

INTERJEKTE 14

2022

STIL UND RHETORIK EIN PREKÄRES PAAR UND SEINE GESCHICHTEN

Eva Geulen, Melanie Möller
(Hg.)

zfl

LEIBNIZ-ZENTRUM
FÜR LITERATUR- UND
KULTURFORSCHUNG



Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung
Schützenstraße 18 | 10117 Berlin
T +49 (0)30 20192-155 | F -243 | sekretariat@zfl-berlin.org

INTERJEKTE ist die thematisch offene Online-Publikationsreihe des Leibniz-Zentrums für Literatur- und Kulturforschung (ZfL). Sie versammelt in loser Folge Ergebnisse aus den Forschungen des ZfL und dient einer beschleunigten Zirkulation dieses Wissens. Informationen über neue Interjekte sowie aktuelle Programmhinweise erhalten Sie über unseren E-Mail-Newsletter. Bitte senden Sie eine E-Mail mit Betreff »Mailing-Liste« an newsletter@zfl-berlin.org.

Veranstaltungs- und Publikationsförderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters *Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

IMPRESSUM

Herausgeber Leibniz-Zentrum für Literatur- und Kulturforschung (ZfL)

www.zfl-berlin.org

Direktorin Eva Geulen

Redaktion Gwendolin Engels, Anja Keith

Gestaltung KRAUT & KONFETTI GbR, Berlin

Layout/Satz Niki Fischer-Khonsari

Titelbild Adriaen van Ostade: »Der Schulmeister« (1662)

DOI: [10.13151/IJ.2022.14](https://doi.org/10.13151/IJ.2022.14)



Sämtliche Texte stehen unter der Lizenz **CC BY-NC-ND 4.0**. Die Bedingungen dieser Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den*die jeweilige*n Rechteinhaber*in.

© 2022 / Das Copyright liegt bei den Autor*innen.

INHALT

- 4** **EINLEITUNG**
STIL UND RHETORIK: EIN PREKÄRES
PAAR UND SEINE GESCHICHTEN
Eva Geulen
Melanie Möller
(Hg.)
- 8** **STIL ALS NATÜRLICHE**
REPRÄSENTATION DER AFFEKTE IN
DER CARTESIANISCHEN RHETORIK
DIE TRÜBUNG DER REDEKUNST IM
SPIEGEL DER NATUR
Martin Urmann
- 17** **STIL ALS ÜBUNG**
EINE SKIZZE ZU STILUS, STIL UND
SCHREIBSZENE
Rüdiger Campe
- 32** **LUTHERSTIL**
Barbara N. Nagel
- 41** **HOMOLOGIESTIL UND ELLIPTIK, ODER:**
SIND ARISTOTELES' »PRAGMATIEN«
LITERATUR?
Gyburg Uhlmann
- 56** **DIE STRUKTUR UND IHR STIL**
WIE SCHLEIERMACHER ZWISCHEN
DERRIDA UND SAUSSURE VERMITTELN
KÖNNTE
Manfred Frank
- 70** **»GANGNAM STYLE«: ZUR STILBIL-**
DUNG IM DIGITALEN RAUM
Elisa Ronzheimer
- 78** **»DIE SÄTZE MÜSSEN LYRISCH GEBAUT**
SEIN, SONST FINDE ICH DIE NICHT
GUT.«
RHETORIK UND STIL IN DER GEGEN-
WARTSDRAMATIK VON THOMAS KÖCK,
ENIS MACI UND WOLFRAM HÖLL
Pola Groß

EINLEITUNG

STIL UND RHETORIK: EIN PREKÄRES PAAR UND SEINE GESCHICHTEN

Eva Geulen
Melanie Möller
(Hg.)

Die Pandemie hat viele Pläne durchgekreuzt, auch im ZfL-Schwerpunkt-Projekt »Stil. Geschichte und Gegenwart«. Die in der vorliegenden Ausgabe der *Interjekte* versammelten Beiträge stammen mit einer Ausnahme von Kolleginnen und Kollegen, die die Herausgeberinnen im Rahmen einer Kooperation zwischen dem ZfL und dem FU-Exzellenzcluster *Temporal Communities* zu einer Tagung mit dem Titel »Stil und Rhetorik: Ein prekäres Paar und seine Geschichten« im März 2020 eingeladen hatten. Nachdem diese Veranstaltung pandemiebedingt sowohl 2020 als auch 2021 verschoben werden musste, haben wir uns entschlossen, die verfügbaren Beiträge nun in dieser Form zu publizieren. Den Autorinnen und Autoren danken wir sehr herzlich für ihre Treue zum Projekt und natürlich für ihre Beiträge, die unsere Erwartungen nicht bloß erfüllt, sondern in mancher Hinsicht übertroffen haben.

Aus verschiedenen Gründen zeichnet sich nämlich die nun entstandene Konstellation durch einen besonderen Fokus aus. Auf die in der ursprünglichen Tagungskonzeption noch mitbedachte Frage nach Stil und Stilistik in verschiedenen Fächerkulturen konnte verzichtet werden, weil kürzlich das *ZfdPh*-Sonderheft *Der Stil der Literaturwissenschaft* erschienen ist.¹ Auch eine intensivere Diskussion der Stilfrage in der Sattelzeit um 1800 erübrigte sich, denn dem widmet sich ein 2023 erscheinender und auf eine andere ZfL-Tagung zurückgehender Band.² An die Ausgangsfrage nach dem Verhältnis von Stil und Rhetorik in der Gegenwart, die hier mit den Beiträgen von Elisa Ronzheimer und Pola Groß vertreten ist, knüpft die Publikation *Neue Nachbarschaften: Stil und social*

media in der Gegenwartsliteratur vertiefend und weiterführend an.³ Schließlich erscheint in Kürze die von Melanie Möller verfasste *Rhetorik zur Einführung*.⁴ Fast könnte man meinen, damit sei jetzt doch in Sachen »Stil und Rhetorik« zwar nicht alles, aber doch sehr viel gesagt. So verhält es sich aber keineswegs, denn die Beiträge dieser *Interjekte*-Ausgabe zeichnen eine programmatische Dimension aus, die zur Revision einer Reihe von bisherigen Annahmen in der Forschung zu Stil und Rhetorik auch durch überraschende historische Schnitte anregt: von Luther und Bernard Lamy über Baumgarten und Schleiermacher bis zu Musikvideos und Theatertexten der Gegenwart.

Schon im Planungsstadium stand uns vor Augen, dass das Verhältnis von Rhetorik und Stil mindestens als ambivalent zu beschreiben ist: Einerseits schieben sie Konkurrenz begriffe zu sein, sofern der Stil um 1800 als »Nachfolgerin der Rhetorik« gilt, der historisch an die Stelle derselben tritt.⁵ Vor der Emanzipation des Stils als eine der Logik der Abweichung gehorchende individuelle oder kollektive Ausdrucksform⁶ gab es innerhalb der Rhetorik nicht einmal ein separates Register für den als *elocutio* begriffenen Stil; die Tropenlehre kennt keine Unterscheidung zwischen stilistischen und rhetorischen Figuren, und *oratio* kann sowohl Rede als auch Stil bedeuten. Die

1 *Zeitschrift für deutsche Philologie* 140 (2021), Sonderheft: *Der Stil der Literaturwissenschaft*, hg. von Eva Geulen/ Claude Haas.

2 Eva Axer/Annika Hildebrandt/Kathrin Wittler (Hg.): *Schreibarten im Umbruch. Stildiskurse im 18. Jahrhundert*, voraussichtlich 2023.

3 *Sprache und Literatur* 51.1 (2022): *Neue Nachbarschaften: Stil und social media in der Gegenwartsliteratur*, hg. von Hanna Hamel/Pola Groß.

4 Melanie Möller: *Rhetorik zur Einführung*, Hamburg 2022.

5 Bernd Spillner: »Stilistik«, in: Heinz Ludwig Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München ²1997 (¹1996), S. 234–256, hier S. 236.

6 Vgl. Niklas Luhmann: »Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986, S. 620–672.

Etymologie des Stils verweist zwar auf Schrift,⁷ aber die funktionsgebundene Rhetorik privilegiert Mündlichkeit über die Schriftlichkeit, die nach 1800 das dominante Medium für Stil wurde und eingedeutscht auch »Schreibart« hieß. Die gelegentlich als Vorläufer der um 1800 und dann noch einmal um 1900 proliferierenden Stiltheorien – u. a. Epochenstil, Nationalstil, Kulturstil, Denkstil⁸ – angeführte Lehre von den *genera dicendi* ist bestenfalls eine Negativ-Folie. Schon bei Dante, so hatte Auerbach argumentiert, wird die mittlere Stillage zum Einsatz für vorher nicht denkbare Stilmischungen.⁹ Daraus entstehen nicht nur neue Gattungen, sondern auch Prosa wird zugänglich für Stilkriterien.¹⁰ Während also vieles auf einen Gegensatz zwischen Stil und Rhetorik hindeutet, gibt es gleichwohl signifikante Schnittmengen. Davon zeugt auch, dass im Schulunterricht bis heute nach den »rhetorischen Stilmitteln« gefragt wird. Einen gemeinsamen Grund haben Rhetorik und Stil überdies an ihrer Überschreitung von Kontexten und Funktionen in Richtung auf so etwas wie Ethos oder Haltung, aber auch in ihrem gespannten Verhältnis zu Wahrheitsansprüchen.

Was uns als Ambivalenzen des »prekären Paares« geläufig war und der historischen Zäsur um 1800 geschuldet schien, findet nun in den Beiträgen von Martin Urmann und Rüdiger Campe eine Korrektur, denn aus je unterschiedlichen Perspektiven bezweifeln beide diesen Bruch und eröffnen andere Schauplätze. In »Stil als natürliche Repräsentation der Affekte in der cartesianischen Rhetorik« macht Urmann die verblüffende Entdeckung einer Transformation der Rhetorik lange vor der Sattelzeit. Im 17. Jahrhundert, in der Logik von Port Royal wie bei

Bernard Lamy, gerät Rhetorik in den Einzugsbereich der philosophischen Logik mit ihrem Primat des Selbstbewusstseins. Die damit zusammenhängende Aufwertung der *elocutio* führt nicht nur zu einem neuen Interesse an Stil innerhalb der rhetorischen Systematik, sondern es kommen die Affekte in einer Weise ins Spiel, die das sprachzentrierte Wesen der Rhetorik angreift. Schon bei Descartes rutscht Rhetorik in die Einflussphäre der als menschliche Vernunft gefassten Natur. Natur stellt die Mittel der Redekunst unmittelbar zur Verfügung. Die Bedeutung von Regeln und deren Übung (*studium* und *exercitatio*, *étude* bei Descartes) rückt in den Hintergrund. Lamy knüpft das gelockerte Band zwischen Rhetorik und Sprache wieder enger, aber auf unerwartete Weise: Die Tropen seien selbst schon die Sprache, in der sich die Affekte wie in einem passiven Medium ausdrücken. *Elocutio* erscheint als »natürlicher Stil der Affekte«. Während es nicht schwer ist, von diesem Befund aus Linien von der frühen Neuzeit ins 18. Jahrhundert einschließlich Geniekult zu ziehen, weist Urmann auf den Preis dieser »cartesianischen Trübung« der Rhetorik hin: Weil Rhetorik traditionell immer eine »implizite Theorie der Praxis« gewesen sei, ist die Vorstellung von der Sprache als passives Medium eigentlich widersinnig. In Urmanns Perspektive wird Lamys Rhetorik zum Einfallstor für spätere Einfühlungsästhetiken, deren Kritik bei Nietzsche dann mit der Kritik am rationalistischen Primat des Selbstbewusstseins zusammenfällt.¹¹

Noch etwas grundsätzlicher argumentiert Rüdiger Campe für die Kontinuität der Rhetorik über die Zäsur von 1800 hinweg. Gegenläufig zu Martin Urmann setzt er jedoch an der bei Descartes und Lamy abgewerteten Übung an, die im Zuge der Bildungsreform endgültig von der Bildfläche verschwunden schien.¹² In der Moderne knüpft allenfalls Raymond Queneau mit seinen »Stilübungen« (1947) an die sich in der französischen Tradition länger erhaltene Praxis an, aber das wohl eher unter ästhetischen als

7 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: »Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs«, in: ders./Pfeiffer: *Stil* (Anm. 6), S. 726–788, hier S. 727 ff., sowie die Ausführungen von Rüdiger Campe zu »Schreibszenen und Szenen des Schreibens«, S. 17–31 im vorliegenden Band.

8 In diesem Kontext gebührt Friedrich Nietzsche als prominentem Stiltheoretiker und Erneuerer der Rhetorik eine besondere Stellung, die vor allem dekonstruktive Lesarten beeinflusst hat; vgl. Paul de Man: *Allegories of Reading*, New Haven, Conn. 1979; Jacques Derrida: *Sporen – Die Stile Nietzsches*, Frankfurt a. M. 1969; Hans-Martin Gauger: *Über Sprache und Stil*, München 1995; Friedrich A. Kittler: »Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von *Ecce homo*«, in: ders./Jacques Derrida: *Nietzsche – Politik des Eigennamens: Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin 2000, S. 65–99, hier S. 68.

9 Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Tübingen 2015 (1946), Kap. 8: »Farinata und Cavlacante«, S. 167–194.

10 Vgl. Ralf Simon: »Der Stil der Prosa«, in: *Der Stil der Literaturwissenschaft* (Anm. 1), S. 17–30.

11 Freilich könnte man auch argumentieren, dass Nietzsche mit der Vorstellung, dass der »Trieb zur Wahrheit« in Wahrheit ein Trieb zur Metapher ist, mittelbar an Lamy anknüpft; vgl. Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, S. 873–890.

12 Vgl. Heinrich Bosse: *Bildungsrevolution 1770–1830*, hg. und mit einem Gespräch von Nacim Ghanbari, Heidelberg 2012.

rhetorischen Gesichtspunkten.¹³ Dass die Überführung schulischer Übungen in ästhetische Verfahren und stilistischen Ausdruck im modernen Sinne einen Zusammenhang bilden könnten, den Baumgartens Ästhetik von 1750 noch einmal pointiert, war trotz der jüngeren Forschung zu Baumgarten, die seine Bedeutung für das Fortleben der Rhetorik in der Moderne immer wieder hervorgehoben hat,¹⁴ allenfalls zu ahnen. Der Zusammenhang war gleichsam blockiert durch die historische Zäsur, die Rhetorik von Stil trennt, denn in der Folge hat Stil es nicht mehr mit rhetorischen Regeln, sondern mit Dialektiken von Norm und Abweichung zu tun. Diesen ganzen Bereich nennt Campe die taxonomische Dimension des Stils. Und sie trägt auch Verantwortung für die im 20. Jahrhundert notorische Inkriminierung von Stil als verkapptes Machtinstrument. Sehr deutlich wird diese Abwehr beispielsweise an Theodor W. Adornos gespaltenem Verhältnis zum Stil.¹⁵ Campe ergänzt die taxonomische Dimension des Stils um eine praxeologische – prominent verkörpert im Begriff der Schreibszene – die direkt aus der rhetorischen Praxis kommt. Was später Stil sein wird, ist in der Rhetorik nicht in den Regelwerken, weder in der Tropenlehre noch in den *genera dicendi* zu suchen, sondern in der Praxis, die *hexis* heißt und eigentlich das Wesen der Rhetorik ist. Dem Eindruck eines radikalen Bruchs entgegen hat das Üben nicht aufgehört und insistiert noch dort, wo es mit ›Werken‹ im modernen Sinne um etwas anderes zu gehen scheint.

Die Beiträge von Urmann und Campe legen auf je andere Weise nahe, dass man in Zukunft mit der Vorstellung vom Ende der Rhetorik und der ›Emanzipation‹ des Stils noch sehr viel vorsichtiger wird umgehen müssen.

Das bezeugt auf andere Weise auch der Beitrag von Barbara N. Nagel. Wie Stil und Rhetorik in einem einzelnen Autor mit- und gegeneinander wirken können, zeigt ihre Analyse der Texte Martin Luthers, dessen Stil die Entwicklung des Deutschen zur Literatursprache bekanntlich geradewegs bedingt haben soll.¹⁶ In engem Kontakt mit der jüngeren Lutherforschung arbeitet Nagel auf originelle Weise den antirhetorischen Affekt heraus, der Luthers Bibelstil, seinen deutschen Stil und den Disputationsstil grundiert. Was immer im Ausgang von Luther seit Buffons bekanntem Diktum und bis Nietzsche vom Stil behauptet worden ist, für Luther selbst war Stil Lüge und deshalb jüdisch konnotiert (und aus diesem Grund für ihn problematisch). Was heute ›hate speech‹ heißt und schon damals nicht auf das Reden beschränkt blieb, hat einen seiner Ursprünge in Luther.

Wie stark Stil durch die Rezipienten in ihren unterschiedlichen historisch-kulturellen Prägungen mitbestimmt wird, zeigt Gyburg Uhlmann in ihrem Beitrag zum Verhältnis von Stil und Elliptik. Um der rhetorischen Figur dynamischer Auslassung an der Schnittstelle von Rhetorik und Rezeption Rechnung zu tragen, erarbeitet sie, auch in Auseinandersetzung mit der *reader-response-theory* und Flecks Denkstil, das Konzept des Homologiestils. In ihm wird die Möglichkeit einer Übereinstimmung der Leser mit dem Text zu einem integrativen Bestandteil des Textes: Der Text ist angelegt, seinen Lesern die dynamische Verfasstheit seines Stils im Lektürevorgang nahe-zubringen. In Uhlmanns Analyse wird deutlich, dass und wie Stil mit jeder Lektüre neu entsteht. Sie entwickelt ihre Thesen vor allem mit Blick auf die *Pragmatien*, also die Schulschriften des Aristoteles, die für die Tradition einschließlich einiger der hier verhandelten Beiträge, maßgeblich sind. Zwischen den Polen eines qualitativen Mangels und einer stilistischen Tugend wird Elliptik bei Uhlmann zu einem Gradmesser der Literarizität eines Textes in der Interaktion mit Rezipienten.

13 Vgl. Raymond Queneau: *Stilübungen*, erweitert und neu übersetzt von Frank Heibert/Hinrich Schmidt-Henkel, Frankfurt a. M. 2016.

14 Vgl. Frauke Berndt: *Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750*, Berlin/Boston 2011 (*Halle-sche Beiträge zur Europäischen Aufklärung*, hg. von Daniel Fulda u. a., Bd. 43); Rüdiger Campe/Christoph Menke/Anselm Haverkamp: *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014.

15 Im Kapitel über die Kulturindustrie in der *Dialektik der Aufklärung* heißt es, der Stil der Kulturindustrie, »der an keinem widerstrebenden Material mehr sich zu erproben hat, [ist] zugleich die Negation von Stil. [...] Dennoch aber macht dies Zerrbild des Stils etwas über den vergangenen echten aus. Der Begriff des echten Stils wird in der Kulturindustrie als ästhetisches Äquivalent der Herrschaft durchsichtig. Die Vorstellung vom Stil als bloß ästhetischer Gesetzmäßigkeit ist eine romantische Rückphantasie.« (Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1997, S. 151) Vgl. auch Pola Groß: »Mit Stil gegen Stil. Überlegungen zu einer Schlüsselkategorie bei Adorno«, in: Wolfgang Fuhrmann/Gabriele Geml/Nikolaus Urbanek (Hg.): *Worte ohne Lieder. Von der Sprachästhetik zur ästhetischen Theorie in Adornos musikalischen Schriften*, voraussichtlich 2022.

16 Vgl. Eric A. Blackall: *The Emergence of German as Literary Language 1700–1750*, Cambridge, Mass. 1959.

Manfred Franks Beitrag widmet sich mit »Struktur« einem Gegenbegriff zum Stil, um Friedrich Schleiermachers sprachtheoretisch begründetes Verständnis des Stils als eines individuellen Allgemeinen zu rekonstruieren. Dabei zeigt sich, dass Stil und Struktur sehr wohl kompatibel sind und zusammengedacht werden können. Allerdings gilt auch bei Schleiermacher, anders als bei Lamy auf eine und bei Luther auf andere Weise, dass der Stil nie direkter Ausdruck (hier: des Individuellen) ist, sondern eine Weise der Kombinatorik, die allein »divinatorisch« zu entschlüsseln ist. Für den Nachweis der Kompatibilität von Stil und Struktur beruft sich Frank vor allem auf den Erz-Strukturalisten Saussure, der hier in große Nähe zu Schleiermacher und polemisch in weite Ferne von Jacques Derridas Saussure-Deutung gerückt wird.

Während Frank am Stil als »Handschrift des stil-schöpferischen Individuums« gleichwohl festhält, sieht sich Elisa Ronzheimer anhand ihres Materials gezwungen, sowohl diesen Topos wie die Logik von Norm und Abweichung zu verabschieden. Was bei Frank Kombinatorik heißt, muss radikalisiert und neu gedacht werden, um dem international erfolgreichen südkoreanischen Musik-Video »Gangnam Style« gerecht zu werden, weil in diesem Fall das Original selbst schon parodistisch ist. Ronzheimer schlägt vor, das Individualitätsparadigma zu ersetzen durch ein Verständnis von Stil als kollektiver und partizipatorischer Praxis der Figuration und Defiguration. Damit scheint aber auch die Möglichkeit einer Art Wiederkehr der rhetorischen Regelpoetik am oder nach dem »Ende« des Stils auf. Die Aussicht, dass heute Bedingungen herrschen, unter denen es eine Praxis, ein »Üben« geben könnte, das nicht mehr automatisch Abweichungen produziert, wie Campe nahelegt, sondern zur Homogenisierung tendiert, hat Moritz Baßler jüngst unter dem Titel »Der Neue Midcult« entfaltet.¹⁷

Pola Groß führt diese Überlegungen in ihrem Beitrag zu neuesten deutschen Theatertexten weiter. Sie beobachtet eine Abkehr von der Relevanz der Auführbarkeit, die mit einer Entwicklung hin zu stärkerer Fokussierung auf die Artifizialität und Poetizität der Texte einhergeht und somit zur »Reliterarisierung des Theaters« führe: Der Einsatz rhetorischer Stilmittel und die Aufwertung von Rhetorik als auch linguistisch fixierbare Sprechhandlung definierter Gruppen auf der Bühne trage dazu ganz wesentlich bei. Das zeigt

Groß am Beispiel der Stücke dreier Gegenwartsdramatiker: Thomas Köck, Enis Maci und Wolfram Höll. Sie sind für das Verhältnis von Rhetorik, Stil und Gegenwartsbezug der neuen Stücke so aufschlussreich wie symptomatisch. In Köcks *paradies fluten* trägt nicht zuletzt die disparate Stilmischung zu einer auffälligen »Dramaturgie der Gleichzeitigkeit« bei. Ellipsen und fehlende Interpunktionen verstärken diesen Effekt. Enis Macis *Mitwisser* wird mitunter als »erstes wirkliches Internetdrama« gehandelt. Sie hält den hohen Stil auch dort durch, wo er ironisch gebrochen wird, integriert viele orale Segmente, bleibt jedoch im Ganzen auf die Ausstellung von Stil und Grammatik fixiert, um die Form gegenüber dem Inhalt und seinem Informationsgebot aufzuwerten. Hier schießt die Autorin jedoch, wie Groß überzeugend darlegt, mitunter übers Ziel hinaus, indem sie zu erläuternden (oft allzu moralischen) Kommentierungen bzw. Gebrauchsanweisungen neigt. Auch in Wolfram Hölls *Disko* geht es um den stilistisch bedingten Effekt der Gleichzeitigkeit, mehr noch als bei Köck, der diesen inhaltlich, und Maci, welche ihn formal privilegiert. Der Sound der »Disko Europa« ist von einem minimalistischen Stil geprägt. Aber die an das elliptische Prinzip anknüpfenden Stile und Phrasen der Figuren nähern sich tendenziell so sehr an, dass sie sich zu einer Gruppen- oder Schulrhetorik formieren. In den unterschiedlich eingesetzten Techniken, eine Gleichzeitigkeit von Stil und Rhetorik zu forcieren, sieht Groß aber doch Möglichkeiten einer genuinen und bühnenwirksamen Literarizität.

Damit wird am Ende noch einmal eindringlich vor Augen geführt, dass nicht nur Stil und Rhetorik für sich genommen, sondern auch das dynamische Zusammenwirken von Stil und Rhetorik – oder umgekehrt Rhetorik und Stil – weder im Raum noch in der Zeit schwer zu sistieren ist. Diese Erkenntnis zieht sich mehr oder weniger explizit als roter Faden durch die hier versammelten Beiträge.

Wir danken allen Autorinnen und Autoren für ihre Texte und ihre Flexibilität! Dank aussprechen möchten wir auch dem FU-Exzellenzcluster *Temporal Communities* für die Unterstützung bei der Planung der Tagung sowie für die Finanzierung des Lektorats. Und wir danken der ZfL-Lektorin Gwendolin Engels und ihrer Vertretung, Anja Keith, für ihre umsichtige Arbeit.

¹⁷ Vgl. Moritz Baßler: »Der Neue Midcult. Vom Wandel populärer Leseschichten als Herausforderung der Kritik«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 18 (2021), S. 132–149.

STIL ALS NATÜRLICHE REPRÄSENTATION DER AFFEKTE IN DER CARTESIANISCHEN RHETORIK DIE TRÜBUNG DER REDEKUNST IM SPIEGEL DER NATUR

Martin Urmann

»*Les passions ont des caractères particuliers avec lesquels elles se peignent elles-mêmes dans le discours.*«¹

Aus der reichen und verschlungenen Geschichte von Stil und Rhetorik soll im Folgenden eine erstaunliche Episode beleuchtet werden, einerseits weil sie historisch um ihrer selbst willen darstellenswert ist angesichts der spezifischen Ausprägung, die die *ars rhetorica* im 17. Jahrhundert erfährt, andererseits weil sie symptomatisch erscheint für tiefliegende Transformationen im neuzeitlichen Denken über das Verhältnis von Sprache, Bewusstsein und Affekten.

Das mag etwas überraschend anmuten, wenn man bedenkt, dass es sich bei dem historisch wirkmächtigsten Vertreter einer sich – ausgerechnet – auf Descartes berufenden Rhetoriktheorie, Bernard Lamy (1640–1715), um einen eher sekundären Autor handelt, der von den großen Denkern seiner Epoche deutlich überragt wird. Andererseits ist Lamys 1675 erstmals erschienenes Hauptwerk *L'Art de parler* einschlägig, stellt das zeitgenössisch über Frankreich hinaus enorm verbreitete Buch doch einen der zentralen Texte in der frühneuzeitlichen Rhetorikgeschichte

dar.² Zudem bildet die *Art de parler* die prägnanteste Ausformung jener umfassenderen rhetoriktheoretischen Strömung, die sich die neuen Prämissen der methodischen Wahrheitsfindung des rasonierenden *cogito* zu eigen macht und zu der auch Autoren wie Malebranche (1638–1715), der Philosoph Géraud de Cordemoy (1626–1684) sowie die Verfasser der *Logik* von Port-Royal (1662), Antoine Arnauld und Pierre Nicole, zählen.³

Im Zusammenhang mit diesen neuen Entwürfen der Rhetorik spielt der Stil nun eine Schlüsselrolle. Tatsächlich ist Lamys Werk als eine der prononcier-testen Aufwertungen der *elocutio*, ja als regelrechter theoretischer Kurzschluss von Rhetorik und Stil in die Geschichte der Disziplin eingegangen.⁴ Wenn Lamy Stil aber als natürliche Repräsentation der Affekte begreift und die Rhetorik dabei weitgehend von ihrer uralten Verankerung im Vermittlungsgrund der Sprache selbst absehen lässt, dann erweist sich gerade dieser Text eines breit rezipierten Autors, gleichsam aus der mittleren intellektuellen Riege, als symptomatisch: Er zeugt von der Macht jener spezifisch neuzeitlichen epistemologischen Konstellation, die Erkenntnis als Darstellung in dem großen »Spiegel der Natur« begreift, der das Bewusstsein des Subjekts

Die dieser Arbeit zugrunde liegenden Forschungen sind in dem an der Freien Universität Berlin angesiedelten DFG-Sonderforschungsbereich 980 »Episteme in Bewegung« entstanden und dort im Teilprojekt A07 »*Erotema*. Die Frage als epistemische Gattung im Kontext der europäischen Sozietätsbewegung und der periodischen Presse des 17. und frühen 18. Jahrhunderts« verortet.

1 Bernard Lamy: *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675), Amsterdam 1699, S. 108. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle Adp und Angabe der Seitenzahl direkt im Text. (»Die Leidenschaften haben besondere Eigenschaften, mit denen sie sich selbst in die Sprache einzeichnen.« Übersetzungen hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, M. U.)

2 Vgl. Dietmar Till: *Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 2004, S. 319–334. Zur Rezeptions- und Editions-geschichte des mehrfach vom Autor überarbeiteten Werks vgl. auch die Einleitung von John T. Harwood, in: ders. (Hg): *The Rhetorics of Thomas Hobbes and Bernard Lamy*, Carbondale 1986, S. 131–163.

3 Vgl. auch Thomas M. Carr: *Descartes and the Resilience of Rhetoric: Varieties of Cartesian Rhetorical Theory*, Carbondale/Edwardsville 1990.

4 Vgl. insb. Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 328–334.

ist;⁵ eine Konstellation, die erst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert, bezeichnenderweise im Zeichen der Tropik, bei Nietzsche wieder aufgebrochen wird.

Vor diesen eher philosophisch orientierten Überlegungen zu Nietzsche soll jedoch in einer einleitenden historischen Rekonstruktion Bernard Lamys *L'Art de parler* als Hauptmanifestation der cartesianischen Rhetorik⁶ betrachtet werden. Sowohl hinsichtlich des methodischen Wahrheitsideals als auch mit Blick auf die Konzeption der *passions de l'âme* beruft sich dieses Werk explizit auf den selbsterklärten Überwinder der philosophischen Tradition. So will Lamy, typisch für den Novitätsgestus der szientifisch inspirierten Autoren der Epoche,⁷ nicht weniger als auf der Basis von Descartes eine Neufundierung der alten *ars rhetorica* erreichen.

I. RHETORIK NACH DESCARTES

Am Anfang war Descartes, so könnte man hinsichtlich der Entwicklung der neuzeitlichen Rhetoriktheorie in Frankreich also sagen, aber ganz anders, als man denkt. In diesem Zusammenhang ist die wissenschaftliche Perspektive gegenüber der herkömmlichen ideengeschichtlichen besonders lohnend, denn mit Blick auf letztere könnte man meinen, dass die cartesische Philosophie eigentlich zur Zersetzung der Rhetorik hätte führen müssen. Zu fundamental erscheint, rein systematisch betrachtet, die Herausforderung Descartes' für die tradierten Regeln der Redekunst. Schließlich gilt ihm die vernünftige innere Natur des Menschen, Spiegel der rationalen externen Ordnung, als die einzige legitime und stichhaltige Quelle der Erkenntnis. Dementsprechend fundamental nimmt sich die Attacke – zumindest auf der programmatischen Ebene der cartesischen Erkenntnistheorie – auf die *ars rhetorica* aus. Für sie kann kein Platz sein im exakt definierbaren Raum

des Wahren. Dies gilt zum einen von der Sache her, hat die Vernunft sich doch nun zentral der Natur als dem Feld der philosophisch angeleiteten Forschung zuzuwenden, und zum anderen, grundsätzlicher noch, infolge einer tiefsitzenden Skepsis gegenüber allen Vermittlungsmedien, insbesondere der Sprache, welche die exakte Repräsentation der Naturobjekte trüben könnten.⁸

Paradigmatisch für diese Unmittelbarkeit der Anschauung ist die Innenwendung der Vernunft in ihrem Monolog mit sich selbst, wie sie der *Discours de la méthode* (1637) imaginiert. Hier wird die Rhetorik mit scharfen Worten diskreditiert:

»J'estimais fort l'éloquence, et j'étais amoureux de la poésie; mais je pensais que l'une et l'autre étaient des dons de l'esprit, plutôt que des fruits de l'étude. Ceux qui ont le raisonnement le plus fort, et qui digèrent le mieux leurs pensées, afin de les rendre claires et intelligibles, peuvent toujours le mieux persuader ce qu'ils proposent, encore qu'ils ne parlent que bas-breton, et qu'ils n'eussent jamais appris de rhétorique. Et ceux qui ont les inventions les plus agréables, et qui les savent exprimer avec le plus d'ornement et de douceur, ne laisseraient pas d'être les meilleurs poètes, encore que l'art poétique leur fût inconnu.«⁹

5 Die einschlägige Referenz ist hier natürlich Richard Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton 1980, insb. S. 45–69.

6 Der bei Carr: *Descartes* (Anm. 3), S. 7 ff. und Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 297 ff. verwendete Begriff geht ursprünglich zurück auf Noam Chomsky: *Cartesian Linguistics. A Chapter in the History of Rationalist Thought*, New York 1966.

7 Vgl. hierzu *Archives internationales d'histoire des sciences* 55.1 (2005): *Symposium »La rhétorique des textes scientifiques au XVIIe siècle«*. *Actes du colloque organisé à l'université de Gand, 11.-12. décembre 2003*, hg. von Fernand Hallyn/Lyndia Roveda, darin insb. den Beitrag von Roger Ariew: »Descartes's Fable and Scientific Methodology«, S. 127–138.

8 Vgl. Carr: *Descartes* (Anm. 3), S. 1–5, 19–29; Gilles Declercq: »La rhétorique classique entre évidence et sublime (1650–1675)«, in: Marc Fumaroli (Hg.): *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450–1950)*, Paris 1999, S. 629–706, insb. S. 638–645 sowie Panajotis Kondylis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg 2002, S. 174–190.

9 René Descartes: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, in: ders.: *Œuvres de Descartes*, hg. von Charles Adam/Paul Tannery, Bd. 6: *Discours de la Méthode et Essais*, Neuausg., Paris 1965, S. 1–78, hier S. 7 (»Ich schätzte die Beredsamkeit sehr und war in die Poesie verliebt, aber ich dachte, die eine wie die andere seien eher Gaben des Geistes als Früchte des Studiums. Diejenigen, die die stärksten Gedankengänge haben und ihre Gedanken am besten verarbeiten, um sie klar und einsichtig werden zu lassen, können immer am besten von dem überzeugen, was sie vorbringen, selbst wenn sie nur Niederbretonisch sprechen und niemals Rhetorik gelernt haben. Und diejenigen, die die ansprechendsten Einfälle haben und sie mit größter Zierde und Feinheit auszudrücken wissen, stellen sich dann als die besten Dichter heraus, wenn die Poetik ihnen unbekannt ist.«; René Descartes: *Discours de la méthode. Französisch – Deutsch*, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011, S. 13).

Bemerkenswert an dieser Passage des *Discours* ist gerade auch Descartes' Hinweis, die Redekunst sei ein gleichsam natürliches Geschenk des Geistes (»dons de l'esprit«) und nicht etwa das Ergebnis gelehrsamem Studiums (»fruits de l'étude«). Dieses Ausspielen von »nature« versus »étude« wird uns im Folgenden noch genauer beschäftigen. Auch im *Discours* folgt Descartes der axiomatischen Überzeugung, die er in seiner ersten maßgeblichen Programmschrift zur Erkenntnistheorie, den *Regulae ad directionem ingenii* (1628/29), bekundet hatte, dass die Rhetorik keine Wissenschaft (»scientia«) im eigentlichen Sinne darstellt. Sie kann lediglich wahrscheinliche Aussagen (»probabiles [...] cognitiones«) treffen, nicht jedoch zu sicherer und eindeutiger Erkenntnis gelangen (»cognitio certa et evidens«).¹⁰

Allerdings hat diese Ablehnung der Redekunst, die sich selbst freilich hoch eloquent präsentiert,¹¹ historisch nicht zum Ende der Rhetorik geführt. Im Gegenteil, sie rief zunächst ein neues Interesse an der traditionellen Lehre der Überzeugung hervor. So wurde die alte Frage neu gestellt, wodurch eine Rede eigentlich wirksam wird beziehungsweise, allgemeiner formuliert, wie das gesprochene und geschriebene Wort am besten seine intendierte Botschaft an das versammelte und nun speziell auch das lesende Publikum vermitteln kann. Just in diesem Kontext entsteht dann die Formation der weit über Frankreich hinaus einflussreichen cartesianischen Rhetorik, welche die reiche Tradition der Redekunst nicht brachliegen lassen, sondern redefinieren und auf eine

neue theoretische Grundlage stellen will. Besonders prägnant zeigen sich all diese Tendenzen nun in Bernard Lamys wirkmächtigem *Œuvre La Rhétorique ou l'art de parler*.¹²

II. LAMYS AFFEKT-RHETORIK

Rhetorik wird von Lamy nicht länger als *ars*, als »Kunstlehre« begriffen, mithin nicht als ein System, wie man mit bestimmten erlernbaren Regeln bestimmte Wirkungen erreicht. Vielmehr zielt Lamy auf eine analytische Theorie der Sprache, die Kommunikation mit den Mitteln der Linguistik und der Psychologie beziehungsweise anhand einer spezifischen Konzeption der Affekte untersucht.¹³ Ihn interessieren erklärtermaßen die konkreten Mechanismen, die am Werk sind, wenn Kommunikation in überzeugender Form eingesetzt wird: »Les maîtres de rhétorique ne se sont appliqués qu'à donner quelques préceptes pour persuader [...], je m'applique plus qu'aucun autre à donner les véritables moyens de persuader« (Adp 304).¹⁴

Damit geht eine weitreichende Neujustierung des Verhältnisses von *natura* und *ars* einher, die für die cartesianische Rhetorik insgesamt typisch ist und sich auch in der *Logik* von Port-Royal (1662) durchgebildet findet. Schon dort hieß es: »Ainsi cet art ne consiste pas à trouver le moyen de faire ces opérations, puisque la nature seule nous le fournit en nous donnant la raison: mais à faire des réflexions sur ce que la nature nous fait faire«.¹⁵ Die Natur selbst also gibt dem Menschen nach dem Dafürhalten der

10 »Omnis scientia est cognitio certa et evidens [...]. Atque ita per hanc propositionem rejicimus illas omnes probabiles tantum cognitiones, nec nisi perfecte cognitiss, et de quibus dubitari non potest, statuimus esse credendum« (René Descartes: *Regulae ad directionem ingenii*, in: ders.: *Œuvres de Descartes* (Anm. 9), Bd. 10: *Physico-Mathematica, Musicae compendium, Regulae ad directionem ingenii, Recherche de la vérité, Supplement à la correspondance*, Paris 1974, S. 349–488, hier S. 362; »Alles Wissen ist sichere und evidente Erkenntnis [...]. Durch diese Vorschrift verwerfen wir deshalb alle bloß wahrscheinlichen Erkenntnisse und legen fest, daß allein dem vollkommen Erkannten, das nicht bezweifelt werden kann, vertraut werden darf«; René Decartes: *Regulae ad directionem ingenii, Cogitationes privatae Lateinisch – Deutsch*, übers. und hg. von Christian Wohlers, Hamburg 2011, S. 7). Zu den philosophiegeschichtlichen Implikationen dieses Wissenschaftsbegriffs vgl. Étienne Gilson: *Études sur le rôle de la pensée médiévale dans la formation du système cartésien*, Paris 1967, S. 141–168, 173–184; vgl. ferner Kondylis: *Die Aufklärung* (Anm. 8), S. 59–72.

11 Vgl. hierzu Marc Fumaroli: »Ego scriptor: rhétorique et philosophie dans le *Discours de la méthode*«, in: Henry Méchoulan (Hg.): *Problématique et réception du Discours de la méthode et des Essais*, Paris 1988, S. 31–46.

12 Die folgende Analyse Lamys stützt sich maßgeblich auf die einschlägigen Ausführungen und Deutungen bei Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 319–340. Vgl. ferner die grundlegende Rekonstruktion der *Art de parler* bei Carr: *Descartes* (Anm. 3), S. 125–167.

13 Vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 303, 314.

14 »Die Meister der Rhetorik haben sich nur bemüht, einige Lehrsätze der Überzeugung zu geben, [...] ich bemühe mich mehr als jeder andere, die wirklichen Mittel der Überzeugung zu geben.«

15 Antoine Arnauld/Pierre Nicole: *La Logique ou l'Art de penser*, hg. von Pierre Clair/François Girbal, 2., durchges. Aufl., Paris 1993, S. 38 (»Diese Kunst besteht also nicht darin, das Mittel zu finden, wie man diese Operationen ausführt, denn allein die Natur liefert es uns, indem sie uns die Vernunft gibt: sondern darin, Überlegungen anzustellen, was die Natur uns tun lässt«). Zur *Logik* von Port-Royal vgl. auch Rudolf Behrens: *Problematische Rhetorik. Studien zur französischen Theoriebildung der Affektrhetorik zwischen Cartesianismus und Frühaufklärung*, München 1982, S. 33–83 und Carr: *Descartes* (Anm. 3), S. 62–87.

Autoren die Mittel der Redekunst an die Hand, indem sie ihn mit Vernunft ausstattet. Auf die so bereits etablierten Abläufe gelte es die Reflexion zu richten. Hiermit wird die Fundierung von Logik und Rhetorik in den normativen Prinzipien einer Kunstlehre aufgehoben. So entwerfen die Autoren von Port-Royal auf der gleichen theoretischen Linie wie die zitierte Passage aus dem *Discours de la méthode*, und später Lamy, die Bedeutung von Regeln für das Gelingen eloquenter Kommunikation.¹⁶

Ein solcher Ansatz steht der rhetorischen Tradition diametral entgegen. Diese hatte freilich niemals die Dimension des *ingenium*, der natürlichen Begabung des Redners, geleugnet, letztere aber auf keinen Fall systematisch für höher erachtet als *exercitatio* und *studium*, also das Erlernen und Einüben von Regeln in der kontinuierlichen Auseinandersetzung mit den kanonischen Texten der Antike.¹⁷ Nun jedoch tritt ein ganz anderes Ideal von exakter Repräsentation der Natur als Leitbild selbst für die offensichtlich sprachbasierte Rhetorik auf.

Diesen Weg setzt Lamy in *L'Art de parler* konsequent fort. Was seinen Entwurf der Rhetorik jedoch von Descartes unterscheidet, ist die Bedeutung, die der Sprache im Erkenntnisprozess beigemessen wird. In dieser Hinsicht geht Lamy noch deutlich über die *Logik* von Port-Royal, die bestimmte Korrekturen am bewusstseinsphilosophischen Purismus Descartes' vorgenommen hatte,¹⁸ hinaus. Für Lamy ist die Rhetorik das grundlegende Instrument der Vermittlung einer jeden höheren philosophischen Erkenntnis. Sie allein kann gemäß der lamyschen Maxime »Il n'y a que la vérité, ou l'apparence de la vérité qui persuade« (Adp 316)¹⁹ dem Menschen als sinnlichem und von Affekten geprägtem Wesen abstrakte Begrifflichkeiten

eröffnen.²⁰ Lamy glaubt sogar, dass sich Mathematik und Rhetorik im Wissenserwerb komplementär ergänzen. Diese Vorstellung ist in der Geschichte der Rhetorik seit Quintilian freilich nicht prinzipiell neu. Für den Cartesianer Lamy besteht darüber hinaus die Aufgabe in der *Art de parler* jedoch darin, der natürlichen Sprache der Affekte auf den Grund zu gehen und so zu zeigen, dass das Wirken der Leidenschaften im Dienst der Vernunft steht und die *passiones* dem methodischen Ideal der strengen Wissenschaft zuarbeiten.²¹

Was Lamys Werk nun besonders interessant macht, ist der Umstand, dass er bei aller Kritik an der *ars rhetorica* doch noch einmal eine systematische Lehre der Redekunst entwickeln will. Im französischen Kontext, wo der traditions skeptische Gestus sehr stark ausgeprägt war und die großen Traktate zur Rhetorik dieser Epoche auf den Ausdruck verzichteten und stattdessen wie Pascal von der *Art de persuader* (1660) sprachen, ist das Unterfangen von *La Rhétorique ou l'art de parler* besonders auffällig.²² Dem begegnet Lamy, der fortwährend Quintilian, Cicero und Augustinus zitiert, dadurch, dass er die normativen Präzepte durch analytische Einsichten ersetzt mit dem Ziel, so zu evidenten und allgemein verbindlichen Resultaten zu gelangen.

In dieser Hinsicht ist bereits der Aufbau seines Œuvre bezeichnend. Der Text zerfällt in zwei Teile (bzw. fünf »Bücher«), wobei der erste Abschnitt (Buch 1–4) sich ausgedehnt mit der »art de parler« im Sinne einer analytischen Theorie der Sprache beschäftigt, während der zweite, wesentlich kürzere Teil (Buch 5) sich der »art de persuader« zuwendet.²³ Letztere ist Lamys Tribut an die *Officia*-Rhetorik, das heißt an das traditionelle Lehrsystem der Rhetorik seit Cicero und Quintilian.²⁴ Auffällig ist, wie knapp die klassischen Säulen der *ars rhetorica*, von der Lamy

16 »Tout cela se fait naturellement, et quelquefois mieux par ceux qui n'ont appris aucune règle [...], que par ceux qui les ont apprises« (Arnauld/Nicole: *La Logique* [Anm. 15], S. 38; »All dies geschieht auf natürliche Weise und manchmal besser durch die, die keine einzige Regel gelernt haben, als durch die, die sie gelernt haben«).

17 Vgl. hierzu den grundlegenden Artikel von Florian Neumann: »Natura-ars-Dialektik«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 6, hg. von Andreas Hettiger/Gregor Kalivoda/Franz-Huber Robling u. a., Tübingen 2003, Sp. 139–171; vgl. ferner Henri-Irénée Marrou: *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, 2., durchges. Aufl., Paris 1950, S. 268–282, 359–389.

18 Vgl. hierzu Carr: *Descartes* (Anm. 3), S. 84–86.

19 »Nur die Wahrheit oder der Schein der Wahrheit überzeugt.«

20 Vgl. auch Lamys einschlägige Ausführungen in der »Préface«, in: Adp IV f.

21 Vgl. hierzu Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 324 f. sowie Lyndia Roveda: »Des épines aux fleurs des mathématiques: l'enseignement des sciences chez Bernard Lamy«, in: *Archives internationales d'histoire des sciences* 55 (2005), S. 193–202.

22 Vgl. Declercq: »La rhétorique classique« (Anm. 8), S. 632.

23 Vgl. Adp 1–302, 303–374. Bemerkenswerterweise wurde der Abschnitt zur »art de persuader« überhaupt erst der zitierten vierten Ausgabe von 1699 als *livre cinquième* hinzugefügt. Vgl. hierzu Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 322.

24 Vgl. Karl-Heinz Göttert: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe, Geschichte, Rezeption*, 4. durchges. Aufl., Paderborn 2009, S. 27–30.

symptomatischerweise als »science de gagner les cœurs« (Adp 330; Lehre, die Herzen zu gewinnen) spricht, in seinem Werk abgehandelt werden. Äußerst schmal fallen die Passagen zu *inventio* und *dispositio* aus, dem Auffinden und stringenten Anordnen der Argumente, mithin dem Kerngeschäft der Verfertigung der Rede.²⁵ Damit marginalisiert Lamy, wie seine Kritiker bis weit ins 18. Jahrhundert hinein nicht müde wurden zu betonen, die eigentliche logisch-analytische Dimension der Rhetorik, die ja immer auch ein System zum Treffen richtiger – im Sinne von wahrscheinlichen – Aussagen war.²⁶ Mit der Unterminierung des Argumentationssystems der Topik knüpft Lamy an die bereits von der *Logique* von Port Royal vollzogene rationalistische Revision einer der tragenden Säulen der Rhetorik an.²⁷

Nicht weniger symptomatisch ist jedoch, dass die *elocutio*, also die Stillehre im Sinne der Lehre von den Figuren und Tropen, eines der Kernfelder der Rhetorik seit der Antike, im Rahmen der »art de persuader« überhaupt nicht vorkommt. Ganz bewusst lagert Lamy diese Schlüsselaspekte aus ihrem angestammten Kontext aus und entwickelt sie im ersten Abschnitt des Buches zur »art de parler«, und zwar gemäß der cartesianischen Perspektive auf die Sprache und die menschlichen Leidenschaften.²⁸ Dieser gewandelte theoretische Blick auf die *elocutio* stellt in der Tat das Herzstück von Lamys Neubestimmung der Rhetorik dar, die Dietmar Till treffend als »Affektgrammatik« beschrieben hat.²⁹ Für Lamy liegt der Schlüssel zum Verständnis eloquenten Sprechens in der Analyse der Leidenschaften des menschlichen Herzens, aus der er seine Stillehre ableitet. Entgegen der traditionellen theologischen Abwertung der Affekte geht er elementar davon aus, dass »les passions sont bonnes en elles-mêmes: leur seul dérèglement est criminel. Ces sont des mouvements dans l'âme qui la portent au bien, et qui l'éloignent du mal« (Adp

343).³⁰ Die wirksame Regulierung der Leidenschaften ist für Lamy dabei keine normative Frage. Sie hängt von deren Balance und wechselseitiger Austarierung, von der korrekten Affektökonomie ab. Gemäß der Maxime »l'on ne peut faire agir les hommes que par le mouvement des passions« (Adp 344)³¹ ist in der richtigen Konstellation mitunter auch eine zweifelhafte Antriebskraft wie der Zorn (»colère«) zielführend, ja es gilt sogar: »Dans les passions les plus déréglées [...], il y a toujours quelque chose de bon« (ebd.).³²

Nach Lamys Überzeugung muss die Rhetorik daher eine Affekt-Rhetorik sein, welche die natürlichen »mouvements du cœur« (Adp 263; Regungen des Herzens) *repräsentiert*. Dies bedeutet nun nicht nur, dass der Redner an die Gefühle seiner Zuhörer rühren muss – was freilich eines der Grundprinzipien der Rhetorik seit Aristoteles darstellt. Für Lamy ist die Redekunst der direkte Ausfluss des menschlichen Herzens, welches sich des Mittels der *passiones* bedient, um sich zu artikulieren. So spiegeln sich Lamy zufolge die Leidenschaften selbst in der Sprache wider.³³ Diese Sprache des Herzens ist für Lamy jeder Form geschriebenen Buchwissens überlegen: »Il n'y a point de meilleur livre que son propre cœur; c'est une folie de vouloir aller chercher dans les écrits des autres ce que l'on trouve chez soi« (Adp 136).³⁴

Das entscheidende Mittel, um die Regungen des Herzens in Sprache zu überführen, sind nun, wenig überraschend, auch für Lamy die Tropen und Wortfiguren. Signifikant neu ist jedoch Lamys theoretische Erklärung des Ursprungs der Tropen: »Ce n'est point l'art qui les règle; ce n'est point l'étude qui les doit trouver, ce sont des *effets naturels de la passion*« (Adp 137).³⁵ Darüber hinaus tritt in Lamys Beschreibung der Tropen die physiologische Konzeption der Sprache, die in der gesamten *Art de parler*

25 Vgl. Adp 306–314 und die kritische Konklusion bezüglich »cette méthode des lieux« (ebd., S. 314–316). Zur *dispositio* vgl. ebd., S. 354–365.

26 Vgl. Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 321–324.

27 Die Rhetorik wird so, wie Declercq unterstreicht, »amputée de l'art de la preuve« (Declercq: »La rhétorique classique« [Anm. 8], S. 644; »der Kunst des Beweises beraubt«). Vgl. auch Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 89–92, 305–307.

28 Vgl. hierzu vor allem das »livre second« in: Adp 85–152.

29 Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 328–334. Bezüglich der *Logique* von Port-Royal spricht auch Behrens: *Problematische Rhetorik* (Anm. 15), S. 77–83, von einer »grammaire affective«.

30 »Die Leidenschaften sind an sich gut: nur ihre Unordnung ist verwerflich. Sie sind Bewegungen der Seele, die sie dem Guten näherbringen und vom Bösen fernhalten.«

31 »Man kann die Menschen nur durch die Bewegung der Leidenschaften zum Handeln bringen.«

32 »Auch in den zügellosesten Leidenschaften steckt immer etwas Gutes.«

33 So auch Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 331 f.

34 »Es gibt kein besseres Buch als das eigene Herz. Es ist töricht, in den Schriften anderer das suchen zu wollen, was man in sich selbst findet.«

35 »Nicht die Kunst regelt ihren Gebrauch, nicht das Studium hat sie aufzufinden, sondern es sind natürliche Effekte der Leidenschaften.«

vorherrscht,³⁶ besonders deutlich zutage. Lamy betrachtet die Tropen mithin als das unmittelbare Korrelat der physiologischen Auswirkungen der Affekte. Im stärksten Sinne des Wortes repräsentieren sie als direkte Widerspiegelung die Bewegung der Leidenschaften und prägen sie buchstäblich in den Geist des Lesers ein: »Les figures impriment dans l'esprit des lecteurs les passions dont elles sont les caractères« (Adp 293). Von dort finden diese Eindrücke wiederum einen direkten Weg in die Sprache, die beim Rhetoriker und Linguisten Lamy tatsächlich als ein äußerst passives Medium, als bloßes Ausdrucksinstrument erscheint: »Le discours est l'image de l'esprit: on peint son humeur et ses inclinations dans ses paroles sans que l'on y pense« (Adp 249).³⁷ Hier zeigt sich Lamy als überzeugter Vertreter von Descartes' instrumentellem Sprachverständnis im Allgemeinen und des sprachtheoretischen Ansatzes von Géraud de Cordemoy im *Discours physique de la parole* (1668) im Speziellen.³⁸

Konzedieren muss man bei Lamy allerdings eine spürbare Diskrepanz zwischen der Kühnheit des theoretischen Ansatzes sowie der ihn leitenden Axiome einerseits und dem langen Arm der Tradition andererseits, der den Autor in seinen konkreten Ausführungen zu einzelnen rhetorischen Problemen und Sachverhalten dann doch einholt. Dies wird insbesondere in der Erörterung der Tropen offenbar, die abseits ihres konzeptionellen Ansatzes auf etablierten rhetorikgeschichtlichen Pfaden wandelt.³⁹ Da Lamys Neuentwurf der Rhetorik an vielen Stellen lediglich die Vorzeichen der theoretischen Deutung invertiert, fällt die Distanz zur Tradition in seinen hybriden Erörterungen insgesamt weniger groß aus.⁴⁰

Dies ändert jedoch nichts daran, dass Lamys Neukonzeption der Redekunst aus dem Geiste der *elocutio*, die als natürlicher Stil der Affekte und unmittelbarer Ausfluss des menschlichen Herzens begriffen wird, eine elementare *theoretische* Zäsur in der Geschichte der Rhetorik darstellt. Zudem sollte die *Art de parler* weitreichende Wirkung zeitigen und die Vorstellung von Eloquenz bis weit ins 18. Jahrhundert, bis zu Gottsched, nachhaltig beeinflussen.⁴¹ Hinzu kommt, dass Lamys Werk in seiner Genese in einem breiteren Kontext der Praxis der Rhetorik im Frankreich des 17. Jahrhunderts steht. Hierher gehört der mit Nachdruck vorgetragene Befund von Marc Fumaroli, dass die Académie française seit ihrer Gründung ein Ort war, an dem es vor allem um Stilfragen ging, wobei die Belange der *inventio* und der Topik auch hier zugunsten der *elocutio* abgewertet wurden, und zwar im Zeichen des Stilideals der höfisch-galanten Konversation.⁴² Wie weit verbreitet die lamysche Grundidee der Rhetorik als einer natürlichen Sprache des menschlichen Herzens war, zeigen insbesondere auch die Eloquenz-Preisfragen der französischen Akademien des 18. Jahrhunderts. Die meisten der intellektuell wesentlich bescheideneren Autoren dieses populären Laiengenres maßen freilich dem theoretischen Ansinnen, den Stil als natürliche Repräsentation der Affekte zu begreifen, keine Bedeutung bei.⁴³

III. DIE RHETORIK IM SPIEGEL DER NATUR – UND DESSEN ZERTRÜMMERUNG

Die von Lamy vollzogene theoretische Umwertung der Rhetorik ist weit über die Geschichte der Disziplin hinaus bemerkenswert. Sie zeugt von der außerordentlichen Anziehungs- und Prägekraft des Repräsentationsideals, das mit der cartesianischen Naturphilosophie des 17. Jahrhunderts die Bühne betrat. Es fasst Erkenntnis als die exakte Darstellung von externen Objekten, wobei in der spezifisch neuzeitlichen Wendung dieser Figur die Darstellungen nach innen, in das Bewusstsein eines denkenden Subjekts

36 So setzt das Werk mit einem Kapitel zu den »organes de la voix« (Organen der Stimme) ein und diskutiert den Stil im typisch cartesianischen Kontext der »qualité de la substance du cerveau et des esprits animaux« (Adp 1–5, 249–252; »Beschaffenheit der Hirnsubstanz und der Lebensgeister«).

37 »Die Sprache ist das Abbild des Geistes: Man bildet seine Stimmung und seine Neigungen in den Worten ab, ohne darüber nachzudenken.«

38 Zu Cordemoy vgl. Behrens: *Problematische Rhetorik* (Anm. 15), S. 87–95 und Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 314–319.

39 Vgl. nur die lexikonartige Abhandlung einzelner Sprachfiguren und Tropen im *livre second*, Adp 92–100, 114–135.

40 Besonders deutlich wird dies an Lamys Reinterpretation von Quintilians berühmter Fechterparabel; vgl. Adp 137–141, 362 f. Die Abwehr des Gegners, die Quintilian der Ausbildung und gezielten Schulung, mithin der *ars*, des Fechters zurechnet, wird von Lamy kurzerhand zum natürlichen Resultat des Impulses der Passionen erklärt. Vgl. hierzu auch Götttert: *Einführung in die Rhetorik* (Anm. 24), S. 165 f.

41 Vgl. hierzu auch Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 321.

42 Vgl. Marc Fumaroli: *Trois institutions littéraires*, Paris 1994, S. 11–109, insb. S. 31–39.

43 Vgl. hierzu Martin Urmann: »The Reconfiguration of *Natura* and *Ars* in Cartesian Rhetoric and the Epistemological Reflections in the Prize Questions of the French Academies«, in: Pietro D. Omodeo/Volkhard Wels (Hg.): *Natural Knowledge and Aristotelianism at Early Modern Protestant Universities*, Wiesbaden 2019, S. 315–342, insb. S. 327–337.

verlagert werden. Der Intellekt fungiert in dieser betont visuellen Vorstellung wie ein inneres Auge, das die Repräsentationen erfasst, durchmustert und dabei mit untrüglicher Methode richtige von falschen Darstellungen scheidet. Somit stellt das Denken sicher, dass die im Bewusstsein als einem großen »Spiegel der Natur« – um es mit der sachlich wie historisch so treffenden Formel Richard Rortys zu sagen – vorhandenen Bilder die Außenwelt reflektieren, und zwar über alle Zweifel exakt.⁴⁴

Dem korrespondiert in der anthropologischen Dimension der Spiegelmetaphorik die Idee einer immateriellen gläsernen Natur des Menschen, der »glassy essence«, wie es bei Shakespeare in *Measure for Measure* heißt.⁴⁵ Sie macht die ungetrübte Widerspiegelung der Außenwelt möglich. Wenn Lamy an die zielführende Ausrichtung der *passiones* im Prozess der methodischen Wahrheitsfindung glaubt, partizipiert er also einerseits am ausgeweiteten cartesianischen Bewusstseinsbegriff, der »bodily and perceptual sensations [...], mathematical truths, moral rules, [and] moods of depression« gleichermaßen in einem mentalen Raum vereint.⁴⁶ Ebenso wird darin die Vorstellung offenbar, dass der Intellekt, vom leiblichen Körper geschieden und doch die materiale Außenwelt genau verbürgend, an dieser inneren Stätte der Reflexion eine spiegelgleiche Transparenz erreichen kann, die letztlich seine immaterielle Beschaffenheit – oder zumindest eine immaterielle Komponente seiner – erweist.

Die Idee vom Bewusstsein als einem Spiegel der Natur, der im Denken der Neuzeit eine so erstaunliche Karriere beschieden sein sollte, indiziert und induziert tiefgreifende epistemologische Verschiebungen. Hierin wird die elementare Verunsicherung manifest, die mit der Auflösung des tradierten physikalischen Weltbilds nach Galilei einhergeht, bei Descartes gesteigert zur blanken Furcht vor einem zynischen »dieu trompeur«. Bereinigt wird sie dadurch, dass der archimedische Punkt des Denkens in das Bewusstsein des *cogito* verlagert wird. Der Preis dafür, »alle Erfahrungen in der Welt wie der Mitwelt auf Bewusstseinsenerlebnisse zu reduzieren, die in einem Selbst verlaufen«,⁴⁷ war freilich hoch und belief sich auf das, was Hannah Arendt so eindringlich als die

»innerweltliche Weltentfremdung« des neuzeitlichen Denkens beschrieben hat.⁴⁸ An die Stelle einer gemeinsam geteilten Welt setzt dieses die Schlüsse einer verallgemeinerbaren Verstandesstruktur und tauscht die »konkrete Mannigfaltigkeit« der sinnlichen Phänomene gegen die Gewissheit ein, dass »niemand, weder Gott noch ein böser Geist, etwas daran ändern kann, dass zwei mal zwei vier sind«. ⁴⁹

Noch eklatanter mussten diese epistemischen Verschiebungen zutage treten, wenn wie bei Lamy das Spiegelideal mit dem ihm eigenen Weltverlust in den Bereich der Rhetorik überführt wurde. Denn der Redekunst war seit der Antike mit ihrer Verankerung in der Praxis des Sprachvollzugs und in konkreten lebensweltlichen Situationen und Anwendungsbereichen etwas mit auf den Weg gegeben, was sich zwar nicht in einer ausformulierten Theorie der Sprache oder des menschlichen Handelns niederschlug – just das lag nicht im Horizont des Anwendungsfokus der Rhetorik –, aber auf eine aus der Sprache schöpfende implizite Philosophie der Praxis samt dem Wissen um die Perspektivität und Endlichkeit aller lebensweltlichen Vollzüge hinauslief.⁵⁰ Bei Cicero kommen diese Motive am deutlichsten zur Abhebung und werden fast zur Philosophie einer bestimmten Form des öffentlichen Lebens.⁵¹

Auf jeden Fall aber hatte sich die Rhetorik bis zum Beginn der Neuzeit von den Umständen der physischen Natur wenig beeindrucken lassen, waren sie ihr bis dato eigentlich im engeren Sinne egal, weil immer gleich und unwandelbar, gewesen.⁵² Ihr Fokus lag auf der Sprache als der dialogischen Vermittlungsinstanz der Welt. Am Grunde dieser, wenn man so will, medialen Perspektive schlummerte immer schon die Ahnung von dem nicht unbedenklichen Eigenleben der Sprache und ihrer Formenfülle gegenüber den benennbaren Inhalten. Die *ars rhetorica* suchte

44 Vgl. Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature* (Anm. 5), insb. S. 43–46, 62–68.

45 Vgl. ebd., S. 42.

46 Ebd., S. 50.

47 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München/Zürich 192001, S. 325.

