

Zur Geschichte
einer problematischen Kategorie

PATHOS

Herausgegeben von
Cornelia Zumbusch



[2010]

Akademie Verlag

JOACHIM KNAPE

Rhetorischer Pathosbegriff und literarische Pathosnarrative

Der folgende Beitrag ist der rhetorischen Affekttheorie gewidmet. Dabei soll das Thema Affekt unter ganz bestimmten Gesichtspunkten erörtert werden. Zunächst geht es um eine nähere Bestimmung des aristotelischen Rhetorikbegriffs *Pathos*, der trotz gemeinsamer begriffsgeschichtlicher Ursprünge nicht mit dem deutschen Lehnwort Pathos (für hohlen Schwulst) verwechselt werden darf. In der rhetorisch angelegten Kommunikation muss der Orator zu Ausdrucksformen finden, die beim Adressaten Pathos evozieren, wenn er Affekte als rhetorisch-kommunikativen Faktor ins Spiel bringen will. Auf der Grundlage des rhetorischen Pathosbegriffs wird erörtert, wie es sich mit pathetischen Ausdrucksformen in literarischen Erzählwerken verhält. Der Beitrag widmet sich insgesamt also zwei Problemkomplexen, die innerlich zusammenhängen: 1. Wie ist der rhetorische Pathosbegriff und die Frage der Erregung von Affekten vor dem Hintergrund der klassischen Tradition zu sehen (rhetorische Perspektive)? 2. Wie verhält es sich mit der Struktur der Darstellung von Affekten in Erzähltexten (poetologische bzw. narratologische Perspektive)? Ziel der Überlegungen ist es, eine analytisch praktikable Methode zu entwickeln, mit deren Hilfe wir Affekte in erzählenden Texturen (welcher Art auch immer) eingrenzen, entsprechende Strukturen näher betrachten und für einen weiteren rhetorischen Gebrauch kodifizieren können. Dabei bleiben für den Rhetoriker auch die Ergebnisse der antiken Theoriebildung relevant, weil sie als empirisch rückgebundene Expertenreflexionen nach wie vor Gültigkeit haben.

Für Aristoteles bezieht sich das kodifizierbare rhetorische Wissen weniger auf handwerkliche Kunstgriffe, wie wir es bei den Sophisten oder später bei den Römern finden. Vielmehr identifiziert und systematisiert Aristoteles in seiner Rhetorikschrift zunächst einmal alle Faktoren, die seiner Meinung nach rhetorisch sind, d.h. in Beweis- und Persuasionszusammenhängen relevant werden können. Es sind, wie bekannt, die drei Faktoren Logos, Ethos und Pathos, die zugleich Wissensbereiche der Disziplin Rhetorik benennen. Im rhetorischen Handeln gelten für alle drei Komponenten die Voraussetzungen der Situativik, deren wichtigste Bedingung darin besteht, dass ein Effekt in der Flüchtigkeit des Ereignismoments hervorgerufen werden muss. Situativik ist als rhetorisches Basissetting dadurch gekennzeichnet, dass sich alle Kommunikationspartner proxemisch (also raumtheoretisch gesehen) physisch nah beieinander in einem Face-to-face-Interaktionszusammenhang befinden. Dies hat eine ganze Reihe psychologischer, wahrnehmungs-, text- und medientheoretischer Impli-

kationen. Sie stellen sich anders dar, als bei dem zweiten, alternativen Basissetting, auf das die moderne Rhetoriktheorie besondere Rücksicht nimmt: die Dimission. Bei der Dimissivik ist der Orator räumlich vom Adressaten getrennt und muss die Raum-Zeit-Distanzkommunikation mit Hilfe körperexterner Medien bewältigen (z.B. mittels Papyri, Tontafeln, Bücher), was den Orator vor besondere bzw. andere Produktionsanforderungen stellt als bei der Situativik.¹

Für den Logos, also den mündlich vorzutragenden Redetext bedeutet das, in ihm Strukturen zu schaffen, die auf die Wahrnehmungs- und Kognitionsgrenzen der Hörer Rücksicht nehmen. Das Ephemere (Nicht-Persistente), das im zeitlichen Vortragsablauf rasant Lineare sowie das in der logischen Abfolge und Argumentation Sequentielle des in die mündliche Performanz² gestellten Redetextes verlangen nach Eichung des Logos auf das Momentane und die realen Auffassungsmöglichkeiten der *hörenden* Adressaten, auch wenn der Text vorher schon ausgearbeitet wurde. Daher reicht es etwa beim Argumentieren, wenn die rhetorische Schwester des Syllogismus, das Enthymem (eigens für dieses Setting vorgesehen), mit seinen wahrscheinlichen Prämissen im aktuellen Redeereignis plausibel ist. Situationsgeeichtheit schwebt Aristoteles natürlich auch bei den beiden anderen Beweisinstrumenten Ethos und Pathos vor. Sie sind ebenfalls redetextinduziert, d.h. vom Logos ausgelöst, weshalb sie von ihm auch stets artikuliert werden müssen:

Von den durch die Rede (den *lógos*) geschaffenen Überzeugungsmitteln (*pisteis*) gibt es drei Arten: Sie sind zum einen im Charakter (*éthos*) des Redners angelegt, zum anderen in der Absicht, den Zuhörer in eine bestimmte Gefühlslage zu versetzen, zuletzt im Redetext (im *lógos*) selbst, indem man etwas nachweist oder zumindest den Anschein erweckt, etwas nachzuweisen. (Arist. *Rhet.* 1.2.3; Übers. Krapinger)³

Aristoteles führt hier die drei Instanzen des seit Shannon/Weaver (1949) als klassisch-informationstheoretisch bezeichneten Kommunikationsmodells an: linksseitig den Redner, mittig den Kanal mit Medium und Text (*lógos*) und rechtsseitig dann den Zuhörer. Der Redner wird hier mit dem Textproduzenten gleichgesetzt, der seinen Text so gestaltet, dass die Zuhörer oder Adressaten auch emotional affiziert werden:

Durch die Hörer (erfolgt die Überzeugung), wenn sie durch die Rede (den *lógos*) in einen emotionalen Zustand (*páthos*) versetzt werden; wir fällen unsere Urteile nämlich nicht in gleicher Weise, wenn wir trauern und wenn wir uns freuen oder wenn wir lieben und wenn wir hassen; ausschließlich dafür versuchen, wie wir behaupten, die derzei-

- 1 Zur Abgrenzung von Situativik und Dimissivik siehe Joachim Knape, „The Medium is the Massage? Medientheoretische Anfragen und Antworten der Rhetorik“, in: *Medienrhetorik*, hg. von Joachim Knape, Tübingen 2005, S. 17-39, hier: S. 30f.
- 2 Joachim Knape, „Performanz aus rhetoriktheoretischer Sicht“, in: *Sprache – Kognition – Kultur*, hg. von Heidrun Kämpfer und Ludwig M. Eichinger, Berlin 2008, S. 135-150 (= *Institut für deutsche Sprache, Jahrbuch 2007*).
- 3 Aristoteles, *Rhetorik*, übers. von Gernot Krapinger, Stuttgart 1999.

tigen Rhetoriklehrer Abhandlungen auszuarbeiten. Diese Dinge werden im Einzelnen dargelegt werden, wenn wir über die Emotionen (*pathe*) reden werden. (Arist. *Rhet.* 1,2,5; Übers. Rapp)⁴

Der Orator induziert den Affekt durch seinen Redetext. Der Adressat ist es, der die induzierte Emotion gewissermaßen erleidet. Heidegger erkennt bei seiner 1924 entstandenen Interpretation der aristotelischen Rhetorikschrift in diesen beiden Vorgängen grundlegende Seinsverhältnisse, verankert im „Bewegtsein“ als Grundbefindlichkeit des Menschseins, die sich einmal beim Orator als einem, der den Text erschafft (*poiein*), und zum anderen beim Hörer als einem, der emotional Affizierung erleidet (*paschein*), konkretisiert.⁵

Im Zuge der Performanz des Redetextes müssen normalerweise mehrere Dinge gleichzeitig stattfinden. Diese Beobachtung wollen wir in der modernen Rhetoriktheorie unter dem Begriff der rhetorischen Dreiheit (Triphasia) fassen, also einem dreifachen Interaktionskalkül. Wir müssen im situativen Basissetting nämlich von der Notwendigkeit einer interaktionalen Mehrgleichigkeit oder von multifaktoriell-stimulierender Intervention durch den Orator ausgehen. Aristoteles denkt dabei über das Hauptinstrument des Orators, seinen Redetext, nach und stellt sich offenbar mindestens drei semantische Schichten im Logos vor: Erstens die reinrationale Argumentation in der Sache, bei der es nicht einfach nur um eine *Information* geht, wie Roland Barthes meint,⁶ sondern um überzeugungsrelevante Beweisführungen, die sich für ihn vor allem an den Begriff des Enthymems knüpfen (logische Ebene). Zweitens gleichzeitig das Evozieren darauf abgestimmter emotionaler Stimmungen (*Pathe*), die die Akzeptanz der Sachargumente begünstigen (emotionsbezogene Ebene). Drittens, ebenfalls simultan, die Konstruktion eines ganz bestimmten Bildes vom performierenden Orator (*ethos*), das sich beim Adressaten als Vorstellung charakteristischer Merkmale des Texturhebers und Textperformators verfestigt und sich dann ebenfalls günstig auf die Akzeptanz seiner Argumentation auswirken sollte (quellenbezogene Ebene).

