

Stanovská, Sylvie

Zur Spezifizierung der Stilfiguren

In: Stanovská, Sylvie. *Vergleichende stilistische Untersuchungen zum "Ackermann aus Böhmen" und "Tkadlec"*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1999, pp. 12-22

ISBN 8021020628

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122977>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Zur Spezifizierung der Stilfiguren

Bevor Form und Funktion der einzelnen Stilmittel im Zusammenhang der ausgewählten Texte beschrieben werden, sollen diejenigen Stilelemente, die für die Rhetorik beider Werke kennzeichnend sind, in Form einer Übersicht vorgestellt und mit einigen Beispielen aus dem Text beider Werke belegt werden, während ihr Gebrauch in der Analyse II möglichst vollständig erfaßt wird. Als einzige, besonders komplizierte semantische Stilfigur wird die *Äquivokatio* behandelt.

Einer der Beweggründe für die Voranstellung dieses Abschnittes war, eine praktikable Definition der Stilelemente für die folgende Untersuchung zu bieten angesichts der Tatsache, daß sie in der Geschichte der Rhetorik bis heute unter unterschiedlichen Aspekten unterschiedlich definiert wurden, was wiederum einem variablen Gebrauch dieser Stilmittel durch die Autoren entspricht. Eine gewisse Einengung muß in Kauf genommen werden. Es wird anders als etwa bei Natt für diese vorliegende Untersuchung kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben.

Als eine der möglichen Definitionen wird die Charakteristik mancher Stilfiguren in der Darstellung des GALFREDUS DE VINOSALVO berücksichtigt. Wie **Brandmayer** bewies, war sein Rhetorik-Lehrbuch „*Poetria nova*“ zur mutmaßlichen Studienzeit des **Johannes de Tepla** an der Prager Universität zusammen mit anderen Werken gelesen worden. Es gibt ein Bücherverzeichnis, das einem Studenten der artistischen Fakultät der Prager Universität namens **Johann Müntzinger** gehörte. Diesen Mann hält **Brandmayer** für einen möglichen Kommilitonen des **Johannes de Tepla**. Die Liste enthält u. a. auch die „*Poetria nova*“.¹⁰ Die Definition der rhetorischen Kunstmittel nach **Galfred** wird an dieser Stelle allerdings nur als eine unter mehreren präsentiert und kann nicht etwa als eine direkte „Anweisung“ für die Rhetorik des AaB wie auch des Tka gelten.

ÜBERSICHT ÜBER DIE RHETORISCHEN FIGUREN

Zu den meisten rhetorischen Figuren werden Beispiele aus dem Text beider Werke angeführt. Nur bei einigen geläufigen Figuren wird hier auf Beispiele verzichtet.

1) SYNTAKTISCHE STILFIGUREN

1.1 FIGUREN DER WORTWIEDERHÖLUNG

Geminatio als unmittelbare Wiederholung eines Satzteilens. Es wird unterschieden:

Iteratio (duplikatio) als unmittelbare Wiederholung eines Wortes: *Hara, hara ... (Wehe, wehe...)* (Tka II,1) *Pfi, pfi ... (pfui, pfui)* (Tka VII,1).

Repetitio als unmittelbare Wiederholung einer Wortgruppe.

Epizeuxis als drei- und mehrfache unmittelbare Wiederholung eines Wortes: *Höret, höret, höret neue wunder!* (AaB II,1) *Ga! ga! ga! snatert die gans ...* (AaB XXII,1)... *slyš, slyš, slyš (höre, höre, höre es)* (Tka,II,1).

Epanalepsis als Wiederholung eines Einzelwortes oder einer Wortgruppe auf Abstand (grenzt an anaphorische, epiphorische, symploke Wiederholung). Im Tka kommt diese Figur sehr oft bei Substantiven, Verben und ganzen Wendungen oder bei Adverben, Pronomen und präpositionalen Wortgruppen vor, z. B.: *já, Tkadlec (ich, Tkadlec)* (Tka III, 13 und 40).

Anapher und Epipher als die Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang bzw. Ende von aufeinanderfolgenden Sätzen.

Polyptoton (polyptotisches Spiel) als Wiederholung ein und desselben Wortes in verschiedenen Flexionsformen: *Irdischer freuden sint gewaltig die frauen ... einer reinen frauen fingerdroen ...* (AaB XXIX,19ff), *chceme ...tě slyšeti jakož již slyšime a slyšeti chceme (wir wollen ...dich hören, wie wir dich schon hören und dich hören wollen)* (Tka II, 33).

Genitiv-Polyptoton als eine Verbindung von Nominativ und Genitiv ein und desselben Wortes, wobei der Nominativ den Genitiv determiniert: *Got aller göter ...herre ob allen herren* (AaB XXXIV,1f.),¹¹ *meister aller meister* (AaB XXXIV, 23). Im alttschechischen Werk finden wir nur eine annähernd gleiche und sonst ganz ungeläufige substantivierte Form des Adverbs im Nominativ und im Genitiv: *snad i bez snadu (vielleicht und auch ohne Vielleicht)* (Tka VII,30).

