

Inhalt

GERHARD NEUMANN	
Ein fast unendliches Spiel.....	7
HEINRICH BOSSE / URSULA RENNER	
Am Anfang war Aristoteles	17
JÜRGEN TRABANT	
Zeichen — Sprache.....	31
KLAUS WEIMAR	
Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen	49
HEINRICH BOSSE	
Verstehen.....	63
HEINRICH BOSSE / CLAUDIA SCHMIDT	
Grammatik	83
CHRISTINE LUBKOLL	
Rhythmus und Metrum	103
RÜDIGER CAMPE	
Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden	123
DAVID WELLBERY	
Übertragen: Metapher und Metonymie.....	139
THOMAS BÖNING	
Allegorisieren / Symbolisieren.....	157
WOLFRAM GRODDECK	
Wiederholen	177
ERIKA GREBER	
Oppositionen	193
BERNHARD J. DOTZLER	
Leerstellen.....	211

Inhaltsverzeichnis

THOMAS PITTROF	
Reden und Anreden	231
GÜNTHER HEEG	
Szenen	251
BERND STIEGLER	
Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur	271
HEINRICH BOSSE	
Geschichten	299
DAVID LODGE	
Roman, Drehbuch, Bühnenstück: Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen	321
UMBERTO ECO	
Von Aristoteles bis Poe	339
FRIEDRICH A. KITTLER	
Literaturgeschichte	357
MANFRED SCHNEIDER	
Auswählen: Probleme und Lösungen des Kanons	363
CLAUDIA LIEBRAND	
Als Frau lesen?	385
GERHARD NEUMANN	
Schreiben und Edieren.....	401
WOLF KITTLER	
Lesen und Rechnen.....	427
KLAUS WEIMAR	
Literaturwissenschaftliche Texte als Modelle des Sozialverhaltens	443
Register.....	459
Editorische Notiz.....	472
Abbildungsnachweis.....	473
Autorinnen und Autoren.....	474

GERHARD NEUMANN

Ein fast unendliches Spiel...

Sait-on ce que c'est qu'écrire? Une ancienne et très vague mais jalouse pratique, dont git le sens au mystère du cœur.

Stéphane Mallarmé

Schreiber schreiben, Leser lesen. Leser schreiben, Schreiber lesen. Schreiber schreiben, Leserinnen lesen. Dichter schreiben, Literaturwissenschaftler lesen. Dichterinnen schreiben, Literaturwissenschaftlerinnen lesen. Literaturwissenschaftler schreiben, Dichterinnen lesen... Es ist ein fast unendliches Spiel der Permutationen, das man über Hunderte und vielleicht Tausende von Jahren, als ein immer weiter sich differenzierendes, nachspielen kann. Das, was bei dieser Tätigkeit des Schreibens und Lesens entsteht, ist nicht ganz leicht zu bestimmen. In letzter Zeit hat man es gern ›Kultur‹ genannt. Jedenfalls ist dasjenige, was da zwischen Schreibenden und Lesenden geschieht, immer wieder mit einem Gewebe verglichen worden, einer Textur, in der viele Kräfte und Energien kreuz und quer zusammenwirken, sich zu Mustern verwirren: »a figure in the carpet«, wie Henry James es mit dem Titel einer seiner großartigen Erzählungen ausgedrückt hat. An diesem Text wird fortwährend gearbeitet, viele Hände, viele Instanzen haben teil an seiner Entstehung und seiner Verwandlung. Schon seit langem sind es die Philologen, die dieses ständig in Bewegung befindliche Gebilde des Textes in Verwahrung haben und verwalten. Seit dem 19. Jahrhundert aber wird es dann förmlich eine Industrie, die sich seiner annimmt, aus ökonomischen, aus rechtlichen, aus ästhetischen Antrieben. Solche ›Industrie‹ dokumentiert sich im Fleiß und der Ausdauer, in der dringenden und eigennützigen Aufmerksamkeit für Texte, wie wir sie in den Universitäten, den Verlagen, den Druckereien, der Presse, den öffentlichen und den privaten sozialen Institutionen finden.

Was liegt einem Leser eigentlich vor, wenn er ein Buch – die *Fragmente der Vorsokratiker*, herausgegeben von Hermann Diels, oder *Zettels Traum*, verfaßt von Arno Schmidt – aufschlägt und seine Blicke über die Zeichen streichen läßt, die darin geordnet sind? Wer hat sie geordnet, und wer hat es gerade so und nicht anders getan? Wer hat da noch, außer dem, dessen

Name irgendwo auf den vorderen Blättern steht, seine Finger im Spiel? Wer hat durchgesetzt, daß dieses vor dem Leser Liegende so hübsch schwarz auf weiß aufgeblättert werden kann? und warum nicht sich entrollen und ›explizieren‹ läßt, als ein über ein Stäbchen Gewickeltes? warum aber dann auf einmal als zuckende und hüpfende ›Oberfläche‹ mit einem Buchstaben-Gespenst darauf, als leistenumrahmtes Schreibgut auf farbig unterlegtem und heiligkeitsreguliertem Bildschirm? Wie weckt man die Bedeutungen, die vielleicht in den schwarzen Spuren schlummern? Darf man so ohne weiteres die listige Lesehilfe annehmen, die einem der Herausgeber oder gar der Autor selbst anbieten – »Mein schönes Fräulein, darf ich's wagen, / Mein Arm und Geleit Ihr anzutragen?« Eigentlich sollte sich jeder einzelne um solche Fragen kümmern, denn von dem, was einer versteht und wohin er geführt wird – Lesen wie Schreiben ist ja unter anderem und vielleicht vor allem auch ›Verstehen‹ –, hängt es doch ab, was einer tut, für sich und für andere. Aber es scheint, als ob in der Kultur, in der wir leben – und vielleicht in allen, die sich Schriftgelehrte *ex professione* halten –, das Stellen solcher Fragen einverständlich an Fachleute delegiert sei. Es sind die Literaturwissenschaftler, die sich um diese Fragen kümmern, bestenfalls.

Die Begegnung mit dem geschriebenen Text ist, wenn man sie genauer in Betracht zieht, etwas ziemlich Komplexes. Sie ist die Simulation von Begegnung überhaupt, von Wahrnehmen und Erkennen des Fremden, des Unbekannten, des Unverhofften. In ihr schießt zweierlei zusammen: das Mißtrauen in die Zeichen, die wahrgenommen werden, und das gegen alle Erwartung geweckte Vertrauen in sie, die Hoffnung, sie lustvoll zu entschlüsseln; was da zusammenschießt ist das, was der Lesende mitbringt, das *déjà vu*, und zugleich jenes andere, was ›auf ihn zukommt‹, das *imprévu* (von dem Stendhal geschwärmt hatte, ohne es je zu finden, in der tristen Epoche der Restauration) – das unbekannte Abenteuer. Ist es nicht genau das Muster, das jedem aus dem Wunsch nach der ›Liebe auf den ersten Blick‹ vertraut ist, jener »Unwahrscheinlichkeit« schlechthin (von der Luhmann gesprochen hat)? Edmund Husserl hat in diesem Konflikt von Lesen und Verlesen, als dem Entdecken des Unverhofften, das Doppel-Spiel von *protentionalen* und *retentionalen* Kräften erkannt, solchen, die sich ›nach vorn spannen‹, und solchen, die aus der Präsenz von ›schon Verflossenem‹ erwachsen. In die Situation des Lesens eines Textes ist also ein alltägliches Drama, eine gründende Lebensszene, mit eingeschrieben: nämlich das Drama des Glücks des Erkennens schlechthin, das allem sozialen Umgang, aller lebensweltlichen Orientierung zugrunde liegt; das

Drama des ›first contact‹, des ›encounter‹, wie die Ethnologen sagen. Aristoteles hat wohl diesen Bezug zwischen sozialem Leben und Literatur gemeint, als er in seiner *Poetik* das Drama als Form des Nachdenkens einer Kultur über die Ordnungen, die in ihr Geltung haben, beschrieb: als Ausagieren des »nomologischen Wissens«, wie ein Ausdruck Max Webers für diesen Sachverhalt lautet.¹ Die wichtigste Situation im Drama ist denn auch für Aristoteles das Erkennen, welches *imprévu* und *déjà vu* zugleich ist, ein überraschendes *Wieder-Erkennen*, die *anagnorisis*: ein »Um-schlag von Unkenntnis in Kenntnis«, wie es heißt.² Die *Anagnorisis* steht im Zeichen von Sehen und Verkennen, von *dianoia* und *hamartia*, von Durchblick und Mißverständnis – lesetechnisch gesprochen: eben von Entziffern und Verlesen.

Die großen Leser in der Weltgeschichte haben die Bedeutung dieser Situation, die der Inbegriff des Theaters menschlichen Erkennens ist, sehr genau gekannt und entsprechend gewürdigt. Sie haben sie als auratische Situation begriffen und sich selbst in ihr als Erkennende in Szene gesetzt, ja überhaupt erst als ›human‹, als ein verstehendes Selbst beglaubigt. Man sagt, daß Machiavelli ein Bad nahm und ein Festkleid anlegte, weiß und unberührt, wenn er sich an die Text-Arbeit begab, die ihm eine Lust war, ein *otium*, ein süßes Nichtstun, wie es die Alten verstanden; wenn er sich an das Lesen der ehrwürdigen Codices und an die kalligraphische Niederschrift seiner eigenen Gedanken über die Welt machte.

Die Entdeckungsszene – das überraschende Verstehen in der Wiederholung, der *anagnorisis* – ist die Urszene der Kultur. Welche Bedeutung hat sie für das Verständigungs-Spiel, das sie immer von neuem in Gang setzt? Es war eine Frage, die zum Beispiel jene Abenteurer und Wissenschaftler beschäftigte, die sich – mit den Erfahrungen der französischen Aufklärung gleichsam als Rückenwind – um 1800 auf Weltreisen und Expeditionen begaben, in der Absicht, den Erdkreis zu erkunden und neue Kulturen zu entdecken; die Explorateure der Welt, die nichts dringender wünschten als das Erlebnis des ›ersten Augenblicks‹ der Wahrnehmung des Neuen, der Entdeckung, der prickelnden Begegnung mit dem Unbekannten, der Erfahrung der Virginität unbetretener Landstriche – der

1 Christian Meier: Kultur als Absicherung der attischen Demokratie. Wieso brauchten die Athener ihre Kultur? In: Colloque international. Démocratie athénienne et culture. Hg. von Michael B. Sakellariou. Athen 1996, S. 199–222.

2 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, Kap. 11.

Aufspürung des Weges in »the heart of darkness«, um mit dem unvergeßlichen Titel einer Novelle von Joseph Conrad zu sprechen. Wie ist es möglich, eine Kultur zu verstehen, eine fremde, der man zuerst und unverhofft begegnet – oder auch die eigene, die man mit fremden Augen zu sehen beginnt? Es ist eine Frage, die in der Tat sehr viel mit Aufklärung, mit herzklopfendem Augen-Öffnen zu tun hat – mit jeder der vielen Aufklärungen, die es in der Menschheitsgeschichte gab. So auch am Ende des 18. Jahrhunderts, als man sich anschickte, den pazifischen Archipel zu entdecken.

Die Expedition Captain Cooks, an welcher bekanntlich der deutsche Schriftsteller und Revolutionär Georg Forster und sein Vater Reinhold, aber auch der Maler William Hodges, teilnahmen, erkundete im Frühjahr 1773 (ein Jahr, bevor Goethes *Werther* erschien) die Inselwelt zwischen Australien und Neuseeland. Seit dem 26. März ankerte Cooks Flaggschiff, die »Resolution«, in der neuseeländischen Dusky-Bay, aber erst am 6. April findet die erste direkte Begegnung mit den Eingeborenen statt.³ Forschungsstrategisch gesehen, handelt es sich bei dieser *first-contact*-Szene um ein Wahrnehmungs- und Erkenntnistheater. Forster schildert eine dieser Szenen in seinen Aufzeichnungen.

Auf dem Rückwege kamen wir an einer Insel vorbey, die eine weit hervorragende Felsenspitze hatte, auf welcher wir einen Menschen sehr laut rufen hörten. Da dies niemand anders als einer von den Eingebornen seyn konnte, so nannten wir diese Insel *Indian-Island*, d. i. Indianer-Insel, und näherten uns dem Ufer derselben, um zu erfahren, von wem die Stimme herkäme. Als wir weiter heran kamen, entdeckte man, daß es ein Indianer war, der mit einer Keule oder Streit-Axt bewafnet, auf der Felsenspitze stand, und hinter ihm erblickte man in der Ferne, am Eingang des Waldes, zwe Frauenpersonen, deren jede einen Spieß in der Hand hielt. Sobald wir mit dem Boot bis an den Fus des Felsen hingekommen waren, rief man ihm in der Sprache von *Tahiti* zu: *Tayo Harre mai*, d. i. Freund komm hier! Allein das that er nicht, sondern blieb an seinem Posten, auf seine Keule gelehnt stehen und hielt in dieser Stellung eine lange Rede, die er bey verschiedenen Stellen mit großem Nachdruck und Heftigkeit aussprach, und alsdenn zugleich die Keule um den Kopf schwenkte. Da er nicht zu bewegen war näher zu kommen, so gieng Capitain *Cook* vorn ins Boot, rief ihm freundlich zu und warf ihm sein und andrer Schnupftücher hin, die er jedoch nicht auflangen wollte. Der Captain nahm also etliche Bogen weiß

3 Ich folge hier einem schönen Aufsatz von Klaus Scherpe: Die First-Contact-Szene. Kulturelle Praktiken bei der Begegnung mit dem Fremden. In: Weimarer Beiträge 44 (1998), Heft 1, S. 54–73.

Papier in die Hand, stieg unbewaffnet auf dem Felsen aus und reichte dem Wilden das Papier zu. Der gute Kerl zitterte nunmehr sichtbarer Weise über und über, nahm aber endlich, wiewohl noch immer mit vielen deutlichen Merkmalen von Furcht, das Papier hin. Da er dem Capitain jetzt so nahe war, so ergrif ihn dieser bey der Hand und umarmete ihn, indem er des Wilden Nase mit der seinigen berührte, welches ihre Art ist sich unter einander zu begrüßen. Dieses Freundschaftszeichen benahm ihm mit einemmale alle Furcht, denn er rief die beyden Weiber zu sich, die auch ungesäumt herbey kamen, indeß daß von unsrer Seite ebenfalls verschiedne ans Land stiegen, um dem Capitain Gesellschaft zu leisten. Nunmehr erfolgte zwischen uns und den Indianern eine kleine Unterredung, wovon aber keiner etwas rechtes verstand, weil keiner in des andern Sprache hinreichend erfahren war. Herr *Hodges* zeichnete gleich auf der Stelle einen Umriß von ihrer Gesichtsbildung und aus ihren Minen ließ sich abnehmen, daß sie begriffen was er vor hatte. Sie nannten ihn desfalls *tóa-tóa*, welches Wort vermuthlich eine Beziehung auf die bildenden Künste haben mußte.⁴

Das Boot nähert sich der Fels Spitze. Ein ›Wilder‹ taucht auf und hält gestikulierend eine den Forschern unverständliche Ansprache: deutlich geprägt von der Angst vor den Fremden. Cook läßt seinerseits seine Redegabe spielen, reicht dem ›Wilden‹ ein weißes Blatt Papier. Aus den Reaktionen des ›Wilden‹ gegenüber dem Maler Hodges ›entziffert‹ Forster alsbald, daß dieser sich über die »bildenden Künste« äußere; er ›übersetzt‹ dessen Äußerung in ein ›Verstehen kultureller Techniken‹, er ›inszeniert‹ eine Verstehens- und Erkennenssituation. Dieses Theater der Entzifferung wird gleichzeitig von Georg Forster schriftlich niedergelegt und von dem Maler Hodges mit dem Zeichenstift festgehalten. Was hier als ein Entdecken des Unbekannten, als ein Wahrnehmen des Unverhofften, als Begegnungs-Theater zwischen den einander fremden Kulturen sich entwickelt, ist ein Spiel, in dem nichts anderes als ›Entziffern‹ selbst gespielt wird: und zwar unter Einsatz der digitalen und analogen Mittel, die der *mimesis* dienen; jener Mittel, die es ermöglichen, Zeichen zu produzieren und festzuhalten: durch Schrift und Bild. Dem Protagonisten der fremden Kultur, dem ›Wilden‹, der ›gelesen‹ werden soll, werden jene Medien zugespielt, mittels deren (aus der Perspektive des ›lesenkönnenden‹ Europäers) Zeichen hervorgebracht werden oder die selbst als Zeichen dienen: das leere Blatt Papier, die *tabula rasa*, die sich mit Schrift oder Bild bedecken ließe, und das weiße Tuch, das Signale zu geben vermöchte: Will-

4 Georg Forster: Werke in vier Bänden. Hg. von Gerhard Steiner. Bd. 1: Reise um die Welt. Frankfurt a. M. 1967, S. 147f.

kommen und Abschied, ein Zeichen des Waffenstillstands oder des Friedens. Ineins damit wird aber von seiten der Europäer zusätzlich ein Vorgang der doppelten, gewissermaßen »videographischen« Aufzeichnung in die Erkennungs-Szene mit eingespielt: Forster schreibt, der Maler zeichnet, jeder, was er wahrnimmt. Es ist hier offenbar die *retentionale* Wahrnehmungsoperation, also das Handeln mit dem vertrauten Verzeichnungssystem der europäischen Kultur, dem es aufgegeben zu sein scheint, die ihm korrespondierenden Handlungen einer anderen Kultur *protentional* durch »Inszenierung« hervorzulocken: den *first contact* durch gespannte Aufmerksamkeit auf die Medien der Darstellung zu einem Verstehensakt umzuschmelzen. Welche Art von Spiel wird hier gespielt? In welcher Weise wird in diesem Spiel Erkennen »konstruiert« oder »simuliert«?

Roger Caillois hat in seiner unübertroffenen Studie über die Spiel- und Maskeradenstruktur in den Kulturen auf vier verschiedene Formen menschlichen Spiels aufmerksam gemacht: Rauschspiele, die er mit einem griechischen Begriff *ilynx* nennt, Kampfspiele, denen er den Namen *agon* gibt, Gewinnspiele, die *alea* heißen, und Rollen- oder Verkleidungsspiele, die die Bezeichnung *mimikry* erhalten.⁵ Jeder dieser Spielformen ist eine bestimmte Funktion im sozialen System zugeschrieben. Wenn Fontanes Effi Briest, ganz »Töchter der Luft«, auf ihrer Schaukel schwingt um jenes Gefühls von Fliegen, Fallen und Stürzen willen, das ihr Angst und Lust macht; wenn Kafkas Hungerkünstler in Wettstreit mit anderen konkurrierenden Hungerkünstlern tritt und seine ganze Lust daraus bezieht, länger zu hungern als sie alle, über alle Maßen hinaus; wenn Dostojewskijs und Balzacs Spieler ihrem Gewinn am Spieltisch entgegenfiebern und darin allein ihr Lebensgefühl zwischen Grandiosität und Nichtswürdigkeit finden, so mag in diesen Spielen eine Lust je eigener Art zu gewinnen sein; ein *Erkennen* und *Verstehen* der Welt aber ereignet sich in diesen drei Spielformen nicht. Anders dagegen, wenn der Affe Rotpeter in Kafkas *Bericht für eine Akademie*, von einer Expedition der Firma Hagenbeck an der Goldküste eingefangen und auf einem Schiff nach Europa transportiert, in einem Akt tödlicher Verzweiflung *mimikry* zu üben beginnt, um dem drohenden Zoo und seinen Käfigen zu entgehen; wenn er anfängt, die Menschen, die ihn gefangen haben, nachzuahmen und dann plötzlich ein Zeichen aus deren Sprache, ein heiseres »Hallo«, aus seiner Kehle hervorbricht, da geht es – »Hört nur, er spricht!« – wie ein Raunen durch die

5 Roger Caillois: Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch (*Les Jeux et les Hommes, le masque et le vertige*, 1967). Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1982.

Umstehenden. Indem er nachspielt, was er wahrnimmt, indem er Gebärden und »Masken« sich aneignet, die er beobachtet, findet er seinen »Menschenausweg«, erwirbt er, wie er sagt, die »Durchschnittsbildung eines Europäers«. Seine »Stellung auf allen großen Varietébühnen der zivilisierten Welt« ist fortan »bis zur Unerschütterlichkeit« gefestigt. Der Affe, indem er simuliert, was er beobachtet hat, damit aber zugleich zur Kenntnis nimmt, was er nachspielt, *lernt*; er lernt, als der Affe, der er ist, wie noch kein Mensch gelernt hat: »Man lernt, wenn man muß.« Und er *wird* beinahe, was er spielt, ein Mensch mit »Menschenfreiheit«. »Die Affennatur raste«, so sagt Rotpeter, »sich überkugelnd, aus mir hinaus und weg.« Das Spiel, das Kafkas Affe spielt, ist ein Erkenntnispiel; ein Theater des Verstehens und der Orientierung in der Menschenwelt. Es ist das Spiel des Nachahmens, des Kopierens, des Verdoppelns, der Mimikry, des Simulierens: jener Operationen, die auf rätselhafte Weise zu einer Form des Verstehens mutieren, des handelnden Sich-Zurechtfindens in der Welt. Man wird sich dabei erinnern, daß schon Aristoteles das menschliche Verstehen, das er zugleich als Darstellen begreift, in dieser Lust zur Nachahmung fundiert: *mimesis* ist sein Wort für diesen Zusammenhang. In seiner *Poetik* heißt es: »Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat.«⁶

Am Anfang der europäischen Geschichte steht das Wunder der athenischen Kultur. Es ist an das Theater geknüpft und vollzieht sich in zwei einander zugehörigen Ereignissen. Da ist zunächst, wie aus dem Nichts, das Auftauchen der drei großen Tragiker. Sie sind es, die, in der eben sich festigenden attischen Demokratie, dem neuen politischen Bewußtsein der Entstehung von Gesetz und Staat, von Götter-Ordnung und Menschen-Erfindung, in ihren Theaterstücken ästhetische Gestalt geben. Und da ist sodann, nur ein gutes Menschenalter danach, Aristoteles, der in seiner *Poetik* die Gesetze dieses Unbegreiflichen des griechischen Dramas zu verstehen sucht, dieses Wunder der Kunst, eine Form der kulturellen Ordnung, zu reflektieren beginnt. Vielleicht ist dies, gleich am Anfang, der höchste Punkt, auf den eine Kultur zu gelangen vermag: daß Gestaltungen, die ihr entspringen, in ihrer Form und in ihrem Gehalt beinahe zu

6 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 4.

gleicher Zeit auch Gegenstand des Verstehens und des Begreifens werden; daß Kunst und Kunstverstehen einander wie Frage und Antwort gegenüber treten, einen Dialog der Kultur mit sich selbst bilden. Das Mitspielen aller Mitglieder einer Kultur im Mythos, welches das griechische Drama in Szene setzt, findet so seine Antwort im Nachdenken über die Frage, *wie denn* in diesem Mythos, der ›das Ganze der erzählten Geschichten‹ dieser Kultur ist, gespielt wird, mit welchen Mitteln und mit welchen Einsichten. Es gibt da aber neben Athen noch Jerusalem, neben dem griechischen auch noch einen anderen Anfang der europäischen Kultur. Er erzählt von der Stiftung des jüdischen Gesetzes und ist in den Moses-Büchern des Alten Testaments aufbewahrt. Moses hat die Juden aus der ägyptischen Gefangenschaft geführt. Die Gründung eines Staatswesens tut not: ein Anfang. Dieser Anfang ist in ausgezeichneter Weise an die Erfindung der Schrift geknüpft. Moses steigt auf den Feuerberg Sinai (oder Horeb) um von dort – in die steinernen Gesetzestafeln geschrieben »mit dem Finger Gottes« (2. Mos. 31/18) – die Schrift der Gebote, das Diktat des unsichtbaren Gottes, in die Ebene der Wüste zu seinem Volk herabzuholen. Er tut dies ein erstes Mal, findet sein Volk beim Tanz um das goldene Kalb und zerschellt mit den eben verfertigten Steintafeln des Gesetzes den falschen Götzen. Und Moses kehrt auf den Berg zurück, um die Schrift, gewissermaßen in Überarbeitung, noch ein zweites Mal heimzuholen. Thomas Mann hat diese Geschichte in seiner Novelle *Das Gesetz* nacherzählt, wie man wohl solche Gründungsszenen aus dem Blickwinkel einer ›späten‹ Kultur nacherzählen muß, als ein Gründungs-*Theater*, in dem die Schrift – ihre Erfindung und ihre Bearbeitung durch einen Autor, durch einen Diskursbegründer (wie Michel Foucault später sagen wird) – im Mittelpunkt steht: die Erschaffung der Schrift als Form des kulturellen Gedächtnisses durch einen ›Verwalter‹ dieser Schrift, der zugleich der Stellvertreter und Inszenators seines Gottes ist, Mitspieler und selbständiger Regisseur; eines Gottes, dessen jede Kultur als leitende Instanz ihres Gedächtnisses bedarf: als Inbegriff, als Garanten kulturellen Sinns.⁷

Mit seiner Neugestaltung der kulturellen Gründungsszene erzählt aber Thomas Mann zugleich das Entstehen von Aufklärung, die Verwandlung von Mythos in Psychologie: als Einsicht in die Vielstimmigkeit, die Konstruiertheit und die Deutbarkeit von Kultur. Denn die ›Aufklärungen‹ in der Weltgeschichte, deren es, wie gesagt, viele gibt, bezeichnen jene Punk-

⁷ Jan Assmann: *Moses der Ägypter. Entzifferung einer Gedächtnisspur*. München/Wien 1998.

te, an denen der Mensch selbst die Regeln des Spiels zu geben sich anschickt, dessen implizierter Mitspieler er doch zugleich immer ist. Es sind die Punkte, wo Mimesis in Simulation umspringt, wo die Marionette sich entschließt, zum ›Schauspieler ihrer selbst‹ zu werden. Was in der Gestalt des Aufklärers in die Kultur eintritt, ist die plötzlich sich einstellende Lust an der Erfahrung von Selbsttätigkeit, die Lust am doppelten Wissen des Menschen, daß er sich selbst im Spiel erfährt, dem er ›ausgeliefert‹ ist, und zugleich Begründer und Regisseur eines Theaters ist, das dieses Spiel nachspielt, deutet und gestaltet; ja vielleicht mit erfindet. Friedrich Schiller, dessen Wort vom Menschen in Erinnerung ist, der nur da ganz Mensch sein kann, wo er spielt,⁸ der viel von solchen Spielen des sich selbst aufklärenden Menschen wußte und der diese Spiele dem Gottes-Theater des barocken Dramas entgegenstellte, hat den Begriff des spielenden und sich im Spiel beobachtenden Menschen in einer Passage seiner *Kallias-Briefe* (1795) förmlich ›zur Szene gemacht‹. Schiller entwickelt hier am Beispiel des Tanzes und seiner zeitgenössischen Struktur eine Art kulturdiagnostischen Modells:

Ich weiß für das Ideal des schönen Umgangs kein passenderes Bild als einen gut getanzen und aus vielen verwickelten Touren komponierten englischen Tanz. Ein Zuschauer aus der Galerie sieht unzählige Bewegungen, die sich aufs bunteste durchkreuzen und ihre Richtung lebhaft und mutwillig verändern und doch *niemals zusammenstoßen*. Alles ist so geordnet, daß der eine schon Platz gemacht hat, wenn der andere kommt, alles fügt sich so geschickt und doch wieder so kunstlos ineinander, daß jeder nur seinem eigenen Kopf zu folgen scheint und doch nie dem andern in den Weg tritt. Es ist das treffendste Sinnbild der behaupteten eigenen Freiheit und der geschonten Freiheit des andern.⁹

Dieser Text ist vier Jahre nach dem Ausbruch der französischen Revolution verfaßt. Das heißt, die Schicksalssemantik, wie sie die abendländische Geschichte seit beinahe zweitausend Jahren regiert hatte, ist brüchig geworden. Schiller spricht von einem Spiel, das ein Bild schönen sozialen Umgangs bietet. Ein Gott, der das kommunikative Spiel der menschlichen Gesellschaft, als ein Welt-Theater, bisher gesteuert hatte, wird nun

8 Friedrich Schiller: Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, Vierzehnter Brief. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 5. Erzählungen. Theoretische Schriften. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1993, S. 618.

9 Schiller, ebd., S. 425.

durch den Zuschauer ersetzt, der das soziale Geschehen wie ein Fremder beobachtet. Ihn interessieren die Gesetze, die die soziale Ordnung zu regeln scheinen. So entsteht nomologisches Wissen, allerdings präsentiert es sich ihm in der Form des Ästhetischen.

Schillers halb philosophischer, halb auch literarischer Text stellt – in der Beobachtung eines gesellschaftlichen Spiels – nichts Geringeres dar als die Kasuistik eines Kulturthemas: das Nachdenken über Formen und Gesetze menschlichen Zusammenlebens, welche soziale Gewalt und Anarchie auf »schöne« Art in Ordnung bringen.

Der Besucher auf der Galerie ist ein Ethnologe der eigenen Kultur. Die von Schiller gestellte Konfiguration hebt ein fundamentales Gesetz ins Bewußtsein, das in der griechischen und in der jüdischen Aufklärung schon einmal artikuliert worden ist: die Notwendigkeit des Mitspielens im Mythos, die jedem Mitglied einer Kultur auferlegt ist – und die Lust des sich selbst verstehen wollenden Menschen, sein Begehren, im Nachspielen des Mythos als begreifender wie als schöpferischer Beobachter »Regie« zu führen.

Sollte der Literaturwissenschaftler zuletzt der Ethnologe der eigenen Kultur sein können? Sollte er das Spiel, in das er impliziert ist, und jenes andere Spiel, das die Dichter anzetteln, noch ein drittes Mal nachspielen können, die Unsicherheit der Zeichen prüfend, ihren nicht endenwollenden Metamorphosen des Sinns und der Form nachspürend? Ist er derjenige, der dieses Spiel der Vielstimmigkeit in die eigene Verantwortung zu nehmen wagt, jenseits des »Wohnens im Mythos«, den die Götter in Händen halten? Ist er vielleicht bloß ein Agent des »Unbehagens in der Kultur«, das aus der Unverlässlichkeit der Zeichen in ihr entspringt? Oder erweist er sich zuletzt doch als »Philologe«, als Liebhaber jener Zeichen, die, im wechselnden Spiel von Bedeutungen und Varianten, die Lust des Aufklärers in ihm sind, die Lust an den Verwandlungen, an der nicht arretierbaren Mehrstimmigkeit der Sprache? Sollte es ihm zuletzt nicht gar, wie Roland Barthes einmal gesagt hat, um die »Lust am Text« gehen?

Am Anfang war Aristoteles

Wieso Aristoteles?* Der Philosoph und Bücher- oder Schriftensammler, der auch ägyptischen Königen riet, Bibliotheken aufzubauen, war und ist in einem bestimmten Sinne der erste Leser.

Zur Erinnerung: Im 2. Jahrtausend v. Chr. entstanden in Kleinasien Schriften, die nicht mehr die Bedeutung, sondern den Lautwert von Silben bezeichneten, indem sie Konsonanten schrieben. Über Kreta kam diese Erfindung, »eines der bedeutendsten Kulturgüter, die je von Asien nach Europa gebracht worden sind«,¹ etwa im 8. Jahrhundert v. Chr. auf das griechische Festland. Schon in seinen ältesten Varianten ist das griechische Alphabet, das auch die Vokale bezeichnet, phonographisch komplett. 403 v. Chr. wird das ionische Alphabet in Athen für den Amts- und Schulgebrauch normiert – 24 Schriftzeichen, bis heute. Zwischen dem 8. und dem 5. Jahrhundert v. Chr. vollzieht sich somit in Griechenland der Übergang, ja der Umbruch von vollständiger Mündlichkeit zur technisch vollkommenen und thematisch unbegrenzten Schriftlichkeit.² Davon wird die Vermittlung und Tradierung kulturellen Wissens zutiefst betroffen. Mündliche Traditionen sind praktisch immer wahr: von einer übermenschlichen Quelle ausgehend und beglaubigt, wandeln sie sich vielleicht, ja sicher im Prozeß des Weitergebens, doch ohne daß man zurückblättern könnte oder anders zitieren als aus dem Gedächtnis. Auch der Dichter mit seinem göttlich inspirierten Wahrheitsanspruch hat in diesem Weitergeben und -sagen seinen selbstverständlichen Ort, »gewissermaßen als Garant und Verwalter der kollektiven Erinnerung«.³ Zwischen Poesie und

* Für Anregungen danken wir Barbara Feichtinger (Salzburg), Jürgen Schiewe und Günter Schnitzler (Freiburg i. Br.).

1 Harald Haarmann: *Universalgeschichte der Schrift*. Frankfurt a. M./New York 1990, S. 282.

2 Vgl. Heinz Schläffers Einleitung zu Jack Goody, Ian Watt, Kathleen Gough: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur* (engl. Orig. *Literacy in Traditional Societies*, 1968). Frankfurt a. M. 1986, S. 7–23, bes. S. 15f.

3 Wolfgang Rösler: *Schriftkultur und Fiktionalität. Zum Funktionswandel der griechischen Literatur von Homer bis Aristoteles*. In: Aleida und Jan Assmann, Christof Hardmeier (Hg.): *Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der lite-*

Mythologie gibt es lange keinen Unterschied.⁴ Sowie sich aber die Texte vermehren, wachsen auch Wissen und schriftgestützte Kritik: »die Dichter lügen«. Platon (427–347 v. Chr.) hat den Vorwurf begründet,⁵ indem er die Dichter am Wahrheitsanspruch inspirierter Weisheitslehre maß; Aristoteles (384–322 v. Chr.) hat den Vorwurf zurückgewiesen, indem er der Dichtung eine neue Aufgabe zuteilte.

Aristoteles zieht die Konsequenzen daraus, daß die Musen schreiben lernen.⁶ Bei allem Respekt vor Homer – sein Muster ist nicht mehr der epische Sänger, der mit geflügelten Worten hantiert, sondern der Stückeschreiber, der seine Texte komponiert. Die *Poetik* behandelt nach einem einführenden Teil (Kap. 1–5) ausführlich die Tragödie (Kap. 6–22), sodann anhangsweise und im steten Rückbezug auf die Tragödie noch das Epos (Kap. 23–26); der zweite Teil über die Komödie ist, wie man inzwischen sehr gut weiß, verloren gegangen. Die Tragödie selbst scheint völlig aus ihren kultischen und politischen Kontexten gelöst, die großen Schauspielkonkurrenzen bei den Dionysosfesten in Athen⁷ tun nichts zur Sache. Aufführung und Inszenierung liegen außerhalb der Dichtkunst, denn die

rarischen Kommunikation. München 1983, S. 111. Vgl. auch ders.: Die Entdeckung der Fiktionalität in der Antike. In: *Poetica* 12 (1980), S. 283–319.

- 4 Bis hin zu Platon. In dem oft angeführten Satz, in dem er Bericht (*Diegesis*) und szenische Darstellung (*Mimesis*) einander gegenüberstellt, werden Poesie und Mythologie (Schleiermacher übersetzt »Fabel«) in einem Atemzug genannt, wenn es heißt, »daß von der gesamten Dichtung und Fabel [= Mythologie] einiges ganz in Darstellung besteht, wie du sagst die Tragödie und Komödie, anderes aber in dem Bericht des Dichters selbst, welches du vorzüglich in den Dithyramben finden kannst, noch anderes aus beiden verbunden, wie in der epischen Dichtkunst und auch vielfältig anderwärts, wenn du mich verstehst.« Platon: *Politeia* 394c. Sämtliche Werke. In der Übersetzung Friedrich Schleiermachers. Bd. III. Hamburg 1958, S. 127.
- 5 Vor allem im 10. Buch seiner Schrift über den Staat: *Politeia* 595a–607a. Vgl. Manfred Fuhrmann: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin*. Eine Einführung. 2. überarb. Aufl. Darmstadt 1992, S. 70ff.
- 6 Eric A. Havelock: *Als die Muse schreiben lernte* (engl. 1986). Frankfurt a. M. 1992. Vgl. ders.: *Schriftlichkeit. Das griechische Alphabet als kulturelle Revolution* (engl. 1982 / 1990). Mit einer Einleitung von Aleida und Jan Assmann. Weinheim 1990.
- 7 Bei den Städtischen oder Großen Dionysien führte an drei aufeinanderfolgenden Tagen je ein Dichter eine tragische Tetralogie (drei Tragödien und ein Satyrspiel) auf, an einem weiteren Tag ließen fünf Komödiendichter jeweils ein Stück spielen. Bei den weniger wichtigen Lenäen begnügte man sich mit zweimal zwei Tragödien und ebenfalls fünf Komödien. Vgl. Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*. Göttingen 1993, S. 36ff.

Wirkung der Tragödie kommt auch ohne Aufführung und Schauspieler zustande. Als Text »tut die Tragödie auch ohne bewegte Darstellung ihre Wirkung, wie die Epik. Denn schon die bloße Lektüre kann ja zeigen, von welcher Beschaffenheit sie ist.«⁸ Niemand hat das vor ihm gesagt. Im Urteil des Lesenden zeigt sich *Poiesis* (ποιεῖν = herstellen, machen) als bewusstes Machen, wie jede andere menschliche Tätigkeit, die um eines bestimmten Zwecks willen ein Ensemble von Verfahren und Regeln ausgebildet hat, als *Techne*.⁹ Nun erhält die Dichtung einen entgöttlichten Ursprung, nämlich in der menschlichen Natur, eine entgöttlichte Beschaffenheit als zusammengefügtes Ganzes, eine entgöttlichte Wirkung, indem sie bestimmte Affekte weckt und reinigt.

»Die epische und die tragische Dichtung, ferner die Komödie und die Dithyrambendichtung sowie – größtenteils – das Flöten- und Zitherspiel: sie alle sind, als Ganzes betrachtet, Nachahmungen.«¹⁰ Das Nachahmen (*Mimesis*), sagt Aristoteles, ist angeboren, und es macht Freude. Nachgeahmtes (z. B. auf Bildern) wiederum erfreut, weil Wiedererkennen ein Lernprozeß ist. Diese Freude teilen die Menschen mit den Philosophen.¹¹ Der Begriff der *Mimesis*, der zurückweist auf das Rollenspiel, umfaßt eine unendliche und unendlich umstrittene Palette der Bedeutungen, von der ›Imitation‹ bis zur ›Darstellung‹.¹² So wie etwa die Abbildung von scheußlichen Tieren oder Leichen dennoch Vergnügen bereitet, so wird auch der Dichter schauerhafte und jammervolle Geschehnisse mimetisch darstellen, um das der Tragödie angemessene Vergnügen hervorzubringen.¹³ Genauer als die *Mimesis* selbst läßt sich aber bestimmen, worauf sie sich bezieht: »Die Nachahmenden ahmen handelnde Menschen nach.«¹⁴ Der

8 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 97 (Kap. 26). Vgl. ebd. S. 25 (Kap. 6).

9 Zum Begriff der *Techne* vgl. Manfred Fuhrmann in seinem Nachwort zur *Poetik*, S. 167f.

10 *Poetik*, S. 5 (Kap. 1).

11 *Poetik*, S. 11 (Kap. 4).

12 Zur Herkunft des Begriffs aus der geringgeschätzten Praxis des *Mimos*, einer Imitationskunst zu Unterhaltungszwecken, vgl. Gunter Gebauer und Christoph Wulf: *Mimesis*. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Reinbek 1992, S. 44ff. Zum Bedeutungsspielraum, mit einer entschiedenen Kritik an Manfred Fuhrmanns Übersetzung durch ›Nachahmung‹, vgl. Jürgen H. Petersen: ›Mimesis‹ vs. ›Nachahmung‹. Die *Poetik* des Aristoteles – nochmals neu gelesen. In: *Arcadia* 27 (1992), S. 3–46.

13 *Poetik*, S. 11 (Kap. 4) und S. 43 (Kap. 14).

14 *Poetik*, S. 7 (Kap. 2).

Dichter hat es also nicht mit Gegenständen wie Bett und Tisch zu tun, auch nicht mit deren Wesen oder Idee, wie Platon wollte; ihm obliegt weder die Nachahmung der Natur, wie man in der Neuzeit sagen wird, noch die Wiedergabe der Wirklichkeit, wie es in der Moderne heißt. Aus der ganzen Fülle der Welt nimmt er sich nur etwas ganz Bestimmtes heraus, den Menschen, aber nur insofern er handelt: vornehmlich die Tragödie ist nicht Mimesis von Menschen, sondern von Handlung und von Leben (im Plural).¹⁵ Handlungen und Lebensschicksale, mehr nicht – eine ungeheuerliche Beschränkung, ein großer Gewinn. Denn gerade der Aspekt der Handlung erlaubt es, die Textwelt der Dichtung vom Rest der Welt abzusetzen und sie dennoch darauf zu beziehen. Allerdings auch nur der Dichtung, die Handlung enthält: Hymnen, Lieder und Elegien, der ganze Bereich der Spruch- und Lehrdichtung bleiben aus der Betrachtung ausgeschlossen.

Bei der Tragödie unterscheidet Aristoteles sechs »Teile« oder Ebenen, wie man heute sagen würde. Da sind einmal die Inszenierung ὄψις (*opsis*) für die Augen und Musik μελοποιία (*melopoiia*) für die Ohren. Diese Ebenen der sinnlichen Repräsentation fehlen dem Epos, doch die weiteren vier hat es mit der Tragödie gemein: Sprache λέξις (*lexis*), die Handlungsführung oder Fabel μῦθος (*mythos*), Wesensart und »Charakter« eines Menschen ἦθος (*ethos*), Erkenntnisvermögen und Gedanken διάνοια (*dianoia*). Und weil das Epos dasselbe Wirkungsziel hat,¹⁶ gilt auch für das Epos dieselbe Hierarchie der Ebenen. Am wichtigsten ist die Komposition der Handlung, da »sich die Tätigkeit des Dichters mehr auf die Fabeln erstreckt, als auf die Verse; er ist ja im Hinblick auf die Nachahmung Dichter, und das, was er nachahmt, sind Handlungen.«¹⁷ Die mimetische Tätigkeit des Dichters stellt also den *Mythos* oder die Fabel her, nicht Texte. Damit wird der *Mythos* das eigentliche Kunstprodukt, oder, wie Paul Ricœur formuliert: »Die Handlung ist das »Konstrukt« der Konstruktion, in der die mimetische Tätigkeit besteht.«¹⁸ Diese Konstruktion ist einer-

15 In 1450a übersetzt Fuhrmann μίμησις (*mimesis*) mit »Nachahmung [...] / von Handlung und von Lebenswirklichkeit« (S. 21; Kap. 6), im entscheidenden Punkt ungenau.

16 Eine Parenthese in Kap. 26 besagt: »Epos und Tragödie sollen ja nicht ein beliebiges Vergnügen hervorrufen, sondern das erwähnte« (Poetik, S. 99).

17 Poetik, S. 31 (Kap. 9). Zum Epos ebd. S. 79 (Kap. 24), S. 99 (Kap. 26).

18 Paul Ricœur: Zeit und Erzählung. Bd. I: Zeit und historische Erzählung (frz. Orig. 1983). München 1988, S. 60. Ricœur hat zu den aristotelischen Bestimmungen der Fabelkomposition eine sehr übersichtliche Analyse geliefert.

seits frei, andererseits regelgeleitet. Zur Freiheit gehört, daß sie wirklich Geschehenes verwenden kann ebenso wie völlig frei Erfundenes – zur Regulierung gehört, daß dabei formale wie inhaltliche Forderungen erfüllt werden.

Bei der Zusammenfügung der Geschehnisse (σύστασις τῶν πραγμάτων, *systasis ton pragmaton*) hat der gute Dichter darauf zu achten, daß ein Ganzes entsteht. Die Einheit eines Menschenlebens, wie schlechte Poeten glauben, oder die Einheit eines bestimmten Zeitabschnitts, wie gute Geschichtsschreiber und wiederum die schlechten Poeten voraussetzen, würde noch keine Ganzheit verbürgen. Was dann? Ein Ganzes, sagt Aristoteles, ist etwas, das Anfang, Mitte und Ende hat:¹⁹ ein Anfang zieht etwas nach sich, eine Mitte schließt sich an etwas anderes an und zieht etwas anderes nach sich, ein Ende folgt auf etwas anderes, während nach ihm nichts mehr folgt. Diese trockenen Definitionen machen den *Mythos* zu einem Ganzen, das mehr ist als die Summe seiner Teile, d. h. im modernen Sinn zu einer *Gestalt*.²⁰ Was ihn zusammenhält, sind nicht etwa Zeitunterschiede oder eine Zeitachse (Diachronien), sondern logisch-kausale Beziehungen der Folgerichtigkeit. Seine Elemente werden durch das Wortfeld bezeichnet, das mit ›Praxis‹ oder ›pragmatisch‹ auch im Deutschen vertreten ist: Tun, Geschehen, Handlung.²¹ Die Ereignisse, heißt

19 Poetik, S. 25 (Kap. 7).

20 In der *Metaphysik* erörtert Aristoteles eingehend das Verhältnis von Teil und Ganzem (1023a–1024a), mit der wichtigen Unterscheidung: »Ganzes heißt (1.) das, wovon kein Teil fehlt, aus welchen bestehend es als Ganzes von Natur bezeichnet wird, und (2.) dasjenige, was das Umfaßte so umfaßt, daß aus jenem eine Einheit wird« (Aristoteles: *Metaphysik*. Griechisch-deutsch. Neu bearb. mit Einleitung und Kommentar hg. von Horst Seidl. 1. Halbbd. Hamburg 1978, S. 239f.). Dieser Ganzheitsbegriff wird an der Wende zum 20. Jahrhundert von der Gestalttheorie aufgegriffen und im Prinzip der Übersummativität und Transponierbarkeit formuliert. Musterbeispiel ist (seit der Begründung der Gestalttheorie durch Christian von Ehrenfels in seinem Aufsatz *Über ›Gestaltqualitäten‹* in der Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie und Soziologie 14, 1890) die Melodie, die mehr ist als die Summe ihrer Töne, und die, in eine andere Tonart transponiert, dennoch gleich bleibt, obwohl jeder Ton ein anderer geworden ist. Zur Gestalttheorie s. Theo Herrmann: *Ganzheitspsychologie und Gestalttheorie*. In: *Geschichte der Psychologie*. Bd. 1: Geistesgeschichtliche Grundlagen. Hg. von Heinrich Balmer. Weinheim/Basel 1982, S. 573–658.

21 In einem Beitrag zur Bochumer Diskussion *Dramentheorie – Handlungstheorie* wird darauf hingewiesen, daß die Wortgruppe πράττειν (*prattein*) schon rein statistisch am häufigsten im Text vertreten ist. Vgl. Richard Kannicht: *Handlung als Grundbegriff des aristotelischen Dramas*. In: *Poetica* 8 (1976), S. 326–336, S. 335.

das, müssen sich aus der Zusammensetzung der Fabel selbst ergeben, »sie müssen mit Notwendigkeit oder Wahrscheinlichkeit aus den früheren Ereignissen hervorgehen. Es macht nämlich einen großen Unterschied, ob ein Ereignis infolge eines anderen eintritt oder nur nach einem anderen.«²² Dieser folgerichtige Ereigniszusammenhang fällt – wie alle Gestalten – in den Bereich der Anschauung; er soll weder zu groß noch zu klein sein, sondern faßlich, also die Ausdehnung haben, die sich dem Gedächtnis leicht einprägt:

Um eine allgemeine Regel aufzustellen: die Größe, die erforderlich ist, mit Hilfe der nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit aufeinander folgenden Ereignisse einen Umschlag vom Unglück ins Glück oder vom Glück ins Unglück herbeizuführen, diese Größe hat die richtige Begrenzung.²³

Damit ist nun die Achse genannt, um die sich Anfang, Mitte und Ende des *Mythos* drehen: der Umschlag μεταβολή (*metabole*) oder der langsamere Übergang μετάβασις (*metabasis*) vom Glück zum Unglück, oder umgekehrt. In einem zweiteiligen Denkbild faßt Aristoteles die Dynamik des Glückswechsels als Knüpfen des Knotens δέσις (*desis*) und dessen Auflösung λύσις (*lysis*): »Unter Verknüpfung verstehe ich den Abschnitt vom Anfang bis zu dem Teil, der der Wende ins Glück oder ins Unglück unmittelbar vorausgeht, unter Lösung den Abschnitt vom Anfang der Wende bis hin zum Schluß.«²⁴ Glück und Unglück bilden die Pole einer Handlung, die ebenfalls radikal entgöttlicht ist. In die Auflösung des Knotens, die »nach der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit« erfolgen soll, dürfen die Götter nicht von außen oder oben als *Deus ex machina* eingreifen;²⁵ ihre göttliche Allwissenheit wird außerhalb der Handlung in Vor- oder Nachgeschichten verbannt und darf allenfalls durch Vorhersagen und Ankündigungen zur Geltung kommen. Selbst das allwaltende

22 Poetik, S. 35 (Kap. 10). Der gewöhnliche Zusammenhang von Temporal- und Kausalbeziehungen (*post hoc ergo propter hoc*) möchte allerdings durch reine Entgegensetzung nicht so leicht aufzulösen sein.

23 Poetik, S. 27 (Kap. 7).

24 Poetik, S. 57 (Kap. 18).

25 Poetik, S. 49 (Kap. 15). Die Säkularisierung betont z. B. Amélie Oksenberg Rorty: *The Psychology of Aristotelian Tragedy*, mit dem Resümee: »Nietzsche was quite right: Aristotle wanted to transform, if not actually to eliminate, any remnants of the Dionysian origins of tragedy.« In: Dies. (Hg.): *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton 1992, S. 3.

Schicksal, dem auch die Götter noch unterworfen sind, wird man in der *Poetik* vergebens suchen.

Der *Mythos*, um zu pointieren, ist die stabile Gestalt einer äußerst wackligen Angelegenheit, des Glückswechsels. Ihm eignen die Qualitäten der Folgerichtigkeit, Einheit und Ganzheit – zugleich aber auch die Heftigkeit der Dissonanzen,²⁶ aus denen Jammern und Schauder (Furcht und Mitleid) hervorgehen. *Mimesis* hat ja

nicht nur eine in sich geschlossene Handlung zum Gegenstand, sondern auch Schaudererregendes und Jammervolles. Diese Wirkungen kommen vor allem dann zustande, wenn die Ereignisse wider Erwarten eintreten und gleichwohl folgerichtig auseinander hervorgehen. So haben sie nämlich mehr den Charakter des Wunderbaren [...].²⁷

Aristoteles entwickelt daraus einerseits einen Kalkül der Möglichkeiten (Kap. 13): wenn ein makelloser Mann vom Glück ins Unglück gerät, so wäre das nur abscheulich; wenn ein Schuft den Umschlag vom Unglück ins Glück erlebt, so wäre das extrem untragisch; wenn derselbe Schuft vom Glück ins Unglück geriete, so wäre auch hier die Wirkung verfehlt. Denn der Jammer (ἔλεος, *eleos*) stellt sich bei dem ein, der sein Unglück nicht verdient, der Schauder (φόβος, *phobos*) bei dem, der dem Zuschauer ähnlich ist. Ein Held, der sittlich weder zu hoch noch zu niedrig steht, so daß er dem Zuschauer ähnlich sein kann, sollte daher unschuldig ins Unglück geraten, doch so, daß er selbst ursächlich dazu beigetragen hat.²⁸ – Andererseits registriert Aristoteles kommentierend die Möglichkeiten, die die griechischen Dichter entwickelt haben: Die *Peripetie*, das heißt den Umschlag eines Handlungsziels in sein Gegenteil, und zwar »gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit«.²⁹ Die Wiedererkennung oder *Anagnorisis*, das heißt, den Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis, »mit der Folge, daß Freundschaft oder Feindschaft eintritt, je nachdem die

26 So Ricœur, *Zeit und Erzählung*, S. 71ff. Die paradoxe Beziehung zwischen intelligibler Handlungsstruktur und tragischer Instabilität, die aus dem Nicht-Wissen herrührt, ist eines der Leitthemen in dem vorzüglichen Kommentar von Stephen Halliwell: *Aristotle's Poetics*. London 1986, besonders in Kap. 7 (»Fallibility & Misfortune: The Secularisation of the Tragic«), S. 202ff.

27 *Poetik* S. 33 (Kap. 9).

28 Den Fehler des Helden, die *Hamartia*, interpretiert Halliwell, *Aristotle's Poetics*, S. 216ff., nicht als Charakterfehler oder -schwäche, sondern als kausale Verwicklung des Helden in das Handlungsgefüge.

29 *Poetik*, S. 35–37 (Kap. 11).

Beteiligten zu Glück oder Unglück bestimmt sind«. An dritter Stelle erst schwere körperliche Leiden wie Todesfälle auf offener Bühne, heftige Schmerzen, Verwundungen usw., kurz, das *Pathos*. Ereignisse und Situationen dieser Art sind Elemente des *Mythos*, und nur als solche, nicht unmittelbar als Ereignis oder Situation, üben sie die tragische Wirkung der *Katharsis* aus: dadurch, daß die Mimesis von Handelnden, wie es heißt, »Jammer und Schauern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«³⁰ Indem Zuschauer oder Leser die Dynamik der Glückswechsel teilnehmend verfolgen, werden sie auch die Anfälligkeit ihrer eigenen Position für derlei Glückswechsel fühlen *und erkennen*. Denn das Vergnügen der Mimesis, vergessen wir es nicht, beruht auf der philosophischen Freude des Lernens.

Aus dem Gesagten ergibt sich auch, daß es nicht Aufgabe des Dichters ist mitzuteilen, was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte, d. h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt – man könnte ja auch das Werk Herodots in Verse kleiden, und es wäre in Versen um nichts weniger ein Geschichtswerk als ohne Verse –; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit. Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut – eben hierauf zielt die Dichtung, obwohl sie den Personen Eigennamen gibt. Das Besondere besteht in Fragen wie: was hat Alkibiades getan oder was ist ihm zugestoßen.³¹

Berühmte, rätselhafte Sätze. Wie macht der Dichter das, daß er das Besondere verallgemeinert? Durch den *Mythos*, sagen die einen. Die Handlungsstruktur, argumentiert Paul Ricoeur, vereinigt so heterogene Faktoren wie Handelnde, Ziele, Mittel, Interaktionen Umstände, unerwartete Re-

30 Poetik, S. 19 (Kap. 6). – Der Begriff der *Katharsis* ist unendlich gedeutet worden, als Reinigung der handelnden Personen im Drama wie als Reinigung der Zuschauer, als Reinigung von allen Affekten oder nur zweien oder nur vom Übermaß der Affekte, als Befreiung von oder als Veredlung der Gemütsbewegungen usw. Vgl. die Übersicht bei Halliwell, *Aristotle's Poetics*, S. 350ff. Wir haben uns hier Halliwells eigener Deutung (S. 184ff.) angeschlossen.

31 Poetik, S. 29f. (Kap. 9).

sultate usw., daß sie, im »Akt des Konfigurierens« selbst,³² eine synthetisierende Leistung darstellt, die verallgemeinert, indem sie vermittelt. Indem der Poet eine Vielfalt von Ereignissen in eine einzige Geschichte verwandelt, bleibt das einzelne Ereignis kein Einzelfall mehr, sondern wird durch seinen Beitrag zum Fortgang der Geschichte/Handlung definiert. Und indem der Poet demjenigen, was zeitlich verstreut ist oder einfach nacheinanderfolgt, eine Figur oder Gestalt abgewinnt, wird es dem Leser oder Hörer möglich, die Geschichte als Ganzes nachzuvollziehen und zu bedenken. – Dem widerspricht allerdings der Wortlaut von Kapitel 9 der *Poetik*: »Das Allgemeine besteht darin, daß ein Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut.«³³ Also verallgemeinert der Dichter durch den Charakter, sagen die anderen. Der Charakter, argumentiert Arbogast Schmitt, muß nicht psychologisch, sondern ethisch aufgefaßt werden, als erworbene Disposition, das eine zu tun und das andere zu lassen, oder, so Aristoteles selbst, darin, daß »Worte oder Handlungen bestimmte Neigungen erkennen lassen«³⁴ Indem der Poet darstellt, was in einer Vielfalt unterschiedlicher Handlungen das konstante Zentrum der Entscheidung ausmacht, zeigt er den Charakter eines Menschen als den Bestimmungsgrund, der eine Reihe von Einzelhandlungen in die Einheit einer Gesamthandlung bringt.³⁵ Dem widersprechen freilich die sonstigen Bestimmungen der *Poetik*, wonach der Poet auf die Einheit eines *Mythos* abzielen soll.

Oder lassen sich die Widersprüche aufheben? Ist es denkbar, daß beides, die Zusammenfügung der Geschehnisse ebenso wie die Zentrierung aller Handlungen im Handelnden, die intelligible Substanz eines poetischen

32 Ricoeur, *Zeit und Erzählung*, S. 107. Die Handlungsstruktur vermittelt nach Ricoeur zwischen den Handlungsabläufen der Lebenswelt, wie sie der Poet vorfindet und gestaltet, und den Handlungsdispositionen der Leser, die sich an der Gestalt des *Mythos* klären.

33 *Poetik*, S. 29f.

34 *Poetik*, S. 47 (Kap. 15).

35 Arbogast Schmitt: *Teleologie und Geschichte bei Aristoteles oder Wie kommen nach Aristoteles Anfang, Mitte und Ende in die Geschichte?* In: Karlheinz Stierle und Rainer Warning (Hg.): *Das Ende. Figuren einer Denkform (Poetik und Hermeneutik. Bd. 16)*. München 1995, S. 528–563. Vgl. auch ders.: *Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit*. In: Andreas Kahlitz und Gerhard Neumann (Hg.): *Mimesis und Simulation (Reihe Litterae. Bd. 52)*. Freiburg i. Br. 1998, S. 17–53.

Werkes ausmacht? Ja, wenn man die halbverdeckte Figur dessen, dem etwas zustößt, den (er)leidenden Menschen, mehr ins Licht rückt. Wenn also das, was ein Mensch tut, und das, was ihm zustößt, als Zusammenhang erzählt und somit begreiflich wird. ›Was hat Alkibiades getan oder was ist ihm zugestoßen?‹ fragt nach dem Geschehen, ohne Zusammenhang. Dies ist das Modell der Chronik oder des Historiographen. Die Frage nach dem Zusammenhang müßte lauten: ›Warum hat sich Alkibiades entschieden, das eine zu tun und das andere zu lassen, und was ist ihm daraufhin zugestoßen?‹ Damit würde menschliche Erfahrung (der Glückswechsel) transparent, ohne gesetzmäßig zu werden, würde das Machen (*Poiesis*) eines *Mythos* der Mühe mehr wert als das Weitersagen von Mythen. Von Wahrheit ist dabei gar nicht die Rede.

Damit sind wir in eine Diskussion eingetreten, die doch schon längst, wenn auch weniger offensichtlich, durch unsere Anmerkungen angedeutet worden ist. Wir beteiligen uns an einem Gespräch, das wir zwischen Platon und Aristoteles beginnen ließen, um über den Umgang mit Dichtung etwas in Erfahrung zu bringen und mitzuteilen. Und auch, um auf den unvermeidlichen Umgang mit Autoritäten aufmerksam zu machen. Es besteht wohl kein Zweifel, daß Aristoteles *die* Autorität der Literaturtheorie darstellte, solange es noch keine Literaturwissenschaft gab; wenn auch nicht im Mittelalter, so doch jedenfalls seit man Bücher druckte und seine *Poetik*, auszugsweise aus dem Arabischen ins Latein übersetzt, 1481 in Venedig publizierte und erst recht, seit die Humanisten der italienischen Renaissance ihn sich durch ihre Kommentare (Mitte des 16. Jhdts.) anzueignen begannen.³⁶ Er bildet nun eine der Hauptstützen für den neuen Literaturbegriff der *bonae litterae* (*Belles Lettres*, Schöne Literatur), der über das Schulwissen hinaus an der antiken Poesie, Rhetorik, Geschichtsschreibung letztlich Lebenskunst zu erlernen versprach. Aus dem knappen Satz, Tragödie und Komödie unterschieden sich darin, daß diese schlechtere, jene bessere Menschen darstellen wolle, »als heute leben«,³⁷ elaborierten die ständisch gebundenen Autoren der Frühen Neuzeit die ständische Bindung des Dramenpersonals: für Könige und

36 Astrid Seele: Art. *Peri poietikes*. In: Rolf Günter Renner und Engelbert Habekost (Hg.): *Lexikon literaturtheoretischer Werke*. Stuttgart 1995, S. 271–273, S. 271.

37 Aristoteles: *Poetik*. Die Lehrschriften. Hg., übertragen und erläutert von Paul Gohlke. Paderborn 1959, S. 58. Fuhrmann übersetzt 1448a 18 modernisierend: »als sie in der Wirklichkeit vorkommen« (*Poetik*, S. 9 [Kap. 2]).

Hofleute die Tragödie, für Bauern und Bürger die Komödie.³⁸ Aus dem großen Gewicht, das Aristoteles auf die Einheit der Handlung legt, aus seiner Beobachtung, die Tragödie versuche »sich nach Möglichkeit innerhalb eines einzigen Sonnenumlaufs zu halten oder nur wenig darüberhinauszugehen«,³⁹ und schließlich aus dem simplen Umstand, daß die griechische *Skene* den Ort nicht veränderte, entstanden alsbald die drei Einheiten der Handlung, des Ortes und der Zeit. Pierre Corneille schrieb sie in seinen *Trois discours sur le Poëme dramatique* (1660) als Grundgesetz des Dramas fest – Gotthold Ephraim Lessing suchte sie im Rückgriff auf Aristoteles in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1769) wieder aus den Angeln zu heben. Oder gar die Übertragung des mimischen Rollenspiels in den Sprechakt selbst, als Rollenrede: wann spricht der Dichter selbst, wann gibt er seine Rede ab, wann wechselt er zwischen beidem?⁴⁰ Mit diesem Kriterium der Redevertelung versuchte man schon in der Antike, die poetischen Möglichkeiten einzufangen, die Aristoteles außer acht gelassen hatte; erst im Übergang zur Moderne freilich, um 1800, etabliert sich daraus die Trias der drei Gattungen Epik, Lyrik, Dramatik, die noch heute regiert.⁴¹ Ebenfalls heute noch erörtert die Erzähltheorie, wie sich er-

38 Z. B. Martin Opitz: Buch von der deutschen Poeterei. Abdruck der ersten Ausgabe (1624). Hg. von Wilhelm Braune. 4. Aufl. Tübingen 1954, S. 20: »Die Tragedie ist an der maicstet dem Heroischen getichte gemesse [...]. Die Comedie bestehet in schlechtem wesen vnnnd personen; redet von hochzeiten, gastgebotten, spielen, betruc vnd schalckheit der knechte, ruhmträgigen Landtsknechten, buhlersachen, leichtfertigkeit der jugend, geitze des alters, kuppleren vnd solchen sachen, die täglich vnter gemeinen Leuten vorlauffen.« Diese Formulierung zeigt, wie in der Frühen Neuzeit die Komödie das Einfallstor für realistische Schreibweisen abgeben konnte. Die Entstehung des modernen Realismus führt Erich Auerbach in seinem immer noch klassischen Buch dann gerade auf die Mischung der getrennten Stile zurück. Vgl. Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern 1946 u. ö.

39 *Poetik*, S. 17 (Kap. 5). Vgl. hierzu René Bray: *La formation de la doctrine classique en France*. Paris 1927, und Manfred Fuhrmann: *Die Rezeption der aristotelischen Tragödienpoetik in Deutschland*. In: Walter Hinck (Hg.): *Handbuch des deutschen Dramas*. Düsseldorf 1980, S. 93–105.

40 Zu Platons Formulierung vgl. Anm. 4. Das eingeschränkte Verständnis von *Mimesis* = Rollenrede findet sich auch noch in der *Poetik*: »Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer« (S. 83 [Kap. 24]).

41 Vgl. Irene Behrens: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen* (Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie XCII). Halle 1940.

zählender Bericht (*Diegesis*) und szenische Vergegenwärtigung (*Mimesis*) in der Epik zueinander verhalten.⁴² Wer über die Fragen des Lesens, der Fiktionalität und der Konstitution von Texten nachdenkt, kann kaum umhin, die antike Frage zu wiederholen: wer ist es, der hier spricht? Und wer auch immer nach dem Wesen der Repräsentation, nach der Vergegenwärtigung des Abwesenden fragt, wird zurückgewiesen an das, was Aristoteles über Gegenstand, Art und Material der *Mimesis* zu sagen hat.⁴³

Vom Nachdenken über Dichtung zu den Grundfragen der Literaturwissenschaft: Aristoteles spricht mit in diesem Sprachspiel. Er ist mehr als eine gute Adresse in der Literaturgeschichte, weil er darauf aufmerksam macht, daß wir lesend auf Handlung und Praxis stoßen, vielleicht selbst dabei handeln. In einem bestimmten Sinne kann man sich als Leser immer noch mehr an Platon oder mehr an Aristoteles orientieren, eher die Ideen beobachten, oder eher Tun, Geschehen, Handlung.

Literaturhinweise

MANFRED FUHRMANN: Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – Longin. Eine Einführung. 2. überarb. Aufl. Darmstadt 1992.

STEPHEN HALLIWELL: *Aristotle's Poetics*. London 1986.

STEPHEN HALLIWELL: *Aristotle's Poetics*. In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Bd. 1: *Classical Criticism*. Hg. von George A. Kennedy. Cambridge 1989, S. 149–183.

ANDREAS KABLITZ UND GERHARD NEUMANN (Hg.): *Mimesis und Simulation* (Reihe *Litterae*. Bd. 52). Freiburg i. Br. 1998.

MARIA KARDAUN: *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike*. Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffes als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kunstauffassung. Amsterdam/New York/Oxford/Tokyo 1993.

WOLFGANG KULLMANN UND MICHAEL REICHEL (Hg.): *Der Übergang von der Mündlichkeit zur Literatur bei den Griechen* (*ScriptOralia*. Bd. 30). Tübingen 1990.

42 Vgl. bes. Gérard Genette: *Die Erzählung* (frz. 1972/1983). München 1994, S. 116ff.

43 Vgl. W. J. Thomas Mitchell: *Repräsentation*. In: Christiaan L. Hart Nibbrig. *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt a. M. 1994, S. 17–33, S. 20ff.

GERHARD NEUMANN: Lyrik und Mimesis. In: Sprachen der Lyrik. Festschrift für Hugo Friedrich. Hg. von Erich Köhler. Frankfurt a. M. 1975, S. 571–605.

AMÉLIE OKSENBERG RORTY (Hg.): Essays on Aristotle's *Poetics*. Princeton 1992.

WOLFGANG SCHADEWALDT: Furcht und Mitleid? In: Ders.: Hellas und Hesperien. Bd. I. 2. Aufl. Zürich 1970, S. 194–236.

Zeichen — Sprache

Wir Menschen produzieren und rezipieren fast unentwegt Zeichen, d. h. wir machen Mitteilungen an andere Menschen und empfangen (und verstehen) Mitteilungen von anderen Menschen. ›Semiose‹ nennt die Theorie der Zeichen, die ›Semiotik‹, diese Aktivität der Zeichenproduktion und -rezeption. Diese Ausdrücke stammen vom griechischen Wort für Zeichen: σημεῖον (*semeion*). ›Semiose‹ klingt wie eine Krankheit, wie ›Arthrose‹, ›Skoliose‹ oder ›Psychose‹, es ist aber nur ein – oft gutartiger, wenn auch unheilbarer – Wesenszug des Menschen, vielleicht sogar des Lebens überhaupt, wie der amerikanische Semiotiker Sebeok glaubt.¹ Die Zeichen des Menschen, auf die wir uns hier beschränken, sind nun nicht nur wegen ihrer Omnipräsenz, sondern auch wegen ihrer geradezu grenzenlos vielfältigen Erscheinungsformen merkwürdige Phänomene: Sie erscheinen als Bewegungen des Körpers, Winke der Hand, Drehungen des Kopfes, mimische Veränderungen des Gesichts, als Einritzungen, Schriftzüge auf Stein, Papyrus, Papier oder elektronischen Trägern, als Schilder, Kleidungsstücke und allerlei sonstige Applikationen an Kleidern und Körpern, aber auch als Klänge und Laute, die wir mit unserer Stimme oder mit irgendwelchen Gerätschaften – Klingeln, Gongs, Hupen – erzeugen; taktile Qualitäten, ja auch Gerüche können Zeichen sein. Sie lassen sich in ihrer phänomenalen Vielfalt kaum systematisieren. Dennoch ist ihnen eines gemeinsam, eben ihre ›Zeichenhaftigkeit‹. Da diese kaum in einer materiellen Ähnlichkeit bestehen dürfte, müssen wir sie im Immateriellen, im Funktionalen suchen. Und jeder von uns kennt diese Funktion, nämlich diejenige, daß Zeichen ›etwas bedeuten‹, ›etwas mitteilen‹, ›auf etwas zeigen‹. So bedeutet eine bestimmte Bewegung des Kopfes: ›Ich will das nicht‹, ein rotes Licht an einer Kreuzung bedeutet: ›Du darfst jetzt nicht die Straße überqueren‹, ein Klingeln teilt mir mit, ›daß jemand an meiner Wohnungstür Einlaß begehrt‹, ein Piktogramm an einem Flughafen zeigt mir an, ›wo das Telefon ist‹. Genauer läßt sich diese Funktion der Zeichen dadurch fassen, daß wir sie als Handlungen (oder Werke) beschreiben, mit denen Menschen anderen etwas zu verstehen geben.

1 Vgl. Thomas A. Sebeok: A Sign is Just a Sign. Bloomington/Indianapolis 1991.

Handlungen sind solche Vorgänge in der Welt, denen eine ›Absicht‹ oder besser: eine Zwecksetzung durch das menschliche Bewußtsein zugrundeliegt, im Gegensatz zu bloßen ›Vorgängen‹, die ohne eine solche Absicht geschehen. So sind beispielsweise die Verdauung oder die Atmung, auch das Erröten der Haut bei Fieber ›Vorgänge‹. Kochen aber, Autofahren, Stricken, Schnitzen, Tanzen sind Handlungen, also Prozesse, mit denen Menschen sich selbständig bestimmte Zwecke setzen. Zur Klasse der Handlungen gehören auch die Zeichen. Ihr Handlungscharakter ist zuvörderst gemeint, wenn man davon spricht, daß Zeichen ›willkürlich‹ und nicht ›natürlich‹ seien. Sie sind also – dies zu sagen ist trivial, aber dennoch nicht überflüssig – deswegen willkürlich (Handlungen), weil mit ihnen die Menschen einen bestimmten Zweck verfolgen, und zwar ganz generell denjenigen, den anderen etwas mitzuteilen oder den anderen etwas zu verstehen zu geben. »Man zeigt anderen durch Zeichen etwas an.«² Zeichen sind »Verständigungshandlungen« (Kamlah/Lorenzen).

Zeichen und Zeichen

Mit der Bestimmung als Handlungen werden nun eine ganze Reihe von Phänomenen aus der Klasse der Zeichen ausgeschlossen, die man durchaus auch ›Zeichen‹ nennt, die man aber vielleicht besser ›Symptome‹ oder ›Anzeichen‹ nennen würde. Ich meine solche Erscheinungen wie erhöhte Körpertemperaturen oder rote Flecken auf der Haut, bei denen man auch von ›Zeichen‹ spricht, weil sie ›etwas bedeuten‹, bzw. weil sie von uns als ›etwas bedeutend‹ gedeutet werden, etwa als Symptome für einen viralen Infekt oder für die Erregtheit eines Menschen. Aber hinter der erhöhten Temperatur seines Körpers steht nicht die Zwecksetzung des betroffenen Menschen, jemand anderem etwas anzuzeigen, also etwa dem Arzt mitzuteilen, daß er/sie Grippe hat. Gleichwohl werden diese Phänomene gedeutet, sie weisen für ein interpretierendes Bewußtsein auf etwas hin oder ›stehen für etwas‹. Im Sinne dieser sehr weiten traditionellen Bestimmung des Zeichens als etwas, das für jemanden für etwas steht (*aliquid stat pro aliquo*), sind diese Phänomene ›Zeichen‹ (nämlich ›natürliche‹ Zeichen). Ähnlich deuten wir auch eine schwarze Wolke als ›Zeichen‹ für ein nahendes Gewitter, eine nasse Straße als ›Zeichen‹ für gefallenen Regen. Es

2 Wilhelm Kamlah und Paul Lorenzen: Logische Propädeutik oder Vorschule des vernünftigen Redens. Mannheim/Wien/Zürich 1967, S. 57.

ist evident, daß es buchstäblich nichts in der Welt gibt, das nicht ›Zeichen‹ in diesem Sinne sein könnte, also von einem Bewußtsein als auf etwas anderes deutend oder ›für etwas anderes stehend‹ aufgefaßt werden kann. Diese Auffassung des Zeichens als eines von einem Bewußtsein zu interpretierenden Phänomens, das auf etwas anderes verweist, wird von der derzeit sicher am weitesten verbreiteten Zeichentheorie vertreten, die auf den amerikanischen Philosophen Charles S. Peirce (1839–1914) zurückgeht.³ Demgemäß ist ein Zeichen ein Etwas (Repräsentamen), das für ein interpretierendes Bewußtsein (Interpretant) für etwas (Objekt) steht. Ob diesem Etwas auch eine Zwecksetzung, eine ›kommunikative Absicht‹ zugrundeliegt, ist dabei völlig gleichgültig. Es geht bei Peirce generell um die Deutung der Welt, und diese wird immer ›als etwas‹ oder genauer: ›als für ein Bewußtsein etwas bedeutend‹ gedeutet. Diese weite Fassung des Ausdrucks ›Zeichen‹ und damit der ›Semiotik‹ hängt damit zusammen, daß Peirce ein Erkenntnistheoretiker war, der die Art und Weise der Deutung der Welt durch den menschlichen Geist erforschte und dabei das Verstehen des Kosmos insgesamt als einen zeichenvermittelten Interpretationsvorgang ansah.⁴

Das Verfahren, mittels dessen etwas als für etwas stehend gedeutet wird, nennt Peirce ›Abduktion‹. Es bezeichnet jenes – nie ganz sichere, aber einigermaßen wahrscheinliche – Schlußfolgern auf die Bedeutung eines Zeichens aufgrund vorgängiger Erfahrungen: So wissen wir beispielsweise durch unsere Lebenserfahrung, daß eine schwarze Wolke am Himmel auf eine nahendes Gewitter hinweist. Wir können aber niemals ganz sicher sein, daß dem auch so ist. Die schwarze Wolke könnte auch durch die Explosion einer Chemikalienfabrik entstanden sein und daher überhaupt nicht auf Blitz und Donner verweisen. Umberto Eco, der auf die Peircesche Philosophie zurückgreift, stellt das Verfahren der Abduktion ganz entschieden ins Zentrum seiner Semiotik, die damit im wesentlichen als eine Theorie des Zeichenlesens zu verstehen ist.⁵ Von den kreativen Freuden der Abduktion handelt sein Roman *Der Name der Rose*. »Mein lieber Adson«, sagt die Hauptgestalt des Romans, der Detektiv und Zei-

3 Charles S. Peirce: Semiotische Schriften. 3 Bde. Hg. von Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape. Frankfurt a. M. 1986–93.

4 Zum Verständnis von Peirce vgl. Susanne Rohr: Über die Schönheit des Findens. Die Binnenstruktur menschlichen Verstehens nach Charles S. Peirce: Abduktionslogik und Kreativität. Stuttgart 1993.

5 Umberto Eco: Semiotik und Philosophie der Sprache. 2. korrigierte Aufl. München 1991.

chen-Interpret William, zu seinem Schüler, »schon während unserer ganzen Reise lehre ich dich, die Zeichen zu lesen, mit denen die Welt zu uns spricht wie ein großes Buch«. ⁶ Und er führt ihm vor, wie man aufgrund von abduktiven Schlüssen diese Zeichen des Welt-Buches liest. Dazu muß man natürlich, wie beim Lesen jedes Buches, die Sprache und die Buchstaben, überhaupt den ›Code‹ oder die ›Codes‹, kennen, d. h. die generellen Regularitäten, die die Interpretation, d. h. die Zuweisung von ›Bedeutung‹, der vorkommenden Zeichen ermöglichen. So konnte William von bestimmten Hufspuren im Schnee auf das Wesen eines Pferdes schließen, weil er Erfahrungen mit solchen Spuren hatte, weil er also sozusagen den ›Spuren-Code‹ kannte. Er konnte außerdem den Namen des Pferdes mit hoher Wahrscheinlichkeit erraten, weil er den ›Namen-Code‹ der namengebenden Mönche kannte. Abduktion ist aber nicht einfach ein automatisches Ablesen der Bedeutung von bestimmten als Zeichen aufgefaßten materiellen Phänomenen, sondern eine Art von mehr oder minder gewagtem, durchaus kreativem Erraten der Bedeutung, das aber auf plausible Regularitäten, eben auf Codes zurückgreift. Die Gefahren und den Wahnsinn einer Zeicheninterpretation, die nicht mehr vom gesunden Menschenverstand und plausiblen Codes kontrolliert wird, stellt Eco in seinem Roman *Das Foucaultsche Pendel* dar. ⁷

Wenn wir gegenüber der Peirceschen Zeichenauffassung hier die Modifikation einfügen, daß das ›Zeichen‹ auch mit der Zwecksetzung des Mittelens ausgestattet sein soll seitens desjenigen, der das Zeichen produziert, so tun wir das, weil unser Vorschlag nicht von der Philosophie, sondern eher von einer ›kulturwissenschaftlichen‹ oder ›historisch-anthropologischen‹ Perspektive her erfolgt. In dieser geht es nicht bloß um die Modalitäten des Denkens (im Verhältnis des Menschen zur Welt), sondern vorrangig um die gesellschaftlichen Erscheinungsformen des Menschseins, um das Mit-Anderen-Sein (also um das Verhältnis des Menschen zum Menschen). Dieser Blick auf den gesellschaftlichen Menschen, und das heißt auch auf die Kultur des Menschen, nimmt das im Ausdruck ›Zeichen‹ umgangssprachlich gemeinte Moment ernst, daß mit dem Zeichen ›jemand‹ etwas mitteilen möchte. Die ›Natur‹ oder der ›Körper‹, die uns im Falle der schwarzen Wolke oder der erhöhten Körpertemperatur

6 Umberto Eco: *Der Name der Rose*. München 1982, S. 34.

7 Umberto Eco: *Das Foucaultsche Pendel*. München/Wien 1989. Vgl. Dörte Schultze: *Semieose oder Kabbala? Überlegungen zu Umberto Ecos Foucaultschem Pendel*. In: *Kodikas / Code 12* (1989), S. 103–106.

etwas sagen, sind ja höchstens in einem übertragenem Sinne ›jemand‹. In Wirklichkeit ist die schwarze Wolke eine schwarze Wolke, und die erhöhte Körpertemperatur ist erhöhte Temperatur, und niemand will uns damit etwas mitteilen. Die schwarze Wolke verdankt ihre Existenz bestimmten meteorologischen Gegebenheiten, die erhöhte Körpertemperatur entsteht durch einen Befall des Körpers durch Viren. Ein Kopfschütteln oder ein Kniefall, ein Vorfahrtschild an einer Straßenkreuzung oder ein Schriftzug auf einem Blatt Papier aber verdanken ihre Existenz menschlichen Zwecksetzungen, bestimmten kommunikativen Intentionen der Menschen. Es gäbe sie nicht, wenn es diese Zwecksetzung nicht gäbe. Die schwarze Wolke dagegen wird nicht vom lieben Gott mit der Absicht hergestellt, mir oder einem anderen deutenden Bewußtsein mitzuteilen, daß es bald regnen wird (zumindest glauben wir das nicht mehr in unserer ›aufgeklärten‹ Welt, andere Kulturen denken hier anders, nämlich ›semiotischer‹). Dies ist aber genau die Funktion einer Wetterkarte: Sie wird von jemandem gerade in der Absicht hergestellt und dem Betrachter präsentiert, damit dieser z. B. versteht, daß es bald regnen wird.

Mit dem, was wir ›Zeichen‹ nennen wollen, befinden wir uns daher in einem durch diese Zwecksetzungen bestimmten Bereich der Realität. Wenn wir ›Zeichen‹ auf einen bestimmten Handlungstyp einschränken, auf ›Verständigungshandlungen‹, sind wir in der Welt des ›Willkürlichen‹, das hier dem ›Natürlichen‹ als dem ›Unwillkürlichen‹, Nicht-Intentionalen, Nicht-Zweckhaften entgegengesetzt ist (wohlgemerkt ›willkürlich‹ heißt hier nicht ›nicht-abbildlich‹, dazu weiter unten). Demgegenüber können prinzipiell alle Phänomene der Welt, sofern sie überhaupt von einem Bewußtsein als für etwas anderes stehend gedeutet werden, ›Zeichen‹ im Sinne des Peirceschen Ansatzes sein. Denn Zeichenhaftigkeit wird bloß von einem deutenden Bewußtsein abhängig gemacht, Semiose ist ›einsame‹ Informationsverarbeitung durch einen Interpretierenden. Bei den Zeichen, wie wir sie hier auffassen, sind aber prinzipiell zwei Bewußtseine beteiligt: Dem interpretierenden Bewußtsein entspricht ein anderes, das das Zeichen in der Absicht produziert, ›etwas mitzuteilen‹. Dazu muß das als Zeichen produzierte Phänomen dem anderen als solches dargeboten werden: ›Ostension‹ nennen Sperber und Wilson diese Darbietung von etwas als Zeichen.⁸ Die Ostension ist eine wichtige Voraussetzung für die Bemühung, dem anderen etwas zu verstehen zu geben. Sie verweist dar-

8 Dan Sperber / Deirdre Wilson: *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford 1986, S. 49ff.

auf, daß ›Zeichen‹ in unserem Sinne nicht nur Handlungen, sondern soziale oder kooperative Handlungen sind.

Wie andere Handlungen auch, werden die Zeichenhandlungen auf der Grundlage bestimmter biologischer Dispositionen als Handlungs-Schemata im Verlaufe unserer Sozialisation erworben: Daß ein Kopfschütteln Verneinung heißt, lernen wir im Zusammenleben mit anderen Menschen verstehen und selber ausführen. Wir verfügen dann über ein Ensemble von Schemata des Verstehens und des Ausführens von Zeichen, so wie wir auch über die Technik des Autofahrens oder des Klavierspielens verfügen, wenn wir die entsprechenden Handlungen gelernt haben und dann ›können‹. Auch dieses Ensemble von Zeichen-Schemata oder besser: die ›Technik‹ des Zeichenmachens und Zeichenverstehens, die unseren konkreten Zeichenhandlungen zugrundeliegt, kann ›Code‹ genannt werden. Sofern sich der Ausdruck aber nunmehr auf ein Regelwerk für Handlungen bezieht, ist er natürlich, wie der entsprechende Zeichen-Begriff, enger als der zuerst erwähnte Code-Begriff im Rahmen einer Peirceschen Semiotik. ›Code‹ ist hier eher einem ›Kodex‹, d. h. einem Gesetzbuch oder einer komplexen Handlungsanweisung, vergleichbar als einer Liste von möglichen Bedeutungszuordnungen zu bestimmten materiellen Zeichen.

Gewiß ist nicht immer genau festzustellen, ob ein Phänomen als ein Anzeichen zu verstehen ist oder als ein Zeichen, dem eine kommunikative Absicht zugrundeliegt. Aufgrund der ununterbrochenen Deutbarkeit des menschlichen Verhaltens hat man gesagt, daß wir nicht nicht kommunizieren können.⁹ Gemeint ist damit aber nicht, daß wir ständig kooperative Verständigungshandlungen ausführen, sondern daß unser Verhalten einer ständigen Deutung durch die anderen ausgesetzt ist, auch wenn wir gar nicht ausdrücklich um ein Verstehen unseres Verhaltens gebeten haben, wenn also gar nicht die bei den Zeichen übliche Ostension vorkommt (denn das ist das Zeichen: eine Aufforderung an den anderen, etwas zu verstehen, das ich ihm mitteilen möchte). Selbst wenn wir es nicht wollen, wird z. B. ein bestimmter Gesichtsausdruck als ›Anzeichen‹ für Mißmut, Mißtrauen, Verachtung gedeutet. Dieser gedeutete Ausdruck kann mit einem eventuell gleichzeitig geäußerten Zeichen übereinstimmen – oder auch nicht. Detektivgeschichten leben ja geradezu von dem Widerspruch zwischen Anzeichen und absichtlich produzierten Zeichen. Sherlock

9 Paul Watzlawick / Janet H. Beavin / Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation. 4. Aufl. Bern/Stuttgart/Wien 1974, S. 50ff.

Holmes (den Eco mit seinem mittelalterlichen Zeichenleser William bewußt nachzeichnet), Hercule Poirot oder Miss Marple sind große Deuter von Anzeichen jenseits der absichtlichen kommunikativen Handlungen ihrer (verdächtigen) Mitmenschen. Wenn auch nicht immer zwischen Zeichen und Anzeichen mit aller Gewißheit unterschieden werden kann, so funktioniert der Unterschied doch in der gesellschaftlichen Praxis sehr gut, bis hin zu juristischen Implikationen. Für Anzeichen sind wir nicht verantwortlich, für Zeichen aber können wir sehr wohl zur Verantwortung gezogen werden: Punker, die einen jungen Menschen verprügeln, der ihnen mit seiner Glatze – als Zeichen – deutlich seine politische Gesinnung mitgeteilt hat, erkennen normalerweise, daß dasselbe Phänomen bei einem Fünfundzighrigen kein politisches Zeichen, sondern ein Anzeichen fortgeschrittenen Alters ist. Für das ›Vogel-Zeigen‹ beim Autofahren kann man wegen Beleidigung vor Gericht geschleppt werden, wo sich dann mancher semiotische Delinquent damit herauszureden versucht, daß er sich nur an der Schläfe gekratzt habe, daß er also gar kein Zeichen gegeben habe.

Wie sehr die Normalität der Welt gestört ist, wenn das Deuten der Anzeichen und das Kommunizieren mittels der Zeichen durcheinandergerät, zeigt der Beginn von Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*:

Dem Monteur Josef Bloch, der früher ein bekannter Tormann gewesen war, wurde, als er sich am Vormittag zur Arbeit meldete, mitgeteilt, daß er entlassen sei. Jedenfalls legte Bloch die Tatsache, daß bei seinem Erscheinen in der Tür der Bauhütte, wo sich die Arbeiter gerade aufhielten, nur der Polier von der Jause aufschaute, als eine solche Mitteilung aus und verließ das Baugelände. Auf der Straße hob er den Arm, aber das Auto, das an ihm vorbeifuhr, war – wenn Bloch den Arm auch gar nicht um ein Taxi gehoben hatte – kein Taxi gewesen. Schließlich hörte er vor sich ein Bremsgeräusch; Bloch drehte sich um: hinter ihm stand ein Taxi, der Taxifahrer schimpfte; Bloch drehte sich wieder um, stieg ein und ließ sich zum Naschmarkt fahren.

Es war ein schöner Oktobertag. Bloch aß an einem Stand eine heiße Wurst und ging dann zwischen den Ständen durch zu einem Kino. Alles, was er sah, störte ihn; er versuchte, möglichst wenig wahrzunehmen. Im Kino drinnen atmete er auf.

Im nachhinein wunderte er sich, daß die Kassiererin die Geste, mit der er das Geld, ohne etwas zu sagen, auf den drehbaren Teller gelegt hatte, mit einer anderen Geste wie selbstverständlich beantwortet hatte. Neben der Leinwand bemerkte er eine elektrische Uhr mit einem beleuchteten Zifferblatt. Mitten im Film hörte er eine Glocke läuten; er war lange unschlüssig,

ob sie in dem Film läutete oder draußen in dem Kirchturm neben dem Naschmarkt.¹⁰

Der Beginn von Handkes *Tormann* inszeniert ein komplexes semiotisches Verwirrspiel. Der erste Satz berichtet anscheinend eine Sprechhandlung, nämlich daß dem Monteur Bloch seine Entlassung »mitgeteilt« worden sei. Der zweite Satz nimmt dies aber wieder zurück, und zwar durch das relativierende »jedenfalls« und durch einen grammatikalischen Wechsel: Das Objekt des ersten Satzes verwandelt sich in ein Subjekt, welches bestimmte Wahrnehmungen »auslegt«. Genau an dieser Stelle nistet das semiotische Durcheinander. Daß niemand außer dem Polier aufblickt, deutet Josef Bloch als Zeichen (»Mitteilung«) dafür, daß er entlassen ist. Niemand hat ihm dies aber »mitgeteilt«, wie er meint, da niemand eine Verständigungshandlung mit ihm gesucht hat. Es lag allenfalls ein Anzeichen vor. Doch gerade die Grenze zwischen Anzeichen und Zeichen, die wir normalerweise deutlich ziehen können, ist hier verwischt. Der dritte Satz kehrt die Konfiguration des zweiten Satzes um. War dort Bloch der Ausleger eines Zeichens, das wahrscheinlich keines ist, so ist er nun der Produzent von Gesten, die nicht als Zeichen intendiert sind, aber als solche interpretiert werden können. Auf der Straße hebt er unwillkürlich den Arm, er erzeugt also eine Gebärde, die normalerweise im Kontext des Straßenverkehrs ein Zeichen ist, nämlich eine Aufforderung an einen Taxifahrer, anzuhalten. Aber weder ist die Bewegung ein Zeichen, noch ist der zu erwartende Rezipient dieses Zeichens, das keines war, zugegen. Obwohl gar kein Zeichen zum Anhalten gegeben wurde, hört Josef dann das Bremsgeräusch – ein Anzeichen – vor sich, das Taxi steht aber hinter ihm: selbst der Raum des Anzeichens ist ungewiß. Und er handelt dann doch, als ob er eine kommunikativer Handlung vollzogen hätte und als ob er verstanden worden wäre, d. h. er besteigt das Auto und läßt sich zum Naschmarkt fahren (wo Sprache im Spiel ist, funktioniert die Verständigungshandlung offensichtlich, vielleicht ein Hinweis auf die Differenz zwischen Sprache und Zeichen, auf die wir gleich zu sprechen kommen). Er wundert sich, daß die Kinokartenverkäuferin auf seine wortlose Geste, die anscheinend für ihn keine Zeigehandlung war (wenn auch normalerweise das Geldhinlegen in der Kaufsituation durchaus als ein Zeichen, nämlich als eine Aufforderung, anzusehen ist), mit einer Gebär-

10 Peter Handke: Die Angst des Tormanns beim Elfmeter. Frankfurt a. M. 1970, S. 7. Unterstrichen sind die »semiotischen« Vorgänge.

de antwortet (ob »antworten« hier eine kommunikative Handlung oder eine unwillkürliche Reaktion meint, bleibt durchaus offen). Verwundert ist er über die Existenz einer Uhr, die ein Zeichen, ein ›festes‹, dinghaftes Zeichen-Werk oder eine ›Marke‹, ist.¹¹ Wie schon beim Anzeichen des Bremsgeräusches kann er den Ort eines sonoren Zeichens, des Lätens der Glocke, nicht genau bestimmen.

Wie prekär das Funktionieren der Zeichen ist, zeigt diese Welt, in der höchst unklare Anzeichen als Zeichen gedeutet werden, wo Gebärden ohne kommunikative Intention produziert werden, wo ohne Rezeption einer Verständigungshandlung gehandelt wird, als ob ein Zeichen gegeben worden sei, wo Antworten ohne Fragen gegeben werden, wo die Existenz von Zeichen überrascht, wo der Ort der Anzeichen und Zeichen unklar ist, wo Realität und Fiktivität der Zeichen nicht bestimmt werden können. Indem der Dichter die Semiose durcheinanderbringt, zeigt er, wie tief das Leben gerade auf problemlos ablaufenden Zeichenprozessen basiert.

Zeichen und Sprache

Auch wenn wir die Anzeichen beiseite lassen (all die unwillkürlichen Bewegungen, Schweißausbrüche, Blicke etc., die wir im Umgang mit den anderen deuten), so ist die Welt der Menschen mit Zeichen angefüllt.¹² Die Menschen haben den anderen so viel mitzuteilen, daß jede Bewegung im gesellschaftlichen Raum, etwa in Städten, zu einer quasi ununterbrochenen Zeichenlektüre wird. Ein Zeichen markiert die Bushaltestelle (ein Schild mit der Zeichnung eines Busses). Der Bus zeigt mit seiner Nummer an, wohin er fährt. Die Tür öffnete sich, dann piept es, ein rotes Licht leuchtet auf, und beides kündigt an, daß die Tür sich gleich wieder schließt. Ich signalisiere dem Busfahrer durch einen Knopfdruck, der ein Lichtzeichen erzeugt, daß ich an der nächsten Haltestelle aussteigen möchte. Der Busfahrer teilt mir nicht nur durch die Tatsache, daß er den Bus fährt, sondern auch noch durch eine dunkelblaue Uniformjacke und eine Schirmmütze mit, daß er der Busfahrer ist. Nach ein paar Schritten

11 Jürgen Trabant: *Elemente der Semiotik*. 3. Aufl. Tübingen/Basel 1996, S. 111ff.

12 Vgl. zum folgenden auch die Geschichte von Signor Sigma bei Umberto Eco: *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt a.M. 1977, S. 9–16.

auf der Straße sagt mir ein weiteres rotes Licht, daß ich noch etwas warten muß, bevor ich die Straße überqueren darf. Während ich warte, teilt mir eine elektrische Uhr auf der anderen Straßenseite die Tageszeit mit. Die Ampel wird grün, gleichzeitig ertönt ein Summzeichen, und an einer speziellen Stelle der Ampel vibriert eine kleine Plastikplatte: Das taktile, das akustische und das visuelle Zeichen haben denselben Sinn: »Du darfst jetzt die Straße überqueren«. Kurz vor meinem Haus kommt mir mit großen aufgeregten Armbewegungen mein Freund entgegen. Ich verstehe, daß ich stehenbleiben soll. Jetzt sehe ich es: Er hat einen großen Blumenstrauß in der Hand, dessen Sinn er mir auch gleich sprachlich erläutert: »Herzlichen Glückwunsch! Du hast den Nobelpreis gewonnen!« Diese im städtischen Kontext ununterbrochene Sukzession von Zeichen ist eine Folge unserer Lebensweise als sozialer Wesen, vor allem aber unserer sprachlichen Natur. Alle in Gesellschaft lebenden Lebewesen haben Zeichensysteme entwickelt, mit denen sie ihr Zusammenleben organisieren, aber kein anderes Lebewesen hat eine solche Fülle von Zeichen erzeugt wie der sprechende Mensch. Die Sprache als eine nur dem Menschen eigene Technik enthält eine so differenzierte geistige Gestaltung der Welt, die gleichzeitig eine so differenzierte Gestaltung des menschlichen Miteinanders ermöglicht, daß gleichsam nichts im Leben des Menschen sprachunabhängig ist, schon gar nicht seine Zeichen.

Auch wenn die Tiere Zeichen haben und mit ihresgleichen kommunizieren, so verknüpft allein der Mensch diese Kommunikationsfähigkeit mit einer raffinierten kognitiven Technik. Der Mensch allein verfügt mit der Sprache, auf der Basis einer bestimmten genetischen Disposition, über eine ausgearbeitete konzeptuelle Welterschließung und die dazugehörigen Mittel der Kombination und setzt diese zu kommunikativen Zwecken ein. Wie sehr kommunikative und kognitive Funktion bei der Sprache miteinander ursprünglich verbunden sind, ist derzeit heiß umstritten.¹³ Manche Linguisten gehen so weit, zu sagen, daß Sprache mit Kommunikation überhaupt nichts zu tun hat.¹⁴ Wie dem auch sei, Sprache ist das eigentliche Humanum des Menschen. Wenn daher die Zeichen des Menschen so zahlreich und so ubiquitär sind, dann hat das damit zu tun, daß der

13 Vgl. hierzu Jürgen Trabant: *Artikulationen. Historische Anthropologie der Sprache*. Frankfurt a. M. 1998, Kap. 9.

14 Vgl. z. B. Noam Chomsky: *Linguistics and Cognitive Science: Problems and Myteries*. In: Asa Kasher (Hg.): *The Chomskyan Turn*. Cambridge, Mass./Oxford 1991, S. 26–53, S. 49.

Mensch sozusagen insgesamt durch seine Sprachlichkeit geprägt ist. Nicht nur kann der Mensch mit der Sprache extrem komplizierte Zeichen herstellen, auch alle anderen Zeichen des Menschen hängen – gleichsam als ›Abkürzungen‹, ›Vorformen‹, manchmal auch als ›Ersatz‹ – von der Sprachfähigkeit des Menschen ab.

Damit sind wir bei der Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Zeichen angekommen, die gar nicht so einfach zu lösen ist, obwohl es durch die Redeweise der modernen Sprachwissenschaft üblich geworden ist, vom ›sprachlichen Zeichen‹ – *le signe linguistique* von Ferdinand de Saussure¹⁵ – zu sprechen, so daß die Frage im Sinne einer Subsumtion der Sprache unter die Zeichen längst beantwortet zu sein scheint. Das Wort als *signe linguistique* wird bekanntlich von Saussure als Einheit von Laut und Bedeutung, von Signifikant und Signifikat (*signifiant* und *signifié*), gefaßt. Dennoch ist die Redeweise vom sprachlichen Zeichen problematisch. Ein Indiz hierfür ist, daß die Umgangssprache – nicht nur des Deutschen, sondern ebenso des Englischen oder des Französischen – die Sprache nicht unter die Zeichen subsumiert.

In der Umgangssprache wird die Sprache nämlich durchaus dem Zeichen entgegengesetzt: Wenn mir jemand ›ein Zeichen gibt‹, dann meint man damit gerade etwas Nicht-Sprachliches, einen Wink etwa, eine Gebärde. Wenn man jemandem, der noch kein philologisches Proseminar besucht hat, erzählt, daß man ein Buch über Zeichen schreibt, so wird man sofort in ein Gespräch über Verkehrszeichen, Schrift-Zeichen, Geheimzeichen verwickelt. Die Schrift und andere Graphismen (Hieroglyphen, Tierkreis-Zeichen, Piktogramme etc.) stehen offensichtlich ganz oben an, wenn man außerhalb der Gelehrsamkeit von ›Zeichen‹ spricht. Auch die Computerterminologie hat dies noch einmal deutlich gemacht. Wenn uns unser Computer mitteilt, wieviele ›Zeichen‹ wir in einer Datei verwendet haben, so zählt er die Buchstaben und die Satzzeichen – und nicht die Wörter, die hier durchaus den Zeichen gegenübergestellt werden. ›Zeichensätze‹ in unseren Computerprogrammen sind Ensembles von Buchstaben und anderen Graphismen. In einer Prototypensemantik des Wortes ›Zeichen‹ würden vermutlich Buchstaben, Satzzeichen, chinesische Schriftzeichen, eventuell Gebärden u. ä. als besonders zeichenhaft erscheinen, während (gesprochene) Wörter – wenn überhaupt – vermutlich eher

15 Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale* (zuerst 1916). Hg. von Tullio De Mauro. Paris 1975.

am Rande des Prototyps figurieren. Zeichen sind umgangssprachlich vor allem etwas Visuelles.

Dieses Bedeutungsmoment wurzelt in der Etymologie des Ausdrucks ›Zeichen‹ in verschiedenen europäischen Sprachen: Die Wörter *Zeichen*, *signum*, *sema* oder *semeion* verweisen durchweg auf visuelle und gestische Vorgänge, auf ein Zeigen, Hindeuten, Sehen. Das Zeichen ist an Auge und Hand gebunden (auch in dieser Hinsicht ist es also eine Hand-lung). Die Sprache aber als ein lautliches Ereignis ist mit der Stimme und mit dem Ohr verbunden: *vox*, ›Stimme‹, heißt auf lateinisch das Wort. Daß ›Zeichen‹ etwas ist, was man sieht, eine Bewegung, ein Gegenstand, eine Einschreibung, entspricht daher auch durchweg der europäischen gelehrten Tradition. Um nur ein literarisch-philosophisches Beispiel zu geben: Wenn Rousseau in seinem *Essai über den Ursprung der Sprachen* von *signes* spricht, so meint er gerade *nicht* die Wörter, sondern Gebärden, dargebrachte (ostendierte) Gegenstände, Zeichnungen.¹⁶

Dennoch gibt es natürlich auch eine – philosophische – Tradition, in der die Identifikation von Zeichen und Wörtern (Sprache) vorgenommen wird: Schon in der für die ganze europäische Sprachauffassung grundlegenden Passage von Aristoteles' *De interpretatione* wird das Lautliche des Wortes (*ta en te phone*) als ein *symbolon* oder auch als ein *semeion* bezeichnet.¹⁷ Und zwar ist das Lautliche dort ein Zeichen des Bewußtseinsinhalts, des ›Gedachten‹. Bei Augustinus, einem anderen großen Lehrer des Abendlandes, werden die materiellen Wörter eindeutig als *signa* bezeichnet.¹⁸ (Bei beiden Autoren der Antike könnte dies im übrigen schon auf den Einfluß der Schrift auf die Sprachreflexion zurückzuführen sein, d. h. darauf, daß sie sich als Schreiber Wörter gerade als geschriebene vorstellten.) Hegel schließlich, um noch einen dritten zu nennen, überbietet diese Subsumption des Wortes unter die Zeichen, indem er – aus bestimmten systematischen Gründen – gerade die Wörter als in ganz besonders ausgezeichnetem Sinne zeichenhaft betrachtet.¹⁹ Diese Übertreibung der Zeichenhaftigkeit der Sprache steht am Anfang einer Tradition, die über den

16 Jean-Jacques Rousseau: *Essai sur l'origine des langues* (zuerst 1781). Hg. von Charles Porset. Paris 1981.

17 Aristoteles: *Peri hermeneias*. Hg. von Hermann Weidemann. Berlin 1994, 16a.

18 Aurelius Augustinus: *Der Lehrer. De magistro*. Übertr. von Carl Johann Perl. 3. Aufl. Paderborn 1974.

19 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (zuerst 1830) (=Werke in zwanzig Bänden. Bde. 8–10. Hg. von Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel). Frankfurt a. M. 1970, § 459.

Begründer der europäischen modernen Linguistik Saussure zu dem einflussreichen dänischen Linguisten und Semiotiker Louis Hjelmslev reicht, der mit Hegel das Wort oder die Sprache als das Zeichen par excellence betrachtete.²⁰

Wenn Sprache nach dieser philosophisch-linguistischen Auffassung Zeichen ist, dann müssen wir allerdings nun die Frage beantworten, was denn genau das sprachliche Zeichen ist. Nehmen wir das obige Beispiel: »Herzlichen Glückwunsch! Du hast den Nobelpreis gewonnen!« Sind die einzelnen Wörter, die Lexeme, Zeichen: *herzlich*, *Glückwunsch*, *gewinnen*? Sind auch die Morpheme Zeichen: *-en*, *-st*, *-den*? Ist die ganze Äußerung das Zeichen *Herzlichen Glückwunsch!*? In der Tat sind alle drei Positionen vertreten worden. Die europäische Tradition hat vor allem an das einzelne Wort, an Lexeme, gedacht, wenn sie von »Zeichen« in Bezug auf die Sprache gesprochen hat. Bei Augustinus ist dies völlig klar. Die Beispiele, die er behandelt, sind einzelne Wörter. Und diese Tradition hält sich bis Saussure, dessen Nachfolger dann das Wort als grundlegende sprachliche Einheit auflösen und auch die Morpheme als »Zeichen« entdecken. Wörter sind natürlich vor allem deswegen als Zeichen angesehen worden, weil ein Zeichen etwas ist, das »für etwas steht«, auf etwas hinweist, auf etwas »deutet«, also »Bedeutung« hat. Und in der Tat deutet ja das »Wort«, gemeint ist das materielle Wort, der Laut, die »Stimme« (*vox*), auf etwas hin, auf seine Bedeutung.

Das Wort ist aber nicht nur hinsichtlich seiner »Materialität« anders als die anderen oben erwähnten Zeichen, die Gebärden, die Piktogramme, die Kleidungsstücke und »Abzeichen«, sondern auch hinsichtlich seines Formats: Diese sind »ganze« kommunikative Handlungen oder Werke. Das Kopfschütteln des Busfahrers heißt: »Ich mißbillige Ihr Verhalten« oder: »Ich weiß es nicht«, das Klingelzeichen bedeutet: »Bitte halten Sie an der nächsten Haltestelle«, die Uniform besagt: »Ich bin der besonders legitimierte Busfahrer«. Die »Bedeutung«, für die das Zeichen steht, ist etwas viel Komplexeres als diejenige eines Wortes oder des Morphems. Dieses bedeutet z. B. »Vogel«, »singen«, »grün«, »Sprecher«, »Akkusativ«. Bei den nicht-sprachlichen Zeichen ist aber eine ganze kommunikative Situation mitgemeint: Die »Bedeutung« oder sagen wir besser: der »Sinn« des Zei-

20 Louis Hjelmslev: *Prolegomena to a Theory of Language* (dän. Original 1943). 2. Aufl. Madison/Wisc. 1963.

chens²¹ ist nicht nur ein Verweis auf einen ›objektiven‹, begrifflichen Inhalt, sondern enthält auch ein bestimmtes kommunikatives Verhältnis zwischen dem Zeichengeber und dem Zeichennehmer, z. B. daß jener diesen zu etwas auffordert, etwas behauptet, ihn beleidigt oder jemanden begrüßt etc. Anders gesagt: Das Zeichen enthält nicht nur eine Aussage, eine Proposition (p), sondern auch eine Illokution.²² Es ist nicht nur ›semantisch‹, sondern auch ›pragmatisch‹ oder ›kommunikativ‹. Das einzelne Wort dagegen hat als solches gar nichts ›Kommunikatives‹, es kommt ja als solches auch gar nicht in der Realität vor, sondern es wird erst im Text, in der Äußerung zu etwas Kommunikativem gebraucht, d. h. mit anderen Wörtern zu einer kommunikativen Handlung zusammengefügt. Die ›Äußerung‹ oder der ›Text‹ ist also dasjenige Sprachliche, das den anderen Zeichen entspricht. Der Text oder die Äußerung ist die kommunikative Handlung oder das sprachliche Zeichen. Daher hat auch die sogenannte Textlinguistik in ihren Anfängen zurecht und mit Aplomb gesagt, daß der Text das primäre sprachliche Zeichen sei.²³ Dieses, die sprachliche kommunikative Handlung selbst, ist auf komplizierte Art und Weise aus ›Sprache‹, aus Wörtern und Morphemen, zusammengesetzt.

Das Wort (oder das Morphem) ist also Teil des Zeichens. Und es hat eine ganz besondere Struktur, die in der Sprachwissenschaft ›doppelte Gliederung‹ genannt worden ist,²⁴ d. h. es besteht in materieller Hinsicht aus lautlichen Einheiten (Phonemen) und in inhaltlicher Hinsicht ›gliedert‹ es – zusammen mit den Inhalten der anderen Wörter und Morpheme einer Sprache – das ›Denkbare‹. Die Bedeutungen der Wörter überziehen die möglichen Welterfahrungen des Menschen gleichsam mit einem kognitiven Netz. Die Wortschätze der verschiedenen Sprachen sind verschiedene Weltgestaltungen, und die grammatischen Kategorien sind verschiedene ›geistige‹ Größen in den einzelnen Sprachen. Gerade die sogenannte doppelte Gliederung ist der strukturelle Grund für das, was man meistens meint, wenn man von der ›Willkürlichkeit des (sprachlichen) Zeichens‹ spricht: die Nicht-Abbildlichkeit des Wortes. Man hat natürlich schon immer bemerkt, daß jede Sprache die ›Gedanken‹ materiell unterschied-

21 Zum Terminus ›Sinn‹ vgl. Eugenio Coseriu: Textlinguistik. Eine Einführung. Hg. von Jörn Albrecht. Tübingen 1980.

22 John R. Searle: Sprechakte. Frankfurt a. M. 1971.

23 Peter Hartmann: Zum Begriff des sprachlichen Zeichens. In: Zeitschrift für Phonetik, Sprachwissenschaft und Kommunikationsforschung 21 (1968), S. 205–222.

