

32 Rhet. Graec. Sp. II, 112ff. – 33 ebd. II, 43. – 34 ebd. II, 14, 25ff. – 35 ebd. II, 42, 25. – 36 Focke [5] 339. – 37 ebd.: H. Erbse: Die Bedeutung der Synkrisis in den Parallelbiographien Plutarchs, in: Hermes 84 (1956) 398; Lausberg [10] 543. – 38 vgl. Priscianus, Praeexercitamenta II, in: Gramm. Lat. 435, 13 und 436, 25. – 39 Kennedy [30] passim. – 40 Quint. 9, 2, 100. – 41 Rufinianus, Carmen de figuris 37, in: Rhet. Lat. min. 65. – 42 Quint. 9, 2, 101. – 43 Cicero, Pro Murena 9, 22. – 44 Zonaios: De schematibus, in: Rhet. Graec. Sp. III, 169; Anon., De schematibus, in: ebd. 186. – 45 Apollonius Dyscolus, De syntaxi I, 59; ebd. III, 61, 112. – 46 Quint. 9, 3, 19; vgl. auch Caesar, frg., in: Grammaticae Romanae frg., Bd. 1, ed. H. Funaioli (1907) 11. – 47 Priscian, Institutiones grammaticae III, 2, in: Gramm. Lat. II, 83; Heliodorus, Scholia in Dionysios Thrax, ed. A. Hilgard (GG III) p. 371 u. ö. – 48 Quint. VIII, 6, 9. – 49 z. B. Donat, Ars grammatica, in: Gramm. Lat. IV, 402, 22–5. – 50 Mart. Cap. V, 457. – 51 Cassiod. Inst. II, 5. – 52 Isidorus von Sevilla, Etymologiae II, 5, 7. – 53 The Latin Rhet. Commentary by Thierry of Chartres, ed. K. M. Fredborg (Toronto 1988) 97, 10ff. – 54 Rupert von Deutz, De spir. lib. VII, in: ML 167, 1771D–2A und 1173C–1216B. – 55 Petrus Helias, Summa, ed. P. D. Reilly (Toronto 1975) 193. – 56 C. H. Kneepkens: Het Iudicium Constructionis, Bd. 1 (Nijmegen 1987) 256ff. – 57 Arist., Categoriae 8, 10b25. – 58 Abailard, Dialectica, ed. L. M. de Rijk (Assen² 1970) 424ff. – 59 Tractatus de univocatione monac., ed. L. M. de Rijk, in: Logica Modernorum II, 2 (Assen 1968) 350f. – 60 Matthaeus de Vendôme: Ars versificatoria II, 29ff., ed. F. Munari (Rom 1988). – 61 Galfred von Vinosalvo: Poetria nova, ed. E. Gallo (The Hague/Paris 1971) 241–63. – 62 Gervasius von Melkley: Poetica, ed. H.-J. Gräbener (1965) 150ff. – 63 Johannes de Garlandia: Parisiana Poetria IV, 332ff., ed. T. Lawler (New Haven 1974) 74f. – 64 H. Caplan: Classical Rhet. and the Mediaeval Theory of Preaching, in: Class. Philol. 28 (1933) 73–96. – 65 Philipp Melanchthon: Opera, ed. C. G. Bretschneider, Bd. 13 (1846) 490. – 66 ebd. 711ff. – 67 W. J. Ong: Ramus. Method and the Essay of Dialogue (New York 1974) 213. – 68 Ramus: Dialecticae Institutiones (Paris 1543) 15f. – 69 G. J. Vossius: Commentarium rhet. sive oratorium I, 7, 3, in: ed. (Leiden 1630; ND 1974) I, 147. – 70 ebd. V, X, 1 (in: ebd. II, S. 381). – 71 Perelman, Olbrechts-Tyteca [2] 326ff.