Figura etymologica als Wiederholung etymologisch verwandter Wörter. Diese Figur zählte in der mittelalterlichen Literatur zu den beliebtesten Stilmitteln überhaupt.

Isokolon (Parallelismus) als der gleiche syntaktische Bau mehrerer Wortgruppen oder Sätze im Satzgefüge. Eine der Kernfiguren im Tka: *...dosti toho, byt' ...* (mehrmalige Wiederholung) (*... genug davon, auch wenn ...*) (Tka IV, 25–32). *Künde ich geschelten, künde ich gefluchen, künde ich euch verspeien...* (AaB VII,1f.).

Hyperbaton (Transgressio) als Trennung zweier syntaktisch eng zusammengehörender Wörter durch Einschalten eines konstitutionsfremden Elements¹², im Tka häufig in den Ausrufesätzen: *Ty, Neščestie, zlé a nečisté, zakleté a hanebné stvořenie, všeho božieho stvořenie náramný a ukrutný, hrubý a těžký neprieteli a nevěrný protivniku, ..., vše zlé tebe nikdy neostaň! (Du, Unglück, böses und unreines, magisches und schändliches Wesen, du stärkster und ärgster, schlimmer und gefährlicher Feind und ungetreuer Gegner aller Geschöpfe Gottes, ..., alles Böse werde dich nie los! ...)* (Tka I,40ff.).

Kyklos als Wiederholung eines Wortes oder einer Wortgruppe am Anfang sowie am Ende eines Satzes in einer umrahmenden Funktion: *Wol her, lieben kinder, alle wol her* (AaB XVII, 30f.).¹³

Stichwortnetz zur Heraushebung eines inhaltstragenden Wortes — bald derselben Wortart, bald in der Vielfalt seiner Formen — das durch seine Wiederholung vom Hörer (Leser) mit verstärkter Aufmerksamkeit wahrgenommen wird: *Nach törlicher rede krieg, nach krieg feintschaft, nach feintschaft unrue, nach unrue serung, nach*

serung weetag, nach weetag afterreue muß jedem verworren man begeben (AaB XIV,2ff.)¹⁴ oder Neb to včz, ze viděnie přivozuje myšlenie, myšlenie, to přivozuje kochánie, kochánie, to přivozuje povolenie, povolenie, to přivozuje účinek a skutek, účinek, ten přivozuje obyčej, obyčej, tent' přivozuje potřebnost, takže člověk druhdy, když se s člověkem svykne, mnie, že jeho potřebuje, že by bez něho býti nemohl (denn wisse dies: das Anblicken verursacht Nachdenken, das Nachdenken verursacht Liebe, die Liebe verursacht Einwilligung, die Einwilligung verursacht die Tat, die Tat verursacht Gewohnheit, die Gewohnheit verursacht Bedürfnis, so daß der Mensch manchmal, wenn er sich an jemanden gewöhnt, meint, daß er seiner bedarf, daß er ohne ihn nicht sein könnte (Tka, XII, 632–637).

Anadiplose als Wiederholung des letzten Wortes (der letzten Wortgruppe) eines Satzes am Anfang des folgenden Satzes: ...*wir sein* / *Wir sein* (z. B. AaB, 4,11,30).

1.2 FIGUREN DER WORTHÄUFUNG

Es sollen zwei Kernfiguren behandelt werden, die **Reihe (Häufung)** und die **Diärese**. Sie sind dazu bestimmt, kürzere oder längere Aufzählungsketten von Wörtern zu bilden. Eben diese Eigenschaft läßt sie zu einer variationsreichen Grundfigur des Stils im AaB und im Tka werden. In beiden Werken finden sich Reihungen von entweder synonymen bzw. bedeutungsähnlichen Wörtern oder von Wörtern ohne inhaltliche Ähnlichkeit. In der Analyse wird daher bei den Wortketten Bedeutungsähnlichkeit, -ähnlichkeit oder -verschiedenheit der aneinandergereihten Wörter unterschieden.

Die stilistische Bedeutung des Terminus „**Reihe**“ darf weder mit der Bedeutung dieses Terminus in der Phonologie (Reihe von Oppositionspaaren) noch mit der Bezeichnung „**Reihenbildung**“ (eine besondere Form der Wortbildung) verwechselt werden. Dem stilistischen Terminus steht das syntaktische Merkmal der „**Reihung**“ am nächsten.¹⁵

Die Reihe (die Wortkette) tritt als Reihung der Wörter aller Wortarten auf, häufig zwei- und dreigliedrig oder in einem Textornament (oftmals auch Reihung von Teilbegriffen zu einem Oberbegriff): *Angst, not und jamer ...leit, betrübnuß und kumer ...leidige anfechtung, schentliche zuversicht und smechliche verserung ...*(AaB I,5ff.) *Volanie tvé, skřek tvój a hlas tvój* (dein Rufen, dein Geschrei und deine Stimme) (Tka II,9).

