



Philosophische Fakultät

Volkhard Wels

Die logische Form des Dramas im 17. Jahrhundert

Suggested citation referring to the original publication:

Spektakuläre Experimente : Praktiken der Evidenzproduktion im 17. Jahrhundert,
Theatrum scientiarum, Bd. 3, 2006, S. 131–153
ISBN 978-3-11-020197-0

Postprint archived at the Institutional Repository of the Potsdam University in:
Postprints der Universität Potsdam
Philosophische Reihe ; 116
ISSN 1866-8380
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:kobv:517-opus4-89154>

VOLKHARD WELS

Die logische Form des Dramas im 17. Jahrhundert

Die These, die ich im Folgenden vertreten möchte, lautet, dass das Drama des 17. Jahrhunderts nicht in einem ästhetischen, sondern als Argument in einem sozialen, politischen oder, in der Sprache der Zeit, moralphilosophischen Kontext steht. Diese These begründe ich in fünf Schritten. In einem ersten Schritt zeige ich, dass die Poetik im 17. Jahrhundert in der aristotelischen Schulphilosophie als Teil der Logik, d. h. der Argumentationstheorie im weitesten Sinne galt und die Dichtung selbst somit als Anwendung einer argumentativen Form. In einem zweiten Schritt zeige ich an drei Beispielen, dass diese logische, argumentationstheoretische Auffassung des Dramas auch den Poetiken der Zeit zugrunde liegt. In einem dritten Schritt führe ich an einigen Dramen kurz vor, in welcher Form sie als Argument zu verstehen sind. Viertens versuche ich dann zu zeigen, dass die Auffassung des Dramas als Argument ihren sozialhistorischen Kontext in der didaktischen Instrumentalisierung des Dramas im Schultheater findet. Fünftens komme ich schließlich zu der Frage, was nach Überzeugung der Frühen Neuzeit die Eigentümlichkeit des Dramas ausmacht, wenn es sich als Argument nicht von anderen Argumentationsformen unterscheidet.

1. Die Poetik in der Wissenschaftsklassifikation Zabarellas

Iacopo Zabarella gibt in seiner Abhandlung über das Wesen der Logik *De natura logicae* aus dem Jahr 1578, einem Kommentar zum aristotelischen Organon, eine Begründung für den wissenschaftlichen Charakter der Poetik, d. h. er gibt eine Antwort auf die Frage, welchen Ort die Dichtungstheorie innerhalb der aristotelischen Schriften einnimmt.¹ Da-

¹ Zu Zabarellas Bestimmung von Rhetorik und Poetik vgl. W. Edwards, „Jacopo Zabarella: A Renaissance Aristotelian’s View of Rhetoric and Poetry and their Relation to Philosophy“. *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Age. Actes du quatrième Congrès international de philosophie médiévale (Montreal 1967)*. Hg.

mit ist natürlich zwangsweise auch die Frage nach dem Wesen der Dichtung gestellt.

Um Zabarellas Bestimmung der Dichtung zu verstehen, ist es notwendig, wenigstens grob die Grundlagen seiner Wissenschaftsklassifikation darzustellen.² Grundsätzlich zu unterscheiden ist zwischen kontemplativen und aktiven Wissenschaften. Die kontemplativen Wissenschaften haben ein allgemeines und notwendiges Wissen zum Gegenstand, die aktiven dagegen ein kontingentes und vom menschlichen Willen abhängiges. Zu den kontemplativen Wissenschaften gehören Metaphysik, Mathematik und Naturphilosophie, zu den aktiven die Wissenschaften, die nicht nur auf eine Erkenntnis, sondern durch diese und über diese hinaus auf eine Handlung oder Tätigkeit gerichtet sind. Die Moralphilosophie ist in diesem Sinne auf das menschliche Verhalten gerichtet, die ‚technischen‘ Wissenschaften auf die Herstellung von Gegenständen. Innerhalb der Moralphilosophie wird zwischen der *philosophia civilis*, deren Aufgabe es ist zu lehren, wie man andere zu guten Menschen macht, und der *philosophia moralis*, die lehrt, wie man sich selbst zu einem guten Menschen macht, unterschieden.

Von diesen Wissenschaften im eigentlichen Sinne sind die instrumentellen Disziplinen zu unterscheiden, d. h. jene Disziplinen, die notwendig sind, damit Wissenschaft überhaupt möglich ist. Zu diesen Disziplinen zählen Grammatik und Logik. Die Grammatik macht Wissen möglich, indem sie richtiges Sprechen und Schreiben lehrt und für das Erlernen einer Sprache unerlässlich ist, die Logik, indem sie die Methodik vermittelt, durch die Wissen zustande kommt und als solches

v. Institute d'Études Médiévales Montréal. Montreal u. Paris, 1969, S. 843-854; Heikki Mikkeli. *An Aristotelian Response to Renaissance Humanism. Jacopo Zabarella on the Nature of Arts and Sciences*. Helsinki, 1992, S. 59-79 und Giorgio Tonelli. „Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre esthétique et logique“. *Revue esthétique* 9 (1956), S. 182-192. Zu Zabarella allgemein vgl. stellvertretend Antonino Poppi. *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*. Padua, 1972 und Wilhelm Risse. *Die Logik der Neuzeit*. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964, Bd. 1, S. 278ff. Bibliographischer Nachweis der Ausgaben bei Wilhelm Risse. *Bibliographia Logica*. 4 Bde. Hildesheim, 1965, Bd. 1: Verzeichnis der Druckschriften zur Logik mit Angabe ihrer Fundorte: 1472-1800. Zu Zabarellas Einfluss auf die protestantische Schulphilosophie vgl. Ulrich Gottfried Leinsle. *Das Ding und die Methode. Methodische Konstitution und Gegenstand der frühen protestantischen Metaphysik*. Augsburg, 1985, S. 43 und Peter Petersen. *Geschichte der aristotelischen Philosophie im protestantischen Deutschland*. Leipzig, 1921, S. 196ff.

² Vgl. Jakob Zabarella. „De natura logicae“. *Opera Logica*. Frankfurt a. M., 1966 [Nachdruck d. Ausgabe Frankfurt, 1608], Sp. 2ff. Die folgende Zusammenfassung ist notwendigerweise stark verkürzend.

überprüft werden kann.³ Die Logik zerfällt entsprechend den aristotelischen Schriften, die seit der Spätantike im so genannten Organon zusammengefasst werden, in einen allgemeinen und einen besonderen Teil. Der allgemeine Teil besteht aus der Schrift über die Kategorien, die die Möglichkeit eines Urteils als solches behandelt, aus der Schrift *De interpretatione*, die zeigt, wie eine Behauptung gebildet wird, und aus der *Ersten Analytik*, die die Form des Syllogismus behandelt.⁴

Der besondere Teil enthält die *Zweite Analytik*, die *Topik*, die Schrift über die sophistischen Trugschlüsse, die *Rhetorik* und die *Poetik*. Diese fünf aristotelischen Schriften ordnet Zabarella entsprechend dem unterschiedlichen Gebrauch an, der von den argumentativen Formen gemacht wird. Die *Zweite Analytik* zeigt, wie der Syllogismus anzuwenden ist, um ein notwendig wahres Wissen zu erzeugen. Die *Topik* oder *Dialektik* zeigt, wie der Syllogismus durch glaubhafte Behauptungen eine bestimmte Meinung, d. h. ein wahrscheinliches Wissen erzeugt, und die *Sophistik* zeigt, auf welche Art der Syllogismus falsches Wissen erzeugt.⁵

Dass die *Rhetorik* die Anwendung argumentativer Formen lehren muss und deshalb als Teil der Logik gelten kann, ist einsichtig. Allerdings unterscheidet sie sich von den ersten drei Wissenschaften dadurch, dass sie keine spezifische Argumentationsform zu ihrem Gegenstand hat.⁶ Schwieriger ist zu begründen, warum die *Poetik* ein Teil der Logik sein soll. Ein solcher kann sie natürlich nicht nur deshalb sein, weil sich etwa die dargestellten Personen in einem Drama logischer, d. h. argumentativer Formen bedienen, wenn sie miteinander sprechen. Denn nicht durch die Anwendung logischer Formen wird eine Disziplin zu einem Teil der Logik – das tun alle Disziplinen und Wissenschaften –, sondern durch die Formulierung von Regeln zur Anwendung argumentativer Formen. Die Dichtung – oder spezifischer: das Drama und das Epos, denn nur von diesen beiden Formen ist in der aristotelischen *Poetik* die Rede – muss als ganze Ausdruck einer argumentativen Absicht sein.⁷ Diese logische Form der Dichtung bestimmt Zabarella als das exemplum:

Die Verhaltensweisen, Gefühle und Handlungen der Menschen, die in Dichtungen eingeführt werden, sind exempla, die den Zuschauern vorgeführt wer-

³ Vgl. Zabarella (Anm. 2), Sp. 21ff.

⁴ Vgl. ebd., Sp. 66.

⁵ Vgl. ebd., Sp. 71.