24 André Martinet: Grundzüge der Allgemeinen Sprachwissenschaft. 4. Aufl. Stuttgart 1963.

lich bezeichnet, daß also *Mensch* auf lateinisch *homo*, auf französisch *homme*, auf englisch *man* heißt und daß diese verschiedenen Signifikanten überhaupt keine ›Ähnlichkeit‹ mit dem Inhalt haben, den sie bezeichnen (sonst wären sie ja nicht so verschieden). Diese Nichtabbildlichkeit der Signifikanten meint Saussure vor allem, wenn er das *signe linguistique* ›willkürlich‹ (*arbitraire*) nennt. Aber die Willkürlichkeit des Wortes ist noch viel radikaler und tiefer: Auch in Bezug auf die inhaltlichen Einteilungen, die eine Sprache schafft, hat man festgestellt, daß diese von Sprache zu Sprache verschieden sind, so daß auch die Bedeutungen der Wörter, die Signifikate, keine universell gleichen geistigen ›Abbildungen‹ der Sachen sind. Daß z. B. auch der Inhalt von *Mensch* im Deutschen anders ist als derjenige von französisch *homme*, zeigt sich daran, daß das französische Wort auch noch die Bedeutung von dt. *Mann* umfaßt.²⁵

Sofern man nun gerade Wörter als Zeichen angesehen hat, hat man das für die Sprache charakteristische Verhältnis der nichtabbildlichen Beziehung zwischen dem materiellen Wort und seiner Bedeutung als besonders zeichenhaft betrachtet. Mit der ›Willkürlichkeit‹ des Zeichens war – nach der handlungstheoretischen Auffassung dieses Begriffs (›vom Menschen zweckhaft gesetzt‹) – gerade die Nicht-Abbildlichkeit des Signifikanten gemeint. Die Nichtabbildlichkeit des Wortes stand somit als ›Zeichen‹ dem Abbild gegenüber. In der schon erwähnten allgemeinen Zeichenlehre des dänischen Linguisten Hjelmslev, die eine semiotisch verallgemeinerte Sprachtheorie war, ist die Struktur des Wortes als für Zeichen überhaupt definitiv angesehen worden. Und schon Hegel hatte solcherart das ›Zeichen‹ als nichtabbildliche Struktur dem ›Symbol‹ als abbildlicher Struktur gegenübergestellt. Wenn man, wie wir es hier vorschlagen, den Ausdruck ›Zeichen‹ funktional (und nicht strukturell) versteht, als eine Handlung, mit der einer dem anderen etwas zu verstehen gibt, so kann das Kriterium der Abbildlichkeit oder Nichtabbildlichkeit kein definitiver Zug des Zeichenhaften sein. Zeichen können abbildlich oder nicht abbildlich sein. Auch ›Ikone‹, wie Peirce die abbildlichen Zeichen nennt, sind (funktional) Zeichen. Die ›willkürliche‹ doppelte Gliederung der Sprache kann nicht das Wesen und die Grenze des Semiotischen sein.

Materialität (Laut), Struktur (doppelte Gliederung) und Format (Textteil), sind also bei den Wörtern anders als bei den Zeichen, die eher visuell, in der Struktur nicht festgelegt (abbildlich oder auch nicht) und – vor allem –

25 Zur ›Willkürlichkeit‹ des Zeichens vgl. Trabant: Elemente der Semiotik, S. 57–64.

›text-förmig‹ sind, so daß wir als das ›sprachliche Zeichen‹ gerade den Text ansehen. Aber auch diese Gleichsetzung von Text und Zeichen vermag nicht recht zu befriedigen. Das Unbefriedigende dieses Vorschlags weist erneut darauf hin, daß Sprache und Zeichen eben nicht ineinander aufgehen. Die Texte und Äußerungen sind – allein schon strukturell, durch die erwähnte doppelte Gliederung – nämlich auch wieder charakteristisch anders als die anderen Zeichen. Die Sprache ist zwar eine Technik, die dazu dienen kann, Zeichen, also kommunikative Handlungen, herzustellen. Der sprachliche Text unterscheidet sich aber insofern von den meisten anderen Zeichen, als er eine, wie Kamlah und Lorenzen sagen, ›frei entworfene‹ Handlung ist.²⁶ Eine Gebärde oder das Betätigen einer Klingel sind insgesamt als Handlungsschemata festgelegt. Das heißt: ich lerne im Verlaufe meiner Sozialisation, daß Kopfschütteln ›Ich will das nicht, ich weiß das nicht, nein‹ bedeutet. Ich lerne diese Verständigungshandlung als ganze. Auch im sprachlichen Bereich gibt es Zeichen, wie etwa Grußhandlungen, ›Guten Tag!‹, ›Hallo!‹, die als ganze festgelegt sind. Aber die meisten Äußerungen sind weitgehend ins Belieben des sich Äußernden gestellt. Er muß sich zwar an die Regeln der jeweiligen Sprache halten (weitgehend jedenfalls), um die Verständlichkeit seiner Äußerung zu garantieren. Aber die jeweilige Äußerung ist ein völlig neues Ereignis. Festgelegt – als Handlungsschemata – sind hier die Wörter, die Morpheme und die Regeln der Kombination, also Text-Teile.²⁷ Wie die jeweilige Äußerung dann aussieht, ist völlig Sache der sprachlichen Kreativität des Sprechenden. Entsprechend dem ›freien Entwurf‹ des sprachlichen Textes ist natürlich auch die Verstehensleistung beim sprachlichen Text bedeutend komplizierter als bei sonstigen Zeichen. Vereinfacht gesagt, muß der Verstehende die mit den Wörtern verbundenen Bedeutungen aktualisieren, er muß die verschiedenen Bedeutungen ›zusammenziehen‹, also zu einer ›Aussage‹ (Proposition) verbinden, er muß die Aussage auf die jeweilige Situation, die ›Wirklichkeit‹ beziehen, und er muß herausfinden, welche kommunikative Funktion das Ganze haben soll (will mir der Sprecher etwas mitteilen, will er mich zu etwas auffordern, etwas versprechen etc.). Dies ist bei den anderen Zeichen bedeutend einfacher; die synthetischen Leistungen sind erheblich geringer: Der erwähnte Blumenstrauß ›sagt‹ mit einem Mal ›Glückwunsch!‹. Das rote Licht der Ampel ist

26 Kamlah/Lorenzen: *Logische Propädeutik*, S. 63.

27 Anders als hier schlage ich daher auch in meinen *Elementen der Semiotik*, S.101ff., vor, diese als ›Zeichen‹ zu betrachten.

auf einmal und eindeutig als Verbot, die Straße zu überqueren, zu verstehen.

Wenn auch, wie gesagt, die Differenzen zwischen dem sprachlichen Text bzw. der sprachlichen Äußerung und den anderen kommunikativen Handlungen durchaus so gravierend sind, daß die funktionale Identität als ›Zeichen‹ fast sekundär erscheint, so ist doch klar geworden, warum gerade der Text in dieser Hinsicht den anderen Zeichen des Menschen besser entspricht als etwa das Wort. Wenn man außerdem bedenkt, daß ›Textualität‹ zumeist als geschriebene Sprache verstanden wird, also oft ›visuelle‹ Sprache meint, so versteht man noch besser, daß gerade Texte präferierte Gegenstände der ›Semiotik‹ gewesen sind: Geschriebene Texte sind hinsichtlich ihres kommunikativen Formats als vorkommende Verständigungshandlung wie auch hinsichtlich ihrer Visualität ›Zeichen‹ und damit besonders geeignete Objekte einer Semiotik. Und welche geschriebenen Texte sind interessanter als gerade die literarischen?

Literaturhinweise

- UMBERTO ECO: Semiotik und Philosophie der Sprache. 2. korr. Aufl. München 1985.
- ACHIM ESCHBACH: Semiotik, in: Lexikon der germanistischen Linguistik. 2. Aufl. Tübingen 1980, S. 41–56.
- LOUIS HJELMSLEV: Prolegomena to a Theory of Language. 2. Aufl. Madison, Wisc. 1963 (dän. Original 1943).
- ROMAN JAKOBSON: Semiotik. Ausgewählte Texte 1919–1982. Hg. von Elmar Holenstein. Frankfurt a. M. 1988.
- MARTIN KRAMPEN u. a. (Hg.): Die Welt als Zeichen. Klassiker der modernen Semiotik. Berlin 1981.
- CHARLES W. MORRIS: Grundlagen der Zeichentheorie. München 1972 (amerik. Original 1938).
- WINFRIED NÖTH: Handbuch der Semiotik. Stuttgart 1985.
- CHARLES S. PEIRCE: Semiotische Schriften. 3 Bde. Hg. von Christian J. W. Kloesel / Helmut Pape. Frankfurt a. M. 1986–93.
- FERDINAND DE SAUSSURE: Cours de linguistique générale (zuerst 1916). Hg. von Tullio De Mauro. Paris 1975.
- THOMAS A. SEBEOK: Theorie und Geschichte der Semiotik. Reinbek 1979.
- JÜRGEN TRABANT: Elemente der Semiotik. 3. Aufl. Tübingen/Basel 1996.

Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen

Der Titel des Vortrags, lange vor dessen Ausarbeitung fixiert, ist vielleicht doch nicht der beste. Nicht daß er unpassend wäre, im Gegenteil: er ver-rät fast schon zu viel, die Mitte nämlich oder den Kern der Sache, auf die es mir ankommt. Andererseits läßt er eben deshalb noch gar nichts davon sehen, was sich mir aus ihm ergibt, und das ist mir nicht weniger wichtig. Auf jeden Fall hat er den Nachteil, daß er sich, wie es scheint, recht selbst-verständlich ausnimmt. Lesen: zu sich selbst sprechen in fremdem Namen – eigentlich haben wir das ja immer schon gewußt. Ich sehe also meine Hauptaufgabe darin, dem Titel den Anschein der Selbstverständlichkeit zu nehmen. Zu diesem Zweck werde ich mit einem Referat darüber an-fangen, was eine nicht gerade unmittelbar benachbarte Disziplin zum Thema ›Lesen‹ zu bieten hat, um sie sozusagen zu beerben. Mit dieser Erbschaft in der Hand werde ich dann die Bestandteile meines Titels schön nacheinander erklären, d. h. die Kompliziertheit des scheinbar Ein-fachen klar zu machen versuchen. Und schließlich werden einige Folge-rungen zu skizzieren sein, die sich daraus ergeben. Das alles fügt sich zwanglos und ganz unschuldig wieder einmal zu einem Vortrag in drei Teilen zusammen.

I

Das Lesen, zweifellos eine der Grundlagen unseres Berufs, hat seit länge-rem in ganz anderen Regionen eher noch mehr Aufmerksamkeit auf sich gezogen als bei uns. Seit gut zwanzig Jahren ist eine Forschungsrichtung zu außerordentlich produktivem Leben erwacht, die an sich mehr als hundert Jahre alt ist, aber in unserem Jahrhundert vorher kaum in weite-ren Kreisen von sich reden gemacht hat: die Kognitionspsychologie (*cog-nitive psychology*), eine Weiterentwicklung der experimentellen Psychologie vom Ende des letzten Jahrhunderts, die wenig mehr als den Namen ge-meinsam hat mit dem, was uns sonst als Psychologie oder Psychoanalyse bekannt ist. Was mich an der Kognitionspsychologie besonders interes-siert, ist ihr besonderes Interesse am Lesen. Interessant ist das Lesen für

sie als *eine*, vermutlich *die einzige* Erkenntnisaktivität, die man auch bei anderen als bei sich selbst beobachten kann, wenigstens sozusagen in ihrem Anfang. Lesen geht über die Augen, und was die Augen beim Lesen alles so treiben, kann man nicht etwa *auch*, sondern *nur* nicht-reflexiv beobachten, d. h. nur an anderen messen, aufzeichnen, beschreiben.

Die neuere Kognitionspsychologie hat mit einem beeindruckenden Aufwand an apparativer Technik, Scharfsinn und Erfindungsgabe eine unglaubliche Menge von Daten über die Bewegungen der Augen beim Lesen zusammengetragen. Man weiß, daß der Blick nicht gleichmäßig über die Schrift gleitet, sondern in Sprüngen, meist vorwärts in Schreibrichtung, gelegentlich aber auch zurück. Man weiß, daß bei einem solchen ruckartigen Sprung, einer Sakkade, das Auge blind ist (weshalb man es nicht schafft, in einem Spiegel zu sehen, wie man selbst das Auge bewegt). Man weiß ferner, wie weit der Blick springt (durchschnittlich knapp zehn Buchstaben), wieviel Zeit eine solche Sakkade braucht (durchschnittlich 20–35 msec) und wie lang die Fixationen auf einzelne Buchstaben zwischen zwei Sakkaden dauern (durchschnittlich 200 msec bei einigermaßen routinierter Lektüre). Man weiß sodann, wie viele Buchstaben das Auge ganz scharf sieht (insgesamt nur sieben nämlich, je drei rechts und links vom jeweils fixierten Buchstaben), wie viele es weniger scharf, aber immerhin noch als bestimmte Formen wahrnimmt (je zehn rechts und links vom aktuell fixierten Buchstaben), und wie viele nur noch als Gegensatz zu einem leeren Zwischenraum gesehen werden (nochmals je fünf). Man weiß schließlich, wo der linke Rand dieser Wahrnehmungsspanne von insgesamt etwa 30 Buchstaben üblicherweise liegt (am Anfang eines Wortes nämlich), und erstaunlich vieles mehr.

Daß die Kognitionspsychologie sich methodisch auf nicht-reflexive Beobachtung dieser Art beschränkt, hat einen unschätzbaren Vorteil: im Unterschied zu allen herkömmlichen Theorien des Lesens (und des Verstehens) insistiert sie mit der allergößten Selbstverständlichkeit, nachgerade naiv auf der *Schrift* als der Bedingung der Möglichkeit von Lesen überhaupt (und von Verstehen). Ich wüßte nichts, aber auch gar nichts, was man dem in vernünftiger Absicht und mit Aussicht auf Erfolg entgegenhalten könnte. Ohne Schrift kein Lesen. Eine Theorie des Lesens und Verstehens, traditionell *Hermeneutik* genannt, ist zumindest voreilig und jedenfalls prinzipiell unvollständig, wenn sie der *Schriftabhängigkeit* des Lesens und Verstehens nicht durchgehend Rechnung trägt. Darauf aufmerksam gemacht zu werden, ist, wie gesagt, ein unschätzbbarer Vorteil.

Ihm stehen aber auch Nachteile gegenüber, die mit der weiteren Verarbeitung der Daten zusammenhängen.

Daten aus nicht-reflexiver Beobachtung bilden, wie man sagt, die sichere empirische Grundlage, von der man ausgeht und zu der man zurückkehrt. Dazwischen liegt die Konstruktion von Modellen, aus denen im Prinzip alle Daten müssen abgeleitet und erklärt werden können, und das wird natürlich immer schwieriger, je größer die Menge der Daten wird (mit diesem Problem hat die Kognitionspsychologie zur Zeit besonders zu kämpfen). In den Modellen gefaßt sind die kognitiven (zerebralen) Vorgänge, die während des Lesens ablaufen, – Vorgänge, die z. B. dafür verantwortlich sind, wie lange der Blick auf einem Buchstaben verweilt und wann und in welche Richtung er zu einer Sakkade ansetzt, Vorgänge also, von denen man wird annehmen können, daß sie durch die Augenbewegungen ausgelöst oder unterhalten werden und daß sie steuernd oder modifizierend auf sie zurückwirken, kurz: Vorgänge des Verstehens. Wenn die Daten lückenlos und widerspruchsfrei aus den Modellen abgeleitet und erklärt werden können, aber auch erst dann, überträgt sich ihre Gesicherheit auf die vorerst immer noch hypothetischen Modelle, und diese werden im gleichen Zuge zur empirisch abgesicherten Erkenntnis der kognitiven Vorgänge des Lesens und Verstehens, die keiner in diesem Sinne empirischen Beobachtung zugänglich sind.

Bis es so weit ist, müssen natürlich noch ungesicherte Theorien in die Modelle eingebaut werden, unter anderem auch eine des Verstehens, die wohl aus der Linguistik der frühen 70er Jahre stammt. ›Verstehen‹ wird allgemein mehr oder weniger ausdrücklich konzipiert als Verarbeitung semantischer Einheiten, die aus visueller Information gewonnen oder extrahiert sind. Und diese Konzeption des Verstehens hat deutliche Nachteile, die vielleicht nur einem Außenstehenden auffallen. In ihrer Konzentration auf Semantisches macht sie nämlich blind für die Wichtigkeit von anderem, das der Kognitionspsychologie an sich durchaus bekannt ist.

Ich meine damit zwei Phänomene, die als inneres Sprechen (*inner speech*) und als Subvokalisation (*subvocalization*) bezeichnet werden. ›Inneres Sprechen‹, ein nicht ganz unproblematischer Ausdruck, meint die allgemein zugängliche Erfahrung, daß auch beim leisen Lesen so etwas wie eine Stimme oder doch jedenfalls Sprache vernehmbar wird, sobald man nur darauf achtet (dasselbe gilt übrigens auch fürs Denken). Seit gut achtzig Jahren ist zudem bekannt, daß die Sprechmuskulatur (an Kinn, Lippen, Zunge, Rachen, in der oberen Luftröhre) erstaunlicherweise auch beim leisen Lesen in beträchtliche motorische Aktivität gerät. Es ist eine Mus-

kelaktivität ohne Laut, die also sozusagen kurz vor der Lautwerdung einhält und die Stimme unbeteiligt läßt (daher der Name ›Subvokalisation‹). Die nächstliegende Annahme wäre, daß die Stimme im Kopf Resultat oder Reflex der Subvokalisation ist, aber dagegen spricht ein doch recht eindeutiger Befund. Wenn man nämlich die Sprechmuskulatur beim leisen Lesen damit beschäftigt, mechanisch eine Lautfolge wie *la-la-la* von sich zu geben, verschwindet die Stimme im Kopf keineswegs und ›sagt‹ weiterhin anderes und wohl auch Differenzierteres als *la-la-la*, wie man sich im Selbstversuch leicht überzeugen kann. Die Stimme im Kopf kann also nicht oder doch jedenfalls nicht direkt ein Reflex der muskulären Subvokalisation sein. Das Problem, wie sich beide voneinander unterscheiden und zueinander verhalten, ist zwar als solches bekannt, eine Lösung wird aber experimentell nicht zu finden sein und wird meines Wissens auch nicht eigentlich gesucht.

›Inneres Sprechen‹ und Subvokalisation scheinen nicht auf der direkten Verbindung *from eye to mind* zu liegen, um den Titel eines neueren Sammelbandes zu zitieren, und wohl auch deshalb bleiben sie fast unbeachtet, verglichen zumal mit dem enormen Aufwand für die Untersuchung der Augenbewegungen. Die Aktivitäten der Sprechmuskulatur lassen sich zwar apparativ sehr gut messen, aber das geschieht nurmehr höchst sporadisch. Das ›innere Sprechen‹, wohl grundsätzlich jeder nicht-reflexiven Beobachtung entzogen, wird lediglich als *factum brutum* in die Modellkonstruktion einbezogen unter der Frage nach seiner Funktion, danach beispielsweise, ob es das jeweils Gelesene für das Kurzzeitgedächtnis zur weiteren Verarbeitung präsent macht und hält, ob es dem Zugriff auf ein inneres Lexikon dient oder erst der Verarbeitung der aus dem Lexikon bezogenen Bedeutungen im weiteren Verstehensprozeß. Daß das ›innere Sprechen‹ ein nicht-phonetisches Äquivalent der Lautsprache produziert, bleibt dabei ganz und gar unbeachtet. Am erstaunlichsten aber ist, daß so etwas wie ein ›inneres Hören‹ kaum einmal auch nur explizit erwähnt und nirgends theoretisch untersucht oder eingeordnet wird, obwohl es das praktisch vorausgesetzte und zwingend vorauszusetzende Komplementärphänomen zum ›inneren Sprechen‹ ist, ohne das wir von jener Stimme im Kopf ja gar nichts wissen könnten.

Diese Ausblendung aller nicht-semantischen oder pragmatischen Momente dürfte als Versäumnis oder gar als Defekt gelten können. Immerhin werden auch ohne sie die Modelle immer komplizierter. Zuerst hat man es mit Modellen serieller Abläufe versucht, dann mit solchen paralleler, jetzt sind Hybridmodelle (Kombinationen beider) an der Tagesordnung,

und ein Ende ist nicht abzusehen. Selbst wenn es gelänge, avanciertere Theorien in die Phase der Modellkonstruktion einzuspeisen, zweifle ich an den Erfolgsaussichten des Forschungsprogramms bei gleichbleibendem Zuschnitt. Trotzdem hat es dank streng methodischem Vorgehen einiges zum Vorschein gebracht, in dem ich es noch zu seinen Lebzeiten zu beerben gedenke. Es sind allerdings nicht diese oder jene Detailergebnisse, so faszinierend die auch sein mögen, es ist viererlei, das kaum oder gar nicht genutzt wird.

Das erste ist, wie schon angedeutet, die *Schriftabhängigkeit* des Lesens, die mir so elementar zu sein scheint, daß ich ihr und der terminologischen Klarheit zuliebe – zumindest in Zusammenhängen wie diesem Vortrag – auf jeglichen metaphorischen Gebrauch von *lesen* verzichte und zu verzichten empfehle; damit meine ich weniger Wendungen wie ›in jemandes Augen oder Seele lesen‹, eher schon die neuerdings übliche Ausdrucksweise, man lese Kulturen und dergleichen, auf jeden Fall den Gebrauch von *reading* oder *lecture* für so etwas wie ›Interpretation‹ oder auch das eigene Schreiben darüber. – Zweitens hat die Kognitionspsychologie mit dem ›inneren Sprechen‹ und der Subvokalisation gute Evidenzen für die *Artikuliertheit* und insofern *Sprachlichkeit* des Lesens beigebracht, ist aber in ähnlicher Weise blind für sie wie die herkömmlichen Theorien für die Schriftabhängigkeit des Lesens, die natürlich auch nicht einfach unbekannt war. Die Sprachlichkeit des Lesens nehme ich ebenfalls als Erbschaft in Besitz. – Ein Drittes kommt dazu, das sich aus den beiden ersten ergibt, die *Unterscheidung von Schrift und Sprache*, die unausdrücklich, aber deutlich genug vorausgesetzt ist, wo der Wahrnehmung der Schrift durch das Auge alle Aufmerksamkeit gilt und keine mehr für das ›innere Hören‹ als Wahrnehmung des ›inneren Sprechens‹ übrig bleibt. – Damit ist auch schon das Vierte und Letzte angesprochen, das ich zu meiner Erbschaft rechne: das ›innere Hören‹ bzw. die *Unterscheidung von innerem Sprechen und innerem Hören*, mit der die Kognitionspsychologie so gar nichts anzufangen weiß.

II

Aus dieser Erbschaft, oder vielleicht besser: aus diesen Einsichten, deren Wichtigkeit mir erst oder nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit kognitionspsychologischen Publikationen aufgegangen ist, – aus ihnen oder

ihrer Verbindung besteht insgesamt der Titel dieses Vortrags. Ich gehe nunmehr im zweiten Teil daran, seine Implikationen zu explizieren.

Das erste Erbstück, die Schriftabhängigkeit des Lesens, soll nach meinem Verständnis schon im nicht-metaphorisch gebrauchten Wort *Lesen* impliziert sein. Ich verdeutliche vorsichtshalber: Lesen heißt *aufgrund von Schrift* zu sich selbst sprechen.

Wenn ich die Schriftabhängigkeit des Lesens so hervorhebe, impliziere ich bereits etwas anderes, die grundsätzliche Unterscheidung von Schrift und Sprache. Zwar heißt es einmal bei Hölderlin »Und es tönet die Schrift«, aber so weit sind wir noch nicht (oder auch nicht mehr). *Schrift* ist nun einmal trivialerweise etwas anderes als *Sprache*; wäre das nicht, brauchte man in Buchhandlungen und Bibliotheken massiven Lärmschutz. Schrift ist auch nicht *geschriebene* Sprache; denn Sprache *kann* man nicht schreiben, weil man Laute nicht auf einer Fläche unterbringen kann. Schreiben kann man nur Schrift, und geschriebene Sprache gibt es deshalb so wenig wie ein hölzernes Eisen oder einen schwarzen Schimmel. Sprache wird aus Schrift erst durch Lesen.

Das ist das dritte Erbstück, die Artikuliertheit und insofern Sprachlichkeit des Lesens. Lesen, so wird man sagen können, ohne gleich Widerspruch erwarten zu müssen, Lesen ist zunächst und vor allem die Verwandlung, das *Wunder* der Verwandlung von Schrift in Sprache (als lateinische Übersetzung von *Verwandlung* kommt übrigens *transformatio* in Frage, eher aber noch *transsubstantiatio*). Kurz: Lesen ist *Versprachlichung* der Schrift. Oder mit den Worten meiner verdeutlichten Titelformulierung: Lesen heißt aufgrund von Schrift zu sich selbst *sprechen*. Mit diesem Sprechen, dem »inneren Sprechen« als Vollzug der Versprachlichung von Schrift, hat es allerdings eine eigene Bewandnis. Denn es ist kein Sprechen im üblichen Sinne, weil es, wenn mich nicht alles täuscht, nicht eigentlich Lautqualität besitzt. Ich kann jedenfalls von der Stimme in meinem Kopf beim besten Willen nicht sagen, ob sie einmal lauter und einmal leiser, nicht einmal, ob sie männlich oder weiblich oder doch eher keines von beiden ist, und ich kann mich nicht erinnern, daß sie mich jemals mit einem unvermuteten Räuspern überrascht hätte.

Wenn nun der Versprachlichung von Schrift direkte Lautqualität abgeht, wird sie sicher nicht eigentlich gehört. *Vernommen*, um es vorsichtig auszudrücken, wird sie aber trotzdem, denn das ist die notwendige Voraussetzung dafür, daß wir überhaupt von ihr Kenntnis haben und über sie reden können. Dies berücksichtigend, ergänze ich mit Aufnahme der letzten jener geerbten Einsichten: Lesen ist Versprachlichung von Schrift,

unmittelbar und zugleich aber auch das (nicht-akustische) *Vernehmen* dieser Sprache. Lesen ist also nicht nur eines, sondern zwei. An sich ist uns der Akt des Lesens wohl als ein in sich ebenso einheitlicher vertraut wie z. B. der Akt des Essens, weshalb man ja auch vom Verschlingen eines Buches sprechen kann. Ich meine, daß wir uns von dieser Vertrautheit lösen dürfen. Der Akt des Lesens ist ein in sich geteilter oder doppelter: ein Versprachlichen der Schrift einerseits *und* ein Vernehmen der Sprache andererseits, und zwar nicht abwechslungsweise, sondern stets untrennbar zugleich. Mit den üblichen Kommunikationsmodellen könnte man das als die beiden Seiten der Opposition von Sender *und* Empfänger einordnen. Beim Lesen sind wir jedoch Sender und Empfänger zugleich. Oder mit einer Variation der Titelformulierung: lesend sprechen *wir zu uns selbst*.

Diese Personalunion von Sender und Empfänger nimmt sich wie ein Sonderfall aus, ist aber beileibe nichts Exzeptionelles. Denn wann immer wir reden, hören wir auch, was wir sagen, und wann immer wir schreiben, lesen wir auch, was wir schreiben. Zumindest für die *Produktion* von Sprache und Schrift gilt also, daß die Funktionen von Sender und Empfänger in einer Person vereinigt sind, und es besteht kein Grund zur Annahme, daß es sich bei der *Rezeption* von Sprache und Schrift grundsätzlich anders sollte verhalten können. Das heißt: die strikte Trennung und Entgegensetzung von Produktion und Rezeption, von Sender und Empfänger, ist schlecht abstrakt und prinzipiell unzulänglich. Es gibt da nicht nur ein Entweder–Oder, sondern offensichtlich *auch*, wenn nicht sogar *nur* ein Sowohl–Als–Auch. Da wir mit der Schrift allein sind und wenn es mit dem bloßen Ansehen der Schrift als Graphik nicht sein Bewenden haben soll, müssen oder dürfen wir alles, aber auch wirklich alles selbst übernehmen, sowohl das Versprachlichen der stummen Schrift als auch das Vernehmen der Sprache, und niemand anders kann es uns abnehmen. Deshalb akzentuiere ich überdeutlich: lesend sprechen wir *selbst und niemand anders* zu uns selbst.

Eine solche Akzentuierung hat, wie ich sehr wohl weiß, etwas ähnlich Pedantisches an sich, wie wenn man die geläufige Ausdrucksweise vom Typ ›Goethe sagt irgendwo‹ beanstandet und darauf beharrt, es müsse korrekt nicht etwa nur ›Goethe schreibt‹, sondern eindeutig ›Goethe hat geschrieben‹ heißen. Natürlich, das bestreitet ja auch niemand ernsthaft. Als Wolfgang Kayser sich vor bald vierzig Jahren mit der Frage »Wer erzählt den Roman?« auf Vortragsreise begeben hat, ist ihm die Antwort »wir selbst und niemand anders« offenbar nicht einmal als abzulehnende Möglichkeit ins Blickfeld geraten (der Erzähltheorie seither übrigens auch nicht), ja,

sogar die Antwort »jemand anders als wir selbst« ist untergegangen in der obligatorischen Fixierung auf das Scheinproblem, ob ›der Erzähler‹ erzählt oder allenfalls eine ›Erzählfunktion‹ oder ›der Autor‹. Gleichwohl wird niemand, hartnäckig bis an die Grenze der Belästigung bearbeitet, das widerwillige Eingeständnis verweigern, daß, wenn man es denn unbedingt so genau nehmen will, *wir selbst* lesend zu uns sprechen und niemand anders. Wie geht das zusammen, jenes vollständige Ausblenden und dieses widerwillige Zugeben, daß wir selbst am Werke sind und niemand anders? Offensichtlich nur auf dem Wege der Zurechnung (*imputatio*) und des sofortigen Vergessens. Die Versprachlichung, die selbst zu vollziehen wir gar nicht umhin können, rechnen wir in der Tat – aus noch zu erwähnenden guten Gründen – irgendeiner fremden Person zu, und ihr geben wir einen anderen Namen als den unseren. An ihrer Statt und in ihrem Namen vollziehen wir die Versprachlichung, getreu bis zur Selbstverleugnung und zur Selbstvergessenheit in der Illusion, sie rede selbst zu uns oder erzähle uns etwas. Dieser terminologisch (etwa in Gestalt von erzähltheoretischem Proseminarwissen) verfestigten Illusion, von der man sich offenbar nur höchst ungern trennt, setze ich zuversichtlich den Schluß meiner Titelformulierung entgegen: Lesen heißt aufgrund von Schrift selbst zu sich selbst sprechen, allerdings *in fremdem Namen*. Soweit zur Erläuterung des Titels und seiner Implikationen.

III

Wenn ich vorlesungs- oder gesprächsweise insbesondere den letzten Punkt, die vergessene oder verleugnete Zurechnung, gelegentlich herzhaft berührt habe, sind die Leute regelmäßig unverkennbar nervös geworden. Weiterungen und Folgerungen scheinen sichtbar zu werden und nur insofern absehbar zu sein, daß sie sich mit allerlei Vertrautem nicht sonderlich gut vertragen werden, um es vorsichtig auszudrücken. Wenn es gelingt, die Nervosität in die Gestalt geduldiger Neugier zu überführen und sie in ihrem freien Lauf nach Kräften zu unterstützen, wird sie einiges aufspüren, das mehr als nur beiläufige Konsequenzen für die allgemeine Theorie des Lesens und Verstehens hat. Das möchte ich im dritten Teil noch wenigstens in Umrissen vorstellen. Ich setze an beim erwähnten kitzligen Punkt.

Die guten Gründe der Zurechnung, die ich eben kurz angesprochen habe, liegen in der Schrift, genauer: in dem, was wir von allem Anfang an

in sie sozusagen hineinlegen, und zwar nicht etwa nach Lust und Laune. Sobald wir etwas (irgendwelche graphischen Figuren) als Schrift identifizieren und ansehen, haben wir ihm mindestens dreierlei unterstellt: daß es *geschrieben* worden ist, daß es von *jemandem* geschrieben worden ist und daß es Sprache *vertritt*. Das sind, anders gesagt, notwendige Implikationen des Begriffs ›Schrift‹, und es sind zugleich die Gründe jener Zurechnung, die sich alle versammeln im Begriff der Vertretung.

Wenn ich mich z. B. in einer Sitzung oder vor Gericht durch jemand anderen vertreten lasse, weil ich selbst nicht hingehen kann oder will, bin ich zwar ebendort gewiß nicht anwesend, aber doch auch nicht einfach abwesend, wie ich es wäre, wenn ich ohne Vertretung fernbliebe. Vertretung (man könnte auch sagen: Repräsentation) ist offenbar eine dritte Möglichkeit zwischen oder eine Kombination von Abwesenheit und Anwesenheit, die es nach dem *tertium non datur* gar nicht geben dürfte, aber eben doch gibt. Wer sich vertreten läßt, so will ich sagen, ist am Ort der Vertretung anwesend als ein Abwesender. Von der Anwesenheit des Abwesenden zu sprechen, hört sich möglicherweise etwas preziös an, scheint mir aber nur präzise zu sein angesichts des wohlbekannten alltäglichen Sachverhalts der Vertretung. Und ebenso verhält es sich mit der Schrift als einer dreifachen Vertreterin.

Schrift als solche vertritt Sprache, ihr Geschriebenwordensein das Schreiben und ihre mögliche Individualität die Person, die das Schreiben ausgeführt hat. Schrift vertritt Sprache, einen Akt und eine Person. Diese drei sind in der Schrift anwesend als abwesende, und sie selbst *verweist* ständig auf das von ihr Vertretene, wie es die Art aller Vertreter oder Repräsentanten ist. Schrift als solche verweist und bezieht sich auf Sprache, ihr Geschriebenwordensein auf das Schreiben als den Ursprung und ihre Individualität auf eine individuelle Person, die in der Schrift als abwesende anwesend sind. ›Abwesend‹ soll dabei mehr und anderes heißen als einfach nur ›vergangen‹ oder ›nicht am Ort‹. Es spielt in diesen Belangen überhaupt keine Rolle, ob man dem Akt des Schreibens zusieht, ob die Tinte noch feucht ist oder ob er Jahrhunderte vergangen ist, ob man der betreffenden Person das Schreibgerät aus der Hand nehmen kann, ob sie gerade ins Nebenzimmer gegangen ist oder ihr ganzes Leben am anderen Ende der Welt verbringt. Und daß die Sprache nicht geschrieben werden *kann*, habe ich vorhin schon erwähnt. Abwesend sind Sprache, Schreiben und jene Person in der Schrift in einer radikaleren als in der zeitlichen oder örtlichen Weise: sie sind relativ zur Schrift das schlechthin Fremde, sie *können* nicht in die Schrift hinein, die trotzdem beständig von ihrer Ab-

wesenheit zeugt und sie dadurch als Abwesende anwesend sein läßt. Die Schrift hält das abwesende Fremde buchstäblich *unübersehbar* anwesend, ja, sie vertritt es buchstäblich *buchstäblich*.

Wann immer wir etwas als Schrift identifiziert haben, haben wir ihm auch diese Implikationen des Begriffs schon beigelegt. Dabei kann man es sein Bewenden haben lassen, ohne den impliziten Verweis der Schrift auf das in ihr Vertretene aufzunehmen, d. h. ohne sie eigentlich zu lesen, indem man z. B. den typographischen oder graphologischen Blick auf die Schrift einschaltet. Aber wenn wir dem dreifachen Verweis oder Bezug auf das Abwesende folgen und fremde Schrift lesen, dann übernehmen wir auch die dreifache Vertretung des abwesenden Fremden: wir selbst vertreten die fremde Person, unser Versprachlichen der Schrift vertritt das fremde Schreiben und unsere Sprache die fremde Sprache, immer in der Art, daß das Vertretene in der Vertretung anwesend ist als abwesendes.

Darauf gründet sich der Anspruch, der mit dem Lesen selbst gegeben und insofern unhintergebar ist, daß nämlich aller Unterschiede ungeachtet wir mit der fremden Person identisch sind, unser Versprachlichen mit ihrem Schreiben und der *gelesene* Text (die Sprache), obwohl unbestreitbar ein Eigenprodukt des Lesens, mit dem *geschriebenen* Text (der Schrift) als einem Fremdprodukt. Und das ist der fundamentale Anspruch des Lesens, *Lesen* zu sein, d. h. in fremdem Namen zu handeln und ohne eigene Zutat allein Schrift in Sprache zu verwandeln und nicht etwa aus Anlaß der Schrift frei und aus sich selbst Sprache zu produzieren.

Diesen Anspruch, den das Lesen durch sich selbst erhebt und den es um seiner selbst willen erheben *muß*, kann es grundsätzlich nicht einlösen bzw. als eingelöst erweisen. Denn der Versprachlichung als Statthalterin des Fremden steht in der Einheit des Doppelaktes Lesen ein Vernehmen gegenüber, und das Verhältnis beider zueinander ist ein reines Binnenverhältnis des Lesens (um nicht zu sagen: das Lesen selbst), das wir zwar verlassen können, aber dann lesen wir nicht mehr. Es ist, wenn ich es einmal so formulieren darf, ein Verhältnis zwischen mir als dem Statthalter des abwesenden Fremden einerseits und mir selbst andererseits. Das unlösbare Problem stellt sich darin so, daß ich das Fremde im Zuge der Versprachlichung vollgültig nur dann vertreten kann, wenn ich es schon kenne, und daß ich es nur kennenlernen kann, indem ich sein Statthalter im Versprachlichen der Schrift bin. *Sicher* sein, daß ich wirklich das *Fremde* vertrete, kann ich nur, wenn ich es mit Sicherheit vollgültig und vollmächtig bereits vertreten *habe*. Den Anspruch, Leser zu sein, kann das Lesen nur unter der einen Bedingung einlösen, daß es ihn erwiesenermaßen be-

reits eingelöst *hat*. Das wird man ein Dilemma nennen dürfen. Jeder Versuch, es aufzulösen, endet unweigerlich in einer *petitio principii*.

Man möchte sich trösten damit, daß unter Lesekundigen die Versprachlichung der Schrift doch recht einheitlich und insofern ziemlich risikolos sein dürfte. Die allgemeinen Konventionen der Konversion von Schriftzeichen in Sprache lassen ja wenig Spielraum für individuelle Abweichungen, und wo der fehlt, wird jedes Eigene zumindest sehr nahe an beliebigem Fremdem sein. Eines jedoch wird grundsätzlich nicht durch jene allgemeinen Konventionen gedeckt, weil es keine Schriftzeichen dafür gibt: Nachdruck oder Beiläufigkeit der Sprache, insgesamt der Ton, der nicht nur die Musik macht. Die beanspruchte und notwendigerweise zu beanspruchende Identität von Fremdprodukt und Eigenprodukt, von geschriebenem und gelesenen Text, ergibt sich nicht von selbst, und sie kann weder garantiert noch als erreicht erwiesen werden.

Dasselbe wiederholt und verschärft sich, wenn das reine Vernehmen zum *Verstehen* wird. Um beides unterschieden zu halten und nichts zu präjudizieren, habe ich bis jetzt immer nur ein Lesen vorausgesetzt, bei dem die Versprachlichung nur vernommen, nicht aber auch verstanden wird. Das ist z. B. der Fall, wenn man in großer Müdigkeit pflichtbewußt etwas liest und auf einmal merkt, daß man von der zuletzt gelesenen Seite absolut nichts mitbekommen und verstanden hat. Ähnliches kennen wir von Abhandlungen in einer völlig unbekanntem Fachsprache und insbesondere von Texten in einer uns fast oder ganz unbekanntem Sprache (wie etwa dem Litauischen), sofern sie in einer uns bekannten Schrift geschrieben sind: wir können sie durchaus *lesen*, d. h. die Schrift versprachlichen und die Sprache vernehmen (wie korrekt die Versprachlichung nach dem Urteil der Kenner dann ist, spielt keine Rolle), aber es bleibt beim bloßen Vernehmen *ohne* (oder gegebenenfalls *fast ohne*) Verstehen. Das sind relativ ungewöhnliche Fälle, aber sie wollen berücksichtigt sein und zeigen auf jeden Fall den Unterschied von Vernehmen und Verstehen.

Das Verstehen nun unterzieht, wo es eintritt, die vernommene Sprache wiederum einer gründlichen Verwandlung. Um es am Beispiel des ›echten‹ Hörens zu erläutern: von anderen gesprochene Sprache, die wir wohl vernehmen, aber nicht verstehen, bleibt ein akustisches Phänomen; von anderen gesprochene Sprache, die wir vernehmen *und* verstehen, wird umgesetzt in anderes, in das, wovon die Rede ist, wie man zu sagen pflegt, und im Falle von Texten in das, wovon der Text handelt. Wie man dieses andere nennt, ist relativ nebensächlich, ob nun ›Bedeutung‹ oder ›Begriff‹ oder ›Vorstellung‹ oder ›Textwelt‹ oder sonstwie (ich bevorzuge

aus mehreren Gründen den Ausdruck *Textwelt*). Die Hauptsache ist, daß es durch das Verstehen aus dem akustischen Phänomen Sprache hervorgebracht wird, in gleicher Weise wie die Sprache durch das Lesen aus dem optischen Phänomen Schrift. Wie sich Sprache zu Schrift verhält, so Textwelt zu Sprache.

Wiederholt wird das Dilemma des Lesens, weil die Textwelt ebenso ein Eigenprodukt des Verstehens ist wie die Sprache ein Eigenprodukt des Lesens. *Verschärft* wird das Dilemma, weil sogar der scheinbare Trost durch die relative Allgemeinheit und Überindividualität der Transformation vollends entfällt. Denn welches Textweltelement (Bedeutung, Begriff, Vorstellung usw.) vom je individuellen Verstehen auch nur einem einzigen gegebenen Wort oder Satz zugeordnet wird, läßt sich allenfalls in Durchschnittswerten oder Wahrscheinlichkeiten angeben, aber nicht mehr in Regeln mit relativ geringen Abweichungen, von den notwendigen Ergänzungen des Verstehens ganz zu schweigen. Das ist nun gewiß keine neue Einsicht. Ich zitiere: »So wenig ein Paar Menschen denselbigen Gegenstand völlig auf dieselbige Art empfinden; so wenig knüpfen ein Paar Menschen an dasselbige Wort genau denselben Begriff«. Das Zitat stammt – nein: nicht von Wilhelm von Humboldt – aus der *Anleitung zur Kenntniß der auserlesenen Litteratur in allen Theilen der Philosophie* (S. 196f.), die der Göttinger Philosoph Michael Hißmann 1778 veröffentlicht hat. Was soll man gegen diese Einsicht einwenden können? Ich wüßte nichts.

Seit gut zweihundert Jahren also ist bekannt oder könnte doch bekannt sein, daß die Verbindung von Wort und Begriff nicht einmal bei zweien gleich ist oder, in meinen Worten, daß die Verwandlung von Sprache in Textwelt je individuell vor sich geht. Deshalb ist es nicht nur eher unwahrscheinlich wie im Falle der Verwandlung von Schrift in Sprache, es ist *ausgeschlossen*, daß wir die Verwandlung von Sprache in Textwelt *genau* so vollziehen wie das Fremde, in dessen Namen wir dabei handeln. Jeder Versuch, das eigene Versprachlichen und Verstehen als Vertreter und Statthalter des abwesenden Fremden zu erweisen, sollte sich seither eigentlich von selbst verbieten. Und wo er doch unternommen wurde und wird, hätte man wenigstens merken sollen, daß er unweigerlich in jenes Dilemma und die zugehörige *petitio principii* hineinläuft, als erwiesen nämlich voraussetzen zu müssen, was zu erst noch erweisen er versucht.

Das Lesen und *mutatis mutandis* auch das Verstehen müssen um ihrer selbst willen den Anspruch erheben, selbst und mit ihren Produkten (dem gelesenen und dem verstandenen Text) Vertreter des abwesenden Fremden zu sein; denn wären sie es nicht, so wären sie auch nicht Lesen und Verste-

hen, sondern ein ungebundenes Produzieren aus Anlaß des Ansehens von Schrift bzw. des Vernehmens von Sprache beim Lesen. Den Anspruch, den das Lesen und Verstehen um seiner selbst willen erheben muß und durch sich selbst erhebt, wirklich Lesen und Verstehen zu sein, – diesen Anspruch kann es unmöglich einlösen.

Das heißt nun aber nicht, daß die Unmöglichkeit des Lesens und Verstehens behauptet würde, denn das wäre offenkundiger *nonsense*, sowohl absolut kontraintuitiv als auch rettungslos verstrickt in einen performativen Selbstwiderspruch, insofern ich Ihnen dann die Unmöglichkeit des Verstehens würde verständlich machen wollen. Es heißt nur, daß die *Selbstvergewisserung* des Lesens und Verstehens unmöglich ist. Personifizierend gesprochen: Lesen und Verstehen können nie sicher sein, daß sie sind, was zu sein sie beanspruchen müssen und beanspruchen, treue und vollgültige Vertreter nämlich des abwesenden Fremden.

Mir scheint, daß die landläufigen Ansichten über das Lesen und Verstehen in Unkenntnis dieser Unmöglichkeit oder aus Furcht vor ihr den untauglichen Versuch unternehmen, ihr doch irgendwie zu entgehen. Das beginnt mit dem uns allen bekannten Eindruck, beim Lesen rede jemand anders als wir selbst zu uns oder erzähle uns etwas, welcher Eindruck eine simple Übereilung oder Erschleichung ist, weil er ungeniert als erwiesen annimmt, was erst noch zu erweisen wäre, daß nämlich jene Stimme im Kopf, obwohl zweifellos die eigene, wirklich die Vertreterin des abwesenden Fremden ist. Und es geht weiter bis zur Meinung, sich auf die Intention des Autors berufen zu müssen oder auch nur zu können, obwohl die ja notwendigerweise nur aus den Eigenprodukten von Lesen und Verstehen extrapoliert werden und infolgedessen nicht als Maßstab für deren Richtigkeit fungieren kann.

Das eine wie das andere und mancherlei dazwischen halte ich für mehr oder weniger triste Fälle von Selbstentfremdung, von Unfähigkeit oder fehlender Bereitschaft, das Handeln in fremdem Namen als das eigene zu erkennen, das es ist, oder, in anderer Terminologie, die Verantwortung für eben dieses eigene Handeln in fremdem Namen zu übernehmen. Eine skeptizistische Übernahme der Verantwortung würde darin bestehen, zum permanenten scharfen Mißtrauen gegenüber der Zuverlässigkeit des eigenen Lesens und Verstehens aufzurufen, und das ist sicher nicht unberechtigt und schon einmal nicht nichts; aber es ähnelt mir doch zu sehr dem Verkehrszeichen ›Achtung Steinschlag‹, das ja auch nicht mehr sagt als ›wundert euch nicht, wenn's demnächst kracht‹ und einen ansonsten ratlos läßt, weil es nicht mitteilt, was man dagegen tun könnte.

Ich sehe nur eine Möglichkeit, der Selbstentfremdung zu entgehen und über das leere Selbstmißtrauen hinauszukommen: das eigene Handeln in fremdem Namen und seine Ergebnisse ganz gezielt so fremd (und notfalls befremdlich) wie nur irgend möglich zu machen, damit nichts unterlassen ist, was es als Vertreter des abwesenden Fremden legitimieren könnte. Ein Lesen und Verstehen im Bewußtsein der Unmöglichkeit einer Selbstvergewisserung ist um seiner selbst willen verpflichtet zur radikalen Selbstverfremdung als der einzigen Möglichkeit, der Verantwortung für das eigene Handeln in fremdem Namen vielleicht gewachsen zu sein. Das ist der Grundsatz einer Ethik des Lesens und Verstehens. Und wo es liegt, daß dieser Grundsatz sich auch auf eine Ethik *nicht nur* des Lesens auswirkt, da wollen wir ihn vorderhand liegen lassen: auf der Hand.

Literaturhinweise

- REBECCA BARR u. a. (Hg.): Handbook of Reading Research. New York 1991.
- ALFRED BELLEBAUM / LUDWIG MUTH (Hg.): Leseglück – eine fast vergessene Erfahrung? Opladen 1996.
- PAUL GOETSCH (Hg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich (ScriptOralia. 65). Tübingen 1994.
- RUDOLF GRONER / GÉRY D'YDEWALLE / RUTH PARHAM (Hg.): From Eye to Mind. Information Acquisition in Perception, Search, and Reading (Studies in Visual Information Processing. 1). Amsterdam 1990.
- ALBERTO MANGUEL: Eine Geschichte des Lesens (A History of Reading, 1996). 4. Aufl. Berlin 1998.
- VICTOR NELL: Lost in a Book. The Psychology of Reading for Pleasure. New Haven/London 1988.
- KEITH RAYNER / ALEXANDER POLLATSEK: The Psychology of Reading. Englewood Cliffs, NJ 1989.
- PAUL SAENGER: Space Between Words. The Origins of Silent Reading. Stanford 1998.

Verstehen

*Kunstgriff (oder Kunst) des Lesens, das die Namen sucht,
zu ihnen hinstrebt: ein Akt lexikalischen Transzendierens,
eine Klassifizierungsarbeit.* Roland Barthes

Der Sklave Äsop (6. Jhdt. v. Chr.) erzählt auf Griechisch folgende Geschichte: Ein Hund, der ein Stück Fleisch im Maul trug, überquerte einen Fluß. Dabei sah er seinen Schatten im Wasser und meinte, das sei ein anderer Hund, der ein größeres Stück Fleisch habe. Sofort ließ er das eigene fahren und fuhr auf das Spiegelbild los, um das Fleisch zu rauben. Aber dabei kam nur heraus, daß er beides verlor, das fremde Fleisch, weil es überhaupt nicht da war, und das eigene, weil es vom Wasser weggetrieben war.¹ Die Geschichte wurde überliefert, auswendig gelernt, verstanden, weitererzählt, abgeschrieben, übersetzt, nach Erfindung des Buchdrucks auch gedruckt, bis sie an den Theologieprofessor Martin Luther (16. Jhdt. n. Chr.) kam. Er bewährte sich als Dolmetscher. Zum einen, indem er den Äsop – nicht als erster – ins Deutsche übertrug, zum anderen, indem er etwas an ihm herausarbeitete, abstrahierte und bezeichnete. Durch lexikalische Mehrarbeit wurde der Übersetzer Luther zum Interpreten:

Es lieff ein Hund durch einen Wasserstrom, und hatte ein stück Fleisch im Maule. Als er aber den schemen vom Fleisch im wasser sihet, wehnet er, es were auch Fleisch, und schnappet girig darnach. Da er aber das Maul aufthet, empfiel jm das stück Fleisch, und das Wasser fürets weg. Also verlor er beide, das Fleisch und schemen.

Lere.

Man sol sich begnügen lassen an dem, was Gott gibt. Wem das wenige erschmahet, dem wird das Grösser nicht. Wer zu viel haben will, der behelt zu letzt nichts. Mancher verleuret das gewisse über dem ungewissen.²

1 Reinhard Dithmar (Hg.): Fabeln, Parabeln und Gleichnisse. Paderborn 1995, S. 105.

2 Etliche Fabeln aus dem Esopo von D. M. L. verdeudscht (1530). Zit. nach Reinhard Dithmar (Hg.): Martin Luthers Fabeln und Sprichwörter. Frankfurt a. M. 1989, S. 34.

Man sieht, der Text hat sich fast verdoppelt. Er besteht jetzt aus der Erzählung (*narratio*) und einer Lehre (*doctrina*), die beide schön symmetrisch in jeweils vier Sätzen formuliert sind. Die erzählenden Sätze bauen eine Geschichte auf, die ein Ende nimmt; die lehrenden Sätze – Sentenzen und Sprichwörter – bilden dagegen eine Folge von Variationen, die man auch noch fortsetzen könnte. Der Zwischentitel »Lere« trägt die beiden Teile des Textes wie der Pfeiler einer kommunikativen Brücke: von der Textwelt mit Hund, Fleisch und Fluß hinüber zu den Lesern, insofern sie im Alltag handelnde Menschen sind. »Lere« trennt die beiden sprachlichen Handlungen Übersetzen und Auslegen.³ Da ist die kommunikative Arbeit der Verdeutschung: es gilt, den fremden Text in einer anderen Sprache zu verstehen und sein Äquivalent in der deutschen Sprache auszudrücken. Die Auslegung ist gleichfalls kommunikative Arbeit, doch anderer Art: hier gilt es, dem fremden Text eine Mitteilung oder Botschaft abzulesen und sie (in welcher Sprache auch immer) auszudrücken, um in einem zweiten Text die Botschaft des ersten Textes zu wiederholen. Da die Auslegung sich auf ein kommunikatives Ereignis (hier: die Erzählung) bezieht, ist sie zugleich metakommunikativ. Die Arbeit des Verstehens umfaßt beide Funktionen, denke ich, die des Dolmetschers, unverständliche Sprache verständlich zu machen, und die des Interpretens, zu einem gegebenen Text die Botschaft zu formulieren.

Allerdings würde man heute die Botschaft eines Textes kaum noch alltagspraktisch als »Lere« oder als Moral von der Geschicht' formulieren. Zwischen der Reformationszeit und der heutigen liegt die große historische Zäsur der Goethezeit.⁴ Und seit dem Ende des 18. Jahrhunderts wollen die meinungsbildenden Autoren von der *doctrina* nichts mehr wissen. Die »dürren, Tödtengestalten allgemeiner, unbestimmter, vielleicht unan-

3 Die »Lere« entspricht dem berühmten »Was ist das?« in Luthers Katechismus, das den kanonischen Text und seine Auslegung verbindet. Wenn die Auslegung ihrerseits kanonisch wird, muß das Verstehenssignal verdoppelt werden. So etwa in Richardsons Bearbeitung der Fabel vom Hund und dem Schatten, wo zur »Lehre« (1 Satz) noch eine längere »Betrachtung« (7 Sätze) kommt. Vgl. Samuel Richardson: Sittenlehre für die Jugend in den auserlesensten Aesopischen Fabeln mit dienlichen Betrachtungen zur Beförderung der Religion und allgemeinen Menschenliebe [übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing]. Leipzig 1757, S. 8f.

4 Damit sind die zweimal dreißig Jahre vor und nach 1800 gemeint, die den Übergang zur Moderne bilden. So schon, wenn auch rein ideengeschichtlich konstruiert, bei Hermann August Korff: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte. 4 Tle. Leipzig 1923–1953.

wendbarer Lehren«, so Johann Gottfried Herder, einer der Meisterdenker der Moderne, verhindern eigenes Nachdenken und ertönen damit das eigentliche Leben der Dichtung: »Aus der Fabel mit der abstrakten Lehre ist diese anziehende Seele der Fabel verschwunden; ein nackter Körper hängt am Kreuze da und die Aufschrift, was er bedeuten soll, hängt unter dem Kreuze.«⁵ Der moderne Autor soll seine Leser den Sinn der Fabeln und Erzählungen »selbst abstrahiren und auf ihre jetzige Lage anwenden« lassen. Die Lehre wäre, als Aussage, immer nur ein Teil des Textes – der Sinn dagegen, der die Teile zu einem Ganzen integriert, kann nicht schon ein Bestandteil des Textes sein, sondern muß abstrahiert und noch einmal gesagt werden. Das aufzufindende Integral ist für den Theologen Herder die Seele der Fabel wie aller Literatur, dagegen für den Romane lesenden Leutnant von Blanckenburg – die Fabel verliert ihre Beliebtheit, während der Roman zur wichtigsten Literaturform wird – ganz unmetaphorisch die Ordnung und Durchformung eines Textes:

Ich glaube nicht, daß der Dichter auf eine andre Art füglich Lehrer seyn könne, als indem er unsre denkende Kraft und Empfindungsvermögen durch die Kunst in der Anordnung und Ausbildung seines Werks beschäftigt. Er muß sich nicht geradeswegs zum Lehrer aufwerfen; noch weniger müssen es seine Personen. Wir selbst, ohne sein Vordociren, müssen an ihm lernen können; und wir werden desto sicherer und beßrer lernen, wenn wir Gelegenheit gehabt haben, durch sein Werk unsre eignen Lehrmeister zu werden.⁶

Der Autor hat nun aufgehört, als Lehrer zu reden; sein Text ist eine schriftliche Hausaufgabe geworden, an der man sich bilden muß.⁷ So wird der Leser in Freiheit gesetzt und auch wieder gebunden, denn die Freiheit der reflexiven Selbstbelehrung hat ihre Regeln. Sie werden verwaltet von der Disziplin der Hermeneutik.

5 Johann Gottfried Herder: Ueber Bild, Dichtung und Fabel (1787). In: Herders Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. XV. Berlin 1888, S. 549f.

6 Friedrich von Blanckenburg: Versuch über den Roman (1774). Reprint, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965, S. 253.

7 Vgl. Heinrich Bosse: Der Autor als abwesender Redner. In: Paul Goetsch (Hg.): Lesen und Schreiben im 17. und 18. Jahrhundert. Studien zu ihrer Bewertung in Deutschland, England, Frankreich (ScriptOralia 65). Tübingen 1994, S. 277–290.

Wie das Verstehen eine Geschichte hat, so hat auch die Hermeneutik ihre Geschichte.⁸ Sie beginnt mit der Alphabetisierung Griechenlands, als man in den Rednerschulen den Homer studierte. Dabei ergaben sich ›Probleme‹, regelrechte Verständniskrisen, wenn der kanonische Dichter etwas Ungereimtes, Unsittliches, Unmögliches gesagt zu haben schien.⁹ Aristoteles erörtert in seiner *Poetik* die diversen Verfahren, wie der Leser einen Autor jeweils zu verteidigen hätte, bevor er sich das Recht nehmen dürfe, ihn zu kritisieren. Dann ist es vor allem die Auseinandersetzung mit dem Buch der Bücher, der Bibel, welche der Hermeneutik einen doppelten Platz zuweist: einen notwendigen, aber niedrigen, was die Dolmetscherfunktion betrifft, eine zentrale Stelle dagegen, was die eigentliche Schriftauslegung oder Exegese (›Herausführung‹ des Sinns) angeht. Je mehr aber die Bibelkritik über Gott als Autor nachdachte und den Glauben erschütterte, daß die Heilige Schrift buchstäblich vom Heiligen Geist autorisiert worden sei, desto problematischer wurde das Verhältnis von Geist und Buchstaben. Ein semiologisches Erdbeben findet statt, wenn sich im 18. Jahrhundert die eine Heilige Schrift spaltet, wenn nur die Signifikate (der Geist) von Gottes Wort göttlich sind, die Signifikanten (die Buchstaben) jedoch durch und durch menschlich.¹⁰ Die Unterscheidung von Signifikat und Signifikant, die immer schon die Arbeit des Verstehens begründet hat, gerät in eine nachhaltige Krise. Diese wird in zwei Verallgemeinerungsschritten bewältigt. Den ersten Schritt tut der Hallenser Theologieprofessor Semler mit der Begründung, die Bibel sei ein altes Buch, daher seien »zu allen Zeiten alle alte Schriften, oder die auch nur vor geraumer Zeit abgefaßt worden, einer Auslegung für die Lebenden benötigt und fähig gewesen.«¹¹ Den zweiten Schritt tut Semlers Schüler, Fried-

8 Das griechische ἐρμηνεύειν (*hermeneuein*) heißt ›verkünden, dolmetschen, erklären, auslegen‹. Vgl. Wolfgang Sünkel: Art. *Hermeneutik*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter. Bd. III. Darmstadt 1974, Sp. 1061ff.

9 Die klassische Kurzfassung stammt von Wilhelm Dilthey: Die Entstehung der Hermeneutik (1900). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. V. Stuttgart 1924, S. 317ff. Vgl. auch Robert Lamberton und John J. Keany (Hg.): *Homer's Ancient Readers. The Hermeneutics of Greek Epic's Earliest Exegetes*. Princeton 1992.

10 So polemisiert Johann Salomo Semler: Abhandlung von freier Untersuchung des Canon. Vierter Theil. Halle 1775, gegen den »unchristlichen ungöttlichen Eifer, allen Büchern, allen Theilen, allen Worten, allen gemalten hebräischen und griechischen Charakteren [= Buchstaben], dem ganzen *actui scribendi externo*, eine und dieselbe Göttlichkeit beizulegen« (Vorrede, unpag.).

11 Johann Salomo Semler: Vorbereitung zur theologischen Hermeneutik, zu weiterer Beförderung des Fleisses angehender Gottesgelehrten. Halle 1760, S. 35.

rich Daniel Ernst Schleiermacher, wenn er eine allgemeine Auslegungskunst entwirft, die selbst mündliche Mitteilungen umfaßt und in der die Bibel nur noch als Spezialfall vorkommt. Aufgabe der Hermeneutik ist nun, in Schleiermachers Formulierung von 1829, »alles Verstehen fremder Rede.«¹² Eine Sprache lernt man verstehen, indem man an ihr mitwirkt – an einem Text jedoch, welcher gegeben ist, kann man nur mitwirken, indem man ihn, wiederholend, rekonstruiert. Also besteht die Aufgabe, wie der moderne Hermeneut sie formuliert,¹³ in der theoretischen Wiederholung des Schreibens.

Das Verstehen, verstanden als »Nachconstruieren der gegebenen Rede«,¹⁴ totalisiert: alle fremden Reden – den Text als ganzen. Es heißt nicht einfach, Mißverständnisse oder Unverständnis aus dem Wege zu räumen, wo und wie sie gerade bemerkt werden, es heißt vielmehr, Punkt für Punkt einen Weg abzuschreiten oder einen Prozeß zu rekonstruieren, dessen Ziel und Resultat der vorliegende Text ist. Wo aber liegt der Anfang? Für die Hermeneutik der Goethezeit liegt der Anfang einmal in der Sprache, zum anderen im Geist des Autors; denn nur der Urheber, wie Gott beim Evangelium, bürgt dafür, daß die Worte nicht auseinanderfallen. Schleiermacher verlangt, »daß wir um diese Kunst an irgend einer Rede vollständig zu üben, im Besiz sein müssen nicht nur der Wort- und Sacherklärungen, sondern auch des Geistes des Schriftstellers.«¹⁵ Die heimliche Theologie darin ist der Gegenwart fragwürdig geworden;¹⁶ die Inbesitznahme eines fremden Geistes klingt imperialistisch. So ist Schleiermachers Grundlegung der Hermeneutik vielleicht in dem Punkt zu modifizieren, daß der Leser deutlicher die Stellvertretung des abwesenden Autors übernimmt.¹⁷ Der Leser kann sich Fremdes nur aneignen, indem er, in einer Gegenbewegung, sein eigenes Tun zu einem fremden macht.

12 Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: Hermeneutik. Nach den Handschriften hg. und eingel. von Heinz Kimmerle (Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Phil. hist. Klasse 1959, 2). Heidelberg 1959, S. 124.

13 Klaus Weimar: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. 2. Aufl. Tübingen/Basel 1993, S. 163ff.

14 Schleiermacher, Hermeneutik, S. 87. Zur Erläuterung der komplexen Formel vgl. Manfred Frank: Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher. Frankfurt a. M. 1977, S. 289ff.

15 Schleiermacher, Hermeneutik, S. 155.

16 Vgl. Jochen Hörisch: Die Wut des Verstehens. Zur Kritik der Hermeneutik. 2. erw. Aufl. Frankfurt a. M. 1997.

17 Vgl. den Beitrag *Lesen* von Klaus Weimar in diesem Band.

Die Paradoxie der Aufgabe, eine gegebene Rede nachzukonstruieren, ist schon in der Frage begründet: kann man mit anderen Worten dasselbe sagen (oder nur das gleiche)? Ludwig Wittgenstein hat sie wie folgt entfaltet:

Wir reden vom Verstehen eines Satzes in dem Sinne, in welchem er durch einen andern ersetzt werden kann, der das Gleiche sagt; aber auch in dem Sinne, in welchem er durch keinen andern ersetzt werden kann. (So wenig wie ein musikalisches Thema durch ein anderes.)

Im einen Fall ist der Gedanke des Satzes, was verschiedenen Sätzen gemeinsam ist; im andern, etwas, was nur diese Worte, in diesen Stellungen, ausdrücken. (Verstehen eines Gedichts.)

So hat also ›verstehen‹ hier zwei verschiedene Bedeutungen? – Ich will lieber sagen, diese Gebrauchsarten von ›verstehen‹ bilden seine Bedeutung, meinen *Begriff* des Verstehens.

Denn ich *will* ›verstehen‹ auf alles das anwenden.¹⁸

Man kann sich mit Wittgenstein entschließen, beides miteinander zu verbinden. Dann ist ein Text der Gegenstand, den man als Satz und als Gedicht zugleich behandelt. Den »Gedanken« herausarbeiten heißt dann, den Wortlaut zu verlassen, über ihn hinauszugehen oder, mit Roland Barthes gesprochen, ihn lexikalisch zu transzendieren in einem Prozeß der Neubenennung.¹⁹ Die Gefahr dabei ist, den gegebenen Wortlaut durch den eigenen zu verdrängen, die Lösung an die Stelle des Problems zu setzen. Ihr begegnet das unaufhörliche Zitieren, die emphatische Hinweisgeste ›Es steht geschrieben‹. Den »Gedanken« herausarbeiten heißt aber auch, das Vielfältige zusammenzufassen, um Stetigkeit des Zusammenhangs oder Kohärenz zu behaupten.²⁰ Die Gefahr dabei ist, einen Zentral-

18 Ludwig Wittgenstein: Philosophische Untersuchungen. In: Ders.: Schriften. Frankfurt a.M. 1960, S. 452. Vgl. auch Albrecht Wellmer: Verstehen und Interpretieren. In: Hans Julius Schneider und Matthias Kroß (Hg.): Mit Sprache spielen. Die Ordnung und das Offene nach Wittgenstein. Berlin 1998.

19 Roland Barthes: S/Z (frz. 1970). Frankfurt a. M. 1976, S. 95: »Lesen ist um das Benennen kämpfen und die Sätze des Textes einer semantischen Transformation unterwerfen.«

20 Als Künstler »weiß er uns durch die Stetigkeit des Zusammenhangs die Komprehension leicht und natürlich zu machen«, formuliert Schiller in seiner Rezension über Matthissons Gedichte (1794). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. XXII: Vermischte Schriften. Hg. von Herbert Meyer. Weimar 1958, S. 275. – Zum Begriff der Kohärenz in der Textlinguistik vgl. Markus Nussbaumer: Was Texte sind und wie sie sein sollen. Ansätze zu einer sprachwissenschaftlichen Be-

sinn festzusetzen, dem sich alles andere unterordnen muß. Ihr begegnet die ungeordnete Beobachtung von Details, deren Sinn *ad hoc* mit Fragen nach dem Warum und Wozu ausprobiert werden kann:²¹ »nur diese Worte, in diesen Stellungen«. Details aber gibt es in schier unerschöpflicher Fülle, nicht nur die Schriftzeichen, die Worte und Sätze, sondern dazu noch die Dinge, von denen die Rede ist, und alle in einer spezifisch semiotischen Unbeständigkeit, dank der »im kulturellen Leben jede Entität sowohl Signifikat als auch Signifikant werden kann.«²² Das wären die Elemente zu einer unendlichen Geschichte. In das Meer der Zeichen muß man wohl eintauchen, doch nicht um es auszutrinken, sondern um darin zu schwimmen. Und so endet der eigentlich unendliche Prozeß²³ praktischerweise, wenn man sein (selbst- oder fremdgestelltes) Arbeitsziel erreicht. Die Bewegungen dabei lassen sich unterscheiden: unter anderem gilt es, die Sprechsituation zu beschreiben – Sätze als Sprechhandlungen zu paraphrasieren – unverständliche Wörter und Sachen zu übertragen – das Thema zu benennen – eine Hypothese über den Sinn des Textes aufzustellen – die Sinnhypothese durch Argumente zu bekräftigen.

Hier ist ein Textausschnitt:

L ä u f f e r. Mein Vater sagt: ich sey nicht tauglich zum Adjunkt. Ich glaube, der Fehler liegt in seinem Beutel; er will keinen bezahlen. Zum Pfaffen bin ich auch zu jung, zu gut gewachsen, habe zuviel Welt gesehn, und bei der Stadtschule hat mich der Geheime Rat nicht annehmen wollen, Mag's! Er ist ein Pedant, und dem ist freilich der Teufel selber nicht gelehrt genug. Im halben Jahr hätt' ich doch wieder eingeholt, was ich von der Schule mitgebracht, und dann wär' ich für einen Klassenpräzeptor noch immer viel zu gelehrt gewesen, aber der Herr Geheime Rat muß das Ding besser verstehen. Er nennt mich immer nur Monsieur Läufter, und wenn wir von Leipzig sprechen, fragt er nach Händels Kuchengarten und Richters Kafeehaus, ich weiß nicht: soll das Satire sein, oder – Ich hab ihn doch mit unserm Konrektor bisweilen tiefsinnig genug diskutieren hören; er sieht

gründung eines Kriterienrasters zur Beurteilung von schriftlichen Schülertexten (Germanistische Linguistik 119). Tübingen 1991, S. 129ff.

21 Weimar, Enzyklopädie der Literaturwissenschaft, S. 179ff.

22 Umberto Eco: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen (A Theory of Semiotics, 1976). 2. korr. Aufl. München 1991, S. 106. Eco definiert Kultur generell als unendliche Semiose, als ein ständiges Übersetzen von Zeichen in andere Zeichen, Gesten, Bilder, Definitionen usw.

23 So z. B. Karlheinz Stierle: Dimensionen des Verstehens. Der Ort der Literaturwissenschaft (Konstanzer Universitätsreden 174). Konstanz 1990, S. 16: »Man kann das Werk immer nur verstehen, aber nie es verstanden haben.«

mich vermutlich nicht für voll an. – Da kommt er eben mit dem Major; ich weiß nicht, ich scheu ihn ärger als den Teufel. Der Kerl hat etwas in seinem Gesicht, das mir unerträglich ist. (*Geht dem Geheimen Rat und dem Major mit viel freundlichen Scharfsitzen vorbei.*)

Wenn wir Eigennamen und Rede zusammenfügen, muß Läufer der Sprecher sein, und damit beginnen wir schon, die Frage nach der Sprechsituation zu beantworten: wer spricht mit wem worüber? Läufer spricht mit sich selbst – Selbstgespräch und abgesonderte Verhaltensbeschreibung besagen für Dramenleser: das ist ein Monolog. Damit wäre der Textausschnitt klassifiziert, noch nicht verstanden. Also die nächste Frage: worüber spricht Läufer? Von seinem Vater, von der Stadtschule, dem Geheimen Rat, Leipzig usw. – aber solange wir nur Ausdrücke herauslesen und sortieren,²⁴ würden wir noch nicht verstehen. Um die Frage nach dem Warum und Wozu zu beantworten, müssen wir einen Handlungszusammenhang herstellen. Also, was macht Läufer da? Mein erster Eindruck wäre: er macht sich Gedanken darüber, was andere von ihm denken. Statt an unsichtbare Gedanken halte ich mich jedoch lieber an beobachtbare Sprechhandlungen: Läufer referiert, was sein Vater gesagt hat und nimmt dazu Stellung; daß der Geheime Rat ihn abgelehnt hat, auch dazu nimmt er Stellung; schließlich, wie der Geheime Rat zu ihm und zu dem Konrektor zu sprechen pflegt. Als der Geheime Rat in Person auftritt, bezieht er wiederum Stellung oder Stellungen, mit Worten und in der wortlosen Sprache des Körpers.

Was Läufer sprechend-handelnd referiert, sind nun aber wiederum sprachliche Handlungen oder Ereignisse. Wenn, erstens, der Vater sagt, der Sohn sei nicht tauglich zum Adjunkt, so werden sie darüber gesprochen haben, wozu der Sohn sich eignen möchte. Aber was ist ein »Adjunkt«?²⁵ Wenn, zweitens, der Geheime Rat den jungen Mann bei der Stadtschule nicht annehmen wollte, wird er sich wohl um einen Lehrposten beworben haben. Aus den mitgeteilten Antworten lassen sich die nicht mitgeteilten Fragen, mithin zwei vorausgegangene Gespräche durch

24 Stellt man bedeutungsgleiche Elemente zusammen, so erhält man Bedeutungsebenen oder »Isotopien«. Vgl. z. B. François Rastier: Systematik der Isotopien. In: Werner Kallmeyer u. a. (Hg.): Lektürekolleg zur Textlinguistik. Bd. 2: Reader. Frankfurt a. M. 1974, S. 153ff.

25 Im allgemeinen eine Art Assistent oder Stellvertreter. Vgl. Johann Heinrich Zedler (Hg.): Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste. Bd. I (zuerst 1732). Reprint Graz 1961, Sp. 513f.: »*Adjunctus*, Gall. *Adjoint* wird insgemein genennet der, so einem zur Hülff zugesellet wird, ein Amts-Genoß.«

Implikation erschließen.²⁶ Im folgenden geht es dagegen um ein Gesprächsverhalten, das »immer nur« oder »bisweilen« vorkommt, also wiederkehrt. Der Geheime Rat stellt Läufer vor ein Rätsel, dadurch daß er ihn französisch tituliert und wie er mit ihm über Leipzig spricht. Läufer, wie jeder Interpret, erwägt mehrere Möglichkeiten: entweder verspottet ihn der Geheime Rat (»Satire« ist hier keine literarische Gattung), oder (hier fülle ich die Leerstelle »oder –«) es fehlt dem Geheimen Rat an Tief-sinn. Erst im Vergleich mit dem Konrektor²⁷ errät Läufer, was ihm nicht gefallen kann: er ist einer, mit dem nur oberflächliche Konversation gemacht wird.

Um die Sprechsituation zu klären (worüber spricht Läufer?), habe ich sprachliche Handlungen paraphrasiert, abstrahiert und benannt; ferner habe ich punktuell unverständliche Worte übersetzt, unausdrückliche Voraussetzungen ausgesprochen, Leerstellen gefüllt – kurz, ich habe auf der Suche nach dem Zusammenhang immer wieder Zusammenhänge bezeichnet. Dazu bin ich über den Wortlaut hinausgegangen und habe insofern Nicht-Gesagtes benutzt, doch ohne zu glauben, das Nicht-Gesagte sei von jemandem gemeint worden.²⁸ Statt dessen glaube ich, die Bezeichnungsmöglichkeiten der deutschen Sprache (hoffentlich sorgfältig) verwendet zu haben. Dazu habe ich möglichst genau den Kontext berücksichtigt, soweit er eben reichte, d. h. *ad hoc* kontextualisiert. Kontextualisierung erscheint in der Schleiermacherschen Hermeneutik als zirkuläres Gebot, das Einzelne aus dem Ganzen ebenso zu verstehen, wie das Ganze aus dem Einzelnen.²⁹ Aber wie sollen Kontexte jemals ein Ganzes bilden

26 Zur Implikation und zum Einsatz des gesamten Wissens, was Zeichen, Sprache, Text und Welt angeht (»Enzyklopädie«), vgl. Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten* (ital. 1979). 2. Aufl. München 1994.

27 Im Text erscheinen zwei Lehrerbezeichnungen, »Konrektor« und »Klassenpräzeptor«. Sie sind im Kosmos ständischer Lateinschulen dem Range nach verschieden: Der Rektor unterrichtet in Prima, der Konrektor in Sekunda, die weiteren Klassenlehrer numerisch geordnet als Tertius, Quartus, Quintus bis hinab zum *collega infimus* in ihren ebenso gereihten Klassen.

28 Ausgespartes, Verschwiegenes und Leerstellen, so Wolfgang Iser, »ziehen den Leser in das Geschehen hinein und veranlassen ihn, sich das Nicht-Gesagte als das Gemeinte vorzustellen.« Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München 1976, S. 265.

29 Z. B. Schleiermacher, *Hermeneutik*, S. 143f.: Einem dominierendem Stichwort »kann nun eben so wie dem einzelnen Wort in dem einzelnen Satz sein völlig bestimmter Sinn nur richtig zugeteilt werden wenn es im Zusammenhang mit den

können? Es ist keineswegs sicher, ob Läubfers Äußerungen komplett sind; wenn ich einen Teil von ihnen mit dem Deutungsschema³⁰ »Rätselraten« belege, so leiste ich, stückweise abstrahierend und benennend, bloß kontextbezogene lexikalische Mehrarbeit.

Allerdings wäre es zu wenig, sich auf die Sprechsituation zu beschränken. Es fehlt bislang so etwas wie der soziale *Rahmen* einer Alltagspraxis, der einen darüber orientieren würde, was hier vor sich geht.³¹ Ich tue also einen Schritt weiter auf die Textwelt zu, indem ich den Kontext erweitere. Jetzt erst kommt, vom Titelblatt bis zu den Szenenbezeichnungen, all das Drumherum um den Text in den Blick, das ich nach der Methode Edgar Wibeaus weggelassen habe,³² und das Gérard Genette den »Paratext« nennt.³³ Über dem Textausschnitt steht »Erster Akt. Erste Szene. Zu Insterburg in Preußen«, und da im Anschluß die »Zweite Szene« folgt, handelt es sich um eine komplette Szene. Sie ist doppelt zu lokalisieren, in der Textwelt weit entfernt von Leipzig im Königreich Preußen, im Textaufbau als Anfang oder Exposition. Das Personenverzeichnis gibt außer den

andern ähnlichen Wörtern gelesen wird, d. h. jede Gliederung von Sätzen, sei sie nun größer oder kleiner, kann nur richtig verstanden werden aus dem Ganzen welchem sie angehört. Und wie nun jedes kleinere so durch ein größeres, das selbst wieder ein kleineres ist, bedingt wird: so folgt offenbar, daß auch das Einzelne nur vollkommen verstanden werden kann durch das Ganze.« Diesen fortschwingenden, sich steigernden Prozeß von Integration und Differenzierung nennt man den »hermeneutischen Zirkel. Zu den Problemen dieses Denkbildes vgl. Elisabeth Ströker: Über die mehrfache Bedeutung der Rede von Ganzen und Teilen. Bemerkungen zum sogenannten hermeneutischen Zirkel. In: Teil und Ganzes. Zum Verhältnis von Einzel- und Gesamtanalyse in Geschichts- und Sozialwissenschaften. Hg. von Karl Acham und Winfried Schulze (Theorie der Geschichte 6). München 1990, S. 278–298.

- 30 Mit dem Begriff des Deutungsschemas arbeitet Werner Strube: *Analytische Philosophie der Literaturwissenschaft. Definition, Klassifikation, Interpretation, Bewertung*. Paderborn u. a. 1993, bes. S. 100ff.
- 31 Anhand der Frage »Was geht hier eigentlich vor?« (*What is it that's going on here?*) entwickelt Erving Goffman den Begriff des Rahmens (*frame*), der – als Schema oder Standardsituation gewissermaßen – Handlungen und Ereignisse überhaupt erst zu plazieren hilft. Erving Goffman: *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen (Frame Analysis)*, 1974). 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1996, S. 35: »Man tendiert dazu, Ereignisse im Sinne primärer Rahmen wahrzunehmen, die bestimmte Beschreibungen der Ereignisse liefern.«
- 32 Ulrich Plenzdorf: *Die neuen Leiden des jungen W.* Frankfurt a. M. 1973. Der Held liest *Werthers Leiden* ohne Einband, Titelseite und Nachwort.
- 33 Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* (frz. 1982). Frankfurt a. M. 1993, S. 11f.

Namen auch familiäre Beziehungen oder soziale Positionen an. Der Geheime Rat von Berg und der Major sind Brüder, der »alte Läufer« ist Stadtprediger und sein Sohn »ein Hofmeister«. Erst die Berufsangaben erlauben es nun, den Handlungsrahmen dieser Szene präzise zu bezeichnen.

Da Läubfers Vater »Pfaffe« ist, wird er mit seinem Sohn über eine Adjunktur im kirchlichen Bereich gesprochen haben. Der Posten betrifft aber direkt seinen »Beutel«, also das Einkommen des Pastors.³⁴ Das heißt, der Sohn hat als Gehilfe in die Predigerstelle des Vaters einrücken wollen, und der Vater lehnt ihn als untauglich ab. Läufer hat sich gleich zweimal eine Abfuhr geholt, so daß ihm von Anfang an die kirchliche Laufbahn ebenso wie die Schullaufbahn in Insterburg versperrt sind. Es ist anzunehmen, daß sein eigener Beruf als Hofmeister entscheidend damit zusammenhängt. Was aber ist ein »Hofmeister«? Die Frage läßt sich praktisch beantworten: wir können das ganze Stück durchlesen oder ein Wörterbuch aufschlagen³⁵ oder beides, dann wissen wir es. Die Frage stellt uns jedoch vor eine Aufgabe, die man nicht einfach den Textkommentaren überlassen, sondern auch theoretisch bedenken sollte, die der historischen Interpretation.³⁶

Sagen wir, der Hofmeister ist ein »Hauslehrer«. Das Wort ist verständlich dank seiner Bestandteile, und weil es eine Position in dem Paradigma der Lehrerbezeichnungen einnimmt. Aber die Sache ist nicht verständlich, denn es gibt heutzutage keine Hauslehrer, sondern nur Privatlehrer, die an Privatschulen unterrichten, oder Nachhilfelehrer, die dem öffentlichen

34 Da die Besoldung eines Adjunkten nicht festgelegt ist, muß man den Fall nicht nur beruflich, sondern auch zeitlich und regional möglichst eng sehen. Im Vorgriff auf die Herkunft des Autors (Jakob Michael Reinhold Lenz, geb. 1751 in Livland, gest. 1792 in Rußland) benutze ich die Auskunft von August Wilhelm Hupel: *Topographische Nachrichten von Lief- und Ehistland*. Bd. II. Riga 1777, S. 80: »Meistentheils bekommt der Adjunkt die Hälfte aller Einkünfte, als worauf das Konsistorium sehen muß.«

35 Nach Zedlers *Universal-Lexicon* empfehle ich Hermann Paul: *Deutsches Wörterbuch*. 9. vollst. neu bearb. Aufl. Hg. von Helmut Henne u. a. Tübingen 1992.

36 Die historische Interpretation (= Verstehen des Wortsinns in Beziehung auf reale Verhältnisse) hat Schleiermacher unglücklicherweise aus der Kunst des Verstehens ausgeklammert. Nun gilt sie als Sache der Philologen. Vgl. August Boeckh: *Enzyklopädie und Methodenlehre der philologischen Wissenschaften*. Hg. von Ernst Bratuschek (zuerst 1877). Darmstadt 1966, S. 82f. und 111ff. Doch die Aufspaltung des Verstehens in Interpretation und Wort- oder Sacherklärungen – so häufig sie vorkommt – ist akademischer Unfug.

Unterricht nachhelfen. Um uns überhaupt vorstellen zu können, was ein Hauslehrer macht, brauchen wir Wissen über diejenige kulturelle Praxis, in der er eine Position und eine Funktion, d. h. Sinn hatte. Aber Wissen ist noch immer nicht Verstehen. Wenn wir wissen, was ein Hauslehrer in der ständischen Gesellschaft des 17. und 18. Jahrhunderts tat, so müssen wir noch einen Schritt tun und sagen, welcher Tätigkeit von heute seine damalige Tätigkeit entspricht – und zwar explizit, damit es nicht beim stillschweigenden Vergleich bleibt. Meist vergleicht man den Hofmeister von damals, der nach dem Studium vorübergehend und ungesichert in einem fremden Haushalt arbeitete, mit dem Studienrat von heute, der, da sich die Verhältnisse sehr gebessert haben, in Schule und Alter gesichert ist. Aber noch heute tut sich zwischen Studium und Beruf eine Zwischenzone ungesicherter Arbeit auf, wie alle Referendare, Volontäre und Assistenten wissen. Ihrer problematischen Ausbildungs-Arbeit entspricht die problematische Position des Hofmeisters.³⁷ Erst mit solch einem Vergleich machen wir uns die fremden Verhältnisse zu eigen und unsere eigenen Ausbildungsverhältnisse fremd. Auch kulturgeschichtliches Wissen muß gedolmetscht werden.

Anwendung auf Läufer. Ich erwarte, Läufer als Hofmeister zu finden, doch der Textausschnitt gibt nur Andeutungen über seine Ausbildung und über abgelehnte Berufswünsche, d. h. über Schwierigkeiten bei der Stellensuche. Mit dieser Formulierung mache ich einen ersten Anlauf, das Thema des Textausschnitts zu bestimmen.³⁸ Die Situation nach Abschluß der Ausbildung, die ›Such-Arbeitslosigkeit‹, kennt man aus eigener Erfahrung oder aus Berichten: der Handlungsrahmen ist uns geläufig. Wir wissen beispielsweise, daß man bei einer Bewerbung seine Qualifikation nachweisen muß. Wie steht es mit Läufers Qualifikationen? Mir scheint, hoffnungslos. Auf schier unglaubliche Weise hat er das, was er bei Schulabschluß wußte, auf der Universität, oder eher in deren Umkreis, verloren, so daß er am Ende des Studiums dümmere dasteht als an dessen

37 Vgl. Heinrich Bosse: Die Hofmeister in Livland und Estland. Ein Berufsstand als Vermittler der Aufklärung. In: Aufklärung in den Baltischen Provinzen Rußlands. Ideologie und soziale Wirklichkeit. Hg. von Otto-Heinrich Elias u. a. Weimar/Wien 1996, S. 165ff.

38 Das Thema, obwohl es zentral ist für die Textkonstitution, ergibt sich erst aus dem Zugriff des Lesers. Es ist also eine durchaus variable Leistung oder, nach Eco, Lector in fabula, S. 109 (unter der Bezeichnung ›Topic‹) »ein metatextuelles Instrument, ein hypothetisches, vom Leser aufgestelltes Schema.«

Anfang.³⁹ Etwa so wie einer, der seinen Universitätsabschluß mit »Ausreichend« gemacht hat. Nur daß Läufer sich in dieser Notlage verhält, als hätte es keine Not. Womit ich schon die nächste Frage vorweggenommen habe: wie antwortet Läufer auf seine Situation?

Ebenso wie für die sprachlichen Handlungen und wie für den Rahmen der Situation brauchen wir auch für Läubers Verhalten ein Deutungsschema, das, wie Schleiermacher sagt, »das Wort dafür ist«.⁴⁰ Es wäre allerdings ein Fehler, nun nach den Eigenschaften zu suchen, die Läufer charakterisieren – schon Aristoteles setzt den Charakter nur an die zweite Stelle nach dem Handeln.⁴¹ Wir müssen Handlungen bezeichnen: das Eigenschaftswort dichtet ab, das Tätigkeitswort öffnet zum Kontext. Wenn Läufer die Ablehnungen bagatellisiert, ist er nicht eingebildet, sondern er bildet sich etwas ein. Vielleicht, um die Kränkungen zu überspielen? Wenn Läufer den Geheimen Rat, der ihn ablehnt und den er ablehnt, leibhaftig auf der Straße trifft und »mit viel freundlichen« Verbeugungen umtanzt, so ist er nicht ein Heuchler, sondern heuchelt hier und jetzt. Warum? Vielleicht ist ein Ignorant besonders abhängig von der Laune derjenigen, die über seinen Berufswunsch entscheiden, so daß er, selbst *contre-cœur*, bestrebt sein muß, ihnen zu gefallen. Mit solchen Vermutungen (»um zu«, »warum«) erläutere ich das Verhalten in einer Situation (Position) nach Grund und Zweck (Funktion). Das heißt, ich formuliere seinen Sinn.

Situation plus Verhalten ergeben die ganze Szene.⁴² Wie aber erfasse ich die Szene als ganze? Mit dieser Frage trete ich etwas zurück von der Textwelt, die ich behandelt habe, als sei sie die von mir bewohnte Welt, um mir einzugestehen, daß ich in einer kommunikativen Handlung begriffen bin.⁴³ Auch hierfür suche ich den Schleiermacherschen »Hauptbe-

39 »Im halben Jahr hätt' ich doch wieder eingeholt, was ich von der Schule mitgebracht, und dann wär' ich für einen Klassenpräzeptor noch immer viel zu gelehrt gewesen [...].«

40 Schleiermacher, Hermeneutik, S. 143: »Für jede genauer zusammenhängende Gliederung von Sätzen nämlich giebt es auf irgend eine Weise, nur daß dies nach der verschiedenen Art der Werke sehr verschieden sein wird, einen Hauptbegriff der sie dominirt, oder wie wir uns auch wol ausdrücken das Wort dafür ist.«

41 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1987, S. 23 (Kap. 6): »Die Tragödie ist Nachahmung von Handlung und hauptsächlich durch diese auch Nachahmung von Handelnden.«

42 Vgl. jedoch den de- und rekonstruktiven Ansatz im Beitrag *Szenen* von Günther Heeg in diesem Band.

43 Vgl. den Beitrag *Zeichen – Sprache* von Jürgen Trabant in diesem Band.

griff der sie dominirt«. Ich fasse die frühere Themenformulierung (es geht um die Schwierigkeiten der Stellensuche) und die psychologischen Erwägungen zur vorgetäuschten Sicherheit des unwissenden Läuffers zusammen: das Thema ist die Unsicherheit eines Ignoranten. Entfalte ich das Thema als Satz, so erhalte ich die These: ein Ignorant hat es sozial und in psychologischer Hinsicht schwer, eine Stellung einzunehmen. Diese These dient mir als Integral, um die Botschaft des Textes zu formulieren, und zwar in einer metakommunikativen Aussage über dessen Grund und Zweck. Warum und wozu ist dieser Text da?⁴⁴ Antwort: um mitzuteilen, wie schwer es ein Ignorant hat, eine Stellung einzunehmen. Den Satz, in den Deutungen und Vermutungen eingeflossen sind, kann ich als Hypothese über den Sinn des Textes aufstellen. Mit Sicherheit werden andere Leser zu anderen Sinnhypothesen kommen, sie werden aber, ebenso sicher, nicht ohne Sinnhypothesen auskommen.⁴⁵ Das heißt, wir können Aussagen über den Sinn eines Textes machen, ohne seinen Zusammenhang mit dem Ganzen, ja ohne Autor und Titel zu kennen – ebenso, wie wir Aussagen über den Sinn eines Satzes machen können. Läßt sich aber eine solche Aussage auch argumentativ begründen, wenn man weder Autor noch Titel noch Zusammenhang kennen will? Schließlich darf ich mich ja nicht auf *Details* berufen, die ich bereits in meinem Sinne paraphrasiert habe, denn sie könnten mir keine neuen Argumente liefern. Wohl aber ließen sich neue Argumente in den Relationen zwischen *Details* auffinden, in grammatischen, rhetorischen, strukturellen *Mustern*, falls sie der Wortlaut des Textes aufweist.

Ich beginne bei den Signifikanten und finde unter den Worten des Textes ein sinntragendes, und nur dies eine, das sich wiederholt: »gelehrt«. Fundiert sein Signifikat etwa in einer umfassenderen Gegensatzbeziehung?⁴⁶

44 Der Bezug auf den Autor (»Was will uns der Dichter damit sagen?«) fehlt, um deutlich zu machen, daß wir im Reden und Schreiben über Texte Metakommunikation mit unserem eigenen Verständnis treiben. Vgl. hierzu Klaus Weimar: Gibt es eine literaturwissenschaftliche Hermeneutik? In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht. Heft 57 (1986): *Interpretation*, S. 11–19.

45 Erfahrungsgemäß gibt es weniger Sinnhypothesen als Leser zu einem gegebenen Text, so ist auch meine (sozial- und bildungsgeschichtliche) Fragestellung nicht meine allein und ebensowenig die allein sinnvolle. Für dekonstruktive Ansätze gilt, daß ein einziger Leser zwei einander widersprechende und gleich gültige Sinnhypothesen zu einem Text aufstellen muß.

46 Die Methode, über Oppositionen einen Text zu strukturieren, ist erst durch den Strukturalismus entwickelt worden. Als erfahrener Dialektiker betont jedoch schon Schleiermacher die Wichtigkeit des Gegensatzes: »Zu finden muß er immer

Tatsächlich gibt es eine Reihe von Oppositionen, wenn ich die unausgesprochenen Implikationen dazufüge: »Pedant« vs. »habe zuviel Welt gesehen« (Weltmann); (cand. theol. / Herr Kandidat) vs. »Monsieur«; (Latein) vs. Französisch; (Universität) vs. »Kuchengarten« und »Kaffeehaus«; »tiefsinnig« vs. (oberflächlich). Die fünf Gegensatzpaare ordnen sich zu der regierenden Opposition »gelehrt vs. ungelehrt«.⁴⁷ Damit läßt sich Läubfers Position genauer bestimmen. Was ich kurzerhand »Ignoranz« genannt habe, heißt nun präzise: er ist zwischen den beiden Polen »gelehrt vs. ungelehrt« auf die falsche Seite geraten, nämlich ungelehrt, obwohl er gelehrt sein sollte. Er hat daher Schwierigkeiten, als Akademiker einen akademischen Beruf zu finden. Weshalb er notgedrungen Hofmeister werden muß. Man sieht, der Text hat nicht nur ein Thema und eine These, sondern bietet eine regelrechte Schlußfolgerung an: Hier ist ein ungelehrter Gelehrter (Akademiker). Er muß Hofmeister werden. Also muß Hofmeister werden, wer als Akademiker nichts gelernt hat. Das wäre, durch eine Bedeutungsmatrix geklärt und begründet, die Botschaft des Textes. Aus der Fülle seiner Signifikanten habe ich sie – ganz wörtlich – herausgelesen.

Der Text, das muß abschließend gesagt werden, ist Bestandteil des Dramas *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung* von Jakob Michael Reinhold Lenz; untertitelt »Eine Komödie«, erschien er 1774 bei dem Verleger Weygand in Leipzig. Solche Angaben begegnen dem Leser üblicherweise zu allererst, wenn er ein Buch aufschlägt;⁴⁸ als rahmender Übergang öffnen und begrenzen sie den bloßen Wortlaut des Textes, gegenüber der Welt, in der wir leben und lesen, und gegenüber dem Vorrat unseres Wissens. Dadurch wird aus dem Text ein Werk oder ein Ganzes. In dem Ganzen hat Läubfers Selbstgespräch, wie zu erwarten, eine Position und eine Funktion: sein Eingangsmonolog informiert Leser oder Zuschauer

sein überall wo es einen strengen Zusammenhang giebt. Denn es läßt sich nichts ohne Gegensätze behandeln.« Ders.: Hermeneutik, S. 66.

- 47 Kulturhistorisch gesehen, wird die Trennlinie zwischen Gelehrten und Ungelehrten durch die Lateingrenze gezogen. Sie schafft einen Statusunterschied innerhalb der ständischen Gesellschaft, der für ältere Texte oft wichtiger ist als der abgedroschene Gegensatz zwischen Adligen und Bürgerlichen.
- 48 Jakob Michael Reinhold Lenz: *Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*. Mit einem Nachwort von Karl S. Guthke. Stuttgart 1984. Zum Thema des Rahmens vgl., im Anschluß an Jacques Derridas *Parergon* (1978), Jonathan Culler: *Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Texttheorie* (engl. 1982). Reinbek 1988, S. 214ff.

über den Helden des Stücks und seine Ausgangssituation.⁴⁹ Damit werden neue Beschreibungen – der Textgliederung, der Handlung, der Gattung usw. – fällig. Die Bewegungen des Verstehens, die ich bisher unterschieden und vorgestellt habe, sollten jedoch auch für das Stück als Ganzes und für Texte überhaupt brauchbar sein. Daß beispielsweise der Titel bekannt ist, entbindet den Hermeneuten ja nicht von der Aufgabe, das Thema zu benennen, ob er nun die Stichworte des Autors übernimmt oder nicht.⁵⁰ Hermeneutische Operationen müssen elementar für den Umgang mit Sätzen, Aussagen und Texten sein, wenn die Voraussetzung richtig war, daß wir uns verstehend schon immer in einer Auseinandersetzung befinden, in der wir eigene und fremde Rede, um nicht zu sagen eigenen und fremden Sprachgebrauch, auseinander- und wieder zusammensetzen. Gewiß, die Hermeneutik ist, im Anschluß an Hans-Georg Gadamer's wirkungsmächtige Arbeiten in den 60er Jahren,⁵¹ mitunter als besondere Forschungsrichtung oder Methode präsentiert worden. Da aber alles Lesen, wenn es reflektiert, notwendig hermeneutisch wird, geht es um Hermeneutik überall da, wo man verdeutscht und auslegt, oder mit einem Wort, interpretiert.

Kennt man den Text als ganzen, kann man eine Sinnhypothese für den ganzen Text formulieren. Kennt man die Rahmung – Autor, Titel, Publikationsort und -datum usw. –, so wird man die Sinnhypothese möglicherweise präzisieren, mit Sicherheit aber besser begründen können. Nun ist man nicht mehr auf interne Strukturmuster beschränkt, nun kann man

49 Zur Exposition – im Fall des *Hofmeisters* besonders durch Fremd- und Selbstcharakteristik – vgl. grundsätzlich Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse (Sammlung Metzler 188). 4. Aufl. Stuttgart 1994, S. 102ff.

50 Beim *Hofmeister* ist die Aufgabe alles andere als einfach. Da gibt es einmal die Opposition ›Staatliches Schulwesen vs. Privaterziehung‹ im Untertitel, dann Läuflers Lebensgeschichte, die in Selbstkastration und Heirat mündet (in dieser Reihenfolge), schließlich zahlreiche Studentenszenen, die das Thema ›Universität‹ einbringen.

51 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen 1960. Gadamer hat das goethezeitliche (und psychologische) Interesse an der Individualität des Autors aus der Hermeneutik verabschiedet und statt dessen ein dialogisches Interesse begründet, das sich in Frage und Antwort abspielt: »Das ist in der Tat das hermeneutische Urphänomen, daß es keine mögliche Aussage gibt, die nicht als Antwort auf eine Frage verstanden werden kann, und daß sie nur so verstanden werden kann.« Hans-Georg Gadamer: Die Universalität des hermeneutischen Problems (1966). In: Gadamer Lesebuch. Hg. von Jean Grondin. Tübingen 1997, S. 65.

Texte außerhalb des Textes einbeziehen. Etwa den Kontext der Entstehung und Veröffentlichung, Parallelen im Werk desselben Autors, poetologische Äußerungen des Autors – und warum nicht auch Texte aus derselben Epoche, aus derselben Gattung und anderen Epochen, mit derselben Thematik aus anderen Epochen und Gattungen, und so fort. Die hermeneutische Forderung Schleiermachers, »das einzelne Werk im Zusammenhang mit den analogen derselben Literatur aufzufassen«, führt schließlich dazu, »die ganze Literatur in Anspruch zu nehmen für ein einzelnes Werk.«⁵² Auch hier wieder die Elemente zu einer unendlichen Geschichte, auch hier wieder muß man etwas herauslesen. Für die Goethezeit war der Schöpfungszusammenhang von Autor und Werk der privilegierte Kontext, er allein begründete die Besonderheit und Individualität eines Werkes.⁵³ Für die Gegenwart würde es hinreichen, zu sagen: die Besonderheit und Individualität eines Textes zeigt sich deutlich im Vergleich mit den anderen analogen Texten, zumal, wenn man sich dabei von Fachgrenzen nicht einschüchtern läßt. Liest man etwa den *Hofmeister* im Hinblick auf Lenz (was sagt der Text über seinen Autor?), so kann es leicht zu unkontrollierten Synthesen kommen; nur um Autor und Held in einem einzigen Deutungsschema zusammenzufassen, gilt Läufer als »Intellektueller« in der germanistischen Forschung.⁵⁴ Liest man den *Hofmeister* zusammen mit anderen Texten, die das Thema »Staatliche Schulen vs. Privaterziehung« behandeln (was sagt der Text zu diesem Thema?), so erhält er eine definierbare Position und Funktion in einer definierbaren Diskussion. Diese Diskussion kann man von Kanonischen Autoren über

52 Schleiermacher, Hermeneutik, S. 148 und S. 151.

53 Schon wieder Herder: Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele (1778). In: Herders Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. VIII. Berlin 1892, S. 208: »Das Leben eines Autors ist der beste Commentar seiner Schriften, wenn er nehmlich treu und mit sich selbst Eins ist.« Ähnlich Schleiermacher, Hermeneutik, S. 147.

54 Vgl. Hans-Gerd Winter: J.M.R. Lenz (Sammlung Metzler 233). Stuttgart 1987, S. 66: »In die Schilderung des Schicksales eines jungen Intellektuellen ist mit Sicherheit das Lebensgefühl des Autors eingegangen: die Erfahrung der Marginalisierung des einzelnen durch die Umstände, im besonderen die des Intellektuellen aufgrund seiner prekären Stellung zwischen und außerhalb der einzelnen Stände.« Das von mir vorgeschlagene Deutungsschema »ungelehrter Gelehrter (Akademiker)« enthält dagegen den Widerspruch, aus dem sich die Handlung entwickelt, und bewahrt die Differenz zwischen der Redeweise von damals und der heutigen. Es ist wie beim Klettern. Je mehr man sich anschmiegt, desto eher verliert man Reibung und Halt – je weiter man sich hinauslehnt, desto größer dasselbe Risiko.

beliebig viele Jahrhunderte als »das hohe Geistergespräch«⁵⁵ führen lassen, wie es die Geistesgeschichte bevorzugte. Und man kann sie als Gespräch verschiedenster, selbst namenloser Geister führen lassen, wie sie etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Gesetzesentwürfen und anderen unliterarischen Beiträgen an der Verstaatlichung des Schulwesens arbeiteten;⁵⁶ das wäre im Sinne der Diskursanalyse.

Der Autor dient dann als die Instanz der Fremdheit in unseren Selbstgesprächen, oder doch besser Diskussionen mit anderen, über einen Text. Den Widerstand gilt es festzuhalten, ohne nach dem Schemen seiner Intention zu schnappen.

Literaturhinweise

WERNER ALEXANDER: *Hermeneutica Generalis. Zur Konzeption und Entwicklung der allgemeinen Verstehenslehre im 17. und 18. Jahrhundert.* Stuttgart 1993.

ALEIDA ASSMANN: Im Dickicht der Zeichen. Hodegetik – Hermeneutik – Dekonstruktion. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (1996) S. 535–551.

UMBERTO ECO: *Die Grenzen der Interpretation* (ital. 1990). München/Wien 1992.

KARL EIBL: Sind Interpretationen falsifizierbar? In: Lutz Dannenberg und Friedrich Vollhardt (Hg.): *Vom Umgang mit Literatur und Literaturgeschichte. Positionen und Perspektiven nach der »Theorie-debatte«.* Stuttgart 1992, S. 169–183.

HANS MAGNUS ENZENSBERGER: Bescheidener Vorschlag zum Schutze der Jugend vor den Erzeugnissen der Poesie (zuerst 1976). In: Ders.: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen.* Frankfurt a. M. 1988, S. 23–41.

JÜRGEN FOHRMANN: Selbstreflexion der Literaturwissenschaft. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Literaturwissenschaft.* München 1995, S. 157–177.

FRIEDRICH A. KITTLER: Vergessen. In: Ulrich Nassen (Hg.): *Texthermeneutik. Aktualität, Geschichte, Kritik.* Paderborn usw. 1979, S. 195–211.

PAUL RICŒUR: *Hermeneutik und Strukturalismus. Der Konflikt der Interpretationen I* (frz. 1969). München 1973.

55 Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874). In: Ders.: *Werke in drei Bänden.* Hg. von Karl Schlechta. Bd. I. München 1954, S. 270.

56 Wolfgang W. Schmale und Nan L. Dodde (Hg.): *Revolution des Wissens? Europa und seine Schulen im Zeitalter der Aufklärung (1750–1825). Ein Handbuch zur europäischen Schulgeschichte.* Bochum 1991.

PETER SZONDI: Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis
(zuerst 1967). Frankfurt a. M. 1970.

KLAUS WEIMAR: Historische Einleitung zur literaturwissenschaftlichen Hermeneutik.
Tübingen 1975.

Grammatik

In einem Gedicht von Erich Fried, es heißt *Die Maßnahme*, findet sich am Schluß folgender Zweizeiler:

Die Bösen werden geschlachtet
die Welt wird gut¹

Zwei Sätze ohne Punkt und Komma, die zugleich einleuchten und erschrecken. Einleuchten als einfache Subtraktion: wenn aus einer Welt der Bösen und Guten die Bösen verschwunden sind, bleiben nur noch die Guten übrig. Freilich ›verschwinden‹ die Bösen nicht, sondern werden – viehisch – geschlachtet. Man möchte entgegnen: das darf doch nicht wahr sein, das darf doch nicht wahr werden! Unser Ja und unser Nein, sind sie wirklich ›unser‹, oder sind sie nicht von Frieds Sätzen provoziert? Kann es sein, daß diese Sätze von sich aus eine doppelte Botschaft haben, indem sie etwas behaupten und zugleich der Behauptung widersprechen? Wenn wir sie so lesen, daß sie die Liquidierung der Bösen zugleich empfehlen und kritisieren, dann lesen wir sie ironisch. Denn die Ironie, so heißt es schon in einer der Aristotelischen Lehrschriften, besteht darin, etwas zu sagen, während man vorgibt, es nicht zu sagen.² Die Ironie bedient sich der Sprache des Gegners; in seinen Worten, um ihn öffentlich bloßzustellen, redet man gegen ihn. Ähnlich in den Gesprächssituationen des Alltags, wenn man, um nicht festgelegt zu werden, dem anderen die

1 Erich Fried: *Befreiung von der Flucht. Gedichte und Gegengedichte*. Hamburg/Düsseldorf 1968, S. 96.

2 Aristoteles: *Rhetorik an Alexander* (Die Lehrschriften III.3). Hg. von Paul Gohlke. Paderborn 1959, S. 61. Nach Quintilian (*Institutio Oratoriae* IX, 2, 44–53) ist die Ironie sowohl Trope (semantische Veränderung im Bereich einzelner Worte) als auch Gedankenfigur (pragmatische Veränderung im Bereich von Äußerung, Satz und Text). In der rhetorischen Tradition ist der Gegenstand eher stiefmütterlich behandelt worden. Vgl. dazu Wolfram Groddeck: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Basel/Frankfurt a.M. 1995, S. 269ff. Linguistisch läßt sich die Ironie als simulierter Sprechakt, genauer, als simulierte Unaufrichtigkeit beschreiben. Vgl. Edgar Lapp: *Linguistik der Ironie* (Tübinger Beiträge zur Linguistik 369). 2. Aufl. Tübingen 1996.

Entscheidung zuschiebt, wie man es gemeint haben will. So entsteht Unsicherheit, zuallererst darüber, ob überhaupt Ironie im Spiel ist. Zurück zum Text: sind die angeführten Sätze aus Frieds Gedicht ironisch zu verstehen oder nicht?

Wie bei jeder hermeneutischen Aufgabe kann man nun nach geeigneten Kontexten suchen. Der Kontext des ganzen Gedichts enthält weitere sieben Zweizeiler nach dem gleichen Muster (»Die Faulen werden geschlachtet / die Welt wird fleißig« usw.), benennt also in stupider Wiederholung Wege, die Welt zunehmend menschenleer zu machen. Überhaupt bekämpft Fried in dem ganzen Corpus seiner politischen Gedichte jene Gedankenlosigkeit im Tun und Reden, die in den Schematismus der Vernichtung führt.³ Aus Text und Œuvre ist daher mit Sicherheit anzunehmen, daß die angeführten Sätze besser ironisch verstanden werden als wörtlich. Damit hätten wir eine Unsicherheit beseitigt. Aber wir hätten noch nicht erkannt, wie die Unsicherheit erzeugt wurde, die zu beseitigen wir uns bemüht haben. Erkennen heißt beschreiben können. Wie hat es denn der Autor fertiggebracht, seine Meinung so hinter der entgegengesetzten Meinung zu verstecken, daß wir uns auf die Suche nach ihr begeben haben? Er muß uns wohl informiert haben, daß hier Versteck gespielt wird, wenn auch unauffällig. In der mündlichen Rede geben oft Tonfall oder Mimik den entsprechenden Hinweis, das Ironiesignal.⁴ In geschriebenen Sätzen muß es in den Sätzen selbst zu finden sein.

Die beiden Sätze, verbindungslos nebeneinandergestellt, hängen gleichwohl logisch miteinander als Ursache und Wirkung zusammen. Diesen (Sinn-) Zusammenhang konstruieren wir beim Lesen, indem wir, sozusagen »in Gedanken«, die fehlenden Konjunktionen – konditional (wenn ..., dann ...), konsekutiv (so ..., daß ...) oder final (... , damit ...) ergänzen. Unter (text)linguistischem Aspekt haben wir an dieser Stelle Kohärenz her-

3 Vgl. Volker Kaukoreit / Heidemarie Vahl: *Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Erich Fried 1921–1988. Materialien und Texte zu Leben und Werk.* Darmstadt 1991.

4 Vgl. Harald Weinrich: *Linguistik der Lüge.* 5. Aufl. Heidelberg 1974, S. 61: »Nun gibt es Ironiesignale von vielerlei Art. Das mag ein Augenzwinkern sein, ein Räuspern, eine emphatische Stimme, eine besondere Intonation, eine Häufung bombastischer Ausdrücke, gewagte Metaphern, überlange Sätze, Wortwiederholungen oder – in gedruckten Texten – Kursivdruck und Anführungszeichen. Immer sind es Signale, das heißt Zeichen. Meistens, und dafür interessiert sich die Linguistik natürlich in besonderem Maße, sind es sprachliche Zeichen: Wörter, Laute oder prosodische Besonderheiten.«

gestellt: Da auf der Oberflächenstruktur des Textes die Satzverknüpfungen sprachlich nicht realisiert sind, sogenannte Kohäsionsmittel fehlen, muß der zugrundeliegende konzeptuelle Zusammenhang, die Texttiefenstruktur, durch unser allgemeines Wissen erschlossen werden.⁵ Jedoch demonstrieren die auf der Textoberfläche unverbundenen Sätze, daß sie zusammenhängen, durch die bloße Nebeneinanderstellung im Parallelismus: Artikel, Substantiv, Hilfsverb, Partizip Perfekt bzw. Adjektiv, wenn wir nur die Wortarten mustern – Subjekt und Prädikat, wenn wir auf die Satzglieder achten. Der Schein der Gleichheit trägt natürlich, denn ›werden‹ fungiert in beiden Sätzen ganz unterschiedlich. Einmal, um ein Passiv zu bilden (»Die Bösen werden geschlachtet«), das andere Mal als (futura) Kopula (»die Welt wird gut«). Der trügerische Parallelismus signalisiert den Trugschluß des Gedankens. Wenn die Bösen geschlachtet worden sind, so müssen Täter nachbleiben, die ihrerseits, als Menschen schlächter, schlechterdings nicht gut sein können. Das Passiv jedoch versteckt sie und verwandelt Tun und Handeln in einen »täterabgewandten« Vorgang,⁶ der sich von selbst vollzieht. Auf das ›wie von selbst‹ macht der trügerische Parallelismus aufmerksam, zumal im Zusammenhang mit dem brutalen, weil gegenüber Menschen gebrauchten Wort ›schlachten‹. Wortwahl und Satzbau, Lexik und Syntax, signalisieren hier gemeinsam: Ironie.