Die Diärese ist eine Reihe von ähnlichen, vor allem belehrenden Wörtern mit einem didaktischen Unterton. Sie ist vor allem in den lehrhaften Passagen zu finden: *...es würde fressen ein mensche das ander, ein tier das ander, ein jeglich lebendige beschaffung die ander ...*(AaB VIII, 12ff.) *Ščestie světské ...a jakož sprvu pastvilo strdim a medem všeho kochánie, tak potom je horcem a pelynkem a jedem ...krmí* (Wie das weltliche Glück ...zuerst (die Menschen) mit dem Manna und mit dem Honig allerlei Lüste speiste, so weidet es sie dann mit dem Wermut sowie mit dem Beifuß, mit dem Gift ...) (Tka VIII, 214 und 218ff.)

Enumerative Häufung als **lange Aufzählung von Wörtern**. Die Grenzen zur Reihe sind in vielen rhetorischen Bestimmungen oft fließend: *Himmel, erde, sunne, mone, gestirne, mere, wag, berg, gefilde, tal, auen, der helle abgrunt ...*(AaB, I, 8f.). *Bázen,*

hruoza, třesenie, lekánie, všechna kletba ... (Die Furcht, das Bangen, das Zittern, der Schreck, all der Fluch ...) (Tka I,51f.)

1.3 FIGUREN DER ENTGEGENSETZUNG

Die Entgegensetzung als stilistische Erscheinung kommt im AaB seltener vor als die unter 1.1 und 1.2 angeführten Figuren. Im Tka dagegen ist vor allem das **Oxymoron** ein wichtiges Stilmittel. In den meisten Fällen werden mehrere Oxymora aneinander gereiht und in morphologisch komplizierter Weise ausgebaut: *Vida nevizi ... (Während ich sehe, sehe ich doch nicht) hledě opatřiti šě nikdiež nemohu (indem ich schaue, kann ich doch nicht umherschauen)* (Tka V, 44f.) Die Zahl der Beispiele ließe sich ohne weiteres vermehren.

Alle angeführten Figuren — oft mit den Tropen kombiniert — dienen vor allem der verdeutlichenden Erweiterung des Textumfangs.

2) SEMANTISCHE STILFIGUREN

2.1 TROPEN

An dieser Stelle soll lediglich eine Stilfigur näher behandelt werden. Es ist die **Äquivokatio**,¹⁶ die vom Johannes de Tepla (und höchstwahrscheinlich auch von dem Tkadlecddichter) offensichtlich als ein Oberbegriff für das rhetorische Spiel mit homonymen Wörtern verstanden wurde. Der Saazer nennt unter anderen Stilmitteln auch dieses im Widmungsbrief an seinen Jugendfreund, den jüdischen Maler Peter Rothirsch.¹⁷ Auf die **Synonymie** als gegensätzliche Stilfigur der **Äquivokatio**, in ihren Spielarten **Tautologie** und **Frequentatio**¹⁸ wird hier nicht eingegangen. Der synonyme Wortgebrauch wird in beiden Analysen anhand des Textes behandelt und entsprechend der heutigen Sicht mit dem Terminus „Synonymie“ bezeichnet.

Wie bereits angedeutet wurde, gehört zu dieser Stilfigur auch die absichtliche Verwendung eines Homonymenpaares, wobei beide homonymen Wörter im Text relativ nahe beieinander stehen müssen. Als Beispiele aus dem AaB dienen u. A. *ehe* in einer adverbialen Funktion „ehe“ oder als ein Substantiv „Ehe“: *Ich spriche: weste ich, daß mir in der ee gelingen solte als ee, in der ee wolte ich leben ...*(AaB, XXVII, 15f.) Diese Art Homonymie wird von **Tschirsch** als eine „reine“ oder „einfache“ **Äquivokatio** bezeichnet. Unter der sog. „erweiterten“ **Äquivokatio** werden von ihm u.a. die präfigierten Wortderivate verstanden, wie z. B. *willens, unwillen* (AaB XII,22) oder Zusammensetzungen wie *wiltnüß* und *wildwerk* (AaB XXXII,19f. und 29), die gewöhnlich unter der *Figura etymologica* aufgeführt werden. Ein weiteres Beispiel stellt das Wort *mensch* dar, das vom Tod als Neutrum, vom Kläger als Maskulinum gebraucht wird, in seiner zielbewußt betonten mehrschichtigen Bedeutung. Auch hierzu ließen sich weitere Beispiele nennen.¹⁹ Die meisten Homonyme sind etymologisch nicht verwandt, sie sind „durch lautliche Entwicklungen ...oder Entlehnungsprozesse ausdrucks-gleich geworden. In anderen Fällen haben sich Teilbedeutungen polysemer Zeichen so weit voneinander entfernt, daß sie als völlig unterschiedlich empfunden werden.“²⁰ Es gibt jedoch eine kleine Menge heute homonymer Wörter, die ursprünglich polysem waren. Auch diese Wörter waren zur

