

Wolfram Groddeck

Reden über Rhetorik

Zu einer Stilistik
des Lesens

Klostermann/Nexus

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<https://dnb.dnb.de> abrufbar.

unveränderter Nachdruck der 2., durchgesehenen Auflage 2008

© 2020 Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main

© 1995, 2008 Stroemfeld Verlag

Alle Rechte vorbehalten. All Rights Reserved.

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier
entsprechend ISO 9706.

Printed in Germany

ISBN 978-3-465-04523-6

Inhalt

Vorrede	7
GESCHICHTE	
Von den Reden des Gorgias	21
Platon gegen die Sophisten	35
Aristoteles denkt die Rhetorik	41
Institutio oratoria	57
Die erhabene Wendung, Lektüre des Pseudo-Longinos	65
SYSTEM	
Rhetorik – Schema und Begriff	81
Rhetorices partes	95
FIGUREN	
Figuren der Wiederholung	119
Noch einmal Figuren der Wiederholung	135
Figuren der Hinzufügung	157
Figuren der Weglassung, Figuren der Umstellung	169
Gedanken-Figuren	185
TROPEN	
Synekdochen	205
Emphasen	221
Metonymie	233
Metapher	249
Ironie und Nachrede	269
Begriffsregister	283
Literaturverzeichnis	289

Vorrede

Dire »presque quelque chose«¹

Der Anfang aller Rede ist schwer, und es macht den Redner verlegen, wenn er das Schweigen brechen soll, das Wahrheit und Lüge, Einsicht und Irrtum gleichermaßen deckt: Wer redet, entdeckt sich und kann der Unwahrheit überführt werden. Schweigen, heißt es, ist ein Grundrecht derer, die ihre Gründe haben, nicht zu reden.

Über den Beginn einer Rede haben die Lehrer der Rhetorik daher immer schon nachgedacht. Aristoteles gibt am Schluß seiner Rhetorik den Rat, der Redner solle am Anfang seiner Rede

zunächst irgend etwas, was ihm beliebt, sagen und sogleich in die Einleitung übergehen und die Verbindung herstellen. So verfahren übrigen alle.²

Alle Meister der Redekunst sind sich auch darin einig, daß der Redner am heikelsten Punkt seiner Rede, wo die eigene Verlegenheit am größten und die Aufmerksamkeit aller anderen am wachsten ist, am Anfang also, auf das Wohlwollen des Publikums unbedingt angewiesen sei. Schon Aristoteles empfahl dem Redner, die Zuhörenden mit direkten Appellen »wohlwollend zu stimmen«;³ später wurde dafür, wie Sie wissen, ein eigener Begriff geprägt: die *Captatio benevolentiae*.

Für die *Captatio benevolentiae*, das Erhaschen des Wohlwollens, geben die antiken Rhetoriken zwei Möglichkeiten an: Ist der Gegenstand der Rede selbst so interessant und reizvoll, daß man dem Redner schon aus Freude an der Sache sein Ohr leiht, dann genügt zu Beginn der Hinweis auf die Attraktion des Themas. Ist sich aber der Redner über

1 Compagnon, *Prétexte: Roland Barthes*, S. 22.

2 Aristoteles, *Rhetorik*, S. 204.

3 Ebd., S. 207.

das wohlwollende Interesse an seinem Gegenstand nicht so ganz sicher, dann muß er sich selbst, seine Person, als Beweis für den Wert seines Themas ins Spiel bringen. Er wird sich »als rechtschaffener Mann«⁴ gebärden, dem eigennützige Beweggründe fernliegen und dem es nur auf den Erfolg der guten Sache ankommt. Der Redner kann sich zu diesem Zweck sogar verstellen und beteuern, daß er dem Thema eigentlich nicht gewachsen, aber sein Bestes zu geben gewillt sei. Denn es gibt, so lehrt Quintilian,

eine natürliche Vorliebe für die Schwachen, die sich abmühen, und ein gewissenhafter Richter hört am liebsten den Anwalt, bei dem er für die Sache der Gerechtigkeit am wenigsten zu befürchten hat. Daher stammt die den Früheren so geläufige Verstellung, um die Redekunst zu verbergen, die so grundverschieden ist von der Prahlerei, in der man sich heutzutage gefällt.⁵

Wenn Quintilian, der große Schulmeister der antiken Rhetorik, hier von »Verstellung« spricht, so meint er das durchaus positiv, als Gegensatz zur »Prahlererei«. Das lateinische Wort für »Verstellung«, das Quintilian hier benutzt, »*simulatio*«, ist auch ein Übersetzungsäquivalent für den griechischen Begriff εἰρωνεία, der *Ironie* bedeutet. Bei der Übersetzung dieses vieldeutigen Begriffs ins Lateinische mit *Simulatio* oder auch *Dissimulatio* war aber schon Quintilian nicht ganz wohl.⁶ Jedoch enthält der Ausdruck »Verstellung« einen Gedanken, aus dem man vieles, was die Rhetorik betrifft, entwickeln könnte – und ich will das auch, soweit es in meinen schwachen Kräften steht, im Verlaufe meiner Reden immer wieder versuchen.