Aus heutiger Sicht wird man sagen, dass alle drei Beglaubigungsmittel im Sinne der oben genannten rhetorischen Triphasia immer auch durch ganz eigenständige, separate kommunikative Maßnahmen ins Spiel gebracht werden können. Entsprechende Kalküle richten sich erstens auf den Text, zweitens auf die performierenden Medien (z.B. den Redner als Textvortragenden) und drittens auf das Setting (hier etwa das Publikum). Dies betrifft insbesondere längerfristige rhetorische Prozesse bzw. dimissive Kommunikation (z.B. in Form eigenständiger PR-Kampagnen usw.). Für die hier in den Blick genommene Fragestellung nach Affektstrukturen ist besonders das auf den Text bezogene Kalkül von Interesse.

4 Aristoteles, *Rhetorik*, übers. und erl. von Christoph Rapp, 2 Halbbände, Berlin 2002 (= *Aristoteles Werke in deutscher Übersetzung* 4).

5 Martin Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, Frankfurt a.M. 2002, § 16, S. 172 (= *Martin Heidegger Gesamtausgabe*, Bd. 18, II. Abr.: Vorlesungen 1919-1944).

6 Roland Barthes, „Die alte Rhetorik“, in: ders., *Das semiologische Abenteuer*, Frankfurt a.M. 1988, S. 15-102 (frz.: „L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire“, in: *Communications* 16, 1970, S. 172-229).

Schon für Aristoteles stellt jede der drei oben genannten Ebenen eine eigene *pistis*, d.h. ein eigenes Mittel des Überzeugens, Beweisens oder Beglaubigens dar.⁷ Diese Mittel können im Redetext gleichzeitig aktiviert werden, wenn auch unterschiedlich gewichtet, können sich aber auch für Aristoteles schon verselbständigen. Davon spricht er im dritten Buch der *Rhetorik*. Martin Heidegger betont 1924 in seiner Interpretation der aristotelischen *Rhetorik*, dass es einerseits natürlich (zumindest dem Ansatz nach) reinrational argumentierende Rede gibt, z.B. im Bereich der Wissenschaft.⁸ Andererseits ist Aristoteles aber offenbar auch klar, dass nicht bei allen Arten rhetorischer Intervention reinrationale Beweisformen, etwa in Form von Enthymemen, vonnöten sind: Manche Feststellungen sprechen für sich und bedürfen keiner umständlichen logischen Herleitung aus irgendwelchen Prämissen (Arist. *Rhet.* 3,17,7). Aristoteles geht aber noch weiter. Aus heutiger Sicht kann man ihn so verstehen, dass er so etwas wie eine emotionale Wahrheit akzeptiert, dass seiner Meinung nach also auch emotionsbezogene Aussagen selbstevident sein können und in der Kommunikation eine eigene Kraft der Überzeugung entfalten: „Wenn du Pathos heraufbeschwörst, verwende kein Enthymem! Entweder wird es jegliches Pathos ersticken oder du wirst es vergeblich vorbringen“ (Arist. *Rhet.* 3,17,8; Übers. Krapinger). Wenn man eine gezielt einsinnige Strategie verfolgt und sich nur auf eine der drei genannten, möglichen Beweisebenen im Text konzentriert, muss man die Gefahr ausschließen, dass sich die Beweisarten gegenseitig im Weg stehen. Wer sich also für eine rein emotionale Strategie entschieden hat, sollte sie nicht mit Rationalismen in Form von z.B. Enthymemen vermischen: „Denn gleichzeitige Bewegungen verdrängen einander und löschen sich entweder aus oder machen sich (gegenseitig) schwächer“ (Arist. *Rhet.* 3,17,8; Übers. Rapp).

Im zweiten Buch der *Rhetorik* entwickelt Aristoteles eine pathetische Typologie, mit der ein Orator sein Publikum mit den eigenen Leidenschaften im kommunikativen Ereignis simultan, während des Beweisvorgangs, stimulieren kann, indem er es bei seinen eigenen Emotionslagen abholt. In diesem emotionspsychologischen Teil der Rhetorikschrift stellt Aristoteles konventionelle „Taxonomien der Gefühlszustände auf, die zugleich ihre maßgebliche Einführung in die diskursive Welt Europas und ihre definitivische Festschreibung bedeuten“.⁹ Die moderne Rhetoriktheorie bestimmt den Persuasionsvorgang als Kernstück des rhetorischen Ansatzes, der darin besteht, die Adressaten mental von einem gegebenen Standpunkt A zu einem anderen, neuen Standpunkt B zu bewegen. Dabei geht es nicht um die Sachinformationen als gegebene Daten, sondern um deren Einschätzung.¹⁰

Dem Pathos kommt eine entscheidende Funktion im Persuasionsvorgang zu. Im Kern besteht dieser Vorgang in „Wechselerzeugung“,¹¹ also darin, die Psyche des Adressaten von

⁷ Zum folgenden siehe Rapp, in: Aristoteles, *Rhetorik*, 2. Halbbd. [Kommentar], S. 980-983.

⁸ Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, § 16, S. 169.

⁹ Joachim Knappe, *Allgemeine Rhetorik. Stationen der Theoriegeschichte*, Stuttgart 2000, S. 45.

¹⁰ Joachim Knappe, „Persuasion“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 6 (2003), Sp. 874-907; hier: Sp. 875.

¹¹ Joachim Knappe, „Zwangloser Zwang. Der Persuasion-Prozess als Grundlage sozialer Bindung“, in: *Von der Kunst der Rede und Beredsamkeit*, hg. von Gert Ueding und Thomas Vogel, Tübingen 1998, S. 54-69, hier: S. 56.

einem Standpunkt zu einem anderen zu bringen. Dies ist auf dem Wege eines Meinungs- oder Haltungswechsels zu erreichen (*opinion change* oder *attitude change*), wobei auf einen emotionalen „Umschlag“ der inneren Befindlichkeit zu setzen ist. Im Hinblick auf eine solche affektive Beweglichkeit des Menschen stellt sich allerdings die Frage, inwieweit Affekte bzw. Emotionen kommunikabel sind. Für Aristoteles sind sie es dann, wenn sie als semiotisch-gestalthafte Einheiten, die mit bestimmten Wissens- oder kalkulierbaren Reaktionsformen korrelieren, im Kommunikationsprozess einsetzbar sind. Daher bekommen die Affekte bei ihm Namen und werden zu Bestandteilen eines ersten Klassifikationssystems, für das er Kriterien angibt. Für den Orator ist es wichtig, dass die Pathe zu kognitiv-sprachlichen Entitäten werden können, die er gezielt in kommunikative Vorgänge einführen kann. Empirische Grundlage für die aristotelische Affekttaxonomie ist demnach nicht die experimentell zu untersuchende psychische Befindlichkeit von Subjekten, sondern die *Doxa*, also die in der Bevölkerung vorherrschende Meinung.

Wer mit rhetorischer Intention Affekte in die Kommunikation einbringen will, hätte mit topischen Versatzstücken, mit pathetischen *Loci communes* ein probates Konstruktionselement zur Hand, wenn es sie gäbe. Hierzu hat die antike Kunst- und Rhetoriktheorie bereits erste Überlegungen angestellt. Zum bild-künstlerischen Umgang mit Gestaltformen im Sinne von Mustern, die dabei in Betracht zu ziehen wären, entstandenen bereits im 6. Jh. v. Chr. in Griechenland Theoriewerke (*technai*), in denen handwerklich-technische, aber auch semiotisch-ästhetische Fragen unter produktionstheoretischer Perspektive erörtert wurden.¹² Aristoteles kannte diese Fachliteratur als er im 4. Jahrhundert daran ging, entsprechende *technai* für die auf verbaisprachliches Werkschaffen und Handeln bezogenen Disziplinen Poetik und Rhetorik auszuarbeiten. Schon der Titel seiner Schrift *Poetik* verweist auf das hier wie dort verhandelte Anliegen, eine Konstruktionstheorie für ganz bestimmte kommunikative Artefakte zu schaffen, mit dem Fachmann (*technites*)¹³ als *poietés*, d.h. als deren Konstrukteur bzw. Schöpfer. Für alle mit Symbol- bzw. Zeichenkonstruktionen befassten *technai* ergeben sich die theoretischen Fragestellungen aus dem unvermeidlichen Gegensatz von Konstruktionsziel und Konstruktionswiderstand, dem *Telos* einerseits und der Antistase andererseits. Die beste Möglichkeit der Überwindung von irgendwelchen Widerständen bietet der Rückgriff auf gemeinsame Kodes bei allen Kommunikationsteilnehmern, auch im Fall der Bildkommunikation.

Von den Schriften der antiken Kunsttechnographen sind nur Fragmente erhalten, aus denen wir wissen, dass vor allem seit der hellenistischen Zeit das „Denken über Formen als Problem“ kennzeichnend wurde.¹⁴ Plinius ist hier einer unserer besten Gewährsmänner. In seiner im 1. Jh. nach Christus entstandenen *Naturalis Historia* findet sich ein Hinweis

12 Felix Preißhofen, „Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton“, in: *Studia Platonica. Festschrift Hermann Gundert*, hg. von Klaus Döring und Wolfgang Kullmann, Amsterdam 1973, S. 21-48, hier: S. 23; Nadia Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, München 2000, S. 13ff. (= *Studien zur antiken Malerei und Farbgebung* 6).

