

# Historisches Wörterbuch der Rhetorik

Herausgegeben von Gert Ueding

Mitbegründet von Walter Jens

In Verbindung mit

Wilfried Barner, Albrecht Beutel, Dietrich Briesemeister,  
Joachim Dyck, Ekkehard Eggs, Ludwig Finscher, Manfred Fuhrmann,  
Fritjof Haft, Konrad Hoffmann, Joachim Knape, Josef Kopperschmidt,  
Friedrich Wilhelm Korff, Egidius Schmalzriedt, Konrad Vollmann, Rolf Zerfaß

Unter Mitwirkung von mehr als 300 Fachgelehrten



Max Niemeyer Verlag  
Tübingen

p 090651111

# Historisches Wörterbuch der Rhetorik

Herausgegeben von Gert Ueding

Redaktion:

Gregor Kalivoda  
Lavinia Keinath  
Franz-Hubert Robling  
Thomas Zinsmaier

Band 5: L-Musi

Allg  
J 1

His 2

(1. Exempl.)



Max Niemeyer Verlag  
Tübingen 2001

Universität Tübingen  
Fakultätsbibliothek Neuphilologie

5174/96



Die Redaktion wird mit Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft und der Universität Tübingen gefördert.

#### Wissenschaftliche Mitarbeiter des Herausgebers:

Bernd Steinbrink (bis 1987)  
Peter Weit (seit 1985)  
Andreas Hettiger (seit 2000)

#### Mitarbeiter der Redaktion:

Käthe Bildstein, Peter Brandt,  
Philipp Ostrowicz, Heike Stiller,  
Ursula Wörz

#### Anschrift der Redaktion:

Historisches Wörterbuch der Rhetorik  
Wilhelmstraße 50  
D-72074 Tübingen

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

**Historisches Wörterbuch der Rhetorik** / hrsg. von Gert Ueding. Mitbegr. von Walter Jens. In Verbindung mit Wilfried Barner ... Unter Mitw. von mehr als 300 Fachgelehrten. – Tübingen : Niemeyer.

ISBN 3-484-68100-4

Bd. 5. L-Musi / Red.: Gregor Kalivoda ... – 2001

ISBN 3-484-68105-5

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2001

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.  
Satz und Druck: Gulde-Druck GmbH, Tübingen.

Einband: Buchbinderei Heinr. Koch GmbH & Co. KG, Tübingen.

#### Vorbemerkung

Herausgeber, Redaktion und Verlag freuen sich, daß das *Historische Wörterbuch der Rhetorik* mit diesem fünften Band seine Halbzeit überschritten hat – ein, im Vergleich zu anderen ähnlich umfassend angelegten Lexikonunternehmen, immer noch uneingeholtes Ergebnis, wie wir mit leichtem Stolz feststellen dürfen. Die Zielgerade ist zwar noch nicht erreicht, liegt aber auch nicht mehr in so weiter Ferne, daß nicht neben der laufenden Arbeit schon über den Ergänzungsband nachgedacht werden müßte. Dieser wird vor allem die Artikel enthalten, die nicht rechtzeitig fertiggestellt werden konnten oder deren Stichwort erst im Zuge der ständigen Lemmaprüfung virulent wurde. Das Rhetorik-Lexikon, wie es inzwischen oft kurz genannt wird, hat sein Publikum gefunden; Kritik und Benutzer haben nicht mit Lob und fruchtbarer Anregung gespart, wenn dabei auch hier und da die realen Produktionsbedingungen eines solchen Werkes aus dem Blick geraten sind.

Wie immer gilt mein Dank besonders den Beiträgern, die sich in den meisten Fällen immer noch vor die ausführlich erörterten Forschungsprobleme gestellt sehen, auch wenn hier und da die Lücken geschlossen wurden. Um die ausgesprochen empfindlichen Forschungsdesiderata auszumessen und auf einigen Teilfeldern auch aufzuheben, haben Herausgeber und Redakteure sowie

das Seminar für Allgemeine Rhetorik eine eigene Tagungsreihe im Heinrich-Fabri-Institut der Universität Tübingen in Blaubeuren ins Leben gerufen. Der umfangreiche Sammelband zum Thema der letzten Tagung (Topik und Rhetorik) ist im Jahre 2000 im Niemeyer-Verlag erschienen. Die Deutsche Forschungsgemeinschaft finanziert diese Symposien. Ihr ist dafür und natürlich für die großzügige Weiterförderung unseres Lexikonprojekts zuallererst zu danken.

Darüber hinaus gilt unser Dank dem Niemeyer-Verlag und der Universität, die beide auch in den für Universitäten und deren Forschung schwierigen Zeiten uns unsere Arbeit zu erleichtern suchen, wo dies möglich ist.

Ganz besonders danken aber möchten wir auch diesmal unseren Fachberatern, deren Hilfe für die sachliche und organisatorische Projektarbeit unschätzbar, selbstlos und unverzichtbar ist. Aus ihrem Kreis ausgeschieden ist Volker Drehsen, dem wir für sein Engagement verpflichtet bleiben werden; an seine Stelle tritt Albrecht Beutel, den ich hiermit herzlich begrüßen möchte. Mein Dank gilt auch Lavinia Keinath, die im Juni 2000 auf eigenen Wunsch aus der Redaktion ausgeschieden ist. Ihre Nachfolge hat Andreas Hettiger angetreten.