Bildung der Äquivokatio bestens geeignet; ihre etymologische Verwandtschaft wurde vom Autor intuitiv erfaßt, ihre Mehrdeutigkeit jedoch gezielt ans Licht gebracht. Einen solchen Grenzfall stellt das Verb *klagen* in einigen seiner Formen dar, in denen dieses Verb sowohl intransitiv benützt wird in der Bedeutung „*einen Schmerz, ein Leid ausdrücken, eine Trauer äußern*“ als auch transitiv als „*jemanden anklagen*“ gedeutet werden kann. Ähnlich verhält es sich auch mit dem Substantiv *Klage*, mit dem nach Tschirsch Johannes de Tepla beides gleichzeitig meint: „*Wehgeschrei*“ sowie auch „*Klage vor Gericht*“.²¹ Dieselbe Mehrdeutigkeit zeigen auch die altschechischen Entsprechungen dieser Lexeme im Tka, das Verb *žalovat* im Sinne „*über etwas klagen*“ sowie „*jemanden wegen etwas anklagen*“. Auch das Substantiv *žaloba* konnte im Altschechischen in bestimmten Positionen gleichzeitig als „*Klage*“ sowie auch als „*Anklage*“ verstanden werden.²² Als Äquivokatio stimmen diese deutschen und tschechischen Ausdrücke völlig überein. Ihre identische Anwendungsart impliziert auch die anfänglich gleiche Absicht des Tkdalecverfassers, sein Streitgespräch in den Rahmen eines Rechtsstreits einzufügen.

Zur **Äquivokatio** konnte nach den mittelalterlichen Stilregeln wohl auch die **Paronomasie** als klangliche Ähnlichkeit zweier oder mehrerer semantisch nicht verwandter Wörter gezählt werden. Im Mittelalter wurde sie häufig vor allem zum Ausdruck von Ironie oder als ein Mittel der Verheimlichung benutzt. Die erstere Absicht tritt an einer Stelle im Tka besonders deutlich hervor. Die Reimfigur der AaB-Vorlage *krücken* — *böcken* (AaB VI,14) wird durch den paronomasischen Gebrauch der Wörter *kúzly* (*Zauber*) — *kozel* (*der Bock*) ersetzt. Der Tkdalecverfasser lehnte sich hier an die Klangähnlichkeit dieser Wörter an: *ztěž se na babách čarodějnych, ješto se s kúzly obieraji, vždy -li sú jim jich čary spomohly aneb prospěly, často jim hřeblo ani pometlo ani trlice nespomohla ani kozel bradatý, na němž jest obkročmo nahá baba jezdila. (Frage die zauberischen Vettel, die sich in der Hexerei auskennen, ob ihnen ihre Zauberei immer geholfen hat oder gut bekommen ist; oftmals half ihnen weder das Schüreisen noch der Besen noch die Krücke noch ein härtiger Bock, den eine nackte Vettel mit gespreizten Beinen geritten hat)* (Tka, VI,143ff.) Nach der erstmaligen Anwendung dieser Wörter wurde der Hörer dieses Textes indirekt aufgefordert, sich dieses Wortpaar noch in einigen weiteren, z. T. ähnlichen Formen ins Gedächtnis zu rufen: z. B. *kúzel* (Gen.Pl.) und *kozel* (Nom. Sg.).

3) FIGUREN DER ANREDE

Die **Anrede des Gesprächspartners** dient im Text beider Werke verschiedenen Funktionen. Häufig ist sie Mittel der Emphase (z. B. am Anfang einer Aufforderung, eines tadelnden Redeabschnittes usw.). In Verbindung mit der metaphorischen Umschreibung wurde sie zu einer typischen Stilfigur der spätmittelalterlichen Disputationen und Certamina. Im Tka wie auch im AaB wurde gerade die Anredeform mit *Nomen proprium* oder *apellativum*²³ in vielen Fällen zu einem Meisterstück des metaphorischen Ausdrucks.

Der pronominalen Anrede begegnet man in den Volkssprachen des Mittelalters in zwei Formen, im Falle des Deutschen als „*Du*“ und „*Ihr*“. Die erste Form gebrauchte man für die Angehörigen der unteren Schichten, die zweite galt als Norm in der höheren Ge-

sellschaftsschicht. Diese Regel scheint für den AaB zu gelten; mehr noch: mit Hilfe beider Pronomina kommt zugleich die „Nichtigkeit“ des Menschen und die Überlegenheit des „Herren Todes“ verstärkt zum Ausdruck. Im Tka wird demgegenüber lediglich die *du*-Anrede verwendet, obwohl dieselbe pronominale Differenzierung grammatisch möglich gewesen wäre. Man kann fragen, warum der Tkadlecverfasser nur eine Anredeform gewählt hat. Eine der möglichen Erklärungen, die sich beim Lesen des Tka-Textes bietet, ist, daß der Königgrätzer Dichter alle seine rhetorischen Absichten mit Hilfe der **nominalen Anrede** *Neščestie* (*Unglück*) zum Ausdruck brachte, die fast immer wirkungsvoll adjektivisch ausgebaut wird.²⁴