Der Vorwurf der »Verstellung«, der Unaufrichtigkeit, begleitet die Geschichte der Rhetorik von Anfang an. Das Etikett »rhetorisch« meint häufig nur das sprachlich allzu Absichtsvolle und Artificielle. Die Rhetorik wird als eine – wie Kant sagt – »hinterlistige Kunst«⁷ beargwöhnt, als Zurechtbiegung der Tatsachen durch die Verführungskünste der Sprache zum Zwecke der Täuschung. Zu Recht übrigens, wie ich hoffe, noch zeigen zu können, jedoch: Der Standpunkt, von dem aus so kritisiert werden kann, ist selbst durchaus fragwürdig. Denn man setzt

4 Aristoteles, *Rhetorik*, S. 207.

5 Quintilian IV 1, 9.

6 Quintilian IX 2, 44.

7 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, S. 431.

voraus, daß die Wahrheit ohne großen Aufwand sich aussprechen ließe. Man hypostasiert – d. h. man ›unterstellt‹ –, daß es eine natürliche, nicht-künstliche Sprache gäbe, eine Sprache des Herzens oder gar eine Sprache aus dem Bauch. Die redet gerade heraus, wie ihr der Schnabel gewachsen ist und foutiert sich um alle Regeln der Kunst.

Dagegen möchte ich einen Gedanken ins Feld führen, der schon vor über 120 Jahren im Rahmen einer schlecht besuchten Rhetorikvorlesung an der Basler Universität von einem Professor für Altphilologie ausgesprochen wurde, der sich später auch einen Namen als Umwertungsphilosoph machte:

Es ist aber nicht schwer zu beweisen, daß was man, als Mittel bewußter Kunst »rhetorisch« nennt, als Mittel unbewußter Kunst in der Sprache u. deren Werden thätig waren, ja, daß die Rhetorik eine Fortbildung der in der Sprache gelegenen Kunstmittel ist, am hellen Lichte des Verstandes. Es giebt gar keine unrhetorische »Natürlichkeit« der Sprache, an die man appelliren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten [...].⁸

Die Kunst der Rhetorik, stellt Nietzsche fest, folgt aus der Natur der Sprache. Aber die Natur der Sprache ist gar keine Natur, sondern selber das Produkt rhetorischer Künste. Aus diesem Paradox, einem wahrhaft hermeneutischen Teufelskreis, hilft sich Nietzsche mit der Unterscheidung von »bewußt« und »unbewußt«. Das heißt zunächst: Was gelernt werden kann, wenn man Rhetorik treibt, ist das immer schon Geübte, nur eben jetzt »am hellen Lichte des Verstandes«. Dieser Gedanke – der übrigens, das sei nur nebenbei und um der Vollständigkeit willen gesagt, gar nicht von Nietzsche ist, der hat ihn nur mehr oder weniger abgeschrieben aus einem anderen Buch,⁹ das wiederum Jean Paul verpflichtet ist, welcher wiederum... – der Gedanke also, daß das Künstliche dem Natürlichen der Sprache immer schon zugrundeliege, richtet sich gegen eine Sprachauffassung, welche das ›Natürliche‹ der Sprache für das Ursprüngliche nimmt. Die Gegenposition zur rhetorischen Auffassung der Sprache, der Traum von einer Ursprache, in der Wort und Ding – *verbum* und *res* – noch eines waren, ist so alt wie die Rhetorik selbst.

8 Nietzsche, *Vorlesungsaufzeichnungen*, KGW II 4, S. 425.

9 Gerber, *Die Sprache als Kunst*, 1871. – Vgl. dazu Meijers und Stingelin, *Konkordanz zu Gerber/Nietzsche*, S. 350 ff.

Es scheint, als sei die Kunst des bewußten Sprechens immer schon einem Verdacht ausgesetzt: Wenn sich einer bewußt ist, wie er redet, dann lügt er auch. Wer sich die Mittel seiner Rede bewußt macht, wer sich der Rhetorik bedient, hat eine verheimlichte Absicht, er manipuliert, er verstellt sich und nimmt es mit der Wahrheit nicht genau: Er will nicht nur reden, er will *überreden*. Der Verdacht auf unlauteres Reden wird dann interessant, wenn man ihn mit dem Gedanken konfrontiert, daß die Sprache selber nichts anderes sei als das Resultat von »lauter rhetorischen Künsten«. Nicht sosehr der Redner, sondern die Sprache selbst erweist sich als das ursprünglich Verstellte. Man lügt immer schon, wenn man redet, und man hat nur die Wahl, es bewußt zu tun oder – unbewußt. Das ist auch die Ausgangslage für den Topos von der ›Lüge der Dichter‹, der schon in der Antike sprichwörtlich war; in einem Aphorismus mit der Überschrift »Vom Ursprunge der Poesie« stellt Nietzsche fest, es sei

für eine Wahrheit gefährlicher, wenn der Dichter ihr zustimmt, als wenn er ihr widerspricht! Denn wie Homer sagt: »Viel ja lügen die Sänger!« –¹⁰

In der bewußten oder gar selbstbezüglichen Lüge zeigt sich ein Grundproblem der Rhetorik, das zugleich auch eines von Kunst überhaupt ist. Goethe bewundert in der *Italienischen Reise* den Architekten Palladio, der »durch die Gegenwart seiner Werke imponiert und vergessen macht, daß er nur überredet«, und bringt, die Engführung von Baukunst und Dichtung fortsetzend, seine Einsicht auf eine Formel, die man auf Goethes Dichtung selbst oder auch auf das Gebäude der Rhetorik überhaupt beziehen kann:

Es ist wirklich etwas Göttliches in seinen Anlagen, völlig wie die Force des großen Dichters, der aus Wahrheit und Lüge ein Drittes bildet, dessen erborgtes Dasein uns bezaubert.¹¹

Nietzsche hat in seinem Aufsatz *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, der aus der gleichen Zeit wie die erwähnte Rhetorik-Vorlesung stammt, die Frage nach der Wahrheit in der Sprache thematisiert:

10 Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, S. 442.