48 Ebd., S. 322. Arendts wirkungsgeschichtliche Analyse des modernen physikalischen Weltbilds seit Descartes hat nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

49 Ebd., S. 340, 361.

50 Vgl. Göttert: *Einführung in die Rhetorik* (Anm. 24), S. 30, 86 und 138.

51 Vgl. Arendt: *Vita activa* (Anm. 47), S. 400 f.

52 Zu den einschlägigen Verschiebungen innerhalb der neuzeitlichen Rhetorik vgl. auch Peter Hess: »Zum Toposbegriff in der Barockzeit«, in: *Jahrbuch Rhetorik* 10 (1991), S. 71–88, insb. S. 84–88.

dessen bekanntlich über die Rede des – ambivalenten – Zusammenhangs von *res* und *verba* Herr zu werden.⁵³

Gerade wegen dieses Wissens um die Macht sprachlicher Vermittlungsformen wäre die Rhetorik vor ihrer cartesianischen Trübung nie auf den Gedanken gekommen, dass Affekte unmittelbar reproduziert und im Leser als solche induziert werden könnten. Gemäß Lamys Konzeption der *passiones* und seiner Überzeugung »On ne peut pas toucher les autres, si on ne paraît touché« (Adp 111),⁵⁴ wird jedoch das (explizit von Lamy zitierte) alte horazsche »Si vis me flere« fundamental umgewertet und für eine Ästhetik des authentischen Ausdrucks und der Einfühlung geöffnet⁵⁵ – mit all den damit verbundenen theoretischen Übeln.⁵⁶ Dem hätte die althergebrachte Rhetorik mit einer ihrer besten Traditionslinien entgegengehalten, dass selbst die am wahrhaftigsten wirkenden Gefühle stets Figuren der Evokation, sprachliche Formen der Vermittlung darstellen, nicht mehr und nicht weniger.

Dass dieses tief verankerte Wissen um die Sprache, diese Grundüberzeugung der Rhetorik, von Lamy auf der theoretischen Ebene so eklatant unterlaufen, ja an vielen Stellen bewusst kassiert wird und das Wort ihm bisweilen gar zu einem trüben Mittel der Wiedergabe von natürlichen Affekten ohne eigene Strahlkraft gerät, ist letztlich eines der stärksten Anzeichen für die blendende Macht der Spiegelmethode im neuzeitlichen Denken. Dieses Bild ist von Descartes über Locke bis zum erkenntnistheoretischen Teil der Philosophie Kants an Wirkkraft kaum zu überschätzen.⁵⁷ Es hielt nicht nur das Wissenschaftsverständnis, sondern das gesamte begriffliche und ästhetische

Denken der Neuzeit gefangen aus Gründen, die weit über die Philosophie hinaus ins kulturelle Unbewusste der Zeit reichen und von deren grundsätzlich technokratischem Dispositiv zeugen.

Zu Fall kam dieses folgenreiche Paradigma erst am Ende des 19. Jahrhunderts, lange bevor es mit Heidegger und Wittgenstein schließlich auch auf dem Boden der – fundamental revidierten – disziplinären Philosophie überwunden wurde, unter den epochalen Schlägen Friedrich Nietzsches. Seine richtungweisende Kritik steht just im Zeichen der Rhetorik und jenes viel zitierten »bewegliche[n] Heer[es] von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen« als »Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen [und] geschmückt wurden.«⁵⁸ So lautet eine der Schlüsselpassagen im sprachphilosophischen Gründungsdokument der Moderne *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873), dem wir uns abschließend kurz zuwenden wollen.⁵⁹

Nietzsche nimmt sich vor allem zwei Elemente der Fassung des Spiegels der Natur vor, um sie restlos zu zertrümmern: den Gedanken exakter, begrifflich kodifizierbarer Repräsentation einerseits und die Fundierung ihrer im Bewusstsein eines mit sich selbst identischen Subjekts andererseits. So erweist sich der Begriff der Übertragung, dessen Kardinaltrophe die Metapher ist, als Ausgangspunkt von Nietzsches genuin medialem Denken: »Was ist ein Wort? [...] Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Ueberspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue« (ÜWL 878 f.). Die »Metapherbildung« gilt Nietzsche als »Fundamentaltrieb des Menschen« (ÜWL 887). Die begriffliche Weltkonstruktion, die soziale Ordnungen und Klassifizierungen aufzubauen erlaubt, bleibt stets relativ zu diesem energetischen metaphorischen Fond, der der Fülle und Polyvalenz des Sinns in signifikant höherem Maße gerecht zu werden vermag. Gegenüber der Metapher kann der

53 Vgl. hierzu grundlegend Ekkehard Eggs: »Res-verba-Problem«, in: Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Anm. 17), Bd. 7, hg. von Gregor Kalivoda/Franz-Huber Robling/Thomas Zinsmaier u. a., Tübingen 2005, Sp. 1200–1310. Vgl. ferner den Beitrag von Dirk Rose: »Res und verba. Literarhistorische Anmerkungen zu einer rhetorischen Beziehungsgeschichte«, in: Martina Wernli/Alexander Kling (Hg.): *Das Verhältnis von res und verba. Zu den Narrativen der Dinge*, Freiburg i. Br./Berlin/Wien 2018, S. 33–51.

54 »Man kann andere nicht berühren, wenn man selbst ungehört erscheint.«

55 Vgl. hierzu auch Till: *Transformationen der Rhetorik* (Anm. 2), S. 311, 333 f.

56 Zur Kritik der Einfühlungsästhetik vgl. Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, 6. durchges. Aufl., Tübingen 1990, insb. S. 188–201, 235–246.

57 Vgl. Rorty: *Philosophy and the Mirror of Nature* (Anm. 5), S. 131–155.

58 Friedrich Nietzsche: *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1988, Bd. 1: *Die Geburt der Tragödie. Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV. Nachgelassene Schriften 1870–1873*, S. 873–890, hier S. 880. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle ÜWL und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

59 Die folgenden Ausführungen sind angelehnt an die Nietzscheinterpretation in: Martin Urmann: *Dekadenz. Oberfläche und Tiefe in der Kunst um 1900*, Wien/Berlin 2016, insb. S. 161–169.

Begriff nur als das »Hart- und Starr-Werden einer ursprünglich in hitziger Flüssigkeit aus dem Urvermögen menschlicher Phantasie hervorströmenden Bildermaße« erscheinen (ÜWL 883).

Die Metapher bleibt für Nietzsche der fortwährenden Übertragung am Grunde des Sinns eingedenk und sie macht diesen offenen Prozess bewusst erfahrbar. Ihr eignet ein besonders direkter Zugang zu jener »Mittel-Sphäre und Mittelkraft«, aus der die »kühlere« Sprachformationen initial hervorgegangen sind (ÜWL 881, 884). In dieser *Vermittlung* zeigt sich nach Nietzsche das ausgeschlossene Dritte hinter der Differenz von Sein und Erscheinung, die der abstrahierende Begriff »durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen« zugunsten stabiler Sinngehalte aufzuheben trachtet (ÜWL 880).⁶⁰ Dieser Vermittlungsprozess folgt mithin keinem vorgegebenen »Maasstabe der richtigen Perception« (ÜWL 884). Er kann für Nietzsche kategorisch nicht auf Repräsentation festgelegt und nicht in Identität eingeholt werden. Vor allem sperrt sich der differentielle Grund, den er durchmisst, den überbrückenden Kategorien von Ursache und Wirkung, anhand derer ein Subjekt zu seinem Objekt käme, wie Nietzsche in diesem Zusammenhang betont.⁶¹

Die Logik der Vermittlung kann, wenn überhaupt, nur auf ästhetischem Wege beschrieben werden.⁶² Das Spiel der Metapher setzt den Maßstäben der Repräsentation das besondere stilistische Vermögen entgegen, bestehende Formen aufzubrechen, sie auf die grundlegenden Übertragungsverhältnisse hin zu erhellen und jenseits der Regeln der herkömmlichen Grammatik neu zu kombinieren, »das Fremdeste

paarend und das Nächste trennend« (ÜWL 888).⁶³ Ein solcher Stil der Assoziation suspendiert die Prinzipien der Prädikation, die ein stabiles Sachsubjekt durch dessen sich wandelnde sinnliche Erscheinungsformen hindurch als *dasselbe* identifizieren zu können meint. Er folgt nicht der Logik von ist/ist-nicht, sondern der Relation von Aktualität und Potentialität und lässt neben den aktuell wirkenden Formen des Sinns dessen ausgeschlossenes Anderes aufscheinen.

So findet sich der Mensch im dynamischen Vermittlungsgeschehen der Metapher auf eigentümliche Weise dezentriert. Just damit geht jedoch die Chance einer ästhetisch erweiterten Erkenntnis einher, gewährt die Metapher dem Menschen doch Einblick in den eigentlichen »Primärprozess«. Dieser liegt eben nicht im Bewusstsein des Subjekts, sondern im fundamentalen Vermittlungsgeschehen der Sprache, dem die sekundären Formen des Selbst entsteigen. So eignet der Metapher das Vermögen, den Menschen »durch eine Spalte einmal aus dem Bewusstseinszimmer heraus und hinab« sehen zu machen (ÜWL 877).

Abseits aller bändigenden Dichotomien und Normierungen, von der Opposition von *res* und *verba* bis hin zu den Widerspiegelungen einer vermeintlich natürlichen Außen- oder Innenwelt, ist so die Redekunst wieder ganz in der Mitte der Sprache angekommen. Diese Mitte ist freilich keine stabile oder je stabilisierbare, und erst recht kein harmloser Ort, wo ein Verweilen wäre. Von der Tilgung der Trübungen, die die Rhetorik insbesondere im Spiegel der Natur erfahren hat, geht ein gleißendes Licht aus, dem es standzuhalten gilt. In Nietzsches Entgrenzung des »Fundamentaltrieb[s]« zur »Metapherbildung« (ÜWL 887) aus allen normierenden Rückkoppelungen zeigt sich dieses der Sprache entsteigende Weltbildungs- und Umsturzvermögen in der vollen Ambivalenz seiner unbegrenzten Chancen und Risiken.

60 Zur Kritik der begrifflichen Logik fährt Nietzsche unmittelbar fort: »So gewiss nie ein Blatt einem anderen ganz gleich ist, so gewiss ist der Begriff Blatt durch beliebiges Fallenlassen dieser individuellen Verschiedenheiten, durch ein Vergessen des Unterscheidenden gebildet [...], als ob es in der Natur ausser den Blättern etwas gäbe, das »Blatt« wäre.« Allen Vorstellungen einer »Urform« erteilt Nietzsche somit eine definitive Absage (ÜWL 880).

61 Vgl. hierzu insb. ÜWL 884.

62 Vgl. hierzu auch Eva Geulen/Elisa Ronzheimer: »Folgerscheinungen der rhythmischen *décadence*«. Rhythmus und Stil in Nietzsches *Ecce homo*«, in: Boris Roman Gibhardt (Hg.): *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*, Hannover 2020, S. 91–103.

63 Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch Nietzsches Kennzeichnung des »Trieb[s]« zur Metapher: »Fortwährend verwirrt er die Rubriken und Zellen der Begriffe [...], fortwährend zeigt er die Begierde, die vorhandene Welt des wachen Menschen so bunt unregelmässig, folgenlos unzusammenhängend, reizvoll und ewig neu zu gestalten, wie es die Welt des Traumes ist [...]. Mit schöpferischem Behagen wirft er die Metaphern durcheinander und verrückt die Gränzsteine der Abstraktion« (ÜWL 887 f.).

STIL ALS ÜBUNG

EINE SKIZZE ZU STILUS, STIL UND SCHREIBSZENE

Rüdiger Campe

»*Tum accidere etiam illud solet, ut ea quae chartis mandantur pleniora uberioraque sint quam quae homines inter se colloquuntur. Addit enim semper aliquid stilus et scribendi mora, crescitque cogitatione ipsa oratio.*«
(Pietro Bembo an Gianfrancesco Pico della Mirandola, Rom, 1. Januar 1513)

»*Nach dem offiziellen Abendessen kehrte ich zurück ins Hotelzimmer und schrieb bis zu dieser Stelle. Das Schreiben war keine Tätigkeit, mit der ich vertraut war. Die Müdigkeit fiel auf meinen Kopf, und ich schlief am Schreibtisch ein. Am nächsten Morgen, als ich aufwachte, spürte ich, dass ich über Nacht alt geworden war. Jetzt beginnt die zweite Hälfte des Lebens. Bei einem Langstreckenlauf wäre es jetzt der Wendepunkt, ich muss umkehren, mein Ziel ist die Startlinie. Dort, wo die Schmerzen begonnen hatten, werden sie enden.*«
(Yoko Tawada: Etüden im Schnee)

I.

Wenn wir vom Stil sprechen, denken wir zuerst und in den meistens Fällen an Eigenschaften von Gegenständen der Kultur – wir denken an die Maßstäbe, nach denen wir Artefakte werten, oder an räumliche, zeitliche und auch personale Instanzen, denen wir sie zuordnen. Autos, Gedichte oder Einrichtungen zeugen von gutem oder schlechtem Stil; sie folgen dem Stil eines Landes, einer Zeit oder einer Klasse. Natürlich sind sie auch typisch oder untypisch für diejenigen, die den Gegenstand hergestellt haben. Viele Jahrhunderte lang ist der Stil in der westlichen Kultur aber eher eine Übung gewesen: etwas, das man nach Aufforderung oder Antrieb, und zwar wiederholt, tut. So ist es bis heute geblieben im abgelegenen

Reich der Klassischen Philologien, wo Studenten in Stilübungen aus den Sprachen, die sie sprechen, ins Lateinische und Griechische übersetzen. Stil, so kann man den Befund zusammenfassen, ist uns vertraut in seiner taxonomischen Gestalt. Davor war er praxeologisch. Vielleicht hat er unter dem taxonomischen Anschein auch nie aufgehört, eine Praxis zu sein, die wie alle Praxis der Anweisung bzw. Neigung und vor allem der Wiederholung bedarf, ohne sich aber an die Anweisungen und Neigungen zu halten und in den Wiederholungen immer derselbe zu bleiben. Der Stil, der das Geschriebene oder Gezeichnete, das Gebaute oder Komponierte charakterisiert, war zuvor ein Instrument, mit dem man Aufzeichnungen macht, und weiterhin dann die Einheit dieses Geräts mit der Hand, in der das Instrument liegt und die es führt, um dann auf der Aufzeichnungsfläche Spuren zu hinterlassen, die zu Deutungen Anlass geben.¹

Viele Untersuchungen zum Stil und zur Geschichte seines Begriffs aus den 60er bis 90er Jahren des letzten Jahrhunderts, auf die sich auch diese Skizze stützt, hatten ein kritisches Interesse an der Taxonomie des Stils.² Diese Arbeiten, die in der einen oder anderen Weise nach dem Strukturalismus kamen, säten Misstrauen gegen Individual- genauso wie gegen Nationalstile, gegen Autorschaftsstile genauso

1 Vgl. Hans-Martin Gauger: »Zur Frage des Stils – etymologisch gesehen«, in: *Comparatio* 2 (1990), S. 3–16.

2 Eine kleine Auswahl: Wolfgang G. Müller: *Topik des Stilbegriffs. Zur Geschichte des Stilverständnisses von der Antike bis zur Gegenwart*, Darmstadt 1981; Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines Kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986; Rudolf Heinz: *Stil als geisteswissenschaftliche Kategorie*, Würzburg 1986; *Comparatio* 2 (1990) und 3 (1991); Willi Erzgräber/Hans-Martin Gauger (Hg.): *Stilfragen*, Tübingen 1992; Hans-Martin Gauger: *Sprache und Stil*, München 1995; Melanie Möller: *Talis oratio – qualis vita. Zur Theorie und Praxis mimetischer Verfahren in der griechischen und römischen Literaturkritik*, Heidelberg 2004.

wie gegen die Stile von Epochen. Dieses Misstrauen konnte zwei Ausprägungen annehmen. Man war zum einen misstrauisch, inwiefern der Ordnungsanspruch des Stils vielleicht nichts anderes als ein verdeckter Machteffekt ist. Man war andererseits aber auch misstrauisch, ob Nationen, Perioden und sogar Autoren überhaupt Träger von einheitlichen Stilen sind. Vielleicht sind wir aber gar nicht durch die große historische Scheide hindurchgegangen, wonach der Stil, den man übt, zum Menschen selbst geworden ist – was immer das genau für Buffon, Hamann oder Goethe bedeutete.³ Vielleicht sind wir auch in diesem Punkt nie modern geworden. Diesem Zweifel geht die folgende Skizze mit ihrem Interesse an einer Praxeologie des Stils nach.

Ausgangspunkt ist eine Definition des Stils, die unser taxonomisches Gemeinverständnis des Stils bestehen lässt, sich aber einer praxeologischen Durchsicht nicht in den Weg stellt. Nelson Goodmans betont unaufgeregte Formel lautet: »Basically, the style consists of those features of the symbolic functioning of a work that are characteristic of author, period, place or school.«⁴ Diese Bestimmung führt auf den ersten Blick kaum über das Alltagsverständnis hinaus. Sie enthält aber doch die Pointe, dass zwei unterschiedliche Vorgehensweisen und Kategorien miteinander verbunden werden. Das eine ist die Innensicht des Artefakts. Als Stil zählt nur, was zu den internen Verfahrensweisen des Werkes zählt, und das sind die symbolischen Verfahrensweisen. Eine Unterschrift unter einem Gemälde gibt durchaus einen Hinweis auf den Maler und oft auch die Entstehungszeit, aber sie gilt in der Regel nicht als Teil der symbolischen Elemente, die das Bild zum Bild machen. Auf der anderen Seite ist die Beziehung des Charakteristischen referentieller Art. Eine Art der Ausdrucksweise als charakteristisch für Flaubert oder Baudelaire zu sehen, heißt, sie nicht unmittelbar als sprachliche Erscheinung wahrzunehmen, sondern auf etwas anderes als Sprache – die Person des Autors oder eine Zeitströmung – zu beziehen. Symbolische Funktion und Charakteristik gehören unterschiedlichen Logiken an. Da, wo sich diese unterschiedlichen Logiken des Stils überschneiden, sprechen wir Goodman zufolge von Stil. Der Sonderfall verschränkt

die beiden Logiken miteinander, und zwar so, dass er nicht zureichend durch die eine oder andere Logik allein zu erfassen ist.

Dass der Stil taxonomisch gesehen eine Schnittmenge interner und referentieller Bestimmungen ist, kann als Hinweis auf eine Praxis des Stils aufgefasst werden. Goodman hat das selbst angedeutet. Das größere Unternehmen, zu dem die Untersuchung des Stilbegriffs gehört, gilt nicht der Beschaffenheit der Welt, sondern den *ways of worldmaking*. Das Aufspannen der Welt ist eine Art des Tuns und Machens. Nun führte es aber kaum weiter, wenn man den Hinweis auf die Praxis nur als Zauberformel einsetzt, um sich über die Diskrepanz der beteiligten Logiken hinwegzusetzen. Man kann hier an einen Vorschlag anknüpfen, den Christoph Menke vor einigen Jahren gemacht hat. Mit Blick auf Alexander Gottlieb Baumgartens *Ästhetik* hat Menke die Übung als ein wichtiges, ja vielleicht zentrales Thema der philosophischen Ästhetik ausgemacht.⁵ In seiner ingeniosen Interpretation von Baumgartens Gründungsschrift hat er die Übung als eine sich selbst beobachtende Wiederholung der sozialen Disziplinierung beschrieben, wie sie nach Foucault die Moderne in Körper und Seele der Einzelnen installiert hat. In dem Argument, das Menke aus Baumgarten entwickelt, bedeutet das nicht etwa, dass die ästhetische Übung sich in freiem Spiel von der disziplinierenden Beherrschung der Körper und der Sinne ablöst. Die ästhetische Übung ist nicht einfach ein mimetisches Nachspielen und Überwinden der Disziplin. Menke besteht im Gegenteil darauf, dass die ästhetische Übung den Blick auf das lenkt, was in ihr selbst Disziplin ist. Sie führt von den Techniken der Macht nicht fort, sondern auf sie hin. Die Freiheit, die sie im Unterschied zur Disziplin ist, besteht darin, dass sie sich ihrer selbst als Disziplin innewird.⁶ In der Tradition der Rhetorik und der Poetik, die in Baumgartens *Ästhetik* eingeht, hat aber nun die Übung – *askesis* bzw. *exercitatio* – immer eine beherrschende Rolle gehabt, über das hinaus, was uns heute meistens bewusst ist. Die Taxonomien der Redeteile und der Figuren, der Argumente und der Arten der Rede, die in den Handbüchern der Theorie im Vordergrund stehen, sind eigentlich nur das Schaufenster der Redekunst gewesen. Für die Wirklichkeit der Rhetorik seit dem Hellenismus sind

3 Vgl. Cordula Reichart: *Stil als Schöpfung. Zur Genesis der Moderne bei Baudelaire und Flaubert*, München 2013, S. 13–17; Hans-Jürgen Scheuer: *Manier und Urphänomen: Lektüren zur Relation von Erkenntnis und Darstellung in Goethes Poetologie der »geprägten Form«*, Würzburg 1996.

4 Nelson Goodman: *Ways of Worldmaking*, Indianapolis 1978, Kap. 2: »The status of style«, S. 23–40, hier S. 35.

5 Vgl. Christoph Menke: »Die Disziplin der Ästhetik ist die Ästhetik der Disziplin. Baumgarten in der Perspektive Foucaults«, in: ders./Rüdiger Campe/Anselm Haverkamp (Hg.): *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin 2014, S. 233–247.

6 Ebd., S. 139–141.

die sogenannten Vorübungen der Rhetorik (*Progymnasmata*) und die Übungen in Form der Deklamationen viel wichtiger gewesen. Baumgarten war auch darin Begründer der Ästhetik, dass er den Stil als Übung zum letzten Mal ausdrücklich behandelt hat und das so, dass die Übung des Stils schon den Kern der Kunsttheorie enthält.

Das Folgende stellt ausgewählte Stationen des Stils als Übung vor. Sie beginnt mit Quintilian als dem wichtigsten Zeugen der hellenistisch-römischen Praxis der Übungen, weist dann auf Befunde der Forschung zum hohen Mittelalter und zur frühen Neuzeit hin und endet mit Baumgarten. Das geschieht gerade nicht mit der Unterstellung, dass mit Baumgarten und seinen Zeitgenossen das Ende des Stils als Übung erreicht ist und die Zeit des Stils als einer Überkreuzung von Werkimmanenz und Referenz auf Autoren, nationale Identitäten, epochale oder regionale Eigenschaften beginnt. Die Skizze soll stattdessen Hinweise darauf erarbeiten, was als Praxis unter dem taxonomischen Stilbegriff weiterläuft und was hier Schreibszene und Szene des Schreibens heißt.

II.

Wie eigentlich immer in Quintilians *Institutio Oratoria*, so ist es auch beim Kapitel über den Stil gut, als Erstes den Zusammenhang in den Blick zu nehmen, in dem etwas zum Thema wird.⁷ Das durchgehende Interesse des zehnten Buchs ist die *copia*, die Fülle des zu Sagenden, genauer die »*copia cum iudicio*« (X. 1. 8; 434/435), die mit Urteil gepaarte Fülle. Es geht dabei zwar in erster Linie um die Worte und die Redewendungen. Aber der Zusatz »mit Urteil gepaart« macht klar, dass Worte und Redewendungen nicht dann schon zur Fülle werden, wenn man sie ausschließlich als sprachliche Einheiten betrachtet. Die *copia* ist darüber hinaus die Fülle von Möglichkeiten, die man vorhält, in einer bestimmten Situation, unter bestimmten Bedingungen und mit bestimmten Absichten etwas zu sagen. Darum spielen – wie später Erasmus sagen wird – die *res* eine wichtige Rolle in der Fülle. Die *res* sind dabei nicht nur die Dinge, über die man reden will, sondern auch die Zusammenhänge, in denen die Rede etwas ausrichten soll.

Von Beginn des zehnten Buchs an spielt der *stilus* – das übungsweise, wiederholte Schreiben – eine zentrale Rolle für den Erwerb dieser in Sachzusammenhänge eingebundenen und auf sie hin ausgerichteten Fülle der Worte. Er steht zwischen den beiden anderen Dingen, die man tun muss, um *copia* zu erlangen: zwischen dem Lesen und dem Reden. Das wiederholte Schreiben zu Übungszwecken ist die Grundlage dafür, Deklamationsübungen abzuhalten. Ohne den *stilus* wäre das Redenhalten vor dem Ernstfall nur blindes Tun, das keine Selbstbeobachtung und keine Erfolgskontrolle kennt. Der *stilus* verschafft dem, der das Reden üben will, die nötige Disposition für seine Zwecke. Die Lektüre der autoritativen Werke aus Dichtung, Geschichtsschreibung, Philosophie und Rhetorik⁸ ist wiederum die Voraussetzung für den *stilus*. Indem man die *auctores* studiert und für die Nachahmung bereitstellt, was in bestimmten Lagen und bei bestimmten Themen gesagt werden kann, ersetzt man das bloße, natürliche Probehandeln durch die Kunst. Die Grundlegung in der *lectio* gibt dem Schreiben damit erst die Möglichkeit, zur Grundlage für den Ernstfall der Rede zu werden. Natürlicherweise steht das praktische Reden am Anfang, das Schreiben folgt als Fertigkeit nach, und erst wenn geschrieben worden ist, kann man lesen. Die Übung der Kunst kehrt das um. In der Übung der *copia cum iudicio* kommt erst das Lesen, dann das Schreiben und am Ende das Reden.

Der zusammenfassende Begriff für die Umkehrung der Natur in der Kunst – mit dem *stilus* in der Mitte – lautet *hexis* oder, wie Quintilian übersetzt, »*firma quaedam facilitas*« (X. 1. 1; 430/431). Man überdehnt Quintilians Gedanken nicht, wenn man dabei an Bourdieus soziologische Begriffe von Habitus und Hexis denkt. Die *copia cum iudicio* selbst lässt sich auch bei Quintilian als ein in Körper und Psyche eingelassenes Verhaltensrepertoire verstehen, in dem Äußerungsformen, Sachverhältnisse und Situations-typen miteinander verbunden sind.

Dabei kommt dem *stilus*, wie gesagt, zwischen Lesen und Reden die Aufgabe der Dispositionsbildung zu. Aufschlussreich für diesen Bezug des *stilus* auf das

7 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*, lateinisch und deutsch, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1988, Buch X, Kap. 3. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe des Buchs und Kapitels und gegebenenfalls der Seitenzahl direkt im Text.

8 *Auctores* – Förderer und Stifter – sind bekanntlich im antiken Kanon nur in zweiter Linie Autoren im modernen Sinne. Autoren im modernen Sinn haben Stil. Im Quintilian'schen Kanon verlangt es umgekehrt der Stil, Autoritäten festzulegen, nach denen die Übung sich ausrichten kann. Zur Beziehung von Dichtung und Autorität während des Prinzipats im weiteren Sinne vgl. Michele Lowrie: *Writing, Performance and Authority in Augustan Rome*, Oxford 2009.

symbolische Repertoire von Fertigkeiten, Sensibilitäten und Ausdrucksformen sind nun die unmittelbaren Anschlüsse an das Lesen auf der einen Seite und die Deklamationsübung auf der anderen. Zwischen der griechischen und lateinischen Literaturgeschichte unter dem Aspekt der *copia cum iudicio* und dem *stilus* steht in der *Institutio Oratoria* das Kapitel zur Nachahmung (X. 2). Die *imitatio* ist nichts anderes als die schon erwähnte Umkehrung der natürlichen Abfolge von Reden, Schreiben, Lesen in die Kunstübung von Lesen, Schreiben, Reden. Quintilian macht aber auch klar, dass eine Art Balance zwischen beiden Abfolgen zu bewahren ist. So sehr die Nachahmung der *auctores* hilft, die nötige Verhaltensdisposition zur Rede reicher und dauerhafter zu machen, so sehr untergräbt sie auch die Kraft der natürlich gegebenen Anlagen. Dabei geht es nicht nur um die Ausdrucksweise, die durch überfremdende Vorbilder gefährdet ist, sondern auch um die unmittelbare Reaktion auf den Anlass zur Rede. Beim Ansammeln der Leseerträge muss also die Möglichkeit bleiben, auf diese ersten Impulse zurückzugreifen. Darum schließt sich an das Kapitel zum Schreiben die *emendatio* an. Der Griffel oder *stilus* wird umgekehrt, und statt der einritzenden Spitze gebraucht man nun das abgeflachte stumpfe Ende zum Auslöschen des ins Wachs Eingezeichneten (vgl. X. 4). Es ist letztlich der umgedrehte Gebrauch des *stilus*, der die *copia* mit *iudicium* ausstattet und ihn zur Vorbereitung des eigentlichen Werks, der Rede, macht. Einmal gesprochene Worte kann man nur noch bereuen. Schreiben übt, weil man es ausbessern kann.

Der *stilus* hat sich in der frühmodernen Bildungsgeschichte mit großer Wirkung fortgesetzt und er ist der modernen klassischen Philologie als Lehrform erhalten geblieben. Aber in der antiken Rhetorik waren es zwei andere Bereiche des Unterrichts, die man vornehmlich als *askeseis* oder *exercitationes* bezeichnete: die *Progymnasmata*, in denen noch vor dem rhetorischen und poetischen Unterricht einfache, aus dem Alltag geläufige Formen bearbeitet wurden,⁹ und die Deklamationen, die der ausgebildete Schüler der Rhetorik für angenommene Fälle und zu konstruierten

Themen hielt.¹⁰ Bis in die frühe Neuzeit machen diese beiden Übungen die Existenz der Rhetorik viel mehr aus als die komplizierten Systematisierungen von Redegattungen, Aufbau der Rede, Argumentformen und Figuren. Dass es bei den eigentlichen Übungen der Antike noch nicht oder nicht mehr um den *stilus* geht, ist hier von Interesse, um genauer zu verstehen, was *askesis* und *exercitatio* meinen und wie das Schreiben sich dazu verhält. Von Interesse sind die beiden Übungen auch deshalb, weil Baumgarten in seiner *exercitatio aethetica* über die Stilübung an diese ursprünglichen Übungen anknüpfen wird, die zu seiner Zeit eigentlich schon in den Hintergrund getreten waren.

Quintilian verteilt die *Progymnasmata* bezeichnenderweise auf das Ende des Grammatikunterrichts und die Anfänge des Rhetorikunterrichts. Auf ihrer frühen Stufe beginnen sie, noch bevor die Knaben – um die es sich ja in der Regel handelt – schreiben können oder zumindest Übungen von ihnen in schriftlicher Form erwartet werden. Sie sollen »es lernen, kleine *äsoische Fabeln*, die den Märchen der Ammen am nächsten stehen, in reiner Sprache, die sich nirgends über das gewöhnliche Maß erhebt, zu erzählen [d. h. nachzuerzählen], sodann dieselbe Leichtigkeit auch mit dem Griffel zu erreichen« (I. 8. 9; 125). Für die Fabeln des Äsop spricht offenbar ihr sich vorliterarisch gebender Gestus, die Nähe zum sprichwörtlichen Ammenmärchen. Die Knaben wissen von ihnen, bevor der Grammatiklehrer dazu anhält, ihre Ausgestaltung bei Äsop wiederzugeben, sie in eigenem Erzählen zu variieren oder dann auch historisch zu verorten. Hinzu kommen weitere einfache Formen, wie wir heute sagen würden: Anekdoten (Chrien), Charakterschilderungen (Ethologien) und sprichwortartige Formen (Sentenzen). Beim Grammatiker geht es dabei noch nicht um die literarische Gattung, sondern um Sprachrichtigkeit in der Wiedergabe und das elementare Erfassen des Inhalts und seine historische Einordnung. Wenn die *Progymnasmata* beim Rhetoriklehrer wieder erwähnt werden (vgl. II. 4), hat sich der Gesichtspunkt geändert. Jetzt werden Wiedergaben und Kommentierungen mit einer formalen Charakterisierung verbunden. Sie richten sich nun auf das, was in den Beispielen Mythos (*fabula*), Handlung (*argumentum*) oder Geschichtserzählung (*historia*) ist. In diesen Begriffen zeichnen sich Unterscheidungen literaturtheoretischer Art ab, wie man sie seit der

9 Vgl. Donald L. Clark: *Rhetoric in Greco-Roman Education*, New York 1957, S. 179–206; Ian H. Henderson: »Quintilian und die Progymnasmata«, in: *Antike und Abendland* 37 (1991), S. 82–99. Vgl. die kommentierte Quellensammlung in: George A. Kennedy (Hg.): *Progymnasmata. Greek textbook of prose composition and rhetoric*, Leiden/Boston 2003.

10 Vgl. Clark: *Rhetoric* (Anm. 9), S. 212–261. Das breiteste Anschauungsmaterial bieten die Deklamationen des älteren Seneca; vgl. Seneca the Elder: *Declamations*, 2 Bde., hg. und übers. von M. Winterbottom, Cambridge, Mass. 1974.

griechischen Poetik verwendete. *Progymnasmata* haben, wie ihr Name sagt, die Aufgabe der Vorübung. Sie verbinden den literarisch-rhetorischen Unterricht mit der Alltagserfahrung vor ihm, ihr Kanon reflektiert, was vor der Literatur an literarischen Formen in der Welt ist.

Umgekehrt setzen die Deklamationen – die andere Form der Übung in der antiken Rhetorik – die Kenntnis der Einsatzbereiche der Rhetorik und die Entfaltung ihres literarischen Formenkanons voraus. Deklamationen bilden in der Weise der Übung die beiden agonalen Arten der rhetorischen Rede ab. Es gibt die Kontroversien, die für die Gerichtsrede üben, und es gibt die Suasorien, die das für die politische Rede und die Beratung überhaupt tun. Quintilian rückt an das Thema der Deklamationen noch im Kapitel über die *Progymnasmata* beim Rhetoriklehrer heran (vgl. II. 4. 23), wo er am Ende den Blick langsam auf die juristischen und politischen Einsatzgebiete der rhetorischen Rede lenkt. Wenn er dann nach der Erörterung des eigentlichen Rhetorikunterrichts auf die Deklamationen zurückkommt (vgl. II. 10), kann er Kontroversien und Suasorien ihrer Funktion nach erklären, denn jetzt ist die Rhetorik und ihr Unterricht an den institutionellen Orten der Rede angekommen. Die Erörterung kann nun voraussetzen, was bei den *Progymnasmata* gerade noch nicht auf dem Lehrplan stand: die Kenntnis der Gerichte und der Politik (die deklamatorischen Übungsreden tun das allerdings bewusst in frei phantasierter Form, die sich kaum auf reale rechtliche und politische Formen bezieht).¹¹ Wenn die *Progymnasmata* die Vorübung der Redelehre sind, dann stellen die Deklamationen die Einübung der theoretisch erlernten Rhetorik dar.

Die Konstellation der beiden großen Übungen seit der hellenistisch-römischen Zeit, *Progymnasmata* und Deklamationen, ist exemplarisch. Das *Progymnasmaton* ist der Rückgang auf vorliterarische, einfache Formen und setzt über das Nacherzählen erst ein Schreiben in Gang, das in der Zeitlosigkeit des ewigen Alltags zu Hause ist. Die Deklamationen

geben dagegen in den Kontroversien dem Sprechen und Schreiben einen bestimmten Anlass vor, den Fall, der zeitliche und soziale Umstände meist erfundener Art mit sich bringt. Die Suasorien beziehen sich nicht selten auf eine historische oder mythologische Person, für die oder in deren Namen gesprochen wird. Der *stilus* ist bei Quintilian und in der antiken Rhetorik nicht eine Übung der einen oder anderen Art. Das Schreiben – der Erwerb der *hexis* – kommt nicht vor und nicht nach der Rhetorik als Lehre und Regelwerk. Er ist ihr Herzstück. Trotzdem übersetzen wir *stilus* zu Recht als ›Stilübung‹, und gelegentlich spricht Quintilian im Kapitel über den Stil auch tatsächlich von einer *exercitatio* (X. 3. 15). Im Gegensatz zu den eigentlichen, großen Übungen der antiken Rhetorik zieht das Schreiben sich aber in das Innere der Lehre vom sprachlichen Redewerk zurück. Es verbindet das Lesen und die Redeübung als ihren Übergang und ohne an eine genaue Stelle gebunden zu sein. Die Übung, die der Stil ist, hört auch nach dem Abschluss der Studien nicht auf. Auch das Werk selbst, das durch die rhetorische und die poetologische Lehre vorbereitet wird, ist von dieser Art der Übung weiter begleitet. Der Stil ist die *hexis* oder *firma quaedam facilitas* der ausgeübten Rhetorik. Er ist in jeder Rede mit am Werk.

Ausgangspunkt des Stils als Übung ist eine Dialektik von Verzögerung und Wiedergewinnung des ersten Impulses. Das Schreiben, argumentiert Quintilian, erlaube ein Hin- und Herschieben von Worten mit Blick auf wirkungsvolle Stellung im Satz und auf rhythmische Belange. Dadurch gewöhnen nicht nur die Anschlüsse an das jeweils Geschriebene nach vorn und nach hinten. Es gewinne auch ›die Wärme beim Ausdenken, die durch die Verzögerung, die das Schreiben bringt [*scribendi mora*], abgekühlt ist, von neuem Kraft und nimmt gleichsam, indem sie ein Stück zurückgeht, einen Anlauf‹ (X. 3. 6; 499/500). Man kann in dieser Überlegung zur Zeit des Stils – dem Ineinander von Verlangsamung und Beschleunigung – die Keimzelle für die sehr viel ausführlichere Erörterung des Orts und der Umstände des Schreiben sehen. Die Bedeutung des *stilus* liegt, wie gesagt, in dem Anhalten des laufenden Lebensvollzugs. Diesem Anhalten in der Zeit entspricht die Abwendung vom Alltag und von den Belangen des Forums im rechtlichen, sozialen und politischen Sinne. Am genauesten kennzeichnet darum das Wort vom *secretum* den Ort, die Zeit und die Gelegenheit des Schreibens. Den Übergang dazu bildet die Kritik des Diktierens: Beim Diktieren falle die *mora*, die Verzögerung, die auch das rascheste Schreiben mit sich bringt, fort, weil der Stenograph gehalten sei,

11 Im Gegensatz zu den *Progymnasmata* hat Quintilian über die Deklamationen eher Warnendes zu sagen (vgl. II. 10. 8). Deklamationsübungen sind für Quintilian Symptome des Verfalls. Fiktive Reden, die das Erlernte einüben, haben danach die Tendenz zu ersetzen, wofür sie üben (was im Übrigen nicht einfach zutrifft: die Notwendigkeit, Entscheidungen zu debattieren, gibt es auch unter dem Prinzipat; und gerade autokratische Herrscher brauchen Beratung). Für Quintilian gilt jedenfalls: *Progymnasmata* begründen die Ausbildung zum Redner im Alltag der einfachen Formen; Deklamationen entgrenzen die Rhetorik in eine Selbstgenügsamkeit, die man als Literaturbetrieb auffassen kann.

dem Sprechtempo des Diktierenden zu folgen. Mehr noch zerstörten das Drängen auf Fortsetzung und die Instanz der Kritik, die in der bloßen Anwesenheit des Schreibers lägen, die dem Schreiben wesentliche Einsamkeit. »[D]aß die Abgeschlossenheit [*secretum*], die beim Diktieren verlorengeht, und ein Ort, wo es keine Kritiker gibt, und die tiefste Stille und Ruhe beim Schreiben am besten tut, das wird niemand bezweifeln« (X. 3. 22; 505). Die Abgeschlossenheit des Schreibens ist aber kein *locus amoenus* in der Natur. Da wäre Einsamkeit mit Genuss verbunden, während das Schreiben Anstrengung und Arbeit ist (vgl. X. 3. 23). Es sind vielmehr Ort, Zeit und Umstände der *lucubratio*, der nächtlichen Arbeit im abgeschlossenen Zimmer beim Licht der Öllampe. An dieser Stelle wandelt sich die Erörterung des Schreibens als Übung in das Bild einer Szene, die das Schreiben von sich selbst entwirft. Zu dieser Szene gehört nun so gleich mehr als das einsame Zimmer, die Nacht und die Lampe. Man muss Schreibgeräte und körperliche Abläufe des Schreibens bedenken: Auf der Wachs- tafel zu schreiben bietet den Vorteil der leichteren Korrektur durch das *stilum vertere*. Auf Pergament zu schreiben schont die Augen, aber es unterbricht den Fortgang der Arbeit durch die Notwendigkeit, den *stilus* immer wieder neu einzutauchen. Ob man nun Schreibtafel oder Pergament benutzt, sollte man aber der beschriebenen Seite gegenüber eine Leerseite lassen, auf der zusätzliche Gedanken eingetragen werden können. Allerdings sollte die Schreibfläche nicht zu breit sein, damit man den Überblick über das Geschriebene behält und nicht, ohne es zu bemerken, im Schreiben weitläufig wird (vgl. X. 3. 31).¹² Man braucht außerdem die richtige Ernährung und eine ausgewogene Verteilung von Wachen und Schlafen, weil man ja die Zeit, die eigentlich dem Schlaf gehört, bei der *lucubratio* zu angestrenzter Arbeit verwendet.

Hat die Schreibszene sich einmal in dieses Bild ihrer selbst – eine Szene des Schreibens – zusammengezogen, kann sie als Imago auch für Situationen stehen, die ihr in der Realität gerade nicht entsprechen. So müssen wir auch wieder mitten im laufenden Leben – auf der Straße und im Gedränge des Forums – in der Lage sein, die dort eigentlich nicht gegebene Ruhe des *secretum* für uns herzustellen (X. 3. 29 f.). Diese überraschende Wendung macht deutlich, dass der Stil in der klassischen Rhetorik innervierte Fertigkeit der Ausübung ist und sich darin von Vor-

übung und Einübung unterscheidet. Man darf bei aller Tendenz zur Literarisierung bei Quintilian aber auch nicht vergessen, dass das Ziel der Rhetorik die Rede des Ernstfalls ist und nicht das geschriebene Werk. Darum fällt der Stil als *hexis* nicht zusammen mit den *genera dicendi* und den Qualitäten der kanonischen Autoren, und das heißt nicht mit der Taxonomie von stilistischen Werkeigenschaften.

Bevor man aus der hellenistischen und römischen Antike in die Aufklärung oder sehr frühe Romantik Gottlieb Alexander Baumgartens hinüberspringt, sollte auf die dazwischenliegende lange Dauer der Fortsetzungen und Umwandlungen zumindest in Grundzügen hingewiesen werden. Einschlägige Forschungen liegen bereit. Allerdings gehen sie oft von anderen Fragen aus und liefern nicht immer die erhofften Antworten. Mehr als Zusammenfassung zum einen und Anregungen zum anderen sind darum zunächst einmal nicht möglich.

Zwei Tendenzen lassen sich in Fortführung der Quintilian'schen Übung des *stilus* ausmachen. Die eine setzt an der Verbindung von Stil und *hexis* an, wobei die Haltung oder erworbene Fähigkeit übergeht in das erwartbare Verhalten einer Gewohnheit. Man kann das die normative Richtung des Stils nennen. Sie schlägt den Bogen von einer regelsetzenden Praxis, Dinge zu tun oder nicht zu tun, zu der taxonomischen Ordnung des Richtigen oder Falschen, des Guten oder Schlechten. Die andere Richtung setzt an der im engeren Sinne literarischen und künstlerischen Tätigkeit mit dem *stilus* an, an der Arbeit und Hervorbringung im Schein der Lampe. Hier geht es um diejenige Seite des Stils, die ihn mit der Produktion kultureller Gegenstände verbindet. Auch hier kann man wieder einen Übergang von Praxis zu Taxonomie beobachten, diesmal von der Sphäre der Produktion zu den charakteristischen Eigenschaften des Produzierten.

Die normative Seite hat mit der Spezialisierung des Stils im Recht, in der Verwaltung und im Geschäftsleben zu tun. Hans-Georg Gadamer hatte darauf in einem Exkurs zum Stil in *Wahrheit und Methode* aufmerksam gemacht. Er spricht davon, dass Stil »in der französischen Jurisprudenz« entwickelt worden sei und dort »die manière de procéder, also ein bestimmten juristischen Forderungen genügendes Prozeßverfahren« bedeute. Sein Beleg – das *Nuevo Estilo y Formulario de Escribir*¹³ – weist dann aber

12 Harald Froschauer: »Antike Schreibgeräte von Ägypten bis Rom«, in: Christian Gastgeber/Hermann Harrauer (Hg.): *Vom Griffel zum Kultobjekt. 3000 Jahre Geschichte des Schreibgeräts*, Wien 2002, S. 1–14.

13 *Nuevo estilo y formulario de escribir cartas misivas y responder a ellas, en todos generos de especies de correspondencias*, Barcelona 1793.

auf etwas scheinbar davon Verschiedenes hin: einen einflussreichen spanischen Briefsteller. Gadamer bedenkt und erklärt den Sprung vom einen zum anderen so: »Doch liegt die Übertragung auf alle Ausdruckshaltungen, natürlich im normativen Sinne, nahe.«¹⁴ Damit ist alles gesagt. Es bleibt nur die Arbeit zu tun, es auch zu verstehen.

Briefsteller, wie wir sie seit der Aufklärung und dann dem Zeitalter der mehr oder minder umfassenden Alphabetisierung europäischer Bevölkerungen kennen, sind ein letzter Ausläufer. Man übersieht bei ihnen leicht, was es heißt, dass Stil hier als Ausdruckshaltung »natürlich im normativen Sinne« gemeint ist. Der Privatbrief, an den wir zumeist denken, ist, wie uns die mediengeschichtliche Postforschung nachdrücklich gezeigt hat, eine späte Sonderform des rechtlich-administrativen, diplomatischen und geschäftlichen Briefes.¹⁵ Das Formular, das Briefsteller vom späten Mittelalter bis ins bürgerliche 18. Jahrhundert hinein lehren, lehrt vor allem Titulaturen, Anreden und Unterschriften und die jeweils gehörige Pronominalisierung der schreibenden ersten und der angeschriebenen zweiten Personen.¹⁶ Hinzu kommt die Verfung der Sätze, in denen die Ordnung des jeweiligen Geschäftsganges zum Ausdruck kommt. Vom Mittelalter bis in die frühe und nicht mehr so frühe Neuzeit ist es der Brief, der die Tradition der Rhetorik mit dem sozialen, rechtlichen und ständischen Gerüst des Formulars verbindet. Volkssprachliche Rhetoriken der frühen Neuzeit sind oftmals Formularbücher, noch bevor sie den Anschluss an die lateinische Rhetorik der Antike und des früheren und hohen Mittelalters herstellen.¹⁷

Nun ist, wie Gadamers Kurzfassung der normativen Stilgeschichte es nahelegt, der Stil im Rahmen des brieflichen Formulars die neuzeitliche Folge des historisch und der Sache nach tiefer liegenden Rechtsbegriffs des Stils. Seine Formulierung findet man im Kuralstil – *stylus curiae* –, wie er zunächst genannt wurde, der dann in den Kanzlei- und Gerichtsstil und schließlich den Geschäftsstil übergeht. Der Stil ist hier an den institutionellen Ort gebunden, an dem geschrieben wird: die päpstliche Kurie und ihre Kanzlei; in einem weiteren an den Typus institutioneller Orte: die Kanzlei des Reichsgerichts und weiterer wichtiger Gerichte; schließlich an eine ganze Sphäre des schriftlichen Verkehrs: die Aushandlungen in den Kontors der Kaufmannschaft, der Banken und schließlich der Manufakturen.¹⁸ Luigi Prosdocimi hat in einem wegweisenden Aufsatz die Debatte der Kirchenjuristen und der Juristen des römischen Rechts vom 12. bis 15. und 16. Jahrhundert nachgezeichnet.¹⁹ Dabei geht es um die Unterscheidung oder die Identität von Gewohnheitsrecht (*consuetudo*) auf der einen und den einem bestimmten Richter oder einem bestimmten Gericht eigenen *stylus* des Vorgehens und Formulierens auf der anderen Seite. Für die meisten Teilnehmer an der Diskussion steht fest, dass zu unterscheiden sei zwischen der Gewohnheit, die Recht schafft, und dem Stil, der eine Verfahrenseigentümlichkeit ist und nicht eine Form des Rechts, sondern der schriftlichen Mitteilung ist. Quelle des Rechts, das sich aus der Gewohnheit ableitet, seien das Land und das Volk, in dem die Gewohnheit aufgekommen ist. Die Eigentümlichkeit eines bestimmten Vorgehens und der schriftlichen Verlautbarung hänge dagegen an dem bestimmten Gericht und seiner Kanzlei oder an der Person eines bestimmten Richters. Für einige Juristen dagegen sind die Gewohnheit und der Stil im Wesentlichen ein und dasselbe. Der *stylus curiae* bezeichnet in diesem Fall die Art und Weise, wie die Kanzlei der römischen Kurie ihre

14 Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1975, S. 466, dort auch Anm. 1.

15 Reinhard M. G. Nickisch: *Die Stilprinzipien in den deutschen Briefstellern des 17. und 18. Jahrhunderts*, Göttingen 1969; Reinhard M. G. Nickisch: *Brief*, Stuttgart 1991; Bernhard Siegert: »Netzwerk der Regimentalität. Harsdörffers *Teutscher Sekretarius* und die Schicklichkeit der Briefe im 17. Jahrhundert«, in: *Modern Language Notes* 105 (1990), S. 536–562; Jörg Meier: *Städtische Kommunikation in der Frühen Neuzeit. Historische Soziopragmatik und Historische Textlinguistik*, Frankfurt a. M./Berlin u. a. 2004; Arne Ziegler/Jörg Meier: »Textsorten und Textallianzen in städtischen Kanzleien«, in: ders./Franz Simmler (Hg.): *Textsorten und Textallianzen von der Mitte des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2004, S. 167–208.

16 Rüdiger Campe: »Barocke Formulare«, in: Bernhard Siegert/Joseph Vogel (Hg.): *Europa. Kultur der Sekretäre*, Zürich/Berlin 2003, S. 79–96.

17 Als erste deutschsprachige Rhetorik in diesem Sinne gilt Johann Grüninger (Drucker): *Formulare tütsch Rethorica*, Straßburg 1483.

18 Vgl. »Stylus Curiae«, in: [Johann Heinrich Zedler]: *Grosses Vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Leipzig/Halle 173[1]–1754, Bd. 40, Sp. 1472 f.

19 Luigi Prosdocimi: »Tra civilisti e canonisti di sec. XIII e XIV. A proposito della genesi del concetto di ›stylus‹«, in: Bartolo da Sassoferrato (Hg.): *Studi e documenti per il VI centenario*, Mailand 1962, Bd. 2, S. 414–430; Hans-Wolfgang Strätz: »Notizen zu ›Stil‹ und Recht«, in: Gumbrecht/Pfeiffer (Hg.): *Stil* (Anm. 2), S. 53–67; Hans Hattenhauer: »Umstand und Sperenzchen«, in: Claudia Mauelshagen/Jan Seifert (Hg.): *Sprache und Text. Beiträge zur germanistischen Sprachwissenschaft. Festschrift für Wolfgang Brandt*, Stuttgart 2001, S. 1–10, insb. S. 5–9; Jörg Meier: »Stillehren und Formularbücher«, in: Peter Ernst (Hg.): *Kanzleistil: Entwicklung, Form, Funktion*, Wien 2009, S. 125–137, insb. S. 132 f.

Entscheidungen formuliert, begründet und mitteilt. Die Schreibszene, auf die der rechtliche und administrative Stilbegriff verweist, ist institutioneller Art. Auch wenn die Kontore und Kanzleien von überschaubarer Größe sind, sodass in vielen Fällen Schreiberhänden bestimmte Namen zugeordnet werden können, sind es vom Prinzip her anonyme und kollektive Orte und Gelegenheiten des Schreibens, in denen der Stil Normen des Rechts selbst setzt (Gewohnheitsrecht) oder Arten seiner Anwendung ausbildet (prozessuale Ordnungen).

Der normative Stilbegriff des Rechts und des geregelten Geschäftsganges hat nach beiden Arten des Verständnisses nicht nur eine materialrechtliche Bedeutung. Es ging nicht nur um Gesetzesform und Normierung auf unterschiedlichen Ebenen. Dem *stylus* kam auch die Aufgabe der Echtheitsgarantie zu. Der *stylus* wurde, mit anderen Worten, auch darum befolgt, um dem Empfänger die Identität, die Zuständigkeit und die Sachkenntnis des Absenders darzulegen. Von hier aus verbindet ein innerer Zusammenhang den Kurial- und Gerichtsstil mit dem Formularienbuch der Brieflehre. Rechtsförmigkeit und Identitätsnachweis sind eigentlich zwei Seiten desselben. Die Befolgung der Norm ist ein starker Hinweis darauf, dass der Empfänger der Auskunft es mit den befugten Ausstellern des vorliegenden Bescheids zu tun hat. Wie Personen nach ihrer Stellung in der ständischen Hierarchie und im Gefüge der Ämter angedredet werden und wie über sie gesprochen wird, wie Vorschriften, Einwilligungen und abschlägige Bescheide mitgeteilt und Abläufe gestaltet und ausgedrückt werden, all das beglaubigt in dem Maße, in dem es der Norm folgt, die Echtheit des vorliegenden Schreibens.²⁰ Dieser Zusammenhang lockert sich über die Jahrhunderte. Der *stylus* in diesem starken Sinn mildert sich in der Zeit der Aufklärung, wenn es um den rechten Stil im Privatbrief geht, zum bloß stilistischen Phänomen im modernen Sinne. Aber es bleibt der grundlegende Zusammenhang bestehen zwischen dem Formular, das befolgt wird, und der Norm, die man geltend macht.²¹ In ihm sind Techniken

und Instrumente, Disziplinen des Körpers und der Seele vorausgesetzt, auch wenn die juristischen Autoren sie nichts eigens erwähnen.

Die zweite große Linie der Ausarbeitung des *stylus*, wie ihn Quintilian beschrieben hat, setzt nicht am Stil als *hexis* an, sondern am Zusammenspiel von *lectio* und *scriptio* (bzw. *imitatio*). Hier geht es nicht um die Einrichtung und Befolgung von Normen in einem institutionellen und anonymen Setting – es geht nicht um den Zusammenhang von Gesetz und Authentizität –, sondern um die Sphäre der Produktion im Schreiben. Diese Produktion findet statt zwischen einem Kanon von Autoren und Werken und der Individualität der Schreibenden, es geht, kurz gesagt, um die Intimität und die Arbeit des Schreibens im Schein der Lampe. Im Kapitel X. 1 der *Institutio Oratoria* hatte Quintilian nach Ciceros Vorbild in die Übung des Schreibens eine ganze antike Literaturgeschichte eingelegt. Die Auswahl des zu Lesenden folgte dem Zweck der Übung: Die Dichter soll man lesen, nicht weil sie über die Dinge sprechen, die den Redner angehen, sondern, im Gegenteil, weil sie ohne die Beschränkung der rhetorischen Absichten eine ganz eigene Fülle der Gedanken und Worte bieten. Für die Auswahl und Lektüre der Historiker gilt Ähnliches. Man liest sie, weil sie eine Breite des Stoffes und oftmals eine Kunst der Darstellung an den Tag legen, die für den Redner gleichsam einen Resonanzboden der ihm eigenen Belange abgibt. Dass man Philosophen lesen soll, ergibt sich Quintilians polemischer Bemerkung nach aus einem bloßen Fehler der Rhetoriker. Nur weil sie die Theorie des Gerechten, Ehrenhaften und Nützlichen ohne Not an die Philosophen abgetreten haben, müssen sie nun deren Werke lesen. Für die Auswahl der rhetorischen Autoren stellt sich gegenüber den mehr oder weniger zweckentfremdenden Auswahlen von Dichtern, Historikern und Philosophen nur das Problem der Aussonderung der besten. Auf Livius bezieht sich Quintilian mit dem Rat, die Lektüre auf Demosthenes und Cicero zu konzentrieren, er selbst verknappt die Auswahl auf Cicero (vgl. X. 1. 39 f.). Damit ist der Grundstein gelegt für den Streit der Renaissancegelehrten und Humanisten, den wir als die Jahrhunderte andauernde Ciceronianismus-Debatte kennen.

Eine kurze, aber außerordentlich lehrreiche Darstellung dieser Debatte von Petrarca bis Erasmus hat Marc Fumaroli in seinem monumentalen Buch *L'Âge de l'éloquence* gegeben.²² Die Faszination der Debat-

20 Für den jüdischen Bereich lassen sich die rabbinischen Responsa und ihre Stilistik vergleichen; vgl. Regina Grundmann: »Responsa als Praxis religiösen Entscheidens im Judentum«, in: Wolfram Drews/Ulrich Pfister/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): *Religion und Entscheiden. Historische und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, Würzburg 2018.

21 Zur Theorie des rhetorischen Formulars als einer Entsprechung zur Repräsentation vgl. Rüdiger Campe: *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 77–85.

22 Marc Fumaroli: *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et ›res litteraria‹ de la Renaissance au seuil de l'époque classique*

te, die Fumaroli seinen Lesern wie wenige vor oder nach ihm vermittelt, hat ihren Ausgangspunkt in einer Art von Isolierung der Kanondiskussion vom Zusammenhang des *stilus* und der rhetorischen Schreibszene. Alles dreht sich um die Frage der Autorschaft, zwischen dem Kanon der guten Autoren und der Pflege des eigenen Stils, zwischen Art und Ausmaß des Einflusses der Vorbilder und der Behauptung oder überhaupt der einzig verbindlichen Quelle des Eigenen in der Art des Schreibens. Diese Debatte erscheint noch heute so zwingend und zeitlos gültig, dass man leicht ihre einfache Voraussetzung vergisst. In der rhetorischen Lehre eines Cicero und Quintilian waren *lectio* und *scriptio*, die beiden Teile der *imitatio*, ja Übungen, nicht die Sache – *res litteraria* – selbst. Sie waren dem rhetorischen Ziel der Rede zwar näher als die eigentlichen Übungen der antiken Rhetorik, die *Progymnasmata*, die dem Unterricht beim Rhetoriker vorangehen, und die Deklamationen, in denen man das Gelernte übungshalber erprobt. Der Stil begleitet als Übung die Ausführung des rhetorischen Werks – der Redner liest und schreibt, während er seiner eigentlichen Tätigkeit nachgeht, in einem nie endenden täglichen Training. Aber dennoch ist und bleibt der Stil die Übung, die nicht das Werk selbst ist. Je mehr sich die Debatte des Ciceronianismus seit Petrarca auf das Binnenverhältnis zwischen Lesen und Schreiben konzentriert, desto mehr verschwindet aber der Unterschied zwischen der Übung und dem Werk. Das Schreiben erscheint nun meistens, auf jeden Fall auf den ersten Blick, als das gemeinte Werk selbst. Dieser Funktionswechsel geschieht unmerklich und ganz naheliegenderweise. Es ist die für Cicero und Quintilian natürlich nicht bestehende Differenz zwischen der Volkssprache, die man alltäglich spricht, und dem Latein, das man im Namen der Literatur schreibt, die diesen Funktionswechsel so plausibel erscheinen lässt. Die Aneignung der *latinitas* durch Schreiberinnen und Schreiber in der Zeit der vernakulären Kulturen macht das Schreiben zum Werk. Damit wird aber auch das Verhältnis zwischen dem Autor, den man nachahmt (oder eben nicht), und der Quelle des Stils in der eigenen Seele (deren Existenz man annimmt oder nicht) zum Fokus des Schreibens bzw. des Stils. Die umfassende Schreibszene des *stilus*,

die Quintilian gezeichnet hatte, spezialisiert sich der Tendenz nach auf das Verhältnis zwischen dem Fremden und dem Eigenen, zwischen dem Vorgegebenen und dem Nochniedagewesenen. Die Frage der Produktion scheint aufzugehen in dem, was man die Philosophie der modernen Autorschaft nennen kann. Drücke ich mich im Schreiben selbst aus oder ahme ich nach, was mir aus der Geschichte der Literatur zugekommen ist? Die sprachliche Pointe ist, dass *exprimere* eines der Worte ist, die die Teilnehmer der Ciceronianismus-Debatte in diesem Zusammenhang verwenden. Es kann ›nachahmen‹ bedeuten (*Ciceronem exprimere*: schreiben wie Cicero), es kann aber auch ›sich selbst zur Darstellung bringen und ausdrücken‹ (*se exprimere*) heißen; und es ist keineswegs sicher, dass es sich für die Autoren der Renaissance dabei um unterschiedliche Bedeutungen handelte.²³

Im vorliegenden Zusammenhang kann man also nicht dem nachgehen, was in der Regel das Faszinosum der Debatte darstellt. Liest man die Beiträge Polizianos und Cortesis, Gianfrancesco Picos und Bembos, Calcagnis und Cinzios und anderer,²⁴ dann gewinnt man den Eindruck, dass sie alle möglichen Stellungen zum Verhältnis zwischen *lectio* und *scriptio*, zwischen der Rolle der Autoritäten in der *imitatio* und dem Selbst als Quelle des Stils ausschöpfen. Man wird Fumaroli Recht geben, wenn er sagt, dass Petrarca in seinem berühmten Schreiben an Boccaccio die wichtigsten Stichworte und die Spielräume einer solchen Philosophie der Autorschaft im Namen des Ciceronianismus bzw. der Vergil-Nachahmung und des besten Stils in Prosa und Vers bereits vorwegnimmt:

»Wer nachahme, müsse dafür sorgen, dass er Ähnliches, nicht aber Gleiches schreibe, denn die Ähnlichkeit dürfe nicht sein wie die eines Bildes gegenüber dem Abgebildeten, obwohl beim Abbilden eine möglichst große Genauigkeit den Ruhm des Künstlers ausmache. Vielmehr müsse die Ähnlich-

(1980), Paris 1994, Teil I, insb. S. 77–110. Ältere wegweisende Arbeiten sind Izora Scott: *Controversies over the Imitation of Cicero*, New York 1910; und Hermann Gmelin: »Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance«, in: *Romanische Forschungen* 46 (1932), S. 85–360; aus jüngerer Zeit hinzugezogen ist hier Jörg Robert: »Die Ciceronianismus-Debatte«, in: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2011, S. 1–54.

23 Erasmus von Rotterdam: »Ciceronianus sive de optimo dicendi genere/Der Ciceronianer oder der beste Stil«, übers. von Theresia Payr, in: Erasmus von Rotterdam: *Ausgewählte Schriften*, hg. von Werner Welzig, Bd. 7: *Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicende genere*, Darmstadt 1972, 110/111–132/133, zum Beispiel »Sed nos finge feliciter expressisse in Cicerone, quicquid hominis experimere potest absolutus pictor [...]« (Ebd., S. 112) Oder: »Periculosae plenum opus aleae est divina illam et humana natura superiorem experimere linguam.« (Ebd., S. 114) u. ä.