Apostrophe bedeutet eine gelegentliche Wegwendung des Redners vom Publikum zu anderen Hörern oder zu einer höheren Gewalt (im AaB und im Tka allein zu Gott, im *genus iudiciale* gab es darüber hinaus viele andere Möglichkeiten, z. B. die Anrede eines Zweitpublikums, der personifizierten Dinge, des Toten usw.). Welche Aufmerksamkeit der Apostrophe zur Zeit Galfreds zukam, zeigen folgende Beispiele: In der Exerziten seiner „*Poetria nova*“ unterscheidet er „*Apostrophe to England, to the day, to the murderer, to death, to natura, to God*“.²⁵ Natt gibt der **Apostrophe** eine weitaus breitere Bedeutung, indem sie unter dieser Figur „jede Form der direkten Anrede“²⁶ versteht. Als ihre Spielarten werden neben anderen Stilmitteln folgende angeführt: die **periphrasierende Anrede** und die „**Cernas-Formel**“ (der Angesprochene wird aufgefordert, „den Wahrheitsgehalt einer an ihn gerichteten Aussage mittels Überprüfung oder Nachvollzug durch das eigene Vorstellungsvermögen zu erkennen“). Im AaB sind zumindest ihre Spuren vorhanden: *Merke, wie die lüstigen rosen...* (AaB X, 5ff). Im Tka wurde die „Cernas-Formel“ häufig gebraucht, durch den ganzen Text hindurch sehr oft als *znamenaj* (*merke es dir, siehe*).

Die Anrede allein wurde in beiden Werken häufig als **Ausruf (Exclamatio)** gestaltet. Ein weiterer Ausbau erfolgte speziell bei dem Tka oft durch die Interjektionen, die häufig verdoppelt oder verdreifacht vorliegen (s. auch hier S.12f. unter **Iteratio, Epizeuxis**).

4) ZU ZWEI RHETORISCHEN HAUPTVERFAHREN

Strukturell gesehen wurden alle Stilfiguren entweder als Mittel für die **amplificatio** (**Aussagevergrößerung, Texterweiterung**) oder für die **abbreviatio** (**Aussageverknappung, Kürze**) benutzt.

4.1 Der **amplificatio** wurden im Spätmittelalter zwei Bedeutungen zugeschrieben: Sie konnte a) für ein zusätzliches rhetorisches Herausheben und Intensivieren eines Redeteiles oder eines Arguments verwendet werden (qualitative Funktion, z. B. bei **Cicero** und **Auctor ad Herennium**), aber auch b) für die Ausschmückung der gesamten Rede mit *colores rhetorici* (quantitative Funktion, also eine Entfaltung und Erweiterung eines Sujets). Dieses Verfahren, d.h. „ein Thema durchführen, variieren, ausarbeiten“, empfahlen **Matthäus von Vendôme** (vor 1175), **Galfredus von Vinosalvo** (vor 1216) und **Johannes von Garlandia**.²⁷ Natt führt folgende Prozeduren an, die im Rahmen der *amplificatio* möglich sind: **Interpretatio** (Auslegung eines Ausdruckes), **Expolitio** (umfangreichere Variation ein und desselben Gedankens), **Periphrase**, **Vergleich**, **Apostrophe mit ihren rhetorischen**

Schmuckmitteln, Personifikatio, Digressio (Exkurs), Deskriptio (Schilderung oder Beschreibung), **Oppositio** (Litotes)²⁸. In diesem Zusammenhang sollen hier nur einige Figuren der Texterweiterung, die für beide Werke kennzeichnend sind, vorgestellt werden.

Descriptio: Verdeutlichende oder aufschwellende Beschreibung einer Person, eines Gegenstandes oder einer Situation.

Commoratio: Verweilen bei einem Gedanken in mehreren Sätzen oder eine Rückkehr zu einem im früheren Text geäußerten Gedanken.

Gradatio: Die emphatische Steigerung einer Aussage.

Weddige reiht zu den amplifizierenden Stilfiguren auch das häufiger zu den Stilfiguren der Entgegensetzung gezählte **Oxymoron**²⁹

Polysyndeton: Vielfache Verbindung von Wörtern durch die gleiche Konjunktion oder durch mehrere bedeutungsähnliche Konjunktionen.

Die **amplificatio** allgemein wird in der **Poetria nova Galfreds** wie folgt beschrieben: „Let it vary its robes and assume different raiment. Let it take up again in other words what has already been said; let it reiterate, in a number of clauses, a single thought. Let one and the same thing be concealed under multiple forms — be varied and yet the same“.³⁰ Als Mittel zur Aufschwellung des Textes zählt **Galfred** also — ähnlich wie bereits angegeben wurde — die Periphrase, die Apostrophe (Anrede), Personifikation, Digressio und Oppositio.