11 Goethe, *Italienische Reise*, HA 11, S. 53.

Das »Ding an sich« (das würde eben die reine folgenlose Wahrheit sein) ist auch dem Sprachbildner ganz unfasslich und ganz und gar nicht erstrebenswerth. Er bezeichnet nur die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hülfe. 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.¹²

Der Bezug auf Kant – mit der Formel »Ding an sich« für die »reine Wahrheit« – ist hier ganz unpolemisch, doch ist es immerhin bemerkenswert, daß der »Sprachbildner« durch diesen Bezug nur negativ bestimmt wird. Denn das »Ding an sich« ist ihm nicht nur »ganz unfasslich«, sondern liegt auch außerhalb seiner Interessen, ja, es ist ihm »ganz und gar nicht erstrebenswerth«! Unter dem »Sprachbildner« hat man sich – und darin liegt die philosophische Provokation – nicht irgend einen Redner oder Dichter vorzustellen, sondern der »Sprachbildner« personifiziert ein allgemeines, sagen wir ruhig, ein transzendentes Vermögen der Gattung Mensch. Dank dieses Vermögens lassen sich »die Relationen der Dinge zu den Menschen bezeichnen«, und das hat mit Logik oder mit Wahrheit nichts zu tun. Es findet keine kontinuierliche Herleitung, keine überprüfbare Deduktion statt, sondern vielmehr ein zweimaliges »vollständiges Überspringen der Sphäre«. Dieses »Überspringen« bezeichnet Nietzsche mit einem rhetorischen Terminus als »Metapher«.

Der erste Sprung in der »Relation der Dinge zu den Menschen« wird als physiologische Gegebenheit gedacht, als Umformung eines Nervenreizes zu der Vorstellung von einem Ding, zu einem Bild. Mit dem zweiten Sprung, den Nietzsche nocheinmal als »Metapher« bezeichnet, wird das Bild »in einen Laut nachgeformt«. Die skeptizistische Sicht der Sprache drückt sich zunächst in der Beobachtung von Sprüngen aus, welche das Verhältnis vom »Ding an sich« und der Welt der sprachlichen Zeichen bestimmen.

Die zweite Metapher, die Nachformung eines Vorstellungsbildes durch einen Laut, ließe sich auch im Sinne der sprachwissenschaftlichen Definition des Zeichens durch Ferdinand de Saussure verstehen. De Saussure definiert das sprachliche Zeichen als eine »doppelseitige Ein-

12 Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge*, KSA 1, S. 879.

heit«, da es aus der Verbindung von einem Vorstellungsbild (Signifikat), z.B. dem Schema eines Baumes, und einem Lautbild (Signifikant), z.B. der Buchstabenfolge ARBOR, zusammengesetzt ist. Signifikat und Signifikant sind aber beliebig (»arbiträr«) aufeinander bezogen – so der »Erste Grundsatz: Beliebigkeit des Zeichens« in de Saussures *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*.¹³ Mit der zweiten Metapher spricht also Nietzsche von der psychischen Realität des Zeichens, die mit Hilfe eines rhetorischen Begriffes, der *Metapher* eben, gedacht wird. Aber auch das, was er die »erste Metapher« nennt, die »Übertragung eines Nervenreizes in ein Bild«, faßt Nietzsche als subjektiven oder genauer als physiologischen Vorgang auf. Er denkt die Referenz des Zeichens, den Wirklichkeitsbezug der Worte, analog zur Struktur des Zeichens als beliebig, arbiträr, metaphorisch – als »Sprung«.

Der Terminus »Metapher« wird dabei von Nietzsche sehr weit gefaßt. Das Merkmal der Ähnlichkeit, das man sonst beim Begriff der Metapher für wesentlich hält, fällt weg. »Metapher« bedeutet hier nur noch den nicht weiter zu begründenden »Sprung« von einer »Sphäre« in eine »ganz andere und neue«. Der »Sprung« ist aber auch, in der radikalen Skepsis Nietzsches, die letzte Bewegung, welche von der »Wahrheit« noch übrig bleibt.

Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen, geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind [...].¹⁴

Die Rhetorik, als analytisches Instrument, setzt die Sprache als vorhandenes und ausgebildetes System voraus, aber sie kann auch die Entstehung und die Bedingung der Möglichkeit von Sprache beschreiben, indem sie sich in der Sprache als deren generierendes Prinzip wiedererkennt. Doch eine solche Auffassung von Rhetorik ähnelt bedenklich jenem Verfahren, mit dem der Baron von Münchhausen sich am eigenen Schopf faßt und sich so mitsamt dem Pferd, auf dem er sitzt, aus dem Sumpf zieht – wie er selber erzählt hat.

13 De Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 79.

14 Nietzsche, *Ueber Wahrheit und Lüge*, KSA 1, S. 880 f.

Der »Sumpf« ist eine gern verwendete Metapher für alles mögliche, also auch, warum nicht, für das Unbewußte. Damit springe ich zurück zum Gedanken von den immer schon vorhandenen unbewußten rhetorischen Kunstmitteln in der Sprache. Wem, so ist zu fragen, wem sind sie nun eigentlich unbewußt? Die Antwort ist verblüffend einfach: Die rhetorischen Kunstmittel sind dem unbewußt, der gerade spricht. Wenn nämlich dem Sprechenden die Mittel, durch die er spricht, voll bewußt werden, schwindet ihm alsbald der Sinn. Das gleiche gilt auch für die Zuhörer. Nur – wenn denen der Sinn, oder gar die Sinne schwinden, hört das Reden nicht deshalb schon auf.