13 Zum Begriff des Techniten vgl. Preißhofen, „Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton“, S. 22-30.

14 Ebd.

auf das seit dem 4. Jh. thematisierte zentrale Problem der Ausdrucksformen. Der Maler Aristeides, so Plinius, „malte als erster die Seele (*animus pinxit*) und drückte diejenigen Sinnesarten des Menschen aus (*sensus hominis expressit*), die die Griechen *éthé* nennen, ferner die Affekte (*perturbationes*)“.¹⁵ Schon der Aristoteles-Zeitgenosse Xenophon widmet sich dem hier angesprochenen semiotischen Zentralproblem in einem Kunstgespräch seiner *Sokrates-Memorabilien*. Er wirft die Frage auf, wie man den nicht sichtbaren Charakter (das *éthos*) der Seele eines Menschen (*tés psychés*) darstellen könne, und die Antwort des Sokrates lautet: indem man eines Menschen Gesicht und Haltung (*prósôpon kai schéma*) nimmt,¹⁶ gewissermaßen als sichtbar machenden Seelenspiegel.

In der aristotelischen *Rhetorik* bezieht sich die seelische Darstellungs- und Ausdrucksproblematik auf zwei wesentliche Merkmale des Menschen: 1. seine Charakteristik im Sinne einer Imagebildung (das *Fithos*) und 2. die Leidenschaft, der er unterliegt (das *Pathos*). Bei Quintilian verschiebt sich einige Jahrhunderte später die Bedeutung: *Ethos* ist der milde, *Pathos* der starke Affekt (Quint. *Inst. or.* 6,2,8-12); *Fithos* und *Pathos* werden in der griechischen Kunst durch das *schéma* zum Vorschein gebracht. Die Archäologin Nadia Koch hat die herausragende kunsttheoretische Bedeutung dieses griechischen Werkstatt-Begriffs, von dem sich das deutsche Wort Schema herleitet, in zwei Arbeiten gewürdigt.¹⁷ Im Tanz ist das Schema bei den Griechen „die durch einen festen Bewegungsablauf bestimmte Tanzfigur, in der Musiklehre die Umkehrung einer Tonreihe“, „in der Geometrie die durch Maße und Winkel konstruierte abstrakte Figur“ und in der bildenden Kunst schließlich sind Schemata werkstatt-spezifische Figurentypen, in deren Haltung ein „Ausdruck ihres Wesens“ und damit „verschiedene Möglichkeiten des Handelns“ fixiert sind.¹⁸ Dementsprechend bezieht sich Aristoteles im 6. Kapitel der *Poetik* wiederum auf die Malerei, wenn es um die zur Anschauung zu bringenden *éthé*, also Personencharakteristika in Form „typischer Verhaltensweisen“¹⁹ geht: „Die Tragödien der meisten neueren Dichter sind ohne *éthé* [...]. Ebenso verhält sich unter den Malern Zeuxis zu Polygnot; Polygnot war nämlich ein guter Maler von *éthé*, die Gemälde von Zeuxis hingegen zeigen keine *éthé*“ (Arist. *Poet.* 1450a 25-29; Übers. nach Fuhrmann). Das heißt, Zeuxis verzichtet im Gegensatz zu Polygnot auf den Einsatz konventioneller Schemata, also eingeführter Figuren-Haltungen, von denen man Handlungstypen hätte ablesen können.²⁰ Polygnot hingegen „bindet die Figuren der uns aus Pausanias bekannten

15 Plinius, *Naturalis historia / Naturkunde*, lat.-dt., hg. u. übers. von Roderich König u. Gerhard Winkler, 37 Bde, München 1973-1994, hier: 35, 98 (auch als Sammlung Tusculum); Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 207.

16 Dt. Text nach Preisbhofen, „Sokrates im Gespräch mit Parrhasios und Kleiton“, S. 28f.; vgl. Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 214f.

17 Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 59ff. passim; Nadia Koch, „EXHMA. Zur Interferenz technischer Begriffe in Rhetorik und Kunstschriftstellerei“, in: *International Journal of the Classical Tradition* 6.4 (2000), S. 503-515.

18 Koch, „EXHMA“, S. 508.

19 So die Ffthe-Übersetzung Fuhrmanns; siehe Manfred Fuhrmann, *Die antike Rhetorik*, München²1987, S. 32.

20 Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 219.

epischen Stoffe in eine vielschichtige Handlung ein und bildet sie in *schémata*,²¹ die sich aus der zugrunde liegenden Geschichte ergeben.²¹ Damit ist eine vormoderne Auffassung im Bereich der erzählerischen Affektdarstellung verbunden, die Affektgesten auch beim Erzählen als Gestaltschemata denkt. Entsprechendes lässt sich noch für Autoren mittelalterlicher Erzählwerke zeigen.²² In der Antike gibt es Schemata für Ethos und Pathos gleichermaßen. Daher betont Plinius bei einem Hauptwerk des schon genannten Aristoteles, das eine dramatische Mutter-Kind-Szene zeigt, die im Schema liegende *Pathosformel*, wie Warburg wohl sagen würde (Plinius *Nat.Hist.* 35, 98). Für Plinius sind es „die Affekte, *pathé* der Mutter, die den Betrachter affizieren, ihr im Sterben noch waches Bemerkendes Kindes (*sentire*) und die Furcht (*timere*), durch die man das übergreifende Thema einer Stadteinnahme erlebt“.²³

Besonders interessant ist nun der Eingang des aus den Werkstätten der bildenden Künstler kommenden Schema-Begriffs in die Rhetoriktheorie. Aristoteles überträgt ihn auf Gestaltphänomene von Prosatexten. So sagt er im 8. Kapitel des dritten, mit der Lexis, also der Prosa-Formulierungslehre befassten Buchs seiner Rhetorikschrift: „Die äußere Gestalt der Sprache darf weder metrisch gebunden noch arhythmisch sein“ (Arist. *Rhet.* 1408b21; Übers. nach Rapp). Rhetoriktheoretisch wird *schéma* seit dem 1. Jh. v. Chr. zum Terminus für die Figuren der Ornatus-Lehre. Cicero spricht von schmückenden *formae* bzw. *lumina* der Rede, „die die Griechen *schémata* nennen“ (Cic. *Brut.* 275), und geht dabei von einem Verständnis des Begriffs *schéma* als rhetorischem Terminus aus, der sich bereits in hellenistischer Zeit ausgebildet haben mag.²⁴ Quintilian setzt dann das griechische Wort *schéma* mit lat. *figura* gleich (z.B. Quint. *Inst. or.* 9,1,1), und in einer seiner Definitionen tritt der Bezug auf den Schema-Begriff der Kunsttheorie noch deutlich hervor. *Figura* sei „jede Form (*forma*)“ sagt er, „in der ein Gedanke gestaltet ist, wie sich ja auch die Körper, sie mögen in jeder beliebigen Weise gestaltet sein, jedenfalls immer in irgendeiner Haltung (*habitus*) befinden“ (Quint. *Inst. or.* 9,1,10).

Für den modernen Rhetoriker stellt sich die Frage, ob es auch auf anderen semiotischen Feldern, insbesondere im Bereich der Verbalsprachlichkeit so etwas wie *Pathosformeln* im Sinne Warburgs gibt.²⁵ Dieter Wuttke definiert Pathosformeln im Verständnis Warburgs

21 Ebd., S. 222.

22 Für diesen Hinweis danke ich Gert Hübner, Basel.

23 Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 225.

24 Joachim Knappe, „Figurenlehre“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 3 (1996), Sp. 289-342, hier: Sp. 302ff.; Koch, *Techné und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 505.

25 Zu Warburgs Pathosformelkonzept und seiner Problematik unter rhetoriktheoretischen Vorzeichen siehe Joachim Knappe, „Gibt es Pathosformeln? Überlegungen zu einem Konzept von Aby M. Warburg“, in: *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnungen in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Wolfgang Dickhut u.a., Göttingen 2008, S. 115-138; Joachim Knappe, „Les formules du pathos selon Aby M. Warburg“, in: *Littérature* 149 (2008), Mars, *La Rhétorique et les autres*, S. 56-72. Zu den Quellen und Strömungen, die Warburg beeinflussten: Vgl. etwa Andreas Haus, „Leidenschaft und Pathosformel. auf der Suche nach Bezügen Aby Warburgs zur barocken Affektenlehre“, in: *Europäische Barock-Rezeption II*, hg. von Klaus Garber, Wiesbaden 1991, S. 1319-1339, hier: S. 1326ff. (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 20); Ulrich Port, „Katharsis des Leidens. Aby Warburgs ‚Pathosformeln‘ und ihre konzeptionellen

als „in der Antike entstandene, in der antiken bildenden Kunst erstmals gestaltete und seither in der bildenden Kunst“, d.h. bis in die Gegenwart „konstant überlieferte bzw. verwendete Ausdrucksformeln zur Darstellung von Grenzwerten heftiger seelischer oder körperlicher Erregung“ oder – und das ist genauso wichtig – „patheischer innerer wie äußerer Ruhe“.²⁶ Mit quasi-strukturalistischem Blick²⁷ sammelt Warburg in seinem *Mnemosyne*-Atlas Belege für ein über die Jahrhunderte nachweisbares Repertoire von entsprechenden Pathosformeln und spricht von ihnen metaphorisch als von „eingewanderten antiken Rhetorikern“²⁸ im Zuge einer „Resitutio Eloquentiae“.²⁹ Nicht nur bildende Künstler, sondern auch Dichter haben zu allen Zeiten mit Affekten gearbeitet und ihre Kunstfertigkeit dazu eingesetzt, emotionale Reaktionen, das Mitfühlen und Mitleiden bei Adressaten zu evozieren, um damit ein kommunikatives Anliegen auszuagieren oder um ihre eigene Kunstfertigkeit beim Enkodieren von Affekten unter Beweis zu stellen.³⁰ Warburgs Begriff der Pathosformel dient im Folgenden als Anregung für die Suche nach etwas, das man provisorisch mit dem Suchbegriff literarische Pathosformel benennen könnte, für den ich jedoch den Terminus des Pathosnarrativs vorschlage.³¹ Zu klären ist, worin die Struktur, Identifikationsmöglichkeit und Leistung solcher Pathosnarrative als den entfernten literarischen Verwandten der Warburgschen Bild-Pathosformeln besteht.³²

Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie“, in: *Weg e deutsch-jüdischen Denkens im 20. Jahrhundert*, hg. von Gerhart von Graevenitz u.a., Stuttgart/Weimar 1999, S. 5-42 (= *Dljs* 73, Sonderheft 1999); Cornelia Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern: Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin 2004 (= *Studien aus dem Warburg-Haus* 8);

- 26 Dieter Wuttke, „Ernst Robert Curtius und Aby M. Warburg“, in: *Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren*, Bd. 2, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1996 (= *Saecula Spiritalia* 30), S. 666-687, hier: S. 668.
- 27 Knap e, Gibt es Pathosformeln?, S. 115-118.
- 28 Aby M. Warburg, „Dürer und die italienische Antike (1906)“, in: *Aby M. Warburg, Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Dritte, durchgesehene und durch ein Nachwort ergänzte Auflage, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1992, S. 125-135, hier: S. 130 (= *Saecula Spiritalia* 1).
- 29 Tagebuch vom 22.12.1927, zitiert nach Peter van Huisstede, „Der Mnemosyne-Atlas. Ein Laboratorium der Bildgeschichte“, in: *Aby M. Warburg, „Ekstatische Nymphen... trauernder Fluggott“*. Portrait eines Gelehrten, hg. von Robert Galitz und Britta Reimers, Hamburg 1995, S. 130-171, hier: S. 152.
- 30 Zur rhetorisch induzierten, d.h. bewusst stimulierten Evokation in der Kunst siehe Joachim Knap e, „Rhetorik der Künste“, in: *Rhetorik und Stilistik*, Bd. 1, hg. von Ulla Fix u.a., Berlin/New York 2008, S. 894-928, hier: S. 916-924 (= *HSK. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 31.1).
- 31 Wobei sich der hier gebrauchte Begriff des Narrativs in seiner Grundauffassung an die Begriffsverwendung in Teilbereichen der Psychologie, Diskursforschung und anderen Disziplinen anlehnt, die Erzähleinheiten untersuchen. Zur Funktionalisierung des Erzählens in der klassischen Rhetoriktheorie sowie zum rhetorischen Begriff der *narratio* siehe Joachim Knap e, „Narratio“, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik* 6 (2003), Sp. 98-106.
- 32 Mein Anliegen trifft sich dabei in gewisser Weise mit dem Ansatz von Gabriele Brandstetter, die den pleonastischen Begriff der Toposformel mit Bezug auf den Tanz ins Spiel bringt, um damit eine semiotische Spezifik auch begrifflich zu erfassen. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1995, S. 44f. Sie rekurriert damit auf den rhetorischen Toposbegriff, den schon Gertrud Bing, die Mitarbeiterin Aby Warburgs, als eigentliches Kernkonzept der Pathosformel

Dies betrifft zunächst einen Punkt, der in der von Lessing im 18. Jahrhundert geführten Laokoon-Debatte bis zu den heutigen semiotiktheoretischen Diskussionen wichtig ist, nämlich die Zeichenqualität, die mimetische Leistung und die Rolle der Narrativität. Dass der Laokoon der vatikanischen Skulpturengruppe schreit oder kurz vor dem Schrei steht, sagt nicht das Bildwerk, sondern unsere Imagination beim Dekodieren. Wir können den Vorgang vom statischen Bildnis nur ablesen, weil wir als Zusatzinformation entweder Kenntnis vom zugrundeliegenden Ausdruckskode oder von der Geschichte Laokoons als Kontext haben. In unserer Imagination ergänzen wir dann die aufgrund ihrer medialen Struktur determiniert in der unbeweglichen Skulptur nicht mimetisch umsetzbaren Elemente des Vorgangs. Insofern spricht der Erzähltheoretiker Gérard Genette kategorisch davon, dass Bilder nicht erzählen können, sondern nur Elemente von Handlungen zur Anschauung bringen, es sei denn wir haben es mit Bildsequenzen zu tun. Beim Film ist es mithin anders.

Wie der Begriff bereits nahelegt, muss der Zugang zu literarischen Pathosnarrativen im Erzählen selbst zu finden sein. Schon die griechischen Theoretiker befassten sich mit der Rolle von Erzählkontexten und hoben den Zusammenhang von Schema und Erzählkontext hervor. So untersucht der Malereitraktat des Nikias aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. das Verhältnis von übergreifendem Bildthema, *hypóthesis*, und der Fünzeildarstellung verschiedener Schemata, etwa einer Reiterschlacht, also Spere werfender und vom Pferd stützender Figuren.³³ Andere Autoren heben die integrative Rolle des *mythos* (also von Fabel, Sujet, Plot oder Handlung)³⁴ hervor.³⁵ Der Literaturtheoretiker Tzvetan Todorov fasst in seiner grundlegenden Analyse von Lessings 1766 erschienenem *Laokoon* die Grundthese des Werkes in folgendem Syllogismus zusammen:

1. Die Zeichen der Kunst müssen motiviert sein (sonst ist keine Nachahmung [soll heißen Mimesis] möglich).
2. Nun erstrecken sich die Zeichen der Malerei im Raum und die der Poesie in der Zeit.
3. Also kann man in der Malerei nur das darstellen, was sich im Raum, und in der Poesie nur das, was sich in der Zeit erstreckt.³⁶

erkannt hatte: „In der Rhetorik wird eine zur Konvention gewordene Formel, die laufend verwendet wird, um eine Bedeutung oder eine Stimmung mitzuteilen, *Topos* genannt. Warburg stellt das Vorhandensein von etwas analogem in der bildenden Kunst fest.“ Gertrud Bing, „Aby M. Warburg (1965)“, in: *ÄlW*, S. 437-454; vgl. Salvatore Settis, „Pathos und Ethos, Morphologie und Funktion“, in: *Vorträge aus dem Warburg-Haus* (1997), S. 31-73, hier: S. 39; zum *Topos*-Begriff siehe auch Anne Ulrich, „Bildrhetorik in der Warburgtradition. ‚Pathosformeln‘, ‚Schlagbilder‘ und ‚Topoi‘ am Beispiel Berlusconi“, in: *Bildrhetorik*, hg. von Joachim Knappe, Baden-Baden 2007, S. 447-473 (= *Saecula Spiritalia* 45).

33 Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 60.

34 Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike*, Darmstadt 1992, S. 26.

35 Koch, *Techne und Erfindung in der klassischen Malerei*, S. 103.

36 Tzvetan Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert. G.E. Lessing: Laokoon“, in: *Das Laokoon-Projekt*, hg. von Gunter Gebauer, Stuttgart 1984, S. 9-22, hier: S. 14 (= *Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft* 25).

Lessings entscheidender Ansatz besteht nach Todorov darin, dass er die Lehre von der Nichtmotiviertheit der Sprachzeichen in gewisser Weise umstürzt.³⁷ „Im ‚Laokoon‘ selbst hebt Lessing besonders die Nachahmung der Zeitlichkeit hervor: Die Zeichen der Sprache können, da sie in der Zeit aufeinander folgen, auf motivierte Weise alles das bezeichnen, was in der Zeit aufeinander folgt. Solche Gegenstände heißen überhaupt *Handlungen*. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie“.³⁸ Und zu ihnen gehören die Affekte. Aristoteles verweist auf sie im 19. Kapitel der *Poetik*, wenn er unter anderem „das Hervorrufen von Erregungszuständen (*πάθη*), wie von Jammer oder Schauern oder Zorn“ als Ziel der textuellen, rhetorisch motivierten Gedankenführung (*διάνοια*) auch einer Tragödie angibt. Hierzu fügt sich Lessings Bemerkung: „in der Beredsamkeit und Poesie gibt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Paréthyrsus [Schwulst bzw. Affekt zur Unzeit] zu werden“.³⁹ Das hat seinen Grund darin, dass die „Präsentation extremer Affekte“ im dichterischen Erzählen immer „in ein Kontinuum seelisch-körperlicher Gebaren eingebunden“ und „auf diesem Wege relativiert“ bleibt.⁴⁰

Die Differenz zu anderen Zeichensystemen nun ergibt sich aus den unvergleichlichen Eigenschaften sprachlicher Kodes und der mit ihrer Hilfe konstruierten Texturen. Gérard Genette formuliert geradezu ein sprachliches Sonderrollen-Theorem: Das „Spezifikum des Narrativen“ ist für ihn nämlich auf den in der Sprache angelegten besonderen „Repräsentanzmodus“ bezogen und liegt „nicht in seinem [Handlungs-]Inhalt, der ebensogut dramatisch, zeichnerisch oder sonstwie ‚dargestellt‘ werden kann. Tatsächlich gibt es gar keine ‚narrativen Inhalte‘: es gibt Verknüpfungen von Handlungen und Ereignissen, die sich so oder anders darstellen lassen“.⁴¹ Insofern *erzählen* Bildwerke der vorkinematographischen Tradition nicht, weil sie nicht imstande sind, Handlungsdarstellungen im Ablauf miteinander zu verbinden.