Literaturhinweis:

G. Schenk: Art. »Vergleich«, in: Europ. Enzykl. zur Philos. und Wiss., Bd. 4 (1990).

C. H. Kneepkens

→ Amplificatio → Argumentatio → Collatio → Compensatio → Enkomion → Gerichtsrede → Lobrede → Similitudo → Status-Lehre → Topik → Vergleich

Compensatio (auch comparatio, comparativum genus, compensativa constitutio, compensativus status; griech. ἀντίστασις, antístasis; dt. Ausgleichung; engl. compensation; frz. compensation; ital. compensazione)

A. Die als »C.« (»Ausgleichung«) bezeichnete Gedankenfigur stellt die Entkräftung eines gewichtigen Einwandes durch einen ebenso wichtigen dar. Sie gehört zu den Verteidigungen »ex causis facti ductae« (aus den Ursachen der Tat abgeleitet) und dient weniger einer formalen *amplificatio* der Rede oder dem *ornatus*, als vielmehr dem argumentativen Versuch, die *refutatio* des Vorwurfs durch die endoxale Erwägung von Nutzen und Schaden einer Tat durchzuführen: »factum [...] defenditur [...] ex aliqua utilitate aut rei publicae aut hominum multorum aut etiam ipsius adversarii, nonnunquam et nostra, si modo id erit, quod facere nostra causa fas sit« (Die Tat [...] wird verteidigt [...] durch irgendeinen Nutzen, den sie entweder der Gemeinschaft oder vielen Menschen oder gar dem Gegner selbst, ja manchmal

auch uns selbst gebracht hat, wenn die Tat nur etwas ist, das wir nach sittlichem Rechtsempfinden tun dürfen). [1] Der Nutzen kann derselben Tat entspringen [2] oder einer durch sie möglich gewordenen folgenden Handlung. [3] Ihre gute Folge wird dabei als größer dargestellt als die Verwerflichkeit ihrer Voraussetzung, so daß letztlich mehr als ein bloßer Ausgleich gegeben erscheint. Wenn die Tat geschehen ist, steht die C. als Verteidigungsgrund im *genus iudiciale*: »feci, sed profui« (ich habe es getan, aber es war nützlich) [4]; ist sie noch nicht geschehen, so dient die C. im Sinne ihrer *utilitas* dem *genus deliberativum* als Argument. [5]

B. Der älteste Terminus für die C. in der *Antike* lautet »comparatio« [6] bzw. »comparativum genus« [7]. Er stützt sich argumentationstheoretisch auf die formale Vorgangsweise des Vergleichs zwischen der verwerflichen und der diese ausgleichenden nützlichen Konsequenz einer Handlung bzw. auf den Vergleich zweier Handlungen, die einander kausal bedingen und qualitativ kompensieren, wobei der Nutzen der zweiten zu überwiegen hat. Die *Spätantike* [8] betont diesen qualitativen Aspekt des Ausgleichens stärker. Der Begriff »C.« bzw. »compensativus status« tritt auf bei FORTUNATIANUS [9], Sulpitius Victor [10], C. Iulius Victor [11] und Q. Fabius Laurentius Victorinus [12]; dieser spricht auch von »compensativa constitutio« [13] und »qualitas compensativa«. [14] B. Latini nennt die C. »comparison« [15], in der griechischen Rhetorik (bei Hermogenes) findet sie sich als ἀντίστασις (antístasis). [16] Sowohl der Auctor ad Herennium [17] als auch Cicero [18] und sein Kommentator Victorinus [19] sehen in der C. die stärkste Verteidigung innerhalb der *qualitas assumptiva*, d. h. dem Fall, der nicht aus sich selbst, sondern nur aus externen Umständen verteidigt werden kann. Vom überwiegenden Nutzen her gesehen, erscheint aber auch die mögliche Unterlassung der Tat als Übel, so daß zwischen dem kleineren Übel der Ausführung und dem größeren der Unterlassung zu wählen ist [20]: »ihr bedenkt auch nicht: Es ist besser für euch, ein Mensch sterbe für das Volk, als daß das ganze Volk verderbe.« [21]

Anmerkungen:

1 Quint. VII, 4, 9. – 2 Q. Fabii Laurentii Victorini explanationum in rhetoricam M. Tullii Ciceronis libri duo, in: Rhet. Lat. min. 191, 5. – 3 Cic. De inv. I, 11, 15. – 4 Victorinus [2] 191, 9. – 5 H. Lausberg: Hb. d. lit. Rhet. (3¹⁹⁹⁰) § 181. – 6 Auct. ad Her. I, 14, 24; Cic. De inv. I, 11, 15; Quint. VII, 4, 12. – 7 Quint. VII, 4, 12. – 8 J. Martin: Antike Rhet. (1974) 39, 237f. – 9 C. Chiri Fortunatianus artis rhetoricae libri III, in: Rhet. Lat. min. 93, 5 u. 20. – 10 Sulpitii Victoris institutiones oratoriae, in: Rhet. Lat. min. 318, 5; 336, 16; 345, 17. – 11 C. Iulii Victoris ars rhetorica, in: Rhet. Lat. min. 391, 2. – 12 Victorinus [2] 281, 34. – 13 ebd. 272, 35f. – 14 ebd. 191, 2f. – 15 B. Latini: Li Livres dou Tresor, cur. F. J. Carmody (Berkeley/Los Angeles 1948) 3, 7, 9. – 16 Hermog. Stat. 2, 12; 6, 44–48. – 17 Auct. ad Her. I, 14, 24. – 18 Cic. De inv. I, 11, 15. – 19 Victorinus [2] 190, 45; 191, 16. – 20 Quintilianus [9] 93, 20. – 21 Joh 11, 50 (Übers. n. d. Lutherbibel 1984).