Der Hermeneutiker Hans-Georg Gadamer sagt in seinem Aufsatz *Text und Interpretation* daher nicht ohne Grund:

Was den Verständigungsvollzug trägt, ist im Gegensatz zur Linguistik geradezu Sprachvergessenheit, in die die Rede oder der Text förmlich eingehüllt ist. Nur wenn dieselbe gestört ist, d.h. wo das Verständnis nicht gelingen will, wird nach dem Wortlaut des Textes gefragt und kann die Erstellung des Textes zu einer eigenen Aufgabe werden.¹⁵

Ich interpretiere diese Aussage von Gadamer: »Sprachvergessenheit« ist die Bedingung für das, was hier illusionslos »Verständigungsvollzug« genannt wird. Wo die »Sprachvergessenheit« gestört wird, wo also die Rede bewußt wird, springt der Wortlaut an die Stelle des Sinns und entdeckt sich als Problem. Die normale, will sagen ungestörte, Rede ist also bedingt durch die Vergessenheit ihrer selbst. Was Gadamer hier als »Linguistik« bezeichnet, ist gleichbedeutend mit Rhetorik; an anderen Stellen des Aufsatzes spricht Gadamer auch ausdrücklich vom Rhetorischen als dem Künstlichen, das – vor allem beim *Wortspiel* – die Einheit des Sinns zerstöre. Für die ungestörte Verständigung muß die Sprache also bleiben, was sie ist: ein Unbewußtes. Literatur als Sprache, die sich ihrer Mittel – und das heißt: ihrer selbst – bewußt und des »Vollzugs« müde wird, ließe sich von daher begreifen als gestörte Rede, ja als ein Spracherwachen. – Karl Kraus hat das so formuliert:

Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.¹⁶

Zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen bewußt und unbewußt, liegt

¹⁵ Gadamer, *Text und Interpretation*, S. 36 f.

¹⁶ Kraus, *Über die Sprache*, S. 11.

also der Ursprung der Redekunst als der Moment, wo die Natur der Sprache die Augen aufschlägt.

In Freuds *Traumdeutung*, dem ausführlichsten Lehrbuch einer Rhetorik des Unbewußten, ist im Zusammenhang mit dem Problem der Deutbarkeit von »typischen Träumen«, also solchen, die jeder schon einmal geträumt hat, die Rede vom »Verlegenheits Traum der Nacktheit«: Man träumt, »daß man nackt oder schlecht bekleidet in Gegenwart Fremder [...] Scham und Verlegenheit empfindet«, obwohl die »Leute« im Traum auf die Peinlichkeit gar nicht reagieren, sondern nur »gleichgültige, oder wie ich es in einem besonders klaren Traum wahrnehmen konnte, feierlich steife Mienen« machen.¹⁷ Wie Freud bemerkt, ist der »Verlegenheits Traum der Nacktheit«, den er auf den Konflikt zurückführt, in welchen die »infantile Exhibitions lust« mit der Moralität des erwachsenen Träumers gerät, auch zur »Grundlage eines Märchens geworden, welches uns allen in der Andersenschen Fassung (»Des Kaisers neue Kleider«) bekannt ist«:

Im Andersenschen Märchen wird von zwei Betrügern erzählt, die für den Kaiser ein kostbares Gewand weben, das aber nur den Guten und Treuen sichtbar sein soll. Der Kaiser geht mit diesem unsichtbaren Gewand bekleidet aus, und durch die prüfsteinartige Kraft des Gewebes erschreckt, tun alle Leute, als ob sie die Nacktheit des Kaisers nicht merken.¹⁸

Traum und Märchen weisen nach Freud auf das Gleiche, auf »eine Erinnerung aus der frühesten Kindheit«, wo man sich – wie auch im »Paradies« – seiner »Nacktheit nicht geschämt« hat. Es ist nach Freud nur eine simple Verschiebung, daß es in Andersens Märchen »ein kleines Kind« ist, welches die allgemeine Verlegenheit aufhebt, indem es laut ruft: »Aber er hat ja gar nichts an«.¹⁹

Der moralisierende Gehalt des Märchens von Hans Christian Andersen wird durch Freuds Analyse neutralisiert. Die »aussermoralische« Deutbarkeit des Märchens von *Des Kaisers neuen Kleidern* ist durch die Rückführung auf den infantilen Wunsch jedoch keineswegs erschöpft. Es fragt sich nämlich, ob im Text der Geschichte von *Des Kaisers neuen*

17 Freud, *Traumdeutung*, S. 248.

18 Ebd., S. 249.

19 Ebd., S. 250.

FIGUREN

Figuren der Wiederholung

liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.¹

Warum heißen die Figuren »Figuren«? Bei dem Wort »Figur« denkt man vielleicht zuerst an eine Person: an eine Figur in einem Roman, in einem Theaterstück, auf einem Gemälde oder auch beim Schachspiel. Oder im wirklichen Leben: Jemand hat eine »gute Figur«. Erst in zweiter Linie erinnert man sich an die abstraktere Bedeutung: Ein Dreieck etwa in der Geometrie wird auch »Figur« genannt. Der griechische Ausdruck für die rhetorische »Figur« ist σχῆμα, ein Ausdruck, der sich im Deutschen als Lehnwort »Schema« wiederfindet. »Figur« wäre demnach ein vorgegebenes »Schema« des sprachlichen Ausdrucks. Allerdings hat σχῆμα im Griechischen eine weitere Bedeutung als das Wort »Schema« im Deutschen; es bedeutet allgemein »Form«, »mathematische Figur«, »Grundriß«, aber auch »Haltung«. Die »Haltung« meint vor allem die des Körpers, seine Stellung, die Gebärde, ja auch die Bewegung des Tänzers. Dann hat σχῆμα auch die übertragene Bedeutung von »Schlachtordnung«, »Kleidung«, »Staatsverfassung«, »Großtuerei« und – »Verstellung«.

