Anspruch zu nehmen, das die Unwahrheit des gegnerischen Standpunktes wie die seiner Berufungsinstanz beweist. Die Sentenz nun erfüllt genau diese Bedingung: ihre Allgemeinheit suggeriert Allgemeingültigkeit, der mit ihr oft gegebene Bezug auf eine Autorität (Homer, die Klassiker, Platon; in der Neuzeit wird die Bibel sehr wichtig) verstärkt ihre Beweiskraft, die vor allem vor der Volksversammlung nicht unerheblich erhöht wird durch das Zitat der Volksweisheit, jener Sprüche, die den Prüfstein ihrer Wahrheit im täglichen Gebrauch haben.

¹² Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, München 1967⁶, S. 68.

Sentenzen werden daher in einer naturalistischen Kunst selten sein oder lediglich in Form der natürlichen, der Sprichwörter auftreten – auch ihr verhelfen sie zur Glaubwürdigkeit, überzeugen von der Naturtreue des Dargestellten. Sie gehören zum Lokalkolorit, doch derart, daß sie die Einzelheit, die eigene natürliche Individualität des Falles oder der Situation betonen, nicht deren Modellhaftigkeit und Bedeutung für ein anderes.

Schillers Sentenz dagegen hat immer die Aufgabe, vom Einzelnen zum Allgemeinen forzuführen. Als Illo seinen Feldherrn zur Entscheidung zwingen will, verallgemeinert er daher die Situation, in der sich Wallenstein befindet, und verstärkt so deren Dringlichkeit:

„O! nimm der Stunde wahr, eh sie entschlüpft.
So selten kommt der Augenblick im Leben,
Der wahrhaftig wichtig ist und groß.“¹³

Der individuelle Entscheidungsmoment wird reduziert auf seine allgemeinen Züge: Kürze, Einmaligkeit, Seltenheit und Größe – die besonderen Momente der Lage (historischer, psychologischer Art), in der sich Wallenstein befindet, werden vernachlässigt – sie würden nur stören und das Wesentliche dieser Situation, das gerade für Wallenstein Wesentliche verdecken. Diese ganze Rede Illos ist konsequent sentenzenhaft, eine Sentenz jedoch, die ganz unter dem Primat der Überzeugung als Wirkung steht und nicht (wie häufig bei Schiller-Epigonon) der Erbauung dient. Das verdeutlicht dieses Beispiel besonders: einerseits ist es der dramatische Zweck Schillers, die Situation Wallensteins für den Zuschauer überzeugend als eine der Entscheidung darzustellen, andererseits, dramen-immanent, ist es das Ziel Illos, Wallenstein zur Entscheidung in dem von ihm als richtig erkannten Sinne zu bewegen.

Wenn auch die Sentenz dazu dient, von der Glaubwürdigkeit einer Situation oder eines Charakters zu überzeugen und auf den individuellen Fall bezogen bleibt, so verläßt sie ihn doch zugunsten eines idealischen, allgemein notwendigen Modells. Sie schafft eine Distanz zu all den besonderen Vorgängen, die Reflexion durchbricht den Handlungsverlauf und stoppt ihn gewissermaßen eine Zeitlang, indem sie ihn von der Empirie löst und diese darstellt als den Sonderfall eines an sich Allgemeinen.

„Frohlocke nicht!
Denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte.
Voreilig Jauchzen greift in ihre Rechte.
Den Samen legen wir in ihre Hände,

¹³ Friedrich Schiller: „Die Piccolomini“, in: Ders.: *Schillers Werke*. Nationalausgabe, 42 Bde., begründet von Julius Petersen, hg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- u. Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese, Weimar 1943ff, hier Bd. II, S. 345 f.

