

Synekdoche und Metalepse*

ANSELM HAVERKAMP

Das Ganze ist eine Latenzfigur, vielleicht die radikalste und folglich auch die bei Weitem undurchschaueste. Das wird an der neuzeitlichen Konjunktur der Synekdoche als einer generalisierten Beziehungsfigur augenfällig.¹ In den unterschiedlichen Abschattungen des *pars pro toto* ist sie unter den Figuren der Rhetorik die mit der größten Reichweite. Der denkwürdige Satz Adornos »Das Ganze ist das Unwahre« ist die stringente Konsequenz.² Er hat den Vorteil, die routinierte Rhetorik-Abwehr der Philosophen gleich mit zu erfassen: Rhetorik – bei Adorno immerhin das, »was anders als in der Sprache nicht gedacht werden kann« – kann das Wahre nicht garantieren, das die Philosophie ohne sie nicht sagen kann, ja nicht einmal sagen *wollen* könnte und in der Sprache nur verlegenheitshalber, mit dem Risiko der undurchsichtigen Latenz der Worte zum Ausdruck bringt, weil sie der »latenten Gebundenheit der Philosophie an Texte« unterliegt.³ Der Teil macht das Ganze, ist seine fragmentierte Wahrheit, und die Texte sind deren Teile. An und für sich ist *das* Ganze formlos; Form nimmt es an in den Teilen, die es *pars pro toto* unterstellen, vortäuschen, fingieren, zu einem zweifelhaften Vorschein bringen – so in der sprichwörtlichen Übersummativität von Gestalten, die mehr als die Summe von deren Teilen sind. Der Vorschein des Ganzen, in sprachliche Form gebracht, in Texten fragil sistiert, ist der Vorschein von was? Latenz der Form? Das ist die Frage: die Frage der Formwerdung.

Die Rhetorik war sich der ausgezeichneten, grundlegenden Rolle der Synekdoche klar, ohne ihr je Priorität einräumen zu können. Denn jeder Tropus, jede Figur eignet sich auf eine eigene Weise zum *pars pro toto* aller anderen, allen voran die Metapher seit Aristoteles, dem Philosophen, der sie in die Doppelrolle der exemplarischen rhetorischen Figur gebracht und diese Rolle mit einem Begriff, dem der »Übertragung«, bedacht hatte; daran hat man sich gehalten. Der ontologische Grundzug, den Aristoteles der Metapher dabei als der rhetorischen Grundfigur *per se* eingezeichnet hat, wird im *pars pro toto* der Synekdoche nicht bestätigt, sondern virtualisiert, ja tendenziell durchkreuzt; das macht ihren spezifischen Vorzug in der Latenz der Texte aus, von der Adorno spricht. Die Relativität des Ganzen in seinen Teilen ist total und decouvriert immer neu, von je Neuem, den totalisierenden Zug der Übertragung und ihres ontologischen Unterstellungshorizonts. Man kann deshalb, Adornos Verdacht

* Leicht veränderte Fassung des ersten von vier Teilen, die zusammen ein Buchkapitel des Verfassers bilden, das unter dem Titel *Latenz: Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*, Göttingen 2021, erschienen ist, dort S. 78-86.

1 Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*, München 1960, Bd. 1, S. 295 ff. (§§ 572-577).

2 Theodor W. Adorno: *Minima Moralia* (1951), Frankfurt a. M. 1962, S. 57 (§ 29 »Zwergobst«).

3 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*, Frankfurt a. M. 1966, S. 61.

erhärtend, die zur Orthodoxie geronnene Metapher des Aristoteles geradezu als eine philosophische Entschärfung der rhetorischen Fingierung des Ganzen und seiner übersummativen Gestalten auffassen. So dass die untergeordnete Rolle der Synekdoche im Gefolge der »four master tropes« seit Ramus, die von Kenneth Burke in der nachhaltigen Version Vicos (nicht Vossius', nicht Baumgartens) dem staatsershaltenden Kompromiss des amerikanischen New Criticism überschrieben worden ist, die kollaterale Eingrenzung des Ensembles der metaphorischen Tropen latent zu sprengen kommt.⁴ Die strukturalistische Aufarbeitung der überlieferten Tropen- und Figuren-Konstellationen ist so weit gegangen, die aristotelische Fundierung umzukehren und die um ihre orthodoxe Stabilisierungsfunktion gebrachte Metapher der Synekdoche als in ihr verborgenem symbolträchtigem Prinzip unterzuordnen (so Burke selbst).⁵