W. Neuber

→ Amplificatio → Argumentatio → Comparatio → Figurenlehre → Gerichtsrede → Ornatus → Refutatio

Compositio (griech. σύνθεσις, *sýnthesis*; lat. auch structura; dt. Wortfügung, Komposition; engl. composition; frz. composition de la phrase; ital. composizione)

A. C. (aus lat. »cum-ponere«: zusammensetzen) bezieht sich als rhetorischer Begriff auf die kunstvolle Ge-

staltung sinnvoller Sätze unter Einbeziehung syntaktischer und stilistischer Anordnung von Satzteilen wie auch der grammatischen und stilistischen Anordnung von Wörtern bzw. Satzkonstituenten. Die C. umfaßt somit die sprachliche Gestaltung (*elocutio*) und die angemessene Verwendung von Wortfiguren als Teil des *ornatus*. Der lateinische Begriff «C.» hatte auch eine allgemeinere, hier nicht berücksichtigte Bedeutung, nämlich «das Verfassen eines Schriftstückes bzw. Textes». Denn vor dem 16. Jh. bedeutete der Terminus *scribere*, wie seine Derivate und Korrelate in modernen Sprachen (z. B. französisch «écrire»), nichts anderes als den mechanischen Vorgang des Schreibens. Auf den Autor und sein Werk bezog man sich mit «auctor», «dictator», «dictare» (vgl. deutsch «Dichtung»), worin sich die Praxis, einem professionellen Schreiber zu «diktieren», deutlich widerspiegelt. Denn selbst einige große Dichter und Schriftsteller (wie z. B. Wolfram von Eschenbach) konnten ganz offensichtlich, und auch nach eigenem Bekenntnis, nicht schreiben. Gleichzeitig bezog sich der Begriff «legete» speziell auf das Lesen vor einem Publikum (obwohl nicht unbedingt aus einem vorliegenden Schriftstück), um einen Text vorzutragen oder (kritisch oder unkritisch) zu interpretieren.

Obwohl der moderne Begriff «Komposition», der auch die klassische Auffassung von der C. weiterhin enthält, heute allgemein gebraucht wird, ist er doch nicht mehr als systematisch-technischer Ausdruck erkennbar. Komposition, wie Form und Struktur, ist eine notwendige Bedingung für Literatur und besonders Dichtung, also für das Künstlerische im eigentlichen Sinne. Vielleicht läßt sich das mit Hilfe der scholastischen Unterscheidung zwischen materiellen, formalen und finalen Ursachen erklären. Innerhalb dieses Bezugsrahmens kann man sagen, daß sowohl Form (oder Gestalt) als auch Struktur «final» in dem Sinne sind, daß sie auf ein Erreichen, ein Ende hinarbeiten. Komposition gehört allerdings mehr zur produzierenden Ebene, zum Prozeß der Herstellung, da sie sich auf die Leistung des Autors, seinem Werk Gestalt zu verleihen, bezieht, was vor allem seine Intention wie auch sein unbewußtes kulturelles Erbe, das in ihm und durch ihn wirkt, miteinschließt. In einem anderen Sinne hat die Komposition sowohl an der Form als auch an der Struktur teil. Sie ist *Form*, oder sie entspricht der Form, indem sie mehr ergibt als die Summe ihrer Teile, und sie impliziert die Merkmale, die einen Organismus zum Leben erwecken. Sie ist *Struktur*, indem sie mit der Art und Weise, in der ein Werk konstruiert wird, zu tun hat, und zwar aktiv im Prozeß der Gestaltung und nicht als Endprodukt eines solchen Prozesses. Bezieht sich Struktur auf den Zusammenhang eines Werkes, so untersucht die Komposition, wie es zusammengefügt wurde. In der Terminologie des amerikanischen «New Criticism» stand Struktur im Gegensatz zur Textur, wobei sich letztere auf das kunstvolle Zusammenfügen von Konstituenten im Diskurs und Satz bezog, eine Bedeutung, die in die traditionellen Anliegen der C. miteingeschlossen war.