Tübingen, im Herbst 2000

Gert Ueding



phius: Leo Armenius, Vorrede. – 114 vgl. B. Asmuth: Die niederländische Lit., in: Lefèvre [103] 255f. – 115 vgl. Düsel [3]. – 116 I. Strohschneider-Kohrs: «Unterschriften» als szenisch-dramatische Aktion, in: Aratro corona messoria. FS G. Pflug (1988) 224. – 117 Arist. Poet., Kap. 15; Hor. Ars 125–127. – 118 B. Jeßing, B. Lutz, I. Wild (Hg.): Metzler Goethe Lex. (1999) 340 (Art. «M.»); zur Entwicklung des M. bei verschiedenen Autoren vgl. I. Hürsch: Der M. in dt. Drama von Lessing bis Hebbel (Diss. Zürich 1947). – 119 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, 75. Stück. Werke, hg. von H.G. Göpfert, Bd. 4 (1973) 580f. – 120 vgl. K. Weimar: Art. «Einführung», in: RDL<sup>3</sup>, Bd. 1, 427–429. – 121 vgl. H. Grubendorf: Der M. im Drama des Sturms und Drangs (1914) 3–9. – 122 Sulzer, Bd. 3, 299 (Art. «Lyrisch»). – 123 J.G. Herder: Fragmente einer Abhandlung über die Ode. Sämtl. Werke, hg. von B. Suphan, Bd. 32 (1899) 77; vgl. Grubendorf [121] 3–5. – 124 Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, hg. von N. Müller (1963) 272 (§ 75). – 125 Grubendorf [121] 38. – 126 ebd. 12. – 127 vgl. J.G. Zimmermann: Von der Einsamkeit (1773); ders.: Über die Einsamkeit, 4 Bde. (1784–85); Chr. Garve: Über Ges. und Einsamkeit (1797–1800); L. Maduschka: Das Problem der Einsamkeit im 18. Jh. (1933); W. Milch: Die Einsamkeit. Zimmermann und Obereit im Kampf um die Überwindung der Aufklärung (1937). – 128 Lessing: Emilia Galotti, 1. Aufzug, 6. Auftritt. Über den Fürsten als «Paradigma des Melancholischen» vgl. Benjamin [107] 154ff. – 129 Caroline Herder an ihren Mann Mitte März 1789 unter Berufung auf ein Gespräch mit Goethe; zit. Goethes Werke, Hamburger Ausg., Bd. 5 (1960) 442. – 130 vgl. Grubendorf [121]. – 131 Schiller: Wilhelm Tell I, 3, 437. – 132 nach F. Schiller: Wilhelm Tell. Erläuterungen und Dokumente, hg. von J. Schmidt (1969) 91 und 99; Weiteres zur Monologgestalt bei Hürsch [118]. – 133 zit. Grimm [51] 291. – 134 H.A. von Ziegler und Kliphausen: Asiatische Banise (1965) 15f. und 239f.; vgl. Grimm, Bd. 16, 33 (Art. «Seelenstreit»); das Wort dient als Übersetzung für «Psychomachia» (Titel einer Dichtung des Prudentius). – 135 Chr.M. Wieland: Gesch. des Agathon, B. I, Kap. 7 am Ende; vgl. Grimm, Bd. 16, 474. – 136 Grubendorf [121] 13. – 137 vgl. ebd. 14. – 138 Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre IV, 3, in: Werke, Hamburger Ausg., Bd. 7 (1959) 217. – 139 Goethe: Dichtung und Wahrheit, B. 13, in: Werke [138] Bd. 9 (1959) 582. – 140 vgl. Grubendorf [121] 13f. – 141 E. Trunz: Anmerkungen, in: Goethes Werke [138] Bd. 7, 627. – 142 Goethe: Wilhelm Meisters Wanderjahre I, 8, in: Werke [138] Bd. 8 (1959) 90. – 143 vgl. W. Müller-Seidel: Theodor Fontane. Soziale Romankunst in Deutschland (1980) 262 mit Anm. 53 (auf S. 522). – 144 W. Jens: Wer am besten redet, ist der reinste Mensch. Über Fontane (2000) 90. – 145 Th. Fontane; zit. Jens ebd. – 146 G. Büchner: Lenz. Sämtl. Werke und Briefe, hg. von W.R. Lehmann, Bd. 1 (o. J., ca. 1970) 7. – 147 Scaliger, Bd. 1, 158f. – 148 ebd. 414f. – 149 ebd. 286–289. – 150 G.Ph. Harsdörffer: Poetischer Trichter (1648–53; ND 1969) T. II, 84. – 151 S.F. Hédelin d'Aubignac: La pratique du théâtre. Auszug in: W. Floeck (Hg.): Texte zur frz. Dramentheorie des 17. Jh. (1973) 70. – 152 J. de la Mesnardière: La Poétique (Paris 1639) Kap. 9; nach Düsel [3] 3, der 1640 als Erscheinungsjahr nennt. – 153 P. Corneille: Discours des trois unités d'action, de jour, et de lieu. Oeuvres complètes, hg. von A. Stegmann (Paris 1963) 841f. – 154 J.-F. Marmontel: Poétique française (Paris 1767 [zuerst 1763]), Bd. 1, 359ff.; zit. Düsel [3] 13. – 155 nach Düsel [3] 13f. – 156 D. Diderot: Von der dramatischen Dichtkunst, in: Das Theater [3] 337. – 157 D. Diderot: Unterredungen über den «Natürlichen Sohn», in: Das Theater [3] 144. – 158 Diderot [156] 369. – 159 Diderot [157] 118. – 160 Diderot [156] 308f. – 161 K. Stieler: Die Dichtkunst des Spaten, 1685, hg. von H. Zeman (Wien 1975) Vv. 2675–2681. – 162 Gottsched Dichtk. 648. – 163 Düsel [3] 7–12. – 164 F. Nicolai: Abh. von dem Trauerspiele (1757), in: Briefwechsel über das Trauerspiel [3] 30. – 165 J. von Sonnenfels: Briefe über die Wienerische Schaubühne (Wien 1768) 649ff.; zit. Düsel [3] 15; vgl. den Neudruck, hg. v. H. Haider-Pregler (Graz 1988). – 166 Harsdörffer [150] T. 2, 85. – 167 Sulzer, Bd. 4, 354f. (Art. «Selbstgespräch»). – 168 Engel [6] 52f. (228f.); vgl. Düsel [3] 17–19. – 169 zit. Schauer, Wodtke [102] 419. – 170 G.W.F. Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik, T. 3: Die Poesie, hg. von R. Bubner (1971) 278. – 171 Allg. dt. Real-Encykl. der gebildeten Stände in 12 Bdn., Bd. 7 (1830) 488f. (Art. «M.»). – 172 G. Freytag: Die Technik des

Dramas, 1863 (1922; ND 1965) 193–195. – 173 O. Ludwig: Der M., in: ders.: Shakespeare-Stud., hg. von M. Heydrich (1901) 300. – 174 Kerr [18] 982. – 175 ebd. 988. – 176 H.-P. Bayerdörfer: «Le partenaire». Form- und problemgesch. Beobachtungen zu M. und Monodrama im 20. Jh., in: Literaturwiss. und Geistesgesch., FS R. Brinkmann (1981) 559. – 177 P. Szondi: Theorie des modernen Dramas (1956) 62. – 178 ebd. 73. – 179 ebd. 62; vgl. ebd. 30–33. – 180 ebd. 114–118. – 181 V. Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama (1962) 191. – 182 ebd. 197. – 183 P. von Matt: Der M., in: W. Keller (Hg.): Beitr. zur Poetik des Dramas (1976) 87f. – 184 vgl. Grimm [51]; Picot [2]; Düsel [3]; Leo [11]; Grubendorf [121]; Schadewaldt [9]; Hürsch [118]; Clemen [111]; weitere Lit. nennt Pfister [19] 402, Anm. 40. – 185 vgl. Bayerdörfer [176] 529–563; W.G. Müller: Das Ich im Dialog mit sich selbst. Bemerkungen zur Struktur des dramatischen M. von Shakespeare bis zu Samuel Beckett, in: DVjs 56 (1982) 314–333. – 186 Schadewaldt [9] 28, Anm. 1. – 187 R. Petsch: Wesen und Formen des Dramas (1945) 361–375. – 188 W. Kayser: Das sprachliche Kunstwerk (1956) 200; die gleichen «Grundformen» außer der technischen hat schon Meyers Konversationslex., Bd. 14 (1906) 78. Die epische, dort erzählend genannt, wird als «Notbehelf» getadelt. – 189 Pfister [19] 190f. – 190 vgl. P. Canisius: M. und Dialog. Unters. zu strukturellen und genetischen Beziehungen zwischen sprachl. Solitär- und Gemeinschaftshandlungen (1986). – 191 G. Hauptmann: Das Friedensfest, Akt 2. Das gesammelte Werk, Abt. 1, Bd. 1 (1942) 426. – 192 vgl. J. Zenke: Die dt. Monologszählung im 20. Jh. (1976); W. Neuse: Gesch. der erlebten Rede und des inneren M. in der dt. Prosa (New York 1990); J. Vogt: Aspekte erzählender Prosa (1991) 191. – 193 D. Cohn: Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction (Princeton 1978) 109–112. – 194 M. Martinez, M. Scheffel: Einf. in die Erzähltheorie (1999) 58 und 60. – 195 zum uneinheitlichen Begriffsbereich vgl. Vogt [192] 191f. – 196 Meyers enzykl. Lex., Bd. 16 (1976) 447 (Art. «M.»); ähnlich I. Ackermann: Art. «M.», in: G. und I. Schweikle (Hg.): Metzler Lit. Lex. (1980) 290. – 197 I. Mukařovský: Dialog und M., in: ders.: Kapitel aus der Poetik (1967) 108ff. – 198 A. Müller: Über die dramatische Kunst (1812), in: Hammer [18] Bd. 1 (1987) 166–176; vgl. E. Behler: Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie (1972) 100f.; W. Hinck: Das moderne Drama in Deutschland (1973) 217f. – 199 F. Nietzsche: Menschliches, Allzumenschliches, Nr. 625. Werke in 3 Bdn., hg. von K. Schlechta (1954–56; ND 1997) Bd. 1, 721. – 200 Nietzsche: Die fröhliche Wiss., Nr. 367, in: Werke, ebd. Bd. 2, 241. – 201 R. Heinze: Die horazische Ode, in: ders.: Vom Geist des Römertums (1960) 172–189, bes. 176. – 202 Szondi [177]; kritisch dazu R. Zimmer: Dramatischer Dialog und außersprachlicher Kontext. Dialogformen in dt. Dramen des 17. bis 20. Jh. (1982) 14–16; vgl. auch G. Bauer: Zur Poetik des Dialogs (1969) 5, Anm. 8. – 203 Benn [14] 14. – 204 ebd. 44. – 205 H. Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik (1971) 146. – 206 vgl. etwa J. Theobaldy: Das Gedicht im Handgemenge, in: H. Bender, M. Krüger (Hg.): Was alles hat Platz in einem Gedicht? (1977) 171. – 207 ebd. 175. – 208 D. Lamping: Das lyrische Gedicht (1989) 63–66; B. Asmuth: Art. «Lyrik», in: HWRh, Bd. 5, Sp. 690–727. – 209 H.M. Enzensberger: Baukasten zu einer Theorie der Medien, 1970, in: ders.: Palaver. Polit. Überlegungen (1974) 123f. – 210 M. Reich-Ranicki: Mein Leben (1999) 421. – 211 M. Walser: Über das Selbstgespräch, in: Die Zeit, Nr. 3 (13. 1. 2000) 42f. – 212 Nachruf Johannes Gross, in: Der Spiegel, Nr. 40 (1999) 322.