In den unterschiedlichen Spielarten des *pars pro toto* bringen es die Tropen zu der symbolischen Prägnanz der »symbolischen Formen« Cassirers, und die reflexiv gesteigerte Rolle der Metapher, die Bruno Snell in der aristotelischen Konzeption erkannt hat, die Entdeckung der funktionalen Thematisierung, die die Metapher bei Aristoteles impliziert, hat hier ihren Ort.⁶ Sie liegt in der funktionalen Verdoppelung des in ihr operativen syn-ekdochischen Grundprinzips. Tzvetan Todorov hat daraus die Konsequenz gezogen und die Metapher als verdoppelte Synekdoche neu und um-definiert: »Jakobson identifiziert die ›Verdichtung‹ Freuds mit der Synekdoche; Lacan mit der Metapher. Ein Widerspruch? Nein, denn die Metapher ist nichts als eine doppelte Synekdoche.«⁷ So daß Michele Prandi den Entwurf seiner *Grammaire philosophique des tropes* auf einer Theorie der Synekdoche als Kern der metaphorischen »transferts« aufgebaut hat.⁸ Slavoj Žižek, den Reigen der emergenten Theorien synekdochischer Figuren zu beschließen, kann ohne viel Aufhebens mit der »Parallaxe« eine Ergänzung der Metapher Lacans vornehmen, die auf der Synekdoche als multiperspektivisch vielfachter Grundlage beruht.⁹

Ich lasse es bei diesem eiligen Durchgang, in dem es allein auf das Auftauchen der neuartigen kryptischen Implikation ankommt, die sich als die zentrale *figura cryptica* der neuzeitlichen Darstellungs-Rücksichten und Darstellungs-Politiken in der ästhetischen Theoriebildung des Längeren abgezeichnet hat. Die grammatische Dimension, die in ihr hervortritt, verschiebt die Vorstellung des Ganzen, dessen Teile in Rede stehen. Ort der Verschiebung ist der Begriff des Raums, in dem dieser Ort zu liegen kommt. Er hat im Raumbegriff ein Beziehungskorrelat, in dem die Teile und das Ganze die Rollen tauschen. Ich versuche diese neue, inzwischen ganz vertraute (Moderne begründende), aber nicht viel besser durchschaute Sachlage in drei Hinsichten zu erläu-