Als die komplizierteste Figur der **amplificatio** wird der **Vergleich** bezeichnet. **Galfred** bietet ihn in zweierlei Form dar, nämlich als einen „offenen“ und einen „verdeckten“ Vergleich (*collatio aperta* und *collatio oculata*). Wie aus der folgenden Charakteristik **Galfreds** hervorgeht, kann man zu dem „verdeckten“ Vergleich aus heutiger Sicht auch viele Arten der Allegorie, Kurzallegorie und vor allem allerlei metaphorische und metonymische Umschreibungen einreihen: „A comparison that is made overtly presents a resemblance which signs explicitly point out. These signs are three: the words *more, less, equally*. A comparison that is made in a hidden way is introduced with no sign to point it out. It is introduced not under its own aspect but with dissembled mien, as if there were no comparison there at all, but the taking on, one might say, of a new form marvelously engrafted, where the new element fits as securely into the context as if it were born of the theme... The new term is, indeed, taken from elsewhere, but it seems to be taken from there; it is from outside and does not appear outside; it makes an appearance within and is not within; so it fluctuates inside and out, here and there, far and near; it stands apart, and yet is at hand... Here is the flowing water of a well spring, where the source runs purer; here is the formula for a skilful juncture, where the elements joined flow together and touch each other as if they were not contiguous but continuous; as if the hand of nature had joined them rather than the hand of art. This type of comparison is more artistic; its use is much more distinguished“ (s. dazu die Anm.30).

4.2 Als **abbreviatio** wurde im Spätmittelalter absichtliche Verkürzung einer Aussage zum Zweck einer klaren Sinngebung bezeichnet. **Galfred** empfiehlt in dieser Hinsicht, „sich auf *purum corpus materiae* (den reinen Körper des Themas) zu konzentrieren“.³¹

Die **abbreviatio** erläutert Galfred folgendermaßen: „Let *emphasis* be spokesman, saying much in few words. Let *articulus*, with staccato speech, cut short a lengthy account. The ablative, when it appears alone without a pilot, effects a certain compression. Give no quarter to *repetition*. Let skilful *implication* convey the unsaid in the said. Introduce no *conjunction* as a link between clauses— let them proceed uncoupled. Let the craftsman skill effect a *fusion of many concepts in one*, so that many may be seen in a single glance of the mind ... Combine these devices, therefore, when occasion warrants: emphasis, articulus, ablative, absolute, deft implication of one thing in the rest, omission of conjunctions between clauses, fusion of many concepts in one, avoidance of repetition.“³²

Es kann sich um eine Kürzung im syntaktischen oder im semantischen Sinn handeln. Im AaB und im Tka wurden für die syntaktische Kürzung **elliptische Umschreibungen** sowie auch **asyndetische Verbindungen von Sätzen oder Satzteilen** verwendet. Nach der Ansicht Natts ist **abbreviatio** im Mittelalter anders verstanden worden, nämlich als allgemeiner Begriff für die „verkürzende Art der Darstellung“, für die verschiedene Stilmittel zur Verfügung stehen. Sie werden bei Natt wie folgt aufgezählt: **die Emphase** (die Aussage wird in prägnantester Kürze gefaßt), **Articulus** (asyndetische Reihung), **Vermeidung von Wiederholungen**, **Intellektio** (verkürzende Anspielung) und **Satzkontraktionen**. Natt nennt als Beispiel eine Konstruktion mit einem Partizipium absolutum: *On nutz geredet, als mer geswigen, *baß*geswigen, wann törlich geredet* (AaB, XIV, 1f).³³

Es ist nicht klar, welcher Auffassung über **amplificatio** und **abbreviatio** Johannes de Tepla folgte. Auch der Widmungsbrief gibt darüber nur wenig Auskunft, da dort nur über **das Verfahren**, nicht jedoch über seine **Funktion** berichtet wird: *Ibi longa breuiatur, ibi curta materia prolongatur ...ibi currunt cola, coma, periodus modernis situacionibus ...* (Hier wird ein langes Thema kurz, ein kurzes lang abgehandelt ...hier folgen sich Satzglieder, Satzteile, ganze Sätze **in neuester Stilart**).³⁴ Gerade die letzte, vom Saazer nicht näher erläuterte Wendung „*modernis situacionibus, in neuester Stilart*“ ist hier von Wichtigkeit. Wie war sie von Johannes gemeint? Wie sollte sie vom Empfänger des Briefes, Petrus Rothirsch, verstanden werden? War damit, wie wir heute annehmen, vielleicht die Abkehr vom alten *ornare* zugunsten des neuartig rhetorisch aufgefaßten *movere* angedeutet? Danach müßte der Saazer beide Verfahren in ihrer qualitativen Funktion als ein zusätzliches rhetorisches Herausheben und Intensivieren eines Redeteiles oder eines Arguments (**amplificatio**) und als eine Verkürzung der Aussage zum Zweck einer klaren Sinngebung (**abbreviatio**) begriffen und vielleicht auch zum größten Teil verwendet haben. Inwieweit diese These zutrifft und ob im AaB die Texterweiterung und -kürzung das Behandelte zugleich inhaltlich heraushebt, soll in der Analyse I beim Vergleich des AaB mit der rhetorischen Gestaltung des Tka untersucht werden.