B. Asmuth

→ Dialog → Drama → Lustspiel, Komödie → Lyrik → Monodie → Tragödie

**Montage** (engl. montage, editing; frz. montage)

A. Def. – B. I. Antike. – II. Mittelalter, Humanismus, Barock. – III. 18., 19. Jh. – IV. 20. Jh.

**A. I.** Mit dem Begriff «M.» bezeichnet man eine künstlerische *Verfahrensweise*, die vorgeformte Textelemente heterogener Herkunft in einem Text unvermittelt zusammenführt, sowie das *Ergebnis* dieser Verfahrens-

weise. Ursprünglich von der Avantgarde und im Film praktiziert, wurde die «M.» (von frz. *monter* = zusammenfügen, anbringen, aufstellen) zu einer verbreiteten künstlerischen Technik der Moderne. [1] Inzwischen ist die M. ein Bestandteil der Alltagskultur geworden und wird beispielsweise im Bereich der Werbung und des Videoclips exzessiv eingesetzt. Auch die Verwendung des Begriffes ist inflationär, zudem unscharf: so ist die Abgrenzung zwischen den Begriffen «M.» und «Collage» kritisch. [2] Einige Autoren verwenden die Begriffe synonym [3], andere betonen die Beziehung des Begriffes «Collage» zu dem Bereich der bildenden Kunst [4] oder sehen in der Collage einen Extremfall von M. und kennzeichnen mit dem Begriff «Collage» Texte, die ausschließlich oder überwiegend entlehnte Elemente enthalten. [5]

**II. Systematische und ästhetische Aspekte.** Für die M. zentrale ästhetische Fragestellungen werden im rhetorischen System an verschiedenen Punkten behandelt. Bei der *dispositio* gilt es, argumentative «Fertigteile» zu einem Text zusammenzufügen. Für diese Aufgabe stehen im rhetorischen System zwar einige Regeln zur Verfügung, aber ein angemessener Aufbau läßt sich nach QUINTILIAN nur mit Hilfe des *iudicium* erreichen. [6] Das wirkungsbezogene Denken, das die Rhetorik an dieser Stelle fordert, ist für spätere Formen der M. instruktiv. Auch im Film oder im Montageroman regeln wirkungsästhetische Überlegungen den Aufbau. Besonders deutliche Parallelen lassen sich von der *elocutio*-Lehre zu den Techniken der M. ziehen. E. KAEMMERLING geht so weit, die rhetorischen Figuren insgesamt als «linguistische Montageformen» [7] zu bezeichnen. Rhetorische Wortfiguren wie Klimax, Antithese, *geminatio*, *reditio*, Anapher, Epipher, Polypoton, Parallelismus lassen sich in literarischen Montagewerken ebenso realisieren wie in Bild-, Film-, und Tonmontagen. Die genannten rhetorischen Figuren dokumentieren, daß man sich schon in der antiken Rhetorik der Wirkungen bewußt war, die man mit Hilfe von hyperstrukturierenden Textelementen erreichen kann. [8] Auch die Idee, durch Brüche in einem Text Aufmerksamkeit zu erzeugen, ist in der Figurenlehre mit Techniken wie der *aposiopesis* bzw. *reticentia* dokumentiert. [9]

Eine einheitliche Typologie der Montageverfahren brachten Kunst-, Film- und Literaturtheorie bisher nicht hervor. Grundsätzlich scheint jedoch in vielen Punkten eine Übertragung der rhetorischen Figurenlehre auf die M. möglich. In diese Richtung weist schon ein früherer Ansatz der Systematisierung von W.I. PUDOWKIN, der fünf Typen der M., nämlich Kontrastmontage, Parallelmontage, Symbolismus, Gleichzeitigkeit und Leitmotiv unterschied, deren Nähe zur rhetorischen Figurenlehre deutlich zu erkennen ist [10]: Antithese, Parallelismus, Symbol und Figuren der Wiederholung bilden die rhetorischen Parallelfälle, lediglich die Gleichzeitigkeit findet keine systematische Entsprechung, da sie im linearen Zeitverlauf einer Rede nur selten umgesetzt wird.

Doch lassen sich die schon im System der antiken Rhetorik bekannten Mittel der Textstrukturierung nicht unbeschränkt mit den Verfahren der M. gleichsetzen. Die rhetorische Formel «*variatio delectat*» mag erkennbare Zäsuren in einem Text fordern, sie bietet jedoch keine Lizenz für einen Angriff auf die Einheit des Textes. [11] Auch eine allzu deutliche Betonung der Konstruktionsleistung des Autors gilt es gemäß der rhetorischen Regel der *dissimulatio artis* zu vermeiden. [12] Das organische Textmodell und das Prinzip der *dissimulatio artis* werden in der modernen M. jedoch außer Kraft

gesetzt. Hier tritt die Konstruktionsleistung des Autors in den Vordergrund, und deutliche Diskontinuitäten des Textflusses werden geradezu gefordert.