24 Vgl. die Auswahl und Kommentierung in JoAnn DellaNeva (Hg.): *Ciceronian Controversies*, übers. von Brian Duvick, Cambridge, Mass. 2007.

keit die eines Sohnes zum Vater sein. Zwischen diesen gebe es ja, obwohl die Verschiedenheit bei den Körperteilen oft sehr bedeutend sei, doch ein gewisses Etwas, das unsere Maler als ›Duft‹ [aer] bezeichnen und das man vor allem im Gesicht, zumal in den Augen wahrnehme, und in eben diesem Duft liege, was jene Ähnlichkeit ausmache, die beim Anblick des Sohnes unverzüglich die Erinnerung an den Vater wachrufe, auch wenn bei einem genauen Abmessen wirklicher Verhältnisse von diesem zu jedem alles sehr verschieden sei. [...] Verwenden müsse man dafür eine andere besondere Eingebung, verwenden müsse man Farben und Wörter vermeiden. Es gebe eine Ähnlichkeit, die verborgen sei, und es gebe eine andere, die sich hervordränge; und die eine mache den Poeten, die andere den Affen.«²⁵

Die Nachahmung, die den Zusammenhang zwischen *lectio* und *scriptio* meint, wird von Petrarca auf eine Art von platonischer Seinslehre zurückbezogen und gewinnt darüber ihre eigene Dichte. Von der Aufgabe im Rahmen einer Übung, die das Werk begleitet, löst sich seine Reflexion ab und wechselt über zum Stil des Werks, das nun das Schreiben von Versen und besonders von Prosa ist.²⁶ Es liegt nahe, dass diejenigen, die nicht nur die Bevorzugung Ciceros ablehnen, sondern den Sinn der Stilmachung überhaupt in Frage stellen, die Übung und die Szene des Schreibens noch weiter in den Hintergrund drängen. So tut es Gianfrancesco Pico, der den Platonismus des Stils noch ausdrücklicher macht und von einer *forma stili* in der Seele jedes einzelnen Schreibers spricht, die ihrerseits ein Abbild der eigentlichen und überindividuellen (und damit normativen) Form des Stils ist.²⁷ Hier hat die Nachahmung anderer keinen eigenen Wert mehr, sie ist nurmehr ein Vergleich und Abgleich zwischen verschiedenen *formae stili*, die alle aber Abbilder der einen Idee des Stils sind. Mehr von einer produktiven Arbeit des Schreibens sieht man dagegen bei Bembo, dem Kontrahenten Picos. Bembo teilt mit, er habe sich in seiner Seele

umgesehen und dort keine *forma stili* ausgemacht. Darum bleibe nichts als das mühevoll Studieren der Autoren und das noch umständlichere Schreiben nach ihrem Vorbild – und wenn man das schon anerkennen müsse, solle man sich doch gleich für Cicero entscheiden, der bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt der beste Stilist zu sein scheine.²⁸ Dennoch bleibt der Ciceronianismus-Debatte der Rahmen der Übung und der Schreibszenen als, wenn auch blasser, Hintergrund erhalten. Der Begriff des besten Stils, dem die Suche gilt, bleibt von den Werken, die geschrieben sind und die zu schreiben bleiben, immer ablösbar. Auch wenn von der Rede als Ziel der Übung des *stilus* kaum die Rede ist, bleibt dem Stil eine eigene Art der Existenz, die nicht mit dem Werk zusammenfällt. Anders gesagt: Das Schreiben, von dem die Rede ist, ist zwar nicht als Übung für die Rede beschrieben. Es wird aber nicht ganz davon abgelöst, eine Art Probe zu sein, in der das beste *genus dicendi* sich erweisen muss. Der ironische Kommentar, mit dem Erasmus als nordeuropäischer Humanist auf die Debatte der Italiener antwortet und mit dem Fumaroli seine kurze Geschichte des Ciceronianismus beendet, holt die zurückgedrängten Stücke des Stils als Übung wieder ans Licht. Er tut es, um die Cicero-Nachahmung (eigentlich aber beide Positionen, das Für und das Wider der ausschließlichen Cicero-Nachahmung) als Narrheit zu erweisen, gegen die er sein Konzept der Sachgemäßheit der Worte (*copia rerum et verborum*) und letztlich der moralischen und christlichen Verantwortung gegenüber dem Wort ins Spiel bringt. Gleich am Anfang, nachdem Nosoponus (der Leidgeplagte) im Dialog mit dem Philosophen Bulephorus (dem Ratgeber) mit den Exzerptbüchern, die er aus Ciceros Werken gewonnen habe, die materialen Voraussetzungen der *imitatio* geschildert hat, gibt er ein flamboyantes – übertriebenes, aber auch hinreißendes – Bild der Quintilian'schen Schreibszenen. Alles wird amplifiziert: Die Nacht, in der man schreibt, wird mit Versen aus der *Aeneis* beschworen. Das *museum*, in dem man schreibt, lässt an Proust denken (»mit dicken Mauern, doppelten Türen und Fenstern, alle Ritzen sind sorgfältig verstopft, so daß selbst unter Tags kaum ein Lichtstrahl eindringen kann, und auch kein Laut, wenn er nicht besonders penetrant ist.«²⁹). Nicht nur Mäuse werden bekämpft, auch keine Fliegen soll eindringen. Man muss sich selbst von aller leidenschaftlichen Anteilnahme am Tagesgeschehen lösen. Es sind Vorschriften für ausreichendes, aber leichtes Essen zu beobachten, das besonders das

25 Petrarca an Boccaccio, in: Francesco Petrarca: *Familiaria. Bücher der Vertraulichkeiten*, hg. von Berthe Widmer, Bd. 2, Berlin 2009, Buch 23, Brief 19, Abschnitte 11–13, S. 635. Vgl. Martin McLaughlin: »Petraarch and Cicero. Adulation and Critical Distance«, in: William H. F. Altman (Hg.): *Brill's Companion to the Reception of Cicero*, Leiden/Boston 2015, S. 17–38.

26 Festzuhalten ist, dass die Debatte um die Stilmachung sich weitgehend auf Prosa bezieht und damit eine Lücke der traditionellen poetologischen Theorie schließt.

27 Vgl. Gianfrancesco Pico an Bembo, in: DellaNeva (Hg.): *Ciceronian Controversies* (Anm. 24), S. 90/91–124/125, hier S. 96/97–104/105.

28 Vgl. Pietro Bembo an Gianfrancesco Pico, in: ebd., S. 44/45–88/89, hier S. 50 f.

29 Erasmus: *Ciceronianus* (Anm. 23), S. 31–33.

Gehirn stärkt (zehn Korinthen, drei Körnchen Korian-der). Für die rechte Wärme ist durch ein Kaminfeuer zu sorgen mit Kohlen statt Holz, um Rauchentwicklung zu vermeiden, und mehr dergleichen.³⁰ Der Enthusiasmus, mit dem Nosoponus die Schreibszene des *stilus* wiederauferstehen lässt, bringt es mit sich, dass sie einmal ganz klassisch als Übung für den Rhetor erscheint, ein anderes Mal, wie nach Pico gedacht, als das Werk des Prosaschriftstellers selbst. Diesem antiken Wörtlichnehmen des *stilus*, das das selbstverursachte Leiden und die Torheit des Nosoponus ausmacht, stellt dann im Laufe des Dialogs Bulephorus die innere Frömmigkeit im Gebrauch der Worte und ihrer Sachhaltigkeit gegenüber. Zwar ist die Äußerlichkeit der Schreibszene die Narrheit selbst. Aber dieses Bild am Anfang des Dialogs erlischt auch niemals ganz, und die *copia rerum et verborum* kommt mit all ihrer inneren Disziplin nicht ohne sie aus.

Die institutionelle und anonyme Normativität des Stils, die die Organisation eines Büros zur Grundlage hat, und der Stil als Produktionsverfahren, das zwischen Übung und Werk und zwischen Selbst und Vorbild steht, machen zwei Typen in der Debatte um den Stil aus, die sich vielfach durchdringen. Beide haben Anteil an der Figur des modernen Autors, der als Besitzer seiner Worte eine rechtliche Person ist und gleichzeitig das Subjekt einer Produktivkraft, das von den Möglichkeiten der Intertextualität getragen oder von der *anxiety of influence* gezeichnet ist. Aber es bleibt in den Diskussionen um die Sache der Literatur das Besondere am Stil, dass er niemals in der Autorfigur aufgeht, wie sie Foucault untersucht und in ihren Grundzügen bestimmt hat. Es bleibt ein Rest an Übung, der mit dem Stil als einer Eigenschaft des Werks nicht zur Deckung kommt. Dieser Rest verweist auf einen weitläufigen und verzweigten Unterbau, der unter der modernen Autorschaft bestehen bleibt.

*

Die Skizze schließt mit einem Ausblick auf die Mitte des 18. Jahrhunderts. Im Zentrum stehen aber eben nicht die Sätze und die Texte, die die Diskussion dann in der Folge beherrscht haben. Es geht also nicht um den *Discours sur le style*, den der Comte de Buffon 1753 anlässlich seiner Aufnahme in die Académie Française gehalten hat, und nicht um die deutsche

Übersetzung, die 1776 mit ausführlicher Kommentierung durch Johann Georg Hamann erschien.³¹ Folgt man Jürgen Trabants Deutung dieser schwierigen und weiterhin umstrittenen Texte, dann markieren sie wie in Kurzfassung zwei Etappen in der Entdeckung des modernen autorschaftlichen Subjekts, das Normativität und Produktionskraft in sich vereint. Nach Trabant meint Buffons »le style est l'homme même« einen Stil, der die Schrift und den kognitiven Gehalt des Geschriebenen grundsätzlich im Gegensatz zu Rede und Affekt sieht. Der Stil macht danach in normativer Weise das Menschliche am Menschen aus, weil er, mit Descartes gesagt, die klaren und deutlichen Ideen im Unterschied zu den dunklen und verworrenen zum Ausdruck bringt. Hamann macht sich Trabant zufolge von dieser These die Bindung des Stils an das Subjekt und seine wesentliche Humanität zu eigen. Aber »der Styl ist der Mensch ganz und gar« in der von Hamann kommentierten Übersetzung verstehe den Menschen gerade umgekehrt zu Buffon als ganzen Menschen, als die ausgedehnte und die unausgedehnte Substanz zugleich. Der Stil ist danach charakteristisch für den Menschen als das Individuum, das im Moment der Hervorbringung Körper und Geist, Rede und Schrift, Affekt und Vorstellung in ihrer Übergängigkeit umfasst. Beide Formulierungen – »le style est l'homme même« und »der Styl ist der Mensch ganz und gar« – besiegeln jedenfalls das Ende der Stilpraxis und lassen sie in den taxonomischen Stilbegriff münden.³²

Statt Buffon und Hamann soll hier Baumgartens *Ästhetik* (1750 und 1758) stehen. Dabei bietet Baumgarten keinen denkwürdigen Satz über den Stil von der Art Buffons, die Hamann dann in der gängig gewordenen Weise umdeuten konnte. In dieser Hinsicht liest man nur die leicht erkennbare Umschrift der alten poetologischen und rhetorischen Dreistillehre in die neue Lehre von der »sinnlichen Erkenntnis«. Mit Leibniz und Wolff versteht man, dass sich die Stilunterschiede zwischen dem *tenue*, *medium* und *sublime cogitandi genus* den unterschiedlichen Anteilen von dunklen und klaren Ideen verdanken, denen

31 Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon: *Discours sur le style. A facsimile of the 1753 12^{me} edition*, hg. und kommentiert von Cedric E. Pickford, Hull 1978; Georges Louis LeClerc de Buffon: »Über den Styl«, in: Johann Georg Hamann: *Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe, hg. von Josef Nadler, Bd. 4: *Kleine Schriften 1750–1788*, Wien 1952, S. 419–427.

32 Vgl. Jürgen Trabant: »Die Schäferstunde der Feder. Hamanns Fußnoten zu Buffons *Rede über den Stil*«, in: Erzgräber/Gauger (Hg.): *Stilfragen* (Anm. 2), S. 107–128.

30 Vgl. ebd., S. 28/29–38/39.

sie Ausdruck geben.³³ Baumgarten macht aber einen bedeutenden Vorstoß an anderer Stelle. Er formuliert eine Theorie der Übung, die nun eigentlich sein Wort zum Menschlichen des Stils sein wird. Sie steht ungewöhnlicherweise gleich am Anfang der *Ästhetik*, der Gelenkstelle zwischen der natürlichen Ästhetik, d. h. der Anlage des Menschen zur sinnlichen Erkenntnis und ihrer Anwendung in den Künsten, und der Ästhetik als Lehre und philosophischer Disziplin (Abschnitt III). Mit dieser Stellung innerhalb der *Ästhetik* wird die *exercitatio* der Kürze des Abschnitts zum Trotz geradezu zum Schlüssel für das Verständnis oder sogar die Möglichkeit der Ästhetik. Was Baumgarten hier erzielt, ist – so könnte man im Anschluss an die Debatte um die Stilmachung in der Renaissance sagen –, dass nun vorbereitende und erprobende Übungen (*Progymnasmata* und Deklamationen) zusammenfallen mit der das Werk begleitenden Übung des Stils. Die Übung wird Moment des Werks und der Arbeit an ihm.

Christoph Menke hat mit den schon erwähnten Passagen zu Baumgarten in ausgreifender und spekulativer Weise die Bedeutung der Übung in der *Ästhetik* entdeckt. Inzwischen hat Christiane Frey eine sorgfältige Lektüre des Abschnitts bei Baumgarten vorgelegt.³⁴ Die folgenden Bemerkungen nutzen beides. Vorher sollte aber gesagt werden, dass Baumgarten mit diesem Abschnitt eigentlich nicht nur die hergebrachte Rhetorik und Poetologie der Übung weiterführt, sondern eine inzwischen eigenständig entwickelte Theorie der Übung rückwirkend auf Rhetorik und Poetik anwendet. Der Anstoß kommt aus Christian Wolffs Psychologie. Von dorthin kann Baumgarten mit seinem Abschnitt zur ästhetischen Übung das Zeitalter der Beredsamkeit – um

Fumarolis Buchtitel aufzugreifen – in der eigenen Vorstellungswelt der Rhetorik resümieren und an sein Ende bringen.

In den *Vernünftigen Gedanken von Gott, der Welt und der Seele der Menschen* formuliert Wolff die Theorie der Übung im Zusammenhang mit der Willensfreiheit des Menschen. Wolff ist nicht an der großen Spekulation von Leibniz interessiert, der an dieser Stelle seine rätselhafte Versöhnung von Freiheit und Notwendigkeit konstruiert hatte. Die Freiheit des Einzelnen war danach ihrerseits Teil der Notwendigkeit der Schöpfung, und die Lösung des Widerspruchs lief in die alternativlose Wahl Gottes im Schöpfungsakt zurück. Gott, so hatte es Leibniz gesagt, kann in der Freiheit seiner Wahl aus allen möglichen nur die beste Welt zur Wirklichkeit bestimmen wollen. Das ist nach Leibniz von der Schöpfung geblieben. Wolff humanisiert hier, wie er es immer tut, das Leibniz'sche Systemdenken. Dadurch stellen sich ihm aber Probleme in den Weg, die Leibniz mit dem alle Welt Dinge umfassenden Seelenbegriff der Monade nie hatte. Spricht die Erfahrung nicht gegen die Annahme der unbedingten Freiheit des spezifisch menschlichen Willens – in Wolffs Worten des »Vermögen[s] der Seele [...] sich selbst zu demjenigen zu determinieren, dazu sie weder ihrer Natur nach, noch von etwas aussen determiniert ist«?³⁵ Dieser Einwand stellt sich Wolff offenbar, auch wenn er ihn nicht ausdrücklich formuliert. Denn er bringt zwei Modifikationen der Selbstbestimmung des Willens bei. Die erste hat die Züge moralphilosophischer Kasuistik. Wenn es so erscheint, als würde ich durch äußeren Zwang von meiner Willensentscheidung abgebracht, dann verhält es sich in Wahrheit so, dass ich entscheide, an die Stelle der ersten eine zweite Entscheidungsänderung veranlasst, ist ohne Bedeutung, wenn es zur Willensentscheidung kommt. Die andere Modifikation ist die Übung. Wie der Verstand eine »Fertigkeit« des Denkens und Schließens erwerben kann, so der Wille eine »Fertigkeit« des Wollens. Solche Fertigkeiten erwirbt die Übung: »Die Uebung bestehet in oftmahliger Wiederholung einer Art der Gedancken, und überhaupt in allen Fällen in einer oftmahligen Wiederholung einerley Handlungen.«³⁶ Beide Modifikationen arbeiten mit Temporalisierung. In der Analyse kann im ersten Fall jeder scheinbare

33 Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Ästhetik*. Lateinisch-Deutsch, hg. und übers. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, Abschnitte xviii–xxii. Nachweise hieraus im Folgenden mit Angabe des Paragraphen und der Seitenzahl direkt im Text.

34 Christiane Frey: »Zur ästhetischen Übung: Improvisiertes und Vorbewußtes bei A. G. Baumgarten«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 15 (2016), Sonderheft: *Schönes Denken. A. G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*, hg. von Andrea Allerkamp/Dagmar Mirbach, S. 171–181. Zur Übung bei Baumgarten vgl. auch Gabriel S. Trop: »Aesthetic Askesis: Aesthetics as a Technology of the Self in the Philosophy of Alexander Baumgarten«, in: *Das achtzehnte Jahrhundert* 37 (2013), 56–73; zur Übung in der rhetorischen Tradition vgl. Manfred Kraus: »Exercitatio«, in: Gerd Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* (Anm. 17), Bd. 3, hg. von Gregor Kalivoda/Heike Mayer/Franz-Huber Robling u. a., Tübingen 1996, Sp. 71–123.

35 Christian Wolff: *Vernünftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen, auch allen Dingen überhaupt*, in: ders.: *Gesammelte Werke* 1.2, hg. von Charles A. Corr, Hildesheim/New York 1983, § 519; 317.

36 Ebd., § 525; 322.

Konflikt von Freiheit und Notwendigkeit in der Theorie durch Sequenzialisierung gelöst werden. Am Ende steht der Theorie nach vor der Handlung immer die Selbstbestimmung. Der zweite Fall betrifft dagegen die Praxis und ihre Erfahrung. Denk- und Willensakte verbrauchen ebenso Zeit, wie es körperliche Handlungen tun. Diese praktische Zeitlichkeit ist nun ein Problem für die Selbstbestimmung des Willens. Denn es ist eben nicht immer genug Zeit und nicht immer genug Energie, um die Selbstbestimmung ihrer eigenen Zeitlichkeit nach zu vollziehen. Das der Seele eigene ›Geschick‹ (die Geschicklichkeit), einen Denk- oder Willensakt zu vollziehen, kann aber durch eine zu erwerbende zusätzliche ›Fertigkeit‹ verbessert werden. Die ›oftmalige Wiederholung einer Art der Gedanken‹ bzw. ›einerlei Handlungen‹, d. h. der Erwerb dieser ›Fertigkeit‹, überbrückt die Probleme in der Zeitordnung der Selbstbestimmung. Im einen Fall unterstellt die Theorie Zeit, wo es sie in der Erfahrung eigentlich nicht zu geben scheint. Im anderen Fall hilft die Praxis der Übung, Zeit zu ersparen, wo es nicht genug davon gibt. Die Praxis der Übung ist das Spiegelbild der Freiheit.

Wolffs Definition der Übung zitiert Baumgarten, wenn er gleich zu Beginn des Abschnitts über die ästhetische Übung von der »crebrior repetitio actionum« (der häufigeren Wiederholung der Handlung, § 47; 38) spricht. Bestätigt wird dieser Zusammenhang, wenn man in Georg Friedrich Meiers *Anfangsgründen der schönen Wissenschaften* nachschlägt, die er in starker Abhängigkeit von seinem Lehrer einige Jahre vor der *Ästhetik* veröffentlichte. Dort kehrt die Lehre von den ästhetischen Übungen in ausdrücklichem Rückbezug auf eine allgemeine Theorie der Übung wieder in der Wolff'schen Terminologie von der Verbesserung des ›Geschicks‹ der Seele durch die zu erwerbende ›Fertigkeit‹.³⁷ In Meiers Fassung ist auch der Bezug auf die Tradition des *stilus* bei Quintilian unmittelbar zu greifen als dann bei Baumgarten. Ästhetische Übungen sind bei ihm das Lesen, das sogenannte ›Naturalisieren‹ und die ›kunstgemäßen Übungen‹.³⁸ Das erste ist die rhetorische *lectio* und das dritte die *scriptio*: die beiden Teile des quintilianischen *stilus*. Das geheimnisvolle ›Naturalisieren‹ in der Mitte ist offenkundig hinzuerfunden, um der eigentlichen Baumgarten'schen ästhetischen Übung Raum zu verschaffen. Meier sagt es so: »Unser Geist ist in solchen Übungen frey und

ungebunden und folgt seinem eigenen Triebe.«³⁹ Bei Baumgarten geht es eigentlich nur um die Übungen des ungebundenen Geistes, die er Improvisationen nennt. Man kann Baumgarten und Meier in diesem Fall zu ergänzenden Kommentaren verwenden: Der Sache nach ist der alte rhetorische *stilus* gemeint (Meier); was daran interessiert, ist nun aber die Übung im Wolff'schen Sinne (Baumgarten).

Baumgarten stellt zur Erläuterung des Gemeinen ganz unterschiedliche Dinge nebeneinander (§ 52–57; 42/43–46/47). Er beginnt mit der Geschichte, genauer der Vorgeschichte der Dichtung. Der Aristotelischen *Poetik* entnimmt er die Improvisationen (*autoschediasmata*) im engeren Sinne, Formen improvisierten Handelns und Redens in kulturgeschichtlicher Frühzeit. Schon bei Aristoteles waren lyrische Hervorbringungen, die sich an kunstlos auftretende Formen von Wohlklang und Rhythmus anlehnen, das Beispiel.⁴⁰ Baumgarten entwickelt Aristoteles ins Lateinische weiter und deutet auf den Ursprung des saturnischen Verses in bäuerlichen Verspottungsriten. Danach verlässt er zunächst das Gebiet der Literatur. So mahnt Baumgarten, man dürfe in ästhetischen Fragen mangelnde Bildung nicht mit rohem Gemüt verwechseln. Der Gebildete könne ästhetisch gesehen stumpf, ein Ungebildeter dagegen sehr wohl ästhetisch sensibel sein. Es folgt das autoritative Exempel nach Leibniz, das Christiane Frey zu Recht hervorgehoben hat: das unbewusste Zählen der Seele beim Hören von Musik.⁴¹ Baumgarten vergleicht diese Analyse, die eigentlich in die Theorie der *petites perceptions* gehört, sogleich mit einer Situation, die pädagogisch wirkt, obwohl sie nicht ausdrücklich als Lehre gemeint ist. Ein Kind, »das sich noch nicht bewußt ist, daß es denkt«, fällt »durch ein günstiges Geschick [...] in die Hände eines Künstlers« (§ 54; 45). Das nächste Beispiel ist die anthropologische These von der sozialisierenden Eigenschaft des kindlichen Spiels, die zumindest seit dem 17. Jahrhundert weit verbreitet ist. Die absichtsvoll ungeordnete Sammlung ästhetischer Übungen schließt Baumgarten mit einem Beispiel ab, das wie von selbst auf die Literatur zurück- und den rhetorischen *stilus* hinführt. Dem Spiel der Kinder stellt er das Lesen der Erwachsenen an die Seite. Wie die Kinder beim Spielen etwas lernen, von dem sie nicht wissen, dass sie es lernen, so beginne der

39 Ebd., § 226; 532.

40 Vgl. Aristoteles: *Poetics*, transl. by Stephen Halliwell, in: *Aristotle »Poetics«, Longinus »On the sublime«, Demetrius »On Style«, Cambridge, Mass. 1995, Kap. 4, 1448b 19–23, S. 38/39.*

41 Frey: »Zur ästhetischen Übung« (Anm. 34), S. 175–179.

37 Vgl. Georg Friedrich Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle 1754, § 224; 528.

38 Vgl. ebd., § 225–227.

Erwachsene beim Lesen, ästhetische Erfahrungen zu machen und Urteile zu bilden, ohne dass das eine oder andere seine Absicht oder ihm überhaupt bewusst sei. Die Folge sei – und hier lohnt es zu zitieren: »ut auctori quidem: *pulcre! bene! recte* [Horaz: *Ars poetica*, V. 428], *taciti intra nos acclamamus, neque tamen nos cum ipso simul imitando pulcre cogitare satis advertamus*« (»so daß wir innerlich stillschweigend dem Verfasser beifällig zurufen: *Wie schön; wie gut und wie richtig!*, uns aber dabei dennoch nicht genügend gewahr werden mögen, daß wir zugleich mit ihm, ihm nachahmend, auf schöne Weise denken«). Es ist, als demonstrierte der Satz den unbemerkten Lerneffekt, von dem er handelt. Man bemerkt beim Lesen kaum, dass der Satz vom Lesen die gesamte rhetorische Stillehre enthält. Man liest den *auctor*: das ist die *lectio*; indem man Schönheit und Richtigkeit des Gelesenen genießt, denkt man schon selbst auf schöne Weise: das ist die sozusagen innerliche *scriptio*; dieses Ineinander von Lesen und Mit-Produzieren ist – *cum ipso simul imitando* – die *Nachahmung*. Und so kann Baumgarten gelassen den Hinweis anschließen, dass man diesen Effekt verstärken kann, indem man die drei Schritte zuerst in »die schon höheren Übungen« überführt, »die heuristischen Improvisationen, die das Gemüt ohne fremde Hilfe aus eigenem Antrieb hervorbringt« (§ 57; 47), und dann in die eigentlichen Übungen der Rhetorik und Poetik, d. h. den *stilus*. Dass Baumgarten dazu dann nichts Weiteres zu sagen hat, ist klar. Denn die Herleitung der Stilübung aus den Improvisationen ist bereits die Theorie der Stilübung gewesen. Sie hat der Leser, ohne es zu wissen, schon verstanden.

Die Bedeutung dieser Passage für Baumgartens *Ästhetik* ist hier nur in Stichworten anzudeuten. Das eine ist eine Sache der philosophischen Methode. Der Strauß so ganz unterschiedlicher Beispiele für die ästhetische Übung scheint seinerseits improvisiert zusammengestellt, aber die Zusammenstellung folgt doch einer tieferen Orientierung. Während die Übung, ganz nach Christian Wolff, eine Handlungsweise der menschlichen Seele meint, die zeitliche Überlastung durch zu viel Freiheit überbrückt, ohne Freiheit aufzuheben, erinnert die Breite der Beispiele an den Weltbegriff der Leibniz'schen Spekulation. Die Übung ist eine Sache in der Geschichte der Kultur wie der alltäglichen Erfahrung z. B. des Lesens; sie hat ihre Rolle im Spiel der Kinder und in den ästhetischen Reaktionen auch, und gerade, der ästhetisch Unge-schulten; dass die Seele auch dann, wenn sie Eindrücke ohne Bewusstsein verarbeitet, schon denkt, ist ein ihr konstitutionell mitgegebenes Üben ihrer Kräfte. Ohne die humane und psychologische

Spezialisierung durch Wolff zurückzunehmen, gibt Baumgarten der *Ästhetik* für ihre besonderen Zwecke eine monadologische Welthaftigkeit zurück. Das ist das eine. Das andere ist die offenbar widersprüchliche Art dieser so viele Arten und Weisen des Daseins durchziehenden Übung. Dass schon die Bauern in ihren Spottversen eine Art von ästhetischer Tätigkeit ausüben, wird man zugeben. Auch dass im Lesen das Verstehen eine Art von unbewusster Mitproduktion des Gelesenen ist, lässt sich nachvollziehen. Aber was soll man sich unter der Übung der Seele vorstellen, die beim Musikhören unbewusst zählt? Christian Wolffs Punkt, dass die Übung Bewusstsein überbrückt, um einzelne Momente der freien Wahl zu überspringen, heißt ja nicht ohne weitere Erklärung, dass die Übung selbst ohne Beteiligung von Bewusstsein und Freiheit stattfinden kann. Baumgarten kehrt den Sinn der Übung geradezu um: Es geht viel weniger darum, Bewusstsein zu überbrücken, als darum, Unbewusstes thematisch zu machen. Das ist aber nichts anderes, als was eine der Definitionen des *Ästhetischen* bei Baumgarten besagt: *ars analogi rationis*, etwas, das offenbar der Ratio nicht zugänglich ist, so anzusehen oder so zu behandeln, als folge es einer Ratio; etwas in Verhältnisse (*ratio*) setzen, das an sich unverhältnismäßig ist.⁴² Die Übung ist die Praxis des *analogon rationis*. Das ist nun eine Übung, die auf nichts außerhalb ihrer vorbereitet und das Werk selbst ist.

III.

Baumgartens Übung findet offenbar nicht vor oder nach der Theorie statt, und sie ist nicht mehr auf ein Werk bezogen, das außerhalb der Übung stattfindet. In dieser wahrscheinlich einzigartigen Wendung der Debatte bringt Baumgarten den Stil als Übung an sein Ende. Es bleibt danach nur noch der wertende und zuordnende Anteil am Stil übrig, der sicher immer Anteil der Stildebatte gewesen ist und zu Zeiten des Stils als Übung ausgearbeitet wurde. Vom Stift und der Lampe, von den doppelten Türen und den Büchern, die zu lesen sind oder eben nicht, ist unter dem Namen des Stils nicht mehr die Rede. Baumgartens Umarbeitung des Stils als Übung stand am Ende der Skizze, weil sie zeigt, wie sich

42 »AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae« (§ 1; 11). Vgl. dazu Rüdiger Campe: »Effekt der Form. Baumgartens *Ästhetik* am Rande der Metaphysik«, in: Campe/Haverkamp/Menke (Hg.): *Baumgarten-Studien* (Anm. 5), S. 117–144, hier S. 121–126.

dem Prinzip nach die grundlegende Veränderung im Stilbegriff verstehen lässt, ohne das Praxismoment der Übung aufzugeben. Damit kann der Endpunkt der Geschichte vom Stil als Übung auch der Anfang einer Theorie der Schreibszene sein. Der Wechsel vom praxeologischen zum taxonomischen Stilbegriff erscheint dann nicht mehr als Abbruch und Setzung eines Neuen. Es ist eher so, als ob die Überschrift wechselte. Der Stil im antiken und neuzeitlichen Sinne, der sich offen als Übung verfasst, nimmt Wertungen und Zuschreibungen schon in Anspruch, die er in bestimmten rhetorischen und poetologischen Verfahrensweisen beheimatet sieht. Schon unter der Überschrift der Übung spannt der Stil eine Welt im Werk der Rede oder des Gedichts auf, die interne Elemente mit Adressen an Personen und Umstände außerhalb des Werks versieht. Umgekehrt hört der Stil in der Zeit der Taxonomie und der Zuordnung von Eigenschaften an Personen, Nationen und Zeiten nicht auf, als *world making* geübt zu werden – weder in Schulen und an Universitäten noch im Tun und Hervorbringen der Autoren und Autorinnen, der Künstlerinnen und Künstler. Es ist aber schon so, dass der Zugriff auf die Seite der Praxis nach Baumgarten schwieriger wird und nach veränderten Beschreibungsarten verlangt. Dafür wird hier auf das Begriffspaar von Schreibszene und Szenen des Schreibens zurückgegriffen.⁴³ In vielen Hinsichten kann man die Geschichte des Stils als Übung so auffassen, dass in ihr ausbuchstabiert wird, worum es mit der Schreibszene und den Szenen des Schreibens dann immer auch noch geht. Oder andersherum gesagt: Mit der Schreibszene und der Szene des Schreibens bezieht man sich eigentlich auf das, was unter dem vorherrschenden Verständnis von taxonomischen Eigenschaften des Stils immer noch weiter Stil als Übung ist.

Der Vorschlag, der hier anstelle eines Resümees der historischen Skizze steht, zielt auf die Beschreibung und Analyse dessen, was einmal Übung als Stil

meinte und was im Laufe des 18. Jahrhunderts von der taxonomischen Restbedeutung des Stils überdeckt wird. Die Schreibszene und die Szenen des Schreibens sind Begriffe, um eine Baumgarten'sche Übung des Stils zu erfassen, die nicht mehr das Werk als ein von sich verschiedenes Ding versteht, sondern die normative und die produktive Seite im und am Werk erfasst – die formierende Tätigkeit in und an der Form. Dabei tritt an die Stelle der alten Unterscheidung zwischen der Übung und dem Werk der Unterschied zwischen der Schreibszene und den Szenen, die das Schreiben von sich selbst entwerfen kann. Das literarische Schreiben hat darin seine besondere Stellung und Aufgabe in der skripturalen Ökonomie, dass es die instrumentalen und technischen Voraussetzungen und die Gesten und Innervationen bei der Tätigkeit des Schreibens in der intentionalen Sphäre der Sprache aufschreiben kann.⁴⁴ Was jeweils als Schreibszene technisch und gestisch möglich ist, besitzt dabei selbst schon eine kulturelle und sprachliche Form. Spätestens seit Quintilians Beschreibung der *lucubratio*, die er aus der Dialektik der Verzögerung des Schreibens und dem *secretum* als ihrem Ort und ihrer Zeit herausarbeitet, ist die kulturgeschichtlich reale Schreibszene immer auch schon eine beschriebene, entworfenen und gestaltete Szene des Schreibens. Nur weil das so ist, kann sie in Szenen des Schreibens exemplarische Formen annehmen. Die Formierung in der Schreibszene ist bereits eine Art von Form, wie sie dann in den kleinen Vignetten der Schreibszenen in literarischen Werken widergespiegelt werden kann. In diesen beispielartigen kleinen Szenen des Schreibens tritt die Formierungsleistung der Schreibszenen manchmal an die Oberfläche literarischer Werke. Im Verhältnis zwischen Schreibszene und Szenen des Schreibens ist der Anteil am Stil aufbewahrt und wieder zu entdecken, der der Stil als Übung gewesen ist.

43 Schreibszene und Szene des Schreibens (statt wie früher Schreibszene und Schreib-Szene) sind hier als begriffliches Paar verwendet wie in Rüdiger Campe: *Writing Scenes and the Scene of Writing. A Postscript*, in: *MLN* 136.5 (2021), Sonderheft *Scenes of Writing*, hg. von ders./Bryan Klausmeier/Johannes Wankhammer, S. 1114–1133; dort auch die formtheoretische Interpretation von Schreibszene und Szene des Schreibens in kritischem Anschluss an Ernst Cassirer und an Caroline Levine. Vgl. auch Rüdiger Campe: »Die Schreibszene. Schreiben« und Martin Stingelin: »UNSER SCHREIBZEUG ARBEITET MIT AN UNSEREN GEDANKEN«, in: Sandro Zanetti (Hg.): *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Frankfurt a. M. 2012, S. 269–282 und 283–304.

44 Der hier vertretene Vorschlag bringt es mit sich, über die Zentrierung auf den Autor hinauszugehen, die auch in der Kritik (Barthes) und der Genealogie (Foucault) des Autorschaftsbegriffs erhalten blieb, und das breitere, viele personale und materiale Agenten ins Spiel bringende Ensemble der Schreibszene an seine Stelle zu setzen. Exemplarische Arbeiten in diese Richtung sind Christian Benne: *Die Erfindung des Manuskripts. Zur Theorie und Geschichte literarischer Gegenständlichkeit*, Frankfurt a. M. 2015, insb. S. 577–614, und Carlos Spoerhase: *Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830*, Göttingen 2018.

LUTHERSTIL

Barbara N. Nagel

Über Rhetorik und Stil bei Luther zu schreiben, grenzt an Ketzerei. Ursächlich hierfür ist die Mythologisierung Luthers vor allem im deutschen Sprachraum: Luthers Status als Kirchenzerstörer und -erneuerer, als Hebamme der deutschen Sprache und Nationalmonument verboten es lange Zeit, ihm derart in die Karten zu schauen, seine rhetorischen Manöver, Stilarten und Stilbrüche unter die Lupe zu nehmen. Über Luthers Rhetorik und Stil reflektieren zu wollen, ist aus mindestens drei Gründen widersinnig: Erstens liegt bei einem christlichen Theologen und Kirchenbegründer der Fokus auf Innerlichkeit und Authentizität; der Sprache hingegen begegnet man verstärkt seit dem Abendmahlsstreit mit Skepsis (Jakob Böhme spricht von der »antichristischen, babylonischen Hure aller Zungen«¹). Zweitens insistiert Luther in seinen Schriften zur Bibelübersetzung darauf, er halte nur fest, wie das Volk spreche; folglich wäre Luthers Sprache nicht *seine* Sprache, sondern die des Volkes (oder aber, wie Luther mit Verweis auf Joh. 14,24 feststellt, die Sprache Gottes). Drittens ist da der obszöne Luther, dessen Fäkalbeschimpfungen selbst für einen *stilus humile* zu brachial scheinen; auch wurde Luthers gewaltsame Sprache so einflussreich, dass sie nicht figurativ blieb, sondern zu Bauernmorden und Judenpogromen mobilisierte und so im schlimmsten Sinne Geschichte machte. Eine These, die es in diesem Essay zu entwickeln gilt, lautet demzufolge, dass sich Luther genau an der Schnittstelle von Rhetorik und Stil bewegt und in der deutschen Sprache die Grenzen der beiden austestet. Im Folgenden werden drei Arten des Anti-Stils bei Luther besprochen, die ebenso gut als »Anti-Rhetorik« begriffen werden können: Bibelstil, deutscher Stil, Disputationsstil. Wo Luther sich selbst zu Worte meldet, erscheinen »Stil« und »Rhetorik« als Negativbegriffe eigentümlich austauschbar; von beiden

suchte Luther sich mehr oder weniger erfolgreich zu distanzieren, um stattdessen in Anlehnung an Faber Stapulensis einen *sensus litteralis ex Christo* und in seinen Predigten eine Sprache des Herzens zu propagieren.² Anders stellte sich, wie wir sehen werden, die Situation für die Lutherrezeption dar: Ihr diene der Stilbegriff – insbesondere die Rede vom »Lutherstil« – als Behelf, um Luther von dem mit Überredung konnotierten Rhetorikbegriff freizusprechen und stattdessen seine Individualität (über-)zu(-)betonen.

I. BIBELSTIL

Wiewohl Luther Rhetorik gekonnt eingesetzt hat, hat er sich zeitlebens vom Stigma der reinen Schönrederei abzugrenzen versucht: »sed rhetorica seu eloquentia [Rhetorik oder Eloquenz aber, B. N. N.], die bleset die schweinsbloßen auff«.³ Die ältere Forschung hat Luthers rhetorische Versiertheit lange Zeit zu schmälern versucht und berief sich dabei auf mehrere Gründe: Die paganen Belange der antiken Rhetorik galten als unvereinbar mit einer religiösen Gesinnung – Christentum liegt an *conversio*, Rhetorik an *persuasio*, so die allzu einfache Gegenüberstellung. Freilich hatte sich bereits Augustinus im vierten Buch von *De doctrina Christiana*, das dem christlichen Rhetor gewidmet ist, für die Verwendung rhetorischer Mittel zur Verbreitung der christlichen

1 Jakob Böhme: *Mysterium Magnum oder Erklärung über das erste Buch Mosis*, in: ders.: *Sämmtliche Werke*, Bd. 5, hg. von R. W. Schiebler, Leipzig 1843, S. 273.

2 Vgl. hierzu Karlfried Froehlich: »«Always to Keep the Literal Sense in Holy Scripture Means To Kill One's Soul»: the State of Biblical Hermeneutics at the Beginning of the Fifteenth Century«, in: *Literary Uses of Typology from the Late Middle Ages to the Present*, hg. von Earl Miner, Princeton, N.J. 1977, S. 20–48, hier S. 26; Barbara N. Nagel: *Der Skandal des Literalen. Barocke Literalisierungen bei Gryphius, Kleist, Büchner*, München 2012, S. 52; Birgit Stolt: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000.

3 Martin Luther: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Weimar 1883–2009, *Tischreden*, Bd. 1, S. 203. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Sigle WA und Angabe des Bandes und der Seitenzahl direkt im Text.

Botschaft ausgesprochen; schließlich wolle man nicht die besten Redemittel den Vertretern der Lüge überlassen, sondern andere von der christlichen Lehre überzeugen.⁴ Gleichwohl vermeidet auch Augustinus das Wort ›Rhetorik‹ und entwickelt, so der Rhetorikforscher Joachim Knappe, die Unterscheidung zwischen *rhetorica divina* und *rhetorica humana*.⁵

An der in *De doctrina Christiana* propagierten Hermeneutik lässt sich jedoch auch ablesen, dass die Aversion des Protestantismus gegenüber Rhetorik und *techne* damit zu tun hatte, dass Rhetorik und Technik im Verdacht ›bloßer Äußerlichkeit‹ stehen. Dieses angebliche Defizit projiziert Augustinus auf das Judentum, wie auch später der Protestantismus die jüdische und katholische bzw. jesuitische Lehre immer wieder als zu technisch und äußerlich verunglimpfen wird (stetes Feindbild ist dabei die *Logik* von Port Royal).⁶ Von diesem Negativbild soll sich die protestantische Lehre des *sola fide* als substantieller abheben. Wenn es also ein Skandalon darstellt, sich Luthers paulinisch inspirierter Lehre von Innerlichkeit und Gewissen mit dem Vulgärverständnis von Rhetorik als *persuasio* zu nähern, dann stellt selbst noch die subtilere Herangehensweise von Hans Blumenberg, dem zufolge Rhetorik »nicht nur die Technik, [...] Wirkung zu erzielen[, ist], sondern immer auch, sie durchschaubar zu halten«,⁷ im religiösen Kontext eine Provokation dar. Vergessen wir abschließend nicht, dass für deutschtümelnde Luther-Anhänger eine Rückbesinnung auf die Rhetorik zugleich eine ungebührliche Romanisierung Luthers bedeutet.

Wir haben es der kürzlich verstorbenen schwedischen Luther-Expertin und Philologin Birgit Stolt zu verdanken, nicht nur Luthers Schulung in der rhetorischen Tradition dezidiert nachgewiesen, sondern zugleich vorgeführt zu haben, dass etliche Aussagen Luthers unverständlich blieben ohne Rückübersetzung ins

Lateinische und Rückbesinnung auf ihren Kontext in den rhetorischen Handbüchern v. a. Quintilians *Institutio Oratoria* und Philipp Melanchthons *Elementa Rhetorices*.⁸ Zu den von Luther bevorzugten Figuren und Tropen gehören laut Stolt ›Allegorie und Metapher, Häufung, Steigerung und Hyperbel, Antithese und Wortwiederholung, Parallelismus und ›Zweimal sagen‹‹;⁹ die ähnlich ausgerichtete Studie des Theologen Helmar Junghans listet *synekdoche*, *repetitio* und *apostrophe* als Luthers *master tropes*.¹⁰ Die dänische Kirchenhistorikerin Anna Vind fasst zusammen, dass Luther Cicero, Terenz, Quintilian und Augustinus studiert hat; von seinen Zeitgenossen nahm Luther die rhetorische Lehre seines Freundes und Mitstreiters Philipp Melanchthon auf wie auch Nicolaus Marschalks *Grammatica Exegetica* (1502).¹¹

Im Widerspruch zu vielen seiner polemischen, gegen das Ideal der Eloquenz gerichteten Aussagen ging Luther in seiner eigenen Praxis rhetorisch vor; niemand würde ernstlich bestreiten, dass eine Schrift wie *An den christlichen Adel deutscher Nation* rhetorisch durchdrungen ist. Das rechte Maß an Eloquenz, meinte Luther unter Berufung auf Melanchthons Tübinger Rhetorik, ergebe sich aus der Intelligenz, die aus dem Bibelstudium resultiere.¹² Anders gesagt, die Bibel diktiert das Eloquenzmaß. Wo aber von ›Maß‹ und ›Angemessenheit‹ die Rede ist, betrifft es die *virtutes* der *elocutio* – genauer: die rhetorische Kategorie des *aptum*, wobei unter Letzterem die rechte Rede zum gegebenen Anlass gemeint ist oder, mit Quintilian gesprochen, die Tugend,

4 Augustinus: *Die christliche Bildung. De doctrina Christiana*, übersetzt von Karla Pollmann, Stuttgart 2002, 4. Buch, besonders die Abschnitte XII und XIII, S. 172–175.

5 Joachim Knappe: »Rhetorik und Stilistik des Mittelalters«, in: Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knappe (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Bd. 1, Berlin/New York 2008, S. 55–73, hier S. 62.

6 Barbara N. Nagel: »Reformationen und Deformationen des Literalen«, in: dies.: *Der Skandal des Literalen* (Anm. 2), S. 57–64.

7 Hans Blumenberg: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«, in: ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 406–431, hier S. 412.

8 Birgit Stolt: »Rhetorik und Literatur«, in: *Daphnis* 16.4 (1987), S. 557–588. Zugleich muss man sagen, dass die Debatte über Luther und die Rhetorik disproportional dramatisiert wurde, insofern auch zwischen den ›Hauptgegnerinnen‹ Irmgard Weithase und Birgit Stolt Einigkeit darüber besteht, dass Luther sich als Prediger stets von der Rhetorik als bloßer Überredungskunst zu distanzieren suchte und stattdessen in Anlehnung an Melanchthon die Verbindung von Rhetorik und Dialektik propagierte. Vgl. Irmgard Weithase: *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache*, Bd. 1, Tübingen 1961, S. 84: »Um Luther nicht mißzuverstehen, muß betont werden: jener Kampf [gegen die Rhetorik] richtete sich nur gegen hohle Schönrederei.«

9 Stolt: »Rhetorik und Literatur« (Anm. 8), S. 562.

10 Helmar Junghans: *Martin Luther und die Rhetorik*, Stuttgart/Leipzig 1998.

11 Anna Vind: »Rhetoric«, in: Derek R. Nelson/Paul R. Hinlicky (Hg.): *The Oxford Encyclopedia of Martin Luther*, Bd. 3, New York 2017, S. 274–294, hier S. 274–276.

12 Knappe: »Rhetorik und Stilistik des Mittelalters« (Anm. 5), S. 83.

»passend« zu reden, »was ja die Hauptsache ist.«¹³ Das *aptum* ist für uns insofern von Interesse, als sich hier Rhetorik und Stil berühren. Luther strebt in seinen Predigten – in Anlehnung an die rhetorische Kategorie des *stilus humilis* – den *sermo humilis* an: die einfache Rede, in der sich die erhabene Einfalt des Glaubens (*simplicitas fidei*) erschließen soll. So enthalten Luthers *Tischreden* folgende Aussage: »Christus hat am aller einfeltigsten geredt vnd war doch eloquentia selbst. Die propheten machens auch nicht hoch, sindt doch vill schwerer. Drumb ist am besten vnd die hochste eloquentia simpliciter dicere« (WA, *Tischreden* IV, 664). Die pragmatische Linguistik, vertreten von Barbara Sandig und Birgit Stolt, gibt indirekt Aufschluss darüber, wie sich dieser »einfältige Stil« oder »Bibelstil« Luthers und die dazugehörigen »Biblizismen«¹⁴ konkret darstellen: vielfache Verwendung der deiktischen Formel *Siehe*, Parataxe, monotone parataktische Reihung mit der copula »und« sowie damit einhergehende rhetorische Wortstellung und starke Rhythmisierung von Luthers Bibelübersetzung.¹⁵ Es fällt auf, dass alle diese Merkmale mit Insistenz zu tun haben, was nahelegt, dass Luther den Aspekt der Einfältigkeit im deutschen Bibelstil noch verstärkt haben muss.

Joachim Knappe führt die Idee von der frommen, einfältigen Rede zurück auf Paulus' 1 Kor 1,21, wobei Luther die Passage in seiner NT-Ausgabe (1545) wie folgt übersetzt:¹⁶ »Denn dieweil die Welt / durch jre weisheit / Gott in seiner weisheit nicht erkantde / Gefiel es Gott wol / durch tōrichte Predigte [*per stultitiam praedicationis*] selig zu machen/ die so dar an gleuben.« In seinem wegweisenden Aufsatz

über den *sermo humilis* hat Erich Auerbach in der für ihn typisch dialektischen Manier den *sermo humilis*, d. h. die »tōrichte Predigt[]«, als Verteidigungsformation historisch lesbar gemacht, derer sich das Frühchristentum bediente, um sein Eloquenz-Defizit zu kompensieren:

»Die Mehrzahl der gebildeten Heiden empfand das urchristliche Schrifttum in seinen griechischen und vor allem in seinen frühen lateinischen Formen als lächerlich, verworren und abstoßend. Nicht nur der Inhalt wirkte auf sie als kindischer und absurder Aberglaube, sondern auch die Forma war eine Beleidigung ihres Geschmacks: Wortwahl und Syntax waren ungeschickt, auf niedrig gewöhnliche Weise volkstümlich, und die dazu vielfach mit Hebraismen durchsetzt; manches schien geradezu possenhaft und grotesk.«¹⁷

Auerbach beschreibt, wie im Laufe der Zeit das ursprünglich pejorative Adjektiv *humilis* eine Umwertung erfuhr. Den stilistisch anrühigen Umstand, »daß das Bibellatein aus der klassischen Tradition herausfällt«,¹⁸ habe das mittelalterliche Christentum dadurch wiedergutmacht, dass es den *humilitas*-Gedanken in der Inkarnation Christi wiedergefunden und als »Demut« gefeiert habe. Auerbach resümiert: »[Die] christlich-spätantiken Schriftsteller [...] erkannten die Niedrigkeit des Bibelstils an, und zeigten in ihr eine neue und tiefe Erhabenheit.«¹⁹ Auch wenn es also zunächst widersinnig anmutet, wie Auerbach vom »Bibelstil« zu sprechen, weil die christlichen Schriften in der rhetorischen Tradition als *Stilbruch* wahrgenommen werden mussten, gewinnt das Christentum seinen hohen Stil aus dem niedrigen Stil: Das Aufeinanderprallen von Rhetorik und Anti-Rhetorik erzeugt seine Version des Erhabenen, in der Luther es zur Meisterschaft bringt.²⁰

13 Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*, hg. und übers. von Helmut Rahn, Darmstadt 1988, Buch 1.V.1; vgl. auch Anfang von Buch XI.

14 Birgit Stolt: »Bibelübersetzung – ihre philologische Genauigkeit und Verständlichkeit«, in: Luther-Akademie Ratzeburg (Hg.): *Möglichkeiten und Grenze einer Revision des Luther-textes*, Erlangen 1980, S. 113–132, hier S. 113 f.

15 Eine detaillierte Aufreihung der Merkmale findet sich, samt bibliographischen Verweisen auf Stolt, in Barbara Sandig: »Bibelstil«, in: *Textstilistik des Deutschen*, Berlin/New York 2006, S. 279 f. Sandig referiert u. a. zurück auf Birgit Stolts »Die Entmythologisierung des Bibelstils«, in: *Stilistik: sprachpragmatische Grundlegung der Stilbeschreibung*, hg. von Barbara Sandig, Berlin/New York 1978, S. 179–190, hier S. 182, sowie auf Stolts »Revisionen und Rückrevisionen des Luther-NT aus rhetorisch-stilistischer Sicht«, in: *Forum Angewandte Linguistik* 14 (1988), S. 13–40, hier S. 26: »Und sowie aber begleiten den Text wie ein Basso ostinato und sind wichtige Elemente des sakralen Erzähltons«.

16 Knappe: »Rhetorik und Stilistik des Mittelalters« (Anm. 5), S. 63.

17 Erich Auerbach: »Sermo Humilis«, in: *Romanische Forschungen* 64.3 (1952), S. 304–364, hier S. 320.

18 Ebd., 322.

19 Ebd., 322 f.

20 Ich nehme hier Bezug auf Michel Deguys Definition des Erhabenen in »The Discourse of Exaltation«, in: *Of the Sublime: Presence in Question*, übers. von Jeffrey S. Librett, Albany, N.Y. 1993, S. 5–24, hier S. 16: »the sublime is the movement that transposes the cohesion of all the constituents into a mimesis of the model unity which is ›Nature.« And just as Nature [...] has hidden that which is low or base (excretion), suggesting thus that one ought to allow abjection to show itself, so the *natural* in the speech of the great consists in hiding the technique of the high«.

Das Erhabene verdankt sich bei Luther zudem der Sphäre des Auditiven – sowohl gesprochenem Schreiben, dem sogenannten Predigtstil, als auch aus dem deutschen Kirchenlied, dessen Beginn mit Luther Ranke auf das Jahr 1523 datiert.²¹ Die Reformation befindet sich somit in einer unauflösbaren Spannung zwischen dem Dogma der *sola scriptura*, das laut Manfred Schneider »the allegorical substitution of the eye for the ear as the organ for receiving revelation«²² weiterführt, und der *fides ex auditu*, auf deren Bedeutung (nicht nur) für Luther jüngst wieder die Medienwissenschaftlerin Tanvi Solanki hingewiesen hat.²³ Auch Hans Blumenberg betont die antivisuelle Qualität des Erhabenen, die sich bei Luther als absolute Autorität des Hörsinns darstellt: »Das unbedingt Fordernde begegnet im ›Hören‹«, kommentiert Hans Blumenberg, »das Gewissen hat eine ›Stimme‹«.²⁴

II. DEUTSCHER STIL

»Wie wenig der deutsche Stil mit dem Klange und mit den Ohren zu thun hat, zeigt die Thatsache, dass gerade unsre guten Musiker schlecht schreiben. Der Deutsche liest nicht laut, nicht für's Ohr, sondern bloss mit den Augen: er hat seine Ohren dabei in's Schubfach gelegt.«²⁵

Nietzsche – dessen Schreiben Jacques Derrida in *Éperons* zum Gegenstand für seine Meditation über den Stilbegriff wurde²⁶ – kritisiert den sogenannten

›deutschen Stil‹ aufgrund seiner mangelnden auditiven Schulung; es gelte, sich auf die Antike zurückzubedenken, in der »die Gesetze des Schrift-Stils die selben, wie die des Rede-Stils« (KGA 6.2, 198) gewesen seien. Für Nietzsche sind es im Deutschen Reich die Prediger, die einzig und allein den Stil voranbringen können – und an ihrer Spitze niemand anders als Luther:

»Der Prediger allein wusste in Deutschland, was eine Silbe, was ein Wort wiegt, inwiefern ein Satz schlägt, springt, stürzt, läuft, ausläuft, er allein hatte Gewissen in seinen Ohren, oft genug ein böses Gewissen: denn es fehlt nicht an Gründen dafür, dass gerade von einem Deutschen Tüchtigkeit in der Rede selten, fast immer zu spät erreicht wird. Das Meisterstück der deutschen Prosa ist deshalb billigerweise das Meisterstück ihres grössten Predigers: die Bibel war bisher das beste deutsche Buch. Gegen Luther's Bibel gehalten ist fast alles Übrige nur ›Litteratur‹ – ein Ding, das nicht in Deutschland gewachsen ist und darum auch nicht in deutsche Herzen hinein wuchs und wächst: wie es die Bibel gethan hat.« (KGA 6.2, 198)

Angesichts der innigen Verschränkung von Stil und Ironie bei Nietzsche ist es sinnvoll, dass Derrida nur im Plural von *Les Styles de Nietzsche* spricht. Nietzsches Spitzen sind Legion: Den Deutschen mangelt es an Stil; der Prediger hat ein böses Gewissen; »die Bibel war bisher das beste deutsche Buch« (ebd.). Die Ironie, nein Häresie, liegt hier natürlich darin, dass die Bibel nur *ein* Buch unter anderen ist, wenn auch vorläufig noch das beste; eine noch größere Ironie verbirgt sich darin, die Bibel als »deutsche[s] Buch« (ebd.) zu bezeichnen. Tiefgründig

21 Leopold von Ranke: *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation*, Bd. 2, Berlin 1839, S. 82.

22 Manfred Schneider: »Luther with McLuhan«, übers. von Samuel Weber, in: *Religion and Media*, hg. von Hent de Vries/Samuel Weber, Stanford, Calif. 2002, S. 198–215, hier S. 200.

23 Vgl. Tanvi Solanki: »Mediating the Universal and Particular: Herder's Tone and its Pastoral Performance«, in: *Germanic Studies Review* 96 (2021), S. 1–22.

24 Hans Blumenberg: »Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, in: ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, hg. von Anselm Haverkamp, Frankfurt a. M. 2001, S. 139–171, hier S. 163.

25 Friedrich Nietzsche: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, Bd. 6.2: *Jenseits von Gut und Böse – Aechtes Hauptstück: Völker und Vaterländer* [1886], Berlin 1967, Aphorismus 247, S. 198. Nachweise aus dieser Ausgabe im Folgenden mit Sigle KGA und Angabe des Bandes und der Seitenzahl direkt im Text.

26 »La question du style, c'est toujours l'examen, le pesant d'un objet pointu. Parfois seulement d'une plume. Mais aussi bien d'un stylet, voire d'un poignard. A l'aide desquels on peut, certes, attaquer cruellement ce à quoi

la philosophie en appelle sous le nom de matière ou de matrice, pour y enfoncer une marque, y laisser une empreinte ou une forme, mais aussi pour repousser une forme menaçante, la tenir à distance, la refouler, s'en garder – se pliant alors ou repliant, en fuite, derrière des voiles.« (Jacques Derrida: *Spurs. Nietzsche's Styles/Éperons: Les Styles de Nietzsche*, Chicago/London 1979 [1978], S. 36; »Die Frage des Stils – dies bedeutet immer das Abwägen, das Gewicht eines spitzen Gegenstands. Zuweilen nur einer Feder. Doch ebensogut eines Stiletts, also eines Dolchs. Mit ihnen kann man gewiß das grausam angreifen, worauf sich die Philosophie unter dem Namen Materie oder Matrix beruft, um dort ein Mal einzudrücken, eine Spur oder eine Form zu hinterlassen, aber auch um eine drohende Kraft zurückzudrängen, sie auf Distanz zu halten, sie zurückzustoßen, sich vor ihr zu hüten – dann wankt man oder man weicht flüchtend hinter Schleier und Segel (voiles) zurück« [Jacques Derrida: *Éperons: Les styles de Nietzsche. Sporn: Gli stili di Nietzsche. Spurs: Nietzsche's styles. Sporen: Die Stile Nietzsches*, übers. von Richard Schwaderer, Venedig 1976, S. 33]).

ist diese Ironie, insofern Luther mit Rekurs auf die Geschichtstheorie Otto von Freisings tatsächlich eine *translatio ad Teutonicos* vorschwebte, der zufolge das Heilige Römische Reich Deutscher Nation das Erbe Roms angetreten und Luther Petrus und Paulus beerbt habe (WA 6, 462 f.).²⁷ Dass die Bibel erst im Deutschen wirklich zu sich kommt, deutet sich in Luthers *Sendbrief über das Dolmetschen* (WA 30.2, 632–646) an, wenn Luther auf nicht unwitzige Weise plausibel zu machen versucht, die Ergänzung von *sola* in *sola scriptura* sei keine eigentliche Ergänzung oder gar ein Übersetzungsfehler, sondern vielmehr notwendig, weil das Deutsche grammatisch nach dem ›nur‹ (bzw. *sola*) verlange – sodass Luther sich genötigt fühlt, das Adverb ins ›Original‹ ›zurück‹ zu übersetzen (WA 30.2, 637 f.). Niemand hat die paradoxe Wunde, auf die Nietzsche seinen Finger legt, wenn er von der Bibel als dem »beste[n] deutsche[n] Buch« spricht, besser auf den Punkt gebracht als der französische Übersetzungstheoretiker Antoine Berman im Titel seines Essays *Luther ou La traduction comme fondation*.²⁸ Dass sich der sogenannte ›deutsche Stil‹ einer Übersetzung verdankt, stellt ein Skandalon dar, gegen das Luther anschreibt, indem er sich die Sprache anzueignen versucht: Der *Sendbrief* quillt geradezu über von einer Fülle von Possessiven – angefangen mit Luthers Rede von »meine[r] Sprache«, »mein[em] Testament« etc., disseminierend in mehr als 50 ›mein‹-Morphemen. Es kommen einem Derridas Worte »je n'ai qu'une langue, et ce n'est pas la mienne«²⁹ in den Sinn, die auf den deutschen Stil angewandt lauten könnten: Ich habe nur einen Stil und es ist nicht der meinige.

Dieser Verdacht verdichtet sich in der wohl meistzitierten Passage aus dem *Sendbrief*, die da lautet: »[M]an mus die mutter im hause, die kinder auff der gassen, den gemeinen man auff dem marckt drumb fragen, und den selbigen auff das maul sehen, wie sie reden, und darnach dolmetschen, so verstehen sie es den und mercken, das man Deutsch mit jn redet.« (WA 30.2, 637) Angesichts des verschränkten

Verhältnisses von Subjektivem und Universalem, von Deskriptivem und Präskriptivem verdoppelt sich die Frage, über wessen Stil wir eigentlich reden: über den Stil der Bibel oder über Luthers Übersetzungsstil? Über den Sprachstil der Deutschen als Luthers Sprachstil oder über Luthers Sprachstil als Sprachstil der Deutschen?

Entgegen Goethes Glauben an die homogenisierende Wirkung von Luther, der die Bibel als ein »in dem verschiedensten Stile verfaßtes Werk [...] uns in der Muttersprache wie aus einem Guss überlieferte«³⁰ oder auch im Gegensatz zu Leopold von Rankes euphorischer Einschätzung, Luthers Sprache habe »de[n] nationalen Geist, ohne Rücksicht auf fremde Muster, [...] zu einem allgemeinen Ausdruck gebracht«,³¹ witzelt Nietzsche, der deutsche Stil à la Luther bleibe nur einer unter vielen: »Jetzt stehen bis zu Luther's deutschem Stile alle Farbentöpfe zum Gebrauche da – es muß nur der rechte Maler und Kolorist hinzukommen.« (KGA, 6.1, Fragment 15[3], S. 355)

Obgleich die Luther-Rezeption den Begriff des ›Stils‹ mobilisiert hat, um seinen Einfluss auf die deutsche Sprache zu beschreiben und vielleicht auch, nicht ungelegen, um im selben Streich den intentionalen Begriff der ›Rhetorik‹ zu umgehen, hat Luther selbst die Rede vom Stil vermieden. Während seine Kritik an der Rhetorik gut belegt ist und oft bemüht wird, um Luthers Authentizitätsanspruch zu besiegeln,³² kann Gleiches nicht vom Stilbegriff behauptet werden. Nun nimmt das erst mal nicht wunder, hat sich doch der Stilbegriff im Deutschen erst in der ersten Hälfte

27 Vgl. hierzu Samuel Kliger: »The Gothic Revival and the German *translatio*« in: *Modern Philology*, 45.2 (November 1947), S. 73–103, hier S. 81; Rebecca Comay: »Translatio Imperii«, in: *Mourning Sickness. Hegel and the French Revolution*, Stanford, Calif. 2011, S. 14–17, hier S. 16 f.; Barbara N. Nagel: »Tautologie (Martin Luther)«, in: Judith Kasper/Cornelia Wild (Hg.): *Rom rückwärts. Europäische Übertragungsschicksale*, München 2015, S. 56–60, hier S. 57 f.

28 Antoine Berman: *L'Épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris 1984, S. 43–60.

29 Jacques Derrida: *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*, Paris 1996, S. 13.

30 Johann Wolfgang von Goethe lobt an Luthers Bibelübersetzung ihre homogenisierende Wirkung, »ein in dem verschiedensten Stile verfaßtes Werk und dessen dichterischen, geschichtlichen, gebietenden, lehrenden Ton uns in der Muttersprache wie aus einem Guss überlieferte« (Johann Wolfgang von Goethe: *Dichtung und Wahrheit*, in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, Hamburg 1948 ff., Bd. 9, 11. Buch, S. 493).