⁶ Zu Zabarellas Auseinandersetzung mit *Rhetorik* und *Poetik*, die im Folgenden ebenfalls stark verkürzt wiedergegeben wird, vgl. ebd., Sp. 78-100.

⁷ Vgl. ebd., Sp. 85 u. Sp. 94.

den, um nachgeahmt oder vermieden zu werden. Natürlich sind es erfundene exempla, aber sie sind erfunden, um die Verhaltensweisen der Menschen zu verbessern.⁸

Gegenstand der Poetik sind also die Regeln für den Gebrauch von exempla, und weil das exemplum eine logische Form darstellt, ist die Poetik ein Teil der Logik. Zwar verwendet auch die Rhetorik exempla, der entscheidende Unterschied zu dieser besteht jedoch darin, dass die Rhetorik, wenn sie das exemplum verwendet, dies nur in sprachlicher Form tut, die Dichtung dagegen stellt ihre exempla den Zuschauern und Zuhörern als tatsächliches Geschehen vor Augen, um diese „davon zu überzeugen, die guten [exempla] nachzuahmen, die schlechten aber zu meiden und zu fliehen“.⁹ Die dramatische Aufführung des exemplum dient also allein der Überzeugungskraft seines argumentativen Gehalts. Auf die damit angesprochene, spezifische Form der Evidenz, die ausschließlich dem Drama eigen ist, werde ich im letzten Teil dieses Beitrags zurückkommen, zuvor jedoch ist der logische Charakter des exemplum näher zu bestimmen.

In der aristotelischen Logik werden vier Formen der Argumentation unterschieden, zwei vollständige und zwei unvollständige. Zabarella unterscheidet sie als deduktive und induktive Formen. Die vollständige deduktive Form ist der Syllogismus, wird eine der Prämissen des Syllogismus weggelassen, entsteht das Enthymem als unvollständiger Syllogismus. Auf der anderen Seite stehen die beiden induktiven Formen, die als vollständige Form in der Aufzählung aller Einzelfälle besteht und als unvollständige Kurzform im exemplum, das einen Einzelfall nennt und von diesem Einzelfall unter Annahme einer allgemeinen Regel auf einen anderen Einzelfall zurückschließt. Das exemplum beruht also auf einem Analogieschluss, der seine Gültigkeit aus der Ähnlichkeit der beiden Einzelfälle bezieht. Das exemplum ist gültig, wenn die beiden Einzelfälle tatsächlich unter die allgemeine Regel fallen, die dem exemplum unausgesprochen zugrunde liegt.

Die Begründung für diese beiden Kurzformen Enthymem und exemplum ist keine logische, sondern eine pragmatische, denn nach Zabarella bedient man sich dieser Kurzformen dann, wenn man in einer

⁸ Ebd., Sp. 95: „[...] hominum mores, et affectiones, et actiones, quae in poematibus introducuntur, exempla sunt, quae imitanda, vel evitanda spectatoribus proponuntur; ficta quidem a poetis, tamen apta ad mores hominum corrigendos.“ Übersetzung hier und im Folgenden vom Verfasser.

⁹ Ebd., Sp. 95: „Nam oratores verbo exemplis utuntur, poetae vero non verbo, sed re exempla ficta ob oculos spectantium ponunt, ut persuadeant bonos esse imitandos: pravos autem abhorrendos, ac fugiendos.“

konkreten Situation beim Diskussionspartner nicht nur eine Erkenntnis, sondern eine Handlung bewirken will.¹⁰ Weil Handlungen immer konkret sind und also Einzelfälle darstellen, so Zabarella, sei das exemplum als argumentative Form besser dafür geeignet, von einer bestimmten Handlung zu überzeugen, als die Induktion, die auf die allgemeine Regel zielt.¹¹ Warum ein konkreter Einzelfall überzeugender ist als eine allgemeine Regel – vor allem wenn diese allgemeine Regel natürlich unausgesprochen auch dem exemplum zugrunde liegt –, betrifft wiederum die spezifische Evidenz des exemplum, und deswegen muss ich hier noch einmal auf den letzten Teil dieses Beitrags verweisen.

Rhetorik und Poetik sind logische Disziplinen, weil sie Regeln für die Anwendungen von Enthymemen und exempla aufstellen. Im Unterschied zur Analytik, Dialektik und Sophistik zielen sie jedoch nicht auf die bloße Erkenntnis, sondern über die Erkenntnis hinaus auf eine Handlung. Eng mit diesem ersten Unterschied hängen ein zweiter und dritter Unterschied zusammen, den Zabarella zwischen Rhetorik und Poetik einerseits und den übrigen Teilen der ‚besonderen Logik‘ andererseits macht.

Der zweite Unterschied besteht darin, dass Analytik und Topik, weil ihre Anwendung nur auf die Erkenntnis zielt, sich einer sprachlich anspruchslosen Form bedienen, also nur das Argument in seiner logischen Form nennen. Was Zabarella hier im Auge hat, ist eine – im modernen Sinne ‚sachliche‘ – Sprache, deren einziges Ziel die Vermittlung ihres argumentativen Inhalts ist. Wer dagegen beim Zuhörer oder Leser eine Handlung bewirken will, wie Rhetorik und Dichtung, muss das Argument in einer sprachlich ausgestalteten Form vorbringen.¹²

Der dritte Unterschied besteht für Zabarella darin, dass Analytik, Dialektik und Sophistik allen Wissenschaften – kontemplativen und aktiven – vorgeschaltet sind, denn alle Wissenschaften müssen sich dieser logischen Formen bedienen, um zu ihren Inhalten zu gelangen. Dies gilt aber offensichtlich nicht für Rhetorik und Poetik. Die kontemplati-

¹⁰ Ebd., Sp. 95: „Duo sunt logica instrumenta, syllogismus, et inductio, quae, dum ad actiones diriguntur, vocantur enthymema, et exemplum.“

¹¹ Ebd., Sp. 95: „Exemplum autem est inductio imperfecta, ut Aristoteles docuit in secundo libro Priorum Analyticorum, et ab inductione in eo differt, quod inductio a singularibus ad universale progrediens in ipso universali conquiescit: at exemplum a singularibus transiens ad universale non desinit in universali, sed ab eo descendit ad aliud singulare simile primis: quoniam igitur actiones sunt rerum singularium, exemplum in agendis rebus magis locum habet, quam inductio, quae ad universalium cognitionem dirigitur.“

¹² Vgl. ebd., Sp. 86ff.

ven Wissenschaften zielen nicht auf eine Handlung, sondern nur auf eine Erkenntnis, und deshalb haben sie für rhetorische und poetische Formen keine Verwendung. Rhetorik und Poetik können sich also nur auf die Moralphilosophie beziehen. Indem man aber keine rhetorischen oder poetischen Formen braucht, um sich selbst von einer bestimmten Handlung zu überzeugen, können beide Disziplinen nur in der *philosophia civilis* zur Anwendung kommen, d. h. in der argumentativen Auseinandersetzung mit anderen.¹³

Ein letzter Unterschied schließlich resultiert aus der Tatsache, dass die Logik den Wissenschaften vorgeordnet ist, weil sie zur Erkenntnis der Inhalte notwendig ist. Aber auch dies trifft offenbar auf Rhetorik und Poetik nicht zu, die nicht zur Erkenntnis, sondern nur zur Vermittlung der Erkenntnis eingesetzt werden. Während also Analytik, Dialektik und Sophistik allen Wissenschaften als Instrumente vorgeordnet sind, sind Rhetorik und Poetik der *philosophia civilis* als Instrumente nachgeordnet.¹⁴ Damit haben Rhetorik und Poetik in der Wissenschaftsklassifikation Zabarellas eine doppelte Position: Einerseits sind sie, weil sie die Anwendung logischer Formen lehren, Teile der Logik, andererseits aber sind sie, weil sie ausschließlich auf menschliche Handlungen zielen, Instrumente der *philosophia civilis*.

Rückbezogen auf die logische Form des *exemplum* heißt das, dass der Gegenstand des *exemplum*, in der Terminologie der Zeit, tugend- oder lasterhaftes Verhalten ist, denn dies ist der Gegenstand der *philosophia civilis*. Der Redner und der Dichter wirken bessernd auf das menschliche Sozialverhalten ein, indem sie Vorbilder für tugendhaftes und abschreckende Bilder von lasterhaftem Verhalten vorführen. In einem Drama stellt also die ganze Handlung die Prämisse eines *exemplum* dar, aus der der Zuschauer jeweils für sich die *conclusio* zieht und damit die moralphilosophische Erkenntnis auf sein eigenes Verhalten anwendet.¹⁵ Das Drama zeigt an einem konkreten Einzelfall, wie tugendhaftes Verhalten belohnt und lasterhaftes bestraft wird, und von diesem Einzelfall schließt der Zuschauer auf sein eigenes Verhalten zurück. Das ist es, was Zabarella meint, wenn er schreibt, dass die Dichtung nicht auf eine Erkenntnis, sondern auf eine Handlung zielt.

Scipione Gentili stellt sich 1588, ausgehend von Zabarellas Klassifikation der Poetik, die Frage, warum, wenn das *exemplum* das Wesen

¹³ Vgl. ebd., Sp. 79ff.