Die moderne M. artikuliert durch die Verwendung der M. Zweifel an der Angemessenheit tradierter künstlerischer Verfahren, Zweifel an der Sinnhaftigkeit von Welt und Kunst. Doch der Angriff auf den Sinn, der mit der M. verbunden ist, bedeutet – P. BÜRGER weist darauf hin – keine generelle Abkehr von der «Intention der Sinnsetzung» [13], die ja sogar im künstlerischen Hinweis auf die Sinnlosigkeit noch zu erkennen ist. Zudem verlangen die Bruchstücke, die der Künstler aus ihrem Kontext reißt und neu kombiniert, so W. ISEER, nach Erklärungen, wodurch es zu Interferenzen der Textteile kommen kann, die neue Sinnmöglichkeiten nahelegen. [14] Das deplaziert erscheinende *objet trouvé* verfolgt somit ganz andere Wirkungsstrategien als ein Zitat, das in einen organischen Text integriert wird. V. KLOTZ. [15] Die Wirkung der M. beruht auf dem «Schock», den dieses Verfahren durch seine unkonventionellen Formen erreicht und durch seine Tendenz, die Wahrnehmungsfähigkeiten des Menschen an ihre Grenzen zu führen, indem in kurzer Zeit oder auf knappen Raum eine Vielzahl heterogener Elemente zusammengestellt werden. Diese Schockwirkung besitzt, wenn sie gekonnt eingesetzt wird, eine hohe Illusionskraft, wie W. BENJAMIN an Hand des Films deutlich macht. [16] Das Publikum muß sich kaum auf einen Film einlassen, der filmische «Schock» wirkt sogar auf zerstreute und unaufmerksame Rezipienten und macht M. zu einem machtvollen, aber auch gefährlichen Mittel. [17] «Bürgerliche Leermontage» [18] hat E. BLOCH Montageverfahren genannt, die den status quo stützen und bei denen das kritische Potential des Schocks verloren ging. Das bloße Sammeln von Fakten reicht auf Dauer eben nicht aus, um künstlerische Wirkungen zu erzielen, der anfangs erhellende Schock verliert schnell an aufklärerischem Potential, wie TH. W. ADORNO deutlich macht. [19] Die M. versucht also einerseits, übliche Mittel der künstlerischen Kommunikation zu überwinden, kann sich aber andererseits den strategischen Notwendigkeiten menschlicher Kommunikation, also der Rhetorik, nicht völlig entziehen.

**B. Geschichte. I. Antike.** In der rednerischen Praxis ist es der «Zwang rascher Produktion oder häufig wiederkehrender Anlässe» [20], der zum Einsatz montageartiger Verfahren führt. So berichtet PLATON von der Eigenheit erfolgreicher Redner, Redeteile vorzubereiten und diese zu verschiedenen Anlässen in immer neuen Kombinationen vorzutragen. Συγκολλᾶειν, synkollāein: zusammenkleistern, nennt er dieses Verfahren [21], das auch von QUINTILIAN bezeugt wird. [22] Dabei ist es anders als bei der modernen M. jedoch Aufgabe des Redners, die verwendeten Fertigteile möglichst zu kaschieren.

In der antiken Tragödie ergeben sich einige montageartige Phänomene aus entstehungsgeschichtlichen Gründen. Als im 6. Jh. zu dem Chor, der kultischen Ursprungs ist, die Aktion der Schauspieler tritt, sind diese Elemente nur wenig miteinander verbunden, eine Tendenz, die sich im 4. und 3. Jh. mit dem Entstehen von Wanderbühnen, die sich jeweils durch örtliche Chöre begleiten lassen, noch verstärkt. [23] Diese Art M. wird aber nicht als künstlerischer Effekt verstanden. In der Komödie hingegen werden Brüche zuweilen bewußt eingesetzt, werden Konventionen verletzt, um komische Effekte zu erzielen. [24] So finden sich in ARISTOPHANES' «Fröschen» neben possenhaftem Spiel und unflätigen Witzen Refe-



renzen auf verschiedene Mysterienkulte, Gedanken zur politischen Situation der Zeit und lyrische Chorlieder. «Montage ist hier das Prinzip der ganzen Gattung.» [25] Das komische Potential der M. machen sich auch die *cento*-Dichtung, in der Verse bekannter Dichter mit neuem, oft parodistischem Sinn zusammengestellt werden (AUSONIUS) [26], und die römische Satire, in der zuweilen ein breites Panorama von Erfahrungen und Eindrücken zusammenstellt ist (PERSIUS) [27], zunutze.

**II. Mittelalter, Humanismus, Barock.** Im Mittelalter ist der Rückgriff auf antike Autoritäten Mittel der Legitimation im wissenschaftlichen Diskurs wie in der Literatur. Die wörtliche Übernahme von Textstellen in einem neuen Zusammenhang bestimmt Kompendienliteratur und Enzyklopädie (VINCENTZ VON BEAUVAIS und ISIDOR VON SEVILLA). In der Kunstdliteratur finden sich zahlreiche Referenzen und Zitate, deren Entdeckung zum Vergnügen der Literaturkundigen gehört, so die Übernahme von Motiven aus den Artusromanen in des STRICKERS «Daniel von dem Blühenden Tal» und das Zitieren von Iwein-Motiven in WIRNITS VON GRAVENBERG «Wigalois». Zudem bewirkt der mündliche Charakter mittelalterlicher Literatur eine Tendenz zur Aufnahme von an anderer Stelle wahrgenommenen Formulierungen beim Vortrag eines Textes [28], und der Rückgriff auf die Topik, die neben formaler Erkenntnisweise Wissensreservoir geworden ist, führt zur wiederholten Bearbeitung antiker und christlicher Motive, die so den Charakter von Fertigteilen bekommen. [29] Im Bereich der Briefsteller, die durch die Verwendung von Mustertexten von jeher eine gewisse Nähe zur M. besitzen, experimentiert LAURENTIUS VON AQUILEGIA mit der Konstruktion von Briefen aus sprachlichen Fertigteilen. [30]

In der *Renaissance* bringt die Wiederentdeckung der Antike den umfangreichen Einsatz von Fertigmaterial mit sich, so karikiert ERASMUS einen Pedanten, der sich weigert, Wendungen zu benutzen, die bei Cicero nicht auftauchen. [31] Auch gibt es Hinweise darauf, daß bisweilen «Produktionsdruck» zum Einsatz von Montageverfahren führt. So erlaubt es die Verwendung von vorgefertigten und gelegentlich mehrfach benutzten Kartons mit Skizzen der zu malenden Figuren MICHELANGELO, die Ausführung größerer Arbeiten wie z.B. in der Sixtinischen Kapelle mit Hilfe von Schülern zu realisieren. [32] Aus der Antike überlieferte Kunstwerke werden in der *Renaissance* bisweilen zu Fertigteilen, die zahlreich zum Einsatz kommen. Bei RAFFAEL und MICHELANGELO finden sich etwa verschiedene Ausgestaltungen des Torsos vom Belvedere (z.B. in der Farnesina und in der Sixtinischen Kapelle). [33]

Im *Barock* ist Literatur bestimmt durch die manieristische Umgestaltung von *topoi* und *exempla*. [34] PH. VON ZESEN bekennt in seinem Roman «Assenat» ganz frei, daß inhaltliche Innovation keines seiner Ziele ist. [35] Der beständige Rückgriff auf eine begrenzte Anzahl von *topoi* und *exempla* besitzt eine Nähe zur M., die sich noch dadurch erhöht, daß dabei häufig Erfahrungen von Weltzuwendung und Weltabwendung, von Elend und Glanz kontrastreich nebeneinandergestellt werden (HOFMANNSWALDAU und GRYPHIUS). [36]