Die ciceronischen rhetorischen Prinzipien wurden in den spätmittelalterlichen Poetikbüchern nicht ohne Veränderungen übernommen. Es kam zu einem inneren Ausbau der syntaktischen Stilfiguren,³⁵ viele Tropen bekamen einen neuen Inhalt, so daß sie im damaligen aktuellen Text ihre volle Wirkung entfalten konnten. In vielen Fällen läßt sich

nur äußerst schwer einschätzen, ob diese Darstellungsmittel bloß der Verschönerung oder auch der gezielten Betonung gedient haben. Für den heutigen Leser spätmittelalterlicher Prosatexte ist die merkwürdige Häufigkeit der *Figura etymologica*, der ana— und epiphorischen Wiederholung einzelner Wortarten, des Polyptotons oder die oft gepflegte, fast ineinandergreifende Häufung und Aufzählung einzelner Begriffe der Aussage nur aus der damaligen Rhetorik begreifbar.

Wenden wir uns abschließend einer kurzen Charakteristik beider Werke zu.

Kurze Charakteristik des „Ackermann“ und des „Tkadlec“

Thematik und Motivik: Im AaB werden die Argumente eines Witwers gegen die Macht des Todes vorgeführt. Der Tod wird wegen des Tötens angeklagt und setzt sich zur Wehr.

Dem Tka liegt das Thema eines verlassenen Liebhabers zugrunde. Deshalb klagt er das Unglück wegen des Unheils an, von dem er betroffen wurde. Das Unglück verteidigt sich gegen die Vorwürfe.

Diese an sich in der spätmittelalterlichen Literatur gängigen Themen wurden in beiden Werken motivisch ausgebaut. Wichtige Gedanken bringt **Trost** zur Deutung beider Werke: Der **Tka** befaßt sich mit „der Frage nach dem Grund des Übels in der von einem gütigen und gnädigen Gott geschaffenen Welt... Zu vergleichen wäre aus der Lehre des Aquinaten: der Wille des göttlichen Schöpfers war allein auf das allgemeine Gute gerichtet, ...Mängel im einzelnen sind notwendig für die Vollkommenheit des Ganzen, vieles Gute könnte nicht realisiert werden, wenn Gott kein Übel zuließe. Ausdrücklich stimmte Thomas von Aquin mit dem hl. Augustin darin überein, daß es Gott möglich ist, Böses in Gutes zu verwandeln ... Indem das Unglück im Dienste Gottes steht, aber doch eigenmächtig handelt, wird Gott von der unmittelbaren Verursachung des Übels entlastet.“³⁶ „Im Grunde geht es doch Tkadleček um die Rechtfertigung von Unheil im menschlichen Leben, so wie im Ackermann die Rechtfertigung des größten Unheils im Menschenleben, des Todesschicksals, erörtert wird...Der Tkadleček ist selbstverständlich keine Nachahmung des Ackermann, aber der Ackermann ist sicher im tschechischen Werk benutzt worden, auch einem Werk *ex agro rhetoricalis jucunditatis*, in der **Form einer Trostschrift für jemanden, der von Minne und Fortuna verlassen wurde.**“³⁷

Die Motive des AaB erfahren im Tka eine Veränderung in dem bereits angedeuteten Sinne. Die Absicht des Tkadlecators war wohl, ein Konkurrenzwerk zum AaB abzufassen, indem er eine gleichrangige Thematik wählte. Der Tka weist also im Vergleich zum AaB eine geänderte, dabei jedoch genau überlegte Konzeption auf.

In beiden Streitgesprächen wird u.a. die gute Vergangenheit im Angesicht der schlechten Gegenwart thematisiert. Die Ansichten beider Kläger (Diesseitsbejahung, Lob der Ehe im AaB, höfischer Minnedienst im Tka) werden in beiden Fällen jeweils vom Tod oder vom Unglück relativiert. Am Ende wird im AaB das von Gott verliehene Schicksal vom Kläger hingenommen; der Ackermann beugt sich der höchsten göttlichen Instanz. Der

Tka ist durch keine klar formulierte Stellungnahme Gottes entschieden. Beide Kontrahenten „fechten“ mit unvermindertem Temperament miteinander; beide bestehen auf ihrer Ordnung. Eine gewisse Stärkung der Position des Unglücks als einer höheren Gewalt gegenüber dem Tkadlec wird im Schlußkapitel angedeutet, das als das längste Unglück-Kapitel gestaltet wurde. Es enthält eine Anweisung für den künftigen Lebensweg des Tkadlec, wobei seine Anklage — zum letzten Mal intensiviert — für völlig unannehmbar erklärt wird.