In der rhetorischen Tradition umfaßt der Begriff der Komposition zwei Aspekte. Der erste ist das Anordnen der aufgefundenen Hauptgesichtspunkte (Themen, Argumente, Bilder), von den Rhetorikern *dispositio* (griech. τάξις, *táxis*) genannt, ein Zusammenfügen der Bestandteile, um eine maximale rednerische Wirkung zu erzielen. Der zweite Aspekt entspricht eher der geläufigeren modernen Auffassung von Komposition als einer Schulübung, ausgeführt, um Meisterschaft in Sprache

und Stil zu erlangen. Es geht um die Komposition von Sätzen und Wörtern, wie es die moderne Schulpraxis immer noch kennzeichnet. Heute hat der Begriff vor allem eine künstlerische (musikalische, literarische) Bedeutung und kennzeichnet die Gestaltung eines Stoffes oder die formale und inhaltliche Bearbeitung eines Themas.

B. I. Antike. Von den fünf Bearbeitungsstadien der Rede *inventio* (Gedankenfindung), *dispositio* (Anordnung oder Gliederung), *elocutio* (Diktion oder Stil), *memoria* (Erinnerung) und *actio* (Vortrag) beschäftigte sich die *elocutio* (griech. λέξις, *léxis*) mit der affektbezogenen sprachlichen Ausgestaltung von Themen bzw. rhetorischen Gemeinplätzen. Die *elocutio* war aufgeteilt in die stilistischen «Tugenden» bzw. «Laster» (*virtutes* und *vitia*; griech. ἀρεταί, *aretai* und κακίαι λέξεως, *kakiai léxeōs*), d. h. insbesondere: Reinheit und Korrektheit, Klarheit, Angemessenheit und Ausschmückung (*ornatus* bzw. griech. κατασκευή, *kataskeuē*). Der *ornatus* konnte weiter unterteilt werden in: Wortwahl (für Eleganz); Tropen, wenn es um einzelne Worte, Sprachfiguren, wenn es um Wortsequenzen ging (Wort- bzw. Klangfiguren ebenso wie Gedankenfiguren); und schließlich die C. Diese umfaßte die Satzstruktur in verschiedenen Unterarten: als frei gestaltet bzw. umgangssprachlich (*oratio soluta*), koordiniert bzw. kunstvoll verschachtelt (*oratio perpetua*) und periodisch gebaut (*periodus*, griech. περίοδος, *períodos*). Außerdem bestand die C. aus Wortstellung (*ordo*), Euphonie (*iunctura*) und Rhythmus (*numerus*). Die Bedeutung dieser Kategorien in der Antike erhellt daraus, daß sie als Begriffe praktischer Literaturkritik sich auf detaillierte Stilfragen bezogen, wogegen die Poetik sich mit Problemen der Gesamtstruktur von Dichtung beschäftigte.

Obwohl man heute dazu neigen würde, die meisten unter dem Stichwort «C.» zusammengefaßten Fragen der Syntax und somit einem Bereich der Grammatik oder Linguistik zuzuordnen, gehörten sie damals doch wesentlich zur Rhetorik, da man sie als «Stil» auffaßte. Denn die eigentliche Linguistik bzw. «ars grammatica» umfaßte nur in den seltensten Fällen mehr als den einfachen Aussagesatz und folglich auch nur wenig von der Syntax. Die Zuordnung zur Rhetorik war wichtig, weil sie Forschungsorientierung und Wertmaßstäbe bestimmte. Diese Bedingungen veränderten sich im Lauf der Jahrhunderte. Im Altertum hatte man eine besondere Empfindlichkeit für die sinnlich-akustische Seite der Sprache, die sich in einem ausgesprochenen Feingefühl der Zuhörer äußerte. Daher war die antike Theorie der C. zuhörerorientiert. In dem Prozeß «Produktion – Werk – Rezeption» eines Textes markierte die letzte Phase das anerkannte Hauptziel.