Ironie pflügt man sonst im Zusammenhang der Stilistik, Rhetorik, Hermeneutik oder Kommunikationstheorie zu bedenken. Wenn wir sie hier als grammatisches Problem präsentieren, so wollen wir keinen neuen Erkenntnisweg neben den anderen wohlgebahnten eröffnen, sondern auf das Fundament aufmerksam machen, das ihnen gemeinsam ist. Alle methodischen Ansätze sind mit Argumentationen gepflastert. Die Argumente beziehen sich auf sprachliche Sachverhalte. Und die beschreiben wir intersubjektiv am besten mit Hilfe einer Grammatik, die beides, Syntax und Lexikon, umfaßt. Die grammatischen Kategorien helfen vielleicht

5 Vgl. exemplarisch Angelika Linke u. a.: Studienbuch Linguistik (Reihe Germanistische Linguistik 121: Kollegbuch). Tübingen 1991, S. 224ff. und Heinz Vater: Einführung in die Textlinguistik: Struktur, Thema und Referenz in Texten. 2., überarb. Aufl. München 1994, S. 41ff.; dazu auch Duden. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. 5., völlig neu bearb. u. erw. Aufl. Mannheim u. a. 1995, S. 815f. – Das Begriffspaar Oberflächenstruktur vs. Tiefenstruktur stammt aus der frühen Phase der Generativen Grammatik und wird vor allem in der Textlinguistik mit großem Nutzen verwendet.

6 Duden 1995, S. 171ff. (§§ 307ff.).

nicht zu entscheiden, wie wir lesen wollen, aber sie helfen, die Entscheidungen zu begründen – und damit, in einer schönen Rückkopplungsschleife, die Entscheidungen überhaupt erst zu bemerken und beschreibbar zu machen. Dabei aktivieren sie nur etwas, was schon da ist, unsere Sprachkompetenz, das – nur teilweise bewußte – Wissen um die Strukturen und Produktionsregeln der Sprache. Im Grunde kann man eine Sprache gar nicht lehren, sondern nur von ihr lernen, meinte Jacob Grimm, einer der Begründer unserer Disziplin: »Jeder Deutsche, der sein Deutsch schlecht und recht weiß, d. h. ungelehrt, darf sich, nach dem treffenden Ausdruck eines Franzosen: eine selbsteigene, lebendige Grammatik nennen und kühnlich alle Sprachmeisterregeln fahren lassen.«⁷ Der Sprachgebrauch allein ist der Gemeinwille und oberste Gesetzgeber, an dem alle, die eine Sprache sprechen, souverän mitwirken, dem sie eben deshalb aber auch alle untertänig sind. Insofern ist die Grammatik, da sie den Sprachgebrauch abbildet, stets Beschreibung und Vorschrift zugleich.⁸ Und sie muß gleichzeitig Theorie enthalten oder gar sein. Kann sie aber auch Praxis enthalten oder gar sein?

Am Anfang waren die Buchstaben. Das lateinische Wort für Buchstaben (*litera*) lebt im Namen der Literaturwissenschaft und ihres Gegenstandes fort. Das griechische Wort für Buchstaben γράμμα (*gramma*) ging in die Buchstabenkunde γραμματική τέχνη (*grammatike techne*) ein, die außer Lesen und Schreiben auch den kunstgerechten Umgang mit dem Geschriebenen umfaßte. Grammatiker war einer, der sich mit dem sprachlichen und sachlichen Verständnis der überlieferten Texte beschäftigte. Nach einer spätantiken Kompilation unter dem Namen des Dionysius Thrax hatte er folgende Aufgaben: 1. Lesen des Textes in der richtigen Aussprache; 2. Auslegung mit Berücksichtigung der Tropen und Figuren; 3. Erklärung dunkler Wörter und historischer Bezüge; 4. etymologische

7 Jacob Grimm: Deutsche Grammatik. Erster Theil. Göttingen 1819, S. XI. Zum Sprachgebrauch als oberstem Gesetzgeber vgl. schon Johann Christoph Adelung: Umständliches Lehrgebäude der Deutschen Sprache, zur Erläuterung der Deutschen Sprachlehre für Schulen. Bd. I. Leipzig 1782, S. 109.

8 Grundsätzlich verstehen sich zwar neuere Grammatiken als deskriptiv, ein normativer Anteil – z. B. die Abgrenzung der grammatischen von ungrammatischen Sätzen – ist aber immer enthalten. Vgl. Peter Eisenberg: Grundriß der deutschen Grammatik. 2., überab. u. erw. Aufl. Stuttgart 1989, S. 18f. Dazu auch im Vorwort des Duden 1995: »Das Bekenntnis zu einer grundsätzlich deskriptiven Orientierung bedeutet auf der anderen Seite keinen Verzicht auf normative Geltung – diese ergibt sich überdies bereits aus der Kodifizierung der Standardsprache!«

Wörterklärungen; 5. Formenlehre und Analyse der regelmäßigen Sprachmuster; 6. Echtheitskritik und Bewertung der Gedichte.⁹ Im Mittelalter gehörte die Grammatik zu den sieben freien Künsten (*septem artes liberales*), sie bildete mit Rhetorik und Dialektik (Logik) zusammen das sprach- und textbezogene Trivium. Fest verankert im lateinischen Bildungswesen, hat die Bildungssprache des Abendlandes schier unauslöschliche Spuren in der Grammatik hinterlassen, zumindest in der traditionellen oder Schulgrammatik. Dies um so mehr, als die traditionelle Zweiteilung des Satzes in Subjekt und Prädikat auf die Logik zurückgeht, die das Urteil in den Gegenstand der Aussage und die Aussage selbst zu trennen pflegt.¹⁰ Außer Subjekt und Prädikat gibt es nur noch zwei weitere Satzglieder, das Objekt und das Adverbial. Das Attribut ist kein unmittelbares Glied des Satzes, sondern selbst Teil eines Satzglieds als dessen nähere Bestimmung. Das Adverbial wird inhaltlich differenziert im Hinblick auf die Zeit, den Ort, die Art und Weise usw. Das Objekt wird dagegen formal (morphologisch) unterschieden nach dem Kasus als Genitiv-, Dativ-, Akkusativobjekt oder, falls eine Präposition erfordert wird, als Präpositionalobjekt.¹¹ Und ebenso wie das Gerüst der Satzteile geht auch die Klassifikation der Wortarten, das Gerüst des Lexikons, auf die Antike zurück. Zehn sind es zumeist auch heute noch:¹² Substantiv, Verb, Adjektiv, Artikel, Pronomen, Adverb, Konjunktion, Präposition, Numerale (Zahladjektiv), Interjektion. Das Zusammenspiel von Lexikon und Syntax zu erhellen, war dann das Ziel der grammatischen Analyse.

Allerdings grub sich ausgerechnet in das Feld der Grammatik eine neue Trennlinie ein, nachdem die alte Lateingrenze gefallen und die deutsche

9 Einen vorzüglichen Überblick zur Geschichte der Grammatik geben jetzt die beiden Artikel *Grammatik* (Ekkehard Eggs) und *Grammatikunterricht* (Gregor Kalivoda) in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. III. Darmstadt 1996, Sp. 1030ff.

10 Vgl. den Abschnitt *Traditionelle Satzanalyse* bei Christa Dürscheid / Hartmut Kircher / Bernhard Sowinski: *Germanistik. Eine Einführung*. Köln u. a. 1994, S. 68f.

11 Dies ist nur ein Beispiel für die unsystematische, oft unklare Klassifikation der Satzglieder; auch die Wortarten der traditionellen Grammatik sind nach unheillichen Kriterien klassifiziert. Trotz vielfältiger Kritik aus theoretischer, wissenschaftlicher Sicht wird der sprachdidaktische Wert meist anerkannt; der Ansatz und die Kategorien der traditionellen Grammatikschreibung sind immer noch am weitesten verbreitet. Sowohl zur Kritik als auch zur Weiterentwicklung vgl. Linke u. a., *Studienbuch Linguistik*, S. 72ff.

12 Die Duden Grammatik 1995 rechnet das Zahlwort zu den Adjektiven, die Interjektion zu der großen Gruppe der Partikeln und kommt damit auf 9 Wortarten.

Sprache und Literatur universitätsfähig geworden war.¹³ Hier die Lehrstühle für Philologie mit dem Insider-Wissen der historischen Sprachstufen – dort die Schulen und die Instanzen der Öffentlichkeit; hier Jacob Grimms *Deutsche Grammatik* (1819–1837) in vier Bänden – dort die *Grundzüge der neuhochdeutschen Grammatik für höhere Bildungsanstalten und zur Selbstbelehrung für Gebildete* (1850), die von ihrer 18. Auflage ab bis 1912 durch Konrad Duden redigiert wurden. Diese Zweiteilung in Wissenschaft und Alltagspraxis hat sich eher noch verstärkt, seitdem die Wissenschaft von der Sprache synchron orientiert ist statt diachron. Nach der Wiederentdeckung von Saussures *Cours de linguistique générale* (1916) gilt es mehr und mehr, die Sprache als ein System zu verstehen. Das System aber ist, nach Saussure, ein Ensemble von Differenzen:

Ob man Bezeichnetes oder Bezeichnendes nimmt, die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären, sondern nur begriffliche und lautliche Verschiedenheiten, die sich aus dem System ergeben. Was ein Zeichen an Vorstellung oder Lautmaterial enthält, ist weniger wichtig als das, was in Gestalt der anderen Zeichen um dieses herum gelagert ist.¹⁴

Systemorientierte Fragestellungen haben aus der alten Philologie die moderne Linguistik gemacht. Sie versucht über die frühe strukturalistische Sprachbetrachtung hinaus die Sprache unter dem Gesichtspunkt der Regelmäßigkeit zu beschreiben. Dabei ist Grammatik zu einem Teilbereich der Linguistik geworden, der sich inzwischen hauptsächlich mit den Regeln der Morphosyntax (Satzbau und Flexionssystem) beschäftigt. Einige Themen, etwa die Lautlehre oder die Wortbildungslehre, wie sie der Duden immer noch enthält, sind ganz in den Hintergrund getreten. Innerhalb der neueren, stark syntaxorientierten Grammatikforschung nimmt die von Noam Chomsky Ende der 50er Jahre entwickelte Generative Grammatik einen Sonderstatus ein. Es handelt sich hierbei nicht einfach um einen weiteren Ansatz zur wissenschaftlichen Darstellung von Sätzen, sondern um eine umfassende Sprach- und Grammatiktheorie, die bis heu-

13 1801 wird der erste Professor für Deutsche Sprache und Literatur an die Universität Münster berufen – 1863 hat auch die letzte deutsche Universität einen Extraordinarius für deutsche Philologie. Vgl. Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München 1989, bes. S. 210ff.

14 Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. 2. Aufl. Berlin 1967, S. 143f.

te richtungsweisend in der Linguistik ist.¹⁵ Als rein wissenschaftlich konzipierte Grammatikschreibung hat sie allerdings keinen Praxisbezug. Damit steht sie im Gegensatz zu den im folgenden kurz vorgestellten weiteren neueren Ansätzen, die – insbesondere in der Didaktik – große Verbreitung gefunden haben und zudem die Weiterentwicklung der traditionellen Grammatik stark beeinflussten. Theorierelevante Unterschiede in diesen neueren Grammatikschreibungen zeigen sich in den verwendeten Beschreibungskategorien. So teilt die Konstituenten- bzw. Phrasenstrukturgrammatik den Satz in unmittelbare Einheiten (Konstituenten oder Phrasen) auf, die ihrerseits stufenweise bis zu den Morphemen hinab zerlegt werden.¹⁶ Die Valenz- oder Dependenzgrammatik dagegen sieht das Verb als strukturelles Zentrum des Satzes, um das sich Ergänzungen oder Aktanten ordnen.¹⁷ Die sogenannten Funktionalen Grammatiken beschreiben nicht die formale Seite (Signifikanten) sprachlicher Ausdrücke, sondern ihre Bedeutung und Verwendung in einer Kommunikationssituation; die grammatischen Kategorien werden dementsprechend auf der Grundlage der Semantik und der Pragmatik ausgebaut.¹⁸

Noch einen Schritt weiter gehen Textgrammatiken und rezeptive Grammatiken,¹⁹ indem sie Kategorien aufstellen, die nicht den Einzelsatz, son-

15 Die Grundfrage der Generativen Grammatik (GG) lautet: »Was weiß jemand oder hat jemand im Kopf, der eine Sprache, z. B. die deutsche Sprache, beherrscht?« Linke u. a., Studienbuch Linguistik, S. 91. – Den besten Überblick über die GG, sowohl über die Grundpositionen Chomskys als auch aktuelle Weiterentwicklungen, geben Gisbert Fanselow und Sascha W. Felix: Sprachtheorie. Einführung in die Generative Grammatik. Bd. I: Grundlagen und Zielsetzungen. 2. Aufl. Tübingen 1990.

16 Auf der Grundlage der IC-Analyse (Immediate Constituent Analysis) wird durch Verallgemeinerung der Ergebnisse eine zusammenhängende Darstellung der abstrakten Struktur einer Sprache gewonnen. Eine gute Einführung hierzu gibt Christa Dürscheid: Modelle der Satzanalyse. Überblick und Vergleich. Hürth-Efferen 1991.

17 Art und Zahl der dem Verb (und anderen Konstituenten) unmittelbar untergeordneten Konstituenten, der möglichen Ergänzungen, wird von der Valenz bestimmt. Man unterscheidet zwischen einer syntaktischen, d. h. formbezogenen Valenz sowie einer semantischen Valenz. Vgl. Eisenberg, Deutsche Grammatik, S. 75; zur ausführlichen Darstellung exemplarisch Klaus Welke: Einführung in die Valenz- und Kasustheorie. Leipzig 1988.

18 Vgl. exemplarisch Talmy Givon: Syntax. A Functional-Typological Introduction. Bd. I. Amsterdam 1984.

19 Z. B. Hans Jürgen Heringer: Lesen – lehren – lernen. Eine rezeptive Grammatik des Deutschen. Tübingen 1988. Heringers Grammatik zielt auf ein verständiges

dern den gesamten Text bzw. das Textverstehen beschreibbar machen. Die Textgrammatik von Weinrich versteht sich als Dialoggrammatik, die »das gemeinsame *Sprachspiel* von (mindestens) zwei Dialogpartnern« als Denkmodell zugrundelegt: »Grundeinheit der linguistischen Beschreibung ist daher die *Kommunikative Dyade*, bestehend aus einem Sprecher und einem Hörer, die im Gespräch miteinander ständig ihre Rollen tauschen.«²⁰ Mit der Verarbeitung von Texten und deren Beschaffenheit haben es die Kognitive Linguistik²¹ und die Textlinguistik²² zu tun. Gefragt wird nach systematischen Bezügen zwischen benachbarten Sätzen, nach Textbildungsregeln und nach der Textarbeit der Leserinnen und Leser, der kognitiven Textrezeption. So wie wir es taten, als wir die beiden Sätze des Gedichts von Erich Fried miteinander in Beziehung gesetzt haben.

Um zu zeigen, wie sich hermeneutisches Interesse und grammatische Beschreibung gegenseitig fördern können, wollen wir im folgenden einen zusammenhängenden Text analysieren, den Kafka 1908 in der Zeitschrift *Hyperion* unter der Überschrift *Der Fahrgast* publizierte.²³ Dabei benutzen wir die traditionellen Grammatikkategorien, weil sie am ehesten geläufig

Lesen ab, »das von der äußeren, wahrzunehmenden Form über die grammatische Analyse vordringt zu einer Deutung« (S. 4). Er unterscheidet vier Stufen des verständigen Lesens: die Wahrnehmung der Formen, das Erkennen der Struktur, den Aufbau der Bedeutung, das Erfassen des Sinns (vgl. S. 2).

- 20 Harald Weinrich: Textgrammatik der deutschen Sprache. Mannheim u. a. 1993, S. 17–18.
- 21 Mit der kognitiven Wende zu Beginn der 70er Jahre wurde die bisher von der Sprachtheorie beherrschte Sprachverarbeitungsforschung als Kognitive Linguistik, die die Gesamtheit der sprachlichen Kognition zum Gegenstand hat, neu definiert. Sie ist der zur Zeit einflussreichste Bereich der Linguistik. Eine gute Einführung bieten Gert Rickheit und Hans Strohnert: Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung. Modelle, Methoden, Ergebnisse. Tübingen/Basel 1993.
- 22 Die Textlinguistik beschäftigt sich außerdem mit Fragen der Abgrenzung und Klassifizierung von Texten. Gegenwärtig lassen sich zwei Forschungsansätze mit jeweils spezifischen Untersuchungsmethoden und Fragestellungen unterscheiden: ein älterer, eher syntaktisch-systemlinguistisch orientierter Ansatz sowie ein jüngerer, von der Pragmatik kommender Ansatz, der die kommunikativ-funktionalen Aspekte von »Text« betont. Zur Geschichte der Textlinguistik vgl. Wolfgang Heinemann / Dieter Viehweger: Textlinguistik. Eine Einführung. Tübingen 1991, S. 13 und S. 19–30.
- 23 1913 aufgenommen in den Kurzprosa-Band *Betrachtung*. Textvorlage: Franz Kafka: Kritische Ausgabe. Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler / Hans-Gerd Koch / Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994, S. 27–28. – Zur Interpretation vgl. Klaus Ramm: Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka (Literatur und Reflexion 6). Frankfurt a. M. 1971, S. 7ff.

sind, und neuere (text)linguistische Kategorien, insofern sie zweckdienlich sind; d. h. wir legen den *Duden* und die *Textgrammatik* von Weinrich zugrunde.

Der Fahrgast

Ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens und bin vollständig unsicher in Rücksicht meiner Stellung in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie. Auch nicht beiläufig könnte ich angeben, welche Ansprüche ich in irgendeiner Richtung mit Recht vorbringen könnte. Ich kann es gar nicht verteidigen, daß ich auf dieser Plattform stehe, mich an dieser Schlinge halte, von diesem Wagen mich tragen lasse, daß Leute dem Wagen ausweichen oder still gehn, oder vor den Schaufenstern ruhn. – Niemand verlangt es ja von mir, aber das ist gleichgültig.

Der Wagen nähert sich einer Haltestelle, ein Mädchen stellt sich nahe den Stufen, zum Aussteigen bereit. Sie erscheint mir so deutlich, als ob ich sie betastet hätte. Sie ist schwarz gekleidet, die Rockfalten bewegen sich fast nicht, die Bluse ist knapp und hat einen Kragen aus weißer kleinmaschiger Spitze, die linke Hand hält sie flach an die Wand, der Schirm in ihrer Rechten steht auf der zweitobersten Stufe. Ihr Gesicht ist braun, die Nase, an den Seiten schwach gepreßt, schließt rund und breit ab. Sie hat viel braunes Haar und verwehte Härchen an der rechten Schläfe. Ihr kleines Ohr liegt eng an, doch sehe ich, da ich nahe stehe, den ganzen Rücken der rechten Ohrmuschel und den Schatten der Wurzel.

Ich fragte mich damals: Wieso kommt es, daß sie nicht über sich verwundert ist, daß sie den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt?

Die Überschrift nennt eine soziale Rolle aus dem Alltagsleben im generischen Maskulinum.²⁴ Mit der Rolle ist zugleich auch die Szene oder der Rahmen gegeben,²⁵ wir dürfen Verkehrsmittel, Verkehrsteilnehmer usw. erwarten. Der bestimmte Artikel bezeichnet dabei das Thema oder die Hauptperson so, als ob sie uns schon bekannt wäre.²⁶

24 Wobei nach aktuellen empirischen Untersuchungen zum generischen Maskulinum die maskuline Leseweise – also ein männlicher Fahrgast – bevorzugt wird. Vgl. hierzu Josef Klein: Benachteiligung der Frau im generischen Maskulinum – eine feministische Schimäre oder psycholinguistische Realität? In: Akten des Germanistentages 1987. Teil 1. Hg. von Norbert Oellers. Tübingen 1988, S. 310–319.

25 Aus der soziologischen und psychologischen Rahmenanalyse (*frame-analysis*) sind die Begriffe *scripts* und *frames* in die Linguistik übernommen worden. Vgl. hierzu Linke u. a., Studienbuch Linguistik, S. 235f.

26 Vgl. Weinrich, Textgrammatik, S. 412: »Sinn (und List!) des anaphorischen Artikels in Titeln ist es, dem potentiellen Leser (und Käufer des Buches!) eine im kollektiven Gedächtnis bestehende Vorinformation zu suggerieren, die diesem in sei-

Der besseren Übersicht halber werden im folgenden die zu analysierenden Sätze jeweils wiederholt und vorangestellt.

Ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens und bin vollständig unsicher in Rücksicht meiner Stellung in dieser Welt, in dieser Stadt, in meiner Familie.

Der erste Satz legt fest, wer spricht – durch das Personalpronomen »ich«. Der traditionelle Ausdruck »Personalpronomen« verdeckt allerdings, daß es hier wiederum um Rollen geht, nämlich innerhalb der Sprache. Das Pronomen »ich« steht ja nicht etwa für ein Substantiv (*pro nomine*), auch nicht für einen Namen oder sonst etwas, sondern ausschließlich für sich selbst, insofern es die Rolle dessen konstituiert, der eben gerade spricht; weshalb es beim Sprecherwechsel allverfügbar weitergeleitet wird. Ebenso konstituieren die Personalpronomen der zweiten Person das Gegenüber im Reden, die Rolle des Angesprochenen. Diese beiden Gesprächsrollen sind die *personae*, die Masken, kraft derer lebende Wesen als Personen miteinander kommunizieren. Ihnen gegenüber steht die 3. Person »er, sie, es«, eine Restkategorie, die in einer gegebenen Situation alles Mögliche bezeichnen kann: Sachen wie Personen, außer denjenigen Personen, die die Sprecher- und Hörerrollen übernommen haben.²⁷ Die drei grammatischen Kategorien der Person sorgen für die entscheidende Orientierung: wer spricht zu wem worüber? Diese Orientierung kann man mit Karl Bühler als Zeigfeld beschreiben:²⁸ Wie ein Koordinatensystem vom Nullpunkt aus konstruiert ist, so ermöglicht die Sprache den Nullpunkt einer subjektiven Orientierung dank der dreifachen Markierung »ich – jetzt – hier«. Auf diesen Bezugspunkt hin ordnen sich die grammatischen Personen, die grammatischen Zeitverhältnisse (*Tempus*), der Raum, die Einstellung zum Ausgesagten (*Modus*), und zwar in jedem Text, auch wenn die sprechende Instanz in Gedichten meist »Sprecher«, in Erzählungen meist »Erzähler« heißt.²⁹ Die Gegenwart des ersten Satzes ist

nem individuellen Gedächtnis zwar noch fehlt, die er sich aber (nachträglich) verschaffen kann, wenn er den Text liest.«

27 In der Rollenverteilung der Personalpronomina übernimmt die 3. Person die Referenzrolle. Vgl. Weinrich, *Textgrammatik*, S. 94ff.

28 Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* (zuerst 1934), 2. Aufl. Stuttgart 1965, hier S. 102ff. (»Die Origo des Zeigfeldes und ihre Markierung«).

29 Zur grammatischen Funktion vgl. besonders Gerhard Neumann: »Einer ward keiner«. Zur Ichfunktion in Loerkes Gedichten. In: Oskar Loerke. *Marbacher*

nicht irgendwo in der Zeit zu suchen, sondern im Text selber, indem das besprochene Ereignis mit dem Sprechen zusammenfällt: »ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens ...«. Die pure grammatische Orientierung nimmt mit der Ortsangabe, und allen weiteren Angaben, Gestalt an; aus einer Stimme, oder vielmehr dem Platzhalter einer Stimme, wird eine Figur, die einen Boden unter den Füßen hat, auch wenn er sich bewegt; *ein* Fahrgast mithin, vielleicht sogar *der* Fahrgast? Wenn wir Text und Titel miteinander in Beziehung setzen, suchen wir Kohärenz herzustellen. Anders gesagt, wir folgen den Suchanweisungen, die von deiktischen Ausdrücken wie ›ich‹, ›hier‹, ›jetzt‹ ausgehen. Wir haben im Kontext den passenden Wert gefunden (Textdeixis), während man in der alltäglichen Sprachverwendung oft genug auf die konkrete Situation verwiesen wird, in der das Gespräch stattfindet.

Der Sprecher, könnte man sagen, gibt eine doppelte Auskunft über sich selbst. Der erste Teilsatz – gegliedert in Subjekt, Prädikat, adverbiale Bestimmung des Ortes – meldet seine Position. Der zweite Teilsatz meldet ein Befinden, und zwar im Zusammenhang mit drei weiteren Positionen. Das Subjekt (›ich‹), da beiden Teilsätzen gemeinsam, wird dabei erspart; das Prädikativ benennt den Zustand, der durch ein Adverb maximal gesteigert ist (›vollständig unsicher‹). Dieser Zustand wird näher erläutert durch ein komplexes Objekt, wobei der Präpositionalausdruck »in Rücksicht« altmodischerweise mit dem Genitiv konstruiert ist.³⁰ Spricht der erste vom Stehen, so der zweite von der »Stellung«, also dem Stand im übertragenen Sinne (*status*), präzisiert durch drei Ortsangaben, so daß der Satz mit konzentrisch sich verengenden Positionen schließt. Rhetorisch gesehen handelt es sich um die Umkehr einer Steigerung (Antiklimax); grammatisch gesehen handelt es sich wieder um eine trügerische Parallele. Denn die dritte Ortsangabe meint gar keinen Ort, sondern ein Beziehungsnetz. Daher fehlen ihr auch die Demonstrativ-Artikel,³¹ die zuvor deiktisch ein Zeigfeld oder eine Wahrnehmungsorientierung aufgebaut haben.

Kolloquium 1984. Hg. von Reinhard Tghart. Mainz 1986, S. 211ff.; zur Grammatik des Erzählers vgl. bes. Klaus Weimar: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft. München 1980, S. 133ff.

30 Vgl. Duden 1995, S. 387 (§ 671), der nur »rücksichtlich« als Genitivpräposition anführt, mit dem Vermerk ›veraltet‹.

31 Terminologie nach Weinrich, Textgrammatik, S. 440.

Auch nicht beiläufig könnte ich angeben, welche Ansprüche ich in irgendeiner Richtung mit Recht vorbringen könnte.

Nach dem ersten Satz im Indikativ steht dieser im Konjunktiv Irrealis, welcher die Satzaussage zu einer Aussage »über etwas Vorgestelltes, nur möglicherweise Existierendes«³² macht. »Auch nicht beiläufig« ist zunächst eine Sondernegation;³³ das Fokus-Adverb »auch« verschafft einem zusätzlichen Element, dem »nicht«, jedoch soviel Bedeutung, daß der Ausdruck als Steigerung »nicht einmal beiläufig« zu lesen ist. Damit erhalten wir eine Satznegation. Eine Abschwächung findet sich auch im Nebensatz durch das Indefinitpronomen »irgendeiner (Richtung)«, das zur Verstärkung der Unbestimmtheit dient.³⁴ Der indirekte Fragesatz, der das Objekt zu »angeben« bildet, bringt lauter Inhaltswörter aus der Behörden- und Rechtssprache. Eine Möglichkeit tritt auf (»Ansprüche vorzubringen«), nur um vielfach abgeschwächt und verneint zu werden. Wie hängt diese Erwägung mit den vorherigen Positionsangaben zusammen? Um kohärent lesen zu können, ergänzen wir: Ansprüche mit Recht vorbringen zu können, gewährt Sicherheit – wo nicht, wächst Unsicherheit.

Ich kann es gar nicht verteidigen, daß ich auf dieser Plattform stehe, mich an dieser Schlinge halte, von diesem Wagen mich tragen lasse, daß Leute dem Wagen ausweichen oder still gehn, oder vor den Schaufenstern ruhn.

Der dritte Satz baut das Prädikat gleichfalls mit dem Modalverb »können«, verneint es gleichfalls, intensiv gesteigert (»gar nicht«),³⁵ führt auch die Rechtssprache fort (»verteidigen«), wechselt jedoch zurück in den Indikativ, in die konkrete Situation des Sprechers und Fahrgastes. Wie im ersten Satz werden dabei Demonstrativ-Artikel eingesetzt, nun aber, um einzelne Momente der Umgebung hervorzuheben. Was hier, in einer Folge von sechs Inhaltssätzen,³⁶ über die Straßenbahnfahrt gesagt wird, ist gramma-

32 Duden 1995, S. 347 (§ 577).

33 In der Sondernegation wird im Gegensatz zur Satznegation nicht der ganze Satz, sondern nur ein Teil, in diesem Fall die adverbiale Bestimmung, verneint. Vgl. Duden 1995, S. 691ff. (§§ 1228ff.).

34 Vgl. Duden 1995, S. 347 (§ 577).

35 Vgl. Weinrich, Textgrammatik, S. 594: »Einen Sonderfall stellen die Intensitätsadverbien »gar«, »überhaupt« und »beileibe« vor, die dazu dienen, den durch Negations-Morpheme ausgedrückten Erwartungsstopp [...] zu verstärken.«

36 Vgl. Duden 1995, S. 738: »In Satzgefügen mit Inhaltssätzen geht es nicht, wie sonst meist im Satzgefüge, darum, zwei verschiedene Aussagen zueinander in Bezug zu setzen [...] Vielmehr stellt die Aussage des Nebensatzes so etwas wie den

tisch abhängig und begrifflich verquickt mit dem Legitimierungsproblem des Hauptsatzes (»Ich kann es gar nicht verteidigen«) und der beiden vorhergehenden Sätze. Auch die unabhängige Position zu Beginn des Textes (»Ich stehe auf der Plattform des elektrischen Wagens«) ist damit problematisch geworden. Drei Nebensätze geben die Positionen des Fahrgasts an (»stehen«, »sich halten«, »sich tragen lassen«), drei andere das Verhalten der Passanten auf der Straße. Während der Sprecher in der Bewegung ruht, beruhigen sich die Leute draußen in ihrer Bewegung.

Niemand verlangt es ja von mir, aber das ist gleichgültig.

Erst der vierte Satz, durch einen Gedankenstrich getrennt, wechselt das Subjekt; nach bisher dreimal »ich« nun ein Negationspronomen: »Niemand verlangt es ja [...]«. Das Pronomen »es« weist dabei zurück auf den letzten Satz,³⁷ auf die vorgestellte und verneinte Verteidigungsrede. Im zweiten, adversativ eingeleiteten Teilsatz wird der erste Teilsatz entwertet, für gleichgültig erklärt, und zwar mit Hilfe des (sich auf den ersten Teilsatz beziehenden) Demonstrativpronomens »das«. Damit ist die Position des Fahrgasts, nämlich durch Einsatz von Demonstrativpronomen, in eine Argumentation eingebaut, in der Möglichkeiten aufgestellt und ausgeschlossen werden, in der ein Einwand gebracht (»Niemand verlangt es ja«) und entwertet wird. Die Angaben zur Position und zur Fahrt sind in eine sprachliche Handlung verwickelt, die Legitimationsprobleme erörtert und damit das Thema der Unsicherheit entfaltet.³⁸ Argumentierend wird gleichzeitig eine Metaebene eingeführt: der Sprecher reflektiert im Selbstgespräch seine Gedankengänge. Er äußert keine Erleichterung darüber, daß keine Rechtfertigung von außen an ihn herangetragen wird, »das ist gleichgültig«, die Ansprüche bleiben bestehen – er selbst stellt die Ansprüche an sich.

Der Wagen nähert sich einer Haltestelle, ein Mädchen stellt sich nahe den Stufen, zum Aussteigen bereit.

Inhalt des Rahmens dar, der durch den Hauptsatz eröffnet wird; es bleibt damit letztlich bei einer Aussage.«

37 Vgl. Duden 1995, S. 326 (§ 550).

38 Text und Thema bedingen einander, so daß der Text als entfaltetes Thema aufzufassen wäre, selbst wenn das Thema nur unter Zuhilfenahme außersprachlicher Faktoren zu erschließen ist. Vgl. Vater, Textlinguistik, S. 94.

Demgegenüber bringt der zweite Abschnitt eine Reihe von Beschreibungen. Der Ich-Sprecher tritt zurück; nur im folgenden Satz des Abschnittes erscheint er – mit dem Dativpronomen »mir« als passiver Rezipient sowie als Subjekt in einem irrealen Vergleichssatz – und im letzten abschließenden Satz dieses Abschnittes. Der fünfte Satz, zweiteilig wie der Anfangssatz, stellt die Teilsätze mit zwei verschiedenen Subjekten ohne Konjunktion (asyndetisch) nebeneinander: zweimal Subjekt, Prädikat, Ortsangabe. Beide Prädikate enthalten reflexive Verben, wobei in »stellt sich« das problematische Substantiv »Stellung« aus dem Anfangssatz lexematisch wiederkehrt. Der zweite Teilsatz bringt ebenfalls eine Reihe von näheren Bestimmungen: zum Verb »sich stellen« tritt das Adverb »nahe« als Komplement; seinerseits bestimmt durch »den Stufen«, während sich das nachgestellte erweiterte Attribut »zum Aussteigen bereit« auf den ganzen Vorgang bezieht.

Sie erscheint mir so deutlich, als ob ich sie betastet hätte.

Der irrealer Vergleich bringt rein hypothetisch den Tastsinn zur Geltung und damit die (nicht realisierte) Möglichkeit der körperlichen Berührung. So werden die folgenden, optisch registrierenden Wahrnehmungen *via negationis* mit dem Thema des Kontakts verknüpft.

Sie ist schwarz gekleidet, die Rockfalten bewegen sich fast nicht, die Bluse ist knapp und hat einen Kragen aus weißer kleinmaschiger Spitze, die linke Hand hält sie flach an die Wand, der Schirm an ihrer Rechten steht auf der zweitobersten Stufe.

Der siebente Satz beginnt die Personenbeschreibung, verteilt auf vier Teilsätze, die asyndetisch gereiht sind, mit wechselndem Subjekt: die Person, ein Kleidungsstück, wieder die Person (»sie«), ein Gegenstand. Die Position des Mädchens läßt sich mit der des Fahrgasts vergleichen. Sie hält sich aber nicht an einer Schlinge, sondern hält die eine Hand »flach an die Wand«, in der anderen einen Schirm, und der Schirm, so gehalten, »steht auf der zweitobersten Stufe«, womit das Lexem »stehen« wiederkehrt.

Ihr Gesicht ist braun, die Nase, an den Seiten schwach gepreßt, schließt rund und breit ab.

Der folgende Satz beschreibt nach dem Gesamteindruck der Gestalt das Gesicht, aber in einer eigentümlichen Blickregie.³⁹ Ausdruckswerte, gar die Augen als Fenster zur Seele, fehlen; stattdessen eine Farbfläche mit Vorsprung, deren Form vor allem attributiv (ein Partizipialattribut, zwei Prädikatsattribute) notiert wird.

Sie hat viel braunes Haar und verwehte Härchen an der rechten Schläfe.

Der neunte Satz ist am schlichtesten gebaut. Zum Personalpronomen tritt das Verb »haben« als Prädikat, also als Vollverb, dazu zwei Objekte mit demselben Lexem, wobei das Attribut und die Ortsangabe zum zweiten Objekt implizieren, daß der Beobachter ganz nahe steht.

Das Thema dieses zweiten Abschnitts ist nicht zweifelhaft: das Mädchen. Rhetorisch gesehen handelt es sich um eine *descriptio*,⁴⁰ die als zunehmende Annäherung ausgeführt wird: von der Stellung über das Aussehen zum Gesicht und den Einzelheiten des Kopfes. Grammatisch gesehen wird das Thema durch Kohäsion und Kohärenz erzeugt. Kohäsion bewirken vor allem die Pronomen, das Personalpronomen, das viermal im Nominativ als Subjekt, einmal im Akkusativ als Objekt vorkommt, sowie das dreimalige Possessivpronomen. Kohärenz wird dadurch bewirkt, daß man die diversen Details auf ein und dieselbe Person bezieht, auch ohne die Hilfestellung von Strukturzeichen. Lesend kann, ja muß man einen Satz wie »die Bluse ist knapp« so einordnen, daß das Bild einer Person vervollständigt wird.

Noch fehlt uns der letzte Satz dieses Abschnitts.

Ihr kleines Ohr liegt eng an, doch sehe ich, da ich nahe stehe, den ganzen Rücken der rechten Ohrmuschel und den Schatten der Wurzel.

Wieder eine zweiteilige Satzreihe, verbunden durch die adversative Konjunktion »doch«, die einen merkwürdigen Effekt hervorbringt. Die bloße Feststellung »ihr kleines Ohr liegt eng an« bezeichnet durch den Fortgang

39 Vgl. Peter von Matt: ... fertig ist das Angesicht. Zur Literaturgeschichte des menschlichen Gesichts. München/Wien 1983. Matt sieht in Kafkas Gesichtsbeschreibungen einen sensationellen Durchbruch in die literarische Moderne, den Kafka selbst reflektiert in Tagebucheinträgen wie der vom 8. Dezember 1911: »Wenn ich ihre Erscheinung, wie ich sie damals auf dem Graben hatte, in die Details zerlege, wird sie unwahrscheinlich.«

40 Vgl. Albert W. Halsall: Art. *Descriptio*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. II. Darmstadt 1994, Sp. 549ff.

des Satzes ein Wahrnehmungshindernis (»doch sehe ich«), das der Beobachter überwindet. Zur Begründung gibt der Sprecher, ein zweites Mal in diesem Text, seine Position an, in dem kausalen Nebensatz »da ich nahe stehe«. »Sehen« regiert zwei Objekte, die, ähnlich wie Haar und Härchen im vorangehenden Satz, dasselbe sind, nur sind es diesmal nicht dieselben Worte, sondern es ist dieselbe Sache: einmal der Rücken der rechten Ohrmuschel, zum anderen der Schatten, den dieser Rücken an der untersten Stelle wirft. Damit endet die Annäherung des immer genauer werdenden, gleichsam vergrößernden Blicks.

Ich fragte mich damals: Wieso kommt es, daß sie nicht über sich verwundert ist, daß sie den Mund geschlossen hält und nichts dergleichen sagt?

Der dritte und letzte Abschnitt besteht aus einem einzigen Satzgefüge. Wie bei den Verben des Sagens und Denkens üblich, ist eine Position für direkte oder indirekte Rede vorgesehen. Sie wird durch einen Fragesatz ausgefüllt, der seinerseits einen Rahmen mit drei Inhaltssätzen bildet. Die Frage stellt der Sprecher sich selbst, oder genauer, er stellte sie »damals« sich selbst, als er Fahrgast war – dieser eine Satz springt unvermittelt ins Präteritum, in jenes Tempus also, in dem alle Geschichten erzählt werden, gleich, in welcher Welt sie sich ereignet haben mögen.⁴¹ Damit verdoppelt sich das Ich in eines, das erlebt, und ein anderes, das erzählt.⁴² Die grammatische Funktion »Erzähler« spricht aus einem eigenen Jetzt (das seinen Ort vielleicht am Schreibtisch hat?) über die Figur »Erzähler«, die in der Straßenbahn sich eine Frage stellte.⁴³ Auf diese Weise kommt die Si-

41 Vgl. Duden 1995, S. 148 (§ 257). Harald Weinrich hat bereits früher (Tempus. Besprochene und erzählte Welt. Stuttgart 1964) die These entwickelt, daß Präsens und Präteritum sich nicht etwa nach ihrer Zeitrelation, sondern als Sprechhaltungen oder »Tempus-Register« unterscheiden. Der Geschichtenerzähler entlastet sich und die Zuhörer vom Hier und Jetzt einer aktuellen Stellungnahme durch das Präteritum. Über die »spezifische Zeitlichkeit eines erzählenden Sprachspiels« vgl. Weinrich, Textgrammatik, S. 200. Ablehnend hierzu Heinz Vater: Einführung in die Zeit-Linguistik (Kölner Linguistische Arbeiten – Germanistik 25). 3. verb. Aufl. Hürth-Efferen 1994, S. 55f.

42 So zuerst Leo Spitzer: Zum Stil Marcel Prousts (1928). In: Ders.: Stilstudien. Bd. II. 2. Aufl. München 1961, S. 365ff.

43 Vgl. Gérard Genette: Die Erzählung (Discours du récit, 1972 – Nouveau discours du récit, 1983). München 1994, S. 174ff. Die narrative Analyse fragt, ob der Erzähler auch als Figur in der Geschichte, die er erzählt, anwesend ist, und wenn ja, ob dann als Held oder als Zuschauer. Den ersten Fall, der auch für Kafkas Text zutrifft, nennt Genette »autodiegetisch«. Davon zu trennen ist jedoch die gramma-

tuation in dem elektrischen Wagen zu einem Abschluß. Das heißt, sie kann als eine Geschichte gelesen werden, die Anfang, Mitte und Ende hat. Ein seltsames Ende allerdings. Die Situation ist eine andere geworden, obwohl weder der eine Fahrgast noch der andere Fahrgast irgendetwas dazu getan hat, sie zu verändern.

Als innere Rede steht die Frage im Präsens. Sie fordert eine Erklärung (»Wieso kommt es«) dafür, daß etwas nicht geschieht. Es ereignet sich keine Rede: das Mädchen ist nicht verwundert, hält den Mund geschlossen, sagt nichts dergleichen. Dergleichen was? In diesem erklärungsbedürftigen Vorgang, auf der Klimax der Verneinungen, am Schluß des Textes ist nun der oder die Lesende genötigt, sich eine Frage zu stellen. Worauf bezieht sich »nichts dergleichen«? Der Ausdruck besteht aus dem verneinten Indefinitpronomen (»etwas/›nichts‹) und einem Demonstrativpronomen⁴⁴ (entsprechend »etwas derartiges«, »so etwas«), das auf vorangehende Teile des Textes oder auf etwas außerhalb des Textes verweisen muß. Worauf bezieht sich »dergleichen«? In nächster Nachbarschaft steht, »daß sie nicht über sich verwundert ist«. Sollte das Mädchen etwa sagen, sie sei über sich selber verwundert? Weiter zurück liegen die Aussagen über ihr Aussehen. Sollte sie etwas über ihr eigenes Erscheinungsbild sagen? Noch weiter zurück liegen die Erwägungen über die Position im Wagen und die unsichere Stellung in der Welt. Sollte sie darüber etwas sagen? Im Versuch, dasjenige zu finden, worauf »dergleichen« eigentlich verweist, haben wir damit den ganzen Text rekursiv durchlaufen, bis an den Anfang zurück, und können immer noch nicht sicher sein, worauf sich nun das deiktische »dergleichen« bezieht. Als Lesende sind wir, diesem Text gegenüber, in die Lage gebracht, die der Fahrgast in der Straßenbahn erlebt hat, die der Sprecher oder Erzähler uns mitteilt: wir sind vollständig unsicher. Wie der Sprecher sich das Mädchen als Redende vorstellt, müßte sie etwas sagen, was der Autor schon geschrieben hat. So wäre sie keine abgegrenzte *persona* für ihn, weder Ich noch Nicht-ich noch

tische Analyse, die danach fragt, ob in der 1. oder in der 3. Person erzählt wird; denn »sofern sich der Erzähler jederzeit *als solcher* in die Erzählung einmischen kann, steht jede Narration per definitionem virtuell in der ersten Person.« (S. 175).

44 Vgl. Duden 1995, S. 337 (§ 565): »Mit dem Demonstrativpronomen ›derselbe‹, ›dieselbe‹, ›dasselbe‹ kennzeichnet der Sprecher wie mit ›der gleiche‹, ›die gleiche‹, ›das gleiche‹ Identität.« ›Dergleichen‹ dürfte ein erstarrter Genitiv Plural sein. Zum Identifikativ-Artikel vgl. ausführlicher Weinrich, Textgrammatik, S. 472ff.

Du,⁴⁵ und kann ihm so wenig Halt gewähren wie uns die zerstreute Deixis von »dergleichen«.

Was wir als Kafkas Thema kennen oder zu kennen glauben, die radikale Unsicherheit des Menschen in der Welt, ist hier, wenn wir grammatisch lesen, als Textstrategie zu beobachten. Dazu gehören die Manöver der »eingeschränkten Geltung«⁴⁶ mithilfe des Konjunktivs und der Verneinung, wenn noch einmal (positiv) ausgesprochen wird, was gleichwohl (negativ) nicht gelten soll. Dazu gehören die unauffälligen Wörter ohne lexikalische Bedeutung, die als Struktur- oder Funktionszeichen dem Satzbau und der Textkonstitution dienen, wie »dergleichen«, oder auch »der« im Titel – wer ist schließlich »der« Fahrgast? Struktur- und Funktionswörter zählen im Wortschatz des Deutschen nur nach Hunderten,⁴⁷ aber man schätzt, daß sie 30% der in Texten vorkommenden Wörter ausmachen.⁴⁸ Doch auch die lexikalischen Bedeutungen spielen mit, wenn wir etwa, nachträglich und abschließend, die Etymologie von »Fahrgast« bedenken, ein Wort das erst zwanzig Jahre früher (1889) als Eindeutschung für »Passagier« verbucht worden ist. Kluge / Götze bemerken dazu: Zu-

45 Mit diesen Begriffen erörtert Humboldt das Wesen der grammatischen Personen in seiner Abhandlung über den Dualis (1827). Vgl. Wilhelm von Humboldt: *Schriften zur Sprachphilosophie* (Werke in fünf Bänden. Hg. von Andreas Flitner / Klaus Giel. Bd. III). Darmstadt 1963, S. 139: »Ich und Er sind wirkliche verschiedene Gegenstände, und mit ihnen ist eigentlich Alles erschöpft, denn sie heissen mit andren Worten Ich und Nicht-ich. Du aber ist ein dem Ich gegenübergestelltes Er. Indem Ich und Er auf innerer und äusserer Wahrnehmung beruhen, liegt in dem Du Spontanität der Wahl. Es ist auch ein Nicht-ich, aber nicht, wie das Er, in der Sphäre aller Wesen, sondern in einer andren, in der eines durch Einwirkung gemeinsamen Handlchs.«

46 Weinrich, *Textgrammatik*, S. 248. Unter der Bezeichnung »Restriktiv« setzt Weinrich die Bedeutung des Konjunktivs II generell wie folgt fest: »Es bleibt beim restriktiven Konjunktiv in der Schwebelage, ob eine Prädikation nun gilt (Affirmation: ja) oder nicht gilt (Negation: nicht).« (ebd. S. 248)

47 Duden 1995, S. 89 (§ 136): Den Bestand des deutschen Wortschatzes gibt man mit 300 000 bis 400 000 Wörtern an, wovon schätzungsweise die Verben knapp ein Viertel, die Substantive etwa zwei Viertel, Adjektiv und Adverb gut ein Viertel ausmachen; die Zahl der Präpositionen und Konjunktionen beträgt etwa 200, die der Pronomen nicht einmal 100 Wörter.

48 Heringer, *Lesen lehren lernen*, S. 21. Dort auch Beispieltexthe, um die jeweilige Reichweite einer ausschließlich syntaktischen oder ausschließlich lexikalischen Bedeutung zu demonstrieren.

sammensetzungen und Ableitungen mit *gast* wahren zum Teil noch spät die Bedeutung ›Fremder‹.⁴⁹

Literaturhinweise

- RICHARD ALEWYN: Eine Landschaft Eichendorffs. In: *Euphorien* NF 51 (1957), S. 42–60.
- ALWIN BINDER / HEINRICH RICHARTZ: *Lyrikanalyse. Anleitung und Demonstration an Gedichten von Benjamin Schmolck, Frank Wedekind und Günter Eich*. Frankfurt a. M. 1984.
- HEINRICH BOSSE: Über den Satzbau in J. P. Hebels *Unverhofftes Wiedersehen*. In: *Zielsprache Deutsch* 1971, Heft 1, S. 16–24.
- JUDITH MACHEINER: *Das grammatische Variété oder Die Kunst und das Vergnügen, deutsche Sätze zu bilden*. Frankfurt a. M. 1991
- MAXIMILIAN SCHERNER: Nützt die Grammatik der Textinterpretation? Zum Aufbau einer Verstehensgrammatik für den Deutschunterricht. In: *Der Deutschunterricht* 38 (1986), Heft 2, S. 86–103.
- ALBRECHT SCHÖNE: Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil. In: *Euphorien* NF 55 (1961), S. 196–220.
- WALTER WEISS: *Dichtung und Grammatik. Zur Frage der grammatischen Interpretation*. In: *Satz und Wort im heutigen Deutsch. Probleme und Ergebnisse neuerer Forschung (Sprache der Gegenwart 1)*. Düsseldorf 1967, S. 236–258.
- HANS WELLMANN (Hg.): *Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Texte (Sprache – Literatur und Geschichte 10)*. Heidelberg 1993.

49 Friedrich Kluge / Alfred Götze: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. 17. Aufl. Berlin 1957, S. 180 und S. 234.

CHRISTINE LUBKOLL

Rhythmus und Metrum

I Rhythmus als anthropologisches Phänomen

Glockenschall, Glockenschwall supra urbem, über der ganzen Stadt, in ihren von Klang überfüllten Lüften! Glocken, Glocken, sie schwingen und schaukeln, wogen und wiegen ausholend an ihren Balken, in ihren Stühlen, hundertstimmig, in babylonischem Durcheinander. Schwer und geschwind, brummend und bimmelnd, – da ist nicht Zeitmaß noch Einklang, sie reden auf einmal und alle einander ins Wort, ins Wort auch sich selber: andröhnen die Klöppel und lassen nicht Zeit dem erregten Metall, daß es ausdröhne, da dröhnen sie pendelnd an am anderen Rande, ins eigene Gedröhne, also daß, wenn's noch halt »In te Domine speravi«, so haltt es auch schon »Beati, quorum tecta sunt peccata«, hinein aber klingelt es hell von kleineren Stätten, als rücke der Meßbub das Wandlungsglöcklein.¹

Mit diesem Romananfang von Thomas Mann (*Der Erwählte*, 1951) wird ein natürliches und anthropologisches Grundphänomen geschildert und literarisch gestaltet: die Entstehung von Rhythmus aus dem Chaos von Geräuschen und Bewegungen, die Herausbildung von sich wiederholenden Ordnungsstrukturen aus der amorphen Masse sinnlicher Eindrücke und dynamischer Abläufe. Aus dem »Schall« und »Schwall« der vielstimmig und ungeordnet ertönenden Glocken wird im Text eine Pendelstruktur entbunden (»schwer und geschwind, brummend und bimmelnd«): durch gezielte Wiederholungen und rhythmische Doppelungen, durch eine fast versrhythmisch gestaltete Abfolge von Sequenzen, von Akzenten und Zäsuren. Dabei geht es auch um die Überführung von »Natur« (des Klanges, des archaischen Dröhnens) in Wahrnehmungsmuster der Kultur: das Glockengeläute wird mit rituellen Handlungen verglichen (»Wandlungsglöcklein«); vor allem aber wird das chaotische Geräusch entziffert wie unverständliche Sprachen (»babylonisches Durcheinander«) und gleich doppelt in eine sprachliche Ordnung übersetzt: in den Diskurs

1 Thomas Mann: *Der Erwählte*. Gesammelte Werke in Einzelbänden. Frankfurter Ausgabe. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M. 1980, S. 7.

der Religion (»In te Domine speravi«) und in die poetische Rede des Textes, der selbst den Rhythmus erzeugt. So heißt es wenig später im Roman: »Wer also läutet die Glocken Roms? – *Der Geist der Erzählung*«. ² Rhythmus ist eine elementare kreatürliche Grunderfahrung und zugleich ein wesentliches Kulturphänomen. Natürliche rhythmische Strukturen wie der Herzschlag, Biorhythmen, der Wechsel der Tages- und Jahreszeiten etc. dienen immer wieder der Lebensweltorientierung und werden in eigenständige Kulturleistungen übersetzt: zum einen in unmittelbare rhythmische Zeitordnungen wie kalendarische Systeme, konventionalisierte Tagesabläufe, regelmäßig wiederkehrende Feste und Rituale; zum anderen aber auch in kulturelle Praktiken, die das Prinzip Rhythmus in abstrahierter Form nutzen, ökonomisieren, ästhetisieren – etwa in der Erziehung und Sozialisation, in militärischen und bürokratischen Organisationsformen, als massenpsychologisches Instrument, schließlich im Bereich von Spiel und Unterhaltung. Namentlich in den Künsten – Poesie, Musik, Tanz, sogar in der bildenden Kunst und Architektur – spielt der Rhythmus als Gestaltungsform eine zentrale Rolle. Dabei führt gerade das ästhetische Spiel mit rhythmischen Modellen immer wieder zu einer wirkungsvollen Spannung: zwischen der konstruierten Regelmäßigkeit, die jedem Rhythmus zugrundeliegt, und einem erfinderischen, freien Umgang mit dem Grundmuster, der die Möglichkeit von kunstvollen Abweichungen einschließt.

II Rhythmus als Form der Strukturierung und Musikalisierung der literarischen Sprache

In der Literatur wird Rhythmus auf verschiedene Weise und in allen Gattungen wirksam. Eine rhythmische Organisation von Texten dient erstens der Strukturierung – z. B. durch strophische Gliederungen von Gedichten, durch Szenenwechsel in Dramen, durch die Bildung von Segmenten in Erzähltexten. Insgesamt handelt es sich hier um die Ausbildung von Makrorhythmen, die Texte überschaubar und einprägsam einrichten. ³

² Ebd., S. 8.

³ Auch Schnitte und Szenenwechsel in Filmen können entsprechend eine rhythmische Struktur erzeugen. Hinzuweisen ist auch auf neuere Inszenierungstechniken in Theaterproduktionen (z. B. bei Robert Wilson), in denen durch gleichmäßig eingesetzte akustische Signale Rhythmus als Ordnungsfaktor und Wahrnehmungsfunktion entsteht.

Zweitens wird der Rhythmus auf einer Mikroebene gezielt zur ästhetischen Gestaltung, zur Musikalisierung der poetischen Rede eingesetzt, wobei die prosodischen Gegebenheiten der Sprache die Basis darstellen: die Differenzierung zwischen betonten und unbetonten Silben, die ein sangliches Element hervorbringen, zudem die Unterteilung in Sinneinheiten (Wort, Kolon, Satz), die regelmäßige Folgen von Akzentuierungen, Zäsuren und Wiederholungen überhaupt erst ermöglichen. Während in Prosatexten oder auch in der modernen Lyrik die rhythmischen Eigenschaften der Sprache in mehr oder weniger freier, ungebundener Form ästhetisch genutzt werden, ist für Texte in gebundener Rede (Lyrik, Versen und eine große Zahl von Dramen) die systematische Verwendung regelmäßiger Rhythmusstrukturen konstitutiv. Man unterscheidet daher zwischen Sprachrhythmus im weiteren und Versrhythmus im engeren Sinn.⁴

III Das Verhältnis von Rhythmus und Metrum in Verstexten

Versrhythmus liegt dann vor, wenn der Sprachrhythmus in eine metrische Ordnung überführt bzw. in diese eingebettet wird. Das Metrum eines Verstextes ist eine regelmäßige, abstrakte Grundstruktur (vergleichbar dem Takt in der Musik), die systematisch die Gangart des Textes bestimmt. Über das Verhältnis von Metrum und Rhythmus in Texten gebundener Rede besteht in der Forschung Uneinigkeit. Während die einen in diesem Fall von einer Identität beider Begriffe ausgehen (aufgrund der

4 Der Sprachrhythmus in Prosatexten läßt sich weniger genau beschreiben als die konventionalisierten Formen des Versrhythmus. In rhythmisch gestalteter Prosa, wie z. B. dem Anfang von Thomas Manns *Der Erwählte*, läßt sich der Rhythmus lediglich über die Feststellung von regelmäßigen Wiederholungen, alternierenden Strukturen und sprachlich erzeugten Pendelbewegungen beschreiben. Es finden sich aber in Prosatexten auch Übergänge zu versrhythmischen Ordnungen, die der Eingängigkeit dienen, namentlich in biblischen Texten und Märchenerzählungen. Die biblische Weihnachtsgeschichte etwa (Lukas 2, 1–21) läßt sich weitgehend in syntaktische Einheiten mit jeweils vier Betonungen unterteilen: »Es begab sich aber zu der Zeit, daß ein Gebót von dem Kaiser Augustus ausging, daß alle Welt geschätzt würde ...« (usf.). In konventionalisierten Märchenformeln finden sich sogar reine Versrhythmen, z. B.: »Und wenn sie nicht gestorben sind, dann leben sie noch heute«. Vgl. zum Verhältnis von Verssprache und Prosasprache auch Eske Bockelmann: *Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen*. Tübingen 1991, v. a. Kap. VIII, S. 86–91.

Tatsache, daß der Rhythmus in Verstexten dem Metrum unterliegt), wird auf der anderen Seite ein ästhetisches Spannungsverhältnis zwischen Metrum und Rhythmus, zwischen abstrakter Ordnung und der individuellen Ausgestaltung der poetischen Rede angenommen. Ein Blick auf die Etymologie und Begriffsgeschichte kann hier zur Klärung beitragen. Das griechische Wort *rhythmos* (ῥυθμός) wird auf zwei Wurzeln zurückgeführt. Einerseits wird es in der Forschung von griechisch *rhein* (ῥέειν) = ›fließen‹ abgeleitet. Damit wird Rhythmus mit der dynamischen, fließenden Bewegung, mit dem Sprachrhythmus im weiteren Sinn in Verbindung gebracht. In der jüngeren Forschung wird der Begriff dagegen auf griech. *rhyomai* (ῥύομαι) zurückgeführt: ›zurückhalten‹, ›hemmen‹, ›in Obhut halten‹. Hier rückt das Prinzip der Formgebung in den Vordergrund; Rhythmus erscheint als eine Kraft, die einer Bewegung, einem Fließendem Halt gibt, er verbindet Dynamik mit Ordnung.⁵

Das *metron* (μέτρον) ist demgegenüber das ›Maß‹ (Vers- und Silbenmaß), nach dem diese Ordnung organisiert wird. – In der Antike, in der Poesie, Musik und Tanz noch unmittelbar zusammengehören, bilden nun Metrum und Rhythmus tatsächlich eine Einheit: das musikalische Grundmuster des ›Taktes‹ und das Bewegungsmoment des ›Schrittes‹ (*pes* = Vers-Fuß) sind ausschlaggebend für die ästhetische Gestaltung der Verssprache. Die strenge Regelmäßigkeit in der antiken Literatur, die vorwiegend oral vermittelt wird, dient neben dem ästhetischen Anspruch auch der mnemotechnischen Bewältigung – rhythmische Strukturen fördern die Einprägsamkeit und erleichtern die Erinnerung. Aus diesem doppelten Grund sind auch die mittelalterlichen Versepen, die ebenfalls mündlich vorgetragen und tradiert wurden, metrisch reguliert.

Eine allmähliche Differenzierung von Metrum und Rhythmus setzt erst mit dem Beginn der Neuzeit ein. Auf der einen Seite kommt es – im Bereich der Musik – zu einer Erweiterung, Individualisierung und Dynamisierung der Ausdrucksmöglichkeiten (z. B. Synkopen und Temposchwankungen) und damit zu einer gewissen Eigenständigkeit des Rhythmus gegenüber dem Takt. Im Bereich der Poetik führt die Orientierung an der Antike und das Interesse an einer einheitlichen literarischen Kultur zunächst zu einer stärkeren Reglementierung. Martin Opitz konzentriert sich in seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) ganz auf die Metrik

5 Vgl. zur systematischen Bestimmung des Rhythmusbegriffs den prägnanten Aufsatz von Gerhard Kurz: Notizen zum Rhythmus. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 23, 2. Halbjahr 1992, S. 41–45.

und schreibt eine strenge Versordnung für das Deutsche vor (nur Jamben und Trochäen). Die deutschsprachige Literatur des Barock ist dieser normativen Regelpoetik ausnahmslos verpflichtet.

Mit der Aufklärung, die ein individuelles Dichtungskonzept und das Postulat einer schöpferischen Ausdruckskraft des Subjektes vertritt, kommt es im 18. Jahrhundert zu einer Abkehr von starren metrischen Ordnungsmustern und zu einem freieren Umgang mit dem Rhythmus als dem musikalischen Gestaltungsprinzip der Sprache.⁶ »Freie Rhythmen« werden kunstvoll erprobt (namentlich bei Klopstock, dann im Sturm und Drang), wobei es sich hier freilich nicht um eine gänzlich ungeordnete Versgestaltung handelt, sondern um die Kombination und freie Abwandlung von überlieferten *klassischen* Versmaßen.

In der poetologischen Reflexion des späten 18. Jahrhunderts wird der Rhythmus, zunächst durch Karl Philipp Moritz, dann von den Romantikern, zum Grundprinzip der Dichtung erhoben, das ein Wechselspiel zwischen Ordnung (dem abstrakten Schema) und Freiheit (der individuellen Formgebung), zwischen Norm und Abweichung, zwischen dem Mechanischen und dem Spielerischen ästhetisch fruchtbar macht und sogar eine semantische Funktion erfüllen kann. Um 1800 wird so ein programmatisches Spannungsverhältnis zwischen Metrum und Rhythmus etabliert. Beide bleiben – bis weit ins 19. Jahrhundert hinein – bindend und gewissermaßen konstitutiv für Lyrik. Dies ändert sich erst in der Moderne, in der zwar auch weiterhin Texte in gebundener Rede verfaßt, Experimente mit dem traditionellen metrischen Formbestand angestellt werden (Rilke, George, Borchardt), insgesamt aber eine weitgehende Loslösung vom Ordnungszwang der Metrik stattfindet. Dies bedeutet jedoch nicht unbedingt eine gänzliche Abkehr vom Versrhythmus zugunsten einer Prosasprache in der Lyrik, sondern lediglich die fast unbegrenzte Möglichkeit einer freien Versgestaltung, die von der bewußten poetischen Variation

6 Hier sind vor allem die sprachphilosophischen Positionen Rousseaus und Herders richtungsweisend. Vgl. Jean Jacques Rousseau: Essay über den Ursprung der Sprachen, worin auch über Melodie und musikalische Nachahmung gesprochen wird (frz. Orig. 1781). In: Ders.: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften. Wilhelmshaven 1984, S. 99–169. Johann Gottfried Herder: Über den Ursprung der Sprache (1770). In: Herders Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. V. Berlin 1891, S. 1–154.

überlieferter Versmaße über eine hochgradig rhythmisch gestaltete reimlose Verssprache bis hin zum ausdrücklichen Prosagedicht reichen kann.⁷ Die folgenden Abschnitte, in denen es um die konkrete Analyse der rhythmisch-metrischen Gestaltung in literarischen Texten geht, konzentrieren sich auf lyrische Texte in gebundener Rede, die als ein hochgradig systematisierter und konventionalisierter Sonderfall der poetischen Rhythmisierung angesehen werden können.

IV Grundbegriffe und Gegenstandsbereiche der Metrik

In der literaturwissenschaftlichen ›Metrik‹ als Wissenschaft von den Regeln, nach denen gebundene Rede geformt wird, lassen sich drei systematische Forschungsfelder unterscheiden:

- a) die Analyse sprachgeschichtlich differierender metrischer Grundgegebenheiten und Systeme, z. B. in den antiken, romanischen und germanischen Sprachen (Ebene der Prosodie),
- b) die Untersuchung historisch ausgeprägter, kanonisierter Typen von Versstrukturen (Ebene der Versgeschichte),
- c) die theoretische Erfassung und konkrete Beschreibung des für die neuzeitliche Dichtung charakteristischen Spannungsverhältnisses von Metrum und Rhythmus (Ebene der Verssemiotik).

Die Metrik beschäftigt sich mit gebundener Rede: mit Verstexten, die metrisch strukturiert sind, d. h. deren poetische Form durch kanonisierte Versmaße und Reimschemata bestimmt ist. Der Begriff des ›Metrum‹, das einem Verstext zugrundeliegt, wird im Sprachgebrauch unterschiedlich verwendet. Im weitesten Sinne bezeichnet er die Gesetzmäßigkeit, die Summe aller Regeln, nach denen ein Verstext aufgebaut ist: also das Versmaß *und* das Reimschema. Im engeren Sinne versteht man unter ›Metrum‹ aber gewöhnlich das ›Versmaß‹, d. h. die geregelte Abfolge von betonten und unbetonten Silben in einer Verszeile oder einem ganzen Verstext.

In der deutschen Sprache ist ein Versfuß eine bestimmte Abfolge von Hebungen und Senkungen.⁸ Am gebräuchlichsten sind (neben den streng antikisierenden Formen):

7 Vgl. dazu die Ausführungen von Christian Wagenknecht über verschiedene Spielarten der freien Vergestaltung in der Moderne. Ders.: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 3. durchges. Aufl. München 1993, S. 101ff.

- Jambus (v-): eine Senkung, eine Hebung, (»Ich saug an meiner Nabelschnur«)
- Trochäus (-v): eine Hebung, eine Senkung, (»Aug', mein Aug', was sinkst Du nieder?«)
- Daktylus (-vv): eine Hebung, zwei Senkungen, (»Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?«)

Während das Metrum die Taktart, gewissermaßen die abstrakte Ordnung eines Verstextes darstellt, ist der Rhythmus die den prosodischen Gegebenheiten der Sprache angepaßte konkrete Realisierung, wobei beide in ein Spannungsverhältnis treten: denn der Rhythmus entfaltet seine Kraft gerade auf der Grundlage des Metrums, bewegt sich aber in einem begrenzten Maße auch frei. Daß die Differenz zwischen Metrum und Rhythmus über die ästhetische Wirkung hinaus auch eine bedeutungstragende Funktion erfüllt, kann der Anfang von Goethes *Erlkönig* (1782) verdeutlichen:

Wer réitet so spät durch Náchtt und Wínd?
Es íst der Váter mit séinem Kínd;

Hier liegt ein daktylisches Metrum zugrunde, wobei einige Senkungen ausgelassen und durch ein längeres Aushalten der Hebungen kompensiert werden: »Es i-hist der Vater mit sei-heinem Kind«. Betont man nun im Sinne des Metrums in der zweiten Verszeile das Wort »ist«, so wird dieser Satz mißverständlich: es *íst* der Vater mit seinem Kind. Deshalb bleiben in einer sinnvollen Rezitation die ersten drei Silben unbetont, betont werden lediglich die beiden wichtigsten Worte der Verszeile: Vater und Kind. Der Rhythmus, der hier gegenläufig zum Metrum ist, erfüllt so nicht nur das Kriterium der Klangschönheit, sondern zugleich auch eine semantische Funktion.⁹

8 Eske Bockelmann beschreibt als übergeordnetes Strukturprinzip in deutschen Versen (seit Opitz) dasjenige der Alternation. Bockelmann, Propädeutik, Kap. IV und V, S. 41–48 bzw. S. 49–56. Auf dieser Grundlage plädiert Dieter Burdorf dafür, die (aus der Antike stammenden) herkömmlichen Bezeichnungen für Versmaße aufzugeben. Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. Stuttgart 1995, S. 77ff. Aus Gründen der Konvention und einer einheitlichen Begriffssprache wird in diesem Aufsatz an den eingebürgerten Termini festgehalten.

9 Das Beispiel findet sich bei Christoph Küper: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen 1988, S. 129f., und wird auch von Isabel Zollna aufgeführt. Dies.: Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. In:

Die metrische Analyse von Verstexten bewegt sich auf zwei Ebenen: den Ebenen der Prosodie und der Versifikation.¹⁰ Die Prosodie ist Ausdruck der Regeln, nach denen das sprachliche Material metrisch klassifiziert wird, sie verdeutlicht also die metrisch relevanten Einheiten. Für die syntaktische Gliederung eines Textes sind dies Wort, Kolon (Phrasierungseinheit) und Satz; sie sind vor allem relevant für die Strukturierung von Versenden bzw. Zäsuren innerhalb einer Verszeile. Auf der Ebene der phonetischen Einheiten bestimmt die Prosodie a) wie die kleinste phonetische Einheit definiert ist: die Silbe. Hier unterscheiden sich die Regeln in verschiedenen Sprachen – im Französischen gelten z. B. weibliche (unbetonte) Endungen vor vokalischem Anlaut nicht als Silbe, sondern werden durch Elision unhörbar gemacht:

C'est un trou de verdure où chante une rivière
(Arthur Rimbaud, *Le dormeur du val*, 1870).

Die Prosodie entscheidet b) über die unterschiedliche Gewichtung von Silben, über die Frage, was als leichte und was als schwere Silbe bezeichnet wird. In der Antike wird unterschieden zwischen Längen und Kürzen (»silbenmessende« Prosodie), in den romanischen Literaturen ist die Zahl der Silben in einem Vers relevant (»silbenzählende« Prosodie), im Deutschen gilt die Differenzierung zwischen betonten und unbetonten Silben, zwischen Hebungen und Senkungen (»silbenwägende« oder akzentuierende Prosodie). Schließlich bestimmt die Prosodie c) die Regeln für das Reimen von Worten. Im Deutschen versteht man unter einem Reim den Gleichklang zweier Wörter vom letzten betonten Vokal an, unabhängig davon, ob es sich um ein- oder mehrsilbige Worte handelt: Wind / Kind; gezeigt / geneigt; Gestalten / festzuhalten. Außerdem gibt es eine Reihe von Varianten:

- rührender Reim (die Übereinstimmung bezieht sich auch auf den anlautenden Konsonanten: z. B. gleiten / begleiten),
- reicher Reim (komplexere Übereinstimmungen: z. B. Tugendreiche / Jugendstreiche),
- identischer Reim (Wortwiederholung),

Brigitte Schlieben-Lange (Hg.): *Rhythmus* (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 96). Göttingen 1995, S. 12–52.

10 Wagenknecht, *Metrik*, S. 13ff.

- unreiner Reim (nur annähernde Übereinstimmung von Vokalen oder Konsonanten: ach neige / du Schmerzensreiche; Lücke / Stricke).

Auf der Ebene der Versifikation werden die Regeln bestimmt, die den Bau von Versen und ganzen Verstexten ermöglichen. Man unterscheidet zwischen drei Arten der Versifikation:

- a) der Silbenzählung (im Französischen werden Verse nach der Zahl der Silben definiert, der Alexandriner z. B. besteht dort aus 12 bzw. 13 Silben);
- b) der Ordnung nach Größen: hier sind die Kombinationen von Hebungen und Senkungen, im Deutschen die Versfüße, und die Zahl und Abfolge von Versfüßen, also das Versmaß, ausschlaggebend, z. B.: der sechshebige Jambus (der Alexandriner) oder der vierhebige Trochäus;
- c) der Ordnung der Verse durch Reimbindung, d. h. durch Endreime (s. o.), Anfangsreime oder Reimstrukturen in den Strophen (Paarreim *aabb*; Kreuzreim *abab*; umarmender Reim *abba*; Schweifreim *aabccb*; Kettenreim *ababcabc*, um nur die wichtigsten zu nennen).

In lyrischen Texten und in Dramen in gebundener Rede finden sich drei Stufen metrischer Regulierung. Eine stichische Ordnung liegt vor, wenn alle Verszeilen (= Verse) durch die gleichen Regeln bestimmt sind (z. B. im Blankvers-Drama mit ungereimtem fünfhebigen Jambus). Eine strophische Gliederung besagt, daß in einem Text gleichgebaute Versgruppen nach einem gleichmäßigen Metrum strukturiert sind. Nur solche übereinstimmenden, regelhaft gebauten Versgruppen heißen Strophen!

Drittens gibt es kanonisierte Schemata auf der Ebene der ›globalen Ordnung‹: eine bestimmte Ordnung von Strophen in einem regelhaft aufgebauten Verstext (z. B. das Sonett: zwei Quartette mit dem Reimschema *abba* sowie zwei Terzette in freieren Reimstellungen; oder die Terzinen: dreizeilige Strophen in fünfhebigen Jamben und mit Kettenreim – *aba bcb cbc* usw.).

V Die Codierung von lyrischen Texten durch Metrum und Rhythmus

Interessant und wichtig wird die metrische Analyse von poetischen Texten dann, wenn sie nicht nur als handwerkliche Pflichtübung vollzogen und der ›eigentlichen‹ Interpretation unmotiviert vorangestellt wird, sondern wenn nach dem Spannungsverhältnis von Metrum und Rhythmus,

vor allem aber nach der semantischen Funktion metrisch-rhythmischer Strukturen gefragt wird. Hier lassen sich systematisch vier Möglichkeiten unterscheiden, wobei die Beispiele aus verschiedenen Phasen der Lyrikgeschichte (Goethezeit und Moderne) gewählt sind, um die verschiedenen Typen nicht auf bestimmte Epochen festzulegen.

1 Das Metrum als Bedeutungsträger

In vielen Gedichttexten werden die Klangqualität von Versfüßen und die bildhaften Assoziationen, die sich damit verbinden, genutzt, um die inhaltliche Aussage nicht nur zu unterstreichen, sondern *in* der Sprache zu realisieren. Besonders deutlich läßt sich diese Art der metrischen Codierung in einem frühen Gedicht von Johann Wolfgang Goethe zeigen, *Aus dem Tagebuch der Reise in die Schweiz 15. Junius 1775, aufm Zürichersee*:

Ich saug' an meiner Nabelschnur
 Nun Nahrung aus der Welt.
 Und herrlich rings ist die Natur,
 Die mich am Busen hält.
 Die Welle wieget unsern Kahn
 Im Rudertakt hinauf,
 Und Berge wolkenangetan
 Entgegnen unserm Lauf.

Aug mein Aug, was sinkst du nieder?
 Goldne Träume, kommt ihr wieder?
 Weg, du Traum, so gold du bist,
 Hier auch Lieb und Leben ist.
 Auf der Welle blinken
 Tausend schwebende Sterne,
 Liebe Nebel trinken
 Rings die türmende Ferne,
 Morgenwind umflügelt
 Die beschattete Bucht,
 Und im See bespiegelt
 Sich die reifende Frucht.¹¹

11 Johann Wolfgang Goethe: *Aus dem Tagebuch der Reise in die Schweiz* (spätere Fassung *Auf dem See*). In: *Goethes Werke*, Hamburger Ausgabe. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz. Bd. 1. 10. überarb. Aufl. München 1974, S. 102.

Die aufsteigende Bewegung der ersten Strophe (»im Rudertakt hinauf«; »Berge wolkenangetan«) wird hier durch den Auftakt des Jambus realisiert. Dagegen wechselt das Metrum in der zweiten Versgruppe zum abfallenden Trochäus (eine Hebung, eine Senkung), und zwar genau in dem Moment, wo im Gedicht die gegenläufige Abwärtsbewegung beginnt (»sinkst du nieder«). Im dritten Abschnitt (»Auf der Welle blinken«), der in der späteren Fassung des Gedichtes durch eine erneute Leerzeile markiert wird,¹² wird schließlich der Rhythmus des Wellenschlags durch einen regelmäßigen Wechsel von Trochäen und Daktylen wiedergegeben. Neben einer solchen unmittelbaren Korrespondenz von semantischem Gehalt und metrischer Struktur, in der der Klang zum Bedeutungsträger erhoben wird, gibt es noch eine weitere Form der direkten Codierung durch das Metrum: die metrische Intertextualität. Die Aufnahme eines hochgradig konventionalisierten metrischen Musters kann auf einen literaturgeschichtlichen Kontext verweisen, der einem Text eine zusätzliche Bedeutungsdimension verleiht. Dies ist z. B. in Brechts Gedicht *Die Liebenden* (1928/29) der Fall:

Die Liebenden

Sieh jene Kraniche in großem Bogen!
 Die Wolken, welche ihnen beigegeben
 Zogen mit ihnen schon, als sie entflohen
 Aus einem Leben in ein andres Leben.
 In gleicher Höhe und mit gleicher Eile
 Scheinen sie alle beide nur daneben.
 Daß so der Kranich mit der Wolke teile
 Den schönen Himmel, den sie kurz befliegen
 Daß also keines länger hier verweile
 Und keines andres sehe als das Wiegen
 Des andern in dem Wind, den beide spüren
 Die jetzt im Fluge beieinander liegen
 So mag der Wind sie in das Nichts entführen
 Wenn sie nur nicht vergehen und sich bleiben
 So lange kann sie beide nichts berühren
 So lange kann man sie von jedem Ort vertreiben
 Wo Regen drohen oder Schüsse schallen.
 So unter Sonn und Monds wenig verschiedenen Scheiben
 Fliegen sie hin, einander ganz verfallen.
 Wohin, ihr? – Nirgend hin. – Von wem davon? – Von allen.
 Ihr fragt, wie lange sind sie schon beisammen?

12 Vgl. *Auf dem See* (1789), ebd. S. 102f.

Seit kurzem. – Und wann werden sie sich trennen? – Bald.
So scheint die Liebe Liebenden ein Halt.¹³

Das Gedicht ist in Terzinen verfaßt: das Metrum ist der fünfhebige Jambus mit weiblicher Endung (Endecasillabo), die Verse sind nach dem Schema des Kettenreims (*aba/bcb/cdc*) miteinander verbunden. Dies ist genau das Metrum, das Dante in seiner *Göttlichen Komödie* verwendet. Auf diesen Text verweist das Brechtsche Gedicht nicht nur in der Form, sondern auch mit inhaltlichen Anspielungen: Der Flug der Kraniche spielt an auf den (Höllen-)Flug der Liebenden im V. Gesang:

Und wie die Kraniche mit ihren Klagen
Die Luft durchziehn, in langem Zug gereiht,
So zogen hier entlang mit Weheklagen
Schatten, getragen von besagtem Streit.
Ich sagte: »Meister, sprich, wer sind die Wesen,
Die dort so peitscht der Lüfte Dunkelheit?«¹⁴

Namentlich geht es im folgenden um das Liebespaar Paolo und Francesca, und hier ist ein weiterer Hinweis wichtig: Das Gedicht *Die Liebenden* findet sich – und zwar in Dialogform – in der Brecht-Oper *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1930) – die beiden Protagonisten, das Liebespaar Paul (!) und Jenny, werden also über das Bild der Kraniche und die metrische Intertextualität direkt mit den Danteschen Liebenden assoziiert. Der ›höllische‹ Kontext, die Unhaltbarkeit des abgehobenen Liebesflugs, wird bei Brecht dann durch eine Brechung des Metrums – des Versmaßes wie des Reimschemas – ab der 18. Verszeile (»So unter Sonn ...«) deutlich markiert.

13 Bertolt Brecht: Die Liebenden. In: Ders.: Gedichte II: Gedichte 1913–1929. Frankfurt a. M. 1960, S. 210. Siehe in leicht veränderter Form auch Brechts *Terzinen über die Liebe*. In: Werke. Bd. 14. Gedichte 4. Hg. von Werner Hecht u. a. Berliner und Frankfurter Ausgabe. Frankfurt a. M. 1993, S. 15.

14 Dante Alighieri: Die göttliche Komödie. Mit Illuminierungen aus dem Codex Urbinatus Latino 365. Aus dem Italien. von Wilhelm G. Hertz. Mit e. Nachwort von Hans Rheinfelder. Anmerkungen von Peter Amelung. 2. Aufl. München 1990, S. 26.

2 Harmonie von Metrum und Rhythmus — Einheit von Inhalt und Form

Wechsel und Brüche in der metrischen Struktur erfüllen also – das haben die beiden Beispiele veranschaulicht – immer auch eine inhaltliche Indikatorfunktion. Umgekehrt kann die semantische Codierung aber auch durch eine weitgehende Entsprechung von Metrum und Rhythmus unterstützt werden. Ein romantisches Beispiel für die vollkommene Harmonie von Klang und Bedeutung, Form und Gehalt ist Joseph von Eichendorffs Gedicht *Wünschelrute* (1835):

Wünschelrute
 Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort,
 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.¹⁵

Das Ideal einer universellen Musikalität, einer kosmischen Harmonie, die bis in die Sprache hinein wirkt, wird hier durch eine absolute Regelmäßigkeit des Metrums und die weitgehende Übereinstimmung von Metrum und Rhythmus, Textstruktur und Klangqualität, poetisch realisiert. Das Metrum ist der durchgängig verwendete vierhebige Trochäus, gewissermaßen ein musikalischer Vierer-Takt. An keiner Stelle wird das regelmäßige Metrum durch gegenläufige Betonungen gestört; die Harmonie wird außerdem dadurch verstärkt, daß reine Reime (Kreuzreim) verwendet und die Kolongrenzen am Versende eingehalten werden. Betrachtet man zusätzlich zum Versrhythmus die Sprachmelodie (die nuancierte Abstufung von stärker und schwächer betonten Silben), dann lassen sich außerdem in jedem Vers zwei sinnvolle Akzente ausmachen, die den regelmäßigen Rhythmus und damit die potentielle Harmonie noch unterstreichen.

Eine Übereinstimmung von metrischer Gestalt und semantischem Gehalt in poetischen Texten muß freilich nicht unbedingt eine harmonische Weltsicht implizieren, sondern sie kann auch eine (moderne) Gebrochenheit markieren, wie etwa im Gedicht *Harlem* (1956) von Ingeborg Bachmann:

15 Joseph von Eichendorff: *Wünschelrute*. Werke in 6 Bänden. Bd. 1: Gedichte, Versen. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M. 1987, S. 328.

Harlem

Von allen Wolken lösen sich die Dauben,
 der Regen wird durch jeden Schacht gesiebt,
 der Regen springt von allen Feuerleitern
 und klimpert auf dem Kasten voll Musik.

Die schwarze Stadt rollt ihre weißen Augen
 und geht um jede Ecke aus der Welt.
 Die Regenrhythmen unterwandert Schweigen.
 Der Regenblues wird abgestellt.¹⁶

Der romantische Mythos von der universellen Musikalität wird hier zwar noch zitiert (und durch ein regelmäßiges Metrum aufgerufen), der Einklang von Sprache und Natur erscheint allerdings durch das großstädtische Szenarium bereits verfremdet, und am Schluß wird das rhythmische Geschehen nicht nur durch Schweigen unterbrochen, sondern bewußt »abgestellt«. Dieser künstliche Eingriff und das eintretende Schweigen werden in der letzten Zeile – sozusagen stimmig – durch den vorzeitigen Abbruch des fünfhebigen Jambus vollzogen.

3 Gegenläufigkeit von Metrum und Rhythmus

Eine Möglichkeit, Brüche, Verfremdungen und Dissonanzen in poetischen Texten sprachlich zu inszenieren, besteht in der Konstruktion einer spannungsgeladenen Gegenläufigkeit von Metrum und Rhythmus, eines Gegensatzes zwischen der regelmäßigen Taktart und der Klangmelodie eines Textes, der den sprachlichen Fluß für einen Moment ins Stocken bringt. Als ein Beispiel für eine solche Textstrategie sei das folgende Gedicht von Clemens Brentano (1838) angeführt:

Wenn der lahme Weber träumt, er webe,
 Träumt die kranke Lerche auch, sie schwebe,
 Träumt die stumme Nachtigall, sie singe,
 Daß das Herz des Widerhalls zerspringe,
 Träumt das blinde Huhn, es zähl' die Kerne,
 Und der drei je zählte kaum, die Sterne,
 Träumt das starre Erz, gar linde tau' es,

16 Ingeborg Bachmann: Werke. Hg. von Christine Koschel / Inge von Weidenbaum / Clemens Münster. Bd. 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. München/ Zürich 1978, S. 113.

Und das Eisenherz, ein Kind vertrau' es,
 Träumt die taube Nüchternheit, sie lausche,
 Wie der Traube Schüchternheit berausche;
 Kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen,
 Führt der hellen Töne Glanzgefunkel
 Und der grellen Lichter Tanz durchs Dunkel
 Rennt den Traum sie schmerzlich übern Haufen.
 Horch! die Fackel lacht, horch! Schmerz-Schalmeien
 Der erwachten Nacht ins Herz all schreien;
 Weh, ohn' Opfer gehn die süßen Wunder,
 Gehn die armen Herzen einsam unter!¹⁷

Während die Wunschträume in den ersten zehn Verszeilen mit einer geradezu monotonen Regelmäßigkeit vorgeführt werden und Metrum und Rhythmus hier eine Harmonie suggerieren, geraten die utopischen Visionen des Gedichts in der viertletzten Verszeile ins Wanken: Obwohl gemäß der metrischen Struktur das zweite »horch« unbetont ist, muß es in einer sinnvollen Rezitation betont werden, d. h. der Rhythmus (hier die notwendige Akzentuierung dreier aufeinanderfolgender Silben – »lacht, horch! Schmerz ...«) durchbricht das regelmäßige Metrum (den fünfhebigen Jambus) genau an der Stelle, an der das entscheidende »Merke« des Gedichts formuliert und ein kritisches »Aufhorchen« gefordert wird. Der Bruch zwischen Illusion und »Wahrheit« wird im Gedicht obendrein durch den Wechsel des Reimschemas markiert: Während die ersten zehn Verse durch Paarreime verbunden sind, wird die Zäsur in der elften Verszeile (»kömmt dann Wahrheit mutternackt gelaufen«) durch den eingeschobenen Blockreim (= umarmender Reim) subtil verdeutlicht.

Eine weitere Form der Erzeugung metrischer Spannung, durch die inhaltliche Brüche sprachlich gestaltet werden können, ist das Enjambement – der Zeilensprung. Indem eine syntaktische Einheit (= Kolon) am Versende auseinandergerissen und in den folgenden Vers überführt wird, wird der gleichmäßige melodische Fluß eines Textes auf besondere Weise unterbrochen und gleichzeitig erhalten. Daß eine solche Irritation in der Regel gezielt, an einer signifikanten Stelle, eingesetzt wird, zeigt z. B. ein Sonett von Arthur Rimbaud (*Le dormeur du val*, 1870), das Stefan George 1905 ins Deutsche übertragen hat (wobei er die Zeilensprünge aus dem französischen Original übernommen hat):

17 Clemens Brentano: Werke. Bd. 1. Hg. von Wolfgang Frühwald / Bernhard Gajek / Friedhelm Kemp. München 1968, S. 611.

Der Schläfer im Tal

Ein grüner winkel den ein bach befeuchtet
 Der toll das gras mit silberflecken säumt ·
 Wohin vom stolzen berg die sonne leuchtet –
 Ein kleiner wasserfall von strahlen schäumt.

Ein kriegsmann jung barhaupt mit offnem munde
 Den nacken badend in dem blauen kraut
 Schläft unter freiem himmel · bleich · am grunde
 Gestreckt · im grünen bett vom licht betaut.

Ein strauch deckt seine füsse. Wie ein kind
 Lächelnd das krank ist hält er seinen schlummer.
 Natur umhüll ihn warm! es friert ihn noch.

Ihm zuckt die nase nicht vom duftigen wind.
 Er schläft im sonnenschein · die hand auf stummer
 Brust – auf der rechten ist ein rotes loch.¹⁸

Auch hier geht es – wie bei Brentano – um eine Desillusionierung: die im Gedicht beschriebene Naturidylle erweist sich am Ende als Schlachtfeld, der »Schläfer im Tal« als ein gefallener Soldat. Im Sonett wird auf diesen Bruch sukzessive durch Unregelmäßigkeiten im Metrum aufmerksam gemacht. Zunächst zu Beginn des zweiten Quartetts: in der ersten Verszeile wird – mit der Betonung von drei nacheinanderfolgenden Silben (»jung barhaupt«) das Versmaß (fünfhebiger Jambus) durchbrochen und so eine erste Gegenläufigkeit von Metrum und Rhythmus inszeniert. Am Übergang von der dritten zur vierten Verszeile (»am grunde / gestreckt«) kommt der Sprachfluß dann durch den Zeilensprung ins Stocken. Im ersten Terzett wird anschließend ein Zeilensprung mit einer weiteren Gegenläufigkeit von Metrum und Rhythmus verbunden (»Wie ein kind / Lächelnd«). Im zweiten Terzett schließlich wird das Metrum in der letzten Verszeile, nach einem erneuten Zeilensprung (»auf stummer / Brust«) und dem folgenden Gedankenstrich, gänzlich aufgelöst und – unter formaler Beibehaltung der Fünfhebigkeit – gleichsam in Prosa überführt.

18 Stefan George: Der Schläfer im Tal. In: Ders.: Gesamt-Ausgabe der Werke. Endgültige Fassung. Bd. XVI. Berlin 1929, S. 48. Vgl. das französische Original: Arthur Rimbaud: Sämtliche Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übertragen von Walther Kühler. Darmstadt 1984, S. 64.

4 Diskrepanz zwischen Form und Inhalt als Mittel der Ironie oder Kritik

Während in den bisher erörterten Beispielen Metrum und Rhythmus die inhaltliche Aussage unterstützten – unabhängig davon, ob sie Harmonie oder einen Bruch signalisierten –, soll zuletzt noch auf die Möglichkeit eines gezielten Widerspruchs zwischen semantischem Gehalt und metrischer Struktur hingewiesen werden. Eine entsprechende ironische Strategie findet sich bereits im schon zitierten Brentano-Gedicht *Wenn der lahme Weber träumt, er webe*. Dort werden in den ersten zehn Verszeilen auf der Inhaltsebene systematisch Paradoxien aneinandergereiht, denen aber auf der formalen Ebene Harmonie (regelmäßiges Versmaß und Reimschema) entgegensteht. Durch diese Diskrepanz wird der illusionäre Charakter der Traumvorstellungen subtil persifliert.

Wesentlich krasser wird eine solche Form der Ironisierung in der Moderne eingesetzt – etwa in Jakob van Hoddis' *Weltende* (1911):

Weltende

Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,
In allen Lüften hallt es wie Geschrei.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei
Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut.

Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen
An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. –
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.¹⁹

Nicht nur die Welt ist hier aus den Fugen, sondern auch das Gedicht, jedenfalls in seiner inhaltlichen Struktur: völlig unzusammenhängende Szenarien werden in den Versen miteinander konfrontiert, auf Sichtbares folgt eine akustische Beschreibung, der Zivilisation stehen Naturvorgänge gegenüber, Harmloses (der Schnupfen) wird mit Katastrophalem verbunden. Formal entfaltet das Gedicht dagegen eine konsequent stimmige Ordnung: durchgängig wird der fünfhebige Jambus verwendet (nur an einer Stelle – im Vers 3 – findet sich eine leichte Gegenläufigkeit von Metrum und Rhythmus); in der ersten Strophe enden die Verse mit betonter, in der zweiten mit unbetonter Silbe; in der ersten Strophe wird ein Block-

19 Jakob van Hoddis: Dichtungen und Briefe. Hg. von Regina Nörtemann. Zürich 1987, S. 15.

reim, in der zweiten ein Kreuzreim konstruiert. Sogar der Zeilensprung zwischen fünftem und sechstem Vers ist noch stimmig: vollzieht er doch das ›Hupfen‹ sprachlich gleich mit. Die Zerrissenheit der Welt wird so durch die Diskrepanz von Inhalt und Form zusätzlich unterstrichen.

Damit wird klar, daß Rhythmisierung und Musikalisierung der poetischen Sprache nicht unbedingt eine weltanschauliche Stimmigkeit implizieren. Die Idee einer ›musikalischen Poesie‹ als Ausdruck einer universellen Harmonie ist ein Produkt der Romantik und damit historisch eingegrenzt. Überblickt man dagegen die vielfältigen Formen metrischer Regulierung und der rhythmischen Organisation literarischer Texte in allen Epochen und Gattungen, dann wird deutlich, daß Rhythmus und Metrum die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen. Sie stehen im Dienst der Mnemotechnik ebenso wie der Ordnungsstiftung und poetologischen Kanonbildung; sie lassen in der Sprache natürliche und anthropologische Grunderfahrungen und ›Ur-Empfindungen‹ anklingen²⁰ und bereiten ästhetische Lust; schließlich haben sie Teil an der semantischen Codierung von Texten: sie können das Gesagte lautmalerisch gestalten und bekräftigen, sie können aber auch ein Spannungsverhältnis von Form und Inhalt erzeugen. So wird aus der rhythmischen oder rhythmisch-metrischen Struktur nicht nur ein ästhetischer Funke geschlagen, sondern zugleich die polyvalente Semantik eines poetischen Textes entbunden.

Literaturhinweise

EMILE BENVENISTE: Der Begriff des »Rhythmus« und sein sprachlicher Ausdruck. In:

Ders.: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. München 1974, S. 363–374.

ESKE BOCKELMANN: Propädeutik einer endlich gültigen Theorie von den deutschen Versen. Tübingen 1991.

DIETER BURDORF: Einführung in die Gedichtanalyse. 2. überarb. Aufl. Stuttgart/Weimar 1997.

20 Vgl. dazu auch die Theorie Julia Kristevas, die das Rhythmusprinzip (als vorsymbolische, vorsprachliche Funktion) der ›semiotischen Chora‹ zuschreibt und zeigt, wie diese namentlich in Texten der literarischen Avantgarde zur Wirkung gebracht wird. Julia Kristeva: Die Revolution der poetischen Sprache (frz. Orig. 1974). Frankfurt a. M. 1978.

- ANGELIKA CORBINEAU-HOFFMANN: Art. *Rhythmus*. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 8, Basel 1992, Sp. 1026–1033.
- WOLFGANG KAYSER: Kleine deutsche Versschule (1946). 25. Aufl. Bern 1995.
- CHRISTOPH KÜPER: Sprache und Metrum. Semiotik und Linguistik des Verses. Tübingen 1988.
- GERHARD KURZ: Notizen zum Rhythmus. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 23, 2. Halbjahr 1992, S. 41–45.
- HENRI MESCHONNIC: Critique du rythme. Anthropologie historique du langage. Lagrasse 1982.
- WILHELM SEIDEL: Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung (Erträge der Forschung 46). Darmstadt 1976.
- CHRISTIAN WAGENKNECHT: Deutsche Metrik. Eine historische Einführung. 3. durchges. Aufl. München 1993.
- ISABEL ZOLLNA: Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung. In: Brigitte Schlieben-Lange (Hg.): Rhythmus (= Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 96). Göttingen 1995, S. 12–52.
- DEREK ALTRIDGE: The Rhythms of English Poetry. 5. Aufl. Cambridge/New York 1995.

Im Reden Handeln: Überreden und Figurenbilden

I Sprachliches Handeln in rhetorischer Sicht

Wenn heute Sprachwissenschaftler oder Soziologen über den sprachlichen Verkehr diskutieren, beginnen sie in der Regel mit der Frage des englischen Philosophen John Austin: »How to do things with words?« Was tut man dadurch, daß man etwas sagt? Welche Handlung vollzieht einer, indem er eine bestimmte Äußerung macht? Was ist eine Sprechhandlung?¹

Mit ›Handlung‹ ist dabei zunächst gemeint, daß der Redende durch das, was er sagt, im Rahmen einer bestimmten Situation einen bestimmten Effekt macht. Der Satz, den ich sage, erschöpft sich nicht darin, etwas zu bedeuten oder auf einen Sachverhalt hinzuweisen. Daß ich hier und jetzt diese Worte sage/schreibe, spielt eine Rolle und übt eine Wirkung nach den mehr oder weniger festen Spielregeln der Situation, in der ich sie sage oder schreibe. Vor einem Altar: ›Ich taufe dich auf den Namen...‹; im Büro eines Notars: ›Mit meiner Unterschrift bestätige ich...‹; unter einer Fahne: ›Ich gelobe...‹. Sprachliche Äußerungen und nichtsprachliche Handlungen können ähnliche Rollen übernehmen: der Vorsitzende eines Gremiums kann die Sitzung eröffnen, indem er eine Tischglocke schwingt oder sagt ›Hiermit eröffne ich die Sitzung‹ oder beides tut.

In den bisher genannten Fällen gibt es Gesetze und Vorschriften oder zumindest gesellschaftliche Regeln, die festlegen, wie man eine Handlung gültiger und ordentlicher Weise vollzieht. Darüber hinaus fallen im sprachlichen Austausch außerhalb solcher regulierten Räume Teilmengen im sprachlichen Austausch auf, die sich im Rückblick zu Handlungszügen

1 John L. Austin: Zur Theorie der Sprechakte (How to Do Things With Words, postum 1962). Dt. Bearb. Eike von Savigny. Stuttgart 1972. – Grundbegriffe und wichtige Literatur der seit Austin von Sprachwissenschaftlern und Soziologen weitergeführten Theorie z.B. bei Theodor Lewandowski: Linguistisches Wörterbuch. 4. Aufl. Heidelberg/Wiesbaden 1985, unter ›Sprechakt(theorie)‹, ›Sprachhandlung‹, ›Pragmatik‹.

verbinden.² Einer stellt eine Frage – oft antwortet ein anderer. Jemand stellt eine Behauptung auf – auch wenn die Anwesenden nichts dazu sagen, steht die Behauptung im Raum. Jemand erklärt jemandem seine Liebe – mit allem, was die/der Angesprochene macht und nicht macht, tut sie/er nun Entscheidendes. Behaupten, fragen, sich erklären sind im Bedeutungs- und Formenvorrat der Sprache verfügbare Wendungen, die ähnlich wie rechtliche oder gesellschaftliche Formeln den Charakter einer Handlung haben, auf die – in bestimmten Situationen – andere mit Handlungen antworten können bzw. müssen.

Von solchen Beobachtungen aus haben Austin und seine Nachfolger den gesamten Sprachverkehr, alle sprachlichen Äußerungen grundsätzlich auf ihren Charakter als Handlung hin durchmustert. Die Einheiten, die sie dabei gefunden haben – taufen und beedinen, behaupten und fragen ... –, haben sie ›Sprechakte‹ genannt: die »grundlegenden oder kleinsten Einheiten der sprachlichen Kommunikation«.³

Literaturwissenschaftler reden meistens nicht in dieser Weise über den Sprachverkehr zwischen Dichtern und Lesern. Sie fangen meistens mit anderen Fragen an: mit der Frage nach der Bedeutung eines Textes (der Frage nach seiner *Semantik*) oder mit der Frage, worauf der Text hindeutet (der Frage: was seine *Referenz* in der Welt ist oder war). Die Frage nach den Sprechhandlungen (nach der *Pragmatik*) ist nun im Fall der Literatur mit Schwierigkeiten oder zumindest mit Umwegen verbunden. Sprechakte spielen für die Literatur, die selbst ein Ding aus Worten ist, auf mehreren Ebenen eine Rolle. Nehmen wir an, einer liest seine neue Erzählung vor, in der eine Taufe berichtet wird, jemand einen Vertrag unterschreibt und ein Vorsitzender eine Sitzung eröffnet. Was sind hier die aktuellen Sprechakte? Das Taufen, Unterschreiben, Eröffnen im Text oder ihre Realisierung beim Vorlesen? Und ist das Vorlesen darüber hinaus noch einmal ein eigener Sprechakt? Denn wie im Fall von Frage, Behauptung und Liebeserklärung gilt ja nach der Lesung alles, was die Zuhörer tun und nicht tun, als Reaktion – ob sie klatschen, interpretieren oder in die Luft gucken. Übrigens nehmen sich diese Fragen teilweise noch schwieri-

2 Die soziologische Systemtheorie hat gezeigt: ›Sprechakte‹ und ›Sprachhandlungen‹ gibt es nur für einen, der eine ablaufende Kommunikation von außen beobachtet oder im Nachhinein analysiert; Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M. 1984, Kap. 4.

3 So definiert Searle, der Austins Überlegungen die Form einer abgeschlossenen Theorie gegeben hat; John R. Searle: *Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay* (engl. 1969). Frankfurt a. M. 1971, S. 30.

ger aus, wenn wir nicht von einem Text ausgehen, der vorgelesen wird, sondern von einer Vorlage, die auf der Bühne gespielt wird.

Daß Literaturwissenschaftler nicht mit der Frage nach den sprachlichen Handlungen in Texten beginnen, ist allerdings auch in der Geschichte der Literatur und der Literaturwissenschaft begründet. Bis zur Romantik war Grundlage des Nachdenkens über Literatur die antike Lehre von der Rede, die Rhetorik. In der Rhetorik, die ja von der Rede vor Gericht oder einer gesetzgebenden Versammlung ausging, war nun durchaus vom Zusammenhang zwischen Sprachformen und Handlungen bzw. Wirkungen die Rede gewesen. Der eine Pol, der Pol des Handelns, stand in der Rhetorik unter der Überschrift ›Überreden‹. ›Überreden‹ und ›überzeugen‹ – der beide Bedeutungen umfassende Terminus der Rhetorik lautet *Persuasion*⁴ – hieß zunächst, Richter beim Prozeß oder Stimmbürger in der Versammlung zu einer bestimmten Entscheidung zu bringen. Der andere Pol, der Pol der Sprachformen, stand unter der Überschrift ›Ausdrucks‹ oder ›Figurenlehre‹. Hier untersuchte man verschiedene Arten der von der gleichsam stummen grammatischen Normalform abweichenden Erscheinungen zu bestimmen: die Metapher, den Vergleich, die Wortumstellung, die rhetorische Frage Immer wieder versuchten Rhetoriker, vom Überreden die Brücke zur Figurenlehre zu schlagen: Wie wirkt eine Metapher an einer bestimmten Stelle? Ist eine rhetorische Frage am Ende einer Rede ein guter strategischer Zug? In der Goethezeit und in der Romantik brachen dagegen die Dichter und vor allem die Dichtungstheoretiker die Verbindung zwischen den beiden Polen ab. Die Affekte wurden isoliert in der Psychologie der Kunst und besonders des Künstlers. Und die Analyse der Sprachfiguren wurde zur reinen Formenkunde: zur Stilistik. Kant zum Beispiel fordert in der Ästhetik zum Abbruch der Beziehungen zwischen Figurenstilistik und Überredung auf, weil deren Ver-

4 Mit ›überreden‹ ist im folgenden immer die Doppelbedeutung überreden / überzeugen, der rhetorische Terminus ›Persuasion‹, gemeint. Die Unterscheidung zwischen emotionalem und kognitivem Erfolg kommt in der hergebrachten Rhetorik erst an zweiter Stelle; zuerst kommt das Absehen auf Gelingen und Erfolg überhaupt – ob durch affektive oder argumentative Strategien.

Man kann ›überzeugen‹ auch in einem rein intellektuellen, nicht erfolgsorientierten Sinne verwenden und dann gegen ›überreden‹ stellen; dann hat man aber ein anderes Interesse als die alte Rhetorik. So Josef Kopperschmidt: *Allgemeine Rhetorik. Einführung in die Theorie der Persuasiven Kommunikation*. Stuttgart usw. 1973.

kehr die grundlegende Definition der neuen Kunstphilosophie, die Zweckfreiheit des Schönen, in Frage stelle.⁵

Darum ist es aus zwei Gründen sinnvoll, heute für die Bestimmung des Sprechhandelns in der Literatur die alten Rhetoriken wieder aufzuschlagen. Einmal vermeiden Literaturwissenschaftler beim Umweg über die Rhetorik das Denkverbot der klassisch-romantischen Ästhetik. Zweitens bleiben sie mit der antiken Schreib- und Leselehre der Rhetorik ihrem Geschäft, dem Umgang mit Texten, nahe und können von da aus lese-spezifische Vorbehalte gegen die linguistisch-soziologische Sprechakttheorie vorbringen. Denn während die Ästhetiken seit Kant die Verbindung zwischen pragmatischen Wirkungs- und Stilfragen gekappt hatten, erheben umgekehrt Austin und noch nachdrücklicher der Sozialphilosoph Habermas die methodische Forderung nach der Einheit von Reden und Handeln im Sinne sozialer Interaktion.⁶

Aristoteles hatte sich in der *Poetik* bestimmt und vorsichtig zugleich geäußert. Er sprach davon, es gebe ›Arten oder Haltungen der sprachlichen Aussage‹ und zählte einige Beispiele auf: »Befehl und Bitte, Bericht und Drohung, Frage und Antwort und so weiter«. ⁷ Diese ›Aussagehaltungen‹ sind offenbar Sprechakte im Sinne der modernen Sprachanalytiker. Aristoteles forderte, sie in *Poetik* und *Rhetorik* zu berücksichtigen. Man müsse sie nämlich erkennen, um einen Text überhaupt lesen zu können. Welche Rolle spielen am Anfang von Homers *Ilias* die Worte ›Singe Göttin vom Zorn des Achill ...‹: ist das eine Bitte, ein Befehl, ein Gebet? Aber dann tritt Aristoteles einen Schritt zurück. Man kann diese Sprechhaltungen, erklärt er, an ihrer sprachlichen Form nicht eindeutig ablesen. Die Meister dieser Formen sind Regisseure und Ausstatter im Theater; und der Zuschauer erkennt sie bei der Aufführung. Für Aristoteles gehört die Frage der Sprechakte, die man doch erkennen können muß, um einen

5 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft* (1790). Hg. von Karl Vorländer. Hamburg 1974, § 53.

6 Jürgen Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. Frankfurt a. M. 1981, Kap. 3. – Habermas sieht sehr genau, daß Sprechen und Handeln sich nur in wenigen Punkten überschneiden. Aber er entscheidet sich aus methodischen Gründen dafür, aus diesen Überschneidungen die Idealform sozialen Handelns zu konstruieren.

7 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, Kap. 19, S. 61. Fuhrman übersetzt σχήματα τῆς λέξεως (*schemata tes lexeos*) mit ›Arten der Aussage‹. Ich wähle hier die Übersetzung ›Aussagehaltung‹, um damit auf Bühnenvorführung und Theater hinzuweisen.

Text zu lesen, also nicht in die Kompetenz der Poetik, sondern in die materialen Künste der Aufführung, der *Performanz* (das englische *performance* heißt: Vollzug [eines Vertrags], Ausübung [eines Amtes], Aufführung [eines Theaterstücks]).

In Aristoteles' Überlegung liegt mehr als eine bloße Ausflucht vor dem Problem des Sprechakts. Im Gegenteil kann der Literaturwissenschaftler sie heute als Hinweis auf eine radikalisierte Theorie des Sprechhandelns nehmen. Mit moderner Sprechakttheorie im Kopf kann er folgern: in jedem Leser steckt *notwendig* ein Theaterzuschauer, wenn nicht sogar ein Regisseur. Zwar hängt an der gesprochenen/geschriebenen Formulierung eine Art Markierung dafür, welchen Handlungszug eine Äußerung vollzieht, aber die ist nur bruchstückhaft. Es bleibt eine Unausdrücklichkeit, ein Stück *in der Sprache* angezeigte *Nichts sprachlichkeit*, die sich dem Leser beim Lesen entgegenstellt und die er auflösen muß. Leser unterlegen dem Text, den sie lesen, immer auch eine grundlegende Theatralik – nicht erst um ihn sich zusätzlich zu dem, was sie lesen, lebendig zu machen, sondern um ihn überhaupt erst lesen zu können. In diesem Sinn lesen wir bei jedem Sprechakt *in der Sprache* den Verweis auf die materiale Inszenierung *aufserhalb der Sprache* mit – im Buch, im Film, im Alltag, wo immer wir in Äußerungen eine Handlung namhaft machen wollen oder müssen.⁸

In der Tat haben die modernen Sprechakttheoretiker nur wenige sprachliche Formen ausfindig gemacht, die direkt und eindeutig den Vollzug eines Sprechakts anzeigen. Man nennt sie *performative Ausdrücke*, weil sich ihre Bedeutung auf den Vollzug der Äußerung bezieht, in der sie gerade vorkommen. Dazu gehören die Personalpronomina ›ich‹ und ›du‹ und die deiktischen (zeigenden) Ausdrücke ›jetzt‹ und ›hier‹. Alle diese Worte haben ihre Bedeutung darin, daß sie auf die Situation hinweisen, in der sie geäußert werden: ›ich‹ bezeichnet den, der es sagt oder schreibt, ›jetzt‹ bezeichnet den Zeitpunkt, zu dem es einer sagt oder schreibt, ›hier‹ den Ort seines Sprechens oder Schreibens. Diese Wörter zeigen an, was mit den Mitteln des Theaters *vor der Sprache* dargeboten werden müßte: die Bühne, auf der die Rede, in der sie gerade vorkommen, als ein bestimmtes Handeln erkennbar wird. ›Ich‹, ›du‹, ›jetzt‹, ›hier‹ zeigen auf die Bühne ih-

8 Derrida hat die Voraussetzungen der Sprechaktanalyse u. a. von der Beobachtung aus befragt, daß sich ›ernsthafte‹ und ›theatralisch gespieltes‹ Handeln in der Sprache nicht ohne weiteres unterscheiden lassen; Jacques Derrida. Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Randgänge der Philosophie (frz. 1972). Wien 1988, S. 291–314.

rer Äußerung – *direkt*, aber *unbestimmt*. Um die Bühne des Sprechakts *bestimmt* zu bezeichnen, müßte man hinzufügen ›ich, der Endunterzeichnete‹, ›hier, in ...‹, ›heute, am ...‹. Diese Zusätze sind aber strenggenommen nicht mehr *direkt* performativ. Sie beschreiben eine Äußerungssituation, wie ein Außenstehender es täte.