31 Ranke: *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation* (Anm. 21), S. 79 f.: »Selbstherrschender, gewaltiger ist wohl nie ein Schriftsteller aufgetreten, in keiner Nation der Welt. Auch dürfte kein anderer zu nennen seyn, der die vollkommenste Verständlichkeit und Popularität, gefunden treuherzigen Menschenverstand mit so viel ächtem Geist, Schwung und Genius vereinigt hätte. Er gab der Literatur den Character den sie seitdem behalten, der Forschung, des Tiefsinnes und des Krieges. [...] Es war das erste Mal, dass der nationale Geist, ohne Rücksicht auf fremde Muster, nur wie er sich unter den Einwirkungen der Weltchicksale gebildet, zu einem allgemeinen Ausdruck gelangte.«

32 Die einschlägigen Luther-Zitate gegen die Rhetorik sind nachzulesen in Weithases *Zur Geschichte der gesprochenen deutschen Sprache* (Anm. 8), S. 83.

des 15. Jahrhunderts zu etablieren begonnen; Luther verwendet dementsprechend das Wort ausschließlich auf Lateinisch, wobei *stilus* (bzw. *stillus*, *stylus*) ›spitzer Gegenstand, Pfahl, Stiel, Stengel, Griffel zum Schreiben‹ bedeutet und übertragen ›das Schreiben, schriftliche Abfassung, Darstellung, Ausdrucksweise, Schreibart, Literatur, Sprache‹, und mittellateinisch auch ›Gewohnheit, Herkommen‹.³³ Man könnte allerdings hinter Luthers Vermeidung des Wortes ›Stil‹ (inklusive eines Synonyms wie ›Schreibart‹) auch Strategie vermuten, das Deutsche ›stilfrei‹ zu halten, denn aus dem Kontext erschließt sich, dass *stilus* bei Luther als Inbegriff des Unwahren fungiert. Wenn bei Luther von ›Stil‹ die Rede ist, dann im Zusammenhang mit Lüge; oft zitiert Luther aus der Vulgata die Phrase vom »Lügenstil« oder »lügenden Griffel« (»*stilus mendax*«, Jer. 8,8). Es ist dabei in erster Linie die katholische Kirche (»*stilus Papae*« [WA 1, 575], »*stilus Romanae Curiae*« [WA 1.2, 25]), die Luther der leeren Form oder hohlen Schönheit – kurz, einer Stil-Lüge – bezichtigt.

Das Judentum treffen ganz ähnliche Vorwürfe. Da ist zum Beispiel die erste Vorlesung Luthers über den 44. (bzw. 45.) Psalm von 1513/15: ein Epithalamium zur Hochzeit des Königs, das einen festen Teil der protestantischen Liturgie bildet. Luther insistiert, nicht weiter verwunderlich, auf dem anagogischen bzw. christologischen Sinn des Brautliedes, weshalb der Psalm einen Referenzpunkt in Luthers Herleitung des *sensus litteralis ex Christo* (in Anlehnung an Faber Stapulensis) bildet. Gerhard Ebeling hat sich dezidiert mit der Entwicklung der Psalmenvorlesung auseinandergesetzt³⁴ – mein Interesse hingegen gilt einzig und allein dem lateinischen Substantiv *stillus*, das Luther pejorativ verwendet. Es geht Luther

offensichtlich darum, anhand des Stilbegriffs eine Differenz zu fingieren zwischen einer vermeintlich nur äußerlichen, jüdischen Schönheit auf der einen Seite und einer echten, christlichen, innerlichen Schönheit auf der anderen:

»Du bist der Schönste unter den Menschenkindern« [Anfang von Psalm 44 [45], zit. nach Lutherbibel].
 ›Der Schönste‹ [*Speciosus forma* = von großartiger/blendender Gestalt] muss bezüglich der geistlichen Würde der Gerechtigkeit halber begriffen werden, so dass der Sinn ist: Die jüdischen Menschenkinder sind ihrem Stil [*stillus*] nach vor der Welt schön [großartig/blendend] ihrer Gerechtigkeit nach, innen, aber abscheulich. Du aber bist nach innen und außen [schön].«³⁵ (Übersetzung B. N. N.)

III. DISPUTATIONSTIL

Eine Ausnahme zu Luthers negativer Verwendung des Wortes *stilus* findet sich im Galaterkommentar, wo Luther seine eigene Schreibart als »*stylus* vehementis«³⁶ verteidigt. Mehrere ist bemerkenswert an dieser Formulierung: Erstens wird hier deutlich, dass sich Luther, obgleich er einer der Begründer des Konzepts der Innerlichkeit und ergo des modernen Subjektbegriffs ist, selbst noch an der Schwelle desselben befindet und insofern weniger Dünkel hat, Rhetorik und Authentizität zusammenzudenken, als man es seit dem 18. Jahrhundert erwarten könnte. Zweitens ist festzuhalten, dass sich Luthers Anspruch auf Authentizität als Begehren nach Literalität vermittelt; dieses Begehren drückt sich sowohl in *vehementia* als ›Kraft‹ aus als auch in der Möglichkeit, mit *stylus* einen (gegenständlichen) ›Griffel‹ zu meinen. Damit einher geht die Verneinung des Luther so verhassten, weil mit Lüge und Sophistik konnotierten, allegorischen Sinns. Drittens verschleiern all dies, dass *stylus vehementis* natürlich selbst eine figurative Formulierung ist: der kraftvolle Griffel als

33 »Stil«, in: *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*, <https://www.dwds.de/wb/Stil> (aufgerufen am 23.12.2021).

34 Vgl. hierzu Gerhard Ebeling: »Luthers Auslegung des 44. (45.) Psalms«, in: *Lutherstudien*, Bd. 1, Tübingen 1971, S. 196–220, hier S. 200. Ebeling geht geflissentlich hinweg über Luthers Anmerkung über die »abscheulich[en]« »jüdischen Menschenkinder[en]« und nimmt lediglich Notiz von einer impliziten »Spaltung« (ebd., S. 218) zwischen Christus und Moses (ein Kontrast, den Luther in der Überarbeitung der Vorlesung 1532 noch verstärkt). Ebeling kommentiert die Formulierung »*speciosus forma*« wie folgt: »Die Kontrastierung gegen Moses ist für Luther das Mittel, um in umfassender und radikaler Weise bei der Exegese dieses Psalms die Gegensatzrelationen herauszuarbeiten, in denen das regnum Christi zum regnum mundi steht, und auf diese Weise die Aussagen des Psalms unmißverständlich auf Christus zu applizieren, sie also so zu interpretieren, daß sie ausschließlich von Christus und seinem Reich und in keiner Weise von einem irdischen König und einer irdischen politia verstanden werden können« (ebd., S. 215).

35 »*Speciosus forma* pre filiis hominum. ›*Speciosus forma*‹ hoc de spirituali decore iustitie intelligendum est, ut sit sensus: filii hominum Iudei coram stillus mundo speciosi sunt in iustitiis suis, intus autem foedi, tu autem intus et extra« (WA 4, 493 f.).

36 Luther äußert sich zu seinen Ausbrüchen gegenüber Päpsten und Anabaptisten (WA 40.1, 630b) mit Verweis auf seinen »kraftvollen Stil« bzw. »Griffel«: »Est et nostra castigatio dura et stylus vehementis, sed profecto cor non est amarum, non invidium, non exptens vindictam de adversariis« (»Unsere Züchtigung ist auch harsch und unser Griffel kraftvoll (*stylus vehementis*); aber unser Herz ist gewiss nicht bitter oder neidisch oder rachsüchtig gegen unsere Gegner«, Übersetzung B. N. N.).

pars pro toto für Luther, Lutherstil als Synekdoche für den deutschen Sprachstil, Lutherdeutsch als Deutsch. Zusammenfassend dekonstruiert Luthers Identifikation mit dem *stylus vehemens* die Opposition zwischen Rhetorik und Antirhetorik, Eloquenz und Anti-Eloquenz.

Was Luther »stylus vehemens« nennt, verschlagwortet die pragmatische Linguistik und Reformationsgeschichte als »Disputationsstil«. In der Tat lokalisiert Rainer Pineas in Luthers Pamphleten eine ganze Anzahl von für das Genre des *pamphlet war* typischen Figuren wie *abusio, iustificatio, derogatio, praemunitio, assertio, distortio*.³⁷ Die Gefahr selbst einer so bemerkenswerten Studie wie der von Pineas, aber auch der Klassifizierung »Disputationsstil« als solcher besteht darin, Aggression zu relativieren und zu entpersonalisieren – schließlich legt der Terminus »Disputationsstil« nahe, dass ein aggressiver Stil *von der Form* vorgeschrieben ist. Vielleicht auch deshalb verhalten sich die bereits zitierten Studien zu Luthers Rhetorik seltsam still zu seiner *hate speech*: den detaillierten Skripts, die Luther zur Durchführung von Judenpogromen erteilte und die in dem Imperativ »Drum immer weg mit ihnen«³⁸ kulminieren,³⁹ seiner Anleitung zur Vertreibung von Sinti und Roma,⁴⁰ den Aufrufen an die Fürsten, Bauern zu morden (WA 18, 357–361). Stattdessen beschränkt sich das Gros der Lutherforscher/innen auf Luthers unmittelbare

Schriften zur Bibel bzw. zur theologischen Rhetorik, als ließen sich diese abgrenzen.⁴¹ Anna Vind gesteht ein, dass sich Luther mit rhetorischem Wissen gewappnet an den polemischen Kriegen seiner Zeit beteiligt hat: »[P]olemical was at the core of his whole existence«⁴² und rechtfertigt diese rhetorische Aktivität doch sogleich als *militia Christi*.⁴³

Eines der Werke, von denen man einen Kommentar zu Luthers Rhetorik erwarten dürfte, ist Wilfried Barners Klassiker *Barockrhetorik*.⁴⁴ Doch Barners Zusammenfassung von Luthers Verhältnis zur Rhetorik als »zwiespältig[]« bleibt so pointiert wie elliptisch; es scheint, als befalle den Germanisten ein Unwohlsein gegenüber »Luthers Brutalität«,⁴⁵ das anderen abgeht. Barner verweist in einer Fußnote auf einen Brief Nietzsches an dessen Freund und Mitarbeiter Peter Gast (Heinrich Köselitz); geht man der Fährte nach, so liest man:

»Die gräßliche hochmütige gallig-neidische Schimpfteufelei Luthers, dem gar nicht wohl wurde, wenn er nicht vor Wut auf jemanden speien konnte, hat mich zu sehr angeekelt. Gewiß haben Sie recht mit der »Förderung der europäischen Demokratisierung« durch Luther, aber gewiß war dieser rasende Bauern-Feind (der sie wie tolle Hunde totschiessen hieß und eigens den Fürsten zurief, jetzt könne man

37 Rainer Pineas: *Thomas More and Tudor Polemics*, Bloomington, Ind. 1968, S. 8–14.

38 »Erstlich, dass man ihre Synagogen oder Schulen mit Feuer anstecke [...]. Zum anderen, dass man auch ihre Häuser desgleichen zerbreche und zerstöre [...]. Dafür mag man sie etwa unter ein Dach oder Stall tun, wie die Zigeuner, auf dass sie sollen wissen, sie seien nicht Herrn in unserem Lande [...]. Zum dritten, dass man ihnen nehme alle ihre Gebetbüchlein und Talmude [...]. Zum vierten, dass man ihren Rabbinern bei Leib und Leben verbiete hinfort zu lehren. [...] Zum fünften, dass man den Juden das Geleit und Strasse ganz und gar aufheben, denn sie haben nichts auf dem Lande zu schaffen [...]. Zum sechsten, dass man ihnen den Wucher verbiete und nehme ihnen alle Barschaft und Kleinod an Silber und Gold [...]. Zum siebenten, dass man den jungen, starken Juden und Jüdinnen in die Hand gebe Schlegel, Axt, Tarst (?), Saten, Rocken, Spindel und lasse sie ihr Brot (536) verdienen im Schweiß der Nasen [...]. Drum immer weg mit ihnen« (WA 53, 523).

39 Vgl. hierzu jüngst Lyndal Roper: »Luther the Anti-Semite«, in: *Living I Was Your Plague*, Princeton, N.J. 2021, S. 108–134.

40 Vgl. hierzu Barbara N. Nagel: »Analogie: Martin Lutero«, in: Leonardo Piasere/Gianluca Solla (Hg.): *I filosofi e gli zingari*, Canterano 2018, S. 39–46; Wolfgang Wippermann: »Wie die Zigeuner...« – zur Geschichte des Antiziganismus von Luther bis Himmler«, in: Max Peter Baumann (Hg.): *Music, Language and Literature of the Roma and Sinti*, Berlin 2000, S. 9–23.

41 Vgl. Birgit Stolt: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000; Jens Wolff: *Metapher und Kreuz: Studien zu Luthers Christusbild*, Tübingen 2005; Andrea Grün-Oesterreich und Peter L. Oesterreich vertreten in »Dialectica docet, rhetorica movet: Luthers Reformation der Rhetorik«, in: Peter L. Oesterreich/Thomas O. Sloane (Hg.): *Rhetorica movet: Studies in Historical and Modern Rhetoric in Honor of Heinrich F. Plett*, Leiden/Boston 1999, S. 25–41, hier S. 28, die These, dass Luther (in Anlehnung an Augustinus' *De doctrina Christiana* (Anm. 4), XII [S. 172]) eine Rhetorik *ex Christo* entwickelt habe, die ausschließlich lehren, erfreuen und bewegen wolle (*docere, delectare, movere*).

42 Anna Vind: »Luther's Thought Assumed Form in Polemics«, in: Robert Kolb/Irene Dingel/Lubomír Batka: *The Oxford Handbook of Martin Luther's Theology*, New York 2014, S. 471–480, hier S. 471.

43 Ebd., S. 472: »his own role is to fight the good fight for the sake of God's Word, on which he can stand firmly and courageously«. Vgl. hierzu Luthers Aussage aus den *Tischreden*: »Ein Prediger muß ein Kriegsmann und ein Hirte sein« (WA, *Tischreden* I, 305).

44 Wilfried Barner: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen*, Tübingen 1970, S. 259 f.

45 Ebd., S. 260.

mit Schlachten und Würgen von Bauernvieh sich das Himmelreich erwerben) einer der *unfreiwilligsten* Förderer derselben.«⁴⁶

Wir wissen, dass diese Distanzierung seitens Nietzsches keine endgültige Abkehr von Luther einleiten wird, sondern dass Nietzsches Widerspruchstoleranz es ihm erlaubt, Luther abwechselnd zu loben, sich mit ihm zu identifizieren oder aber sich wahlweise über Luthers »Geschwätzigkeit des Zornes« (KGA 5.2, Aphorismus 97, S. 127) zu erregen oder auch zu amüsieren.

Bereits für Nietzsche verkörpert ›Luther‹ die Einheit von »Stil und Mensch«.⁴⁷ 1931 geht der deutsch-jüdische Philologe Eduard Engel ebenfalls von der These »Der Stil ist der Mensch«⁴⁸ aus und preist in seinem (später von den Nazis gestohlenen und unter ›arischem‹ Namen profitreich neu aufgelegten) Werk *Deutsche Stilkunst* Luther als Verkörperung des deutschen Stils, als »Sprachherrscher« und »Sprachumwälzer«.⁴⁹ Dabei hat sich Luther in Engels Augen gleich doppelt um die deutsche Sprache verdient gemacht. Erstens dank seiner zahlreichen Verdeutschungen der »stilwidrig[en]«⁵⁰ »Fremdwörterseuche«⁵¹:

»An Luthers Bibelübersetzung ist das sprachlich Reizvollste, zu beobachten, wie er von Auflage zu Auflage selbst solche Fremdwörter auszumerzen bemüht war, die ihm damals kein Mensch verargte. Lange hatte er ›vermaledeien‹ stehen lassen, endlich setzte er dafür: fluchen, verfluchen; ebenso für ›benedeien‹ segnen. Sogar ›regieren‹ empfand er – mit Recht – als undeutsch, also unbiblich, stilwidrig und schrieb später dafür: Herrsein (Matth.

2, 6), König sein (Matth. 2, 22), weiden (Ap. Gesch. 20, 28). [...] Luther hat sich gegrämt, Person nicht ausmerzen zu können; bei trotzigem Willen wär's geglückt.«⁵²

Zum anderen analysiert Engel scharfsinnig eine bestimmte Stileigenart Luthers, die zwar auch Sandig und Stolt ansprechen, jedoch als reinen Biblizismus abtun – und zwar Luthers Tendenz zur ungrammatischen Satzbildung. Engel, der seine Studie lamentierend beginnt, die Deutschen beherrschten ihre eigene Sprache nicht, macht bei Luther (und Goethe) großzügige Ausnahmen. Engel schwärmt geradezu dafür, wie Luther ›zur Schwäche neigende‹ Nebensätze »in einen Hauptsatz umbiege: *Und das ist die Freudigkeit, die wir zu ihm haben, daß, so wir bitten nach seinem Willen, so hört er uns.*«⁵³ Der Philologe resümiert: »[D]er Meister zwingt die Nebensätze«.⁵⁴ Luthers Meisterschaft im Stil sei daran erkennbar, dass sich seine Anakoluthe *unbewusst* ereigneten – sonst wäre es lediglich »absichtliche Manier«.⁵⁵ Offensichtlich ist es unmöglich, Engels These zu verifizieren. Allein, *dass* Stil auf der Seite des Unbeabsichtigten steht, Rhetorik hingegen intentional sei, diese Ansicht ist verbreitet; ihre Problematik zeigt sich freilich gleich darauf in Engels Aussage: »[D]er Meister kann die Form zerbrechen mit weiser Hand, zur rechten Zeit.«⁵⁶

Angesichts der Tatsache, dass sich wenige Jahre später Nazi-Größen wie Hitler und Julius Strasser auf Luthers ideologische Vorarbeit berufen sollten, mag man darüber streiten, ob der Terminus ›Disputationsstil‹ die Sprachrealitäten, die der Hassprediger Luther gesetzt hat, noch einfängt. Philologisch gesprochen, beruht Luthers Disputationsstil bzw. seine *hate speech* auf dem Zerbrechen von Syntax und *decorum* als Zeichen göttlicher Inspiration und auch Gewalt. Die Redefiguren, die Luthers Agrammatikalität und viel beredete Obszönität prägen – *anakoluthon, inconcinnitas, catachresis*,

46 Friedrich Nietzsche: »Brief vom 5.10.1879«, in: ders.: *Werke in drei Bänden*, Bd. 3, München 1954, S. 1158–1160.

47 »Die verfluchte Volksseele! Wenn wir von deutschem Geiste reden, so meinen wir die deutschen grossen Geister, Luther, Goethe, Schiller und einige Andere, nicht den mythologischen Phantom der vereinigten Ungeistermasse, in der – – – Besser wäre es schon, von lutherartigen Menschen usw. zu reden. Wir wollen vorsichtig sein, etwas deutsch zu nennen [...]. Schon besser steht es mit Stil und Mensch. [...] Ja Deutsche! Deutsches Reich! Das ist etwas, Deutschsprechende ist auch etwas. Aber Race-Deutsche! Das Deutsche als künstlerische Stileigenschaft ist erst noch zu finden« (KGA 3.4, Aphorismus 29[47], S. 253).

48 Eduard Engel: *Deutsche Stilkunst. Zwei Bände*, Bd. 2, Berlin 2016 [1931], S. 495.

49 Ebd., Bd. 1, S. 14, 57.

50 Engel: *Deutsche Stilkunst* (Anm. 48), Bd. 1, S. 410.

51 Ebd., S. 270. Vgl. auch Eduard Engel: *Deutsche Sprachschöpfer. Ein Buch deutschen Trostes*, Leipzig 1920.

52 Ebd., S. 410.

53 Ebd., Bd. 2, S. 543.

54 Ebd., S. 544; vgl. auch S. 550: »Bei Luther sind Satzbindungen dieser Art recht häufig: *Gott, dem alle Welt die Ehre tut, vor ihm sich fürchtet*. Hier stört uns das Abweichen von der richtigen Form so gut wie gar nicht. Wir empfinden, in der gehobenen Rede werden die Bindewörter lästig, wirken sie zu flach; der Flug der Kunstprosa stürmt über die Schulrichtigkeit hinweg und bahnt sich die eigne Spur mit der eignen Richtigkeit.«

55 Ebd.

56 Ebd., S. 551.

*parrhesia*⁵⁷ – haben miteinander gemein, dass sie allesamt an den Grenzen der Rhetorik angesiedelt sind: zwischen Rhetorik und Stil, Stil und Stilbruch. Zusammen geben diese Figuren uns zu denken, dass Stilbruch sowohl einen Bruch mit Stil darstellen kann als auch einen Bruch innerhalb eines gegebenen Stils. Wiewohl also die Lutherrezeption ›Rhetorik‹ und ›Stil‹ als Gegensatzpaar einführte – Rhetorik verwarf, (Luther-)Stil affirmierte –, hat sich an der Analyse von Luthers Verwendung beider Begriffe gezeigt, dass sich ›Rhetorik‹ und ›Stil‹ in ihrer Negativkonzeption bei Luther einander annähern, weil ihm beide zum Inbegriff einer bloß äußerlichen, inauthentischen, trügerischen Sprache werden. Luthers eigene Sprache suchte sich hiervon mit aller Kraft abzugrenzen – mit dem paradoxalen Ergebnis, dass für Luther die beste Rhetorik und der beste Stil Antirhetorik und Antistil sind. Man kann in diesem Zusammenhang von einer ›Aufhebung‹ des Rhetorik- und Stilbegriffs bei Luther sprechen, in all ihrer Gewaltigkeit. Luthers Vorhaben, eine deutsche Sprache zu schaffen, leitete das rhetorisch-stilistische Sprachexperiment ein, die Eigenschaften der deutschen Sprache auszuloten und herauszufinden, inwieweit sich diese Sprache missbrauchen bzw. zum Missbrauch missbrauchen ließe. Immer noch stellt sich damit verbunden die Frage, ob sich Luthers Sprachstil trotz oder gerade aufgrund seiner Gewaltigkeit im deutschen Sprachraum durchgesetzt hat.

57 Vgl. hierzu Barbara N. Nagel/Daniel Hoffman-Schwartz: »Freidigkeit: Zur Protestantisierung der Parrhesie bei Luther«, in: Rüdiger Campe/Malte Wessels (Hg.): *Bella Parrhesia: Begriff und Figur. Studien zur Ästhetik und Politik der freien Rede in der Neuzeit*, Freiburg 2018, S. 63–83.

HOMOLOGIESTIL UND ELLIPTIK, ODER: SIND ARISTOTELES' »PRAGMATIEN« LITERATUR?

Gyburg Uhlmann

I. EINLEITUNG

Willem J. Verdenius vertritt in seinem Artikel *The nature of Aristotle's scholarly writings*¹ die These, dass alle überlieferten Schriften des Aristoteles Texte aus dem mündlichen Unterricht seien, die Aristoteles schrittweise für die Publikation vorbereitet habe und die wir nun in unterschiedlichen Bearbeitungszuständen vorliegen hätten.

Dabei ist sein zentrales Kriterium für die Unterscheidung zwischen mündlicher Vorlesung und Publikationsfassung der Unterschied zwischen literarischer Elaboriertheit und elliptischer Notizenhaftigkeit. In jeder Pragmatie finde man Spuren von beiden Polen und Merkmalen der zunehmenden, aber nicht abgeschlossenen literarischen Durcharbeitung.² Diese These kann am Textmaterial überprüft werden. Sie enthält aber auch unabhängig von der Kontroverse über den Charakter der Schriften des *Corpus Aristotelicum* ganz allgemein literaturtheoretischen und Stilkritik betreffenden Sprengstoff. Denn sie suggeriert und setzt selbstverständlich voraus, dass Literatur und literarischer Stil das ausführende oder ausbuchstabierende Explizieren von dem sind, was implizit, angedeutet oder lückenhaft zusammengefasst ist. Der Literaturcharakter entstehe durch das glättende und auf vollständige Explizitheit angelegte Eingreifen des Stil(u)s. Dagegen herrsche in dem, was »noch nicht« literarisch sei, Unklarheit, Unverständlichkeit und Dunkelheit – und dies wegen zu großer Kürze, zu geringer Ausführung des Gedachten, zu vieler vom Rezipienten zu füllender Lücken. Daher erforderten Aristoteles' Pragmatien auch ein so hohes Maß an Erklärungstätigkeit und dies umso

mehr, je weniger weit der Prozess der Literarisierung fortgeschritten sei. Auf der Basis dieser Prämissen wird das Vorhandensein von Kommentaren und (später in den Handschriften) Scholien und Glossen zum Kriterium für Texte, denen das Prädikat »Literatur« nicht zugestanden werden könne – eine explosive und zu diskutierende These.

II. ELLIPTIK IN DER KLASSISCHEN RHETORIK

Verdenius ist kein Revolutionär. Er macht lediglich das zum expliziten Kriterium, was andere Aristoteles-Interpreten durch ihren habitualisierten Hinweis auf die Dunkelheit der Aristotelischen Schriften implizit voraussetzen. Er benutzt die traditionelle Stillehre, um das *Corpus Aristotelicum* als wissenschaftliche und philosophische Texte zu beurteilen.³ Die Stillehre wiederum ist ein Teil der klassischen, von Heinrich Lausberg ins Handbuchformat kondensierten und auf Cicero und Quintilian zurückgehenden Rhetorik.

1 Willem J. Verdenius: »The nature of Aristotle's scholarly writing«, in: Jürgen Wiesner (Hg.): *Aristoteles. Werk und Wirkung*, Bd. 1: *Aristoteles und seine Schule*, Berlin/New York 1985, S. 12–21.

2 Vgl. ebd., S. 18.

3 Vgl. Eckart Schütrumpf: »Form und Stil aristotelischer Pragmatien«, in: *Philologus* 133 (1989), S. 177–191; Sabine Föllinger: »Mündlichkeit in der Schriftlichkeit als Ausdruck wissenschaftlicher Methode bei Aristoteles«, in: Wolfgang Kullmann/Jochen Althoff (Hg.): *Vermittlung und Tradierung von Wissen in der griechischen Kultur*, Tübingen 1993, S. 263–280; Paul Moraux: *Der Aristotelismus bei den Griechen*, Bd. 1: *Die Renaissance des Aristotelismus im 1. Jh. v. Chr.*, Berlin/New York 1984, S. 3–94; Sabine Föllinger: »Aristotle's Biological Works as Scientific Literature«, in: *Studies in History and Philosophy of Science* 43 (2012), Special Issue *Structures and strategies in ancient Greek and Roman technical writing*, hg. von dies./Aude Doody/Liba Taub, S. 237–244 (betont die Prozessualität des Aristotelischen Denkens); zusammenfassend Sabine Föllinger: »Literarische Strategien bei Aristoteles«, in: Irmgard Männlein-Robert/Wolfgang Rother/Stefan Schorn u. a. (Hg.): *Philosophus orator. Rhetorische Strategien und Strukturen in philosophischer Literatur*, Basel 2016, S. 127–144 (zitiert Ingemar Düring und Werner Jaeger als Beispiele, die die Pragmatien als bloße Vorlesungsskripte verstehen).

In dieser gibt es drei Orte, an denen (übermäßig eingesetzte oder gezielt erzeugte) Kürze verhandelt wird: 1. in der Lehre von den Stilfiguren, 2. in der Lehre von den Tugenden des richtigen Stils (Kürze und Prägnanz als Stilideal) und 3. in der Beschreibung von Fehlern (*vitia*), die den kommunikativen Erfolg des Textes verhindern oder mindern können. Alle diese Orte befinden sich im Bereich der *elocutio*, der sprachlichen Ausgestaltung der Rede, bleiben also jenseits oder nach *inventio* und *dispositio*, wo Material aufgetan und geordnet und damit Kreativität und Struktur praktiziert wird. Die Ellipse als Mittel der *brevitas* (Kürze) bzw. der Brachylogie, also der Technik der Erzeugung prägnanter Kürze, kann sowohl als Instrument, das die stilistische Qualität steigert, und als Zeichen besonders gründlicher Formung der Sprache (*brevitas*) wie auch als stilistischer Fehler und Abweichung von einem Stilideal betrachtet werden (*vitium*). Die Gründe für dieses Changieren und die unterschiedlichen Bewertungen werden in Quintilians Behandlung der Ellipse unter den Tropen, und zwar unter der Trope der Weglassung (*detractio*), deutlich. Quintilian plädiert nämlich dafür, die Ellipse unter die Figuren und nicht unter die Fehler (*vitia*) der Rede zu zählen.⁴ Zur Begründung führt Quintilian zwei Argumente an: 1. Die Auslassung von einem Teil eines sprachlichen Ausdrucks sei genau dann kein Fehler, sondern eine Tugend, wenn sie »a prudentibus« (»von cleveren Leuten«) produziert werde.⁵ Mit anderen Worten: Das, was als bloße (ungeschickte, ungeformte) Dunkelheit und Unklarheit erscheine, könne dann ein Signal rhetorischer Durchgestaltung sein, wenn es mit Klugheit, man könnte vielleicht auch sagen: mit Witz und Geschick, eingeführt werde. Diese Qualität kann man insbesondere dann belegen, wenn sie im Text thematisiert oder vorausgesetzt wird. In jedem Fall aber liegt sie letztlich im Auge des Betrachters oder es wird über sie vom (kundigen) Interpreten entschieden. 2. Abweichungen von der Norm erscheinen Quintilian als durchaus und explizit willkommen. Denn kein Fehler sei schlimmer als die *homoeideia*, also die Gleichförmigkeit, d. h. das Fehlen von Abweichung und dadurch von Abwechslung (»die Gleichförmigkeit, die wegen fehlender Abwechslung nicht die Langeweile lindert«⁶).

Hier liegt der Hase im Pfeffer. Während die Disziplin der Grammatik die Befolgung von grammatischen Regeln observiert,⁷ geht es in der Rhetorik nach Quintilian nicht zuletzt um stilistische Vollkommenheit, um Langeweile zu vermeiden und die Aufmerksamkeit auf die Schönheit der Sprache zu lenken. Die Abweichung von der Norm wird unter diesem Gesichtspunkt zur Tugend: freilich nur dann, wenn sie bewusst hervorgebracht sei und wenn sie auch als solche wahrgenommen und erkannt werde. Es ist also eine Zusammenarbeit zwischen dem Bewusstsein des Autors und dem Bewusstsein des Rezipienten erforderlich, um aus einer bloßen (Unklarheit erzeugenden, sprachlich oder grammatisch unrichtigen) Kürze eine schmückende, die Sprache interessant machende Andersheit werden zu lassen. Interessant, anders, überraschend, neu, gesucht, prägnant – das sind die Qualitäten, die für Quintilian das Schmücken der Sprache, wie sie die Rhetorik und auch die Dichtung suchten, ausmacht – freilich nicht im Übermaß und bis zum Überdross. Bemerkenswerterweise treten bei Quintilian hier wie überhaupt bei der Behandlung der Redefiguren die Dinge, über die gehandelt wird, gar nicht mehr vor. Es geht gar nicht um die *res* (Sachverhalte), sondern allein um die Worte.⁸

Kein Wunder also, dass die Ellipse sich in diesem Kontext großer Beliebtheit erfreut, zugleich aber auch einen äußerst labilen Status als *virtus* (Tugend) besitzt, die leicht ins *vitium* (Fehler) umschlagen kann, weil ihre Bewertung von den Vormeinungen der Leser abhängt. So wird in vielen Beiträgen zu der literarischen Qualität des Aristoteles vorausgesetzt, dass in seinen schlichten Schultexten die Ellipse und übergroße *brevitas* (Kürze) kein Merkmal schöngeistiger intellektueller Anregung sein könne, sondern eher als Fehler aus Unbedachtheit – oder etwas schmeichelhafter: aus Mangel an Zeit für die Bearbeitung – zu bewerten sei.⁹

4 Vgl. M. Fabi Quintiliani: *Institutionis oratoriae libri duodecim*, hg. von Michael Winterbottom, Bd. 2: *Libri VII–XII*, Oxford 1970, Buch VIII, Kap. 6, § 21 f.

5 Ebd., Buch VIII, Kap. 3, § 50. Übersetzungen hier und im Folgenden, sofern nicht anders angegeben, G. U.

6 »ὁμοειδέα, quae nullae varietatis gratia levat taedium« (ebd., Buch VIII, Kap. 3, § 52).

7 Vgl. Stefan Matuschek: »Ellipse«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 2, hg. von Gregor Kalivoda/Heike Mayer/Franz-Huber Robling, Tübingen 1994, Sp. 1017–1022, hier Sp. 1018.

8 Vgl. Luzia Goldmann: *Phänomen und Begriff der Metapher: Vorschlag zur Systematisierung der Theoriegeschichte*, Berlin/Boston 2018, S. 86.

9 Vgl. Werner Jaeger: *Studien zur Entstehungsgeschichte der Metaphysik des Aristoteles*, Berlin 1912, S. 133; ders.: *Aristoteles. Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin 1923; William K. C. Guthrie: »The Development of Aristotle's Theology – I«, in: *The Classical Quarterly* 27.3/4 (1933), S. 162–171; ders.: »The Development of Aristotle's Theology – II«, ebd., 28.2 (1934), S. 90–98;

Ganz anders hatte Aristoteles die zentralen Tugenden eines Textes im 3. Buch seiner *Rhetorik* thematisiert. Sein Hauptkriterium ist die *sapheneia*,¹⁰ ein Begriff, der nur sehr ungenügend mit ›Klarheit‹ wiedergegeben werden kann und eher ›erkennbare Deutlichkeit‹ oder noch präziser ›deutliche Erkennbarkeit‹ bedeutet. Die Sprache muss insgesamt der Sache, die sie darstellt, angemessen sein, und angemessen ist es vor allem, dass die Sprache sacherhellend ist, also beiträgt zu einer möglichst differenzierten Erkenntnis des jeweils vorliegenden Sachverhalts. So hatte Aristoteles das Ziel der Rede bereits im ersten Buch charakterisiert: Aufgabe des Redners sei es, das, was in dem vorliegenden Einzelfall wirklich von der Sache her überzeugend ist, zu erfassen und erkennbar zu machen. Die gute Rede wird also zu einer Erkenntnisaufgabe für den Redner. Die sprachliche Gestaltung und somit auch der Stil als Spiegel dieser individuellen Sachausrichtung oder des Abweichens davon ordnet sich hier ein. Der Stil ist von der Ausrichtung auf das Erkennen dessen, was überzeugt, geprägt und kein bloßer an der Oberfläche bleibender Schmuck.¹¹

Damit wird auch die Frage nach der Explizitheit und dem Bedarf daran zu einer die Sache, also Argument, Struktur und Methode des Textes betreffenden Frage, die – rhetorisch gesprochen – hinter die *elocutio* zurückgeht und *inventio* und *dispositio*, also die Materialfindung und -ordnung, betrifft. Für Aristoteles ordnen sich ohnehin alle *officia* (Pflichten)

des Redners dem einen Ziel und der einen Aufgabe unter, das, was wirklich für den jeweiligen Einzelfall plausibel und überzeugend ist, zu erkennen.¹²

III. WAS IST STIL?

Der Aufsatz von Willem J. Verdenius deutet ein Merkmal der Aristotelischen Pragmatien nach den Kriterien der römischen Rhetorik-Tradition. Denn er interpretiert die elliptischen Formulierungen in den erhaltenen Schriften des Aristoteles als bloße unfertige Verkürzungen, denen Witz und der Wille zur stilistischen Abwechslung abgehe, mit anderen Worten: Er sieht sie als *vitium* und nicht als literarische *virtus* an. Er entscheidet daher damit, ob die Texte als Literatur gelten können oder nicht, und verbindet dies mit der Frage, ob Aristoteles die Absicht hatte, diesen oder jenen Text zu publizieren oder breiter zirkulieren zu lassen. Auch dies wird damit zum Kriterium für Literatur erhoben.

Die Prämisse dieses Vorgehens ist, dass literarischer Stil etwas ist, was sich an der Oberfläche eines Textes entscheidet und was dem Text den letzten Schliff und intellektuellen Esprit gibt.¹³ Wie wir gesehen haben, wird die Stilkritik im Rahmen der *elocutio* verhandelt, also im Bereich der sprachlichen Formulierung der Rede/des Textes lokalisiert.¹⁴ Nach Quintilian entwickelt sich wirkliche stilistische Exzellenz erst durch die richtigen, angemessenen Metaphern und Stilfiguren, also erst in der Abweichung von dem alltäglichen durchschnittlichen Sprachduktus, dem Wortschatz, der Wortstellung und dem semantischen Radius, also des Grades an Bildlichkeit und der Entfernung von literalen Bedeutungen. Stilistische Exzellenz ist demnach bei Quintilian eng mit dem literarischen Charakter eines Textes verbunden. Das korrespondiert dem Konzept von Literatur, das in Horazens *Ars Poetica* entwickelt wird, das auch deshalb so bedeutsam ist, weil es ein Kondensat hellenistisch-römischer Dichtungstheorien ist und damit dominante Strömungen des

Ingemar Düring: »Aristotle the Scholar«, in: *Arctos* N.S. 1 (1954), S. 61–77; ders.: *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg 1966; Schürtrumpf: »Form und Stil aristotelischer Pragmatien« (Anm. 3).

10 Aristotelis: *Ars Rhetorica*, hg. von William D. Ross, Oxford 1959, Buch III, Kap. 1, S. 1404b1 ff.

11 Vgl. Angelika Linke: »Stil und Kultur«, in: Ulla Fix/Andreas Gardt/Joachim Knape (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung*, Bd. 2, Berlin/New York 2009, S. 1131–1144, hier S. 1134. Linke charakterisiert den Stilbegriff bei Aristoteles als dualistisch. Stil sei für Aristoteles bloßes *decorum* (Schmuck). Im Unterschied dazu gebe es den ganzheitlichen platonischen Stilbegriff, der Stil und Bedeutung zusammendenke. Aristoteles' Fokus liegt in der Rhetorik auf den Beweismitteln. Stil und sprachlichen Ausdruck behandelt er vor allem im 3. Buch. Deutlich wird, dass alle Elemente einer Rede zu dem Skopos, das, was wirklich überzeugend ist zu vermitteln, in Beziehung stehen. So verstanden vertritt Aristoteles im Gegensatz zu Quintilian auch einen ganzheitlichen Ansatz.

12 Vgl. Aristotelis: *Ars Rhetorica* (Anm. 10), Buch I, Kap. 1, S. 1355b10 f.; Buch I, Kap. 2, S. 1355b25 f.

13 Einen guten Überblick über die Geschichte des Stilbegriffs geben Rainer Rosenberg/Wolfgang Brückle/Hans-Georg Soeffner u. a.: »Stil«, in: Karlheinz Barck u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart 2003, S. 641–670.

14 Vgl. Hartmut Krones: »Stillehre, Stilistik«, in: Gert Ueding (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 9, hg. von dems./Gregor Kalivoda, Tübingen 2009, Sp. 1–83, hier Sp. 1–7.

Literaturverständnisses spiegelt.¹⁵ Dessen Nähe zur Rhetoriktheorie zeigt sich in dem Charakter der Schrift als leicht anwendbare Regelsammlung, aber auch im hohen Stellenwert stilistischer Merkmale. So wird als eine der ersten Aufgaben des Dichters seine Sensibilität für den richtigen Stil und das richtige Maß an Neuheit in der Wortwahl genannt.¹⁶ Literarischer Charakter und guter Stil verschwimmen als Textbeschreibung und Aufgabenstellung an den Dichter ineinander.

Dagegen wurde in der modernen Stilkritik und Stiltheorie eingewendet, dass es eine solche bloß die Oberfläche betreffende Sprachlichkeit nicht geben könne und daher Stil mehr sein müsse als nur ein Set an formalen Merkmalen und Abweichungen von den (in der Disziplin der Grammatik diskutierten und tradierten) Regeln.¹⁷

IV. DENKSTIL UND HOMOLOGIESTIL

Eine Alternative zu Stil als bloß linguistisch zu verhandelndem Phänomen bietet der Begriff ›Denkstil‹, der in Zusammenhang mit dem Konzept der Denkkollektive von dem Biologen und Mediziner Ludwik Fleck eingeführt wurde. Er dient wegen seiner Affinität, aber

auch der Unterschiede zum Konzept des Homologiestils stellvertretend für andere wissenschaftsgeschichtlichen Stilbegriffe als Ausgangspunkt.

Fleck versteht unter einem Denkstil ein (in sich äußerst stabiles, Veränderungen zunächst ablehnendes) System von Meinungen, das in einer Gruppe geteilt wird und das darüber entscheidet, was für wahr oder falsch gehalten wird, was als Problem erkannt oder als Methode akzeptiert wird.¹⁸ Das Konzept kann aber nicht nur als Ideengeber für die Beschreibung einer antiken Situation – in diesem Fall: der überlieferten Pragmatien des Aristoteles – dienen, es hat seine Wurzeln und Gründe selbst in einem antiken Modell, nämlich der Rhetorikschule des Isokrates, der im 4. Jahrhundert v. Chr. der Rivale zunächst Platons und dann auch des Aristoteles war. Isokrates betont immer wieder, dass es nicht möglich sei, zu einer hinreichend begründeten Erkenntnis zu kommen. Man müsse sich vielmehr mit dem Austausch unterschiedlicher Meinungen begnügen, die miteinander in einen Agon, einen Wettkampf, träten.¹⁹ Die Qualität und der Agon entschieden sich nicht zuletzt an der inneren Konsistenz der Meinungen, die gemeinsam gleichsam ein Gebäude, ein sicheres Dach böten. Was bei Isokrates die Grenze von den miteinander streitenden Meinungen zur Wahrheit ist, ist bei Fleck analog und unter den Bedingungen der Einsicht in die soziale Bedingtheit von Meinungen die (einschränkende) historisch bedingte Gerichtetheit des Denkens eines Denkkollektivs, die nur bestimmte Erkenntnisse und nur bestimmte Interpretationen ermögli- che, andere aber ausschließe und insofern die Ebene der (wahren) Tatsachen oder umfassend wahren Erkenntnisse nicht erreiche. Der Rhetoriklehrer Isokrates versteht die Meinungsbasiertheit der Rhetorik als Gegenmodell gegen diejenigen, die die Suche nach hinreichend begründeter Erkenntnis ins Zentrum rücken und gegen den Meinungs-Agon polemisieren. Sie durchdringt die Reden in Material, Interpretation und Ordnung, sprachlicher Ausformulierung und Präsentation.

Wie das Wort ›Denkstil‹ schon sagt, geht es dabei um Rahmensetzungen, die das Denken einer Gruppe von Menschen formen: es begrenzen und fokussieren,

15 Vgl. Gyburg Uhlmann: »Poetik in der Antike«, in: Ralf Simon (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Poetik und Poetizität*, Berlin/Boston 2018, S. 61–85, hier S. 77–80.

16 Horatius Q. Flaccus: »De arte poetica«, in: *Horatius opera*, hg. von Friedrich Klingel, Berlin/Boston 2012, S. 294–311, hier S. 296 f., V. 46–72.

17 Zur Definition von »Stil als signifikante Form« vgl. Linke: »Stil und Kultur« (Anm. 11), S. 1134 f.; Torger Möller: »Kritische Anmerkungen zu den Begriffen Denkkollektiv, Denkstil und Denkverkehr – Probleme der heutigen Anschlussfähigkeit an Ludwik Fleck«, in: Bozena Choluj/Jan C. Joerden (Hg.): *Von der wissenschaftlichen Tatsache zur Wissensproduktion: Ludwik Fleck und seine Bedeutung für die Wissenschaft und Praxis*, Frankfurt a. M. 2007, S. 397–413; Wolfgang Müller: »Epochenstil/Zeitstil«, in: Fix/Gardt/Knappe: *Rhetorik und Stilistik* (Anm. 11), S. 1271–1285; Burghard Weiss: »›Stil‹. Eine vereinheitlichende Kategorie in Kunst, Naturwissenschaft und Technik?«, in: Eberhard Knobloch (Hg.): *Wissenschaft, Technik, Kunst. Interpretationen, Strukturen, Wechselwirkungen*, Wiesbaden 1997, S. 147–164; ders.: »Stile wissenschaftlichen Denkens«, in: Fix/Gardt/Knappe: *Rhetorik und Stilistik* (Anm. 11), S. 1285–1299; Dirk Werle: »Stil, Denkstil und Stilisierung der Stile. Vorschläge zur Bestimmung und Verwendung eines Begriffs in der Wissenschaftsgeschichte der Geistes- und Kulturwissenschaften«, in: Lutz Danneberg/Ilka Höppner/Ralf Klausnitzer (Hg.): *Stil, Schule, Disziplin. Analyse und Erprobung von Konzepten wissenschaftsgeschichtlicher Rekonstruktion (I)*, Frankfurt a. M. u. a. 2005, S. 3–30.

18 Ludwik Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, mit einer Einleitung von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt a. M. 1980, S. 130 f.

19 Vgl. Isokrates: *Isocrates opera omnia*, hg. von Basilius G. Mandilaras, München 2003: *Antidosis* 15, S. 265, 271, auch 184; *Gegen die Sophisten* 13, S. 17.

aber auch Gemeinschaft und gegenseitiges Verstehen im Ringen um die Erkenntnis möglich machen. Damit ist der Denkstil zunächst eine deskriptive Kategorie, die zugleich dazu einlädt, darüber nachzudenken, welche historisch bedingten Grenzen bei den eigenen Erkenntnispraktiken reflektiert und möglicherweise korrigiert werden können. Hat es insofern überhaupt etwas mit den Stildiskussionen und -konzepten zu tun, die bisher in diesem Beitrag skizziert wurden? Oder anders gesagt: Ist ein Denkstil ein Stil? Diese Frage, was die eigentliche Bedeutung und der eigentliche Anwendungsbereich von ›Stil‹ sei, wurde in der Forschung sehr oft gestellt. Sind alle Stilbegriffe jenseits des ästhetischen, Sprache oder künstlerische Formensprache beschreibenden nur metaphorisch, abgeleitet oder übertragen?²⁰

Ich stelle diese Frage zunächst anders: Warum eigentlich nennt Fleck dieses, wie er sagt, gerichtete Wahrnehmen Stil? Der Denkstil ist nach Fleck das Regelsystem, nach dem eine Gruppe von Wissenschaftlern sich austauscht und Erkenntnisse produziert. Fleck spricht auch von der Stimmung einer Denkgemeinschaft²¹ und davon, dass »das Erkennen kein individueller Prozeß eines theoretischen ‚Bewußtseins überhaupt« ist, sondern »Ergebnis sozialer Tätigkeit«, die im Austausch und Miteinander von Forschern entstehe.²² Es geht hier also um formale (und zugleich soziale und historisch tradierte) Prämissen der Kommunikation, die auf das Planen und Einrichten von Experimenten und direkt auch auf die Gewinnung von Erkenntnissen gerichtet ist. Weil Fleck weg möchte von der Idee einer unhistorischen Wahrheit und wissenschaftlichen Erkenntnissicherung, führt er die Denkstile als Beschreibung dessen ein, was kulturell und sozial bedingt, historisch vorausgesetzt usw. ist. Dass hier auch (aber nicht in erster Linie) sprachliche Qualitäten der Diskussion in der Gruppe mitgemeint sein müssten, wurde in der sprachwissenschaftlichen Forschung mehrfach betont.²³ Fleck sagt jedoch an keiner Stelle, dass die historische, kollektive, soziale Bedingtheit aller Erkenntnisse auf die Sprache zurückzuführen sei. Sofern aber die Regelmäßigkeit sowie die Gemeinschaft im Diskutieren und Erarbeiten eines

bestimmten Begriffs betont werden sollte, gewinnt hier auch die Sprache und ihre individuelle oder individualisierende Oberfläche eine Bedeutung.²⁴ Mit anderen Worten: Flecks Denkstil umfasst Aspekte der strategischen Kommunikation und der Kommunikationsregeln innerhalb einer Gruppe, ist also neben dem Fokus auf Bedeutung und Funktionsweise von Institutionen auch rhetoriktheoretisch untermauert. Der Hintergrund dafür ist, wie eben skizziert, der Rhetorikbegriff bei Isokrates, dessen Kenntnis man bei Ludwik Fleck, der das humanistische Gymnasium in Lemberg besuchte, voraussetzen kann. Wie tief dessen Ideen von Meinungsgemeinschaften, die sich vor allem in kommunikativen und persuasiven Praktiken äußern, Fleck direkt beeinflusst haben, lässt sich wegen des Fehlens direkter Verweise nicht bestimmen. Es bleibt aber eine Folie, vor der sich Denkstil und literarischer Stil jenseits bloßer metaphorischer Zusammenhänge als eng miteinander verbunden zeigen. Diese Meinungsgemeinschaften bestimmen das, was gesagt werden kann und was anschlussfähig ist, sie bestimmen aber auch – und das ist es, was Fleck besonders interessiert – die Grenzen dessen, was innerhalb dieser Diskussionsgemeinschaft gedacht und als Perspektiven erprobt werden kann.

Sofern Stil eine individuierende Praxis der Kommunikation ist und als solche den (nach dem Kriterium der Schönheit oder der Klarheit oder der argumentativen Stärke o. Ä. vorgehenden) Bewertungen durch andere Kommunikationsteilnehmer bzw. Rezipienten unterliegt,²⁵ kann diese Form der kollektiven impliziten Rahmensetzungen als die jeweilige Gruppe abgrenzendes und also individuierendes Kommunikationsmerkmal betrachtet werden und also auch als ein Stil. Und nicht nur das: Mit dem Denkstil bereitet Fleck den Weg für eine Stilbeschreibung oder -analyse, die die Beschäftigung mit dem Stil eines Textes davon entbindet, sich allein nach ästhetischen Merkmalen oder Oberflächenphänomenen des Textes zu richten. Diese Denkrichtung befreit die Stilanalyse damit zugleich von dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit oder mangelnden Überprüfbarkeit der Ergebnisse.

Gerade für die Beschäftigung mit dem Phänomen der Ellipse ist diese Ausweitung von der reinen Textoberfläche zu individuierenden Merkmalen eines Textes,

20 Vgl. Weiss: »Stile wissenschaftlichen Denkens« (Anm. 17), S. 1296.

21 Vgl. Fleck: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache* (Anm. 18), S. 130, 135.

22 Ebd., S. 54.

23 Vgl. Ulla Fix: *Denkstile und Sprache. Die Funktion von ‚Sinn-Sehen‘ und ‚Sinn-Bildern‘ für die ‚Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache‘*, Leipzig 2011.

24 Vgl. Jürgen Schiewe: *Sprachenwandel – Funktionswandel – Austausch der Denkstile. Die Universität Freiburg zwischen Latein und Deutsch*, Tübingen 1996, S. 7 f.

25 Vgl. Johannes Andereg: »Stil und Stilbegriff in der neuen Literaturwissenschaft«, in: Gerhard Sticker (Hg.): *Stilfragen*, Berlin/New York 1995, S. 115–127.

die in seiner Argumentationsstruktur, in seinen Diskussionspraktiken und der Qualität der Begründungen bestehen, vielversprechend.

Der Begriff »Denkstil« selbst allerdings erscheint aufgrund seiner Festlegung eines Meinungssystems, in dem bestimmte Prämissen nicht infrage gestellt werden und das die Frage nach Wahrheit oder Verfehlung der Wahrheit nicht zulässt, als zu eng. Ein Stilbegriff, der neben der sprachlichen Oberfläche noch andere, Bedeutung und Argument berücksichtigende Faktoren integriert, muss nicht notwendig auf der Ebene pluraler Meinungen stehen bleiben und sich an diese Idee der Unabschließbarkeit des Erkenntnisprozesses binden.²⁶ Denn individuierend an einem Text müssen nicht partikuläre und in einem grundsätzlichen Sinn bloß subjektive Meinungen sein, die nie zu einer nachprüfbaren Erkenntnis führen. Es können auch Merkmale sein, die die Hinführung zu hinreichender Erkenntnis beschreiben, die also den Weg zur Wahrheit anzeigen sollen, ohne damit etwas darüber sagen zu müssen oder zu können, ob eine wahre Erkenntnis schließlich erreicht wird oder werden kann oder nicht. Denn damit etwas als Stil erkannt und beschrieben werden kann, müssen dessen Merkmale nur überhaupt individuell oder auch individuierend im Sinne von Individualität anzeigend oder aufspannend sein. Schon damit wird die Unterscheidbarkeit eines Textes oder einer Gruppe von Texten oder auch einer Gruppe von Akteuren – auf der Basis breiter Merkmalsammlungen (dieser Texte) – gewährleistet. Der Zusatz, dass es grundsätzlich nicht zu einem Konsens oder einer Vermittlung kommen kann, ist nicht notwendig.

Auch historisch ist ein Stilbegriff, der die Ebene subjektiver Meinungen absolut setzt, zu eng. Er würde bestimmte kommunikative Praktiken gar nicht miteinfassen. Das trifft zumindest auf eine große Zahl von Texten aus der klassischen griechischen Antike und auch auf Aristoteles und seine im Kontext seines Unterrichts im Lykeion entstandenen Schulschriften zu. Hier gibt es individuierende Merkmale von Texten, die perspektivisch und auch subjektiv sind, aber trotzdem nicht ausschließen (oder bisweilen sogar fordern), dass wahre Erkenntnis angestrebt oder möglich ist.

26 Vgl. die historischen Analysen und Schlussfolgerungen von Hans Ulrich Gumbrecht: »Schwindende Stabilität der Wirklichkeit. Eine Geschichte des Stilbegriffs«, in: ders./K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Stil*, Frankfurt a. M. 1986, S. 726–788, insb. S. 748, 765. Vgl. dazu Weiss: »Stile wissenschaftlichen Denkens« (Anm. 18), S. 1285–1289.

Was also bietet sich als Alternative oder als Konzept an, das Flecks Denkstil-Konzept weiterdenkt? Ich schlage das Konzept des Homologiestils vor. Gemeint ist damit ein Stil, bei dem der Text schritt- oder stufenweise mit den Lesern Homologien, also (stillschweigende und selten explizit thematisierte) Übereinstimmungen, erzielt. Homologie oder Homologieerzeugung ist ein dialektisches und kein genuin rhetorisches Konzept bzw. eine dialektische Praxis und unterscheidet sich darin vom ästhetisch geprägten Stilbegriff. Ob die Übereinstimmungen mit den Lesern vom Autor intendiert waren oder nicht, ist dabei für dieses Verfahren unerheblich. Die Übereinstimmungen betreffen die Handlungs- oder Argumentationsführung, die Wortwahl, die Form des Textes, die Orientierung an übergeordneten Kriterien oder der Verzicht darauf usw., im Falle einer fiktiven Geschichte z. B. auch die Charakterzeichnung der Protagonisten, die Wiederkehr von Handlungsmustern und für alle Texte: die Herstellung von Bezügen zu anderen, früheren Texten. Das Konzept des Fiktionalitätsvertrags erweist sich vor diesem Hintergrund als nur ein Beispiel für eine solche Praxis der Homologie. Diese hat zudem den Vorteil, dass sie darauf hinweist, dass die Zustimmung zur Fiktionalität und damit zur Aussetzung gewöhnlicher Wahrheits- und Plausibilitätskriterien nicht nur einmalig vor der Lektüre stattfinden kann, sondern permanent und bis zum Schluss durchgehend geleistet und aufrechterhalten und auch immer wieder neu ausgehandelt werden muss.

Die Praxis der Homologieerzeugung umfasst damit alle Ebenen eines Textes und verbindet diese zugleich miteinander: Dazu gehören Argument, Ordnung des Textes und der Kommunikationspraktiken in dem Text, sprachliche Merkmale, die Ausrichtung an oder auf die Wahrheit oder auch auf etwas, das als konsensfähig gilt und daher als Basis für diese Untersuchung gewählt werden kann, Rhythmus oder Kürze bzw. Länge, Charakterzeichnung, Intertextualität, sowie Erinnerung als eine Praxis im Umgang mit Texten. Denn es zeichnet Texte jeder Art jeweils individuierend aus, so meine These, dass sie auf der Basis eines bestimmten kulturellen und historischen Horizontes und eines bestimmten vorausgesetzten Wissensbestands und Erkenntnisniveaus mit ihren Rezipienten in ein Gespräch treten und mit ihnen Übereinkünfte über die Praktiken der Sinnerzeugung, der Valenz der Argumente, der Schönheit der Sprache und andere Aspekte anstreben, erzielen und

darauf aufbauen. So entsteht in dieser kommunikativen Praxis jeweils die Einheit des Textes, die die Rezipienten immer miteinschließt.

Der Homologiestil als Beschreibungskategorie von Texten umfasst alle diese Dimensionen und hebt die Interaktion zwischen Autor, Text und Rezipienten bei der Konstitution des Stils hervor. Mit diesem Konzept knüpfe ich an Modelle der *reader response theory* an. Stanley Fish betrachtet in seinen Studien das Verhältnis von Lücken im Text, den Leseerfahrungen der Rezipienten und die Lenkung des Lesers durch den Text von der Perspektive der Sozialgeschichte aus und entwickelt daraus das Konzept der *interpretive communities*, also der Interpretationsgemeinschaften, innerhalb derer die interpretativen Praktiken des Einzelnen nicht idiosynkratisch, sondern sozial konstruiert sind.²⁷ Die zwischen Autor, Text und Rezipienten entstehenden Homologien sind ebenso wenig idiosynkratisch, sie sind aber auch nicht lediglich sozial bedingt, sondern das Ergebnis eines gemeinsamen Erkenntnisprozesses und einer Arbeit am Stil, also an der spezifischen Signatur des einzelnen Textes, an der die Leser aufgrund ihrer jeweiligen Erfahrungen, Erkenntnispotentiale, Kenntnis anderer Texte und Konzepte sowie sonstigen kulturellen und historischen Bedingungen aktiv mitwirken.²⁸

Aber ist der Stil eines Textes nicht etwas untrennbar, unveränderbar und unveräußerlich mit ihm Verbundenes? Zerfällt mit dem Konzept des Homologiestils nicht gerade das, was für den Stil eines Textes zentral ist: nämlich dass er für die Wiedererkennbarkeit eines einzelnen Textes oder des Werks eines Autors oder der Texte einer Gattung oder Epoche steht? Ist eine historische Verflüssigung des Stils (eines Textes) durch die Rezipienten nicht ein Widerspruch in sich für einen Stilbegriff?

Dazu muss man sagen, dass auch in traditionellen Stilbegriffen Stil nicht als absolut unwandelbar und unbeeindruckt von den Rezipienten und deren Seh- und Leseerfahrungen und -erfahrungen gedacht wird. Der Stil Ovids in den Metamorphosen wurde bis in die 60er Jahre des 20. Jahrhunderts hinein weitest-

gehend humorfrei gelesen,²⁹ während zu Beginn der 1960er Jahre der Weg freigemacht wurde zu einer neuen Auffassung vom typisch ovidischen Stil, der nun ganz unter der Leitidee des Witzes bestimmt und beschrieben wurde. Einmal entdeckt lugt Ovids *wit* um jede Versecke und wirkt wie ein Strukturelement. Ovids Stil hat sich in diesem Sinn seit der frühen Kaiserzeit in Rom immer wieder verändert, hat neue Nuancen dazugewonnen und andere verloren. Ähnliches gilt für die prägnante Kompaktheit und das Iterative in Caesars *Bellum Gallicum*. Als zentrales Merkmal können die spröde Schlichtheit des Textes und seine Wiederholungen als Klarheit verehrt oder als antiseptisch bzw. wegen der Gleichförmigkeit verdrießlich abgelehnt und damit eben auch anders beschrieben werden. Unsere Wahrnehmung eines Textes verändert sich mit Erfahrungshorizonten, anderen Leseerfahrungen, mit sich wandelnder Sprachgewohnheit, dem Aus-der-Mode-Kommen der bekannten und nun veralteten Wörter auf der einen und den neu geborenen, noch unvertrauten und unverbrauchten Wörtern auf der anderen Seite.³⁰

Im Konzept des Homologiestils findet dieses Sich-Einschreiben des Lesers in den Text und seinen Stil lediglich auf tieferen und mehreren Ebenen statt, es bringt den Text in seiner spezifischen Stilgestalt aber keineswegs mehr in Bewegung als bei einem klassischen Stilbegriff. Denn weil der Text mit den Rezipienten schritt- oder stufenweise Homologien, also Übereinstimmungen, erzielt, ist der Spielraum der Rezipienten, den Homologiestil des Textes markant zu verändern, durch die Engmaschigkeit der Beziehung beschränkt. Wenn ein Rezipient z. B. einem Argument nicht zustimmen oder eine Handlungsfolge nicht nachvollziehen kann, weil er die Voraussetzungen nicht teilt, dann kann er entweder innehalten (oder abbrechen) oder so verfahren, als teilte er diese Voraussetzungen, mit der Absicht, die fehlenden Informationen später beizubringen bzw. sich zu verschaffen. Mit anderen Worten: Texte können im Dialog mit den Lesern diese immer wieder in die Leseerfahrung hineinholen und mitnehmen. Struktur und Wiederholungspraktiken von Texten, die auf die Rezipienten ausgerichtet sind, sich nach

27 Vgl. Stanley E. Fish: *Surprised by sin: The reader in Paradise Lost*, London 1967; ders.: »Literature in the Reader: Affective Stylistics«, in: *New Literary History* 2.1 (1970), S. 123–162.

28 Das ist anders als bei anderen Stilbegriffen; vgl. Bernd Spillner (1996/2005): »Stilistik«, in: Heinz L. Arnold/Heinrich Detering (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 1999, S. 234–256, hier S. 245.

29 Vgl. Walter Marg: Rez. zu H. Fränkel: *Ovid*, in: *Gnomon* 21 (1949), S. 44–57; aber: Ernst Doblhofer: »Ovidius urbanus. Eine Studie zum Humor in Ovids Metamorphosen«, in: *Philologus* 104 (1960), S. 63–91.

30 Von Hans Robert Jauss werden diese Aspekte in ähnlicher Weise durch die Untersuchung des Erwartungshorizontes der Leser untersucht, durch die sich der Text in jedem Leseakt verändere; vgl. z. B. Hans Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970.

ihnen ganz grundsätzlich richten, bedeuten für den Homologiestil eines Textes eine gewisse, aber eben strukturierte und mit sich identisch bleibende Flexibilität und Variabilität. Homologiestil also ist ein Konzept, das alle Texte je individuell und auf verschiedenen Ebenen charakterisieren kann, sofern Texte immer mit ihren Rezipienten in den Dialog treten.