¹⁴ Vgl. ebd., Sp. 97ff.

¹⁵ Ebd., Sp. 95: „Itaque solum argumentationis assumptum a poeta proponitur non verbis, sed factis, consequens autem ipsi auditores, et spectatores colligunt, quo ad bene agendum trahuntur.“

der Dichtung ist, in der aristotelischen *Poetik* nirgendwo davon die Rede sei. Seine Antwort lautet, dass das, was in der Logik exemplum heie, in der *Poetik* imitatio genannt werde. Der Dichter erfinde menschliche Handlungen, die der Zuhörer oder Leser als exempla für eine richtige Lebensführung benutze, indem er von den dargestellten Handlungen auf seine eigenen Handlungen zurckschliee. Die Dichtung formuliere die Prämissen, der Zuhörer ziehe daraus die Schlussfolgerung: „Dieser stumme Syllogismus des Zuhörers ist ein exemplum, dessen Obersatz vom Dichter abhängt, die anderen Sätze von ihm selbst.“¹⁶

2. Die Erkenntnis vermittelnde Funktion der Dichtung in der *Poetik*

Im sechsten Kapitel des dritten Teiles seines *Poetischen Trichters* (1648) erklärt Georg Philipp Harsdörffer die Ähnlichkeit oder Gleichnishaftigkeit zum Prinzip der Dichtung:

Der Lehrbegierige Verstand hat zwey Mittel sich zu vergnügen: 1. in Erkantni der Sachen selbst/ ohne Betrachtung/ was derselben Eigenschaft/ und Beschaffenheit seye/ wann sie mit andern vereinbaret wird. 2. Durch die Gehaltung gleichstndiger Sachen/ wann man viel auf einmahl anschauet/ und solche gegeneinander hält/ ihre Gleichheit und Ungleichheit betrachtet/ und diese Erkantni vergnüget den Verstand so vielmehr/ so viel weiter sie sich erstrecket/ eine Sache vollständiger an das Liecht setzet/ und gleichsam von einer Warheit/ in die andre leitet. Diesem nach ist die Gleichni der Hebel oder die Hebstangen/ welche durch Kunstfgige Ein- und Anwendung aus dem Schlamm der Unwissenheit empor schwinget/ was man sonder solche Geretschafft unbewegt mu erliegen lassen.¹⁷

Während die erste Form der Erkenntnis nach Harsdörffer dem analytischen Vorgehen der Philosophie entspricht, entspricht die zweite Form der Dichtung. Der Dichter stellt im Gleichnis eine Verbindung zwischen zwei partikulren Fällen her und vermittelt diese Erkenntnis sei-

¹⁶ Scipione Gentili. *Parerorum ad Pandectas libri II*. Frankfurt, 1588, S. 149f.: „Sed dicendum est, quod in arte rhetorica exemplum, id in poetica imitationem appellari. Imitatur enim poeta et effingit actiones humanas, quas qui audit vel legit, iis tanquam exemplis utatur ad bene vivendum. Cogitabit enim, si ipse ita egerit, ut proponitur a poeta is, cuius actiones moresque repraesentat, parem se cum illo exitum suarum actionum habiturum. Haec igitur auditoris tacita ratiocinatio exemplum est, cuius maior propositio pendet a poeta: caetera ab ipso.“

¹⁷ Georg Philipp Harsdrffer. *Poetischer Trichter: die teutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der lateinischen Sprache, in 6 Stunden einzugiessen*. 3 Bde. Darmstadt, 1969 [Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg, 1648-1653], Bd. 3: Prob und Lob der teutschen Wolredenheit, S. 57.

nem Leser. Die Dichtung selbst ist das Argument, das diese Erkenntnis transportiert. Die aristotelische Begrifflichkeit ist mit Händen zu greifen, wenn Harsdörffer die Ähnlichkeit als „Geretschaft“ der Erkenntnisvermittlung bezeichnet, denn „Geretschaft“ ist der deutsche Begriff für das lateinische „instrumentum“ und das griechische „organon“. Die Ähnlichkeit versichert die Dichtung ihres instrumentellen Charakters, die bei Zabarella den Platz der Poetik im Organon garantierte. „Gleichniß“ dürfte deshalb bei Harsdörffer, wie bei Gentili, den aristotelischen Begriff der imitatio bezeichnen. Zwar gibt es nach Harsdörffer auch eine Form der Dichtung, die nicht auf Gleichnishaftigkeit oder Ähnlichkeit basiert, diese ist jedoch, weil sie keine Erkenntnis vermittelt, auch nicht zu legitimieren. Als „Fabeln und gemeine Mährlein“ überlässt er sie „Kindern und alten Mütterlein“.¹⁸

Wenn Harsdörffer sich des Begriffes des Gleichnisses und nicht des Begriffes des exemplum bedient, liegt dies in terminologischen Traditionen innerhalb der Poetik begründet. Das Prinzip ist jedoch dasselbe, was Harsdörffer auch ausdrücklich vermerkt: „Es scheint aber daß solche Gleichnisse die Eigenschaft der Exempel haben/ die auch sonst eine Sache zu beweisen angeführet werden.“¹⁹ Wenn die Handlung einer Dichtung als ganze ein exemplum ist, so vollzieht sich die Erkenntnis vermittelnde Funktion der Dichtung durch die Erkenntnis einer Ähnlichkeit, nämlich der Ähnlichkeit, die den exemplarischen Fall, den der Zuschauer in der Dichtung vorgeführt bekommt, mit dem Verhalten des Zuschauers verbindet. Denn was der Zuschauer erkennt, ist die Tatsache, dass tugendhaftes Verhalten belohnt und lasterhaftes Verhalten bestraft wird, und indem er die jeweilige Ähnlichkeit zu seinem eigenen Verhalten sieht, erkennt er, dass auch sein eigenes Verhalten belohnt oder bestraft werden wird. Der exemplarische Schluss ist immer ein Analogieschluss, und die Analogie, die ihm zugrunde liegt, ist genau das, was Harsdörffer als Gleichnis oder similitudo bezeichnet.²⁰

¹⁸ Georg Philipp Harsdörffer. *Nathan und Jotham: das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte*. Hg. u. eingel. v. Guillaume van Gemert. 2 Bde. Frankfurt a. M., 1991 [Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg, 1659], Bd. 1, S. 18. Vgl. auch ders. *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Hg. v. Irmgard Böttcher. 8 Bde. Tübingen, 1968-1969 [Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg, 1644-1649], Bd. 7, S. 168. An beiden Stellen findet sich ebenfalls eine ausführliche Theorie des Gleichnisses oder „Lehrgedichts“ als Form der Dichtung.

¹⁹ Harsdörffer (Anm. 18, *Frauenzimmer*), Bd. 3, S. 59.

²⁰ Der Begriff der Allegorie, der in der Forschung immer wieder angewendet worden ist, um dieses Phänomen zu bezeichnen, verfehlt aus der Perspektive des 17. Jahrhunderts den Sachverhalt im Kern, auch wenn Allegorie auf der einen und Gleichnis oder exemplum auf der anderen Seite verwandt sind. Die antike Rhetorik

Auch in der zweiten Poetik, die ich hier als Beispiel anführen möchte, ist der Begriff der *similitudo* von entscheidender Bedeutung. Jacob Masens *Palaestra eloquentiae ligatae*, 1654-1657 erschienen, ist die bedeutendste jesuitische Poetik des 17. Jahrhunderts. Masen schaltet wie Harsdörffer an erster Stelle die „altweiberhaften und ersponnenen Fabeln“ aus, die nichts zur Erkenntnis beitragen. Nur solche Dichtungen verdienen auch diesen Namen, die „deutliche Bilder der darzustellenden Sachverhalte sind und die durch ihre Neuheit und Verwunderung zuerst die Aufmerksamkeit des Lesers erregen und ihn dadurch zur Suche einer verborgenen Wahrheit anregen“.²¹ Diese „verborgene Wahrheit“, die nach Masen in jeder ernsthaften, d. h. Erkenntnis vermittelnden Dichtung enthalten ist, bleibt seines Erachtens deshalb verborgen, weil sie der Handlung der Dichtung gleichnishaft zugrunde

rik unterscheidet zwischen dem Gleichnis als Beweis- und als Schmuckmittel, also zwischen dem Gleichnis als Topos der *inventio* und als Figur der *elocutio*. Vgl. z. B. Marcus Fabius Quintilian. *Institutio oratoriae*. V.11, der in diesem Kapitel die verschiedenen Formen der Ähnlichkeit als Beweismittel behandelt, die Allegorie dagegen VIII.6.44ff. als Trope. In V.11.5 und VIII.3.72 unterscheidet er zwischen Gleichnissen, die als Argumente fungieren und Gleichnissen, die der Anschaulichkeit (*ad exprimendam rerum imaginem*) dienen. Vgl. auch Heinrich Lausberg. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, 1960, § 422 und § 843. Harsdörffer unterscheidet im *Poetischen Trichter* (Anm. 17), S. 57ff. mit Berufung auf Quintilian VIII.3.72 zwischen Gleichnissen, die einen Sachverhalt „erklären“ (d. h. im Sinne der rhetorischen Anschaulichkeit illustrieren), und Gleichnissen, die einen Sachverhalt beweisen. Unabhängig von der Terminologie ist der entscheidende Unterschied, dass das Gleichnis und das exemplum als Beweismittel aus dem Topos der Ähnlichkeit abgeleitet und im Sinne der Logik eingesetzt werden, um einem Sachverhalt als Argument Gültigkeit zu verleihen, während das Gleichnis und die Allegorie als Schmuckmittel nicht mehr als eine explizit gemachte (im Falle des Gleichnisses) oder eine über mehrere Satzglieder verlängerte Metapher (im Falle der Allegorie) darstellen. Die Bedeutung der Schmuckmittel ist sprachlich ornamental, die Bedeutung der Beweismittel logisch argumentativ. Selbstverständlich kann der Übergang zwischen Beweis- und Schmuckmittel fließend sein und hängt in letzter Instanz von der Intention des Autors ab. Es dürfte sich jedoch empfehlen, im Sinne der terminologischen Genauigkeit dort, wo der argumentative Charakter einer Dichtung bezeichnet werden soll, von einem Gleichnis oder exemplum und nicht von einer Allegorie zu sprechen.