Dann gehören zu den *performativen Ausdrücken* einige Verben, die in der 1. Person Singular im Präsens die Handlung vollziehen, die sie inhaltlich bedeuten: ›Ich behaupte, daß ...‹: eine Behauptung; ›Ich frage dich, ob ...‹: eine Frage. Aber fordert einer, der so redet, nicht eher eine Handlungsrolle für sich, als daß er sie einfach ausführt? ›Ich behaupte, daß ...‹ kann man so verstehen, daß jemand seine eigene Handlung erläutert: ›ich meine das jetzt wie eine Definition im Lehrbuch‹ oder ›laß uns diskutieren: ich stelle die Behauptung auf, und ihr versucht, mich zu widerlegen‹. ›Ich behaupte, daß ...‹ wäre dann nicht mehr im strengen Sinn performativ, sondern es charakterisierte schon ein bißchen von außen eine Rolle, die der Redende einnimmt oder spielt oder für sich fordert.

Es gibt Verben, wo solche Vermutungen abwegig sind. ›Ich taufe dich...‹: mit diesem Satz tauft der Priester fraglos kraft seines Amtes. ›Mit meiner Unterschrift bestätige ich ...‹: mit diesen Schriftzügen beurkundet der Notar auf Grund staatlicher Regeln. Diese Ausdrücke sind *direkt* und zugleich *bestimmt* performativ. Aber es fällt auf: je eindeutiger ein Ausdruck rein performativ ist, umso unmittelbarer scheint er einem Ritus oder einer Rechtspraxis zuzugehören. Die reine Performativität ist offenbar nicht so sehr eine sprachliche Eigenschaft des Verbs, sondern das Ergebnis einer Erzwingung, die unmittelbar aus rechtlichen oder religiösen Vorschriften folgt. Diese eindeutigen Anzeichen des Sprechhandelns *in der Sprache* zeigen also besonders unverhüllt gerade ein *aufersprachliches* Motiv für ihre Festlegung.

Man sieht: es wären viele Beispiele zu studieren und viele Unterscheidungen zu treffen. Man erkennt aber schon jetzt, daß bei den ohnehin wenigen performativen Ausdrücken die Einheit von Reden und Handeln immer mehr oder weniger heikel ist. Den Aristoteles-Leser überrascht das nicht: Reden und Handeln verbinden sich notwendig, wenn wir ein Stück Text lesen; aber sie fallen keineswegs zusammen – ›Singe Göttin‹ enthält sprachlich keine zureichende Antwort auf die sich beim Lesen notwendig stellende Frage: Befehl oder Bitte? Damit man von einem Handeln mit Sprache reden kann, muß man grundsätzlich mehr und anderes berücksichtigen als Sprache. Aber der Verweis auf *anderes als die Sprache* liegt ausschließlich *in der Sprache*.

Von der Rhetorik aus nähert sich der literaturwissenschaftliche Leser dem Handeln beim Reden in zwei Schritten – und so soll es auch hier geschehen: Zum einen sprechen die Rhetoriker von der Überredung, lateinisch: der Persuasion. Alle Rede ist für Rhetoriker Überreden. Damit betrachten sie die Rede ganz allgemein *unter dem Aspekt des Handelns*, ohne dabei zur Unterscheidung einzelner Sprechakte zu kommen. Dann gibt es eine bestimmte Klasse von sprachlichen Figuren, unter denen die Rhetoriker Sprechakte mehr oder weniger systematisch aufzählen. Hier kommen die Rhetoriker zur Unterscheidung einzelner Sprechakte. Und hier finden sie die Überschneidungen zwischen Sprechen und Handeln *unter dem Aspekt der Sprache*.

II Überreden und Figurenbilden

Sprachliches Handeln 1: Überreden

Die antike Rhetorik lehrte die Kunst des Überredens. Aber ›überreden selbst ist im Sinne der Sprechaktanalyse kein performatives Verb. ›Hiermit überrede ich dich ...‹ ist weder überredend noch überhaupt möglich. Und ›ich würde dich gerne überreden ...‹ legt plakativ oder ironisch die Absicht offen, womit sich dann die Frage nach der Absicht der Absichtsenthüllung stellt. Überreden ist das offene Geheimnis der Rhetorik: das alte und unvergängliche Versprechen, gegen Geld die Lenkung Dritter zu lehren; und die romantische Ironie von Don Juans Versprechen an die Frauen, sie verführen zu wollen.

Überreden ist selbst kein Sprechakt, sondern das Thema von Diskussionen, bei denen man Reden als Handeln in Augenschein nimmt. Darum eignete es sich so gut zur Definition der Rhetorik.⁹ Vorläuferkonzept zur

9 Der große Theoretiker der Rhetorik Quintilian, der im 1. Jhd. n. Chr. in Rom unterrichtete, gibt folgende Definitionen der Rhetorik an: Nach der Formel ›Kraft der Überredung, die in der Sophistik für die Rede überhaupt galt, wird die Einheit des Redehandeln immer wieder neu in Rede und Überredung unterschieden: ›Kraft, durch Sprechen zu überreden‹ (Platon), ›Fähigkeit, in der Rede zu finden, was überredend wirkt‹ (Aristoteles), ›in der zum Überreden geeigneten Weise sprechen‹ (Cicero), ›Leute durch Reden zu dem bringen, was der Redner will‹ (Theodektes); Marcus Fabius Quintilianus: *Institutio Oratoria*. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1972. Buch 2, Kap. 15.

rhetorischen Überredung war bei den Sophisten, den griechischen Aufklärungsphilosophen des 5./4. Jahrhunderts v. Chr., die ›Kraft‹ der Rede. Daß eine Rede ›stärker‹ oder ›schwächer‹ sei als eine andere, meinte wahrscheinlich eine Eigenschaft der Rede, in der *Bedeutung*, *Referenz* und *Pragmatik*, d. h. auch inhaltliche, argumentative und affektive Seiten nicht unterschieden wurden. In Lehre und Unterricht der Rhetorikschulen (in Athen seit dem 5. Jahrhundert) bezeichnete Überreden dann eingeschränkter das Funktionieren der Rede in situativen Rahmen. Das waren traditionell drei Orte und drei Gruppen von Leitfragen: Erstens das Gericht, wo Redner auftraten, um das Urteil der Richter auf die Seite ihrer Partei zu ziehen. Ihre Leitfragen hießen: ist etwas geschehen oder nicht? fällt ein Geschehen unter ein bestimmtes Gesetz oder nicht? (Das hieß die *forensische* Gattung; *forum* ist der öffentliche Platz, wo Gerichtsverfahren stattfanden.) Der zweite rhetorische Handlungsrahmen ist die Versammlung der stimmberechtigten Bürger, wo Redner für sich selbst oder politische Gruppierungen auftreten und Entscheidungen für oder gegen einen Gesetzesvorschlag oder eine militärische Unternehmung herbeizuführen versuchten. Ihre Leitfragen: ist etwas nützlich oder schädlich? wird es erfolgreich sein oder nicht? (Das ist die *deliberative* Gattung: *deliberare* heißt ›abwägen‹, faßt also das kommunikative Geschehen zwischen den Parteien ins Auge.) Den dritten Rahmen gibt der Staatsakt ab, die öffentliche Feier – zuerst für die in der Schlacht Getöteten, dann für siegreiche Feldherren, dann für erfolgreiche Wettkämpfer in Olympia und schließlich für die Mächtigen und Reichen. Die zu entscheidenden Fragen heißen: ist etwas gut oder nicht? ehrenvoll oder nicht? schön oder nicht? (Die sogenannte *demonstrative* Gattung hat ihren Namen vom sprachlichen Tun der Redner: *demonstrare* heißt ›zeigen‹, ›genauer beschreiben‹.)

Wer von Überreden spricht, unterstreicht damit, daß er den Rahmen der Rede überschaut und daß er durchschaut, wie in diesem Rahmen Reden zum Handeln und als Handeln wirksam wird. Sprechen wird vom Rahmen her als Handeln funktionalisiert. Umgekehrt kann die Funktionalisierung der Rede auch die Schritte ihres Herstellens in einen durchgängigen Zusammenhang bringen. Der Gesichtspunkt ›Überreden‹ fügt dann die so verschiedenen rhetorischen Arbeitsfelder Argumentation, Stilistik, Stimm- und Gestentraining zusammen. In einer Rhetorik aus dem 17. Jahrhundert heißt es:

Der Redner erfindet Dinge; die erfundenen ordnet er an; die angeordneten ziert er mit Figuren [...] aus; das so Ausgeschmückte trägt er [...] vor; und

das alles macht er, um gut zu reden. Er redet gut, um den Hörer zu lehren, zu gewinnen und zu bewegen [...]. Er bemüht sich aber um Gewinnen, Lehren und Bewegen, um zu überreden. Das ist der Absicht nach das erste, der Ausführung nach das letzte.¹⁰

Bei der Überredung geht es also nicht darum, einzelne Sprechakte zu bestimmen. Rhetorische Überredung meint den Augenblick von Gelingen und Erfolg, in dem ein Sprechen rückblickend als Handeln erscheint – gleichgültig ob als Anklage, Beweisführung oder Liebeserklärung. Die Rhetoriker entnehmen den Maßstab für Erfolg und Gelingen der Rede dem Rahmen, in dem es Handeln wird. Bei den drei rhetorischen Gattungen waren es die Regeln eines Gerichtsverfahrens, die Verfassungsordnung bei der Gesetzgebung und der öffentliche Ritus beim Staatsakt, die den Maßstab für das Gelingen der Rede als Handlung gaben. In den Rhetoriken der Neuzeit kommen dann die vielen kleinen Orte und Zeremonien des sozialen Lebens dazu: Geburtstage oder Begräbnisse, Amtsjubiläen oder Brautwerbungen, Begrüßungen oder Abschiede. Derselbe Satz und sogar derselbe Sprechakt ziehen unterschiedliche Werte an sich, je nachdem ob sie vor Gericht oder in der politischen Debatte, in einer Verteidigung oder einer Anklage, bei der Trauer- oder Hochzeitsfeier gesprochen werden.

Vielleicht hat Georg Büchner in *Dantons Tod* (1835) zum ersten Mal in der deutschen Literatur auf der Bühne sichtbar gemacht, daß die rhetorische Überredung ein Sprechhandeln unter dem Aspekt des Rahmens und der Institution ist – statt es, wie man es im Barocktheater und noch bei Schiller kennt, auf der Bühne einfach zu wiederholen. In jedem Akt gibt das Drama der Rede einer bestimmten Institution die Bühne. Im ersten Akt ist es der politische Club der Jakobiner, wo Robespierre spricht; im zweiten der Nationalkonvent mit den Reden Robespierres und St. Justs; im dritten Akt sieht man zweimal Danton sich vor dem Revolutionstribunal verteidigen; im vierten sprechen seine verurteilten Parteigänger ihre letzten Worte unter der Guillotine. Diese zwei politischen und zwei gerichtlichen Rahmen der Überredungsrhetorik spiegeln sich in den begleitenden Szenen: Bevor Robespierre vor den Jakobinern spricht, sieht man ihn die Anrede ans Volk auf der Straße improvisieren; das Drama durchziehen Szenen, wo einfache Pariser die Rhetorik des Chefideologen St. Just freiwillig und unfreiwillig persiflieren; Gegner und Anhänger Dantons erör-

10 Gerhard Johannes Vossius: *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriorum libri VI*. Nachdruck. Kronberg/Ts. 1974, S. 3 (meine Übersetzung).

tern zwischen den Verhandlungen den Stand seines Prozesses; zuletzt kommentieren und verhöhnen die Verurteilten ihre Abschiedsworte gegenseitig. Es ist zitierte Rhetorik. Büchner hat, wie man weiß, im Drama oft wortgetreu aus den Reden der französischen Revolutionpolitiker zitiert; und die Dramenpersonen zitieren in den Szenen, die nicht an politischen oder gerichtlichen Orten spielen, diese zitierte rechtlich-politische Rhetorik noch einmal verzerrend oder persiflierend. Das Drama macht die rhetorische Überredung überhaupt erst *als* Sprechhandeln im institutionellen Rahmen sichtbar. Und es zeigt auch, wie am Rande der Institutionen das Sprechhandeln in Sprechen und Handeln aufsplittert. Das ist besonders im zweiten Teil der Fall: Wenn Danton endlich das Wort zur Verteidigung ergreift (Akt IV), arbeiten seine Gegner schon daran, ihm Recht und Gelegenheit zum Reden zu entziehen. Danton, der im Drama als Redner bewundert und gefürchtet wird, spricht, wenn er das Wort ergreift und damit zur redend handelnden Person wird, auf der Grenze von Institution und Rhetorik. Darum kippt die Kraft der Überredung fast schon in die Rohform bloßen Schreiens. Dantons Gegner wollen nämlich durch den Redeentzug Danton und seine Anhänger zum Schrei der Empörung jenseits der Institution herausfordern (Barrère: »Sie können nicht schweigen, Danton muß schreien« [III, 6]); und sein Anhänger Lacroix hört umgekehrt in Dantons Rede den Schrei bloßer Selbstbewahrung vor aller bürgerlichen Verfassung (»Du hast gut geschrien, Danton [...]« [III, 7]). Überredung, die sich in juristischen, politischen und literarischen Rahmen zu Sprechakten bestimmt, wird auf die reine Äußerung der Kraft der Rede zurückgezwungen.

Das Stichwort ›Überreden‹ ist für die Literaturwissenschaft zunächst historisch wichtig. Denn der Unterricht im literarischen Schreiben und Lesen war bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts vom institutionellen Konzept der Wirkung geprägt. Formen der gerichtlichen Argumentation und der politischen Beratung prägten in der Neuzeit zunehmend die Vorstellungen von den Erfolgchancen sprachlichen Handelns auch in der schönen Literatur. Und die Literatur verstand sich, zumindest in der Theorie, besonders nach Maßgabe der Erfolgskriterien in der demonstrativen Redegattung, im Staatsakt. Darüber hinaus muß die Literaturwissenschaft aber die Untersuchung des Zusammenhangs von Institutionen und Sprache auch neu entwerfen. Die antike Rhetorik setzte den Zusammenhang nämlich unerörtert voraus, wobei sie sich weitgehend auf die gerichtliche Rede und die Prägekraft des Rechts stützte. Zum Zusammenhang von Institution und Sprache gehören aber die Worte und Sätze, in denen eine

Institution ihre Herkunft, ihr Recht, ihren Ursprung anrufen und ihre Daseinsberechtigung bekräftigen läßt. *Dantons Tod* endet mit zwei derartigen Formeln:

Eine Patrouille tritt auf.

EIN BÜRGER. He werda?

LUCILE. Es lebe der König!

BÜRGER. Im Namen der Republik.

(sie wird von der Wache umringt und weggeführt.) (IV, 9)

Formeln wie ›Es lebe der König‹ oder ›Im Namen der Republik‹ sind die obersten Formeln staatlicher Verfassungen. Sie sind Parolen, unter denen Redeäußerungen in den Grenzen eines politischen Geltungsbereichs Kraft und Macht erhalten. Sie regeln den Zugang zum Herrschaftsgebiet einer Institution und die Berechtigung des Aufenthalts in ihm. Und je nach Art des institutionellen Rahmens eröffnen ›in Namen des Volkes‹, ›im Namen der Wahrheit‹ oder ›im Namen der Liebe‹ auch, was immer an entsprechenden Orten überredend wirken und sprachliches Handeln werden kann.

Sprachliches Handeln 2: Figuren

Die Rhetorik trifft auf Sprechakte noch an einer zweiten, eher unerwarteten Stelle. Einzelne Sprechakte findet man in der Figurenlehre, im Herzstück der rhetorischen Theorie sprachlichen Ausdrucks (*elocutio*). Die Rhetoriker nennen sie *figurae sententiae*, was man mit ›Gedankenfiguren‹ oder ›Figuren des Satzes/der Aussage‹ übersetzen kann. Im Gegensatz zur Gruppe der ›Wortfiguren‹ (Wortumstellungen, Klangfiguren u. ä.) beschreiben die Gedankenfiguren zum großen Teil sprachliche Handlungen und entsprechen oft den modernen Sprechakten genau.¹¹ In seiner großen rhetorischen Programmschrift *Der Redner* (*De oratore*, 55 v. Chr.) nennt der römische Politiker, Rechtsanwalt und Schriftsteller Cicero u. a. folgende Gedankenfiguren:

- sein Thema ankündigen, auf sein Thema zurückkommen, einen Einschub machen, sich berichtigen;

¹¹ Zur These, daß der Platz des modernen Sprechakts in der traditionellen Rhetorik ausgespart ist, vgl. Rüdiger Campe: *Pathos cum figura*. Frage: Sprechakt. In: *Modern Language Notes* 105 (1990), S. 472–493.

- verspotten, zürnen, polemisch einwenden;
- einen Zweifel artikulieren, eine Frage stellen, sich an sein Gegenüber wenden;
- versprechen, beschwörend bitten, sich rechtfertigen, jemanden zu gewinnen versuchen.¹²

Man kann in dieser (hier schon vorsortierten) Liste vier Bereiche der Figuration ausmachen: (1) die räumliche Text- und zeitliche Redeorganisation, (2) das expressive Sprechen, (3) die Führung des Gesprächs zwischen Sprecher und Hörer, (4) sozial bedeutsame und institutionell gestützte Handlungen.

Inwiefern sind aber nun solche sprachlichen Handlungen – sein Thema ankündigen, schwören, versprechen – Figuren in dem Sinne, wie es Metapher, Vergleich oder Wortumstellung sind? Charakterisieren wir vorläufig, was die Rhetoriker unter Figuren verstehen: Figuriert nennen sie eine Textstelle dann, wenn der Leser/Hörer beim Versuch, sie zu verstehen, irritiert wird und zur Behebung seiner Irritation auf eine Probeformulierung zurückgreift, die er für gleichbedeutend mit der ersten Formulierung hält und die deren Leseprobleme nicht stellt. Als Probeformulierung wählt man eine Standardformulierung, die stumme grammatische Normalform der figurierten Stelle. Die Rhetoriker bilden dann Typen der Abweichung zwischen vorgefundenen Stellen und den Normalformen, und diese Abweichungstypen nennen sie *Figuren*.

Den Vorgang der Typenbildung kann man in Ciceros Gedankenfiguren leicht nachvollziehen. Worin liegen aber Irritation und ihre Behebung bei ›hiermit komme ich zum Schluß...‹? Man kann diese Frage mit Hilfe einer weiteren Figur lösen, die Cicero in diesem Zusammenhang auch nennt: der ›fingierten Einführung von Personen‹ (Personifikation). Wenn Cicero sagt, daß ›hiermit möchte ich schließen‹, ›ich schwöre Ihnen‹, ›bitte vergessen Sie nicht‹ in dem erläuterten Sinn Figuren sind, dann meint er offenbar, daß die entsprechenden stummen Normalformen keine ausdrückliche performative Wendung enthalten. In allen sprechaktartigen Formulierungen spielt der Sprecher unter dieser Voraussetzung eine Rolle, er führt eine fingierte Person in seine Rede ein – einen, der die Rede beendet, der beschwört, der seine Hörer um Aufmerksamkeit bittet.¹³ In die-

12 Marcus Tullius Cicero: *Der Redner/De oratore*, Buch 3, Kap. 52, § 201ff.

13 De Man hat die Figur der Prosopopöie – in der der Redner etwas sprechen läßt, was nicht sprechen kann: Gegenstände, Tiere, Götter, Tote – als Metafigur der Autorschaft genommen; Paul de Man: *Autobiographie als Maskenspiel*. In: Ders.:

sem Sinn sind *alle performativen Ausdrücke*, die eine Sprache bietet, *Figuren*, durch die der Sprechende *sich als fingierte Person* in seine eigene Rede *einführt*.

Das muß man etwas näher erklären. In der vorgeschlagenen Gliederung hat man es offenbar mit unterschiedlichen Effekten zu tun. Bei der Gruppe 4: »sozial bedeutsame Akte« wird man so gut wie möglich ein wirkliches von einem fingierten Versprechen zu unterscheiden versuchen. »Meinst du das ernsthaft oder tust du nur, als versprächst du?« Während man bei der Gruppe 1: »Text- und Redeorganisation« eine Ankündigung, zum Ende zu kommen, nicht ohne weiteres danach befragt, ob sie eine wirkliche oder fingierte Handlung darstellt. Wenn der Redner sagt, er wolle zum Schluß kommen, dann tritt er immer ein bißchen wie sein eigener Kommentator neben sich, ohne daß uns seine Rede darum aber unernst erschiene. Wenn die Rhetoriker von der Figuralität der Sprechhandlungen sprechen, dann gehen sie von der Kontinuität der Fälle 1–4 *unter dem Aspekt der Sprache* aus. In jeder sprachlichen Kennzeichnung eines Handelns beim Reden wird mehr oder weniger ein Rollentext rezitiert. Diese Rezitation liegt unter der Ebene der Frage nach gespielter oder wirklicher Ausführung der Rolle. *In der Sprache* gibt es die Einheit von Sprache und Handeln nur als nachgesprochene Äußerung, als *figura sententiae*. Darin steckt die Abweichung der Gedankenfigur von ihrer grammatischen Normalform.

Man kann in diesen Überlegungen die Argumentation aus Aristoteles' *Poetik* wiedererkennen: Sprachliche Handlungen führen, hatte Aristoteles gesagt, aus der poetologischen Kompetenz für die Sprache hinaus in die materialen Einzelheiten der Performanz. Die Auffassung der Sprechhandlungen als Sprachfiguren holt diesen Befund in die Sprache. Sie erklärt den Ausdruck von Sprechhandlungen als Rollenzitat. Meine Bitte, mein Versprechen, mein Beschwören stellt die Sprache als Handlungen dar, indem sie sie zitiert. Die Einheit von Handeln und Sprache ist in der Sprache unaufhebbar figurativ.

Man kann sogar sagen, daß diese Zitathaftigkeit der Gedankenfiguren ein Modell abgibt für die Unterscheidung der Figuren von den Tropen, wie sie ein großer Teil der Rhetoriktradition verwendet. Die Tropen (Meta-

Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt a. M. 1993, S. 131–146. Dazu auch Bettine Menke: Prosopopöia. Die Stimme des Textes – die Figur des »sprechenden Gesichts«. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart/Weimar 1997, S. 226–251.

pher, Vergleich, Teil fürs Ganze) wenden die Veränderung auf die Bedeutung, die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat, an. Worte werden ersetzt durch andere Worte. Figuren (Gedankenfiguren, Figuren der Wortstellungen, Figuren des Klanges ...) wenden dagegen die Veränderung (durch Umstellen, Weglassen, Hinzufügen) nur jeweils auf einzelne Schichten des Zeichens an, ohne die Bedeutung (die Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat) in Mitleidenschaft zu ziehen. *Gedankenfiguren* wie Themenankündigung oder Frage ändern die Bedeutung nicht – wenn man unter Bedeutung den logischen Inhalt, nicht die performativen Werte der Sätze versteht. *Wortfiguren* sind auf der Ebene der Zeichen Hinzufügungen, Weglassungen und Umstellungen, die keine Folgen für die Bedeutung haben – wenn Bedeutung zunächst Wortbedeutung, nicht Semantik von Sätzen oder Texten heißen soll. Wenn man sich an diese hergebrachte Einstellung zur Sprache hält – die sich hinterfragen, aber im Lesen nicht einfach überspringen läßt –, dann sind Figuren *pragmatisch* bedeutsame Erscheinungen auf je einzelnen Ebenen des Sprachbaus: auf der Ebene der Äußerung (grammatische Gesprächsrollen und Sprechakte im engeren Sinn) und des Satzes (Wiederholung und Umstellung), auf der Ebene der Textorganisation (Themenankündigung oder Einwurf) und der Rede selbst (bei ihrer Einbettung in institutionelle Rahmen). Der *pragmatische* (nicht *semantische* und nicht *referentielle*) Bezug der Figuren kommt in den Gedankenfiguren nun besonders gut zum Vorschein – sie zitieren ja Sprechhandlungen.

Diese Figuralität sprachlichen Handelns zeigt sich deutlich am Ende von Büchners *Danton*, wenn Lucile, die Frau des hingerichteten Dantonanhängers Camille Desmoulin, ruft: »Es lebe der König!« Schon als zitierbarer Sprechakt durchläuft der Ruf drei Ebenen der Geltung: Der Optativ in »Es lebe der König!« drückt zunächst einen Wunsch aus. Der Wunsch gilt unter der Herrschaft der Könige als Parole, durch die sich der Untertan ausweist. Und schließlich wird die Parole der Royalisten unter der Herrschaft der Jakobiner zur falschen oder zur Gegenparole. Die drei Ebenen sind mehr oder weniger sprachlich konventionalisiert, sie haben längere oder kürzere Dauern ihrer Geltung. Diese mehrschichtige Sprechaktfigur steht im Drama nun in einem weiteren Zusammenhang. In der vorangehenden Szene hatte Lucile gesagt:

LUCILE. [...] ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt. [...]

(*Sie setzt sich nieder, verhüllt sich die Augen und stößt einen Schrei aus. Nach einer Pause erhebt sie sich.*)

Das hilft nichts, das ist alles noch wie sonst [...]. (IV, 8)

Im dritten Akt war Dantons Rhetorik zu einem bloßen Schreien zurückgezwungen. Lucile probt am Ende den Schrei als (konventionelle) Handlung vor jeder (Konvention ermöglichenden) Institution. Sie behandelt wie einen Sprechakt, was keiner ist. Sie markiert damit aber den Platz eines kommenden Sprechakts. Mit der Gegenlösung »Es lebe der König!« glückt ihr nämlich, was der Schrei nicht vermochte: »daß erschrocken Alles stehn bleibt« – die Unterbrechung, die Stockung. Die Parole, aus der im royalistischen Regime die Sprechakte die Kraft der Überredung bezogen, figuriert als Gegenparole den unmöglichen Sprechakt: den Schrei, der die Einheit von Reden und Handeln in jeglicher Institution aufkündigt.¹⁴

Sprache und Handeln bilden Schnittpunkte. Aristoteles hatte in der *Poetik* begonnen, das Spiel der notwendigen und doch immer wieder veränderlichen Überschneidungen des Handelns mit der Rede zu bestimmen. Rhetoriker und Poetiker haben das in der doppelten Optik von Überredung und figurierten Sprechakten fortgesetzt. Literaturwissenschaftler können heute aus der alten Rhetorik über alle Stilkunde und alle Figurenlisten hinaus lernen: auf strategische Züge des Handelns beim Reden zu achten und in den Sprechhandlungen das bewegliche Schattenspiel des Re-Zitierens, des Vor- und Nachsprechens figuraler Rollen, nicht zu übersehen.

Literaturhinweise

KARL-OTTO APEL: Das Apriori der Kommunikationsgemeinschaft und die Grundlagen der Ethik. In: Ders.: Transformation der Philosophie. Bd. 2. Frankfurt a. M. 1973, S. 358–435.

JOHN L. AUSTIN: Zur Theorie der Sprechakte (How to Do Things With Words, 1962). Stuttgart 1972.

¹⁴ Celan hat in seiner Rede zur Entgegennahme des Bühnerpreises, *Der Meridian* (1960), vom »Gegenwort« Luciles gesprochen; Paul Celan: *Gesammelte Werke*. Hg. von Beda Allemann und Klaus Reichert. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1983, S. 187–202.

- PIERRE BOURDIEU: Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches (frz. 1982). Wien 1990. Besonders Kap. 2: Sprache und symbolische Macht, S. 71–113.
- STANLEY CAVELL: Must We Mean What We Say? In: Ders.: Must We Mean What We Say? A Book of Essays. Cambridge 1976, S. 1–43.
- GILLES DELEUZE: 20. November 1923 – Postulate der Linguistik. In: Ders. und Félix Guattari: Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie 2. (frz. 1980). Berlin 1992, S. 105–153.
- PAUL DE MAN: Rhetorik der Persuasion (Nietzsche). In: Ders.: Allegorien des Lesens (engl. 1979). Frankfurt a. M. 1988, S. 164–178.
- CHAIM PERELMAN: The Idea of Justice and the Problem of Argument. London 1963.
- JOHN R. SEARLE: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay. Frankfurt a. M. 1971.
- HARALD WEINRICH: Textgrammatik der deutschen Sprache. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1993. Besonders: 2.4. Gesprächsrollen, S. 87–108.
- DIETER WUNDERLICH: Studien zur Sprechakttheorie. Frankfurt a. M. 1976.

Übertragen: Metapher und Metonymie

Fangen wir mit einer kleinen heuristischen Fiktion an:

Ein Lehrer möchte seinen Schülern und Schülerinnen die räumlichen Verhältnisse, die das System der Planeten kennzeichnen, vergegenwärtigen. Er stellt einen Stuhl hin und sagt, dieser stehe für die Erde. Ein Blumentopf vertritt Venus, ein Papierkorb Mars, und so weiter, bis alle Planeten abgedeckt sind. Für die Sonne jedoch fehlt ein leicht greifbarer Gegenstand und also bittet der Lehrer eine Schülerin aus der ersten Reihe, nach vorne zu kommen. Indem er sie zu einer bestimmten Stelle unter den anderen Gegenständen hinführt und dort stehen läßt, sagt er (denn es handelt sich um eine englische Schule): »Juliet is the sun«.

Ist das eine Metapher?

Man ist sicher geneigt, die Frage zu verneinen, aber mit welchem Recht? Vielleicht deswegen, weil die Äußerung (d. h. *diese* Äußerung, in *diesem* Kontext) kein Mehr an Aussageleistung, wie wir das von einer (gelingenen) Metapher erwarten, aufweist. Sie überrascht nicht, setzt keine Reflexion, keine kognitive Suchaktion in Gang. Man versteht ohne weiteres, was die Äußerung bedeutet und welche Konsequenzen aus ihr zu ziehen sind.

Die Bedeutungstransparenz, aufgrund derer wir der Äußerung Metaphorizität absprechen, ist allerdings keine Eigenschaft der Äußerung selber. Sie ist vielmehr darauf zurückzuführen, daß wir in der Lage sind, der Aussage des Lehrers *in dem Sprachspiel*, das hier in dem englischen Klassenzimmer gespielt wird, einen genauen Stellenwert zuzuschreiben. Dieses Sprachspiel, an dem sich Lehrer und Schüler beteiligen, läßt sich bestimmen als »Aufbau eines Modells«. Es geht in dem Sprachspiel darum, eine Reihe von wahrnehmbaren Gegenständen mit einer zweiten Reihe von Gegenständen, die teilweise nicht wahrnehmbar sind und deren Gesamtheit nicht überschaubar ist, so in Beziehung zueinander zu setzen, daß an den räumlichen Verhältnissen unter den Gegenständen der ersten Reihe die räumlichen Verhältnisse unter den Gegenständen der zweiten Reihe erkennbar sind. Wer wissen will, welcher von zwei Planeten, etwa Venus und Mars, der Sonne näher steht, kann das daraus schließen, wie weit von Juliet entfernt sich Blumentopf und Papierkorb jeweils befinden. Die

Äußerung des Lehrers hat in diesem Kontext die Funktion einer Bedeutungszuweisung. Sie besagt: »In dem Modell, das wir hier aufbauen, vertritt die räumliche Position, die Juliet einnimmt, die Position der Sonne im Verhältnis zu den anderen Planeten.« *Das* besagt sie, aber sie sagt es viel ökonomischer.

Es fällt schwer, sich einen anderen Kontext vorzustellen, in dem die Äußerung: »Juliet is the sun« nicht metaphorisch wirkte. Dies legt die Hypothese nahe, daß Metaphern dann zustande kommen, wenn Modellierungen (intersystemische Projektionen) in Diskursen vorgenommen werden, deren Hauptzweck nicht die Modellbildung selber ist. Metaphern wären dann *punktueller oder kompakter Modellierungen*; sie setzten zwei (oder mehrere!) Systeme, jeweils aus Elementen und deren Relationen bestehend, zueinander in Beziehung, ohne jedoch alle Elemente und Relationen namhaft zu machen, ja ohne diese eindeutig zu fixieren.

Testen wir diese Hypothese an einem Beispiel. Auf einem Fest im Hause der Familie Capulet hat Romeo, aus der den Capulets verfeindeten Familie Montague, die Tochter des Hauses kennengelernt. Von dieser Begegnung mit dem Mädchen erschüttert, vermag er auch nach dem Fest nicht, sich von dem Haus zu entfernen. Seine Liebe führt ihn in den Garten, auf den das Fenster der Kammer des Mädchens blickt. Das Fenster öffnet sich, Licht ergießt sich in den Garten, was hoffen läßt, daß das Mädchen gleich am Fenster erscheinen wird. Romeo, sich dieses Ereignis herbei-sehnend, spricht leise (»soft«) die unvergeßlichen Verse:

But soft! What light through yonder window breaks?
 It is the East, and Juliet is the sun!
 Arise, fair sun, and kill the envious moon,
 Who is already sick and pale with grief
 That thou her maid art far more fair than she.
 (Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II. Aufzug, 2. Szene)

Der gleiche Satz (»Juliet is the sun«) wie in unserer heuristischen Fiktion, aber diesmal als Metapher: Worin liegt der Unterschied? Darin natürlich, daß es sich nicht um die gleiche Äußerung, den gleich situierten Vollzug des Satzes handelt – ein Unterschied, der erhebliche Konsequenzen für die Interpretation des Satzes hat. Zunächst die, daß die Gleichsetzung: Juliet = Sonne einen anderen Richtungssinn aufweist. Denn der Lehrer in unserer kleinen pädagogischen Szene wollte ja mit der Gleichsetzung etwas über die relativen Positionen der Himmelskörper deutlich machen. So wie Juliet sich zum Blumentopf und Papierkorb verhielt, so verhielt

sich die Sonne zu Venus und Mars. Das zu Erklärende, das *explanandum*, war dort das Planetensystem; Juliet, als Teil des Modells, gehörte dem Komplex von Gegenständen an, an dessen räumlichen Verhältnissen die wahrnehmungsmäßig unzugänglichen Verhältnisse der Planeten zueinander und zur Sonne sichtbar gemacht werden sollten. Für Romeos Aussage gilt das Umgekehrte: Die Sonne ist hier das Bekannte, und es geht darum, die Bedeutung Juliets, des geliebten Gegenstandes, und damit auch die Bedeutung von Romeos Liebe (bzw. der Liebe überhaupt), zu verdeutlichen. Wie das Modell hat also auch die Metapher einen Richtungssinn; beide sind Projektionen von Bekanntem auf weniger Bekanntes, im Falle Romeos: auf das gänzlich Neue und Unbegreifliche, nämlich seine Liebe.

Damit tritt ein zweiter wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Beispielen hervor. Die Funktion der modellhaften Projektion beruhte auf der Eindeutigkeit der Selektion von relevanten Eigenschaften des Ausgangsobjektes (der Schülerin Juliet). Sie vertrat die Sonne nur im Hinblick auf ihre räumliche Position, zum Beispiel ihren Abstand vom Blumentopf einerseits und Papierkorb andererseits. Mit dem Modell umzugehen verstehen, heißt nichts anderes, als die durch die Form des Modells festgelegten relevanten Eigenschaften (es zählt nur ihre räumliche Position in Relation zur räumlichen Position der anderen Gegenstände) zu berücksichtigen. Man braucht bloß die richtige Projektionsregel anzuwenden. Wer etwa von der Tatsache, daß die Schülerin ein hübsches Gesicht hat, darauf schließt, daß auch die Sonne rote Wangen und blaue Augen hat, hat die Funktion des Modells überhaupt nicht begriffen. Im Falle von Romeos gleichlautender Äußerung hingegen sind die relevanten Eigenschaften der Sonne nicht im voraus (durch das Sprachspiel) *ganz* festgelegt. Der Rezipient – Leser oder Zuschauer – muß sie teilweise selber konstruieren, und das Verstehen der Metapher besteht just in diesem *Aufsuchen von Projektionsregeln*. Versuchen wir nachzuvollziehen, wie das vor sich gehen könnte.

Zunächst ist daran festzuhalten, daß Romeo selber einige (aber nicht alle) relevante (projektionsfähige) Eigenschaften namhaft macht. Er ergänzt seine Metapher durch eine Anweisung, wie sie zu verstehen sei. (Man könnte sagen: Er motiviert die Wahl *dieser* Metapher.) So weist er darauf hin, daß das Fenster, aus dem das Licht bricht, östlich von seiner Position liegt, und so wie die aufgehende Sonne, angekündigt von ihrem Licht, im Osten erscheint, so wird – hoffentlich – Juliet am Fenster erscheinen. Das ist im Grunde genommen der Situation im Klassenzimmer ganz ähnlich.

Hier wie dort wird ein System räumlicher Verhältnisse unter Gegenständen – der aufgehenden Sonne, dem Betrachter – auf ein zweites System von räumlichen Verhältnissen unter Gegenständen (Romeo, dem Fenster und dann Juliet) projiziert. Das System Betrachter/Sonne dient als Modell des Systems Romeo/Juliet.

Wenn sich allerdings die Funktion der Metapher darin erschöpfte, festzustellen, daß sich Juliets Fenster östlich von Romeo befindet, das heißt, wenn die Abbildung der in dem einen System (Betrachter/Sonne) feststellbaren räumlichen Verhältnisse auf das zweite System (Romeo/Juliet) die einzige relevante Projektionsregel wäre, dann hätten wir es mit einer recht armen Metapher zu tun; ja, wir näherten uns dem metaphorischen Nullwert unseres Klassenzimmermodells. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß diese Projektionsregel irrelevant (falsch) ist. Im Gegenteil, daß Romeo sie namhaft macht, gehört zur spezifischen Struktur – sagen wir: zum (historischen) Stil – von Shakespeares Metapher. Diese Struktur läßt sich dahingehend beschreiben, daß hier eine dem fokussierten, metaphorisch zu erfassenden Gegenstand bloß *äußerliche* Merkmalkonfiguration als Motivation der metaphorischen Gleichsetzung thematisiert wird. Denn uns und Romeo geht es ja nicht um Juliets relative Position im System der räumlichen Verhältnisse, sondern um ihr Wesen als geliebter Gegenstand und um das Wesen der Liebe zu diesem Gegenstand. So wirkt die Nachricht, sie erscheine im Osten, wenig informativ, nebensächlich. Eine solche Nebensächlichkeit aufzugreifen und sie zum angeblichen Grund – zur Motivation – der metaphorischen Gleichsetzung zu machen, kennzeichnet den historischen Stil dieser Metapher. In der Renaissancepoetik hießen solche (sagen wir: künstlich erzwungene) Metaphern *conceits* (ital. *concetti*), und Romeo, der nicht unter dem nachaufklärerischen Zwang steht, natürlich zu erscheinen, bedient sich eines solchen *conceit*, ohne im geringsten seiner Liebe Abbruch zu tun. Für Shakespeare schließen sich die Begriffe ›Witz‹ und ›Leidenschaft‹ noch nicht aus.

Doch wie gesagt, die Wirkung der Metapher erschöpft sich nicht darin, daß sie nur diese eine intersystemische Projektion hervorruft. Die primäre bzw. vordergründige Projektion wird von anderen Projektionsmöglichkeiten überlagert. Diese zusätzlichen Projektionen werden teilweise in der *Entfaltung* der Metapher in den anschließenden Versen explizit gemacht, bleiben aber teilweise *implizit* (unentfaltet), und das heißt, ihre Entfaltung bleibt dem Leser und Zuschauer überlassen. Diese Überlagerung von alternativen Lesarten der Metapher macht die eigentliche Kunst des *conceit* aus. So entsteht eine gewisse Spannung zwischen der weithergeholt wir-

kenden Motivation (der Tatsache, daß Romeo westlich von Juliets Fenster steht wie der Betrachter westlich von der aufgehenden Sonne) und den anderen, ins Wesentlichere zielenden Projektionen, die die so motivierte Gleichsetzung ermöglicht. Das geschieht so, daß andere Systembezüge, in denen die Sonne dem geläufigen und, wie wir gleich sehen werden, literarisch gebildeten Wissen zufolge steht, nun ihrerseits auf Juliet projiziert werden. Denn die Sonne ist bekanntlich nicht nur der Himmelskörper, der morgens im Osten erscheint, sie ist auch der hellste Himmelskörper, und vor dem Licht, das von ihr ausgeht, erlischt sogar das Licht des Mondes. Diese Systembezüge werden in den der metaphorischen Formulierung (»Juliet is the sun«) folgenden Zeilen aus dem allgemeinen Wissensvorrat, den der Text voraussetzt, herbeizitiert mit dem Ergebnis, daß Juliet in einem anderen systemischen Zusammenhang gesehen wird. Leser und Zuschauer sind nun in der Lage zu schlußfolgern: »so wie die Sonne mit ihrem Erscheinen das Licht aller nächtlichen Himmelskörper, selbst das des Mondes, zum Verschwinden bringt, so löscht Juliets Erscheinen die Schönheit aller anderen Jungfrauen aus«; oder (dies eine stärkere, weiter gehende Lesart): »so wie die Sonne die nächtliche Welt mit ihren vielen schwachen Lichtquellen (Mond und Sterne) gänzlich verwandelt in die Tageswelt, worüber sie alleine herrscht, so wird Roméos Welt gänzlich transformiert in eine Lichtwelt, deren Zentrum und Quelle Juliet ist«. Zweifellos ließen sich andere Lesarten plausibel machen; ebenso zweifellos ist, daß die hier erprobten zwei Lesarten ungewiß (nicht eindeutig bestimmt) sind. Aber gerade darin liegt die Pointe der Demonstration: die Projektionsregeln sind einerseits vielfältig und andererseits nicht festgelegt. Um sie herauszufinden und anzuwenden, bedarf es einer Kunst (des Lesens, der Interpretation), die nicht im voraus durch einen Regelkanon bestimmt ist; es bedarf einer Erfindungskunst, deren Resultate zwar Plausibilität, aber niemals Gewißheit beanspruchen können. Das unterscheidet, wie schon erwähnt, das metaphorische Sprachspiel von dem der Modellbildung, das unsere Ausgangsfiktion vergegenwärtigen sollte. Die Metapher, so könnte man sagen, *verdichtet* mehrere mögliche Modelle; sie umgibt sich mit einem Halbschatten von Projektionsmöglichkeiten; sie bildet den Anlaß zu einer freien (nicht durch eindeutig festgeschriebene Regeln bestimmten) Reflexion.

Lassen wir das Reflexionspotential der Metapher sich etwas ausführlicher entfalten. In dem Wissensvorrat, den, wie gesagt, die Metapher voraussetzt, gilt die Sonne als »himmlischer« und damit als »vollkommener« Gegenstand. Somit steht sie im Gegensatz zu allen »irdisch-unvollkommenen«

Gegenständen, zu denen auch die Menschen gehören. Projiziert man dieses Klassifikationssystem auf die dramatische Situation, dann impliziert die Metapher »Juliet is the sun«, daß Juliet kein irdisch-unvollkommenes Wesen ist. Sie wird durch die Metapher *reklassifiziert*, erhält damit den Status eines himmlisch-vollkommenen Wesens. Weiterhin gilt die Sonne dem allgemeinen Wissen zufolge als »Quelle des Lebens«: ohne sie gäbe es schlicht kein Leben auf Erden. Es scheint mir unbestreitbar, daß auch diese (systemische) Eigenschaft der Sonne auf Juliet projizierbar ist, daß sie die Metapher zum *sine qua non* des Lebens (zumindest des Lebens Roméos) macht. Und damit hat in der Tat das durch die metaphorische Äußerung ausgelöste Reflexionsspiel etwas Wesentliches über den geliebten Gegenstand erschlossen: Juliet ist himmlisch-vollkommen, gleichsam eine Göttin; ohne sie ist kein Leben. Die großartige Kunst von Shakespeares *conceit* besteht nicht zuletzt darin, daß sie die immense Spannung zwischen der nebensächlichen Motivation (wie die Sonne erscheint auch Juliet im Osten) und diesen geradezu metaphysisch überhöhten Implikationen austrägt. Doch hier gilt es, auf einen anderen Aspekt der Metapher aufmerksam zu machen. Wer sie so liest, wie ich das eben getan habe (und wer läse sie nicht so?), erfährt dabei nicht nur etwas über Juliet (oder über den geliebten Gegenstand schlechthin), sondern auch über Romeo, das Subjekt der metaphorischen Äußerung. Er ist eben einer, dem der geliebte Gegenstand als himmlisch-vollkommenes Wesen und als Quelle des eigenen Lebens, ohne die das Leben keinen Wert hätte, erscheint. Wir wollen dabei die Frage offenlassen, ob dieses »Erscheinen« als Epiphanie (Erscheinen der Gottheit) oder als subjektive Täuschung zu deuten ist, denn gerade diese Zweideutigkeit prägt das ganze Drama. Festhalten wollen wir bloß dies: daß Metaphern oft Rückprojektionen auf den Äußernden ermöglichen, ja daß es Metaphern gibt (vor allem in der subjektzentrierten bzw. »romantischen« Lyrik), die ausschließlich den bezeichnen, der sie hervorbringt. Und auch dies soll nicht unerwähnt bleiben: Die zweite der genannten Lesarten (Juliet als Quelle des Lebens, ohne sie gäbe es nur den Tod) bewahrheitet sich im dramatischen Verlauf, der bekanntlich damit endet, daß Romeo, wähnend, Juliet sei tot, sich das Leben nimmt. Das heißt, die dramatische Handlung läßt sich als Entfaltung der metaphorischen Implikationen auffassen; sie bringt die tragische Fatalität der Liebesmetapher ans Licht.

Ich habe wiederholt darauf hingewiesen, daß Shakespeares Metapher einen Wissensvorrat, ein kulturelles Gedächtnis, voraussetzt und daß die Reflexionsbewegung, welche die Metapher auslöst, aus diesem Wissens-

vorrat systemische Zusammenhänge abrufen, um, von diesen ausgehend, diverse Projektionsmöglichkeiten zu erproben. Das hat zur Folge, daß das Reflexionsspiel nicht beliebig ist. Es ist zwar frei in dem Sinne, daß es nicht durch vorgegebene Regeln eindeutig bestimmt ist, unterliegt aber nichtsdestoweniger gewissen Beschränkungen. Wenn die Entfaltung einer Metapher in einem literaturwissenschaftlichen Kontext vorgenommen wird, hat man den historisch-spezifischen Wissensvorrat, den man für den Autor (meistens aufgrund von textexternen Faktoren) vernünftigerweise voraussetzen kann, zu berücksichtigen und den eigenen Wissensvorrat, der von jenem sehr unterschiedlich sein kann, auszublenden. So ist die heute allgemein bekannte Tatsache, daß auf der Sonne ständig Explosionen von kaum vorstellbarem Ausmaße stattfinden, für die literaturwissenschaftliche Reflexion über Shakespeares Metapher irrelevant. Hingegen gibt die für Shakespeare noch gültige, für uns aber völlig überholte aristotelische Vorstellung, daß die Himmelskörper vollkommen sind, einen, wie wir gesehen haben, durchaus relevanten Zusammenhang für die Interpretation ab. Um diesen Punkt zu unterstreichen, braucht man nur darauf zu schauen, wie Romeo selber die Metapher weiterführt. Er bezieht sich nämlich auf das Wissensrepertoire der klassischen Mythologie, spielt darauf an, daß der Mond (den die Sonne ja überstrahlt) die Göttin Diana (Artemis) vertritt, daß diese wiederum die jungfräuliche Göttin der Jungfrauen ist, und er schließt daraus, daß die Göttin neiderfüllt sei, weil ein Mädchen aus der Schar ihrer Dienerinnen sie – wie die Sonne den Mond – an Licht (lies: Schönheit, Ausstrahlung, Glorie) übertrifft. Daß heute kaum jemand von allein, ohne die explizite Anweisung des shakespearischen Textes, auf diese Lesart käme, ist auf zweierlei zurückzuführen. Erstens ist der mythologische Code, auf den sich Romeo bzw. Shakespeare beruft, keine aktuelle Komponente des literarischen Bewußtseins mehr. Zweitens ist die Entfaltung der Metapher im Sinne dieses mythologischen Codes wiederum durch jene erzwungene Künstlichkeit geprägt, die das in der Renaissancepoetik bevorzugte Stilmittel des *conceit* kennzeichnet. Daß Romeo sein *conceit* in den folgenden, hier nicht zitierten Zeilen auf die erotische Pointe zuspitzt, Juliet solle ihre Anhängerschaft an Diana (lies: ihre Jungfräulichkeit) ablegen, hebt nur die historische Distanz zwischen seiner Metapher (bzw. deren historisch möglichen Projektionen) und unserem postromantischen Konzept natürlich-unschuldiger Jugendliebe hervor.

Fassen wir unsere Einzelbeobachtungen zusammen. Die Metapher ist eine kompakte (punktuelle) Modellierung, die für ein System charakterische

Verhältnisse auf ein zweites System projiziert. Die zu projizierenden Verhältnisse (die relevanten Eigenschaften) des einen Systems sind jedoch nicht von vornherein eindeutig festgelegt. So setzt die Metapher ein Reflexionsspiel in Gang, das verschiedene Projektionsmöglichkeiten erprobt und damit die Implikationen der Metapher entfaltet. Es kann sein (bei Shakespeare war dies der Fall), daß die Metapher mehrere Projektionsmöglichkeiten verdichtet, daß sie vielschichtig ist. Das von der Metapher ausgelöste Reflexionsspiel ist gewissermaßen ein Spiel, das darin besteht, die Regeln, denen es folgt, zu (er)finden. Andererseits ist das Spiel nicht beliebig, und zwar unter anderem deswegen nicht, weil die systematischen Zusammenhänge, die die Metapher herbeizitiert, in historisch spezifischen Wissensvorräten (im kulturellen Gedächtnis) gespeichert sind. Die Entfaltung der Implikationen hat sich also, zumindest im Kontext einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung, an solche voraussetzbaren Wissensformationen zu halten. Zudem weisen Metaphern historisch spezifische Stilmerkmale auf (z. B. die Spannung zwischen nebensächlicher und metaphysisch überhöhter Projektion im *conceit*), die die Selektion von relevanten Projektionsregeln steuern. Die Metapher läßt sich schließlich nicht nur auf ihren Gegenstand (das so *Gesehene*) beziehen, sondern auch auf das Subjekt der metaphorischen Äußerung (auf denjenigen, der den Gegenstand so *sieht*). Das griechische Wort μεταφέρειν (*metapherein*) bedeutet *Übertragen*. Die Metapher ist eine Übertragung in dem Sinne, daß sie Systemzusammenhänge von einem System auf ein zweites projiziert.

Mit dieser Beschreibung ist zumindest die Einsicht gewonnen worden, daß Metaphern nicht als Ersetzungen eines Ausdruckes durch einen zweiten aufzufassen sind, sondern als Beziehungen zwischen Systemen (die ihrerseits aus Elementen und deren Relationen bestehen). In diesem Sinne ist die Oberflächenform der Metapher (»Juliet is the sun«) leicht irreführend, denn sie suggeriert, daß es hier bloß um die Gleichsetzung zweier Termini geht. Wie wir jedoch gesehen haben, ist die explizite Formulierung nur der Ausgangspunkt eines Reflexionsspiels, das die internen Verhältnisse eines implizit vorausgesetzten Systems auf ein zweites System überträgt und damit das zweite System gemäß diesen Verhältnissen organisiert. So läßt sich die vorangegangene Lektüre von Shakespeares Metapher folgendermaßen schematisieren:

Oberflächenform der Metapher

»Juliet is the sun«

----- Projektionsrichtung -----

Ausgangssysteme

Zielsysteme

1. *System*: räumliche Verhältnisse1. *System*: räumliche Verhältnisse

Sonne / Betrachter / Himmelsrichtungen

Juliet / Romeo / Himmelsrichtungen

2. *System*: astronomische Verhältnisse2. *System*: Status von Juliet

a) Sonne / andere Himmelskörper / Grad der Hellichkeit (Licht)

a) Juliet / andere Jungfrauen / Grad der Schönheit

b) himmlische Wesen / irdische Wesen / Grad der Vollkommenheit

b) Juliet / andere Menschen / Grad der Vollkommenheit

c) Leben auf Erde abhängig von Sonne

c) Leben Romeos abhängig von Juliet

3. *System*: mythologische Verhältnisse3. *System*: erotische Verhältnisse

Diana / Göttin des Mondes / Jungfrauen dienen ihr / Neid Dianas

Juliet ist Jungfrau, aber auch Sonne, soll ihre Jungfräulichkeit aufgeben

Das Schema stellt die Metapher als einen Verknotungspunkt dar, an dem systemische Bezüge, die nicht (oder nur teilweise) explizit formuliert werden, zusammenkommen. Weit davon entfernt, bloß zweigliedrig zu sein, wie die meisten Metapherndefinitionen voraussetzen, ist die Metapher die kompakte Formulierung eines vielgliedrigen Verhältnisses zwischen mehr oder weniger komplexen Systemen. Das ist leicht zu sehen. Schwieriger ist es zu sagen, worin genau diese Systeme bestehen. Meine Antwort auf

diese Frage geht von der Beobachtung aus, daß es sich auf der linken Seite offenbar um relativ streng geordnete Segmente des kulturellen Wissens handelt. Jeder Elisabethaner weiß, daß die Sonne der hellste (und also ›herrlichste‹) Himmelskörper ist, daß sie im Gegensatz zu irdischen Wesen ›vollkommen‹ ist, daß das irdische Leben von ihr abhängt. Nicht alle, aber wohl die meisten Gebildeten wissen, daß Diana die Göttin des Mondes ist, daß sie durch eine gleichsam militante Keuschheit charakterisiert ist und daß sie neidisch sein kann. Ich nenne diese Wissenssektoren Systeme, weil sie sowohl thematische Einheit als auch logische Struktur aufweisen. Die Zielsysteme hingegen sind nicht als organisierte Wissensstrukturen vorgegeben. Man weiß nicht, wie es mit Juliets Status oder mit ihrem erotischen Leben bestellt ist; unser diesbezügliches Wissen ist relativ diffus. Damit wird eine wichtige Funktion von Metaphern deutlich: Die Projektion geht von durchstrukturierten (man könnte sagen: von systematischen) Systemen aus und zielt auf ein diffus organisiertes Feld. Die Projektion überträgt die Verhältnisse, die innerhalb des Ausgangssystems vorherrschen, auf das diffuse Gebiet und macht es dadurch allererst zu einem System. Diese Organisationsleistung kann so überzeugend sein, daß man Implikationen, die dem kulturellen Wissen widersprechen, trotzdem annimmt. Zum Beispiel weiß jeder, daß Juliet Capulet ein menschliches und also irdisches Wesen ist, aber Romeos Metapher, wie wir gesehen haben, hebt sie aus der Reihe der unvollkommenen Erdbewohner heraus und macht sie zu einem perfekten Wesen. In diesem Sinne baut er mit seiner Metapher eine semantische Alternativwelt auf, die mythische Sphäre seiner Liebe.

Um die an Shakespeares Text gewonnene Auffassung der Metapher zu erweitern, wenden wir uns einem zweiten Beispiel zu. Es handelt sich um den bekannten Vierzeiler Joseph von Eichendorffs:

Wünschelrute

Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort,
 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.

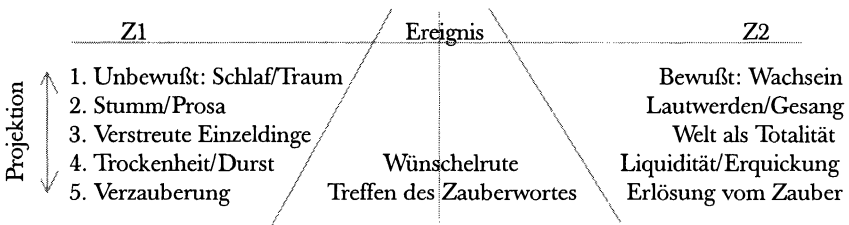
Auffallend an diesem Text ist, daß nicht von vornherein klar ist, wo die Metaphern liegen. Das war bei Shakespeare nicht der Fall. Die Vorgabe der dramatischen Situation machte schon deutlich, daß es sich um das Mädchen (Juliet) handelte, daß sie durch die metaphorische Prädikation

als Sonne neu gedacht werden sollte. Deswegen konnten wir ja den Richtungssinn der Metapher so leicht erkennen; es ging darum, systemische Verhältnisse, in denen die »Sonne« steht, auf Juliet zu projizieren und sie – Juliet – dadurch zu reklassifizieren, zum Beispiel als das, ohne das Leben nicht zu leben ist. Wer vermöchte aber im Hinblick auf Eichendorffs Text eine solche Unterscheidung zu treffen? Geht es in der ersten Zeile um das »Lied« oder um die »Dinge«, in denen angeblich das Lied »schläft«? Es schläft das Lied, und es träumen die Dinge: Lied, Schlaf (Traum) und Dinge sind in dieser Konfiguration gleichberechtigte Kandidaten für den Status des »Wörter« des Textes. Und das heißt, daß der Text durch und durch metaphorisch ist, daß wir es mit einem Text zu tun haben, der keinen »eigentlichen« Gegenstand hat, auf den die metaphorische Projektion zielt, daß die metaphorische Projektion in mehreren Richtungen verläuft.

Neben der Selbstbezüglichkeit seiner Metaphorik weist der Text Eichendorffs ein zweites Merkmal auf, das ihn von Shakespeares Text unterscheidet. Shakespeares Formulierung setzte zwei Nomina – »Juliet« und »sun« – gleich. Die Metaphorik in Eichendorffs Text vermeidet diese nominale Struktur. Die erste Metapher (»Schläft ein Lied«) besteht aus einer Verbindung von Substantiv und Verbum, die zweite findet ihren grammatikalischen Ausdruck sogar in einer präpositionalen Konstruktion (das Lied schläft »in allen Dingen«). Auf solche syntaktischen Möglichkeiten der Metaphernbildung hinzuweisen, ist deswegen wichtig, weil die Standardbeispiele der hergebrachten Metapherntheorie meistens den Gleichsetzungssatz verwenden (das wohl häufigste Beispiel: »Achilles ist ein Löwe«). Diese theoretisch postulierte Zweigliedrigkeit ist nicht zuletzt darauf zurückzuführen, daß solche Beispiele, wie wir gesehen haben, aus nur zwei Elementen, einerseits dem gemeinten Gegenstand, andererseits der metaphorischen Interpretation dieses Gegenstandes, zu bestehen *scheinen*. Hätte man sich von vornherein an anderen grammatikalischen Konstruktionen orientiert, dann wäre vielleicht die Vielgliedrigkeit der metaphorischen Projektion (beide Seiten der metaphorischen Gleichsetzung haben polysystemischen Charakter, bestehen aus Elementen und deren Relationen) früher erkannt worden.

Doch uns interessiert an dieser Stelle nicht so sehr die Schwäche traditioneller Theorien als die Leistungsfähigkeit der hier vorgestellten für die Erörterung von Eichendorffs Text. Um welche Systeme handelt es sich bei diesem Gedicht? Zumindest um folgende (ich bezeichne jedes System mit einem summarischen Titel): 1. Bewußtsein (bestehend aus den Ele-

menten ›bewußt‹, ›unbewußt‹, ›Schlaf‹, ›Traum‹, ›Wachsein‹ und natürlich den Relationen, die diese Elemente miteinander verbinden); 2. Sprache (deren relevante Elemente ›Stummsein‹, ›Prosa‹, ›Lautwerden‹, ›Gesang‹ sind); 3. Außenwelt (hier sind die relevanten Elemente wohl ›Vereinzelung‹ und ›Pluralität‹ [›Dinge«], ›Einheit‹ und ›Totalität‹ [›Welt«]); 4. Wünschelrute (›Trockenheit‹, ›Suche nach Wasser‹, ›natürliche Anziehung‹, ›verborgene Liquidität‹); 5. Zauber (bestehend aus den Elementen ›Verzauberung‹, ›Entzauberung‹, ›Zauberwort‹). Diese Systeme, die ich hier in äußerster Abkürzung angedeutet habe, entstammen dem Wissensvorrat der romantisch-literarischen Kultur, der sie auch mit spezifischen Konnotationen, auf die ich hier nicht eingehe, ausstattet. Sie werden alle durch Termini des Textes indiziert, enthalten jedoch auch Elemente, die im Text nicht explizit genannt werden. Nun besteht die Kunst des Textes darin, daß er diese fünf Systeme so zueinander in Beziehung bringen, daß sie aufeinander projizierbar werden; wie bei der Shakespearischen Metapher der solaren Geliebten wird diese Projektion im Reflexionsspiel, das der Text freisetzt, vollzogen. Dieses Reflexionsspiel als Erproben von Projektionsmöglichkeiten und Entfalten von impliziten semantischen Zusammenhängen wird allerdings in hohem Maße gesteuert, und zwar durch die *narrative Struktur*, die die propositionale Folge des Textes aufstellt. Diese narrative Struktur besteht aus: a) einem Ausgangszustand (Z1); b) einem Endzustand (Z2) und c) einem Ereignis, das den Übergang von Z1 zu Z2 bewirkt. Inhaltlich aufgefüllt wird dieses rein formale Schema durch das Reflexionsspiel, das aus den fünf durch die Lexik des Textes indizierten Systemen diejenigen Elemente und Relationen auswählt, die sich als Zustands- oder Ereignisbeschreibungen eignen. Das Resultat dieses Prozesses läßt sich folgendermaßen schematisieren:



Das Schema ist nur eine grobe Annäherung an die vielfältigen Bezüge, die die Metaphorik des Textes unter den indizierten Systemen herstellt, aber zumindest deutet es die Grundtendenz des ausgelösten Reflexionsspiels an. Dadurch, daß sich die fünf Systeme gemäß der gleichen narrati-

ven Struktur organisieren lassen, entsteht eine kleine Erlösungsgeschichte, die aus einem defizitären Zustand (Z1) in einen euphorisch besetzten (Z2) führt. Die stumme Welt der Einzeldinge, der Prosa, des Unbewußtseins, des Durstes und der Dürre, des zauberhaften Gebanntseins geht, wenn das befreiende Zauberwort getroffen wird, in eine Welt des Wachseins, des Gesangs, der Totalität, der liquiden Erquickung, des Befreitseins von der Verzauberung über. Mit der Erkenntnis dieser Erlösungsgeschichte als Projektionsregel geraten die fünf Systeme in ein Verhältnis der wechselseitigen Modellierung: Die Prosa wird zum sprachlichen Korrelat der empirischen Erfahrung; beide lassen einen unerfüllt, man lebt in einem unbewußten, dürstenden, verzauberten Zustand. Wird allerdings das Zauberwort getroffen, dann wacht man auf, ist befreit vom öden Zauber der dürren Empirie und genießt eine liquide Erfüllung im Gegenwärtigwerden der welthaften Totalität als Gesang. So wie die Wünschelrute das kühle, lebensspendende Wasser unter der trockenen Oberfläche der Erde entdecken und hervorholen läßt, so setzt das Zauberwort das unbewußt in den Dingen Schlummernde frei. Die Erkundung des historischen Resonanzraums von Eichendorffs Text überlasse ich meinen Lesern und wende mich stattdessen einem noch unerwähnten Aspekt der metaphorischen Textstruktur zu.

Von einer solchen muß man nämlich hier reden, weil die metaphorischen Bezüge die Semantik des Textes gänzlich organisieren. Jedes System, auf das der Text anspielt, funktioniert als Metapher der anderen Systeme; der Textsinn geht nur dem auf, der reflektierend die intersystemischen Bezüge herstellt. Dieses ›Aufgehen‹ wird in dem Text selber durch die zwei Wörter angezeigt, die das erlösende ›Ereignis‹ benennen: die »Wünschelrute«, die das verborgene Wasser finden läßt, und das »Zauberwort«, das die Welt zum Singen bringt, wenn man es trifft. Bei beiden handelt es sich um kompositorisch gewichtige Textstellen, nämlich den Titel des Textes und dessen letztes Wort. Zudem ist die ›naturmagische‹ (kausal nicht gänzlich erklärbare, im hergebrachten Volkswissen verwurzelte) Kraft der Wünschelrute der explizit genannten Zauberkraft des Wortes semantisch verwandt. Diese zwei metaphorisch aufeinander bezogenen Schlüsselbegriffe des Textes lassen sich als Metaphern der Metapher lesen. Sie bezeichnen kein ›Außen‹ des Textes, sondern dessen eigene metaphorische Kraft: seine Fähigkeit, die stumme Vereinzelung der Wörter zum Singen zu erwecken und in sich eine Welt der metaphorischen Bezüge hervorzu bringen. Der Gegenstand, den der Text durch seine vielschichtigen Projektionsverhältnisse zu erfassen sucht, ist der Text selber. In diesem Sinne

ist die Schlußzeile – »Triffst du nur das Zauberwort« – eine Anweisung zum Lesen des Textes; sie macht das Reflexionsspiel, das der Text freisetzt, zum Gegenstand des Textes. Der Selbstbezüglichkeit der Textmetaphorik entspricht eine solche der Lektüre. (Nebenbei bemerkt: Von dieser Entsprechung ausgehend ließe sich ein Modell des ›autonomen‹, ›romantischen‹ Textes entwickeln.)

Die Erörterung der zwei Beispiele sollte einerseits die Aufstellung eines *allgemeinen* Modells der Metapher als ›intersystemischer Projektion‹ ermöglichen, andererseits andeuten, wie sehr metaphorische Konstrukte je nach historischem Kontext voneinander divergieren können. Denn zwischen Shakespeares kunstvollem *conceit* und Eichendorffs selbstbezüglichem »Zauberwort« liegen Welten. Diese Differenz des metaphorischen Stils ließe sich durch eine Untersuchung von zeitgenössischen poetologischen Konzepten erfassen als Unterschied zwischen einer rhetorischen und einer bewußtseinstheoretisch-metaphysischen Auffassung der poetischen Sprache. Das kann allerdings hier nicht durchgeführt werden, und so muß der bloße Hinweis genügen, daß es einen engen Zusammenhang gibt zwischen metaphorischen Vertextungsprozeduren einerseits und Metapherntheorien andererseits und daß dieser Zusammenhang in den unterschiedlichen Einstellungen zur Sprache wurzelt, die historisch spezifischen Kulturkomplexen jeweils eigen sind. Das gilt natürlich auch für das hier vertretene Modell der Metapher, das in einer *kognitiven* Auffassung der Sprache als komplex geschichtetem Mechanismus der Informationsverarbeitung gründet. Was hier ›Systeme‹ genannt worden ist, sind konzeptuelle Netze, die in der Kognitionstheorie ›Schemata‹ oder ›Skripte‹ heißen. Trifft unsere These zu, daß die Grundstruktur der Metapher als intersystemische Projektion zu bestimmen ist, dann hat die Metapher ihre primäre Funktion in der Reorganisation der semantischen Muster (der Schemata und Skripte), die das kulturelle Wissen abruf- und verfügbar machen. Sie kann also stabilisierend wirken, insofern sie gültige Organisationsmuster für undeutlich schematisierte Wissensdomänen (etwa: ›Wahrheit‹ als ›Licht‹) liefert, aber auch erneuernd, insofern sie schon stabilisierte Muster durch neue Projektionen ersetzt. Als Verknotung mehrerer Systeme ermöglicht die Metapher zudem eine Mehrgleichigkeit des Diskurses. Schließlich macht die Metapher als Reklassifikation ihres Gegenstandes auf die Tatsache aufmerksam, daß andere Weltauslegungen als die kanonisierte unserer Alltagserfahrung möglich sind. Die Metapher ist zugleich Ausdruck und Garant von semantischer Plastizität.

Und die Metonymie? Traditioneller Doktrin zufolge ersetzt diese Trope ein Element durch ein zweites, das mit dem ersten in einen Verhältnis der Kontiguität steht. Wenn zum Beispiel am Schluß des ersten Kapitels von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* der Held zum ersten Mal erscheint und seine Geliebte Marianne begrüßt, heißt es: »Er umarmte die rote Uniform.« Marianne ist Schauspielerin, und an dem Abend, dessen Ablauf hier geschildert wird, war sie in der Rolle eines jungen Offiziers aufgetreten, trägt also noch das Kostüm dieser Rolle, die rote Uniform. Was passiert im zitierten Satz? Auch eine Übertragung, aber diesmal nicht von einem System auf ein anderes, sondern *von einem Element des Systems auf ein zweites desselben Systems*. Die metonymische Übertragung funktioniert also nicht inter-, sondern *intrasystemisch*. Nehmen wir an, der Text operiert mit einem semantischen Netzwerk, das durch das Titelement »Marianne als Schauspielerin« bezeichnet wird. Dieses System enthält auch das Element »Uniform« sowie die Relation »tragen«, womit gesagt sein soll: Zum vom Text mitgeführten Wissen über »Marianne als Schauspielerin« gehört das Wissen: »sie trägt die Uniform eines jungen Offiziers«. Die Übertragungsleistung der Metonymie besteht somit darin, daß sie den semantischen Fokus von dem Gesamtkomplex (»Marianne«) auf einen Teilkomplex (»die rote Uniform«) *verschiebt*. Die Kontiguität, die herkömmlich von der rhetorischen Theorie als Motivation der Metonymie angegeben wird, ist das Verhältnis zwischen globaler Vorstellung und einer Komponente derselben, zum Beispiel einem »materiellen Teil« oder einer »Ursache« oder einer »Wirkung«, einem »Instrument«, einem »Attribut«, einem »konventionellen Zeichen«. Das kanonische Beispiel hierfür läßt »Segel« an der Stelle von »Schiff« stehen.

Die semantische Wirkung der Metonymie wird von Fall zu Fall verschieden sein, doch zumindest eine Haupttendenz läßt sich anhand unseres Beispiels aus *Wilhelm Meister* erkennen. Die Refokussierung auf den Teilkomplex veräußert die semantische Energie, die dem Gesamtkomplex zukommt, indem sie sie auf das »bloß Materielle« bzw. »Nebensächliche« des metonymischen Bedeutungsträgers überträgt. Nicht das Mädchen Marianne, sondern bloß die rote Uniform umarmt Wilhelm. Es ist die »Ganzheit« des Gesamtkomplexes selbst, die durch die Namhaftmachung des Teilkomplexes verloren geht. Bei Goethe schwingt diese Wirkung als ironische Note mit, die auch etwas über die Psychologie des Helden ans Licht hebt. Denn daß Wilhelm nicht »Marianne«, sondern »die rote Uniform« umarmt, deutet auf eine bestimmte Fixierung, gar Fetischisierung des theatralen Requisites, die unterschwellig seine Liebe zu Marianne

prägt. Nicht das Mädchen liebt er, sondern die Aura seiner theatralischen Erscheinung, die dem Kostüm anhaftet. Durch die Umarmung will er eines anderen habhaft werden, das ihm allerdings nur an den metonymischen Bedeutungsträgern zugänglich ist, selbst aber unerreichbar bleibt. Auch die Metonymie – das sollte das Beispiel in aller Kürze andeuten – erfordert eine Lektüre, die Implizites entfaltet; auch sie setzt ein Spiel der Reflexion frei, dessen Resultate zwar plausibel, niemals aber gewiß zu machen sind. Durch die hier umrissene Theorie sollte ein konzeptueller Zusammenhang hergestellt werden, der sich als Orientierungsrahmen für die literaturwissenschaftliche Durchführung solcher Reflexionsspiele eignet. Das heißt, die Theorie (und dieses Wort ist gewiß für die hier vorgelegte Skizze etwas hochtrabend) beansprucht keineswegs, richtige Lektüren von Metaphern und Metonymien im voraus zu garantieren. Sie liefert nur ein Instrumentarium, mit dem sich Leser über ihre Lektüren im Kontext des literaturwissenschaftlichen Sprachspiels verständigen können. Zur Entfaltung einer gelungenen Lektüre gehört aber vieles, was die Theorie nicht liefern kann: Erfahrung und Übung, Wissen (z. B. über historische Wissensvorräte), genaues Beobachten, gute Einfälle, Findigkeit und Talent zum Erfinden. Nur im Bewußtsein dieser ihr wesentlichen Begrenzung hat eine Theorie der Metapher und der Metonymie ihre Berechtigung. Das gilt aber für die Theorie der Literatur überhaupt, die, anstatt ihren Gegenstand festzulegen, dessen Nicht-Festlegbarkeit begreifbar zu machen hat.

Literaturhinweise

- KARL BÜHLER: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache (1934). Stuttgart 1982.
- KENNETH BURKE: Four Master Tropes. In: Ders.: A Grammar of Motives. Englewood Cliffs, N.J. 1945.
- UMBERTO ECO: The Semantics of Metaphor. In: Ders.: The Role of the Reader. Explorations In the Semiotics of Texts. Bloomington 1979, S. 67–89.
- ANSELM HAVERKAMP (Hg.): Theorie der Metapher. Zweite erw. Aufl. Darmstadt 1996.
- GERHARD KURZ UND THEODOR PELSTER: Metapher. Theorie und Unterricht. Düsseldorf 1976.

- HEINRICH LAUSBERG: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Stuttgart 1990.
- FRIEDRICH NIETZSCHE: *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne*. In: Ders.: *Werke III/2*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin/New York 1973, S. 367–384.
- PAUL RICŒUR: *Die lebendige Metapher (La métaphore vive, 1975)*. 2. Aufl. München 1991.
- SHELDON SACKS (Hg.): *On Metaphor*. Chicago 1979.
- DAN SPERBER: *Rudiments de rhétorique cognitive*. In: *Poétique* 6 (1975), S. 389–415.
- DAVID E. WELLBERY: *Retrait/Re-entry. Zur poststrukturalistischen Metapherndiskussion*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Akten des XVIII. Symposiums der Germanistischen Kommission der Deutschen Forschungsgemeinschaft*. Hg. von Gerhard Neumann. Stuttgart/Weimar 1997, S. 194–207.

Allegorisieren / Symbolisieren

Das folgende, zu Recht berühmte Gedicht wähle ich als Einstieg, weil es sowohl eine allegorisierende wie auch eine symbolisierende Deutung erfahren hat: Während Klaus Weimar es als Beispiel für eine gekonnte Symbolbildung anführt,¹ sieht Gerhard Kaiser in ihm eine – vom Goetheschen Symbol differierende – »Allegorisierung«² am Werke. Das Poem entstammt der Sammlung *Gedichte*, die der Zürcher Autor Conrad Ferdinand Meyer 1882 veröffentlicht hat. Plaziert ist es dort in der Abteilung *Liebe*.³

Zwei Segel
Zwei Segel erhellend
die tiefblaue Bucht!
Zwei Segel sich schwellend
Zu ruhiger Flucht!

- 5 Wie eins in den Winden
Sich wölbt und bewegt,
Wird auch das Empfinden
Des andern erregt.
Begehrt eins zu hasten,
10 Das andre geht schnell,
Verlangt eins zu rasten,
Ruht auch sein Gesell.

1 Klaus Weimar: Enzyklopädie der Literaturwissenschaft (UTB 1034). München 1980, S. 119f.

2 Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart. 3 Teile. Frankfurt a. M. 1991. Teil 1, S. 306–311, S. 310.

3 Zitiert nach Conrad Ferdinand Meyer: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. 1. Bd.: Gedichte. Bern 1963, S. 196. Der bis in das Jahr 1870 zurückreichende Gestaltungsprozeß ist in Bd. 4 dieser Ausgabe, Bern 1975, S. 12–15, dokumentiert und von Hans Zeller: Modelle des Strukturwandels in C. F. Meyers Lyrik. In: Modelle des literarischen Strukturwandels. Hg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 129–148, kommentiert worden.

Für uns ist zunächst wichtig, daß von Vers 3 an die dingliche Schilderung zunächst kaum wahrnehmbar, ab Vers 7 immer deutlicher bis zu dem Punkt durch Metaphern vermenschlicht wird, daß diese Anthropomorphisierung Eigenständigkeit gewinnt.

Die Initialzündung dieser Bewegung geht von der zweiten Partizipialkonstruktion »Zwei Segel sich schwellend« aus. So unauffällig sie in metrischer und rhythmischer Hinsicht ist – die Verse 3 und 4 sind den vorangehenden beiden vollkommen parallel gebaut –, so sehr verstößt sie gegen die semantische Konvention. Zwar ist es nichts Ungewöhnliches, solchen Dingen wie Segeln mit der Verwendung reflexiver Verben einen Selbstbezug zu unterstellen, doch wenn ihnen ein solches Selbstverhältnis bei einer (hier zur Zustandsbeschreibung geronnenen) Handlung zugesprochen wird, wo der Regel nach ein Reflexivpronomen fehl am Platze ist, dann werden wir dazu angehalten, diesen Selbstbezug mehr als nur ›dinglich‹ aufzufassen: Er bekommt einen menschlichen, weil intentionalen ›Zug‹. Damit meine ich, daß wir die Prädikation (zunächst) metaphorisch verstehen, was zufolge des von David Wellbery im vorigen Kapitel entwickelten Schemas heißt, daß ein menschliches auf ein dingliches ›Modell‹ projiziert wird. Und nachdem dieser ›Zug‹ auch die ›Flucht‹ (V. 4) erfaßt hat, wird er in Strophe 2 dadurch weiter verstärkt, daß hier an die Stelle der »zwei Segel« die Indefinitpronomen »eins« und »das andere« treten und daß die Fügung »Wird auch das Empfinden /[...] erregt« der seelischen Sphäre des Menschen entstammt. Und wenn nun schließlich in der dritten Strophe sämtliche Verben der Bewegung solchen untergeordnet werden, in denen Intentionen zum Ausdruck kommen (›Begehrt«, ›Verlangt«), dann ist das schon durch die Rubrik *Liebe* abgegebene Versprechen, in dem Gedicht werde, wenn von anderem, so daneben doch auch von Liebenden die Rede sein, in der Weise erfüllt worden, daß man bei der zweiten Lektüre den Text von Anfang an in dem Bewußtsein lesen wird, das Gedicht meint mit den zwei Segeln zugleich auch, d. h. durchgängig, zwei liebende Menschen (gleich welchen Geschlechts): Es stellt die vielleicht größte Raffinesse des Gedichtes dar, daß das Wort ›Gesell‹ das Anagramm von ›Segel‹ ist. Und weist das Gedicht nicht schon an seinem Anfang daraufhin, daß es eine solche ›Zweirede‹ sein will? Ich meine jedenfalls, daß man das zweimalige »Zwei Segel«-Sagen beim zweiten Lesen in dieser Weise auslegen kann. Entgegen dem ersten Leseindruck hat man somit das Gedicht an allen Punkten sowohl metaphorisch wie wörtlich aufzufassen. Man nennt dieses Spiel mit verschie-

denen Verwendungskontexten eines Wortes »Ambiguität« und die Bedingung seiner Möglichkeit die »Polysemie« der Sprache.

Anstatt von einer ›Zwei‹ kann man aber auch – wie in der rhetorischen Tradition üblich⁴ – von einer ›Verschiedenrede‹ sprechen und hat dann die Übersetzung für das lateinische *diversiloquium*, mit dem im 17. Jahrhundert der Theologe Gerhard Johannes Vossius⁵ in seiner Rhetorik die Allegorie belegt hat. In Anknüpfung an die Etymologie des Wortes – griechisch ἄλλος + ἀγορεύειν (*allos + agoreuein*): ungefähr »anders als in der Öffentlichkeit, nämlich auf der Agora, dem Marktplatz reden« – wird häufig auch von einem *alieniloquium*, einer ›Verschiedenrede‹, gesprochen. In die gleiche Richtung zielt auch die aus dem 18. Jahrhundert stammende Definition des Dichters und Poetologen Johann Jacob Bodmer – sie ist klarer und zutreffender als die klassisch gewordene des römischen Rhetorikers Quintilian⁶ (1. Jahrhundert n. Chr.): »Die Allegorie«, schreibt Bodmer,

ist [...] eine doppelsinnige Schreibart, welche auf einmahl zween Sinne mit sich führet, einer ist geheim, verborgen, allegorisch, der andere ist bloß äusserlich und historisch. Für beyde muß der Allegorist auf einmahl besorgt seyn, wenn er in einem fehlt, ist das gantze Werck verdorben.⁷

In dieser Definition kommt der Begriff ›Allegorie‹ zweimal vor: als Bezeichnung der Schreibart und als eines ihrer Elemente. Daß man in der – häufig anzutreffenden – Meinung fehlgeht, in der Allegorie komme es auf das andere dieser Elemente nicht an, macht Bodmers Hinweis deutlich, der Allegorist müsse »für beyde [...] auf einmahl besorgt seyn«, nämlich sowohl für den *sensus litteralis* (*historia, verbum*) als auch für den *sensus allegoricus* (*sensus translatus*) – so die Terminologie der exegetischen Tradition. Um dies zu unterstreichen, ist es sinnvoll, mit Gerhard Kurz⁸ statt von einem »bloß äusserlich[en] und historisch[en]« Sinn von einer »expliziten

4 Siehe Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol* (Kleine Vandenhoeck-Reihe 1486). 2. verbesserte Aufl. Göttingen 1988, S. 31.

5 Gerhard Johannes Vossius: *Commentariorum rhetoricorum sive oratoriorum libri VI*. 5. Aufl. Marburg 1681.

6 Marcus Fabius Quintilianus: *Institutio Oratoria*. Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Zwei Teile. 3. Aufl. Darmstadt 1995, (Buch) VIII 6, 44. Teil 2, S. 236f.

7 Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemähde der Dichter*. Zürich 1741, S. 602.

8 Kurz: *Metapher*, S. 32.

initialen Bedeutung« zu sprechen, auf der die »implizite allegorische Bedeutung« basiert, oder zwischen »Text« und »Praetext« zu differenzieren.⁹ An Meyers Gedicht sollte deutlich geworden sein, daß sich der erste Bedeutungszusammenhang – der explizite des initialen Textes – nicht auflöst, wenn im Ausgang von seiner Konstruktion ein zweiter – der implizite des allegorischen Praetextes – rekonstruiert wird, sondern daß er durchgängig von diesem abhebbar bleibt.

Und genau darin, daß sie keine einsinnige, sondern eine zweisinnige Rede ist, unterscheidet sich die Allegorie von der Metapher – was, wie gesehen, nicht heißt, daß diese in jener nicht vorkommen kann, im Gegenteil. Zwar nimmt auch die Metapher ihren Ausgang von zwei Modellen, doch sind diese Modelle insofern nicht gleichberechtigt, als es um die Erweiterung des einen Modells – in dem von David Wellbery gewählten Beispiel: »Juliet« – durch das andere – »the sun« – geht. Rechtens spricht daher Harald Weinrich, und das geht mit Wellberys »Projektions«-Metapher zusammen, von »Bildempfänger« und »Bildspender«.¹⁰ Geht es mit hin der Metapher um die »Verschmelzung« zweier Modelle im Sinne einer »Einschmelzung« des einen in das andere, so werden sie im Falle der Allegorie »parallel« geführt und damit durchgängig auseinandergehalten: Man kommt vom einen zum anderen Modell nur durch einen Bedeutungssprung. Zwar müssen wir auch bei einer Metapher das Empfinden hegen: »dies« – »Juliet« – »ist nicht das« – »the sun« –, doch geht es gerade darum, durch (Er)Finden von Projektionsregeln ihr störendes Versprechen: »dies ist das« einzulösen. Dabei werden bestimmte Aspekte des Bildspenders herausgetrieben, die dann auf den Bildempfänger projiziert werden. Und wenn damit auf der Hand liegt, daß sich durch diese niemals zuvor gesehene Ähnlichkeit auch der Bildspender verändert – seit Shakespeares »Juliet is the sun« ist, zumindest für seine Leser, die Sonne eine andere –, so macht dies doch nur einen Nebeneffekt aus. Anders im Falle der Allegorie, sollen sich doch hier die beiden Modelle, der Text und der Praetext, wechselseitig illuminieren. In diesem Sinne bedeutet hier das eine zugleich auch das andere:

Der Text lenkt und konzentriert die Aufmerksamkeit auf Züge des Praetextes, die sonst nicht aufgefallen wären. Er modelliert das Verständnis, die

9 Kurz: Metapher, S. 41, im Anschluß an Maureen Quilligan: *The Language of Allegory. Defining the Genre*. Ithaca/London 1979.

10 Harald Weinrich: Münze und Wort. Untersuchung an einem Bildfeld. In: *Festschrift für Gerhard Rohlfs*. Halle 1958, S. 508–521, S. 515.

Bewertung und affektive Einstellung auf den Praetext. Er deutet ihn und deutet ihn daher auch neu. Umgekehrt erhält der Text durch den Praetext eine perspektivische Tiefendimension.¹¹

Folglich sind Text und Praetext in der Distanz zueinander doch zugleich aufeinander bezogen: Parallel laufend, erhellen sie einander und dadurch zugleich die Wirklichkeit, die außerhalb der Sprache weniger als dunkel bliebe, weil es ohne sie den Gegensatz von hell und dunkel gar nicht gäbe. Denn für uns ist nur dasjenige, was von sprachlichen Zeichen erfaßt worden ist: dies die Einsicht des (auch von David Wellberys Metaphernmodell in Anspruch genommenen) *linguistic turn*,¹² mit dem die Annahme der Metaphysik, die sprachlichen Zeichen seien bloße Zutaten zu unserer Wirklichkeitserfahrung, zum Einsturz gebracht wurde. In Deutschland durch Herder und Humboldt vorbereitet, wurde er zeitgleich philosophisch vor allem von Nietzsche und dichterisch vom ›Symbolismus‹ vollzogen: Unter symbolistischen Gedichten versteht man solche, in denen in letzter Instanz das Gedicht von sich selbst als einem sprachlichen Kunstwerk spricht.

Zu dieser gesamteuropäischen Richtung zählt die Forschung auch C. F. Meyer. Mit gutem Grund, wie sich an unserem Gedicht zeigen läßt. Denn was spricht dagegen, die geschilderte »Parallelität der beiden Segel, ihre Zweiheit und die Übereinstimmung in den Bewegungen und in der Ruhe«¹³ auf die formalen Paarbildungen des Gedichts selbst zu beziehen – die paarweisen Wiederholungen auf der Ebene der Interpunktion (zwei Ausrufezeichen), der Phonologie (Kreuzreim) und des Satzes (Anapher, V. 1 und 3), die einerseits eine deutliche Zweiteilung nicht nur jeder Strophe, sondern auch jeder Strophenhälfte bewirken und dabei doch andererseits auch für den Eindruck vollkommener Ganzheit verantwortlich sind, der von dem Gedicht ausgeht? Augenfälligster Beleg, daß die geschilderte Parallelbewegung die des Gedichts selbst ist, dürfte wiederum sein Schluß sein: mit der Setzung des Wortes »Gesell« entspricht der letzte Vers dem Verlangen des vorletzten zu rasten. Damit aber hätte der Werktitel *Gedichte* mehr versprochen, als es zunächst den Anschein gehabt hat: Er er-

11 Kurz: Metapher, S. 64.

12 Geprägt worden ist der Terminus von Gustav Bergmann: *Logical Positivism, Language, and the Reconstruction of Metaphysics*. In: Richard M. Rorty (Hg.): *The Linguistic Turn. Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago/London 1967, S. 63–71, S. 64. Der Aufsatz ist erstmalig 1953 erschienen.

13 Zeller: *Strukturwandel*, S. 137.

weist sich nicht nur als Gattungs-, sondern auch als ein Inhaltstitel. Schließlich kann man, wie bereits angedeutet, noch einen Schritt weiter gehen und die zwei Segel auf die beiden in ihrer Entfernung parallel laufenden Reden der Allegorie beziehen. (Zwar reden die beiden Reden von Verschiedenem, aber als Reden sind sie, wie die Segel, von einer Sorte.) Im Hinblick auf diesen Praetext wäre das Gedicht als Allegorie seines eigenen allegorischen Sprechens, kurz: als Allegorie der Allegorie, zu lesen. Damit hätten wir als erste von den drei zu einer allegorisierenden Lektüre auffordernden Signal-Arten die implizite textinterne kennengelernt. Wenn nach der Einsicht des amerikanischen Literaturtheoretikers Monroe C. Beardsley¹⁴ eine gute Interpretation zwei – hierarchisch angeordneten – Prinzipien, dem der Reichhaltigkeit und dem über ihm stehenden der Kohärenz, genügen muß,¹⁵ dann läßt sich diese Aufgabe im Falle des Gedichtes von Meyer nur durch die Annahme eines ›Hinter-Sinnes‹ lösen. Hat man gemäß dem Prinzip der Reichhaltigkeit zunächst jedes Wort eines Textes in seinem gesamten Bedeutungsinhalt zur Kenntnis zu nehmen – es soll anfänglich alles bedeuten, was es für sich bedeuten kann –, und darf es gemäß dem Prinzip der Kohärenz dann nur noch das bedeuten, was im Kontext der übrigen Wörter Sinn ergibt, dann kann im Falle des Gedichtes das Titel-Versprechen *Liebe* von uns erst dann eingelöst werden, wenn wir eine zweite Sinn-Ebene konstruieren. Für geübte Leser bedeutet das insofern keine Schwierigkeiten, als es zu den Konventionen unserer Kultur gehört, mit einem solchen ›Hinter-Sinn‹ rechnen zu müssen. Ohne diesen generellen Verdacht auf Ambiguität wäre beispielsweise ein ironisches Sprechen unmöglich. Gespeist wird er vor allem aus dem Wissen um die polysemische Verfaßtheit der Sprache. Und genau deswegen hätte Meyer davon ausgehen können, daß sein Gedicht – allerdings weniger ›eindeutig‹ – auch dann als allegorisches Ding-/Liebesgedicht gelesen worden wäre, wenn – wie es ja in Anthologien üblich ist – nur der Titel *Zwei Segel* über ihm gestanden hätte. Daß die zunächst nur metaphorisch

14 Monroe C. Beardsley: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York 1958, S. 144. Siehe auch: Paul Ricœur: *Die Metapher und das Hauptproblem der Hermeneutik*. In: *Theorie der Metapher*. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983, S. 356–375, S. 368.

15 Anders verfahren dekonstruktive Lektüren, sie ›drehen‹ die Hierarchie der beiden Prinzipien bis zu dem Punkt ›um‹, daß das Kohärenzgebot keine Rolle mehr spielt. Siehe dazu: Thomas Böning: *Widersprüche. Zu den *Nachtwachen*. Von *Bonaventura* und zur Theoriedebatte* (Rombach *Litterae* Bd. 38). Freiburg i. Br. 1996, S. 15–95, bes. S. 62f.

aufzufassenden Wörter zum einen alle von demselben Bildspender, der seelischen und intentionalen Sphäre des Menschen, hergeleitet sind und zum anderen mit einer derartig hohen Frequenz auftreten, wäre schon ausreichend gewesen, den prinzipiellen Verdacht in Wahrscheinlichkeit umzuwandeln. Und dann kommt ja auch noch, als gewichtigstes Indiz, das beschließende Titel-Anagramm »Gesell« hinzu. Was aber die von uns in Anschlag gebrachte dritte, die selbstbezügliche allegorische Lesart angeht, so wird an ihr besonders deutlich, daß jede Allegorie für das von ihr indirekt, nur durch Anspielungen Gesagte ein »von Autor und Leser gemeinsam geteiltes oder erinnerbares stillschweigendes [kulturelles] Wissen« voraussetzt. Von daher könne diese Redestrategie, so Gerhard Kurz weiter, »ein Mittel sein, sich gegen Macht zu schützen«, allerdings werde sie auch eingesetzt, »um Wissen – und auch Macht selbst – als Geheimnis zu schützen«. ¹⁶ Anders als der Text ist der Praetext dann nur den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe, einer wie auch immer gearteten Elite, zugänglich, so daß wir es mit der – vor allem die Literatursoziologie interessierenden – Unterscheidung exoterisch/esoterisch zu tun haben. Von dieser Unterscheidung kündigt beispielsweise die Antwort, die Jesus laut Matthäus 13, 11–15 auf die Frage seiner Jünger gegeben hat, warum er in Gleichnissen rede:

Euch ist's gegeben, daß ihr die Geheimnisse des Himmelreichs verstehtet, diesen aber ist's nicht gegeben. [...] Darum rede ich zu ihnen in Gleichnissen. Denn mit sehenden Augen sehen sie nicht, und mit hörenden Ohren hören sie nicht; und sie verstehen es auch nicht. Und an ihnen wird die Weissagung Jesajas erfüllt, die da sagt (Jes 6, 9.10): »Mit den Ohren werdet ihr hören und werdet es nicht verstehen; und mit sehenden Augen werdet ihr sehen und werdet es nicht erkennen. Denn dieses Volkes Herz ist verstockt [...].«

Im Anschluß an diese Worte liefert Jesus dann den Verständnisschlüssel für das vorangegangene Gleichnis vom Sämann und macht es damit zu einer expliziten – oder, wie Quintilian es nennt: einer gemischten (*permixta*) – Allegorie. Im Gegensatz dazu gibt Meyers Gedicht die allegorische Bedeutung nur implizit zu verstehen – Quintilian hätte es deshalb als Beispiel für eine *tota*, d. h. reine, *allegoria* in Anschlag gebracht. ¹⁷ Und noch eine weitere terminologische Klärung ist hier angebracht. Mit der Inan-

16 Kurz: Metapher, S. 39.

17 Quintilianus: Ausbildung des Redners. (Buch) VIII 6, 47. Teil 2, S. 237.

spruchnahme der ›alten Schrift‹ des Jesaja hat Jesus das Vorbild für jene besondere Form der allegorisierenden Bibel-Exegese abgegeben, die man – wohl erst seit dem 18. Jahrhundert – »Typologie« nennt: Text und Praetext werden in ein teleologisches, ein Erfüllungsverhältnis versetzt. Hinsichtlich der Protagonisten spricht man dabei vom (erfüllenden, praefigurierten) ›Antitypus‹ einerseits und vom (erfüllten, praefigurierenden) ›Typus‹ andererseits. »Ich bin nicht gekommen, aufzulösen, sondern zu erfüllen«: Vor allem auf dieses Jesus-Wort (Matth. 5,17) beruft sich die typologische Bibel-Lektüre, wenn sie das Neue Testament dahingehend zum Praetext des Alten Testaments erhebt, daß – von Gott gewollt – etwa Christus als der Antitypus Adams und Eva als der die Kirche praefigurierende Typus aufzufassen sind.¹⁸ Auch in profanen Texten trifft man typologische Verhältnisse an, z. B. in Vergils *Aeneis* (Aeneas – Augustus), Dantes *Göttlicher Komödie* (Cato und Beatrice – Christus) und in Gottfrieds *Tristan und Isolde* (Helena – Isolde).

Womit wir nun auch die beiden anderen zu einer allegorisierenden Lektüre auffordernden Signal-Arten kennengelernt hätten.

So haben wir bei Jesu: »Wer Ohren hat, zu hören, der höre!« (Mark. 4, 9) eine explizite textinterne Aufforderung vor uns. Ihre Wirkung kann man sich anhand dessen erklären, was Hans-Georg Gadamer den »Vorgriff der Vollkommenheit«¹⁹ genannt hat und was man vielleicht besser als ›Vollkommenheitskredit‹ bezeichnen sollte, den der Leser einem Text erteilt. Selbst bei Absurditäten unterstellen wir zunächst, daß kein Versehen oder Irrtum des Autors, Erzählers oder Sprechers vorliegt, und suchen daher nach einer Möglichkeit, sie sinnvoll erscheinen zu lassen – in unserem Falle eben durch eine allegorische Lesart.

Von pragmatischen Aufforderungen schließlich spricht man im Falle solcher Texte, bei denen der Autor davon ausgeht, daß der Leser allein auf Grund seines Wissens noch einen anderen Bezugsrahmen ins Lesespiel bringen wird. Zu diesem Typ kann man auch die alle Vorgeschichte(n) auf Christus beziehende Typologie rechnen – allerdings als Sonderform. Denn hier wird die allegorisierende Lektüre nicht vom Text – dem Alten –, sondern vom Praetext – dem Neuen Testament – provoziert.

18 Andere Beispiele bei Kurz: *Metapher*, S. 42f. Zur Begründung vgl. Erich Auerbach: *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*. Krefeld 1953.

19 Hans-Georg Gadamer: *Vom Zirkel des Verstehens*. In: Ders.: *Wahrheit und Methode. Ergänzungen. Register* (Gesammelte Werke Bd. 2). Tübingen 1986, S. 57–65, S. 61f.

Und eben deshalb müssen wir jetzt zwischen einem allegorisch verfaßten Text und der allegorisierenden Lektüre eines Textes, der Allegorese, unterscheiden: Bisher konnten wir einmal von dem einen oder dem anderen sprechen, weil wir im Ausgang von Meyers Gedicht unter Allegorien solche Texte verstanden haben, die »von sich aus« zu einer allegorisierenden Lektüre auffordern. Jetzt aber sind wir auf Texte gestoßen, die nicht »aus sich selbst«, sondern von einem anderen Text her eine Allegorese erheischen, dergestalt, daß sich dieser zeitlich nachgehende dem vorhergehenden als dessen Praetext unterlegt.

Historisch gesehen, gab es die hermeneutische Methode der Allegorese schon vor der literarischen Form der Allegorie. Ihr Entstehungsmotiv war die Apologie. So wurden etwa die homerische Dichtung gegen den Vorwurf, eine skandalöse Göttergeschichte zu sein, und die Bibel gegen die Kritik, Absurditäten zu verbreiten, durch Lektüren verteidigt, die darlegten, daß diese Texte etwas anderes als das Gesagte meinten. Ihre Autorität konnte dadurch in einen gewandelten kulturellen Kontext hinübergerettet werden – sie wurden im Hinblick auf die Interessen des Auslegers aktualisiert. Genauso aber ist es möglich, daß gefährliche Texte durch Allegorese entmächtigt und abgewehrt werden. Noch einmal sind wir damit darauf gestoßen, daß allegorische Lektüren etwas mit der Machtfrage zu tun haben. Aber gilt das nicht für jede Lektüre, insofern keine denkbar ist, die nicht auf Aneignung des Textes ausgeht? Dient die Trennung von »Geist« und »Buchstabe« nicht sowohl dem hermeneutischen Verstehen schlechthin²⁰ wie auch seiner besonderen Methode des Allegorisierens als Modell? Damit aber aus dem Vorschlag, Interpretationen darum allegorisch zu nennen, weil sie, geleitet von den Interessen des Lesers, immer danach fragen, was in dem manifest Gesagten latent zur Sprache kommt,²¹ keine Konfusion erwächst, sollte man einen weiteren von einem engeren Begriff der allegorischen Deutung unterscheiden.

Die allegorische Deutung im engeren Sinne ersetzt zunächst den oder die Akteure des Textes durch andere – in vertikaler (paradigmatischer) Hinsicht. Sodann werden für den/die Praetext/e in horizontaler (syntagmatischer) Richtung Analogien zu den wesentlichen Handlungselementen und Aussagen des Textes gebildet. Bezogen auf unser Beispiel: »Zwei Lie-

20 Vgl. den Beitrag *Verstehen* von Heinrich Bosse in diesem Band.

21 Siehe dazu Herbert Anton: *Mythologische Erotik* in Kellers *Sieben Legenden* und im *Sinngedicht*. Stuttgart 1970, S. 1ff; Northrop Frye: *Analyse der Literaturkritik* (Sprache und Literatur 13). Stuttgart 1964, S. 93.

bende« in den ›Schicksalen‹ ihres ›Lebens‹, die ›formalen‹ und die ›allegorischen Paare‹ im ›Verlauf‹ des ›Gedichts‹ – sie alle harmonieren ebenso sehr wie »zwei Segel« in den »Winden« einer »tiefblauen Bucht«.

Um nun die Frage beantworten zu können, ob unser Gedicht neben der allegorischen auch eine symbolische Deutung ermöglicht, ist es nötig, auf Goethes Begriffsbestimmungen einzugehen. Wurden nämlich »Allegorie« und »Symbol« erstmals in den Jahren zwischen 1770 und 1830 – der sogenannten Goethezeit – »systematisch in denselben Kontexten korreliert«,²² dann war der Dichter zwar nicht der Urheber dieser Entgegensetzung, doch waren es seine Formulierungen, die das Feld der Literatur geprägt haben. Deshalb ist es sinnvoll, wenn Gerhard Kaiser bei seinen Ausführungen über Meyer auf seine Interpretation des Goethegedichtes *Ich saug an meiner Nabelschnur*²³ Bezug nimmt, derzufolge sich in den Schlußversen »Und im See bespiegelt / Sich die reife Frucht« das lyrische Ich selber symbolisiert hat. In Übereinstimmung mit unserer Beobachtung, daß es in Meyers Gedicht zwischen Text und Prätext einen Bedeutungsprung gibt, schreibt Kaiser:

Alle Behutsamkeit des Übergangs von zwei Segeln zu zwei Gesellen ändert [...] nichts daran, daß die Segel Allegorien sind; im Gegenteil. Daß der Übergang so vorsichtig durchgeführt wird, weist um so mehr darauf hin, daß überhaupt ein Übergang notwendig ist, den zu formulieren sich beim Symbol erübrigt. Die im See sich bespiegelnde reife Frucht in dem Goethegedicht [...] ist und bleibt sie selbst, auch wenn und indem sie symbolisch auf das erlebende und sein Erlebnis artikulierende Ich des Gedichtanfangs verweist, ja sogar wenn dem Symbol eine leichte Anthropomorphisierung als Irritation eingefügt ist, sofern nur Menschen sich bespiegeln. Die Frucht ist die Frucht, obgleich sie, unausgesprochen, das Ich in einem kontrastiv-verwandten Lebensverhältnis als reifendes Leben bedeutet. Die Segel dagegen hören auf, Segel zu sein, indem sie ausgesprochenermaßen Gesellen werden. Es gibt keine Gemeinsamkeiten zwischen

22 Wie Michael Titzmann gezeigt hat, verdankt sich diese Begriffsbildung vor allem den idealistischen Philosophien Schellings, Asts, Solgers, Hegels und Schleiermachers. Michael Titzmann: Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit. In: Formen und Funktionen der Allegorie. Symposium Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. III). Hg. von Walter Haug. Stuttgart 1979, S. 642–665, S. 642.

23 Gerhard Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen. 3 Tle., Frankfurt a. M. 1988, Teil 1, S. 93–105. Vgl. den Beitrag *Rhythmus und Metrum* von Christine Lubkoll in diesem Band, S. 112.

Segeln und Gesellen, schon weil Segel nicht an Verhältnissen gelebten Lebens teilhaben.²⁴

Goethes eigene Bestimmungen erklären dies so: Kommen Allegorie und Symbol darin überein, daß hier wie dort eine Sache zugleich auch eine andere bedeutet, dann soll beim Symbol dieses analoge Verhältnis jedoch schon von Natur aus, und d. h. durch das jeweilige Sein, gegeben sein, während es im Falle der Allegorie erst kulturell, nämlich durch die Rede und damit konventionell, hergestellt werde. Und genau deshalb, weil sie natürlich zueinander bestimmt sind, sollen sich die beiden Bedeutungen des Symbols so harmonisch zusammenfügen lassen, daß sie gerade in dieser höchsten Innigkeit doch je für sich blieben. In diesem Sinne bemerkt Goethe beispielsweise – wie wir noch sehen werden: nicht zufällig – über einen symbolischen Bildvorwurf: »Es ist die Sache, ohne die Sache zu sein, und doch die Sache; ein im geistigen Spiegel zusammengezogenes Bild, und doch mit dem Gegenstand identisch«.²⁵ Anders die Allegorie, die Goethe zufolge »weit« hinter dem Symbol zurückstehe, weil sie »vielleicht gestreich witzig, aber doch meist rhetorisch und conventionell« sei, wertvoll insofern, »je mehr sie sich demjenigen nähert, was wir Symbol nennen«;²⁶ Hier scheint es zwischen den beiden Bestandteilen der bedeutenden Sache eine »natürliche« Kluft zu geben, so daß sie immer nur parallel beredet werden könnten, niemals jedoch der eine im andern zu sehen sei.

Indes – was soll es heißen, daß eine solche symbolische Zusammenschau bei Meyer darum nicht möglich sein soll, weil »Segel nicht an Verhältnissen gelebten Lebens teilhaben«? Haben Segel »an sich« nicht ebensoschr oder ebensowenig an Verhältnissen gelebten Lebens teil wie straßenkehrende Besen? Wie aber kann Goethe dann sagen: »Ich brauche nur zum Fenster hinauszusehen, um in straßenkehrenden Besen und herumlaufenden Kindern die Symbole der sich ewig abnutzenden und immer sich verjüngenden Welt beständig vor Augen zu haben«?²⁷ Und wie sollen wir

24 Kaiser: Geschichte der deutschen Lyrik. Teil 1, S. 309f.

25 Johann Wolfgang Goethe: Philostrats Gemähld. Nachträgliches. In: Goethes Werke (Weimarer Ausgabe). Bd. 49. Abt. 1. Weimar 1898, S. 136–148, S. 142.

26 Goethe: Philostrats Gemähld, S. 142.

27 Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (24. Band der Goethe-Gedenk-Ausgabe). Zürich 1948, S. 210 (171.1827).

gar seine Briefäußerung verstehen: »Alles was geschieht ist Symbol, und, indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Uebrige«.²⁸ Merken wir zunächst an, daß in der Begriffsgeschichte dem Symbol – siehe z.B. die lutherische Abendmahlslehre – beständig drei Merkmale zugesprochen werden: daß es ein Zeichen ist; allerdings insofern ein besonderes, als es ein Empirisches darstellt, das als solches eine Bedeutung hat; und schließlich, daß es einen Zusammenhang repräsentiert – und zwar nicht nur in ›horizontaler‹ Hinsicht, in der es um Empirisches oder Immanentes wie eine Gemeinschaftsstiftung geht, sondern auch in der ›vertikalen‹, der es um den Zusammenhang des Physischen oder Sinnlichen sowohl mit dem Unsinnlichen wie dem Übersinnlichen, d. h. dem Metaphysischen, zu tun ist. Als Metaphysik bezeichnet man jenes Fragen, das einerseits ontologisch nach dem Wesen – platonisch: der Idee – einer Sache und andererseits theologisch nach dem einen – in der Geschichte »Idee«, »Gott« oder »Vernunft« genannten – Grund fragt, in dem sämtliche Wesenheiten – oder Ideen – fundiert sind. Daß auch der Goethesche Symbolbegriff ontotheologisch fundiert ist, läßt sich leicht demonstrieren:

Die Idee ist ewig und einzig; daß wir auch den Plural brauchen ist nicht wohlgetan. Alles was wir gewahr werden und wovon wir reden können, sind nur Manifestationen der Idee; Begriffe sprechen wir aus, und insofern ist die Idee selbst ein Begriff.²⁹

Identifizieren wir z. B. etwas als Besen oder Kind, so können wir dies nur, weil die uns begehrenden Objekte außer uns Manifestationen jener Ideen sind, die wir als menschliche Subjekte in uns, nämlich in unserem Geist, haben. Es gehört zu der Idee, die sich im Menschen manifestiert, daß seine Ideen in einem Entsprechungsverhältnis zur Wirklichkeit stehen. Ge­gründet aber sind alle diese Ideen in der einen – von Goethe u. a. auch »Gott« oder »Leben« genannten – Idee, die damit der Garant dafür ist, daß der Mensch die Welt erkennen kann. Gelingt es nun gemäß dem Satz: »Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre«,³⁰ die transzendente Idee in der Immanenz zu erblicken, dann

28 An Carl Ernst Schubarth, 2.4.1818. Goethe: Weimarer Ausgabe. Bd. 29. Abt. 4. Weimar 1904, S. 121–123, S. 122.

29 Johann Wolfgang Goethe: Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen (Frankfurter Goethe-Ausgabe Bd. 13; Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 102). Hg. von Harald Fricke. Frankfurt a. M. 1993, S. 124, Nr. 2.14.1.

30 Goethe: Sprüche in Prosa, S. 49, Nr. 1.308.

kann man sagen: »Alles was geschieht ist Symbol, und, indem es vollkommen sich selbst darstellt, deutet es auf das Uebrige«: eben auf die höchste Idee, das kaum noch faßbare Allgemeinste, und mit ihr auf alle anderen in der Besonderheit der Phänomene sich manifestierenden allgemeineren Ideen.³¹

Was in den »natürlichen« Analogien des Symbols zum Ausdruck kommt, ist nichts anderes als diese hierarchisch aufgebaute Struktur allgemeiner Ideen. Scheinbar völlig Heterogenes wie Besen und Kinder läßt sich dann »natürlich« verbinden, wenn es auf das Unerforschliche, in diesem Fall das sich als Werden und Vergehen bekundende Leben, hin durchsichtig wird. Hat der Mensch es im Blick, dann können seine Deutungen nicht mehr rhetorisch-konventionell und d. h. gewaltsam sein; denn dann steht der Mensch der Welt nicht mehr gegenüber, sondern wird so Teil von ihr, daß sie in ihm zu ihrem Bewußtsein kommt. Deswegen soll es alles andere als Indiz einer Allegorisierung sein, wenn Goethes Gedicht den Früchten etwas zuspricht, was nur dem lyrischen Ich zukommt: die Fähigkeit zur Selbstbespiegelung.