4 Kenneth Burke: »Four Master Tropes« (1941), in: ders.: *A Grammar of Motives*, Berkeley 1945, S. 503-517.

5 Kenneth Burke: *The Philosophy of Literary Form* (1948), Berkeley 1973, S. 25 f.

6 Bruno Snell: *Die Entdeckung des Geistes* (1946), Hamburg 1955, S. 260 ff., 427 ff.

7 Tzvetan Todorov: »Synecdoques«, in: *Communications* 16 (1970), S. 26-35, hier S. 31 (Übersetzung A. H.).

8 Michele Prandi: *Grammaire philosophique des tropes*, Paris 1992, S. 14 u. ö.

9 Slavoj Žižek: *The Parallax View*, Cambridge 2006.

tern. Unter ihnen kommt dem neuen, durch und durch literalen Raumbegriff eine metaphorologische Schlüsselrolle zu, welche die Figur des *pars pro toto* zu der durchgehenden, überwältigenden ›Rücksicht auf Darstellbarkeit‹ macht, die Freuds Redewendung treffsicher benannt hat. Die Perspektive ist nur ihre bekannteste Form und vielleicht nur deshalb gefunden worden: Überwältigend ist sie nicht aufgrund ihrer Wahrheit, sondern – strikt rhetorisch – durch die ästhetische Qualität der Anmutung, wie notorisch der ›Übersummativität‹ des avisierten Ganzen, also quasi als Marge der figuralen Unschärferelation. Die Perspektive ›verkörpert‹ in sich, und das buchstäblich, die Dialektik, der die Rede vom Ganzen unterliegt. Der perspektivierte Raum ist ein Ausschnitt, der im begrenzten Vorgriff auf ein Ganzes als Raum versiegelt liegt eher denn eröffnet ist. Der rhetorische Vorgriff auf das Ganze, ein denkwürdiges Vorwort von Albert Einstein zu zitieren, sei nicht mehr als ein »denkwürdiger Umweg [...] zum leichteren Verstehen unserer sinnlichen Erlebnisse«. ¹⁰ Als ein Ganzes, als Ort und Ausdehnung eines Ganzen heißt ›Raum‹ ein subjekt-gebundenes Allgemeines, das den hermeneutischen Horizont eines Verstehens vortäuscht, in dem die Perspektiv-Metaphorik der optischen Täuschung als synekdochische Figur der aufs Ganze zu schließenden Teile begründet ist – rhetorisch: in der ›latenten Gebundenheit [...] an Texte«, befand Adorno. Als transzendente Größe transzendiert sie gerade nicht, sondern re-pariert sie nur die disparaten Teile, die sie ausstellt und denen sie mittels Ausstellung in ihrer Formlosigkeit Gestalten anzunehmen erlaubt. Das ist, in aller Kürze, der rhetorische Kern.

Als Illustration der ersten Hinsicht, des metaphorologischen Wandels des Raumbegriffs, ist nichts Grundlegenderes denkbar als die neuzeitliche (bereits im Mittelalter einsetzende) Entwicklung der *Räume der Maler*, deren Errungenschaft Wolfgang Kemp auf den (zunächst harmlos anmutenden) Begriff der ›Bilderzählung‹ gebracht hat: die »Tatsache, daß von nun an für und durch Bilderzählungen Räume eingerichtet werden. Diese Tendenz betrifft das System der Malerei als Ganzes«. ¹¹ Die Malerei geht »von nun an« aufs Ganze in einer Verschränkung von impliziter Erzählung und bildlicher Einrichtung, Sprachraum und Bildraum, Proto-Grammatik und visueller Anordnung. Die ›Tiefe‹ des dargestellten Raumes ist sprachlich-grammatischer Struktur, die in der Perspektive (schon in Perspektiv-Ansätzen) überspielt wird, aber durchgehend wirksam ist. Sie eröffnet Aussichten auf ein Ganzes, das in der Linearität der Perspektive latent angelegt ist, in der Latenz indessen komplett unzugänglich bleibt und aus dem Raum ihrer virtuellen Realität unmöglich herauskann – eine versperrte Virtualität. Die totalisierende Geste, die der Zentralperspektive innewohnt, ist partiell, buchstäbliche Synekdoche, die aufs Ganze zielt, das als ein Dargestelltes indessen undargestellt bleibt – der unerhörte Sachverhalt, dass die Darstellung statt des Ganzen Un-darstellbarkeit (und nicht etwa nur ein Un-darstellbares) impliziert. Dieses Ganze ist nicht als es selbst als undarstellbar vorzustellen, sondern an seine Stelle tritt eine

¹⁰ Albert Einstein: »Vorwort« zur dt. Übers. von Max Jammer: *Das Problem des Raumes: Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt 1960, S. xiii, xv (Zusammenführung der Zitate A. H.).

¹¹ Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler: Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 9.

Undarstellbarkeit, die nicht einmal mehr die des Ganzen selbst ist (das es nicht gibt), sondern seine leere, leer geräumte Negation. Es ist Effekt der Projektion, die von nirgendwoher in die graphische Fläche eingeht und als ikonische Differenz der Darstellung eingegliedert erscheint.¹² Tatsächlich kann aber die Projektion keine rest- oder bruchlose sein, sondern bleibt sie so partiell wie die Teile, die für ihr Ganzes eintreten. Insofern die Synekdoche in der metaphorologischen Doppelung leer ausgeht – nicht mehr metaphorisch übertragend totalisiert, sondern rhetorisch schein-totalisiert –, schert sie aus der Reihe der vier *master tropes*, verlässt sie sogar die metonymische Kette, in der sie Lacan zur Kollision bringt, wird sie zur bloßen Metalepse. Dass dies die ästhetische Pointe *aller* Tropen in ihrer synekdochischen Funktion qua *figurae crypticae* schon bei Baumgarten ist, kann ich hier nur wiederholend mit andeuten. Ich wende mich zur Verdeutlichung der zweiten Hinsicht zu, in der es dieselbe Sachlage literarisch zu besichtigen gibt.