²¹ Jacob Masen. *Palaestra eloquentiae ligatae*. Pars I-III. Köln, 1654-1657, Pars I, S. 7: „Et vero ratio ipsa suffragatur: quis enim ferat, ab homine docto ac sapiente, ad eruditionem aliorum, aniles ductasque a colo fabulas obtrudi, quae nihil solidae veritatis, nihil succi sanguinisque, pro sapientia, adferant? Hoc indoctae nugacisque plebeculae, non purgati excultique cerebri commentum sit. [...] Fingendae omnino fabulae erunt, tanquam illustres quaedam rerum exponendarum imagines, quae novitate atque admiratione primum lectoris animum rapiant, deinde ad latentem veritatem investigandam excitent, quae tanto altius insideat, quanto attentius quaesita innouit.“

liegt. Der Begriff, dessen sich Masen dabei bedient, ist jener der „verisimilitudo“, der „Ähnlichkeit zum Wahren“.²² Es handelt sich bei Masens Theorie der verisimilitudo also nicht um eine frühe Theorie der poetischen Wahrscheinlichkeit, sondern um eine weitere Formulierung des Erkenntnis vermittelnden Charakters der Dichtung. Durch ihre „Ähnlichkeit zu einer Wahrheit“ überzeugt die dramatische Handlung den Zuschauer von dieser Wahrheit. Was der Dichter erfindet, steht als Fiktion in einem metaphorischen, gleichnishaften Sinne für eine moraldidaktische Lehre. Auch hier ist, in aristotelischer Terminologie, similitudo die Übersetzung des aristotelischen Begriffes der imitatio.

Die vielleicht deutlichste Formulierung dieses logischen Dichtungsbegriffes findet sich 1656 in der Vorrede zu einem Drama von Masen, dem *Androphilus*, wobei diese Vorrede nicht von Masen selbst, sondern von dem Übersetzer Sigmund von Birken stammt:

DJe Griechischen Philosophen oder Weltweisen/ wie auch die Spartaner/ wann sie ihre Schulhörer und Kinder von dem Laster der Trunckenheit abmahnen wollen/ haben sie einen truncknen und vollen Menschen ins Mittel kommen lassen/ und also jhnen die Thorheit und den Übelstand dieses Lasters/ gleich als durch ein lebendiges Bildniß/ vorgestellt. Eben einen solchen Zweck haben die Schauspiele.²³

Präziser kann man die Dramentheorie des 17. Jahrhunderts nicht auf den Punkt bringen. Was auf der Bühne geschieht, hat keinerlei illusionären Charakter, sondern ist unmittelbar als moralischer Lehrsatz aufzufassen, der durch das Gleichnis oder exemplum der dramatischen Handlung vermittelt wird. Der Zuschauer, der in nüchternem Zustand sieht, wie sich ein Betrunkener benimmt, wird selbst in Zukunft vor Alkoholmissbrauch zurückschrecken. Damit vollzieht er einen exemplarischen Schluss. In den Worten von Birken:

Und man kann nicht besser von den Lastern ab- und zur Tugend anmahnen/ als wann man vor Augen stellet/ wie jene an andern abgestraffet/ und diese belohnet worden. Solche Beyspiele sind die besten LehrSätze und SittenLehren.²⁴

In logischer Terminologie: Diese Dramen sind überzeugende Argumente für die Tugend und gegen das Laster.

Die letzte Poetik, die ich hier anführen möchte, stammt von Johann Christoph Gottsched und gehört damit nicht mehr ins 17. Jahrhundert.

²² Vgl. Masen (Anm. 21), caput VI, S. 9ff.: „De fictionum poetiarum verisimilitudine.“ Die komplexen Unterscheidungen und Ausführungen an dieser Stelle kann ich hier nicht darstellen.

²³ Sigmund von Birken. *Neues Schauspiel/ Betitelt Androfilo Oder, Die Wunderliebe* [...]. Lüneburg u. Wolfenbüttel, 1656, Vorrede (o. P.).

²⁴ Ebd.

In seiner *Critischen Dichtkunst* aus dem Jahr 1729 beschreibt Gottsched das Vorgehen eines Dichters, der ein Drama schreiben will, folgendermaßen: „Der Poet wählet sich einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu er-sinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit [s]eines Satzes erhellet.“²⁵ Zuerst wählt der Dichter einen moralischen Lehrsatz, dann überlegt er sich dazu die passende Handlung. Der Zweck der dramatischen Fabel ist die ‚sinnliche Einprägung‘ eines moralischen Lehrsatzes, nicht mehr und nicht weniger. „Ein Gedichte hält in der That das Mittel zwischen einem moralischen Lehrbuche, und einer wahrhaftigen Geschichte. Die gründlichste Sittenlehre ist für den großen Haufen der Menschen viel zu mager und zu trocken.“²⁶ Mit dieser Bestimmung der Dichtung als Instrument der Moralphilosophie steht Gottsched nahtlos in der Tradition des 17. Jahrhunderts.

3. Exemplarische Analyse der Argumente einiger Dramen²⁷

Mein erstes Beispiel ist die *Catharina von Georgien* des Andreas Gryphius, um 1647 entstanden, 1657 gedruckt. Catharina, die Königin des christlichen Georgien, wird von Chach Abas, dem persischen König, gefangen genommen. Der König verliebt sich in sie und bietet ihr, um den Preis eines Übertritts zum Islam, die Ehe und die Freiheit an. Als Catharina beides ausschlägt, droht Abas ihr Folter und Tod an. Doch auch unter der Folter bleibt Catharina ihrem Glauben treu und stirbt als Märtyrerin. Schon der Untertitel des Dramas – *Catharina von Georgien Oder Bewehrete Beständigkeit* – kündigt den exemplarischen, gleichnishaften Gehalt des Dramas an. Catharina ist, im logischen Sinne, ein exemplum oder Gleichnis für den Christen, der auch in der lebensbedrohlichen Bewährung treu in seinem Glauben verharrt. Die Vorrede an den Leser lässt keinen Zweifel an dieser Identifikation, und auch der von der Ewigkeit gesprochene Prolog identifiziert das Martyrium Catharinas mit dem irdischen Leidensweg des Christen. Der Pro-

²⁵ Johann Christoph Gottsched. *Ausgewählte Werke*. 12 Bde. Hg. v. Joachim u. Brigitte Birke u. P. M. Mitchell. Berlin u. New York, 1973-1987, Bd. 6: Versuch einer kritischen Dichtkunst (1973), Teil 2: Anderer besonderer Theil, X. Capitel, § 11, S. 31. Zur Konjekturen „[s]eines“ vgl. dort den kritischen Apparat.

²⁶ Gottsched (Anm. 25), Bd. 6, Teil 1: Allgemeiner Theil, IV. Capitel, § 28, S. 221.

²⁷ Selbstverständlich wäre dasselbe auch für den Roman zu demonstrieren, der im Gegensatz zum Drama jedoch den Nachteil hat, dass er in der Theorie der Zeit, also in den Poetiken, nicht erfasst worden ist.

log endet mit den an die Zuschauer gerichteten Versen, die das Argument des Dramas prägnant zusammenfassen:

Jhr/ wo nach gleicher Ehr der hohe Sinn euch steht;
 Verlacht mit jhr/ [also Catharina] was hir vergeht.
 Last so wie Sie das werthe Blut zu Pfand:
 Vnd lebt vnd sterbt getrost für Gott vnd Ehr vnd Land.²⁸

Das im Gleichnis von Catharinas schrecklichem Tod vermittelte Argument des Dramas ist die Martyriumsbereitschaft des echten Christen. In einen Satz gebracht lautet dieses Argument: Wer die himmlische Seligkeit erlangen will, muss bereit sein, für seinen Glauben zu sterben. Dieses Martyrium war im protestantischen Schlesien des Jahres 1647 durchaus realistisch, denn das protestantische Schlesien stand unter katholischer, habsburgischer Verwaltung, und die erzwungene Rekatholisierung war eine ernst zu nehmende Bedrohung. Gryphius bereitet seine Zuschauer darauf vor, für ihren Glauben das Martyrium zu erleiden, und das Argument, dessen er sich zu diesem Zweck bedient, ist die himmlische Seligkeit, die Catharina in einer ähnlichen Situation durch ihre Beständigkeit erworben hat. Catharina ist ein exemplum für die Martyriumsbereitschaft des echten Christen, der als Zuschauer von dem Einzelfall Catharinas auf seine eigene Person als einen ähnlich gelagerten Einzelfall zurückschließt.