Die Satzarten sah man als nur lose mit den Stilarten verbunden an. Beides mußte keineswegs übereinstimmen. Der freie Satz entsprach im allgemeinen dem einfachen, niedrigen oder bescheidenen Stil der umgangssprachlichen Gattungen (z. B. Komödie und Satire). Der fragmentarische Satz entsprach dem mittleren Stil der expositorischen Prosa (philosophisch und erzählend). Der periodische Satz entsprach dem hohen oder gehobenen Stil, der erhabenen Diktion formeller Redekunst. Keine dieser Formeln war jedoch zum ausschließlichen Gebrauch bestimmt. CICERO z. B. besteht darauf, daß eine umsichtige Vermischung von *oratio perpetua* und *periodus* das Geheimnis der Vortrefflichkeit sei. [1] Abgesehen von Theoretikern wie ARISTOTELES und einigen STOIKERN spielten logische Betrachtungen in der Stil-

theorie der Antike eine untergeordnete Rolle. Ein Beispiel ist die Interpunktion, eine ausgesprochen logische Übung, die aufgrund von Überlegungen der mittelalterlichen Scholastik entstand. In der Antike setzte man Zeichen anhand von rhythmischen Mustern, den *clausulae*, denen im Mittelalter der *cursus* in eloquenter oder kunstvoller Prosa folgte. Die komplizierte Spekulation über diese Muster war Teil der rhetorischen Komposition.

Ein weiteres zu berücksichtigendes Element ist, daß rhetorische Kategorien wesentlich eine Übertragung poetischer Formen auf Prosa waren. Daher entsprach die Aufteilung der *Periode* (ein geschlossener oder offener Satz, aus Kolon und Kommata bestehend) im wesentlichen dem Vierzeiler oder der Strophe, einer Versoder Halbzeile. Poetischer Diskurs erhielt einen ideellen Vorrang, so wie er bereits den chronologischen Vorrang besessen hatte. Folglich wurde die Komposition der Versbildung gleichgestellt. Der formalste Typ der Kunstprosa wurde der symmetrische, ausgewogene, kadenzierte Satz des gorgianischen Typus, auch durch Gebrauch der nach dem Sophisten GORGIAS benannten Figuren. [2] Diese Praxis führte zu einer weiteren Spekulation über die Komposition. Aufgrund der Annahme, daß eine Veränderung der Wortstellung zur Veränderung oder Zerstörung der Wortfiguren, jedoch nicht der Gedankenfiguren führt (wie QUINTILIAN demonstriert [3]), wurden die Wort- und Klangfiguren bzw. die *elocutio* als Teil der *compositio* anstatt des *ornatus* zusammen mit den Gedankenfiguren behandelt. Das Werk des MARTIANUS CAPELLA kann als Beispiel hierfür gelten. [4] Die wichtigsten Wortfiguren, fast schon Erkennungszeichen periodischer Sätze, waren die Gorgianischen, deren es im wesentlichen vier gab: das *ισόκωλον*, *isókolon* (gleiche Länge einzelner Satzglieder), wie z. B.: «classem speciosissimam et robustissimam instruxit./exercitum pulcherrimum et fortissimum legit./sociorum maximam et fidelissimam manum comparavit.» (Er rüstete eine imponierende und mächtige Flotte aus, stellte ein schönes und kampfbereites Heer zusammen, bot eine sehr große und ihm treu ergebene Schar bewaffneter Männer von den Bundesgenossen auf.) [5]; dann das *πάρισον*, *párison* (Gleichheit im Klang) wie bei QUINTILIAN: «certe par et extremis syllabis consonans: “non verbis, sed armis!” (ähnlich und mit Gleichheit im Klang der letzten Silben: “Nicht mit Worten, sondern mit Waffen!”) [6]; das *ὁμοϊόπτωτον* *homoióptōton* (Ähnlichkeit der Kasusendungen): «huic socios vestros criminanti et ad bellum vos cohortanti et omnibus modis ut in tumultu essetis molienti» (diesem, der eure Bundesgenossen anklagt, euch zum Krieg antreibt und euch auf alle Weise aufreizt, daß ihr in Unruhe geratet) [7]; zuletzt das *ὁμοιοτέλετον*, *homoiotéleuton* (Ähnlichkeit im Auslaut ohne morphologische Äquivalenz): «non modo ad salutem eius extinguendam, sed etiam gloriam per tales viros infringendam» (mit Hilfe eben dieser Männer seine Existenz zu vernichten, ja nur seinem Ansehen zu schaden). [8] Weitere Symmetriefiguren waren das *παρόμοιον*, *parómoion* (Klangparallelismus), der raffinierteste Kunstgriff überhaupt, der mit Assonanzen am Anfang, Ende oder sogar inmitten der Satzglieder (Alliteration) verbunden war; dann das *πολύπτωτον*, *polýptōton* (Wiederholung eines Wortstamms mit unterschiedlichen Flexionen), die beliebte mittelalterliche *figura etymologica*; und schließlich das *ἀντιθέτον*, *antitheton* (Antithese), im Hinblick auf die Ausdruckskraft die wirkungsvollste Figur von allen. Die Vorliebe eines Autors für solche Parallelismen ergab