Zu derselben Neuzeit gewinnt der von Newton absolut gemachte, zum Symbol des Absoluten erklärte Raum in der synekdochischen, zum Symbol tendierenden Verunendlichung des Raumbegriffs die Qualität der totalen Virtualität hinzu, aus welcher die Theatralisierung der historischen *enargeia* entspringt. Insofern ist die Erfindung von ›Geschichte‹ auf der Bühne Shakespeares die der synekdochischen Darbietungsrücksicht eingeprägte Voraussetzung: ›Raum‹ ist die Latenz der Geschichte in ihm und das Ganze der behauptete Inbegriff der in ihm mitgegebenen Teile. ›Erzählraum‹ wiederum ist die proto-grammatische Metapher, in der die Errungenschaft des neuen Raumbegriffs auf die epische Vorgängerformation des Erzählens trifft. Während das Theater in diesem Raum blüht, vergeht in ihm das Epos. Doch nicht ganz: es rettet sich in eine quasi meta-historische Formation, deren sekundär-epische Ausformung (die nach C. S. Lewis von Vergil bis Milton reicht)¹³ auf eine tertiäre Pointe hin tendiert, *Finnegans Wake*. Joyces Vico-Lektüre (von Beckett in der Reihe der Dante, Bruno, Vico, Joyce verewigt)¹⁴ erhebt und hebt auf, was an alter epischer Welt als Kosmos ein Ganzes gewesen war, im *ricorso* der Lektüre vom Ende her, das im Anfang bereits weiterläuft, als wär' es immer so gewesen. Die Proto-Syntax der gefallenen Welt – ›sin-talk‹ heißt der Erzählrest, der sie erfüllt – ist repetitiv: Sünden-Geschichte als Proto-Syntax.¹⁵ Das Ganze ist Wiederkehr seiner Teile, nichts anderes, das in unendlicher Iteration die Wiederkehr des qua Iteration naturwüchsig Nicht-Identischen manifestiert. In der minimalen Kontingenz der Variationen triumphieren die Teile über ihr Ganzes, *sind* sie es, ohne dass es dieses Ganze (noch) gäbe und geben

12 Vgl. Anselm Haverkamp: *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a. M. 2002, S. 13 f.

13 C. S. Lewis: *A Preface to ›Paradise Lost‹*, Oxford 1942, S. 40 f.

14 Samuel Beckett: »Dante... Bruno. Vico.. Joyce«, in: ders. (Hg.): *Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress*, Paris 1929, S. 3-22. Die Punkte im Titel stehen für die zwischen den Namen stehenden Jahrhunderte; sie sind Splitter des ehemals epischen Ganzen.

15 Vgl. Jacques Lacan: *Le Séminaire livre XXIII: Le sinthome*, hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 2005, S. 168.

könnte in der total entleerten – total ironischen, total erschöpften – Metalepsis, auf die hin Vico den *ricorso* de facto einsetzen lässt. Das steht so nicht explizit bei Vico, sondern nur die Synekdoche, mit der sich die Wiederkehr der Metapher in der ewigen Fermate Ironie ankündigt. Sowohl die Metonymie Baumgartens als auch die Synekdoche Vicos, die in der Abfolge der Tropen der ironischen Wende des *ricorso* vorausgehen (Metonymie-Ironie bei Baumgarten, Synekdoche-Ironie bei Vico), unterschätzen, verkennen oder verharmlosen die Radikalität der Quintilian'schen Konzeption, die in ihnen lebendig ist. Aber sie unterstellen implizit die *in extremis* auf den Punkt gebrachte Erschöpfungs- und Entleerungslogik. Harold Bloom hat in der Skizze der *Map of Misreading* mit der Metalepsis den revisionären Moment benannt und ihn (ohne Baumgarten, mit Freud) deskriptiv fruchtbar gemacht für die Romantik nach Milton und zugleich das poetisch produktive Moment im *pars pro toto* bekräftigt.¹⁶

16 Harold Bloom: *A Map of Misreading*, New York 1975.