Besonders gut lässt sich dies in den Platonischen Dialogen verfolgen, in denen die Homologierzeugung selbst thematisiert wird und als Strukturelement und Zielpunkt des Gesprächs explizit eine zentrale Rolle spielt – und daher auch in ihren Erfolgen (und bisweilen: Misserfolgen) sichtbar wird. Man kann an den Platonischen Dialogen in einer Art *mise en abyme* betrachten, wie sich Homologie in der Interaktion von Text und Rezipient vollzieht. Bei Aristoteles fehlen diese klaren Marker von Homologien und Reflexionen darauf, wann und wie eine Homologie stattfindet oder stattfinden sollte. Weil keine Dialogpartner die Antworten übernehmen und auch sonst ein solches Miteinander nicht explizit gemacht werden kann, muss Aristoteles andere Instrumente einsetzen, um seine Leser auf dem von ihm vorgeplanten Weg der Begründung ihrer Erkenntnisse und Meinungen zu führen. Zu solchen Strategien gehören die Gliederung eines Argumentationszusammenhangs in Einzelfragen oder die vielen internen Verweise auf andere Pragmatien mit dem Ziel, dass der Leser Verpasstes nachholen kann, oder auch die Zusammenfassung eines Abschnitts oder Kapitels.³¹

Platons Dialoge zeigen und machen klar, dass nur dadurch, dass Fragender und Antwortender in etwas übereinstimmen, in und durch das Gespräch ein selbstständiger Erkenntnisgewinn erzielt und Wissen generiert werden kann. Insofern fordert das Konzept des Homologiestils mehr als das Konzept des Denkstils, das Rahmensetzungen, denen die Mitglieder eines Kollektivs folgen, bezeichnet. Es fordert eine aktive Teilnahme der Partner. Der Homologiestil involviert die Rezipienten also in die Konstitution dieses Stils. Der Rezipient stimmt dem individuellen Stil des Textes zu, indem er diesem auf den unterschiedlichen Ebenen folgt.

Dieses Konzept eines Homologiestils eröffnet neue Möglichkeiten nicht nur für die Interpretation Platonischer Dialoge, sondern auch von Aristotelischen

Schulschriften und den Ellipsen bzw. Häufungen elliptischer Ausdrucksweisen, wie wir sie in diesen Pragmatien finden. Bei Quintilian werden Ellipsen wie gesehen als rein sprachliche Phänomene betrachtet. Es hatte sich schon bei der Reflexion auf die unterschiedlichen Bewertungen von Ellipsen bei Quintilian gezeigt, dass diese Begrenzung künstlich ist. Mittels des Homologiestils lassen sich diese Phänomene allgemein und mit Blick auf die Aristotelischen Pragmatien besser fassen.

Ich beginne mit der allgemeinen Dimension: Ellipsen als Element eines bestimmten Homologiestils. Ellipsen wirken in der Interaktion von Text und Rezipient. Ein Text, der Ellipsen enthält, setzt voraus, dass die Rezipienten dazu in der Lage sind oder sein können, die Verkürzungen und Auslassungen selbständig zu ergänzen und dadurch neue eigene Erkenntnisse zu generieren. In diesem Sinn lassen sich z. B. Enthymeme, also die Formen von Syllogismen, die Aristoteles für die Rhetorik für geeignet hält,³² als Ellipsen fassen. Enthymeme sind neben den Beispielen die zweite Form derjenigen Überzeugungsmittel des Redners, die aus der Sache, um die es geht, entwickelt werden können. Ebenso wie die Beispiele³³ sind sie eine formal nicht vollständige Form der Argumentation, eben eine solche, wie sie nach Aristoteles der öffentlichen Rede angemessen ist. Enthymeme sind Schlüsse, die zumeist aus nicht notwendigen und nicht allgemein gültigen Prämissen gebildet werden, sondern aus etwas, das den Status von etwas Wahrscheinlichem hat und bei den Zuhörern Plausibilität erzeugen kann. Das ist dann der Fall, wenn die Schlussfolgerung, die das Argument plausibel macht, vorher schon einmal gezogen wurde und jetzt also den Zuhörern bekannt ist, wenn die Prämissen ohnehin Allgemeingut sind und allgemein akzeptiert werden oder wenn die Zuhörer ihnen zuvor schon ihre Zustimmung gegeben haben – *ex homologoumenon* (aus dem Übereingestimmten). In allen diesen Fällen und wegen dieser vom Redner zu suchenden Konstellationen ist es ausreichend, wenn er nicht formal ausgeführte und gegenüber dem wissenschaftlichen Syllogismus verkürzte Schlüsse verwendet. Denn die Zuhörer können diese Verkürzungen ja selbständig ergänzen und müssen daher nicht mit langatmigen Schlussfolgerungen gelangweilt werden.³⁴ Man

31 Ralf Lengen hat viele formale Merkmale der Aristotelischen Pragmatien strukturiert zusammengetragen; vgl. Ralf Lengen: *Form und Funktion der aristotelischen Pragmatie: die Kommunikation mit dem Rezipienten*, Stuttgart 2002.

32 Aristotelis: *Ars Rhetorica* (Anm. 10), S. 1356b5.

33 Aristoteles nennt Beispiele für »Rhetorische Induktion« in Aristotelis: *Ars Rhetorica* (Anm. 10), S. 1356b5 f.

34 Ebd., S. 1357a16–18: »das Enthymem aber ist ein Syllogismus, und zwar einer, der aus wenigen und oftmals weniger [Prämissen] als aus denen der erste Syllogismus [besteht]«.

könnte also sagen: Es wirkt eine unausgesprochene Homologie zwischen Text und Rezipient, mit deren Hilfe das Argument zusammengesetzt wird. Die Homologie erstreckt sich bei dem Enthymem als Ellipse damit auch auf ein gemeinsames Streben nach Kürze sowie nach der Eigenständigkeit des Rezipienten beim Erkennen.

Für die Aristotelischen Pragmatien, die im Umfeld des Unterrichts des Aristoteles entstanden sind, ist die Perspektive des Homologiestils als Erklärungsrahmen für elliptische Formulierungen und Argumente besonders wertvoll. Damit lassen sich die Ellipsen als aus dem Unterricht heraus zu denkendes didaktisches Mittel auffassen, das die Unterrichtssituation ernst nimmt und z. B. mit der mündlichen Wiederholung einer bestimmten schriftlich behandelten Sachfrage rechnet oder auch den Schülern Gelegenheit dazu gibt, naheliegende Schlüsse in der Lektüre der Schriften selbst oder in Erinnerung an den mündlichen Unterricht zu vollenden. Dabei ist es wichtig zu betonen, wie unterschiedlich der (Homologie-)Stil der einzelnen Pragmatien, ihre jeweilige Art der Anrede an die Rezipienten und auch der Auswahl der Arten und Niveaus von Argumenten sind. Nicht nur für jede Pragmatie, auch für einzelne Textabschnitte mancher Pragmatien müssen daher gesonderte Analysen und Beschreibungen ihres die Leser einbeziehenden Stils in Angriff genommen werden. Ich greife ein Beispiel aus dem Unterricht über die *Metaphysik* heraus, das zugleich zeigt, dass die vom Rezipienten geforderte Ergänzung und Vervollständigung gerade für den heutigen Leser, der nicht den mündlichen Unterricht als Wiederholungsraum zur Verfügung hat, keine leichte Übung ist.

V. METAPHYSIK Z 4 UND DER HOMOLOGIESTIL³⁵

Das Buch Z der *Metaphysik* hat antiken wie modernen Interpreten viele Rätsel aufgegeben. Mit seinen verschiedenen Kapiteln scheint es ebenso unzusammenhängend und in seiner Struktur schwer zu verstehen zu sein wie viele seiner Argumente und Sätze im Einzelnen. Viele der Aussagen scheinen nämlich

unvollständig oder elliptisch und ohne weitere Zusätze nicht verständlich zu sein. Mittels des Konzepts des Homologiestils lässt sich eine Perspektive auf den Text entwerfen, die die Lücken und Ellipsen als Spiegel der Fragen und Antworten von Schülern und der Lehre im mündlichen Unterricht in einer Textversion versteht, die die Leser in den Erkenntnisprozess aktiv involviert. Weil die Interessen und die zuvor erlernten Methoden und Sacherkenntnisse der Schüler in Aristoteles' Argumentation eingeflossen sind, stellt sich das Buch Z nicht als ein einheitlich fortschreitender argumentativer Zusammenhang zur Frage, was das ›Was-es-ist-(dieses Etwas)-zu-sein‹ (*ti ên einai*) ist, dar, sondern als ein Argumentationsraum, in dem verschiedene Zugänge zu ein und derselben Frage ausprobiert werden, um dadurch möglichst viele Aspekte der zu erkennenden Sache sammeln und zusammendenken zu können.³⁶

Um die Argumente und Begriffe verstehen und einordnen zu können, benötigen die Leser die Kenntnis der *Analytiken*, teilweise auch der *Topik* und der *Physik*. Aristoteles kann die Lektüren oder entsprechenden Kurse für die Leser seiner *Metaphysik* vorausgesetzt oder auch im Unterricht die Verweise und Voraussetzungen hinzugebracht haben (oder beides). Das ist kein Prozess, der zielstrebig in eine Richtung verläuft, vielmehr ist es wahrscheinlich, dass der Text Annäherungen an diese Zusammenhänge in immer wieder neuen Ansätzen sucht. Folgt man diesem Dialog zwischen Aristoteles und seinem Schulpublikum, dann geht es immer um die eigentlichen philosophischen Fragestellungen von *Metaphysik Z*: Was ist Aristoteles' Hauptziel? Was sind Substanzen (*ousiai*)? Gibt es so etwas wie eine individuelle Substanz (*ousia*)?

*

35 Ich greife hier eine Interpretation auf, die ich in dem Aufsatz Gyburg Uhlmann: ›Aristotle's Arguments and his audiences in *Metaphysics Z 4* – Preliminary Studies on Audience-Driven Dynamics in Aristotle‹, in: *Working Paper des SFB 980 Episteme in Bewegung* 9 (2017) vorgestellt habe. Der Text diene mir teilweise als Grundlage. Hier baue ich auf der Methode der Berücksichtigung der Rolle der Rezipienten im Schulkontext auf und analysiere damit die Produktivität der Beschreibungskategorie Homologiestil.

36 Damit schlage ich eine Alternative zu Burnyeats Theorie der zwei verschiedenen Argumentationsniveaus vor: Myles Burnyeat: *A Map of Metaphysics Zeta*, Pittsburgh 2001, insb. S. 87 ff. (zu Z 4–6).

Z 4 – BEISPIEL FÜR DEN HOMOLOGIESTIL UND DIE INTERPRETATION ELLIPTISCHER ELEMENTE

Das Kapitel Z 4 der *Metaphysik* stellt die folgende Frage: Wie können wir, wenn wir von den wahrnehmbaren Substanzen ausgehen (*ousiai*),³⁷ verstehen, was etwas ist, von dem wir sagen, es sei ›von sich selbst her‹ (*kath'auto*). Aristoteles nennt diese Methode ›logisch‹ (*logikôs*) und benutzt die begrifflichen Instrumente aus der *Kategorienschrift*. Unter der logischen Methode versteht Aristoteles hier, dass er von Prädikationen handelt. Subjekt/*substratum* ist das, von dem etwas anderes ausgesagt wird. In unserem Kapitel Z 4 spricht er über das, was von einem Zugrundeliegenden von diesem selbst her ausgesagt wird (*kath'auto*), weil das der Name (*onoma*) ist, der das *ti ên einai*, das ›Was-es-ist-(etwas Bestimmtes)-zu-sein‹, bestimmt.

Der spätantike, unter dem Namen des antiken Kommentators Alexander von Aphrodisias überlieferte Kommentar zur *Metaphysik* bemerkt zu dieser Passage am Anfang von Z 4, dass es hier einen Mangel an Deutlichkeit/deutlicher Erkennbarkeit gibt (*saphêneia*).³⁸ Er identifiziert diesen Mangel mit der kondensierten Kürze des sprachlichen Ausdrucks, wodurch es zu einer Konfusion von Prädikations-ebene und ontologischer Ebene (*hyparxis*) komme. Aristoteles definiert das *ti ên einai*, indem er sagt, dass es das sei, was von einer jeden Sache in Bezug auf sich selbst gesagt werde (*per se, kath'auto*). Später in dem Kapitel aber sagt er ausdrücklich, dass, wenn man etwas definiert, der Logos³⁹ das ›Was-es-ist-(etwas-Bestimmtes)-zu-sein‹ (*ti ên einai*)

bezeichnet. Nicht das ›Was-es-ist-(etwas-Bestimmtes)-zu-sein‹ (*ti ên einai*) wird von etwas ausgesagt, sondern ein Wort oder eine Rede, die das *ti ên einai* bezeichnen. Das Wort ›Mann‹ bezeichnet z. B. das *ti ên einai* von Sokrates, weil es von Sokrates ›von ihm selbst her‹ (*kath'auto*) ausgesagt wird. Es geht hier also um Aussagen über Prädikationsverhältnisse und zugleich über ontologische Aussagen. Beide scheint Aristoteles hier zu vermischen.

Diese Ungenauigkeit oder dieser Mangel an Konsequenz bei der Unterscheidung der ontologischen von der Prädikations-ebene ist jedoch nicht willkürlich. Sie hat ein *fundamentum in re*. Sie findet eine Begründung in Aristoteles' Auffassung von Wissenschaft, die die Rezipienten aus anderen Vorlesungen oder Pragmatien des Aristoteles erschließen und nachvollziehen können. Denn die Aristotelische Prädikations-theorie hängt von ontologischen Unterscheidungen ab. Ob etwas von etwas ausgesagt werden kann (als ein logisches Prädikat), hängt davon ab, ob es zu diesem Etwas als Seinseigenschaft hinzugehört, d. h. davon, ob es ein ontologisches Prädikat ist. Jonathan Lear hat in diesem Sinn betont, dass Aristoteles' Methode des beweisenden Syllogismus impliziert, dass nur solche Prädikationen, die die metaphysische Struktur eines Dinges offenlegen (d. h. das ontologische Verhältnis von Subjekt und Prädikat der Proposition), als richtige Prädikationen im eigentlichen Sinn des Wortes gelten und als Prämissen des wissenschaftlichen Beweises verwendet werden können.⁴⁰ Es unterscheidet das Erkenntnisziel in *Metaphysik Z* von dem der *Kategorienschrift*, dass Aristoteles hier nicht nur beschreiben will, wie wir über etwas sprechen und wie wir Dinge sprachlich adressieren, sondern er will auch analysieren, welche Art der Prädikation den Eigenschaften, die von den sprachlichen Ausdrücken bezeichnet werden, adäquat ist und welche nicht.

37 Ich folge in meiner Lektüre von Z 4 der Textrekonstruktion von Bonitz, Jaeger und Ross, die S. 1029b1 f. hinter S. 1029b3–12 stellen, wo Aristoteles die didaktische Anordnung der Punkte, die er diskutieren will, erklärt: Dabei beginnt er mit den sinnlich wahrnehmbaren Einzeldingen und betrachtet dann die nicht wahrnehmbaren Substanzen; vgl. Michael Frede/Günther Patzig: *Aristoteles »Metaphysik Z«: Text, Übersetzung und Kommentar*, Bd. 2, München 1988, S. 54 und den Verweis auf die nicht wahrnehmbaren Substanzen in Z 16 und 17 (insb. S. 1041a7–9) und Z 11, S. 1037a13–17. Vgl. auch Joseph Owens: *The Doctrine of Being in the Aristotelian Metaphysics: A Study in the Greek Background of Mediaeval Thought*, Toronto 1951, S. 347–348, zum Skopos von *Metaphysik Z*, das »sensible entities as the means of arriving at a higher and absolutely more knowable type« untersuche (ebd., S. 348).

38 Alexander Aphrodisiensis: *Alexandri Aphrodisiensis in Aristotelis Metaphysica Commentaria*, in: *Aristoteles: Commentaria in Aristotelem Graeca*, Bd. 1.1, hg. von Michael Hayduck, Berlin 1891 (*Ps.-Alex. Aphr. in Metaph.* 467, 10–27 [resp. –19]).

39 Frede/Patzig: *Aristoteles »Metaphysik Z«* (Anm. 37), Bd. 1, S. 20.

40 Jonathan Lear: *Aristotle and Logical Theory*, Cambridge 1980, S. 31. Antonio Mesquita verweist in seiner Diskussion von Lukasiewicz auf diese Stellen und betont die Richtigkeit von Aristoteles' Formulierung, wenn er über die Eigenschaften oder Begriffe spricht, die von etwas ausgesagt wurden; vgl. António Pedro Mesquita: »Types of Predication in Aristotle (Posterior Analytics I 22)«, in: *Journal of Ancient Philosophy* 6.2 (2012), S. 1–27, hier S. 21. Er beachtet allerdings dabei nicht die Tatsache, dass Aristoteles bisweilen ganz genau spricht, während er an anderer Stelle ungenauer und weniger präzise spricht. Zur Bedeutung der Unterscheidung zwischen ontologisch, prädikationslogisch und linguistisch vgl. Michael J. Loux: *Primary »Ousia«: An Essay on Aristotle's Metaphysics Z and H*, Ithaca, N.Y./London 1991, S. 78; der für ein linguistisches Verständnis von S. 1029b13 (*logikôs*) argumentiert.

Wenn wir also fragen, welche Argumentationen in *Z 4* durch den Ausdruck ›logisch‹ (*logikôs*)⁴¹ charakterisiert werden und bis zu welcher Stelle Aristoteles rein logisch argumentiert – ohne Blick auf ontologische Verhältnisse –, dann gibt es darauf nicht nur eine Antwort. Man muss unterschiedliche Wege zur Beantwortung dieser Frage beschreiben⁴² und dabei im Blick behalten, dass keiner dieser Wege allein gültig bleiben wird. Vielmehr ist es so, dass Aristoteles es genauso macht wie angekündigt: Er beginnt mit dem, was leichter zu verstehen ist,⁴³ und das ist die Ebene der Prädikation, also die Art, wie wir über die Dinge sprechen und ihnen Eigenschaften zuordnen.⁴⁴

Dabei gilt für alle diese Betrachtungen und Überlegungen, dass ihr Ziel ist, zu verstehen, was Einzel Dinge von sich selbst her und für sich selbst sind. Was bedeutet es, Sokrates zu sein? Was bedeutet es, ein Mensch zu sein? Was bedeutet es, ein weißer Mensch zu sein (alles Schulbeispiele bei Aristoteles)? Diese Fragen können nicht allein durch Diskussionen über die Art der Prädikation beantwortet werden, sondern durch eine Betrachtung, welche Eigenschaften die Prädikationen bezeichnen, und durch Definitionen von Begriffen, die Erkenntnisgegenstände bezeichnen. Aristoteles hört also am Ende von *Z 4* und in den darauf folgenden Kapiteln *Z 5*, *6* und bis zum Ende von Buch *Z* (und sogar in *Z 17*)⁴⁵ und auch noch

in den Büchern *H* und *Θ* nicht mit logischen Untersuchungen auf (und hatte bereits in *Z 1* damit begonnen),⁴⁶ sondern fängt immer dann von Neuem an und führt wieder logische und Prädikations-Argumente⁴⁷ ein, wenn dies von der aktuellen Frage her (oder auch wegen einer Nachfrage im mündlichen Unterricht) erforderlich ist. Der Grund ergibt sich jeweils aus dem Einzelfall und wird genauso wenig eigens thematisiert, wie jeder neue Anfang oder jede Wiederholung eines Arguments reflektiert wird. Die Argumente und Argumentationsniveaus unterscheiden sich graduell und folglich gibt es ähnlichere und einander näherstehende und fernerstehende Argumentationslinien. Und selbst die größeren Brüche und Neuanfänge in der Argumentation wie z. B. in *Z 17*⁴⁸ knüpfen noch an Ergebnisse oder Methoden des Vorangegangenen an (›Was und von welcher Art wir sagen müssen, dass die Substanz sei, wollen wir sagen, indem wir von neuem beginnen.«)⁴⁹ oder verweisen auf andere Pragmatien. Doch jeder einzelne Ansatz bringt etwas Spezifisches hinzu und ist darüber mit allen anderen Zugriffen auf die Sache verknüpft.⁵⁰

Daher muss man den Argumenten sehr kleinteilig Schritt für Schritt folgen und dabei alle anderen verwandten Textstellen aus derselben und anderen Pragmatien hinzudenken, um den Prozess der Homologisierung und damit die Etablierung eines Homologiestils verfolgen zu können. Ein solches konkretes Beispiel möchte ich zur Erklärung dessen vorstellen, was mit ›Homologiestil‹ gemeint ist und wie er für die Beschreibung der Individualität eines bestimmten Textes verwendet werden kann.

In *Z 4*, S. 1029b14–18 verwendet Aristoteles ›gebildet‹ (*mousikos*) als Beispiel für eine akzidentelle Prädikation (*kata symbebekos*). Dieses Beispiel findet sich auch in den logischen Schriften, an anderen Stellen

41 *Z 4*, S. 1029b13. Burnyeat: *A Map of Metaphysics Zeta* (Anm. 36), S. 19–24 verweist auf *Simp. in Ph.*, der drei verschiedene Bedeutungen von *logikôs* anführt; vgl. Aristoteles: *Simplicii in Aristotelis physicorum libros quattuor priores commentaria*, in: ders.: *Commentaria in Aristotelem Graeca*, Bd. 9, hg. von Hermann Diels, Berlin 1882, 440,19–441,2.

42 Burnyeat: *A Map of Metaphysics Zeta* (Anm. 36) argumentiert, dass *Z 4–6* (und weitere Teile von *Z*) insgesamt logisch argumentieren, während dies für Michael Woods nur auf *Z 4*, S. 1029b13–22 zutrifft. Michael Peramatzis: ›Aristotle's ›Logical‹ Level of Metaphysical Investigation‹, in: Börje Bydén/Christina Thomsen (Hg.): *The Aristotelian Tradition: Aristotle's Works on Logic and Metaphysics and Their Reception in the Middle Ages*, Toronto 2017, fasst die Forschung dazu zusammen und präsentiert seine eigenen Beobachtungen zum Verhältnis von ontologischem und logischem Zugriff in *Metaphysik Z 4* (an verschiedenen Stellen).

43 *Z 4*, S. 1029b3–12.

44 Zum Verhältnis von Ontologie und Logik vgl. den von Heidegger inspirierten Ansatz bei Pierre Aubenque: *Le problème de l' être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne*, Paris 1962, S. 133.

45 Peramatzis: ›Aristotle's ›Logical‹ Level of Metaphysical Investigation‹ (Anm. 41), S. 28 u. ö. betont, dass die Argumentation über Kausalität und die Form-Materie-Unterscheidung auf den logischen Schriften gründet und darauf aufbaut.

46 William D. Ross: *Aristotle's Metaphysics*, Bd. 2, Oxford 1924, S. 166, 168 argumentiert, dass Aristoteles seine logischen Betrachtungen in 1030a27 beendet.

47 Peramatzis: ›Aristotle's ›Logical‹ Level of Metaphysical Investigation‹ (Anm. 41), S. 8 f. u. ö.

48 Zur Verflechtung zwischen *Z 17* und den *Zweiten Analytiken* vgl. Frank A. Lewis: *How Aristotle gets by in Metaphysics Zeta*, Oxford 2013.

49 *Z 17*, S. 1041a6 f. Frede/Patzig: *Aristoteles »Metaphysik Z«* (Anm. 37), Bd. 2, S. 308 weisen auf die vielfältigen Verbindungen des Kapitels mit den vorangegangenen.

50 Dadurch ergänzt dieser Beitrag die Interpretation von Burnyeat und liefert eine Erklärung für die Nichtlinearität und die Verbundenheit der verschiedenen Ebenen und Zugriffe auf die Sachfrage, indem die philosophischen Argumentationen in den Schuldiskussionen verortet werden und der aktive Anteil der Zuhörer berücksichtigt wird.

der *Metaphysik* und in der *Physik*.⁵¹ In Z 4 setzt Aristoteles diese Verwendung fort und setzt sie bei den Lesern als bekannt voraus, d. h., er setzt voraus, dass ›gebildet‹ ein Prädikat ist, das nicht ›von sich selbst her‹ (*kath'auto*) ausgesagt wird. »Denn, du zu sein ist nicht dasselbe wie gebildet zu sein, weil du nicht gebildet bist, insofern du du bist.«⁵² Aristoteles muss das nicht näher begründen oder erklären, sondern kann es als Prämisse voraussetzen und eine Lücke in der Argumentation lassen.⁵³ Auch in der *Physik*⁵⁴ werden diese Unterscheidung und ›gebildet‹ als Schulbeispiel für akzidentelle Prädikation nicht erst eingeführt, sondern bereits vorausgesetzt. Analoges gilt für eine Stelle in *De interpretatione*.⁵⁵ Auch hier ist ›gebildet‹ ein bereits bekanntes Beispiel, das nicht näher und vollständig eingeführt und erklärt wird.⁵⁶ Alle diese Texte sind nicht der Ort, an dem die Unterscheidung zwischen substantieller und akzidenteller Prädikation eingeführt wird. Stattdessen finden die Erklärungen in den logischen Schriften und insbesondere den *Analytiken* und den *Sophistici Elenchi* (SE) statt:

Auf die gleiche Weise aber verhält es sich in dem Fall des Koriskos und des gebildeten (*mousikos*) Koriskos. Sind sie dieselben oder verschieden? Denn der eine bezeichnet ein Individuum (*tode ti*), der andere ein so beschaffenes (*toiosde tis*), so dass man es nicht für sich isoliert betrachten kann. Allerdings ist es nicht das Für-sich-Betrachten, das [das Argument vom] dritten Menschen hervorruft, sondern das Zugeständnis, dass dieses [Wiebeschaffene] ein Einzelding ist.⁵⁷

Wenn Aristoteles in Z 4 also dieses Beispiel vorträgt, dann wendet er sich dabei an eine Leserschaft, die mit der Prädikationstheorie und Syllogistik, wie sie im *Organon*, und dort in den *Analytiken* und hier besonders in *Analytica posteriora* (APo.) I, 22, präsentiert wird, vertraut ist.⁵⁸ In APo. I, 22 führt Aristoteles die Basisunterscheidungen ein, die notwendig sind für die Analyse von Prädikationsweisen und die über die Beschreibung der Sprachpraxis in der *Kategorien-schrift* hinausgehen. Er definiert hier substantielle und akzidentelle Prädikation⁵⁹ und verwendet dafür das Beispiel ›weiß‹ und ›Mensch‹, um akzidentelle Prädikation zu erklären.

Dabei ist es interessant, dass Aristoteles in diesem Zusammenhang extra darauf hinweist, dass Platons Ideenlehre für diesen Sachverhalt nicht relevant ist und keinen Beitrag zur Erklärung leistet.⁶⁰

Die Ideen können wir hier außenvorlassen (*chaireto*). Sie sind nur leere Namen, und selbst wenn sie existieren, können sie unser Argument nicht stören, weil Beweise es nur mit Substanzen zu tun haben.⁶¹

Aristoteles verweist auf Platons Ideenlehre. Warum tut er das? Und warum tut er es so schroff (*chaireto*)⁶²? Nichts in dem vorangegangenen Argument hat diesen Verweis auf die Ideen von etwas, das an einem Einzelding als Akzidenz vorkommt und also von einer ersten Substanz ausgesagt wird, notwendig gemacht. Wenn man jedoch bedenkt, dass Aristoteles Zuhörer oder Leser vor sich hat oder sich vorstellt, die mit Platons Lehre und deren Grundfrage vertraut sind, dann liegt der Verweis auf Ideen von etwas, das als Akzidenz an etwas anderem Bestand hat, nahe. Diese Grundfrage Platons ist ›Was ist etwas selbst für sich selbst und von sich selbst her?‹ oder ›Wann kann man etwas selbst für sich selbst erkennen?‹ Diese Frage kann man natürlich in Bezug auf alles, was ausgesagt wird, stellen. Auch ›weiß‹ oder ›gebildet‹ sind etwas: etwas, das man meinen, auf das man sich beziehen und von anderem unterscheiden kann. Daher liegt die Frage nahe, wie Aristoteles denn mit solchen Unterschieden, die für sich selbst nicht existieren, die aber gedacht (= denkend unterschieden) werden können, umgeht. Eine solche Frage könnte auch von einem platonisch gebildeten Publikum, einem Schüler im Un-

51 *De interpretatione* (de int.) 21a11; *Metaph.* 1007b4 f.; b14–15; 1015b16–22 und insb. 29–34; 1017a6–22; 1018b34 f.; *Analytica posteriora* (APo.) 73b4 f.; *Mechanica* (mech.) 856a34 f.; *Physica* (Ph.) 189b34–191a3; in anderer Bedeutung verwendet in: *De generatione et corruptione* (GC) 334a10–12 usw.

52 Aristotelis: *Metaphysica*, hg. von Werner Jaeger, Oxford 1967, S. 1029b15 f.: »οὐ γὰρ ἔστι τὸ σοὶ εἶναι τὸ μουσικῶ εἶναι· οὐ γὰρ κατὰ σαυτὸν εἶ μουσικός.«

53 Zu Aristoteles' Verwendung von Schulbeispielen vgl. Gyburg Uhlmann: »School Examples and Curricular Entanglements in Aristotle's *Metaphysics*, other *Pragmatai*, and Plato's *Theaetetus*: The Case of the Snub Nose«, in: *Working Papers des SFB 980 Episteme in Bewegung* 10 (2017).

54 Vgl. Ph. I, 7, 190a7–12 und 17.

55 Vgl. de int. 21a8–10

56 Vgl. SE 176a1; 175b18–27; 179a1; 181a10–12.

57 SE 178b39–179a5.

58 Vgl. Burnyeat: *A Map of Metaphysics Zeta* (Anm. 36), S. 24 f., 87–115.

59 Vgl. APo. I, 22, 83a25–33.

60 Vgl. APo. I, 22, 83a31–34.

61 APo. I, 22, 83a32–35.

62 Vgl. APo. I, 22, 83a34.

terricht kommen: Was ist mit der Idee des Schönen? Oder der Idee des Gebildeten (*mousikos*)? Aristoteles hat diese Fragerichtung sogar in gewisser Weise selbst provoziert, weil er in Buch Z nach den ontologischen Gründen für bestimmte Prädikationspraktiken fragt: Was ist der Berechtigungsgrund dafür, dass Einzeldinge – die ersten Substanzen der *Kategorien* – eine solche Sonderstellung und Priorität zugesprochen bekommen, fragt Aristoteles. Er beantwortet die Frage nicht mit Verweis auf die physische Existenz (und also die Materie, das *hypokeimenon*: Z 3), sondern mit Bezug auf das ›Was-es-ist-dieses-bestimmte-Etwas-zu sein‹ oder auch das *eidos*, die Formbestimmtheit von Substanzen.

Die Frage, warum Aristoteles hier so schroff auf Platon verweist, ist diffizil, betrifft sie doch den nicht nur hier erklärungsbedürftigen Umgang des Aristoteles mit Theorieelementen seines Lehrers Platon. Ein erster Ansatz zur Beantwortung der Frage könnte sein, dass Aristoteles *eidos* und *ti en einai* nicht absolut für sich betrachtet, sondern als substantielle, Bestimmung verleihende Teile sinnlich wahrnehmbarer Einzeldinge, die erklären, warum diese für sich selbst existieren können und warum sie erkenntnistheoretisch einen herausgehobenen Status besitzen. In dieser Fragerichtung ist der Verweis auf die Ideen ein Querschläger und wenig hilfreich, zumal auch Platon die Annahme von Ideen anders herleitet und in einem anderen Kontext verwendet. Platon geht es dabei nicht um den Status von Einzeldingen, sondern um die widerspruchsfreie Erkenntnis von allem, was man meinen und auf das man sich beziehen kann. Zudem haben die Akzidentien einen besonderen Vorteil: Weil sie von dem Gegenstand evidentermaßen nur in einer bestimmten Hinsicht ausgesagt werden, kann man an ihnen unmittelbar erkennen, dass die Wahrnehmung allein nicht dafür ausreicht, um Widerspruchsfreiheit sicherzustellen. Denn die Wahrnehmung kann den Zusatz der Hinsicht, in der das Prädikat gilt, selbst nicht mitdenken.⁶³ Dafür ist sie auf das Denken angewiesen.

Mit Rücksicht auf die Zielsetzungen ist es nicht evident und vielleicht noch nicht einmal wahrscheinlich, dass Platon die Aussage des Aristoteles zurückgewiesen hätte, dass Prädikate von Einzeldingen nicht als Ideen und Bestimmtheit für sich betrachtet werden sollten. Es sind schwierige Aushandlungsprozesse zwischen Platonischen und Aristotelischen Fragehorizonten und Zielsetzungen. Keinen davon

wird man durch eine einfache Entgegensetzung aufheben oder beenden können. Auch die Aristotelische Polemik sollte von der Nähe der Ansätze und der Vielzahl an Möglichkeiten, wie die unterschiedlichen Zugriffe miteinander vermittelt oder in Beziehung gesetzt werden könnten, nicht ablenken. Für unsere Fragestellung zentral aber ist, dass Aristoteles sich so verkürzend und elliptisch, also wesentliche Teile des Arguments auslassend, äußert, dass die Leser oder Zuhörer aufgerufen sind, die fehlenden Teile auf der Basis ihres Vorwissens oder ihrer Kenntnis der Philosophie des Aristoteles und der Platons zu ergänzen. Aristoteles benötigt für die Fortsetzung seines Arguments eine klare Abgrenzung gegenüber anderen Fragen und Diskussionen wie denjenigen der Akademie: In dieser gab es eine intensive Diskussionskultur über die Frage, wovon eigentlich es Ideen gebe und wie genau das Verhältnis der Teilhabe zu denken sei.

Der Dialog Parmenides selbst zeigt Reflexe solcher Diskussionen ebenso wie die letzten beiden Bücher der *Metaphysik M* und *N*. Das alles schiebt Aristoteles mit seiner Schroffheit gegenüber Platons Ideenlehre rasch beiseite. Seine eigene Unterscheidung zwischen wesentlichen Merkmalen und bloß akzidentellen Unterschieden will zu dieser ›Wovon gibt es Ideen?-Debatte‹ nichts beitragen. Um hingegen darüber, wie man von Einzeldingen etwas erkennen und sie bestimmen kann, Konsens mit seinen Schülern zu erzielen, macht Aristoteles seine Stoßrichtung dadurch rasch klar, dass er sich gegen Platon so wenig diplomatisch abgrenzt. Auch das sind Momente eines Homologiestils, also eines den Text individuell charakterisierenden Sets an Merkmalen, dessen sich Autor und Rezipienten durch Homologien vergewissern. Daraus entsteht eine Gemeinschaft vergleichbar den Denkkollektiven bei Ludwik Fleck: jedoch eine solche, die aktiv an dem Prozess der Homologiebildung beteiligt ist und eine miteinander interagierende Gemeinschaft besitzt.

Wenn man sich nun fragt, wo man sich diese wenig zimperliche Suche nach Homologien vorstellen kann, dann scheint sie eher in einen Unterrichtskontext in Aristoteles' Lykeion zu passen als in die Akademie Platons. Denn auch wenn Platon in seinem Kreis eine Atmosphäre der Offenheit und der Lehr- und Meinungsfreiheit geschaffen hatte,⁶⁴ so wäre es doch eine Zumutung, wenn Aristoteles neben seinem

63 Das erläutert Platons Sokrates im sog. Fingerbeispiel der *Politeia*; vgl. *De re publica* (Resp.) 523c–524e.

64 Carlo Natali: *Aristotle: His Life and School*, hg. von Douglas S. Hutchinson, Princeton, N.J. 2013, S. 20–25.

Lehrer sitzend so hart formuliert hätte.⁶⁵ Aristoteles grenzt sich damit ab, vielleicht auch um eine neue Schulidentität zu schaffen. Doch auf der anderen Seite verwendet er mit dem Beispiel ›gebildet‹ und ›Mensch‹ Prädikate, die auch in den Platonischen Dialogen mehrfach vorkommen und – wenn auch in anderer Weise – die Funktion von Schulbeispielen haben. Das bringt wiederum Kontinuität und Gemeinsamkeit mit sich. Auch diese kann zu der Homologieerzeugung gehören.

Platon verwendet *mousikos* insgesamt 13-mal in seinen Dialogen und in der Junktur mit *aner* (Mann) viermal (*De re publica* (Resp.) 349e; *Phaidrus* (Phdr.) 268d; *Leges* (Leg.) 802d, *Laches* (La.) 188c–189a; 193d). Zwei Stellen aus dem *Laches* sind für unsere Frage besonders interessant. Hier bezeichnet der *mousikos aner* einen Mann, bei dem Innen und Außen, Handlung und Charakter übereinstimmen. Ein solcher musischer Mann ist harmonisch. Er sagt nicht das eine und tut das andere.⁶⁶ Dass das Wort ›musisch‹ so verwendet werden kann, weist auf die große Bedeutung der musischen Erziehung in der Elementarbildung hin. Wie Platons Sokrates im 2. Buch der *Politeia* schildert, beginnt alle Erziehung und Bildung mit Musik und Gymnastik, und diese erste Bildung hat das Ziel, die Kinder in ihren Vorstellungen und Meinungen so vorzuprägen, dass es den später rational erlernten Inhalten und Werten entspricht. Sie üben also das richtige Handeln und Denken schon einmal ein, indem sie das richtige Tun in der Dichtung hören und in körperlichen Übungen wiederholen.⁶⁷ Es sind sozusagen ethische *progymnasmata* – natürlich in einem vortermnologischen Sinn –, bei denen die Verbindung von Seele (Musik, Dichtung) und Körper (sportliche Übung) erst die gewünschte, den ganzen Menschen prägende Wirkung entfaltet.

Zu dieser pädagogischen Stoßrichtung passt, dass im Dialog *Laches* derselbe Gedanke zusätzlich noch mit dem berühmten Musiklehrer Damon und sophistischen Redepraktiken in Verbindung gebracht wird.⁶⁸ Das Ideal wird durch die Verknüpfung mit den sophistischen Erziehungsmethoden, die agonal und

ohne hinreichende begriffliche Begründung agieren, allerdings im Kontext sokratischer Praktiken in Frage gestellt und so zur Vorsicht gemahnt. Doch auch prädikationslogisch kann die Verwendung zum Vorbild werden. Denn bei der Frage, ob Charakter und Handeln zusammenstimmen, geht es ja auch darum, ob jemand dem Wesen nach, also substantiell, eine bestimmte Eigenschaft besitzt, oder nur akzidentell und so, dass sie nicht seinen Charakter prägt. Daher können diese und ähnliche Verwendungen bei Platon, wenn nicht Vorbild, so doch Anlass dafür sein, dass sich diese Junktur als Schulbeispiel eingebürgert hat.

Wir haben es also hier mit einer Abgrenzung zu tun, die einhergeht mit einer Kontinuität in den Schulpraktiken. Aristoteles erzeugt eine Homologie mit seinen platonisch gebildeten Lesern, indem er an etwas Bekanntes anknüpft, dabei aber zugleich die Fragerichtung neu und selbst prägt. Auf diese Weise erreicht er, dass seine Leser an der Homologieerzeugung mitwirken und Teil der dadurch konstituierten Gemeinschaft werden. Sie wirken an dem Homologiestil, also der individuellen Charakterisierung des Textes, mit, indem sie ihr Vorwissen miteinbringen und Aristoteles' Argument folgen.

VI. SCHLUSS

Wie sich beispielhaft an einer Passage in Aristoteles' *Metaphysik Z* gezeigt hat, wird durch elliptische Praktiken eine Gruppe geschaffen, die gemeinsam an einem Konsens, an einer Homologie arbeitet. In dem gewählten Beispielfall ging es um die Verwendung von Prädikaten und die Einschätzung ihrer logischen und ontologischen Verhältnisse. Zu den elliptischen Praktiken gehörten dabei das Auslassen von vollständigen Erklärungen, das Verweisen auf andere Schultexte, in denen ein Sachverhalt eingeführt wird, und die Verkürzung von Argumenten. Aristoteles gibt als Autor und Lehrer, der in den schulischen Kontexten des Lykeion wirkt, diesen Homologiestil vor und prägt ihn wesentlich als einen Stil, der nicht nur für die Lese- und Wissenserfahrungen der direkten Schüler des Aristoteles mitformen konnte, sondern auch unabhängig von diesem ersten Lernkontext die seiner späteren Leserschaften. Der Leser vollendet den Stil durch sein Mitdenken und seine Vorerfahrungen im Rahmen dessen, was die strukturierten Stufen als Leitfaden vorgeben. Daher ist der Homologiestil eine Praxis, die dem einzelnen Text (oder auch einer Gruppe von Texten) eine spezifische individuelle Signatur verleiht, die den Text an der sprachlichen Oberfläche,

65 John P. Lynch: *Aristotle's school. A Study of a Greek Educational Institution*, Los Angeles/London 1972, S. 47–67.

66 Platon: *Laches*, zit. nach: ders.: *Platonis Opera*, Bd. 3, Oxford 1993, S. 188c–189a. Vgl. Michael Davis: »This and That: On Plato's *Laches*«, in: *The Review of Metaphysics* 70.2 (2016), S. 253–277.

67 Zur frühkindlichen musischen Bildung bei Platon vgl. Stefan Büttner: *Die Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*, Basel 2000, S. 155–159.

68 Platon: *Laches* (Anm. 65), S. 193d–e.

aber auch in seiner Ordnung und dem Modus der Argumente bestimmt und die in der Interaktion mit den Rezipienten entwickelt wird.

Das Konzept des Homologiestils bietet sich daher an, um Ansätze für eine Beschreibung und Analyse von Aristoteles' unterschiedlichen Stilarten in den Schriften des *Corpus Aristotelicum* zu gewinnen, die es leisten, diese besondere Textform nicht nur als mangelhafte Verwirklichung eines von außen an diese Texte herangetragenen oberflächlichen Stilverständnisses zu begreifen, sondern als diese besonderen Texte, die durch die vorstrukturierte Interaktion zwischen Text und Lesern entstehen.

Homologien zwischen Text und Leser oder zwischen Autor, Text und Leser prägen aber nicht nur in philosophischen Texten oder Schultexten den Stil. Genauso lassen sich auch verschiedene Arten poetischer und literarischer Homologiestile auffinden und beschreiben. Auch bei diesen entsteht der Stil im dynamischen Austausch zwischen Text und Lesern, die den Vorstellungen von Dichtung, der Konstruktion der Fiktion und Erzählung und den Verweisen auf andere Literatur zustimmen und folgen und dadurch die spezifische Signatur des jeweiligen Textes, seine Eigenart als dieser einzelne Text, mitbestimmen.

DIE STRUKTUR UND IHR STIL WIE SCHLEIERMACHER ZWISCHEN DERRIDA UND SAUSSURE VERMITTELN KÖNNTE

Manfred Frank

Peter Szondi hat 1970 in seinem Aufsatz *L'herméneutique de Schleiermacher* vorgeschlagen, den Konflikt zwischen strukturaler und sinnverstehender Hermeneutik zu überwinden.¹ Er hatte auf Schleiermacher verwiesen als denjenigen, der mit den Bordmitteln der Frühromantik beiden Aspekten, die er – altmodisch – als grammatische und psychologische Interpretation unterschied, Gerechtigkeit hatte widerfahren lassen. Szondi hätte auf Paul Ricœur verweisen können, der, ohne sich auf Schleiermacher als Ahnherrn seines Unterfangens zu beziehen, ebenso an einer dialektischen Versöhnung von »exégèse structurale« und »interprétation« interessiert war.²

Natürlich wurde für die Begründung eines strukturalen Verfahrens der Textauslegung der Genfer Linguist Ferdinand de Saussure in Anspruch genommen, dessen methodische Grundeinsicht »dans la langue il n'y a que des différences [...] sans termes positifs«³ durch »Strukturalisten« wie Émile Benveniste, Roman Jakobson, Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss und andere adaptiert, popularisiert und bald auch auf die »transphrastischen«, »Diskurs«-orientierten Verfahren der Anthropologie, Mythologie und Literaturwissenschaft angewandt wurde. Zu Verfechtern eines (Struktur-vergessenen) Text-*Verstehens* rechnete man insbesondere Hermeneutiker in der Tradition Diltheys und Gadamers. Während aber der klassische

Strukturalismus von der Idee einer geschlossenen Struktur ausging, kamen die Sinnverstehler mit dem an den Strukturalismus anschließenden Post- oder Neostrukturalisten in der Überzeugung überein, dass keine Instanz die Grenzen des »Systems« zieht, durch die Zeichenträger und Bedeutung dauerhaft aneinander gekettet sind, und darum die Anarchie ins »Sinngeschehen« einzieht.

»D'où l'on peut dire que c'est dans la chaîne du signifiant que le sens *insiste*, mais qu'aucun des éléments de la chaîne ne *consiste* dans la signification dont il est capable au moment même. La notion d'un glissement incessant du signifié sous le signifiant s'impose donc.«⁴

Jacques Derrida war gewiss der Hauptverfechter dieser Ansicht, und auf ihn in der Diskussion um Textstrukturierung und -interpretation sich einzulassen, rät Szondi in seinem Aufsatz von 1970 besonders.

Das werde ich im Folgenden tun und muss vorab nur noch die Frage beantworten, was das mit dem »Stil« einer Rede (eines Textes) zu tun hat. Eine ganz kurze Antwort könnte lauten: Nach Schleiermachers Verständnis ist Stil gerade das Ergebnis der Unfixierbarkeit der Rede durch die Struktur. Als bare Regellosigkeit präsentiert sich der Stil jedoch nicht; erst recht nicht als schiere Unbeherrschbarkeit der Rede durch den »Code«, wie Derrida will. Als eigentümliche Weise der Sprachverwendung, die zwar »para-linguistisch«, aber nicht para-ästhetisch heißen darf, spiegelt der Stil die Handschrift eines sinnerschöpfenden Individuums. Es bleibt, notiert Schleiermacher, in jedem individuellen Sprachgebrauch »etwas nicht zu Beschreibendes [...], was

1 Vgl. Peter Szondi: »L'herméneutique de Schleiermacher«, in: *Poétique* 2 (1970), S. 141–155.

2 Paul Ricœur: »Qu'est-ce qu'un texte? Expliquer et Comprendre«, in: Rüdiger Bubner/Konrad Cramer/Rainer Wiehl (Hg.): *Hermeneutik und Dialektik*, Bd. 2, Tübingen 1970, S. 181–200; vgl. schon Paul Ricœur: *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris 1969.

3 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris 1980, S. 166; vgl. Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale (1908–1909). Introduction (d'après des notes d'étudiants)*, éd. par Rodolphe Godel, in: *Cahiers Ferdinand de Saussure* 15 (1957), S. 3–103, hier S. 16; ferner S. 78 f. und insb. S. 93 f.

4 Jacques Lacan: *Écrits*, Paris 1966, S. 502.

nur als Harmonie kann ausgedrückt werden.«⁵ Das sah, wie ich abschließend zeigen will, der authentische Saussure ganz ähnlich, während Derrida zwar die Unbeherrschbarkeit der ›Sinneffekte‹ durch den ›Code‹ betont, aber keine Erklärung hat für jene gleichwohl waltende ›Harmonie‹.

I.

In seinen Vorlesungsnotizen zur *Hermeneutik* nennt Schleiermacher »das ganze Ziel« seines kritischen Unternehmens erreicht im »vollkommene[n] Verstehen des Stils.«⁶ Was er darunter versteht, gibt er knapp wie folgt an:

»Gewohnt sind wir, unter Stil nur die Behandlung der Sprache zu verstehen. Allein Gedanke und Sprache gehen überall ineinander über, und die eigentümliche Art, den Gegenstand aufzufassen, geht in die Anordnung und somit auch in die Sprachbehandlung ein.«⁷

Die Weise der Sprachverwendung fällt in die Domäne der »Rhetorik«, worunter Schleiermacher lediglich die Theorie des praktischen Sprachgebrauchs, nicht der kunstvollen Rede versteht.⁸ Einen Verstehens-Akt bestimmt er als »die Umkehrung eines Aktes des Redens, indem in das Bewußtsein kommen muß, welches Denken der Rede zum Grunde gelegen.«⁹ Der Stil als die individuelle Kombination und Kontextuierung von »Sprachelementen«,¹⁰ die dabei eventuell ihren »Sinn« verändern,¹¹ fällt also in den Bereich der Rhetorik, ja bildet ihren Paradefall.

Näherhin sieht Schleiermacher im Stil-Verstehen vollendet, was er den ›psychologischen‹ (zugespitzt auch: ›technischen‹) Teil der hermeneutischen Aufgabe nennt. Ihr war die ›grammatische Auslegung‹ vorangegangen. Während die erste die unverwechselbare Eigentümlichkeit, ja die semantische Innovativität der einzelnen Sprachbehandlungen im aktuellen Vollzug im Auge hat, sucht die zweite – in einer Art

Arbeitsteilung – ungefähr das zu erledigen, was man in der Zeit des klassischen Strukturalismus eine strukturelle Analyse des zu interpretierenden Sprach- oder Textgebildes nennen würde.

Die grammatische Interpretation macht zwei Voraussetzungen. Die erste »führt auf die Einheit von Sprechen und Denken.«¹² Es gibt keine »Denkgemeinschaft«, die ihre geteilten Überzeugungen nicht *ipso facto* in der Grammatik eines »Sprachkreises« niederlegte.¹³ Keiner kann Gedanken mitteilen, »welche in der Sprache [nicht] schon ihre Bezeichnung haben.«¹⁴ Radikaler: »[N]iemand kann denken ohne Worte.«¹⁵ Oder: »Das Denken ist selbst schon ein inneres Sprechen.«¹⁶ »Es giebt kein Denken ohne Worte; denken und sprechen ist ein und dasselbe.«¹⁷

Die zweite Voraussetzung: Das semantische Arsenal einer Sprache – die ›batterie des signifiants‹, wie Lacan sagt – ist sortiert nach dem Prinzip der Unterscheidung durch Gegensatz: Spinozas *omnis determinatio est negatio*. Jedes bedeutungstragende Element (Zeichen oder Teil eines Zeichens) gewinnt die Bedeutung, die es hat, nicht aus dem Geist (ohne sprachliche Artikulation ist das Denken »noch nicht fertig und klar«),¹⁸ sondern indem es seinen Wortkörper, seine physische Seite abgrenzt gegen die aller anderen. Sprache sei ein »System [...] des bestimmte[n] Unterscheiden[s] der bedeutenden Einheiten.«¹⁹

12 Ebd., S. 77.

13 Ebd., S. 420 ff.

14 Ebd., S. 78.

15 Ebd., S. 77.

16 Ebd., S. 78.

17 Friedrich Schleiermacher: *Sämtliche Werke*, Abt. III: *Zur Philosophie*, Bd. 5: *Entwurf eines Systems der Sittenlehre: Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse*, Berlin 1835, S. 126, 703.

18 Ebd., S. 77. Parallelförmulierungen bei Saussure wären: »La pensée, chaotique de sa nature, est forcée de se préciser en se décomposant. Il n'y a donc ni matérialisation des pensées, ni spiritualisation des sons, mais il s'agit de ce fait en quelque sorte mystérieux, que la ›pensée-son‹ implique des divisions et que la langue élabore ses unités en se constituant entre deux masses amorphes. [...] On pourrait appeler la langue le domaine des articulations« (Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro [Anm. 3], S. 156). »Dans la langue, comme dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue. C'est la différence qui fait le caractère, comme elle fait la valeur et l'unité« (Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro [Anm. 3], S. 168).

19 Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 364 f.

5 Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik*, mit einem Anhang sprachphilosophischer Texte Schleiermachers, hg. und eingel. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 1977, S. 177.

6 Ebd., S. 168, Nr. 3.

7 Ebd.

8 Vgl. ebd., S. 76 f., § 4.

9 Ebd., S. 76.

10 Ebd., S. 107, 110 – d. h. Morphemen, Wörtern.

11 Vgl. ebd., S. 101, 116.

»Alles was B[eegriff] ist vom Gegensatz.«²⁰ »[N]ur durch Entgegensetzung wird das Einzelne erkannt.«²¹ Fichte hatte 1797 – ohne speziellen Bezug auf die Sprache – den Ton vorgegeben: Das »REFLEXIONS-Gesetz aller unserer Erkenntnis [besagt] nemlich: Nichts wird erkannt, was es sey, ohne uns das mit zu denken, was es nicht sey.«²²

Schleiermachers Hermeneutik ist seit Jahrzehnten gut erforscht. Ich will das Motiv für seine Auszeichnung des ›Stils‹ nur pointiert herausarbeiten.

Jede Rede unterhält eine »zweifache Beziehung«: erstens auf die »Gesamtheit der Sprache«, also darauf, dass sie Instanz der Grammatik eines »Sprachkreis[es]« ist. Die Grammatik bietet ein »allgemeines Bezeichnungssystem«²³ und leistet damit »die Vermittlung für die Gemeinschaftlichkeit des Denkens«.²⁴ Sprachen sind also nicht nur grammatisch-lexikalische Regelsysteme, sondern auch symbolische Ordnungen. In ihnen manifestiert sich die Denk- und Fühlweise einer in ihr sozialisierten Gemeinschaft.²⁵

Zweitens ist Sprache aber auch eine »Tatsache des Denkenden«, sagen wir: des die Sprache verwendeten Subjekts.²⁶ Und in dieser Funktion zeigt sie nicht allen das gleiche Gesicht (den »Vernunftgebrauch [...] mit dem Charakter der Identität«). Vielmehr präsentiert sie hier das Denken »mit dem Charakter der Eigentümlichkeit, d. h. Unübertragbarkeit«.²⁷ Dieses Charakters bemächtigt sich das Verstehen nicht durch Ableitung aus einem Regelsystem (durch ›De-kodieren‹, wie man später sagen wird), sondern durch

›Erraten‹²⁸ oder ›Divinieren‹²⁹ der in der einzelnen Sprachverwendung nach Mitteilung drängenden, aber noch nicht in Zeichenform dargebrachten Innovation.

›Innovation‹? Gewiss kann das Reden auch einfach im Erhalten, ›Wiederholen und Fortpflanzen‹ des kodifizierten Zeichensinns bestehen. Aber selbst dann ist es eine individuelle Tat, insofern jeder Einzelne »in der Sprache mitarbeitet«³⁰ und die Sprache selbst nur »durch das Reden wird«.³¹ Sie ist nichts als der standardisierte vormalige Sprachgebrauch redender Individuen. Damit widerspricht Schleiermacher jenem Fetischismus, der da glaubt: »Die Sprache spricht.«³² Nein, sie ›wird nur durch das Reden‹, und dessen Agenten sind sinnbegabte und sinnschöpferische Subjekte.

Um dieser Doppelnatur des Zeichens gerecht zu werden, denkt Schleiermacher das sprachliche Zeichen in Analogie zu einem ›Schema‹. Dabei folgt er Kants Bestimmung des (empirischen) Schemas als der von der Einbildungskraft entworfenen »Einheit in der Bestimmung der Sinnlichkeit«.³³ Ein Schema ist ein Begriff – als solcher allgemein –, der in eine einzelne sinnliche Anschauung ›hineingebildet‹ wird und dadurch ein »Bild« der angeschauten Sache erzeugt.³⁴ Seine Ränder werden sich also gegen unabsehbare kontextuelle Fügungen sensitiv verhalten; denn gemäß dem 2. Kanon der grammatischen Auslegung erwerben Zeichen/Wörter ihre Bedeutungen »aus ihrem Zusammensein mit denen, die sie umgeben«.³⁵ Schemata »schweben« also zwischen Allgemeinem und Einzelem.³⁶ Man könnte auch sagen, die unbeständige Einzelheit der Anschauung hindere den Begriff daran, sie ultimativ zu bestimmen (sie zu klassifizieren). Das Schema ist, wie Schleiermacher plastisch sagt, »eine in gewissen Grenzen verschiebbare« Anschauung.³⁷ An anderer Stelle sagt er, der Begriff werde ständig »begrenzt [...] durch

20 Friedrich Schleiermacher: *Hermeneutik*, nach den Handschriften hg. und eingel. von Heinz Kimmerle, Heidelberg 1959, S. 39.

21 Friedrich Schleiermacher: *Kleine Schriften und Predigten*, hg. von Hayo Gerdes/Emanuel Hirsch, Bd. 1: *Kleine Schriften und Predigten 1800–1820*, Berlin 1970, S. 38.

22 Johann Gottlieb Fichte: *Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, hg. von Erich Fuchs/Hans Gliwitzky/Reinhard Lauth u. a., Bd. 4.2: *Kollegnachschriften 1796–1804*, hg. von Reinhard Lauth/Hans Gliwitzky, Stuttgart-Bad Cannstatt 1978, S. 41.

23 Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 458.

24 Ebd., S. 76 f.

25 Vgl. ebd., S. 420 ff.

26 Ebd., S. 77.

27 Ebd., S. 361. Natürlich gibt es Sprachverwendungen von einem »Nullwert«, der das Niveau der Individualität nicht erreicht: »Wettergespräche« (ebd., S. 82 f., Nr. 11).

28 Ebd., S. 318.

29 Ebd., S. 168 f., Nr. 6.

30 Ebd., S. 167.

31 Ebd., S. 79; ebenso S. 78, Nr. 6.

32 Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen 1959, S. 13.

33 KrV A, S. 140.

34 Vgl. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 443–467.

35 Ebd., S. 116.

36 Vgl. Friedrich Schleiermacher: *Dialektik*, 2 Bde., hg. und eingel. von Manfred Frank, Frankfurt a. M. 2001, Bd. 1, S. 312 f., § 256.

37 Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 106.

den individuellen Faktor«. Der heißt auch ›individueller Coefficient‹ und lenkt den Begriff von seinem Sich-Einpendeln auf eine gesicherte Identität ab.³⁸

Verständigung hat also am individuellen Faktor eine unüberwindliche Grenze. Und ob die Gesprächspartner den Zeichensinn (und durch ihn den Gegenstandsbezug) identisch festlegen, ist eine Sache der Pragmatik. Daher ist »alle Mitteilung über äußere Gegenstände [ein] beständiges Fortsetzen der Probe, ob alle Menschen ihre Vorstellungen gleich konstruieren«.³⁹

Die Sprache ist mithin ein individuelles Allgemeines. Sie besteht als universelles System nur aufgrund prinzipiell widerrufbarer Übereinkünfte der sprechenden Individuen und verändert ihren Gesamtsinn mit jeder Redehandlung und in jedem Augenblick, sofern jedenfalls der semantischen Innovation der Durchbruch ins grammatische Repertoire gelingt. Diese sinnerschöpfende Potenz der Sprache sieht Schleiermacher in der poetischen Rede in ihrer Reinheit hervortreten.⁴⁰

»[S]o wäre demnach die Poesie eine Erweiterung und neue Schöpfung in der Sprache. Allein dies verhält sich nicht so, sondern die Möglichkeit dazu wohnt schon der Sprache ursprünglich ein, aber freilich ist es immer nur das Poetische, woran es zum Vorschein kommt, sei es rein oder an einem andern.«⁴¹

Die Metaphorik der symbolischen Sprachverwendung untergräbt nämlich die konventionalisierten Bedeutungen (Schematisierungen) der Wörter durch einen wohl kalkulierten semantischen Schock,⁴² der des Lesers »freie Produktion [in] der Sprache« herausfordert.⁴³ Indem die usuelle (›eigentliche‹) Bedeutung

des Ausdrucks (des »Schemas« *sensu stricto*) sich aufhebt,⁴⁴ taucht das Angebot einer Neubestimmung seines Sinns (ein vorerst singuläres »Bild«, sagt Schleiermacher) und mit ihm die Möglichkeit einer neuen Vision des designierten Sachverhalts auf, der ja – Schleiermacher zufolge – eine hermeneutische Funktion des sprachlichen Weltbildens ist.⁴⁵ Wird das vorerst noch singuläre Bild vom Rezipienten oder von der Rezipientin der Rede zugeeignet, so ist es aus seiner exklusiven Privatheit erlöst und existiert fortan als ein virtuell allgemeines Schema beziehungsweise als Sprachverwendungsregel (neben anderen) im Gesamt der Sprache.⁴⁶

Hier tritt nun der Kerngedanke der Schleiermacher'schen Sprachtheorie und Hermeneutik unverhüllt zutage; und es wird deutlich, warum er deren ganzes Geschäft im Verstehen des *Stils* gipfeln lässt. Stil ist nichts anderes als innovative Sprachbehandlung. Macht man sich erstens klar, dass sprachliche Schemata ohnehin nur prekäre Konstrukte auf der Grundlage instabiler Verständigungshandlungen sind, und zweitens, dass »mit den Regeln nicht auch die Anwendung gegeben ist, d. i. nicht mechanisiert werden kann«,⁴⁷ dann muss man bei jeder hinreichend originellen Sprachverwendung auf eine semantische Innovation gefasst sein. Von der lässt sich aber analytisch einsehen, dass ihr Sinn nicht von dem Regelsystem her erschlossen werden kann, das von ihr gerade außer Kraft gesetzt worden ist. Daran findet die »komparative Methode« ihre Grenze,⁴⁸ die das Erraten immer »durch Vergleichung« mit bisher Verstandenem unter Kontrolle bringen will, woraus sich ein unendlicher Regress ergäbe, der den Ausleger hindere, das von einem Verfasser »hervorgebrachte Neue« als ein solches zu erkennen, »da

38 Schleiermacher: *Dialektik* (Anm. 36), Bd. 2, S. 249 zu § 191; § 256, 2.

39 Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 460.

40 Vgl. ebd., S. 405.

41 Ebd.

42 Vgl. ebd., S. 143.

43 Ebd., S. 405 f. Ich kann hier die große Ähnlichkeit zwischen Schleiermachers Einsicht in die Metapher als semantische Innovatorin und das »Wiedererkennen des Gefühls [...] vermittelt eines analogischen Verfahrens« (Friedrich Schleiermacher: *Schleiermachers Werke*, nach den Handschriften Schleiermachers neu hg. und eingeleitet von Otto Braun, Bd. 2: *Entwürfe zu einem System der Sittenlehre*, Leipzig 1913, S. 317, § 243; vgl. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* [Anm. 5], S. 149 f., 203, 206) zu Saussures Gedanken der »analogischen Transformation« (›transformation par analogie‹) von Wortbedeutungen nur anmerken, wie er sie

etwa in seinem zweiten Vortrag an der Universität Genf vom November 1891 entwickelt hat; vgl. Ferdinand de Saussure: *Écrits de linguistique générale*, texte établi et édité par Simon Rouquet/Rudolf Engler, Paris 2002, S. 156–163, insb. S. 160. Vgl. auch Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel (Anm. 3), S. 92: »La création analogique apparaît comme un chapitre particulier, une branche de l'activité générale, des phénomènes d'interprétation de la langue, de la distinction des unités.«

44 Vgl. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 105 f.

45 Vgl. ebd., S. 407 f.

46 Vgl. ebd., S. 410 f., Anm. 2, 2. Absatz.

47 Ebd., S. 81. Anderswo zeigt er, lange vor Wittgenstein, dass ein Regress daraus entstünde, wenn man die Anwendung von Regeln dadurch steuern wollte, dass man sie abermals unter Regeln bringen wollte; vgl. ebd., S. 360. Vgl. ebd., S. 176: »dann ginge es ins Unendliche zurück«.

48 Ebd., S. 169 f., § 6.

jede noch nicht gemachte Verbindung eines Subjekts mit einem Prädikat etwas Neues ist«. ⁴⁹ Sollen individuelle Sprachhandlungen (›Sprechakte‹ nennt sie Schleiermacher) nun nicht geradezu für sinnlos erklärt, sondern gleichwohl einem Verstehen zugänglich sein (können), muss uns ein Vermögen ›angesehen‹ werden, das Schleiermacher ›Divination‹ oder ›Erraten‹ nennt und dessen privilegierte Funktion im Erfassen stilistischer, d. h. ›eigentümlicher‹ Kombinationsweisen und paralinguistischer Nuancen des Redens besteht.