das, was bei den Lateinern *concinntas* (Kunstform) hieß und den vornehmen Stil kennzeichnete.

II. Mittelalter. Rhythmische Satzeinheiten wurden erst im späten Mittelalter auch zu logischen Einheiten. Das spiegelt sich im Englischen und Deutschen bis heute im Gebrauch solcher kompositionstechnischen Ausdrücke wie «Periode» und «Komma» bzw. «Kolon» sowie in der Interpunktion wider. Der Grund liegt darin, daß die scholastischen Logiker (die sogenannten *modistae* in den «De modis significandi», Von den Arten des Bezeichnens) sich mit der Sprache beschäftigten und so zur Entwicklung der Syntax beitrugen. Die *modistae* behandelten auch den schon in der Antike bekannten Unterschied von rationalen und affektiven Elementen eines Diskurses, was im 18. Jh. wieder aufgenommen wurde und zu lebhaften Auseinandersetzungen führte.

III. Renaissance bis 18. Jh. Die Vorliebe für bestimmte Typen kompositioneller *formulae*, besonders der ciceronischen Periode, wurde im 15. und 16. Jh. stark von der anti-ciceronischen, neostoischen Bewegung getragen, deren erste Manifestation das Werk von M.-A. MURET war. Das neue Stilvorbild bestand in einer präzisen, aber abrupten und fragmentarischen Sprache, die von SENECA und TACITUS inspiriert war. Man orientierte sich dabei auch an den Überlegungen des AUGUSTINUS, der den einfachen Stil der Bibel gegenüber der rhetorischen Kunst seiner Zeitgenossen verteidigt hatte. BACON, DIDEROT und auch VOLTAIRE verdankten vieles dieser Bewegung des «style coupé»; und auch in der 1660 gegründeten «Royal Society» von London galt der «plain style» als der Stil der Wahrheit und des intellektuellen Diskurses, wie vor allem der Bischof T. SPRAT darlegte. [9]

Von der späten Renaissance bis zur Romantik – hier vor allem unter dem Einfluß der Schriftsteller ROUSSEAU und CHATEAUBRIAND – propagierte man den einfachen Stil als ein ideales Mittel zu expressiver Diktion, und zwar in verschiedenen Variationen und unter Einbeziehung unterschiedlicher Verwendung von Konjunktionen, Ellipsen, Antithesen und anderen syntaktischen und stilistischen Kunstgriffen. Die Spekulation über formale Kennzeichen von Satzstruktur und Wortstellung war und blieb die spezielle Domäne des Kompositionsteils der rhetorischen Theorie. Das gilt für England und Frankreich, aber auch Spanien (QUEVEDO, GRACIÁN), Italien (MALVEZZI) und Deutschland (GOTTSCHED, BODMER). [10]

Beispielhaft für den Streit über die Form der C. war die Kontroverse über den «ordre direct» bzw. «naturel» und den freien Gebrauch von *Inversion* und *Hyperbaton*. Diese Auseinandersetzung wurde im 18. Jh. besonders zwischen cartesianischen RATIONALISTEN und den von CONDILLAC inspirierten EMPIRISTEN geführt. Hauptvertreter der «grammairiens-philosophes» waren C. CHESNEAU DU MARSAIS (der Grammatiker der «Encyclopédie») mit A. DE RIVAROL, die im ordre direct den größten Ruhm der französischen Sprache sahen, und C. BATTEUX, der die Inversion als natürliches Mittel einer ausdrucksvollen Sprache verteidigte. [11]