Anknüpfend an Lessings Bemerkung zum poetologischen Rang der Handlung und unter Einbezug der schon in der Antike entwickelten Theorien zur Affekt-Mimetik können wir nun auf die Suche nach literarischen Phänomenen gehen, die uns an Warburgs Pathosformeln erinnern, aber differenzanzeigend besser *Pathosnarrative* genannt werden sollen. Es handelt sich hier um spezifisch konturierte verbalsprachliche Vollzüge einer Affekthandlung im Erzählkontext. Den analytischen Ansatzpunkt bei Erzähltexten bietet deshalb die ihnen als Spezifikum eigene narrative Tiefenstruktur: Pathosnarrative müssen als Handlungen

37 Dem wird man insofern widersprechen müssen, als Todorov nicht die Sprachzeichen meint, die zur *Langue* gehören, sondern den Text, dessen Syntagma von Sprachzeichen konstituiert wird. Es ist in diesem Zusammenhang auch nicht von der Schrift als dem Notationskode für Sprache die Rede.

38 Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, S.17, mit Bezug auf Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, hg. u. erl. von Hugo Blümner, 2. verb. u. verm. Aufl. Berlin 1880, S. 354. Lessing ergänzt an anderer Stelle weitere Motiviertheitsphänomene, z.B. den Ton, oder Figuren und Tropen (Todorov, „Ästhetik und Semiotik im 18. Jahrhundert“, S. 18f.).

39 Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, Bd. 6: *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, hg. von Herbert G. Göpfert, bearb. von Albert von Schirnding, München 1974, S. 183.

40 Port, „Katharsis des Leidens“. Aby Warburgs ‚Pathosformeln‘ und ihre konzeptionellen Hintergründe in Rhetorik, Poetik und Tragödien-theorie“, S. 24.

41 Gérard Genette, *Die Erzählung*, München 1994, S. 201.

formuliert sein. Damit bewegen wir uns auf der oben herausgehobenen, intertextuell und gegebenenfalls intersemiotisch für die hier anstehenden Vergleiche besonders gut geeigneten *histoire*-Ebene.⁴²

Ein erstes Beispiel bietet der Roman *Gabriotto und Reinhart* von Jörg Wickram aus dem Jahre 1551. Wickram ist neben Georg Messerschmidt einer der wenigen namentlich bekannten Autoren, die im 16. Jahrhundert zum ersten Mal deutsche Originalromane in Prosa geschrieben haben. Der *Gabriotto* ist ein leidenschaftlicher Liebesroman. Wie in den anderen Romanen Wickrams, die in höfischem Kontext spielen, entsteht der Konflikt aus der *Mésalliance* niedrigergestellter Männer mit hochgestellten Frauen. Es kommt am englischen Hof zu einer Liebesbeziehung zwischen Gabriotto und der Königsschwester Philomena sowie zwischen dem ebenfalls nur aus niederem Adel stammenden Reinhart und der Grafentochter Rosamunda. Der König bringt die Verbindungen durch Intrigen und Gewalt zum Scheitern. Am Ende sterben die vier Verliebten eines verzweifelten Todes.

Bei der Suche nach Pathosnarrativen ist die erste Stufe die *pathetische Situation*. Der plot, die erzählte Geschichte (*histoire*-Ebene) legt fest, an welcher Stelle der Handlung eine pathetische Situation eintritt. Die bestimmenden Faktoren der pathetischen Situation, also *Pathosauslöser*, *Pathosträger* und *Pathosbandlung*, werden im Vergleich mit anderen literarischen Umsetzungen verzweifelter Liebe und Liebestods besonders gut sichtbar. Wie in den *Leiden des jungen Werther* ist auch im *Gabriotto* der Beginn der Liebe in eine solche Situation gelegt. Hier wie dort entbrennt die Liebe in einer Tanzszenerie, die Wickram am Anfang düster vorausdeutend kommentiert:

also Gabriotto unnd Reinhart die beyde ihren junckfrawen freündtlichen umbfingen / das sye leyder zu einer unglücklichen stunden angefangen hatten / warumb ich aber das sprich / ir nachend wol vernemen werden / dann so bald Gabriotto die junckfraw Philomena umbfangen hat / sye beyde zu stund ein brinnendes feür durch gon thet / in solcher liebe gen einander entzündt wurden / das mit keinen worten außgesprochen werden mag / der dantz yetz mit grossen freüden angefangen ward.

Beide hatten nun „grose freüd“ und einem Tänzer wie Gabriotto „nyemandts mit behenden und schönen springen geleich“.⁴³

Niklas Luhmann ruft in seinem Buch *Liebe als Passion* eine Stelle aus Goethes *Werther* auf (Brief vom 16. Junius 1771). Luhmann schreibt: „Lotte tanzte nicht, sie schnitt Schwarzbrot. Auch das kann der empfindsamen Seele genügen; freilich nur bei einer Empfindsamkeit, die die ganze Welt in Anspruch nehmen kann, um Liebe und Leid erfahrbar zu machen. Das überschreitet dann aber den Spielraum möglicher Kommunikation.“⁴⁴ Luhmanns Erinnerung

42 Zu denken wäre hier etwa an intersemiotische Vergleiche zwischen Literatur und Film.

43 Georg Wickram, *Gabriotto und Reinhart*, hg. von Hans-Gert Roloff, Berlin 1967, S. 21, 15ff. (= Georg Wickram, *Sämtliche Werke* 2).

44 Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a.M. 1982, S. 43.

an den *Werther* muss hier korrigiert werden. Goethe führt uns in die für Werther alles bestimmende pathetische Situation des Liebesanfangs. Werther tritt in die Szene als Beobachter und Mitwirkender. Mehrere Wahrnehmungen sind es, die ihn bis zum bitteren Ende an Lotte fesseln werden: Er betritt das Haus und beobachtet Lotte als Brotschneiderin inmitten einer Kinderschar, auf der Kutschfahrt erkennt er Lotte als Literaturliebhaberin, im Tanzsaal dann erlebt er mit ihr eben doch ein langes körperharmonisches Tanzvergnügen (Lotte tanzt „mit ganzer Seele“, ihr „ganzer Körper eine Harmonie“). Und Werthers Reaktion?: „Ich war kein Mensch mehr. Das liebenswürdigste Geschöpf in den Armen zu haben und mit ihr herumzufliegen wie Wetter, daß alles rings umher verging, und –“ (Erstes Buch, Brief vom 16. Junius) In beiden Tanzszenen lässt sich ein Pathosnarrativ identifizieren, das man *Körperharmonie im Tanz* nennen könnte.

Die Identifikation des Pathosnarrativs resultiert nicht aus der Tatsache, dass der Plot in beiden Fällen eine pathetische Situation als Handlungselement vorsieht; solch eine Vorgabe ist lediglich Voraussetzung. Das sprachliche Inventar stellt Dichtern eine Vielzahl von Möglichkeiten zur Verfügung, in einer solchen Szene das Entstehen des Liebesaffekts auszudrücken.⁴⁵ Zum Beispiel kann ein Autor nur mit der Semantik des Gefühlswortschatzes arbeiten.⁴⁶ Um Affekt zu konstatieren, reichen schon die Angabe bestimmter Körpersymptome (bleiches Gesicht, Zittern usw.)⁴⁷ oder bestimmte Epitheta-Kombinationen aus („große Liebe“, „heiße Tränen“, „tiefe Trauer“, „inniges Glück“ usw.). Auch rhetorische Affekt-Figuren lassen sich einsetzen.⁴⁸ Wickram nutzt diese Möglichkeit vielfach, und die religiöse Dichtung des Barock ist hoch angereichert mit rhetorischen Figuren wie Ausruf, Anapher, Antithese, Frage-Antwort-Dialog, Parallelismus, Repetition, Synonymie, Epitheta ornantia aller Art oder rhetorischen Fragen.⁴⁹ Hier handelt es sich aber nicht um Pathosnarrative, sondern um einfache darstellerische, wenngleich ebenfalls hoch wirksame Pathoselemente. Der Einsatz

45 Vgl. Ingeborg Radmehr, *Typik der Gefühlsdarstellung in der frühneuhochdeutschen Erzählprosa*, Göttingen 1980 (= *Grafitia* 8); Joachim Knappe, „Empfindsamkeit‘ in Mittelalter und früher Neuzeit als Forschungsproblem. Eine Bestandsaufnahme“, in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters. St.-Andrews-Colloquium 1985*, hg. von Jeffrey Ashcroft u.a., Tübingen 1987, S. 221-242.