Noch einmal: Unter »Stil« versteht Schleiermacher ausschließlich die »Behandlung der Sprache«, und zwar unter dem Gesichtspunkt, inwiefern der Sprecher die ihm »eigentümliche Art, den Gegenstand aufzufassen, [...] in die Anwendung und somit auch in die Sprachbehandlung« mit einbringt. ⁵⁰ Es handelt sich hier wohlbemerkt um ein mit der metaphorischen Neubestimmung überkommenen Sinns wesentlich identisches Verfahren, insofern die stilistische Modifikation den allgemeinen Schematismus der Sprache durch einen vorderhand noch unübertragbaren »Gedanken« des Sprechers herausfordert. Das poetische »Bild«, welches das allgemeine »Schema« überlagert, ist ja als ein »schlechthin einzelnes bestimmt«, damit *ipso facto* als »etwas, [...] wogegen die Sprache irrational ist«. ⁵¹ Innovatives – im Extrem: poetisches – Sprechen hat in der Sprache etwas zu geben, »was sich eigentlich nicht durch die Sprache geben lässt, denn die Sprache gibt immer nur das Allgemeine«. ⁵² Der oder die im Wortsinne poetisch Handelnde (nämlich neuen Sinn Produzierende) ⁵³ zwingt der Sprache gleichwohl seine/ihre (noch nicht kodifizierte und in diesem Sinn allerdings unaussprechliche) Individualität auf. ⁵⁴ Und zwar tut er/sie das »durch die Art, wie er [oder sie] diese [die Wörter] ineinander flicht«. ⁵⁵ Stil besteht in nichts anderem.

Die »eigentümliche Kombinationsweise« des Stils, in welcher das Wesen der Individualität sich nur *ex negativo* zur Andeutung bringen kann, ⁵⁶ ist wohl zu unterscheiden von der Kombination der Wörter nach

Maßgabe einer syntaktischen Kombinationsregel. ⁵⁷ Einzelne Sätze oder transphrastische Reden als Instanzen universeller Regularitäten sind »Objekt[e] der grammatischen Interpretation« ⁵⁸ und appellieren lediglich an die »Sprache als allgem[einen] Begriff«, nämlich als den quasi-transzendentalen Apparat zur Erzeugung aller »notwendigen Formen für Subj[ekt], Präd[jikat] und Syntax«. ⁵⁹ Diese aber, fährt Schleiermacher fort, »sind keine positiven Erklärungsmittel« der wirklichen Sprachverwendung, »sondern nur negative, weil, was ihnen widerspricht, [...] gar nicht verstanden werden kann«. ⁶⁰

In diese Unbestimmtheitslücke tritt der Stil, der nicht mehr mit Mitteln der Grammatik, sondern allein durch Divination sich entschlüsseln lässt. Eigentümliches »kann nicht a priori konstruiert werden«. ⁶¹ Ja, »[g]rammat[isch] kann man [überhaupt] keine Individ[ualität] in einem Begriff zusammenfassen. [...] Von keinem Stil läßt sich ein B[egriff] geben.« ⁶²

Natürlich ist das divinatorische Verstehenwollen hochgradig fehlbar. Schleiermacher sagt, »jenes Ziel [sc.: das vollkommene Verstehen des Stils, sei] nur durch Annäherung« zu erreichen. ⁶³ Das liegt daran, dass »jede Anschauung eines Individuellen [...] unendlich [ist]«, ⁶⁴ womit der Leibnizianer Schleiermacher meint, dass sein Inhalt (seine ›Intension‹) von keiner noch so großen Menge von Begriffsumfängen (›Extensionen‹) erschöpft werden kann. Aber wer sich erst gar nicht auf das Risiko der Fehldeutung einlässt, hat im Voraus darauf verzichtet, den innovativen Mehrwert individuellen Sprechens überhaupt zu einer Verstehensabsicht zu machen.

II.

Derrida teilt eine Reihe von Überzeugungen mit Schleiermacher, den er im Übrigen nicht kennt. Die erste ist, dass es kein Denken außerhalb der Sprache gibt. (Ich übergehe die Radikalisierung dieser These, die an die Stelle der Sprache die Schrift setzt.) Derrida entwickelt diese These zunächst

49 Ebd., S. 167.

50 Ebd., S. 168.

51 Ebd., S. 401.

52 Ebd.

53 Von einem »schöpferischen Akt« spricht Schleiermacher auch (ebd., S. 325).

54 Ebd., S. 403 f.

55 Ebd., S. 401.

56 Ebd., S. 370.

57 Vgl. ebd., S. 171, 5. Abschnitt.

58 Ebd.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 171 f.

61 Ebd., S. 172.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 168, Nr. 4.

64 Ebd., S. 80, Nr. 9; 101, Erster Kanon, 2.

im Widerspruch gegen die von Husserl vertretene Ansicht, dass Sinn und Bedeutung in mentalen Leistungen entspringen (z. B. in Husserl'schen ›Sinnintentionen‹ oder ›Spezies von Akten‹).⁶⁵ Sinn sei vielmehr sprachlich, nicht anschaulich fundiert. (Hier besteht eine auffallende Übereinstimmung zwischen der neostrukturalistischen Grundüberzeugung mit dem seit Gustav Bergmann so genannten ›linguistic turn‹.⁶⁶)

Zweitens ist Derrida mit Schleiermacher der Überzeugung, dass sich Bedeutungen von Zeichen über materielle Differenzen (›Oppositionen‹) zwischen endlich vielen Zeichenträgern innerhalb einer geschlossenen Struktur bilden. Er schreibt diese Einsicht freilich Saussure zu.⁶⁷ Allerdings bestreitet er – vermeintlich gegen Saussure und in der Sache *d'accord* mit Schleiermacher –, dass das Spiel der Ausdifferenzierung je in starren ›Oppositionen‹ zu einem Ende komme. Die Differenzierung sei ein identitätsvereilndes Geschehen mit offenem (oder vielmehr: ohne) Ende.

Um seinen Widerstand gegen die Fiktion eines abgeschlossenen Sinn-generierenden ›Codes‹ auf eine griffige Formel zu bringen, hat Derrida den Neologismus *différance* geprägt.⁶⁸ Er soll die Unentschiedenheit zwischen Aktion und Passion bei der Ausdifferenzierung des Zeichenmaterials ausdrücken. ›Différance‹ meint eine bestehende Verschiedenheit

(Differenz, der klassische Saussure würde sagen: Opposition) und stellt sie zugleich konstitutiv her (Differenzierung). Ihr *genus verbi* ähnelt dem Medium.⁶⁹

Was er nicht ahnt, ist, dass Saussure ihm mit diesem Einspruch tatsächlich, und zwar entschieden, vorgearbeitet hat. Bei ihm rennt er offene Türen ein. Freilich nicht beim fiktiven Autor der *Cours de linguistique générale*, sondern beim authentischen Ferdinand de Saussure. Auch der würde die Annahme der Geschlossenheit (›clôture‹) des Systems als eine haltlose szientistische Unterstellung zurückweisen.

Derrida kennt Saussures Nachlass nicht, der seit den 1950er Jahren editorisch erschlossen worden ist⁷⁰ und in einer kritischen Ausgabe vollständig vorliegt,⁷¹ arbeitet jedoch durchgängig mit der Vulgata-Fassung (von 1915). Unter den Autoren des ›klassischen Strukturalismus‹ macht allein Lévi-Strauss einen Unterschied zwischen »Saussure« und »les rédacteurs du *Cours de linguistique générale*«. ⁷² Ihnen wirft er vor, Saussures Theorie »forciert« zu haben.

Wir sahen: Derrida übernimmt von den ›Bearbeitern‹ des *Cours* die Annahme, dass Beziehung auf mentale Phänomene nur zeichenvermittelt geschehen könne: den Gedanken der ›Artikulation‹.⁷³ Lévi-Strauss spricht vom Begriffsschema (›le schème conceptuel«⁷⁴). Derrida übernimmt weiterhin die Annahme, wonach jedes Zeichen seine Identität durch Ausgrenzung seines Zeichenkörpers (›apostrophe‹, ›sôme‹, ›enveloppe‹) – durch Relationen des Anderssein-als ... – von dem aller anderen vermittelt: das »Differentialitäts-Prinzip oder Prinzip der Parasemie«.⁷⁵

65 Vgl. Jacques Derrida: *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris 1972.

66 Gustav Bergmann: »Two Types of Linguistic Philosophy«, in: *The Review of Metaphysics* 5.3 (März 1952), S. 417–438, hier S. 417 u. ö. Der ›linguistic turn‹ trat in zwei Varietäten auf: erstens als Strukturalismus bzw. Neostrukturalismus (mit Saussure als vermeintem Gründervater); zweitens als sprachanalytische Philosophie (in Wittgensteins Nachfolge). Beide Richtungen deuten ›Sprache‹ unterschiedlich. Dem (Neo-)Strukturalismus ging es vor allem um die Verständlichkeit von Einzelzeichen (›le mot n'a pas pour premier mode d'existence d'être un élément de phrase« [Saussure: *Écrits de linguistique générale* [Anm. 43], S. 117 [3323.3]]; das folge schon aus der Beschränktheit des ›trésor mental‹, der überfordert wäre durch die Speicherung ›ganzer, fix und fertiger Sätze‹), während die Sprachanalyse das im Satz Gesagte für die »kleinste Verständigungseinheit« hielt (Ernst Tugendhat: »Phänomenologie und Sprachanalyse«, in: Bubner/Cramer/Wiehl [Hg.]: *Hermeneutik und Dialektik*, Bd. 2 [Anm. 2], S. 3–23, hier S. 3).

67 Vgl. Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro (Anm. 3), S. 167 f.

68 Vgl. Jacques Derrida: »La différence«, in: ders.: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, S. 3–29.

69 Ebd., S. 10.

70 Vgl. Robert Godel: *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*, Genève 1957.

71 Vgl. Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*, édition critique par Rudolf Engler, Tome 1, Wiesbaden 1989, und Tome 2: fascicule 4, appendice, Wiesbaden 1974.

72 Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale deux*, Paris 1973, S. 26 f.

73 Vgl. Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel (Anm. 3), S. 37 f. = Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Engler, Tome 1 (Anm. 71), S. 253, II C 31 f., al. 1831.

74 Claude Lévi-Strauss: *La pensée sauvage*, Paris 1962, S. 17.

75 Vgl. Jacques Derrida: *Positions. Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta*, Paris 1972, S. 27–50; Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 70 ff., 104 ff., 106 f.

Wir sahen weiterhin: Derrida glaubt, sich von Saussure durch einen wesentlichen Skeptizismus zu unterscheiden. Es gebe, meint er, keinen zwingenden Grund anzunehmen, dass die Kette der negativ vom ersten Zeichen fernzuhaltenden Oppositionsterme endlich wäre oder dass sich ihre jeweilige Semantik nicht durch neue kontextuelle Konstellationen unabsehbar verschöbe. Die *différance* sei ein sich fortlaufend neu konstituierender Prozess.

Mithin wären die Grenzen der semantischen Identität eines Terms Funktionen eines offenen Systems permanenter Neu-Differenzierungen ohne mögliche Präsenz eines Terms mit sich selbst.⁷⁶ Damit dringt die Differenz ins Innere jedes Einzelzeichens selbst ein (»la trace en lui [le signe] des autres éléments de la chaîne ou du système«).⁷⁷

Konsequent lehnt Derrida Folgendes ab: die Metapher des semiotischen Kristallgitters (»grille«),⁷⁸ die z. B. Lévi-Strauss gebraucht;⁷⁹ die Annahme eines Zustands der Abgeschlossenheit (»clôture«) und der Unveränderlichkeit des Systems, mit ihm »le motif statique, synchronique, taxinomique, anhistorique, etc., du concept de *structure*«;⁸⁰ den Gedanken der zeitlosen (»instantanen«) Präsenz oder Koinzidenz eines Terms mit sich selbst (alle »Seme« sind »ek-statisch« fremdbezüglich; Saussure nennt sie darum »Paraseme«); die Idee der Ableitbarkeit von »Sinneffekten« aus einem anonym prä-etablierten Code (das Kompetenz-Performanz- oder das Enkodierung-Dekodierungs-Schema); Greimas' Idee des »Zentralsinns« eines Textes,⁸¹ der wie ein »signifié transcendental« das Gewebe einer Grammatik oder eines Textes »konstituiert« und zusammenhält.⁸²

Schon der authentische Saussure hatte betont, es gebe keinen archimedischen Punkt im Sprachgeschehen: »On remarque qu'il n'y a donc aucun point

de départ ou point de repère fixe quelconque dans la langue.«⁸³ Dazu passt Saussures Vergleich der *langue* mit einem Schiff, das die Werft verlassen hat, sich aufs offene Meer begibt und dessen Kurs man selbst bei genauester Kenntnis seiner Bauweise und des verwendeten Materials sowie der ozeanographischen und meteorologischen Umstände seiner Fahrt usw. nicht exakt voraussagen wüsste.⁸⁴

Dabei stilisiert das neostrukturalistische Vorurteil ihn zu dem Sprachwissenschaftler, der angenommen habe, die Arbeit der Zeichen-Differenzierung beschließe sich mit der Bildung von festen Oppositionen, d. h. eines geschlossenen (»statischen«) Systems. Und das System sei ein Gesamt von Regeln, die jeden möglichen Folgezug prinzipiell absehbar/kalkulierbar machen.

Das ist mitnichten der Fall. Ich will an Saussures eigenen Texten belegen, dass sein semiologischer Anarchismus nicht minder entfesselt ist als der Derrida'sche. Was ihn von Derrida unterscheidet und damit der hermeneutischen Konzeption Schleiermachers annähert, ist seine Rücksicht auf den »individuellen Faktor«, der eine konstitutive Rolle spiele bei Sinnschöpfung und Sinnveränderung. Kurz: beim Stil.⁸⁵

In der Tat nahm Saussure an und betont bei vielen Gelegenheiten, dass es ein gewisses Gleiten (»un certain flottement«) gebe zwischen den Vorschriften des Sprachsystems, das auch er einmal »Code« nennt,⁸⁶ und dem, was der Initiative des Sprechenden

76 Vgl. Derrida: *Positions* (Anm. 75), S. 40.

77 Ebd., S. 38.

78 Das Kristallgitter ist eine Lieblingsmetapher für das Modell, das der klassisch-strukturalistischen Sprachtheorie zugrunde liegt. Im Kristallgitter sind bei hinreichend niedriger Temperatur alle Moleküle unbeweglich an ihre Plätze gebannt, von allen anderen sowohl geschieden als auch mit ihnen nach strengem Naturgesetz verbunden.

79 Vgl. Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale* (1958), Paris 1974, S. 254.

80 Derrida: *Positions* (Anm. 75), S. 39.

81 Vgl. Algirdas Julien Greimas: *Sémantique structurale*, Paris 1966, S. 53.

82 Derrida: *Positions* (Anm. 75), S. 61 f., 88; vgl. Jacques Derrida: *De la grammatologie*, Paris 1967, S. 409 ff.

83 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 40, § 6e (»Man stellt fest, dass es also keinerlei <festen> Ausgangspunkt oder Orientierungspunkt in der Sprache [langue] gibt«; Ferdinand de Saussure: *Wissenschaft der Sprache. Neue Texte aus dem Nachlaß*, hg. und mit einer Einleitung von Ludwig Jäger, übers. und textkritisch bearb. von Elisabeth Birk und Mareike Buss, Frankfurt a. M. 2003, S. 101); vgl. auch S. 198.

84 Vgl. Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 289.

85 Zum Folgenden vgl. Ludwig Jäger: *Zu einer historischen Rekonstruktion der authentischen Sprach-Idee F. de Saussures*, Phil. Diss. Düsseldorf 1975; ders.: »Saussure-Kritik ohne Text-Kritik?«, in: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 5.3 (1977), S. 296–312; ders.: »Linearität und Zeichensynthese. Saussures Entfaltung des semio-logischen Form-Substanz-Problems in der Tradition Hegels und Humboldts«, in: Manfred Frank/Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*, München 1988, S. 187–212; ders.: *Ferdinand de Saussure zur Einleitung*, Hamburg 2010.

86 Vgl. Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro (Anm. 3), S. 30.

Individuums überlassen ist.⁸⁷ Dessen Mitarbeit an der Sprache – anders gesagt: die individuelle Kombination/Sprachbehandlung in der Rede (›parole‹) – nennt Saussure nicht ›Stil‹. Aber er hat denselben Regelanwendungseffekt im Blick wie Schleiermacher, während Derrida zwar eindrucksvolle Exegesen von Dichtungen vorgelegt,⁸⁸ aber für das Phänomen des Stils keinerlei Sinn gezeigt hat.⁸⁹

Wie erklärt Saussure diese – relative – Unbeherrschbarkeit der Rede Verwendung vonseiten des Systems der Sprache? So: Die (parasemisch ausdifferenzierten) ›Werte‹⁹⁰ des Sprachsystems entfalten ihren *Sinn* immer nur *in actu*; das Sprachsystem hat aber den Modus einer reinen *Virtualität*;⁹¹ es kann den realen Redefluss nicht kausal – oder deduktiv wie aus einem ›obersten Grundsatz‹ – steuern.⁹²

1. *In actu*, d. h.: in ihrer Sukzession, im Redefluss, und also in der Zeit. Die Einsinnigkeit der Zeit hindert mich, in einem und demselben Äußerungsakt zwei Aktualisierungen *eines* und desselben Zeichens zu vollbringen; und sie zwingt mich, meine Äußerungen auf verschiedene Momente und verschiedene Kontexte zu verteilen.

2. Die Zeit trennt das Subjekt des Sprechers von sich (und beeinträchtigt also die Idealisierung der Ausdrücke, durch die er sich bezeichnet); und sie trennt – prinzipiell – die (bisherige) Bedeutung eines Ausdrucks von jeder seiner Neuverwendungen. ›L'objet

qui sert de signe n'est jamais *le même* deux fois.«⁹³
›[R]ien n'en garantit la stabilité [sc.: de l'ordre, de la régularité], cet ordre est à la merci de l'endemain. Aucune sanction n'est donnée, demain un dialecte grec peut franchir l'antépénultième.«⁹⁴

III.

Diese Erfahrung der ›mutabilité du signe‹⁹⁵ zwingt die Sprachtheorie zu Auskünften zweierlei Typs: a) die eine über die Nichtidentität oder Ungleichzeitigkeit einer Botschaft; b) die andere über die intersubjektive Verstehbarkeit von Zeichenfolgen.

In der Tat unterscheiden die *Notes item* zwischen zwei Prinzipien der Semiose: 1. dem ›Differentialitäts-Prinzip‹ (der ›Abschnitte setzenden‹ Linearität/Unidimensionalität von Zeichenfolgen) und 2. dem Prinzip der ›Rekollektion der abfolgenden Lauteinheiten‹ (einem gegenstrebigem Idealisierungs-Prozess).

87 Vgl. Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Engler (Anm. 71), Tome 1, III C 277, al. 2022.

88 Vgl. z. B. Jacques Derrida: *La dissémination*, Paris 1972.

89 Sein Nietzsche-Buch *Éperons* trägt zwar den Untertitel *Les styles de Nietzsche* (Jacques Derrida: *Éperons. Les styles de Nietzsche*, Venedig 1976). Doch hat der Ausdruck mit Schleiermachers ›Stil als individuelle Sprachverwendung‹ nichts zu tun.

90 Diesen Begriff verwendet schon Schleiermacher. Unter ›Sprachwert‹ versteht er die im ›System der Sprache‹ ausdifferenzierte Bedeutung eines Ausdrucks (Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* [Anm. 5], S. 107, 135, 137, 141, u. ö.) und unterscheidet sie vom ›Lokalwert‹: der durch individuelle Novation modifizierten, kontextsensitiven und evtl. in einem Sprachgebiet habitualisierten Bedeutung (ebd., S. 195 ff., 141 ff.). Die Unterscheidung von Sprach- und Lokalwert hat eine Entsprechung in der von ›Bedeutung‹ und ›Sinn‹; vgl. ebd., 101, Erster Kanon, 2.; 116, 2. Kanon, wo der Sinn als die kontextuell abgeschattete Bedeutung bestimmt wird; ebenso S. 129, § 37.

91 ›Le langage est quelque chose de potentiel, la parole est du réalisé‹ (Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel [Anm. 3], S. 10).

92 Ebd.; gegens ›principe premier et dernier‹ (Saussure: *Écrits de linguistique générale* [Anm. 43], S. 17, § 1, 2a).

93 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 203, § 11 [3297].

94 Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel (Anm. 3), S. 72.

95 Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par de Mauro (Anm. 3), S. 108 ff. Dieser Gedanke wird zwar durch den von den Herausgebern überbetonten synchronen oder System-Charakter der Sprache (›langue‹) in der Vulgata-Fassung des *Cours* zurückgedrängt, ist aber schon hier durchaus präsent. Saussure entwickelt ihn – genau wie Schleiermacher – aus dem Gedanken der bloßen Virtualität des Sprachsystems: ›Une langue est radicalement impuissante à se défendre contre les facteurs qui déplacent d'instant en instant le rapport du signifié et du signifiant. C'est une des conséquences de l'arbitraire du signe. [...] l'arbitraire de ses signes entraîne théoriquement la liberté d'établir n'importe quel rapport entre la matière phonique et les idées‹ (Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro [Anm. 3], S. 110). ›La loi de la synchronie est générale, mais elle n'est pas impérative. Sans doute elle s'impose aux individus par la contrainte de l'usage collectif [...], mais nous n'envisageons pas ici une obligation relative aux sujets parlants. Nous voulons dire que *dans la langue* aucune force ne garantit le maintien de la régularité quand elle règne sur quelque point‹ (Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Tullio de Mauro [Anm. 3], S. 131). Im Nachlass notiert Saussure: ›Dans chaque signe existant vient donc S'INTÉGRER, se postélaborer une valeur déterminée [...], qui n'est jamais déterminée que par l'ensemble des signes présents ou absents au même moment; et, comme le nombre et l'aspect réciproque et relatif de ces signes changent de moment en moment d'une manière infinie, résultat de cette activité, pour chaque signe, et pour l'ensemble, change aussi de moment en moment dans une mesure incalculable‹ (Saussure: *Écrits de linguistique générale* [Anm. 43], S. 88, § 29j).

Ad 1.: Die »chaîne parlée« basiert ja *ad infinitum* auf einer Relation der Nicht-Identität, die Saussure – wie gesagt – als eine Relation des ›anders als‹ versteht.

Ist ein Ausdruck (›terme‹) *a* gegeben, von dem ein zweiter als *nicht-a* unterschieden (also z. B. als *b* identifiziert) wird, so ergibt die Negation von *b* (*nicht nicht-a*) das Kontinuum »möglicher« ›Lauteinheiten‹ (›unités phonatoires‹), die ich begründeterweise als ›*a*‹ ansehen kann.⁹⁶

Christian Stetter erläutert das Differentialitätsprinzip lichtvoll wie folgt:

»Sprachliche Zeichensynthese gründet sich [...] auf das Prinzip der Nicht-Identität. Werden zeitlich verschiedene Ereignisse der parole

$x_1(p) - x_2(p) - x_3(p) \dots$

als Realisationen eines *identischen* Zeichens [also als ›Typ‹ oder ›Wert‹ der *langue*] anerkannt, so ist dies nur dadurch möglich, daß jedes dieser Ereignisse mit derselben Reihe rudimentärer Negationen verknüpft wird, in denen die Nicht-Identität der das Ereignis für das Bewusstsein repräsentierenden Figur mit allen anderen Sprachelementen konstatiert wird. Der Übergang von $x_1(p)$, $x_2(p)$, $x_3(p)$ usw. [also von den *tokens* der *parole*] zu $x(l)$, d. h. [zum] Element der *langue* [einem sprachlichen Typ], ist also nur möglich, wenn

$x_1(p) (l) \neg a(l) \wedge \neg b(l) \wedge \neg c(l) \wedge \dots,$

$x_2(p) (l) \neg a(l) \wedge \neg b(l) \wedge \neg c(l) \wedge \dots,$

usw., und zwar so, daß keine dieser Negationsreihen ein Element enthalten darf, das die anderen nicht aufweisen.«⁹⁷

Ad 2.: Das Differentialitäts-Prinzip bedarf also der Ergänzung durch ein gegenwirkendes Prinzip: das der »mémorisation« oder ›recollection‹ der aufeinander folgenden Lauteinheiten.⁹⁸

Man könnte auch (mit Husserl) von einem Idealisierungs-Prinzip reden, weil es mehrere niemals identisch sich wiederholende *tokens* in die (rein virtuelle) Idealgestalt eines *Typs* überführt.

Die Rede von einer Gedächtnis-Leistung bedarf einer Präzisierung. Sie verweist die Linguistik an die Hermeneutik. Es wäre nämlich – betont Saussure – ein »naturalistischer Fehlschluss«, wenn man die Identität eines Elements der *langue* als gleichsam »an sich bestehend« oder als deutungsfreies »Substratum« dächte.⁹⁹ »[I]l n'y aura pas de termes positifs mais des *différences*.«¹⁰⁰ Berühmt ist Saussures Rede von der ›Nichtigkeit des bloßen Zeichens‹:

»[L]a nullité interne des signes [...]. La faculté de notre esprit de s'attacher à un terme en soi nul.«¹⁰¹

»[Un signe] n'est qu'en vertu de la pensée qui s'y attache.«¹⁰²

Jedes reidentifizierte Element der *parole* besteht nicht ›an sich‹ – ›von Natur‹ –, sondern ist das Ergebnis einer (wenn auch noch so unscheinbaren) kreativen Deutung, also einer echten hermeneutischen Anstrengung von der Art der Schleiermacher'schen ›Divination‹. Sie kommt dadurch zustande (oder sie wird vielmehr dadurch notwendig), dass die Gedächtnisbeziehung nicht zwischen einem signativen ›Ereignis (x)‹ und diesem selbst, sondern – genauer betrachtet – zwischen ›événement (x)‹ und ›représentant de l'événement (x')‹ besteht.

Die Rekolektions-Beziehung findet also nicht, wie das Code-Modell voreilig unterstellt, zwischen den Elementen *x* und (abermals) *x* statt (Saussure spricht von ›unités concrètes‹), sondern zwischen den Elementen *x* und *x'*, zwischen einem vergangenen-(v)erinnerten und einem gegenwärtig-vernommenen und nun *als x* interpretierten Element.

Typen-bildende Identitäts-Urteile beruhen also auf Deutungen in Gestalt von Erweiterungsschlüssen, genau wie es Schleiermacher'sche Divinationen sind. Sie setzen eine – wie immer minimale –

96 Christian Stetter: *Grundlagen der Pragmatik. Kant, Humboldt, Peirce, Saussure*, unveröff. Ms., 1979, III, S. 50.

97 Ebd., III, S. 72 f.

98 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 109 f. [3316.2], 112 [3318.6].

99 Ebd., S. 23, § 3b; S. 65, § 20b; Ludwig Jäger: »Einleitender Kommentar: Wissenschaft der Sprache«, in: Saussure: *Wissenschaft der Sprache* (Anm. 83), S. 11–55, hier S. 31 ff.

100 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 66, § 20b.

101 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 109 [3316.1].

102 Ebd., S. 54, § 12.

hermeneutische Anstrengung voraus, die ganz der Bewegung der reflektierenden Urteilskraft bei Kant folgt: aus einer besonderen Konstellation heraus das sie erfassende oder begreifende Allgemeine suchend (und nicht mit letzter Sicherheit findend). Aus diesem Grund vergleicht Schleiermacher das Verstehen immer wieder mit der »Kunst«¹⁰³ und bestimmt es als eine Leistung, die sich nicht unter Regeln bringen,¹⁰⁴ also nicht ›mechanisieren‹ lasse¹⁰⁵ und in letzter Instanz auf ein ratendes ›Gefühl‹ angewiesen bleibt.¹⁰⁶ Sie besteht in einer Begriffssuche ohne Gewähr auf einen Fund. Darum beschreibt Schleiermacher die »Aufgabe« als »unendlich«¹⁰⁷ oder nur »annäherungsweise« einlösbar,¹⁰⁸ was er damit begründet, dass »das Nichtverstehen sich niemals gänzlich auflösen will«.¹⁰⁹

Bei solchen Erweiterungsschlüssen der Urteilskraft kommt unweigerlich ein ›subjektiver Faktor‹, ja ein ›individueller Coeffizient‹ ins Spiel.¹¹⁰ Da Derrida (und die meisten Saussure-Forscher) dies so leidenschaftlich leugnen, will ich das an einigen Zitaten des authentischen Ferdinand de Saussure belegen:

»Elle comporte, cette identité, un élément subjectif, indéfinissable. Le point exact où il y a identité est toujours délicat à fixer.«¹¹¹

»[C]e n'est que dans la syntaxe en somme que se présentera un certain flottement ici entre ce qui est donné dans la langue et ce qui est laissé à l'initiative individuelle. [...] Dans le domaine de syntaxe, l'élément individuel, <exécution, et association fixe> se mêlent quelque peu.«¹¹²

»Dans la langue, il y a donc toujours un double côté qui se correspond: elle est $\frac{\text{sociale}}{\text{individuelle}}$. Si on considère donc la sphère où la langue vit, il y aura

toujours la langue individuelle et la langue sociale. <Formes, grammaires n'existent que socialement, mais les changements partent d'un individu.>«¹¹³

»Il y a toujours cet élément individuel qu'est la combinaison laissée aux choix de chacun pour exprimer sa pensée dans une phrase.«¹¹⁴

Diese Kombination kann innovativ – also stilbildend – sein:

»Création au sens de: combinaison nouvelle.«¹¹⁵

»Il en résulte que tous les changements, toutes les innovations [...] continuent de dépendre du premier principe agissant dans cette même sphère, qui n'est situé nulle part ailleurs qu'au fond de l'âme humaine.«¹¹⁶

IV.

Nun muss man urteilen, dass – im Gegensatz zu Schleiermacher – weder Derrida noch Saussure über eine ausgearbeitete, ja nur über eine andeutungsweise Theorie der Subjektivität verfügen. Derrida hält das – vermeintlich mit sich instantan-identische – Subjekt für den Urheber der ›logozentrischen‹ Verblendung, die den Geist zu Lasten des Buchstabens überschätzt habe, während Saussure sich eigentlich bei Schleiermacher hätte bedienen können, wenn er nur einige Kenntnis von ihm gehabt hätte.

Tatsächlich redet Saussure zwar ständig vom ›Subjekt‹, vom ›Geist‹, von der ›menschlichen Seele‹, ja vom ›sinnschöpferischen Individuum‹. Dabei verstrickt er sich freilich in folgenden Zirkel:

Der Geist besitzt einerseits die Fähigkeit zur Sinnveränderung: »la création qui va de la pensée au signe est indéfinie absolument.«¹¹⁷ »Le son vocal [...] est l'instrument de la pensée, sans exister pour

103 Vgl. z. B. Schleiermacher: *Hermeneutik und Kritik* (Anm. 5), S. 80 ff.

104 Vgl. ebd., S. 360.

105 Vgl. ebd., S. 81.

106 Vgl. ebd., S. 226.

107 Ebd., S. 94, § 18, 4.

108 Ebd., S. 168, § 4.

109 Ebd., S. 328.

110 Schleiermacher: *Dialektik* (Anm. 35), Bd. 2, S. 249; vgl. Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Engler (Anm. 71), Tome 1, III C 277, al. 2022.

111 Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Engler (Anm. 71), Tome 1, S. 243, III C 294, al. 1762.

112 Ebd., III C 277, al. 2022.

113 Ebd., S. 28, II R 4 f., al. 141 f.

114 Ebd., III C 277, al. 2022.

115 Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel (Anm. 3), S. 15, 90; Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Engler, Tome 1 (Anm. 71), I R 2.77, al. 2573; vgl. III C 284, al. 2012.

116 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 211 [3297 = 1261].

117 Ebd., S. 265 [3342.5].

soi, indépendamment de la pensée.«¹¹⁸ Andererseits hängt der Geist aber vollkommen von der Artikulation ab, ist nur eine unselbständige Abstraktion derselben. »[L]e langage existe hors de nous et de l'esprit.«¹¹⁹

So viel zu Saussures Inkonsequenz. Derrida hingegen ist sich nicht einmal eines subjekttheoretischen Defizits bewusst. Er bekämpft die Sonderstellung, die die neuzeitliche Philosophie dem Selbstbewusstsein zugewiesen hat, als ›Logozenismus‹: in den Fußstapfen Nietzsches, Klages' und Heideggers, aber (der Sache nach) auch Wittgensteins.¹²⁰ Er versucht zu zeigen, dass Husserls Theorie des Selbstbewusstseins das Gesetz der Bestimmung-durch-Gegensatz nicht unterläuft, weil sich in die Vermittlung des Denkens mit sich selbst, also in die Reflexion, eine Artikulations-Lücke eingrabe. »On s'explique que ce retour à soi d'une pensée [commande] un repli vers ses propres conditions.«¹²¹ Dass das Reflexionsmodell des Selbstbewusstseins aber unhaltbar und mithin schlicht falsch ist, diese Idee kommt ihm nirgends. So schließt er sich dem falschen Modell an und glaubt, seine Analyse bringe den Glauben an die Sonderstellung des Selbstbewusstseins/Subjekts automatisch zu Fall. Vielmehr sei Subjektivität ein Effekt der differentiellen Beziehung von ›Signifikanten‹, die er, um ihre Materialität herauszustellen, auch ›marques‹ nennt.

Anders gesagt: Derridas Anti-Subjektivismus verwechselt eine als unhaltbar überführte Theorie des Selbstbewusstseins mit dessen gelungener ›Deonstruktion‹. Das hängt damit zusammen, dass er ganz ungenügend unterrichtet ist über alternative Theorien des Selbstbewusstseins, die einen solchen ›repli

sur soi‹ gar nicht erst aufkommen lassen. Schleiermachers Theorie des ›unmittelbaren Selbstbewusstseins‹ war von der Art.¹²²

Konsequent – und völlig konträr zu Saussure – hält Derrida das nackte Aposem (›marque‹) für autark und nicht nur für Sinn-, sondern gar für Bewusstseins-konstitutiv – ein Gedanke, dem Saussure mit seiner These widersprochen hatte, dass »das Zeichen nichts Natürliches«, »nichts sinnenfällig Gegebenes«, »en soi nul« sei. Ohne eine subjektive Zutat würde es keinen Sinn generieren können. »Le ballon, c'est le sème, et l'enveloppe le sôme, mais cela est loin de la conception qui dit que l'enveloppe est le signe, et l'hydrogène la signification, sans que le ballon soit rien pour sa part. Il est tout pour l'aérostier. De même que le sème est tout pour le linguiste.«¹²³

V.

Schleiermacher hatte einen integralen, in seiner eigenen Terminologie: einen dialogisch-dialektischen Ansatz erprobt, der die Rücksicht auf den systemischen Charakter der Sprache mit dem innovativen Sprachgebrauch der Individuen, kurz: der Struktur und Stil zusammendenkt. Diesem Ansatz steht Saussure erstaunlich nahe – nur gebriert es ihm, bei bedeutender Überlegenheit in der Sprachwissenschaft, an einer auch nur ansatzweise ausgearbeiteten Theorie der sinnschaffenden Subjektivität, die er gleichwohl in Anspruch nimmt. Derridas hyperbolische Saussure-Überbietung kommt mit dem Sprachbehandlungs-Anarchismus Schleiermachers – seiner Theorie des Stils – erstaunlich weit überein; aber er hat nicht die Spur einer Erklärung dafür, wie ›die Sprache‹ oder ›der Text‹ autonom seine/ihre eigene Dissemination soll betreiben können. Im Grunde ist seine Sprachphilosophie eine anarchistische Variation des Heidegger'schen Themas: »Die Sprache spricht«, nicht sind es die sprechenden Subjekte, die das tun.

Im Übrigen teilt Derrida Saussures *Anti-Realismus*, ja *Konstruktivismus* (a), sowie – bis zu einem gewissen Grade – seinen *Anti-Hermeneutismus*: die (von Saussure freilich in Frage gestellte) Illusion einer sinnfreien Physik der Zeichen (b). Beide Züge erklären sich aus seinem *Anti-Subjektivismus* (c).

118 Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel (Anm. 3), S. 41 f.

119 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 64, § 20a. Der berühmte Ballon-Vergleich ist eine von Saussures Illustrationen der strikten Untrennbarkeit von Sinnbildung und Anheftung an den Lautträger oder – in der Sprache des reifen Saussure – ans ›aposème‹ oder ›sôme‹: Es gibt keinerlei Priorität des Geistes – symbolisiert im Wasserstoff – über die materielle Hülle – das ›sôme‹ – noch umgekehrt; vgl. Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 115, 105.

120 Belege für die These habe ich geliefert in dem polemischen Aufsatz »Politische Aspekte des neufranzösischen Denkens«, in: Manfred Frank: *Conditio moderna. Essays, Reden. Programm*, Leipzig 1993, S. 119–139. Vgl. auch den »Kleinen Tübinger Programmentwurf«, in: ebd., S. 15–29.

121 Jacques Derrida: »Introduction«, in: Edmund Husserl: *L'origine de la géométrie*. Traduction et introduction par Jacques Derrida (1962), deuxième édition revue, Paris 1974, S. 3–171, hier S. 61, Fußnote.

122 Vgl. Schleiermacher: *Dialektik* (Anm. 36), Bd. 2, S. 286–294.

123 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 115 [3320.1].

Ad a: Anti-Realismus: 1. Es geht darüber der Weltbezug verloren (»du moment qu'un système de symboles est *indépendant* des objets désignés.«¹²⁴). Der ›Text‹ oder ›Diskurs‹ autonomisiert sich wie ein magischer Gegenstand. 2. In der *Philosophy of Mind* ist der Realismus ›in‹. Die Rede ist von einem *Turn away from Language*.¹²⁵

Ad b: Anti-Hermeneutismus: Wie soll Sinn allein aus der Deutungs-freien Beziehung zwischen physischen ›marques différentielles‹ hervorgehen, da doch das Zeichen überhaupt ›nichts natürlich Gegebenes, nichts Physikalisches‹ ist? Das erklärt Derridas Vorliebe für die Metapher der Schrift.

Saussure hätte immerhin einigermaßen deutlich widersprochen:

»[I]l n'y a point d'entité linguistique qui puisse être donné, qui soit donnée immédiatement *par les sens*.«¹²⁶

Schallmassen oder Schriftzüge erzeugen nicht per se einen Sinn (»un terme [est] en soi nul«¹²⁷).

»[A]ucune espèce d'unité n'est donnée naturellement.¹²⁸ [C]'est qu'on a cédé une fois de plus à l'illusion des êtres linguistiques menant une existence indépendante.«¹²⁹

Und selbst Derrida muss – unter dem Druck von Einwänden Searles – zugeben, dass es eine ›minimale Bleibe‹ des Zeichens im Fluss seiner stilistischen Alteration geben muss, damit die Veränderung überhaupt spür- oder messbar werden kann:

»La *restance* [...] est liée à la possibilité minimale de la re-marque [...] et à la structure d'itérabilité. Cette itérabilité [...] suppose une *restance* minimale (comme une idéalisation minimale quoique limitée) pour que l'identité du même soit répétable et

identifiable dans, à travers et même en vue de l'altération. Car la structure de l'itération, autre trait décisif, implique à la fois identité et différence.«¹³⁰

Dadurch ergibt sich ein Kontinuum nachvollziehbarer Sinn-Neubestimmungen und mit ihm eine Veränderungs-sensitive Deutungsgeschichte. Das Zusammenbestehen von Identität und Differenz im Zeitigungs-Geschehen nennt man seine *Kontinuität*. Selbst wenn die Einheit ständig angefochten und neugebildet wird, geschieht das im Kontinuum eines Deutungsgeschehens, an dem Derrida desinteressiert ist, weil er den Ausdruck ›Deutung‹ (zu Recht) mit der Initiative eines sinnfähigen Subjekts assoziiert. Und das verfällt, wie wir sahen, dem Verdikt gegen den ›Logozentrismus‹, der Abkehr von einer ›Subjektphilosophie‹ in Descartes' und Husserls Kielwasser.

Ad c: Ähnlich verfährt Derrida bei seinem Angriff auf den Ausgang vom Selbstbewusstsein. ›Selbstbewusstsein‹ gibt Derrida (mit Sartre) durch ›présence à soi‹ (Bei-sich-Sein) wieder. Selbstbewusstsein wäre also eine Instanz von ›Präsenz‹.

Die Pointe: Auch der angeblich feste Einheitspunkt der modernen Subjektphilosophie (die von Descartes über Kant und Fichte zu Husserl reicht) weist, um seiner semantischen Bestimmtheit willen, eine binäre, eine relationale/differentielle Struktur, ein Saussure'sches »second mot« (zweites Wort) auf.¹³¹ Und das gemäß Fichtes eigener Anweisung, dem ›Reflexions-Gesetz aller unserer Erkenntnis‹.¹³² Ohne dieses Differenz-stiftende zweite Wort gäbe es keine ›Begriffs-Bestimmung‹.¹³³

Daraus schließt Derrida, dass, sofern Selbstbewusstsein nur überhaupt etwas *Bestimmtes* ist, seine fugenlose Einheit vom Zahn der *différance* angefressen wird, die seine Selbstgegenwart zersetzt. Selbstbewusstsein setze eine Binnen-Differenzierung voraus. Das ist dem Phänomen unangemessen. Denn selbst wenn eine gewisse Binarität im Selbstbewusstsein eine Rolle spielt, hat sie nicht das letzte Wort. Hölderlin hatte das 1795 erkannt und wie folgt beschrieben:

124 Ebd., S. 209.

125 Vgl. die Ausgabe der Zeitschrift *Common Knowledge* 4 (1995): *A Turn away from ›Language‹?*

126 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 20, § 2c; vgl. ebd., S. 23–25.

127 Ebd., S. 109 [3316.1].

128 Ebd., S. 26, § 3d.

129 Ebd., S. 23, § 3b.

130 Derrida: »Limited Inc a, b, c ...«, in: *Glyph 2 (Supplement)*, 1977, S. 74 f.

131 Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 106 [3313.2].

132 Vgl. Fichte: *Kollegnachschriften* (Anm. 22), S. 41.

133 Vgl. ebd.

»Wie aber ist Selbstbewußtseyn möglich? Dadurch dass ich mich mir selbst entgegenseze, mich von mir selbst trenne, aber ungeachtet dieser Trennung mich im entgegengesetzten als dasselbe erkenne. Aber in wieferne als dasselbe? Ich kann, ich muß so fragen; denn in einer andern Rücksicht ist es sich selbst entgegengesetzt.«¹³⁴

Wir sahen schon: Derridas Anti-Subjektivismus verwechselt eine als selbstzerstörerisch überführte Theorie des Selbstbewusstseins (Descartes, Husserl) mit einer gelungenen »Dekonstruktion« des Phänomens selbst. Das aber ist ein *non sequitur*. Es folgt vielmehr, wenn man Selbstbewusstsein nicht für inexistent erklären will, dass eine Alternativ-Theorie richtig sein muss. Über sie verfügen weder Derrida noch Saussure, wohl aber Schleiermacher.¹³⁵

Derridas dekonstruktivistische Konsequenzen ergeben sich jedenfalls nur, wenn man sein falsches Modell zugrunde legt. Da Derrida kein anderes hat, bleibt er negativ und parasitär an Husserl gefesselt; sein Geltungsanspruch geht mit dem Husserl'schen unter.

VI.

Ich habe eingangs zugestanden, dass Schleiermachers Bestimmung des Stils »eng« ausfällt. Man könnte auch sagen, sie sei zu eng. Genau wie nach ihm Saussure erklärt sie eigentlich eher die Kontinuität des Sprachwandels (d. h.: eines stetigen und nachverfolgbaren Wandels des gesamten Sprachsystems, der *langue*) als diejenige der

unverwechselbaren Handschrift eines denkenden und seine Gedanken »eigentümlich« einkleidenden und kombinierenden Subjekts. Auch der Stil – wie die Handschrift – wechselt nicht aufs Geratewohl und springt nicht von Innovation zu Innovation. Er erfolgt häufig motiviert und weist wiederkehrende und als solche kenntliche und identifizierbare Züge auf. Er spiegelt so etwas wie die Kontinuität eines Lebensentwurfs, eines *projet fondamental*. An dessen genauerer Bestimmung mogelt sich Schleiermacher mit der Feststellung vorbei, der Stil eines Autors könne nur als Harmonie beschrieben werden und sei weiter keiner begrifflichen Fixierung zugänglich. Das gilt schon für den Jugendaufsatz *Ueber den Styl* (von 1790/91). Dabei hat Schleiermacher in seinen Notizen zur und in den Vorlesungen über Hermeneutik, in denen zum Leben Jesu und besonders in den Einleitungen zu seinen Platon-Übersetzungen immer wieder auf den Stil von Schriftstellern in diesem reicheren Sinne abgehoben. Man könnte sagen, er habe aus dem Pool von Merkmalen des Stils mit der Angabe, er sei aus dem Regelgesamt einer Grammatik nicht zu erklären, nur eine *conditio sine qua non* herausgefischt, weitere notwendige oder gar hinreichende Bedingungen aber unterschlagen, obwohl stillschweigend vorausgesetzt. Angelika Epple fragte mich nach der Lektüre meines vorliegenden Artikels: »Wo findet diese Wiederkehr, die das Individuelle in den Stil überführt, in der von Dir erläuterten Schleiermacherschen Bestimmung seinen Platz? Anders ausgedrückt: Führt dies nicht auch zu einer Art von Regress, der die Individualität immer weiter verschiebt?« Das muss ich zugeben.

Erst recht gilt der Einwurf gegen Derridas Zugeständnis, der Bedeutungswandel setze eine »minimale Bleibe« des Zeichensinns voraus. Dessen harmonisierende Effekte werden in der Folge gänzlich vernachlässigt. Und auch für Saussure gilt, dass er das Individuum ausschließlich für die Wandelbarkeit des Zeichensinns verantwortlich macht, aber nicht als den Stifter einer zwar paralinguistischen, aber doch erkenn- und beschreibbaren Regularität erklärt.

Mir scheint indes, dass alle drei Autoren mit der Auskunft, die »Struktur« wirke nicht imperativ auf ihre Anwendung,¹³⁶ das *entscheidende* Merkmal des Stils freigelegt haben, das sie in »reicheren« Theorien des Stils vermissen. »Aufgrund des Faktors Zeit ist das System, sobald es von den bezeichneten Gegenständen unabhängig geworden ist, vom Logiker nicht

134 Friedrich Hölderlin: »Seyn Urtheil Möglichkeit«, in: ders.: *Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe*, hg. von D. E. Sattler, Bd. 17: *Frühe Aufsätze und Übersetzungen*, hg. von Michael Franz/Hans Gerhard Steimer/D. E. Sattler, Frankfurt a. M. 1991, S. 156, Z. 20–26.

135 Das kann und muss ich hier nicht begründen, gar entwickeln. Ich habe es anderswo ausführlich getan, so in Manfred Frank: *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und Textinterpretation nach Schleiermacher (1977)*, Frankfurt a. M. 1985, S. 87–144: »Die subjekttheoretische und dialektische Fundierung der Interpretation durch Schleiermacher«. Derridas Theorie des Selbstbewusstseins als einer »présence à soi« und ihre Abhängigkeit von Husserl habe ich kritisiert in Manfred Frank: »Ist Selbstbewußtsein ein Fall von »présence à soi«? Zur Meta-Kritik der neueren französischen Metaphysik-Kritik«, in: ders.: *Das Sagbare und das Unsagbare. Studien zur deutsch-französischen Hermeneutik und Texttheorie*, erweiterte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1989, S. 471–490. Zur Konsequenz auf den Stil in einem weiteren Sinne, als er hier zugrunde gelegt wird; vgl. Manfred Frank: *Stil in der Philosophie*, Stuttgart 1992.

136 Saussure: *Cours de linguistique générale*, éd. par Godel (Anm. 3), S. 72 ff.

berechenbaren Entstellungen unterworfen«. ¹³⁷ Das gilt letztlich auch für die ›Harmonie‹ eines Individualstils, den wir vielleicht eine Weile in die Vergangenheit nachverfolgen, dessen künftige Entwicklung wir aber nicht absehen können. So wenig wie die künftige Entwicklung eines ›Lebensentwurfs‹.

¹³⁷ Saussure: *Écrits de linguistique générale* (Anm. 43), S. 209.

»GANGNAM STYLE«: ZUR STILBILDUNG IM DIGITALEN RAUM

Elisa Ronzheimer

Das Musikvideo *Gangnam Style* des südkoreanischen Popstars PSY, das am 15. Juli 2012 auf YouTube veröffentlicht wurde, hat in der Internetkultur neue Maßstäbe gesetzt. Mit durchschnittlich neun Millionen Aufrufen täglich erreichte es am 28. August 2012 den ersten Platz der YouTube-Top-100-Videos. Am 21. Dezember 2012 überschritt *Gangnam Style* als erstes Video die Marke von einer Milliarde Aufrufen.¹ Die ungewohnt hohe Klickfrequenz soll angeblich ein Update von YouTube-Software erforderlich gemacht haben, die die rasant steigende Anzahl an Views nicht mehr verarbeiten konnte.² Heute nimmt *Gangnam Style* mit insgesamt über vier Milliarden Aufrufen nur noch Platz 10 in der Liste der meistgesehenen YouTube-Videos ein, ist aber immer noch beispielhaft für eine neue Rasanz von Zirkulationsdynamiken im Netz.³

Doch nicht nur durch die außerordentlich hohe Anzahl an Aufrufen und die Geschwindigkeit seiner »viralen« Verbreitung hat *Gangnam Style* in der digitalen Kultur Geschichte geschrieben, sondern auch durch die Art und Weise seiner Zirkulation. Das Musikvideo hat eine Unzahl an Imitationen und Parodien inspiriert; im Mai 2014 wurden auf YouTube fast 785.000 Videos gezählt, die *Gangnam Style* in der einen oder anderen Form nachahmten.⁴ Die Imitationen positionieren sich auf sehr unterschiedliche Weisen zum »Original«

– gemeinsam ist ihnen allen, dass sie nach dem Muster von *Gangnam Style* im Format des Musikvideos einen »Style« präsentieren. Dargestellt werden Lokalstile (*Afghan Style, Aussie Battler Style, Eastern European Style, Pyongyang Style, Thai Style*), Institutionenstile (*Eton Style, NASA Johnson Style, MIT Gangnam Style, UC Berkeley Style, US Navy and Marines Style*), Personen- oder Figurenstile (*Gandalf Style, Hitler Style, James Bond Style, Mitt Romney Style, Obama Style, Santa Style*) sowie Lebens- oder Religionsstile (*Vegan Style, Mormon Style*). In diese Re-Makes werden unterschiedliche Elemente des *Gangnam Style* integriert: Einige der Videos behalten die koreanischen Lyrics bei und bilden die Szenen und die Choreographie nach, insbesondere den charakteristischen *horse dance*, der Reitbewegungen nachempfunden ist. Für andere Videos wurden eigene Texte, überwiegend auf Englisch, verfasst, die eine zusätzliche Beschreibung des im Clip visuell dargestellten Stils liefern. Erforderlich für die Identifizierung der Videos als einer Nachahmung von *Gangnam Style* ist vor allem die Reproduktion der markanten Rhythmik von Intro und Refrain, die alle Imitationen übernommen haben. Verzichtbar hingegen ist der Bezug auf den im Video dargestellten Lebensstil der koreanischen Oberschicht: Weder das titelgebende Gangnam, ein vermögender Bezirk in der südkoreanischen Hauptstadt Seoul, noch die den Clip bevölkernden Figuren müssen in den Folgevideos erscheinen, um deren Bezug auf *Gangnam Style* kenntlich zu machen. Kopiert wird also nicht der »Gangnam Style« selbst, sondern dessen Form von Stilisierung, d. h. eine nach dem Muster des Musikvideos gegliederte und stark stereotypisierte Zusammenstellung stilistischer Marker, die eine Stilgemeinschaft – hier die in Gangnam residierende Bevölkerungsschicht – auszeichnen.

-
- 1 Vgl. »Gangnam Style«, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gangnam_Style (aufgerufen am 09.09.2021).
 - 2 Vgl. den Eintrag »Gangnam Style«, *knowyourmeme.com*, <https://knowyourmeme.com/memes/gangnam-style> (aufgerufen am 09.09.2021).
 - 3 Vgl. »List of most-viewed YouTube Videos«, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most-viewed_YouTube_videos (aufgerufen am 09.09.2021).
 - 4 Vgl. Mingyi Hou: »Participatory Consumption of Celebrity Products: Gangnam Style and Its Parodies«, in: Celia Lam/Jackie Raphael/Millicent Weber (Hg.): *Disassembling the Celebrity Figure. Credibility and the Incredible*, Leiden 2018, S. 57–80, hier S. 58.

Die Haltung der Videos zu den in ihnen porträtierten Stilgemeinschaften ist dabei sehr unterschiedlich. Clips wie *US Navy and Marines in Afghanistan Style*, *NASA Johnson Style* oder *Farmer Style* machen keinen Hehl daraus, dass sie die in ihnen präsentierten Institutionen und Berufsfelder bewerben. Andere Videos propagieren ihren Stil weniger, als dass sie ihn parodieren: *Eton Style* oder *Afghan Style* etwa verspotten die Stereotype bestimmter Kulturen oder Institutionen. Die satirischen Clips *Pyongyang Style*, *Mitt Romney Style* oder auch das regimekritische Video *cao ni ma Style* des chinesischen Künstlers Ai Weiwei nutzen die Stilimitation zur expliziten oder impliziten Kritik an politischen Systemen oder an Politiker*innen. Dass die Grenzen zwischen Stilpastiche, spöttischer Parodie und gesellschaftskritischer Satire – anders gesagt: zwischen einer affirmativen und einer ironisch-kritischen Rahmung der behandelten Stile – in den Nachahmungen von *Gangnam Style* mitunter fließend sind, rührt nicht zuletzt daher, dass umstritten bleibt, ob bereits das Originalvideo als eine Parodie des in ihm porträtierten Stils zu verstehen ist. ›Gangnam‹ steht repräsentativ für eine wohlhabende Schicht der südkoreanischen Gesellschaft, die im gleichnamigen Bezirk in Seoul residiert; das Video handelt in Text und Bild von einem Emporkömmling, verkörpert durch den Sänger PSY, der sich durch die Aneignung des Lebensstils Zugang zu der gesellschaftlichen Oberschicht verschaffen möchte, die in Gangnam residiert.⁵ Verschiedentlich ist vermutet worden, dass PSYs Video mit seiner extravaganten Figur des schrillen Hochstaplers tatsächlich als Satire auf die gesellschaftlichen Verhältnisse in Südkorea gemeint ist, die erst jüngst zum Gegenstand des gesellschaftskritischen Spielfilms *Parasite* (2019) geworden sind – wenngleich der Popstar selbst sich in einem Interview von dieser Lesart distanziert hat.⁶ Offen bleibt also, ob die kritische Distanz zum porträtierten Stil dem Originalvideo bereits eingeschrieben ist oder sich erst im Zuge der parodistischen und

satirischen Imitationen ausgebildet hat.⁷ Die Stilbildung im Anschluss an die zweifelhafte Haltung von *Gangnam Style* lässt daher kritische Stilparodien und Satiren ebenso zu wie affirmative Stilporträts im Dienste politischer Propaganda – wobei das eine vom anderen bisweilen nur schwer zu trennen ist.⁸

Was für eine Art von Stil ist es aber nun, die die digitalen Praktiken der imitatorischen Transformation und der globalen Zirkulation ausbilden? An welche Stilkonzepte schließt der *Gangnam Style* an und wovon ist er abzugrenzen? Beobachten lässt sich anhand des Internetphänomens die Dissoziation des Stils vom Paradigma der Individualität, die Fredric Jameson in seinem einschlägigen Werk zur kulturellen Logik des Spätkapitalismus konstatiert hat. »Postmodernism«, bemerkt Jameson in *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), bedeute »the end [...] of style, in the sense of the unique and the personal, the end of the distinctive individual brush stroke«.⁹ Wie Stilbildung nach dem ›Ende des Stils‹ als individueller Signatur funktionieren kann, zeigt das Phänomen ›Gangnam Style‹: Stil wird in der digitalen Zirkulation des Videos nicht hervorgebracht durch ein auktoriales Subjekt, sondern durch kollektive Imitationshandlungen, für deren Vollzug die Unterscheidung zwischen Kopie und Original – die für den Umgang mit Stil in der Moderne lange Zeit maßgeblich war – unerheblich ist. Neutralisiert wird die Spannung zwischen primärem Original und sekundärer Kopie durch eine Auffassung von Stil, die diesen nicht länger als unnachahmlichen Ausdruck einer unveräußerlichen Individualität begreift, sondern als eine kollektive Praxis der Rekonfiguration und Zirkulation isolierbarer formaler Muster. Verabschiedet wird mit *Gangnam Style* und seinen Re-Makes also die Idee von Stil als Individualität, jedoch nicht der Anspruch auf eine Artikulation von Partikularität im Stil. Auch nach *Gangnam Style* wird Stil als Ausdruck eines je Besonderen gehandelt, nun aber im Sinne einer ›Singularität‹, deren Einzigartigkeit sich im Unterschied zu der des Individuellen als sagbar und teilbar versteht.

5 Für eine deutsche Übersetzung des koreanischen Textes vgl. Klaus H. Kiefer: »Gangnam Style ›erklärt‹. Ein Beitrag zur deutsch-koreanischen Verständigung«, in: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 4.2 (2013), S. 181–205, hier S. 202–205.

6 Vgl. Max Fisher: »Gangnam Style, Dissected. The Subversive Message Within South Korea's Music Video Sensation«, *The Atlantic*, 23.08.2012, <https://www.theatlantic.com/international/archive/2012/08/gangnam-style-dissected-the-subversive-message-within-south-koreas-music-video-sensation/261462/> (aufgerufen am 09.09.2021). Zu PSYs Stellungnahme vgl. »Gangnam Style«, *knowyourmeme.com*, <https://knowyourmeme.com/memes/gangnam-style> (aufgerufen am 09.09.2021).

7 Entkräftet wird damit in jedem Fall Fredric Jamesons These der Substitution der politisch motivierten Stilparodie durch das politisch neutrale Stilpastiche in der postmodernen Logik kultureller Reproduktion. Vgl. Fredric Jameson: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham 1991, S. 17.

8 Vgl. zur (politischen) Arbitrarität der Stilparodie in der Spätmoderne Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1999, S. 176 f.

9 Jameson: *Postmodernism* (Anm. 7), S. 15.



Abb. 1: Der sogenannte »Horse Dance« im Originalvideo Gangnam Style



Abb. 2: Ai Weiweis Imitation des »Horse Dance« in cao ni ma Style



Abb. 3: Imitation des »Horse Dance« im Werbevideo der NASA NASA Johnson Style



Abb. 4: Imitation des »Horse Dance« im Video Book of Mormon Style

I. DIGITALE STILGEMEINSCHAFT(EN)

Bemerkenswert ist am Phänomen »Gangnam Style« zunächst einmal, dass es sich bei dem zuvor unbekanntem und exzentrischen Sänger mit der skurrilen Choreographie und dem weiten Teilen der Weltbevölkerung vollkommen unverständlichen koreanischen Songtext um ein denkbar unwahrscheinliches Objekt globaler Popularität handelt. Der Künstler PSY, mit bürgerlichem Namen Park Jae-sang, widersetzt sich in mehrfacher Hinsicht den Erwartungen an einen globalen Superstar. Sein körperliches Erscheinungsbild erfüllt keineswegs westliche Idealvorstellungen von Männlichkeit und mit seiner idiosynkratischen Mimik und Gestik führt er das YouTube-Publikum in eine kulturelle Sphäre ein, die weit entfernt ist von den Zentren der westlichen Popkultur. Die Eigen-dynamik von *Gangnam Style* scheint dabei von zwei Faktoren zu profitieren, die Felix Stalder als wichtige Voraussetzungen für die Ausbildung einer »Kultur der Digitalität« bestimmt hat: die »Erosion von Heteronormativität«¹⁰ und die Auflösung kultureller Dichotomien von Zentrum und Peripherie.¹¹ Die seit den 1960er Jahren zu beobachtende »Selbstermächtigung marginalisierter Gruppen und die Auflösung der kulturellen Geographie von Zentrum und Peripherie« seien, so Stalder, zwar nicht als kausale Ursachen für die Herausbildung zeitgenössischer kultureller Dynamiken im Internet zu begreifen, hätten aber wesentlich zur »Verbreiterung der sozialen Basis kultureller Prozesse« beigetragen, die heutigen Netzkulturen zugrunde liege.¹²

Entsprechend ist das Stilphänomen »Gangnam Style« als Ausweis der egalitären Natur des digitalen Raums gedeutet worden, der Freiräume für die kulturelle Emanzipation von aus westlicher Sicht eher randständigen Kulturen eröffne. So soll der damalige

10 Felix Stalder: *Kultur der Digitalität*, Frankfurt a. M. 2016, S. 39.

11 Vgl. ebd., S. 49–58.

12 Ebd., S. 12. Vgl. auch ebd., S. 58: »Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass mindestens drei säkulare historische Tendenzen bzw. Bewegungen, die teilweise bis ins späte 19. Jahrhundert zurückreichen, aber jeweils im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts deutlich an Fahrt aufgenommen haben – die Ausbreitung der Wissensökonomie, die Erosion der Heteronormativität und der Postkolonialismus mit seinem Fokus auf die Kultur der Hybridität –, den Kreis derjenigen, die aktiv am Aushandlungsprozess von sozialer Bedeutung teilnehmen, enorm erweitert haben. Die Muster und kulturellen Grundlagen dieser Prozesse entwickelten sich meist lange vor dem Internet. Durch die Nutzung des und die Erfahrungen im Umgang mit dem Internet haben sie allerdings sehr viel größere Teile aller Gesellschaften erfasst.«

UN-Generalsekretär Ban Ki-Moon das Video für die Verbreitung und Popularisierung südkoreanischer Kultur auf der ganzen Welt gelobt haben.¹³ Als digitales Stilphänomen verlieh *Gangnam Style* aber nicht nur der südkoreanischen Kultur globale Reichweite, sondern ermöglichte es YouTube-Nutzer*innen, mit lokal und kulturell spezifischen Spin-Offs, wie *Cambodia Gangnam Style*, *Thai Style* oder *Afghan Style*, den je eigenen Stil ihrer nationalen oder kulturellen Gemeinschaften – mal mehr, mal weniger ironisch – in einen polyphonen Stilpluralismus auf der Videoplattform einzubringen.¹⁴ *Gangnam Style* wurde dabei nicht nur als Form des kulturellen Ausdrucks partikularer und vermeintlich peripherer Gemeinschaften verstanden, sondern auch als Zeichen digitaler *glocalization*.¹⁵ Die Figur PSY, so die Lesart von Konrad Ng, zeuge von einer neuen Weise der Hybridisierung ostasiatischer und US-amerikanischer Kulturen, die erst durch die digitalen Technologien möglich geworden sei.¹⁶

Im Unterschied zum Verständnis von *Gangnam Style* als einem Indikator postkolonialer Hybridisierungsprozesse ist das Phänomen jedoch ebenso als Symptom einer durch die Globalisierung beförderten kulturellen Homogenisierung bewertet worden, die nach wie vor das Gepräge der westlichen Kulturhegemonie trage und sich durch die skurrile Figur des südkoreanischen Popstars lediglich maskiere. Entsprechend wurden das Musikvideo und seine Rezeption kritisiert für die Perpetuierung rassistischer Stereotype.¹⁷ Trotz seiner einschlagenden Wirkung sei *Gangnam Style* ein *one hit wonder* geblieben und damit mit dem Einfluss von Superstars der westlichen Hemisphäre, deren Erfolg von weit größerer Dauer

sei, nicht zu vergleichen.¹⁸ In einer luziden Analyse des Musikvideos hat Marcus Tan, in Anlehnung an Theodor W. Adornos Bemerkungen zur Populärmusik, herausgestellt, dass das Musikvideo die lokale Differenz, für deren Popularisierung und Affirmation auf einer globalen Ebene *Gangnam Style* gelobt worden war, lediglich simuliere. Tatsächlich reproduziere *Gangnam Style* in Bild und Ton die vertrauten Muster westlicher Popmusik. Die Alterität, die das Musikvideo einem westlichen Publikum zu vermitteln scheint, werde durch ihre Überführung in bekannte *patterns* westlicher Popsongs als Massenware konsumierbar.