**III. 18., 19. Jh.** Zur Betonung des *ingenium* des Künstlers scheinen Fertigteile und Erkennbarkeit des mechanisch-technischen Aspekts der Textproduktion gar nicht zu passen. Doch spätestens in der ästhetischen Diskussion zwischen GOETHE und SCHILLER wird deutlich, daß sich die Einheit des im klassischen Sinne gelungenen Kunstwerks nur noch durch Konstruktion hervorbringen

läßt. [37] Diese Konstruktionen sollen jedoch nicht wie in der Montagekunst erkennbar sein, sondern natürlich erscheinen. [38] Im Zuge der frühromantischen Bewegung entstehen Texte, in denen formale und inhaltliche Diskontinuitäten deutlich zu erkennen sind. Das Zusammenstellen unterschiedlicher Textfragmente gilt geradezu als eine Voraussetzung des Romans (F. SCHLEGEL). [39] NOVALIS' fragmentarischer Roman «Heinrich von Ofterdingen» ist durchzogen von Legenden und Märchen, Gesängen und wundersamen Gestalten. In Goethes Roman «Wilhelm Meisters Lehrjahre», der romantische Methoden adaptiert, finden sich gar von fremder Feder produzierte und inspirierte Elemente (z.B. Klettenbergs «Bekenntnisse einer schönen Seele» [40] und das von E. Waller inspirierte Gedicht «Kennst Du das Land, wo die Zitronen blühen» [41]). Eine Destruktion des Textkörpers wird durch das Bekenntnis zum Fragment aber nicht angestrebt, ganz im Sinne der Tradition herrschen organische Textmodelle («Arabeske») vor. [42] Mit dieser Tradition bricht man höchstens spielerisch, so im zeitweise populären *Cross-Reading*, bei dem in Kolonnen gedruckter Text über die Kolonnen Grenzen hinweg gelesen wird. [43]

**IV. 20. Jh.** Die Entdeckung der Montagetechnik vollzieht sich zu Beginn des 20. Jh. in der bildenden Kunst und im Film. Ab 1912 experimentieren PICASSO und BRAQUE im Bereich der *bildenden Kunst* mit Montagetechniken: sie kleben Materialien wie ein Korbgeflecht oder einen Zeitungsfetzen auf ihre Bilder (*papiers collés*). [44] Herrscht im Kubismus noch das Primat der Malerei, vollziehen die Dadaisten einen grundsätzlichen Wandel der ästhetischen Maßstäbe, suchen Material zur Provokation, wie R. HUELSENBECK in seiner Berliner Dada-Rede aus dem Februar 1918 deutlich macht. [45] SCHWITTERS setzt dieses Konzept in seinen «Merz»-Bildern um, indem er Materialien völlig ungehemmt mischt. [46] In der Lyrik wird sogar zunehmend auf aleatorische Mittel gesetzt (T. TZARA und H. ARP), um auf diese Weise den Zwängen der tradierten Ästhetik endgültig zu entgehen. [47]

Im Kreis der Berliner Dadaisten wird die Provokation von R. HAUSMANN, G. GROZ und J. HEARTFIELD mit der Erfindung der Fotomontage, bei der durch das Zusammenkleben von Fotos und anderen Materialien Werke mit zahlreichen Bildebenen und Blickpunkten entstehen, zu einer persuasiven Strategie umformuliert. [48] Der konstruktiven Tätigkeit kommt dabei alle Aufmerksamkeit zu, man will nicht erfinden wie ein Maler, sondern bauen wie ein «Ingenieur». [49] Auf diese Weise entstehen effektvolle Werke wie Hausmanns M. «ABCD» (vgl. Abbildung 1 in der durch verschiedene Bildebenen der Eindruck von Tiefe erzeugt wird und schwarz-weiße Flächen und Farbelemente kontrastreich zusammengestellt werden). Die von Heartfield veröffentlichten regimiekritischen Fotomontagen [50] aktualisieren mit Überschrift, Erläuterung und Bild formale Bausteine der Emblematik (*inscriptio, pictura* und *subscriptio*) und lassen sich auf diese Weise als Kunstform in die rhetorische Tradition einordnen.

In der *Filmkunst* bezeichnet M. anfangs ein technisches Verfahren: das Aneinanderkleben von Filmrollen, das wegen der begrenzten Kapazität der damals verfügbaren Filme nötig war. D.W. GRIFFITH, der selbst wiederum in der Tradition von E. STRATTON PORTER und der Schule von Brighton steht, erkennt dann aber, daß die M. der Filmbänder, die man zunächst als Störung des zeitlichen Kontinuums betrachtet hatte, auch ein Instrument



Abb. 1: R. Hausmann, ABCD (1923). Copyright: VG Bild-Kunst, Bonn 2000.

dramaturgischer Gestaltung sein kann, und geht damit einen ersten Schritt zur Entwicklung eines eigenständigen filmischen Zeichensystems. [51] W. PUDOWKIN («die Montage ist die Sprache des Filmregisseurs» [52]) und mehr noch S. EISENSTEIN erweitern das künstlerische Potential der M. und die argumentativen Techniken filmischer Persuasion. Die von Eisenstein bei der Theaterarbeit entwickelte Idee einer M. der Attraktionen, bei der man mit Hilfe von Emotionalisierungen überzeugen will, hat deutlichen Bezug zur rhetorischen Affektlehre: es ist das *pathos* («emotionelle Erschütterungen des Aufnehmenden» [53]), mit dem Eisenstein das Publikum zu überzeugen versucht. Im Film «Panzerkreuzer Potemkin» setzt er seine Überlegungen zur M. in technisch und künstlerisch innovativer Form um. Figuren der Wiederholung wie Anapher und Polysyndeton und antiästhetische Zusammenstellung der Aufnahmen (Großaufnahmen gegen Totalen, Standbilder gegen bewegte Bilder) sollen Gedanken beim Publikum entstehen lassen. [54]

Ausgehend von bildender Kunst und Film entwickelt die M. sich schließlich zu einem Verfahren der *Literatur*. A. DÖBLIN («Berlin Alexanderplatz») gilt häufig als «Begründer des Montageromans» [55], auch J. DOS PASSOS («Manhattan Transfer»), J. JOYCE («Ulysses») und L. ARAGON («Le paysan de Paris») werden genannt. Es ist also zunächst der Großstadroman, in dem Verfahren der M. Anwendung finden. In Döblins «Berlin Alexan-