Das Organ für dieses Numinose – der »geistige Spiegel« – ist für Goethe aber das ahnende Vermögen der Vernunft, von dem er den auf die Sphäre der Empirie beschränkten und daher begrifflich operierenden Verstand, den »Witz«, absetzt. Dessen Analogiebildungen seien gesucht und nicht einfach gefunden, sie verdanken sich keiner »lebendig augenblickliche[n] Offenbarung des Unerforschlichen«,³² sondern einer Setzung; sie sind »rhetorisch und conventionell«, mithin zu deuten und deswegen allegorisch, während vom Symbol behauptet wird, daß es nur geschaut werden müsse: es »bedeutet nicht, sondern ist.«³³ Es hat sich aus sich selbst zu erklären, was nur dann möglich wäre, wenn sein Sinn in ihm selbst vollkommene Präsenz besäße und das heißt, wenn es nicht auf ein anderes Zeichen verweisen müßte. Zeichentheoretisch gesehen wird damit die Behauptung aufgestellt, daß im Symbol der Signifikant mit dem Signifikat

31 Abgesehen davon, daß diese von Heinz Schlaffer: *Goethes Versuch, die Neuzeit zu hintergehen*. In: Paolo Chiarini (Hg.): *Bausteine zu einem neuen Goethe*. Frankfurt a. M. 1987, S. 9–21, ein Relikt des Aberglaubens genannte Konzeption sämtliche Sinnprobleme löst, ist sie in praktischer Hinsicht auch insofern von höchstem Nutzen, als sie die Möglichkeit der »Datenkomprimierung« bietet: Man braucht, wie gerade Goethes Reiseberichte zeigen, nur wenige Phänomene zu betrachten, um alle zu haben.

32 Goethe: *Sprüche in Prosa*, S. 33, Nr. 1.196.

33 Titzmann: *Allegorie und Symbol*, S. 655.

identisch ist.³⁴ Eine unmögliche Behauptung, wie jedes Lexikon zeigen kann, weist es doch als Bedeutung eines Wortes ein anderes aus, und so ad infinitum. Aber genau in diesem Infinitum will das metaphysische Denken gegründet sein, so daß es von einem Zeichen ausgeht, in dem die Zeichenbewegung und damit die Zeit zum Stillstand kommen können soll.³⁵

In pragmatischer Hinsicht kann diese doppelte Bewegung einer »Naturalisierung des Semiotischen« und einer »Semiotisierung des Natürlichen«³⁶ nur deshalb funktionieren, weil man von den optischen Zeichen der bildenden Kunst ausgeht und dabei postuliert, sie könnten ohne textuelle Vermittlung auskommen. Daß dieses Postulat aber allein dann möglich ist, wenn die textuelle Vermittlung so selbstverständlich ist, daß sie nicht ins Auge fällt, verhehlt sich die Goethe-Zeit dadurch, daß sie ihr ›Selbstverständliches‹ gut ontotheologisch das »allgemein« bzw. »rein Menschliche«³⁷ nennt. Was symbolische Kunstwerke zum Ausdruck bringen, soll danach jenseits kultureller und d. h. textueller Prägungen allen Menschen zu allen Zeiten und an allen Orten gleichermaßen offensichtlich sein.³⁸ Gibt es aber nach der Einsicht des *linguistic turn* kein Erkennen, das nicht textuell vermittelt wäre, dann fällt, weil sie auf dieser Annahme basiert, die von Goethe getroffene theoretische Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie dahin: Symbole sind dann nichts anderes als Allegorien, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind. Von diesem Standpunkt aus wird Goethes Rede von der sich selbst bespiegelnden Frucht als Indiz einer verborgenen allegorischen Sprechweise lesbar.

Genau davon scheint mir Meyers Gedicht auszugehen. Daß es zwischen Segeln und Gesellen erst einen Übergang herstellen muß, bedeutet nichts anderes, als daß es von jener metaphysischen Symbol-Konzeption nicht

34 Zu weiteren Unmöglichkeiten des Symbol-Begriffes siehe Titzmann: Allegorie und Symbol.

35 In der Dekonstruktion hat sich dafür der Terminus ›transzendentes Signifikat‹ eingebürgert.

36 Titzmann: Allegorie und Symbol, S. 660.

37 Siehe z. B.: Johann Wolfgang Goethe: Serbische Lieder. In: Ders.: Weimarer Ausgabe. Bd. 41. Abt. 2. Weimar 1903, S. 136–153, S. 138; ders.: German Romance. Volumes IV. Edinburgh 1827. In: Ebd., S. 304–307, S. 305.

38 Vgl. Johann Wolfgang Goethe: Über Laokoon. In: Klassik und Klassizismus (Bibliothek der Kunstliteratur Bd. 3; Bibliothek deutscher Klassiker Bd. 128). Hg. von Helmut Pfotenhauer und Peter Sprengel. Frankfurt a. M. 1995, S. 149–161, S. 152; sowie den Aufsatz von Goethes Haus-Kunsthistoriker Johann Heinrich Meyer: Über die Gegenstände der bildenden Kunst. Ebd., S. 162–207, S. 180.

mehr ausgehen kann, die es Goethe erlaubt, »einfach« Besen und Kinder, die Frucht und das Ich miteinander zu kombinieren.

Darauf deutet nun auch die vierte Parallelrede hin, die man m. E. aus der Parallel-Bewegung der zwei Segel rekonstruieren kann. Denn muß die Goethesche Symbol-Konzeption für das Verhältnis von Autor und Leser nicht ebenfalls eine »prästabilierte Harmonie« postulieren? »Wie eins in den Winden / Sich wölbt und bewegt, / Wird auch das Empfinden / Des andern erregt.«: Angesichts Goethescher Symbole gibt es der Theorie nach kein individuelles, sondern nur ein gleichförmiges Verhalten, eben weil es hier nicht um suchende Deutung, sondern um eine empfangende Schau, um Intuition, geht – »Wille und Bewußtsein spielen im Moment der Perzeption keine aktive Rolle«. ³⁹ Und wenn wir nun die Bedingung solcher Möglichkeit in der auch »Gott« genannten höchsten »Idee« erblickt haben, dann spielt unser Gedicht auch darauf an – allerdings in einer höchst eigentümlichen Weise. »Der Wind bläst, wo er will, und du hörst sein Sausen wohl; aber du weißt nicht, woher er kommt und wohin er fährt«, ist eine biblische (Joh. 3,8) *allegoria permixta*, die so geläufig geworden ist, daß der Wind als Symbol für den »Heiligen Geist« verwendet werden kann – so etwa auch in Goethes Nabelschnur-Gedicht. Bei Meyer nun ist der Wind – in einer dem Leisen des allegorischen Übergangs entsprechenden Weise – auffällig in den Hintergrund gedrängt. Es wird der Eindruck erweckt, als sei die Bewegung der Segel eine autonome. So nicht nur in Strophe 1, sondern auch in der folgenden, in der zudem der eine Wind in den Plural gesetzt wird: Die Winde erscheinen als etwas, das der Bewegung der Segel nur Raum zu geben hat. Nun ließe sich zumindest die Autonomie-Vorstellung insofern noch mit Goethes Symbol-Konzeption verbinden, als sie – was hier nicht gezeigt werden kann – mit dem Genie-Begriff verknüpft ist. ⁴⁰ Zieht man aber des weiteren in Erwägung: erstens, daß wir ein allegorisches Gedicht vor uns haben, und zweitens, daß es mit den zwei Segeln schon eine andere Allegorie – das eine Lebensschiff ⁴¹ – abgewandelt, nämlich gleichfalls plurali-

39 Bengt Algot Sørensen: Die »zarte Differenz«. Symbol und Allegorie in der ästhetischen Diskussion zwischen Schiller und Goethe. In: Formen und Funktionen der Allegorie, S. 632–641, S. 633.

40 Siehe dazu Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik (Gesammelte Werke Bd. 1). 6. durchges. Aufl. Tübingen 1990, S. 83ff.

41 Vgl. Arthur Henkel und Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des 16. und 17. Jahrhunderts. 2. Aufl. Stuttgart 1976.

siert hat; erkennt man nun noch, daß das inhaltlich Zurückgedrängte in Strophe 2 formal bestimmend wird – mag die Häufung der W-Alliterationen und Anlaute noch üblich sein (»Winden«, »wölbt«, »bewegt«; »Wie«, »wird«), die buchstäbliche Verdoppelung des Wortes im ersten Vers (»Wie ... in den / Winden«) ist es nicht –, dann wird wohl unabweisbar, daß hier nicht eine metaphysische, sondern nur noch mehrere physische, keine geistige, sondern verschiedene ›buchstäbliche‹ Instanzen für ein gleichgerichtetes Verhalten einzustehen haben: Zwischen Autor und Leser bestünde nur dann vollkommene Übereinstimmung, wenn beide durchgängig dem Oktroi von Regeln folgen würden. Genau das aber ist unmöglich, reduzierte sich dann Schreiben und Lesen doch auf eine bloße Mechanik. Allerdings gäbe es dann nur einen Text und damit nur eine Interpretation: das Ziel der Goetheschen Symbol-Konzeption,⁴² das in der Praxis jedoch niemals erreicht worden ist – ein weiterer Beleg für die These, daß Symbole Allegorien sind, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind. Ähnliches gilt auch für die Liebesthematik: Weil Menschen niemals synchron, sondern immer nur asynchron zueinander leben, darum kann Liebe nur heißen, dieses Faktum zumindest auszuhalten. Aber kündigt das Gedicht nicht von einem Liebesverhältnis, in dem einer immer genau das gleiche wie der andere tut? In der Tat. Doch wenn sich solche Gleichförmigkeit nur noch auf konventionelle Regeln zu gründen vermag, dann kann sie nur ein (Alp-)Traum bleiben: weil die Anwendung einer Regel, wie Wittgenstein gezeigt hat, selber keiner Regel, sondern einer freien Entscheidung folgt. Es sei denn, es wird physische Gewalt ausgeübt – von der aber ist im Gedicht ausdrücklich keine Rede (oder doch?).

Und wenn genau dies der Grund dafür ist, daß das Gedicht nicht symbolisch – im Goetheschen Sinne –, sondern allegorisch spricht, dann heißt das zugleich auch, daß man als Leser in der Befolgung der allegorischen Deutungsregeln immer auch frei ist. Was wiederum zur Folge hat, daß Sie meiner Interpretation folgen können, es aber nicht müssen. Zwar hat man, wenn man den Anspruch erheben möchte, einen Text gut zu lesen, ihn in dem Sinne grundsätzlich zu lieben, daß man »ja« zu ihm sagt – denn wie anders sollte man ihn zur Kenntnis nehmen können, als daß

42 Schon Solger hat erkannt, daß es unter den Bedingungen des Symbolischen, weil es *die* Idee auszudrücken hat, »eigentlich nur genau ein Kunstwerk geben kann«; s. Titzmann: Allegorie und Symbol, S. 654.

man sich ihm öffnet und ihm den ›Vollkommenheitskredit‹ gewährt –, doch kann dies nicht heißen, daß man mit ihm konform gehen muß.

Von daher ist nun auch der Symbolbegriff zu reformulieren. Aufzugeben ist er ja schon aus dem historischen Grund nicht, daß Goethes Theorien über das Symbol und die Allegorie Unterschiede in der Schreibpraxis zur Folge gehabt haben.

Mit meiner Aussage, Symbole seien Allegorien, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, meine ich, daß wir beim Symbol anders als im Falle von Metapher und Allegorie kein Sprach- oder Text-, sondern ein Gegenstandsbewußtsein haben. Erfahren wir die Metapher als Verstoß gegen sprachliche Konventionen, haben wir in der Allegorie eine analogische Beziehung erst mit der doppelten Wirkung herzustellen, daß die beiden Modelle durchgängig voneinander getrennt bleiben und wir zugleich auch auf die textuellen Prozeduren ihrer Verbindung aufmerksam bleiben, so impliziert das Symbol eine als ›selbstverständlich‹ aufgefaßte Analogie zwischen einem Gegenstands- oder Handlungsbereich auf der einen und einer unsinnlichen – lebensweltlichen, psychischen, moralischen – oder gar übersinnlichen – schicksalhaften, religiösen – Bedeutsamkeit auf der anderen Seite. ›Selbstverständlich‹ aber ist für uns in der Regel das, was wir in der alltäglichen Lebenseinstellung als real-gegeben ansehen – und das erklärt, warum Symbol und Symbolisiertes demselben Geschehenszusammenhang, demselben raum-zeitlichen Erfahrungsfeld, entstammen müssen. Daß ›an sich‹ aber nichts selbstverständlich und damit real-gegeben ist, zeigt die Geschichte – z.B. der historische Vergleich der Meyerschen Segel mit den Goetheschen Besen –, so daß man sagen muß, selbstverständlich ist das selbstverständlich Gewordene oder einfach als selbstverständlich Behauptete. Der Unterschied zwischen Allegorie und Symbol ist mithin einer der Einstellung – beim Symbol wird übersehen, was man bei der Allegorie beständig vor Augen hat: daß man sich immer in einer Textwelt bewegt – der Grundgedanke des *linguistic turn*. Und da wir diesen Sachverhalt in unseren Lebensvollzügen beständig vergessen müssen, ist der Wechsel von der allegorischen zur symbolischen Einstellung in der Lebenswelt vorgebildet. Denn unsere am Lexikon gewonnene Einsicht, daß die Bedeutung eines Satzes immer eine andere Bedeutung ist, können wir nun dahingehend formulieren, daß die Sprache allegorisch verfaßt ist, daß wir aber symbolisch mit ihr umgehen müssen – ein Zeichen wird ja auch »Symbol« genannt –, weil wir diesen unendlichen Verweisungsbezug um des Lebensvollzuges anzuhalten haben. Womit nicht nur erklärt wäre, warum wir in den Dingen eine Bedeutung zu er-

kennen glauben,⁴³ sondern auch, warum – in einem weiten Sinne – jede Text-Interpretation allegorisch genannt werden darf.

Damit aber können wir nun auch die Behauptung Klaus Weimars besser verstehen, daß Meyers Gedicht das gelungene Beispiel einer Symbolbildung abgebe. Wenn er in die zwei Segel die Parallelrede von den zwei sich liebenden Gesellen hineinsieht, dann geht er insofern über den Wortlaut des Gedichtes hinaus, als er den eben beschriebenen Einstellungswechsel vornimmt. Ein kleiner und doch – folgt man dem, was die Mathematik über Parallelen sagt – unendlicher Sprung ...

Literaturhinweise

VOLKER BOHN (Hg.): Typologie. (Internationale Beiträge zur Poetik Bd. 2.) Frankfurt a. M. 1988.

WALTER HAUG (Hg.): Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978 (Germanistische Symposien. Berichtsbände. III). Stuttgart 1979.

HANS-JÜRGEN HORN UND HERMANN WALTER (Hg.): Die Allegorese des antiken Mythos (Wolfenbütteler Forschungen 75). Wiesbaden 1997.

HEINRICH LAUSBERG: Elemente der literarischen Rhetorik. 5. Aufl. München 1976, §§ 423–425, S. 139f.

JÜRGEN LINK: Das lyrische Gedicht als Paradigma des überstrukturierten Textes. In: Funk-Kolleg Literatur. In Verbindung mit Jörn Stückrath hg. von Helmut Brackert und Eberhard Lämmert. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1977, S. 234–257.

PAUL DE MAN: Lesen (Proust). In: Ders.: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988, S. 91–117.

CHRISTOPH MENKE: »Unglückliches Bewußtsein«. Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: Paul de Man: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 265–299.

WILLEM VAN REIJEN (Hg.): Allegorie und Melancholie. Frankfurt a. M. 1992.

SIGRID SCHADE, MONIKA WAGNER, SIGRID WEIGEL (Hg.): Allegorien und Geschlechterdifferenz. Köln/Weimar/Wien 1994.

43 Vgl. Paul de Man: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993, S. 83–130, S. 83–105 (Abschnitt: Allegorie und Symbol).

BENGT ALGOT SØRENSEN (Hg.): Allegorie und Symbol. Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert (*Ars poetica* 16). Frankfurt a. M. 1972.

BENGT ALGOT SØRENSEN: Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik (*Scandinavian Univ. Books*). Kopenhagen 1963.

FERDINAND WEINIANDL: Die Metaphysik Goethes. Berlin 1932.

Wiederholen

Einmal ist keinmal – hinter dieser Weisheit verbirgt sich das Wissen der Lasterhaften, daß Sünde und Genuß erst mit der Wiederholung beginnen. Ohne Wiederholen keine Lust, keine Liebe, keine Form, keine Struktur, kein Leben. Nichts. Alles Einmalige ist langweilig – solange bis es wiederholt, wieder geholt wird.

Kein Wunder, daß der Begriff der Wiederholung (bei Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, bei Freud oder Deleuze) ein philosophisches Thema ohnegleichen wurde – es scheint, als ob die Philosophie nicht müde wird zu beweisen, wie einzigartig es sei. Und doch will niemand einfach wiederholen, was zum Begriff der Wiederholung schon gesagt wurde, man möchte nicht bloß nacherzählen und nicht nur aufzählen und rekapitulieren, sondern entdecken, auswählen, konstruieren. Alles soll wie zum ersten Mal gesagt sein. Aber die Emphase der Einmaligkeit unterliegt einer seltsamen Dialektik: Nur unter dem Begriff der Wiederholung läßt sich das Einmalige denken. Rainer Maria Rilke sagt in der *Neunten Duineser Elegie* über das »Hiersein«:

Einmal

jedes, nur einmal. Einmal und nicht mehr. Und wir auch
einmal. Nie wieder. Aber dieses
einmal gewesen zu sein, wenn auch nur einmal:
irdisch gewesen zu sein, scheint nicht widerrufbar.¹

Um die Einmaligkeit des je Einen wirklich auszusagen, muß der Dichter es mehr als einmal sagen, und die nachdrückliche Behauptung der Einmaligkeit nimmt notwendig die Form einer emphatischen Wiederholung an – nur so scheint sie »nicht widerrufbar«. Alles Sprechen ist in Form und Inhalt immer schon ein wiederholtes. Das gilt vielleicht für den Inbegriff der originären Sprache, für die Sprache der Dichter noch in einem besonderen Maße. Nicht so sehr, weil das Poetische nach alter Auffassung vor allem auf der Mimesis, der Nachahmung beruht, sondern weil das

¹ Rainer Maria Rilke: Duineser Elegien, Die Sonette an Orpheus. Nach den Erst-
drucken von 1923 kritisch hg. von Wolfram Groddeck. Stuttgart 1997, S. 38.

Prinzip der Wiederholung bis hinein in die feinsten Strukturelemente der poetischen Sprache am Werk ist: Wiederholung ist das fundamentale poetische Prinzip.²

Ohne entscheiden zu wollen, was denn ursprünglicher gewesen sei, die poetische oder die prosaische Sprache, kann man doch die primäre Unterscheidung treffen, daß sich der Begriff des Verses aus der Vorstellung einer Umkehr, einer Wendung, eben der Wiederholung gebildet hat, während sich der Begriff der Prosa der Vorstellung eines ungebrochen vorwärts gerichteten Sprechens verdankt. Die Etymologie der Worte ›Vers‹ und ›Prosa‹ sagt eben dies: *versus* bedeutet im Lateinischen »gewendet«, »wiederholt«, während *prosus* als »geradeaus« übersetzt werden kann. Im Unterschied zur geradeaus davoneilenden, flüchtigen Prosa behauptet sich die Verskunst – und mit ihr jede kunstvolle Rede – durch die Wiederkehr ihrer formalen Mittel, und das heißt in letzter Konsequenz, durch die Wiederholung ihrer selbst.

Parallelismus

Die einfachste Form der sprachlichen Wiederholung scheint der Parallelismus zu sein. Und die einfachste Form des Parallelismus wäre dann der *semantische Parallelismus*. Als Stilmittel der hebräischen Poesie hat er die sprachliche Kontur des Alten Testaments und seiner Übersetzungen nachhaltig geprägt. Das Prinzip des semantischen Parallelismus ist ebenso einfach wie wirkungsvoll: Derselbe Gedanke wird noch einmal, aber in andern Worten wiederholt. Als Beispiel sei an einen Vers aus dem *Lied des Moses* erinnert, der in der Übersetzung von Luther so lautet:

Meine Lehre tiefe wie der Regen, und meine Rede fließe wie der Tau, wie der Regen auf das Gras und der Tropfen auf das Kraut.³

Der Vergleich, den Moses in und mit seinem Lied evoziert, ist der vom Redefluß: Seine Worte fließen wie der Regen oder wie der Tau auf Gras und Kraut. Die Wiederholungen des Grundgedankens durch semantische Parallelismen wirken nun aber keineswegs redundant, sondern sind poetisch höchst wirkungsvoll und einprägsam. Der durch den Parallelismus

² Vgl. dazu Eckhard Lobsien: *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*. München 1995.

³ 5. Mose, Kap. 32, V. 2.

stilisierte Bibelvers wird zum Zeugnis seiner eigenen Wahrheit – und er prägt sich in dieser Gestalt auch besser ins Gedächtnis ein.

Und damit ist auch ein weiterer wichtiger Aspekt der poetischen Wiederholung genannt: der mnemotechnische. Denn Verse – Merkverse – sind ein gutes Mittel gegen das Vergessen, und im Prinzip ist es die suggestive Macht der Wiederholung durch den Rhythmus, die den Menschen aufmerken läßt und die ihn zwingt, die flüchtigen Worte im Gedächtnis zu behalten. Nietzsche erklärte sich sogar den »Ursprung der Poesie« aus einem archaischen Nützlichkeitsdenken, wonach eben »der Mensch einen Vers besser im Gedächtniss behält als eine ungebundene Rede«. ⁴

Komplementär zum semantischen stellt sich der *syntaktische Parallelismus* dar, bei dem es nicht auf die Wiederholung der Inhalte ankommt – die können zwar auch wiederholt werden, meistens bilden sie aber eher einen Gegensatz –, sondern auf den gleichen Satzbau. So finden sich – um wieder ein Beispiel zu zitieren – im ersten von Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* (dessen Titel *Nur Narr! Nur Dichter!* übrigens selbst schon einen knappen syntaktischen Parallelismus figuriert) gegen Ende die Verse:

das, das ist deine Seligkeit,
eines Panthers und Adlers Seligkeit,
eines Dichters und Narren Seligkeit! ...⁵

Es zeigt sich, daß der syntaktische Parallelismus hier keine inhaltliche Parallele markiert, sondern vielmehr die innere Zerrissenheit im dithyrambischen Begriff des Nur-Dichters betont, indem gerade in der Wiederholung desselben Satzbaus die semantischen Spannungen spürbar werden: »Panther« und »Adler« als Raubtiere bilden eine inhaltliche Opposition, die sich in der Entgegensetzung von »Dichter« und »Narr« nicht wiederholt, und die Beziehung der beiden parallelgesetzten Paare besteht weder in Ähnlichkeit noch in Entgegensetzung.

Nun könnte man ja auch in den zitierten Versen aus dem *Lied des Moses* einen syntaktischen Parallelismus erkennen, aber der Effekt der semantischen Parallele bleibt dort doch das primäre Stilprinzip. Offenbar besteht die Wirkweise des syntaktischen Parallelismus in der Dominanz der Form über die heterogenen Inhalte. Der syntaktische oder formale Parallelis-

4 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München 1980. Bd. 3: Fröhliche Wissenschaft, Aph. 84, S. 440.

5 Nietzsche, Kritische Studienausgabe, Bd. 6, S. 379.

mus hat freilich noch mehr Aspekte als nur den der spannungsvollen Vereinheitlichung des Disparaten. Da sich in den beiden Versen von Nietzsche nicht nur die Syntax, sondern auch die Prosodie wiederholt – in beiden Versen sind die Silbenzahl und die Betonung, der ›Tonfall‹, identisch –, wird nun deutlich, daß im Wirkprinzip des formalen Parallelismus auch jenes für die poetische Sprache unendlich folgenreiche Organisationsprinzip des rhythmischen Parallelismus enthalten ist, das in der Lehre von der Metrik zu einem eigenen System korrespondierender Wiederholungen entwickelt wurde.

Rhetorische Figuren der Wiederholung

Der Parallelismus ist aber nicht unbedingt die elementarste Art der formalen Wiederholung; eine noch einfachere Form der Wiederholung ist die des einzelnen Wortes. Wenn nur ein einzelnes Wort in unmittelbarer Folge wiederholt wird, dann wird das in der rhetorischen Stilistik als *Geminatio* bezeichnet. Das bedeutet ›Paarung‹ und könnte auch als ›Zwillings‹-Figur verdeutscht werden. In den zitierten Nietzsche-Versen zeigt sich die *Geminatio* in der ersten Zeile: »das, das ist deine Seligkeit«. Die Verdoppelung des Hinweises, »das, das«, hat ihre Entsprechung in der Aussage des folgenden syntaktischen Parallelismus; die Stelle selbst ist aber auch theoretisch aufschlußreich, weil hier evident wird, daß es die Wiederholung als Wiederholung desselben, als ›reine‹ Wiederholung gar nicht gibt. Denn das zweite demonstrative »das« setzt sich zu dem ersten in eine wahrhaft komplexe Beziehung, es begnügt sich keineswegs bloß damit ›nachzudoppeln‹. Die emphatische Wirkung der Wiederholung produziert neben der Nachdrücklichkeit des Bedeutens zugleich auch einen sonderbaren Effekt der semantischen Zerstreung: Welches »das« der Seligkeit meint das verdoppelte »das«? Das »das« der Seligkeit des Adlers oder der des Panthers oder der von Adler und Panther oder das »das« der Seligkeit von Narr und Dichter oder nur der vom Dichter oder nur der vom Narren oder alles »das« zusammen? Am Beispiel des emphatisch verdoppelten Demonstrativpronomens wird spürbar, daß die Verdoppelung sich nicht in der Funktion des Hinweisers erschöpft, sondern vielmehr – womöglich gerade aufgrund der vereindeutigenden Emphase – in die Vielheit gerät. Denn: wo erst einmal zwei sind, da sind bald viele. Daher ist die rhetorische Figur der *Geminatio* auch nur der Anfang, das Grundprinzip der zahlreichen Wiederholungsfiguren, welche die Rhetorik ver-

wendet und erfunden hat.⁶

Um nur ein paar der rhetorischen Wiederholungsfiguren beim Namen zu nennen und kurz zu charakterisieren: Jeder kennt den hämmernden Effekt der *Anapher*, die sich dort zeigt, wo mehrere Sätze oder Sinnabschnitte mit demselben Wort beginnen. Durch die Wiederholung der gleichlautenden Satzanfänge entsteht oft ein penetrant persuasiver Eindruck. Ähnlich plakativ kann die Figur der *Epipher* wirken, bei der das letzte Wort eines Satzes wiederholt wird, um den Eindruck zu provozieren, man käme aus der Evidenz der Sache selbst immer wieder zu »demselben Schluß«. (In den zitierten Versen aus Nietzsches *Dionysos-Dithyramben* bildet die Wiederholung des Wortes »Seligkeit« eine solche Epipher.) Die rhetorisch eher plumpen Überzeugungsmittel von Anapher und Epipher sind aber zugleich auch stabilisierende Elemente der Textorganisation; denn die offensichtlichen Wortwiederholungen stellen ein Konstruktionsprinzip von Texten dar. So ist beispielsweise die *Anadiplose* ein wichtiges Mittel, rhetorische Kohärenz zu stiften, indem das letzte Wort eines Satzes, Absatzes oder auch nur eines Satzgliedes im folgenden als erstes Wort wieder aufgenommen wird: Wörter verbinden sich mittels der Anadiplose zu Sätzen, Sätze verknüpfen sich so zu Absätzen, Absätze summieren sich zum Ganzen eines Textes.

Die Figuren der Wiederholung dienen aber nicht nur der textuellen Konstruktion, sie organisieren nicht nur die Makrostruktur, sondern sie betreffen ebenso die Semantik der Wörter selbst, sie komplizieren also die Texte auch auf der Ebene der Mikrostruktur. Denn mit jeder Wiederholung ereignet sich auch eine Variation, welche im wiederholten Gleichen die Differenz stark macht.⁷ Schon die einfachste Wiederholung greift in die Sinnstruktur der Texte ein – einerseits, indem fixe Bedeutungen differenziert oder verflüssigt werden, andererseits aber auch, indem die Wiederholung des sprachlich Gleichen die Wahrnehmung auf die Sprache selbst lenkt, auf das Reich der Signifikanten. Gertrude Steins vielzitierte Formel: »a rose is a rose is a rose« drückt nicht nur eine Insistenz auf dem Phänomen der Rose als Rose aus, sondern die Vorstellung der Rose wird zugleich auch verflüchtigt und die Wahrnehmung auf das Zeichenhafte

6 Vgl. dazu ausführlicher die Kapitel zu den Figuren der Wiederholung in: Verf.: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Frankfurt a.M./Basel 1995, S. 119–156.

7 Vgl. dazu auch John Hollander: Breaking into Song: Some Notes on Refrain. In: Lyric Poetry. Beyond New Criticism. Hg. von Chaviva Hošek und Patricia Parker. Ithaca/London 1985, S. 73–89.

gelenkt, auf den Eigensinn der Bezeichnung und der Buchstäblichkeit. Das Wort »rose« wird selbst zur Rose – aber erst in der Wiederholung, die sich jetzt als Bewegung sprachlicher Selbstreflexion zu erkennen gibt. In bestimmten rhetorischen Wiederholungsfiguren scheint aber die Selbstbezüglichkeit gleichsam vorgedacht zu sein: Neben dem *Polyptoton* – (Beispiel: »das Buch der Bücher«) impliziert vor allem auch die *Figura etymologica* (Beispiel: »sein Leben leben«, »Gedanken denken«) Formen der sprachlichen Selbstreflexion, die Jean Paul einmal auf den Begriff vom »witzigen Zirkel« gebracht hat:

Ich meine hier keine Philosophie, sondern den Witz-Zirkel, diese wahre causa sui. Er ist so leicht, daß man nichts dazu braucht als einigen – Willen dazu: z. B. »die kritische Feile feilen – sich vom Erholen erholen – die Bastille einkerkern – der Dieb an Dieben.« Außer der Kürze erfreuet daran noch, daß der Geist, der ewig fortschreiten muß, dieselbe Idee, z. B. »das Erholen«, zum zweiten Male, aber als ihre eigne Widersacherin vor sich stehen und sich durch die Gleichheit genötigt sieht, einige Ähnlichkeit zwischen ihr selber auszukundschaften.⁸

In den paradoxen Formulierungen, mit denen Jean Paul das produktive Prinzip selbstbezüglicher Sprachreflexion aufgrund einer blossen Wiederholung des Gleichen zu fassen versucht, entdeckt er die theoretische und philosophische Dimension der Wortspiele, welche in der antiken Rhetorik nur marginale Beachtung gefunden haben. Die ausgeprägteste Wortspielfigur der Rhetorik ist die *Paronomasie*, eine witzige Wiederholungsfigur: Sie beruht auf dem Prinzip einer nur leicht variierenden Wiederholung, die aber unberechenbare semantische Konflikte produzieren kann. Nietzsches *Zarathustra*-Dichtung ist voll von solchen reflexiv sich wendenden Wortspielfiguren der Wiederholung. An einem Beispiel aus dem Kapitel *Von alten und neuen Tafeln* läßt sich die semantische Effektivität der Paronomasie exemplarisch beschreiben:

– Zerbrecht, zerbrecht mir, oh meine Brüder, diese alten Tafeln der Frommen! Zersprecht mir die Sprüche der Welt-Verleumder!⁹

Der reflexive Sinngehalt stellt sich in diesem Vers durch die raffinierte

⁸ Vorschule der Ästhetik (1804). In: Jean Paul: Werke. Bd. 5. Hg. von Norbert Miller, 3. Aufl. München 1973, S. 179.

⁹ Nietzsche: Also sprach Zarathustra. Kritische Studienausgabe. Bd. 4, S. 257.

Kombination wiederholter Wiederholungen her. In Zarathustras Spruch gegen »die Sprüche der Welt-Verleumder« wird der Imperativ »zerbrecht« zunächst durch eine Geminatio emphatisch betont; dabei zeigt sich, wie schon die identische Wiederholung die eindeutige, transitive Intention des Wortes »zerbrecht« irritiert, indem die Möglichkeit denkbar wird, daß die »Brüder« selbst an diesem Imperativ zerbrechen sollen. Die Anapher, mit der der folgende Imperativsatz anhebt und die zunächst einen semantischen Parallelismus alttestamentlicher Art evoziert, stellt sich genauer beisehen als eine Paronomasie dar, weil durch eine kleine Entstellung (die Ersetzung des Phonems »b« durch die Lautkombination »sp«) das im Kontext zungenbrecherische Wort »zersprecht« entsteht. Die Verschiebung der physischen Zerstörung – nach dem Vorbild des zürnenden Moses, der die Gesetzestafeln zerbricht – hin auf eine Subversion des Symbolischen realisiert sich in der Paronomasie »zerbrecht« / »zersprecht«, welche durch die versteckte *Figura etymologica* (»*Zersprecht* mir die *Sprüche*«) alle rhetorische Evidenz für sich beansprucht und zugleich die Grenze der Rhetorik – im neologistischen »Zersprechen« – performativ durchbricht. Das witzige Wortspiel¹⁰ – insbesondere die Paronomasie – unterläuft die Systematik der Rhetorik gerade dadurch, daß sie deren Logik demonstrativ überbietet. Dasselbe sprachliche Grundprinzip, das Texte organisiert und stabilisiert, die Wiederholung, führt als subversiv repetierendes Wortspiel zur Destabilisierung der Texte.

Wiederholung und Poesie

Ein populäres Unterscheidungsmerkmal von Poesie und Prosa ist der *Reim*. Aller Literaturgeschichte zum Trotz empfinden viele Menschen ein Gedicht erst dann als Gedicht, wenn es sich reimt. Dabei ist der Reim eine Erfindung des Mittelalters, er war der Antike völlig unbekannt. Dem Geschmack der antiken Menschen galt das als Dichtung, was durchgehend in metrischen Einheiten strukturiert war und ihr feinentwickeltes Takt- und Zeitgefühl befriedigte. Den Gleichklang der Wort-Enden hingegen kannte man nur aus der Rhetorik: Das sogenannte *Homoioteleuton* galt als eine sparsam zu verwendende Wiederholungsfigur, die eher der bergewöhnten Gruppe der Wortspielfiguren zugerechnet wurde, als daß

10 Zur Systematik des Wortspiels vgl. Christian Johannes Wagenknecht: Das Wortspiel bei Karl Kraus (Palaestra 242). Göttingen 1965.

man ihr irgend eine poetische Qualität abgewonnen hätte – als Beispiel wäre an Horazens berühmte »ridiculus mus« aus der *Ars Poetica* zu denken.¹¹ Ebenso galt die *Alliteration*, die Wiederholung der gleichen Anfangslaute, eher als ein manieriertes Stilmittel, und es hat nichts, aber auch gar nichts mit dem germanischen Stabreim zu tun. Denn der alles entscheidende Unterschied zwischen Alliteration und Homoioteleuton einerseits und Stabreim und Endreim andererseits liegt darin, daß die rhetorischen Termini vereinzelt Phänomene der Stilistik bezeichnen, während die Erfindung des Reimes in beiden Fällen zu einem fundamentalen und zunächst auch höchst einfachen Mittel der poetischen Textkonstruktion wurde. Das – in welthistorischer Perspektive – eher neumodische Reimprinzip, das auch bald subtilere Regeln hervorbrachte, blieb bis heute mit einer sehr tief sitzenden Vorstellung von poetischer Ursprünglichkeit verbunden. So reimte Goethe in *Hegire*, dem Eingangs-Gedicht zum *West-östlichen Divan*, das von der Erneuerung der poetischen Sprache aus den orientalischen Ursprüngen handelt, die programmatischen Verse:

Wie das Wort so wichtig dort war,
Weil es ein gesprochen Wort war.¹²

Der Eindruck der Ursprünglichkeit wird in diesem Verspaar zunächst schon klanglich durch die alliterierenden »w«-Laute erweckt, welche das Wort »Wort« mit dem Epitheton »wichtig«, den Konjunktionen »wie« und »weil« sowie dem Prädikat »war« verbinden. – Wie alle Ursprungsphantasien und wie alles Denken eines anfänglich Ersten notwendig einer komplexen Logik der Wiederholung unterworfen sind, so ist auch in diesem Verspaar über das »Wort« im Orient keine einfache, sondern eine recht komplizierte Reimstruktur zu entdecken: Im ersten Vers wird der Binnenreim »Wort« / »dort« durch die metrisch zwar unbetonte, aber in der Prosodie des Verses dennoch hervorgehobene Silbe »war« gleichsam überspielt, – aber nur, um dann in der wiederholenden Umkehrung, »dort war« / »Wort war«, als ein *rührender Reim* besonders vernehmlich zu werden. Der Nachdruck auf dem »gesprochen Wort« erweckt dabei eine Homophonie im Wort »war«, das nun auch als »wahr« gehört werden kann oder soll: das, was war, ist wahr. In der reimtechnischen Konstruk-

11 Horaz: *Ars Poetica*. Lateinisch und deutsch. Übers. und mit einem Nachwort hg. von Eckart Schäfer. Stuttgart 1972, S. 12, V. 139.

12 Johann Wolfgang von Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe. Bd. 2. Hg. von Erich Trunz, München 1988, S. 7.

tion reflektiert sich diese Nachträglichkeit als wiederholendes Echo eines poetischen Ursprungs. Auch wenn die Mythologie des Echos¹³ viel älter als die poetische Technik des Reimens ist, so hat die Reimpoetik im Phänomen des Echos eine gleichsam natürliche Rechtfertigung gefunden, die dann auch – vor allem in manieristischen Stilepochen – in eigens so benannten »Echo-Gedichten« wortreich zelebriert wurde. Der Reim als Gleichklang, als Klangwiederholung, hat zwar auch eine Reihe typischer Variationen hervorgebracht – neben *Paarreim*, *Kreuzreim* und *umarmendem Reim* auch den *Schlagreim* und den *Binnenreim*, den *identischen* oder *reichen* und den *rührenden Reim*, aber das Spektrum der Reim-Arten ist arm im Vergleich zur verwirrenden Vielfalt der metrischen Formen.

Aus dem Begriff der *Metrik* als dem Meßbaren im Vers ist die Bedingung der Wiederholung nicht wegzudenken, ja: Metrik ist wesentlich Wiederholung. Von gewissem theoretischen Reiz ist zunächst der Aspekt, daß die metrischen Systeme sich im Prinzip weitgehend auf eine binäre Logik zurückführen lassen: betonte und unbetonte Silben in den Verslehren der germanischen Sprachen, lange und kurze Silben in der antiken Metrik.¹⁴ Für die Geschichte der deutschsprachigen Versdichtung sind beide Prinzipien von Bedeutung, weil sich die deutsche Poetik seit der Wiederentdeckung und praktischen Nachahmung der klassisch-antiken Metrik durch die Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts, allen voran Friedrich Gottlieb Klopstock, an beiden Systemen orientiert. Dabei enthielt allerdings das Wieder-Holen der antiken Verskunst in klassischer Absicht ein fundamentales poetisches Mißverständnis, weil die Verse der antiken Sprachen ihre Metren eben nicht akzentuierend, sondern die Silben nach dem Maß der Zeitdauer bestimmten. Diese »fehlerhafte« Wiederholung muß aber als ein wahrhaft kreatives Mißverständnis gewürdigt werden, weil es zu einer neuen, selber traditionsstiftenden Verskultur der sogenannten *Freien Rhythmen* führte, die bis zu Brechts Programm *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*¹⁵ nachgewirkt hat.

13 Rainer Nägele: *Echoes of Translation. Reading between Texts*. Baltimore/London 1997.

14 Das ist natürlich eine Vereinfachung: Schon für die Verslehren der romanischen Sprachen, die silbenzählend vorgehen, oder für die orientalischen ist dieser Binarismus ohne Bedeutung. Zu den Unterschieden und zur jeweiligen Geschichte der verschiedenen metrischen Systeme s. Dieter Breuer: *Deutsche Metrik und Versgeschichte*. München 1981.

15 Bertolt Brecht: *Gesammelte Werke*. Bd. 19: *Schriften zur Literatur und Kunst 2*. Frankfurt a. M. 1967, S. 395–404.

Durch die Einführung der antiken Metrik in die deutsche Verssprache wurde die Unterscheidung zwischen skandierendem Metrum, das die Wiederholungen der gleichen Versfüße hörbar macht, und dem Eigenrhythmus der Prosodie zu einem konstitutiven Element der Verssprache. Während im skandierbaren Metrum die sich wiederholenden Strukturelemente, die Versfüße, als die im Prinzip endlos wiederholbaren Bausteine eines poetischen Textes bestimmt werden können, übernehmen Rhythmus und Prosodie den Ausdruck der individuellen Differenz. Ohne das repetitiv metrische Schema hätten sie sich niemals in solcher Subtilität entwickeln können.

Ein unvergeßliches Bild für das zarte Verhältnis von Prosodie und Metrum, Einmaligkeit und Wiederholung, findet sich in Goethes fünfter *Römischer Elegie*:

Oftmals hab' ich auch schon in ihren Armen gedichtet
Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand
Ihr auf den Rücken gezählt.¹⁶

Der poetisch erinnerte Augenblick des Glücks realisiert sich bei diesen Versen gerade durch die unmittelbare Wiederholung der Liebeslust im Akt des Dichtens. Das daktylische Versmaß stellt sich dabei selbst – in getreuer Übersetzung des griechischen Wortes δάκτυλος (daktylos = Finger) – als poetische Wiederholung der »fingernde[n] Hand« dar, die ihr stolzes Tun als wiederholbares behauptet: »Oftmals hab' ich [...]«.

Autopoiesis und Text

Die zu einem komplexen System von Reimtechnik, Metrik und Prosodie entwickelte Verslehre basiert also letztlich wiederum nur auf dem einfachen Prinzip einer Wiederholung des Gleichen. Das führt aber nicht nur zur Entwicklung subtilster Ausdrucksmöglichkeiten in der Verssprache, sondern wirkt andererseits auch als formbildendes Prinzip im Großen. Die Wiederholung des Metrums führt zum Vers, der in der Wiederholung Strophenformen bildet, die in konsequenter Wiederholung eigene Vers-Gattungen bis hin zu epischen Großformen hervorbringen. Aber auch die Entstehung von Genres der Prosadichtung dürfte in letzter

¹⁶ Goethe: Werke. Bd. 1, S. 160.

Instanz auf das Prinzip einer auf sich selbst bezogenen Wiederholung zurückzuführen sein. Nur sind hier die Algorithmen¹⁷ der Wiederholung meistens nicht so sichtbar wie bei metrisch geformten Texten. Insofern erweist sich jetzt, poetologisch betrachtet, die Prosa gegenüber der Poesie als komplizierter strukturiert und daher auch als die logisch spätere Form. Die Geheimnisse der Wiederholung spielen auch bei der Erforschung der chaotischen Formen in der Natur eine entscheidende Rolle und haben in den letzten Jahren, in einem Randgebiet der Mathematik, zur Entdeckung der »fraktalen Geometrie der Natur« geführt.¹⁸ Die komplexen, selbstähnlichen Muster, die sich in den Formen der Natur erkennen lassen – bei Pflanzen, Wolken, Küstenlinien –, werden heute als Ergebnisse sogenannter autopoietischer Prozesse verstanden, deren Grundprinzip die Iteration, d. h. die auf sich selbst angewandte Wiederholung ist. Das Erstaunende dabei ist, daß die unaufhörlich auf sich selbst bezogenen Wiederholungen nicht ins Amorphe ausufern, sondern immer differenziertere Formen hervorbringen. Das in der Kunst seit der Antike bekannte und praktizierte Verfahren des Goldenen Schnitts, das auch in der Geometrie der Fraktale eine zentrale Bedeutung hat, beruht ebenfalls auf einem solchen einfachen Prinzip der Rekursion.¹⁹

Wie die Dichter selbst in der (variierenden) Wiederholung immer schon ein Element der Schönheit gesehen haben, ließe sich mit zahllosen Äußerungen belegen. Robert Walser beispielsweise teilt am Ende seines poetologischen Textes *Der Spaziergang*, der 1917 als Buch erschienen ist, folgende Selbstbeobachtung über sein Schreiben mit:

17 Rechenrezepte, die man nur buchstäblich zu befolgen braucht, bis in endlicher Zeit ein mathematisches Ergebnis dasteht (Friedrich Kittler).

18 Benoît B. Mandelbrot: Die fraktale Geometrie der Natur. Basel 1987.

19 Zur mathematischen, historischen und ästhetischen Bedeutung des Goldenen Schnitts s. Albrecht Beutelsbacher und Bernhard Petri: Der Goldene Schnitt. Mannheim/Wien/Zürich 1988. – Daß der Goldene Schnitt als ein formales Muster zwischen Kalkül und Zufall auch für die Analyse literarischer Texte von größter Bedeutung ist, wäre durch konkrete Textanalysen im Zeichen einer aktualisierten formalistischen Literaturtheorie aufzuzeigen. Vgl. dazu Verf.: »Vom Gesicht und Rätsel«. Zarathustras physiognomische Metamorphosen. In: Physiognomie und Pathognomie. Zur literarischen Darstellung von Individualität. Festschrift für Karl Pestalozzi. Hg. von Wolfram Groddeck und Ulrich Stadler. Berlin 1994, S. 301–323. Ferner auch Verf.: Heinrich Heines Reise von München nach Genua als Paradigma einer »modernen«, nachromantischen Poetologie. In: Konzepte der Moderne. Hg. von Gerhart von Graevenitz (erscheint 1999).

Vielleicht sind da und dort Wiederholungen vorgekommen. Ich möchte aber bekennen, daß ich Natur und Menschenleben als eine ebenso schöne wie reizende Flucht von Wiederholungen anschau, und ich möchte außerdem bekennen, daß ich ebendiese Erscheinung als Schönheit und als Segen betrachte.²⁰

Im Zweitdruck des Textes *Der Spaziergang* von 1919, den Walser für die Publikation *Seeland* einer akribischen stilistischen Überarbeitung unterzogen hat, lautet die gleiche Stelle so:

Da und dort mögen Wiederholungen vorgekommen sein, doch möchte ich bekennen, daß ich Natur und Menschenleben als eine ebenso ernste wie reizende Flucht von Anlehnungen anschau, was mir eine Erscheinung zu sein dünkt, wovon ich glaube, daß sie schön und segensreich sei.²¹

Wenn man Walsers Motive zur Umformulierung bei der zweiten Publikation zu ergründen versucht, dann findet man unter anderem die Befolgung einer alten schulstilistischen Regel, wonach Wiederholungen zu vermeiden seien. Denn im ersten Druck zeigt der zitierte Abschnitt ein paar auffällige Wiederholungen: das Wort »schön«, das Wort »bekennen« und das Wort »Wiederholungen« werden je zweimal verwendet. Und so wird denn in der Unterwerfung unter durchaus traditionelle stilistische Anforderungen aus der »Flucht von Wiederholungen« eine »Flucht von Anlehnungen«. Beide Formulierungen zusammengesetzt umschreiben aber aufs Anschaulichste das Prinzip der selbstbezüglichen Wiederholung. Das stilistische Tabu der offensichtlichen Wiederholung, um die es in den zitierten Passagen von Walser thematisch und praktisch geht, beweist noch *ex negativo*, wie essentiell in der Wirklichkeit des sprachlichen Ausdrucks die Wiederholung ist.

Ein Gedicht über Wiederholung

Daß die Wiederholung auch in der Wirklichkeit des Lebens selbst zu einem zarten Problem werden kann, weiß ein Gedicht von Heinrich Heine, das in den *Neuen Gedichten* (1844) im Zyklus *Verschiedene* steht und »Angelique« gewidmet ist:

20 Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben. Hg. von Jochen Greven. Zürich/Frankfurt a. M. 1985. Bd. 5, S. 73f.

21 Walser: Werke, Bd. 7, S. 148.

Ich halte ihr die Augen zu
 Und küß' sie auf den Mund;
 Nun läßt sie mich nicht mehr in Ruh.
 Sie fragt mich um den Grund.
 Von Abend spät bis Morgens früh,
 Sie fragt zu jeder Stund:
 Was hältst du mir die Augen zu
 Wenn du mir küßt den Mund?
 Ich sag' ihr nicht weshalb ich's thu',
 Weiß selber nicht den Grund –
 Ich halte ihr die Augen zu
 Und küß' sie auf den Mund.²²

Heines Gedichtzyklus *Verschiedene* hat die Zeitgenossen aufgrund seiner inhaltlichen Freizügigkeit provoziert und galt als unsittliche Poesie, ja als Beweis eines lasterhaften Poetenlebens. Das Gedicht scheint einen solchen Verdacht zunächst kaum zu bestätigen. Die auf den ersten Blick eher einfalllos erscheinende Handlung läßt sich aber aufgrund der zwanghaft wirkenden Wiederholung als eine wenn auch harmlose Perversion verstehen. Der obsessive Charakter der Handlung wird eigentlich erst durch die Reaktion der Geküßten im Gedicht erkennbar: Weil sie »zu jeder Stund« nachfragt, warum ihr der Dichter beim Küssen die Augen zuhält, wird deutlich, daß auch er anscheinend »Von Abend spät bis Morgens früh« nichts anderes tut, als sie auf diese Art zu küssen. Der seltsam emotionsarme, fast mechanische Eindruck, den dieses Gedicht bei der Lektüre hinterläßt, liegt weniger daran, daß der Dichter von seiner Geliebten nur in der dritten Person spricht, er entsteht vielmehr durch die Wiederholungen auf fast allen Ebenen der poetischen Form. Das gilt zuerst von dem streng alternierenden Metrum, das sich im ausnahmslosen Wechsel von betonter und unbetonter Silbe bewegt, sodann zeigt sich, daß die Reimstruktur in der bloßen Wiederholung des einen Schemas a-b-a-b besteht. Das Thema von der speziellen Kußtechnik wird in der ersten Strophe exponiert, in den beiden anderen erscheint es bereits als *Refrain*. Die beiden letzten Verse sind mit den beiden ersten im Wortlaut identisch, aber die Bedeutung ist verändert: Am Anfang (Vers 1 und 2) drückt der Satz die einfache Feststellung einer Vorliebe aus, am Ende (Vers 11 und 12) stellt er sich als die Antwort auf die Frage »um den Grund« des rät-

22 Heinrich Heine: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hg. von Manfred Windfuhr. Bd. 2: Neue Gedichte. Bearb. von Elisabeth Genton, Hamburg 1983, S. 39.

selhaften Tuns dar. Weil der Dichter ebensowenig wie das Objekt seiner Begierde im Gedicht den »Grund« seines Tuns weiß, inszeniert das Gedicht über die Lust des Blindküssens seine eigene Unbegründbarkeit als bloße Wiederholung: Es zeigt in der beharrlichen Einübung einer erotischen Technik die Abgründigkeit einer Wiederholung, durch welche das Tun selbst zur Antwort auf die Frage nach dem Grund des Tuns wird. So läßt sich das Gedicht auch als Modell des autonomen Kunstwerks lesen, ganz im Sinne jenes berühmten brieflichen Bekenntnisses, das Heine vom 23. August 1838 an den Schriftstellerkollegen Karl Gutzkow sandte, der ihn wegen der Frivolität seiner erotischen Gedichte attackiert hatte:

Nicht die Moralbedürfnisse irgend eines verheirateten Bürgers in einem Winkel Deutschlands, sondern die Autonomie der Kunst kommt hier in Frage. Mein Wahlspruch bleibt: Kunst ist der Zweck der Kunst, wie Liebe der Zweck der Liebe, und gar das Leben selbst der Zweck des Lebens ist.²³

Heines Version des *art pour l'art* besteht in der Selbstbestimmung der Kunst durch die zeichenhafte Wiederholung ihrer selbst – in Parallele zur Liebe und zum Leben überhaupt.

Literaturhinweise

- ESKE BOCKELMANN: Vers – Kognition – Gedächtnis. In: *Ars memorativa. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung der Gedächtniskunst*. Hg. von Jörg Jochen Berns und Wolfgang Neuber. Tübingen 1993, S. 297–312.
- UMBERTO ECO: Die Innovation des Seriellen. In: *Ders.: Über Spiegel und andere Phänomene*. München/Wien 1988, S. 155ff.
- KARL-HEINZ GÖTTERT: *Einführung in die Rhetorik. Grundbegriffe – Geschichte – Rezeption*. 3. Aufl. München 1998.
- WOLFRAM GRODDECK: *Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens*. Frankfurt a. M./Basel 1995.
- CAROLA HILMES UND DIETRICH MATHY (Hg.): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*. Wiesbaden 1998.

²³ Heinrich Heine: Säkularausgabe. Bd. 21: Briefe 1831–1841. Bearb. von Fritz H. Eisner. Berlin/Paris 1970, S. 292.

JØRGEN DINES JOHANSEN: Desire: Representation and Repetition in Literature. In: *Orbis Litterarum* 47 (1992), S. 257–287.

ECKHARD LOBSIEN: Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache. München 1995.

Oppositionen

Gebrauchsanleitung zum wissenschaftlichen Sprachspiel »Oppositionen«: Opponieren Sie ... lesen Sie die Einleitung erst zum Schluß ... machen Sie die Mitte zum Rand ... und gehen Sie mit durch dick und dünn ...

I

Himmel und Erde, Krieg und Frieden, Die Gerechten und die Ungerechten, Rot und Schwarz oder Osten, Westen sowie *Sie und Er* oder *Ich und Du*¹ – in solchen Kontrastformeln sind dramatische Stoffe zusammengeballt, diese Titel sind Miniaturfabeln über Antagonismen, Verbindungen, Kompromisse ... Daß etwas passiert zwischen den zwei Polen, ist klar, aber was genau passiert, bleibt spannend, denn die reihende Formulierung hält offen, ob es um Verbindendes oder Trennendes geht, ob eine Konfrontation oder eine Vereinigung gemeint ist, ob die Gegensätze bestärkt, gemindert oder ausgeglichen werden, ja ob es überhaupt Gegensätze sind. Die Paarformeln sehen aus wie Binäroppositionen (Dichotomien), doch könnte es sich auch um mehrgliedrige Oppositionen handeln, bei denen nur zwei Terme herausgegriffen und dichotomisch modelliert sind. Evident ist das bei den Farben, den geokulturellen Sphären und den Pronomina (quaternär bis vielgliedrig).² Aber auch die anderen Wortpaare werfen grundsätzliche Fragen nach ihrer Beziehung auf: ob damit eine Dichotomie behauptet wird, die Drittes negiert und ausschließt (*tertium non datur*); ob Mittelbe-

1 George Byron: *Heaven and Earth* (Versdrama, Engl. 1823), Leo Tolstoj: *Vojna i mir* (Roman, Rußl. 1868), James G. Cozzens: *The Just and the Unjust* (Roman, Amer. 1942), Stendhal: *Le rouge et le noir* (Roman, Frankr. 1830), Salman Rushdie: *East, West* (Kurzprosa, Großbr. 1994); stellvertretend für viele ähnliche pronominale Werkzeuge Adelbert von Chamisso's Doppelsonett *Sie und Er* (1805) und Christian Morgenstern's Gedichtsammlung *Ich und Du* (1911).

2 Anschauliche Kurzbeispiele für binäre, ternäre, quaternäre und mehrgliedrige Oppositionen – linguistisch und soziokulturell – bringt das Selbstlernbuch von Jürgen Link: *Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine programmierte Einführung auf strukturalistischer Basis*. 5. Aufl. München 1993, S. 60–66.

griffe denkbar sind; ob solche Mittelbegriffe die Opposition tatsächlich vermitteln oder vielleicht erst recht profilieren oder womöglich unterlaufen und aufheben; wie die Grenzen zwischen den oppositionellen Konzepten definiert sind und redefiniert bzw. überschritten werden können usw. Bereits die schlichte Aufzählung von Oppositionen macht deutlich, daß Oppositionen nichts an und für sich Gegebenes sind, keine essentialistischen Größen, sondern daß sie sprachlichen und kulturellen Modellierungen unterliegen und daß im Äußerungskontext selbst ihre Bedeutung gebildet und verschoben werden kann.

Das entspricht einem Grundgedanken der modernen Semiotik: Sprachzeichen sind nicht an sich bedeutungstragend, sondern nur in ihrer Differenz und Oppositivität; Bedeutung bildet sich innerhalb eines Systems von Gegenüberstellungen. Ein Zeichen bezeichnet nur, indem es anders ist als andere Zeichen (*père/mère* und *Nacht/Nächte* waren Ferdinand de Saussures Beispiel³). Das Zeichen ist somit rein differentieller Natur (*Nacht* bedeutet *Nacht*, weil es weder *Macht* noch *nackt* noch *nicht* heißt; *nicht* bedeutet *nicht*, weil es weder *Gicht* noch *nickt* noch *sacht* heißt – eine potentiell endlose Serie). Was überhaupt als Unterschied qualifiziert werden kann, ist jeweils systemabhängig. Zum Beispiel sind im Lautsystem des Deutschen bestimmte Lautunterschiede nicht signifikant, etwa stimmloses /s/ und stimmhaftes /z/; oder im Mikrosystem eines Werktitels werden unter Umständen Unterschiede nivelliert, bei *Osten/Westen* etwa die Gesichtspunkte Nord/Süd sowie Naher/Ferner Osten, Ost-/Westeuropa oder Alte Welt/Neue Welt/Dritte Welt etc. – so modelliert der Titel kritisch ein Weltbild elementarer Kontraste ohne Ausdifferenzierungen.

Der Terminus ›Opposition‹ kann also als ein rein konstellatives systemtheoretisches Konzept aufgefaßt werden, das zwei (oder mehr) Einheiten differentiell zueinander in Bezug setzt. Welche semantisch-inhaltliche Beziehung damit entsteht, ist eine ganz andere Frage. Oppositionen können lautlicher Art sein (wie in *père/mère*; *Nacht/Macht*) oder grammatischer Art (*Laut/laut* wäre eine vorfindliche morphologische Opposition), oder lexikalisch und semantisch (Antonyme wie *gerecht/ungerecht*, *Krieg/Frieden* usw.); in Texten können viele weitere Oppositionen grammatisch erzeugt werden.⁴ Letztlich aber haben alle Oppositionen semantischen Charakter.

3 Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (Cours de linguistique générale, 1916). Berlin 1967, S. 145f.

4 Vgl. den Begriff des ›syntaktischen Parallelismus‹ im Beitrag *Wiederholen* von Wolfram Groddeck in diesem Band.

Das Konzept der Oppositionen reicht weit über Sprache und Literatur hinaus, sie fungieren als allgemeine Denkfiguren, kulturelle Organisationsmuster und Weltmodelle.

Die gewöhnliche, enge Bedeutung des Begriffs ›Opposition‹ meint immer eine semantische Beziehung, und zwar konträrer Art: einen Gegensatz. Daß eine Opposition faktisch meistens als Dichotomie, als zweigliedriges Gegensatzpaar ohne dritten Term, aufgefaßt wird, hat historische Gründe. Denn geprägt wurden die Standardvorstellungen von ›Opposition‹ vom Binärschema der traditionellen abendländischen Logik, die auf dem Dualismus wahr/falsch beruht,⁵ sowie in neuerer Zeit vom Binarismusdenken des klassischen Strukturalismus, dessen an Saussure anknüpfende Strukturanalysen mit einer Vielzahl von Dichotomien operiert.

Strukturalistische Forschungen haben die Vorstellungen über die textuelle und kulturelle Funktion von Oppositionen enorm ausdifferenziert, sie haben aber auch einiges zur weiteren und radikaleren Ausdifferenzierung hinterlassen. Denn nicht jede Opposition ist oppositiv-gegensätzlich, und nicht jede ist binär-dichotomisch, und insbesondere ist keine egalitär und statisch – Einsichten, die von Poststrukturalismus und Dekonstruktion eröffnet wurden. Man kann etwas pointiert sagen, daß sich die poststrukturalistische Kritik in ›Opposition zu den Binäroptionen‹ des Strukturalismus entfaltet hat. Wer also heute Oppositionen studiert, kann nicht umhin, sich methodologisch zu outen und wissenschaftsgeschichtlich zu verorten. Deshalb soll das konkrete Textbeispiel (Abschnitt III) von expliziten methodologischen Überlegungen zum Umgang mit Oppositionen begleitet werden. (Die Reihenfolge beim Lesen kann gemäß obiger Spielregel variieren.)

II

Historisch ist die Debatte auf einer Metaebene angelangt, wo nicht nur über Oppositionen oder Dichotomien, sondern über Oppositivität und

5 Auch das ›logische Quadrat‹, das zwei mal zwei Relationen begründet (vgl. die Stichwortartikel *Opposition* und *Quadrat*, *logisches* mit Literaturangaben in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß. Stuttgart 1995), bleibt immer noch im Binarismusmodell. Erst andere Logiksysteme, Quantenlogik, mehrwertige Logik, die Idee des Unbestimmten lassen Binäroptionen in anderem Licht erscheinen, und besonders das Konzept *fuzzy logic* eröffnet vielgestaltigere graduelle Möglichkeiten.

Binarität als kategoriale Modelle nachgedacht wird. Den Methodenunterschied nun seinerseits wieder als Binäropposition zu skizzieren, wäre nicht angemessen, zumal im gegenwärtigen Umbruch und Auftakt zu einer neuen Ära (wie auch immer die Postpostmoderne einmal heißen mag) Flexibilisierungen wichtig sind. Warum also nicht eine hybride Mischung von poststrukturalistischen und strukturalistischen Elementen? Hat doch auch der Sammelname ›Poststrukturalismus‹ seine Opposition, den Strukturalismus, immer mitgeschleppt und erinnert, hat das Alte, durch dessen Ausbeutung, Negation, Ausschluß und Überwindung sich das Neue konstituiert hat, offensiv präsent gehalten (ganz im Sinne der kritischen Einsicht in die Dynamik von Oppositionen).

Praktisch und undogmatisch betrachtet, bietet der Strukturalismus nach wie vor die Serviceleistung eines reichen, auf Oppositionen gerichteten Analyseinstrumentariums, wenn der Umgang damit kritisch reflektiert erfolgt. Interessant bleibt der Ansatz allein schon inhaltlich durch die weitgespannten Forschungen, die frappierende Einsichten in das Funktionieren von Sprache, Texten, Gesellschaften und Kulturen als (binär strukturierte) Zeichensysteme erlaubten. Roman Jakobsons folgenreiche Thesen zu Metapher/Metonymie,⁶ Claude Lévi-Strauss' elementare kulturanthropologische Unterscheidung des »Rohen und des Gekochten«⁷ bleiben Ecksteine von Literatur- und Kulturwissenschaften. Und besonders die späten Arbeiten (Neostrukturalismus, Kultursemiotik) sind weniger an dichotomischen Kategorien interessiert als vielmehr an ihrer produktiven Durchkreuzung und tragen damit der Methodenkritik bereits Rechnung. Ging es dem Strukturalismus um Differenzialität als Voraussetzung von Bedeutungsproduktion und um Oppositionen als sprach-, text- und kulturbildende Operationen, so geht es dem Poststrukturalismus um das

6 Die beiden besten Artikel Jakobsons zu Metapher/Metonymie sind: Der Doppelcharakter der Sprache und die Polarität zwischen Metaphorik und Metonymik (Fundamentals of Language, 1956). In: Theorie der Metapher. Hg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1983, S. 163–174; The Contours of ›The Safe Conduct‹ (1935). In: Semiotics of Art. Hg. von Ladislav Matejka / Irwin R. Titunik. Cambridge, Mass./London 1976, S. 188–196. Die beste Synopse zu den Aktualisierungen im Poststrukturalismus gibt Helga Gallas: Die Gesetze der Signifikantenkette (1. Paradigma und Syntagma. 2. Metapher und Metonymie. 3. Verdichtung und Verschiebung). In: Dies.: Das Textbegehren des Michael Kohlhaas. Die Sprache des Unbewußten und der Sinn der Literatur. Reinbek 1981, S. 40–55.

7 Claude Lévi-Strauss: Mythologica (Mythologiques, 1964ff.). 4 Bde. Frankfurt a. M. 1971–1976.

Aufdecken der dahinterliegenden Mechanismen und Machtstrategien, vor allem um die impliziten Hierarchien in den scheinbar symmetrischen Dichotomien. In aller Kürze nur das inzwischen klassische Paradigma:⁸ Subjektkonstitution und Geschlechtsidentität – historisch nur für den Mensch als Mann beschrieben – funktionieren nach einem grundlegenden Ausschlußmechanismus innerhalb einer scheinbar komplementären Dichotomie (Ich-Anderer; männlich-weiblich). Wie sich Ich-Identität durch Spiegelung an einem Anderen, am Nicht-Ich, bildet, so konstituiert sich das Männliche als Negation des Weiblichen (männlich zu sein heißt nicht-weiblich zu sein; das ›Weibische‹ ist das, was Männlichkeit am meisten bedroht) und kann sich solchermaßen unter Ausschluß des Weiblichen als selbstidentisch definieren und kulturell dominant setzen. Dieser Gedankengang des dekonstruktiven Feminismus beschreibt nicht nur einen Fall wie die patriarchal gelagerte Geschlechteropposition, sondern ist besonders fruchtbar für die neueren kulturwissenschaftlichen Debatten (Orientalismus, Postkolonialismus, Queer Studies), wo Oppositionen wie Ost/West, schwarz/weiß, homosexuell/heterosexuell etc. als schein-symmetrische Dichotomien dekonstruiert und auf die ihnen kulturell eingeschriebenen Hierarchien befragt werden.

Nicht daß der Strukturalismus die Disparität der oppositiven Glieder nicht bemerkt hätte – es gibt ein (wenig beachtetes und nicht ausgereiztes) Konzept dafür, das der kontextabhängigen Markiertheit: das normativ gewichtigere Glied der Opposition wirkt merkmallos und unmarkiert, das andere merkmalhaft und markiert.⁹ Mit anderen Worten: was normal ist, bleibt unbemerkt, nur was ungewöhnlich ist, hebt sich ab. In der Opposition nackt/bekleidet beispielsweise ist üblicherweise im Kontext moderner Gesellschaften der Term ›nackt‹ markiert (Nacktheit auf einem öffentlichen Platz wird als Fehlen von Kleidung bemerkt, während umgekehrt das Vorhandensein von Kleidung nicht auffällt), er kann auch situativ unmarkiert sein (Nacktheit in der Sauna, wo Bekleidung als minus-nackt auffiele). Die Strukturalisten haben sich damit begnügt, solche Asymme-

8 Mehr dazu im Beitrag von Claudia Liebrand *Als Frau lesen?* in diesem Band. Vgl. außerdem die akzentuierte Darstellung von Bettine Menke: Dekonstruktion der Geschlechteropposition – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: *Verwirrung der Geschlechter. Dekonstruktion und Feminismus*. Hg. von Erika Haas. München 1995, S. 35–72, bes. den Abschnitt »Dekonstruktion polarer Oppositionen«.

9 Vgl. den Abschnitt zu Nikolaj S. Trubetzkoy in Brigitte Bartschat: *Methoden der Sprachwissenschaft*. Berlin 1996, S. 87f.

trien rein deskriptiv zu erfassen und das Phänomen der Kontexte abstrakt als »Systembezug« zu konstatieren, ohne sich für das Zustandekommen der Norm und die Ausschlußmechanismen zu interessieren – und dadurch wurde aus der »neutralen«, »objektiven« Position automatisch eine parteiliche, norm-affirmierende und konservative. Aus heutiger Sicht könnte einen beispielsweise die Feststellung, daß in der Opposition groß/klein das zweite markiert ist (die Wendung »beide sind gleich groß« ist deshalb nicht so informativ wie »beide sind gleich klein«), vielleicht weiterführen zum Problem der Unterprivilegierung des Kleinen in unserer Kultur (Zwergwüchsige, Kinder, Kleinbetriebe ... auf je sehr verschiedene Weise). Dabei zeigt sich, wie schwierig es tatsächlich ist, das selbstverständlich Gegebene, Unmarkierte sichtbar und als kulturell-diskursiv geformte Größe beschreibbar zu machen (z. B. in den weiß dominierten Kulturen das Weiße, *whiteness*).

Kultursemiotische und postkoloniale Studien decken einen problematischen Spezialeffekt des Denkens in Dichotomien auf: die Tendenz zur Identifizierung heterogener Elemente, sofern sie in Opposition zum selben Term treten; besonders augenfällig, wenn man die verschiedenen Oppositionen zu Doppelparadigmen ordnet. Beispiele: im russischen Kontext die Oppositionen Rußland/Westeuropa und Rußland/Orient, die zur Gleichsetzung Westeuropa ~ Orient führen können.¹⁰ Schon ein spätmittelalterlicher literarischer Diskurs wie die *Chanson de geste* weist solche heterogenen Identifikationen auf (als Reichs- und Glaubensfeinde des Christenreichs erscheinen gleichermaßen orientalische Sarazenen und afrikanische »Heiden« wie auch »wilde« Sachsen oder andere Nordländer).

Ein alternativer Umgang mit Oppositionen markiert, wie die radikale Aufwertung von Aporien und logischen Widersprüchen zeigt, sich gegenwärtig wohl am pointiertesten im dekonstruktivistischen Denken. Das neugebildete Wort »Dekonstruktion« führt selbst vor, wie eine ehemals harte Opposition, die von Destruktion und Konstruktion, unterlaufen

10 Genauer: Rußland sieht sich als Zwischenelement zwischen Westen und Osten, tritt also in eine doppelte Dichotomie ein: Rußland/Westeuropa und Rußland/Orient, beides der Dichotomie eigen/fremd zugeordnet. Auf der Seite »fremd« rangieren also Westeuropa und der Orient, werden somit äquivalent. So konnte es zu dem paradoxen Phänomen kommen, daß sich russische Provinzgutsbesitzer, die sich besonders fortschrittlich »westlich« geben wollten, einen Leibeigenen-Harem hielten. Vgl. Jurij M. Lotman / Boris A. Uspenskij: Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur. In: *Poetica* 9 (1977), S. 1–45.

und durch eine komplex-widersprüchliche und auch spielerische Denkfigur abgelöst werden kann. Daß dieses Wort so erfolgreich wurde, noch erfolgreicher als die Schule, der es entstammt, zeigt, daß unabhängig von den umstrittenen philosophisch-ästhetischen und wissenstheoretischen Grundannahmen der Dekonstruktion ein dekonstruktives Denken unsere Zeit prägt.

Das dekonstruktive Hinterfragen und Unterlaufen der Binarismen fordert nicht zuletzt dazu heraus, die Meta-Aspekte der Sache zu durchdenken: was wäre eine Opposition zur Binäropposition? gibt es überhaupt eine Negation des Binären, die nicht selbst schon wieder im Binärdenken befangen wäre? Was sind Alternativen zum dichotomischen Denken? Kann man dem hierarchisierenden Trend der Gegensatzmuster reflektierend entkommen? Eine künstlerische Antwort hat, lange vor dem Methodenstreit, Anton Tschechow gegeben.

III

Anton Tschechow: Der Dicke und der Dünne

Auf einem Bahnhof der Nikolaibahn begegneten sich zwei Bekannte, der eine dick, der andere dünn. Der Dicke hatte soeben auf dem Bahnhof zu Mittag gespeist, und seine von Butter fettigen Lippen glänzten wie reife Kirschen. Er roch nach Sherry und Fleur d'orange. Der Dünne dagegen war soeben aus dem Waggon gestiegen, beladen mit Koffern, Bündeln und Kartons. Er roch nach Schinken und Kaffeesatz. Hinter seinem Rücken schaute eine hagere Frau mit langem Kinn hervor – seine Gattin, und ein hochgewachsener Gymnasiast mit zugekniffenem Auge – sein Sohn.

»Porfirij!« rief der Dicke, als er den Dünnen erblickt hatte. »Bist du es? Mein Teuerster! Wie viele Jahre ist's her!«

»Herrschaften!« staunte der Dünne. »Mischa! Freund meiner Jugend! Wo kommst du her?«

Die Freunde küßten sich dreimal und blickten einander mit tränenerfüllten Augen an. Beide waren angenehm überrascht.

»Mein Lieber!« begann der Dünne nach der Umarmung. »Das hätte ich nicht erwartet! Ist das eine Überraschung! Na, sieh mich mal ordentlich an! Derselbe schöne Kerl wie früher! Derselbe Charmeur und Dandy! Ach mein Gott! Nun, wie geht es dir denn? Reich? Verheiratet? Ich bin schon verheiratet, wie du siehst ... Das hier ist meine Frau, Luise, geborene Wanzenbach... lutherisch... Und das ist mein Sohn, Nathanael, Tertianer. – Das, Nathanja, ist der Freund meiner Jugend! Waren zusammen im Gymnasium!«

Nathanael dachte ein wenig nach und zog die Mütze.

»Waren zusammen im Gymnasium!« fuhr der Dünne fort. »Erinnerst du dich noch, wie man dich neckte? Man nannte dich Herostrat, weil du in das staatliche Klassenbuch mit der Zigarette ein Loch gebrannt hattest, und ich hieß Ephialtes, weil ich gerne petzte. Ho-ho ... Kinder waren wir! Fürchte dich nicht, Nathanja! Komm näher zu ihm heran ... Und das ist meine Frau, geborene Wanzenbach ... lutherisch.«

Nathanael dachte ein wenig nach und versteckte sich hinter dem Rücken des Vaters.

»Nun, wie geht's dir, Freund?« fragte der Dicke, den Freund voll Entzücken anblickend. »Bist du im Staatsdienst? Hast dich hochgedient?«

»Ja, ich diene, mein Lieber! Bin schon das zweite Jahr Kollegienassessor und habe den Stanislausorden. Das Gehalt ist schlecht ... naja, Gott mit ihm! Meine Frau gibt Musikunterricht, und ich fertige privatim Zigarrenetuis aus Holz an. Vorzügliche Etais! Für einen Rubel das Stück verkaufe ich sie. Wenn jemand zehn Stück und mehr nimmt, bekommt er, verstehst du, Rabatt. Wir schlagen uns also irgendwie durch. Zuerst, weißt du, diente ich im Departement, und jetzt bin ich als Bürovorsteher im selben Ressort hierher versetzt ... Werde jetzt also hier dienen. Nun, und du? Bist wohl schon Staatsrat? He?«

»Nein, mein Lieber, geh noch höher hinauf«, sagte der Dicke. »Ich habe mich schon zum Geheimrat hochgedient ... Zwei Sterne habe ich.«

Der Dünne wurde plötzlich blaß und erstarrte, aber bald verzog sich sein ganzes Gesicht zum allerbreitesten Lächeln; es schien, als sprühten sein Gesicht und seine Augen Funken. Selber schrumpfte er zusammen, bückte sich, wurde schmaler ... Seine Koffer, Bündel und Kartons schrumpften zusammen und runzelten sich ... Das lange Kinn seiner Gattin wurde noch länger; Nathanael stand stramm und knöpfte alle Knöpfe seiner Uniform zu ...

»Ich, Euer Exzellenz ... Sehr angenehm! Ein Freund, sozusagen, meiner Jugend, und sind jetzt solch ein Würdenträger geworden! Hi-hi.«

»Na, genug!« Das Gesicht des Dicken runzelte sich. »Wozu dieser Ton? Ich und du sind Jugendfreunde – wozu also diese Unterwürfigkeit!«

»Ich bitte Sie ... Gestatten Sie ...« kicherte der Dünne, noch mehr zusammenschrumpfend. »Die gnädige Aufmerksamkeit Eurer Exzellenz ... ist wie ein belebendes Naß ... Das hier, Euer Exzellenz, ist mein Sohn Nathanael ... meine Frau Luise, lutherisch, gewissermaßen ...«

Der Dicke wollte eigentlich etwas entgegenen, aber auf dem Gesicht des Dünnen malte sich so viel Ehrfurcht, Süßlichkeit und ehrerbietige Säure, daß dem Geheimrat übel wurde. Er kehrte sich von dem Dünnen ab und reichte ihm zum Abschied die Hand.

Der Dünne drückte drei Finger, verbeugte sich mit dem ganzen Körper und kicherte gleich einem Chinesen: »hi-hi-hi«. Die Gattin lächelte. Nathanael machte einen Kratzfuß und ließ die Mütze fallen. Alle drei waren angenehm überrascht.

Der *Dicke und der Dünne* (*Ťolstj i tonkij*), eine von Tschechows sehr kurzen frühen Geschichten (1883/86), bietet exemplarische Ansatzpunkte für den literaturwissenschaftlichen Umgang mit Oppositionen, in thematischer wie struktureller Hinsicht, und kann zugleich als literarischer Metatext zum Problem der Oppositionen gelesen werden. Auch zeigt sie, wie die drei Elemente der Textstrukturierung ineinandergreifen: Leerstellen–Wiederholen–Oppositionen, und wie die Oppositionskategorie die beiden anderen Kategorien abrundet. Weil in literarischen Texten das Nichtgesagte und das mehrfach Wiederholte so wichtig ist, ist Tschechows Kurzgeschichte hier in einer genauen neuen Übersetzung präsentiert.¹¹

Eine plastische Entfaltung des Titelgegensatzes im ersten Abschnitt, so richtig schön stereotyp: der Dicke ein sinnenfroher, exquisiten Genüssen zugetaner, gutsituierter Herr, der Dünne hingegen ein geschäftiger, weniger betuchter, mit banalen Dingen und Personen umgebener und eher ästhetischer Typ. Die Ausgangsopposition dick/dünn ist passend ausstaffiert, lauter Gegensätze im Bereich Körper–Essen–materieller Lebensstil.¹² Nun die Tschechowschen Kunstgriffe zur Zuspitzung der konträren Semantik: wo für den Dicken zwei Sätze ausreichen, braucht der Dünne (so schmal ist er) einen weiteren langen Satz, und wo der Dicke allein manns genug ist, muß der Dünne seine ganze Familie in die Waagschale werfen. Tatsächlich bleibt es bis zum letzten Satz bei dieser Personenverteilung, die mit dem strukturalistischen Aktantenmodell¹³ angemessen analysiert werden kann: dem Aktanten ›dick‹ steht ein Aktant ›dünn‹ gegenüber, der durch drei Aktoren besetzt ist. Ein Anfangsreiz für die Geschichte also: machen drei Dünne einen Dicken aus?

2=1+3: schon ist die Binäropposition asymmetrisch gekennzeichnet. Eine künstlerisch erzeugte Gleichung im Wortsinn, denn es sind Äquivalenzen, mittels derer die Opposition entfaltet und als eine disparate ausgewiesen wird. Die lexikalisch-syntaktischen Parallelismen »der Dicke ... soeben ...

11 Textvorlage ist Anton Pavlovič Čechov: *Polnoe sobranie sočinenij i pisem v 30 tomach*, red. Nikolaj Fedorovič Belčikov. Moskva: Akademija nauk 1974ff. Bd. 2. 1975, S. 250f. [Übersetzung E. G.].

12 Fachterminus dafür ist ›semantische Isotopie‹. Die beste Kurzdarstellung hierzu bietet Kap. 4 in: Otto Keller / Heinz Hafner: *Arbeitsbuch zur Textanalyse. Semiotische Strukturen, Modelle, Interpretationen* (1986). 3. Aufl. München 1995.

13 Vgl. Kap. 5.5. im *Arbeitsbuch Romananalyse*. Hg. von Hans-Werner Ludwig (1982). 5. Aufl. Tübingen 1995. Und Manfred Hardt: *Einführung in die formal-strukturalistische Analyse von Erzähltexten*. In: *Freiburger Universitätsblätter* 13 (1974), S. 25–42.

er roch nach ...« und »der Dünne ... soeben ... er roch nach ...« innerhalb des narrativ geschlossenen Absatzes markieren es. Und daß als Anhängsel Frau und Sohn in exakten Parallelkonstruktionen eingeführt sind, suggeriert, daß beide zusammen so viel gelten wie das Familienoberhaupt, dessen Rücken sie deckt – eine ordentliche patriarchale Familie. Äquivalenz (Jakobson) oder genauer Gleich- und Gegenüberstellung (*protivosopostavlenie*, Lotman),¹⁴ ein grundlegendes strukturbildendes Prinzip der Wortkunst, umfaßt Parallelismus und Opposition. Es ist eine bedeutungsschaffende differentielle Konstruktion, die am Unähnlichen die Ähnlichkeit und am Ähnlichen die Unähnlichkeit poetisch hervortreibt.¹⁵ Eine Beobachtung des Strukturalismus, die komplexere Auffassungen von Differenzialität bei Derrida (*différance*) vorbereitet hat, ein Ansatz, fachwissenschaftlich jene raffinierte Koproduktivität von Differenz und Ähnlichkeit zu erfassen, die literarische Texte bieten. Tschechows Kurzgeschichte reizt den durch Äquivalenzkonstruktionen erzeugbaren Doppelleffekt von Gleichheit und Gegensatz und die Möglichkeit, per Ausdrucksform semantische Inhalte zu transportieren, beispielhaft aus. Indem die Antonymie dick/dünn¹⁶ in Äquivalenzen umgesetzt wird, entstehen unausgespro-

14 »Vergleich um der Gleichheit willen und Vergleich um der Ungleichheit willen«, so die im Anschluß an den Dichter Gerald Manley Hopkins formulierte Definition Jakobsons (*Linguistik und Poetik*, 1960, in: Roman Jakobson: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hg. von Elmar Holenstein / Tarcisius Schelbert. Frankfurt a. M. 1979, S. 83–121, hier S. 108). Obwohl er die Äquivalenzbeziehung erklärtermaßen nicht nur als Ähnlichkeitsbeziehung auffaßte, hat Jakobson de facto der Ähnlichkeit Vorrang eingeräumt. Deshalb war Lotmans begriffliche Präzisierung sehr am Platze, aber sie hat sich nicht durchgesetzt. Lotman akzentuierte bei der Reformulierung des Äquivalenztheorems drei Aspekte: Hervorheben von Gegensätzlichem im Ähnlichen (Antithese); Hervorhebung des Ähnlichen im Unähnlichen (Analogie); Vereinigung von Gegensätzlichem (Identifikation); vgl. Jurij M. Lotman: *Die Analyse des poetischen Textes*. Hg. von Rainer Grübel. Kronberg 1975, S. 51f. und 54. (russ. Orig. 1972). Eine zusammenfassende und vergleichende Darstellung findet sich bei Wolf Schmid: *Der ästhetische Inhalt. Zur semantischen Funktion poetischer Verfahren*. Lisse 1977, bes. S. 58f.

15 Der Reim ist ein Äquivalenzverfahren par excellence, das dazu herausfordert, sich »einen Reim darauf zu machen«, das heißt, die poetisch ermöglichten Bedeutungen zu generieren.

16 Antonymie ist definiert als »widersprüchlicher Kontrast auf gemeinsamer Grundlage«, sie ist also genauer besehen eine Vergleichsbeziehung auf der Basis eines gemeinsamen Sems, als +/- realisiert. Im Fall dick/dünn wäre das Archisem »Körperfülle« oder neutraler »Körperumfang«. Nicht jede Sprache hat für die Archiseme gleiche oder überhaupt fertige Begriffe zur Verfügung; oftmals muß man das

chene Alternativen zum direkt Gesagten; so wird der Gegensatz konterkariert durch Gleichheiten, was insgesamt paradoxe Sinneffekte zeitigt. Die pointierteste Äquivalenzkonstruktion ist der Titel: eine semantische Opposition arrangiert in grammatischer und lautlicher Übereinstimmung, Isomorphie.¹⁷ Auf deutsch klingt es mit den alliterierenden Doppelsilblern fast so gut wie auf russisch, doch ist die Ähnlichkeit im Original noch intensiver, reimähnlich: *Tolstjy i tonkij*. Die Äquivalenzformulierung teilt also mit, daß der Dicke und der Dünne nicht nur gegensätzlich, sondern auch ähnlich sind, und in der Tat erweisen sie sich ja als alte Freunde, beide im Staatsdienst, karriereorientiert ... Möglicherweise war dieser von der Sprache angebotene Calembour (Kalauer) mit seiner spannungsreich paradoxen Miniaturstory der Auslöser für Tschchow, diese Geschichte zu schreiben. Sie ist eben nicht nur eine Geschichte über den Gegensatz dick/dünn (und andere dieser Leitopposition zugeordnete Gegensätze), sondern eine Geschichte über den Gegensatz zu Gegensätzen und über die Verwirrung von Binäroptionen.

Laut und Buchstaben sind wortspielerisch in das Spiel mit den Oppositionen einbezogen. »Der Dicke hatte soeben gegessen« heißt »*Tolstjy tol'ko čto poobedal*«, und wenn dann beim Dünnen das »*tol'ko*« wiederholt wird, hat er an der Klangsphäre des Dicken teil. Aber er bekommt gleich sein eigenes Etikett verpaßt, nämlich die Schachteln, er ist der Dünne mit den Kartons: »*Tonkij ... s... kartonkami*«. Die Kartons spielen eine bedeutungstragende Rolle; das Motiv (beim späteren Tschchow ein Symbol unerfüllten verknöcherten Lebens) paßt zum Bürojob und zum Zigarrenkästchen-Vertrieb. Die Kartons werden schließlich sogar zum belebten Abklatsch der Person: »Der Dünne ... schrumpfte zusammen, bückte sich, wurde schmaler... Seine Koffer, Bündel und Kartons schrumpften zusammen und runzelten sich...« (»*Tonkij... s"ešilsja... kartonki s"ežilis' i pomorščilis' ...*«). Ein groteskes Alter Ego.

durch Äquivalenzen literarisch codierte Archisem umschreiben. Vgl. Jurij M. Lotman: Die Struktur des künstlerischen Textes. Frankfurt a.M. 1973 (Registerstichwort »Archisem«).

- 17 Paarige Formeln in gleichartiger grammatischer Form oder Lautform (zumeist Alliteration) gelten als Paradebeispiel für das Äquivalenzprinzip; man findet sie in Alltagsformeln vieler Sprachen, in der Dichtung der archaischsten Stufen und in der Volksdichtung. Am prominentesten ist der sogenannte hebräische oder biblische Parallelismus der althebräischen Poesie, der Psalmen (vgl. den Beitrag *Wiederholen* in diesem Band). Äquivalente Paarformeln brauchen nicht unbedingt aus Antonymen zu bestehen wie im obigen Fall, vgl. etwa »dick und doof«.

»Reich? Verheiratet? Ich bin schon verheiratet« – der unvollständige Chiasmus (fragend/mitteilend) führt vor, wie syntaktisch-positionelle Opposition eine vielsagende Lücke bewirkt, eine strukturelle Leerstelle. Dieses Loch weist auf das Defizit im Leben des Dünnen hin: wäre er außer verheiratet auch reich, könnte auch er »dick« sein, gutgenährt und arriviert. Ein schön motiviertes Minusverfahren (*minus-priëm*, Lotman¹⁸) – Leere im Geldbeutel, Leerstelle im Text. Leerstellen dieser markanten Art (der rezeptionsästhetische Terminus ist übrigens weitaus weniger konkret zu verstehen) sind nur per Gleich- und Gegenüberstellung analysierbar, also per Wiederholung und Opposition. Die Leerstellentechnik hat Tschechow als Dramatiker verfeinert, eins seiner Markenzeichen ist das Nicht-zu-Ende-Sprechen, die absurdistische Pause.

Gewitzigt durch solche Einsichten in die Poetik der Negativität kann man nochmals die Leerstelle des Textanfangs betrachten: wenn nur beim Dünnen Frau und Sohn erwähnt sind, könnte das ein Junggesellentum des Dicken bedeuten, das struktureller Art ist – vielleicht wird er solchermaßen, ganz subtil durch Auslassen von Information in einer oppositiven Äquivalenzstruktur, als homosexuell gekennzeichnet. Tatsächlich würde dazu passen, daß er den Jugendfreund gleich mit dem zärtlichen »golubčik« (Täubchen, Liebchen) anredet, während dieser neutral »Freund« und »Lieber« sagt, und daß er als Beau und Charmeur apostrophiert wird. Und dann hätte man eventuell auch eine Erklärung für die seltsame Hartnäckigkeit, mit der der Dünne seine Familie ins Spiel bringt, und dafür, wie leicht er den ehemaligen Freund sausen läßt: ist er heterosexuell angepaßt und nicht (mehr?) an Männerbeziehungen interessiert? Eine zweifellos unorthodoxe und sehr spekulative Lektüre (die mit *gender*-Analysen anderer Tschechow-Texte abgeglichen werden müßte), aber eine sicherlich mögliche, über Oppositionen ableitbare Interpretation.

Der Schock und Wendepunkt der Handlung betrifft die Titelopposition: das harmlose dick/dünn (üppig/karg – wohlhabend/dürftig etc.) entpuppt sich als hoch/niedrig und bringt in die eben erneuerte Freundschaft ein Machtgefälle (kommunikativ realisiert als Redestil-Unterschied und Du/Sie-Opposition und Veränderung vom selbstsicheren »ho-ho« zum verlegenen »hi-hi«). Und zwar anders als bis dato zu erwarten, denn der Teil, der die ganze Zeit gesprächsdominierend war, der Dünne, ist gesellschaftlich gerade nicht dominierend. Die Fortsetzung ist ganz unsterotyp, insofern der ranghöhere Dicke sich keineswegs dominant benimmt und be-

18 Vgl. mehrfach in Lotman, Struktur (Registerstichwort »minus-priëm«).

handeln läßt, sondern den vorigen egalitären Ton beibehalten will. Die Balance könnte im Grunde wiederhergestellt werden, würde der Dünne die Großmut des Dicken honorieren. Das tut er aber nicht – gewiß ein Überraschungsmoment in dieser Story. Wie die konventionalisierten Unterwerfungsgesten zum Abbruch der hierarchisierten Beziehung führen, schildert Tschechow in der grotesken Bildlichkeit von widerwärtigen Speisen: »auf dem Gesicht des Dünnen malte sich so viel Ehrfurcht, Süßlichkeit und ehrerbietige Säure, daß dem Geheimrat übel wurde«. Das Paradox süß/sauer schließt wieder den Kreis zur anfänglichen Isotopie ›Essen‹.¹⁹ Damit ist die Beziehung zuende (wenn auch noch nicht der Text). Man kann diese Beziehungsgeschichte melancholisch lesen als verpaßte Chance zur Enthierarchisierung (wobei der Dünne als der Dumme da stünde), man kann sie gesellschaftskritisch lesen als Kritik am hierarchisch organisierten zaristischen Staat (wobei der Dicke als Naivling erschiene). Man kann sie im Sinne der aktuellen kulturwissenschaftlichen Trends lesen als Plädoyer für Differenz: statt nostalgisch-verlogener Nivellierung und prekärer Balance ein offenes Bekenntnis zum Unterschied und zur Selbstbehauptung auf einer inferioren Position. Der Dünne hat weitgehend die Diskursmacht. Ob allerdings die Haltung des Dünnen ideologisch vom Autor geteilt wird, ist angesichts der fast durchweg grotesken Charakterisierung dieser Figur zu bezweifeln. Letztlich sind beide Figuren Antihelden (vgl. die Spitznamen: Ephialtes ein Denunziant, Herrostrat ein Egoist und Kulturignorant). Doch macht gerade die insgesamt interessantere Bebilderung des Dünnen seine Figur ästhetisch relevanter. Auch zeigt die Handlungsfortführung, daß der Dünne keinesfalls niedergeschlagen ist – es gibt sogar ein Happy End. Natürlich eines mit subtiler Ironie à la Tschechow. Oder ist die Pointe doch gar nicht so ironisch? Der berühmte *last sentence twist* der klassischen *short story* bringt in letzter Sekunde eine totale Revision. Erstmals gerät nämlich die Familie wirklich ins Bild, nicht mehr als groteske Attribute, als ausgeschlossene Dritte, sondern als gleichwertige Subjekte: 1+1+1=3. »Alle drei waren angenehm

19 Körperfülle und Essen bildet die Leitmetaphorik, in der alle Oppositionen, gerade auch die von Unterwerfung und Dominanz, verhandelt werden. Weniger klar als in Tschechows Text ist die Sache oft für andere Oppositionen, insbesondere für die Geschlechteropposition. Ein Teil der Diskussionen in den Gender Studies geht um die Henne/Ei-Frage: ist *gender* die Basisrelation, nach der alles modelliert ist, oder ist *gender* bzw. *femininity* eine Metaphorik, in der alles verhandelt wird? Und ist es überhaupt wünschenswert, so eine Metaphorik zu benutzen? Vgl. dazu das Schlußargument im Beitrag *Als Frau lesen?* von Claudia Liebrand in diesem Band.

überrascht.« Eine neue und offenbar positiv empfundene Konfiguration. Was das letztlich heißt für die patriarchale Institution, bleibt offen: Deklassierung des Manns auf die subalterne Ebene von Frau und Sohn? Oder *empowerment* der unterdrückten Ausgeschlossenen? Im besonderen eine Aktivierung der Frau, die erstmals eigenständig etwas tut (allerdings ein ›weibliches‹ Stereotyp: lächeln)? Da beginnen neue, andere Geschichten ...

Die eigentliche Pointe liegt in der Entsprechung des Satzes »Alle drei waren angenehm überrascht« zum früheren Satz »Beide waren angenehm überrascht«. Eine Gleich- und Gegenüberstellung, die Dreiheit versus Zweiheit ausspielt, die Binarität, Dualität, Antithetik aufgibt und für die Denkfigur des Ternären einwechselt, die also Dichotomie und potentielle Alternativen zum Thema macht. Hierdurch wird der Text endgültig zum Metatext.

Hierarchisch/unhierarchisch – das ist wohl die originäre narrative Basisrelation, die Achse, die das Erzählgeschehen letztlich organisiert.²⁰ Die Titelopposition ist somit Deckfigur für alle möglichen Oppositionen: wohlgenährt/mager – Genuß/Arbeit – exquisit/gewöhnlich – solo/verheiratet – homosexuell/heterosexuell – hochrangig/subaltern – erfolgreich/erfolglos – zwei/drei – gerade/ungerade – binär/ternär – hierarchisch-egalitär oder oppositiv/integrativ oder dualistisch-pluralistisch. Diese Reihe (sie ist noch nicht erschöpft, s. u.) ist mit Bedacht nicht als Tabelle arrangiert, wo man zwei oppositive Paradigmen erhielte,²¹ die schematisch fixiert erschienen. Das sind sie ja gerade nicht, denn Tschchow bringt die Dichotomien in Bewegung, macht sie *fuzzy*. Durch die Äquivalenzen, Umkehrungen und Paradoxa, durch die Ambiguierung der Macht (Rangmacht, Diskursmacht). Und durch das Spiel mit der Drei.

20 Vgl. Karlheinz Stierle: Die Struktur narrativer Texte. Am Beispiel von Johann Peter Hebels Kalendergeschichte *Unverhofftes Wiedersehen*. In: Funk-Kolleg Literatur. Hg. von Helmut Brackert / Eberhard Lämmert. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1977, S. 210–33.

21 Zweispartige Tabellen haben allerdings durchaus ihren eigenen Reiz, wie man besonders in den durch den Poststrukturalismus kritisch angeregten neo-strukturalistischen Arbeiten sehen kann, die die Dichotomien kreativ und undogmatisch handhaben (vgl. Hans Osterwalder zu Metapher/Metonymie, Aage A. Hansens-Löve zu Phasenmodellen der russischen Literaturgeschichte u. v. a.). Zur traditionellen Opposition Prosa/Poesie und dem ›dritten‹ alternativen Modus des Prosagedichts vgl. Michel Deguy's Beitrag in: *The Prose Poem in France*. Hg. von Mary Ann Caws / Hermine Riffaterre. New York 1983, Tabelle S. 225–26.

Tertium datur. Die Drei bildet einen erratischen Kontrapunkt zur Zwei. Man beachte die vielen Details: die expliziten Dreiermotive wie drei Finger und dreifacher Kuß, die Triade »Koffer, Bündel, Kartons«, das Arrangement eines zweistelligen Parallelgegensatzes als Substantivtrio »Ehrfurcht, Süßlichkeit und ehrerbietige Säure«, die Steigerung des zweifachen hi-hi zum dreifachen hi-hi-hi, die dreimalige förmliche Vorstellung der Ehefrau als Protestantin. Daß das keine Zufälle sind, beweist die erste Erwähnung der Drei: das dreimalige Küssen. Dies versteht sich nämlich in der russischen Kultur von selbst, es ist eine überschüssige Information. Wenn sie in einer Microstory vorkommt, wo jedes Wort zählt (zumal beim jungen Tschchow, der als Kolumnist unter dem Imperativ der Kürze zum Kurzgeschichtenkünstler wurde), ist dies bedeutsam.²²

»hi-hi-hi«. Das chinesische Kichern und der russische Kuß – eine durch die Drei verbundene Kulturopposition. Sie lenkt das Augenmerk auf das Paradigma des Fremden und Ausländischen, das in verschiedensten Anspielungen präsent ist. Zur Isotopie »ausländisch« gehören außer dem Chinesenlachen die Getränke Sherry und Fleur d'orange, der deutsche Name Luise Wanzenbach, die lutherische Konfession, die griechischen Schulschpitznamen, bis zu einem gewissen Grade auch die Namen Porfirij und Nafanail (Porphyrius, Nathanael). Der einzige russische Name ist Mischa. Aber auch der ist abgeleitet von »Michael«, und selbst Mischa der Dicke repräsentiert nicht das rein Russische, er trinkt fremdländischen Alkohol statt Wodka! Das heißt, Tschchow entwirft die Opposition russisch/nicht-russisch nicht als Dichotomie, sondern er zeigt das Russische als durchdrungen von ehemals fremden Elementen, erinnert an den griechisch-byzantinischen Kulturimport, an den deutschen. Wenn man Tschchows Mischungen aus der Perspektive der aktuellen Multikulturalitätsforschung betrachtet, so läßt sich die Pointe sehr optimistisch interpretieren: gegen die Binarität setzt sich das »Dritte« durch, das Trio aus russischem Vater, deutscher Mutter und deutschrussischem Sprößling, und die Zeit der Migranten- und Mischfamilien bricht an. »Alle drei waren angenehm überrascht.« Angenehm überrascht dürften auch alle LeserInnen von Tschchows Oppositionen sein, denn die kurze Geschichte thematisiert eine breite Palette möglicher Differenzen: *class, gender, sexual orientation, religion,*

22 Wie überaus sorgfältig Čechovs Erzählungen strukturiert sind, hat Wolf Schmid in zahlreichen Aufsätzen gezeigt (Äquivalenzen in erzählender Prosa. Mit Beispielen aus Novellen Anton Čechovs. Klangwiederholungen in Čechovs Erzählprosa. Čechovs problematische Ereignisse. In: Ders.: Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne. Frankfurt a. M. etc. 1992).

ethnicity ... alles, was heute aktuell diskutiert wird. So schlicht der Text auch ist – indem er die Kontraste divergierend konvergieren läßt, symmetrisch und asymmetrisch arrangiert, paradox eingeführt, verschiebt und pluralisiert, skizziert er die Kon-fusion des Denkens in Oppositionen.

Die textstrukturierende und sinnstiftende Kraft der Oppositionen und ihrer Durchkreuzungen kann in diesem Beispiel nicht zuletzt aufgrund der Gattungsform *short story* so klar zutage treten. Die Ökonomie der Kurzgattung verlangt äußerste Komprimierung bis hin zur Schematisierung.²³ Da Tschechows Text ein Metatext über Oppositionen ist, sind die entsprechenden Strukturverfahren bloßgelegt. Für die meisten literarischen Texte (ob narrativ, lyrisch oder dramatisch) muß man allerdings diffizile Auffindungsstrategien entwickeln. Am meisten versprechen die Isotopien-Analyse, die nichtausgedrückte semantische Komplexe aufdecken hilft, und die Analyse der rhetorischen Strukturen, mit ihren unübersehbaren Formen der Opposition (und *eo ipso* der Äquivalenzen) – Antithese, Parallelismus membrorum, Hendiadyoin, Homoioteleuton, Chiasmus, Paradoxon, Oxymoron und viele andere Doppelfiguren.

IV

Abschließend der Versuch einer Synopse von Denkfiguren des Umgangs mit Oppositionen, darunter insbesondere auch solche zur Überwindung der Binärschablone – ein *brainstorming* und *mindmapping* quer durch die Disziplinen, schematisch verkürzt und sehr eklektisch. Die Modellstrate-

23 Nicht umsonst hat die strukturalistische Erzählforschung zu Oppositionen und Äquivalenzrelationen Kurzprosa ausgewertet: das Aktantenmodell bei Claude Bremond, Algirdas Greimas und Roland Barthes nach Vladimir Propp; die »narrativen Basisrelationen« bei Karlheinz Stierle nach Claude Lévi-Strauss, die »narrativen Äquivalenzen« bei Wolf Schmid nach Roman Jakobson und Jurij Lotman (vgl. die obengenannten Arbeitsbücher und Aufsätze). Die strukturelle Mythen-theorie hat gezeigt, daß Mythen Übergänge zwischen Oppositionen erzählen, Aufhebung der als unaufhebbar und absolut geltenden Gegensätze wie Pflanze/Tier, Kultur/Natur, weiblich/männlich, Leben/Tod. Die Vermittlung oder Auflösung von Oppositionen wurde als konzeptuelle Basis jeglichen Erzählens ermittelt. Faszinierende Texte wie Johann Peter Hebels *Unverhofftes Wiedersehen* (1811) oder O. Henrys *The Gift of the Magi* (1906) zeigen in knappen Erzählzügen die magische Auswechslung der Oppositionsglieder. Demgegenüber nimmt sich ein Text wie Tschechows *Der Dicke und der Dünne* chaotisch-desorganisiert aus, aber gerade das scheint ihn heute interessanter zu machen.

gien: Formationen der 2 und elementare Transformationen der 2 zu 1, zu 3, zu 4, zu multi bzw. poly mit Deformationen der fixierten 2 zu zirkulierenden Konstellationen.

- (2) Paarkonfigurationen, Doppelgänger, Zwillinge. Spiegelmotivik. Dialogizität (Bachtin). Alteritätskonzept der Subjektphilosophie/Psychologie. Das Palindrom. Das Möbiusband. Der Trickster. Musikalischer Kontrapunkt. Yin–Yang. Integration von Gehirnhälften-Polaritäten. Der digitale Modus und sein chaotisches Produkt WorldWideWeb.
 - (1) Zwei ineins: Das Oxymoron im barocken Concettismus. *Coincidentia oppositorum* und *unio mystica* in der Mystik. Androgynie in Mythologie und Kunst.
 - (3) Der dialektische Dreischritt (z. B. Herr/Knecht-Dialektik bei Hegel). Die dreiwertige Logik. Die Stiltriade. Der triadische Zeichenbegriff bei Peirce (vs. dyadischer Zeichenbegriff bei Saussure und im res/verba-Modell der klassischen Rhetorik).
 - (4) Das logische Quadrat. Das semiotische Quadrat (*carrée sémiotique*) der École de Paris (Greimas u. a.).
- (poly/trans)Karnevalisierung und Synkretismus (Bachtin). Transvestismus statt Androgynie. *Fuzzy logic* und Chaostheorie. *Différance* (Derrida). Konzept des ›Dazwischen‹. Heterologisch-plurale Denkmodelle von nomadischer Subjektivität, Hybridität und *third space* in den gegenwärtigen Multikulturalismus- und Postkolonialismusdebatten. Konfigurationen der Transgression und Migration. Und *last not least*: die absurdistische Aporie (Manifest Dada: »Gegen dieses Manifest zu sein, heißt Dadaist zu sein«).

Literaturhinweise

- CLAUDIA BREGER / TOBIAS DÖRING (Hg.): *Figuren des/der Dritten. Erkundungen kultureller Zwischenräume*. Amsterdam/Atlanta 1998.
- ELISABETH BRONFEN / BENJAMIN MARIUS: Einleitung zu: *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Hg. von E. Bronfen / B. Marius. Tübingen 1997, S. 1–29.
- ALGIRDAS JULIEN GREIMAS: *Strukturelle Semantik. Methodologische Untersuchungen (Sémanitique structurale, 1966)*. Braunschweig 1971.
- ALOIS MARIA HAAS: Überlegungen zum mystischen Paradox. In: *Probleme philosophischer Mystik. Festschrift für Karl Albert*. Hg. von Elenor Jain / Reinhard Margreiter. Sankt Augustin 1991, S. 109–24.

- LORNA MARIE IRVINE: Pluralism, Diversity, Heterogeneity: Continuing the Debate. In: *Mosaic* 29 (1996) No. 3, S. 141–53.
- RENAÏTE LACHMANN: Bemerkungen zur Poetik des Oxymorons am Beispiel von Daniel Naborowskis *Krótkość żywota*. In: *Stilfragen*. Hg. von Willi Erzgräber / Hans-Martin Gauger. Tübingen 1992, S. 59–72.
- JIŘINA VAN LEEUWEN-TURNOVCOVÁ: Rechts und Links in Europa. Ein Beitrag zur Semantik und Symbolik der Geschlechterpolarität. Wiesbaden 1990. Dazu die informative Rezension von Peter Grzybek: Links und Rechts von Mann und Frau – Jenseits des Geschlechterstreits. In: *Znakolog* 3 (1991), S. 287–304.
- BETTINE MENKE: Dekonstruktion der Geschlechteropposition – das Denken der Geschlechterdifferenz. Derrida. In: *Verwirrung der Geschlechter. Dekonstruktion und Feminismus*. Hg. von Erika Haas. München 1995, S. 35–72.
- UMBERTO ECO / THOMAS A. SEBEOK (Hg.): *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei. Dupin, Holmes, Peirce* (engl. 1983). München 1985.
- GARY W. SPINKS: Triadic Integration of Polarities. In: *Ders.: Semiosis, Marginal Signs and Trickster: A Dagger of the Mind*. London 1991, S. 77–87.
- THOMAS STEINFELD: *Coincidentia oppositorum*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Hg. von Gert Ueding. Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 264–69.
- KARLHEINZ STERLE: Zum Status narrativer Oppositionen. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hg. von Reinhart Koselleck / Wolf-Dieter Stempel (Poetik und Hermeneutik 5). München 1973, S. 526–28.
- BARBARA VINKEN: Differenz-Forschung. In: *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik*. Hg. von Renate Kroll / Margarete Zimmermann. Stuttgart 1995, S. 66–73.

Leerstellen

*Verzeihen Sie, es fehlt hier ein
Gedanke, es fehlt hier ein Wort.**

I

Das wohl bekannteste Romandebüt deutscher Dichtung ist auch berühmt für seinen Anfang: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!«¹ Ein in der Tat bemerkenswerter Einstieg in einen Roman. Fast eine Art Überfall. »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« Man weiß nicht, um wen es sich handelt. Es muß eine Vorgeschichte gegeben haben, aber man kennt sie nicht. Keinerlei Hinweis verrät etwas über den Ort und die Umstände dessen, der spricht. Damit erfüllt der Eröffnungssatz den Inhalt seiner Aussage zugleich am Akt des Aussagens selber. Er behauptet eine Abwesenheit, *und* er operiert über lauter Abwesenheiten. Er gibt mehr Rätsel auf, als er Antworten liefert. Er markiert, heißt das kurz, eine Leerstelle.

Indes darf man den Satz vielleicht nicht so gewaltsam aus dem Zusammenhang reißen. Einen Text mit einem Ausruf beginnen zu lassen, mag relativ ungewöhnlich sein, ist aber gerade für diesen Roman, für den Stil der Werther-Briefe nur allzu typisch. Man muß nur weiterlesen, statt bei dem einen Satz stehen zu bleiben. Und dann, was eben diesen Satz betrifft, ist er auch gar nicht wirklich der erste. In Wahrheit beginnen *Die Leiden des jungen Werthers* so:

* Gert Hofmann: Die Rückkehr des verlorenen Jakob Michael Reinhold Lenz nach Riga. In: Ders.: Gespräch über Balzacs Pferd. Vier Novellen, München 1994, S. 7–39.

1 Johann Wolfgang Goethe: Die Leiden des jungen Werthers. – Wo nicht anders vermerkt, folgen die Zitate dem Wortlaut der ersten Fassung von 1774. Goethe: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Abt. Bd. 8, hg. von Waltraud Wiethölter (Bibliothek deutscher Klassiker), Frankfurt a. M. 1994. Auf Seitenachweise wird dabei verzichtet.

Was ich von der Geschichte des armen Werthers nur habe auffinden können, habe ich mit Fleiß gesammelt, und leg es euch hier vor, und weis, daß ihr mir's danken werdet. Ihr könnt seinem Geist und seinem Charakter eure Bewunderung und Liebe, und seinem Schicksaale eure Thränen nicht versagen.

Und du gute Seele, die du eben den Drang fühlst wie er, schöpfe Trost aus seinem Leiden, und laß das Büchlein deinen Freund seyn, wenn du aus Geschick oder eigener Schuld keinen nähern finden kannst.

am 4. May 1771.

Wie froh bin ich, daß ich weg bin! Bester Freund, was ist das Herz des Menschen! Dich zu verlassen, den ich so liebe, von dem ich unzertrennlich war, und froh zu seyn! [...]