»From a metaperformative perspective, the global success of ›Gangnam Style‹, its ›universal‹ appeal and exceptional reception, occurred only because of the confluence of existing typecasts and perceptions of Asians. Like the visual imagery of capitalist modernity and the musicological familiarity of mimicked forms, the contagion in the West is the consequence of an Otherness that is consumed and made the ›same.«¹⁹

Die globalisierenden, lokalisierenden und glocalisierenden Kräfte weltweiter Zirkulationsdynamiken, die mit *Gangnam Style* im Kontext der digitalen Medien erneut zur Debatte stehen, sind in der Forschung zur Theorie und Geschichte der Globalisierung in den vergangenen Jahren eingehend diskutiert worden. Sie interessieren hier vor allem in ihrer Bedeutung für aktuelle Prozesse der Stilbildung im digitalen Raum, wo sich die Frage stellt, ob *Gangnam Style* für einen neuen Stilpluralismus steht, der von der modernistischen Proliferation an Einzelstilen zu unterscheiden ist, oder aber für die Homogenisierung des Stils im Digitalen.

Deutlich wird im Anschluss an Marcus Tans treffende Analyse der Massenreproduktion kultureller Differenz in dem Musikvideo, dass *Gangnam Style* gerade in seiner formalen Beschaffenheit nicht der vermeintlichen Affirmation von Partikularität zuarbeitet, sondern der Stereotypisierung von Alterität. Es ist diese Art der Stilisierung – die reduktive Typisierung einer Gemeinschaft, die sich durch den Bezug auf eine lokale Kultur, eine Institution oder auch eine fiktive Figur konstituiert, durch für die einfache Reproduktion besonders geeignete formale Muster –, die in den zahllosen Imitationen übernommen

13 Vgl. »Gangnam Style«, *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gangnam_Style (aufgerufen am 09.09.2021) und »Gangnam Style Gets UN Stamp of Approval«, in: *The Sidney Morning Herald*, 10.10.2012, <https://www.smh.com.au/technology/gangnam-style-gets-un-stamp-of-approval-20121010-27cbq.html> (aufgerufen am 09.09.2021).

14 Vgl. Limor Shifman: *Memes in Digital Culture*, Cambridge, Mass. 2014, S. 166–170.

15 Marcus Tan: »K-Contagion. Sound, Speed, and Space in ›Gangnam Style‹«, in: *The Drama Review* 59.1 (2015), S. 83–96, hier S. 84. Zum Begriff der *glocalization* vgl. auch Roland Robertson: »Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity«, in: Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson (Hg.): *Global Modernities*, London/Thousand Oaks 1995, S. 27–41.

16 Vgl. Konrad Ng: »What Race Does Online: ›Gangnam Style‹ and Asian/American Identity in the Digital Age«, in: *Verge: Studies in Global Asias* 1.1 (2015), S. 109–113, hier S. 111.

17 Vgl. Jeroen de Kloet/Jaap Kooijman: »Karaoke Americanism Gangnam Style K-Pop, Wonder Girls, and the Asian Unpopular«, in: Martin Lüthe/Sascha Pöhlmann (Hg.): *Unpopular Culture*, Amsterdam 2016, S. 113–128, hier S. 116.

18 Basil Glynn/Jeongmee Kim: »›Oppa‹-tunity Knocks: PSY, Gangnam Style, and the Press Reception of K-Pop in Britain«, in: *Situations* 7.1 (2013/14), S. 1–20, hier S. 8.

19 Tan: »K-Contagion« (Anm. 15), S. 89.

und weiterentwickelt wurde. Bietet die Explosion an Folgevideos zunächst das Bild einer Pluralisierung von Stilen, wird beim Klicken durch die Re-Makes auf YouTube schnell ersichtlich, dass der Stil aller Videos identisch ist: *Gangnam Style* und seine Follower bilden mithin keine Vielzahl an Stilgemeinschaften, sondern eine einzige Stilgemeinschaft, die sich durch ein hohes Maß an formaler Homogenität auszeichnet. Nachvollziehen lässt sich anhand des Internetphänomens mithin die Emergenz einer Stilgemeinschaft durch performative Serialität, die Jochen Venus als einen charakteristischen Zug populärer Kulturen mit der für sie konstitutiven »spektakuläre[n] Selbstreferenz« versteht.²⁰ Eine Besonderheit des *Gangnam Style* ist es, dass seine Herausbildung sich den Anschein einer Pluralisierung von Stilgemeinschaften gibt, letztlich aber ein und demselben festen stilistischen Muster folgt. In gewissem Sinne bestätigt dieser Befund der Formierung einer Stilgemeinschaft durch Homogenisierung die Diagnose von Moritz Baßler, der mit Blick auf den »Neuen Midcult« – eine Sparte der Gegenwartsliteratur, die sich definiert durch einen hochkulturellen Anspruch bei gleichzeitiger inhaltlicher Trivialität – eine zunehmende Isolierung und Absonderung aktueller Stilgemeinschaften konstatiert hat.²¹ Konstitutiv für diese zunehmend exklusiven Stilgemeinschaften sei jedoch weniger der Bezug auf einen gemeinsamen Stil als vielmehr die identifikatorische Bindung an bestimmte Themenkomplexe und politische Positionen.²² In dieser Hinsicht aber unterscheidet sich die popkulturelle Stilgemeinschaft nach *Gangnam Style* grundlegend von der, die Baßler im Feld des Populären Realismus ausmacht. Denn *Gangnam Style* als Stilgemeinschaft formiert sich gerade durch

die bemerkenswerte stilistische Kohärenz, während die politischen oder weltanschaulichen Inhalte beliebig auswechselbar sind (wohl nicht zuletzt deshalb, weil bereits die »Aussage« des Originalvideos weiten Teilen des globalen Publikums unverständlich sein dürfte). So können die Videos für politische Satire (Ai Weiweis *cao ni ma Style*) instrumentalisiert werden ebenso wie für militärische Propaganda (*US Navy and Marines in Afghanistan*). Die inhaltlichen Adaptionen des *Gangnam Style* sind mithin, im Unterschied zur thematischen Homogenität des »Neuen Midcult«, kontingent und bewahren so das den popkulturellen Fanpraktiken eigene Potential zur Subversion.²³

II. STYLE ALS MEME: KOLLEKTIVE PRAKTIKEN DER STILBILDUNG

Die Bildung und Wirkungsweisen digitaler »Gemeinschaftlichkeit«,²⁴ wie *Gangnam Style* sie vor Augen führt, lassen sich beschreiben mit Ansätzen, die in den vergangenen Jahren im Forschungsfeld der »memetics« entwickelt worden sind. Dort wurden Dynamiken der Übertragung von kulturellen Formen in jüngerer Zeit vor allem anhand von *Internet Memes* untersucht. Den Begriff »Meme« prägte zuerst der Evolutionsbiologe Richard Dawkins in seinem Buch *The Selfish Gene* von 1976, in dem er die Analogie zwischen biologischer und kultureller Evolution zu plausibilisieren versuchte: »Cultural transmission is analogous to genetic transmission in that, although basically conservative, it can give rise to a form of evolution.«²⁵ Die Gene, die in der biologischen Evolution repliziert und modifiziert werden, fänden, so Dawkins, in der kulturellen Entwicklung ihre Entsprechung in den sogenannten *Memes*, den kleinsten Einheiten kultureller Übertragungsprozesse.²⁶ Einer weiteren Öffentlichkeit bekannt wurde

20 Jochen Venus: »Die Erfahrung des Populären. Perspektiven einer kritischen Phänomenologie«, in: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden 2013, S. 49–73, hier S. 67: »Die Selbstreferenz populärer Kulturen konstituiert (und stimuliert!) – und zwar gemäß ihres ästhetischen Prinzips – ein selbstständliches Formenrepertoire. Wann immer populäre Kulturen einen Aufmerksamkeitserfolg erzielen, kristallisiert an diesem Erfolg sofort ein Konvolut ähnlicher Produkte. Jedes Faszinum geht unmittelbar in Serie, strahlt aus, metastasiert und bezieht immer mehr Rezipienten in die spezifische Form spektakulärer Selbstreferenz ein. Auf diese Weise emergieren *Stilgemeinschaften normalisierten Spektakels*.«

21 Vgl. Moritz Baßler: »Der Neue Midcult. Vom Wandel populärer Leserschaften als Herausforderung der Kritik«, in: *Pop. Kultur und Kritik* 18 (2021), S. 132–149.

22 Vgl. Moritz Baßler: »Stilgemeinschaften«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 140 (2021), Sonderheft: *Der Stil der Literaturwissenschaft*, hg. von Eva Geulen/Claude Haas, S. 325–336.

23 Vgl. Baßler: »Der Neue Midcult« (Anm. 21), S. 147 f. Dick Hebdige hat das gemeinschaftsbildende Potenzial von Stilpraktiken in Subkulturen herausgearbeitet und begreift sie als eine Form des politischen Widerstands; vgl. Dick Hebdige: *Subculture. The Meaning of Style*, London 1979.

24 Neben »Referentialität« und »Algorithmizität« versteht Felix Stalder »Gemeinschaftlichkeit« als eines der grundlegenden Dispositive digitaler Kulturproduktion. Vgl. Stalder: *Kultur der Digitalität* (Anm. 10), S. 129–164.

25 Richard Dawkins: *The Selfish Gene*, Oxford 2006, S. 198.

26 Vgl. ebd., S. 192: »I think that a new kind of replicator has recently emerged on this very planet. [...] We need a name for the new replicator, a noun that conveys the idea of a unit of cultural transmission, or a unit of imitation. »Mimeme« comes from a suitable Greek root, but I want a monosyllable that sounds a bit like »gene«. [...] Examples of memes are tunes, ideas, catch-phrases, clothes fashions, ways of

der Begriff unter anderem durch die populärwissenschaftliche Veröffentlichung *The Meme Machine* der Psychologin und Schriftstellerin Susan Blackmore aus dem Jahr 1999, die die bei Dawkins nur in Ansätzen formulierte Vorstellung einer den *Memes* eigenen *agency* zugespitzt hat. Blackmore zufolge vollziehe sich die kulturelle Evolution der *Memes* vollkommen unabhängig von ihren menschlichen Trägern.²⁷ Diese biologistische Perspektivierung von kultureller Entwicklung bei Dawkins und Blackmore – sowie ihre Fortsetzung in der Metapher der ›Viralität‹ – ist für ihren Determinismus kritisiert worden: Sie lasse, so der Einwand, die Wirkung von komplexen menschlichen Verhaltensweisen bei der Zirkulation von *Memes* außer Acht.²⁸ Dennoch hat sich der Begriff für die Beschreibung digitaler Kulturdynamiken der Gegenwart durchgesetzt; bereits 1999 hatte Susan Blackmore antizipiert, dass sich das *Meme* zur Untersuchung der digitalen Übertragung und Verbreitung von Informationen eignen würde. Als *Internet Meme* gelten heute Bilder, Schlagwörter, Phrasen und kurze Texte, Songs, Videos sowie Handlungsaufforderungen in Form von *challenges*, die von Internetnutzer*innen modifiziert und geteilt werden. Sehr verbreitet sind *Memes* in Form von *image macros*, bei denen Bilder mit einer pointierten Textzeile kombiniert werden. Limor Shifman hat das *Internet Meme* definiert als eine Gruppe von digitalen Objekten, deren Gemeinsamkeit durch Inhalt, Form oder Haltung hergestellt werden kann.²⁹ Shifman betont, dass das *Meme* nicht aus einer einzelnen Einheit bestehe, sondern durch eine Aggregation von Objekten hervortrete, deren verbindende Ähnlichkeit auf verschiedene Weisen erzeugt werden kann. Zentral für das *Internet Meme* sei dessen kollektive Produktion durch eine Vielzahl an Internetnutzer*innen, die die *Memes* imitieren, umgestalten und sie im Internet verbreiten.³⁰ Im Anschluss an Shifman hat Ryan Milner in seiner Studie *The World Made Meme. Public Conversations and Participatory Media* (2016)

making pots or of building arches. Just as genes propagate themselves in the gene pool by leaping from body to body via sperms or eggs, so memes propagate themselves in the meme pool by leaping from brain to brain via a process which, in the broad sense, can be called imitation.«

27 Vgl. Susan Blackmore: *The Meme Machine*, Oxford 1999, S. 30.

28 Vgl. Shifman: *Memes in Digital Culture* (Anm. 14), S. 11 f.

29 Ebd., S. 41: »I define an Internet meme as: (a) a group of digital items sharing common characteristics of content, form, and/or stance, which (b) were created with awareness of each other, and (c) were circulated, imitated, and/or transformed via the Internet by many users.«

30 Vgl. ebd., S. 18.

die Bedeutung der sozialen Dimension für die Konstitution von *Internet Memes* betont. Einzelne Texte und Textaggregate würden zu *Memes* erst durch partizipatorische Prozesse der Imitation und Zirkulation im digitalen Raum.

»Memetic media are unique for their multimodality (their expression in multiple modes of communication), their reappropriation (their ›poaching‹ of existing texts), their resonance (their connections to individual participants), their collectivism (their social creation and transformation), and their spread (their circulation through mass networks).«³¹

Sowohl Shifman als auch Milner sind in ihren Darstellungen darum bemüht, ›memetische‹ Praktiken abzugrenzen von Phänomenen der ›Viralität‹, da Letztere den Fokus auf die Bewegung und Geschwindigkeit digitaler Zirkulation richteten und dabei die aktive Teilhabe der Internetnutzer*innen ausblendeten. Entgegen einem deterministischen Verständnis ›memetischer‹ Praktiken heben beide den partizipatorischen Charakter von *Memes* hervor und damit die *agency* der mit ihrer Produktion und Zirkulation befassten Internetnutzer*innen.³²

Digitale Stilbildung wird vor dem Hintergrund dieser medien- und kulturtheoretischen Überlegungen als eine ›memetische‹ Praxis erkennbar, die die Unterscheidung zwischen Original und Kopie auflöst ebenso wie die zwischen Produzent*in und Rezipient*in: *Gangnam Style* konstituiert sich als Stilgemeinschaft wesentlich dadurch, dass die YouTube-Nutzer*innen und Rezipient*innen des Musikvideos selbst zu Produzent*innen werden, indem sie, als ›Prosumer‹, den Stil durch ihre Re-Makes fortschreiben. Dieser Stil, der sich erst durch die kollektiven Praktiken der Imitation, Transformation und Zirkulation ausbildet, ist mithin nicht auf der Ebene des einzelnen *Memes* anzusetzen; stattdessen emergiert er im Verlauf von dessen Verbreitung und Modifikation durch die Internetnutzer*innen. Ein gemeinschaftsbildender Stil war *Gangnam Style* also nicht schon zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des Musikvideos auf YouTube im Juli 2012 – er ist erst durch seine ›Meme-ifizierung‹ dazu geworden.

31 Ryan M. Milner: *The World Made Meme. Public Conversations and Participatory Media*, Cambridge, Mass. 2016, S. 5.

32 Vgl. Shifman: *Memes in Digital Culture* (Anm. 14), S. 55–63; Milner: *The World Made Meme* (Anm. 31), S. 37 f.

III. STIL UND SINGULARITÄT

Mit dieser ›Meme-ifizierung‹ des Stils zeichnet sich dessen Entkoppelung vom einflussreichen Paradigma der Individualisierung ab. Spätestens seit dem späten 18. Jahrhundert gilt Stil, mit dem Comte de Buffon gesprochen, als originäre Ausdrucksform des Menschen selbst³³ – eine Auffassung, die Karl Philipp Moritz beispielhaft in seinen *Vorlesungen über den Styl* (1793) formulierte:

»So abweichend von den gewöhnlichen Begriffen dieß auch klingen mag, so giebt es doch im strengsten Sinne gar keine Regeln des Styls. Denn man denkt sich doch unter Styl das Eigenthümliche, woran man die Schreibart eines Jeden wieder erkennt, und wodurch sie eigentlich erst zur Schreibart wird; nun aber finden ja über das Eigenthümliche keine Regeln statt.«³⁴

Die Individualisierung des Stils vollzieht sich bei Moritz nicht zuletzt durch die Emanzipation der ›Schreibart‹ vom Regelwerk der Rhetorik – jedoch kann die aktuell zu beobachtende ›Ent-Individualisierung‹, die Stil im Zuge seiner Rekonzeptualisierung als kollektive Praxis digitaler Formzirkulation erfährt, nicht im Umkehrschluss als eine Rückkehr zur rhetorischen Regelpoetik gefasst werden. Denn auch die digitale Stilbildung erhebt Anspruch auf eine Partikularität, die dem Rahmen der rhetorischen Regelpoetik widerstrebt – jedoch setzt sie dabei ein Stilsjekt voraus, das sich von der modernen Auffassung des Individuums maßgeblich unterscheidet. Stil wird nicht länger als Ausdrucksform eines – gemäß der philosophischen Sentenz *Individuum est ineffabile* – ›unsagbaren Individuums‹ begriffen, sondern als die eines eminent sagbaren Subjekts, als das sowohl Einzelpersonen als auch Kollektive fungieren können. Digitale Stilbildung tritt damit in den Dienst dessen, was Andreas Reckwitz als den Prozess der Singularisierung in der Gesellschaft der Spätmoderne beschrieben hat. Reckwitz fasst darunter einen gesellschaftlichen Strukturwandel zugunsten der Aufwertung des

Besonderen und auf Kosten einer »soziale[n] Logik des Allgemeinen«. ³⁵ Anspruch auf Singularität können nicht nur Einzelpersonen erheben, sondern auch Objekte oder kollektive Formationen wie die »global zu beobachtenden politischen und subpolitischen Neogemeinschaften«, deren Ausbildung Reckwitz ebenfalls als Produkt gegenwärtiger Singularisierungsprozesse begreift. ³⁶ Diese radikale Erweiterung des Singularitätsanspruchs markiere einen wesentlichen Unterschied zwischen spätmoderner Singularität und dem Individualitätsverständnis der Moderne. ³⁷

Als einen zentralen Schauplatz aktueller Singularisierungsprozesse sieht Reckwitz die sozialen Medien. Subjektivierung vollziehe sich im digitalen Raum durch Modularisierung und Komposition von Singularität, d. h. als gezielte Herstellung von Einzigartigkeit durch das Zusammensetzen aus isoliert verfügbaren – modularisierten – Elementen. ³⁸

»Modularisiert heißt: Es gibt einzelne Komponenten, die als solche sichtbar sind und sich zudem vorgegebener Formate bedienen. Die Subjektdarstellung via modularisierte Tableaus setzt an die Stelle des unbekanntes und zunächst auch rätselhaften ›Individuums‹, dessen Besonderheit sich in vor-digitalen Zeiten erst nach längerer Bekanntschaft oder Freundschaft erschlossen hat (wenn überhaupt), eine sichtbare Collage verschiedener Komponenten einer Singularität, die so auf einen Blick als »Komposition« erfassbar und unmittelbar lesbar ist – scheinbar wie ein offenes Buch.«³⁹

Im Zuge der Singularisierung im digitalen Raum tritt anstelle des Individuums das *Profil*: wie jenes ist es – durch die einzigartige Kombination verschiedener Elemente – unverwechselbar, im Unterschied zum Individuum aber, gerade durch seine Modularisierung,

33 Vgl. Georges-Louis Leclerc Comte de Buffon: *Discours sur le style, prononcé à l'Académie française par M. de Buffon le jour de sa réception*, Paris 1872, S. 24 (verfügbar auf: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k937176g/f5.item>; aufgerufen am 09.09.2021).

34 Karl Philipp Moritz: *Vorlesungen über den Styl oder praktische Anweisung zu einer guten Schreibart*, Braunschweig 1808, S. 4 (verfügbar auf: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11346553?page=5>; aufgerufen am 09.09.2021).

35 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017, S. 11.

36 Vgl. ebd., S. 10.

37 Vgl. ebd., S. 12: »Singularisiert werden gewiss auch, aber keineswegs nur menschliche Subjekte, weshalb der klassische, für Menschen reservierte Begriff der Individualität nicht mehr passt.«

38 Vgl. ebd., S. 244 f. Zur ›Kuratierung‹ von Subjektivität in den digitalen Medien vgl. auch Moritz Plewa: »Me, My Selfie and I. Eine Genealogie digitalfotografischer Praktiken«, in: *Mittelweg* 36.1 (2021), S. 15–39.

39 Vgl. Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten* (Anm. 35), S. 249.

eminent berechenbar.⁴⁰ Begreift man die ›meme-tische‹ Stilbildung nach *Gangnam Style* als eine Erscheinungsform modularisierter Singularisierung in den digitalen Medien, ließe sich fast von einer Einführung derart taxierbarer Stile mit der rhetorischen Regelpoetik sprechen, die es ermöglichte, Sprech- und Schreibarten anhand fester und isolierbarer Bestandteile zu analysieren und zu komponieren – aber eben nur fast, denn die digitale Modularisierung des Stils dient der algorithmischen Berechenbarkeit der durch sie erzeugten Stilprofile und verfolgt damit ein anderes Ziel als die rhetorische *elocutio*.

Die Vorgeschichte der spätmodernen Singularisierung reicht Andreas Reckwitz zufolge zurück bis zur Ästhetik der Frühromantik und ihrer Aufwertung des Besonderen und Außergewöhnlichen.⁴¹ Vor dem Hintergrund dieser schlüssigen Genealogie spätmoderner Singularisierung lassen sich die Unterschiede herausstellen, die das Stilphänomen ›Gangnam Style‹ trennen von klassischen Stilauffassungen der Moderne. ›Gangnam Style‹ markiert einen Funktionswandel im kulturellen Gebrauch von Stil: Dieser wird nicht länger als einmaliger Ausdruck einer im Inneren

wesenhaft angelegten Einzigartigkeit gehandelt, sondern als ein beliebig zu modifizierendes und übertragbares Konglomerat formaler Elemente. In der ›memetischen‹ Appropriation und Transformation dieses ›Stils‹ konstituiert sich *Gangnam Style* als eine digitale Stilgemeinschaft, die so unterschiedliche Entitäten wie lokale oder nationale Kulturen, politische oder gesellschaftliche Institutionen, Personen- oder Figurenkulte in Form einer stereotypen und reduktiven Charakterdarstellung versammelt. Homogenität erlangt diese Stilgemeinschaft durch die ›stilistische‹ Imitation von Format und Muster des Originalvideos, heterogen ist sie im Hinblick auf Themenkomplexe und politische Positionen sowie in ihrer – mal affirmativen, mal subversiven – Haltung zum porträtierten ›Style‹. In der für die popkulturelle Selbstreferentialität charakteristischen Kontingenz von Appropriation und Zirkulation unterscheidet sich *Gangnam Style* von aktuell zu beobachtenden Tendenzen zur »selbstverstärkenden Schließung«⁴² von Stilgemeinschaften, die Moritz Baßler anhand des ›Neuen Midcult‹ beobachtet – wobei zu vermuten ist, dass diese scheinbar gegensätzlichen Dynamiken der Konstitution von Stilgemeinschaften durch Inklusion (*Gangnam Style*) oder Exklusion (›Neuer Midcult‹) nicht im Widerspruch zueinander stehen, sondern zwei Seiten desselben kulturellen Prozesses bilden.

40 Vgl. ebd., S. 256: »Es liegt auf der Hand, dass diese Art maschineller Singularisierung die Offenlegung der Binnenstrukturen des einzelnen Subjekts zum Ziel hat, um Vorhersagen über dessen zukünftiges Verhalten zu ermöglichen. Diese Art von Einzigartigkeit ist somit gerade nicht identisch mit dem, was früher einmal als ›individueller Faktor‹ bezeichnet wurde, der jede soziale Regel mit einem Moment der Unberechenbarkeit versieht. Im Gegenteil: Das digitale Subjekt scheint, sobald es mit Blick auf seine Bestandteile transparent geworden ist, als Besonderes in seinem Verhalten vorhersagbar.« Zur Bedeutung des ›Profils‹ für die Kultur der Digitalität vgl. auch Stalder: *Kultur der Digitalität* (Anm. 10), S. 190: »Anders als in den neunziger Jahren sind diese Profile aber keine einfachen Abbildungen des Einzelnen, keine *digital personas* oder *data shadows* mehr. Sie repräsentieren nicht mehr das, was konventionellerweise als ›Individuum‹, im Sinne einer in räumlicher und zeitlicher Hinsicht einheitlichen Identität, bezeichnet wird. Die Profile bestehen vielmehr einerseits aus subindividuellen Elementen, jenen Fragmenten des erfassten Verhaltens, die sich für eine bestimmte Anfrage auswerten lassen, ohne dabei den Anspruch zu erheben, eine Person als Ganze zu repräsentieren, und andererseits aus dynamischen Clustern von mehreren Personen, so dass die zu modellierende Person gleichzeitig verschiedene Positionen in der Zeit einnehmen kann. Aufgrund dieser zeitlichen Spreizung werden Vorhersagen wie diese möglich: Eine Person, die bisher x getan hat, wird mit einer Wahrscheinlichkeit y die Handlung z ausführen.«

41 Vgl. Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten* (Anm. 35), S. 96–100. Zur spätmodernen Singularisierung als Fortschreibung einer ›nachromantischen Exzentrizität‹ vgl. auch Nicolas von Passavant: *Nachromantische Exzentrizität. Literarische Konfigurationen des Gewöhnlichen*, Göttingen 2019.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Der sogenannte »Horse Dance« im Originalvideo »Gangnam Style«:
<https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>
 (0:26; aufgerufen am 09.09.2021).

Abb. 2: Ai Weiweis Imitation des »Horse Dance« in »cao ni ma Style«:
<https://www.youtube.com/watch?v=4LAefTzSwWY>
 (0:25; aufgerufen am 09.09.2021).

Abb. 3: Imitation des »Horse Dance« im Werbevideo der NASA »NASA Johnson Style«:
<https://www.youtube.com/watch?v=zulxSCb4ZVk>
 (3:30; aufgerufen am 09.09.2021).

Abb. 4: Imitation des »Horse Dance« im Video »Book of Mormon Style«:
<https://www.youtube.com/watch?v=akM8v20eNxs>
 (2:36; aufgerufen am 09.09.2021).

42 Baßler: »Der Neue Midcult« (Anm. 21), S. 135.

»DIE SÄTZE MÜSSEN LYRISCH GEBAUT SEIN, SONST FINDE ICH DIE NICHT GUT.«¹

RHETORIK UND STIL IN DER GEGENWARTSDRAMATIK VON THOMAS KÖCK, ENIS MACI UND WOLFRAM HÖLL

Pola Groß

Theatertexte kennzeichnet in der Regel ihr doppeltes Vorhandensein als schriftlich fixierter Dramentext und als Aufführung. Mit Ausnahme des Lesedramas werden Theatertexte geschrieben, um zur Inszenierung zu kommen. Daher verwundert es zunächst, dass in den Laudationes auf erfolgreiche, zumeist junge deutschsprachige Dramatiker*innen der letzten Jahre vor allem die Spielbarkeit ihrer Theatertexte hervorgehoben wird. Wolfram Lotz etwa betont mit Bezug auf Wolfram Hölls Drama *Und dann*, dass »dieser Text für die Bühne bestimmt ist, ganz unbedingt und viel mehr als die allermeisten anderen gegenwärtigen Theatertexte.«² Damit reagiert er auf eine Tendenz der Theaterkritik, die den neueren Stücken ihre »Unaufführbarkeit«³ attestiert oder von der Schwierig-

keit berichtet, »ausufernde[] Text[e]«⁴ überhaupt auf die Bühne zu bringen: »Als Regisseur eines solchen rhizom-artig wuchernden Texts kann man eigentlich nur verlieren.«⁵ Die meisten Kritiken sind mit solchen Formulierungen allerdings vorsichtig und monieren weniger die Gestalt der Theatertexte als vielmehr die Inszenierungen, die mit den gerne als »Koloss«⁶ oder gar als »semantische Kalorienbombe«⁷ bezeichneten Textvorlagen nicht umzugehen wüssten. Dies kann man nun der Einfallslosigkeit der Regisseur*innen und Spieler*innen ankreiden, es kann allerdings auch mit den Theatertexten selbst zusammenhängen. Denn mit Blick auf ihre Aufführbarkeit ist dreierlei auffallend:

Erstens besteht eine Diskrepanz zwischen den von Theaterjürs hochgelobten Autor*innen sowie ihren mit Preisen ausgezeichneten Theaterstücken einerseits und deren Inszenierungen andererseits: Letztere fallen nämlich bei der Kritik häufig durch. Überdies ist das Missverhältnis bemerkenswert, das zwischen den prämierten Theatertexten, die zumeist

1 So der Dramatiker Thomas Köck in einem Interview in: *Deutschlandfunk Kultur*, 09.09.2017, https://www.deutschlandfunkkultur.de/klima-trilogie-im-wiener-burgtheater-humanismus-als.2159.de.html?dram:article_id=395488 (aufgerufen am 09.10.2021).

2 Wolfram Lotz: »Laudatio anlässlich der Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises an Wolfram Höll für *Und dann*«, in: Wolfram Höll: *Und dann / Vom Verschwinden vom Vater / Drei sind wir*, Berlin 2016, S. 157–163, hier S. 161. Vgl. ähnlich mit Bezug auf Thomas Köcks Stück *paradies fluten* Rebekka Kricheldorf: »Laudatio anlässlich der Verleihung des Kleist-Förderpreises 2016 an Thomas Köck«, in: Thomas Köck: *Klimatrilogie. paradies fluten / paradies hungern / paradies spielen*, Berlin 2018, S. 285–293, hier S. 285 f.

3 Eva Biringer: »Mit ISDN-Geschwindigkeit. Mitwisser – Das Wiener Schauspielhaus zeigt Enis Macis wucherndes Netz-Stück, inszeniert von Pedro Martins Beja«, *Nachtkritik.de*, 24.04.2018, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15188:mitwisser-das-wiener-schauspielhaus-zeigt-enis-macis-wucherndes-netz-stueck-inszeniert-von-pedro-martins-beja&catid=203&Itemid=100089 (aufgerufen am 09.10.2021).

4 Shirin Sojitrawalla: »Von der Vorhersehung übersehen. In Mainz kann eine gute Inszenierung Thomas Köcks Endzeit-Stück ›paradies fluten‹ nicht wirklich retten«, in: *Frankfurter Rundschau*, 23.09.2016, S. 32.

5 Biringer: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

6 Stefan Keim: »Mainzer Theater verhebt sich an einem Koloss«, *Deutschlandfunk Kultur*, 02.06.2016, https://www.deutschlandfunkkultur.de/ruhrfestspiele-mainzer-theater-verhebt-sich-an-einem-koloss.1013.de.html?dram:article_id=356037 (aufgerufen am 09.10.2021).

7 Christian Rakow: »Leipzig: Wolfram Höll ›Disco‹«, in: *Der Theaterverlag*, 15.02.2019, <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-02-2019/rezension-disko-leipzig/> (aufgerufen am 09.10.2021).

über die Uraufführung nicht hinauskommen,⁸ und den gekürzten erfolgreichsten Inszenierungen der letzten Jahre besteht, die fast alle auf Klassikern beruhen oder aus Stückentwicklungen entstanden sind.⁹ Zweitens wird auch, wenn (oder vielleicht gerade wenn) Kritiker*innen zwischen der schriftlichen Vorlage des Theatertextes und seiner konkreten Inszenierung unterscheiden können, in den Rezensionen immer wieder darüber spekuliert, wie eine adäquate Umsetzung auf der Bühne denn eigentlich aussehen könnte und ob die Spielvorlage überhaupt als dramatischer Text zu bezeichnen sei oder nicht vielmehr als Hörspiel, Essay oder Langgedicht.¹⁰ Und drittens schließlich unterläuft es sogar den größten Verfechter*innen der Spielbarkeit der neueren Stücke, dass sie vor allem von einem »Effekt beim Lesen«¹¹ sprechen oder gleich die Empfehlung äußern: »Lesen Sie dieses Stück!«¹² Auch Thomas Köck selbst, einer

der gefeierten jungen Dramatiker, spricht wie selbstverständlich vom Lesen seiner Texte.¹³ Liegt also ihre Lektüre den neueren Theaterstücken letztlich näher als das Spielen? Und selbst wenn man nicht gleich von modernen Lesedramen sprechen möchte, bleibt die Frage, ob die Gegenwartsdramatik sich nicht bewusst einer Aufführbarkeit sowohl im Sinne des klassischen als auch des postdramatischen Theaters verweigert.

Diesen Fragen möchte der vorliegende Beitrag geleitet von der Beobachtung nachgehen, dass die neuere Gegenwartsdramatik sich von den Entliterarisierungstendenzen des postdramatischen Theaters abwendet,¹⁴ indem sie den Primat (wieder) auf den Text selbst legt. Damit läutet sie, so meine These, eine Phase der Reliterarisierung des Theaters ein. Denn die hochgradig durchkomponierten neueren Theaterstücke rücken die Poetizität der Sprache selbst ins Zentrum und zeichnen sich, etwa im Gegensatz zur Erzähldramatik, durch ein hohes Maß an Artifizialität aus.¹⁵ Sie bedienen sich insbesondere einer Reihe rhetorischer Figuren und Tropen. Daher liegt es nahe, nach dem Stellenwert von Rhetorik in der jüngsten deutschsprachigen Dramatik ebenso zu fragen wie nach dem Verhältnis von Rhetorik, Stil und Gegenwartsbezug.

Zunächst werden aus einer Mikroperspektive die in den Theatertexten verwendeten Stilmittel untersucht, die gemäß der klassischen Rhetorik als Teil der *elocutio*, also als sprachliche Gestaltung des Stoffes,

8 Die Herausgeber des Sammelbandes *Junge Stücke* sprechen etwa von einem »Uraufführungshype« neuerer dramatischer Texte: »Das größte Problem junger Autoren ist, dass ihre Stücke zwar oft uraufgeführt, aber selten oder nie nachgespielt werden« (Andreas Enghart/Artur Pelka: »Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater – Eine Einleitung«, in: dies. [Hg.]: *Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater*, Bielefeld 2014, S. 11–26, hier S. 18).

9 In den von der Zeitschrift *Theater heute* gekürzten Inszenierungen des letzten Jahrzehnts etwa finden sich nur zwei Stücke zeitgenössischer Autor*innen, nämlich von Wolfram Lotz und Josef Bierbichler, wobei letzterer vor allem als Schauspieler Aufsehen erregt hat. In der Kritikerumfrage zu den Stücken und Inszenierungen des Jahres 2020 tauchen zwar einige Theatertexte der Gegenwartsdramatik wie etwa Ewald Palmetschhofers *Die Verlorenen* in der Rubrik »Bestes Stück« auf, in der Rubrik »Beste Inszenierung & Dramaturgie« dagegen finden sich unter den insgesamt 35 Nennungen nur eine einzige Inszenierung eines zeitgenössischen Theatertextes; vgl. *Theater heute Jahrbuch 2020*, S. 106–125; vgl. ganz ähnlich Franz Wille: »Was ist da eigentlich passiert? Wichtige Entwicklungen im Theater der 10er Jahre und darüber hinaus – am Beispiel einiger markanter Inszenierungen«, in: *Theater heute Jahrbuch 2019*, S. 98–108. Von den insgesamt 15 besprochenen Inszenierungen beruht nur eine auf einem Theatertext von einer*inem der neuen jungen Autor*innen, nämlich auf Köcks *paradies spielen (abendland, ein abgesang)*.

10 Vgl. exemplarisch Gabi Hift zu Enis Macis *Lebendfallen*: »Der Text ist eher eine Mischung aus Langgedicht und Essay als ein Stück« (Gabi Hift: »Trinkspiele der Nachgeborenen. Lebendfallen – Thirza Bruncken inszeniert die Uraufführung von Enis Macis Stück am Schauspiel Leipzig«, *Nachtkritik.de*, 09.03.2018, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=15118:lebendfallen-enis-maci-am-schauspiel-leipzig&catid=38&Itemid=40 (aufgerufen am 09.10.2021)).

11 Lena Schneider: »Der Lückenbauer. Wolfram Höll«, in: Dorte Lena Eilers/Anja Nioduschewski (Hg.): *Neue deutschsprachige Dramatik im Porträt*, S. 56–59, hier S. 58.

12 Biringner: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

13 Vgl. »Chöre sind unsterblich. Nina Peters im Gespräch mit Thomas Köck über seine Klimatrilogie«, in: Köck: *Klimatrilogie* (Anm. 2), S. 295–312, hier S. 305.

14 Gerda Poschmann etwa spricht vom »postdramatischen Theater ohne Text« und nennt als Schlagwörter dieses Theaters »Theatralisierung und Entliterarisierung« (Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen 1997, S. 37, 29). Bekanntheit erlangte der Begriff der Postdramatik vor allem durch Hans-Thies Lehmanns immer noch grundlegende, wenn auch nicht unumstrittene Studie *Postdramatisches Theater* von 1999.

15 Auch Hans-Peter Bayerdörfer spricht von einer »Re-Literarisierung« des Theaters, einer Tendenz, die seit den 2000ern »sprachlich und inhaltlich an Dynamik gewonnen« habe. Bayerdörfer bezieht sich mit dem Begriff der »Re-Literarisierung« allerdings vorrangig auf Texte der Erzähldramatik, in diesem Beitrag stehen neuere Texte im Vordergrund, die vor allem auf Artifizialität setzen; vgl. Hans-Peter Bayerdörfer: »Erzähldramatik: Spieltexte jenseits der Gattungsgrenzen«, in: Enghart/Pelka (Hg.): *Junge Stücke* (Anm. 8), S. 29–64, hier S. 63.

betrachtet werden.¹⁶ Besondere Aufmerksamkeit gilt den Stilelementen, also den Figuren, Tropen und Wortfügungen. Rhetorik findet aber auch in einem eher neuzeitlichen Verständnis des Begriffs Eingang in die Theatertexte. Er wird nicht nur im Sinne der klassischen Wissenschaft von der Redekunst angewendet, sondern auch in einem moderneren Sinne als »Intention und Proposition von Sprechhandeln als linguistisches Phänomen« verstanden.¹⁷ Damit sind bestimmte, einer konkreten Gruppe zugehörige Sprechweisen gemeint, die im allgemeinen Sprachgebrauch¹⁸ heute häufig als deren »Rhetoriken« bezeichnet werden. Um den Stellenwert von Rhetorik im Gegenwartstheater bestimmen zu können, muss daher ebenfalls untersucht werden, inwiefern die Stücke solche spezifischen Sprechweisen abbilden, einführen oder persifizieren.

Darüber hinaus ist nach dem Verhältnis der sogenannten rhetorischen Stilmittel zum Stil der Stücke selbst zu fragen. Denn bekanntlich macht der Einsatz zahlreicher Stilmittel noch keinen Stil aus.¹⁹ Wie lässt sich also das Verhältnis von Rhetorik und Stil mit Blick auf die Gegenwartsdramatik beschreiben? Angesichts der enormen Vielfalt an Stilrichtungen im Gegenwartstheater,²⁰ lässt sich sicher nicht mehr so etwas wie der *eine* Stil identifizieren. Gleichwohl kann man aus einer Makroperspektive nach charakteristischen Merkmalen und übereinstimmenden Eigenschaften von verschiedenen Werken fragen.

Dementsprechend geht der Beitrag der Frage nach, ob die Hinwendung zur Rhetorik – sowohl in ihrer klassischen als auch in ihrer neuzeitlichen Prägung – als *eine* neue Stilrichtung des Gegenwartstheaters gelten kann.

Im Fokus stehen im Folgenden nur Theatertexte²¹ im engen Sinne, also von einem Autor oder einer Autorin schriftlich verfasste Vorlagen, keine Stückentwicklungen, Romanadaptionen oder dokumentarischen Formen. Der Theatertext wird als sprachliches Gebilde verstanden, das sich von seiner späteren Interpretation durch eine Inszenierung unterscheidet, aber selbst Texttheatralität beansprucht. Damit sind »diejenigen Qualitäten eines Textes« bezeichnet, die »szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden«.²² Es wird also nach der »impliziten Inszenierung«²³ der zu untersuchenden Theatertexte gefragt, nicht jedoch nach ihren konkreten Aufführungssituationen. Betrachtet werden drei Stücke von Thomas Köck, Enis Maci und Wolfram Höll, die als repräsentative Vertreter*innen einer neuen deutschsprachigen Dramatik angesehen werden können,²⁴ wenn auch die Beschränkung auf nur wenige Texte angesichts der Vielzahl zeitgenössischer Theaterstücke notwendig exemplarisch bleiben muss.²⁵ Es geht also nicht um eine Bestandsaufnahme aktueller Bühnenstücke, das Ziel ist die

16 Vgl. dazu ausführlich Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel 1995, insb. S. 96–109. Die *elocutio* gliedert sich in die drei zusammengehörenden Bereiche der Stilprinzipien oder -qualitäten (*puritas, perspicuitas, ornatus, aptum, brevitatis*), der Stilebenen (*genera dicendi*) und der Stilelemente oder -mittel (Figuren, Tropen).

17 Richard Albrecht: »Zerstörte Sprache – Zerstörte Kultur: Ernst Blochs Exil-Vortrag vor siebzig Jahren – Geschichtliches und Aktuelles«, in: *Bloch-Jahrbuch 2009: Träume gegen Mauern*, S. 223–240, hier S. 228.

18 Und auch in dem der Autor*innen; vgl. beispielsweise Enis Maci: »Mich interessieren aber eher die Verhältnisse, die zu einer bestimmten Tat führen können, oder die Rhetorik, die um einen bestimmten Diskurs herum stattfindet« (»Enis Maci im Gespräch mit Lene Albrecht: »Wie eine Detektivin spüre ich Indizien auf.««, *Deutschlandfunk Kultur*, 26.01.2020, https://www.deutschlandfunkkultur.de/enis-maci-ueber-ihr-theaterstueck-und-hoerspiel-autos-wie.3640.de.html?dram:article_id=468546 (aufgerufen am 09.10.2021)).

19 Das hat Queneau mit seinen Stilübungen eindrücklich gezeigt; vgl. Raymond Queneau: *Exercices de Styles*, Paris 1947.

20 Vgl. dazu den nächsten Abschnitt dieses Beitrags sowie Andreas Enghart: *Das Theater der Gegenwart*, München 2013.

21 Im Folgenden wird, wie in der Theaterwissenschaft mittlerweile gängig, der Begriff »Theatertext« anstelle des älteren Begriffs »Dramentext« verwendet, da ersterer die Entwicklung der Texte, die sich nicht mehr an der traditionellen Dramenform orientieren, begrifflich besser fasst; vgl. dazu immer noch grundlegend Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Anm. 14), S. 38–42.

22 Ebd., S. 43.

23 Michaela Reinhardt: *TheaterTexte – Literarische Kunstwerke. Eine Untersuchung zu poetischer Sprache in zeitgenössischen deutschen Theatertexten*, Berlin 2014, S. 8.

24 Von den zahlreichen Auszeichnungen, die die drei Autor*innen erhalten haben, seien hier exemplarisch nur einige genannt: Thomas Köck: Mülheimer Dramatikerpreis 2018 und 2019 (und Publikumspreis), Dramatikerpreis der österreichischen Theaterallianz 2018; gemeinsam mit Enis Maci: »Nachwuchsauteur des Jahres« in der Kritikerumfrage von *Theater heute* 2018; Enis Maci: Hans-Gratzer-Stipendium 2017, Nominierung für den Osnabrücker Dramatikerpreis 2015; Wolfram Höll: Mülheimer Dramatikerpreis 2014 und 2016, Dramatikerpreis der deutschen Wirtschaft, 2015.

25 Auch soll mit der Auswahl nicht in Abrede gestellt werden, dass die drei Autor*innen aus unterschiedlichen Theatertraditionen kommen und sich auf unterschiedliche Referenztexte beziehen oder sich mit ihnen auseinandersetzen. Allerdings gibt es Momente, die alle drei hier behandelten Theatertexte eint und die im Folgenden herausgearbeitet werden.

Beschreibung einer bestimmten Tendenz, vielleicht sogar einer neuen Stilrichtung der deutschsprachigen Gegenwartsdramatik.

I. GEGENWARTSTHEATER

»Stehen wir am Beginn eines neuen Sprachhungers, einer neuen Bezugnahme auf die Sprache, die in ihrer sinnlichen und politischen Kraft verstanden wird?« Diese Frage stellt Kathrin Röggla in ihrem 2020 erschienenen Einleitungssessay der Zeitschrift *Theater der Zeit* mit dem Schwerpunkt *Neue deutschsprachige Dramatik im Porträt* und beschreibt damit eine wichtige Tendenz der zeitgenössischen Dramatik, nämlich »Sprache als Form, mehr noch [als] Formierungsinstanz und nicht als Vehikel zu begreifen«. ²⁶ Eine solche Hinwendung zu Sprache und Text kann als Reaktion sowohl auf das Regietheater verstanden werden, das die Funktion der Dramatiker*innen seit Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr als die von Textlieferant*innen verstand, ²⁷ als auch auf Tendenzen des postdramatischen Theaters, das mit dem Fokus auf Performances, Stückentwicklungen, Auflösung des Dramentextes und Zurückweisung des Zusammenhangs der dramatischen Narration den Vorrang auf die performative Dimension der Inszenierung legte: Es »inszeniert nicht Texte, sondern verwendet Texte für Inszenierungen«. ²⁸ Einige der Autor*innen, wie etwa Elfriede Jelinek, haben sich die Bühnenästhetik des postdramatischen Theaters zu eigen gemacht (und es dadurch wesentlich mitgeprägt), indem sie die Bindung von Autorschaft und Werk problematisiert und das Verhältnis von postdramatischer Ästhetik und gesellschaftskritischer Betrachtung in den Fokus gerückt haben. Ihre Stücke reflektieren häufig den eigenen Status, setzen auf Sprachexperimente sowie -spiele und arbeiten intertextuell.

Die Theaterstücke seit den 2000ern knüpfen da einerseits an, indem sie wie das postdramatische Theater kaum noch auf »rhetorische und dramen-

poetische Grundstrukturen wie Dialogführung, Handlungs- oder Figurenkonstruktion«²⁹ vertrauen, andererseits setzen sie mit einer »neue[n] Sehnsucht nach dem Empirischen«, die sich etwa in der »Annäherung an ökonomische Realitäten«, im Trend zum Dokumentarischen oder in der Verschiebung vom interkulturellen zum postmigrantischen Theater zeigt, auch neue Schwerpunkte.³⁰ Insgesamt rückt die Lebenswirklichkeit verstärkt ins Zentrum der Theater-
texte: »Die Realität meldet sich seit einigen Jahren mit Gewalt zurück. Das Ende der Geschichte scheint vorbei zu sein und es werden wieder Fragen gestellt, die ein realistisches Bild der Gesellschaft hervorbringen wollen.«³¹ Daraus geht eine seit einigen Jahren an Gewicht gewinnende Erzähldramatik hervor, die »durch innovative (Erzähl-)Strategien« narrativierende Passagen in den Theatertext integriert.³²

Die Theaterstücke, die in diesem Beitrag im Vordergrund stehen, stellen zwar in Tradition des postdramatischen Theaters so etwas wie eine klassische dramatische Struktur ebenfalls infrage, sie wenden sich aber nicht per se von einem dramatisch verfassten Text ab. Sie knüpfen einerseits an ästhetische Prinzipien des postdramatischen Theaters und inhaltliche Präferenzen des Theaters der 2000er Jahre an, andererseits setzen sie sich mit ihren formal sowie sprachlich dichten, auf rhetorische Figuren und Stilelemente setzenden Stücken aber auch von den Entliterarisierungstendenzen des Theaters der letzten Jahre und Jahrzehnte ab. Wie die »Narrativierende Dramatik« legen sie den Schwerpunkt wieder auf den Text selbst, allerdings ohne dabei auf dramatische Handlung, Figuren mit psychologischer Tiefe oder den Dialog als bevorzugte Ausdrucksform zurückzugreifen.³³ Die gesellschaftliche Realität spielt für sie eine ebenso wichtige Rolle wie die Bezugnahme auf Sprache als *die* Ausdrucksform einer forminnovativen Theaterästhetik.

²⁶ Kathrin Röggla: »Hinter der Wand. Über Sprache und Zeitgenossenschaft«, in: Eilers/Nioduschewski: *Neue deutschsprachige Dramatik* (Anm. 11), S. 18–21, hier S. 19.

²⁷ Vgl. zum deutschsprachigen Regietheater Enghart: *Das Theater der Gegenwart* (Anm. 20), insb. S. 9–28.

²⁸ Walter Delabar: »Jenseits der Kommunikation. Elfriede Jelineks antirhetorisches Werk (Zu *Wolken. Heim und Und dann nach Hause*)«, in: Manfred Beetz (Hg.): *Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch*, Bd. 27: *Theatralische Rhetorik*, hg. von Wolfgang Neuber/Thomas Rahn, Tübingen 2008, S. 6–105, hier S. 91.

²⁹ Jörg Wesche: »Rhetorisch-stilistische Eigenschaften des Dramas der Gegenwart«, in: Ulla Fix/Andreas Gardt/Jochim Knappe (Hg.): *Rhetorik und Stilistik. Ein internationales Handbuch*, Bd. 2, Berlin/New York 2008, S. 2100–2112, hier S. 2102.

³⁰ Vgl. zu den Tendenzen des Theaters zu Beginn des 21. Jahrhunderts Enghart: *Das Theater der Gegenwart* (Anm. 20), insb. S. 92–121.

³¹ Bernd Stegemann: *Lob des Realismus*, Berlin 2015, S. 7.

³² Vgl. dazu Simon Hansen: *Nach der Postdramatik. Narrativierendes Text-Theater bei Wolfram Lotz und Roland Schimmelpfennig*, Bielefeld 2021, S. 281.

³³ Hansen zählt zur »Narrativierenden Dramatik« etwa Texte von Wolfram Lotz, Roland Schimmelpfennig, Dea Loher, Marius von Mayenburg und Lukas Bärfuss; vgl. ebd., insb. S. 280 f.

II. THOMAS KÖCK: PARADIES FLUTEN (VERIRRTE SINFONIE)

Das 2016 uraufgeführte und mit dem Kleist-Förderpreis ausgezeichnete Theaterstück *paradies fluten (verirrte sinfonie)* ist der erste Teil von Thomas Köcks *Klimatrilogie*, die 2017 vollständig in der Reihe *suhrkamp spectaculum* für neuere deutschsprachige Theatertexte erschienen ist. Über den Rohstoff Kautschuk verbindet es drei Jahrhunderte miteinander: Die koloniale Ausbeutung der indigenen Bevölkerung während des Kautschukabbaus im Amazonasgebiet im 19. Jahrhundert wird mit der europäischen Flüchtlingspolitik, den Folgen des Klimawandels, Formen von sozialer Kälte und Konzepten von Selbstverwirklichung und Selbstausbeutung im 20. und 21. Jahrhundert verknüpft. Letzteres exemplifiziert das Stück anhand einer westeuropäischen Kleinfamilie, deren Familienvater seinen Traum von einer eigenen Autowerkstatt (mit Autoreifen aus Kautschuk) verwirklicht. In kurzen »tableau[x] vivant[s] der spätmoderne«³⁴ wird die Selbstausbeutung und emotionale Abstumpfung aller Familienmitglieder gezeigt, von der durch Care-Arbeit überforderten Mutter über den an der Selbstständigkeit scheiternden Vater bis zur prekär beschäftigten, ständig »querfinanzierten« (p 48 u. ö.) Tochter, die als Tänzerin nur kurzfristige Anstellungen an Theaterhäusern findet. Zu diesen zwei Szenerien, Brasilien und Kleinfamilie, tritt mit der »materialflut« eine dritte, in der ertrunkene Geflüchtete ebenso umhertreiben wie »totdiskutierte[] begriffe« (p 22), Werte, (verpasste) Möglichkeiten und sogar ganze Märkte (vgl. p 23).

Das Stück ist streng gegliedert und folgt einem musikalischen Aufbau mit präzisen Tempi-Angaben, die jeder Szene vorangestellt sind, wie etwa »vivacissimo arpeggio« (p 43) oder »marziale fuoco« (p 62). Auf den Prolog (»overtüre«) folgen die drei Akte »I Serenade«, »II mi par d'udir ancora«³⁵ und »III this bitter earth«, von denen der erste Akt fünf und die anderen beiden Akte jeweils drei Szenen enthalten. In jedem Akt wechselt die Szenerie genau einmal zwischen Materialflut, spätmodernem Tableau vivant und Brasilien, nur im ersten Akt taucht die Materialflut dreimal, jeweils vor, zwischen und nach den anderen beiden Schauplätzen auf. Das Stück endet mit einem Epilog (»coda«), in dem die im Prolog eingeführten

»postparzen« »DIE VON DER PROPHEZEIUNG VERGESSENE« und »DIE VON DER VORHERSEHUNG ÜBERSEHENE« das Stück »abandono al niente«, mit Hingabe an nichts also, beschließen (p 14, 79).

Die Trennung zwischen Haupt- und Nebentext³⁶ ist in *paradies fluten* aufgehoben. In der Tradition des postdramatischen Theaters sind Regieanweisungen in die Figurenrede eingewoben oder sie sind wie die Besetzungsliste weniger auf eine konkrete Umsetzung hin als auf die Eröffnung eines Möglichkeitsraums für die Inszenierung ausgelegt: »ich empfehle / ein erschöpftes tanzensemble / ein ertrinkendes symphonieorchester / [...] / unmögliche oder einfach schlecht erinnerte erinnerungen die / die bühne nach und nach überfluten« (p 11); eine Auflistung der im Stück auftretenden Figuren fehlt etwa. Andere Stellen, die auf den ersten Blick nicht als Nebentext kenntlich werden, da sie sich von den anderen Textteilen graphisch nicht unterscheiden, sind dagegen so konkret und ausführlich, dass sie an Regieanweisungen des Naturalismus erinnern (vgl. p 17 f.). Auch die musikalischen Tempus-Angaben sind meistens sehr präzise – »bitte punktgenau« (p 26) –, manchmal allerdings auch generös offen: »striche nach wahl« (p 47). Sie korrespondieren dem Inhalt, etwa wenn der Streitszene zwischen Vater und Mutter »parlando forte« (p 26) oder der sich aufbäumenden Materialflut »impetuoso ma mesto« (p 32) vorangestellt sind. Ihr formaler Charakter wird durch die Verwendung zahlreicher Stilelemente wie des Oxymorons »teneramente con durezza«³⁷ (p 47), der Alliteration oder des Homoioteleutons wie »mormorendo morendo« (p 69) uvm. unterstrichen.

Die drei Szenerien des Stücks unterscheiden sich formal deutlich voneinander und scheinen jeweils einer der drei Großgattungen zu entsprechen. Die Materialflutszenen etwa folgen einem lyrischen Textverständnis und sind in Strophen und Versen angeordnet. Hier finden sich wie in den Tempus-Angaben eine Reihe rhetorischer Figuren, wie Enjambements, Anaphern, Epiphern und Verswiederholungen, sowie

34 Thomas Köck: »paradies fluten (verirrte sinfonie)«, in: ders.: *Klimatrilogie* (Anm. 2), S. 9–85, hier S. 26 u. ö. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle p und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

35 »Ich scheine wieder zu hören«; P. G.

36 Da selbst die durchaus plausible Präzisierung, anstatt von Haupt- und Nebentext von Figuren- und Kommentartext sowie Dramatischer Instanz zu sprechen, auf die hier behandelten Texte nur bedingt zutrifft, bleibe ich bei der durch Roman Ingarden eingeführten Unterscheidung; vgl. zur neuen Begrifflichkeit Hansen: *Nach der Postdramatik* (Anm. 32), S. 46 f. Der bei Ingarden noch angenommenen Hierarchie zugunsten des Haupttextes folge ich allerdings nicht.

37 »Zärtlich mit Härte«; P. G.

Auslassungen und Umstellungen zugunsten eines rhythmischen Sprechens, etwa wie »wieder zu spät falsch abgebogen wir / die im fischernetz wieder vorübergehend wir / sind wie das liebesspiel von elefanten« (p 23). Diese Zeilen erinnern sowohl an das antike Versepos als auch an Formen moderner Lyrik. Im Vergleich zu den anderen Textteilen wird hier mit Blick auf die Stilebene der hohe Stil der Lyrik angestrebt (*genus sublime*). Dagegen sind die Brasilien-Teile im Wechsel von Fettdruck und Kleinschreibung als Textflächen im Blocksatz verfasst und folgen durch ihre episodisch-narrative, aber durchaus kunstvolle Schreibweise einem mittleren Stil (*genus medium*). Hier finden sich Stilelemente, die durch Abwandlung von Redewendungen wie »wer soll denn das klima bezahlen« (p 22) und »eine ungewissheit sitzt ihr auf der stirn« (p 51) oder durch das Hinterfragen des Verhältnisses von Begriff und Referenz wie bei »unterm strich leisten wir hier entwicklungsarbeit und eine jede entwicklung fordert eine arbeit« (p 37) in der Tradition des postdramatischen und speziell des österreichischen Theaters den Bedeutungsgehalt von gesellschaftlichen Praktiken anhand von deren Rhetoriken, im Sinne von feststehenden Redefloskeln, reflektieren.

Die Familienszenen kommen durch ihre Dialogstruktur dem traditionellen Drama³⁸ noch am nächsten, aber selbstverständlich sind die Figuren hier nicht mit sich identisch, sondern changieren in der Rede von sich selbst zwischen auktorialer und personaler Erzählhaltung: »DER VATER es erwidert der vater im hohen ton zurück was er denn und herrgott! er versuche doch auch nur! warum denn jetzt diese vorwürfe und herrgott! an ihm hängenbleiben!« (p 26) Köck rekurriert hier auf fast schon altbekannte Mittel des sprachexperimentellen Theaters von Jelinek, Röggl u. a., die Figuren als nicht-psychologische und von sich selbst entfremdete auszuweisen, indem ihre Rede in den Konjunktiv oder ins Futur gesetzt oder narrativiert wird. Dass Sprecher*innenzuweisungen wie »DER VATER« als einzige Stellen großgeschrieben sind, deutet daraufhin, dass sie zum Nebentext gehören. Der fehlende Doppelpunkt lässt

38 In Anlehnung an Peter Szondi immer noch grundlegende Überlegungen zu den Merkmalen des neuzeitlichen Dramas wird in diesem Beitrag unter der Bezeichnung »traditionelles« oder »absolutes« Drama Folgendes verstanden: Absolutheit des Dramas, d. h. Abgelöstheit von allem ihm Äußerlichen, Trennung von Drama und Autor*in sowie von Drama und Publikum, identifikatorisches Spiel der Schauspieler*innen. Zudem werden die drei aristotelischen Einheiten des Ortes, der Handlung und der Zeit gewahrt; vgl. Peter Szondi: *Theorie des modernen Dramas*, Frankfurt a. M. 1969, insb. S. 14–19.

aber zumindest eine gewisse Offenheit zu, dass auch diese Texte theoretisch von den Schauspieler*innen mitgesprochen werden können. Durch den Kontrast wird hier noch ein anderes markantes Stilmittel fast aller Dramen Köcks deutlich, nämlich die konsequente Kleinschreibung und der fast vollständige Verzicht auf Satzzeichen. Nur in den Familienszenen wimmelt es geradezu von Ausrufezeichen, jeder Satz ist hier ein laut ausgerufenes Statement. Das beschleunigt die Rede der Figuren und unterstreicht zugleich ihre Unfähigkeit, sich auf einen wirklichen Dialog einzulassen, ihre Kommunikation findet bloß noch über Geschrei, Vorwürfe und »Statusmeldungen« statt.

Die Verwendung verschiedener disparater Stilmittel arbeitet einer »Dramaturgie der Gleichzeitigkeit«³⁹ zu, die unterschiedliche Ereignisse, Zeiten und Bilder miteinander verschränkt. Gegen die »massenmediale Gleichzeitigkeit« versucht Köck eine »gezielte Parallelisierung« zu setzen, »die erlaubt, etwas mit etwas anderem kollidieren zu lassen und so ganz neue Zusammenhänge herzustellen«.⁴⁰ Dies geschieht in *paradies fluten* vor allem über die Sprache, die die Erfahrungen des Kapitalismus des 19. Jahrhunderts mit solchen der sozialen Medien im 21. Jahrhundert engführt: »zunächst ein statusupdate hashtag lostinamazonien wir gummimonopolisten sind auch nicht automatisch glücklich und zufrieden auch wenn wir unseren status andauernd liken« (p 53). In den Sätzen der Figuren werden verschiedene Versatzstücke des ökonomischen Diskurses miteinander verknüpft, etwa wenn monopolkapitalistische Sprechweisen auf die des Kulturkapitalismus der Spätmoderne⁴¹ treffen: »wir brauchen vollendete kautschukplantagen für die nahende digitalisierung [...] lässige synthese-startups das hilft dem ganzen volk die synthese muss die welt erobern die ist flexibel hip und angesagt und passt sich jedem wetter an« (p 67).

Die formale Verknüpfung unterschiedlicher historischer Erfahrungen korrespondiert mit einer Geschichts- und Gegenwartsdeutung, die Sätze wie »KINDER REITEN AUF EINGEBORENEN« (p 53) nicht als Darstellung kolonialer Praktiken des 19. Jahrhunderts versteht, sondern als zeitgenössische zu entlarven versucht. Heute reiten Kinder zwar nicht mehr realiter auf dem Rücken indigener Völker, aber an den Mechanismen der ökonomischen Ausbeutung und der mit ihr einhergehenden Rhetorik der

39 Peters in: »Chöre sind unsterblich« (Anm. 13), S. 309.

40 Köck in: ebd.

41 Vgl. zum Begriff des Kulturkapitalismus Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin 2021, insb. Kap. 2.

Verschleierung – im Sinne eines bestimmten regelhaften Diskurses mit eigenen Topoi – hat sich nach Köcks Stück wenig geändert. Dies zeigt *paradies fluten* zum einen durch die Imitation eines ganz bestimmten kapitalistischen ›Sprech‹, der die eigene Vorteilsnahme zu verdecken sucht: »wir sind bereit zu verhandeln mit den gebeutelten steigen sie herab wir wollen sie auch nur schützen des menschen eigene natur« (p 63). Zugleich versucht Köck, diese Rhetorik der Verschleierung zu entlarven, indem die ›wahren‹ Absichten der Sprecher*innen immer wieder in ihre Rede eingewebt werden: »aber wir bitten sie deshalb höflich mit tränengas achten sie auf ihren ton« (p 65). *paradies fluten* nutzt schließlich die rhetorische Stilfigur der Personifikation, um Kapitalismuskritik mehr als deutlich zu äußern: »der markt die alte sau die arschgeige« (p 24).