Im Hinblick auf die semantische Streuung in den Worten »figura« und σχῆμα würde ich behaupten, daß die Vorstellung eines »Körpers«, welche sich zum Wort »Figur« einstellt, durchaus einem bedächtigen Verständnis der Sache hilft. Die Figuren der Rede lassen sich als sprachliche Abbilder der Haltung des Körpers beim Reden begreifen. Quintilian sagt dazu, in Betrachtung plastischer Skulpturen, folgendes:

Die Schmiegsamkeit der Linien, die ein solcher Körper zeigt, und – ich möchte sagen – ihre Bewegung ergibt den Eindruck von Handlung und Gefühlsbewegung. [...] Manche zeigen eine Laufhaltung und ungestüme

1 Rilke, *Sonette an Orpheus* II 12, in: *Sämtliche Werke*, Band 1, S. 758.

Bewegung, andere sitzen oder sind gelagert. [...] Solche Anmut und solchen Genuß bieten die Redefiguren, ob sie nun im Sinne oder im Klang der Worte erscheinen. Denn sie bieten eine Abwechslung gegenüber dem geraden Weg und haben ihren Vorzug darin, daß sie von dem in der Sprache Gewöhnlichen abgewichen sind.²

Die Figuren der Rede werden nun noch einmal unterteilt in Wortfiguren und Gedankenfiguren, oder wie sich Quintilian hier ausdrückt, in Klang- oder Sinnfiguren. Die Gedanken- oder Sinnfiguren lassen sich im Grunde nicht recht plausibel von den Tropen unterscheiden, darüber wird in den Lehrbüchern auch oft genug geklagt, und auch ich werde mich dem später anschließen. Denn dasselbe textuelle Phänomen kann oft mit gleicher Triftigkeit als Gedankenfigur oder als Tropus beschrieben werden. Aber zunächst geht es uns ja nur um die Wortfiguren.

Man erkennt die figürliche Redeweise, man sollte sie erkennen, in der Differenz zum – wie Quintilian sagt – »Gewöhnlichen«, also dem »ungeschmückten«, dem »eigentlichen«, dem *proprie*-Ausdruck. In modernen Systematisierungsversuchen der Rhetorik wird diese Form des Ausdrucks als »Nullstufe« bezeichnet.³ Man konstruiert aus dem gegebenen Wortlaut, welcher der rhetorischen Analyse zu unterziehen ist, eine »Nullstufe« des Ausdrucks, zu der man den gegebenen Wortlaut in Beziehung setzt. Aus der Beschreibung der Differenz kann die Erkenntnis der rhetorischen Figur gewonnen werden. In der theoretischen Reflexion wird klar, daß es sich dabei um eine Notlösung handelt, aber diese Notlösung bietet zugleich einen Spielraum der Lektüre. Mit der Anwendung der ersten drei Änderungskategorien lassen sich nun die Wortfiguren in drei Gruppen einteilen, die auf das Konstrukt einer nichtfigürlichen Ausdrucksweise hin beschrieben werden können. Wortfiguren, wo der »Nullstufe« etwas hinzugefügt wird (*Figurae per adiectionem*), Wortfiguren, wo etwas weggelassen wird (*Figurae per detractionem*) und Wortfiguren, wo die Reihenfolge des »gewöhnlichen« Ausdrucks umgestellt wird (*Figurae per ordinem*).

Ich möchte mich zunächst auf die erste Gruppe beschränken, jene Gruppe der Wortfiguren also, die durch Hinzufügung oder Wiederholung entstehen. Da die Hinzufügung den Inhalt des (zu denkenden) *proprie*-Ausdrucks nicht verändern soll, kann es sich nur um wie auch

2 Quintilian II 13, 9–11.

3 Dubois u.a., *Allgemeine Rhetorik*, S. 59.

immer geartete Wiederholung eines unterschiedlich langen Textausschnittes handeln.

Die identische Wiederholung eines Wortes innerhalb einer Ausdruckseinheit heißt im Griechischen ἐπανάληψις. Im Lateinischen wird diese Figur *Geminatio* genannt; das bedeutet »Wiederholung« oder »Paarung« und ist vom gleichen Wortstamm wie »gemini«, die »Zwillinge«. Die *Epanalepsis* oder die *Geminatio* kann am Anfang, in der Mitte oder am Schluß der untersuchten Wortverknüpfung stehen; für diese Variationen gibt es dann manchmal – aber nicht immer – noch speziellere Bezeichnungen.

Erfinden wir als Beispiel eines nichtfigürlichen Ausdruckes folgenden einfachen Nullstufen-Satz: »Die Geminatio ist die erste rhetorische Figur, die ich erkläre«. Wenn wir die Figur der Geminatio auf diesen Satz anwenden, so könnten wir formulieren: »Die Geminatio, die Geminatio ist die erste Figur, die ich erkläre«. Oder anders: »Die Geminatio ist die erste, die erste Figur, die ich erkläre«. Es ginge auch so: »Die Geminatio ist die erste Figur, die ich, ich erkläre«. Und so weiter. Man staunt doch, was alles an Ausdrucksvariation mit dieser harmlosen Figur der Geminatio möglich wird. Dabei wird man aber kaum überhören können, daß keine dieser figürlich stilisierten – durch Wortverdoppelung »geschmückten« – Variationen dasselbe sagt. Je nach dem Ort der Geminatio wird ein anderer Sinnakzent gesetzt, der eine der verschiedenen Betonungsmöglichkeiten des nicht-figürlichen Ausdrucks konkretisiert. Die Geminatio legt also einen bestimmten Sinnakzent der Mitteilung fest, sie macht die Aussage *emphatisch*, und der figürliche Ausdruck wird damit gegenüber dem nichtfigürlichen semantisch enger oder – im Bild des Quintilianschen Sprach-Körpers zu reden – angespannter.