46 Zu „lexikalisierten Emotionen“ siehe Fritz Hermanns, „Kognition, Emotion, Intention. Dimensionen lexikalischer Semantik“, in: *Die Ordnung der Wörter. Kognitive lexikalische Strukturen*, hg. von Gisela Harras, Berlin/New York 1995, S. 138-178, hier: S. 144ff. (= *Jahrbuch des Instituts für deutsche Sprache* 1993).

47 Radmehr, *Typik der Gefühlsdarstellung in der frühneuhochdeutschen Erzählprosa*, S. 46ff.

48 Rüdiger Campe, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 24ff. (= *Studien zur deutschen Literatur* 107).

49 Dieser „Redeschmuck“ stellt „keineswegs nur einfach ein verbrämtes Beiwerk, ein wohlgefälliges Ornament eines Textes dar, sondern ein durchaus machtvolleres Mittel der Verregung und Lenkung der Affekte des Rezipienten und somit auch der Einflußnahme. Dabei werden ganz gewisse rhetorische Strategien als besonders geeignet für die Verzeugung ganz spezifischer Gefühle und Leidenschaften beim Publikum angesehen, mithin ihr Einsatz zur Erreichung bestimmter affektiver Redeziele als förderlich, ja notwendig betrachtet“. Ralf Georg Bogner: „Bewegliche Beredsamkeit, passionierende Foesie. Zur rhetorischen Stimulierung der Affekte in der lutherischen Literarisierung der Leidensgeschichte Jesu“, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, Bd. 1, hg. von Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005, S. 144-165, hier: S. 153 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 43).

bestimmter Vokabeln etwa reicht als hinreichendes Merkmal eines Pathosnarrativs nicht aus, obwohl man damit natürlich eine emotionale Tönung erreichen kann.⁵⁰ Es ist auch zu bezweifeln, dass man eine Metapher wie die von den „Knie des Herzens“ in dieser atomistischen Form als Pathosnarrativ im Erzählkontext gelten lassen kann, die Ernst Robert Curtius ohne weiteren Kommentar als Pathosformel apostrophiert.⁵¹ In diesem Zusammenhang kann auch auf die von Curtius ins Spiel gebrachte *Kontrastharmonie-Formel* verwiesen werden; er sieht sie im *locus amoenus* realisiert; als Pathosformel lebt sie seiner Meinung nach aus dem Kontrast von harmonischem Liebesort und umgebender wilder Landschaft.⁵²

Für die Identifikation der linear ablaufenden Pathosnarrative ist vielmehr entscheidend, dass ihnen ein bewegter Gestus bestimmter Art eingeschrieben oder eingearbeitet ist. Semiotisch gesehen können tiefenstrukturell gleiche Handlungen auf der Textoberfläche natürlich zu verschiedenen Zeiten und in differenten Zeichensystemen verschieden realisiert werden. Aber einem Autor kann auch daran gelegen sein, durch Gestaltähnlichkeit auf der Ebene der Erzähloberfläche (*récit* im Sinne Genettes) einen rekurrenten, intertextuellen Verweiszusammenhang herzustellen. Wie hat man sich die Generierung dieses Gestus vorzustellen? Zunächst gibt es einen mimetischen Kern, d.h. einen Handlungsumriss aus der Welt aller denkbaren menschlichen Handlungen, der sprachlich imaginationsevozierend gefasst wird. Der Text kann diesen bestimmten Handlungsumriss bei jedem Rezeptionsakt immer wieder in der Imagination des Lesers oder Hörers evozieren.⁵³ Um die Handlung weiterzutreiben, hätten sich Wickram und Goethe bei den Tanzszenen auch auf den Satz beschränken können: „anlässlich einer Tanzveranstaltung verliebten sie sich“. Stattdessen formulieren beide aber für die gegebene Situation als ästhetische Umsetzung ein Pathosnarrativ. Dessen konstitutiver rhetorischer Gestus besteht darin, dass sich die beiden Protagonisten in bewegter Körperharmonie (Tanz) befinden, sich umarmen, wie es heißt, oder sich in den Armen liegen.

Als ein Gewitter den Tanz unterbricht, lenkt Lotte mit einem spontanen Spiel vom allgemeinen Unbehagen ab, bei dem Werther mit Genuss Ohrfeigen von ihrer zarten Hand bekommt. Wäre dies nicht alles schon Stoff für eine pathetische Ausdrucksgestalt? Als sich der Himmel beruhigt, kommt Werthers letzte und innigste Wahrnehmung, die Goethe hoch empfindsam darstellt:

50 Vgl. Reinhard Fiehler, *Kommunikation und Emotion*, Berlin 1990 (= *Grundlagen der Kommunikation und Kognition*); Monika Schwarz-Friesel, *Sprache und Emotion*, Tübingen u.a. 2007.

51 Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 147f.

52 Ebd., S. 209.

53 Damit ist an etwas gedacht, das Aby Warburg in ähnlicher Weise, aber ikonographisch vorschwebte. Warburg sah mit dem figuralen „bewegten Beiwerk“ in der Kunst Vergleichbares. Für ihn liegt der Affektausdruck von Botticellis Nymphe im windbewegten Haar und in der flatternden Tracht. Die Oberflächenkonturierung ist als sprachliche „Reliefbildung“ im Sinne des Texttheoretikers Michael Riffaterre aufzufassen, die durch Kontrastaufbau mit Hilfe „markierter Textelemente“ erzeugt wird. Michael Riffaterre, *Strukturelle Stilistik*, München 1973; zur rhetorischen Evokation in den Künsten siehe Joachim Knape, „Rhetorik der Künste“, in: *Rhetorik und Stilistik*, Bd. 1, hg. von Ulla Fix u.a., Berlin/New York 2008, S. 894-928, hier: S. 916-924 (= *HVK. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* 31.1).

Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Lösung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen. Und sah nach ihrem Auge wieder – Fidler! hättest du deine Vergötterung in diesem Blicke gesehen, und möcht' ich nun deinen so oft entweihten Namen nie wieder nennen hören!

(Erstes Buch, Brief vom 16. Junius)

Gibt es etwas Vergleichbares bei Wickram? Im Verlauf von Wickrams *Gabriotto* wird die aufkeimende Liebe durch einen gefährlichen Unfall Gabriottos fast zunichte gemacht. Als er endlich wieder genesen am Hof auftaucht, schwelgt Philomena vor Glück in Liebesseligkeit. Wie stellt Wickram das dar? Im Gespräch mit ihrer Hofdame Rosamunda versucht Philomena, sich über die affektive Befindlichkeit klar zu werden:

ach mein aller liebste junckfraw Rosamunda / wie mag doch ein semlichs ymmermer beschehen / das mich der jüngling Gabriotto so gänzlich mit seiner lieb gefangen hat / ich glaub nimmer mer das Tristrant die schöne Ysald / also mit grosser liebe umgeben hab / dergleich er gegen ir in senlicher inbrünstiger lieb entzündt gewesen sey / als sye das unglücklich trunck inen beden unwissendt getruncken hatten / Ich glaub auch nit / das junckfraw Biancaforra (gegen Florio des König Pfelice son) grösser huld und liebe getragen hab / als ich dem edlen jüngling getragen thun / wiewol Florio und Biancaforra / mancherley ellend leiden / und trübsal umb irer liebe willen erlitten haben.⁵⁴

In Wickrams Szene spielt der Dichtername als Schlüsselreiz keine Rolle. Philomena nennt keine Dichternamen, waren doch der Prosa-Tristan und der Florio-Roman, d.h. die deutsche Version von Boccaccios *Il Filocolo*, zu Wickrams Zeit anonym erschienen. Zudem sind wir noch weit von der Kunstperiode entfernt, in der Goethes Klopstock-Anrufung sehr viel mehr konnotiert. Was die zitierte Wickram-Stelle aber doch mit dem *Werther* verbindet, ist derselbe Gestus der *Affektspiegelung*: Die Liebenden suchen ihren pathetischen Zustand semiotisch, d.h. in intertextueller Bezugnahme auf eine Dichtung (auch metonymisch per Dichter- oder Protagonistennamen) zu spiegeln. Bei Wickram tut der männliche Held Gabriotto wenig später dasselbe mit literarischen Liebespaaren als Spiegelungsfläche, diesmal aber fürs Unglücklichsein, z.B. Pyramus und Thisbe, Boccaccios Guiscardus und Sigismunda und anderen.⁵⁵

54 Wickram, *Gabriotto und Reinhart*, S. 35, 32ff.

55 *Ibid.*, S. 46-47; Eduard Fraenkel beobachtet in seiner kurzen Analyse von Petrarcas Sonetten Ähnliches: auch Petrarca finde „angemessenen Ausdruck in der Gleichsetzung mit der Rührung der Gewaltigen“.