Betrachtet man den Textauszug in dieser längeren Form, verliert der Anfang an Plötzlichkeit. Statt unvermittelt auf den Ausruf zu stoßen, mit dem die Geschichte dann anhebt, wird man vorgewarnt, indem eine – fingierte – Herausgebervorbemerkung zur Ankündigung gesammelter, also bruchstückhafter Dokumente dient. Aber wird die (mit Bedacht gesagt) Zumutung dadurch geringer? Es werden, im Gegenteil, nur noch mehr Leerstellen sichtbar. Dem Leser – und darauf bezieht sich vorab das Konzept der Leerstelle – wird ein gehöriges Maß an Mitarbeit abverlangt, um diesen Zeilen Sinn abzugewinnen.

So weiß man nun zwar gleich, wer hier seine Erleichterung zum Ausdruck bringt, nämlich offenbar Werther. Doch wird das in dem, was gedruckt steht, nicht direkt gesagt. Statt dessen formuliert der Text potentiell mißverständlich. Beide Abschnitte sind in Ich-Form abgefaßt. Daß das zweite »ich« nicht auf denselben Sprecher referiert wie das erste, daß im zweiten Fall vielmehr Werther zu sprechen begonnen hat, kann man nur *erschließen*. Die Vorankündigung der »Geschichte des armen Werthers« spricht dafür, ebenso die Zäsur – verstärkt durch das eingeschobene Datum – zwischen den beiden Textabschnitten. Darum *kann* der Leser, aber er *muß* auch selbst ergänzen, was der Text an sich keineswegs sagt.

Ungesagt bleibt – soweit – außerdem, was die übrigen Rätsel (Vorgeschichte, aktuelle Sprechsituation) lösen könnte. Die Rätselhaftigkeit wird sogar noch verstärkt, gezielt Spannung aufgebaut, indem sich der Seufzer der Erleichterung zuspitzt zum Paradox: »Dich zu verlassen [...] und froh zu seyn!« Man wird weiterlesen müssen, um in dieser Hinsicht schlauer zu werden. Genau das ist natürlich auch beabsichtigt. Es ist ein so effektvoller, wie simpler Trick, der hier zur Anwendung kommt. Wie aber der

Leser selbst herausfinden muß, wer in der direkten Anrede, deren sich sowohl die Vorbemerkung als auch der folgende Text bedient, eigentlich angesprochen sein soll – wie also der Leser selbst in letzterem Fall aus der Anrede erschließen muß, aber auch kann, daß er es mit einem Brief zu tun hat (und sei es, daß ›mitgebrachtes‹ Vorwissen über die Gattung Briefroman ihm dabei hilft), so ist der Leser auch an der Neugier, die ihn ergreift, mit Schlußfolgerungen beteiligt, die über Lücken mehr als über explizit Mitgeteiltes schließen. Eine erste Leerstelle findet sich dergestalt schon in ebendem Schnitt zwischen Vorbemerkung und folgendem Liebesroman: Zäsur nicht allein zwischen verschiedenen Textteilen, sondern auch zwischen verschiedenen Sprechhaltungen. Eine zweite Art von Leerstelle ist sodann aufgrund der Diskontinuität der Briefe am Werk, die per se auf die Bereitschaft einstellt, mit einer weniger ›ordentlichen‹ Darstellung des Geschehens umzugehen, als es die eines auktorialen Erzählers wäre, und die so tatsächlich, aber ohne daß eine explizite An- oder Einweisung erfolgte, die Weiterlektüre bestimmt.

II

Eine Leerstelle läßt sich grob definieren als eine versteckt oder offen markierte Abwesenheit. Ein »Zwischenraum«, der »ausgefüllt« werden kann oder muß. Eine Lücke, wo es gilt, »einem Text das zu entnehmen, was dieser nicht sagt (aber voraussetzt, anspricht, beinhaltet und miteinbezieht)«. ² Das »Nicht-Gesagte«, das »konstitutiv [ist] für das, was der Text sagt«. ³

Auf die Frage einer möglichen Typologie von Leerstellen wird noch zurückzukommen sein. Doch empfiehlt es sich, an dieser Stelle schon zwei Extrempole und – damit zusammenhängend, aber nicht identisch – zwei Ebenen auseinanderzuhalten. Die Extreme betreffen die Freiheit im Lesen. Es gibt Lücken, die aufgefüllt werden *müssen* (und dies in der Regel auch ebenso leicht wie automatisch, d. h. unbemerkt ermöglichen). Und es gibt Freiräume, die besetzt werden *können*, ohne daß es zwingend wäre, dies zu tun.

2 Umberto Eco: Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1990, S. 5 und 63.

3 Wolfgang Iser: Der Akt des Lesens, 4. Aufl. München 1994, S. 283.

Daß Lücken in einer Rede keine Besonderheit, sonder eher die Regel sind, belegt allein schon die Rhetorik, die ein ganzes Arsenal entsprechender Wort- und Satzfiguren kennt. Gleich der erste Brief Werthers bedient sich ihrer zuhauf, so z.B. der *Ellipse* (»Dich zu verlassen [...] und froh zu seyn!«), des nicht folgerichtig zu Ende geführten Satzes (*Anakoluth*) und des abgebrochenen Satzes (*Aposiopese*):

Und doch – bin ich ganz unschuldig? [*Anakoluth*] Hab ich nicht ihre Empfindungen genährt? Hab ich mich nicht an denen ganz wahren Ausdrücken der Natur [...] selbst ergötzt! Hab ich nicht – ... [*Aposiopese*].

Aber selbst, wenn dergleichen rhetorischen Mittel weniger wären – nicht bloß der (ob bewußte oder unbewußte, jedenfalls gezielte) Kunstgriff, Wörter oder Gedanken stumm anzubringen, schlägt Lücken ins Sprachgefüge. Vielmehr hat man festgestellt, daß selbst das Lesen grammatikalisch vollständiger Sätze realiter so lückenhaft vor sich geht, als ob sie Leerstellen enthielten. Das Auge erfäßt nicht Wort für Wort, sondern ›liest‹ sprunghaft, einer Sinnkonstruktion folgend, durch die Übergangenes fortlaufend ergänzt wird.⁴

Die Möglichkeit, derart Lücken zu lassen, nicht anders als die Unumgänglichkeit, sie zu schließen, resultiert aus dem System der Sprache selber. Diese Sicht der Sprache geht zurück auf Ferdinand de Saussures Begründung der strukturalen Linguistik. Nach Saussure bezieht das Sprachzeichen seine Bedeutung weniger aus »von vornherein gegebene[n] Vorstellungen« als vielmehr aus seinen »Beziehungen zu den andern Gliedern des [Sprach-]Systems«. Zwei Arten von »Abhängigkeitsverhältnissen« sind dabei zu unterscheiden. Zum einen die syntagmatische Achse der aneinandergereihten Wortkette(n) – zum Beispiel (wie es am Schluß des *Werther* heißt): »[...] man erwartete sein Ende«. Nur aus dem Kontext, nicht aus dem Wort allein, ist klar, daß »Ende« hier dasselbe wie ›Tod‹ bedeutet. Zum anderen ist aber diese Bedeutung in dem Term eben mit ›enthalten‹, genauso wie das Synonym ›Sterben‹, wie die Verneinung der gegenteiligen Begriffe von ›Geburt‹ und ›Anfang‹, wie die Assoziation ähnlich klingender Vokabeln wie ›Wende‹, und diese »Gruppierungen« anderer Terme um einen gegebenen Term nennt man dessen paradigmatische Achse. Der Unterschied, so Saussure, liegt darin, daß das Syntagma *in praesentia* besteht, während das Paradigma *in absentia* am Werk ist. Jenes

4 Vgl., aufbauend auf dieser basalen Ebene, Sabine Gross: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozess*, Darmstadt 1994.

»beruht auf zwei oder mehreren in einer bestehenden Reihe neben einander vorhandenen Gliedern«. Dieses gruppiert Terme, die an Stelle der gegebenen dastehen *könnten*.

Jedes Zeichen erweist sich damit zugleich als Platzhalter für mögliche andere Zeichen. Und umgekehrt: Erst vor dem Hintergrund solcher Ersetzbarkeit erhält das tatsächlich aktualisierte Zeichen seine volle Signifikanz, wobei sogar die gänzliche Abwesenheit bestimmter Zeichen dazu beitragen kann, indem sie den Platz markiert, an dem andere Zeichen ein- oder auftreten könnten, wie etwa im Fall der fehlenden Endung, wenn man »Freund« und nicht »Freundin« sagt. Woraus Saussure schließt:

Man sieht also, daß man keine materiellen Zeichen braucht, um eine Vorstellung auszudrücken. Die Sprache kann sich begnügen mit der Gegenüberstellung von Etwas mit Nichts [...].⁵

Die Sprache, wird hier also ausdrücklich festgehalten, operiert grundsätzlich über der Opposition von An- versus Abwesenheit – das ist die eine Ebene.

Die andere ergibt sich, wenn man die Betrachtung ausdehnt auf die Bildung nicht nur einzelner Sätze, sondern ganzer Texte. Auf der Ebene des Sprachsystems sind Leerstellen per se markiert – eben durch den Systemcharakter, der jede Stelle vordefiniert, so daß fehlende Elemente, wie zum Beispiel im Falle einer elliptischen Satzkonstruktion, leicht zu erkennen sind (sofern man es darauf anlegt, sie zu erkennen, statt sie bloß automatisch zu ergänzen). Anders auf der Textebene. Auch hier kann man zwar das System der Elemente untersuchen, aus denen einzelne Texte oder umgrenzte Textkorpora aufgebaut sind. Auch auf der Textebene, heißt das, ist auf Leerstellen zu achten, die lediglich implizit, vor dem Hintergrund übergeordneter Textstrukturen, gekennzeichnet sind.⁶ Darüber hinaus aber können auch, wenn man so will, unsystematische Leerstellen auftreten. Leerstellen, die einer eigenen (expliziten) Markierung bedürfen (und entsprechend eigener Aufmerksamkeit), sei diese noch so versteckt

5 Ferdinand de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft (frz. 1916/1922), Berlin 1967, S. 103; für die vorstehenden Zitate: S. 139–156. – Vgl. hieran anknüpfend Roman Jakobson: Das Nullzeichen (engl. 1939). In: Ders.: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, hg. u. eingel. von Wolfgang Raible, München 1974, S. 44–53, sowie Roland Barthes: Elemente der Semiologie (frz. 1964), Frankfurt a. M. 1983, S. 64f.

6 Vgl. den Beitrag *Oppositionen* von Erika Greber in diesem Band.

oder von so offenkundiger Art wie der Unsagbarkeitstopos, auf den Werther in seinem Brief vom 16. Juni [1771] zurückgreift: »Ich habe – ich weis nicht.«

III

Überhaupt liefert Goethes Roman Beispiele die Fülle für die eine wie für die andere Ebene. »Ich habe – ich weis nicht« stellt zunächst einen syntaktischen Abbruch aus (Leerstelle gegenüber dem Sprachsystem), um dann dieses Verstummen auch noch auszusprechen, also die Leerstelle durch ihre Thematisierung zu markieren. Wie der Beginn mit einem Ausruf kennzeichnet auch diese Pointierung den Roman insgesamt. Die »Sprache der Wertherbriefe« ist derart affektiv im Ganzen; oft und oft weicht sie aus »ins sprachlose Zeichen: in die unartikulierte Interjektion, den Gedankenstrich der Aposiopese, die wilde Gebärde des stummen Ausrufungszeichens.«⁷ Der Briefschreiber selbst weist bald genug auf dieses Stilmerkmal hin; der (in der Erstfassung von 1774) unmittelbar folgende Brief vom 16. Juni liefert *den* Beleg. So heißt es unterm Datum des 27. Mai [1771]:

Ich bin, wie ich sehe, in Verzückung, Gleichnisse und Deklamation verfallen, und habe drüber vergessen, dir auszuerzählen, was mit den Kindern weiter worden ist.

Und am 16. Juni dann berichtet Werther – wenn man ausgerechnet dort von einem Bericht sprechen will, wo eben dieser sich als solcher in Frage stellt:

Warum ich dir nicht schreibe? Fragst du das und bist doch auch der Gelehrten einer. Du solltest rathen, daß ich mich wohl befinde, und zwar – Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht. Ich habe – ich weis nicht.

⁷ So, nach wie vor unerlässlich, Albrecht Schöne: Über Goethes Brief an Behrich vom 10. November 1767, in: Herbert Singer / Benno von Wiese (Hg.): Festschrift für Richard Alewyn, Köln 1967, S. 193–229 (hier 220). – Für ein Resümee verschiedener Beobachtungen zu Werthers Schreibweise vgl. Klaus Müller-Salget: Zur Struktur von Goethes *Werther*. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 100 (1981), S. 527–544.

Dir in der Ordnung zu erzählen, wie's zugegangen ist, daß ich ein's der liebenswürdigsten Geschöpfe habe kennen lernen, wird schwer halten, ich bin vergnügt und glücklich, und so kein guter Historienschreiber.

Einen Engel! Pfuy! das sagt jeder von der seinigen! Nicht wahr? Und doch [...]

Unübersehbar herrscht hier »eine bestimmte Art, den Diskurs zu unterbrechen, zu durchlöchern, *ohne ihn unsinnig zu machen*«; Form und Inhalt verstärken sich gegenseitig: »die Erzählbarkeit wird demontiert und die Geschichte bleibt dennoch lesbar«. ⁸ Dabei springen die rhetorischen Mittel (*Aposiopese, Asyndeton*) ins Auge. Aber sie sind es nicht allein, wodurch der Leser genau das zu leisten hat, was der Text wiederum auch explizit anspricht: »Du solltest rathen [...]«. Wie, ja sogar mehr noch als dem fiktiven Leser *im Text* – »Du«, das ist Wilhelm als der Adressat der Briefe – wird dem empirischen Leser *des Texts* »ein hartes Stück Mitarbeit abverlangt, um gewissermaßen die weißen Stellen, die frei geblieben sind, die Räume des Nicht-Gesagten und des Schon-Gesagten auszufüllen«. ⁹ Der letzte Textausschnitt ist hierin besonders auffällig. Einmal mehr wird der Mut zur Lücke nicht nur praktiziert, sondern zugleich *expressis verbis* signalisiert: »Warum ich dir *nicht* schreibe«!

Bereits die erste der beiden Belegstellen operiert über Voraussetzungen, die unausgesprochen bleiben, die aber entweder beim Lesen mitgedacht werden oder zur Deutung des Erzählten berücksichtigt werden müssen. Letzteres ist der Fall bei der einfachen Selbstaussage: »Ich bin, *wie ich sehe* [...]«. Man kann das überlesen, doch man kann sich auch entscheiden, verduzt zu reagieren. *Wie ich sehe* – woran? Fraglos bezieht sich die Bemerkung auf den vorangegangenen Brief. Aber Werther erinnert sich nicht bloß an die Gemütsverfassung, in der er diesen schrieb. Vielmehr hat er den Brief vom Vortag offenbar noch vor sich, liest ihn noch einmal durch. Das ist erklärungsbedürftig. Wurde der Brief gar nicht abgeschickt? Und wie dieser eine womöglich auch die anderen nicht? Immerhin tritt der Roman zwar im Gewand eines Briefromans auf, aber – auch das eine Leerstelle – Wilhelms Antworten fehlen. Tatsächlich hat man deshalb gemutmaßt, es handele sich um einen verkappten Tagebuch-Roman, wofür verschiedene andere Indizien ebenfalls sprechen. ¹⁰ Sie alle

8 Roland Barthes: Die Lust am Text, Frankfurt a. M. 1974, S. 15f.

9 Eco, Lector in fabula, S. 29.

10 Zur üblicherweise zu erwartenden Mehrstimmigkeit des Briefromans vgl. Karl Robert Mandelkow: Der Briefroman. Zum Problem der Polyperspektive im Epi-

ändern indessen nichts daran, daß zumindest der Fiktion nach ein Briefpartner (Wilhelm) existiert. Die Tagebuch-Hypothese kann also nicht die gesuchte Erklärung sein. Diese hätte vielmehr beidem zu genügen, der fingierten Brieflichkeit *und* der Nähe zum Tagebuch.

Briefe, muß man dazu wissen, wurden damals nicht täglich befördert. Man konnte sie nur an einem bestimmten Tag in der Woche – dem »Posttag« – aufgeben. Schrieb man bis dahin mehrfach an ein und denselben Empfänger, wurden sämtliche Blätter gemeinsam versiegelt und abgeschickt.¹¹ So konnte das Schreiben vom Vortag noch in Werthers Händen sein, ohne daß der zeitgenössische Leser dadurch die Fiktion der Brieflichkeit als gestört hätte empfinden müssen; so kann Werther hier zugleich Schreiber und Leser sein wie später noch einmal und explizit im (in der zweiten Fassung von 1787 ergänzten) Brief vom 4. 9. [1772]: »Da ich das Blatt wieder durchlese seh' ich [...].«

Entsprechend leicht erklärt sich dann auch die zweite Satzhälfte: »[...] *auszuerzählen*, was mit *den* Kindern weiter worden ist«. Hier gibt es nicht viel zu raten. So aus dem Zusammenhang gerissen, wird zwar deutlich, daß selbst hier eine Ergänzung vorzunehmen ist. Von welchen Kindern ist die Rede, welches Erlebnis soll zu Ende erzählt werden? Aber man weiß die Antwort, noch während man den Satz liest, noch bevor man sich die Frage bewußt stellen muß, weil wiederum direkt auf den unmittelbar vorhergehenden Brief Bezug genommen wird. Darin hatte Werther die Geschichte, wie er auf zwei Kinder traf, begonnen; nun will er sie »auszuerzählen«. Man versteht dies so mühelos, daß man sich fragen muß, ob in diesem Fall überhaupt von einer »Leerstelle« gesprochen werden soll oder nicht besser von einer »Vermeidung überflüssiger Redundanz«¹². Vom Text her bleibt nichts unausgesprochen. Er erspart sich und dem Leser

schen (1959). In: Ders.: Orpheus und Maschine, Heidelberg 1976, S. 13–22, und Wilhelm Voßkamp: Dialogische Vergegenwärtigung beim Schreiben und Lesen. Zur Poetik des Briefromans im 18. Jahrhundert. In: DVjs 45 (1971), S. 80–114. Vom *Werther* als einem Roman in »Tagebuchblättern« spricht bereits Erich Schmidt: Richardson, Rousseau und Goethe. Ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert, Jena 1875, S. 133; vgl. zuletzt Bernhard Siegert: Relais. Geschehnisse der Literatur als Epoche der Post 1751–1913, Berlin 1993, S. 44–49; hier auch Näheres zum Postwesen der Zeit.

11 Ein gutes Beispiel: Goethes Brief an Behrisch vom Dienstag, den 10., bis Samstag, den 14.11.1767; dazu Schöne, Goethes Brief, S. 197ff.

12 Michael Titzmann: Strukturelle Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation, München 1977, S. 243.

lediglich unnötige Wiederholungen. Andererseits *ist* da eine Diskontinuität, die durch die Wiederanknüpfung markiert wird. Es gibt hier keine Verständnisprobleme. Aber man hat es mit einem Signal zu tun, daß und wie die Entfaltung des »Stoffs« einer bestimmten »Komposition« oder Textstrategie gehorcht.¹³

Ganz dieser Textstrategie dient schließlich auch die Art, wie der Briefverkehr wiederaufgenommen wird. Sei übergangen, welche kognitiven Schritte dem Leser hier im einzelnen abverlangt werden – warum man etwa gar nicht erst auf die Idee verfällt, es sei doch einigermaßen paradox, wenn einer schreibt: »Warum ich dir nicht schreibe«. Statt dessen ist klar, daß sich die Äußerung auf ein damit beendetes, längeres Schweigen bezieht, und ein eventueller Kontrollblick auf das Datum (16. Juni) bestätigt: in der Tat, drei Wochen sind seit dem letzten Brief (27. Mai) verstrichen, während die Briefe bis dahin längstens sechs, meist nur zwei Tage auseinanderlagen. Ebenso läßt die Frageform des Satzes wie die anknüpfende Formulierung (»Fragst du das [...]«) vermuten, daß Werther auf eine Nachfrage Wilhelms reagiert. Dessen Antworten auf Werthers Briefe, wie schon erwähnt, fehlen. Aber hier nun wird sichtbar, inwieweit man nicht nur auf das pure Faktum, daß Antwortbriefe existieren oder existiert haben müssen, sondern darüber hinaus auf Teile ihre Inhalts schließen kann. Dasselbe gilt etwa auch schon für den Brief vom 17. Mai, wenn es zu dessen Ende heißt: »Leb wohl! der Brief wird dir recht seyn, er ist ganz historisch.« Offenbar steht eine Mahnung Wilhelms im Hintergrund, weniger dem Ansturm der Gefühle sich hinzugeben und demgemäß ruhig, der Chronologie der Ereignisse entsprechend zu berichten. Dies meldet jener Schlußsatz, erfüllt zu haben, und eben dies widerruft nun der vorliegende Brief: »[...] ich bin vergnügt und glücklich, und so kein guter Historienschreiber.«

Alles arbeitet so darauf hin – von dem Kunstgriff, *durch* eine Leerstelle (»Warum ich dir nicht schreibe?«) *auf* eine Leerstelle (die zeitliche Lücke von drei Wochen) aufmerksam zu machen, bis hin zu dem Eingeständnis, ein schlechter »Historienschreiber« zu sein, der nicht »in der Ordnung zu erzählen« vermag –, den Leser verstärkt in jene Struktur zu verwickeln, die dem Roman insgesamt eigen ist: die Struktur eines Briefromans.

13 »Stoff« vs. »Komposition« nach Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, 13. Buch; hier nach dem Anhang der benutzten Ausgabe, S. 936f.

IV

Als Briefroman, der seine Geschichte so notgedrungen wie unentrinnbar fragmentarisch erzählt, gehorchen *Die Leiden des jungen Werthers* in exemplarischer Weise dem Muster, das bei der Promotion der Leerstelle zum Terminus technicus der Literaturwissenschaft Pate gestanden hat. Dessen Etablierung geht zurück auf die Theorie der Rezeption von Literatur (Rezeptionsästhetik), wie namentlich Wolfgang Iser sie konzipiert hat.¹⁴ Iser's grundlegender Aufsatz über *Die Appellstruktur der Texte* aber nennt als Paradebeispiel den »Fortsetzungsroman, dessen Text dem Leser in dosierten Abschnitten geliefert wird«. Beides, der Fortsetzungs- wie der Briefroman, sind besonders augenfällige Extremformen, den Erzählfluß durch »Schnitte« zu unterbrechen. Dabei mag es sich im einzelnen um sehr verschiedene »Schnittechniken« handeln, und überhaupt gibt es – andere Gattungen und Textsorten miteingerechnet – deren vielerlei Arten. Ihnen allen ist jedoch gemeinsam, daß jeweils »der Leser die unausformulierten Anschlüsse selbst herstellen muß«. Und das ist der entscheidende Aspekt, wenn der »Leerstellenbetrag eines Textes als die elementare Bedingung für den Mitvollzug« eingeschätzt wird.¹⁵

Was mögliche Vorgänger angeht, so hat Iser selbst besonders auf Roman Ingarden hingewiesen. Ingarden wiederum zitiert Theodor A. Meyers *Stilgesetz der Poesie* von 1901, das von Iser neu herausgegeben wurde, so daß der Kreis geschlossen scheinen könnte, gäbe es nicht bei beiden, Ingarden wie Meyer, die Berufung auf Lessings *Laokoon*, in dessen sogenanntem Urentwurf von 1763 man lesen kann: »Die *Poesie* zeigt uns die Körper nur von einer Seite [...] und läßt alles übrige derselben unbestimmt. [...] Und eben daher, weil der Dichter seine Wesen nur mit einem

14 Vgl. Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie, 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 1994, S. 40ff.; Christa Dürscheid et al.: Germanistik. Eine Einführung, Köln/Weimar 1995, S. 315; Miltos Pechlivanos et al. (Hg.): Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart/Weimar 1995, S. 318f.; Heinz Ludwig Arnold / Heinrich Detering (Hg.): Grundzüge der Literaturwissenschaft, München 1996, S. 527–535 sowie die Einträge *Leerstelle*, *Negation* und *Unbestimmtheitsstelle* im daselbst enthaltenen Glossar.

15 Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte*, Konstanz 1970, hier nach dem Wiederabdruck in Rainer Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975, S. 228–252 (hier 230 und 236f.).

Zuge schildert, kann er Wesen schildern, die nicht bestimmt sind, bloße Wesen der Einbildung.«¹⁶

»Die Bedeutung der Phantasie für die Aufgabe des Verstehens kann nicht hoch genug angeschlagen werden«, schrieb demgemäß Meyer. Stellt doch »die Sprache sich dar als eine wunderbare Abbeviatur der Wirklichkeit«, die, um als solche zu funktionieren, immer nur »einen Auszug der Wirklichkeit« zu liefern vermag, »nur Bruchstücke aus dem Sinnlichen oder nur zusammenfassende Überblicke«.¹⁷

Jedes literarische Werk, präzisierte Ingarden, liefert daher nur ein »formales Schema« der Gegenstände, die es darstellt. Nur ein geringer Teil ihrer konkreten Züge wird explizit ausformuliert. Jeder Darstellung eignen mithin – unendlich viele – »Unbestimmtheitsstellen«, die größtenteils unausgefüllt bleiben oder deren Ausfüllung wenn dann eine vom Leser hinzugedachte ist: eine »Konkretisation« durch den Leser. Wie Meyer den Beitrag der Phantasie, beschreibt Ingarden so den »Kontakt mit dem Leser« als »notwendig! Und umgekehrt: »daß das rein literarische Werk ein in verschiedener Hinsicht *schematisches* Gebilde ist, das »Lücken«, Unbestimmtheitsstellen, schematisierte Ansichten usw. in sich enthält«, schafft erst »den Grund und die Möglichkeit«, Literatur nicht zuletzt aus der Perspektive ihrer Lektüre(n) zu begreifen.¹⁸

Der kleinste gemeinsame Nenner auf dieser Linie von Meyer über Ingarden zu Iser lautet somit: »daß ein Text überhaupt erst zum Leben erwacht, wenn er gelesen wird«, und daß die »Betätigung des Lesers im Text« über dessen Leerstellen erfolgt.¹⁹ Auf dem Boden dieser Übereinstimmung hat freilich der eine vom anderen sich auch abgegrenzt,²⁰ doch soll das hier nicht im einzelnen interessieren. Auch ohne das erhellt schon aus diesem kurzen theoriegeschichtlichen Exkurs der Bedarf an – wenigstens rudimentären – systematischen Unterscheidungen.

16 Gotthold Ephraim Lessing: Werke, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. VI, München 1974, S. 576 und 578.

17 Theodor A. Meyer: Das Stilgesetz der Poesie. Mit einem Vorwort von Wolfgang Iser, Frankfurt a. M. 1990, S. 49 und 72.

18 Roman Ingarden: Das literarische Kunstwerk (1931), 4., unveränd. Aufl. Tübingen 1972, S. 261ff. und 353ff; vgl. ders.: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks, Tübingen 1968 (Auszüge daraus in Warning (Hg.), Rezeptionsästhetik, S. 42–70).

19 Iser, Appellstruktur, S. 228, Akt des Lesens, S. 267.

20 Ingarden von Meyer, s. Das literarische Kunstwerk, S. 265; Iser von Ingarden, s. Appellstruktur, S. 250f., sowie ausführlicher Der Akt des Lesens, S. 267ff.

Unbestimmtheit (Ingarden) stellt den Aspekt der *Plastizität* des Dargestellten in den Vordergrund. Der Eigenanteil des Lesers an der Konkretisation eines Texts besteht darin, sich die Dinge auszumalen. Wieviel erfährt man schon aus dem *Werther* über Werther? Blauer Frack und gelbe Weste – wer darüber hinaus ein Gesicht des Helden vor Augen hat, hat es nicht aus dem Text, der vielmehr nur einen Umriß liefert. Dieser soll dem Leser »genügen« wie, auf der Inhaltsebene des Erzählten selber, Werther der »Schattenriß« Lottes.²¹

Im Begriff der *Leerstelle* (Iser) dominiert demgegenüber der Aspekt der *Kohärenz* der Darstellung. Die Mitarbeit des Lesers bei der Formulierung des Textes erfolgt mehr auf seiten der Narration als der Deskription, mehr schlußfolgernd,²² Bezüge herstellend – in der Art etwa der oben behandelten Stelle: »Warum ich dir nicht schreibe? Fragst du das [...]«.

Natürlich ist diese Unterscheidung keineswegs trennscharf, und so ist es kein Zufall, daß man sich im Bemühen um eine wohldefinierte Terminologie statt dessen auf einen übergreifenden dritten Begriff geeinigt hat, den der *Nullposition*.²³ Wie auch immer, es bezeichnen fehlende Angaben zum Aussehen einer Romanfigur und fehlende Anschlüsse zwischen Textabschnitten, gleichgültig welche Namen man dafür einführen mag, jedenfalls einen je verschiedenen Typ von Leerstelle.

Eine andere Unterscheidung betrifft das Bezugssystem, wenn man danach fragt, vor welchem Hintergrund, in welchem Kontext eine Leerstelle

21 Vgl. den Brief vom 24. 7. im ersten und vom 20. 2. im zweiten Teil; ferner den Abschiedsbrief an Lotte. – Zu unterstreichen ist allerdings, daß man Werthers Gesichtszüge und andere Details *nicht aus dem Text* haben kann; statt sie der Phantasie des Lesers zu überlassen, wurden sie in den Nachdrucken des Romans vielfach durch Illustrationen geliefert, die damit diesen Leerstellentyp (*Unbestimmtheit*) besetzten. Im Literatur- und Medienbetrieb der Gegenwart leisten sogenannte Verfilmungen ein ähnliches; vgl. Helmut Brackert / Jörn Stückrath (Hg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek 1995, S. 41.

22 Vgl. Walter Hömberg / Karlheinz Rossbacher: Christoph Meckels *Der Zünd* und seine Leser. In: Helmut Kreuzer / Reinhold Viehoff (Hg.): *Literaturwissenschaft und empirische Methoden* (LiLi, Beiheft 12), Göttingen 1981, S. 285–306 (hier 295).

23 Titzmann, *Textanalyse*, S. 238; zu dieser summarischen Konzeption: »*Nullposition* (= Leerstellen und Unbestimmtheiten)« s. a. Marianne Wünsch: Zum Verhältnis von Interpretation und Rezeption, in: Kreuzer / Viehoff, *Literaturwissenschaft*, S. 197–225 (hier: 198). – Bei Titzmann außerdem Hinweise auf den *Minus-prijóm* (»Minusverfahren«) als seinerseits weit gefaßtes Konzept bei Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 82f. und 144ff.; vgl. dazu auch den Beitrag *Oppositionen* von Erika Greber in diesem Band.

zu verorten ist. Der Auftakt: »Wie froh bin ich, daß ich weg bin!« zieht unmittelbar in die Story hinein, weil er die Erwartung weckt, daß die Situation, der entkommen zu sein derart bejubelt wird, sich im folgenden klärt. Und genau das ist der Fall; es handelt sich also um eine Leerstelle textimmanenter Art. Andere der aufgezeigten Leerstellen im *Werther* fordern die Einbeziehung textexterner Bezüge heraus: Vergleich der ersten und der zweiten Fassung des Romans (was insofern ein Grenzfall ist, als man auch beide Fassungen als *einen* Text begreifen könnte); Berücksichtigung des zeitgenössischen Postsystems; Kontrastierung mit anderen Beispielen der Gattung »Briefroman«, des Romans überhaupt usw.. Man kann die Kontextualisierung in dieser Richtung ausdehnen bis zur umfassenden Partitur des Intertexts,²⁴ und selbst dann wäre das Spektrum möglicher Differenzierungen bei weitem noch nicht ausgeschöpft.

Interessanterweise ist nun ein »Katalog« aller möglichen Leerstellen zwar einmal gefordert,²⁵ nie jedoch ausgeführt worden. Und wie auch, erweist sich doch die Hoffnung auf eine vollständige Inventarisierung im selben Maße als trügerisch, in dem, je genauer man hinsieht, um so deutlicher wird, daß Leerstellen nicht die Ausnahme, sondern der Normalfall sind. Leerstellen sind auch keine Schmetterlinge, die es lediglich aufzuspüren und zu klassifizieren gälte. Der Begriff der Leerstelle ist nicht dazu da, einen vorgegebenen Gegenstandsbereich abzustecken (gehört also nicht zum Typ solcher Beschreibungskategorien wie Reime und Versmaße). Vielmehr geht er immer einher mit der Wahl eines bestimmten Analyse-niveaus, welche Wahl wiederum erst den Gegenstand konstituiert, der auf seine Leerstellen hin untersucht werden mag.

Mit Blick auf diese ihre Rolle bei der Gegenstandskonstitution, der Unterscheidung verschiedener Ebenen der Analyse kann man jedoch wenigstens grob (d. h. wiederum nicht ganz trennscharf) vier Fälle – also vier Typen von Leerstellen – definieren: I. Leerstellen auf schriftmaterialer Ebene, II. Formen der elliptischen Rede, III. Leerstellen, die durch das Ergänzen von Sachverhalten auszufüllen sind, und IV. unbesetzte Stellen in einem System von Plätzen.

24 Vgl. Pechlivanos et al. (Hg.), S. 366ff.; zur Bezeichnung des Intertexts als Partitur vgl. Roland Barthes, *Elemente der Semiologie*, S. 9: »der Inter-Text ist nicht unbedingt ein Feld von Einflüssen; vielmehr eine Musik von Figuren«.

25 Iser, *Appellstruktur*, S. 237.

V

Von der rhetorischen Figur der Ellipse (Typ II) war oben schon die Rede.²⁶ Ebenso bezeichnet Typ III nicht mehr und nicht weniger als eine Zusammenfassung des Bisherigen. Zur Präzisierung ist hier einzig noch eine Untergliederung nachzutragen in a) beredete Leerstellen, die ihre Ergänigungsbedürftigkeit exponieren (Rätsel), und b) mehr oder minder stumme Leerstellen, die nach Interpretation verlangen (also vor hermeneutische Probleme stellen). Wenn Werther erklärt: »Kurz und gut, ich habe eine Bekanntschaft gemacht, die mein Herz näher angeht«, stellt er den Adressaten seines Briefs (und so den Leser des Romans) gezielt vor ein Rätsel, dessen Lösung erst nach und nach preisgegeben wird; man wird neugierig gemacht, um wen es sich handeln mag, und man ergänzt den anfangs noch abstrakten (leeren) Hinweis aufgrund dessen, was an weiteren Angaben folgt: Die neue Bekanntschaft heißt Charlotte. Wenn Werther dagegen fortfährt: »Ich habe – ich weis nicht«, ist das nichts weniger als ein Rätsel. Man versteht sofort: »Ich habe [mich verliebt]«. Aber man kann es so auch nur durch Verstehen verstehen. Man ergänzt das Nicht-Gesagte aufgrund einer Interpretation des Gesagten.

Gemeinsam ist beiden Untergruppen, daß sie nach der/den Bedeutung/en des Gesagten zu fragen veranlassen. Dieser Typ von Leerstelle steht daher im Zentrum rezeptionsästhetischer Aufmerksamkeit. Denn noch (wo nicht: gerade) die rezeptionsästhetische Antwort auf die Frage, was Literaturwissenschaft erkennen will oder soll, zielt – laut Iser – auf »die Ermittlung der in literarischen Texten enthaltenen Bedeutungen«. Freilich nicht so, als seien dergleichen Bedeutungen in Texten »enthalten« oder, wie man lange glaubte, »im Text versteckte Größen«. Vielmehr werden, wie es nun heißt, die »Bedeutungen literarischer Texte [...] überhaupt erst im Lesevorgang generiert«. Aber immer noch ist es damit eben deren »Bedeutung«, was an Literatur interessieren soll, und immer noch gehorcht diese Art von Leerstellen-Theorie damit dem romantischen Wunsch des Novalis: »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn.«²⁷ Ob sie eben damit aber nicht vielleicht in der Tat Wunschdenken ist? Denn sicher, man

26 »Ellipse« hier als »gemeinsame[r] Terminus« für alle Figuren der »Einsparung normalerweise nötiger Satzbestandteile«, also nicht nur der Ellipse im engeren Sinn, sondern sämtlicher *figurae per detractionem*; vgl. die Übersicht bei Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*, 9. Aufl. München 1987, S. 102ff.

27 Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Bd. II, 3. Aufl. Stuttgart 1981, S. 470.

kann den Leser auf diese Weise zum eigentlichen Subjekt der Literatur erklären. Und Fakt ist wohl auch, daß Texte keine Bedeutungen speichern. Doch kann jedenfalls ›Subjekt‹ sowohl Herr oder Autor als auch Unterworfenes oder Untertan heißen. Und statt die Produktion von Bedeutung einfach – vom Text auf den Leser – zu verschieben, lohnt es sich zu fragen, worauf die ›Ermittlung‹ an (literarischen) Texten im Gegenzug gerichtet sein könnte.

Dazu ist vorgängig die Materialität in den Blick zu rücken, in der Leerstellen überhaupt greifbar werden. Systematisch, heißt das, geht es um die Paradoxie, ein Etwas zu erkennen, das durch nichts gegeben ist, oder auch umgekehrt ein Nichts, das doch als etwas vorhanden ist. Historisch gilt es, die Mühen nicht zu vergessen, die es tatsächlich bereitet hat, dieser Paradoxie schriftlich gerecht zu werden.

Zu erinnern ist daher, daß die ältesten europäischen Schriftdokumente noch nicht einmal das *Spatium* kannten. Die gotische Übersetzung des Vaterunser, mit der Viehoffs *Handbuch der Deutschen Nationalliteratur* seine *Proben der älteren Prosa und Poesie* beginnen läßt: »Atta unsar thu in himinam, veihnai namô thein [...]«, schrieb sich mithin in der Originalfassung so:

Attaunsarthuinhiminam
veihnainamôthein [...] ²⁸

Selbst die unscheinbare »Technik [...], daß man zwischen den einzelnen Wörtern Platz frei ließ«, ²⁹ mußte also erst einmal eingeführt werden. Und nicht weniger eine Kunst war es, für das Nichts nicht bloß eine Leere, sondern ein eigenes *Leerzeichen* durchzusetzen. Römische Zahlen kennen die Null gar nicht. Aber noch im indisch-arabischen Ziffernalphabet, wie es ab etwa dem 13. Jahrhundert über Europa kam, blieb das Zeichen für Null – der *circulus parvus* oder die *cifra*, wie die 0 danach hieß – lange Zeit von ungewisser Natur.

28 Heinrich Viehoff: *Handbuch der deutschen Nationalliteratur*. Braunschweig 1857 u. ö. Zit. n. Karl Faulmann: *Illustrierte Geschichte der Schrift* (1880), Nördlingen 1989, S. 522.

29 Ivan Illich: *Im Weinberg des Textes*. Als das Schriftbild der Moderne entstand, Frankfurt a. M. 1991, S. 91f. – Zur Geschichte weiterer Leerstellenmarkierungen s. Wolf Peter Klein / Marthe Grund: *Die Geschichte der Auslassungspunkte*. Zu Entstehung, Form und Funktion der deutschen Interpunktion. In: *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 25 (1997), S. 24–44.

Es ist hier nicht der Ort, in mathematikgeschichtliche Exkurse aus- oder gar abzuschweifen. So viel aber muß man wissen: Das Zeichen für Null, so selbstverständlich es heute ist, blieb lange umstritten, weil es widersinnig erschien, eine Zahl für Zahlloses anzuerkennen.³⁰ Gleichzeitig war und ist es im Positionssystem der indisch-arabischen Zahlen unverzichtbar, indem nur so zwischen 1, 10, 100 usw. unterschieden werden kann (während Nullen an der Spitze, nach dem verbreiteten Kalauer, so viel bedeuten wie die Null an sich, nämlich nichts). Das Null-Zeichen erfüllt damit eine doppelte Funktion, wie schon aus mittelalterlichen Schriften hervorgeht, wenn es da heißt: »Vnd seyn der bedeutlychen figuren newen [= 1–9] / vnd ain *Figur außserhalb* dero wirt genannt nulla / 0 / die nichts für sich selbst bedeut / aber dye andern bey ir mer bedeuten macht.«³¹

Ineins mit der *materialen* Existenz – als Beispiel für den Leerstellentyp I – ist die Null damit von *formaler* Wirklichkeit (Typ IV). Sie ist selbst ein Zeichen und zugleich Platzhalter für andere Zeichen. Sie fungiert als Zeichen und Metazeichen, indem sie, für sich allein genommen, Nichts bedeutet, im Kontext einer mehrstelligen Zahl jedoch die Wertigkeit der sie umgebenden Ziffern bestimmt.³² Ihre Realität markiert auf diese Weise den *modus operandi* einer Leerstelle in *strukturelem* Zusammenhang, und der ist grundlegend nicht nur für das Zahlenalphabet, sondern für jede Sprache, wie darum insbesondere die Literatur, oder – um auch diesen Leerstellentyp IV am einmal gewählten Beispiel zu erläutern – die *Leiden des jungen Werthers*.

Werther nämlich, so kann man den Grund seiner Leiden zusammenfassen, »wünscht sich einen Platz, der bereits besetzt ist, den von Albert. Er möchte in ein System eintreten [...]. Denn das System ist ein Ganzes, in dem jeder seinen Platz hat (selbst wenn das kein guter ist); die Ehegatten,

30 Vgl. (mit weiterführenden Literaturangaben) Bernhard J. Dotzler: Papiermaschinen. Versuch über COMMUNICATION & CONTROL in Literatur und Technik, Berlin 1996, S. 147f.

31 Zit. nach Karl Menninger: Zahlwort und Ziffer. Eine Kulturgeschichte der Zahl, Göttingen 1979, Bd. II, S. 240f.

32 Dazu ausführlicher Brian Rotman: Signifying Nothing. The Semiotics of Zero, London 1987. – Zur Erörterung von »Stelle[n]« und »leeren Stellen« in formallogischer Hinsicht vgl. schon Gottlob Frege: Ausführungen über Sinn und Bedeutung (1892–95), in: Ders.: Schriften zur Logik und Sprachphilosophie. Aus dem Nachlaß, Hamburg 1990, S. 26, sowie: Gedankengefüge (1923), in: Ders.: Logische Untersuchungen, Göttingen 1986, S. 81 (Hinweis von Ulrike Janssen, Köln).

die Liebenden, die Dreiergruppen«³³ – tatsächlich handelte es sich soweit bloß um eine Dreiecksgeschichte, nicht mehr. Aber in Wahrheit sind anfänglich gar nicht alle drei Plätze wirklich besetzt. Lotte zwar, erfährt Werther unmittelbar vor ihrer ersten Begegnung (16. 6. [1771]), »ist schon vergeben«, jedoch: »an einen sehr braven Mann, der weggereist ist, seine Sachen in Ordnung zu bringen nach seines Vaters Tod«!

Auf diese Weise – und nur auf diese – kommt Bewegung in das System der Plätze. Die Position Alberts ist »vergeben«, das heißt definiert, und wird doch aktuell von Albert nicht eingenommen, weil dieser statt dessen auf den Platz eines anderen sich begeben hat, den seines Vaters, dessen Tod, wie man sagt, eine Lücke hinterließ. Der Platz an Lottes Seite, mit anderen Worten, ist leer; Werther kann Alberts Platz vorübergehend einnehmen. Darum gibt es zunächst auch keine Probleme, im Gegenteil: »Ich lebe so glückliche Tage«, heißt es unterm Datum des 21. Juni [1771], und erst als Alberts Rückkehr über einen Monat später, am 30. Juli, zu melden ist, scheint Werther seinerseits den Rückzug antreten zu müssen – und zu wollen: »Albert ist angekommen, und ich werde gehen [...]«.

Aber geht er dann auch? Leider (denn dies verursacht all seine weiteren Leiden) nicht. Es ist im Gegenteil sein Bleiben, was die wiederkehrende Variation des Eingangsmotivs bedingt – dort noch: der Erleichterung, weg zu sein, dann: weg zu sollen, schließlich: weg zu müssen –, bis das tödliche Ende erst die Entfernung Werthers mit unwiderruflicher Konsequenz bewirkt. Und selbst diesen letzten Schritt unternimmt Werther nicht bloß, um einen Platz, der nicht der seine ist, zu räumen, sondern um dabei selber »eine Lücke« zu hinterlassen. Zumindest formuliert der Brief vom 26. Oktober [1772] genau das als Frage: »wenn du nun giengst? wenn du aus diesem Kreise schiedest, würden sie? wie lange würden sie die Lücke fühlen, die dein Verlust in ihr Schicksal reißt?« – und in der zweiten Fassung antwortet der Erzähler, der im letzten Fünftel des Romans in den Vordergrund tritt, es »drohete« Werthers »Entfernung«, die zu erreichen Lotte bis dahin doch »fest bey sich entschlossen« ist, »in ihr ganzes Wesen eine Lücke zu reißen, die nicht wieder ausgefüllt werden konnte«.

Ersichtlich regiert somit ein System von Plätzen, regieren Platzwechsel oder – diese ermöglichend – wechselnde Leerstellen das Geschehen. Aber es sind Leerstellen von gänzlich anderer Art als die vorigen. Der Rezipient oder die Rezeption spielt für sie kaum eine Rolle. Auch geht es

33 Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a. M. 1988, S. 75.

nicht darum, hier irgendein »Nicht-Gesagte[s] als das Gemeinte«³⁴ herauszulesen. Vielmehr sind das Gesagte und das Ungesagte ebenfalls an je ihrem Platz zu lassen. Nur so gerät, was gesagt und nicht etwa nicht gesagt worden ist, seinerseits als »eine Verteilung von Lücken, Leeren, Absenzen, Schnitten« in den Blick. Jede Aussage gilt nur »als stets an ihrem Platz befindliche«: »Es gibt keinen Text unterhalb«,³⁵ heißt die methodische Vorgabe, und Goethes Romandebüt, so sehr es dem Gegenteil Vorschub geleistet hat, bezeugt eben dies – die Beharrlichkeit rein des Gesagten, vor der gleichgültig ist, ob es so oder anders, so oder nicht so gemeint gewesen sein mag.

Da ist zum einen die Episode von Werther, der Lottes Kindern ein Märchen erzählt. Der Brief vom 15. 8. [1771] berichtet:

[...] die Kleinen verfolgten mich um ein Märchen, und Lotte sagte denn selbst, ich sollte ihnen den Willen thun. Ich schnitt ihnen das Abendbrod, das sie nun fast so gerne von mir als von Lotten annehmen und erzählte ihnen das Hauptstückgen von der Prinzeßinn, die von Händen bedient wird. Ich lerne viel dabey, das versich' ich dich, und ich bin erstaunt, was es auf sie für Eindrücke macht. Weil ich manchmal einen Inzidenzpunkt erfinden muß, den ich bey'm zweytenmal vergesse, sagen sie gleich, das vorigemal wär's anders gewest, so daß ich mich jezt übe, sie unveränderlich in eynem singenden Sylbenfall an einem Schnürgen weg zu rezitieren.

Zum ersten und letzten Mal scheint das Glück vollkommen. Werther – die Anspielung auf die erste Begegnung ist deutlich – scheint vollgültig an die Seite der Geliebten gerückt. Was Wunder, daß er sich bemüht, wortgetreu immer dieselbe Geschichte zu wiederholen?

Aber die Dinge nehmen weiter ihren Lauf, und so kommt es zum andern zu diesem – von Goethe für die zweite Fassung des Romans überarbeiteten und erweiterten – Einschub:

Der Herausgeber an den Leser

Wie sehr wünscht' ich daß uns von den letzten merkwürdigen Tagen unsers Freundes so viel eigenhändige Zeugnisse übrig geblieben wären, daß ich nicht nöthig hätte, die Folge seiner hinterlaßnen Briefe durch Erzählung zu unterbrechen.

34 Iser, *Der Akt des Lesens*, S. 265.

35 Michel Foucault: *Archäologie des Wissens* (frz. 1969), Frankfurt a.M. 1981, S. 173f.

Deutlich signalisiert diese Zäsur eine weitere, womöglich sogar die zentrale Leerstelle – das Verstummen des Helden. Auch dies ein Platzwechsel. Die Position des Erzählers, bis dahin (mit Ausnahme der kurzen Vorbemerkung vor dem Ersten Buch) von Werthers Briefen besetzt, wird nun vom Herausgeber eingenommen. Der Text spricht von einer Unterbrechung der Brieffolge durch den Erzählerbericht. Aber es ist klar, daß dadurch die Lücken, wie Werthers »eigenhändige Zeugnisse« in dieser letzten Phase seiner Leiden sie lassen, *aufgefüllt* werden. Und weil der Herausgeber sie füllt, ist auch diese Leerstelle von der Art jener, die *nicht* – obschon die Zwischenüberschrift ihn adressiert – dem Leser zur Ausgestaltung freistehen. Statt dessen entwickeln gerade die letzten Seiten des Romans die Unausweichlichkeit des Geschehens, indem sie *sagen*, was und wie es geschah. Indem sie es nicht *nicht gesagt* lassen. Auch das Ende nicht, das es allein in und mit dieser Rede gibt, und nicht als das Schweigen, das Werther wie fortan seine Leser umfängt. Obwohl oder weil es eine Abwesenheit formuliert: »Handwerker trugen ihn. Kein Geistlicher hat ihn begleitet.«

Literaturhinweise

ROLAND BARTHES: *Le Plaisir du Texte*, Paris 1973; dt.: *Die Lust am Text*, Frankfurt a. M. 1974.

UMBERTO ECO: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München 1990.

MICHEL FOUCAULT: *L'archéologie du savoir*, Paris 1969; dt.: *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1981.

ERNST H. GOMBRICH: *Art and Illusion*, New York 1960; dt.: *Kunst und Illusion*, Köln 1967.

SABINE GROSS: *Lese-Zeichen. Kognition, Medium und Materialität im Leseprozeß*, Darmstadt 1994.

WOLFGANG ISER: *Der Akt des Lesens* (1976), 4. Aufl., München 1994.

BRIAN ROTMAN: *Signifying Nothing. The Semiotics of Zero*, London 1987.

RAINER WARNING (Hg.): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, München 1975.

Reden und Anreden

Reden und Anreden begegnen wir, wie im Alltag, so auch häufig im Gedicht. Lyrik allerdings ist außeralltägliche Kommunikation; deshalb verdient die Analyse ihrer Sprechsituation besondere Aufmerksamkeit. Einer spricht; einer wird angesprochen. Der Sprecher übermittelt etwas – eine Botschaft, eine Nachricht. Wie geschieht das, was geschieht dabei? Und wer ist der Adressat?

I

Zunächst zwei Textbeispiele. Das erste stammt von dem siebenjährigen Johann Wolfgang Goethe und trägt die Aufschrift:

Bei dem erfreulichen Anbruche / des 1757. Jahres / wollte / *Seinen* / Hochgeehrtesten und Herzlichgeliebten / *GroßEltern* / Die Gesinnungen Kindlicher Hoch-/achtung und Liebe / durch / Folgende Segens Wünsche / zu erkennen geben / *Deroselben* / Treuehorsamster Enkel / Johann Wolfgang Goethe.

Die eine Hälfte des Doppelgedichts lautet:

ERHABNER GROSSPAPA!

- Ein Neues Jahr erscheint,
Drum muß ich meine Pflicht und Schuldigkeit entrichten,
Die Ehrfurcht heißt mich hier aus reinem Herzen dichten,
So schlecht es aber ist, so gut ist es gemeint.
- 5 Gott, der die *Zeit* erneut, erneure auch *Ihr* Glück,
Und kröne *Sie* dies Jahr mit stetem Wohlergehen;
Ihr Wohlsein müsse lang so fest wie Cedern stehen,
Ihr Tun begleite stets ein günstiges Geschick;
Ihr Haus sei wie bisher des Segens Sammelplatz,
- 10 Und lasse *Sie* noch spät Möninens Ruder führen,
Gesundheit müsse *Sie* bis an *Ihr* Ende zieren,
Dann diese ist gewiß der allergrößte Schatz.

Darauf folgt die Anrede an die »ERHABNE GROSSMAMA«. Sie schließt, ebenfalls nach 12 Versen, mit den Zeilen:

23 Dies sind die Erstlinge, die *Sie* anheut empfangen,
Die Feder wird hinfort mehr Fertigkeit erlangen.¹

Was läßt sich über Situation, Funktion und Art des Sprechens in diesem Gedicht sagen?

Zunächst: Das Sprechen hat einen äußeren Anlaß. Es ergeht zum Jahreswechsel. Es ist rituell, insofern es einen weltlichen Festbrauch befolgt, und konventionell, insofern dieser Festbrauch den Inhalt oder die Nachricht bestimmt. Die Nachricht läßt sich mit der Überschrift so paraphrasieren: Ich, Johann Wolfgang Goethe, übermittle den hochgeehrten Großeltern die besten Glückwünsche zum anbrechenden Neujahr. Dabei begründen die ersten vier Verse, warum der junge Goethe als Dichter spricht, die folgenden acht übermitteln seine sieben Wünsche.

Als förmliche Anrede, als »Adresse«, ist der Text mündlich vorgetragen und schriftlich festgehalten worden, wie es bei Gelegenheitsgedichten üblich war.² In der Wortwahl sind Elemente einer Höflichkeitsrede und solche eines Redeschmucks zu finden. Höflichkeitsrede sind der adressatenerhöhende Anredetitel »Erhaben« (der z.B. der Majestät des Fürsten beigelegt wurde) und die Anredepronomina der 3. Person Plural (V. 5 »Ihr Glück«, V. 6 »Sie«). Redeschmuck sind die komplexe Metapher »Möninens Ruder führen«³ sowie Vergleiche (V. 7: »so fest wie Cedern stehen«)

1 Johann Wolfgang Goethe: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe [MA]. Band 1.1: Der junge Goethe 1757–1775 I. Hg. von Gerhard Sauder. München/Wien 1985, S. 75f. – Der Kommentar vermerkt dazu (S. 782f.): »Die Handschrift, die der Siebenjährige den Großeltern überreichte, zeigt im Text G.s Hand, während die kalligraphische Aufschrift, die Anreden etc. von seinem Lehrer Johann Tobias Schellhaffer stammen dürften. Dessen Mithilfe bei Verfertigung des Gedichts wird angenommen. Die Reimstellung der gebräuchlichen Alexandrinerverse – abba mit Wechsel von männlichem und weiblichem Reim – erforderte jedenfalls schon einige Fertigkeit.«

2 Zu der – vom Humanismus bis zur Goethezeit vorherrschenden – Praxis der Gelegenheitsdichtung grundlegend Wulf Segebrecht: Das Gelegenheitsgedicht. Ein Beitrag zur Geschichte und Poetik der deutschen Lyrik. Stuttgart 1977.

3 Der angesprochene »Grosspapa« Johann Wolfgang Textor (1693–1771) war Schultheiß (Bürgermeister) der Mainstadt Frankfurt (darum lat. »moenus« = Main). Dem bildhaften Ausdruck »Möninens Ruder führen« liegt der schon topisch (d. h. zu einer festen Denk- und Ausdrucksform) gewordene Vergleich eines

und Metaphern (V. 6: »mit Wohlergehen krönen«). Mit dieser Interferenz von Höflichkeits- und Schmuckrede bezeugt das Gedicht seine Nähe zum Sprechakt ›Kompliment‹.⁴ In beiden Fällen handelt es sich um eine Rede, die als Realisation eines vorgefertigten ›Skripts‹ in situations- und standesgerechter Weise erging. Dabei kam es darauf an, die *Gesinnungen* der Genügsamkeit, Dienstfertigkeit und persönlichen Verbundenheit zu kommunizieren. Der Autor beteuert, mit »reinem Herzen« zu sprechen. »Pflicht und Schuldigkeit« (V. 2) bestimmen sein Tun, ebenso »Hochachtung« und »Liebe«. Besonders gebietend tritt die Ehrfurcht auf: als personifizierte Norm. Sie »heißt« »aus reinem Herzen dichten« (V. 3). Diese Bindung an einen sozialen Erwartungshorizont, und damit auch an den durch den Titel inhaltlich gesetzten Rahmen, überschreitet erst das letzte Verspaar. Es schließt mit einem Selbstverweis auf das Gedicht (V. 23: »Dies sind die Erstlinge, die Sie anheut empfangen«) und mit einem metonymischen Hinweis seines Verfassers auf sich: »Die Feder wird hinfort mehr Fertigkeit erlangen« (V. 24).

Damit können wir vorläufig folgende Befunde zu den Elementen der Sprechsituation in Goethes Gedicht festhalten:

1. Die Sprecherrolle des sprechenden/schreibenden Ich ist an eine lebende Person gebunden. Sie ist in der Lebenswirklichkeit des jungen Goethe verankert: in den drei Rollen des Enkels, des sich im Schreiben Üben und des sich seine Autorrolle erschreibenden ›Dichters‹ (V. 4).

Gemeinwesens mit einem Schiff zugrunde, das die Regenten wie Kapitäne und Steuerleute durch die Zeitläufte steuern.

4 »Compliment, nennt man Höflichkeiten, die man einem mit Worten und Gebarden bezeigt, ihn dadurch zu ehren und ihm seinen geneigten Willen zu bezeugen. Also sagt man zum Exempel: Besuchungs- Gratulations- Condolenz- Complimenten, die nemlich bey solchen Gelegenheiten abgelegt werden«. So die Definition bei Johann Heinrich Zedler: *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste*. Bd. 6. Halle und Leipzig 1733 (Nachruck: Graz 1961), Sp. 874. Goethes Schilderung des Neujahrstreibens im Haus seines Großvaters erinnert an diese Praxis des ›Komplimentierens‹: »Der Neujahrstag ward in jener Zeit durch den allgemeinen Umlauf von persönlichen Glückwünschen für die Stadt sehr belebend. Wer sonst nicht leicht aus dem Hause kam, warf sich in seine besten Kleider, um Gönnern und Freunden einen Augenblick *freundlich und höflich* zu sein. Für uns Kinder war besonders die Festlichkeit in dem Hause des Großvaters an diesem Tage ein höchst erwünschter Genuß.« (Aus meinem *Leben*. Dichtung und Wahrheit. Hg. von Peter Sprengel. [MA Bd. 16.] München/Wien 1985, S. 89. Herv. Th. P.)

2. Auch die Adressatenrolle ist mit lebenden Personen aus dem Umkreis des Autors besetzt, über die wir uns biographisch unterrichten können.

3. Die Sprechsituation ist nach Ort und Zeit (Frankfurt, den 1. 1. 1757) im Rahmen der historischen Chronologie datierbar.

4. Die Sprechweise des Gedichts ist durch rituelle Überformung und Expliztheit (Eindeutigkeit) der Kommunikation bestimmt. Expliztheit regelt das Verhältnis zwischen Titel und Gedicht, das mit Ausnahme der beiden Schlußverse genau das tut, was der Titel sagt, und sie regelt das Sprechen im Gedicht selbst: Es benennt performativ, welche Handlung es gerade vollzieht (V. 2/3: »meine Pflicht und Schuldigkeit entrichten«: »dichten«). Es begründet mit kausaler Konjunktion (V. 2: »darum«), warum es so handelt. Und es bewertet das Ergebnis seines Tuns (V. 4: »So schlecht es aber ist, so gut ist es gemeint«).⁵

Demgegenüber nun folgender Text:

- Ein Stündlein wohl vor Tag
 Derweil ich schlafend lag,
 Ein Stündlein wohl vor Tag,
 Sang vor dem Fenster auf dem Baum
 Ein Schwälblein mir, ich hört es kaum,
 5 Ein Stündlein wohl vor Tag:
- »Hör an, was ich dir sag!
 Dein Schätzlein ich verklag:
 Derweil ich dieses singen tu,
 Herzt er ein Lieb in guter Ruh,
 10 Ein Stündlein wohl vor Tag.«
- O weh, nichts weiter sag!
 O still, nichts hören mag!
 Flieg ab, flieg ab von meinem Baum!
 – Ach, Lieb und Treu ist wie ein Traum
 15 Ein Stündlein wohl vor Tag.

Drei Strophen zu je fünf Versen. Das Reimschema aabba – aacca – aabba wechselt mit der Silbenzahl: 66886 – 66886 – 66886. Die Kadenzen sind durchweg männlich-stumpf, also betont. Das Metrum: in den sechssilbi-

⁵ Nach Ausweis des Grimmschen Wörterbuchs bedeutet »schlecht« sowohl »untüchtig« als auch »einfach« (»schlicht«). Beide Bedeutungen können hier zutreffen, sind also hermeneutisch festzuhalten.

gen Versen dreihebige Jamben mit einigen zusätzlichen Beschwerungen; in den Achtsilbern vierhebiges Versmaß, wobei sowohl auftaktige wie auftaktlose Anfänge vorkommen. Auffallend der mit dem Gedichttitel gleichlautende Satzrefrain am Ende jeder Strophe; das *Handbuch der deutschen Strophenformen* kennt diese Form nicht, auch nicht das Grundschema eines aus zwei Reimpaaren bestehenden Vierzeilers mit durchgehend männlichem Versende und drei- bzw. vierhebigen Metrum, zu dem das vorliegende Gedicht als Formvariation zu denken wäre.⁶ Eine eigene Formerfindung mithin, man könnte auch sagen: eine unspektakuläre Gestalt abweichenden Sprechens.

Anders als im Gelegenheitsgedicht ist hier die Sprechsituation biographisch ungedeckt, ganz und gar namenlos. Sie ist nicht durch Konventionen sozial vorgegeben, sondern muß allein im Reden entfaltet werden. Worum geht es in dieser namenlosen Rede?

Es ist die Rede eines Ichs – von dem wir erst aus V. 9 erschließen, daß es ein weibliches Ich ist – in dreifacher, mit den Strophengrenzen zusammenfallender Gliederung. Die erste Strophe ist in der Vergangenheitsform gehalten. Sie exponiert eine Situation: zunächst zeitlich (durch den temporalen Nebensatz V. 1 und das temporale Adverbiale V. 2 und V. 5), dann auch räumlich (V. 3): Ein vor Tagesanbruch in seiner Kammer schlafendes Mädchen hört, wie ein »Schwäbllein« ›ihr‹ etwas zusingt. Was sie aus dem Gesang als Botschaft vernimmt, gibt Strophe (2) – im Präsens – wieder. Das Ich der ersten Strophe wird zum angesprochenen Du. Anführungszeichen zu Anfang und Ende der Strophe markieren Öffnung und Schließung eines Kommunikationskanals. Der Kanal wird geöffnet: der Vogel spricht. Der Vogel beendet seine Rede: der Kanal wird geschlossen. Der Inhalt der übermittelten Botschaft lautet: Du wirst betrogen. Die dritte Strophe kehrt nicht mehr in die Vergangenheitsform zurück; sie bleibt im Präsens. Wieder spricht das Mädchen, nun aber heftiger, leidenschaftlich, nicht mehr im Erzählton der ersten Strophe: Sag nichts weiter – ich will nichts hören – flieg weg! Die Emotionen richten sich nicht nur gegen die Botschaft, auch gegen den Boten. Erst die Schlußverse, deutlich durch Gedankenstrich abgesetzt (V. 13), ziehen so etwas wie ein Resümee; nicht abstrakt verallgemeinernd, sondern in schmerzlicher Betroffenheit: » – Ach, Lieb und Treu ist wie ein Traum / Ein Stündlein wohl vor Tag.«

6 Vgl. Horst J. Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. 2., durchges. Aufl. Tübingen/Basel 1993, S. 73ff. (*Vierzeiler*), bes. S. 118–160.

Warum akzeptieren wir es eigentlich, daß das, was in V. 3 ›Gesang‹ eines Vogels heißt, in den Versen 6–10 zu menschlicher Rede ausbuchstabiert wird? – Vielleicht, weil wir das schon von anderen Kunstformen her kennen. Als Kinder haben wir gelernt, Tiere im Märchen sprechen zu hören. Aber warum überhaupt ein Vogel in diesem Gedicht? Warum nicht folgende Situation: Ein Mädchen liegt morgens schlafend in seiner Kammer. Da öffnet sich die Tür, das Mädchen fährt aus dem Schlaf auf. Jemand – eine Freundin, die Vertraute – tritt ein: Dein Liebster betrügt dich. Das Mädchen: Ich will nichts hören – geh – mach die Tür zu. Das Resümee wie gehabt. » Ach, Lieb und Treu ist wie ein Traum / Ein Stündlein wohl vor Tag.«

Man sieht, wozu der Vogel gebraucht wird: *um eine doppeldeutige Sprechsituation zu inszenieren*. Eindeutig wäre sie, wenn das Mädchen aus dem Schlaf erwacht wäre, bevor es zu sprechen anhebt: Erinnerungsbericht in der 1. Strophe; Vergegenwärtigung des Gehörten in direkter Rede in der 2. Strophe; distanzloses Sprechen aus dem Affekt, Leidenschaftsrede in der 3. Strophe. Und klar wäre auch, daß die in Strophe (2) mitgeteilte Rede nicht geträumte Rede, sondern die im wachen Zustand vernommene Rede einer anderen Person wäre. – Das aber bleibt im Gedicht in der Schwebe. Gewiß ist nur: Kein Türeenschlagen schreckt das Mädchen auf. Allenfalls als »Traumreiz« (Freud)⁷ wirkt der Gesang des Vogels vor dem Fenster in den Schlaf des Mädchens hinein. Der eigentliche Einbruch der Tagwelt erfolgt – »ein Stündlein wohl vor Tag« – aus dem Innern heraus: an einer Bewußtseinsschwelle (›sich hört es kaum«), an der aus Traumrede Klartext spricht, an der sich aber auch Klartext und Traumrede kaum entwirrbar ineinander verschlingen.

Das ist eine deutlich andere Sprechsituation und ein ganz anderes Sprechen als in Goethes Text: ein Sprechen, das mit Widersprüchlichkeiten und Irritationen arbeitet. Um seine Besonderheiten zu erfassen, setzen wir zu einer zweiten Lektüre an. Die erste Lektüre war darauf gerichtet, Kohärenz zu erzeugen. Sie verknüpfte Teile des Gedichts (Strophen) zu Einheiten eines Vorgangs (Sequenz). Diese Lektüre arbeitete mit Mustern der Alltagserfahrung. Nun aber lesen wir auf Brüche, Abweichungen, Paradoxien hin: auf Signale einer qualitativ ›anderen‹ Rede.

7 Zur Traumerregung durch äußere Sinnesreize vgl. Sigmund Freud: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Bd. II: Die Traumdeutung, 8. Aufl. Frankfurt a. M. 1989, I. Kapitel, Abschnitt C: *Traumreize und Traumquellen*. S. 48–67.

Ein solches Signal ist zum Beispiel der Satzrefrain. Er wandert durch das Gedicht: Von der Überschrift nach V. 2, 5, 10 und V. 15. Dabei verändert sich seine Bedeutung, obwohl das Wortmaterial unverändert bleibt.⁸ In V. 2 ist »Ein Stündlein wohl vor Tag« die nicht ganz genaue Angabe eines Zeitpunkts, etwa so wie »gegen sechs Uhr morgens«. In V. 15 dagegen ist die kurze Dauer und die Haltlosigkeit des schönen Traums »Lieb« mitgemeint: nicht länger als, und genauso unwirklich wie ein Traum, sind »Lieb und Treu«. Doch haftet selbst dieser schmerzlich-desillusionierten Einsicht noch etwas Traumverlorenes an. Denn der Satzrefrain, mit dem sie schließt, ist auf seiner Wanderung durch das Gedicht in der zweiten Strophe selbst zum Bestandteil einer Traumrede geworden. – Dann das ebenso merkwürdig insistierende, Wach- und Traumzeit, Erzählzeit und erzählte Zeit ineinander verschleifende »derweil«: »Derweil ich schlafend lag« (V. 1), »derweil ich dieses singen tu« (V. 8), betrügt dich dein Schätzlein. Hat man jemals einen singenden Vogel derart hölzern, mit derart pedantischem Selbstverweis auf das eigene Tun sprechen hören? »Singen«, das ist in der Sprache der Dichtung ein metasprachliches Codewort für den poetischen Code selbst, für gesteigerten Ausdruck, hingerissenes Sprechen. Dieser Vogel – er singt nicht. Was tut er dann? Er klagt an (V. 7) und klärt auf – durchaus höhnisch übrigens: er »singt« dem Mädchen etwas. Aber weiß man denn wirklich, ob er die Wahrheit sagt? Ob er nicht eher Stimme des Verdachts ist, auf den das Mädchen nicht unbegründet mit dem Affekt der Abwehr reagiert?

Verwandeln wir diese Spekulation in eine These: Anstatt in eine vordergründige Deutungsalternative zu führen (spricht der Vogel wahr oder falsch?), entfaltet das Gedicht modellhaft ein paradoxes Geschehen: den Prozeß einer Bewußtseinsbildung unterhalb der Bewußtseinsschwelle. Dabei läßt es zwei Erkenntnisweisen zusammenwirken. Die eine wird durch die Sprechweise charakterisiert, in der der Vogel spricht. Erkenntnisbildung vollzieht sich hier als Instanzenrede. Sie ergeht als performatives (»Dein Schätzlein ich verklag«) und explizit förmliches (»Derweil ich die-

8 Über dies »Spiel mit dem Identischen« vgl. unter diesem Titel den Beitrag von Renate Hausner in: Peter K. Stein (Hg.): *Sprache, Text, Geschichte*. Göttingen 1980, S. 281–384. Ferner mit aufschlußreichen Beobachtungen zur Frage: »Does repeating something at intervals make it important, or less so?« John Hollander: *Breaking into Song: Some Notes on Refrain*. In: Chaviva Hošek und Patricia Parker (Hg.): *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca/London 1985, S. 73–89, 75. Immer noch lesenswert Richard M. Meyer: *Die Formen des Refrains*. In: *Euphorion* 5 (1898), S. 1–24.

ses singen tu«) Sprechen, pedantisch und zugleich surreal. – Das andere Modell repräsentiert der Refrain: Erkenntnisbildung als Einschleifen einer Wortfolge unter kaum merklicher Verschiebung, Abänderung des Ausgangssinns und Hervortreten eines Neben-Sinns. – Das erste Modell orientiert sich am Modell der juristischen Prozeßrede, die der Gerechtigkeit durch das Herstellen von sprachlicher Eindeutigkeit zu dienen hat. Das zweite Modell orientiert sich stärker an der ›Materialität‹ der Kommunikation.⁹ Eine Bezeichnung dafür ist schwer zu finden. Es ist ein Modell, das mit Unschärfen und Ambiguitäten arbeitet, um sprachliche Vieldeutigkeit zu optimieren.

Wir brechen hier ab, um zusammenfassend die Elemente der Redesituation zu benennen.

1. Im Unterschied zu Goethes Text ist die Ich-Rede dieses Gedichts weder durch einen erkennbar äußeren (sozialen) Anlaß motiviert, noch in der gesellschaftlichen Rolle des Autors verankert. (Der Verfasser war Eduard Mörike, zur Zeit der Niederschrift des Gedichts Pfarrer in Cleversulzbach.¹⁰) Sie ist vielmehr Darstellungsmittel eines vom Autor frei gewählten und fiktiven Rollenentwurfs, dem die Sprecherrolle ›Mädchen‹ und das Motiv ›Liebesverrat‹¹¹ zugrundeliegt.

2. In Goethes Gedicht geht das »Du« des Gedichts aus der Rede an einen Anderen hervor. In Mörikes Gedicht hingegen ist das »Du« das Sprecher-Ich selbst in der Rolle des Angesprochenen. »Ich« und »Du« treten auseinander zur Darstellung eines Geschehens, das durch Rede und Einrede sprachlich entfaltet wird.

3. Während Goethes Text durch eine lokalisierbare und datierbare Situation bestimmt ist, entwickelt Mörikes Gedicht seine Redesituation über Widersprüche. Es baut motivisch (der singende Vogel, der spricht) und pragmatisch seine eigenen Paradoxien auf. Daß jemand, der schläft, nicht zugleich davon Bericht geben kann, was er schlafend erlebt; und umgekehrt jemand, der wach ist, geträumtes Unglück doch nicht für wirkliches Unglück halten wird (wiewohl er es als Ahnung und unheilvolles Vorzei-

9 Vgl. dazu das Spektrum der Beiträge in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt a. M. 1988.

10 *Ein Stündlein wohl vor Tag* (Erstdruck 1838) entstand vor dem 19. 6. 1837; vgl. Eduard Mörike: *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Herbert G. Göpfert. München/Zürich 1987, S. 448; dieser Ausgabe (dort S. 20) folgt auch unsere Textwiedergabe.

11 Vgl. dazu Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München/Wien 1989; dort auch die Verortung Mörikes »an den Grenzen der Psychologie seiner Zeit« (S. 169–183, bes. S. 181).

chen kommenden Unglücks auffassen mag), sind Regeln, die das Gedicht für sein Sprechen nicht gelten läßt.

4. In unterschiedlicher Weise inszenieren damit beide Texte Reden, die sich auf das Überschreiten von Schwellen richten. Goethes Text bewältigt eine äußere Schwelle (Jahreswechsel) durch ritualisierte literarische Rede. Mörike zielt auf eine innere Schwelle. Er übersetzt ein innerpsychisches Geschehen in eine Kommunikationssituation. Bei Goethe spricht ein dem Sozialen verpflichtetes Subjekt, das Kommunikation über Status- und Altersgrenzen hinweg organisiert. Mörike läßt Psychisches in einem Kommunikationsraum prozessieren, der privat und fremdartig zugleich ist.

II

Mit Goethes und Mörikes Gedichten haben wir zwei Fälle der Textkonstitution durch Inszenierung einer Sprechsituation kennengelernt, die zugleich zwei unterschiedliche, ja gegensätzliche Typen darstellen. Bei Goethe war eine anlaßbezogene und situativ gebundene Rede Gegenstand einer literarischen Inszenierung. Bei Mörike hingegen diente die Inszenierung einer Redesituation dem Aufbau einer in sich geschlossenen, eigenständigen literarischen Textwelt. All die Elemente und Operationen einer ›Anrede‹ also, die in ihrem Wirklichkeitsbezug bei Goethe durch die virtuelle *Präsenz* von Sprecher und Angesprochenem, durch die Verankerung des Sprechens in einem sozialen *Funktionszusammenhang* und durch die *Konkretheit* des Adressatenbezugs gesichert waren, traten bei Mörike in den Dienst der Inszenierung einer Redefiktion.

Damit stellen sich für Lyriktheorie und -analyse zwei Fragen. Erstens: über welche Elemente und Operationen baut sich eine Redesituation im Gedicht eigentlich auf? Und zweitens: welche Möglichkeiten hat die Literaturwissenschaft, diese Elemente und Operationen zu benennen und in ihrer Funktion zu beschreiben?

Es gibt nun keine Theorie, die diese beiden Fragen von einem Standpunkt aus erschöpfend beantworten könnte. Wie bei anderen literaturwissenschaftlichen Problemen auch wird man daher versuchen müssen, sie von verschiedenen Seiten und mit unterschiedlichen Mitteln zu beantworten. Gleichwohl gibt es einige Verfahrensrezepte zur Analyse von Reden und Anreden, die sich auch dann anwenden lassen, wenn man über keine durchgreifende Theorie verfügt. Diese Rezepte orientieren sich an dem, was man mit Rüdiger Campe die grundlegende Theatralik auch der lyri-

schen Sprechakte nennen könnte.¹² Sie betreffen den Aufbau der inneren Bühne, an dem wir, ein Gedicht lesend, als Zuschauer, Regisseur und Mitspieler mitwirken. In diesem pragmatischen Sinn¹³ gehört zur (Kammer-)Bühne des Gedichts erstens ein Sprecher. Sprecher im Gedicht ist derjenige, der sich auf sich mit dem Personalpronomen der 1. Person Singular (bzw. Plural) bezieht: ›ich‹ (bzw. ›wir‹). Dieses Sprecher-Ich (das zugleich im Gedicht empfindendes und handelndes Ich ist) gibt es sowohl in Goethes wie auch in Mörikes Text. Es ist eine textinterne Instanz, auch wenn darüberhinaus das Ich bei Goethe mit dem (textexternen) Autor-Ich identisch ist, bei Mörike dagegen nicht. Dieses Sprecher- oder ›lyrische Ich‹ ist eingesetzt vom Autor als dem Regisseur einer literarischen Rede. Die Formulierung ›Jemandem (oder etwas) eine Stimme geben, um es als ein Ich sprechen zu lassen‹ drückt dieses Verhältnis zwischen Autor und Gedicht-Ich aus: Ich ist ein Element der Text- und Sprachregie.¹⁴

12 Vgl. den Beitrag von Rüdiger Campe *Im Reden Handeln* in diesem Band.

13 Damit orientiere ich mich im folgenden an Geist und Buchstaben von Horst J. Frank: *Wie interpretiere ich ein Gedicht?* 3. Aufl. Tübingen/Basel 1995.

14 Die Frage, ob man kategorial über diese Mindestbestimmung hinauskommen kann, bewegt seit der Einführung des ›lyrischen Ichs‹ durch Margarete Susman (1910) die neuere Lyrikdiskussion; vgl. dazu neben dem in der Bibliographie genannten Beitrag von Eva Horn vor allem den gut informierenden und im Urteil abwägenden Zwischenbericht bei Dieter Burdorf: *Einführung in die Gedichtanalyse*. 2., überarb. und aktualisierte Aufl. Stuttgart/Weimar 1997, S. 181–213, bes. S. 182–193 (dort weitere Literatur). Einigkeit besteht immerhin in folgendem Punkt: ›Gegen die [...] biographische Gleichsetzung von Autorschaft und ›lyrischem Ich‹ sind so viele und so starke Einwände vorgebracht worden, daß sie heute fast nur noch bei Laien anzutreffen ist.‹ (Heinz Schlaffer: *Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik*. In: *Poetica* 27 (1995), S. 38–57, S. 40.) Diese Unterscheidung nicht zu beachten, wäre also schlicht unprofessionell, sie zu vergessen ein Differenzierungsverlust. Also, wie weiter? Burdorf selbst schlägt zur näheren Bestimmung der in einem Gedicht redenden Instanzen die Unterscheidung ›artikulierte Ich (bzw. Rollen-Ich oder Figuren-Ich) – fiktiver Erzähler (nur in fiktionalen Gedichten) – Textsubjekt (abstrakter Autor) – realer (empirischer) Autor (Textproduzent)‹ vor (S. 203), womit nun also doch wieder die Autorpersönlichkeit als Redesubjekt eingeführt werden soll? – Hingegen kränkt Schlaffers an sich sinnvolle Unterscheidung von grammatischem, rhetorischem und pragmatischem Ich daran, daß sich dessen ›Pragmatik‹ im Fall des Gedichts als ›Pseudopragmatik‹ (S. 49) entpuppt. Offensichtlich oder anscheinend tut das Gedicht nicht (immer) so, wie es sagt; eben darum trennen sich hier Gedicht und Gebet. Aber was soll ein pseudopragmatisches Ich sein? – Man sollte derlei Schwierigkeiten nicht rundweg auf das theoretische Unvermögen der Literaturwissenschaft schieben, sondern sie als Hin-

Zur Sprechsituation des Gedichts gehört zweitens, daß jemand (oder etwas) angesprochen wird. Auch dafür gibt es ein grammatisches Indiz: das Personalpronomen der 2. Person Singular (>du<) oder Plural (>ihr<).¹⁵ Anders als in der Praxis der Alltagssprache, in der »der Variabilität von Anredeformen [...] kaum Grenzen gesetzt« sind,¹⁶ anders auch als im Roman oder modernen Drama, die stärker an die Konventionen der Höflichkeitssprache anschließen,¹⁷ ist im Gedicht die direkte Du-Anrede der Normalfall. Das schafft – angesichts der Vielfalt der Anredegegenstände – einen Anrederaum von großer Homogenität.¹⁸

Zur Ausgestaltung des Sprechens gehört drittens die Inszenierung eines situativen Kontextes. Oft geben schon die Überschriften zeitliche oder räumliche Hinweise, *Ein Stündlein wohl vor Tag; An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang* (ebenfalls Mörike), *Im Garten* (Fontane). Oder die Gedichteingänge exponieren das Ich in einer bestimmten Lage, die sich etwa, wie in Heines *Seegespenst*, (1825) im Fortgang des Gedichts verändern wird:

Ich aber lag am Rande des Schiffes,
Und schaute, träumenden Auges,
Hinab in das spiegelklare Wasser,
Und schaute tiefer und tiefer – [...]¹⁹

weis darauf nehmen, daß das Ich im Gedicht tatsächlich »gleiten«, d. h. in unmerklichen Übergängen verschiedene Funktionsstellen besetzen kann.

- 15 Vgl. dazu die schöne Studie von Friedrich Ohly: *Du bist mein, ich bin dein – Du in mir, ich in Dir – Ich Du, Du ich*, wiederabgedruckt in: Ders.: *Ausgewählte und neue Schriften zur Literaturgeschichte und zur Bedeutungsforschung*. Hg. von Uwe Ruberg und Dietmar Peil. Stuttgart/Leipzig 1995, S. 145–176. Ohly zeigt, daß diese Zuignungsformeln so etwas wie der Inbegriff einer kommunikativen Dyade sind.
- 16 Peter Eisenberg: *Grundriß der deutschen Grammatik*. 3. Aufl. Stuttgart/Weimar 1994, S. 190.
- 17 Deswegen kann es in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung* heißen: »Weil schon das Duwort eine Beschimpfung darstellt, werden wir von du zu du sprechen können.« (Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. 7. Aufl. Frankfurt a. M. 1969, S. 44.)
- 18 Ein Gegenbeispiel wäre Benns ernüchternder Anfang: »Meinen Sie Zürich zum Beispiel / sei eine tiefere Stadt«. Gottfried Benn: *Reisen* (1951). In: Ders.: *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke*. Vier Bände. Hg. von Bruno Hillebrand. Bd. 1: *Gedichte*. Frankfurt a. M. 1982, S. 384.
- 19 Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*. [Düsseldorfer Ausgabe.] Band I/I: *Buch der Lieder*. Text. Bearb. von Pierre Grappin. Hamburg 1975, S. 385.

Viertens läßt sich eine Redesituation an der Art des Sprechens ablesen, an Signalen der Semantik, Wort- und Satzgrammatik. Bestimmte Wortarten verstärken die Fiktion eines unmittelbaren ›Sprechens aus der Situation heraus‹: Interjektionen (›Ach‹, ›Oh‹) bauen die Figur eines leidenschaftlich bewegten Sprecher-Ichs auf.²⁰ Einen besonderen Signalwert für ein situationsgebundenes Sprechen haben Demonstrativa (›dies‹) oder Wörter wie ›hier‹, ›jetzt‹. Sie heißen ›Deiktika‹, weil sie in der Rede als die sprachlichen Äquivalente eines gestischen (leibgebundenen) Zeigens fungieren. Damit vermitteln sie im Gedicht den Eindruck eines Sprechens aus dem Augenschein:

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.²¹

Schließlich sind es Sprechhandlungen, die aus dem Text die unvermittelte Nähe eines sprechenden Ich entstehen lassen; appellative Sprechweisen, Gebetsbitten, Mahnung, Zuruf usw. Es gibt kaum Grenzen.

Immerhin, soviel ist deutlich: Möglichkeiten dichterischen Sprechens beruhen auf Veränderungen in genau diesen vier Bereichen: Modifikationen a) der Sprecher-Seite, b) beim Element ›Angesprochener‹, c) durch die Ausgestaltung von Ort (Raum) und Zeit des Sprechens und d) durch den speziellen Code des Sprechens.

III

Dazu einige Überlegungen, die sich auf Ich und Du, auf Reden und Anreden beschränken.

20 Vgl. Frank, *Wie interpretiere ich ein Gedicht?*, S. 49f.

21 Günter Eich: *Inventur* (1948). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Revidierte Ausgabe. Bd. 1: *Die Gedichte*. Die Maulwürfe. Hg. von Axel Vieregg. Frankfurt a. M. 1991, S. 35. – Zur Rolle der Deiktika in der Lyrik vgl. auch Burdorf, *Einführung*, S. 171f. Auch hier ist die Diskussion in vollem Fluß; sie betrifft besonders die an die Grammatik der Deiktika anschließende Theorie des »Zeigfeldes« von Karl Bühler. Während Burdorf diese Theorie als einen »gute[n] Ausgangspunkt für eine Analyse der Raum- und Zeitverhältnisse [...] in der Lyrik« betrachtet (S. 172), hat Harald Weinrich den Ansatz Bühlers einer sehr viel kritischeren Betrachtung unterzogen; vgl. Harald Weinrich: *Über Sprache, Leib und Gedächtnis*. In: Gumbrecht / Pfeiffer (Hg.): *Materialität der Kommunikation*, S. 80–93.

Es ist schwierig, sich ein Ich-loses Sprechen vorzustellen. Auch wo im Gedicht kein Ich genannt wird, denken wir ein Textsubjekt hinzu, das Leistungen dieses Ichs vollzieht.²² Indes kann der Text das *individuelle* Ich durch andere Instanzen ersetzen, überschreiten oder hintergehen. Er kann personifizierend ein überindividuelles Einzelnes oder ein imaginäres Kollektiv sprechen lassen. Sprechen, wie es z.B. oratorienhaft, als vieltimmig-einförmiger, rhythmisch skandierender Sprechgesang in Meyers *Chor der Toten* (1883) ergeht: »Wir Toten, wir Toten sind größere Heere / Als ihr auf der Erde, als ihr auf dem Meere! [...]«²³

Der Text kann die Sprechinstanz zugleich verdoppeln und anonymisieren. So in Ingeborg Bachmanns *Reklame* (1956), wo einer beunruhigt fragenden eine monoton einlullende Stimme antwortet:

Wohin aber gehen wir
ohne sorge sei ohne sorge
 wenn es dunkel und wenn es kalt wird
sei ohne sorge
 [...]
 und wohin tragen wir
am besten
 unsre Fragen und den Schauer aller Jahre
in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge
 was aber geschieht
am besten
 wenn Tötenstille
 eintritt²⁴

Hier wirkt das Schriftbild als doppelt »stimmbildendes« Gestaltungsmittel in einem Dialog, der in einer für moderne Lyrik charakteristischen Reduktionsfigur Sprechen nicht mehr an eine Person, sondern an eine Stimme bindet. Der Wechsel zwischen Normalschrift und Kursive visualisiert

22 Vgl. Manfred Kallweit: Benn: *Karyatide* – die versuchte Selbstauflösung des lyrischen Subjekts als ästhetische Methode. In: *literatur für leser* 1989, S. 186–202; Gerhard Neumann: *Einer ward keiner*. Zur Ichfunktion in Loerkes Gedichten. In: Oskar Loerke. Marbacher Kolloquium 1984. Hg. von Reinhard Tgahrt. Mainz 1986, S. 211–270.

23 Conrad Ferdinand Meyer: *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Hans Zeller und Alfred Zäch. Bd. 1. Bern 1963, S. 355.

24 Ingeborg Bachmann: *Werke*. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. Bd. 1: *Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen*. München/Zürich 1978, S. 114.

Zweistimmigkeit typographisch; das Spatium, das den Eintritt der Information »eintritt« verzögert, visualisiert das Verlöschen der Stimme optisch.

Der Text kann die Rede im Gedicht auch auf stimmlose Konstitutionselemente zurückführen: auf das Wortmaterial eines Verses, den Zeichencharakter der Sprache, die Schriftlichkeit und Figuralität der literarischen Rede. Das sind Weisen, das sprechende Ich zu depotenzieren oder zu dekomponieren; es in die Strukturen des Textes aufzulösen oder zugunsten der Instanz eines überlegen arrangierenden Autor-Subjekts abzuwerten. Hier setzt die dekonstruktivistische Lyriktheorie an. Sie analysiert das Ich als grammatische Einkleidung einer Stimme, die Stimme aber als Effekt einer rhetorischen Figur, die aus Unbelebtem oder aus Abstrakta sprechende Personen macht – *prosopopoeia*.²⁵

Die häufigste Modifikation auf der Ich-Seite besteht indes darin, das Ich in einer Rolle, als Rollen-Ich im Rollengedicht, agieren und sprechen zu lassen: in Geschlechterrollen, im Gewand historischer Personen, in der Anverwandlung verschiedenster Haltungen und Attitüden (wie der des väterlichen Ratgebers beim 28jährigen Hans Magnus Enzensberger: »lies keine oden, mein sohn, lies die fahrpläne: / sie sind genauer«²⁶) usw. – Insgesamt: Es ist nicht einfach »das Reizvolle an der Verwendung des Ich in der Lyrik, daß sich für sie keine Regeln angeben lassen [...]«²⁷ Es ist vielmehr aufschlußreich, daß sich am Gestalt- und Funktionswandel des lyrischen Ich Lyrikgeschichte schreiben läßt.²⁸

Die Situationsbindung des Sprechens kann aber auch dadurch modifiziert werden, daß der Raum des Gedichts, in dem gesprochen wird, bewußt ins Imaginäre, ins sowohl Vorzeitliche wie Zukünftige erweitert wird. Ge-

25 Vgl. Bettine Menke: *Prosopopoiia*. Die Stimme des Textes – die Figur des »sprechenden Gesichts«. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus*. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Stuttgart/Weimar 1997, S. 226–251.

26 Hans Magnus Enzensberger: *ins lesebuch für die oberstufe*. In: Ders.: *verteidigung der wölfe*. Frankfurt a. M. 1957, S. 85.

27 Burdorf, *Einführung*, S. 198.

28 Die Fruchtbarkeit dieses Ansatzes bezeugt etwa Gerhard Kaiser: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1988, sowie ders.: *Geschichte der deutschen Lyrik von Heine bis zur Gegenwart*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1991, mit Kategorien und Abschnitten wie »Das heilsgeschichtlich sich deutende Ich«, »Ich-Restriktion«, »Ich-Zerfall« (u. a. »Das schwindende Ich«, »Das Ich als Ensemble«, »Der Widerruf des Ich durch das Ich«); »Auswege des Ich« (»Das Ich als Sprachspiel, Rollenspiel oder als Einfall«), »Das Ich, seine Instabilität und der Zerfall seiner Welt« usw.

rade in diesem Zusammenhang erweist sich die rhetorische Figur der *Apostrophe* – die Wendung an jemanden, der gar nicht da ist²⁹ – als eine historisch produktive ›Sprechfiguration‹ an Schlüsselstellen der Lyrikgeschichte. – Die Lyrik um 1800, die Dichtung Klopstocks, Schillers und Hölderlins, bietet dafür eine Fülle von Beispielen. So wird bei Schiller die dichterische Rede an die abwesenden »Götter Griechenlands« zu einer Grundfigur des geschichtsphilosophischen Gedichts. Sie stellt der »entgötterten«, durch Aufklärung und Wissenschaft unpoetisch gewordenen Welt der Moderne die lebensvolle Götterwelt der heidnischen Antike gegenüber.³⁰ – Klopstock erfindet das Modell ›Anrede an die künftige Geliebte‹.³¹ Damit schreibt er in den epochalen Gefühlsraum der Empfindsamkeit ein handfestes Modell der ›Objektwahl beim Manne‹ ein: Die künftige Geliebte entsteht nach seinem Bilde aus dem Modellentwurf des Gedichts. – Hölderlins Dichtung übergreift im Zeichen der hymnischen Anrede große

29 Das ist eine Minimaldefinition. Vgl. Georg Stanitzek: Kommunikation. (Communicatio & Apostrophe einbegriffen). In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): Literaturwissenschaft. München 1995, S. 13–30, S. 20: »Mit der Apostrophe sieht die Rhetorik eine Figur – eine besondere Redeweise – vor, welche dem Redenden die Möglichkeit gibt, sich von seinem Publikum [oder dem Redegegenstand, Th.P.] abzuwenden, um seine Worte an eine andere Instanz zu richten. Hierbei eröffnen sich alle Freiheiten der Adressierung: Die Anrede kann an abstrakte oder mythologische Vorstellungen (»O Tugend«, »O Schicksal!«, »o Muse«), an Abwesende (»o Gleim«), an Tote (»o Sophokles«), an Gegenstände aller Art (»o du Gefilde«) erfolgen [...]«. Bemerkenswert an der Apostrophe ist also, daß sie im Text eine gegenläufige Bewegung realisiert, nämlich Zuwendung (an einen Redegegenstand bzw. einen Abwesenden) und Abwendung (vom Publikum) zugleich ist (dazu Albert W. Halsall, Art. *Apostrophe*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Darmstadt 1992, Sp. 830–835). Sie handhabt die »Ich/Du-Struktur der direkten Anrede auf eine indirekte, fikionalisierte Weise« (Barbara Johnson: Lyrische Anrede, Belebung, Abtreibung. In: Dekonstruktiver Feminismus. Hg. von Barbara Vinken. Frankfurt a.M. 1992, S. 147–171, hier S. 148); weil »das Abwesende, Tote oder Unbelebte, das angesprochen wird, [...] hierdurch gegenwärtig, belebt und anthropomorph gemacht wird«, »Schweigen in stumme Ansprechbarkeit verwandelt wird« (Johnson ebd.), ist sie bei Jonathan Culler zu einer Grundfigur der Lyrikdiskussion geworden: Jonathan Culler: *Apostrophe*. In: *Diacritics* 7 (1977) Heft 4, S. 60; vgl. ders.: *The Pursuit of Signs*. London 1981, Kap. 4.

30 Vgl. Friedrich Schiller: Die Götter Griechenlands (Erstfassung 1788). In: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1: Gedichte [...] 1776–1799. Hg. von Julius Petersen und Friedrich Beißner. Weimar 1943, S. 190–195.

31 Vgl. Friedrich Gottlieb Klopstock: Die künftige Geliebte (1748/1771). In: Ders.: Oden. Hg. von Franz Muncker und Jacob Pawel. Bd. 1. Stuttgart 1889, S. 31–35.

geschichtliche Zeiten und Räume, rückt Christus, Herakles und Dionysos zusammen.³²

Wenn Götter, Abwesende, Tote, ja unbelebte Gegenstände als ›Du‹ angesprochen werden, so sind damit unsere Aussagemöglichkeiten über die alltägliche Sprachpraxis hinaus erweitert, ohne an Glaubwürdigkeit zu verlieren. ›Du‹ darf all das genannt werden, was uns dazu verhilft, ›Ich‹ zu sagen. Damit entwirft Lyrik Kommunikation zugleich als Personen- und als Weltverhältnis.³³ Sie spricht Dinge an (*Apostrophe*) und läßt Dinge sprechen (*Prosopopöie*), die gar nicht redefähig sind. Anreden und Reden lassen – das sind rhetorische Figuren und zugleich Grundlagen des lyrischen Sprechens. Sie können schweigen machen und vernehmbar machen –

Noch einmal schauert leise
Und schweiget dann der Wind;
Vernehmlich werden die Stimmen,
Die über der Tiefe sind.³⁴

– bis hin zu den Artikulationsschwellen³⁵ vernehmbarer Rede.

IV

Was steht am Schluß dieses Beitrags? Keine Zusammenfassung, sondern ein Ausblick. Worauf richten wir unsere Aufmerksamkeit, wenn wir Reden und Anreden beobachten?

Auf die Anrede als ein sprachliches Element des Gedichts. Erkennbar an bestimmten sprachlichen und grammatischen Signalen; an Imperativen, Anredepronomen, Ausrufen: »O Anblick der Glanznacht, Sternheere, / Wie erhebt ihr!«³⁶

Oder wir erkennen einen durch die Anrede strukturell definierten Gedichtstyp. Das Widmungsgedicht, das an einen namentlichen Adressaten

32 Dazu jetzt mit detaillierten Analysen Martin Vöhler: »Danken möcht' ich, aber wofür?« Zur Tradition und Komposition von Hölderlins Hymnik. München 1997.

33 Prägnant dazu Schlaffer, Die Aneignung von Gedichten: »Angeeignet wird also [...] nicht allein die Position der Anderen, sondern dazu noch der [...] Umgang mit dem Anderen.« (S. 52)

34 Theodor Storm: Meeresstrand. In: Ders.: Sämtliche Werke. Bd. 1: Gedichte, Novellen 1848–1867. Hg. von Dieter Lohmeier. Frankfurt a. M. 1987, S. 14f.

35 Anregend dazu Rüdiger Campe: The *Rauschen* of the Waves: On the Margins of Literature. In: *SubStance* 61 (1990), S. 21–38.

36 Klopstock: Der Tod (1771). In: Ders.: Oden. Hg. von Muncker / Pawel, S. 157f.

gerichtet ist (Ludwig Tieck: *An Novalis*, 1800). Das zu einem bestimmten Anlaß geschriebene Gelegenheitsgedicht. Die Hymne. Das Epigramm. Das – in Rede und Gegenrede aufgelöste – Gesprächsgedicht (Eduard Mörike: *Gesang zu Zweien in der Nacht*, 1832).³⁷

Das Nachdenken über Reden und Anreden kann zu einer lyrikgeschichtlichen These führen: nämlich der, daß Anredelyrik die älteste und grundlegende Form der Lyrik ist, während die moderne Lyrik eher die monologische Rede eines Ich an sich selbst inszeniert.³⁸ Oder zu einer Theorie über die ursprüngliche Nähe von Gedicht und Gebet; kulturanthropologisch: über den Zusammenhang von Ritual und Literatur.³⁹

›Anrede und Gedicht‹ kann Thema differentieller Vergleiche sein, synchroner und diachroner Untersuchungen. Wie verhält sich die Anrede im Gedicht zu anderen Formen der literarischen (und nichtliterarischen⁴⁰) Anrede – zur Leseranrede im Roman,⁴¹ zur Publikumsanrede in Prolog

37 Mörike: Sämtliche Gedichte, S. 44. – Dazu noch immer lesenswert August Langen: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900). Heidelberg 1966, besonders das Einleitungskapitel (S. 11–44).

38 So z. B. Walter Abel: Die Anredeformen bei den römischen Elegikern. Diss. Berlin 1930, S. 1: ›Die gesamte antike Lyrik [...] ist mehr oder weniger deutlich geprägte Anredelyrik‹, während in der modernen Lyrik ›das ›Ich‹ nur selten eine Beziehung auf ein ›Du‹ findet‹. Zusammenfassend jetzt Klaus Schöpsdau: Art. *Anrede (Antike)*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 1, Sp. 637–652. – Die Dominanz der Anredelyrik für die antike und neuzeitliche Lyrik ist auch heute unbestritten. Hingegen ist das Bild vom ›monologischen Charakter‹ moderner Lyrik inzwischen überholt und korrigiert worden; vgl. Burdorf, Gedichtanalyse, S. 201f.

39 Dazu grundsätzlich Wolfgang Braungart: Ritual und Literatur. Tübingen 1996, bes. S. 206f., sowie ders.: Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur. Tübingen 1997, S. 205–222 (›Liturgische Lyrik‹) und S. 223–253 (›Poetische Eucharistie‹).

40 Zur Linguistik und Rhetorik der Anrede als Gegenstand einer Kommunikationspragmatik der Alltagsrede vgl. die Hinweise bei Friederike Braun, Franz Lebsanft, Klaus Schöpsdau: Art. *Anrede*. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Darmstadt 1992, Sp. 637–650, bes. die Sp. 637 Anm. 4 genannte Bibliographie zur Anredeforschung von Friederike Braun.

41 Zur Leseranrede im Roman des 18. Jahrhunderts als Mittel der Einschulung in neue Leserollen und -techniken vgl. Christian Berthold: Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert. Tübingen 1993.

und Epilog des Dramas, zum Musenanruf im Versepos?⁴² Oder: Wieso ist die Anrede an einen Abwesenden, Grenzfall der alltagssprachlichen Anrede, ein geläufiges Muster lyrischen Anredeverhaltens?

›Reden und Anreden im Gedicht‹ kann eine methodische Anweisung enthalten: Analysiere Gedichte als Sprechakte – als Reden, die nicht nur etwas bedeuten, sondern in ihrem Ergehen auch etwas tun. Führe in die Lyrikanalyse eine handlungsorientierte Sprachbetrachtung ein. Überschreite die innerliterarische Redesituation zur Analyse der historischen Diskurspraxis. Betrachte Gedichte als Dokumente epochaler Redeordnungen!

›Reden und Anreden‹ – das ist ein Anreiz, über die Adressatenstruktur des Gedichts nachzudenken. Über das Beteiligungsangebot, das Lyrik uns Lesenden macht: »O Mädchen, mein Mädchen! Wie lieb ich dich!« Kann ich angesprochen sein, obwohl ich weder Mädchen noch Liebender und überdies ein Vierteljahrtausend später geboren bin?⁴³

So viele Möglichkeiten – und doch nur Variationen eines Problems: Wie kommen wir Lesenden mit der konkreten Komplexität des Gedichts ins Gespräch?

Literaturhinweise

KARL ALFRED BLÜHER: Das ›lyrische Du‹ in der Dichtung der Moderne. Modellanalysen zu Baudelaire, Apollinaire und Éluard. In: Lyrik und Malerei der Avantgarde. Hg. von Rainer Warning und Winfried Wehle. München 1982, S. 113–143.

FRIEDERIKE BRAUN, FRANZ LEBSANFT, KLAUS SCHÖPSDAU: Art. Anrede. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. von Gert Ueding. Bd. 1. Darmstadt 1992, S. 637–650.

DIETER BURDORF: Einführung in die Gedichtanalyse. 2., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Stuttgart/Weimar 1997.

42 Die beste mir bekannte Einführung dazu: der Abschnitt *Museninvokation und Mythologie* in dem Nachwort des Herausgebers zu Christoph Martin Wieland: Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen. Hg. von Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1990, S. 343–357. Ferner Eike Barmeyer: Die Musen. München 1968.

43 Schlaffer, Rhetorisches, grammatisches und pragmatisches Ich, S. 38, sagt: ja, und zwar schlicht darum, weil das Ich des Gedichts eine Leerstelle sei. »Wer ist das Ich im Gedicht? – Jeder, der es spricht.«

- HORST J. FRANK: *Wie interpretiere ich ein Gedicht? Eine methodische Anleitung*. 3. Auflage. Tübingen/Basel 1995.
- EVA HORN: *Subjektivität in der Lyrik: ›Erlebnis und Dichtung‹, ›lyrisches Ich‹*. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hg. von Miltos Pechlivanos, Stefan Rieger, Wolfgang Struck und Michael Weitz. Stuttgart/Weimar 1995, S. 299–310.
- CHAVIVA HOŠEK, PATRICIA PARKER (Hg.): *Lyric Poetry Beyond New Criticism*. Ithaca/London 1985.
- BARBARA JOHNSON: *Lyrische Anrede, Belebung, Abtreibung*. In: Barbara Vinken (Hg.): *Dekonstruktiver Feminismus in Amerika*. Frankfurt a. M. 1992, S. 147–171.
- GERHARD KAISER: *Geschichte der deutschen Lyrik von Goethe bis Heine. Ein Grundriß in Interpretationen*. 3 Bde. Frankfurt a. M. 1988.
- BETTINE MENKE: *Prosopopoiia. Die Stimme des Textes – die Figur des ›sprechenden Gesichts‹*. In: Gerhard Neumann (Hg.): *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1997, S. 226–251.
- HEINZ SCHLAFFER: *Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik*. In: *Poetica* 27 (1995), S. 38–57.
- GEORG STANITZEK: *Kommunikation (Communicatio & Apostrophe einbegriffen)*. In: Jürgen Fohrmann und Harro Müller (Hg.): *Literaturwissenschaft*. München 1995, S. 13–30.

Szenen

Als die Griechenflotte vor der Ausfahrt gegen Troja durch eine Windstille zurückgehalten wird, soll die Tochter des Heerführers, auf Geheiß des Sehers, der beleidigten Göttin Artemis geopfert werden. Doch Artemis entrückt Iphigenie in ihr Heiligtum auf Tauris und legt eine Hirschkuh statt ihrer zum Opfer auf den Altar. So der griechische Tragiker Euripides. Das Gesetz der Wahrscheinlichkeit, der *vraisemblance*, verbietet Jean Racine 1674 in seiner Tragödie *Iphigénie* die wunderbare Rettung der Iphigenie nach dem Vorbild des Euripides. Racine behilft sich mit der Einführung einer Parallelfigur, einer ›anderen Iphigenie‹, die unter dem Namen Eriphile lebt, ihre unerwiderte Leidenschaft zu Achill nicht bemeistern kann und sich am Ende der Tragödie selbst den Tod gibt: Rasend vor Wut stürzt sie zum Opferaltar, entreißt dem Priester das heilige Messer, warnt die Umstehenden, sich ihr ja nicht zu nähern, und stößt es sich selbst in die Brust. Kaum läßt ihr Blut die Erde erröten, als ein Donnerschlag den erschten Wetterumschwung ankündigt, der die Flotte von Aulis nach Troja starten läßt. Eine effektvolle dramatische Szene – von der allerdings auf der Bühne des 17. Jahrhunderts nichts zu sehen ist. Nur ein Botenbericht gibt Kunde von dem ungeheuren Ereignis. Die Orientierung an der *bienséance*, am Anstand, ließ es nicht zu, daß der Tod der Eriphile den Zuschauern im Theater vor Augen gestellt wurde.

Von solcher Zurückhaltung ist nicht nur unsere Zeit, sondern bereits das 18. Jahrhundert weit entfernt. 1765 bricht eine hitzige Debatte darüber aus, ob es ein Fehler Racines war, am Tod der Eriphile das Theaterpublikum nicht leibhaftig teilnehmen zu lassen.¹ Welche Wirkung wurde damit verschenkt! Am 31. Juli 1769 wird in der *Comédie Française* erneut Racines *Iphigénie* gegeben – der Botenbericht am Ende entfällt. Der Tod der Eriphile wird auf der Bühne vorgeführt: ohne ein Wort im stummen Spiel dem Publikum zur Schau gestellt, und gerade dadurch – nach Ansicht der Zeitgenossen – beredter als jede Theaterrede. Das sprachlose Bild hat über die poetischen Verse Racines gesiegt.

1 Zur Debatte siehe Beth S. Wright: New (Stage)Light on Fragonard's *Corésus*. In: Arts magazine 60, Juni 1986, S. 54–59.

Exemplarisch hält die Anekdote aus der Aufführungsgeschichte von Racines Tragödie die fundamentale Erschütterung einer seit 2000 Jahren überkommenen Vorstellung der Szene und des Szenischen fest. Der beschriebene Übergang von der Dominanz des Wortes zu der des Visuellen Mitte des 18. Jahrhunderts verändert die seit der Antike geläufige Auffassung der Szene entscheidend. Dem ersten Blick nach scheint es dabei nur um den Austausch des Kriteriums zu gehen, das zur Unterteilung eines dramatischen Textes als verbindlich angesehen wird. Um dieses erste, ›oberflächliche‹ Kriterium der Szene gibt es in der Forschung eine ausführliche Diskussion.² Soll sich die Szene an der Einheit einer Sprechhandlung oder an der Einheit des Ortes, des ›Schauplatzes‹ orientieren? Gilt demnach das Geschehen zwischen zwei ›Auftritten‹ sprechender Akteure als Szene oder alles, was durch ein gleichbleibendes ›Bild‹ des Schauplatzes zusammengehalten wird?

Einigkeit herrscht in den Handbüchern der Dramenanalyse lediglich darüber, daß unklar ist, welches Kriterium zur Bestimmung der Einheit ›Szene‹ herangezogen werden soll. Wenig Sinn macht es, über Normativität zu streiten. Sinnvoll scheint es hingegen, hinauszugehen über die ›oberflächliche‹, d. h. pragmatische Frage, nach welchen Unterscheidungsmerkmalen ein dramatischer Text eingeteilt werden kann, ob dabei die Sprache oder das visuelle Bild zur Grundlage der Einteilung werden soll. Zu untersuchen wäre vielmehr, wie durch den eingangs geschilderten Einbruch des Visuellen in das sprachliche Universum der französischen Tragödie die Tiefenstruktur der Szene, das auf ihr Dargestellte und die Vorstellung von theatraler Darstellung vollkommen verändert wird. Dieser Veränderung, die noch das gegenwärtige Verständnis der Szene und des Szenischen in den Massenmedien wie in den Produktionen der Stadt- und Staatstheater bestimmt, soll im folgenden in Form einer Entgegenstellung zweier Grundformen der Theaterszene, der ›Szene als Schauplatz der Darstellung‹ und der ›Szene als Bild‹ nachgegangen werden. Ausgehend von dieser Unterscheidung wird in einem dritten Schritt *die* Szene beschrieben, die aus der ›Szene als Bild‹ hervorgegangen ist und der geläufigen Vorstellung des ›Dramatischen‹ zu Grunde liegt: die ›Szene als Handlung‹.³

2 Siehe dazu Manfred Pfister: *Das Drama. Theorie und Analyse*. 9. Aufl. München 1997. Bernhard Asmuth: *Einführung in die Dramenanalyse*. 5. aktual. Aufl. Stuttgart/Weimar 1997.

3 Methodisch könnte man das Vorgehen beschreiben als Dekonstruktion gegenwärtiger

I Szene als Schauplatz der Darstellung

Szene des Abwesenden: antike Tragödie

›Szene‹, so vielfältig das Wort gegenwärtig anzutreffen sein mag, ist genuin ein Begriff des Theaters.⁴ *Skene* wird im griechischen Theater ein Gebäude genannt, das in der Zeit der klassischen Tragödie als kastenförmiges Zelt mit Holzrahmen, später als steinernes Bühnenhaus die Spielfläche – Orchestra und Oberbühne – nach hinten begrenzt und gleichzeitig als Garderobe und Hintergrund des Spiels fungiert. Zur *scenae frons* in römischer Zeit architektonisch prächtig ausgestaltet, stellt sie Palast, Tempel oder das Zelt des Feldherrn dar, vor denen das dramatische Geschehen seinen Lauf nimmt.