Zur Gliederung: Im AaB wie im Tka ergreifen abwechselnd die beiden Gegner das Wort. Ein Unterschied besteht im Aufbau der Reden. Die übliche Gliederung in **exordium**, **narratio**, **argumentum** und **peroratio** wird im AaB eingehalten. Der Tka-Verfasser übernimmt diese Gliederung nicht exakt. Manche Redeteile der Tka-Kapitel werden auf beträchtliche Weise gedehnt. Dieses Vorgehen kann jedoch keineswegs als oratorischer Selbstzweck und Leerlauf bewertet werden. Die Ausweitungen nützt der Tkadlecautor, oft von seiner Vorlage gedanklich angeregt, für eine möglichst umfassende, deskriptive und nicht weniger bewegende Entfaltung einzelner Motive und Argumente, die mit dem Hauptthema eng zusammenhängen. Er verändert vieles, was im AaB manchmal nur andeutungsweise behandelt wurde, nach eigenem Vorstellungsvermögen. Gerade manche dieser Entfaltungen vermitteln der tschechischen Mediävistik einen Zugang zu den traditionellen Vorstellungen und der Gedankenwelt sowie zu den Literaturkenntnissen eines tschechischen Autors in der vorhussitischen Zeit.³⁸

Zum **genus dicendi**: Für beide Werke ist der gelegentliche Übergang vom **genus iudiciale** zum **genus deliberativum** charakteristisch. Der Tka weist auf sein Ende zu, vor allem in den Unglück-Kapiteln, immer mehr Züge einer moralisierenden Rede auf.

Zuletzt einige allgemeine Feststellungen zur **Stillage** beider Werke. Es ist unmöglich, den Stil des AaB sowie des Tka nur **einer** Stilart zuzuordnen. Der hohe Stil, der im AaB fast in jedem Kapitel und besonders in seinen Anfangs— und Endpartien den Leser tief bewegt, wird ab und zu mit den Elementen des mittleren Stils kombiniert (die Schimpfwörter, die höhnischen Reden des Todes, die Anklagen, mit denen der Kläger den Tod schmäht). Sein reicher Wortschatz schöpft sowohl aus der deutschen Literaturtradition wie auch aus dem engen Bereich der juristischen Fachsprache. **Johannes de Tepla** hält sich nicht an eine strenge Aufteilung der **genera orationis**. Das wird u.a. auch in seiner Ackermann-Allegorie deutlich: Die üblicherweise dem **mittleren Stil** zugeordneten Attribute (Acker und Pflug) werden bei Johannes allegorisch zu den **Symbolen der Gelehrtheit** (Pergament und Schreibfeder).

Diese Charakteristik kann im Grunde auch auf den Tka übertragen werden; sein in diesem Sinne ähnlich gestalteter Stil wurde von tschechischer Seite seit jeher hochgeschätzt. Für den Tka ist aber mit einer weiteren Dimension der Gestaltung zu rechnen, die die Klage um die verlorene Geliebte — im Vergleich mit dem AaB — **mehrdeutiger** macht: **Das ganze Werk ist zugleich als eine Allegorese zu begreifen, deren Richtung jedoch noch nicht vollständig erklärt ist.** Es handelt einerseits von der Liebe in kühner erotischer Metaphorik bei der deskriptio der Geliebten des Tkadlec; es führt zugleich

aber in größere weltanschauliche Dimensionen, belegbar durch die vielen Augustinus-Zitate und Bibelstellen.

Viele weitere Fragen müssen offen bleiben, z. B. die, mit welchen literarischen Kreisen der höfische Ton in Verbindung mit der offen dargelegten und nicht nur allegorisch umschriebenen Erotik zusammenhängt und wo, besser noch: in welcher Atmosphäre eine Schrift wie der Tka, die sich stets auf den Hof beruft, Unterstützung finden konnte. Am Königshof Wenzels IV.? Es ist nur schwer vorstellbar, daß dieses Werk ohne einen Auftraggeber von höchstem gesellschaftlichem Rang geschaffen worden ist. Nach Rosenfeld und Trost wurde der Tka als eine Festrede am Hof der Königin Sophie vorgetragen.³⁹ Die Aufgabe dieser Arbeit kann nicht in der philosophischen oder sogar biographischen Deutung dieser verschlüsselten Allegorese bestehen. Eine mögliche häretische Funktion mancher Textstellen kann eher ausgeschlossen werden.⁴⁰

Es gilt weiterhin die These von Vilikovsky: „Die verhüllenden Anspielungen wecken unsere Neugier; wir müssen uns jedoch dessen bewußt sein, daß man bei der Deutung einer Allegorese, mit Croce gesagt, eine vollkommene Entschlüsselung nie erreicht, wenn uns der Autor den Schlüssel zu seinem Werk nicht selbst in die Hand gelegt hat.“⁴¹