Nah verwandt mit der Geminatio ist die Figur der *Anadiplose*. Sie wird auch *Reduplicatio* genannt oder ἐπαναστροφή. Der Unterschied zur Geminatio besteht darin, daß die Anadiplose zusätzlich zur identischen Wortwiederholung syntagmatisch determiniert ist. Eine Anadiplose ist eine Kontaktfigur, die zwei Sätze oder Sinneinheiten miteinander verbindet. Durch die Verdoppelung eines Wortes, Satzteilens oder gar eines ganzen Satzes werden durch die Anadiplose zwei größere Sinneinheiten miteinander verbunden, zwei Textabschnitte oder in der Dichtung zwei Verse oder zwei Strophen. Diese Figur hat also über die Sinnakzentuierung hinaus eine strukturierende Funktion im Text.

Die Anadiplose findet sich bereits am Anfang der Welterschaffung. *Genesis* 1, Vers 1 und 2 steht geschrieben:

Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde.
Und die Erde war wüst und leer.

Die beiden ersten Verse der Schöpfungsgeschichte sind durch die Anadiplose des Wortes »Erde« verbunden. Das erste Mal steht »Erde« im Akkusativ, das zweite Mal im Nominativ. Bei der Anadiplose ist es eigentlich immer so, daß die Verdoppelung von einer Änderung des Sinns begleitet wird. Freilich könnte man behaupten, daß es überhaupt keine Wortwiederholung gibt, welche den Sinn des Wortes unberührt läßt, aber bei der Anadiplose ist dieser Effekt besonders augenfällig. Im biblischen Schöpfungsbericht ist es die Wiederholung des Wortes »Erde«, durch welche die »Erde« geschaffen wird. Im hebräischen Original sieht das so aus:

1 בְּרֵאשִׁית בְּרָא אֱלֹהִים אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ: וְהָאָרֶץ
הָיְתָה תוֹהוּ וָבֹהוּ

Daß erst die Zweiheit der Anfang von allem ist, erkannten die Kabbalisten daran, daß der erste Buchstabe der Heiligen Schrift, das Beth im ersten Wort »Bereschith«, das »Am Anfang« bedeutet, als Zahl gelesen »Zwei« bedeutet. Das geht bei der Übersetzung verloren, im Deutschen steht der Buchstabe A am Anfang.

Die Anadiplose ist aber nicht notwendig immer eine Figur des Anfangs. Daher, um vorschneller Ontologisierung zu entgehen, will ich gleich ein Gegenbeispiel anführen, wo sich die Anadiplose im Wort »zerrissen« herstellt und am Ende eines Textes steht. Ein Gedicht von Heinrich Heine schließt mit folgender Strophe:

Die alle können's nicht wissen,
Nur Eine kennt meinen Schmerz:
Sie hat ja selbst zerrissen,
Zerrissen mir das Herz.⁴

Die Anadiplose, die sich am Schluß des Gedichtes zeigt, verbindet die beiden letzten Verse ausgerechnet mit der Verdoppelung des Wortes »zerrissen«. »Zerrissen« ist nicht nur das »Herz« des Dichters, sondern

4 Heine, *Buch der Lieder*, DHA 1, S. 155.

auch das Verhältnis zu der »Einen«, der sich das ganze Gedicht verdankt. Daher kann die Anadiplose in diesem Gedicht an die »Eine« auch nur am Ende stehen.

Die Anadiplose ist aber auch bedeutsam als Bauelement einer anderen, größeren Figur, die als *Gradatio* oder auch als *Klimax* bezeichnet wird. Formal gesehen entsteht die Gradatio durch eine Reihung von Anadiplosen, oder wie sich Lausberg ausdrückt: »Die ›jeweils neu ansetzende Klimax‹ [...] besteht in der fortschreitenden Weiterführung der Anadiplose«. ⁵

Auch dazu gleich ein Beispiel aus der Bibel, *Genesis* 4, Vers 17-19, das vielleicht ein Gefühl davon vermittelt, in welcher produktiven Dimensionen rhetorisch bewußte Wiederholung verlaufen kann:

Und Kain erkannte sein Weib, die ward schwanger und gebar den Henoeh. Und er baute eine Stadt, die nannte er nach seines Sohnes Namen Henoeh.

Henoeh aber zeugte Irad, Irad zeugte Mahujael, Mahujael zeugte Methusael, Methusael zeugte Lamech.

Lamech aber nahm zwei Weiber; eine hieß Ada, die andere Zilla.

Hier erscheint der Eigenname jedesmal in der Figur der Anadiplose, und zwar mit der entscheidenden semantischen Differenz, daß er zuerst als Erzeugtes (im Akkusativ), dann als Erzeugendes (im Nominativ) genannt wird. Die so entstehende Geschlechterkette findet ihren Ausdruck in der Figur der Gradatio, der Steigerung.

In solch reiner Form tritt die Gradatio allerdings selten auf; sie kann auch freier gehandhabt werden, so daß nur die regelmäßig wirkende Wortwiederholung die stilistische Kontur bestimmt. Sie kann schließlich auch in so aufgelöster Form erscheinen, daß sie nur noch eine Gedankenfigur darstellt. Zwischen der Wortfigur der Gradatio und der Gedankenfigur der Gradatio, die dann nur noch eine semantische Steigerungsbewegung im Satz ist, gibt es viele Zwischenstufen, die mit der rhetorischen Schematik nicht mehr faßbar sind. Die strenge Form der Gradatio, die lediglich aus mehreren miteinander verknüpften Anadiplosen besteht, stellt aber das formale Grundmuster jeder rhetorischen Steigerung dar.

⁵ Lausberg, *Elemente* § 256.