Ob Glück, ob Unglück aufgeht, lehrt das Ende.“¹⁴

Über den unmittelbaren Anlaß hinaus (den Triumph der Gräfin Terzky abzukühlen, spricht Wallenstein diese Warnung aus) redet hier der Autor deutlich durch den Mund seines Protagonisten, dessen Worte damit bedeutungsvoller werden und die Gegenwart der Unmittelbarkeit des Erlebens entfremden. In die empirische Realität der Handlung tritt der Autor, sie abwägend, reflektierend, auf die Differenz dessen, was ist, zu dem, was sein wird, deutend (denn er ist der Wissende) und die unmittelbare Freude auflösend in eine Wahrheit, die nur in der Distanz zugänglich ist.

2.3 Die Lyrik

Die Lyrik ist unserem Verständnis nach die der Rhetorik am fernsten stehende Literaturgattung, doch müssen wir uns darüber klar sein, daß der Begriff des Lyrischen, der hinter dieser Ansicht steht, sehr jungen Datums ist (nicht älter als zweihundert Jahre) und auch in neuerer Zeit nur einen Teil der lyrischen Produktion erfaßt: die Erlebnislyrik. Nur auf sie trifft etwa Hegels Definition zu, wonach *„das Gemüt selbst, die Subjektivität als solche, der eigentliche Gehalt (des Gedichts sei), so daß es nur auf die Seele der Empfindung und nicht auf den näheren Gegenstand ankommt.“* (Georg Friedrich Hegel: *Ästhetik*, S. 473) Schon die Hymne, das Lehrgedicht (die sogenannte „Gedankenlyrik“ Schillerscher Prägung gehört auch dazu), Ballade, Epigramm und Spruchdichtung werden von diesem Lyrik-Verständnis nicht mehr getroffen oder sogar als unlyrisch ausgegrenzt.

Das hängt damit zusammen, daß man seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter Lyrik den Ausdruck subjektiver und individueller Gefühlszustände versteht. Im Selbstverständnis der Autoren seit der Empfindsamkeit und dem Sturm und Drang hatte diese Ausdruck unabhängig von den rhetorischen Regelwerken, wie sie etwa in Gestalt von Martin Opitz *Buch von der deutschen Poeterey* vorlagen.

Solche Regelwerke haben insbesondere die Lyrik des Barock geprägt. Es wäre allerdings ein Mißverständnis, wenn man dem Barock aufgrund der Orientierung an rhetorischen Regeln jeden Bezug auf die affektive Dimension menschlichen Erlebens abspräche. Rhetorik und Affekte bilden im Barock vielmehr eine unmittelbare Einheit, insofern Gefühle nicht als psychologische Zustände, sondern als Topoi begriffen werden, die mit dem verfügbaren Inventar der Tropen und Figuren artifiziell und kunstfertig ausgestaltet werden müssen.

Wollte man, was hier eine Vereinfachung darstellt, eine durchgängige *Stiltendenz* der Barocklyrik nennen, käme nur der auf die Erregung heftiger Leidenschaften und erhabener Gefühle gerichtete pathetische, schwere Stil in Frage. Er entspricht am vollkommensten dem Repräsentationscharakter der Epoche, ihrem metaphysi-

¹⁴ Friedrich Schiller: „Wallensteins Tod“, in: Ders.: *Schillers Werke*, Bd. II, S. 420.

schen Grundzug, ihrer Bindung an die Theologie. Denn zwar ist der Dichter des 17. Jahrhunderts Moralist, Lehrer, Prediger, Mahner, doch die suggestive Kraft der pathetischen Sprache ist sehr viel wirkungsvoller und erfolgversprechender als die nüchtern belehrende Redeweise.

„Es heisset aber zierlich reden / nicht mit lustigem Gethön die Ohren füllen / sondern mit weisen (scharffen und durchdringenden Machtsprüchen: auch mit auserlesenen / zu der Sach dienlichen und heilsamen Worten reden: und zwar also reden / daß die jenigen / an welche die Rede geschicht / nach Gelegenheit der Zeit / sittiglich und gewaltiglich uberredet werden.“ (Johann Matthäus Meyfart: Teutsche Rhetorica oder Redekunst, S. 59f.)