Mein zweites Beispiel ist ein heute nahezu unbekanntes, dafür in seiner Zeit äußerst erfolgreiches Stück, nämlich der 1645 entstandene, 1657 gedruckte *Androphilus* Jacob Masens, aus dem Vorwort zu dessen deutscher Übersetzung ich bereits zitiert habe.²⁹ Ein König mit Namen Andropater verstößt seinen Vasallen Andromiso, weil dieser einen Umsturzversuch unternommen hat. An dessen Stelle nimmt er den Bettler Anthropo an Sohnes statt an. Um sich am König zu rächen, verleitet Andromiso Anthropo zum Ungehorsam. Zur Strafe für seine Leichtfertigkeit macht der König diesen daraufhin zum Rudersklaven auf der Galeere des Thanatos. Androphilus, der Sohn des Königs, ist jedoch in brüderlicher Liebe zu Anthropo entbrannt und folgt diesem auf die Galeere des Thanatos. Dort wird er gefoltert und scheinbar tot zurückgelassen. Anthropo will ebenfalls sterben, bis sich herausstellt, dass

²⁸ Andreas Gryphius. „Catharina von Georgien. Oder Bewehrete Beständigkeit“. *Dramen*. Hg. v. Eberhard Mannack. Frankfurt a. M., 1991, S. 128, V. 85-88.

²⁹ Masen. „Androphilus“ (Anm. 21), Pars III: Dramatica, S. 388-442. Deutsche Übertragung von Birken (Anm. 23). Moderne englische Übersetzung bei Michael C. Halbig. *The Jesuit Theater of Jacob Masen. Three Plays in Translation with an Introduction*. New York u. a., 1987, S. 197-300.

Androphilus noch nicht ganz tot ist. Der König vergibt beiden und holt sie an seinen Hof zurück.

Diese Handlung wird durch die aus dem Griechischen abgeleiteten Namen als Gleichnis der christlichen Heilsgeschichte deutlich. Andropater ist Gott, Andromiso, der Vasall, der den Umsturzversuch macht, der Teufel, Anthropo, der Bettler, der vom König an Sohnes statt angenommen wird, ist der Mensch, der sich dann im Sündenfall von Gott abwendet und auf die Galeere von Thanatos, dem Tod, verbannt wird. Der Sohn des Königs, der aus Liebe zum Menschen sich ebenfalls der Galeere, also dem Tod ausliefert, ist Christus. Der Mensch, der ihm aus Liebe nachsterben will, ist der gläubige Christ, der Hof des Königs, an den beide zurückkehren, die ewige Seligkeit.

Dieses Drama ist unwahrscheinlich erfolgreich gewesen – es könnte wohl, was die Zahl seiner Nachahmungen betrifft, als das erfolgreichste Drama des 17. Jahrhunderts gelten. Sigmund von Birken's *Psyche* (1652, Druck 1679), Anton Ulrichs *Amelinde* (1657) und *Selimena* (1663), Johann Ludwig Praschs *Psyche cretica* (1674), Christian Knorrs von Rosenroth *Die Vermählung Christi mit der Seelen* (1684) und Gottfried Hoffmanns *Eviana* (1696) sind Nachahmungen von Masens *Androphilus*.

Masens Drama dürfte diesen Erfolg gerade der Deutlichkeit seines Arguments verdanken. Es lautet: Der Mensch, der bereit ist, Christus im Tod nachzufolgen, erlangt die ewige Seligkeit. Als Gleichnis ist das Drama ein Argument für die Tatsache, dass Christus für die Menschheit am Kreuz gestorben ist und der Mensch diese Erlösung durch seine Bereitschaft, Christus nachzuleben, annehmen muss. Damit unterscheidet sich das Argument von Masens *Androphilus* – wenigstens auf dieser obersten Ebene – nicht wesentlich vom Argument der *Catharina*.³⁰ Der entscheidende Unterschied aus poetologischer Perspektive ist, dass es sich bei der *Catharina* um ein ‚historisches‘, d. h. der Geschichte entnommenes exemplum handelt, bei Masens *Androphilus* jedoch um ein Gleichnis, dessen Handlung erfunden ist.

Diese Unterscheidung bestätigt die Poetik. Masen unterscheidet in seiner *Palaestra* zwischen zwei Arten der „Wahrheitsähnlichkeit“ (*verisimilitudo*): derjenigen, die in einer Ähnlichkeit der dramatischen Handlung zur Geschichte (*historia, res gestae*) besteht – die dramatische Handlung ist ein Gleichnis tatsächlicher geschichtlicher Fakten – und

³⁰ Freilich betrifft diese Ähnlichkeit nur die oberste Ebene des Arguments. Schon die Möglichkeit, Chach Abas und seinen islamischen Glauben auf den Kaiser, unter dessen Verwaltung Schlesien stand, und dessen katholischen Glauben zu beziehen, zeigt die vielfältigen argumentativen Verknüpfungen dieses Stoffes (im Gegensatz zum *Androphilus* Masens) auf.

derjenigen, die im Verweis der dramatischen Handlung auf einen wahren Sachverhalt besteht, obwohl die Handlung des Dramas frei erfunden ist. Die erste Form entwickelt ihre Gleichnishaftigkeit an einem historischen, die zweite an einen frei erfundenen Stoff.³¹

Ganz analog (und wahrscheinlich in direkter Abhängigkeit) unterscheidet Birken in der Vorrede zu seiner Übersetzung des *Androphilus* zwischen „Geschichtgedichten“ und „Spielgedichten“. Das „Geschichtgedicht“ ist eine „wahrhaftige Geschichte“, die in ein „Gedicht“ „verkappt“ wird, die also so verändert wird, dass sie gleichnishaft auf eine Wahrheit verweist. Das „Spielgedicht“ ist dagegen in seinen „ Umständen“ – d. h. in seiner ganzen konkreten Gestalt, seinen Personen und seiner Handlung – frei erfunden, aber so, dass diese „ Umstände“ gleichnishaft auf den Lehrsatz oder die Wahrheit verweisen, die der Dichter ausdrücken möchte.³²

Weitere Beispiele mögen illustrieren, dass die Gleichnishaftigkeit nicht auf theologische Gehalte beschränkt ist. In Kaspar Stielers *Willmut* aus dem Jahr 1680 lässt sich Prinz Willmut (der menschliche Wille), Sohn von König Adelheld (der Verstand) und Königin Redewinna (die Vernunft), von Fräulein Scheinguda (das scheinbar Gute) und ihrer Zofe Wunna (die Wollust) entführen. Seine Eltern schicken ihm Ehrlieb (die Ehre) und Wahrmond (die Wahrheit) nach. Aber erst als sie ihm selbst mit dem Ritter Dagobert (die Tugend) folgen, dieser den Drachen Hybris (das Laster) tötet und der Kerkermeister Wißmut (das Gewissen) den Prinzen gequält hat, kehrt dieser reumütig zurück und heiratet die Fürstin Allguda (das höchste Gut).

Birkens Komödie *Silvia Oder Die Wunderthätige Schönheit* zeigt, wie sich der flegelhafte, bäurisch benehmende, bildungsunwillige Patriziersohn Cymon durch die Begegnung mit der „wunderthätigen Schönheit“ Silvias in einen bildungswilligen, gesitteten, höflichen jungen Mann verwandelt. Diese Haupthandlung wird mit mehreren Parallelhandlungen kontrastiert. Davus, der Knecht Cymons, wirbt in grobianischer Weise vergeblich um Gracula, die Dienerin Silvias. Der junge Eusebius, später der Konkurrent um die Hand Silvias, entscheidet sich

³¹ Masen (Anm. 21), Pars III, S. 178: „Fabula, nisi per similitudinem aut significationem veri, nihil persuadet. Haec autem verisimilitudo duplex est: quod res sit similis historia sive rei gestae [...] vel quod significationem rei alterius certa ac vera contineat, licet in se ficta videatur.“ Die Klassifikation Masens ist allerdings wesentlich komplexer und erklärungsbedürftiger, als dies hier ausgeführt werden kann.