derplatz» wird ein Panorama des Großstadtlebens mit seinem Reichtum unterschiedlichster Eindrücke präsentiert: Kinderverse stehen neben Gassenhauern, Wahlreden neben Börsenmeldungen, Bibelzitate neben Dialektpassagen. Die Nähe dieses Stils zu den Techniken des Kinos ist den Autoren bewusst. Döblin formuliert: «Die Darstellung erfordert bei der ungeheuren Menge des Geformten einen Kinostil. In höchster Gedrängtheit und Präzision hat «die Fülle der Gesichte» vorbeizuziehen. Der Sprache das Äußerste der Plastik und Lebendigkeit abzurufen. [...] Von Perioden, die das Nebeneinander des Komplexen wie das Hintereinander rasch zusammenzufassen erlauben, ist umfänglicher Gebrauch zu machen.» [56] Auch BRECHT stellt den Einfluß des Films auf die menschliche Wahrnehmung zur Diskussion und eruiert die Auswirkungen einer zunehmenden Technifizierung und Massenproduktion auf die Literatur. [57] Im Theater experimentiert E. PISCATOR mit Techniken der M. Er setzt an der Berliner Volksbühne Filmpassagen und das Spiel auf mehreren Bühnenebenen und hinter Gaze-Vorhängen ein, projiziert aktuelle Aufsätze und Zeitungsberichte, um politische Fragen der Zeit anzugehen. [58] Brecht setzt auf Epiloge, Songs und Projektionen, um mit Hilfe von Verfremdungen die Aufmerksamkeit des Publikums zu erreichen. [59] Nach dem Zweiten Weltkrieg ist es zunächst G. BENN («Der Stil der Zukunft wird der Roboterstil sein, Montagekunst.» [60]), der an der Technik der M. festhält. Suchten die Dadaisten Material zur Provokation, verzichtete Benn auf den Schock. M. ist für ihn ein Mittel, um auf die Gefahr der Zerstörung zu reagieren. [61] Benn befreit Worte von ihrem überkommenen Sinn, setzt auf Assoziationen und emotionale Reaktionen, um «Wirklichkeitszertrümmerung» [62] zu erreichen.

In den 60er Jahren greift die experimentelle Literatur die M. wieder auf. G. RÜHM, H.C. ARTMANN und H. HEISSENBÜTTEL proklamieren eine Literatur, die von den dargebotenen Fakten lebt, nicht von der Phantasie des Schriftstellers. Die dokumentarischen Fertigteile sollen als *signa* wirken und zu Argumenten werden. [63] Gelegentlich gehen die Texte völlig in der M. auf, so bei Heissenbüttels Roman «Deutschland 1944», der Passagen aus Werken E. Jüngers, Benns und Reden der Nazigrößen enthält. [64] Auch das in den 60er Jahren populäre dokumentarische Theater, bei dem mit Hilfe historischer Studien und genauer Verarbeitung von authentischen Zitaten gearbeitet wurde, setzt auf Techniken der M. (z.B.: P. WEISS «Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats»). Die Tendenz zur dokumentarischen M. findet sich zudem im Hörspiel (Benn: «Die Stimme hinter dem Vorhang»), das als Medium ohnehin wie der Film nicht ohne M. auskommen kann, und in der Musik (B.A. ZIMMERMANN, K. STOCKHAUSEN), bei der ebenso schon durch das Medium eine Tendenz zur M. vorgegeben ist. [65]

In den 70er und 80er Jahren verliert die dokumentarische Literatur zunehmend an Bedeutung. Innovativer Umgang mit der M. wird wieder wichtig, das bloße Montieren von Wirklichkeitspartikeln erfüllt den Anspruch an Literatur nicht mehr. In dieser Zeit entsteht von E. JELINEKS Sprachmontage «wir sind lockvögel baby», die sich von Underground, Science-fiction und Comic beeinflusst zeigt [66], über Theater- und Filmmontagen R.W. FASSBINDERS [67] bis zu CHR. RANSMAYRS Roman «Die letzte Welt», der Motive und Texte aus Ovids «Metamorphosen» in einen zeitlich kaum zu fassenden Erzählraum montiert [68], eine breite Palette von Werken, die mit



Verfahren der M. experimentiert. Der Umgang mit der M. wird spielerischer, und es läßt sich häufig kaum noch unterscheiden, ob ein wirkliches oder bloß ein vermeintliches Fertigteil zur M. benutzt wird. Auch das heutige Kino zeichnet sich durch eine große Vielfalt von Montageformen aus. Deutliche Kontrastmontagen, wie sie Eisensteins Filme kennzeichneten, bleiben dem experimentellen Film vorbehalten und werden im Hollywood-Kino, das im Dienste des narrativen Elements auf den verdeckten Schnitt (*découpage classique*) setzt, nur an ausgewählten Stellen eingesetzt. [69] Die Angemessenheit dem Publikum und der Aussage gegenüber steht im Vordergrund. Verschiedene *mis en scène*-Techniken wie der *deep focus shot*, bei dem durch große Tiefenschärfe verschiedene Handlungen in einer einzigen Einstellung filmisch festgehalten werden, stehen zudem als Alternative zur M. zur Verfügung. Kontrastreiche M. finden ihren Platz im Bereich des Musikvideos und der Werbung. [70]

Provokative Wirkungen lassen sich inzwischen mit Mitteln der M. nur noch schwer erzielen, denn die Bruchstückhaftigkeit eines Textes fällt kaum noch auf. Sie ist zum Normalzustand einer durch Medien in selektiver Form vermittelten Wirklichkeit geworden. Auch auf die Redekultur hat diese Entwicklung längst Einfluß genommen: die Zunft der Redenschreiber hat sich inzwischen der Montagewirklichkeit angepaßt, indem sie Reden auf Kernsätze (Schwundformen der *sententia*) hin anlegt, die als «soundbites» ihren Weg in die Medien finden sollen, um, wie J. BAUDRILLARD formuliert, durch Reproduktion den Status «Realität» zu erlangen. [71]

Techniken der M. finden sich heute also en masse, eine begriffliche Klärung des Phänomens, die auch die Rhetorik einbezieht, steht aber, wie die bislang fehlende Typologie der Montageformen zeigt, noch an ihrem Beginn. Erst die Rückbesinnung auf den Ursprung der M. in Film und bildender Kunst und auf die Intentionen, die mit dem Entstehen der M. verbunden waren, wird dem Begriff wieder deutliche Konturen verleihen und die Abgrenzung zu Phänomenen der Intertextualität gewährleisten.

## Anmerkungen:

1P. Bürger: Theorie der Avantgarde (1984) 97; H. Kreuzer: Zur Avantgarde- und Montagediskussion, in: LiLi 46 (1982) 7. – 2W. Seibel: Die Formenwelt der Fertigteile. Künstlerische Montagetechniken und ihre Anwendung im Drama (1988) 103–111. – 3R. Döhl: M., in: G. u. I. Schweikle (Hg.): Metzler Lex. Lit. (1990) 310. – 4V. Hage: Lit. Collagen. Texte, Quellen, Theorie (1981) 11. – 5V. Žmegač: M./Collage, in: D. Borchmeyer und V. Žmegač (Hg.): Moderne Lit. in Grundbegriffen (1994) 286; V. Klotz: Zitat und M. in neuerer Lit. und Kunst, in: Sprache im technischen Zeitalter 60 (1976) 277. – 6Quint. VI, 5, 1–2; VII, 1, 3–6. – 7E. Kaemmerling: Rhet. als M., in: F. Knilli (Hg.): Semiotik des Films (1971) 94. – 8Quint. IX, 3, 28–96. – 9ders. IX, 2, 54. – 10W.I. Pudowkin: Filmtechnik, Filmmanuskript und Filmregie (Zürich 1961) 75–79. – 11Arist. Rhet. 1371a; Cic. De or. III, 25, 100. – 12Quint. IV, 2, 127. – 13Bürger [1] 95. – 14W. Iser: Image und M., in: Immanente Ästhetik. Ästhetische Reflexion (1966) 378. – 15Klotz [5] 259–262. – 16W. Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Zweite Fassung), in: Gesamm. Schr., Bd. 1, 2, hg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser (1974) 495. – 17 ebd. 503–505. – 18E. Bloch: Erbschaft dieser Zeit, in: Gesamtausg., Bd. 4 (1962) 222, 280. – 19T.W. Adorno: Ästhetische Theorie, hg. von G. Adorno und R. Tiedemann (1970) 232–233. – 20J. Blänsdorf: M., Intertextualität, Gattungsmischung, Kontamination? Beschreibungsmodelle für produktions- und rezeptionsästhetische Phänomene des antiken Dramas, in: H. Fritz (Hg.): M. in Theater und Film (1993) 4.