Vorzüglich geschieht das in Worten. Denn ein Großteil der Handlung, darunter die entscheidende Tat, das Töten, findet, für den Betrachter unsichtbar, hinter den Mauern der σκηνή (*skene*) im Innern des Hauses statt. Nur Botenbericht, Mauerschau oder die Ahnungen und schlimmen Befürchtungen des Chors lassen den Zuschauer am Fortgang des Nichtsichtbaren teilnehmen und bereiten ihn vor auf sein sichtbares Resultat: den abgestorbenen Körper, der auf der ἐκκύκλημα (*ekkyklema*), einer rollbaren Plattform, von ›drinnen‹ nach ›draußen‹ befördert und dem Publikum zur Schau gestellt wird.

Wenn Szene – in der ersten theatergeschichtlichen Bedeutung des Begriffs – den Ort oder Schauplatz der dramatischen Handlung bezeichnet, dann muß die theatrale Realisierung dieses ›Schauplatzes‹ im antiken Theater für das heutige Verständnis des ›Szenischen‹ irritierend wirken. Die antike Szene konstituiert sich gerade durch optische Vorenthaltung dessen, wovon wortreich berichtet wird, ebenso wie durch demonstrative Anschaulichkeit, etwa in der Ausstellung des toten Körpers. Schon an der eigentümlichen Existenzform der *skene* als Grenze zwischen ›draußen‹ und ›drinnen‹ ist ablesbar: Die ›Realität‹ der griechischen Theaterszene ist nicht einfach gegeben, sondern in der Relation zum Abwesenden fun-

tig leitender Vorstellungen der Szene über das Medium der Rekonstruktion historischer Szene-Anordnungen. Vgl. demgegenüber die interaktionistische Beschreibung der Szene in Heinrich Bosses Beitrag *Verstehen* in diesem Band.

4 Dem Rechnung tragend, stellt diese Einführung die Theaterszene ins Zentrum der Problematik, ohne dabei die Verbindung, Wechselwirkung und Rückkopplung mit anderen Darstellungsmedien (Drama, Malerei, Film) außer acht zu lassen.

diert. Das zeigt sich an den vier Oppositionen: des Sichtbaren und des Unsichtbaren, der Sprache und des Körpers, der Stimme und des Bildes, des Belebten und Unbelebten, die das ›Zwischenreich‹ der Szene durchziehen und strukturieren.

Ihre Struktur ergibt sich aus der Verschränkung der Gegensatzpaare nach dem System wechselseitiger Ersetzung. Was auf der Bühne nicht zu sehen ist, wird von der Sprache beschworen. An Stelle des nur in der Sprache präsenten Abwesenden behauptet der Körper (der Berichtenden) sinnliche Gegenwart. Für das Bild der Tat tritt der Schrei, für die lebendige Handlung ihr Resultat, der zum Ding gewordene Körper ein. Im Zusammenwirken der verschiedenen Zeichen wird das Verfahren der Darstellung (Repräsentation) wahrnehmbar. Der Schauplatz des griechischen Theaters bietet sich dem Auge des Betrachters nicht als ein nach dem Prinzip wechselseitiger Ergänzung erzeugtes Ganzes dar, sondern als Nebeneinander einzelner Gesten der Verweisung, die sich auseinander- und zusammensetzen, ohne daß ihre Bruchstückhaftigkeit verschwände.

Dieser gleichsam ›allegorischen‹ Verwendung der Theaterzeichen korrespondiert der undramatische Charakter der griechischen Tragödie. Nicht vom dramatischen Dialog und der aus ihm hervorgehenden Kollision samt Lösung, also von der Handlung, erhält sie die entscheidende Prägung, sondern von Berichten und Erzählungen, Chorliedern, Gebeten und Klagen, die wie Blöcke nebeneinandergestellt sind. Zwischen ihnen und durch sie hindurch öffnet sich die Szene als Schauplatz des leidenden Subjekts.⁵ Aber die szenische Ausstellung und Aussetzung des isolierten Subjekts im leeren Raum vor den Blicken aller, die Gegenwärtigkeit seiner Stimme, mit der es sich ausspricht, führen nicht zum Entwurf einer lebendigen Gestalt. Als Fragmentiertes – durch die Trennung seiner Ausdrucksvermögen wie durch seine Verteilung auf verschiedene Aussageformen – verweist es vielmehr auf die prinzipielle Nachträglichkeit des Theaters, das die Toten des Mythos nur beschwören, aber nicht zum Leben erwecken kann.

Totenbeschwörung ist die Urform theatraler Re-präsentation, Wiederholung des unwiederbringlich Abwesenden. Charakteristisch für sie ist

5 Bezogen auf den Mythos, den die Tragödie aufgreift, hat man die Szene der griechischen Tragödie als Unterbrechung der Kontinuität mythischer Erzählungen durch die Einführung einer nie dagewesenen Sichtweise bestimmt: Erstmals stellt die tragische Szene das mythische Geschehen aus der Sicht derer dar, die es erleiden. S. dazu Hans-Thies Lehmann: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart 1991.

nicht der Anschein, die Beschworenen wären lebendig anwesend, sondern deren geisterhafte Existenz. Die Stimme, Medium des Geistes – der *dramatis persona* wie des Logos, der ihr zu eigen ist – durchtönt die Maske, aber vermag nicht, deren Züge zu verändern. Beseeltes und Unbeseeltes, Lebendiges und Totes durchdringen einander. Die Szene der Totenbeschwörung ist ein Reich der Schatten: Die beschworenen Geister, die sich des Körpers und der Stimme der Darsteller bedienen müssen, um sich auf der Bühne materialisieren zu können, verleihen diesen selbst etwas von der Schattenhaftigkeit des Gespensts. Der ›Geist‹ des Dargestellten saugt dem lebendigen Körper des Schauspielers das Blut aus und formt ihn zum Zeichen des Abwesenden. Die dialektische Bewegung von Verkörperung und Entkörperung aber beschreibt präzise den Prozeß theatraler Darstellung. Nicht anders kann etwas auf der Bühne zur Darstellung gelangen, als daß es sich eines gegebenen kreatürlichen Körpers bemächtigt und dessen krude Materialität mit seinem Geist durchdringt, gestaltet und mit Bedeutung auflädt – und so dem Körper im gleichen Zug gerade wieder die Substanz entzieht, die es so dringend zu seiner materiellen Erscheinung benötigt. Die Szene des griechischen Theaters – weit entfernt, die Gegenwärtigkeit des Gezeigten zu behaupten – exponiert den wechselseitigen Umschlag von Verkörperung und Entkörperung durch die Demonstration ihrer Bruchstellen. Szene ist hier die Erscheinung des gegenwärtig Abwesenden, der Schauplatz der Darstellung. Ihr Kennzeichen ist die Überlagerung des realen Theaterraums – des Halb- oder Dreiviertelrunds des Amphitheaters, der *skene* als ihres architektonischen Prunkstücks, des freien Himmels darüber und des Blicks, der über das Theater hinaus aufs Meer geht – mit dem fiktiven Ort des Tragödiengeschehens – dem freien Platz vor dem Palast, einer Verhandlung vor den Augen der Zuschauer –, ohne daß beide miteinander verschmelzen.⁶ Stets koexistieren der Raum der Darstellung und der des Dargestellten, die Person des Schauspielers und die Rolle, die er spielt.

6 Dem korrespondiert, daß die Einrichtung der Bühnenszene, die ›Szenographie‹, eine Erfindung der Architektur ist. ›Szenographie‹ meint bei Vitruv, dessen Wiederentdeckung um 1500 den Anstoß für die feste Form der Renaissancebühne gibt, ursprünglich die perspektivische Form der Architekturzeichnung, die rasch mit dem perspektivischen Bühnenbild gleichgesetzt wird. Dennoch kann (und soll) das illusionistische Bühnenbild der Renaissance und des Barock die Bühnenarchitektur nicht vergessen machen. Die Flächenbühne im Vordergrund und der Illusionsraum des Bühnenbildes (Winkelrahmen, Telari, Kulissen) bleiben (weitestgehend) getrennt.

Szene der Selbstrepräsentation: tragédie classique

Die Doppelstruktur der Szene hält sich, was die tragische Bühne betrifft, bis in die Zeit der französischen klassischen Tragödie im 17. Jahrhundert, in deren Darstellung das Repräsentierte und die Repräsentation in extremem Maß auseinandertreten. Trennt die Mauer der antiken *skene* das Sichtbare vom Unsichtbaren, so geht die Spaltung im Theater der *tragédie classique* durch die einsehbare Szene der Bühne und der auf sie Agierenden hindurch. Sie zeigt sich weniger im Fehlen eigentlicher Aktion – die *tragédie classique* ist für ihre Handlungsarmut bekannt – sondern im Umgang mit den ›auftretenden‹ Affekten, denen in sorgfältig entfalteten psychologischen Situationen der Boden bereitet und alsbald wieder entzogen wird. Begründet wird die Zurückhaltung gegenüber dem Repräsentat mit den Geboten der Selbstdarstellung in der höfischen Gesellschaft, *bienséance* und *décente*. Das Theater der *tragédie classique* ist Ort höfischer Selbstrepräsentation, die Bühne vorbildliche Spiegelung des Gesellschaftstheaters in den Logen des Zuschauerraums. Vor dem Bühnenbild einer symmetrisch sich ins Unendliche verjüngenden Palast- oder Parkanlage, deren Fluchtpunkt aus der Perspektive des Souveräns im ersten Rang konstruiert ist, präsentieren sich die Schauspieler im Halbkreis in der Grundstellung der *crux scenica* und der Haltung des Kontrapost,⁷ sprechenden Statuen gleich, die am Beginn und Ende ihrer Rede gemessen einen Schritt vor- bzw. zurückschreiten. Von dieser ›Szene der Selbstrepräsentation‹ heben sich die der Malerei entlehnten gestischen Pathosformeln⁸ – Repräsentation der auf der ›tragischen Szene‹ auftretenden Affekte – scharf ab. Die Auftrennung der Szene äußert sich demnach in der Auftrennung der Gestalt jedes einzelnen Darstellers: in den höfischen Körper der Selbstrepräsentation, in den zeichenhaft gestischen Körper der repräsentierten Affekte und in den Stimmkörper, der wiederum die Trennung von leidenschaftlichem

7 Unter der *crux scenica*, auch ›Bühnenkreuz‹ genannt, ist eine Stellung der Füße zueinander im rechten Winkel zu verstehen, so daß die Fußspitzen jeweils in verschiedene Richtungen weisen. Dabei wird der eine Fuß ein wenig vorgesetzt, der andere zurückgezogen. Aus dieser ›Nachstellung‹ entsteht durch die unterschiedliche Belastung von Stand- und Spielbein ein spannungsreiches Gefüge der einzelnen Körperpartien, genannt Kontrapost.

8 ›Pathosformeln‹ nennt Aby Warburg die leidenschaftlichen, von ›Urtrieben‹ geprägten dynamischen Ausdrucksgebärden der Plastik und Malerei. S. dazu Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biographie. Frankfurt a. M. 1984, S. 236ff., 309ff.

Ausdruck und ›klassischer Dämpfung‹ durch den Sprechgesang in sich trägt.⁹ Jedes dieser im Schauspieler räumlich vereinten Körperbilder erhält im zeitlichen Nacheinander auf der Bühne seinen eigenen Platz. Auf die Haltung der Selbstrepräsentation folgt das charakterisierende gestische Zeichen, der Gesang der Deklamation wird vom Ausbruch unterbrochen. Die auf diese Weise getrennt voneinander existierenden Figurationen werden durch den Schauspieler untereinander so in Spannung gehalten, daß sie sich zu einer Gestalt fügen, deren Einzelteile erkennbar bleiben, d. h. sie werden nicht integriert oder einem Prinzip unterworfen. Dem entsprechen die beiden Bildebenen, des (Theater)rahmens und eines durch die Zentralperspektive konstruierten Bühnenbildes, so daß die Illusion eines einheitlichen Bildraums, aus dem der Betrachter ausgeschlossen ist, nicht entstehen kann. Nie verschwindet die Architektur des Theaters, die Bühne und Zuschauerraum vereint, durch die alleinige Konzentration auf das Bild. Der Bühnenraum ist noch nicht von der Fläche des Tableaus aufgesaugt, der Blick durchs Bühnenportal führt nicht in eine andere Welt. Vielmehr setzt die Bühne mit ihrer charakteristischen Mischung von Sein und Schein, Selbstrepräsentation und Präsentation eines anderen die ›Bühne‹ des Zuschauerraums fort, die sie als durchschautes *theatrum mundi* zurückspiegelt. Insofern die ›Szene der Selbstrepräsentation‹ auf der Bühne die des Zuschauerraums fortsetzt, ist der Zuschauer immer auch Angehöriger der Bühnenszene, z. T. im wörtlichen Sinn: Die vornehmsten Mitglieder der Gesellschaft haben ihre Plätze zwischen den Schauspielern auf der Bühne und dokumentieren damit ihre Rolle im Welttheater. Wenn unmittelbar neben ihnen, in der Abgründigkeit des Affekts, in dem die Unergründbarkeit der Welt und die Verlorenheit des Ichs beschlossen sind, das ›Jenseits‹ der Szene sich zeigt, sehen die Spieler des Welt- und Gesellschaftstheaters gleichsam sich selbst zu, so wie die Schauspieler in der Haltung der Selbstrepräsentation ohne Regung den Sturm der Affekte am andern betrachten. Im ›springenden‹ Bild auf der Szene der *tragédie classique* erfahren sich die von Leidenschaft Getriebenen als distanzierte Zuschauer ihrer selbst – und der seiner selbst gewisse Betrachter als Agent eines Spiels der Affekte, das er nicht beherrscht. So trägt die aufgetrennte Szene der *tragédie classique* den getrennt voneinander existierenden Segmenten des Subjekts Rechnung. Ihr

9 S. dazu Helga Finter: Die soufflierte Stimme. Klang-Theatralik bei Schönberg, Artaud, Jandl, Wilson und anderen. In: Theater heute 1 (1982), S. 45–51.

›Sprung‹ hält die Entstellung der (Selbst)darstellung fest, anstatt sie durch Verstellung zu leugnen.

II Die Szene als Bild

Mit der Auffassung der Theaterszene als ›Schauplatz der Darstellung‹ bricht das 18. Jahrhundert entscheidend. Unter der Parole des ›Natürlichen‹, auf der Suche nach einer ›unschuldigen‹ Darstellung ohne Doppelung, Spaltung und Zurückhaltung, weisen die bürgerlichen Theaterreformer in Frankreich und (mit Abstrichen) in Deutschland die Schuld an der ›unnatürlichen‹ Repräsentation dem Wort und seiner vermeintlichen Dominanz über das Bildhaft-Visuelle zu.¹⁰ »Wir reden in unsern Schauspielen zu viel, und folglich spielen unsere Akteure nicht genug«, befindet Diderot in seinen *Unterredungen über den natürlichen Sohn*.¹¹ Die Polemik gegen Rhetorik und ›Deklamationsstil‹ der französischen Tragödie wird getragen von einem grundsätzlichen Mißtrauen gegen die Zweideutigkeit der Sprachzeichen. Ihr wird die stumme Sprache der Gesten entgegengesetzt, ›natürliche Zeichen‹, die – nach Vorstellung der Zeitgenossen – unmittelbar verständlich und zu Herzen gehend sind. Auf der Bühne soll das ›stumme Spiel, auch Pantomime genannt, das gesprochene Wort allererst beglaubigen, besser noch ersetzen. Was in der Darstellung abwesend war, soll – wie der Tod der Eriphile – ohne Rest auf der Szene erscheinen. Die Forderung nach rückhaltloser Visualisierung macht das Bild zum Modell der Theaterszene. Die Schwesterkunst der Malerei wird zum ›Vorbild‹ für die Bühne. »Eine Stellung (der) Personen auf der Bühne, die so natürlich und so wahr ist, daß sie mir in einer getreuen Nachahmung des Malers auf der Leinwand gefallen würde, ist ein Gemälde«,¹²

10 Exemplarisch die Kritik des bedeutendsten der Theaterreformer, Denis Diderot, in den dramaturgischen Abhandlungen *Entretiens sur Le Fils naturel* (1757) und *De la poésie dramatique* (1758), die er seinen Stücken *Le Fils naturel* (1757) und *Le Père de famille* (1758) beigibt. 1760 werden Dramen wie Abhandlungen Diderots von Lessing übersetzt und unter dem Titel *Das Theater des Herrn Diderot* zunächst anonym herausgegeben.

11 Denis Diderot: *Unterredungen über den Natürlichen Sohn*. In: Ders.: *Das Theater des Herrn Diderot*. Aus dem Französischen übersetzt von Gotthold Ephraim Lessing, Anmerkungen und Nachwort von Klaus-Detlef Müller. Stuttgart 1986, S. 107.

12 Diderot: *Unterredungen über den Natürlichen Sohn*, S. 97.

umschreibt Diderot die Theaterszene mit Hilfe der Malerei und erhebt das Tableau zur Ordnungsmacht des Theaters. Das ideale Theaterstück denkt man sich als eine ununterbrochene Abfolge von Tableaus.

Damit ist das Schlüsselwort gefallen, das die – bürgerliche – Theaterszene seit der Mitte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus bestimmt: Tableau. Was ist ein Tableau? Ein Gemälde, übersetzt Lessing Diderot. Zweifellos, aber ein ganz bestimmtes. Ein Bild, das vorgibt, die Grenze des Bildes zu überschreiten und das Abgebildete sozusagen ›in Fleisch und Blut‹ aus dem Rahmen treten zu lassen.¹³ Michael Fried hat das Geheimnis des Tableaus in der *absorption*, dem Insichvertieftsein der abgebildeten Figuren und ihrem völligen Absehen vom Betrachter gesehen.¹⁴ Weil die Personen eines Tableaus nicht wissen, daß sie beobachtet werden – so die Strategie dieser Darstellung –, wollen sie dem Betrachter auch nichts bedeuten. Sie sind nicht Exempla einer biblischen oder mythologischen Lehre, Moral oder Fabel, sondern scheinen – aus dem rhetorischen Rahmen getreten – einfach vorhanden, nah und vertraut.

Dennoch sind auch die im Tableau Dargestellten Exponenten sprachlichen Sinns. Auch das Tableau soll ›sprechen‹, aber mit so augenblicklicher Evidenz, wie nur die Natur sprechen kann. Nicht durch allegorische Aufladung mit Bedeutung, sondern allein in der Fügung seiner Einzelteile zur ›Gestalt‹. Gestalthaftigkeit ist das grundsätzliche Kompositionsprinzip des Tableaus. Aus der wechselseitigen Bestimmung detaillierter Formen wie Stellungen der Füße, Armhaltungen, Handbewegungen, Wendungen des Kopfes etc. soll sich unmittelbar der Sinn des Ganzen ergeben.¹⁵

Voraussetzung dafür ist allerdings der strikte Ausschluß all jener Details, die sich der Bedeutung entziehen und dadurch die Sinnfälligkeit des Ganzen stören. Das Tableau ist »ein [...] reiner Ausschnitt mit sauberen Rändern, der seine ganze unbenannte Umgebung ins Nichts verweist und all das ins Wesen, ins Licht, ins Blickfeld rückt, was er in sein Feld auf-

13 Konzeption und Wirkung des Tableaus hat zuerst Diderot an der Genremalerei Jean-Baptiste Greuzes und an der Historienmalerei seiner Zeit beschrieben.

14 Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago 1980.

15 Zur ›Gestalt‹ als Grundbegriff der Ästhetik s. Wolfgang Metzger: Art. *Gestalt*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hg. von Joachim Ritter, Bd. 3. Basel 1971ff., Sp. 540–548.

nimmt«. ¹⁶ Wiewohl ein gedanklicher Ausschnitt, vermittelt das Tableau dem Betrachter dennoch den Eindruck, ein ›geschlossenes Ganzes‹ zu sein. Die Gestalthaftigkeit des Tableaus, die für diese Täuschung verantwortlich ist, macht den Akt des Ausschnitts, die Montage der Einzelteile und damit die sprachliche Bedeutung des Bildes unsichtbar. Daß man ihm diese sprachstrategische Lenkung nicht ansieht, macht seine Faszination aus. Das Tableau ist ein Fetisch des Sinns, die Szene als Bild, die ihre ›Rahmenbedingungen‹, Ausschnitt und Montage, leugnet und behauptet, mehr als bloßes Abbild: Natur zu sein.

Der Fetischcharakter des Tableaus formiert die Wahrnehmung des Betrachters. Das Tableau lenkt die Wahrnehmung auf die Gegenwärtigkeit des Dargestellten und festigt damit den Schein seiner objektiven Gegebenheit. Die Möglichkeit und das Verlangen nach sukzessiver Wahrnehmung, die einzelne Bildelemente abtastet und in ihrer Materialität (als Farbe, Strich, Fläche etc.) erfährt, um den objektiven Status des Bildes in einen Bildprozeß zwischen der Leinwand und dem Betrachter zu überführen, ist vom Maler tunlichst zu unterbinden, wenn er die durchschlagende Wirkung des Tableaus nicht gefährden will. Durch die Dominanz der simultanen Wahrnehmung werden die Zeit des Betrachters und seine Bewegung aus dem Bildprozeß ausgeschlossen und in das Bild versetzt. Nicht zuletzt deshalb ist der Betrachter gleich einem Voyeur an das Bild der Szene gefesselt, weil er darin der ›verdinglichten‹ Gestalt seiner Wahrnehmung begegnet.

Die Übertragung des Tableaumodells auf die Theaterszene erfordert es, die Bühne vom Zuschauerraum zu trennen und die Darstellung an der Illusion einer unsichtbaren vierten Wand auszurichten. ¹⁷ So entwickelt sich eine Spielweise, die – der Haltung der *absorption* gegenüber dem Betrachter in der Malerei gleich – die Zuschauer nicht zur Kenntnis zu nehmen und ganz in der dargestellten Handlung aufzugehen scheint. Die Bildebene der Selbstrepräsentation verschwindet, die Lücken, die sie hinterläßt, werden von einem kontinuierlichen stummen Spiel aller Teilnehmer ausgefüllt, das – dem Gestaltprinzip des Tableaus entsprechend – jede einzelne Haltung, jede Geste, jeden Blick so aufeinander bezieht, daß

16 Roland Barthes: Diderot, Brecht, Eisenstein. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt a. M. 1990, S. 94–102, hier S. 95.

17 Ihr wird mit der Verbannung des Publikums von der Bühne 1759 und der Einführung des *parquette assis* (der Sitzreihen statt der Stehplätze) 1782 an der *Comédie Française* Rechnung getragen.

alles mit allem verknüpft und durch die wechselseitige Beziehung bedeutend ist.¹⁸ Ermöglicht wird die Aufladung der körperlichen Einzelheiten durch den ›Ausschnitt‹, d. h. die Weglassung jeder repräsentativen Attitüde, jedes dekorativen Details, jeder unwillkürlichen Regung, die sich der wechselseitigen Auslegung von Teil und Ganzem, einer blitzhaft operierenden Hermeneutik der Gestalt, widersetzen. Zu dieser Semiotisierung der physischen Beziehungen trägt auf der Bühne des 18. Jahrhunderts nicht zuletzt der dämmerige Hintergrund der Bühne bei, vor dem sich die einzelnen Gesten, Mienen und Haltungen im Licht der Rampenbeleuchtung umso deutlicher abheben und zur Gestalt verbinden.¹⁹

Der Schnitt aber, der das Unbedeutende aus der Szene entfernt, geht – für den Betrachter unsichtbar – durch den Körper des Schauspielers, der sich – wie es Diderots Abhandlung *Das Paradox über den Schauspieler* (publ. postum 1830) festhält – von jeder spontanen körperlichen Artikulation trennen, seine emotionale Sensibilität bemeistern und seinen Körper nach dem *modèle idéal* der Rollenfigur durchgestalten muß.²⁰ Eine nach außen nicht sichtbare innere Spaltung und unheimliche Verdopplung seiner selbst ist der Preis ›natürlicher‹ Darstellung. Das ›Jenseits‹ der *skene* / Szene, das seit der Antike den Schauplatz der Darstellung konstituiert, ist nicht verschwunden, es tritt nur nicht mehr als Abwesendes in Erscheinung. In der Theaterszene als Bild, die nichts zurückzuhalten und alles zu zeigen behauptet, ist die Mauer gleichsam nach vorn zwischen die Bühne und den Zuschauerraum gerückt, eine Wand aus Glas, durch die der Zuschauer Gestalten aus Fleisch und Blut zu sehen meint, deren idealisierte Natürlichkeit ihm zum Vor-Bild seines Fühlens und Handelns gereichen sollen, während sein Anderes, *le part maudit*, für immer von der Szene ausgeschlossen bleibt. Die Theaterszene als Bild verstellt den Schauplatz der Darstellung.

18 Diese Spielweise wirkt wiederum – als Verstärkung eigener Tendenzen – auf die Malerei zurück, so daß eine zunehmende Dramatisierung der Tableaus zu beobachten ist. Theater und Malerei beziehen sich eng aufeinander, um den jeweils eigenen ›Mangel‹ mit Hilfe der Schwesterkunst zu komplementieren.

19 Unabhängig von der Beleuchtungspraxis des 18. Jahrhunderts gehört die Beziehung von ›dunklem‹, ›nichtssagendem‹ Hintergrund und bedeutender Figur zur Logik des Tableaus. Die Kaschierung des ›Ausschnitts‹ fordert die ›Übermalung‹ des Unbedeutenden.

20 Denis Diderot: *Das Paradox über den Schauspieler*. In: Ders.: *Ästhetische Schriften*. Bd. II. Hg. von Friedrich Bassenge. Berlin 1984, S. 481–538.

III Szene als Handlung

Abschnitt der Handlung: Szene dramatisch

Nächst dem Ort oder Schauplatz des Geschehens bedeutet Szene ein Segment der dramatischen Handlung. Eingebürgert hat sich, von der Szene als einem ›Handlungskontinuum‹ zu sprechen, das durch ›Unterbrechung der Handlungskontinuität‹ zustande kommt. Auch wenn diese Definition so weit gefaßt zu sein beansprucht, daß sie auf ganz unterschiedliche Formen der Handlung anzuwenden ist, steht sie doch offensichtlich dem Konfliktmodell der dramatischen Handlung in der ›geschlossenen Form‹ des Dramas besonders nahe.²¹ Allein von dieser dramatischen Szene soll im folgenden – modellhaft zugespitzt – die Rede sein, nicht zuletzt deshalb, weil sie – allen Anstrengungen der Avantgardebewegungen zum Trotz – über Kanon und Aufführungspraxis des Stadttheaters, des Erzählkinos und der Fernsehserien bis heute nachdrücklich die Alltagsvorstellungen des ›Szenischen‹ und ›Dramatischen‹ prägt.

Muster der dramatischen Szene ist die Begegnung der Königinnen in Schillers *Maria Stuart* (1801). Generationen von Schülern und Studenten haben den Aufbau dieser Szene beschrieben: Das Vorspiel der wechselseitigen Verstellung der Gegenspielerinnen und das Phantasma der Versöhnung, um das die Auseinandersetzung kreist, der Sturz ins Nichts, den die eine – im freien Fall sich befindend – im letzten Moment auffangen will und den die andere für sich befürchtet, wenn sie den der Rivalin verhindert. Dann die Argumentationsstrategien, die das jeweilige Ansinnen begründen sollen: Marias grundsätzlicher Anspruch auf Gleichbehandlung und das Durchspielen dieser Fiktion der Gleichheit, ja Ebenbildlichkeit auf den unterschiedlichen Ebenen des Schicksals (›Denkt an den Wechsel alles Menschlichen! / [...] ehrt / In mir Euch selbst [...]‹), des Rechts (›Ihr habt an mir gehandelt, wie nicht recht ist, / Denn ich bin eine Königin wie Ihr‹), der moralischen Verantwortung (›Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig‹) und der ›schwesterlichen‹ Intimität. Und Elisabeths Zurückweisung des Anspruchs durch die Wendung des ›Von gleich zu gleich‹ gegen Maria selbst: ›Ich tue nur, was Ihr und Euresgleichen getan habt und noch zu tun gedenkt‹.

21 Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960). 13. neu durchges. Aufl. München 1992.

Überflüssig, die Argumente im einzelnen aufzuführen. Denn von Beginn an bestimmt das dunkle, unausgesprochene Motiv ›Eine zuviel!‹ die Argumentation und überführt die Hoffnung auf vernünftige Einsicht in blanke Selbstbehauptung, die die Herabsetzung, Demütigung und Vernichtung der Gegenspielerin einschließt. Was die Szene III,4 der *Maria Stuart* antreibt und sie zur wahrhaft ›dramatischen Szene‹ macht, ist weniger der Konflikt, als der Streit.²² Nicht vom ideellen Gehalt konfliktuöser Prinzipien, Lebensentwürfe oder Leidenschaften erhält die ›dramatische Szene‹ ihre besondere Wirkung, sondern von einer banalen Form der Auseinandersetzung, die umso erbitterter geführt wird, je weniger die einzelnen Argumente und Sprechhandlungen für sich ins Gewicht fallen. Damit die Form des Streits als Strukturprinzip der dramatischen Szene einsichtig werden kann, ist zunächst an dessen alltäglichen Verlauf zu erinnern.

Sich streiten oder gegenseitig ›eine Szene machen‹ heißt, einen vergleichsweise geringfügigen Vorfall, der im Folgenden rasch vergessen wird, zum Anlaß einer Auseinandersetzung zu nehmen, in deren Fortgang der Konflikt auf immer neue Ebenen verschoben wird, um in einem Crescendo wechselseitiger Überbietungen, die nur noch auf die Entwertung des anderen zielen, schließlich auf den entscheidenden Schlag, das ›tödlich verletzende‹ letzte Wort und den ›starken Abgang‹ zu hoffen. »Jeder Partner einer Szene träumt davon das *letzte Wort* zu behalten. Als letzter sprechen, den ›Schlußpunkt setzen‹, heißt allem, was gesagt worden ist, schicksalhaftes Gewicht verleihen, heißt den Sinn beherrschen, besitzen, austeilen, treffen.«²³ In der Streit-Szene stehen sich die Bedeutungslosigkeit jedes einzelnen Worts und seine Aufladung mit Bedeutung durch den imaginären Schlußpunkt schroff entgegen: Was gesagt wird, wird nur im Hinblick auf das ›letzte Wort‹ gesagt. Die Finalität bestimmt die Atemlosigkeit der Stichomythie, die nach allem greift, alles in ihren Bann zieht, damit ›ein Wort das andere‹ geben kann. Trotz der Disparatheit der Elemente ist Lückenlosigkeit die Erscheinungsform des Streits. Das Phantasma des

22 Brecht hat das erkannt. In seinen *Übungsstücken für Schauspieler* – Parallelszenen zu berühmten Szenen klassischer Werke – findet sich auch eine Travestie der Begegnung der Königinnen in *Maria Stuart*. Brecht gibt ihr den Titel *Der Streit der Fischweiber*. Bertolt Brecht: *Der Streit der Fischweiber* (Zu Schillers *Maria Stuart*, III. Akt.). In: Ders.: *Gesammelte Werke* in 20 Bänden (im folgenden BGW), Bd. 7. Frankfurt a. M. 1967, S. 3007–3013.

23 Roland Barthes: *Eine Szene machen*. In: Ders.: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Frankfurt a. M. 1984, S. 207–213, hier S. 211.

›letzten Worts‹ macht jeden der Streitpartner zum ›ideellen Gesamtsubjekt‹ des Streits, aus dessen Perspektive die einzelnen Parteien ungeachtet ihres Inhalts, allein durch die energetische Form der Überbietung, als Repliken ineinandergreifen. Die (nachträgliche) ›Geschlossenheit‹ des Streits ist das Ergebnis narzißtischer Energie – jede Überbietung eine Behauptung des Ich –, die nicht eher ruht, als bis sie das gespaltene/gemeinsame Subjekt der Szene zur Gestalt zusammengefügt hat. Die Streit-Szene wird von der Imago der unverletzlichen, nicht zerstückelten Gestalt beherrscht, die solange durch die Entgegensetzung des andern bedroht ist, bis das ›letzte Wort‹ die Gestalt ›schließt‹.²⁴

Auch wenn die literarische ›dramatische Szene‹ – wie die Begegnung der Königinnen zeigt – im Hinblick auf die Intentionen der Gegenspielerinnen und die einzelnen Momente der Sprechhandlung ungleich differenzierter ausgearbeitet ist als der Streit, prägt sich sein Strukturprinzip, der Wille zur ›Schließung der Gestalt‹, darin aus. Es zeigt sich in der nahtlosen Abfolge und Aufgipfelung der Repliken, dem Eindruck der Geschlossenheit des Ganzen trotz extremer Entgegensetzungen und in der ›geballten‹ emotionalen Wirkung, einer Mischung aus Angst, Wut und Lust der Entladung.²⁵ Dabei verdankt sich die Einheit der ›dramatischen Szene‹, gleich der des Tableaus, dem Ausschluß dessen, was sich der narzißtischen Besetzung und finalen Sinnsetzung widersetzt. Beide beruhen auf einem unsichtbaren Schnitt. Was für das Tableau der ›Ausschnitt‹, ist für die dramatische Szene der ›Abschnitt der Handlung‹. ›Abgeschnitten‹ wird, durch den Zwang der Finalität, die Auseinandersetzung mit dem, was dem Ich fremd ist. Mag aus der Sicht *einer* der Königinnen die Position der Rivalin der eigenen extrem entgegengesetzt und mit ihr unvereinbar sein, im Blick auf die Szene als Ganzes entsprechen sie einander vollkommen. Der argumentativ vorgetragene Anspruch auf Ebenbildlichkeit und seine Zurückweisung erweisen sich im Überblick über die Streitszene als Spiegelfechtereie. Die feindlichen Gegenspielerinnen sind Spiegelbilder, die Form ihrer Äußerungen durch Rhetorik, Versmaß und

24 Zur Herausbildung der Imago der unversehrten Gestalt in der Kindheit und zu ihrer Bedeutung für die Identität des Subjekts s. Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Ders.: Schriften I. Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 61–70.

25 Mit ähnlichen Worten, aber von anderen Prämissen und Wertungen ausgehend, beschreibt Petsch 1933 die dramatische Szene, die er – wie Barthes – aus der ›Streit-Szene‹ entwickelt. Robert Petsch: Von der Szene zum Akt. In: DVjs 11 (1933), S. 165–199.

Rhythmus so aufeinander abgestimmt, daß sie austauschbar sind. Ihr Zusammenspiel erzeugt die Illusion selbstmächtig handelnder Individuen, weil der/das Andere, Herausforderung und Grenze jeder Handlung als selbstbewußter Tätigkeit, von der Szene verbannt ist. Die Zeit, in der sie sich abspielt, ist so verdichtet, daß – wie Brecht festgestellt hat – dem Zuschauer keine Zeit bleibt, die Linearität der dargestellten Handlung durch seine Erfahrung/Widerfahrung der Handlungselemente zu unterbrechen und sie für sich auseinander- und zusammensetzen.²⁶ Wie der Betrachter des Tableaus von seiner Wahrnehmung getrennt wird, so wird in der ›dramatischen Szene‹ der Zuschauer von seinem Handlungsvermögen getrennt. Aus dem Zusammenhang seiner Erfahrung gerissen, wird es auf der Bühne ›verhandelt‹ und ihm als ideales ›Bild‹ zurückgegeben. Die ›dramatische Szene‹ ist das auf den Verlauf des Geschehens projizierte Tableau, das ›Bild‹ der Handlung.

Filmszene

Die strukturelle Gleichheit des Tableaus und der dramatischen Szene als ›Bild‹ führt Ende des 18. Jahrhunderts zwangsläufig zur Forderung ihrer Vereinigung. Schon hundert Jahre vor der Erfindung des Kinos wächst das Bedürfnis, sich des Zusammenhangs der Realität in der dramatischen Szene bewegter Bilder zu versichern. Der außerordentliche Publikumserfolg der Trivialdramen Ifflands und Kotzebues, frühe Vorläufer der *soap-operas*, kann das bezeugen. Dennoch bereitet die Synchronisation des Tableaus und der ›dramatischen Szene‹ aufgrund ihrer unterschiedlichen Zeitformen Schwierigkeiten. Ist die Zeit im Bild der Szene in einem prägnanten Augenblick verdichtet, eingefangen und stillgestellt, so ist Stillstand mit der Entwicklung der Handlung in der Zeit nicht zu vereinbaren. Zwar ist auch deren Zeit dramatisch verdichtet, aber gerade die Verdichtung und Abdichtung (gegen den Zuschauer) könnte durch das

26 Der Geschlossenheit und Linearität der ›dramatischen Szene‹ stellt Brecht die ›Straßenszene‹ als »Grundmodell einer Szene des epischen Theaters« entgegen. Ihr Prinzip ist die nachträgliche Demonstration eines Vorfalles: »Das Ereignis hat stattgefunden, hier findet die Wiederholung statt. Folgt die *Theaterszene* hierin der *Straßenszene*, dann verbirgt das Theater nicht mehr, daß es Theater ist, so wie die Demonstration an der Straßenecke nicht verbirgt, daß sie Demonstration (und nicht vorgibt, daß sie Ereignis) ist.« Bertolt Brecht: Die Straßenszene. *BGW* Bd. 16, S. 546–558, hier S. 546 und 548.

Dazwischentreten des Tableaus unterbrochen werden. Umgekehrt drohen die Tableaus durch ihre Übersetzung in die Zeit der Handlung, die ihre Auflösung und Neuzusammensetzung erforderlich macht, ihre Schnittstellen, d. h. ihren Montagecharakter offenzulegen. An dieser doppelten Unterbrechung kann aber einer Dramaturgie nicht gelegen sein, die Realität auf der Bühne als ununterbrochene Folge von Tableaus präsentieren möchte.

Für die Synchronisierung von Bild, dramatischer Sprache und Bewegung in einer Szene bewegter Bilder hat das Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts zwei Lösungsversuche entwickelt, die noch in der Gegenwart nachwirken. Im Melodrama ermöglicht es die Einschaltung musikalischer Flächen zwischen die sprachliche und gestische Aktion, den Ablauf der Handlung so weit zu verlangsamen, daß die Bewegungen der Darsteller gleichsam in Zeitlupe ablaufen und sich dem Bild annähern. Die Ausdrucksgebärden werden ›malerisch‹, die Szenen des Melodramas gleichen wandelnden Tableaus in mäßiger Bewegung.²⁷ Zweifellos wird in dieser Verbindung das Bild gegenüber der dramatischen Aktion bevorzugt.²⁸ Anders in der zweiten, der ›filmischen‹ Lösung: »Die Bühne ist ein Gemälde – einverstanden; aber es ist ein bewegliches Gemälde, dessen Details zu betrachten man keine Zeit hat«, schreibt Madame Riccoboni, Schauspielerin und Theaterautorin, bereits 1758 an Diderot.²⁹ In dieser Konzeption des ›beweglichen Gemäldes‹ dominiert der Ablauf der Handlung, der – nur durch den Bühnenrahmen zusammengehalten – die Einheit des einzelnen Tableaus so rasch auflöst, daß es als solches gar nicht mehr wahrgenommen werden kann. Aber die wechselseitige Anpassung von Bild, Sprache und Bewegung schwächt die einzelnen Elemente gleichermaßen, erniedrigt den sprachlichen Sinn des Bildes zum Ausdrucksklichee und führt in letzter Konsequenz zu jener bewußtlosen Bebilderung der Welt, die die Medien bieten.

27 Siehe dazu Günther Heeg: Der Faden der *Ariadne*. Ursprung und Bedeutung des Malerischen in der theatralen Darstellung des 18. Jahrhunderts. In: Erika Fischer-Lichte, Jörg Schönert (Hg.): Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache. Göttingen 1998.

28 Deren Lücken werden durch Musik, Tanz, Deklamation etc. nach dem Prinzip wechselseitiger Ergänzung (nicht Ersetzung) der Zeichensysteme gefüllt, so daß die melodramatische Szene als Urform des Gesamtkunstwerks betrachtet werden kann.

29 Brief Madame Riccobonis an Diderot. In: Diderot: Ästhetische Schriften. Bd. I, S. 334–336.

Avant la lettre artikuliert die Formel für die dramatische Szene als einer Abfolge von Tableaus die kinematographische Illusion von Bewegung, die sich aus der äquidistanten Aneinanderreihung immobiler Schnitte (Tableaus) in der abstrakten Zeit ergibt. Dabei geht es nicht um die Technik des Projektions- und des Wahrnehmungsapparats, 24 Photogramme/Sekunde zu einer vermeintlichen Bewegung zusammensetzen, sondern um die Übertragung des stroboskopischen Effekts auf eine Schnitttechnik, die das Konzept kontinuierlicher Bewegung zur metaphysischen Beglaubigung der abgebildeten Handlung als wirklich und ›lebendig‹ benutzt. Unter der Herrschaft des ›Unsichtbaren Schnitts‹, am ausgeprägtesten in der *découpage classique* des Hollywoodkinos der dreißiger und vierziger Jahre, wird die Zahl der Einstellungen für eine Szene und deren Dauer, die Wahl der Bildausschnitts und ihre Abfolge sowie die Art der Anschlüsse so geregelt, daß alle Verbindungen, die zu raumzeitlicher Desorientierung führen (z. B. durch den Einstieg in eine Szene mit einer Großaufnahme statt des vorgeschriebenen *establishing shot*) oder die ›fließende‹ Handlung durch ›gegenüberstellende‹ Anschlüsse stören könnten, eliminiert werden.³⁰ So entsteht der Eindruck lückenloser Bildverkettung, obwohl die einzelnen Einstellungen am Schneidetisch zusammenmontiert sind.³¹

Gegen die nahtlose Abbildverkettung wendet sich die Montagetheorie und -praxis Sergej Eisensteins. Als sichtbare Montage unterbricht sie die vorgetäuschte Bewegung des Handlungskontinuums Szene und öffnet die Lücke für die ›Bild-Bewegung‹, das ›Bewegungs-Bild‹ des Zuschauers.³² Dazu bedient sie sich der Kollision heterogener Bildelemente (Linie, Ebene, Raumtiefe, Volumen etc.), ein Verfahren, das die Wahrnehmung eines qualitativen Wechsel des Ganzen, eines mentalen ›Zwischenbildes‹ ermöglichen soll. Eisensteins Kollisionsmontage neigt allerdings dazu, die freigesetzten Bilder hinter dem Rücken des Zuschauer zu Sinnbildern zusammensetzen.³³ Durch die Steuerung der Schnittelemente in Richtung ei-

30 Siehe dazu Rudolf Kersting: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kino/Films.* Basel 1989.

31 Lohnend wäre es, die Analyse des ›Unsichtbaren Schnitts‹ retrospektiv auf die Theaterszene anzuwenden, die Schnittmuster ihrer Zusammensetzung zu beschreiben und deren Semantik zu erläutern.

32 Siehe Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild.* Kino 1. Frankfurt a. M. 1989.

33 So wird in der ›Montage der Attraktionen‹ ein sinnlicher Blickfang mit einer politischen Botschaft assoziiert und die erotische Besetzung dadurch auf die politische übertragen. Beispiel: Ein Großaktionär drückt eine martialische Zitronenpresse,

ner neuen sinnbildlichen Gestalt werden aber Sinnlichkeit, Anarchie und Asozialität des Bild-Materials wieder neutralisiert. Die Montage der Attraktionen steht in Gefahr, ihr Material ›vorschnell‹ zu synthetisieren, die Bild-Bewegung anzuhalten und sich damit der Praxis des Tableaus wieder anzunähern.

Dennoch läßt die sichtbare Montage Eisensteins, die – ähnlich Brechts ›sozialem Gestus‹³⁴ – den Ausschnittcharakter der Bilder hervorhebt, dem Zuschauer eine Chance: Von der Grenze des Bildes, an der die Elemente Bedeutung annehmen, wird die Materialität der visuellen Zeichenträger wahrnehmbar. Der Schnitt unterbricht nicht nur die Kontinuität der Handlung, sondern auch die der Bedeutung. Die Unterbrechung der Semiose aber gibt dem Zuschauer die Szene als ›Schauplatz der Darstellung‹ zurück, von dem er in allen Formen der ›Bild‹-Szene ausgeschlossen war.

Literaturhinweise

- WALTER BENJAMIN: Was ist das Epische Theater? (1). Eine Studie zu Brecht. In: Ders.: Gesammelte Schriften, Bd. II.2. Frankfurt a. M. 1991, S. 519–531.
- GOTTFRIED BOEHM (Hg.): Was ist ein Bild? München 1994.
- SERGEJ M. EISENSTEIN: Diderot a parlé de cinéma. In: europe VI (1984), S. 133–142.
- ERIKA FISCHER-LICHTE: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 2: Vom »künstlichen« zum »natürlichen« Zeichen. Theater des Barock und der Aufklärung. Tübingen 1983.

Titel: »Fest drücken, dann kommt Saft raus«, berittene Kosaken reiten in streikende Arbeiter. Anvisiert ist von der Seite des Monteurs ein Sinnbild für den Zusammenhang von Ausbeutung und Terror. Vgl. den Beitrag *Wechselnde Blicke. Perspektive in Photographie, Film und Literatur* von Bernd Stiegler in diesem Band.

- 34 Unter einem Gestus »verstehen wir einen ganzen Komplex einzelner Gesten der verschiedensten Art zusammen mit Äußerungen, welcher einem absonderbaren Vorgang unter Menschen zugrunde liegt und die Gesamthaltung aller an diesem Vorgang Beteiligten betrifft. [...] Ein *Gestus zeichnet* (Unterstreichung G.H.) die Beziehungen von Menschen zueinander.« Bertolt Brecht: Gestik. BGW Bd. 16, S. 752f., hier S. 753. Wie Diderot greift Brecht auf das Gestaltprinzip zur Demonstration der sozialen Vernetzung der einzelnen Gesten zurück, unterschlägt aber nicht den Zeichencharakter dieses sozialen Tableaus.

- HELLMUT FLASHAR: *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585–1990*. München 1991. Bes. Kap. I: Zur Erinnerung: die antiken Aufführungsbedingungen.
- MICHAEL FRIED: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago 1980.
- ANGELICA GOODEN: »Une peinture parlante«, the tableau and the drame. In: *French Studies* 38 (1984), S. 397–413.
- RUDOLF KERSTING: *Wie die Sinne auf Montage gehen. Zur ästhetischen Theorie des Kino/Films*. Basel 1989.
- WOLFGANG ORLICH: »Realismus der Illusion – Illusion des Realismus«. Bemerkungen zur Theaterpraxis und Dramentheorie in der Mitte des 18. Jahrhunderts. In: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8 (1984), S. 431–447.
- MARTINE DE ROUGEMONT: *La vie théâtrale en France au XVIII^e siècle*. Paris 1988.

BERND STIEGLER

Wechselnde Blicke: Perspektive in Photographie, Film und Literatur

Vorbemerkung

Der Begriff ›Perspektive‹ leitet sich ab vom lateinischen *perspicere*. Die Bedeutung von *perspicere*, ›mit dem Blick durchdringen, deutlich sehen‹, zeigt bereits, daß die Frage nach der Perspektive die nach dem Blick mit einschließt. Wenn man nach der Perspektive fragt und sie in Bildern oder Texten sucht, so begibt man sich auf die Suche nach einem Blick, nach einer Position, die ein Leser oder Betrachter einnimmt oder mitunter auch einnehmen soll. Die Frage nach der Perspektive zielt auf den Blick. Im folgenden sei der Versuch unternommen, an ausgewählten Beispielen einige Grundzüge der Funktion der Perspektive in der Photographie, dem Film und der Literatur aufzuzeigen. Der erste Teil über Photographie verfährt dabei historisch und versucht, die veränderten historischen Bestimmungen der Perspektive zu skizzieren. Im zweiten und dritten Teil wird dann jeweils anhand eines Beispiels die Aufgabe der Perspektive für den Film und für die Literatur diskutiert.¹

I Photographie

Die Erfinder der Photographie Niépce, Daguerre und Talbot experimentierten zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit einer *Camera obscura*, deren Bilder sie dauerhaft aufzeichnen wollten. Bereits seit der Renaissance verwendete man die *Camera obscura*, um ein perspektivisch genaues Bild eines bestimmten Ausschnittes der Welt zu gewinnen (Abb. 1). Sie wurde zudem als Analogon des menschlichen Auges interpretiert: Im Auge wird wie in der ›Dunklen Kammer‹ ein Bild der Außenwelt in einen abgeschlossenen Innenraum projiziert. Die Assoziation von Auge und *Camera*

¹ Für entscheidende Anregungen und Hinweise danke ich Dorothee Kimmich. Dank auch an Claudia Liebrand für ihre konstruktiv-kritischen Anmerkungen.

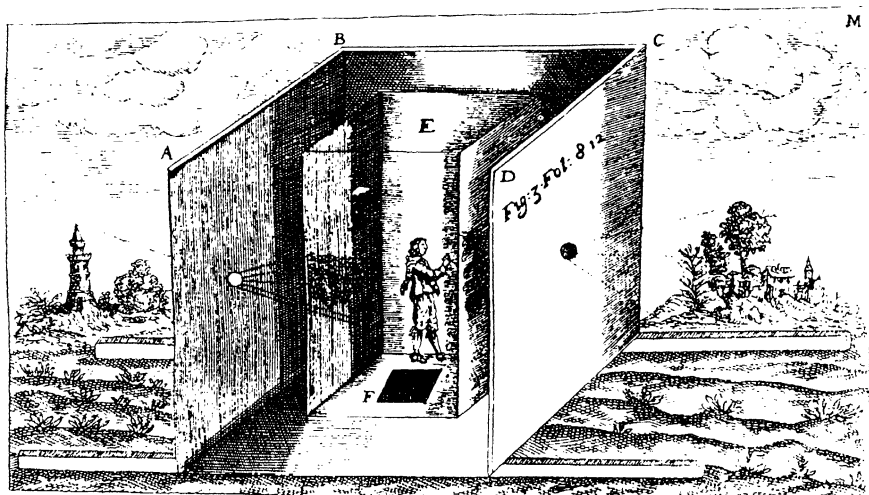


Abb. 1: Athanasius Kircher: Camera obscura

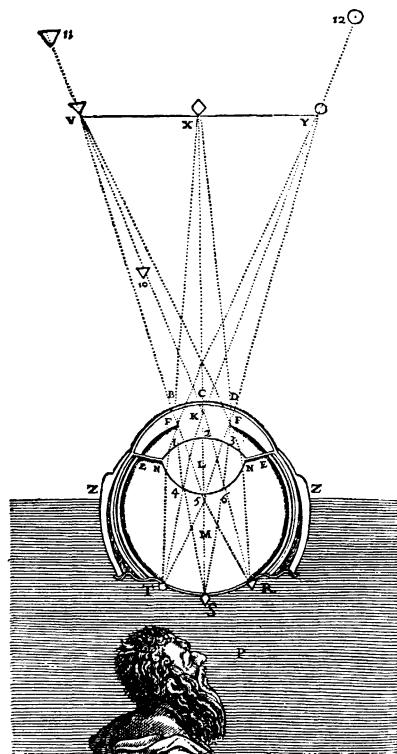


Abb. 2: René Descartes:
Modell des menschlichen Auges, 1637

verdankt sich einer Theorie der Wahrnehmung, die durch eine besondere Versuchsanordnung, die René Descartes in seinem 1637 erschienen Buch *La Dioptrique* vorstellt, erläutert werden kann (Abb. 2). Die *Camera obscura* gleicht in ihrem Bau dem Auge:

dieses Loch gleicht der Pupille, dieses Glas der Linsenflüssigkeit oder eher all jenen Teilen des Auges, die eine Lichtbrechung bedingen; und dieser Stoff der inneren Haut, die aus den Enden des optischen Nerts zusammengesetzt ist.²

Um sich diese Entsprechung von Auge und *Camera obscura* mittels eines Experiments deutlicher vor Augen zu führen, nehme man

das Auge eines frisch gestorbenen Menschen oder, wenn nicht vorhanden, eines Ochsen oder eines großen Tieres. Schneiden Sie mit Geschick bis auf den Grund der drei Häute, die es umhüllen [...]. Dann, nachdem Sie es mit irgendeinem weißem Stoff bedeckt haben, der so dünn sein sollte, daß das Licht hindurchdringt, wie etwa ein Stück Papier oder die Schale eines Eies, RST, und Sie es in die Öffnung eines Fensters stecken, [...] werden Sie, wohl nicht ohne Bewunderung und Gefallen, wenn Sie durch den weißen Stoff RST blicken, ein Gemälde, das in sehr einfacher Form perspektivisch alle Gegenstände darstellt, die außerhalb im Bereich XYZ liegen, erblicken.³

Bei Descartes wird das Auge vom Körper abgetrennt und kann sogar nach dem Tod Bilder in den Innenraum der *Camera* projizieren. Die Gesetze der Perspektive garantieren dabei die genaue Übersetzung zwischen der Welt und ihrem Betrachter oder, in Descartes' Worten, zwischen *res extensa* und *res cogitans*.⁴ Descartes' Bestimmung geht zurück auf die Entwicklung der Zentralperspektive und die Entdeckung der Sehpyramide in

2 René Descartes: *La Dioptrique*. In: *Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences plus La Dioptrique, Les météores et La Géométrie qui sont essais de cete methode*. Hg. von Jean-Robert Armogathe / Vincent Carraud. Paris 1986, S. 69–208, hier S. 103. Zitiert auch in Jonathan Crary: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass. 1992, S. 46–50, der Descartes' Versuchsanordnung ausführlich kommentiert. Die Übersetzungen stammen, wenn nicht anders angegeben, von mir. B. S.

3 Ebd., S. 104f.

4 Vgl. Crary: *Techniques of the Observer*, S. 46.

der italienischen Renaissance des Quattrocento.⁵ Die Zentralperspektive konstruierte einen homogenen und kontinuierlichen Raum, der im Auge seinen Ursprung hat: Alle von den Dingen ausgehenden perspektivischen Linien laufen in einem einzigen Punkt im Auge des Betrachters zusammen (Abb. 3).⁶

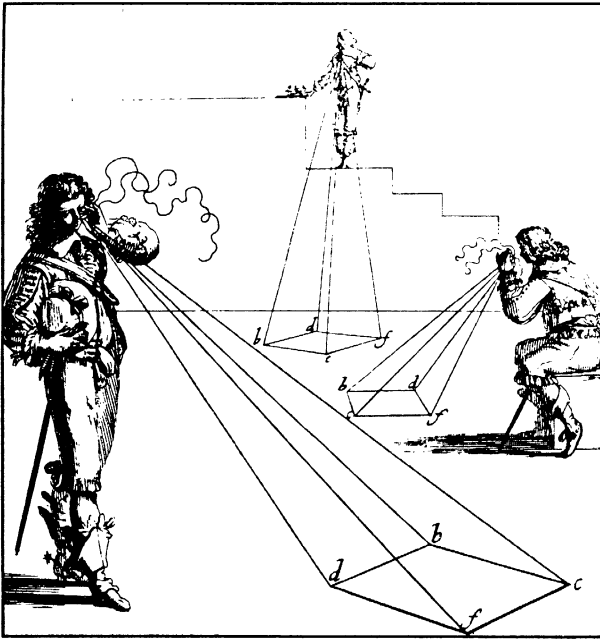


Abb. 3: Abraham Bosse: Sehpyramide, 1648

5 Rudolf Arnheim formuliert die Idee der Sehpyramide und Zentralperspektive wie folgt: »Die optische Beziehung zwischen dem Auge des Betrachters und dem Objekt, das er anschaut, lässt sich durch ein System aus geraden Linien darstellen, die von jedem Punkt an der Oberfläche ausgehen und im Auge zusammenlaufen.« Ders.: Kunst und Sehen. Eine Psychologie des schöpferischen Auges (engl. 1954). Berlin/New York 1978, S. 276. Vgl. zu den theoretischen Voraussetzungen der Zentralperspektive Gottfried Boehm: Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit. Heidelberg 1969.

6 Vgl. dazu Bernd Busch: Belichtete Welt. München/Wien 1989, S. 75–83. Busch skizziert dort die Vorgeschichte der Photographie und die Theorie der *Camera obscura*.

Die Perspektive machte das Auge zum Zentrum der sichtbaren Welt. Alles konvergiert im Auge wie im Fluchtpunkt der Unendlichkeit. Die Welt ist für den Betrachter so eingerichtet, wie man einst glaubte, daß das Universum für Gott eingerichtet sei.⁷

So wird die Außenwelt in einen abgeschlossenen und isolierten Innenraum projiziert, in dem sie für die Betrachtung des Verstandes verfügbar ist. In diesem Deutungsmodell garantiert die perspektivische Genauigkeit der Bilder eine Entsprechung des Bildes mit dem Abgebildeten. Auch bei der Rezeption der ersten Photographien, nach ihrem Erfinder Daguerreotypen genannt, zu Beginn der 40er-Jahre des 19. Jahrhunderts, hat es weiterhin Gültigkeit. Die ersten Betrachter erblickten in den Bildern die »verkleinerten Spiegelbilder des dargestellten Gegenstandes«⁸ oder sogar die bildgewordenen Dinge selbst.

Man sieht, daß hier die Natur selbst, die schaffende, auch wieder als Reflector gewaltet habe; denn so treu, so genau, so fehlerfrei und zugleich so höchst einfach schön, vermag nur sie, die keines Tuschs und keiner Reißfeder bedarf, abzubilden. Wer hätte geglaubt, daß es dem Menschen möglich werden könnte, den Strahl der Sonne dienstbar zu machen, und gewissermassen als Crayon zu benutzen?⁹

Die Photographien stellten für die Betrachter ein Simulakrum, ein künstliches Ebenbild der Welt dar, die sich durch die Kraft des Lichtes mitgeteilt hatte und zum Bild geworden war.

Fast 250 Jahre nach Descartes wird im *Handbuch der physiologischen Optik*¹⁰ des deutschen Naturwissenschaftlers Hermann von Helmholtz der Ver-

7 John Berger u. a.: Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek 1974, S. 16. Diese erkenntnistheoretische Bedeutung der Perspektive wird am deutlichsten in den Texten von Alberti, Brunelleschi und Pico della Mirandola, die die Entdeckung der Zentralperspektive im Italien des Quattrocento begleiteten und verbreiteten. Vgl. dazu den nach wie vor zentralen Aufsatz von Erwin Panofsky: Die Perspektive als »symbolische Form«, in: Ders.: Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft. Hg. von Hariolf Oberer / Egon Verheyen. Berlin 1980, S. 99–167, und die detaillierte Darstellung von Hubert Damisch: L'origine de la perspective. Paris 1987.

8 Allgemeine Theater-Zeitung, Wien 29.8.1839 (zit. nach Hans Frank: Vom Zauber alter Lichtbilder. Frühe Photographie in Österreich 1840–1860. Wien 1981, S. 21).

9 Ebd.

10 Hermann von Helmholtz: Handbuch der physiologischen Optik. Leipzig 1867 (der erste Teil entstand 1856, der zweite 1860 und der dritte schließlich 1866).

gleich zwischen dem Auge und der *Camera obscura*, die nun zum Photoapparat geworden ist, scheinbar ganz analog zu Descartes detailliert durchgeführt. Die Glaslinse der *Camera obscura* entspricht der Hornhaut und der Krystalllinse, die photographische Platte der Netzhaut.¹¹ Der Vergleich von Auge und Kamera allerdings ist für Hermann von Helmholtz Anlaß, die technische Unzulänglichkeit des Organs zu kritisieren: Das Auge kann mit der Kamera technisch nicht konkurrieren. Helmholtz wird nicht müde, die technischen Mängel oder das »Sündenregister«¹² des Auges aufzulisten: Allein die Lücke des blinden Flecks ist so groß, »daß in ihr horizontal neben einander elf Vollmonde verschwinden könnten, oder ein 6 bis 7 Fuss entferntes menschliches Gesicht.«¹³ Die »Photographien« des Auges stellen nur das mangelhafte Material bereit, das in der Wahrnehmung als Zeichen gelesen, geordnet und interpretiert wird.

Zwischen Descartes und den physiologischen Bestimmungen eines Helmholtz liegt eine entscheidende Akzentverschiebung. Die *Camera obscura* zeichnete im Modell Descartes', in dem die Gesetze der Wahrnehmung am Beispiel eines Auges entworfen werden, das genaue Abbild der Außenwelt auf, das keiner weiteren Interpretation mehr bedarf. Dagegen ist Helmholtz, da er seinerseits das Phänomen der zweiäugigen Wahrnehmung zur Grundlage seines Modells macht, der Auffassung, daß das Bild erst noch interpretiert werden muß. Bei Descartes ist die *Camera obscura* und mit ihr die Perspektive Garant einer Entsprechung von Innen- und Außenwelt, bei Helmholtz nurmehr Lieferant von Bildern, deren Deutung der Verstand noch zu leisten hat. Während bei Descartes im Inneren der Dunkelkammer die perspektivische Wiedergabe der Außenwelt erscheint, die mittels einer mathematischen Perspektive den dargestellten Gegenständen exakt entspricht, wird diese mathematisch-perspektivische Entsprechung bei Helmholtz nachhaltig kritisiert. Die Entsprechung der »Photographie« des Auges mit den Gegenständen wird zwar nach wie vor durch die Gesetze der Perspektive ermöglicht. Was sich aber radikal verändert hat, ist der Status des Betrachters. Bei Helmholtz ist der Betrachter nicht mehr mit der *Camera obscura* identisch, wie es noch bei Descartes der Fall war. Die *Camera obscura* entspricht nur noch dem Auge, das, physiologisch genau, zu einer Relaisstelle geworden ist und Nervenreize hervor-

11 Vgl. ebd., S. 15.

12 Hermann von Helmholtz: Der optische Apparat des Auges. In: Ders.: Populäre wissenschaftliche Vorträge. Zweites Heft. Braunschweig 1871, S. 3–98, S. 22.

13 Ebd., S. 24.

ruft, die weiterverarbeitet werden müssen. Die Wahrnehmung wird nicht allein durch das Auge, sondern vor allem durch die Vorgänge im Gehirn begründet.

Maßgeblich für die Neubestimmung der Wahrnehmung waren die Erfindung des Stereoskops durch Charles Wheatstone und die mit ihm durchgeführten physiologischen Experimente. Wheatstones Reflexions-Stereoskop (Abb. 4) basiert auf einer Konstruktion, die mittels zweier, im rechten Winkel zueinander stehenden Spiegel, zwei Bilder unabhängig voneinander für die Augen sichtbar macht. Das Gerät trennt die beiden Augen, die deutende Wahrnehmung setzt die beiden getrennten Bilder wieder zusammen und verwandelt die zweidimensionale Oberfläche in eine räumliche Tiefe des wahrgenommenen Bildes. Die Bilder erscheinen für den Betrachter im Stereoskop dreidimensional. Das vermeintliche optische Spielzeug wirft eine Frage auf, die durch die herkömmliche Projektions-Theorie der Wahrnehmung nicht erklärt werden konnte: Wie wird aus den unterschiedlichen Bildern der beiden Augen eines? Nach Helmholtz' binokularer Theorie der Wahrnehmung ist es die synthetisierende Kraft des Gehirns, die die Wahrnehmung bedingt. Das Auge sieht die Welt nur als ein »Aggregat farbiger Flächen im Gesichtsfelde«,¹⁴ die erst durch Erinnerung, Erfahrung und Experiment zu bedeutungstragenden *Zeichen* werden. Der Blick wird strukturiert durch eine Art Grammatik der Sinnesdaten, die die farbigen Flächen als wiederkehrende Zeichen interpretiert und ordnet.

Der englische Photograph und Photographietheoretiker Peter Henry Emerson überträgt die zentralen Befunde der Wahrnehmungstheorie von Hermann von Helmholtz auf die Photographie und gibt ihr zugleich eine neue historische wie ästhetische Deutung. Mit ihm hält die binokulare Wahrnehmungstheorie Einzug in die Photographietheorie, für die künftig die Bestimmung der Photographie als Zeichen gilt.

Als ich mit der Photographie anfang, sagte mir die gesamte photographische Welt (optische Experten eingeschlossen); alle ohne Ausnahme sagten mir, daß, wenn der beobachtende Photograph ein Auge schließt und das andere auf die Distanz des Brennpunktes der Linse richtet, die er für die Aufnahme der Photographie verwendet, so würde er ein Bild sehen, das der Wahrheit der Natur [»true to Nature«] entspreche. Ich empfand aber

14 Die Tatsachen in der Wahrnehmung. In: Hermann von Helmholtz: Schriften zur Erkenntnistheorie. Hg. von Paul Hertz / Moritz Schlick. Berlin 1921, S. 109–152, S. 122.

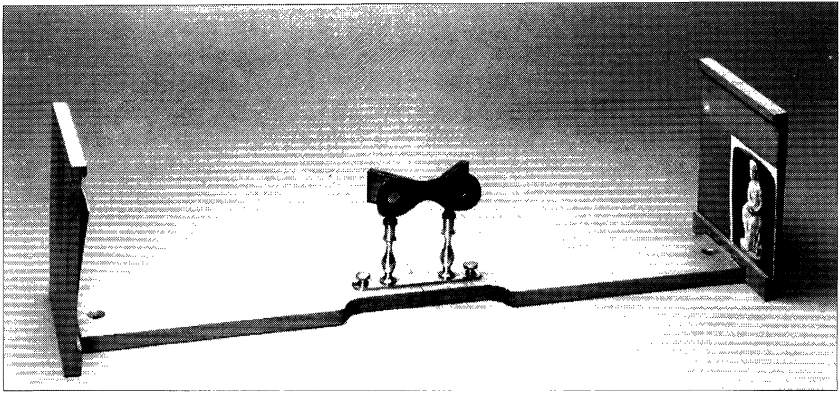


Abb. 4: Reflexionsstereoskop nach dem Patent von Charles Wheatstone, 2. Hälfte 19. Jahrhundert



Abb. 5: Man Ray: Rayograph, 1923

die ganze Zeit, daß dies nicht der Fall sei. [...] Daher war es augenscheinlich, daß es zwei Wahrheiten der Natur [»truths to Nature«] gab – die perspektivische oder mathematische Wahrheit und die psychologische oder visuelle Wahrheit.¹⁵

Emerson leitet aus diesen Beobachtungen die Forderung nach einer Mimesis des menschlichen Blicks anstelle der überkommenen Mimesis der Natur ab. Die Photographie habe nicht den gewählten Gegenstand abzubilden, sondern den Blick auf ihn. Sie zielt nicht auf die Entsprechung zu den Dingen, sondern auf die Konkurrenz mit dem menschlichen Blick. Besondere Bedeutung gewinnt dabei der Fokus, der sowohl auf das Auge wie auch auf die Linse der Kamera übertragen werden kann. Die Unschärfe des Bildes entspricht der Unschärfe der Wahrnehmung, die nur einen bestimmten Teil des Sichtfeldes präzise erfasst. Die Komposition der Photographien versucht dem Rechnung zu tragen und dem Betrachter einen Gegenstand so zu präsentieren, wie er ihn selbst auch wahrnehmen würde oder zumindest wahrnehmen könnte. Dabei habe die Photographie die Konsequenzen aus der Tatsache zu ziehen, daß

das menschliche Auge die Natur nicht präzise so sieht, wie sie ist, sondern stattdessen eine Reihe von Zeichen sieht, die der Natur entsprechen, Zeichen, an die das Auge sich gewöhnt und die wir gewohnheitsmäßig als Natur bezeichnen.¹⁶

Konsequenz dieser Unterscheidung zweier »Wahrheiten«, der perspektivisch-mathematischen und der physiologischen, ist eine neue Deutung des photographischen Bildes, das nicht länger als eine Selbstmitteilung der Natur oder als ihre mathematisch kalkulierbare Repräsentation aufgefaßt wird. Mit Emersons Helmholtz-Lektüre bestimmt sich die Photographie als Zeichenordnung parallel zur Natur, die nach formalen Regeln komponiert, strukturiert und geordnet wird.¹⁷ Mit ihr kündigt sich eine autonome Bildorganisation der Photographie an, die aber erst zu Beginn des Jahrhunderts, wie z. B. bei den von Man Ray so bezeichneten »Rayographien« (Abb. 5) oder den Kompositionen eines Lázló Maholy-Nagy

15 Peter Henry Emerson: Naturalistic Photography. In: The Photographic Journal 1893, S. 156–167, S. 156. (Übers. B. S.)

16 Ebd., S. 114.

17 Vgl. dazu Cézannes Diktum: «Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.» Gespräche mit Cézanne. Hg. von Michael Doran. Zürich 1982, S. 137.

oder Christian Schad, konsequent umgesetzt wird. Die Bedeutung der Perspektive verschiebt sich von der Produktion des Bildes hin zu einer expliziten Thematisierung des Sehens selbst. Emersons Versuch, den Blick auf die Dinge technisch zu imitieren, oder Man Rays Abstraktionsverfahren zielen gleichermaßen auf das Auge des Betrachters, dem sich im Bild ein anderer Schraum präsentiert. So nimmt Man Ray nach fast einem Jahrhundert Photographiegeschichte den Vergleich zwischen Auge und Kamera ein weiteres Mal auf und löst das Bild gänzlich vom Gegenstand ab. Die Perspektive garantiert nicht länger die Entsprechung zwischen dem Gegenstand und seinem Bild, sondern stellt die Beziehung zwischen dem Bild und seinem Betrachter her. Man Ray kann nun in *La photographie à l'envers* schreiben:

Es ist nicht mehr der Gegenstand, der, indem sich die Sehkurven seines äußersten Punkts auf der Iris überschneiden, auf die Oberfläche ein umgekehrtes Bild projiziert. Die Fotografie hat eine neue Methode erfunden: sie präsentiert dem Raum das Bild, das über ihn hinausgeht [...] fängt es ein und bewahrt es in der Brust. Das Licht ist veränderlich entsprechend der Benommenheit der Pupille auf der Kälte des Papiers, entsprechend seinem Gewicht und dem Aufprall, den es erzeugt.¹⁸

II Film

Die um die Jahrhundertwende entstandenen Filme können nahtlos an das veränderte Bildmodell der Photographie anknüpfen.¹⁹ In den ersten me-

18 Man Ray: *La photographie à l'envers*. Zit. nach Arturo Schwarz: *Man Ray*. München 1980, S. 295.

19 Der Film verdankt sich der technischen Weiterentwicklung von photographischen Experimenten einiger Physiologen in den 80er- und 90er-Jahren des 19. Jahrhunderts. Physiologische Experimente hatten gezeigt, daß das Wahrnehmungsbild auf der Retina etwa eine Zehntelsekunde bestehen bleibt. Dieses physiologische Gesetz bestimmt zugleich Möglichkeiten und Grenzen der Wahrnehmung. Schnelle Bewegungen, wie z. B. ein galoppierendes Pferd, ein Läufer oder ein Weitspringer, können nur als Kontinuität wahrgenommen werden; die einzelnen Phasen der Bewegungsabläufe bleiben dem Blick verborgen. Vor allem die Photographen Muybridge und Marey entwickelten Versuchsanordnungen, um diese physiologische Schwäche des Auges technisch zu korrigieren. Sie entwarfen photographische Flinten, mit denen sie das Objekt einem photographischen Schnellfeuer unterziehen konnten und konstruierten Laufbahnen, in denen Kontakte in den

dientheoretischen Entwürfen der Dreissiger Jahre ist es bereits selbstverständlich geworden. So konstatiert etwa Walter Benjamin in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) rückblickend eine radikale Veränderung des Sehens durch die Photographie und den Film: »Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht.«²⁰ Der Film kann, so Benjamins Beispiel, durch Großaufnahmen den Raum dehnen und durch Zeitlupe die Bewegung in ihm. Deshalb erfordere der Film neue Rezeptionsformen, die der neuen Natur des Films zu entsprechen hätten.

Dies gilt auch für die Perspektive. Der Film setzt fort, was sich bereits in der Photographie andeutete: Die filmischen wie photographischen Bilder sind Ergebnisse einer Reflexion über die Wahrnehmung als solche. Der Film entwickelt dabei eigene technische Verfahren, die weitaus komplexer sind als etwa die Kompositionstechnik mittels eines Fokus bei Peter Henry Emerson. Doch bereits in Emersons Theorie der Photographie findet sich ein Grundzug der Verwendung der Perspektive im Film: Die Perspektive wird zur Brücke zwischen Bild und Betrachter. Sie wird nicht eingesetzt, um eine Beziehung zwischen dem Dargestellten und dem Bild zu begründen, sondern um dem Betrachter einen Blick auf das Gezeigte zuzuweisen. Die Perspektive zielt auf den Betrachter. Er nimmt die Perspektiven ein, die ihm die Einstellungen des Films zuschreiben. Die perspektivische Konstruktion der Filmbilder hat in ihm ihren Fluchtpunkt und findet erst in ihm ihre Interpretation. Der Betrachter ist die eigentliche Instanz der Perspektive. Perspektive kann daher als Interaktion zwischen

Boden eingelassen waren, die eine Reihe von Kameras nacheinander auslösten. Das Ziel dieser Experimente war die Erforschung der für das Auge unsichtbaren Felder im Bereich des Sichtbaren selbst. Mit anderen Worten: Die Momentphotographie eröffnete der Wahrnehmung neue Bereiche. Sie zerlegte die Kontinuität der Bewegung in Einzelbilder, die dann im Film, in einer schnellen Abfolge projiziert, dem Auge als ununterbrochener Bewegungsfluß erscheinen. Der Film nutzt diese physiologische Sehschwäche des Auges und die technische Korrektur der Wahrnehmung gleichermaßen aus: Raum und Zeit und mit ihnen die Perspektive des Betrachters sind nicht gegeben, sondern können nahezu beliebig konstruiert und verändert werden.

20 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1972, Bd. II, S. 368–385, S. 371. Vgl. auch die weitere Verwendung dieser Formulierung in *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Gesammelte Schriften. Bd. I, S. 431–470, S. 461 sowie in der zweiten Fassung des Kunstwerk-Aufsatzes, ebd. S. 500.

dem Betrachter und der räumlichen Organisation der Bilder bestimmt werden.

Die Theorie des Films hat bis heute die Perspektive durch eine Analyse der Kameraposition zu bestimmen versucht. Ein solches Erklärungsmodell identifiziert nicht nur den fertigen, geschnittenen und montierten Film mit seiner Produktion, bei der im übrigen im Regelfall mit mehreren Kameras gleichzeitig gearbeitet wird, sondern führt zudem die Perspektive des Betrachters auf die der Kamera und diese auf den sie Bedienenden bzw. den Regisseur, der dem Kameramann Anweisungen erteilt, zurück. Dementsprechend wird auch die gesamte Bildorganisation auf die Kamera und mit ihr auf die Kameraperspektive, in der Filmsprache »Einstellung« genannt, übertragen. Die Einstellung des Films, d. h. die jeweilige perspektivische Organisation der Bilder, ist Zeichen einer subjektiven Deutung oder Überzeugung, einer Einstellung: »Die Einstellung ist die Einstellung«²¹ lautet eine These. Eine solche Annahme sucht in der Maschine nach Spuren der Entscheidung eines Subjekts, überträgt Bestimmungen des Erzählers auf das gläserne Auge.²²

Der amerikanische Filmtheoretiker Edward Branigan zieht dagegen den Vergleich zwischen Kamera und Betrachter von der Seite der Rezeption aus. Er versteht die Kamera konsequent als »a label we as viewers apply to certain spatial effects of the text«²³ und sieht in ihr »a reading hypothesis which seeks to make intelligible the space of a film«.²⁴ Die Perspektive, die durch die räumliche Organisation der Bilder für den Betrachter gegeben ist, impliziert nicht unmittelbar eine Interpretation des Gesehenen. Sie markiert allein den Standpunkt, von dem aus etwas wahrgenommen und gedeutet wird. Sie bestimmt die Position, die der Betrachter zum Geschehen einnimmt und von der ausgehend er es interpretiert.²⁵ Dabei

21 Gertrud Koch: Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums. Frankfurt a. M. 1992.

22 Die strukturalistische Schule der Filminterpretation dagegen versuchte, ausschließlich die formale Organisation des filmischen Materials zu analysieren. Dies hatte zur Folge, daß die Frage nach der Perspektive gänzlich verschwindet. Sie spielt keine Rolle, wenn es um die formale Beschreibung von Zeichen geht.

23 Edward Branigan: Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin/New York/Amsterdam 1984, S. 53. Der Raum wird dabei durch »the placement and displacements of frame lines« bestimmt (ebd.).

24 Branigan, Point of View in the Cinema, S. 53.

25 Die Interpretation der Perspektive kann dabei sehr unterschiedlich ausfallen. Edward Branigan macht dies am Beispiel des Filmes *Hunger* deutlich, der durchge-

kann auch die eigene perspektivische Position bzw. der fortlaufende Wechsel zwischen einzelnen Standpunkten, der für den Film charakteristisch ist, zum Gegenstand der Interpretation werden. Die neuen Rezeptionsformen beim Film zeichnen sich durch diese Reflexion über die ständig wechselnde perspektivische Wahrnehmung aus. Film ist Reflexion über perspektivische Wahrnehmung durch die Inszenierung perspektivischer Wahrnehmung.

In der Stummfilmzeit arbeiteten die ersten Filme meist mit einer statischen, fest installierten Kamera, da Kamerafahrten technisch schwierig und durch die Orientierung an einer szenischen Organisation kaum entwickelt waren.²⁶ Der ungarische Filmtheoretiker Béla Balász vergleicht die ersten Filme mit einem »photographierten Theater«, das aus einer festen, unveränderlichen Distanz betrachtet wird.²⁷

Vor allem der amerikanische Regisseur David W. Griffith entwickelte in seinen Filmen, wie z. B. in *Birth of a Nation* von 1914/15, neue Gestaltungsverfahren, die für den Film und die durch ihn geprägte Wahrnehmung entscheidend wurden. Die bisherigen Szenen wurden abgelöst durch filmische Arbeit mit einzelnen kurzen Sequenzen. Er experimentierte mit wechselnden Plänen, Distanzen, Einstellungen, Auf- und Abblenden und neuen Montagetechniken, die den Übergang zwischen einzelnen Einstellungen und den dadurch entstehenden Schnitten in den Sequenzen regelten. Zudem werden in seinen Filmen verschiedene parallele Handlungen miteinander verknüpft. Der Zuschauer nimmt in dieser Parallelmontage nicht nur unterschiedliche Perspektiven innerhalb einer Szene ein, sondern verknüpft verschiedene Orte und Geschichten. Griffith's technische Entwicklungen bereiten vor, was heute für den Film selbstverständlich geworden ist. Ein durchschnittlicher Spielfilm hat etwa 600 bis 1000 Einstellungen; das bedeutet, so der holländische Filmtheoretiker Jan-Marie

hend mit einer sogenannten subjektiven Kamera – in der Fachsprache »Point of View Shot« – arbeitet, von den Zuschauern aber völlig unterschiedlich gedeutet wird.

- 26 Es soll nicht verschwiegen werden, daß diese in der Filmgeschichtsschreibung weit verbreitete Ansicht keineswegs unumstritten ist. Vgl. z.B. Harro Segeberg: Von der proto-kinematographischen zur kinematographischen (Stadt-)Wahrnehmung. In: Ders. (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst. München 1996, S. 327–358, bes. die Analyse von Lumières *Arrivée d'un train à La Ciotat* (1898), S. 347–350.
- 27 Béla Balász: Zur Kunstphilosophie des Films. In: Karsten Witte (Hg.): Theorie des Kinos. Frankfurt a. M. 1972, S. 149–170, S. 157.

Peters, »daß der Zuschauer das verfilmte Geschehen nacheinander von 600 bis 1000 verschiedenen ›Standorten‹ zu sehen bekommt.«²⁸ Der Zuschauer eines Films nimmt immer neue Perspektiven zum Geschehen ein, die innerhalb von Sekunden wechseln. So hat die berühmte Treppenszene in Odessa aus Sergej Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) fast 150 Einstellungen in kaum mehr als sechs Minuten (Abb. 6 und 7). Die einzelnen Einstellungen dauern dabei selten länger als zwei Sekunden. Eisensteins Film ist ein Meilenstein der Filmgeschichte, da hier die Kombination der einzelnen Einstellungen und mit ihnen die der Perspektiven einer ausgefeilten Komposition gehorcht. Bei Eisenstein wird die Perspektive in eine Ästhetik der Montage integriert.

Die Handlung des Films sei kurz resümiert: Auf dem Panzerkreuzer »Potemkin« weigern sich die Matrosen, verdorbenes Fleisch zu essen und sollen deshalb erschossen werden. Es kommt zum Aufstand, die Offiziere werden getötet und über Bord geworfen. Als der Panzerkreuzer in Odessa einläuft, spricht sich die Nachricht schnell herum und der getötete Matrose, der zum Aufstand aufgerufen hatte, wird an Land gebracht. Die Bevölkerung Odessas solidarisiert sich mit den Aufständischen, begrüßt sie vom Land aus und bringt ihnen Nahrung aufs Schiff. Als die Bevölkerung dem Boot mit der gehißten Revolutionsflagge von der Hafentreppe aus zujubelt, rücken zaristische Soldaten gegen die Bevölkerung vor. Es kommt zu einem Blutbad auf der Treppe, die zum Hafen hinunterführt. Der Panzerkreuzer antwortet mit Salven auf das Theater. Die »Potemkin« verläßt den Hafen, ein Geschwader von Kriegsschiffen fährt auf sie zu, weigert sich aber, auf sie zu schießen. Der Panzerkreuzer fährt durch das Geschwader hindurch.

In der Treppenszene²⁹ nimmt der Betrachter keinen festen Standpunkt ein, sondern wechselt fortwährend seine Perspektive. Er sieht frontal auf die Treppe als ganze, blickt auf die anrückenden Soldaten von oben herab – wobei das Blickfeld durch eine (Viktoria-)Figur eingeschränkt ist –, nimmt dann die Position der Soldaten ein, als sie eine ihnen entgegenlau-

28 Jan-Marie Peters: Die Struktur der Filmsprache. In: Witte (Hg.): Theorie des Kinos, S. 171–186, S. 178.

29 Ich konzentriere mich auf den zentralen Abschnitt der Szene, der zwischen den eingeblendeten Texten »Plötzlich« und »Der Panzerkreuzer antwortet...« liegt.



Abb. 6: Sergej Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Treppenszene in Odessa, 1925



Abb. 7: Sergej Eisenstein: Panzerkreuzer Potemkin. Treppenszene in Odessa, 1925

fende Frau mit ihrem toten Kind auf dem Arm erschießen, schaut auf die Treppe von der Seite, von oben und von unten, kann manchmal fast die gesamte Treppe, dann aber wieder nur einen begrenzten Ausschnitt (die Füße eines Erschossenen, den Kopf einer schreienden Frau, die Beinreihe der vorrückenden Soldaten, das Rad eines Kinderwagens etc.) erkennen. Der Betrachter nimmt allerdings nicht durchweg die Position einer der Figuren ein, sondern sieht das Geschehen auch von Standpunkten aus, die die Figuren nicht einnehmen können.³⁰ (Abb. 6 und 7)

Die Multiperspektivität zeigt nur Ausschnitte, die der Betrachter zusammensetzt. Zudem entsteht eine Spannung zwischen der Perspektive des Zuschauers und der imaginierten der Figuren im Film. Zu Beginn der Treppenszene sieht der Zuschauer die schreienden Menschen, sieht ihren Blick, nicht aber das, was sie sehen. Und umgekehrt: Die Treppenszene endet mit dem Bild einer schreienden Frau, deren Brille zerschlagen ist und aus deren Augen Blut läuft. Die nächsten Einstellungen zeigen den Panzerkreuzer und das Bombardement des Theaters. Dann folgen drei Bilder, die keine der Figuren jemals hätte sehen können: die eines schlafenden, aufwachenden und sich aufrichtenden Löwen aus Stein.

Drei Momente sind bei der Treppenszene von entscheidender Bedeutung: die Erzeugung eines Wahrnehmungsrhythmus mit Hilfe der Montage, die Verbindung der einzelnen Einstellungen durch eine Komposition der Bilder und Eisensteins Theorie der Wahrnehmung als Erkenntnisprozeß. Die Wahrnehmung der Einstellungen ist nicht nur durch die Perspektive, die Größe des Ausschnitts und die Spannung zwischen dem vorgestellten Sichtfeld der Figuren und dem des Betrachters, sondern auch durch ihre Länge und die Frequenz ihres Alternierens bestimmt. Im Rhythmus der Wahrnehmung können einzelne Einstellungen, wie z. B. die der Mutter mit ihrem toten Kind, besonders betont werden: durch ihre Länge (sie ist deutlich länger als die kontrastierenden Einstellungen), durch ihre schnelle Wiederkehr im Rahmen einer Folge von Einstellungen und durch die

30 Vgl. dazu Oksana Bulgakowa: Montagebilder bei Sergej Eisenstein. In: Hans Belter (Hg.): Handbuch der Filmmontage. Praxis und Prinzipien des Filmschnitts. München 1993, S. 57: »Es gibt in seinen [Eisensteins, B.S.] Filmen kein Handlungs-subjekt, das in nachvollziehbarer Logik seine Sehperspektive wechselt und sie dem Zuschauer als Identifikation anbietet. Der Raum wird gegliedert und wieder zusammengefügt, ohne Rücksicht darauf, wieso und mit welcher Berechtigung die Kamera sich nicht in der Achse mit dem Objekt nähert, warum plötzlich von links auf rechts verändert wird.«

langsame Bewegung hinauf zu den Soldaten, die der schnellen, ungeordneten der Treppenszene entgegen läuft.

Die Abfolge der einzelnen Einstellungen und mit ihnen der Wechsel der Perspektiven sind weiterhin bestimmt durch die Komposition der einzelnen Bilder. Durch einen bestimmten Blick wird das Wahrnehmungsfeld in spezifischer Weise eingeschränkt und dadurch strukturiert und umgekehrt: Durch die formale Organisation der Bilder wird der Eindruck einer bestimmten Perspektive evoziert. Bei einer Großaufnahme eines Gesichts ist das Bild als Oval bestimmt, bei dem Blick von oben auf die Treppe hinab oder von unten zu ihr hinauf wird der Raum durch die horizontalen Linien der Stufen organisiert, bei der Seitenansicht der Soldaten ergibt sich eine Diagonale etc. In der Montage der Einstellungen werden diese Bildkompositionen kontrastiv eingesetzt. Sergej Eisenstein beschreibt in seinen theoretischen Schriften die Montage als dialektische Kompositionstechnik,³¹ die im Betrachter eine gedankliche Reflexion über das Dargestellte entstehen lassen soll. Dabei setzt er voraus, daß die Einstellungen im Gedächtnis des Betrachters gespeichert und aktiv verbunden werden. In der Auseinandersetzung mit der perspektivischen Vielfalt der Bilder wird ihre Verknüpfung geleistet. Mit anderen Worten: Der Betrachter soll den wechselnden Perspektiven eine Deutung zuschreiben und in ihnen eine Art Logik entdecken. Die Polyperspektivität der Treppenszene zielt auf eine intellektuelle Bewegung des Betrachters, der alternierend die Position der Soldaten, des Volkes und die eines Außenstehenden einnimmt und so ihre optische Beziehung als historische erkennen soll. Es ist also gerade nicht die Kamera oder, in Eisensteins Worten, die einzelne Einstellung, die die Struktur der Wahrnehmung bestimmt, sondern das Zusammenspiel der einzelnen Perspektiven, dem es zugleich zukommt, eine komplexe historisch-gesellschaftlich Wirklichkeit visuell umzusetzen und zu inszenieren.³²

31 Vgl. dazu die Darstellung von Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Kino 1. Frankfurt a. M. 1989, S. 53–63. Die Arbeit von Deleuze ist m. E. der spannendste Versuch einer Bestimmung der Zeichen und Bilder im Kino und zugleich von einer stupenden Vielfalt an Beispielen aus der Filmgeschichte. Vgl. auch Bulgakowa, *Montagebilder bei Sergej Eisenstein*, S. 49–77.

32 Vgl. Sergej M. Eisenstein: *Schriften 2. Panzerkreuzer Potemkin*. Hg. von Hans-Joachim Schlegel. München 1973, S. 138: »Das Wesen des Films darf nicht in den Einstellungen gesucht werden, sondern vielmehr in den Wechselbeziehungen der Einstellungen – genauso wie es in der Geschichte nicht auf Einzelpersonlichkeiten

III Literatur

Auch für die Literatur sei der Versuch unternommen, die Perspektive von Seiten des Rezipienten zu bestimmen. So wie in den filmischen und photographischen Bildern die Perspektive auf den Betrachter zielt, ist auch bei literarischen Texten der Leser von entscheidender Bedeutung. Ähnlich wie die Filmwissenschaft, die sich vor allem auf eine Analyse der (Kamera-)Einstellungen konzentrierte, hat auch die Literaturtheorie bisher die Perspektive im Erzähler zu verorten gesucht. In den Handbüchern findet man unter dem Stichwort ›Perspektive‹ durchweg den Hinweis auf Franz Stanzels Arbeiten zur Erzählertypologie.³³ Das Problem der Perspektive sei, so wird uns gesagt, ein Problem des Erzählers und lasse sich durch seine Bestimmung als »auktorialer«, »personaler« oder »Ich-Erzähler«, so die Terminologie Stanzels, klären. Perspektive erscheint einzig und allein als Erzählperspektive. Dies gilt im übrigen nicht nur für Stanzel. Die Theorie der Erzählperspektive hat eine lange Tradition: Sie beginnt mit der platonischen Unterscheidung von *Diegesis* und *Mimesis*, von »Bericht« bzw. »reiner Erzählung«³⁴ einerseits und »Darstellung« andererseits in der *Politeia*, die als zentraler Referenztext immer wieder angeführt wird.³⁵ In der reinen Erzählung, die bei Stanzel zur berichtenden wird, ist das Erzählte durch den Erzähler vermittelt, während bei der darstellenden Erzählung der Erzähler den Eindruck vermitteln will, »als spräche ein anderer als er selbst«.³⁶ Gegen Ende des 19. Jahrhundert nimmt Henry James diese Unterscheidung wieder auf und spricht nun von »telling« (»Erzählen«) und »showing« (»Zeigen«).³⁷ Damit geht die Erfindung des sogenannten personalen Erzählers einher, der bei Henry James als »reflecting center« (»Perspektivfigur« oder »Reflektor«) eingeführt wird, d. h. als eine oder mehrere Figuren, aus deren Sicht wahrgenommen, gesehen und erzählt wird.

ankommt, sondern auf die wechselseitigen Beziehungen zwischen den Einzelpersönlichkeiten, Klassen etc.«

33 Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens* (1979). 6. Aufl. Göttingen 1995; ders.: *Typische Formen des Romans* (1964). 12. Aufl. Göttingen 1993.

34 So die Übersetzung bei Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994 (*Figures III*, 1972; *Nouveau discours du récit*, 1983), S. 116.

35 Vgl. Platon: *Politeia* 392c–395.

36 Platon: *Politeia* 393.

37 Vgl. James E. Miller jr. (Hg.): *Theory of Fiction: Henry James*. Lincoln 1972. Dort zur *Point of View*-Thematik S. 234–256.

Es ist sehr problematisch, den Blick des Lesers von der Einstellung des Erzählers abhängig zu machen: Im Erzähler verbirgt sich oft mehr oder weniger unverhohlen der Autor, und die Perspektive, so Norman Friedman, »gibt uns einen modus operandi, um die Grade des Zurücktretens des Autors in der Erzählung zu unterscheiden«. ³⁸ Dementsprechend wird das Problem der Perspektive auf die Bestimmung der Distanz reduziert, die der Erzähler zum erzählten Geschehen einnimmt. Der seit Platon argumentationsleitenden Opposition von ›Diegesis / Telling‹ vs. ›Mimesis / Showing‹ entspricht bei Stanzel diejenige von auktorialer und personaler Erzählsituation. Die Ich-Erzählung stellt eine Mischform beider dar. Die Erzählertypologien von Franz Stanzel, Norman Friedman, Jürgen Petersen, ³⁹ Cleanth Brooks und Robert Penn Warren, ⁴⁰ um nur einige der wichtigsten zu nennen, unterscheiden grundsätzlich zwischen Innen- und Außensicht, Innen- und Außenperspektive und somit zwischen verschiedenen Graden von »telling« und »showing«. ⁴¹ Nun ist aber, wie Gérard Genette pointiert bemerkt, das Konzept des »showing« vollkommen illusorisch, da eine Erzählung ihre Geschichte weder nachahmen noch zeigen kann. Sie kann allenfalls die Illusion einer Mimesis produzieren. Diese entsteht aber einzig beim Leser.

Die Abhängigkeit der Perspektive von der Erzählsituation entspricht in der Photographietheorie der Repräsentation und in der Theorie des Films der Konzentration auf die Kamera. Im Mittelpunkt steht hier wie dort die Produktion des Bildes, die Relation zum Abgebildeten. Die Perspektive garantiert dabei nicht nur die Genauigkeit der Übersetzung des Abgebildeten in einen Text, einen Film oder eine Photographie, sondern weist diesen Übertragungsprozeß als Bewußtseinsprozeß aus, der in der Rezeption rekapituliert wird. *Camera obscura*, Kamera und Erzähler sind strukturidentisch: Sie sind *black boxes*, durch die die Ordnung des Abgebildeten begründet wird. Demgegenüber sei hier der Versuch unternommen, die

38 Norman Friedman: Erzählperspektive im Roman: Die Entwicklung eines kritischen Konzepts. In: Bruno Hillebrand (Hg.): Zur Struktur des Romans. Darmstadt 1978, S. 141–170, S. 145.

39 Jürgen H. Petersen: Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte. Stuttgart/Weimar 1993.

40 Cleanth Brooks / Robert Penn Warren: Understanding Fiction. New York 1943.

41 Selbst in der strukturalistischen Literaturtheorie findet sich der Konnex von Erzähler und Perspektive. Vgl. Tzvetan Todorov: Poetik. In: François Wahl (Hg.): Einführung in den Strukturalismus. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1981, S. 105–180, zur Perspektive S. 123–131.

Frage nach der Perspektive von der Produktion der Bilder bzw. Texte (und dementsprechend von der Kamera bzw. dem Erzähler) abzukoppeln und von der Seite des Rezipienten aus zu beantworten.

Erzähler und Perspektive sind, so wird behauptet, unauflösbar miteinander verbunden: Die Perspektive regelt den Blick eines Erzählers auf das von ihm Erzählte und der Leser hat nichts anderes zu tun, als sich den Blickwinkel zu eigen zu machen. Nun ist hier nicht der Ort, um eine detaillierte Kritik dieser Tradition der Erzähltheorie und ihrer problematischen Voraussetzungen zu leisten,⁴² allein bleibt zu konstatieren, daß das Phänomen der Perspektive nicht durch das des Erzählers bestimmt werden kann. Die Perspektive auf den Erzähler verfehlt diejenige auf die Perspektive. So besteht beispielsweise überhaupt kein Unterschied *in der Perspektive* zwischen einer personalen und einer Ich-Erzählsituation⁴³ und es ist äußerst irreführend zu sagen, wie Stanzel es tut, daß die auktoriale Erzählsituation aperspektivisch sei, und daß erst bei Innenperspektive die Perspektivierung »semiotisch signifikant« werde.⁴⁴ Gerade Texte mit, um in Stanzels Terminologie zu bleiben, einer auktorialen Erzählsituation zeichnen sich durch einen häufigen Wechsel der Perspektiven aus, der, wie zu zeigen sein wird, signifikant ist.

Ich schlage vor, bei der Analyse der Perspektive auf die Instanz des Erzählers zu verzichten. Es muß in Betracht gezogen werden, daß Perspektive vor allem eine optische Kategorie ist und daher nur durch die räumliche Organisation oder genauer die räumliche Vorstellung, die ein Text einem Leser zuweist, produziert wird.⁴⁵ Daher ist auch die Unterschei-

42 Es sei nicht verschwiegen, daß es eine kontroverse Debatte über Stanzels Typologie gab. Die zentralen Positionen sind zusammengefaßt in Jochen Vogt: *Aspekte erzählender Prosa*. Opladen 7. Aufl. 1990. Eine gute Übersicht der Theorie der Perspektive bietet auch Manfred Markus: *Point of View im Erzähltext*. Eine angewandte Typologie am Beispiel der frühen amerikanischen Short Story, insbesondere Poes und Hawthornes. Innsbruck 1985. Stanzels Kritiker versuchen allerdings ihrerseits nicht, die Frage der Perspektive von der nach der Erzählsituation abzukoppeln, sondern unternehmen meist neue Typologisierungsversuche, bei denen die Perspektive wiederum unter den Erzähler subsumiert wird.

43 Vgl. z. B. die beiden Fassungen des Beginns von Franz Kafkas *Das Schloß*, die erst in einer Ich-Erzählsituation und dann in einer personalen geschrieben sind. Kafka hatte dabei nur die Personalpronomen auszutauschen und konnte den Text unverändert lassen.

44 Stanzel, *Theorie des Erzählens*, S. 151.

45 Gérard Genettes Kritik an der herkömmlichen Theorie der Perspektive (*Die Erzählung*, S. 132ff.) ist vollkommen zutreffend. Genette versucht dann allerdings,

dung zwischen Innen- und Außenperspektive aufzugeben. Es kann keinen reinen Blick von außen auf das Geschehen geben, da dieses immer schon perspektivisch und mit unterschiedlichem Fokus organisiert ist.

Bei der Perspektive in literarischen Texten haben wir es also mit ihrer räumlichen Ordnung und deren Rezeption durch den Leser zu tun.⁴⁶ Texte konstruieren imaginäre Räume, die den Blick des Lesers auf das Geschehen einschränken, ihm einen bestimmten Blickwinkel zuweisen und ihn das Geschehen von einem oder mehreren Standorten aus betrachten lassen.

Dies sei am Beispiel von Adalbert Stifters erster Erzählung, *Der Condor* (1840), erläutert.⁴⁷ Der Text besteht aus vier Teilen, die mit »Nachtstück«, »Tagstück«, »Blumenstück« und »Fruchtstück« überschrieben sind. Im ersten Teil beobachtet der junge Maler Gustav aus seinem Fenster mit einem Fernrohr einen Ballon in der Ferne. Im »Tagstück« richtet sich der Blick auf den Ballon und seine Insassen. Eine junge Frau, Cornelia genannt, wird schwindelig, als sie in Tiefe blickt, die Welt sich verwandelt hat und der Himmel zu einem Abgrund geworden ist. Der Flug im Ballon muß abgebrochen werden. Der dritte Teil führt Gustav und Cornelia zusammen; er erteilt ihr Malunterricht. Sie gestehen sich ihre Liebe, Gustav aber kündigt an, eine Reise früher als geplant antreten zu wollen. Im letzten Teil entdeckt ein Reisender in Paris zwei Bilder Gustavs, vor denen Cornelia steht, und berichtet, daß sie nach dem Schließen des Salons weinend in einem verdunkelten Zimmer sitzt, während Gustav in den Cordilleren »neue Himmel« für sein Herz sucht.

Bereits in dieser gerafften Zusammenfassung wird deutlich, daß die einzelnen Teile durch unterschiedliche Perspektiven bestimmt sind: Während in den beiden ersten Stücken Gustavs und dann Cornelias Blick auf das Luftschiff »Condor« bzw. aus ihm beschrieben werden, finden beide Blicke im dritten Teil zusammen. Im »Fruchtstück« schließlich blickt ein Außenstehender auf die Bilder und auf Cornelia und berichtet von beiden. Die Komposition des Textes ist bestimmt durch eine Logik des Blicks und

die optische Dimension der Perspektive auszuschalten und subsumiert sie unter die Kategorien der Stimme und des Modus.

46 Joachim Paech hat in seinem Buch *Literatur und Film* (Stuttgart 1989, S. 55f.) versucht, filmische Kategorien auf Erzähltexte des 19. Jahrhunderts zu übertragen. Auch er kommt zu dem Schluß, das z. B. in Edgar Allan Poes *The Man of the Crowd* die perspektivische Konstruktion nicht abhängig von der Erzählsituation ist.

47 Zu Stifters Text vgl. Christian Begemann: *Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 110–163.

der Perspektive. Dem Blick aus dem Fenster auf den Condor folgt der aus dem Condor auf die fremd gewordene Erde. Im dritten Teil werden ihre jeweiligen Blicke auf den anderen zum Thema. Die Schlußszene zeigt die Inversion der Räume und mit ihr die der Perspektiven: Sie sitzt in einem abgedunkelten Raum, er dagegen macht sich in der Heimat des Condors auf die Suche nach neuen Himmeln.

Der Leser nimmt ständig wechselnde Perspektiven ein, von denen aus er das Geschehen betrachtet, und interpretiert es durch ihre Verknüpfung. In der perspektivischen Organisation des Textes sind immer nur bestimmte Ansichten gegeben: Die Perspektive zeigt fragmentierte, gerahmte Ausschnitte. Die Interpretation setzt diese zusammen; sie verbindet wiederkehrende Perspektiven und Ausschnitte und versucht, eine Logik des Blicks zu entwerfen.

Der skizzierten Makrostruktur der perspektivischen Wahrnehmung entspricht eine Codierung der jeweiligen Ausschnitte, die im Text wiederaufgenommen und fortgeführt werden. Dadurch entsteht ein Netz von intratextuellen Verweisen, das die perspektivische Konstruktion der einzelnen ›Einstellungen‹ auf die des gesamten Textes überträgt. So wird der Blick z. B. dreimal auf ein Bild Gustavs gerichtet, dessen Rahmen zugleich den der Wahrnehmung des Lesers bestimmt. Zu Beginn erscheint es noch als leeres Bild, dann als skizziertes und schließlich als fertiges, auf dem derjenige Ausschnitt einer Stadt abgebildet ist, der, so suggeriert es der Text, genau Gustavs Blick aus seinem Fenster im ersten Teil entspricht.

Auch Cornelias Blick aus dem Ballon findet ihre Entsprechung im Text. Er verwandelt sich in ein Vorstellungsbild Gustavs, als er seine Reise ankündigt. Den Sternenhimmel und das Universum, das Cornelia bei ihrer Erhebung »über ihr Geschlecht«⁴⁸ schwindeln und somit scheitern ließ, entdeckt Gustav in seinem Inneren:

O Cornelia, hilf mirs sagen, welch ein wundervoller Sternenhimmel in meinem Herzen ist, so selig, leuchtend glänzend, als sollt' ich ihn in Schöpfungen ausströmen, so groß als das Universum selbst.⁴⁹

Diese Identifikation markiert zugleich den Umschlag der bisherigen perspektivisch-räumlichen Ordnungen. Die Bilder der Stadt und des Condors, die durch das Fenster des Zimmers eingerahmt sind, von dem aus

48 Adalbert Stifter: Der Condor. In: Ders.: Studien. Bd. I. Hg. von Max Stefl. Frankfurt a. M. 1989, S. 9–36, hier: S. 17.

49 Ebd., S. 31.

Gustav – und der Leser mit ihm – das Geschehen beobachtet, verwandeln sich – in seiner Interpretation – in Innenbilder, die ihn zum Künstler werden lassen und ihn zugleich von Cornelia und seinem bisherigen Leben in der Stadt abrücken. Durch den gerahmten Blick auf den Aufstieg des Condors entdeckt er in seinem Inneren das Universum. In gerahmter Form ist das Ergebnis dieser Initiation später bei der jährlich in Paris stattfindenden Kunstausstellung zu finden.

Auch Cornelias Aufstieg im Condor verändert die Wahrnehmung des vermeintlich Altbekannten. Der Blick aus dem Ballon auf die Heimat, die »mütterliche Erde« und das »Vaterhaus«, die im Abgrund des Himmels versinken, führt zu einer Veränderung ihrer eigenen Position. Allerdings verweist sie ihr Scheitern bei dem Versuch, »die Bande der Unterdrückten [zu] sprengen«,⁵⁰ zurück in die Position, der zu entfliehen sie versucht hatte. Gustav macht sich auf die Suche nach dem Condor, sie entzieht sich der Gesellschaft und sitzt weinend in ihrem Zimmer, nachdem sie seine Bilder gesehen hat, auf denen sein Blick auf ihren Aufstieg ausgespart ist: Der Condor ist nicht auf dem Nachtstück zu sehen. Es zeigt nur den Blick hinab auf die Stadt. Am Horizont steht das Pendant des runden Ballons in der Ordnung der Natur: der Mond.

Die Inkompatibilität ihrer jeweiligen Wahrnehmungsperspektiven zeigt sich deutlich bei ihrer Begegnung nach der gescheiterten Ballonfahrt. Auch diese Begegnung ist geprägt durch eine präzise optisch-perspektivische Konstruktion, die die jeweiligen Blicke explizit thematisiert. Im dritten Teil blicken Gustav und Cornelia sich erst verständnislos an, wobei dem Leser nacheinander die Perspektive auf sie und auf ihn zugewiesen wird, schauen dann während des Malunterrichts gemeinsam auf das Bild, ohne daß sich ihre Blicke kreuzen. Dann nimmt Gustav genau die Position ein, die er bereits während ihres Aufstiegs innehatte: Er schaut aus dem Fenster. Als er sich umdreht, sieht er sie »im Stuhle zurückgelehnt, die beiden Hände fest vor ihr Antlitz drückend.«⁵¹ Es folgt eine Art Nahaufnahme, die in dem gewählten Ausschnitt nur ihre Hände zeigt. Als sie sich ansehen, wobei erst ihr Blick auf ihn und dann seiner auf sie geschildert wird, nehmen sie sich gegenseitig als Verwandelte wahr. Er ist durch die Initiation zum Künstler, so will es die Logik des Textes, auch zum Mann und dadurch – perspektivisch konsequent – »ordentlich hö-

50 Ebd., S. 17.

51 Ebd., S. 28.

her⁵² geworden, sie ist durch die gescheiterte Erhebung über die ihr zugewiesenen Rolle demütig geworden und muß zu ihm aufsehen. »So trennten sich,« heißt es lakonisch-pathetisch im Text, »zum erstenmal zwei Menschen, die sich gefunden.«⁵³ Die perspektivische Konstruktion des Textes hatte allerdings für sie keine andere Lösung zugelassen.

Cornelias Scheitern beim Aufstieg »in den höchsten Äther«⁵⁴ ist Konsequenz eines Verlusts jeglicher perspektivischen Orientierung. Während ihre Mitreisenden mit Fernrohren⁵⁵ und anderen Instrumenten arbeiten und hiermit einen festgelegten Blickwinkel einnehmen, verliert sich Cornelias Blick im Erhabenen:

Der erste Blick Cornelias war wieder auf die Erde – diese aber war nicht mehr das wohlbekanntes Vaterhaus: in einem fremden, goldnen Rauche lodern, taumelte sie gleichsam zurück, an ihrer äußersten Stirn das Mittelmeer wie ein schmales, gleißendes Goldband tragend, überschwimmend in unbekanntes phantastische Massen. Erschrocken wandte die Jungfrau ihr Auge zurück, als hätte sie ein Ungeheuer erblickt – aber auch um das Schiff herum wallten weithin weiße, dünne, sich dehnende und regende Leichentücher – von der Erde gesehen – Silberschäfchen des Himmels. – Zu diesem Himmel floh nun ihr Blick – aber siehe, er war gar nicht mehr da: das ganze Himmelsgewölbe, die schöne blaue Glocke unserer Erde, war ein schwarzer Abgrund geworden, ohne Maß und Grenze in die Tiefe gehend, – jenes Labsal, das wir unten so gedankenlos genießen, war hier oben völlig verschwunden, die Fülle und Flut des Lichtes auf der schönen Erde. Wie zum Hohne, wurden alle Sterne sichtbar – winzige, ohnmächtige Goldpunkte, verloren durch die Öde gestreut – und endlich die Sonne, ein drohendes Gestirn, ohne Wärme, ohne Strahlen, eine scharfgeschnittene Scheibe aus wallendem, blähendem, weißgeschmolzenem Metalle: so glotzte sie mit vernichtendem Glanze aus dem Schlunde – und doch nicht einen Hauch des Lichtes festhaltend in diesen wesenlosen Räumen.⁵⁶

52 Ebd., S. 30.

53 Ebd., S. 33.

54 Ebd., S. 21.

55 Auch Gustav beobachtet den Ballon mit einem Fernrohr, das eine formale Entsprechung zwischen dem Instrument und dem Gegenstand der Betrachtung garantiert. Das Rund des Bildausschnitts wiederholt sich im Rund des Ballons, das dann vom Rund der aufgehenden Sonne abgelöst wird.