³² Vgl. Birken (Anm. 23), unpag. Vorrede. Auch Birkens Klassifikation ist komplexer, als sie hier dargestellt werden kann.

am Scheideweg zwischen Tugend und Laster für die Tugend, während seine drei Weggefährten sich für das Laster entscheiden, was sie schließlich im fünften Akt zu Mord und Selbstmord führt. Eine weitere Parallelhandlung zeigt den ‚Miles gloriosus‘ Stolzart, der die Hure Geilwig hofiert und später im Duell stirbt, während Geilwig Selbstmord begeht. Auch wenn die Hauptpersonen keine sprechenden Namen tragen, so ist diese Komödie doch ein Gleichnis, denn hier wird gezeigt, wie die Tugend belohnt und das Laster bestraft wird. Weil sie sich tugendhaft verhalten, bekommen Cymon und Eusebius anständige Ehefrauen und führen ein glückliches Leben, während Geilwig, Stolzart und Epikurus unter brutalen Umständen sterben und, wie die bei ihrem Tod auf der Bühne anwesenden Geister zeigen, in die Hölle kommen.

Auch hier bietet sich die Parallele zur schlesischen Tradition an: Andreas Gryphius' *Horribilicribrifax* (1648) zeigt, genau wie Birkens *Silvia*, dass tugendhaftes Verhalten in der Liebe zu einer glücklichen Ehe und lasterhaftes zum Scheitern oder in die Lächerlichkeit führt. Auch hier offenbart der Untertitel – *Wehlende Liebhaber* – den gleichnishafte, argumentativen Gehalt. Der tugendhafte Cleander bekommt die tugendhafte Sophia, der verdorbene Dorfschulmeister aber die alte Kupplerin und der bramarbasierende Soldat die habgierige, verarmte Adlige. Die Dramen des 17. Jahrhunderts unterscheiden sich vielleicht in der Expliztheit ihres gleichnishafte Gehaltes, nicht aber in der Gleichnishafteigkeit als solcher, die allein den argumentativen Gehalt und damit die Legitimität gegenüber den Märchen der „alten Mütterlein“ versichert.

Diese argumentative Struktur wäre leicht an weiteren Dramen zu demonstrieren. Der *Jephtias* von Jacob Balde ist wiederum ein Gleichnis der Heilsgeschichte, in diesem Fall ist der Stoff allerdings dem Alten Testament entnommen, sodass er im theologischen Sinne typologisch ist. Der *Cenodoxus* des Jacob Bidermann ist, gegen die protestantische Überzeugung, ein Argument dafür, dass es für Todsünden keine Gnade gibt. Eine ganze Reihe von Dramen des 17. Jahrhunderts, wie etwa die *Friedensspiele* Johann Rists, sind irenisch in ihrem Gehalt, denn sie stellen Argumente für eine Beendigung des Dreißigjährigen Krieges dar, indem sie die zerstörerischen Auswirkungen des Krieges und die heilsamen Auswirkungen des Friedens vor Augen führen. Simon Dachs *Cleomedes* ist ein panegyrisches Gleichnis, d. h. es nennt ein Argument für das Lob eines Herrschers, in diesem Fall Wladislaws IV. Die auftretenden Personen sind Personifikationen Polens, Russlands, Englands usw. Das *Conjugium Phoebi et Palladis* Christian Knorrs von Rosenroth feiert die kaiserliche Hochzeit in einem alchemistischen Gleichnis: Kaiser Leopold I. erscheint als das Gold, das sich

mit Pallas (Eleonora Magdalena Theresia von Pfalz-Neuburg), der Weisheit, verbindet und auf diese Art den Stein der Weisen erzeugt.

Schäferspiele sind, wo sie nicht politische oder religiöse Gleichnisse sind, Lehrstücke für das richtige Verhalten in der Liebe. Die Komödien Christian Weises und Christian Reuters sind Lehrstücke für richtiges Sozialverhalten in bürgerlichen Kreisen. Harsdörffers „Redkunst“ und „Vernunftkunst“ sind Gleichnisse für die Schulfächer der Rhetorik und Logik, Heinrich Tolles *Kundegis*, *Wahrgilt* und *Willbald* sind Gleichnisse für die moralphilosophische Bedeutung der Wissenschaften. Es gibt historisch-politische Gleichnisse wie Birkens *Margenis*, Harsdörffers *Japeta*, die anonyme *Leonilda*, Johannes Riemers *Erlöste Germania* oder Sophie Elisabeths *Frewden Spiell*, die das Zeitgeschehen moralisch deuten. Es gibt politische Gleichnisse, die als Argumente wie ein negativer Fürstenspiegel funktionieren, wie die so genannten ratio-status-Dramen, zu denen etwa das anonyme *Ratio Status/ oder ietziger Alamodisierender rechter Staats-Teufel* und Daniel Richters *Trauer- und Lust-Spiel/ von der argen Grund-Suppe der Welt* gehören. Neben diese könnte man die Dramen Daniel Caspars von Lohenstein stellen, die ähnliche Argumente aus historischen Stoffen entwickeln. Christian Weises *Masaniello* ist ein politisches Gleichnis für die Korruption eines absolutistischen Staatswesens genauso wie für die blutigen Folgen von Umsturzversuchen.

Auch in diesem Punkt bildet Gottsched nicht das Ende, sondern die Fortsetzung dieser Tradition. Gottscheds *Sterbender Cato* ist, wie es in der Vorrede zum Stück heißt, ein „Muster der stoischen Standhaftigkeit“, und genau diese Standhaftigkeit ist der exemplarische Gehalt des Dramas. Auf der anderen Seite ist die argumentative Form des Dramas auch keine Innovation des 17. Jahrhunderts, sondern die Fortsetzung einer bis in die Anfänge der Reformation zurückreichenden Tradition. Burkard Waldis' *Verlorener Sohn* aus dem Jahr 1527, ein Argument für die protestantische Lehre von der Rechtfertigung allein aus der Gnade, könnte mit einigem Recht an den Anfang dieser Tradition gestellt werden.³³ Diese Tradition ist, in sozialgeschichtlicher Perspektive, die Tradition des Schultheaters.

³³ Vgl. die Analyse in Volkhard Wels. „Der verlorene Sohn“. *Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert*. Berlin, 2000, S. 270-288.

4. Das Drama des 17. Jahrhunderts als didaktische Veranstaltung

Die logische, argumentative Form des Dramas findet ihre sozusagen natürliche Entfaltung in der Tatsache, dass das Drama des 17. Jahrhunderts keine ästhetische Veranstaltung ist, sondern eine didaktische. Von seinem sozialgeschichtlichen Hintergrund her ist das Drama des 17. Jahrhunderts Schultheater.³⁴ Bis weit über die Mitte des 17. Jahrhunderts hinaus gibt es in Deutschland noch keine feststehenden Bühnen oder gar Schauspielhäuser, gar nicht zu reden von hauptberuflichen Schauspielern, sondern die Dramen werden von Schülern aufgeführt, für die solche Aufführungen zum Lehrplan gehören. Im Falle der Jesuitengymnasien waren es die Poetik-Professoren, die jährlich ein Stück schreiben und mit den Schülern aufführen mussten.

Als Schultheater ist das Drama des 17. Jahrhunderts eine didaktische Veranstaltung, dessen Autoren Lehrer sind, die verhaltenspädagogische Intentionen verfolgen, dessen Darsteller Schüler der örtlichen Gymnasien sind, die durch die Aufführung etwas lernen sollen, und dessen Zuschauer Stadtbürger sind, die sehen wollen, dass ihre Kinder etwas gelernt haben. Man könnte einwenden, dass es neben dem Schultheater auch eine Wanderbühne und ein Hoftheater gegeben hat. Diesem Einwand wäre entgegenzuhalten, dass erstens die Wanderbühne und das Hoftheater sowohl von ihrer Dramenproduktion wie von ihrem Wirkungskreis her mit dem Schultheater nicht zu vergleichen sind. Was heute als das Drama des 17. Jahrhunderts bekannt ist, ist zum weitaus größten Teil Schultheater. Zweitens, ungleich wichtiger, orientierten sich auch die Wanderbühne und das Hoftheater, wo versucht wurde, sie zu legitimieren, am didaktischen Konzept des Schultheaters. Ein Drama, das keine didaktische Veranstaltung ist, wäre im 17. Jahrhundert nicht zu rechtfertigen. Es würde dem Verdikt verfallen, das Harsdörffer und Masen über die „altweiberhaften und ersponnenen Fabeln“ gefällt haben.

Als didaktisches Drama ist das Schultheater das Modell des Dramas, und diese spezifisch deutsche Entwicklung geht auf Martin Luther zurück. Denn Luther war es, der die pädagogische Instrumentalisierung des Dramas gefordert und sie im Zuge der protestantischen Reformation des Schulwesens in den Lehrplänen umgesetzt hatte. Die großen Dramatiker des 16. Jahrhunderts, vom bereits erwähnten Burkard Waldis über Paul Rebhun, Sixt Birck und Thomas Naogeorg bis hin zu

³⁴ Zum Schultheater vgl. stellvertretend den Artikel von Barbara Könneker, „Schuldrama“. *Literatur Lexikon*. 15 Bde. Hg. v. Walther Killy. Gütersloh, 1988-1993, Bd. 14: Begriffe, Realien, Methoden. (hg. v. Volker Meid), S. 345-348.

Nicodemus Frischlin, sind alle Autoren des Schultheaters. Es ist diese Tradition, in der das Drama des 17. Jahrhunderts steht. Das Schultheater der Jesuiten, das merkwürdigerweise in der Forschung ungleich berühmter ist, entstand als Nachahmung und Konkurrenz des protestantischen Vorgängers und gehorcht denselben Vorgaben.