Die Realisation der Gradatio in der genealogischen Kette, wie sie in den zitierten Bibelversen auftritt, erlaubt noch eine Reflexion auf die Problematik der sprachlichen »Nullstufe«. Obwohl die Gradatio eine recht komplizierte Figur ist, ist der sprachliche Inhalt, der im Bibelzitat durch die Gradatio vermittelt wird, kaum kürzer als durch eben diese Figur auszudrücken. Eine unfigürliche Formulierung derselben Mitteilung dürfte wesentlich weitschweifiger und syntaktisch umständlicher ausfallen.

Zum Typ der Wiederholungsfiguren gehören noch einige weitere Wortfiguren, welche für die rhetorische Analyse eines Textes von Wichtigkeit sein können. Sie unterscheiden sich von den bisher besprochenen Figuren darin, daß die Erst- und die Zweitsetzung nicht in unmittelbarem Kontakt, sondern ›auf Abstand‹⁶ realisiert werden. Darunter hat man sich folgendes vorzustellen: Innerhalb einer Vers-, Satz- oder Sinneinheit kann die Wiederholung an verschiedenen Stellen gesetzt werden, sie kann auch mehrere Einheiten miteinander verbinden. Wenn also eine Satz-, Sinn- oder Verseinheit mit demselben Wort endet, mit dem sie begonnen hat, so heißt das κύκλος, manchmal auch ἐπαναδίπλωσις oder *Redditio* oder auch *Inclusio*; merken wir uns *Kyklos*, das heißt der »Kreis«.

Gleich ein Beispiel: In Shakespeares *Richard III* sagt der König in der Schlegelschen Übersetzung gegen Schluß des Dramas, vierte Szene des fünften Aktes: »Ein Pferd! Ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!« Und noch ein Beispiel, aus Goethes *Faust*: »Entbehren sollst du! sollst entbehren!«⁷ Die Beispiele habe ich aus zwei Sachwörterbüchern zur deutschen Literatur, Stichwort »Kyklos«, entnommen. Es ist durchaus lehrreich zu sehen, daß beide Zitate keineswegs *nur* die Figur des Kyklos belegen. Shakespeares Satz: »Ein Pferd! Ein Pferd! mein Königreich für'n Pferd!« zeigt außer der Figur des Kyklos auch noch die Figur der Anfangs-Geminatio, und das Goethe-Zitat »Entbehren sollst du, sollst entbehren« ist nicht nur ein einfacher Kyklos, sondern zeigt einen zweiten in der Mitte des Satzes, der den zyklischen Charakter der Aussage verstärkt. Eine solche Kombination von symmetrischen Verdoppelungen kann auch noch weitergeführt werden, sie stellt aber schon im Goethe-Zitat eine eigene spezielle Figur dar, die manchmal *Epanodos*

6 Lausberg, *Elemente* § 259 ff.

7 Goethe, *Faust*, v. 1549, HA 3, S. 53.

genannt wird; ἐπίνοδος ist griechisch und heißt »der Rückweg«. Der sprechende Name der Figur ist vielleicht die Ursache, daß er bei verschiedenen Rhetorikern Verschiedenes meinen kann. Das Phänomen der terminologischen Verallgemeinerung ist ähnlich wie bei der Gradatio, die ja auch eine von der Art der wörtlichen Gestaltung unabhängige Steigerung bezeichnen kann. Der Epanodos kann auch als eine analytisch recht unscharfe Bezeichnung für irgendeine Art des sprachlichen »Rückwegs« dienen und eine Gedankenfigur meinen oder sogar nur die Beschreibung eines Argumentationsverlaufes charakterisieren. Der Vorgang der terminologischen Verallgemeinerung oder Abnutzung ist ein wirkliches Problem der Rhetoriklehre, und es ist nur in Ausnahmefällen sinnvoll, über die Terminologie zu streiten.

Im streng formalen Sinne aber ist der Epanodos eine zusammengesetzte Wortfigur, ein verdichteter Kyklos. Das ist leicht zu erkennen, und da sich der Kyklos dank seiner offensichtlichen Künstlichkeit als Indiz intendierter Rhetorizität lesen läßt, bietet er auch oft einen guten Ansatzpunkt zur poetologischen Analyse des weiteren Kontextes.

Eine andere Figur der »Wiederholung auf Abstand« ist sehr verbreitet: die *Anapher*. Sie verbindet zwei selbständige Spracheinheiten durch gleichlautenden Anfang und kann aus gehäuften Wiederholungen bestehen. Der persuasive Gestus, das Überredenwollen ist bei dieser Figur besonders spürbar. Weil die Anapher eine so simple und zugleich schwer zu überhörende Figur ist, kommt sie oft und in fast allen Textsorten vor. Die Komplementärfigur zur Anapher ist die *Epipher*, die Wiederholung am Schluß einer sprachlichen Einheit.

Beide Figuren, Anapher und Epipher, lassen sich kombinieren, und dann entsteht die *Complexio* oder – mit dem schöneren griechischen Namen – die *Symploke*. Auf Deutsch bedeutet συμπλοκή »Verflechtung«, aber auch »Umarmung« oder »Kampf«. Ein möglicher Effekt der Symploke ist der dialogische Charakter des Ausdrucks, indem die Anapher die Frage, die Epipher die Antwort simuliert. Als Beispiel für die Symploke seien zwei Verse aus der »Vorrede« zu Nietzsches *Also sprach Zarathustra* genannt, die aus einem längeren Abschnitt stammen, der durchgehend von der Symploke bestimmt ist. Hier ist die Figur so verwendet, daß sie leicht zu überhören ist:

Ich liebe Den, dessen Seele übervoll ist, so dass er sich selber vergisst, und alle Dinge in ihm sind: so werden alle Dinge sein Untergang.