Literarische Liebespaare fungieren hier als Spiegelungsfläche literarischer Liebespaare. Als intertextuell vorbildgebender locus classicus kann hier die Francesca und Paolo-Geschichte aus dem fünften Gesang von Dantes *Divina Comedia* gelten. Dante lässt Francesca erzählen, der Auslöser ihrer fatalen Liebesbeziehung zu Paolo habe in einem Akt literarischer Affektspiegelung gelegen:

Wir lasen eines Tages zum Vergnügen
 Von Lancelot, wie ihn die Liebe drängte;
 Alleine waren wir und unverdächtig.
 Mehrmals ließ unsre Augen schon verwirren
 Dies Buch und unser Angesicht erblassen,
 Doch eine Stelle hat uns überwältigt.
 Als wir gelesen, daß in seiner Liebe
 Er das ersehnte Antlitz küssen mußte,
 Hat dieser, der mich niemals wird verlassen,
 Mich auf den Mund geküßt mit tiefem Beben.
 Verführer war das Buch und der's geschrieben.
 (*Inferno* 5, 127-137)⁵⁶

Dieser Quellenhorizont lässt sich noch weiter spannen. Es geht um das *Bewegungsdilemma* oder, wie man für die Mehrzahl der Fälle wohl besser sagt, um die *Bewegungsirritation* als Pathosnarrativ. Damit wird ein ganz besonderer Gemütszustand ausgedrückt: die ausweglose Verzweiflung oder die der Verzweiflung nahe Affektspannung vor einer endgültigen Tat. Beim Träger des Erregungszustandes besteht der rhetorische Gestus darin, seinem Bewegungsdrang keine Richtung mehr geben zu können.

Das vierte Buch der *Aeneis* ist die erschütternde Darstellung der extremen Liebespassion einer Frau. Vergil zeigt uns die karthagische Königin Dido vom Beginn der Liebesentfesselung bis hin zum Selbstmord in völliger Raserei. Eine Fundgrube für literarische Pathosnarrative. Bevor Dido hinsichtlich ihrer Liebe klar sieht, den entscheidenden Schritt tut und sich Aeneas hingibt, irrt sie umher, besucht hilflos den Tempel. Aber was kann ein Tempelbesuch dem Wahn der Liebe helfen, fragt Vergil, und weiter heißt es:

Dabei habe Petrarca „hier in der Zusammenstellung nicht einmal Neues ans Licht gehoben. Als Friedrich des Zweiten abtrünniger Sohn Heinrich verdorben ist (sich berichte mit Gundolfs Worten), läßt er ihn betrauern eingedenk der Tränen Davids über Absalon und der Tränen Caesars über Pompeius, den abgefallenen Schwiegersohn“. Eduard Fraenkel „Lucan als Mittler des antiken Pathos“, in: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, hg. von Fritz Saxl, Leipzig/Berlin 1927, S. 229-257; danach in: Eduard Fraenkel, *Kleine Schriften zur klassischen Philologie II*, Rom 1964, S. 233-266, hier S. 255 (= *Storia e Letteratura* 96).

56 Übersetzung nach Dante Alighieri, *Die göttliche Komödie*, dt., 1. Teil: *Die Hölle*, übers. u. hg. von Hermann Gmelin, Stuttgart 1949, S. 68f.

Unterdeß frißt weiter im zarten
 Mark die Glut und heimlich schwärt im Herzen die Wunde.
 Dido steht unselig in Brand; wild schwärmt in der ganzen
 Stadt sie umher, gleichwie die pfeilgetroffene Hinde.⁵⁷

(est mollis flamma medullas
 interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.
 uritur infelix Dido totaque vagatur
 urbe furens, qualis coniecta cerva sagitta)
 (*Aeneis* IV, 66-69)

Später dann, als Aeneas der überraschende Götterbefehl zum Aufbruch erreicht, ist er entsetzt und erlebt mental dieselbe Bewegungsirritation, die Dido zuvor körperlich durchgemacht hat:

Aber Aeneas stand stumm, beim Anblick von Sinnen,
 steil vor Entsetzen sträubt sich das Haar, im Schlund würgt die Stimme.

[...]

Was soll er tun, wie wagen, der liebrasenden Fürstin
 jetzt im Worte zu nahn? Wie soll überhaupt er beginnen?
 Und sein Denken zerteilt er, das schnelle, bald hierhin, bald dorthin,
 reißt es kreuz und quer und hetzt es durch alles und jedes.

(At vero Aeneas adspectu obmutuit amens,
 arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit.

[...]

heu quid agat? quo nunc reginam ambire furem
 audeat adfatu? quae prima exordia sumat?
 atque animum nunc huc celerem nunc dividit illuc
 in partis que rapit varias perque omnia versat.)

(*Aeneis* IV, 279-286)

Eduard Fraenkel weist darauf hin, dass der Gestus „ruhelooser Bewegung“ beim römischen Erzähler Lucan zu „barocker Kunst“ gesteigert sei. Er belegt dies mit jener *Pharsalia*-Szene, in der die Seherin Pythia von Appius befragt wird. Sie schaudert vor der Parusie des Gottes zurück, belügt den Befrager zunächst mit einem fingierten Orakel, Appius entlarvt sie, sie begibt sich zu dem Dreifuß, und nun bemächtigt sich ihrer der Gott Apollo völlig:

57 Übersetzung nach Vergil, *Aeneis*, übers. von Johannes Götte, hg. u. kommentiert von Manfred Lemmer, München 1979.

Im Wahnsinn tobt sie bakchisch rasend,
 reißt durch die Grotte wirbelnd mit ihr Herz,
 das nicht mehr ihres ist; die heil'gen Binden,
 die heiligen Kränze aus gestäubtem Haar
 schleudert sie fort und läßt im Schwunge sie
 – wild kreist ihr Nacken – in die leeren Räume
 des Tempels fliegen; wie sie vorwärts schweift,
 fegt sie den Dreifuß, der den Weg ihr hemmt,
 hinweg, in mächt'gen Fieberfeuers Glut,
 da sie den Grollenden, dich Phoebus, trägt.⁵⁸

(bacchatur demens aliena per antrum
 corda ferens, uittasque dei Phoebeaque scrtā
 erectis discussa comis per inania templi
 ancipiti ceruice rotat, spargitque uaganti
 obstantis tripodas, magnoque exactuat igni,
 iratum te, Phoebe, ferens.)

(*Pharsalia* V, 169-174)

Das Pathosnarrativ der Entscheidungsunruhe findet sich dann auch in den hoch entwickelten Affektdarstellungen deutscher Erzählwerke aus der Zeit um 1200: Heinrich von Veldeke läßt Dido in seinem *Eneas*-Roman vom Ende des 12. Jahrhunderts in einer längeren Passage ruhelos die Minnequal vor der Hingabe ausagieren (vv.1345-1460), und nach dem Scheitern klagt sie am bitteren Ende:

Meine Qual ist so fürchtbar,
 daß ich weder gehen noch stehen kann,
 weder liegen noch sitzen

(min ungemach is sô gram,
 ichn mach gegen noch gestân
 geligen noch gesitzen)
 (vv. 2387-2389).

Mit Hilfe dieses Bewegungsdilemmas drückt wenig später auch Gottfried im *Tristan* die abgrundtiefe Verzweiflung Isolde über den endgültigen Verlust des Geliebten aus. Weder leben noch sterben könne sie, ruft sie im großen Verzweiflungsmonolog aus: „Ich kann weder hin noch her“ (ine kan weder dar noch dan), (v. 18517); und:

58 Übersetzung nach Fraenkel, „Lucan als Mittler des antiken Pathos“, S. 239f.

Wo kann ich mich nun finden?
 Wo kann ich mich nun suchen, wo?
 Jetzt bin ich hier und dort
 und bin trotzdem weder dort noch hier.
 Wer war jemals so abgeirrt?
 Wer war jemals so zerrissen?

(wâ mag ich mich nu vinden?
 wâ mac ich mich nu suochen, wâ?
 nu bin ich hie und bin ouch dâ
 und enbin doch weder dâ noch hie.
 wer wart ouch sus verirret ic?
 wer wart ie sus zerteilet mê?)
 (vv. 18532-37).

Schließlich noch ein Beispiel aus Goethes *Werther*. Meisterlich gestaltet Goethe kurz vor dem Selbstmord eine Notiz als Pathosnarrativ der *Entscheidungsunruhe*. Subtil erzeugt es Beklemmung. Im Leser kommt Ahnung von etwas Unangenehmem auf. Werther steht vor der entscheidenden Tat:

Nach Tische hieß er den Knaben alles vollends einpacken, zerriß viele Papiere, ging aus und brachte noch kleine Schulden in Ordnung. Er kam wieder nach Hause, ging wieder vors Tor, ungeachtet des Regens, in den gräßlichen Garten, schweifete weiter in der Gegend umher und kam mit anbrechender Nacht zurück und schrieß.
 (Nachwort des Erzählers)

Was für Werther folgt, ist bekannt.

Wie sich resümieren lässt, sind Narrative jene Bestandteile einer Erzählung, die eine ganz bestimmte Befindlichkeit der Welt erzählerisch konzentriert und signifikant ausgearbeitet herausstellen. Unter narratologischer Perspektive sind Pathosnarrative das, was William M. Reddy unter sozialhistorischer und sprechakttheoretischer Perspektive *emotivus* nennt.⁵⁹ Die Pathosnarrative sind in der jeweiligen Textur verankerte Appelle an die Imagination. Sie realisieren sich produktionstheoretisch gesehen – das ist die eine, die rhetorische Betrachtungsweise – durchaus auch in komplexen Textstrukturen.⁶⁰ Beim Rezipienten evozieren sie eindringliche Imaginationen von Affektivität im Sinne des Selbst-,Fingriffenwerdens, Überfallenwerdens“

59 William M. Reddy, *The Navigation of Feeling. A Framework for the History of Emotions*, Cambridge 2001, S. 104f. und 128.