Dieser literaturgeschichtliche und sozialhistorische Hintergrund des Schultheaters wird von der Literatur- und Theaterwissenschaft nicht zur Genüge beachtet. Das Drama des 17. Jahrhunderts wird, noch in der neuesten Forschung, als ästhetisches Phänomen behandelt, d. h. den Personen werden psychologische Motivationen unterstellt und der Bühne ein illusionärer Charakter. Nichts liegt der Bühne des 17. Jahrhunderts fern. Das Verhalten der Personen ist nicht psychologisch, sondern logisch bestimmt, und die Bühne ist kein Illusionsraum, sondern ein exemplarischer Raum – im konkreten argumentationstheoretischen Sinne des Wortes, wie ihn Zabarellas Logik entwickelt. Das Schultheater ist der sozialhistorische Kontext, in dem die logische, argumentative Form des Dramas ihren natürlichen Ort findet.

5. Die sprachliche Ausgestaltung der Dichtung: Evidenz und Gefühl

Von ihrer logischen Form her unterscheidet sich eine Dichtung, wie es bei Gottsched heißt, nicht von einem moralischen Lehrbuch. Es stellt sich damit die Frage, was die Eigentümlichkeit der dichterischen und hier spezifisch der dramatischen Form ausmacht. Ich habe darauf hingewiesen, dass nach Zabarella Rhetorik und Poetik denselben Gegenstand wie die Dialektik haben, nämlich das bloß Glaubwürdige oder Wahrscheinliche, im Gegensatz zur apodiktischen Notwendigkeit des deduktiven Syllogismus, der Gegenstand der Analytik ist. Was die rhetorische und poetische Schlussform von der dialektischen unterscheidet, ist nicht der Zweck, sondern die Tatsache, dass Rhetorik und Poetik über die bloße Erkenntnis hinaus auf eine Handlung des Zuhörers oder Zuschauers zielen. Aus diesem unterschiedlichen Zweck leiten sich für Zabarella drei weitere Unterschiede ab: erstens, dass Rhetorik und Poetik der *philosophia civilis* zugeordnet sind, zweitens, dass sie sich der logischen Formen des Enthymems und des exemplum bedienen, und drittens, dass sie sich einer sprachlich ausgestalteten Form bedienen, während der wissenschaftliche Traktat sich der Argumente in ihrer sozusagen ‚nackten‘ Form bedient.

Von der exemplarischen Form und der Beschränkung auf die *philosophia civilis* abgesehen, besteht also der einzige Unterschied zwischen

einem wissenschaftlichen Traktat und einem Drama in der sprachlichen Ausgestaltung. Unter diese sprachliche Ausgestaltung fällt die Tatsache, dass ein Drama eine Handlung hat, dass es aufgeführt wird, dass es Personen gibt, die miteinander sprechen, sich gegenseitig umbringen oder heiraten, bis hin zu der Tatsache, dass diese Personen sich der Form des Verses oder der gewöhnlichen Umgangssprache bedienen. Alles, was über den einen Satz hinausgeht, in dem der logische Gehalt des exemplum ausgedrückt wird, ist nach der Überzeugung der Frühen Neuzeit eine Funktion der sprachlichen Ausgestaltung.

Die entscheidende Frage ist, warum Zabarella der Überzeugung ist, dass eine solche sprachlich ausgestaltete, exemplarische Form eher dazu geeignet ist, den Zuschauer zu einer Handlung zu bewegen als das bloße Argument in seiner dialektischen Form. Die Antwort auf diese Frage findet sich nicht mehr in der Logik, sondern in der Rhetorik, die der frühneuzeitlichen Theorie zufolge für die sprachliche Form, insofern sie über die bloß grammatische Korrektheit hinausgeht, zuständig ist. Entscheidend sind dabei die rhetorischen Konzepte der Evidenz und der Erregung von Gefühlen.

Der Begriff der *evidentia* oder *enargeia* ist rhetorischen Ursprungs.³⁵ Er bezeichnet in der Rhetorik die Anschaulichkeit oder sinnliche Konkretheit, die der Redner seinem Argument verleihen muss, um es glaubhaft und damit überzeugend zu machen. Der Begriff bezeichnet deshalb nicht ein einzelnes Phänomen, sondern ein komplexes Verfahren, das sich einer Vielzahl rhetorischer Strategien bedient. Das beginnt bei der Wortwahl und dem Satzbau, setzt sich fort bei der Anwendung rhetorischer Stilmittel, die der Veranschaulichung dienen, wie etwa Metapher oder Epitheton, führt auf der nächsten Ebene etwa zur *descriptio*, also der detaillierten Beschreibung, die einen Sachverhalt vor die Augen des Zuhörers treten lässt, und kann in letzter Instanz eben auch zu dialogischen und dramatischen Formen führen.

Das Ziel der *evidentia* ist als Bildlichkeit, Anschaulichkeit oder sinnliche Konkretheit zu umschreiben. Der Redner entwirft ein Bild, das durch seine suggestive Kraft dem Argument Glaubhaftigkeit verleiht. Der Satz „Die Stadt wurde erobert“ – das Beispiel stammt von Quintilian (VIII.3.67-69) – erfasst den Sachverhalt präzise, gibt ihm aber keine Anschaulichkeit oder Konkretheit. Wer dagegen das Flammenmeer beschreibt, das sich über die Häuser ergießt, das Krachen der

³⁵ Zum Begriff der *evidentia* vgl. stellvertretend den Artikel „Evidentia, Evidenz“ von Ansgar Kemmann im *Historischen Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen, 1996, Bd. 3, S. 33-47.

einstürzenden Dächer, den allgemeinen Lärm, die ungewisse Flucht der einen, die letzten Umarmungen der anderen, das Weinen der Kinder und Frauen, die alten Leute, denen ein solches Schicksal noch in ihrem Alter widerfährt, die Plünderungen des feindlichen Heeres, die Soldaten, die ihre Gefangenen zusammentreiben, die Mütter, die von ihren Kindern getrennt werden und so weiter – wer dies alles beschreibt, der sagt zwar nicht mehr, als dass die Stadt erobert wurde, aber er lässt die schrecklichen Umstände dieses Sachverhalts in ihren konkreten Details vor die Augen der Zuhörer treten.

Ein zweites Beispiel aus der antiken Rhetorik: Cicero schildert in der *Rede für Milo*, wie dieser unbewaffnet mit Frau und Kindern in der Reisekutsche von Clodius aus dem Hinterhalt angegriffen wird. Indem er das Bild des schutzlosen, unbewaffneten Milo, der von Clodius hinterhältig überfallen wird, vor den Augen der Zuhörer entstehen lässt, ist ihm die Empörung seiner Zuhörer über die feige und ruchlose Tat des Clodius sicher – obwohl es Milo ist, der Clodius umgebracht hat. Die genauen Umstände als solche, also die Behauptungen, dass Milo von seiner Familie begleitet wurde und unbewaffnet war und dass Clodius aus dem Hinterhalt angegriffen hat, lassen das Argument Ciceros glaubhaft werden, nämlich dass Milo Clodius aus Notwehr getötet hat. Milo war unbewaffnet und wurde von seiner Familie begleitet, also muss er aus Notwehr gehandelt haben, und deswegen muss er freigesprochen werden, das ist das Argument Ciceros. Je genauer und konkreter das Bild wird, das Cicero vom unbewaffneten Milo entwirft, desto größer wird die Empörung über Clodius und desto wahrscheinlicher ein Freispruch Milos. Bilder sind Argumente, und sie sind – im rhetorischen, nicht im logischen Sinne – wesentlich überzeugendere Argumente als jede abstrakt-begriffliche Erörterung.

Diese Überzeugungskraft der Anschaulichkeit steht damit in einem engen wechselseitigen Verhältnis zu einer anderen wichtigen rhetorischen Strategie, nämlich der Erregung von Gefühlen. Bilder erregen Gefühle, weil sie konkret und anschaulich sind, weil sie etwa das Leiden von Menschen nicht abstrakt, sondern immer an einem konkreten Einzelschicksal behandeln. Genauso wie das exemplum als logische Form, so betrifft die Anschaulichkeit als rhetorische Form immer den konkreten Einzelfall, und es ist nur ein konkreter Einzelfall, der starke Gefühle auslösen kann. Dass Tausende bei einem Krieg sterben können, ist zwar ein Argument gegen einen Krieg, bleibt als Behauptung aber abstrakt. Die bildliche Darstellung des qualvollen Todes weniger Einzelner ist dagegen zwar als Argument wesentlich schwächer, gewinnt aber durch die emotionale Qualität eine ungleich größere Über-

zeugungskraft. Die Gefühle, die durch eine solche Konkretisierung erzeugt werden, ersetzen keine Argumente, aber sie können Argumente in ihrer Wirkung potenzieren. Sie können eine Handlung auslösen, ohne dass man sich des Arguments im logischen Sinne überhaupt bewusst wird.