– 21Platon, Menexenos 236b. – 22 Quint. X, 7, 30. – 23Arist. Poet. 1448b–1449b; Blänsdorf [20] 10–11. – 24J. Ritter: Über das Lachen, in: ders.: Subjektivität (1989) 63. – 25Blänsdorf [20] 14–15. – 26C. Hoch, F. Kunzmann: Art. «Cento», in: HWRh, Bd. 2, 148–156. – 27Blänsdorf [20] 6–8. – 28E.R. Haymes: Das mündliche Epos (1977) 11–13. – 29Curtius 89, 92. – 30Murphy RM 260–263. – 31P. Burke: Die europäische Renaissance. Zentren und Peripherien (1998) 132. – 32F. Mancinelli: Michelangelo. Das Problem der Werkstatt, in: C. Pietrangeli (Hg.): Die Sixtinische Kapelle (Solothurn 1993) 51. – 33C. Schwinn: Die Bedeutung des Torso vom Belvedere für Theorie und Praxis der bildenden Kunst (1973) 21–28. – 34Barner 61f. – 35P. von Zesen: Assenat, in: Sämtliche Werke, hg. von F. van Ingen, Bd. 7 (1990) 10. – 36Barner 86–89. – 37Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, 6. Brief, in: Nationalausg., Bd. 20, hg. von B. von Wiese (1962) 322–323; Goethe: Winckelmann und sein Jahrhundert in: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens, Münchner Ausg., hg. von K. Richter u.a., Bd. 6, 2 (1988); ders.: Shakespeare und kein Ende, ebd. Bd. 11, 2 (1994) 177–181. – 38ders.: Einl. in die Propyläen, ebd. Bd. 6, 2 (1988) 13; ders.: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil, in: ebd., Bd. 3, 2 (1990) 188–191. – 39F. Schlegel: Gespräch über die Poesie, in: Krit. F.-Schlegel-Ausg., hg. von E. Behler, 1. Abt., Bd. 2 (1967) 336. – 40H.-J. Schings: Kommentar, in: Goethe [37], Bd. 5 (1988) 784–789. – 41H. Jantz: Kontrafaktur, M., Parodie: Tradition und symbolische Erweiterung, in: W. Kohlschmidt, H. Meyer (Hg.): Trad. und Ursprünglichkeit. Akten des III. Int. Germanistenkongresses (1966) 61–62. – 42Schlegel [39] 318–319; ders.: Über Goethes Meister, ebd. 140. – 43K. Riha: Cross-reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik (1971). – 44H. Wescher: Die Collage. Gesch. eines künstlerischen Ausdrucksmittels (1968) 20–29. – 45H. Richter: DADA – Kunst und Antikunst (1973) 107–108. – 46K. Schwitters: Die Merzmalerei, in: Das lit. Werk, hg. von F. Lach, Bd. 5 (1981) 37. – 47F. Mon: Collagetexte und Sprachcollagen, in: ders.: Essays (1994) 212–213. – 48R. Hausmann: Am Anfang war Dada, hg. von K. Riha u. G. Kämpf (1992) 56–59. – 49ebd. 49. – 50J. Heartfield: Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930–1938 (1977). – 51F.-J. Albersmeier: Die Auseinandersetzung um die M. als filmhist. Paradigma, in: Fritz [20] 204–205. – 52Pudowkin [10] 108. – 53ders.: M. der Attraktionen, in: ders.: Schr. 1: Streik, hg. von H.-J. Schlegel (1974) 217. – 54S. Eisenstein: Dialektische Theorie des Films, in: Materialien zur Theorie des Films, hg. von D. Prokop (1971) 67–69. – 55O. Keller: Döblins Montageroman als Epos der Moderne (1980) 55. – 56A. Döblin: An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm, in: Schr. zu Ästhetik, Poetik und Lit. (1989) 121–122. – 57B. Brecht: Über Film, in: GW., Bd. 18 (1967) 156–157. – 58E. Piscator: Das politische Theater (1968) 66–67; Seibel [2] 56–62. – 59F.N. Mennemeier: M. und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek, in: Fritz [20] 56–64. – 60G. Benn: Doppelleben, in: GW., hg. von D. Wellershoff, Bd. 4 (1961) 162. – 61Mennemeier [59] (1993) 66. – 62G. Benn: Probleme der Lyrik, in: GW. [60] Bd. 1 (1959) 512. – 63H. Heißenbüttel: Zur Trad. der Moderne (1972) 81; Quint. V, 9, 1–4. – 64J. Stückrath: H. Heißenbüttels «Deutschland 1944». Deutung und Theorie einer Zitatmontage, in: Replik 4–5 (1970) 16–32. – 65S. Fricke: Art. «Collage», in: MGG<sup>2</sup>, Sachteil Bd. 2, 938–944; H. Pöhlmann: M. und Musiktheater, in: Fritz [20] 191. – 66Mennemeier [59] 72–81. – 67Seibel [2] 159. – 68E. Bockelmann: Chr. Ransmayr, in: H.L. Arnold (Hg.): Krit. Lex. zur deutschsprachigen Gegenwartslit., 34. Nachlieferung, 4. – 69E. Pincus, S. Ascher: The Filmmaker's Handbook (New York, N.Y. 1984) 275–282. – 70K. Neumann-Braun, A. Schmidt: Mc Music, in: K. Neumann-Braun (Hg.): Viva MTV! Popmusik im Fernsehen (1999) 13–14; W. Kroeber-Riel: Strategie und Technik der Werbung (1993) 107–109. – 71J. Baudrillard: L'échange symbolique et la mort (Paris 1976) 114.

O. Kramer

→ Antithese → Ästhetik → Bild, Bildrhetorik → Cento → Filmrhetorik → Fragment → Intertextualität → Kunst → Moderne → Verfremdung, rhetorische → Werbung

**Motiv** (von griech. κίνητικόν, kinētikón; mlat. *motivum*, von lat. *movere*, bewegen; dt. Antrieb, Triebfeder, Beweggrund, Anlaß, Zweck; engl. *motive*; frz. *motif*; ital. *motivo*)

A. Def. – B.I. Scholastik, Rhetorische Tradition. – II. Neuzeitliche Philosophie, Psychologie. – III. Literaturwissenschaft. – IV. Musik- und Kunstwissenschaft.