60 Es geht also zunächst darum, „daß eine Emotion sich äußert“, unabhängig von der Frage, ob sie dann auch auf den Rezipienten überspringt; vgl. Janette Friedrich, „Sprache und Affekt. Vygotskij und Volosinov als Theoretiker der Sprachformen“, in: *Der Deutschunterricht* 46 (1994) H. 4, S. 56-70, hier: S.60.

oder des „Aus-der-Fassung-Kommens, Aus-der-Fassung-gebracht-Werdens“ (Heidegger)⁶¹ – das ist die andere Betrachtungsweise. Ein Pathosnarrativ liegt also vor, wenn im Erzählen eine pathetische Handlung wenigstens ansatzweise simulativ *vollzogen*, das heißt als Gestus textlich so vorgeführt wird, dass wir sie in unserer Imagination nahezu zeitgleich als Bewegung nachvollziehen können. Dann kann die von Aristoteles für diesen Fall der Kommunikation vorgesehene „Angleichung“ der Emotion besonders gut evoziert werden. Das gilt für die genannten Pathosnarrative der Körperharmonie, Affektspiegelung, Entscheidungsunruhe und Bewegungsirritation genauso wie für das Schweige- oder Unsagbarkeitsnarrativ (verzwifeltes Schweigen),⁶² das Echonarrativ (Mitfühlen anderer), die Liebesflucht-Reise oder das Verdinglichungsnarrativ (Austausch affektbesetzter Gegenstände, z.B. Ringe, Geschenke usw.); im *Gabriotto* wird dieses Pathoschema so variiert, dass Philomena das aus dem Körper Gabriottos geschnittene Herz als Abschiedsgeschenk bekommt.

Ein Autor, der bewusst ein Pathosnarrativ einsetzt, tut es gewöhnlich nicht zufällig, sondern hat Gründe, die in der Erzähllogik seines Textes oder in anders motivierten Mitteilungsabsichten liegen. Damit stellt sich zuletzt die Frage nach der Leistung von Pathosnarrativen. Ich sehe sie insbesondere als wirkungsvolle Mittel im Dienste einer kommunikativen bzw. rhetorischen Basisleistung aller mimetischen Kunst: der Evidenz.⁶³ Dazu hat Quintilian bereits die entscheidenden Theorieäusserungen getan. Er fragt: „Wie ist es möglich, sich ergreifen, affizieren zu lassen? Die Gemütsbewegungen stehen doch nicht in unserer Gewalt!“ Seine Antwort: Wir müssen starke „*visiones*, was die Griechen *phantasia* nennen“, erzeugen (Quint. *Inst. or.* 6,2,29). Wenn ich Klage zu führen habe, ein Mann sei erschlagen worden, dann muss ich versuchen, alles nach Möglichkeit vor Augen (*in oculis*) zu stellen. Der Mörder muss im Text mimetisch hervorbrechen, das Opfer aufschrecken, schreien, fliehen usw. (Quint. *Inst. or.* 6,2,31):

61 Heidegger wirft in seiner Aristoteles-Vorlesung von 1924 die Frage auf, wie nun eigentlich „nach seiner Struktur das *páthos* genauer zu verstehen“ sei, und kommt zu einer Definition, die die Aspekte des durch den Orator induzierten, also plötzlichen hervorgerufenen psychischen Wandels und der Leidenschaft als ein Erleiden herausstellt: „*Páthos* ist ein ‚Umschlagen‘ und demnach ein bestimmtes ‚Werden zu ...‘ aus einer früheren Lage“ und dieses „Umschlagen in eine andere Verfassung und das Sein in der neuen von der alten her hat in sich selbst die Möglichkeit des Ergriffenwerdens, Überfallenwerdens. Die Art und Weise des Aus-der-Fassung-Kommens, Aus-der-Fassung-gebracht-Werdens ist dem Sinn nach so, daß sie wieder gefaßt werden kann: Ich kann mich wieder fassen, ich bin einen bestimmten Moment, in einer Gefahr, im Moment des Schreckens, in Fassung. Ich kann die durch den Schrecken gekennzeichnete Befindlichkeit beziehen auf ein mögliches Gefaßtsein dafür. So hat also *páthos* in sich selbst schon den Bezug auf *héxis* [Zustand]. Diese beiden Begriffe lassen sich anhand von Aristoteles als fundamentale Begriffe des Seins charakterisieren“ (Heidegger, *Grundbegriffe der aristotelischen Philosophie*, § 16, S. 171).

62 Zahlreiche Beispiele zu pathetischen Situationen des Schweigens bei Claudia Benthien, „Schweigen als Pathosformel in der Frühen Neuzeit“, in: *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*, Bd. 1, hg. von Johann Anselm Steiger, Wiesbaden 2005 (= *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung* 43), S. 116-120, wobei man bei den Dramenbeispielen vielleicht genauer differenzierend von Pathosdramativen sprechen könnte; in diesem Zusammenhang sei an die Bemerkung der aristotelischen Poetik erinnert, die den Handlungsaspekt beim griechischen Begriff *drama* herausstellt (Arist. *Poet.* 2. Kap.).

63 Joachim Knape, *Was ist Rhetorik?* Stuttgart 2000, S. 19.

Daraus ergibt sich die *enargeia* (Verdeutlichung), die Cicero ‚illustratio‘ (Ins-Licht-Rücken) und ‚evidentia‘ (Anschaulichkeit) nennt, die nicht mehr in erster Linie zu reden (*non dicere*), sondern vielmehr das Geschehen anschaulich vorzuführen scheint (*ostendere*), und ihr folgen die Gefühlswirkungen (*adfectus*) so, als wären wir bei den Vorgängen selbst zugegen. Haben wir nicht das Gefühl solcher Phantasiebilder (*visiones*), wenn wir die [Vergil-]Verse hören: ‚Ihren Händen entglitt das Webschiff, die Wolle am Boden‘ [*Aen.* 9,474, usw.]. (Quint. *Inst. or.* 6,2,32)

Pathosnarrative sind keine expressiven Sprechakte (wie etwa Klage, Schwur, Geständnis) oder ähnliche Äußerungsformen.⁶⁴ Sie sind nicht einfache Feststellungen von Gefühlsregungen (also nicht konstativ über die Semantik des Gefühlswortschatzes abgewickelt), sie kommentieren und argumentieren auch nicht, sondern bringen Pathos ästhetisch über die Vorführung von Vollzug zum Vorschein.

Die Beschäftigung mit Pathosnarrativen kann für jeden neoaristotelischen Texttheoretiker willkommener Anlass sein, die klare Differenz zwischen dichterischer und rhetorischer Leistung dieser textlichen Darstellungsweise hervorzuheben. Rhetorisch geht es darum, wie es mittels Pathosnarrativen gelingen kann, Affekte in irgendeiner kommunikativen Absicht zu evozieren (Appellfunktion). Der Rhetoriker fragt also nach dem Leistungspotenzial diverser semiotischer Systeme, z.B. bei der Generierung von kommunikativ einsetzbaren Affektauslösern, zu denen an prominenter Stelle auch die Pathosnarrative gehören. Die poetologische Frage wäre für Aristoteles demgegenüber die Frage nach der semiotisch jeweils möglichen und optimalen simulativen Darstellungsqualität von Pathosnarrativen, die für ihn immer in der simulativ-konstruktiven Qualität, d.h. in der überzeugenden Hervorbringung einer realitätsnahen, rein semiotisch erzeugten *virtuellen Realität* liegt (Mimesis oder Darstellungsfunktion). Je besser ein semiotisches System Affekte als virtuelle Realitäten simulieren kann, desto höherwertig ist seine poetische Leistungsfähigkeit. Insofern wären für Aristoteles die modernen Echtzeitmedien beinahe die Erfüllung aller Mimesis-Wunschträume. Eine Analyse von Pathosnarrativen verspricht unter dieser poetologischen Perspektive, die sich für uns freilich nicht in der aristotelischen Simulationsfrage erschöpft, in mehrerer Hinsicht einen wissenschaftlichen Ertrag. Die vergleichende Analyse der Pathosnarrative verschafft Einsichten in die spezifischen Darstellungsweisen einzelner Autoren⁶⁵ und erlaubt uns ein Urteil über wechselnde sprachästhetische Standards und Elaboriertheitsgrade. Die Sammlung und der Vergleich von Pathosnarrativen, vor allem aber die Analyse ihrer Konstanz, Varianz und Differenz geben so wichtige Aufschlüsse über die Entwicklung der Kodierung von Passionen und ihrer Semantik.

64 Susanne Marten-Cleef, *Gefühle ausdrücken. Die expressiven Sprechakte*, Göppingen 1991 (= GAG 559).

65 Wie nötig hier eine systematische Aufarbeitung ist, zeigen die Beobachtungen zum Thema Affekt-„Darstellung“ bei Erwin Rotermond, „Der Affekt als literarischer Gegenstand: Zur Theorie und Darstellung der Passiones im 17. Jahrhundert“, in: *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, hg. von Hans Robert Jauf, München 1968, S. 239-269 (= *Poetik und Hermeneutik* 3).