Zierlich reden, das Stilideal der *elegantia*, das die Barockliteratur beherrscht, umfaßt eine ganze Skala von Gefühlswirkungen, die vom Ergötzen und Belustigen (*delectare*) bis zum gewaltig alle Leidenschaften erregenden Sprechen reicht, ja darin sich eigentlich vollendet.

Wichtigstes Mittel, diese Gefühlswirkungen zu erreichen, sind die rhetorischen Figuren, die von der Rhetorik in Wortfiguren (*figurae verborum*) und Gedankenfiguren (*figurae sententiarum*) unterteilt werden, wobei freilich die Übergänge manchmal fließend sind und die Systematisierungen daher bei verschiedenen Theoretikern auch unterschiedlich ausfallen. Gottsched nennt die Figuren daher kurz und bündig „*die Sprache der Leidenschaften*“ (Johann Christoph Gottsched: Ausführliche Redekunst, S. 273) sie werden vom Dichter hinsichtlich ihrer wirkungssteigernden Funktion ausgesucht und sollen helfen, den Leser zu überwältigen; ausgezeichnete Bedeutung kommt den Wiederholungsfiguren zu, die der Vereindringlichung dienen und besonders affektbetont sind. Zwei Beispiele (*geminatio* und *anaphora*) mögen diesen Wirkungszusammenhang in der Barocklyrik verdeutlichen.

Figuren

„Es ist auch dieses bräuchlich / daß / wenn man eilig und heffiglich worauff deuten wil / dasselbe Wort / worinn der Nachdruck sonderlich bestehet / werde zweymahl (selten dreymahl) auff ein ander gesetzt / welches solcher massen in Teutscher Sprache kräftig lautet.“¹⁵

Die *geminatio* besteht also in der sofortigen Wiederholung des gleichen Wortes oder der gleichen Wortgruppe im Vers oder Satz.

„Du, du, du süßes Kind, du süßer Himmelsseggen ...“
(Johann Klaj: Wiegenlied des Hirten Isai)

„Und du, und du, Herr Christ ...“
(Johann Klaj: Eingangsgedicht zum „Leidenden Christus“)

¹⁵ Justus Georg Schöttel: *Teutsche Sprachkunst*, Braunschweig 1641, S. 647.

„Auf auf, mein Sinn und du mein Fuß“
(Christian Hofmann von Hofmannswaldau: Verzweiflungsgedichte)

Insbesondere die geistliche Lyrik, Bußlyrik und das Memento mori verwenden die Wortwiederholung, Seufzerformeln („Ach, ach“ oder „O Weh O Weh“) spielen dabei eine wichtige Rolle, drücken sie doch schon im alltäglichen Sprachgebrauch die Tiefe des Schmerzes, der Wehmut oder Reue durch Wiederholung aus. Auch in den ungebundenen Erbauungsschriften ist diese Figur sehr häufig:

„O Mensch! O Mensch! O Mensch! So oft du eine Wolcke über dir sihest / so dencke an die Ankunfft deß Richters Jesu Christ; und bedencke / daß du einmal fürstehen müssest.“¹⁶

Der hohe Affektgehalt dieser Figur geht aus den Beispielen deutlich hervor.

Die Wortwiederholung in der Form der *geminatio* „*erfreute sich im Barock von allen Wiederholungsfiguren der größten Beliebtheit*“,¹⁷ sie diene zur nachdrücklichen Betonung zeittypischer Begriffe und Denkfiguren (Zeit und Ewigkeit, Eitelkeit und Nichtigkeit, Himmelslust und Höllenpein). „*Zum Beschluß ist zu merken / das Epizeuxis (= geminatio - Anm. d. Verf.) eine hefftige und gewaltige Figur sey / und diene wohl die Gemüther zu den Schmertzen / Zorn / Verwundungen / zubewegen*“: (Johann Matthäus Meyfart: Teutsche Rhetorica oder Redekunst, S. 255)