Mit diesem kleinen Exkurs in die Rhetorik komme ich wieder zu Zabarella und der Frage, warum er der Meinung ist, dass eine sprachlich ausgestaltete, exemplarische Form eher dazu geeignet ist, den Zuschauer zu einer Handlung zu bewegen als das Argument in seiner sachlichen, logischen Form. Die logische Form zielt auf eine Erkenntnis, weil sie begrifflich abstrakt ist, die exemplarische, sprachlich ausgestaltete Form zielt auf eine Handlung, weil sie durch die Anschaulichkeit und die sinnliche Konkretheit, mit der sie ein Einzelschicksal darstellt, diesem exemplum emotionale Überzeugungskraft verleiht. Diese emotionale Überzeugungskraft kann unmittelbar eine Handlung auslösen, im Gegensatz zur wissenschaftlichen Erkenntnis, die immer den Weg über den Verstand gehen muss.

Ich schlage den Bogen zurück zum Drama des 17. Jahrhunderts. Dieses erscheint in seiner sprachlich ausgestalteten Form als eine Veranstaltung mit dem Ziel, dem logischen Gehalt, der ihm als exemplum zugrunde liegt, Anschaulichkeit zu verleihen und damit Gefühle auszulösen. Das logische Argument wird auf eine dramatische Handlung gebracht und am Schicksal einzelner Personen exemplifiziert, damit es sinnliche Konkretheit bekommt. Eine solche Konkretheit kann von allen Argumentationsformen nur das exemplum annehmen, denn allein dieses hat einen Einzelfall zum Gegenstand.

Aus der Anschaulichkeit und Gefühlserregung als Ziel leiten sich damit alle anderen dramatischen Gebote ab, wie etwa die Forderungen nach poetischer Wahrscheinlichkeit, nach ausreichender Motivierung des Geschehens oder nach psychologisch konsistenter Personendarstellung. Nur wenn das dramatische Geschehen anschaulich wird, wird es glaubhaft. Diesem Ziel dient das gesamte Drama mit seiner Handlung und seinen Personen, einschließlich der Tatsache seiner Aufführung. Gerade die Aufführung als solche trägt natürlich aus rhetorischer Perspektive besonders stark zur Evidenz bei, denn was könnte anschaulicher oder konkreter sein als die Verkörperung auf einer Bühne. Deswegen ist der didaktische Kontext, in dem das Drama des 17. Jahrhunderts steht – also die Tatsache, dass es sich bei diesem Drama um Schultheater handelt – so wichtig.

6. Zusammenfassung

Was ich zu zeigen versucht habe, war, dass das Drama der Frühen Neuzeit nicht ästhetisch im Sinne des 18. Jahrhunderts zu verstehen ist, sondern als Argument, das als solches immer in einem konkreten Kontext steht. Dichtung ist eine Form der Argumentation, sie entwickelt ein Argument für eine bestimmte Behauptung, und indem diese Behauptung der Moralphilosophie angehört, wird die Dichtung zu einer „Dienerin“ der Moralphilosophie, wie es in den zeitgenössischen Traktaten heißt. Wie sich die Dichtung von ihrem Zweck her der Moralphilosophie unterordnet, so bildet auf der anderen Seite die Poetik einen Teil des Organon, weil sie das instrumentelle Wissen vermittelt, das nötig ist, um diese Form der Argumentation anwenden zu können. In ihrem argumentativen Gehalt bedient sich die Dichtung der Logik, in ihrer konkreten sprachlichen Form der Rhetorik.

Viel ist es nicht, was der Poetik als Disziplin damit als spezifischer Bereich verbleibt. Man hat in der Forschung zu Recht bemerkt, dass sich die Poetiken der Frühen Neuzeit zum überwiegenden Teil in Metrik (soweit diese nicht der Grammatik zugesprochen wird) und Gattungslehre erschöpfen, d. h. in der Lehre von den Versformen und in der Erläuterung der gattungsspezifischen Anforderungen. Eine allgemeine Theorie der Dichtung, eine ästhetische Reflexion, wie man sie aus dem 18. Jahrhundert kennt, sucht man in diesen Poetiken vergebens. Der Grund dafür sollte nun klar geworden sein. Wenn es in der Frühen Neuzeit keine allgemeine Dichtungstheorie gibt, so deswegen, weil es die Dichtung als einen autonomen Bereich nicht gibt. Pointiert könnte man sagen, dass das Drama des 17. Jahrhunderts gar nicht in die Literaturgeschichte (als eine Form der „Kunst“-Geschichte), sondern in die Pädagogikgeschichte gehört. In der Sprache Zabarellas: Mit ihrem Zweck gehört die Dichtung zur Moralphilosophie, mit ihrem argumentativen Gehalt zur Logik, mit ihrer sprachlichen Gestalt zur Rhetorik.

LITERATURVERZEICHNIS

- Birken, Sigmund von. *Neues Schauspiel/ Betitelt Androfilo Oder Die Wunderliebe* [...]. Lüneburg u. Wolfenbüttel, 1656.
- Edwards, W. „Jacopo Zabarella: A Renaissance Aristotelian's View of Rhetoric and Poetry and their Relation to Philosophy“. *Arts Libéraux et Philosophie au Moyen Age. Actes du quatrième Congrès International de philosophie médiévale (Montréal 1967)*. Hg. v. Institute d'Études Médiévales Montréal. Montreal u. Paris, 1969, S. 843-854.
- Gentili, Scipione. *Parergorum ad Pandectas libri II*. Frankfurt, 1588.
- Gottsched, Johann Christoph. *Ausgewählte Werke*. Hg. v. Joachim u. Brigitte Birke u. P. M. Mitchell. 12 Bde. Berlin u. New York, 1973-1987, Bd. 6: Versuch einer kritischen Dichtkunst (1973).
- Gryphius, Andreas. „Catharina von Georgien. Oder Bewehrte Beständigkeit“. *Dramen*. Hg. v. Eberhard Mannack. Frankfurt a. M., 1991, S. 117-226.
- Halbig, Michael C. *The Jesuit Theater of Jacob Masen. Three Plays in Translation with an Introduction*. New York u. a., 1987.
- Harsdörffer, Georg Philipp. *Frauenzimmer Gesprächspiele*. Hg. v. Irmgard Böttcher. 8 Bde. Tübingen, 1968-1969 [Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg, 1644-1649], Bd. 7.
- Harsdörffer, Georg Philipp. *Nathan und Jotham: das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte*. Hg. u. eingel. v. Guillaume van Gemert. 2 Bde. Frankfurt a. M., 1991 [Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg, 1659], Bd. 1.
- Harsdörffer, Georg Philipp. *Poetischer Trichter: die teutsche Dicht- und Reimkunst, ohne Behuf der lateinischen Sprache, in 6 Stunden einzugiessen*. 3 Bde. Darmstadt, 1969 [Nachdruck d. Ausgabe Nürnberg, 1648-1653].
- Kemmann, Ansgar. „Evidentia, Evidenz“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. v. Gert Ueding. Tübingen, 1996, Bd. 3, S. 33-47.
- Könneker, Barbara. „Schuldrama“. *Literatur Lexikon*. Hg. v. Walther Killy. 15 Bde. Gütersloh, 1988-1993, Bd. 14: Begriffe, Realien, Methoden. (hg. v. Volker Meid), S. 345-348.
- Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München, 1960.
- Leinsle, Ulrich Gottfried. *Das Ding und die Methode. Methodische Konstitution und Gegenstand der frühen protestantischen Metaphysik*. Augsburg, 1985.
- Masen, Jacob. *Palaestra eloquentiae ligatae*. Pars I-III. Köln, 1654-1657.
- Mikkeli, Heikki. *An Aristotelian Response to Renaissance Humanism. Jacopo Zabarella on the Nature of Arts and Sciences*. Helsinki, 1992.
- Petersen, Peter. *Geschichte der aristotelischen Philosophie im protestantischen Deutschland*. Leipzig, 1921.
- Poppi, Antonino. *La dottrina della scienza in Giacomo Zabarella*. Padua, 1972.
- Quintilian, Marcus Fabius. *Institutio oratoria*. Hg. v. Adriano Pennacini. 2 Bde. Turin, 2001.
- Risse, Wilhelm. *Bibliographia Logica*. 4 Bde. Hildesheim, 1965, Bd. 1: Verzeichnis der Druckschriften zur Logik mit Angabe ihrer Fundorte: 1472-1800.
- Risse, Wilhelm. *Die Logik der Neuzeit*. 2 Bde. Stuttgart-Bad Cannstatt, 1964, Bd. 1.
- Tonelli, Giorgio. „Zabarella inspirateur de Baumgarten ou l'origine de la connexion entre esthétique et logique.“ *Revue esthétique* 9 (1956), S. 182-192.
- Wels, Volkhard. *Triviale Künste. Die humanistische Reform der grammatischen, dialektischen und rhetorischen Ausbildung an der Wende zum 16. Jahrhundert*. Berlin, 2000.
- Zabarella, Jakob. „De natura logicae“. *Opera Logica*. Frankfurt a. M., 1966 [Nachdruck d. Ausgabe Frankfurt, 1608].