A. Der mit dem Terminus «M.» bezeichnete philosophische Begriff ist handlungstheoretischen Ursprungs und entstammt der Aristotelischen Analyse des Prozesses (*κίνησις*, *kinēsis*), in der er die bewegende Prozeßursache (*κίνητικόν*, *kinētikón*) bezeichnet, die ihrerseits das bewegte Prozeßobjekt (*κίνητόν*, *kinētón*) in Gang setzt und hält. [1] Auch bei THOMAS VON AQUIN bezeichnet *motivum* im allgemeinsten Verstande die einen Prozeß aktuiierende Prozeßursache. [2] Indem die Vermögen des Auffassens (*vis apprehensiva*) und des Strebens (*vis appetitiva*) sich zueinander wie *motivum* und *mobile* verhalten, wird M. qua zielhafter (*finis*), endzweckorientierter innerer Willensakt (*voluntas*) einem äußeren Handlungsakt (*actio humana*) unterlegt, der seinerseits zugleich Gegenstand sittlicher Bewertung ist. Die neuzeitlichen Auswirkungen einer solchen terminologischen Fundierung sind über Renaissance und Aufklärung bis in moderne sprachanalytische Kontexte hinein zu verfolgen, etwa dort, wo die von J.L. AUSTIN begründete, von J.R. SEARLE modifizierte Sprechakttheorie einen *illokutiven* Akt, der die kommunikationssituative Intention einer Äußerung festlegt, von einem wirkungsbezogenen *perlokutiven* Akt einerseits und einem *lokutiven* Akt bzw. Äußerungsakt andererseits unterscheidet, wobei letzterer zusätzlich noch einem objektreferentiell-prädikativen, dem *propositionalen* Akt kontrastiert ist.

## Anmerkungen:

1 Aristoteles, Physik III, 1, 200b 28–32. – 2 Thomas von Aquin, Kommentar zur Physik, III lect. 4, nr. 9.

B.I. Scholastik, rhetorische Tradition. Gemäß der handlungstheoretischen Herkunft des Begriffs M. behandelt die Scholastik im Rahmen ihrer Willenslehre den Beweggrund einer Handlung als spezifische Sonderform des allgemeinen Prinzips bewegender und Wirkung zeitigender Potenzen überhaupt, wobei Potenz (*potentia*) zu Akt (*actus*) sich verhält wie Möglichkeit (*δύναμις*, *dýnamis*) zu Wirklichkeit (*ἐνέργεια*, *enérgeia*), beide ihrerseits entelechial verknüpft. In Anlehnung an die Aristotelische Unterscheidung einer im Inneren verbleibenden Wirkung (*actio immanens*) von einer Wirkung nach außen (*actio transiens*), fungiert die *actio humana* als eine überlegter Willensentscheidung entspringende Handlung, d.h. als Transformation eines inneren Willensakts in einen äußeren Handlungsakt. Damit ist zugleich jener Ort bezeichnet, den der Motivbegriff innerhalb des rhetorischen Systems markiert. Die in Aristotelisch-Quintilianischer Traditionslinie stehende Rhetorik knüpft an den spezifischen Begriff des Handlungsmotivs (*causa*) an, den sie im Rahmen der rhetorischen Statuslehre bzw. der Gerichtsrede thematisiert. Die dikanische Rede oder Gerichtsrede (*genus iudiciale*) gilt als Modell-*genus* der Statuslehre [1], welche die Frageform sachverhaltbezogener Redegegenstände nach der einer abhängigen Gerichtssache zugrundeliegenden Tat regelt. Können prinzipiell Redegegenständen zugrundeliegende Fragen erstens entweder konkret und begrenzt (*finit*) oder allgemein und unbegrenzt (*infini*) heißen, oder aber zweitens als einfach, als zusammengesetzt oder als vergleichend auftreten, so strukturiert drit-

tens die Statuslehre die Rechtsfragen eines Falles, deren Begründungsform sie gemäß Situations- und Sachstand steuert, auf vierfache Weise: ob eine Tat geschehen (*status coniecturae*), wie sie juristisch zu definieren (*status definitionis*), wie sie zu werten und zu beurteilen (*status qualitatit*) und ob die gewählte Prozeßart ihr angemessen sei (*status translationis*). [2] Materiellrechtlich wird die *causa* mit Blick auf Argumentation und Beweisführung wesentlich im *status qualitatit* avisiert, wo die Motivanalyse die Tätermotive anhand gegebener oder nichtgegebener Faktizität (*an fecerit*), Täter-Tat-Bezug (*actor-factum*-Relation) sowie personen- oder sachbezogener Suchformeln und Beweisfundstätten (*loci a persona* oder *a re*) zergliedert. Im Vordergrund stehen hier die seelischen *causae*, so der zwischen Beweggrund und Willenshandlung vermittelnde Willensakt (*voluntas*), die Affektlage (*affectus*, *impulsio*) oder aber der mit mehr oder weniger Vorsatz (*dolus*) einhergehende, triebgesteuerte Drang (*appetitus*) sowie die am Nutzen orientierte Zweckvorstellung (*utilitas*, *cui bono*).

Während die Gerichtsrede in vorhellenistischer Tradition verfahrensrechtlich die fünf Redeteile Einleitung, Fallschilderung, positiver Beweis, negativer Beweis und Schluß (*exordium*, *narratio*, *confirmatio*, *refutatio* und *peroratio*) aufweist, zeigen die hellenistischen und römischen Lehrbücher eine der Argumentation gewidmete Fünfgliederung der Arbeitsstadien des Redners: Auffinden, Gliederung, Darstellung, Memorieren und Vortrag (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* und *actio*). Vor allem *elocutio* und *actio* perspektivieren das Problemfeld M. in ganz anderer Weise, insofern sie nämlich die am Prozeß beteiligten Entscheidungsträger direkt oder indirekt zu einer bestimmten Auffassung motivieren oder eine bereits vorhandene gebahnte Motivation zur Entscheidungsfindung modifizieren sollen. Im Regelverfahren bildet der Rechtsfall (*causa iuris*) die Grundlage einer Klage (*actio*). [3] Die reichhaltige Typologie von *causa* weist neben den logischen Ursachen *causa efficiens*, *finalis*, *formalis* und *materialis* (Wirk-, Zweck-, innere gestaltende und äußere stoffliche Ursache) und den metaphysischen Gründen *causa sui*, *exemplaris*, *essendi*, *cognoscendi* und *occasionalis* (Selbstbestimmung, Urbild, Seins-, Erkenntnis- und Gelegenheitsgrund) Kategorien auf, die bis ins moderne Kirchenrecht hineinreichen, u.a. *causa iusta*, *necessaria*, *gravis*, *congrua* (gerechter, zwingender, schwerwiegender, angemessener Grund) sowie neben der *causa finalis* (Bewegender) die *causa movens* oder *motiva*, welche den ausschlaggebenden Grund einer Entscheidung markiert. [4] Ziel der mit einer *actio* verknüpften dikanischen Rede ist es, mittels der persuasiven Trias des *docere*, *movere* und *delectare* die Entscheidungsträger bei Gericht für ein bestimmtes Urteil über M., Täter und Handlung zu gewinnen, sie mitzureißen, ja zu zwingen.

## Anmerkungen:

1 vgl. Ueding/Steinbrink 28, 255f. – 2 vgl. A. Weische: Art. «Rhet.», in: HWP 8, 1018ff; s.a. W. Henckmann u. K. Lotter (Hg.): Lex. der Ästhetik (1992) 205f. – 3 vgl. W. Gast: Art. «Causa», in: HWRh 2, Sp. 140ff. – 4 vgl. ebd. 144ff.

II. Neuzeitliche Philosophie, Psychologie. Hatte Thomas von Aquin sein mit M. oder Ziel (*finis*) identifiziertes Objekt des inneren Willensaktes, das er vom Objekt des äußeren Aktes unterscheidet, in der Vorstellung des vernunftgeleiteten Affekts (*appetitus rationalis*) eines vernunftgeleiteten Affekts (*appetitus rationalis*) fundiert, lehnt J. LOCKE, wie vor ihm schon TH. HOBBS, die Annahme eines *appetitus rationalis* ab; und während