„Zwey Hügel, derer Höh' bedeckt ist mit Kreide,
Zwey Fläschgen, denen nie der Wollust Milch entgeht.
Zwey Brünne, da nur stets gesunde Wasser quellen
Und wo die Dürre nicht der Adern Marck aussaugt.
Zwey Jäger, welche zahm und wilde Thiere fällen,
Wo keines wird verschont, was nur zu fangen taugt.
Zwey Schnee-Balln, welche doch unmöglich schmelzen können,
Womit das Jungfern-Volck der Männer Seelen schmeist.“¹⁸

Auch für die anaphorische Form der Wortwiederholung (also die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe jeweils zu Anfang eines Satzes, Verses oder Gedankenabschnitts) lassen sich in der Barocklyrik besonders zahlreiche Beispiele finden, auch sie dient der Hervorhebung, Betonung und soll besondere affektische Wirkung erreichen, ihre schmückende Funktion wird darüber hinaus sehr geschätzt und es gibt ganze Gedichte, die in jedem Vers dieses Kunstmittel zeigen

¹⁶ Johann Michael Dilherr: *Tod / Gericht und Hölle*, Nürnberg 1658, S. 72.

¹⁷ Ferdinand van Ingen: *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, Groningen 1966, S. 210.

¹⁸ Christian Hofmann von Hofmannswaldau: „Lob-Rede an das liebwertheste Frauen-Zimmer“. In: Ders.: *Gedichte*. Auswahl und Nachwort von Manfred Windfuhr, Stuttgart 1964, S. 25.

(z. B. Abraham a Sancta Clara: Die schlimmen Eheleut): ein beschwörender oder auch einhämmernder Effekt ist die Folge.

„Wer diese Figur zu oft brauchet / ist entweder gar nicht gelehret in der Redekunst / oder in seinen Gedancken verwirret / oder zum wenigsten in dem Gehirn verwundet.“ (Johann Matthäus Meyfart: Teutsche Rhetorica, S. 294)

Die sonst zur höchsten Pathoserregung, zur eindringlichsten Betonung der barocken Leitbegriffe benutzte Figur wird zum Mittel der Satire durch ihren unangemessenen Gebrauch.

Es existiert aber noch eine weitere Aufgabe der anaphorischen Wiederholung, die nun mehr gedanklicher Art ist und nicht so sehr der affektischen Wirkung als vielmehr der Belehrung zugeordnet: das gedanklich Zusammengehörige wird durch die parallele Anordnung sich entsprechender Zeilen und durch den immer gleichen Einsatz hervorgehoben.

„Die syntaktisch und semantisch zu entbehrende Anaphora hat die Funktion, die bereits durch den Parallelismus ausgedrückte inhaltliche Beziehung zwischen den die Häufung konstituierenden Begriffen zu verdeutlichen. Sie vereinheitlicht und bindet. Die anaphorisch wiederholten Wörter sind nur Bindeglied, der Nachdruck liegt auf dem nachfolgenden Wort. Die Anapher verstärkt außerdem den Eindruck einer endlosen Reihe, der noch durch Beschleunigung des Tempos gesteigert wird.“¹⁹

Die Abkehr von diesem rhetorischen Dichtungsverständnis wird in den Literaturgeschichten gemeinhin mit Goethes „Sesenheimer Lieder“ verbunden:

„Der Übergang von der Anakreontik zum Volkslied war ein Wechsel von einem Extrem ins andere. Dort Aufbau auf eine Pointe hin, hier gefühlsmäßige Reihung; dort Bewußtsein und Literatur, hier Stimmung und Gesang, dort Galanterie und Begehrlichkeit, hier Liebe und Innigkeit; dort die Beziehung auf eine begrenzte Gesellschaftsschicht, hier auf breite Kreise, vor allem schlicht empfindender Menschen. ... Jetzt ergab sich ihm (Goethe – Anm. d. Verf.) aus diesem Quell (dem Volkslied – Anm. d. Verf.) ein neuer Bereich sprachlicher und seelischer Möglichkeiten. Seit dem Frühbarock war das Volkslied aus dem Gesichtskreis der deutschen Schriftsteller ausgeschieden, zum Nachteil der Lyrik, die nun einseitig gelehrt – literarischem Geist ausgesetzt war. Die alte Verbindung wurde wiederhergestellt durch Herder als

¹⁹ Ferdinand van Ingen: *Vanitas und Memento mori in der deutschen Barocklyrik*, S. 214.

Theoretiker, durch Goethe als Dichter ... Hier konnte Brentano, hier Eichendorff fortfahren.“²⁰

Sehr knapp und präzise geben diese Sätze die uns nun schon bekannte lyrische Programmatik wieder; Goethe, Brentano, Eichendorff: damit ist auch die Traditionslinie angedeutet, in der sich dieser Begriff der „lyrischen Lyrik“, der gefühlhaft-irrationalen Erlebnislyrik entfaltet. So tendenziell richtig die antithetische Gliederung der Merkmale ist, die die „Sesenheimer Lieder“ von der vorausgehenden Epoche unterscheiden, so falsch wäre es zu glauben, diese neue, die Erlebnislyrik, wäre der rhetorischen Analyse unzugänglich, weil die nuancierten und individuellen Gefühlsbewegungen nur in einer ganz persönlichen Seelensprache ihren Ausdruck finden könnten. Denn die Rhetorik hat in ihrer Affektenlehre die Mittel bereitgestellt, der Dichtung unbeschadet ihrer individuellen Prägung die psychische, emotionale Wirksamkeit zu sichern. Das Ziel einer möglichst unmittelbaren Wirkung ‚von Herz zu Herz‘ ist durchaus ein rhetorisches Ideal, ihm dienen vor allem Bilder und sinnliche Zeichen (*signa*), die als direkte Bedeutungsträger (nicht allein zur Verblümung in uneigentlicher Sprechweise) eingesetzt werden. Der Forschung steht hier noch ein weites Untersuchungsfeld offen, denn die Literaturwissenschaft hat sich bisher der Rhetorik bei der Analyse und Deutung nachbarocker Lyrik nur selten und zum eigenen Schaden allzu sparsam bedient. Dem rhetorischen Charakter der Barocklyrik wurde dagegen schon früh (geleitet von der zeitgenössischen Poetik) alle Aufmerksamkeit zuteil.

Übungsaufgaben

- a) In welchen zwei Hinsichten ist die Tradition der antiken Rhetorik ein zentrales Element des kulturellen Gedächtnisses des Abendlands?
- b) Inwieweit beeinflusst der Medienwechsel von der mündlichen zur schriftlichen Kommunikation in der Antike sowie der Durchbruch des Massenbuchmarkts im 18. Jahrhundert den kulturhistorischen Stellenwert der Rhetorik?
- c) Welche Aspekte des rhetorischen Regelwerks sind für Form und Verständnis der literarischen Tradition und Gattungsgeschichte wichtig?

²⁰ Erich Trunz: „Anmerkungen zu den Sesenheimer Liedern“, in: *Goethes Werke*. Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz, Hamburg 1958⁴, Band 1, S. 424.

Literatur

Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948.

Friedrich Kittler: *Kulturgeschichte der Kulturwissenschaft*, München 2000.

Reinhart Koselleck: „Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte“, in: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt/M. 1979, S. 38-66.

Renate Lachmann: *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*, Frankfurt/M. 1990.

Walter J. Ong: *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*, Opladen 1987.

Gerd Ueding: *Rhetorik des Schreibens. Eine Einführung*, Königstein 1985.

Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, 10 Bde., Tübingen 1992ff.

Frances Yates: *Gedächtnis und Erinnerung*, Weinheim 1990.