IV. 19. und 20. Jh. Nach dem Auslaufen der rhetorischen Tradition am Ende des 18. Jh. beschäftigten sich Literaturkritiker und Sprachwissenschaftler der europäischen Länder mit dem Problem der C. Im 20. Jh. interessierte es vor allem Linguisten und Strukturalisten, etwa Mitglieder der Prager Schule oder die Transformationsgrammatiker. Dabei ergaben sich teils eine bloße Wiedergabe tradierter rhetorischer Einsichten in einer zeit-

genössischen Form, teils aber auch durchaus originelle Neuansätze. [12]

Anmerkungen:

1 vgl. A. Scaglione: *Komponierte Prosa von der Antike bis zur Gegenwart*, 2 Bde. (1981) Bd. 1, 43. – 2 vgl. E. Norden: *Die antike Kunstprosa*, Bd. 1 (ND 1958) Kap. 1, 3. – 3 Quint. IX, 1, 17. – 4 Martianus Capella: *Rhetoric*, in: *The Marriage of Philology and Mercury*, transl. by W. H. Stahl and E. L. Burge (New York 1977) 188ff. – 5 Martianus Capella, *De rhetorica* 537, in: Martianus Capella, hg. von J. Willis (1983) 186. – 6 Quint. IX, 3, 75; vgl. P. Rutilius Lupus, *schemata lexeos*, in: *Rhet. Lat. min.* 3f. – 7 Aquilae Romani *de figuris sententiarum et elocutionis liber*, *Rhet. Lat. Min.* 25. – 8 Cicero, *Rede für Annus Milo* (2.5f., übers. v. M. Fuhrmann, in: M. T. Cicero: *Sämtl. Reden*, Bd. VI (1980) 329. – 9 J. M. Patrick, R. O. Evans [ed.]: *Style, Rhet. and Rhythm: Essays by Morris W. Croll* (Princeton 1968). – 10 vgl. A. Scaglione: [1] Bd. 1, Kap. IV; Bd. 2, 57ff. – 11 ebd. [10] Bd. 1, 241ff. – 12 ebd. Bd. 1, Kap. V; Bd. 2, Kap. III, C.

Literaturhinweise:

G. Genette: *Figures I* (Paris 1966), II (1969), III (1972). – G. Genette: *Mimologique* (Paris 1976). – G. Genette: *Nouveau discours du récit* (Paris 1983). – E. R. Curtius: *Europ. Lit. und Lat. MA* (¹⁰1984).

A. Scaglione/WPM.

→ Ciceronianismus → Concinnitas → Elocutio → Figurenlehre → Gebundene, ungebundene Rede → Klausel → Kolon → Kunstprosa → Metrik → Ornatus → Periode → Prosa → Rhythmik → Stillehre → Syntax

Comprobatio (dt. Anerkennung, Bestätigung; engl. approval; frz. approbation; ital. approvazione, assenso)

A. Der lateinische Terminus <C.> bezeichnet ein *Lob des Publikums*. Thematisiert wird eine spezifische Einstellung des Redners zum Auditorium. Deren sprachlicher Ausdruck soll den Zuhörer zu einer wohlwollenden Haltung dem Redner gegenüber bewegen, ein rhetorischer *Effekt*, der vergleichbar ist mit der *captatio benevolentiae*. Wie die *concordatio* wird die C. als rhetorische Figur der Publikumszugewandtheit aufgefaßt. [1] Mit ihren Mitteln läßt sich eine günstige Kommunikationssituation schaffen: Sie erzeugt eine «Sympathiebrücke» zwischen Redner und Auditorium. [2] Bei Quintilian wird das *concordare* als *officium* des Redners dargestellt, eine Aufgabe, die an die Funktion der drei Stilarten gebunden ist. [3]

B. In der *Antike* erscheint C. nicht als rhetorischer terminus technicus. Gleichwohl hat sich in der klassischen Redelehre die Technik des Publikumslobes herausgebildet. Mit ihr soll einer der drei Grade der Überzeugung erreicht werden, dem die jeweilige Rede gewidmet ist: «Das Lob des Publikums soll mit der verhandelten Sache in Zusammenhang gebracht werden [...] und muß klug und maßvoll sein.» [4] Literarisch entspricht dem das Lob des potentiellen Lesers.