Ich liebe Den, der freien Geistes und freien Herzens ist: so ist sein Kopf nur das Eingeweide seines Herzens, sein Herz aber treibt ihn zum Untergang.⁸

Die Anapher zeigt sich im Satzanfang, »Ich liebe Den«, und die Epipher im letzten Wort jeden Verses: »Untergang«. Aus dem Zusammenwirken beider – von Anapher und Epipher – entsteht die Sympleke. Und wer die Verse aus »Zarathustra's Vorrede« rhetorisch nachdenklicher betrachtet, gewahrt noch eine weitere »Verflechtung« von Figuren, etwa die Korrespondenz der Anadiplosen »alle Dinge« und »sein Herz« in der Mitte beider Verse.

Damit habe ich die wichtigsten Figuren der *wörtlichen Wiederholung* erwähnt und in einen Zusammenhang gestellt. Es handelt sich dabei nur um die Möglichkeiten, wie dasselbe Wort oder dieselbe Wortgruppe, also gleiches Lautbild mit gleicher Bedeutung, auf verschiedene Weise in einem überschaubaren Textabschnitt wiederholt werden kann und als Figur wirkt. Wenn man sich die Liste der behandelten Figuren vergegenwärtigt – *Geminatio*, *Anadiplose*, *Gradatio*, *Kyklos*, *Epanodos*, *Anapher*, *Epipher* und *Symploke* –, so wird deutlich, daß diese Figuren keineswegs auf derselben logischen Ebene liegen; es sind Bezeichnungen ganz verschiedener Aspekte von rhetorischer Gestaltung. Die Figuren der Wiederholung bilden bereits ein offenes, komplexeres Begriffsnetz, obwohl ihr Gegenstand, eben die Wiederholung, so einfach wie nur möglich erscheint. In theoretischer Hinsicht, d.h. im reflektierten Blick auf die Rhetorik selbst, ist mit dem Begriff der Wiederholung ein im Grunde unerschöpfliches Thema gefunden. Es läßt sich hier ein Problem entdecken, das komplex genug ist, die ganze Rhetorik daraufhin zu betrachten. Wenn ein Wort, wie identisch auch immer, in einem Text wiederholt wird, ist es nicht mehr dasselbe Wort. Die Wiederholung ist ein Prinzip der Texterzeugung, der sprachlichen Selbstorganisation, an deren Anfang nicht die Einheit, sondern die Zweiheit steht. Es ist vielleicht, in dieser Abstraktheit gedacht, das wichtigste rhetorische Prinzip überhaupt. Man könnte es auch so formulieren: Die Wiederholung ist das Urbild des Anfangs von jeder Rede.

Und insofern ist die *Geminatio* wirklich eine Ursprungsfigur besonderer Art. Es handelt sich dabei auch historisch gesehen um eine der älte-

8 Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, KSA 4, S. 18.

sten Kunstfiguren der Rede: Die ἐπανάληψις findet sich schon bei den Gorgianischen Figuren.⁹

Die *Zwillinge*, Castor und Pollux, bilden nicht nur ein Sternzeichen am Himmel, sondern sie haben auch mit der Rettung des Simonides die Erfindung der Gedächtniskunst ermöglicht. Und dazu fügt sich gut die Beobachtung, daß die Wiederholung besonders geeignet ist, im Gedächtnis haften zu bleiben.

Ich möchte nun meinen ersten größeren Beispieltext aus einem Kinderbuch nehmen, das vielleicht nicht mehr jeder Leserin und jedem Leser so intim vertraut ist wie mir, weil manche Pädagogen dieses Werk aus dem 19. Jahrhundert als altmodisch-moralisch und für die Psyche des Kindes als zu grausam erkannt zu haben meinen. Das Buch ist daher heute vielerorts aus den Kinderstuben und -gärten ausgeschlossen worden, und ich möchte versuchen, es wenigstens im Rahmen meiner Rhetorik vor dem Vergessen zu retten. Der *Struwwelpeter* wurde 1844 von einem Irrenarzt namens Heinrich Hoffmann erfunden und ist das unergründlichste Kinderbuch der deutschen Literatur, »hinter dem auch«, wie Groddeck¹⁰ sagt, »die Bibel zurückbleibt«.

Wem man in der Kindheit dieses Buch vorenthalten hat, der sollte die Lektüre des ganzen Werkes bald nachholen. Ich muß mich auf die dritte – von insgesamt zehn Geschichten – beschränken. Sie heißt: »Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzeug«, und sie ist, neben der vom unglücklichen Daumenlutscher Konrad, die grausamste. Inhaltlich gelesen, ist die Geschichte von Paulinchen die Illustration einer pädagogischen Ermahnung für Kinder, nicht mit dem Feuer zu spielen. Das wäre der ›Gedanke‹ (*Res*) der Geschichte, der durch die ›Worte‹ (*Verba*) – und hier noch durch Bilder – »ausgeschmückt« ist. Im Lichte einer stilistischen Lektüre rückt aber das ornamentative Beiwerk ins Zentrum, denn durch dieses unterscheidet sich die »gar traurige Geschichte« von den unendlich vielen ähnlich traurigen Pädagogika. Die Geschichte, die aus nur vier Bildern besteht, ist in den 150 Jahren Wirkungsgeschichte durch die zahllos wiederholten Nachdrucke so stark verändert worden, daß es ratsam erscheint, auf einen der frühen Drucke des *Struwwelpeter* zurückzugreifen, der hier im Faksimile wiedergegeben ist:

9 Gorgias, *Reden*, S. 107.

10 Georg Groddeck, *Vorträge* III, S. 755 (*Fünfundachtzigster Vortrag, Der Struwwelpeter*).