Analog zu solchen Formulierungen tauchen im Stück immer wieder Elemente mündlicher Kommunikation auf, etwa wenn die beiden »postparzen« ihre Eingangssätze fast alle mit »shit« beenden (p 14 f.), umgangssprachliche Redewendungen wie »ich markiere hier keine harte sau« (p 81) oder unvollständige Sätze wie »hallo ja das ist ja wundervoll dass wir uns also in die arme« (p 21) Eingang in den Text finden. Nur weil die Passagen auf Mündlichkeit verweisen, sind sie dennoch nicht weniger kunstvoll gestrickt – allein letzter Satz versammelt mit Ellipse, Anakoluth und Zeugma drei rhetorische Figuren.

Mit der fehlenden Interpunktion und den Auslassungen von Wörtern nähert sich *paradies fluten* auch Schreibformen an, die insbesondere die sozialen Medien und Messengerdienste kennzeichnen. Kleinschreibung, der Verzicht auf Satzzeichen und das Schreiben an den Regeln der Grammatik vorbei suggerieren dort den Eindruck eines spontanen, flüssigen und dennoch klug gewitzten Schreibens, das scheinbar mehr einer individuellen Sprechweise als grammatikalischen oder als überholt wahrgenommenen Regeln folgt. Die Tweet-Logik der 280 Zeichen setzt demgemäß auf Klarheit, Prägnanz und kurze Verweildauer – und damit interessanterweise auf einstige rhetorische Ideale.⁴² Indem Köcks Stück zwar mit ähnlichen Stilmitteln arbeitet, ihren Einsatz aber bewusst übertreibt, werden seine Sätze gerade nicht einfacher, fordern vielmehr das Verstehen und die

Assoziationsfähigkeit des Publikums ausdrücklich heraus. Köck imitiert Mündlichkeit und setzt zugleich außer Kraft, was ihr zugesprochen wird: rasches Verstehen. Umgekehrt macht er es mit der Rhetorik: Er entlarvt eine Sprechweise, die ökonomische und soziale Zusammenhänge zu verschleiern versucht, und verausgabt sich rhetorisch dabei selbst.

Denn formal bedient Köcks Stück alles, kein Stilmittel wird ausgelassen: Pro- und Epilog sowie strenge Gliederung erinnern an das traditionelle Drama, Rollenbrechung, längere narrativierende und politisch engagierte Passagen rufen Erinnerungen an das Epische Theater wach und chorische Sprechpartien sowie performative Offenheit gegenüber Regie und Spieler*innen rekurren auf Mittel des postdramatischen Theaters. Auch die Stilmischung, die Einfügung von Erzählverfahren ins dramatische Gefüge sowie lyrische, stark rhythmisierte Textpassagen schließen an postdramatische Tendenzen an. Inhaltlich will das Stück nicht weniger, alle großen und kleinen Themen werden verhandelt: (Post-)Kolonialismus, Kapitalismuskritik, europäische Flüchtlingskrise, Klimakatastrophe, prekäre Beschäftigungsverhältnisse, neoliberale (Selbst-)Konditionierung, emotionale Kälte und Einsamkeit. Ebenso wenig fehlt in guter postdramatischer Manier die poetologische Selbstreflexion, denn auch der Theaterbetrieb bekommt über die misslichen Arbeitsbedingungen der Tochter und die Offenlegung struktureller Ungleichheiten sein Fett weg – denn wer verdient immer am meisten? Natürlich »die regie! die regie!« (p 70).

Als Theatertext viel oder sogar alles zu wollen, ist an sich kein Problem. Allerdings muss der Text dann auch viel ›sagen‹. Das gelingt *paradies fluten* nur partiell, da die inhaltliche Überfrachtung mit teilweise längst bekannten Positionen aus dem Feuilleton und die Überladung mit Stilmitteln gerade nicht dazu beitragen, dass die permanente Überforderung, wie von Köck gewünscht, zu einer »erhöhten Aufmerksamkeit seitens der Betrachtenden«⁴³ führt, sondern letztlich das Gegenteil bewirkt, nämlich die Möglichkeit, das Dargebotene von sich fernzuhalten. Eine zu große »materialflut« (und: Stilmittelflut) stürmt da auf die Rezipient*innen ein, es gibt kaum eine Möglichkeit, die Zusammenhänge mit Zeit zu überdenken. So verführt der Text dazu, die Plausibilität der aufgezeigten

42 Wie etwa *puritas*, *perspicuitas* und *brevitas*; vgl. zu den verbindlichen Kriterien der Textgestaltung der antiken Rhetorik Jörg Wesche: »Stilistik«, in: Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Literarische Rhetorik*, Berlin/Boston 2015, S. 381–398, hier S. 391 f.

43 Köck in: »Chöre sind unsterblich« (Anm. 13), S. 305.

Parallelen (zu) rasch zu bestätigen, der Kritik eifrig, aber auch ein bisschen bequem beizupflichten – und zum nächsten Gesprächsthema überzugehen.⁴⁴

III. ENIS MACI: MITWISSER

Im Zentrum von Enis Macis 2018 uraufgeführtem und 2019 für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiertem Theaterstück *Mitwisser* stehen drei auf wahren Begebenheiten beruhende Gewaltverbrechen. In einem Rentnerstädtchen in Florida erschlägt ein Jugendlicher seine Mutter und seinen Vater und feiert anschließend im Elternhaus eine große Party; in einem kleinen Ort in der Türkei bringt eine Frau ihren mehrfachen Vergewaltiger um – wobei das Stück keinen Zweifel daran lässt, dass er der eigentliche Verbrecher in dieser Geschichte ist; in Dinslaken steht ein deutscher IS-Rückkehrer vor Gericht, der in Syrien Menschen gefoltert und getötet hat. Das Stück fragt dabei weniger nach der Psychologie der Täter*innen, sondern versteht sich als »ein versuch über die kartografie der mitwisserschaft«.⁴⁵ Wie dieser erste Satz der Szenenanweisung schon erahnen lässt, folgt *Mitwisser* keiner chronologischen Handlungsabfolge, alle Geschehnisse verlaufen gleichzeitig und sind miteinander verknüpft. Das Publikum »fokussiert nach Belieben seine Aufmerksamkeit selbst – wie ein Wanderer bei der Betrachtung einer Landschaft«.⁴⁶

Maci orientiert sich hierbei an Gertrude Steins *Landscape Plays*, was ein dem Theatertext vorangestelltes Zitat der amerikanischen Schriftstellerin verdeutlicht (vgl. M 4). Stein begreift ein Theaterstück

als Landschaft, in der weniger die Handlung im Vordergrund steht als die Verhältnisse und Formationen, die sich aus der Beziehung von Worten, Formen und Bedeutungen ergeben.⁴⁷ Eine solche Landschaft »ist von Statik und Insistenz geprägt, sie ist defokussiert, jedes Detail ist gleichberechtigt«. Aber gerade deshalb bedarf sie »der strukturierenden, d. h. perspektivierenden Lektüre. Installieren/Schreiben heißt ebenso wie das rezipierende Wahrnehmen einer ›Landschaft‹: Relationen herstellen.«⁴⁸ Solche Relationen werden in Macis Theatertext erzeugt, indem über die parallele Angabe der geographischen Koordinaten der drei Orte die Gleichzeitigkeit ihrer Ereignisse suggeriert wird. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Parallelisierung oder auch Kontrastierung der Geschichten der drei Protagonist*innen, die teilweise ineinandergewoben werden. Aber auch Jetztzeit und griechische Mythologie sind miteinander verschränkt, etwa wenn der Verrat des IS-Rückkehrers Nils Donath mit dem der antiken Helena verknüpft oder Nevin Yildirims Mord an ihrem Vergewaltiger mit der Geschichte der mythologischen Figur der Klytaimnestra kurzgeschlossen wird. Letzteres führt zu einer gendersensiblen Neuinterpretation sowohl des antiken Mythos als auch des im Stück verhandelten Totschlags: »nur wenige glauben an diejenige variation des mythos die also besagt / klytaimnestra habe agamemnon nicht getötet als wütende mutter / sie habe ihn getötet als frau« (M 37).

Die unterschiedlichen Zeiten, Orte, Mythen und Geschehnisse sind vor allem über die Logik des Web 2.0 verknüpft. Das wird bereits bei der Auflistung der einzelnen Szenen deutlich, denen allen ein Hashtag vorangestellt ist (vgl. M 3). Nach diesem Prinzip funktioniert auch das Stück: Wie beim Surfen durchs World Wide Web tauchen immer wieder Schlagworte oder Szenen auf, je nachdem, wonach man sucht oder worauf man gerade stößt. Der Hashtag ermöglicht es, gezielt nach Interessengebieten zu suchen, er reizt aber auch selbst zu Beiträgen an. Zugleich unterläuft Maci das Hashtag-Prinzip, denn erstens steht hinter ihren Hashtags immer nur eine Zahl und zweitens sind die Titel der jeweiligen Szenen so lang, dass sie die Funktion eines Schlagworts gerade nicht erfüllen, wie etwa »#13 - NILS DONATH DIE

44 Im zweiten Teil von Köcks Klimatologie, *paradies hungern*, ist das besser gelöst: Hier kommen weniger stilistische Mittel zum Einsatz, der Fokus des Stücks liegt darauf zu zeigen, wie prekär zwischenmenschliche Kommunikation geworden ist. Stilistisch erreicht der Theatertext dies, indem er Figuren in in der Diegese stattfindende Dialoge treten lässt, ohne dass die Sprecher*innen aufeinander eingehen würden, oder indem die Figuren in in der Diegese unmögliche Dialoge treten, denn sie sind nicht im selben Raum oder kennen sich eigentlich nicht. Es bleibt unklar, ob sie überhaupt aufeinander reagieren oder nur Ähnliches sagen. Die Konzentration auf diese wenigen Stilmittel ist in der Durchführung konsequenter und dadurch eindringlicher, diesem Stück kann man sich weniger entziehen; vgl. Köck: *paradies hungern* (Anm. 2), S. 87–158.

45 Enis Maci: *Mitwisser*, Berlin 2018, S. 4. Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle M und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

46 Jan Hein: »Denkbewegungen. Enis Maci«, in: Eilers/Nioduschewski: *Neue deutschsprachige Dramatik* (Anm. 11), S. 86–89, hier S. 87.

47 Vgl. Gertrude Stein: *Lectures in America* (1935), London 1988, insb. S. 122–131; Isabelle Alfandary: »Page-Landscapes in the Theatre of Gertrude Stein«, in: Pascale Guibert (Hg.): *Reflective Landscapes of the Anglophone Countries*, New York 2011, S. 257–270.

48 Achim Stricker: *Text-Raum. Strategien nicht-dramatischer Theatertexte. Gertrude Stein, Heiner Müller, Werner Schwab, Rainald Goetz*, Heidelberg 2007, S. 106.

BÜRGER VON WEIMAR UND ALL IHRE FREUNDE UND MIT IHNEN DIE ANTIKEN SAGENGESTALTEN« (M 3) – über einen Hashtag ließe sich diese Szene nicht finden. Ähnlich wie im Internet sind die Geschichten des Stücks aber miteinander verlinkt, man springt gleichsam »von einem offenen Tab zum nächsten«. ⁴⁹ Dieser formale Effekt wird noch verstärkt durch den Abdruck längerer Wikipedia-Einträge – etwa zu den unterschiedlichen Bedeutungen von ›feld‹ (M 42) –, die man, säße man am PC, vermutlich in einem neuen Tab aufgerufen hätte.

Das Internet wird im Stück als »digitales ökosystem« (M 53) verstanden, das sich kaum vom analogen Leben unterscheidet: »ist das internet nicht ein ort an dem / freundschaften geschlossen geld verdient lieben entzündet staaten umgestürzt betrüge durchgeführt menschen getötet ideen geboren werden / was ist das internet wenn es kein natürlicher raum ist« (M 54). Diese Fähigkeiten erlangt ›das Netz‹ durch die Funktion von Online-Chats, die elektronische Kommunikation in Echtzeit ermöglichen, ohne dass man dafür an demselben Ort sein müsste: »es hat der chat keinen ort und ist doch ganz in unserer nähe, es hat der chat anknüpfungspunkte, knoten, with the turnpike it's all very easy access« (M 55). *Mitwisser* spielt alle Möglichkeiten des Chats durch, indem moderne Liebesgeschichten via »snapstory« geteilt (M 62), »worst-day-of-my-life-selfies« (M 26) gemacht und Alltäglichkeiten wie gesellschaftliche Ereignisse über die Kommentarfunktion sozialer Medien diskutiert werden (vgl. M 63 f.). Maci versteht den Chat einerseits als modernes Orakel, das Tyler Hadley zum Mord an seinen Eltern anstiftet (vgl. M 61), andererseits als Kommunikations- und Verbreitungsmedium, in dem die Gewalttat schnell zur »second most popular story« avanciert. Tyler erhält wie ein Popstar Post von seinen Fans, auf die er – freilich im Chat – antwortet: »you should have come to the party / it was awesome« (M 68) und *Mitwisser* der Tat avancieren selbst zu Internetstars: »after i gave an interview on it / i got thirty friend requests / they were like / i see you on the news / and i was like / yeah that was awesome« (M 69). Maci gelingt nach Christine Wahl mit der Anlage ihres Stücks damit etwas Seltenes: »Sie findet eine Sprache, in der die Veränderungen der Wahrnehmung durch das Digitalzeitalter nicht nur wie üblich konstatiert werden,

sondern in der sie sich stilistisch wirklich niederschlagen. Möglicherweise hat Enis Maci das erste wirkliche Internetdrama verfasst.«⁵⁰

Die Stilelemente, die sie hierfür verwendet, sind hingegen eher konventioneller Art. Auffällig sind rhetorische Figuren der Wiederholung, in der einzelne Satzglieder oder ganze Sätze zur Verstärkung mehrmals gesagt werden (vgl. M 10). Am häufigsten kommt ein Stilzug zum Einsatz, den man in Anlehnung an das ›Ich packe meinen Koffer‹-Spielprinzip als Reihung variierender Ergänzungen bezeichnen könnte. Ein Satz wird wiederholt und dabei um eine Passage ergänzt, die nächste Wiederholung nimmt wieder den Ursprungssatz, die ergänzte Passage und einen weiteren Gedanken auf usf., wie etwa in der Gerichtsrede von Nils Donath, der angeklagt ist, im Namen des IS gefoltert und getötet zu haben: »einmal / einmal war ich bei einer hinrichtung dabei / einmal war ich bei einer hinrichtung mit 100 zuschauern dabei« (M 45).

Die repetitiven Passagen sorgen auch für den beschwörenden Rhythmus des Stücks. Die Figurenrede ist in freien Versen verfasst und diverse Stilelemente wie das Enjambement, die Satzstellung zugunsten der Satzmelodie, die Anapher und die Alliteration – »eine fläche in spiel und sport das spielfeld« (M 42) – kommen zum Einsatz. Sie erfüllen auf der einen Seite die Funktion, die diesen Stilelementen in der Regel zugesprochen wird, nämlich einen Satz zu rhythmisieren oder seine Wirkung zu verstärken, wie im Falle der Rede von Nevin Yildirims Vergewaltiger: »du wirst nicht abtreiben / du wirst dieses kind bekommen / ich werde dich zwingen zu kriechen und / ich werde dich zwingen zu gebären« (M 33). Die zweifache Anapher verdeutlicht die uneingeschränkte Macht, die Nurettin Gider auf Nevin Yildirim ausübt, und betont zugleich die Ausweglosigkeit der Situation für eine Frau in einer Gesellschaft, die einen Mann solche Drohungen aussprechen und in die Tat umsetzen lässt, ohne dass er Konsequenzen befürchten müsste.

Auf der anderen Seite wird der ›hohe Ton‹, den die Stilelemente evozieren, aber auch immer wieder konterkariert, etwa wenn sich herausstellt, dass das profane Internet selbst poetisch ist – obiges Beispiel einer Alliteration stammt nämlich schlicht aus dem Wikipedia-Eintrag zu ›Feld‹. Gebrochen wird der Eindruck der hohen Stillage aber auch durch den

49 Biringier: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

50 Christine Wahl: »Dramatische Analysen«, *Republik*, 05.04.2019, <https://www.republik.ch/2019/04/05/dramatische-analysen> (aufgerufen am 09.10.2021).

Einsatz verschiedener Versatzstücke der mündlichen Sprache. Umgangssprachliche Ausdrücke aus dem Jugendjargon wie »ja mann party time!« (M 8), »straight-edge-affe« (M 18) und »jawoll« (M 40) finden ebenso Eingang wie idiomatisch-dialektale Formulierungen wie »und bei dir muss ne ja muss« (M 27) und »möchti nix zu sagen« (M 40). Auffällig ist auch der häufige Wechsel zwischen deutschen und englischen Satzteilen und die Hervorhebung der Phonetik, etwa bei »aaand« (M 5) oder »deuuutsch« (M 39), durch die auf Mündlichkeit verwiesen wird. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die konsequente Kleinschreibung und den Verzicht auf Interpunktion im Haupttext mit Ausnahme weniger Ausrufe- oder Fragezeichen. Damit schließt sie wie Köck einerseits an die literarische Avantgarde an – Stefan George etwa wählte das Stilmittel der konsequenten Kleinschreibung, Stein verzichtete auf Kommata im Haupttext und versuchte so, einer Hierarchisierung der Sätze und Satzteile entgegenzuarbeiten –, andererseits erinnern Köck und Maci damit an netzaffine Schreibweisen. Allerdings stellt der Verzicht auf Interpunktion bei beiden höchstens eine Anspielung auf das Schreiben in den sozialen Medien dar. Ihre beiden Theatertexte erreichen durch die bewusste stilistische Komposition einen Grad an Artifizialität, der sowohl der Vorstellung einer unbedarften mündlichen Redeweise als auch dem vagen, häufig ironischen und immerzu anschlussfähigen Ton der sozialen Medien etwas entgegengesetzt.

Die Nebentexte von *Mitwisser* befolgen nämlich die Regeln der deutschen Grammatik penibel – bis auf die Kleinschreibung, die auch hier konsequent durchgehalten wird –, unterlaufen dagegen aber die Erwartungen, die man an den Nebentext traditionellerweise stellen würde, wie etwa Informationen über den Ablauf der Handlung, die auftretenden Figuren etc. bereitzustellen. Ähnlich wie in *paradies fluten* schwanken sie zwischen assoziativen Eindrücken, die nur bedingt im Zusammenhang mit der nachfolgenden Szene stehen, reflexiven Abschnitten und detaillierten, fast naturalistischen Beschreibungen, beispielsweise von Nevin Yildirims Wohnung, die allerdings mehr als illustrative Ergänzung des Haupttextes denn als konkrete Regieanweisung zu verstehen sind (vgl. M 32).

Der hohe Ton wird durch die Artifizialität, die durch die Abwandlung bekannter Wörter, Neologismen oder Redewendungen entsteht, sowohl bestätigt als auch zugleich aufgrund des durch die Sprachspiele evozierten Humors gebrochen. So begegnen einem etwa der »schlachtenbummler« sowie das »power-

nesthäkchen« (M 38) und das Ökosystem agiert »im schweiß unseres angesichts« (M 12). Die häufigsten verwendeten Mittel sind die Paronomasie, die »rhetorischste[] aller rhetorischen Figuren«⁵¹ und die mit ihr verwandte etymologische Figur. Durch Wendungen wie »ich bin nicht ausgerastet / ich suche rast und ruh / ich will einrasten« (M 22) und »denken sie an die geschändeten seelen der schänder« (M 39) wird der Eindruck eines formal hochgradig durchkomponierten Theaterstücks bestätigt. Solche Wendungen dienen aber auch dazu, die Redeweise bestimmter Gruppen durch den gestelzten Ton und den wiederholenden Effekt zu ironisieren und dadurch deren jeweilige Rhetoriken zu entlarven.⁵²

Mitwisser beherrscht aber auch perfekt die Redeweise der Fußball-Hooligans, der Freunde von Tyler Hadley, die ihre Mitwisserschaft zu vertuschen versuchen, und auch die einer euphemistischen Managersprache, in der ein Job mit »personalverantwortung« und Teilhabe an einem »spannenden change-prozess« angepriesen wird, sich letztlich aber als bloße studentische Aushilfstätigkeit in der Mensa entpuppt (M 53). Indem das Stück die verschiedenen Sprechweisen sowohl sehr genau imitiert als auch sie mit nüchternen Angaben zu den Tatverläufen, die an Polizeiprotokolle erinnern (vgl. M 32), kontrastiert, versucht es, die Argumentationslogik der Mitwisser*innen durchschaubar zu machen. Dies geschieht auch, indem Redewendungen der Schuldabwehr bloßgestellt werden. So antwortet das Ökosystem auf die Floskel »wenn sie mich fragen« von Marc Andrews, einem der Mitwisser von Tyler Hadleys Tat, mit »wenn sie uns fragen / wenn sie uns gefragt hätten / aber wer um himmels willen hätte uns denn gefragt« (M 14). Aber auch indem das Ökosystem die Aussprüche der Hooligans prägnant mit »aus aus ausländer raus« (M 42) zusammenfasst, lässt das Stück keinen Zweifel mehr an der sich hinter fadenscheinigen Erklärungen verbergenden xenophoben Gesinnung von »Papa-Hooli« und »Hintergrund-Hooli« (M 42 u. ö.).

51 Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*, Basel/Frankfurt a. M. 1995, S. 139.

52 Eine Formulierung Macis zu ihrem Theaterstück *Autos* kann auch für *Mitwisser* gelten und verdeutlicht ihr Verständnis von Rhetorik als ein Sprechen bestimmter Gruppen, das eigenen Regeln folgt: »Mich interessieren aber eher die Verhältnisse, die zu einer bestimmten Tat führen können, oder die Rhetorik, die um einen bestimmten Diskurs herum stattfindet« (»Enis Maci im Gespräch mit Lene Albrecht« (Anm. 18).

Insgesamt geht es Maci mit der Mischung aus stilistisch besonders durchkomponierten Textteilen und betont lässiger, mündlicher Redeweise um die Frage, wie man Wirklichkeit eigentlich erzählen kann,⁵³ sowie um die Ausmessung des Verhältnisses von öffentlicher Rhetorik und verdeckter Absicht. So soll erkennbar werden, wie das System der Mitwisser*innen funktioniert und welche Rolle dabei die Kommunikationsmedien und die staatliche Gewalt spielen. Denn das Ökosystem schlüpft immer wieder in die Rolle eines Strafgerichts, das die nahen Bekannten der Täter hinsichtlich ihres Wissens über die geplanten Taten befragt, wie etwa die Freundin von Nils Donath: »wie würden sie das was sie auf dem video gesehen haben bezeichnen / wie würden sie das was in syrien geschehen ist bezeichnen« (M 47). Das Ökosystem greift hier und an anderen Stellen auf die rhetorische Gattung der Gerichtsrede zurück (vgl. M 23 u. ö.), um zu verdeutlichen, wie einfach sich die Befragten aus einer juristischen Mitschuld oder auch nur einem Mitwissen herausreden können.

In der Funktion einer »überzeitliche[n] Bürgerinstanz«⁵⁴ fungiert das Ökosystem aber auch als eine Art moderner Chor. Wie sein antikes Pendant kommentiert es das Geschehen, erscheint als allwissender Beobachter und bezieht moralisch Stellung. Anders als der antike Chor, der auszudrücken versuchte, was die Protagonist*innen des Stücks nicht zu sagen vermochten, versteht das Ökosystem sich als Instanz, dasjenige auszusprechen, was die Protagonist*innen nicht sagen *wollen*, um damit ihre Rhetorik des Ausweichens und Verharmlosens zu entlarven. Mit modernen chorischen Theaterformationen hat es gemeinsam, dass es durch die wiederholenden, aber auch die ironisierenden Passagen die Frage nach den »Grenzen und Möglichkeiten von Gemeinschaft« und Öffentlichkeit stellt, die viele zeitgenössische Chorinszenierungen thematisch eint.⁵⁵ Nach Macis Theatertext lassen sich die Verbrechen nicht als Taten dreier Einzeltäter verstehen, vielmehr liegt jenen eine kollektive Struktur der Mitwisser- und Mittäterschaft zugrunde, die durch das Web 2.0 begünstigt wird.

Die Ergründung des Systems der Mitwisser*innen gelingt allerdings nur zum Teil. Dies liegt vor allem an der inhaltlichen wie formalen Überladenheit des Stücks. Es geht nicht allein um die drei Fälle, die für sich schon genügend Stoff für eine intensive Auseinandersetzung geboten hätten, sie werden etwas zu demonstrativ mit den »großen« Themen Fremdenfeindlichkeit, Misogynie, Sexismus und gesellschaftlicher Verrohung in Beziehung gesetzt. Selbstverständlich stehen die drei Fälle jeweils in einem größeren gesellschaftlichen Zusammenhang bzw. liegen ihnen strukturelle Benachteiligungen zugrunde, die ein Theaterstück thematisieren können muss und sollte; allerdings stellt sich bei *Mitwisser* die Frage, inwieweit das Stück hier neue Zusammenhänge eröffnet, die im Feuilleton nicht bereits diskutiert werden, und in welchem Verhältnis die vielen Themen eigentlich zueinander stehen. Deutsche Hooligans, Salafismus, mythologische Rekurse tauchen gleichsam in der Tab-Logik des Internets auf und verschwinden wieder. Durch die Überfülle an Inhalten und Anspielungen bleiben dadurch jedoch Aspekte unterbeleuchtet, deren Entfaltung möglicherweise mehr Aufschluss über das Thema der Mitwisserschaft gegeben hätte als die überhäufte Ansammlung ganz großer Themen. Im Falle von Nils Donath etwa geht es in zweifacher Weise um Mitwisserschaft: einmal um die seines persönlichen Umkreises, dann aber auch um seine eigene, wenn er die Namen seiner Komplizen nicht preisgeben will (vgl. M 49). Damit bringt er sich selbst in die Position eines potenziellen Mitwissers und die Spirale aus Mitwisser-, Mittäter- und Täterschaft beginnt von vorne. Genau diese zweifache Weise der Mitwisserschaft hätte im Stück wesentlich ausführlicher gezeigt und problematisiert werden können.

Noch in einer anderen Hinsicht verschenkt das Stück seine Möglichkeiten. Die mimetische Abbildung bestimmter zeitgenössischer Jargons und ihrer entsprechenden Rhetorik gelingt dem Stück nämlich außerordentlich gut. Anstatt jedoch auf das selbstentlarvende Potential solcher Passagen zu vertrauen oder die Technik der Imitation ästhetisch weiterzutreiben, werden diese immer wieder durch das Ökosystem oder die »Stimmen« ö1 bis ö3 gerahmt, die moralisch überdeutlich Stellung beziehen. Bereits in der ersten Szene beklagt das Ökosystem, dass die Mitwisser*innen zu selten zur Rechenschaft gezogen werden: »es trifft die eiserne Faust des Gesetzes die mitwisser am schwächsten / mit einer milde die längst nicht mehr an gnade grenzt / mit einer milde nämlich die viel mehr als gnade ist« (M 9). Der moralische Impetus lässt keinen Zweifel am Standpunkt des Stücks und verhindert, dass die Imitation bestimmter Jargons

53 Vgl. dazu auch Enis Maci: *Eiscafé Europa. Essays*, Berlin 2018, S. 157.

54 Biring: »Mit ISDN-Geschwindigkeit« (Anm. 3).

55 Vgl. hierzu ausführlich Maria Kuberg: *Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch*, Konstanz 2021, S. 16.

wirklich an Durchschlagkraft gewinnt. Auch dass hier keine Personen mehr sprechen, sondern nur noch ›Stimmen‹ oder gleich ein ganzes Ökosystem, ist mit der damit einhergehenden Erkenntnis eines prekär gewordenen Status des Subjekts spätestens seit dem postdramatischen Theater nichts Neues mehr. Solche Stellen führen allerdings dazu, dass trotz der Verwendung völlig unterschiedlicher Stilprinzipien und -elemente der ›Sound‹ von *Mitwisser* insgesamt einheitlicher wirkt als etwa Köcks Theatertext. Der einheitliche ›Sound‹ entsteht hier jedoch durch die etwas zu plakative Haltung, die der Text in Form des Ökosystems zum Ausdruck bringt. Diese Dominanz des Ökosystems liegt zudem quer zur kartographischen Anlage des Stücks. Wäre *Mitwisser* mit Stilmitteln weniger überladen und in seiner moralischen Bewertung weniger eindeutig, hätte die Abbildung zeitgenössischer Diskurse und die Darstellung der Logik des Web 2.0 durchaus das Potential geboten, nahe an einer Gegenwart zu arbeiten, in der alles gleichzeitig zu passieren scheint.

IV. WOLFRAM HÖLL: DISKO

Spielt das Prinzip der Gleichzeitigkeit inhaltlich bei Köck und formal bei Maci bereits eine große Rolle, treibt Wolfram Höll es in *Disko* auf die Spitze. Das Thema dieses für das Schauspiel Leipzig konzipierten und 2019 uraufgeführten Stücks⁵⁶ lässt sich leicht benennen: Die Disco steht für die ›Festung Europa‹, vor der eine Türsteherin positioniert ist, die darüber entscheidet, wer rein und mitmachen darf und wer draußen bleiben muss. Damit allein erfasst man allerdings wenig von diesem Stück, dessen Inhalt – noch einmal anders als bei den anderen beiden Stücken – vor allem über Form und Sprache Ausdruck findet. Die Trennung der Bereiche »DISKO« und »DRAUSSEN« findet graphisch ihre Entsprechung, indem die Texte der Besucher*innen der Disco, nämlich ›Single‹, ›Helferin‹, ›Besorgter Bürger‹ und ›Neona‹ links von der Türsteherin angeordnet sind, während die von ›1. Flüchtling‹, ›Momo‹ und ›Frau‹ rechts von ihr stehen.⁵⁷ Die Sprechtexte der

Figuren sind in insgesamt acht Spalten angeordnet (wobei sich die Figur der Türsteherin ihre Spalte mit den Regieanweisungen teilen muss) und lesen sich wie eine Partitur. Spricht eine Figur, springt der Text eine Zeile hinunter; sind mehrere Stimmen parallel zu hören, lässt sich das auf der horizontalen Linie der entsprechenden Zeile nachvollziehen. Der Text ist demnach sowohl vertikal als auch horizontal lesbar.

Eine neunte Spalte gibt in Dauerschleife den Grundbeat von 1 bis 8 an, der dem Text zugrunde liegt. Er ist, wie die meisten Dance- und House-Sounds, die für das Stück eine wichtige Rolle spielen, im Vierviertakt angeordnet. Gemäß des Disco-House-Prinzips besteht der Text teilweise nur aus Lauten, Silben und Soundgeräuschen: »Bums«, »Hi«, »Tschick« (D 2), »Bam«, »los« (D 3) und »La - la - la«⁵⁸ (D 18). Diese prägen den durchgehenden Rhythmus des Stücks, kein Wort, keine Silbe ist hier zu viel. So besteht der Text häufig auch nur aus Minimalphrasen wie »Komm schon« (D 10), die geloopt, mehrstimmig oder nacheinander gesprochen werden. Die Figuren verfolgen zwar meist völlig unterschiedliche Absichten und erzählen differierende Geschichten, aber sie sprechen alle in demselben Takt – sie bilden »einen Sound«, einen »Disko-Sound«.⁵⁹

Die Figuren sprechen jedoch nicht nur alle im selben Stil, sie verwenden auch noch dieselben Phrasen. Diese wiederum hat Höll größtenteils den Lyrics bekannter Dance-Songs aus den 2000ern entnommen und sie wörtlich ins Deutsche übertragen. Das führt zu bewusst brachialen und unidiomatischen Übersetzungen, wenn etwa aus der Zeile »But to provide for mine who ask« aus Animal Collective's *My Girls* »ich will - ein -- Versorger - sein« (M 22) oder aus *I feel it coming* von The Weeknd »Ich spüre - wie es - kommt« (D 27) wird. *Disko* wird dadurch aber nicht zum Party-Stück, sondern gerade das Zitieren, Übersetzen, Sampeln und Loopen der Dance-Songs führt dazu, dass die zunächst plakativ wirkende Ausgangssituation, Privilegierte drinnen, Geflüchtete draußen, komplexer erscheint. *Disko* funktioniert dabei wie ein modernes Kammerspiel, in dem zwar weniger die Dialoge im Vordergrund stehen, dafür aber der Text selbst, der je nach Kontext etwas anderes beleuchtet

56 Dieses Beispiel eines Auftragswerks zeigt, dass Reliterarisierung und Aufführung sich keineswegs ausschließen. Darüber hinaus unterstreicht die Publikation von Dramen in Anthologien und Werkausgaben den »Anspruch [der Dramatiker*innen] auf Fortdauer« bzw. »die Absicht, auch abseits der Bühne als Autoren wahrgenommen zu werden« (Hansen: *Nach der Postdramatik* [Anm. 32], S. 43).

57 Vgl. Wolfram Höll: *Disko*, Berlin 2019 (gekürzte Fassung). Nachweise hieraus im Folgenden mit Sigle D und Angabe der Seitenzahl direkt im Text.

58 Zeilensprünge in den vertikalen Figurentexten werden der Lesbarkeit halber mit einfachen Bindestrichen markiert. Leerzeilen werden mit doppelten einfachen Bindestrichen gekennzeichnet.

59 Schneider: »Der Lückenbauer« (Anm. 11), S. 58.

und bedeutet und dadurch die Geflüchteten thematisieren konzipierter darzustellen vermag als ein demonstrativer »Empörungs-Symbolismus«.⁶⁰

Indem Höll dem 1. Flüchtling Sätze wie »Kann - irgendjemand - sehen - irgendjemand - verstehen - dass ich die - Geduld verlier - Ich will jetzt rein -- gehen - Die Ladies - sind alle - rasiert - die spüren - dass ich gleich - passier -« (D 12) in den Mund legt, spielt er sowohl auf die bekannt gewordenen sexuellen Übergriffe auf Frauen durch männliche Geflüchtete an als auch durch die bewusst stereotype Charakterisierung des Geflüchteten als frauenverachtenden Lüstling auf die Vorurteile vieler Einheimischer. Er führt aber auch implizit die Doppelmoral westlicher Gesellschaften vor, denn während man einem Geflüchteten solche Sätze nur schwer verzeiht, erscheinen sie in Form eines Popsongs, nämlich genau so in *DVNO* von Justice, völlig akzeptabel. Der Text bedeutet also jeweils etwas gänzlich anderes, je nachdem, wer ihn spricht. Das verdeutlicht *Disko* insbesondere über Spiegelungen. Denn wenn der Single mit »Bums - Bums - Bums« den Discobeat wiederholt, heißt das etwas anderes, als wenn der 1. Flüchtling parallel dazu denselben Text spricht und damit sein Klopfen an der Tür unterstreicht (D 11). Auch die von allen Figuren mehrmals wiederholte Phrase »Komm schon« (D 10) bedeutet für den Single und die Helferin bloß eine Aufforderung zum Tanz – wie im Dance-Song *Lose yourself to dance* von Daft Punk, der hier adaptiert wird –, während der 1. Flüchtling und Momo mit der im Wechsel vorgetragenen Phrase ihrer Forderung, Einlass zu bekommen, Nachdruck verleihen.

Höll zeigt aber nicht nur die je nach Kontext unterschiedlichen Semantiken auf, sondern verwendet bei seiner Übersetzung der Songzeile »I only want a proper house« aus Animal Collective's *My Girls* bewusst ein Homonym, wenn der Besorgte Bürger singt: »ich - will - einfach - nur - ein - rechtes - Haus« (D 21). Denn rechts meint neben der entsprechenden politischen Haltung ebenso auch »richtig«, »geeignet«, und »passend«. Höll verdeutlicht damit den schmalen Grad, der zwischen der Äußerung einer Sorge und

»plumpem Rassismus«⁶¹ besteht. Das Verständnis des Stücks für den Besorgten Bürger hält sich aber in Grenzen, denn die Kontrastierung seines Gesangs mit dem des 1. Flüchtlings, der sich einfach »nur -- ein - echtes - Haus« (D 22) wünscht, zeigt deutlich die auf unterschiedlichen Ausgangslagen beruhenden Bedürfnisse und Erfahrungen.

Letzteres wird insbesondere anhand des wechselseitigen Gesangs der geflüchteten Frau und des Singles deutlich. Der Single versucht, die Frau mit Songzeilen aus Daft Punks *Something about us* anzufirten, woraufhin die Frau mehr für sich als auf die Flirtversuche eingehend mit »Ich - krieg - dich - einfach - nicht aus - meinem - Kopf« (D 24) antwortet. Dieser im Original so leicht daher kommende Popsong *Can't get you out of my head* von Kylie Minogue entpuppt sich in der Erzählung der Frau allerdings als Erinnerung an eine Vergewaltigung: »Je - den - Tag -- seh - ich - wie du - auf mir - lagst -- das - hat sich - mir ein - gebrannt« (D 24 f.). Der Single versteht die Wendung der Situation zwar, wenn er daraufhin abwehrend antwortet »das ist ja - das war - ich nicht« (D 25), allerdings spielt er die Gewalterfahrung der Frau rasch herunter, indem er sich in chauvinistischer Manier (und unter Zuhilfenahme von The Weeknds *I feel it coming*) als Retter in der Not inszeniert: »Lass mich - nur - machen - Ich geb dir - was du - brauchst - ist - Eine ein - zige Be - rüh - rung - und du - bist - frei« (D 27). Was für den Single Traum ist, ist für die Geflüchtete Trauma.

An dieser wie auch an anderen Stellen wandelt Höll die ursprünglichen Songtexte leicht ab und passt sie der Szene an. Besonders deutlich wird das bei seiner Modifizierung des Daft-Punk-Klassikers *Harder, Better, Faster, Stronger*, der bei ihm in klanglautlicher Übereinstimmung zu »Herzen - Beten - Fasten - Strafen« (D 7) wird. Die im Daft-Punk-Song artikulierte Ideologie der westlichen Leistungsgesellschaft übernimmt die Höll'sche Version und verbindet sie mit den christlichen Verhaltensweisen des Betens, Fastens und Strafens zum protestantischen Arbeitsethos, das der Besorgte Bürger und Neona mit Inbrunst »performen«: »Arbeite > härter > das geht > besser > bist du > strenger > wirst du > stärker > Komm noch

60 Cornelia Fiedler: »Der Mörder ist fast immer der Türsteher«, *Süddeutsche Zeitung*, 12.02.2019, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-der-moerder-ist-fast-immer-der-tuersteher-1.4327062> (aufgerufen am 09.10.2021).

61 Wolfram Höll in: Schneider: »Der Lückenbauer« (Anm. 11), S. 59. Schneider fährt fort: »*Disko* also als der Versuch, jenseits eigener politischer Überzeugungen diese Grauzonen im Diskurs um »die Flüchtlingskrise« wieder sichtbar zu machen. Das Dazwischen.«

> früher > Bleib noch > länger«.⁶² Kontrastiert wird diese mit den Erfahrungen der geflüchteten Frau, die zeitgleich vor dem Club ihr Mantra »Um - die - Welt - ja - um - die - We- - elt« (D 7) intoniert (was natürlich eine Abwandlung von Daft Punks *Around the World* ist).⁶³ Ein anderes Mantra braucht wenig später der Besorgte Bürger, der minutenlang das Wort »kommen« (D 19 f.) wiederholt. Mit nur einem einzigen Wort verdeutlicht Höll die Angst der vermeintlich besorgten Bürger*innen, Deutschland werde mit dem »Flüchtlingsstrom« nicht fertig: »Das schaffen -- wir nicht« (D 18).

Die gesamte politische Flüchtlingskrisenrhetorik wird in dieser »Deutschlanddisco«⁶⁴ nicht nur von den Dance-Songlyrics vorgeführt, sie findet sich gebündelt auch in der Figur der HelferIn, die sich mit Aussprüchen wie »Wir sind Menschen« (D 19) und »wir werdens hinbekommen« (D 20) eifrig bekannter Leitsprüche der sogenannten deutschen Willkommenskultur bedient. Generös bittet sie die Geflüchteten darum, von sich zu berichten, ohne sich dabei aber auf deren Erzählstil einzulassen: »das ist ja völlig einschläfernd so, viel zu trocken« (D 20). Dass diese dann auch noch von Flucht, Vergewaltigung und Krieg berichten, ist selbst der sich als besonders tolerant gerierenden HelferIn zu viel: »Ja - wie gesagt - hinter jedem Mensch - steckt eine Geschichte - nicht wahr - Und ich glaub eure Geschichte - sollte lieber gar nicht erst anfangen« (D 26). Ihre vorherigen Sätze stellen sich damit als Plattitüden einer »Wir schaffen das«-Gesellschaft heraus (vgl. D 13), die nur auf »Willkommen« (D 17) eingestellt ist, wenn sich die Fremden dem Eigenen völlig anpassen und dieses nicht durch andere Einflüsse, ja sei es auch nur durch andere Erfahrungen, bedrohen. Aber auch umgekehrt ist Vorsicht geboten: Denn wer sich zu sehr integriert, wie der 1. Flüchtling, der bei seinem Eintritt in die Disco den allgemeinen Tanz zu rasch lernt, macht's auch nicht richtig: »Stiehlt - allen - die Show« (D 15).

Das Stück endet in Abwandlung des bekannten Dancesongs »MURDER ON THE DANCEFLOOR« (D 30) von Sophie Ellis-Bextor damit, dass alle Figuren nacheinander erstochen werden. Am Ende bleiben nur noch die Türsteherin resp. Neona und der Mörder übrig, der sich als ein zu Beginn des Stücks

abgewiesener Discobesucher entpuppt. Er bedient sich genau jener Argumentation, »mit der Rechtspopulisten gerade so erschreckende Erfolge feiern: Sie fühlen sich benachteiligt, ignorieren ihre privilegierte Situation und feuern ihren Hass gleichermaßen gegen »Eliten« wie gegen »Fremde.«⁶⁵ Neonas Antwort darauf – »Integrier dich - doch selbst - du Jammerlappen« (D 31) – wird von einer längeren Stellungnahme von Höll am Ende des Stücks unterstrichen, in der er sich als Autorpersona eindeutig gegen Pegida und rechte Argumentationslogiken positioniert.

Dieser letzte Abschnitt steht in gewisser Weise quer zum restlichen Stück, das sich bis dahin auf der Inhaltsebene offener oder moralisierender Botschaften enthalten und ausschließlich implizit über formale Mittel Kritik geübt hat. Bis zur letzten Szene konnte man dem Stück gleichsam dabei zusehen, »wie sich die Sprache formt, schiebt, vorantreibt«,⁶⁶ etwa bei dem knappen Dialog zwischen Türsteherin und 1. Flüchtling: »Ausweis > Wie ich ausweiße > du weißt genau - > ich genauweiße > Ausweis > Ich ausgehweise > Das reicht mir -« (D 12). Die Paronomasie ist hier kein bloßes Sprachspiel, sondern verbindet die konkret dargestellte Situation mit der dem Stück zugrunde liegenden Kritik an der europäischen Flüchtlingspolitik, an rechten Bewegungen und herablassender Symbolpolitik. Sprachbeobachtung, Sprachkritik und Gesellschaftskritik hängen bei Höll eng zusammen und entstehen in *Disco* insbesondere durch die Übersetzung, Wiederholung und Anordnung der Dance-Lyrics. Implizit weist Höll damit auch darauf hin, dass die Gesellschaften, in denen solche Songs entstehen und die Freiheit und Gleichheit verheißen, eben nicht nur zum Tanzen einladen, sondern ebenso von Rassismus, Sexismus und Gewalt wie von Existenzangst und Vereinsamung geprägt sind. *Disco* spiegelt mit den wörtlichen Übersetzungen, die an maschinelle Übersetzungen großer Online-Übersetzungsdienste erinnern, aber auch die Sprachbarriere, die für die Geflüchteten in den jeweiligen Ankunftsändern häufig besteht. Mit Wiederholungen von Songtextzeilen wie »Dann lern - lieber - Lesen« (D 2; 12) spielt das Stück in diesem Zusammenhang ebenso auf die Forderung an, Geflüchtete müssten schnell die deutsche

62 Das Zeichen > zeigt an, dass der Text eine Zeile hinunter springt und von einer anderen Person gesprochen wird. Besorgter Bürger und Neona wechseln sich ab.

63 Vgl. Fiedler: »Der Mörder ist fast immer der Türsteher« (Anm. 60).

64 Rakow: »Leipzig: Wolfram Höll »Disco«« (Anm. 7).

65 Vgl. Fiedler: »Der Mörder ist fast immer der Türsteher« (Anm. 60).

66 Patrick Savolainen: »Laudatio anlässlich der Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises an Wolfram Höll für *Drei sind wir*«, in: Wolfram Höll: *Und dann / Vom Verschwinden vom Vater / Drei sind wir*, Berlin 2016, S. 168–174, hier S. 170.

Sprache lernen – frei nach dem Agenda-2010-Motto »Fördern und Fordern« (D 28), das im Stück selbstverständlich die Helferin skandiert.

Was der Autor Patrick Savolainen mit Blick auf das Theaterstück *Drei sind wir* als die »Zurück-Haltung« Hölls lobt, nämlich eine »Haltung des Zurück[,] zurück zu den Sachen, zurück zu der Sprache und den Dingen«,⁶⁷ kann durchaus auch für *Disko* gelten, denn anders als Köck und Maci arbeitet Höll nicht mit dem Mittel der Überladung, sondern folgt eher einer Poetik der Reduktion. Ausufernde Formulierungen werden bewusst vermieden, nur wenige Worte verdeutlichen, worum es geht. Formal ist das Stück zwar ebenso durchkomponiert wie *paradies fluten* und *Mitwisser*, anders als diese beiden setzt *Disko* aber auf nur wenige, dafür iterativ eingesetzte Stilmittel, insbesondere auf die Übersetzung, Wiederholung und bewusste Anordnung wiederkehrender Songzeilen. Allein am Ende artikuliert sich Haltung nicht mehr über genaue Spracharbeit, sondern läuft auf die persönliche Haltung des Autors hinaus. Diese drückt sich zwar nur als Rede einer außerhalb des Spiels stehenden Dramatischen Instanz aus,⁶⁸ gleichwohl irritiert sie den ansonsten stringenten Stil des Stücks, das eine solche allzu eindeutige Positionierung gar nicht mehr gebraucht hätte.

V. RELITERARISIERUNG DES THEATERS

Die drei Theatertexte sind bewusst als Hybridformen konzipiert, die ebenso die Anforderungen eines Spiel- wie die eines Lesetextes bedienen. Das lässt sich zunächst am Druckbild zeigen, das bei den drei Autor*innen »ausgeklügelten Anordnungsmustern«⁶⁹ folgt. Bei Höll deutet die horizontale wie vertikale Lesbarkeit, bei Köck der Wechsel zwischen eng bedruckten und in Versform angeordneten Seiten und bei Maci die Verräumlichung des Textes ein neues literarisches Formbewusstsein an, das dem Text der Aufführung gegenüber zunächst einmal den Vorrang einräumt.

Das Verhältnis zur ohnehin schwer zu fixierenden Gattung Drama ist ambivalent. Einerseits werden die Gattungsgrenzen aufgehoben, indem narrativierende

oder lyrische Passagen Eingang in die Texte finden. Andererseits lassen sich in den Stücken unabwiesbare »texttheatrale«⁷⁰ Signale wie Besetzungslisten, Szeneneinteilungen und Regieanweisungen (wie dekonstruiert auch immer) ebenso finden wie für das Drama typische »Pausen, Rhythmus, Intensitäten oder Polyphonie«, die im »Schrift- und Druckbild präfiguriert« sind.⁷¹ Damit nähern sie sich einerseits dem »absoluten« Drama wieder mehr an als etwa die »Textflächen«⁷² des postdramatischen Theaters, andererseits distanzieren sie sich aber auch vom Dramentext im traditionellen Sinne, denn die neueren Theatertexte benötigen die Aufführung nicht mehr unbedingt, die jener noch voraussetzte.

Auch fordern alle drei Stücke durch die vielfältigen Verknüpfungen von Geschichten, Zeiten und Orten, den extensiven Einsatz von Stilmitteln sowie ihre avancierte Spracharbeit und -kritik eine Rezeption, die Zeit und Reflexion benötigt und die eigentlich nur eine Lektüre leisten kann. Zusammenhänge ergeben sich oft erst nach mehrmaligem Lesen und durch die Möglichkeit des Vor- und Zurückblätterns. Zudem ermuntern sie die Leser*innen wie die deutschsprachige Gegenwartslyrik zum Googeln.⁷³ Nur so lässt sich den von den Autor*innen gelegten Recherche-pfaden folgen und nachvollziehen, welches im digitalen Archiv bereitliegende Wissen und Material sie für ihre Stücke verwendet haben. Denn zweifelsohne bedient Hölls *Disko* auch die Entdeckerfreude seiner Leser*innen, die nur entsteht, wenn es gelingt, die Herkunft einzelner Zeilen zu recherchieren und diese den entsprechenden Dance-Lyrics zuzuordnen. Ebenso lädt Macis Offenlegung ihrer Quellen am Ende des Stücks, die ausnahmslos aus Webseiten bestehen, dazu ein, den dem Stück zugrunde

67 Ebd., S. 174.

68 Vgl. zum Begriff Alexander Weber: *Episierung im Drama. Ein Beitrag zur transgenerischen Narratologie*, Berlin/Boston 2017, S. 171.

69 Bayerdörfer: »Erzähl-dramatik« (Anm. 15), S. 40.

70 Mit dem Begriff der Texttheatralität sind im Anschluss an Gerda Poschmann »diejenigen Qualitäten eines Textes« bezeichnet, die »szenische Theatralität entweder implizieren oder durch Eigenarten sprachlicher Gestaltung nachempfinden« (Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* [Anm. 14], S. 43).

71 Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Anm. 14), S. 334.

72 Vgl. Elfriede Jelinek: »Textflächen«, 17.02.2013, <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (aufgerufen am 09.10.2021).

73 Vgl. dazu Christian Metz: *Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2018, insb. S. 46. Das Verb »googeln« wird aufgrund seiner Dominanz in der Standardsprache in diesem Beitrag synonym für »Netzsuche« verwendet. Damit soll jedoch keine Suchmaschinenpräferenz der Autor*innen unterstellt werden.

liegenden wahren Begebenheiten nachzugehen.⁷⁴ Etwas, was im Theatersaal unmöglich ist, ermöglicht nun das neben dem aufgeschlagenen Lesetext bereitliegende Smartphone.

Die Beobachtung einer Reliterarisierung des Theaters wird auch bestätigt durch ein sich veränderndes Verständnis von Theaterautorschaft. Der Theaterautorin und dem Theaterautor kommen seit der Jahrtausendwende wieder größeres Gewicht zu. Einige der Stücke sind etwa als Auftragswerke oder im Zusammenhang einer Hausautorschaft entstanden. Zudem häufen sich seit den 2000ern auch die »Autorenwettbewerbe, -theatertage und -labore, Werkstatttage bzw. Autorenwerkstätten, Stückemärkte, Stipendien sowie universitäre Kurse und Studiengänge für Szenisches Schreiben«,⁷⁵ die das Berufsbild Dramatiker*in (wieder) profilieren und professionalisieren. Einer zunehmenden Nachfrage nach den Theater texts kommen dabei auch die Verlage nach. So hat etwa Suhrkamp seine Theaterreihe *suhrkamp spectaculum* 2013 von einer Sammlung verschiedener Stücke unterschiedlicher Autor*innen in einem Heft umgestellt auf schicke Einzelautor*innenausgaben, in denen immer drei Stücke einer Dramatikerin oder eines Dramatikers zusammen erscheinen. Seit 2021 gibt es eine weitere Reihe, in der jeweils nur ein Stück veröffentlicht wird – den Anfang macht neben Akin Emanuel Şipals *Mutter Vater Land* Enis Maci mit ihrem Stück *Wunder*.⁷⁶

VI. RHETORIK UND STIL(ISIERUNG)

Hans-Peter Bayerdörfer weist auf die Schwierigkeit hin, die zeitgenössischen Stücke einer bestimmten Stilrichtung des Theaters zuzuordnen: »Jeder Spieltext erhebt einen Anspruch auf innovative Einzigartigkeit und verweigert eine verbindlichere Eigenart, die bereits erwartet werden könnte.«⁷⁷ Tatsächlich

lässt sich an den neueren Texten so etwas wie ein Bedürfnis nach »Singularität«⁷⁸ ablesen – man könnte es auch einen Hang zur Stilisierung und damit zur demonstrativen Ausstellung von Artifizialität und Artistik nennen. Eine solche Stilisierung, die die drei untersuchten Texte durchaus eint, kann als Versuch der Abweichung von verbindlichen Stilvorgaben verstanden werden – etwa von denen des traditionellen Dramas, aber auch von denen der Postdramatik (die diese durchaus ausgebildet hat, auch wenn sie einstmals angetreten war, solche zu unterlaufen).⁷⁹ Damit stehen sie ironischerweise in einer langen Tradition, denn das Verständnis von Stil als »das Sich-Abheben von einem Vorgegebenen«⁸⁰, sei es von Gattungsvorgaben, von bestimmten literarischen Prinzipien oder vom sogenannten normalen Sprachgebrauch, ist fast so alt wie der Stilbegriff selbst.⁸¹ Denn dieser zeichnet sich seit dem 18. Jahrhundert gerade nicht mehr durch die Erfüllung einer Norm, etwa im Sinne der Rhetorik, aus, sondern durch das Abarbeiten an oder den gezielten Bruch mit sprachlichen und ästhetischen Konventionen. Ein solches Stilverständnis trägt allerdings ein Paradox in sich: »Der ›Sieg über die Erwartung‹ wird geradewegs zu dem, was man von Literatur eben erwartet.«⁸² Die neuere deutschsprachige Gegenwartsdramatik versucht, diesem Paradox zu begegnen, indem sie mit den althergebrachten Mitteln der Rhetorik – man könnte auch sagen: der Konvention – zugleich gegen diese arbeitet. Sie verwendet das Repertoire der klassischen Rhetorik nicht zur Befolgung einer bestimmten Norm, sondern probiert, mit diesem innovative, formalästhetische Zugänge zur Textproduktion zu gewinnen, die sich nicht (mehr) auf den Stil festlegen lassen. Denn formal reizen die Stücke alles aus: Stilmischungen, Aufhebung der Gattungsgrenzen, Rollenbrechung, fragmentierte Handlung und chorische Sprechpartien prägen die Texte ebenso wie der extensive Einsatz rhetorischer Figuren und Tropen sowie ein hohes Maß an Artifizialität. Die durch überbordende

74 Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass Maci explizit Gertrude Stein als wichtige Referenzautorin aufruft, die selbst eine große Verfechterin des Lesens anstelle des Sehens von Theaterstücken war: »I rather liked reading plays, I very much liked reading plays. [...] In the poetry of plays words are more lively words than in any other kind of poetry and if one naturally liked lively words and I naturally did one likes to read plays in poetry« (Stein: *Lectures in America* [Anm. 44], S. 110 f.).

75 Enghart/Pelka: »Junge Autoren« (Anm. 8), S. 12.

76 Vgl. auch die Theaterautor*innenausgaben des Fischer Verlags, die denen von Suhrkamp an Ästhetik und Wiedererkennbarkeit aber noch nachstehen.

77 Bayerdörfer: »Erzähl dramatik« (Anm. 15), S. 30.

78 Vgl. hierzu ausführlich Reckwitz: *Gesellschaft der Singularitäten* (Anm. 41).

79 Vgl. Wesche: »Rhetorisch-stilistische Eigenschaften des Dramas« (Anm. 26), S. 2103.

80 Hans-Martin Gauger: *Über Sprache und Stil*, München 1995, S. 194.

81 Vgl. hierzu Claude Haas: »Neue Normalitäten – Stil heute«, in: Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin (Hg.): *25 Jahre Geisteswissenschaftliche Zentren Berlin. ZAS - ZIL - ZMO*, Berlin 2021, S. 80–86, hier S. 83; Urs Meyer: »Stilanalyse«, in: Thomas Anz (Hg.): *Handbuch Literaturwissenschaft*, Bd. 2: *Methoden und Theorien*, Stuttgart/Weimar 2007, S. 70–80.

82 Haas: »Neue Normalitäten« (Anm. 78), S. 83.

Verwendung rhetorischer Figuren hervorgerufene Künstlichkeit, die inhaltliche Überfrachtung der Texte mit Diskursversatzstücken aus dem Feuilleton und die Nähe zu manieristischen Schreibweisen, die sich mit der Vorführung von Artistik an die Rezipient*innen richten,⁸³ deuten darauf hin, dass die Theatertexte es mit ihren Stilisierungsbemühungen darauf anlegen, als eine neue Theateravantgarde wahrgenommen zu werden.

Diese Stilisierungen sind aber nicht bloß ästhetische Spielereien, hinter ihnen steht ein politischer Anspruch der Gegenwartsdramatik, die sich durch einen starken Gegenwarts- und Wirklichkeitsbezug auszeichnet. Denn die drei Stücke reagieren alle im neuzeitlichen Verständnis des Begriffs auf die Rhetorik öffentlicher und politischer Diskurse und verhandeln, wie sich eine solche Rhetorik zur Sphäre des Handelns verhalten kann. Explizit macht das Maci, indem sie die Ankündigung eines Mordes im Internet, seine Ausführung und die sich daran anschließende Diskussion in den sozialen Medien in den Fokus ihres Stücks rückt. Aber auch Höll fragt nach dem Verhältnis von Flüchtlingskrisenrhetorik und dem damit verbundenen gesellschaftlichen Handeln, ebenso wie Köck die Sprache des Kapitalismus und dessen in alle Lebensbereiche eindringende Mechanismen einer ›theatralen Analyse‹ unterzieht. Die extreme Stilisierung muss also immer auch als Versuch verstanden werden, sich gegenüber der Rhetorik rechter und populistischer Bewegungen zu positionieren und die eigene Theatersprache durch ostentative Künstlichkeit vor einer Indienstnahme zu schützen.

Es scheint, als würde die Rhetorik ausgerechnet im Theater ein Revival feiern. Denn die Positionierung mittels einer Rückkehr zu Sprache und Form kann im Anschluss an den eingangs zitierten Essay von Rögglä auch als eine zur Rhetorik verstanden werden, freilich in einem eher neuzeitlichen Sinne.

83 Damit soll weder auf eine Nähe zur Übergangsphase von der Renaissance zum Barock als Stilepoche abgehoben noch ein ästhetisches Werturteil formuliert werden, vielmehr meint der Begriff der manieristischen Ästhetik eine bestimmte, von historischen Zeiten unabhängige systematische Schreibweise. Diese ist gekennzeichnet durch die »Vereinigung des Disparaten zu einer künstlichen Einheit (*discordia concors*)« (Eberhard Däschler: »Manierismus«, in: Günther und Irmgard Schweikle [Hg.]: *Metzler Literaturlexikon. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart 21990, S. 291–292, hier S. 291) und die Demonstration poetischer Artistik, der daran gelegen ist, eine Rezipient*innenreaktion hervorzurufen; vgl. Rüdiger Zymner: *Manierismus. Zur poetischen Artistik bei Johann Fischart, Jean Paul und Arno Schmidt*, Paderborn 1995, S. 65.

Denn nicht nur bringen die neuen Stücke formal rhetorische Figuren und Tropen zum Einsatz und setzen sich inhaltlich mit der Rhetorik öffentlicher Diskurse auseinander; sie sind auch selbst rhetorisch, insofern sie einen Diskurs anregen und letztlich auch überzeugen wollen. Denn alle drei Stücke kennzeichnet eine, mal mehr, mal weniger laut vorgetragene, politisch-moralische Haltung. Sie verstehen, ganz im Sinne von Rögglä, »Sprache als Kampfplatz«.⁸⁴ Politische Positionsbeziehungen sind im Theater nichts Neues, allerdings lassen sie sich in der Regel vor allem in Formen des engagierten, dokumentarischen oder realistischen Theaters finden und weniger in Texten, die formal eher an avantgardistische und forminnovative Bühnenästhetiken anschließen.

Die Kombination aus Wiederentdeckung der Rhetorik, ästhetischer Artifizialität und politischem Anspruch deutet auf eine neu entstehende Stilrichtung im Gegenwartstheater hin, die, anders als das normativ geschlossene Dramenmodell oder das postdramatische Theater, das Sprachliche gegenüber dem Performativen in den Vordergrund rückt und auf ein neues Spannungsverhältnis von individuellem Ausdruck, theatraler Konventionalität und unbedingtem Gegenwartsbezug setzt. Diese neue Stilrichtung ist jedoch nicht im Sinne eines einheitlichen Stils zu verstehen, der die Gegenwartsdramatik kennzeichnet. Sie besteht vielmehr in einer Hinwendung zur Rhetorik, die in den Stücken jeweils unterschiedlich ausfallen kann. Konträr zu einer der Ausgangsfragen des vorliegenden Bandes, ob Stil erst nach dem Ende der Rhetorik möglich wird, ließe sich demnach heute mit Blick auf die Gegenwartsdramatik fragen, ob Rhetorik gerade nach dem Ende des (einheitlichen) Stils wieder möglich ist.

Der Theaterbetrieb reagiert darauf, indem zunehmend Texte (ur)aufgeführt und prämiert werden, die dieses neue Spannungsverhältnis verhandeln. Der Erfolg der Inszenierungen im Sinne einer langen und häufigen Spieldauer oder Auszeichnung steht hingegen noch aus. Dies mag auch daran liegen, dass die Theatertexte durch ihre inhaltliche und formale Vielfalt zwar diverse Möglichkeiten für eine Inszenierung bieten, sich aufgrund ihrer Anlage und ihres Anspruchs aber sowohl einer texttreuen Inszenierung (im Sinne des traditionellen Dramas) als auch einer weitgehenden Loslösung von der Textvorlage (im Sinne des postdramatischen Theaters) verweigern. Sie können zweifelsohne zur Inszenierung kommen, sie brauchen diese

84 Rögglä: »Hinter der Wand« (Anm. 26), S. 20.

aber nicht notwendig. Denn sie bedienen durch ihre Form und die Notwendigkeit der intensiven Lektüre, durch die die angebotenen Kombinationsmöglichkeiten und Verbindungslinien überhaupt erst evident werden, zugleich die Ansprüche eines feuilletonistisch bis akademisch gebildeten Publikums und damit einen Buchmarkt, der die Theatertexte gerade für sich entdeckt. In der neueren Gegenwartsdramatik steht in diesem Sinne der mit rhetorischen Figuren und Stilmitteln kunstvoll komponierte Text selbst im Vordergrund: »es gilt, wie immer: bitte laut lesen und viel vergnügen.«⁸⁵

85 Köck: *paradies hungern* (Anm. 2), S. 89.