In *Redelehren des 16. Jh.* wird die C. als Begriff aufgenommen und als *rhetorische Figur* definiert, auch wenn sich die entsprechenden Bestimmungen und Exempel darauf beschränken, das Streben nach der Gunst des Publikums im allgemeinen zu umreißen: Für H. PEACHAM besteht die Aufgabe der C. beispielsweise darin, im Richter oder im Publikum etwas Gutes zu entdecken («when we see some good thyng eyther in the Judges or in our hearers»), das dann als Voraussetzung für die eigene gute Handlungsweise hervorgehoben und gelobt wird. [5] Ein kurzer Hinweis auf die C., gefolgt von

einem kleinen Beispiel, findet sich auch in der Renaissance – Rhetorik von T. WILSON: «Through your help my Lords, this good deed hath been done.» (Durch ihre Hilfe, Mylords, konnte diese gute Tat vollbracht werden). [6] Die Figur der C. ist dabei in ihrer Funktion für die Herstellung einer guten Atmosphäre und als unterstützendes Mittel für die *Argumentation* zu sehen.

Anmerkungen:

1 vgl. L. A. Sonnino: *A Handbook to Sixteenth-Century Rhet.* (London 1968) 49. – 2 H. Lausberg: *Handb. der lit. Rhet.* (³1990) § 257, 2. – 3 vgl. Quint. XII, 10, 59. – 4 ebd. § 277 a; vgl. Auct. ad Her. I, 5, 8; Cic. de inv. I, 16, 22; Quint. IV, 1, 16. – 5 H. Peacham: *The garden of Eloquence* (1577, 1593; ND Gainesville 1954) L ii v. – 6 T. Wilson: *The Arte of Rhet.* (1560), ed. by G. H. Mair (Oxford 1909) 200.

M. Vallozza/S. Z.

→ Captatio benevolentiae → Concordatio → Diasyrmus → Figurenlehre → Lobrede → Publikum

Conceptismo (span., abgeleitet von ital. concetto; dt. Konzeptismus)

A. <C.> ist die Bezeichnung für das dichtungsästhetische Programm des spanischen Manierismus in seiner vor allem im 17. Jh. ausgeprägten Hochform. Es beruht auf dem Versuch, die dichterische Aussage möglichst geistreich, scharfsinnig und spitzfindig zu verrätseln durch die gehäufte Verwendung rhetorischer Figuren und Tropen, insbesondere durch gesuchte, dunkle Metaphern, Wortspiele und verfremdete Paradoxa sowohl in Gedanken als auch in der Sprache (<Pointen>). Der C. stellt höchste Ansprüche an die Verständnisfähigkeit beim Akt des Lesens als Kunst der Entschlüsselung sinnreicher Einfälle. Die poetisch-künstlerischen Verfahrensweisen des C. sind nicht ausschließlich eine spanische Erfindung, wengleich ihn die europäische Spanienkritik und Völkerpsychologie jahrhundertlang als nationaltypische Krankheit und gefährliche Verformung spanischer Geistesart angeprangert hat. Ähnliche literarische Erscheinungen sind auch in anderen europäischen Literaturen, zumal der italienischen (*Marinismus*), zu beobachten. Sie beruhen wesentlich auf gemeinsamen bildungsgeschichtlichen Voraussetzungen für Dichtungslehre und Rhetorik auf der Grundlage der klassischen Überlieferung und ihrer normativen Geltung.

Der C., wie auch andere vergleichbare Bewegungen der Spätrenaissance und des Barock, werden getragen vom Ideal des *doctus poeta*, der sich bewußt absetzt von der Forderung nach Volkstümlichkeit, Verständlichkeit, inhaltlicher und formalsprachlicher Einfachheit ebenso wie von der Vorstellung eines im *furor poeticus* «göttlich» inspirierten Schaffensvorgangs. Der «gebildete Dichter» wendet sich an ein elitär gebildetes Publikum in hermetisch gestalteter Sprache. Durch Anspielungen, Verweise, Abwandlungen, Verknüpfungen nimmt er virtuos Muster und Bildungsgut aus der Antike auf und erschafft damit ein kompliziertes, komplexes und im wahrsten Sinne intertextuelles Wortkunstwerk, das den Leser durch seine Kühnheit überrascht und verblüfft, zugleich aber mit dem intellektuellen Vergnügen auch Beifall erheischt. Der C. führt letztlich zu einer «Überfunktion des Stils». [1]

B. Eine wichtige Vorgabe für die Entwicklung des C. ist die schon zu Beginn des 16. Jh. einsetzende Wirkung des *Petrarkismus* in Spanien bei BOSCÁN und G. DE LA VEGA, dessen Gedichte F. DE HERRERA mit einem poeto-