56 Ebd., S. 21f.

Mit der Auflösung jeglicher perspektivischen Orientierung geht eine »Inversion der Blicke«⁵⁷ einher, die zwischen unten und oben, Objekt und Subjekt der Betrachtung oszillieren. Cornelias Blick ist kein panoramatischer, der dem Betrachter eine geschlossene Gesamtheit präsentieren würde, sondern eine Konfrontation mit einem gestaltlosen, erhabenen Raum, der keine ordnende Perspektive zulässt.⁵⁸ Während Gustav durch die Rahmen des Teleskops und des Fensters das Luftschiff am Horizont in die ästhetische Ordnung des Bildes überführen kann, verwandelt sich für Cornelia das Bekannte in eine bedrohliche Gestaltlosigkeit. Perspektive als notwendige Einschränkung, Begrenzung und »Rahmung« eines Blickfeldes ist im Luftschiff nur in der eingeschränkten Optik technischer Instrumente möglich. Und umgekehrt: der Nahblick verwandelt die Gestalten des Luftschiffs in schemenhafte Figuren einer *laterna magica*.

Nur auf dem Ballon und dem Schiffe startete ein grelles Licht, die Maschine gespenstig von der umgebenden Nacht abhebend und die Gesichter totenartig zeichnend, wie in einer *laterna magica*.⁵⁹

Betrachtet man die Perspektive nur aus der Optik der Erzählsituation, gerät die optisch-perspektivische Konstruktion des Textes aus dem Blick. Stifters Erzählung setzt dagegen die Komplexität der perspektivischen Wahrnehmung ein und desselben Geschehens konsequent um und zeigt zugleich die Inkompatibilität der einzelnen Positionen auf. Die notwendige Ausschnitthaftigkeit des Sehens selbst ist zugleich Gegenstand der Erzählung. *Der Condor* führt wechselnde Perspektiven vor, um zugleich in der Erzählung als einer Reflexion über die Perspektivität der Wahrnehmung dem Leser die Aufgabe zuzuweisen, ihre Vernetzung in der Interpretation zu leisten.

57 So die Formulierung Albrecht Koschorkes in: Ders.: Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt a. M. 1990, S. 287. Zit. auch bei Christian Begemann, Die Welt der Zeichen, S. 115.

58 Dieser perspektivische Orientierungsverlust ist vermittelt durch eine Codierung des Konzepts des Erhabenen selbst. Das Erhabene wird als übermächtige Natur erfahren, die sich der ordnenden und zusammenfassenden Betrachtung entzieht.

59 Stifter, *Der Condor*, S. 22.

Literaturhinweise

- EDWARD BRANIGAN: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film.* (Approaches to Semiotics. 66). Berlin / New York / Amsterdam 1984.
- BERND BUSCH: *Belichtete Welt.* München / Wien 1989.
- JONATHAN CRARY: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.* Dresden / Basel 1996 (*Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, 1990).
- GÉRARD GENETTE: *Die Erzählung.* München 1994 (frz. *Figures III*, 1972; *Nouveau discours du récit*, 1983).
- MANFRED MARKUS: *Point of View im Erzähltext. Eine angewandte Typologie am Beispiel der frühen amerikanischen Short Story, insbesondere Poes und Hawthornes.* Innsbruck 1985.

HEINRICH BOSSE

Geschichten

Die ersten Geschichten hörte ich von meiner Mutter. Es war unser hauptsächlichstes und schönstes Verständigungsmittel. Dabei waren es nicht unbedingt Märchen, mit denen sie mich in Bann schlug, vielmehr kleine Ereignisse aus ihrer Jugend oder unserer gemeinsamen Gegenwart. Erst wenn meine mütterliche Erzählerin sie rekapitulierte, merkte ich, was für erstklassige Abenteuer wir absolviert hatten. Nichts Bedeutendes, aber es klang so. Ein Wasserrohrbruch, ein zerplatztes Ei, eine umgestürzte Trümmerwand, ein verschnittener Uniformstoff, aus dem ein Kostüm hätte werden sollen.

Wenn sie erzählte, erhielt alles das: Vorspiel, Klimax, Schlusspointe, es gab gut und böse, Freund und Feind, unerhörte Spannung und reinigende Erlösung. Ich dachte natürlich zunächst, es läge an meinem Unvermögen, dass ich nicht eigenständig diese Geschichten in der Wirklichkeit wahrnahm, sondern bloss Einzelheiten, Anblicke, Gefühle, Anziehendes und Bedrängendes, bis mir klar wurde, dass sie es war, die das Vorgefallene gliederte, aufmerksamkeitsheischend begann und effektiv voll beendete, wo sie es für richtig hielt und meist so, dass für mich eine diskrete Belehrung dabei herausprang. Kurzum, was mir irgendwann dämmerte, war die Diskrepanz zwischen dem Wirklichen und der Umgestaltung zum *Erlebnis* durch die Kunststücke des Narrativen.¹

Was Brigitte Kronauer vom Erzählen im Alltag erzählt, betrifft weder Kunst noch Kunstwerke und handelt doch von einer kunstvollen Form. Geschichten fassen zusammen, was geschehen ist, indem sie »das Vorgefallene« gliedern. Die Einzelheiten, Anblicke, Gefühle finden einen Platz in dem Zusammenhang von Anfang bis Ende; Anziehendes und Bedrängendes kommt deutlich zum Vorschein in Gut und Böse, Freund und Feind. So geben die Geschichten Orientierung und Belehrung, aber diskret, anders als Gesetze und Gebote. Deren Vorschriften normieren ein Verhalten unter allen Umständen – Geschichten referieren ein Verhalten unter besonderen Umständen. Das macht aus ihnen ein wichtiges Verständigungsmittel, vielleicht das schönste.

¹ Brigitte Kronauer: Ist Literatur unvermeidlich? Warum ich schreibe. In: Neue Zürcher Zeitung Nr. 49, 28. Febr. / 1. März 1998 (Beilage *Literatur und Kunst*).

Wenn Brigitte Kronauer von ihrer Mutter und von früher spricht, so erzählt sie ohne Zweifel, aber ich denke nicht, daß sie hier schon eine Geschichte erzählt. Der Sprechakt ›Erzählen‹² und die Gestalt einer Geschichte hängen nicht zwingend miteinander zusammen: was erzählt wird, sind nicht immer Geschichten, und umgekehrt, Geschichten müssen nicht immer erzählt werden. Schon von Amts wegen, vor Gericht, beim Sozialamt, in der Schule muß man erzählen;³ man kann sein ganzes Leben oder aus seinem Leben erzählen,⁴ Einmaliges und Wiederkehrendes, von früher oder vom Vormittag im Büro. Es geschieht, aber es ist keineswegs selbstverständlich, daß sich dabei Geschichten herausbilden. Tatsächlich, Geschichten sind Gebilde – wenn auch schwer zu fassende, zumal sie in ganz unterschiedlichen Medien vermittelt werden. Pantomimen und Tänzer können allein mit ihrem Körper Geschichten darbieten, Maler und Zeichner in ihren Bildern, Erzähler und schreibende Autoren durch die Sprache, die Urhebergruppen von Film- und Fernsehproduktionen mit allem zusammen. Druck und Rede, Bild- und Körperbewegung vermitteln je auf ihre Weise ein Geschehen, das als Geschichte organisiert ist. In einer dreifach abgestuften Vermittlung wäre die Geschichte das Mittelglied.⁵ Vorauszusetzen ist erstens das Geschehen oder »das Vorgefallene«, die diffuse Dynamik all dessen, was ständig passiert. Das Geschehen ordnet sich, zweitens, in der Geschichte zu einer bestimmten Gestalt. Die Geschichte materialisiert sich ihrerseits, drittens, in einer medialen Oberfläche, zum Beispiel im Text der Geschichte. Und ebenso in

2 Grundlegend jetzt Dietrich Weber: *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen 1998.

3 Vgl. das Spektrum der Beiträge in: *Erzählen im Alltag*. Hg. von Konrad Ehlich. Frankfurt a. M. 1980 und: *Erzählen in der Schule*. Hg. von Konrad Ehlich (Kommunikation und Institution 10). Tübingen 1984.

4 Gabriele Michel: *Biographisches Erzählen – zwischen individuellem Erlebnis und kollektiver Geschichtstradition. Untersuchungen typischer Erzählfiguren, ihrer sprachlichen Form und ihrer interaktiven und identitätskonstituierenden Funktion in Geschichten und Lebensgeschichten* (Germanistische Linguistik 62). Tübingen 1985.

5 Karlheinz Stierle: *Geschehen, Geschichte, Text der Geschichte*. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hg. von Reinhart Koselleck und Wolf-Dieter Stempel (Poetik und Hermeneutik 5). München 1973, S. 530–534. Für eine Vierstufigkeit plädiert Wolf Schmid: *Der semiotische Status der narrativen Ebenen ›Geschehen‹, ›Geschichte‹, ›Erzählung‹ und ›Präsentation der Erzählung‹*. In: *Zeichen und Realität. Akten des 3. Semiotischen Kolloquiums der Deutschen Gesellschaft für Semiotik*. Hg. von Klaus Oehler. Bd. 2. Tübingen 1984, S. 477–486.

der Gegenrichtung:⁶ der Text der Geschichte formt die Geschichte, die Geschichte formt das Geschehen.

Manche sagen dagegen, es gäbe Geschichten auch ohne Text. Für die russischen Formalisten etwa ist die Geschichte nur das Rohmaterial, ein beliebiger Vorrat, aus dem erst durch künstlerische Fügung die Handlung eines Textes (Fabel) geschaffen wird.⁷ Doch Zeitungsnachrichten, Augenzeugenberichte, Chroniken sind Texte, die ihrerseits eine Geschichte erzählen können oder nicht; selbst die Erfahrungen des Alltags werden, wie Brigitte Kronauer bezeugt, erst durch Erzählen zu Geschichten. Das heißt, Geschichten sind immer medial oder im Reden und Schreiben (diskursiv) gebunden. Andere geben zu, daß Geschichten diskursiv gebunden sind, reduzieren sie aber auf die nackte Chronologie von Ereignissen. Als schlichtes Nacheinander des ›Und dann... und dann... und dann...‹ ist die *story* für Edward Morgan Forster ›der niedrigste und simpelste literarische Organismus«, der erst durch Kausal- und andere Beziehungen in einen *plot* verwandelt werden muß.⁸ Doch eine linear geordnete Menge von Ereignissen macht gewiß noch keine Geschichte aus. Was aber macht eine Geschichte aus? Was ist es, das dem Geschehen Zusammenhang und Umriß verschafft?

Die Frage führt zum paradoxen Status von Geschichten. Einerseits erhält man die Geschichte, indem man vom Text der Geschichte abstrahiert: vom Stil (Gattungs- oder Epochenstil), von der Sprache (Deutsch, Englisch usw.), vom Zeichensystem (Gesten, Bilder, Worte). So kann eine Geschichte wandern, von Medium zu Medium, von Sprache zu Sprache, oder innerhalb einer Sprache von Text zu Text.⁹ Andererseits erhält man

6 Der unaufhebbare Widerspruch läßt sich benutzen, um das Erzählen von Geschichten zu dekonstruieren. Vgl. Jonathan Culler: *Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative. Some American Discussions*. In: *Poetics Today* I,3 (1980), S. 27–37.

7 Vgl. Emil Volek: *Die Begriffe ›Fabel‹ und ›Sujet‹ in der modernen Literaturwissenschaft*. In: *Poetica* 9 (1977), S. 141–166.

8 Edward Morgan Forster: *Ansichten des Romans (Aspects of the Novel, 1927)*. Berlin und Frankfurt a. M. 1949, S. 34. Vgl. ebd., S. 96: » ›Der König starb, und dann starb die Königin‹ ist eine einfache Geschichte. ›Der König starb, und dann starb die Königin aus Kummer‹ ist eine Fabel.« Hierzu Hilary P. Dannenberg: *Die Entwicklung von Theorien der Erzählstruktur und des Plot-Begriffs*. In: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden. Eine Einführung*. Hg. von Ansgar Nünning. Trier 1995, S. 51–68.

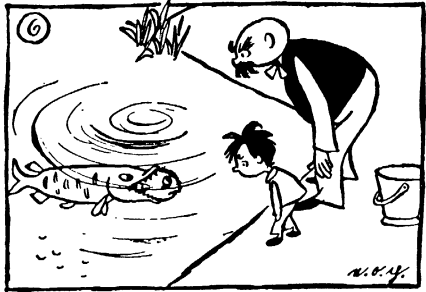
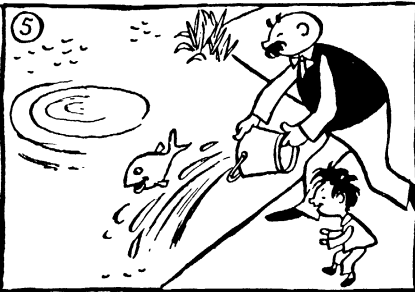
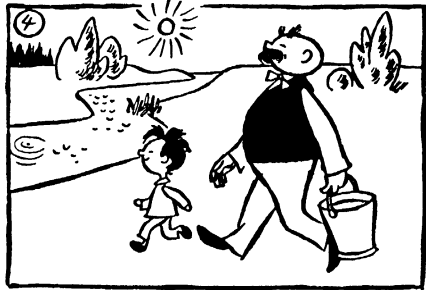
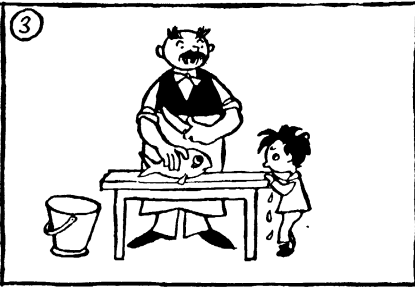
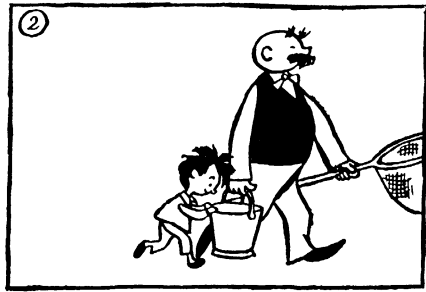
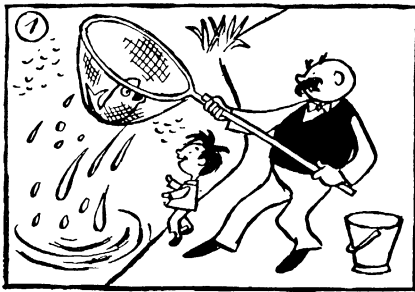
9 Shlomith Rimmon-Kenan: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London/New York 1983, S. 7f.

die Geschichte immer nur in Texten (oder anderen medialen Oberflächen), jede Nacherzählung oder Inhaltsangabe ist wieder ein neuer Text der Geschichte, es gibt keine Zwischenräume. Um Geschichten zu analysieren (Wie ist das Geschehen aufgebaut?), muß man sich daher zunächst Texte ansehen (Wie ist der Text aufgebaut?) und dann von ihnen wieder absehen. Die beiden Fragen ›Wie ist der Text aufgebaut?‹ – ›Wie ist das Geschehen aufgebaut?‹ sind untrennbar verschieden. Folgerichtig bieten sich die Prinzipien der Textgestaltung an – Dramentheorie, Novellentheorie, Märchentheorie –, wenn man die Baupläne von Geschichten beschreiben will. Man wird sie heuristisch benutzen müssen, das heißt ausprobieren, was sie jeweils erhellen können und was nicht.

I Situation und Ereignis

Geschichten ohne Worte?¹⁰ Gewiß, hier ist eine (s. Abbildung): zwei Leute fischen, tragen den Fang fort und bereiten ihn beinahe zum Essen zu, dann aber gehen sie wieder zurück und schütten den gefangenen Fisch ins Wasser, wo er von einem größeren gefressen wird. Aus Mimik und Körpersprache geht hervor, wie sich die beiden Menschen, ja auch die beiden Fische, zum Geschehen verhalten. Triumph (Bild 1) und Freude (Bild 2) über die Beute bei den beiden Fischern. Dann aber, am Küchentisch (Bild 3) fällt der Kleine aus der Rolle und weint vor Mitleid. Auf den drei folgenden Bildern (Bild 4–6) stimmen sie in ihrem Verhalten wieder überein. Nur im 3. Bild die Divergenz: da der Erwachsene, der das Messer zückt – dort das weinende Kind. Was hier geschieht, ist relevant für alles andere, was geschieht, nach vorwärts und rückwärts: es ist ein Ereignis. Dieser Moment gibt dem Ganzen eine Wendung. Die Bewegungsrichtung kehrt sich um, aus den zwei Fischern sind Tierfreunde geworden, die freilich – das ist die Pointe – den Fisch nicht vor dem Verpeistwerden retten können. Das Ereignis hat die Situation verändert, ja verkehrt, und damit das bloße Geschehen, die Abläufe und Verrichtungen, zur Geschichte organisiert.

10 Frans Masereel: *Geschichte ohne Worte*. 60 Holzschnitte. Einleitung von Max Brod. München 1927. Vgl. auch *Der Text des Bildes. Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung*. Hg. von Wolfgang Kemp (*Literatur und andere Künste* 4). München 1989.



Zurück zur Natur

Erich Ohser, besser bekannt unter dem Namen E. O. Plauen, hat sie in den Kriegsjahren als eine der Episoden von *Vater und Sohn* publiziert.¹¹ Die beiden Figuren sind also durch ihre Familienrollen bezeichnet. Nennen wir sie, wie ich es getan habe, »die beiden Fischer«, so werden sie danach bezeichnet, was sie tun, oder in welchem Handlungsrahmen sie sich bewegen.¹² Die Familienrollen bleiben konstant, die Handlungsrollen dagegen wechseln, vom Fischen über die Opposition Koch vs. Nicht-Koch hin zum Tierschutz – und schließlich zum enttäuschten Zuschauer bei einem weiteren Geschehen. Gewiß wäre an den sechs Bildern noch viel mehr zu beobachten, wenn man die mediale Oberfläche durchstreift, aber was das Geschehen betrifft, so wird es vor allem durch Handlungsrollen organisiert.¹³ Je nachdem, wie sie sich verhalten, handelnd, leidend, abwartend, als Mitspieler oder als Zuschauer usw., tragen die Figuren – ob Menschen, Tiere, Dinge, Begriffe – dazu bei, das Geschehen als Handlung (Fabel) aufzubauen. Die Gliederung einer Geschichte ergibt sich nicht »von selbst«, sondern aus den wechselnden Handlungsrollen unter wechselnden Umständen.

Die Handelnden befinden sich von vornherein in einer Situation, nicht etwa in irgendeinem raumzeitlichen Zustand, sondern in einem dynamischen Orientierungsrahmen.¹⁴ Was jeweils »angesagt ist«, steht ja durchaus nicht fest, sondern muß oft erst herausgefunden, verhandelt, neu definiert oder durchgesetzt werden. Zudem hat jede Situation einen wahrhaft unwirklichen Bestandteil, nämlich die Virtualität all dessen, was gerade hier und jetzt, unter diesen besonderen Umständen, möglich und erwartbar wäre. Das eröffnet den Handelnden ihren Spielraum. Dieser Spielraum kann durch Ereignisse verändert, aber auch bestätigt, befestigt werden. Ereignisse sind nichts anderes als relevantes Geschehen. Nur daß in Geschichten die Relevanz nicht von außen – statistisch, philosophisch, poli-

11 E. O. Plauen: *Vater und Sohn*. Neue Ausgabe. 50 Streiche und Abenteuer. Konstanz 1949. Bl.15 (unpag.).

12 Vgl. Erving Goffman: *Rahmenanalyse*. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen (*Frame Analysis*, 1974). 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1996.

13 Handlungsrollen (*Nomina agentis*) geben den Handelnden oder den Träger eines Geschehens an. Sie ergeben sich, wenn man das Geschehen punktuell personalisiert, um Geschehnisse voneinander unterscheiden zu können.

14 Fritz Schütze: Artikel *Situation*. In: *Sociolinguistics / Soziolinguistik. An International Handbook of the Science of Language and Society / Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Hg. von Ulrich Ammon u. a. Bd. I. Berlin/New York 1987, S. 157–164.

tisch – festgelegt ist, sondern auf die Situation bezogen. Bild 3 der Vater und Sohn-Geschichte zeigt die beiden in einer Lage, die mehr Entscheidungen verlangt als die anderen Lagen, man kann sagen, in einer kleinen Krise. Ihr Handeln ist weniger sicher als sonst, also problematisch: was sollen oder werden sie als nächstes tun? Zugleich hat ihr Handeln größere Konsequenzen als sonst, vielleicht nicht nur für das Mittagessen, sondern auch für ihre Beziehung. Die Divergenz zwischen ihnen schafft ein Risiko, welches das Handeln (etwas) problematisch und (etwas) folgenreich macht.¹⁵ So bildet sie die Mitte eines Geschehens, die Ende und Anfang zugleich verbindet und trennt.

Es läge nahe, von diesem Ereignis aus die Geschichte zu gliedern: Anfangssituation, Ereignis, Folgesituation. Etwas lustbetonter hat auch Brigitte Kronauer die Dreigliederung der mütterlichen Geschichten formuliert: Vorspiel, Klimax, Schlußpointe. Vorspiel und Klimax dürften in E. O. Plauens Bildfolge nicht leicht auszumachen sein, eine Schlußpointe dafür mit Sicherheit. Wenn in Bild 6 der fischfressende Fisch als neuer Handlungsträger auftaucht, sehen Fischer und Sohn die Logik des Fischfangens, -tötens, -verzehens spiegelbildlich und verkürzt vor sich ablaufen. Das *happy end* ihrer Beziehungsgeschichte wird dadurch nicht mehr gefährdet, wohl aber relativiert. Bild 5 hätte das Geschehen in edlem Gleichklang beendet, Bild 6 beendet es mit einem Kontrastgeschehen. Genauer ist es also, vier Schritte für den Aufbau des Geschehens anzunehmen: Anfangssituation, kleine Krise, Lösung derselben, Kontrastgeschehen.

Beim Nachdenken über Geschichten stellen sich fast automatisch Triaden ein.¹⁶ Kein Wunder, die Konnexion von Anfang, Mitte und Ende hat eine überzeugende Kraft und ist noch dazu durch die Autorität des Aristoteles beglaubigt. Die Handlung eines Dramas oder Epos, der *Mythos*, sagt Ari-

15 Die Zeit totzuschlagen, wäre vielleicht unsicher (problematisch), aber nicht folgenreich – Routineabläufe wären, eben weil sie programmiert sind, zwar folgenreich, aber nicht problematisch. Aus dieser Gegenüberstellung gewinnt Erving Goffman seinen Begriff der durch das Risiko ausgezeichneten Handlung. Vgl. Erving Goffman: *Wo was los ist – wo es action gibt*. In: Ders.: *Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation* (Interaction Ritual, 1967). 4. Aufl. Frankfurt a. M. 1996, bes. S. 178ff.

16 Z. B. Frieder Schüle in und Jörn Stückrath: *Erzählen*. In: *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Hg. von Helmut Brackert und Jörn Stückrath. Reinbek 1992, S. 59: »Die triadische Struktur ist ein Merkmal, das viele Alltagserzählungen mit einfachen und komplexen Formen literarischen Erzählens teilen«.

stoteles, soll sich aus dem kausalen Zusammenhang aller Dinge herausheben, indem er einen eigenen Zusammenhang bildet, der integriert und totalisiert:

Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nachdem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten.¹⁷

Die Handlung erzählender oder dramatischer Texte bezieht sich mimetisch auf handelnde Menschen, und auf nichts anderes.¹⁸ Durch ihre Handlungen, nicht durch Wesensart oder Charakter, werden die handelnden Menschen glücklich oder unglücklich. Daher befaßt sich der *Mythos* ausschließlich mit dem Wechsel von Glück zu Unglück, oder umgekehrt, von Unglück zu Glück. Der Glückswechsel bei Aristoteles entspricht im großen dem, was ich hier als Veränderung der Situation vorgestellt habe. – Die aristotelische Trias ist sicherlich fundamental, insofern eine Geschichte oder die Handlung eines Textes ein zusammenhängendes Ganzes, eine Gestalt ausmachen soll. Sie ist dagegen nicht fundamental, sondern bloß nützlich für die Frage, in welche Teile eine Geschichte oder die Handlung eines Textes zu gliedern sei; für die vierteilige Vater und Sohn-Geschichte bot sie eine notwendige, aber keine hinreichende Arbeitshypothese.

Vor allem bei modernen Erzählformen stellt sich die Frage: müssen Geschichten notwendig einen Glückswechsel, oder wenigstens einen Situationswechsel aufweisen, um ein Ganzes zu bilden? Die Frage betrifft zumal handlungsarme Kurzgeschichten, denen die Mittelachse eines entscheidenden, oder Entscheidung fordernden, Ereignisses schlechterdings fehlt. Wenn die Geschichte, anstatt eine Wendung zu nehmen, höchstens auf der Stelle tritt, bleibt ihr nur noch die Situation, so daß man geradezu

17 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1994, S. 25 (Kap. 7).

18 Vgl. den Beitrag *Am Anfang war Aristoteles* von Heinrich Bosse und Ursula Renner in diesem Band.

Ereignisgeschichten und Situationsgeschichten unterschieden hat.¹⁹ In Situationsgeschichten ist das Geschehen vorwiegend auf Sprechhandlungen konzentriert, die keine Auseinandersetzungen oder Krisen mehr hervorbringen, allenfalls Dissonanzen.²⁰ Nehmen wir Tschechows Kurzgeschichte *Der Dicke und der Dünne* (*Tolstjy i tonkij*, 1886).²¹ Als sich die beiden ehemaligen Schulfreunde auf dem Bahnhof treffen, geht es exakt darum, die Situation zu definieren. Zunächst ist sie für beide ›Wiedersehen alter Freunde‹; sowie sich aber der Dicke als ranghohe Exzellenz entpuppt, hält sich der Dünne – er allein – an einen ganz anderen Handlungsrahmen, nämlich ›Respekt, dem Respekt gebührt‹. Mit dieser Dissonanz wird man als Leser entlassen, nachdenklich über eine verpaßte Gelegenheit menschlichen Kontakts. So aktiviert das, was geschehen ist – unterstützt von den Erwartungen des Dicken – den virtuellen Raum dessen, was nicht geschehen ist,²² aber hätte geschehen können oder sollen. Die Achse der Geschichte ist das durchgestrichene, das Nicht-Ereignis.

Wohl keine Geschichte könnte das besser illustrieren als jene 762 Wörter, die Ernest Hemingway 1938 aus Barcelona kabelte, *Old Man at the Bridge* (*Alter Mann an der Brücke*).

Inhaltswiedergabe: Rückzug am Ebro. Das Rückfluten der Militärs und Flüchtlinge verebbt, indessen sich ein Offizier, der den Feind zu beobachten hat (der Ich-Erzähler), mit einem alten Mann unterhält, der im Straßentaub sitzen bleibt. Der alte Mann macht sich Sorgen um die Tiere, die er auf der anderen Seite des Flusses zurücklassen mußte, eine Katze, zwei Ziegen, vier Taubenpaare. Der Offizier rät ihm zweimal, weiterzuziehen, doch der alte Mann will nicht und kann auch nicht mehr. Mit seinem Schlusssatz läßt ihn der Erzähler alleine.

19 Hans-Dieter Gelfert: *Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte? Für die Sekundarstufe*. Stuttgart 1993.

20 Vgl. Susanne Schubert: *Die Kürzestgeschichte: Struktur und Wirkung. Annäherungen an die Short Short Story unter dissonanztheoretischen Gesichtspunkten* (Vergleichende Literaturwissenschaft 87). Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York 1997.

21 Vgl. den Beitrag *Oppositionen* von Erika Greber in diesem Band, S. 199f.

22 Definiert man Ereignis nicht als Änderung der Situation, sondern schon als Änderung des Verhaltens, gäbe es zwei Ereignisse (Verhaltensänderungen): den Umschwung beim Dünnen, die Abkehr beim Dicken. So Wolf Schmid: *Ornamentales Erzählen in der russischen Moderne* (Slavische Literaturen 2). Frankfurt a. M./Berlin/Bern/New York 1992, S. 43.

Unterstützt von den Erwartungen des Offiziers, bemerken wir: der alte Mann flieht nicht weiter. Unterstützt durch die Komposition des Textes können wir bemerken: so wie der alte Mann unfähig ist, seinen Tieren zu helfen, so ist der Offizier unfähig, dem alten Mann zu helfen.²³ Je deutlicher der virtuelle Raum wird, das Nicht-helfen-Können, desto unveränderlicher wird die reale Situation. Auf diese Weise kann, ohne daß die Situation sich ändert, ein Nicht-Ereignis das Geschehen integrieren. Anfang (die allgemeine Flucht) und Ende (der Mann allein) unterscheiden sich und gehören zusammen.

II Drama

Im Drama entfaltet sich das Geschehen, ohne alle erzählerische Vermittlung, direkt in Rede und Gegenrede, Aktion und Reaktion.²⁴ Daher hat man, nach der Vorgabe des Aristoteles, besonders in der Poetologie des Dramas über Handlung und Geschehen nachgedacht. Dabei geht es einmal um die Fragen der Gliederung, zum anderen um die Frage: was heißt ›handeln‹?

Außer der fundamentalen Dreigliederung des *Mythos* bietet Aristoteles auch ein zweiteiliges Denkbild an, die Schürzung des Knotens und seine Auflösung: »Jede Tragödie besteht aus Verknüpfung und Lösung.«²⁵ Den Knoten oder die Komplikation kann man sich als eine kritische Situation vorstellen, in der Entscheidungen besonders dringend und besonders riskant sind, in der man nicht umhin kann zu handeln, obwohl das Handeln extrem folgenreich ist.

Maria Stuart (1800) Akt III, 4. Szene: Die beiden Königinnen verfolgen konträre Handlungsziele, sind aber beide in ihrer Intention gespalten. Maria will als Ex-Königin in England leben, ohne ihr Königin-Sein aufgeben zu wollen – Elisabeth will das Problem Maria Stuart ein für allemal beseitigen, ohne ihre Tötung offen befehlen zu wollen. Als Nahziel für das Gespräch erhofft sich Maria ihre Befreiung, Elisabeth Marias Demütigung. Das Gespräch eskaliert in gegenseitigen Beleidigungen, so daß es nunmehr

23 Vgl. Paul Goetsch: Der Umfang von Hemingways *Old Man at the Bridge*. In: Studien und Materialien zur Short Story. Hg. von Paul Goetsch (Schule und Forschung 15). Frankfurt a. M./Berlin/München 1971, S. 85–96.

24 Zur Geschichte als Substrat von dramatischen und narrativen Texten vgl. Manfred Pfister: Das Drama. Theorie und Analyse. 8. Aufl. München 1994, S. 265ff.

25 Poetik, S. 57 (Kap. 18).

als selbstgeschaffenes Hindernis vor den selbstgesteckten Zielen aufragt. Maria muß sich auf ihren Tod einstellen, wenn sie sich nicht mit Waffengewalt (durch den Tod anderer) befreien lassen will – Elisabeth muß das Todesurteil unterzeichnen, wenn sie keinen Meuchelmörder findet. Damit sind die Intentionen verknottet.²⁶

Das Denkbild des Knotens und seiner entweder glücklichen oder unglücklichen Auflösung (*dénouement*) harmoniert mit der traditionellen Drei- oder Fünfgliederung der dramatischen Akte.²⁷ Etwa in der Trias ›Exposition‹ – ›Komplikation‹ – ›Auflösung‹ oder in einem Pyramidenschema, wie es Gustav Freytag (1863) vorgeschlagen hat: a) Einleitung, b) Steigerung, c) Höhenpunkt, d) Fall oder Umkehr, e) Katastrophe. Die Handlung wird dabei mit Vektoren ausgezeichnet, sie »steigt von der Einleitung mit dem Zutritt des erregenden Moments bis zum Höhenpunkt, und fällt von da bis zur Katastrophe.«²⁸ Der Freytagsche »Höhenpunkt« ist allerdings doppelt zu lesen, sowohl als nicht weiter zu definierender Höhepunkt (*Klimax*) wie auch als klar zu definierender Wendepunkt (*Peripetie*) – und nur der zweite Begriff erfaßt jenen Glücks- oder Situationswechsel, der die Handelnden zur Neuorientierung nötigt. Die Vektoren (›steigend‹, ›fallend‹) bilden keineswegs die Willensrichtungen ab, obwohl gerade die der Stoff sind, aus dem das Drama gemacht ist.

Trotz ihrer Unschärfe schärft eine Poetologie wie die von Gustav Freytag den Blick dafür, daß handeln heißt, sich Ziele zu setzen und zu verwirklichen. Den Übergang von der Exposition zur Komplikation nennt Freytag »das erregende Moment« und erläutert es wie folgt: »Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zu der folgenden Handlung wird, oder wo das Gegenspiel den Entschluß faßt, durch seine Hebel den Helden in Bewegung zu setzen.«²⁹ Die Handelnden werden von Motiven bewegt, aber die Handlung wird von Absichten bewegt, die ganz einfach als Zielformulierungen dem Text abgelesen werden können. In den Handlungszielen und ihrer Verwirklichung öffnet sich die projektive Dimension des Handelns, die Ausrichtung auf

26 Vgl. den Beitrag *Szenen* von Günther Heeg in diesem Band.

27 Zur Geschichte der Akt-Einteilung vgl. Bernhard Asmuth: Einführung in die Dramenanalyse (Sammlung Metzler 188). 4. Aufl. Stuttgart 1994, S. 130f.

28 Gustav Freytag: Die Technik des Dramas (zuerst 1863). Reprint der 13. Aufl. (1922). Darmstadt 1969, S. 102.

29 Ebd., S. 107.

die Zukunft mit allen Hoffnungen, Ängsten und Erwartungen, und ebenso mit dem Kalkül von Zwecken und Mitteln. Aber die Zukunft ist ungewiß, und die Handelnden sind nicht allein. So können sich die Pläne und Willensrichtungen mehrerer miteinander verknoten und verwirren zu allen möglichen Figuren des Gegen-, Mit- und Durcheinanders. Diese formen die Gestalt einer Geschichte oder die Handlung eines Textes.

Geschichten entfalten das Risiko, das man im Handeln eingeht: die Verwundbarkeit des eigenen Körpers, die als roter Faden das ganze Leben durchzieht, die Gefährdung des Selbstbildes, den Verlust sozialer Achtung.³⁰ Schon in der Einschätzung der Situation kann man sich irren, zwischen Absicht und Ausführung mag viel geschehen, die rechten Dinge können zum falschen Zeitpunkt kommen, selbst der Erfolg kann ungeahnte Folgen haben – und so macht das, was dazwischen tritt, aus Intentionen Geschichten.³¹ Dies ganze Feld der Zukunftsungewißheit kann nun aber auf zwei verschiedene Weisen ausgerichtet werden. Eher kohärent im Gegeneinander von Interessen und Intentionen – eher inkohärent im Durcheinander von Absichten und Zufällen. Der eine Pol wäre der des Konflikts,³² der andere der der Kontingenz.³³ Das klassische Drama orientiert sich am Konflikt, an Auseinandersetzungen, die von der ruhigen Verhandlung bis zum offenen Kampf gehen können. Aber auch konfliktbetonte Erzählungen lassen sich als Drama analysieren. Aufstieg und Fall des Journalisten Lucien de Rubempré in Balzacs Roman *Verlorene Illusionen* (*Les illusions perdues*, 1837–1844) vollziehen sich im Kampf der politischen Fronten, in den wechselnden Allianzen von Freunden und Geliebten, durch Intrigen³⁴ und Kompromisse wie in einer Folge von fünf Akten.

30 Goffman, Interaktionsrituale, S. 183ff.

31 Vgl. Hermann Lübbe: Was aus Handlungen Geschichten macht: Handlungsinterferenz; Heterogonie der Zwecke; Widerfahrnis; Handlungsgemengelage; Zufall. In: Vernünftiges Denken. Studien zur praktischen Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. von Jürgen Mittelstraß und Manfred Riedel. Berlin/New York 1978, S. 237–250.

32 Vgl. Thorsten Bonacker: Konflikttheorien. Eine sozialwissenschaftliche Einführung mit Quellen (Friedens- und Konfliktforschung 2). Opladen 1996.

33 Vgl. Kontingenz. Hg. von Gerhart von Graevenitz u. a. (Poetik und Hermeneutik 17). München 1998.

34 Intrigen sind Handlungen, um die Handlungen anderer so zu manipulieren (durch Desinformation, Täuschung, Verstellung usw.), daß ihr Handlungsziel dem des Intriganten entspricht, ohne daß sie es wissen. Im Französischen bezeichnet *intrigue* den allgemeinen Begriff der Handlung oder Fabel; so auch im Beitrag *Von Aristoteles bis Poe* von Umberto Eco in diesem Band.

Kontingenzbetonte Geschichten dagegen, etwa *Der Hofmeister* (1774) von Jakob Michael Reinhold Lenz und generell Dramen der offenen Form,³⁵ müssen wohl anders analysiert werden.

III Novelle

Wenigstens zweimal in der europäischen Geschichte haben die schriftkundigen Studierten das mündliche Geschichtenerzählen, einen elementaren Zeitvertreib, für ihre Schreibkultur entdeckt. Im Spätmittelalter als Novelle, in der Goethezeit als Märchen. Die Novelle wurde formbestimmend, das Märchen kam ins Archiv oder in die Kinderstube. Für ein unbekanntes Publikum liebender und lesender Frauen re-inszeniert Giovanni Boccaccio die Erzählsituation in seinem *Decamerone* (1349–1352): Als die Pest das Gemeinwesen der Stadt Florenz im Jahr 1348 völlig destrukturiert hat, tun sich sieben junge Damen und drei junge Herren zusammen, um dem Chaos auf zivilisierte Weise zu entgehen. Sie vergnügen sich in einer Villa auf dem Lande mit Spazierengehen, Essen, Tanzen und Singen; anstatt sich aber mit Brett- und anderen Spielen zu zerstreuen, beschließen sie, sich in einem gemeinsamen Phantasiespiel zu versammeln, und erzählen sich zehn Tage lang jeden Nachmittag Geschichten. Am vierten Tag spricht man von denen, deren Liebe ein unglückliches Ende genommen hat – wie Simona und Pasquino.

Simona liebt Pasquino. Als sie in einem Garten beisammen sind, reibt sich Pasquino die Zähne mit einem Salbeiblatt und stirbt; Simona, die festgenommen worden ist, will dem Richter zeigen, wie Pasquino gestorben ist, reibt sich die Zähne mit einem von diesen Blättern und stirbt ebenso.³⁶

Der Schock tritt zweimal ein: plötzlicher Tod, bei dem der Körper sich schwarz verfärbt und unmäßig aufschwillt. Es gibt auch zwei Schlüsse: erstens eine Seligpreisung Simonas, weil sie ihrem Geliebten nachsterben durfte, zweitens eine Erklärung des Rätsels (eine riesige Kröte hat den Salbeistrauch vergiftet). Solch einer kontingenzbestimmten Geschichte ist

35 Vgl. Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama* (1960). 13. neu durchges. Aufl. München 1992, S. 100.

36 So die dem Text vorangestellte Zusammenfassung des Autors (*Argument*) von *Dekameron* IV/7. Giovanni di Boccaccio: *Das Dekameron*. Mit einer Einleitung von André Jolles. Leipzig 1923, S. 431.

mit den Konfliktmustern des Dramas nicht beizukommen. Nehmen wir statt dessen den Rechtsfall einfach als Rechtsfall. Die Exposition ist heimliches Glück, zwei Liebespaare vergnügen sich eines Sonntagnachmittags in einem Garten. Pasquinos Tod ändert alles, die herbeieilenden Freunde verdächtigen Simona als Giftmörderin und fordern ihre Verbrennung. Der Rechtsfall wird mit viel Aufsehen vor einen Richter gebracht, der sich die Zeit nimmt, einen Ortstermin anzuberaumen. Dort führt Simona im Rollenspiel vor, was Pasquino tat, und stirbt vor aller Augen ebenfalls. Nun ist der Zufall, der sich wiederholt hat, kein Zufall mehr, sondern Zeichen (Indiz). Der Richter mutmaßt, der Salbeistrauch müsse mörderisch giftig sein, und befiehlt ihn zu verbrennen. Beim Heraushacken wird die wahre Giftquelle entdeckt und vernichtet. So wird der seltsame Vorfall im Verlauf der Bemühungen, ihn praktisch zu regeln, auch theoretisch aufgeklärt.

In dem Geschehen unterscheide ich vier Teile: Exposition, Kasus, Regulierungsbemühungen, Belohnung bzw. Bestrafung. Der Unfall, der zu einem Rechtsfall wurde, stellt Fragen der Zurechnung und Bewertung zur Diskussion (Schuld oder Schicksal?). Es handelt sich um einen Kasus im moralisch-juristischen Sinn.³⁷ Das Ereignis hat nicht nur schlicht die Situation verändert (Simona ist unglücklich), sondern es provoziert darüber hinaus Anschlußhandlungen (Simona muß bestraft werden). Nun gibt es unter den hundert Novellen oder Fabeln oder Parabeln oder wirklichen Begebenheiten (*cento novelle, o favole o parabole o istorie*) des Boccaccio gewiß auch andere Ereignisse mit Handlungsbedarf, den Auftrag oder die Aufgabe, die Falle, die Wette und vieles andere mehr. Am häufigsten ist jedoch der Kasus, sei es als zufälliges Geschehen, sei es als vorsätzliche Störung des Zusammenlebens. Das fordert meist eine ganze Reihe von Anschlußhandlungen: der Geschädigte hat Grund zur Rache, das Sozialsystem als Ganzes hat die Ordnung wiederherzustellen, der Schädiger hat allen Grund, sich der Rache wie der Strafe zu entziehen. Daher hat man den Kern von Boccaccios Novellistik in der Übertretung – einer Sitte, eines Gebots, einer Regel des sozialen Austauschs – gesehen.³⁸ Dem möch-

37 Zum Begriff des Kasus vgl. André Jolles: Einfache Formen. Legende. Sage. Mythe. Rätsel. Spruch. Kasus. Memorabile. Märchen. Witz (zuerst 1930). Reprint Darmstadt 1969, S. 171–193.

38 Tzvetan Todorov: Grammaire du Décaméron (Approaches to Semiotics 3). The Hague/Paris 1969, S. 78. Verallgemeinernd auch Hannelore Schläffer: Poetik der Novelle. Stuttgart/Weimar 1993, S. 26: »Die Abfolge der Handlung hat die Struk-

te ich nicht widersprechen. Tatsächlich überwiegen, wie man weiß, die Normverstöße derer, deren Sexualität unter Kontrolle steht, der Jungfrauen, Ehefrauen, Nonnen und Mönche. So sehr, daß Hannelore Schlaffer kurz und einfach feststellen kann: »Das unerhörte Ereignis: das sexuelle Faktum.«³⁹ Womit sie ein Goethesches Stichwort gegen den Urheber ausspielt; denn im Gespräch mit Eckermann hatte Goethe seine eigene Novelle auf den Gattungsnamen getauft und definiert:

›Wissen Sie was‹, sagte Goethe, ›wir wollen es die Novelle nennen; denn was ist eine Novelle anders als eine sich ereignete unerhörte Begebenheit. Dies ist der eigentliche Begriff, und so vieles, was in Deutschland unter dem Titel Novelle geht, ist gar keine Novelle, sondern bloß Erzählung oder was Sie sonst wollen [...].⁴⁰

Goethes (oder Eckermanns) schlecht formulierte Kurzdefinition, das muß gesagt werden, hat seine Leser eher behindert als erleuchtet. Wie, wenn sich mehr als *eine* Begebenheit ereignen sollte? Die Geschichte von Simona und Pasquino (*Dekameron* IV/7), ja Goethes *Novelle* (1828) selber gibt das deutliche Beispiel einer mehrgipfligen Ereigniskette. Sie folgt, wie ich meine, dem vierteiligen Kasus-Schema mit einer lyrischen Abweichung.

Exposition: Der Fürst reitet mit seinem Gefolge auf die Jagd, die Fürstin reitet mit ihren Begleitern ebenfalls aus. Kasus: Da wird ein Brand in der nahen Stadt zum Ereignis mit Handlungsbedarf, weil ein Löwe und ein Tiger aus den Jahrmarktsbuden ausgebrochen sind. Regulierungsbemühungen: Den bedrohlichen Tiger erschießt ein Begleiter der Fürstin. Doch die Besitzer der Tiere beteuern klagend, die Tiere seien völlig harmlos. So wird die erste, gewaltsame Regelung des Kasus in Frage gestellt und eine zweite kontrastiv eingeleitet. Das Kind der Schauteller lockt mit seiner Flöte den Löwen an und zieht ihm einen Dorn aus der Tätze. Mit dem Lied des Knaben – eine poetische Belohnung ohne Abschluß auf der Geschehensebene – endet die Geschichte.⁴¹

tur: Vergehen – Strafandrohung – List und Befreiung. Es gibt, auch nach Boccaccio, keine Novelle, die nicht eine Gesetzesübertretung enthielte.«

39 Schlaffer, *Poetik der Novelle*, S. 26.

40 Gespräch mit Eckermann vom 29. Januar 1827. Zit. nach Josef Kunz (Hg.): *Novelle* (Wege der Forschung 55). Darmstadt 1968, S. 34. Zur ›Begebenheit‹ als einem menschlich besonders signifikanten Ereignis vgl. Christoph Perels: *Der Begriff der Begebenheit in Goethes Bemerkungen zur Erzählkunst* (1980). In: Ders.: *Goethe in seiner Epoche. Zwölf Versuche*. Tübingen 1998, S. 177–189.

41 Die akademische Preisfrage, welches der drei Ereignisse (Brand, Tigertötung, Löwenbändigung) nun eigentlich die unerhörte Begebenheit sei, hat die unmögliche

Und wie, wenn die Qualität des Unerhörten so beweglich wäre, daß es die unterschiedlichen Teile einer Geschichte, je nachdem, pointieren könnte? Ich ziehe wiederum das Vierer-Schema heran.⁴² In der Exposition ist kaum etwas Unerhörtes zu erwarten, solange linear erzählt wird, wie Boccaccio es tut. Wohl aber an der kritischen Stelle, die Anschlußhandlungen provoziert: bei der unmenschlichen Gehorsamsprobe, die der Gemahl der Griselda verlangt (*Dekameron* X/10), bei einem Streich, bei einem plötzlichen Todesfall, wie in manchen Geschichten des vierten Tages, bei besonders raffinierten Übertretungen des 6. Gebots. Andererseits sind die geradezu seriellen Verstöße dagegen schwerlich jedesmal »unerhört«. Neu, außergewöhnlich sind eher die listigen Lösungen, der Einfallsreichtum, mit dem sich die Sünder aus der Affäre ziehen, das heißt also, die Regulierung des Falles. Selbst der Abschluß, die Belohnung oder Bestrafung, kann unerhört sein. So erhält Ser Ciappelletto, ein ruchloser Sünder, der umständehalber ein christliches Begräbnis benötigt, durch seine Heuchelei nicht nur das Begräbnis, sondern auch noch den Heiligenschein dazu (*Dekameron* I/1). Daher dünkt es mich besser, dasjenige, was als Unerhörtes die besondere Attraktion einer Geschichte ausmacht, mit dem Bauplan des Geschehens in Beziehung zu setzen, nicht mit einem einzigen Ereignis. Zumal man mit Ereignissen im Plural rechnen muß.

IV Märchen

Daß Goethe Novelle und Erzählung so scharf voneinander abhebt, erklärt sich aus der Explosion des literarischen Marktes. Von der anwachsenden Menge kursierender Geschichten überschwemmt, überließ man einen Teil als trivial dem Buch- und Zeitschriftengeschäft zum sofortigen Verbrauch, einen anderen Teil kanonisierte man zum Wiedergebrauch im Zeichen der Dichtung:⁴³ Erzählung vs. Novelle. Sollte es nicht aber Ge-

Antwort erhalten: alle drei. Vgl. Erika Klüsener: Novelle. In: Goethes Erzählwerk. Hg. von Paul Michael Lützel und James E. McLeod. Stuttgart 1985, S. 437.

42 Es findet sich auch außerhalb der Literatur, etwa im Traum oder in sozialen Konflikten. Vgl. Carl Gustav Jung: Vom Wesen der Träume (1948). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8. Olten 1971, S. 335ff.; Victor Turner: Social Dramas and Ritual Metaphors. In: Ders.: Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society. Ithaca/London 1974, bes. S. 35ff.

43 Vgl. den Beitrag *Auswählen. Probleme und Lösungen des Kanons* von Manfred Schneider in diesem Band.

schichten geben, die jenseits der kulturellen Ausdifferenzierung gewissermaßen ursprungsnah und für alle wären? Außerhalb der Medien von Schrift und Druck fand man sie, mündlich erzählt, in der »Grundsuppe von Mährchen, Vorurtheilen, Liedern, rauher Sprache« beim Volk.⁴⁴ 1812 bis 1815 erschienen die beiden Bände der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm. Schon 1798/99 hatte Novalis notiert: »Das Mährchen ist gleichsam der *Canon* der *Poesie*. Alles poetische muß mährchenhaft seyn. Der Dichter betet den Zufall an.«⁴⁵ Dieser Gedanke ist indirekt in Erfüllung gegangen – das Märchen ist zwar nicht zum Kanon der Poesie, wohl aber zum Kanon der Erzählforschung geworden.

1928 beobachtete Vladimir Propp, daß die Handlung russischer Zauber-märchen konsequent aus wiederkehrenden Elementen zusammengesetzt ist, wenn man einmal die Subjekte von ihren Prädikaten getrennt hat:

1. Der Zar gibt dem Burschen einen Adler. Dieser bringt den Burschen in ein anderes Reich.
2. Der Großvater gibt Sučenko ein Pferd. Das Pferd bringt Sučenko in ein anderes Reich.
3. Der Zauberer gibt Ivan ein kleines Boot. Das Boot bringt Ivan in ein anderes Reich
4. Die Zarentochter gibt Ivan einen Ring. Die Burschen, die in dem Ring stecken, bringen Ivan in das fremde Zarenreich. Usw.⁴⁶

Hier gibt es Konstanten und Variablen. Konstant ist das Geschenk oder die Gabe, welche den wunderbaren Transport bewirkt. Variabel dagegen sind Namen der Beteiligten und Art des Zaubermittels. Allerdings nicht grenzenlos variabel: eine Sequenz wie »Die Hexe gibt der Zarentochter einen Ring. Die Burschen, die in dem Ring stecken, bringen sie in ein anderes Reich« wäre auch wunderbar, aber als Entführung doch nicht dasselbe wie der Transport des Helden. Um hier unterscheiden zu können, muß Propp die Trennung von Subjekt und Prädikat teilweise zurücknehmen und ein weiteres Kriterium einführen, das der »Handlungskreise«

44 Johann Gottfried Herder: Von der Ähnlichkeit der mittlern englischen und deutschen Dichtkunst (1777). In: Herders Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Bd. 9. Berlin 1893, S. 530.

45 Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Bd. 3. Darmstadt 1968, S. 449.

46 Vladimir Propp: Morphologie des Märchens (russ. 1928). Frankfurt a. M. 1975, S. 25. Angesprochen ist damit die Funktion »Raumvermittlung« (Nr. XV) bzw. »Be-trugsmanöver« (Nr. VI) nach Propps Notation.

oder Funktionsrollen. Es gibt deren sieben: den Helden; den Sender, der ihn auf Suche schickt; den Schenker, der ihn mit einem Zaubermittel ausstattet; den Helfer, der ihn vor Unglück oder Verfolgung rettet; den Gegenspieler oder Schädiger; den falschen Helden; und schließlich das Objekt aller Bemühungen, die Zarentochter mit ihrem Vater. Jetzt erst läßt sich der wunderbare Transport präzise einordnen, einmal als Raumvermittlung (der Held wird zum Ort des gesuchten Gegenstandes gebracht), einmal als Betrugsmanöver (der Gegenspieler versucht, sich des gesuchten Gegenstandes zu bemächtigen).

Die Erfindung der Funktionsrollen ist grundlegend für die Erzählforschung (Narratologie). Mit ihrer Hilfe kann man Handelnde rein in Beziehung auf das Geschehen kennzeichnen, weder fixiert auf Namen oder soziale Rollen, noch aufgelöst in die wechselnden Handlungsrollen. So ist der Gestiefelte Kater zum Beispiel der Funktion nach ein Helfer, der dem Helden aus seiner Mangelsituation heraushilft – dabei in den unterschiedlichsten Handlungsrollen als Jäger, Schenker, Lügner, Intrigant, Nötiger und Mörder tätig. Handlungsrollen ergeben sich, wenn man das Geschehen personalisiert; Funktionsrollen ergeben sich, wenn man das Geschehen funktionalisiert. Allerdings fragt es sich, wieweit Propps Erkenntnisse auf andere Arten von Geschichten übertragen werden können. Hieran arbeitet die strukturalistische Narratologie seit der Mitte des Jahrhunderts mit dem Ziel, die Struktur von Erzählungen analog zur Struktur der Sprache zu bestimmen.⁴⁷ Namentlich Algirdas J. Greimas hat die eher zufälligen sieben Handlungskreise nach drei Paar-Relationen geordnet. Danach gibt es Subjekt und Objekt (Held und gesuchte Gestalt), Helfer und Schädiger (Opponent), Sender und Empfänger (Auftraggeber und Beauftragter).⁴⁸ Diese sechs Einheiten der Erzählstruktur (*Aktanten*) realisieren sich jeweils in individuellen *Akteuren*, und zwar so, daß ein Akteur in

47 Ausgangspunkt sind die Beiträge von Roland Barthes, Algirdas J. Greimas, Claude Bremond, Umberto Eco, Christian Metz, Tzvetan Todorov, Gérard Genette in *Communications* 8 (1966): *L'Analyse structurale du récit*. Zur Einführung vgl. Arbeitsbuch Romananalyse. Hg. von Werner Ludwig (*Literaturwissenschaft im Grundstudium* 12). Tübingen 1982, S. 130ff. Zur Auseinandersetzung vgl. Paul Ricœur: *Zeit und Erzählung*. Bd. II: *Zeit und literarische Erzählung* (frz. 1984). München 1989, S. 52ff. (»Die semiotischen Zwänge der Narrativität«).

48 Algirdas J. Greimas: *Die Struktur der Erzählaktanten*. Versuch eines generativen Ansatzes. In: *Linguistik und Literaturwissenschaft*. Hg. von Jens Ihwe. Bd. 3. Frankfurt a. M. 1972, S. 218–238. Ders.: *Narrative Grammar: Units and Levels*. In: *Modern Language Notes* 86 (1971), S. 793–806. Ders.: *Du sens*. Paris 1970.

mehr als einem Aktanten figurieren, und umgekehrt, ein Aktant in mehr als einem Akteur dargestellt sein kann.

Das Versprechen einer universalen Erzählgrammatik hat sich nicht einlösen lassen, doch wurden daraus nützliche analytische Instrumente gefertigt, unter anderem für die Typisierung von Geschichten, die Eröffnung von Geschichten, die Funktionsrollen in Geschichten. Die russischen Zaubermärchen, wie viele andere Märchen, schicken ihren Helden in die Welt hinaus, um sein Glück zu suchen. Auszug und Suche finden sich in Mythen, Epen, Romanen ebenfalls. Nur braucht man nicht die ganze lange Reihe von 31 Handlungselementen von Propp zu entfalten – es genügt das Jagd- und Beuteverhalten, das man entwickeln muß, um etwas zu »kriegen«:

Etwas zu »kriegen« heißt: einen Mangel zu bemerken, oder irgend einen Startbefehl zu bekommen; gewisse Kenntnisse oder Informationen über das Wunschobjekt zu haben oder zu erhalten, die Entscheidung, sich auf die Suche zu machen; auszuziehen und, in sich veränderndem Umfeld, auf Partner zu treffen, die sich als hilfreich oder als feindlich erweisen können; den Gegenstand aufzufinden und ihn sich anzueignen, mit Gewalt oder List, oder, gesitteter, durch Verhandlungen; dann den Gegenstand zurückzubringen, der immer noch geraubt und gestohlen werden oder verloren gehen kann. Erst nach all dem, wenn der Erfolg feststeht, ist die Handlung »kriegen« an ihr Ende gekommen.⁴⁹

Aus der Logik des Beutezugs ergeben sich die sechs Phasen des Geschehens.

Die Überlegungen zum Anfang – Mangel oder Startbefehl – können den Blick schärfen für jenes »erregende Moment« (Gustav Freytag), das Situationen verändert. Ist die Ausgangssituation von einem Mangel beherrscht, so muß der Mangel behoben werden: Vor einem großen Walde wohnte ein armer Holzhacker mit seinen Kindern, der hatte nichts zu beißen und zu brechen. Eines Abends sagte seine Frau zu ihm... (*Hänsel und Gretel*). Sind keine Probleme da, so können Gebot und Verbot welche schaffen: »Du sollst essen von allerlei Bäumen im Garten; aber von dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen sollst du nicht essen; denn welches Tages du davon issest, wirst du des Todes sterben.« (Gen. 2/16f.)

49 Walter Burkert: *Structure and History in Greek Mythology and Ritual*. Berkeley/Los Angeles/London 1979, S. 15 (Übersetzung von mir. H.B.).

Neun der 31 Handlungselemente bei Propp gelten dem Anfang⁵⁰ – ein Indiz dafür, wie wichtig er ist.

Daß Funktionsrollen auch in anderen Geschichten zu finden sind, nicht nur in Märchen, liegt auf der Hand. Allerdings können sie sich überlagern, neue Kombinationen eingehen; namentlich Helfer und Schädiger sind selten so säuberlich getrennt wie in der Märchenwelt. Der Graf F... zum Beispiel, der die bewußtlose Marquise von O... vergewaltigt hat, ist einerseits Schädiger, andererseits Helfer, da er sie vor Vergewaltigung beschützt hat und sich als Vater anbietet; eine unerhörte Doppelung, »er würde ihr damals nicht wie ein Teufel erschienen sein, wenn er ihr nicht, bei seiner ersten Erscheinung, wie ein Engel vorgekommen wäre.«⁵¹ In einer anderen Novelle Kleists, dem *Erdbeben in Chili* (1807), wechselt die Funktion des Helden von Jeronimo, der mit seiner im Kloster eingesperrten Geliebten ein Kind gezeugt hat, zu Don Fernando, der aus einem wüsten Lynchmord zwar nicht sein eigenes Kind, wohl aber das schuldbeladene Kind von Jeronimo und Josephe retten kann. Ja, es gibt sogar eine Geschichte ganz ohne Helden, wie David Wellbery entdeckt hat:⁵² die *Sommerreise* (1903) von Hugo von Hofmannsthal. Oder wäre das keine Geschichte mehr?

V Plot-Verbot

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts gerät das Geschichtenerzählen in Mißkredit, seit neue Medien die Phantasie und die Sprache selbst zu industrialisieren beginnen.⁵³ Was so lange eine selbstverständliche Domäne der Literatur gewesen war, wird eben als selbstverständlich verdächtig. 1911, im Blick auf zwei seiner Novellen, notiert Robert Musil: »Man könnte zu bestimmen versuchen, daß diese Erzählungen durch den Ekel

50 Propp, *Morphologie des Märchens*, S. 31–42.

51 Heinrich von Kleist: *Die Marquise von O...* (1808). In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefe*. Hg. von Helmut Sembdner. Bd. 2. Darmstadt 1962, S. 143.

52 David Wellbery: *Narrative Theory and Textual Interpretation*. Hofmannsthal's *Sommerreise* as Test Case. In: *Deutsche Vierteljahresschrift* 54 (1980), S. 308–333.

53 Vgl. Friedrich Kittler: *Grammophon Film Typewriter*. Berlin 1986. Ders.: *Aufschreibesysteme 1800 / 1900*. 3. vollst. überarb. Aufl. München 1995.

am Erzählen geformt sind.«⁵⁴ 1917 erregt sich Alfred Döblin über die erzählten Dramen auf Papier: »Der Roman hat mit Handlung nichts zu tun; man weiß, daß im Beginn nicht einmal das Drama damit etwas zu tun hatte, und es ist fraglich, ob das Drama gut tat, sich so fest zu legen.«⁵⁵ 1967 konstatiert Peter Handke, daß er Geschichten, gar phantasievolle Geschichten, in der Literatur nicht mehr ertragen könne:

Die Fiktion, die Erfindung eines Geschehens als Vehikel zu meiner Information über die Welt ist nicht mehr nötig, sie hindert nur. Überhaupt scheint mir der Fortschritt der Literatur in einem allmählichen Entfernen von unnötigen Fiktionen zu bestehen. Immer mehr Vehikel fallen weg, die Geschichte wird unnötig, das Erfinden wird unnötig, es geht mehr um die Mitteilung von Erfahrungen, sprachlichen und nicht sprachlichen, und dazu ist es nicht mehr nötig, eine Geschichte zu erfinden.⁵⁶

Bei der Revision literarischer Schemata, die die Literatur in Wechselwirkung mit anderen Medien fortschreitend vornimmt, kommt auch der aristotelische *Mythos* auf den Prüfstand, in den langen Romanexperimenten wie in den kurzen Geschichten der Moderne. Aber die Geschichten, kunstvolles Verständigungsmittel außerhalb wie innerhalb der Dichtung, sind zu sehr grenzüberschreitend beweglich, um sich vertreiben zu lassen. Brigitte Kronauer überschreibt das Verbot »Kein Plot, keine lineare Handlung usw.«⁵⁷ in ihren Texten. Und Peter Handke wünscht sich für seine gesammelten Aufsätze: »Es wäre schön, wenn man möglichst viele dieser Texte als Geschichten lesen könnte.«⁵⁸

54 Robert Musil: Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Bd. 1: Prosa und Stücke. Hamburg 1978, S. 1315. *Locus classicus* für die Unmöglichkeit des Geschichtenerzählens ist das 122. Kapitel (»Heimweg«) in Musils *Mann ohne Eigenschaften* (1930).

55 Alfred Döblin: Bemerkungen zum Roman (1917). In: Ders.: Schriften zu Ästhetik, Politik und Literatur. Hg. von Erich Kleinschmidt. Olten/Freiburg i.Br. 1989, S. 124.

56 Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M. 1972, S. 24.

57 Kronauer, Ist Literatur unvermeidlich? (wie Anm. 1).

58 Handke, Elfenbeinturm, S. 8.

Literaturhinweise

- MIEKE BAL: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative* (Narratologie, 1977). 2. überarb. Aufl. Toronto/Buffalo/London 1997.
- PETER BICHSEL: *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Neuwied 1982.
- CLAUDE BREMOND: *Logique du récit*. Paris 1973.
- SEYMOUR CHATMAN: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca N. Y. 1978.
- JONATHAN CULLER: *Defining Narrative Units*. In: *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*. Hg. von Roger Fowler. Oxford 1975, S. 123–142.
- UMBERTO ECO: *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur. Harvard Vorlesungen (Norton Lectures 1992/93)*. München 1994.
- EBERHARD LÄMMERT (Hg.): *Erzählforschung (Germanistische Symposien. Berichtsbände 4)*. Stuttgart 1982.
- GERALD PRINCE: *Narratology*. In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Hg. von Raman Selden. Cambridge 1995, S. 110–130.
- SHLOMITH RIMNON-KENAN: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London und New York 1983.
- MARIE-LAURE RYAN: *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Bloomington 1991.
- TZVETAN TODOROV: *Poetik der Prosa*. Frankfurt a. M. 1972.
- DIETRICH WEBER: *Erzählliteratur. Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*. Göttingen 1998.

DAVID LODGE

Roman, Drehbuch, Bühnenstück: Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen

Roman, Theaterstück, Kino- und Fernsehfilm sind die beherrschenden Formen fiktionalen Erzählens in unserer Kultur. Welche narrativen Merkmale sind dabei für nur ein Medium charakteristisch, und welche haben alle gemeinsam? Warum tendiert ein Schriftsteller eher zu einem Medium als zu einem anderen? Was veranlaßt einen Autor oder eine Autorin, das Medium zu wechseln, und was entdeckt er oder sie dabei über die Natur des Erzählens? Um diese Fragen zu beantworten, werde ich zur Erläuterung weitgehend auf meine eigenen Erfahrungen zurückgreifen, denn sie stellen die bequemste Datenbank dar, die es zu diesem Zweck gibt. Ich schreibe seit mehr als dreißig Jahren erzählende Prosa, und ich betrachte mich in erster Linie als Romanautor. Vor einigen Jahren schrieb ich jedoch ein Theaterstück, *Literatenspiele*, das dreimal professionell inszeniert wurde, und im selben Zeitraum habe ich meinen Roman *Saubere Arbeit*, Dickens' *Martin Chuzzlewit* sowie *Literatenspiele* für das Fernsehen bearbeitet. Auch als Literaturwissenschaftler habe ich mich seit langem mit dem Erzählen beschäftigt, und im folgenden werde ich auf einige literarische Theorien rekurrieren. Und ich werde einige Verallgemeinerungen wagen, die rein intuitiv und spekulativ sind.

Was läßt einen Schriftsteller stärker zu dem einen statt zu dem anderen narrativen Medium tendieren? Wahrscheinlich ist diese Frage in letzter Konsequenz nicht zu beantworten, doch wir können vermuten, daß seine Wahl von einer Kombination verschiedener Faktoren bestimmt wird: angeborenes bzw. vererbtes Talent; das eigene, von den persönlichen Umständen geformte Temperament; und der größere kulturelle, historische und institutionelle Kontext, in dem ein Schriftsteller arbeitet.

Um mit letzterem zu beginnen: Es ist ziemlich offensichtlich, daß Shakespeare eher Romanautor als Dramatiker geworden wäre, wäre er im neunzehnten statt im sechzehnten Jahrhundert geboren worden, denn das Viktorianische Theater war einfach nicht in der Lage, sich einem kreativen Genie dieses Ranges anzupassen, und ihm zu erlauben, seine gesamten Ausdrucksmöglichkeiten zu verwirklichen. Eine Bestätigung dieser Einschätzung ist der Fall Charles Dickens – ein kreatives Genie von ähn-

licher Statur wie Shakespeare, der ein großer Romanautor wurde, obwohl seine natürliche Neigung dem Theater galt. Es ist allgemein bekannt, daß Dickens theatersüchtig war, daß er leidenschaftlich gern in Amateuraufführungen und Scharaden auftrat und diese inszenierte, und daß er sich schließlich mit äußerst erfolgreichen, stark theatralischen öffentlichen Lesungen aus seinen Werken umbrachte. Im Elisabethanischen Zeitalter wäre er sicherlich eher Bühnen- als Romanautor geworden, und tatsächlich haben seine Romane – besonders die frühen – eine stark theatralische Qualität.

Ein weiteres Beispiel. Die Tatsache, daß so viele anspruchsvolle britische Romanautoren in den letzten zwei Jahrzehnten Originaldrehbücher und Drehbuchadaptionen eigener Werke und solche anderer Romanautoren geschrieben haben – etwas, das in den 50er und 60er Jahren äußerst selten war – hat sehr viel damit zu tun, daß es mehr Fernsehsender gibt, daß länger gesendet wird und daß das britische Fernsehen für unabhängige Produzenten offen wurde; es hat zu tun mit dem Wechsel des Geschmacks von Studio-Fernsehspielen, deren Konventionen im wesentlichen theatralisch waren, hin zu eher romanhaften Stücken, die mit vielen an Originalschauplätzen gedrehten Aufnahmen arbeiten; und mit dem Erfolg von Channel 4 als dem Hauptauftraggeber für Filme mit geringem Budget und künstlerischer Qualität, was andere Sender dazu brachte, auf demselben Gebiet als Konkurrenten aufzutreten. Diese Entwicklungen haben einen Markt für Drehbücher geschaffen, dessen Bedarf von der relativ kleinen Gruppe professioneller Fernsehautoren, die das Medium in der Ära des »Play for Today« beherrscht hatten, nicht mehr gedeckt werden konnte.

Solche äußeren, materiellen Faktoren, die sich der Kontrolle des einzelnen Autors entziehen und von ihm manchmal gar nicht bewußt wahrgenommen werden, haben offensichtlich Folgen für die jeweilige Karriere. Es ist aber ebenso offensichtlich, daß deren Einfluß nicht absolut oder ausschließlich ist. Temperament und Lebensgeschichte des Autors kommen mit ins Spiel. Ich vermute, daß die meisten Schriftsteller ihre Berufung dadurch finden, daß sie andere imitieren und ihnen nacheifern; daß sie etwas schaffen wollen, das eine ähnliche Wirkung hat wie die Werke, die sie beim Lesen oder Betrachten selbst bewegt oder begeistert haben. Die meisten Romanautoren waren in ihren Entwicklungsjahren große Romanleser; die meisten Dramatiker hatten in ihrer Kindheit oder Jugend Zugang zum Theater. Deutlich schwieriger zu beurteilen sind die prägenden Folgen von persönlichen Umständen und Anlagen. Der Lektüre von

Schriftsteller-Biographien nach zu urteilen, waren Romanautoren in jungen Jahren sehr häufig ziemlich einsam und isoliert – entweder weil sie Einzelkinder, oder weil sie durch eine Krankheit eingeschränkt waren, so daß sie auf die Auswege der Phantasie und Imagination zurückgeworfen wurden, die das private Lesen bietet. Sie sind eher introspektiv und depressiv; sie beobachten lieber, als daß sie teilnehmen; sie sind im Freud-schen Sinne anal-retentive Charaktere; sie horten Informationen, sind eifersüchtig besitzergreifend gegenüber ihrem Werk, und perverserweise widerstrebt es ihnen oft, ihr Werk zuende zu bringen und es loszulassen. Im Gegensatz dazu sind Dramatiker eher extravertiert, exhibitionistisch, gesellig, manisch und oral.

Schwierig wäre es, wollte man in gleicher Weise das Profil eines typischen Drehbuchautors zeichnen, was zum Teil daran liegt, daß sich seine Rolle mit der des Regisseurs überschneidet. Wer eine natürliche Neigung zum Filmemachen besitzt, will normalerweise Regisseur werden und seine eigenen Drehbücher schreiben. Nur selten beginnt jemand seine Karriere ausschließlich als Drehbuchautor, wenn er nicht gleichzeitig Regisseur ist; eher wird er von anderen Feldern des Schreibens wie etwa Romanen oder Bühnenstücken herkommen. Tatsächlich kann man die drei Formen – Roman, Bühnenstück, Drehbuch – nach dem abnehmenden Grad von künstlerischer Kontrolle unterscheiden, die der Schriftsteller über die Form des Werks hat, wie sie das Publikum aufnimmt, und das wiederum hat was mit den formalen Mitteln zu tun, die zur Kommunikation verwendet werden.

Das Medium des Romanautors ist fast ausschließlich die Sprache. Ich sage »fast«, weil Romane manchmal illustriert sind. Im 19. Jahrhundert waren sie es in der Regel, und heute haben sie üblicherweise illustrierende Einbände oder Schutzumschläge, die vermutlich einigen Einfluß darauf haben, wie der Text rezipiert wird. Und ich sage »vermutlich«, weil ich keine Untersuchung kenne, die zu diesem Thema durchgeführt worden wäre, auch wenn in der Verlagsindustrie viel Zeit, Geld und Aufmerksamkeit auf die Gestaltung von Umschlägen verwandt wird. Für das *Marketing* von Romanen und Erzählungen ist das sicherlich entschieden wichtig. Die Einkäufer großer Buchhandelsketten orientieren sich bei der Bestellung eines neuen Romans hauptsächlich an dem Aussehen des Umschlags und an den bisherigen Verkaufszahlen des Autors, denn sie haben nicht die Zeit, die Bücher zu lesen, die ihnen angeboten werden. Die Verleger verwenden manchmal bis zu 20 Prozent der Stückkosten eines ge-

bundenen Romans auf den Schutzumschlag. Die Hoffnung, daß ein auffälliger Einband die Aufmerksamkeit des stöbernden Kunden in einer vollen Buchhandlung erregt, ist wahrscheinlich gut begründet. Ob aber die Illustration auf dem Umschlag tatsächlich Einfluß darauf hat, wie der Leser den Text *liest*, ist ein noch unergründetes Geheimnis – ob also beispielsweise *Saubere Arbeit* anders rezipiert wird, wenn der Umschlag aus Paul Cox' Aquarell besteht, der die Autos des Helden und der Heldin zeigt, die auf einer Straße in Rummidge aneinander vorbeifahren (gebundene Ausgabe bei Secker & Warburg), oder wenn er in Ian Boyds dekorativer Typographie mit industriellen und akademischen Motiven geschmückt ist (Penguin-Erstaussgabe) oder wenn er auf der Vorderseite Standfotos von Warren Clarke und Haydn Gwynne in Schutzhelmen zeigt (Neuausgabe von Penguin anläßlich der Verfilmung).

Wie auch immer, dieser Aspekt der Rezeption eines Romans hat kaum Einfluß darauf, wie er geschrieben wird. Romanautoren mögen großes Interesse daran haben, wie die Umschläge ihrer Bücher gestaltet werden (ich habe das ganz sicher), doch normalerweise erst *nachdem* das Buch geschrieben ist. Das Medium des Romanautors ist das geschriebene Wort. Man kann fast sagen, das gedruckte Wort, weil der Roman, wie wir ihn kennen, mit der Erfindung des Buchdrucks geboren wurde. Üblicherweise wird der Roman von einem einzelnen, schweigenden Leser gelesen, der dabei überall sein kann – im Bett, am Strand, im Bad, im Zug oder im Flugzeug. Ich kannte sogar mal jemanden (natürlich einen Briten), der las in den 50er Jahren, während er durch die großen, leeren Prärien Amerikas fuhr. Heute gibt es Romane auf Audiocassette, die er anhören könnte – eine neue Form des Geschichtenerzählens, die im Zeitalter des Verkehrsstaus ungeheuer populär geworden ist. Ob diese Werke als Erzählprosa oder als Dramen kategorisiert werden sollten, ist eine gute Frage; mir fehlt hier nur die Zeit, sie weiterzuverfolgen. Der Roman im Taschenbuch ist jedoch noch immer die billigste, am leichtesten zu transportierende und vielseitigste Form erzählerischer Unterhaltung. Er ist auf einen einzigen Informationskanal beschränkt, die Schrift. Aber innerhalb dieser Beschränkung ist er die vielseitigste Erzählform. Er kann – mühe-los – überall hingelangen: ins All, in die Köpfe der Menschen, in ihre Körper, in Paläste oder Gefängnisse oder Pyramiden, ohne daß irgendwelche Gedanken an die Kosten oder die praktische Durchführbarkeit verschwendet werden müßten, die der Bühnen- oder Drehbuchautor immer in Betracht ziehen muß. Wenn wir die Kurzgeschichte mit unter der allgemeineren Kategorie des Romans fassen, kann er praktisch jede Länge

haben. Wenn ein Autor von Romanen und Erzählungen Form und Inhalt dessen festlegt, was er schreibt, so gibt es außer rein künstlerischen Kriterien nichts, was ihn dabei einschränkt.

Das macht seine Aufgabe nicht unbedingt leichter gegenüber der eines Autors von Bühnenstücken oder Drehbüchern, der immer solchen praktischen Zwängen wie Budget, Aufführungsdauer, Besetzungsfragen usw. unterliegt. Gerade die Vielfalt, ja die Unendlichkeit der Wahlmöglichkeiten, die der Romanautor genießt, sind eine Quelle von Sorgen und Schwierigkeiten. Aber der Romanautor behält die absolute Kontrolle über seinen Text, bis er veröffentlicht und vom Publikum aufgenommen wird. Natürlich kann er von seinem Herausgeber oder anderen den Rat erhalten, den Text zu überarbeiten, bevor dieser veröffentlicht wird; ein Verleger kann eine solche Überarbeitung sogar zur Bedingung für die Publikation machen. Doch wenn sich der Schriftsteller weigert, diese Bedingung zu erfüllen, wäre niemand überrascht. Und es ist nicht ungewöhnlich, daß ein etablierter Romanautor ein Manuskript abliefern und erwartet, daß der Verleger es genau so druckt, wie er es geschrieben hat, ohne auf irgendwelche Vorschläge zur Überarbeitung, Streichung und Korrektur von Seiten des Lektorats einzugehen. Aber nicht einmal der etablierteste Bühnen- oder Drehbuchautor würde ein neues Manuskript einreichen und erwarten, daß es ohne Überarbeitung aufgeführt oder gedreht wird. Und zwar deshalb, weil Stücke und Filme Formen des Erzählens sind, die in Zusammenarbeit entstehen und mehr als einen Kommunikationskanal benutzen.

Zur Produktion eines Theaterstücks gehören neben den Worten des Autors die körperliche Präsenz der Schauspieler, ihre Stimmen und Gesten, die der Regisseur aufeinander abstimmt, das visuelle Erlebnis, das Beleuchtung und *Set* erzeugen, sowie möglicherweise die Musik. Beim Film ist das visuelle Erlebnis bei der Abfolge der Bilder natürlich noch entscheidender, was durch verschiedene Möglichkeiten der Perspektive und Kamerareinstellung verstärkt wird (Nahaufnahme, Weitwinkelaufnahme, Teleobjektiv, Zoom usw.), die allesamt von Regie und Schnitt kontrolliert werden und die allen Zuschauern eine einheitliche Erzählperspektive aufzulegen. Auch ist die Musik im Film viel gegenwärtiger und wirkungsvoller als im eigentlichen Drama. Obwohl also der Text bei Theaterstücken wie bei Filmen die entscheidende Grundlage darstellt, ist er doch nur die Grundlage für anschließende Überarbeitungen, die zwischen dem Autor und den anderen kreativ Tätigen, die daran beteiligt sind, ausgehandelt werden. Und was Drehbücher betrifft, so kann es sein, daß der Autor

wenig oder gar keine Kontrolle über die endgültige Form seiner Arbeit hat. Aufführungsverträge schützen die Rechte des Autors in dieser Hinsicht. Er muß »zustimmen« bei der Wahl des Regisseurs und der Schauspieler. Er hat das Recht, die Proben zu besuchen, und üblicherweise werden ihm seine Auslagen erstattet, wenn er das tut. Oft findet noch während der Proben ein großer Teil der Überarbeitungen statt, und manchmal besteht die Möglichkeit zu weiteren Überarbeitungen während der Voraufführungen vor der offiziellen Premiere. Der Text des Stückes wird in der Regel erst dann gedruckt und veröffentlicht, wenn sich alle Beteiligten auf den Text, der tatsächlich gespielt wird, geeinigt haben.

Bei Film und Fernsehen hat der Drehbuchautor zumeist kein in diesem Umfang vertraglich festgelegtes Beratungs- und Zustimmungsrecht. Die Praxis variiert hier je nach Produktionsgesellschaft und der Art des Projekts und den daran Beteiligten. Beim Fernsehen ist man zumeist, wenigstens in England, Schriftstellern gegenüber freundlicher eingestellt und eher dazu geneigt, sie in die Produktion und Nachproduktion einzubeziehen, als das bei Kinofilmen der Fall ist. Einer meiner Freunde, der seinen eigenen Roman für einen Hollywood-Film adaptiert hatte, wurde sogar mit der Begründung vom Drehort verbannt, daß er zu sehr störe.

Bei *Saubere Arbeit* stellte der Regisseur Chris Menaul klar, daß er mich nicht ständig bei den Proben dabeihaben wollte. (Dies geschah wahrscheinlich deshalb, weil ich mich, unerfahren wie ich in diesen Dingen war, übertrieben enthusiastisch in die erste Probe einmischte, die ich besuchte.) Stattdessen lud er mich ein, am Ende jeden Tages im Überblick die Szenen anzusehen, an denen die Schauspieler gearbeitet hatten, und er hörte sich meine Kommentare an. Ich durfte beim Drehen so viel zusehen, wie ich wollte, doch in diesem Stadium sind die Möglichkeiten, das Drehbuch oder die Darstellung noch zu ändern, sehr begrenzt. Obwohl es mir also freistand, beim Fein-Schnitt zuzusehen, hatten der Regisseur und sein Cutter bereits grundlegend Auswahl und Abfolge der Aufnahmen ausgearbeitet. Und die fertige Produktion enthielt viele Einstellungen und Sequenzen, deren Inhalt praktisch neu war, die nicht im Drehbuch gestanden hatten und die der Regisseur auf eigene Initiative hinzugefügt hatte. (So z. B. merkt Vic Wilcox, der in ziemlich melancholischer Stimmung nach seiner ›Abschiedsszene‹ mit Robyn Penrose davonfährt, während Randy Crawford im Autoradio von gebrochenen Herzen singt, plötzlich, daß er auf der Straße von Riviera-Sunbed-Fahrzeugen umringt ist, die zu den heimlichen Geschäften seines Kollegen Brian Everthorpe gehören, der gleichzeitig zwei Jobs hat; und die Absurdität der Si-

tuation amüsiert ihn so sehr, daß er in Lachen ausbricht. Dies, das letzte Bild des heiteren Vic, kann auch das Publikum aufheitern. Das war nicht nur ganz alleine Chris Menauls Idee, ich wußte noch nicht einmal etwas von seinem Vorhaben, bis ich den Roh-Schnitt der letzten Episode sah.)

Kurz, während das Drehbuch seine verschiedenen Stadien durchmacht, behält der Schriftsteller das Steuer in der Hand, auch wenn er von Produzent und Regisseur Rat und Kritik erhält. Sobald jedoch die Produktion begonnen hat, geht die künstlerische Kontrolle über das Projekt in der Regel auf den Regisseur über. Diese Tatsache wird seltsamerweise von den meisten Journalisten, die Fernsehfilme besprechen, übersehen, denn anders als Filmkritiker neigen sie dazu, alle Anerkennung und alle Vorwürfe wegen des Erfolgs oder Mißerfolgs einer Produktion dem Autor und den Schauspielern zuzuschreiben und den ausschlaggebenden Beitrag – zum Guten oder Schlechten – des Regisseurs zu übersehen. Bei *Saubere Arbeit* empfand ich gelegentlich Frustration und Groll, weil mir die künstlerische Kontrolle aus den Händen genommen worden war; doch ich muß zugeben, daß das Ergebnis die Entscheidungen des Regisseurs in fast jeder Hinsicht rechtfertigt.

Auf diesem Gebiet hängt viel von der Autorität und Erfahrung des Schriftstellers ab, von seinem Verhältnis zu Produzent und Regisseur sowie von der Persönlichkeit aller drei. Das Ergebnis wird uninspiriert sein, wenn es an Reibung zwischen ihnen fehlt; ein gewisses Maß an Konflikten, Auseinandersetzungen und gegenseitiger Kritik ist gesund. Auf der anderen Seite können sich ungeklärte Meinungsverschiedenheiten unglücklich auf das Ergebnis auswirken. Man kann als Autor einen Streit mit dem Regisseur über eine bestimmte Szene im Drehbuch gewinnen, doch man kann ihn nicht dazu bringen, daß er sie mit dem nötigen Gespür und der nötigen Überzeugung filmt, wenn er nicht daran glaubt, und deshalb ist es am besten, wenigstens einen Kompromiß zu erreichen. Kein Wunder, daß Schriftsteller, die hauptsächlich in diesem Medium arbeiten, schließlich bei ihren eigenen Arbeiten Regie führen wollen (wie etwa Peter Barnes und der verstorbene Dennis Potter). Aber andererseits ergibt sich eine handgreifliche Gefahr, wenn man das macht: der Verlust der kreativen Spannung in der Zusammenarbeit.

Ich möchte mich nun einer abstrakteren und eher theoretischen Betrachtung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den drei narrativen Formen Roman, Bühnenstück und Drehbuch zuwenden. Mein wichtigstes Werkzeug ist dabei die Unterscheidung, welche die russischen For-

malisten zwischen dem *Was* und dem *Wie* eines Erzähltextes getroffen haben, das, was sie als *fabula* und als *sjuzet* bezeichnet haben. Die *fabula* ist das Rohmaterial der Erzählung – die Geschichte, wie sie sich mit realen Menschen in realer Zeit und an einem realen Ort abgespielt hätte; das *sjuzet* ist die Darstellung dieser Handlung in einem Diskurs, der ein Roman-, Dramen- oder Filmdiskurs sein kann oder jede andere Art von Diskurs. Das *sjuzet* ist immer eine motivierte Umformung der *fabula*. Das soll heißen: Das, was das *sjuzet* vom Rohmaterial der *fabula* auswählt, weglässt, umformt und wiederholt, bestimmt seinen Sinn oder seine Bedeutung.

Nehmen wir zum Beispiel die Geschichte eines Ehebruchs – irgendeines Ehebruchs. Sie wird unterschiedlich auf uns wirken, je nachdem, ob sie aus der Perspektive der Verletzten oder der schuldigen oder der dritten Partei geschildert wird, auch wenn in der *fabula*, wie im wirklichen Leben, alle drei Parteien gleichermaßen betroffen sind. Ein Romanautor kann versuchen, diese Wirkung dadurch zu erreichen, daß er den Ehebruch sukzessive aus allen drei Perspektiven schildert, doch in der *fabula* würde er alle drei gleichzeitig betreffen. Ein Romanautor könnte versuchen, die Affäre unparteiisch aus einer allwissenden vierten Perspektive darzustellen, doch in der *fabula*, wie in der Wirklichkeit, gibt es keine solche Perspektive; sie ist eine literarische Konvention oder ein religiöser Glaubenssatz. Die Geschichte wird auch unterschiedlich auf uns wirken, je nachdem, ob sie sich chronologisch entfaltet (wie in *Anna Karenina*) oder in umgekehrter Reihenfolge (wie in Pinters *Betrayal*) oder ob die Abfolge in den Gedanken und Erinnerungen der Beteiligten durcheinandergeht und zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hin- und herspringt (wie in Graham Greenes *Das Ende einer Affäre*). Und alle diese Differenzen zwischen *fabula* und *sjuzet* werden durch die Möglichkeiten des narrativen Mediums bestimmt, wobei einige Möglichkeiten, die dem Romanautor offenstehen, in Drama und Film kaum praktikabel sind, und umgekehrt.

So ist zum Beispiel der Roman von allen dreien am besten in der Lage, Gedanken und damit die Subjektivität von Erfahrung darzustellen. Selbstgespräch und Beiseitesprechen im Drama und Voice-Over-Kommentar im Film erscheinen einigermaßen unbeholfen, verglichen damit, wie ein Romanautor die erlebte Rede und den inneren Monolog einsetzt. Natürlich können einflussreiche Dramatiker und Filmemacher einen Weg finden, die ihrem Medium eigenen Zwänge zu umgehen. In seinem *Passion Play*, einer Ehebruchsgeschichte, läßt Peter Nichols die beiden Hauptrollen durch zwei Schauspieler und zwei Schauspielerinnen spielen: einer spricht jeweils die tatsächlichen Äußerungen der Figur, der andere ihre privaten

Gedanken, wobei er für die anderen Mitwirkenden als unsichtbar vorzustellen ist. Im Film *Alfie* wendet sich der von Michael Caine gespielte Held, ein Schürzenjäger, regelmäßig der Kamera zu und bekennt gegenüber dem Publikum seine Gedanken und Gefühle in Form des Beiseitensprechens. Doch solche Mittel sind im Theater und Film die Ausnahme – sie sind das, was Erving Goffman das »Ausbrechen aus dem Rahmen« nennt –, während für den Roman das Umgekehrte gilt. In einem Roman *erwarten* wir, Zugang zu den Gedanken und Gefühlen einer Figur zu haben, und wenn ein Roman strikt an der Oberfläche bleibt und nur Sprache und Verhalten ohne jede Introspektion schildert – wie etwa Malcolm Bradburys *Der Geschichtsmensch* und einige Kurzromane von Muriel Spark wie »*Töte mich!*« und *Bitte nicht stören* –, so entsteht dadurch eine beunruhigende und verfremdende Wirkung. Tatsächlich ist es schwierig, Erfahrungen im Roman *nicht* subjektiv darzustellen, weshalb es auch schwierig ist, eine Figur, aus deren subjektiver Perspektive die Handlung hauptsächlich dargestellt wird, nicht zu bevorzugen. Die dramatische Form ist hier weitaus unparteiischer, denn im Dramentext fehlt die Stimme des Autors, die für eine Figur mehr Sympathie verraten könnte als für eine andere. Bei zwei von meinen Romanen, *Ortswechsel* und *How Far Can You Go?*, habe ich am Ende die Form des Filmszenarios übernommen, um nicht als Autor eine Vorliebe für eine Position unter mehreren, die im Text dargestellt werden, erklären zu müssen.

Die Handlung von *Ortswechsel* ist hoch stilisiert und symmetrisch. Zwei Englisch-Professoren, Philip Swallow von der Universität Rummidge und Morris Zapp von der Euphoric State, tauschen ihre Arbeitsstellen und bis zu einem gewissen Grad ihre Haltungen, Gewohnheiten und Wertvorstellungen. Und sie haben Affären mit der Frau des anderen. Im letzten Kapitel, »Schließlich...«, treffen sich alle vier in einem Hotel in New York, auf halbem Weg zwischen den beiden fiktiven Universitäten, um ihre Zukunft zu klären. Als ich den Roman begann, hatte ich keine Ahnung, wie ich ihn beenden würde, und als ich mich dem Ende näherte, wollte ich die Geschichte immer weniger zugunsten Englands oder Amerikas, einer Heirat oder einer Scheidung, einer Scheidung mit neuer Heirat oder nur einer Scheidung entscheiden, oder die Wünsche und Bedürfnisse der vier Hauptfiguren unterschiedlich behandeln. So schrieb ich das letzte Kapitel in Form eines Filmszenarios, in dem jede mögliche Lösung der Geschichte von den vier Figuren diskutiert und niemand bevorzugt wird durch Einblick in seine Gedanken und Gefühle oder durch den Ton des Erzählers – denn es gibt keinen Erzähler. Auch half mir die Form des Szenarios,

der Entscheidung für die eine oder andere Lösung auszuweichen, indem ich die Tatsache ausnutzte, daß sich ein offenes oder ergebnisloses Ende in einem Film leichter unterbringen läßt, weil das Publikum nicht weiß, wann es kommt. Die letzten Worte im Szenario gehören Philip:

Ich meine, innerlich stellt man sich auf das Ende des Romans ein. Beim Lesen merkt man, daß man nur noch ein, zwei Seiten hat, und man bereitet sich darauf vor, das Buch zuzuklappen. Beim Film geht das nicht, schon gar nicht heute, wo Filme viel lockerer strukturiert, viel ambivalenter sind als früher. Man kann nie voraussagen, welches Bild das letzte sein wird. Der Film geht weiter, so, wie das Leben weitergeht, die Leute darin funktionieren, agieren, trinken, reden, wir sehen ihnen zu, und an jedem beliebigen, dem Regisseur genehmen Punkt, ohne Vorankündigung, ohne daß etwas entschieden oder erklärt oder geregelt ist, kann er einfach ... zu Ende sein.

PHILIP zuckt die Schultern. Die Kamera stoppt und läßt ihn mitten in der Bewegung erstarren.

Nach der Erzählperspektive ist vermutlich die Zeit die Kategorie, bei der der größte Unterschied zwischen *fabula* und *sjuzet* besteht. In seinem Buch *Die Erzählung* unterteilt Gérard Genette die Kategorie der Zeit im narrativen Diskurs in drei Subkategorien: Ordnung, Dauer und Frequenz. Die chronologische Ordnung und Abweichungen davon habe ich bereits in der Diskussion möglicher Fassungen einer Ehebruchsgeschichte angesprochen. Mit Frequenz meint Genette das Verhältnis zwischen der Häufigkeit, mit der etwas in der *fabula* geschieht und der Häufigkeit, mit der es im *sjuzet* geschieht. Ein gutes Beispiel dafür ist in Conrads *Lord Jim* der schicksalhafte Sprung Jims vom Schiff mit den schlafenden Pilgern, das, wie er meint, gerade sinkt – eine Handlung, die einen verhängnisvollen Makel seines Charakters offenbart und seine Karriere als Offizier der Handelsmarine zerstört. Im Verlauf des Buches wird diese Handlung immer wieder beschrieben, etwa wenn Jim sie vor Gericht erzählt, wenn er sie zwanghaft anderen Leuten erzählt, oder auch wenn andere Erzähler sie diskutieren. Obwohl also der Sprung in der *fabula* nur einmal stattfindet, ereignet er sich im *sjuzet* offensichtlich mehrere Male. Das Kino kann diese Wirkung sehr leicht und nachdrücklich mit Hilfe von Rückblende und Wiederholung erreichen; ein Bühnenstück wahrscheinlich nicht so leicht.

Dauer betrifft das Verhältnis zwischen der mutmaßlichen zeitlichen Länge, die eine Handlung in der *fabula* beansprucht, und der Zeit, die sie im *sjuzet* beansprucht; letztere kann länger, kürzer oder ungefähr genauso

lang sein. Objektiv betrachtet dauern die meisten narrativen Diskurse weniger lang als die Abfolge der Handlungen, die sie darstellen, weil große Ereignismengen ohne Bedeutung weggelassen werden, doch wie wir sie erleben, ist höchst unterschiedlich.

So erscheint zum Beispiel in den Büchern von Henry James oder Virginia Woolf eine einfache Konversation außergewöhnlich lang wegen des hohen Maßes an Introspektion und Analyse, die in den Köpfen der Figuren zwischen ihren wörtlichen Reden abläuft. Bei Proust oder Robbe-Grillet lesen sich Beschreibungen einfacher Handlungen wegen der minutiösen Details, die dabei dargestellt werden, wie Zeitlupenwiederholungen in Filmen. Im Gegensatz dazu ist bei einer Abenteuergeschichte die Dauer der Ereignisse oft komprimiert, so daß der Protagonist ständig in eine neue, gefährliche Lage gerät. Allerdings können beim Film Krisenmomente durch den Schnitt gedehnt werden, um die Spannung zu steigern (etwa wenn ein Mann mit seinen Fingerspitzen an einem Felsvorsprung hängt). Eine Dehnung der realen Zeit kann beim Film am einfachsten durch Zeitlupenaufnahmen erreicht werden, was aber Distanz zum Zuschauer schafft, denn es wirkt »unrealistisch« – ist aber beispielsweise eine Möglichkeit, Gewalt in einem Abenteuerfilm zu ästhetisieren. Natürlich kann ein Film auch bewirken, daß das Tempo der Ereignisse beschleunigt erscheint – er kann das vielleicht sogar besser als der Roman: Durch das einfache Mittel des Schnitts kann er sofort von einem kritischen Zeitpunkt zu einem anderen springen, ohne daß erklärt werden muß, wie die Figur dorthin kam, denn solche Erklärungen haben einen retardierenden Effekt. Tatsächlich darf bezweifelt werden, ob irgendein anderes Medium dem Film in dieser Art narrativer Hochspannung gleichkommt. Natürlich kann ein Bühnenstück eine gegebene *fabula* mehr oder weniger schnell abhandeln, indem es die Länge der einzelnen Szenen variiert, sowie durch das, was weggelassen wird. Aber solange die Figuren sprechen, wird dem *sjuzet* eine normative Dauer aufgezwungen. Das, was die Figuren auf der Bühne sagen, dauert etwa so lange wie gesprochene Sprache in der Wirklichkeit, auch wenn es in der Regel viel eher grammatikalisch »wohlgeformt« ist und viel mehr Informationen enthält; und ein Stück besteht nun einmal zum größten Teil darin, daß die Figuren reden.

Bei Bühnentexten und Drehbüchern hat die Dauer noch einen weiteren Aspekt, den Genette nicht behandelt, denn er beschäftigt sich ausschließlich mit der Erzählprosa, und das ist die Aufführungsdauer. Sie ist bei Bühnentexten und Drehbüchern eine formale Beschränkung, die weitreichende Implikationen besitzt. Erzählprosa kann mehr oder weniger belie-

big lang sein, je nach dem, wofür sich der Autor entscheidet: Sie kann so lang sein wie Vikram Seths *Eine gute Partie* oder so kurz wie Hemingways *Eine sehr kurze Geschichte*, die auf ein einziges getipptes DIN A 4 Blatt paßt. Sie zu lesen kann Minuten, Tage oder gar Wochen dauern. Ein Theaterstück ist jedoch kaum zu realisieren, wenn seine Aufführung länger als vier und oder weniger als eine Stunde dauert, ebenso wenig ein Spielfilm, wenn er länger als zweieinviertel oder weniger als anderthalb Stunden dauert. Eine Fernsehserie oder ›Mini-Serie‹ kann beliebig zwischen drei und zwölf Stunden dauern, und *soap operas* können theoretisch bis in alle Ewigkeit weitergehen, aber jede Episode muß in einen präzise bemessenen Zeitrahmen passen, der vom Sender, der sie in Auftrag gibt, vorge-schrieben wird. Die Romanautoren im neunzehnten Jahrhundert, die ihre Neuerscheinungen in Fortsetzungen schrieben, kann man ohne weiteres den Fernseh-Drehbuchautoren von heute an die Seite stellen, denn ihre Fortsetzungen mußten in den Zeitschriften, für die sie schrieben, häufig an einer genau vorgegebenen Stelle erscheinen. Moderne Romanautoren müssen sich darüber keine Sorgen machen. Wenn sie sich hinsetzen und anfangen, ihren Roman zu schreiben, so schwebt ihnen vielleicht ein Kurzroman vor, doch wenn sich die Idee zu einem längeren und komplexeren Werk entwickelt, als sie sich es vorgestellt haben, können sie weiter-schreiben, ohne irgendetwas anderes in Betracht ziehen zu müssen als die künstlerischen Möglichkeiten ihres Themas. Bühnen- und Drehbuchautor sind sich jedoch *immer* des Zeitrahmens äußerst bewußt, dem sie ihre Geschichte anpassen müssen, und ständig müssen sie das, was sie sagen wollen (d. h. was ihre Figuren sagen wollen), gegen die verfügbare Zeit abwägen, in der sie es sagen können. Und ein Großteil der Überarbeitungen, besonders beim Schreiben von Drehbüchern, findet nicht wegen der dramatischen Wirksamkeit statt, sondern um die vorgegebene Zeit einzuhalten.

Auch hier wieder spielen der Regisseur und der Cutter und nicht der Schriftsteller die entscheidende Rolle, den Film an einen präzise abgemessenen Zeitrahmen anzupassen. Wieviel Filmzeit irgendein Drehbuch beansprucht, ist etwas, das der Schriftsteller nur grob schätzen kann; alles hängt davon ab, wie es der Regisseur dreht und schneidet. Häufig ändert sich das Format einer Serie während oder nach der eigentlichen Produktion. Sowohl bei *Saubere Arbeit* wie auch bei *Martin Chuzzlewit* war die Serie, die gesendet wurde, viel länger, als der Vertrag für das Drehbuch vorsah, und meine sorgfältig geplanten Unterbrechungen am Ende einer Episode wurden durch neue ersetzt, die am Schneidetisch entstanden.

Romane und Erzählungen bestehen formal aus Szene und Bericht (oder Dialog und Beschreibung). Drama und Film bestehen ausschließlich aus Szenen. Theaterstücke können Zusammenfassungen in Form eines Berichts enthalten – wie die langen Beschreibungen von Ereignissen, die außerhalb der Bühne geschehen und die im klassischen Drama von Boten gegeben werden –, doch das scheint dem Medium Film grundsätzlich zuwiderzulaufen. So wird zum Beispiel die Zeugenaussage einer Figur vor Gericht üblicherweise in eine Rückblende-Sequenz übergeführt, sobald sie eine gewisse Länge besitzt; in ihr werden die Ereignisse dargestellt, nicht erzählend berichtet. Im Film gilt die Regel, daß alles, was erzählt werden muß, gezeigt werden sollte. So wird beispielsweise im Roman wie auch in meinem ersten Drehbuchentwurf zu *Saubere Arbeit* Robyn Penroses Teilnahme am Treffen der asiatischen Vertrauensleute, bei dem sie widerwillig ihre Aussage zurückzieht, die zur Arbeitsniederlegung in der Gießerei geführt hatte, in einem Bericht zusammengefaßt, den sie ihrem Freund Charles gibt. Doch der Produzent und der Regisseur baten mich mit Recht, die Szene dramatisch darzustellen.

Tatsächlich hieß das, dem Roman neues Material hinzuzufügen. Aber wegen der unterschiedlichen Bedeutung der Dauer in jedem Medium gehört zur Adaption eines Romans für Kino oder Fernsehen fast immer, daß man eher reduziert, kondensiert und streicht, als daß man etwas hinzufügt. Das kann für einen Autor ziemlich frustrierend, aber auch erhellend sein. Bei der Arbeit am Drehbuch zu *Saubere Arbeit* war ich überrascht, wieviel an Dialog und erzählerischer Beschreibung ich aus einer Romanszene weglassen und trotzdem noch klar machen konnte, worauf es mir ankam. Noch deutlicher wurde das bei *Martin Chuzzlewit*. Das bedeutet nicht notwendigerweise, daß Dialog und Beschreibung im Original überflüssig waren. Vielmehr geht es um die Art der Aufmerksamkeit, die beim Erzählen im jeweiligen Medium vom Publikum verlangt wird, und um die besondere Art der Redundanz, die dabei mitspielt.

Ich benutze das Wort »Redundanz« hier nicht in der üblichen umgangssprachlichen Bedeutung als überflüssiges Material, das gestrichen werden sollte, sondern im technischen Sinne. In der Informationstheorie bedeutet Redundanz: Überschuß des Zeichensignals gegenüber der Botschaft. Für menschliche Kommunikation ist Redundanz wesentlich, denn eine Botschaft ohne jede Redundanz würde die Fähigkeit des Empfängers, Informationen zu verarbeiten, überlasten. Die Wiederholungen, das Zögern, die Einschübe, Selbstkommentare und so weiter, die die informelle Rede kennzeichnen, haben eine *Funktion*. Eine vorbereitete Rede hat weniger

Redundanz, ein literarischer Text noch weniger, und dementsprechend verlangen sie vom Rezipienten größere Aufmerksamkeit. Sie enthalten aber noch immer viel Redundanz, und das müssen sie auch. In einem Roman zum Beispiel gehören zu dieser Art Redundanz der wiederholte Hinweis auf gewisse Merkmale, durch die die Figuren identifiziert und voneinander unterschieden werden können, ebenso Sprechermarkierungen wie »er sagte« und »sie sagte«. Strenggenommen muß ein Merkmal einer Figur nur einmal beschrieben werden, doch es hilft beim Verstehen, wenn wir immer wieder daran erinnert werden. Zwar können wir aufgrund von Inhalt und Layout einer Seite Dialog darauf schließen, wer spricht; doch Sprechermarkierungen machen das Lesen leichter.

Bühnenstücke, die hauptsächlich aus den Reden der Figuren bestehen, imitieren und reproduzieren in unterschiedlicher Stilisierung die Redundanz wirklicher Sprache. Bei einigen modernen Dramatikern, zum Beispiel Beckett und Pinter, wird das bis zum Extrem getrieben, so daß der Dialog fast ausschließlich aus redundanter Sprache zu bestehen scheint, deren Funktion rein phatisch ist (sie hält nur den Kontakt zwischen zwei Sprechern aufrecht) und die uns darüber im Unklaren läßt, was kommuniziert wird.

Beim Film gibt es, wie mir scheint, Redundanz hauptsächlich auf der Ebene des Bildes. So wird uns zum Beispiel in einem Western weit mehr von der Landschaft gezeigt, als wir eigentlich für die Darstellung der Geschichte benötigen. In einem Film über das moderne Stadtleben sehen wir die Personen häufiger sich durch Raum und Zeit bewegen – autofahren, eine Straße hinabgehen – als das strenggenommen nötig wäre, um der Geschichte zu folgen. Solche Sequenzen entsprechen der Wiederholung von Charakterzügen und Sprechermarkierungen in der Erzählprosa. Die Bilder zeigen uns, was wir schon wissen – daß dieses Mädchen jung und vital ist, daß dieser Mann mittleren Alters und vermögend ist; sie füllen die Lücken zwischen den Augenblicken mit wichtiger Handlung, und sie bieten eine in gewissen Abständen auftretende Entlastung vom Bombardement narrativer Information. Und genau deshalb, weil Redundanz in das Filmbild eingebaut ist, kann der *Filmdialog* sich weniger Redundanz leisten. Je mehr Wiederholungen, Erklärungen, Rückfragen und Selbstkommentare es bei den Personen gibt, die sich in einem Filmdialog unterhalten, um so künstlicher und langweiliger würde er wirken, weil sich Redundanz auf zwei Kanälen gleichzeitig einstellt.

Wenn man einen Roman für die Leinwand bearbeitet, entsteht eine natürliche Versuchung, die Informationen, die im Original durch erzählerische

Beschreibung geliefert wurden, zu dramatisieren, indem man sie in Dialog umwandelt, doch dem sollte man widerstehen. Wo irgend möglich, sollten sie in Handlung, Gesten und Bild übersetzt werden. Vieles davon kann man ganz weglassen. Romane sind an einen Code der Plausibilität gebunden, der auf Ursache und Wirkung beruht – jedenfalls solche Romane, die in der Tradition des Realismus stehen. Und weil der Leser seine Rezeption des Textes selber bestimmt – er kann die Lektüre unterbrechen und nachdenken, neu lesen und zurückblättern –, verlangt dieser Code viele Erklärungen, die Einordnung von Zufälligem, Vorwegnahme des Widerspruchs des Lesers usw. Ein großer Teil dieses Apparates ist im Film überflüssig: teils, weil Filme ihren Betrachtern keine Zeit lassen, die logischen Implikationen dessen, was gezeigt wird, zu durchdenken, und teilweise auch deshalb, weil die Darstellung der Ereignisse durch ihre Lebhaftigkeit und Unmittelbarkeit die Skepsis des Publikums überrollt. (Natürlich gibt der Videorecorder dem Zuschauer dieselbe Kontrolle über den Film, die der Leser über ein Buch hat, doch der Gebrauch von Standbild- und Rückspultaste ist weitaus weniger natürlich und unterbricht die ästhetische Erfahrung des Films weit mehr als das Innehalten und Zurückblättern, wenn man ein Buch liest.)

Was bringt einen Schriftsteller, der sich auf eine erzählerische Form spezialisiert hat, dazu, mit einer anderen zu experimentieren? Was veranlaßt zum Beispiel einen Romanautor, sich der Adaption von Romanen für das Fernsehen zuzuwenden oder zu versuchen, ein Stück zu schreiben? Dafür kann es alle möglichen Gründe geben, ästhetische und materielle. Drehbücher zu schreiben ist eine willkommene zusätzliche Einkommensquelle für einen Romancier, auch wenn das Schreiben fürs Fernsehen nicht besonders gut bezahlt wird, und selbstverständlich wird eine erfolgreiche Fernsehserie den Verkauf des adaptierten Romans steigern, und manchmal auch den anderer Werke des Autors. Was mich betrifft, so waren das zwar willkommene Nebeneffekte meiner Mitarbeit an Fernsehadaptationen, aber nicht eigentlich die Gründe dafür.

1985 verkaufte ich die Fernsehrechte von *Schnitzeljagd* an Granada und beobachtete den langen und vielschichtigen Prozeß von ›Entwicklung‹, Produktion und Nachproduktion, der das Buch 1988 schließlich als sechsteilige Serie auf den Bildschirm brachte. Mir kam es so vor, als hätte ich nicht genügend Zeit – oder eigentlich die nötige Erfahrung –, um eine eigene Adaption des Romans zu versuchen, und diese Aufgabe wurde von Howard Schuman gekonnt übernommen. Aber mir wurden die verschie-

denen Fassungen der Drehbücher gezeigt, und ich wurde gebeten, sie zu kommentieren; ich durfte bei den Proben dabei sein und Howard und dem Regisseur Bob Chetwyn gegenüber Vorschläge machen. Ich lernte die Schauspieler kennen und genoß es, mit ihnen über das Projekt zu sprechen, und als es soweit war, beobachtete ich einen Teil der Verfilmung selbst. Kurz, das ganze Geschäft des Filmemachens begann mich zu faszinieren, und ich war entschlossen, bei der nächsten Gelegenheit kreativ mitzuarbeiten. Nach gescheiterten Versuchen, *Ins Freie* und *How Far Can You Go?* zu adaptieren, war es für mich sehr befriedigend, *Saubere Arbeit* mit einer erfolgreichen Produktion zum Abschluß zu bringen. Diese Erfahrung fiel mit meiner Entscheidung zusammen, mich aus dem akademischen Leben zurückzuziehen und ausschließlich als Schriftsteller zu leben. Die gemeinsame Arbeit an Fernsehfilmen hat in vielerlei Hinsicht die Zusammenarbeit beim Unterrichten an einer Universität in meinem Leben ersetzt. Beide bieten Befriedigungen und Frustrationen, die es bei der einsamen und individualistischen Tätigkeit des Romanschreibens nicht gibt. Das gilt aus den bereits angedeuteten Gründen sogar noch mehr für das Schreiben und Produzieren eines Theaterstücks.

Bis heute waren alle meine Arbeiten an Fernschreibbüchern Adaptionen eigener Geschichten oder von Geschichten anderer Autoren, die bereits in anderer Form vorlagen. Die Herausforderung besteht darin, Wege zu finden, wie man die Geschichte aus einem Medium in ein anderes übersetzt, wobei man den Anspruch einer ›treuen‹ Wiedergabe des Originals gegen die ästhetischen Erfordernisse und Möglichkeiten des neuen Mediums abwägen muß. Bei dieser Arbeit geht es hauptsächlich darum, technische Probleme zu lösen; kreativ ist sie gewiß, doch nicht so strapaziös und furchteinflößend, wie wenn man mit dem Schreiben bei Null anfängt. Mein Stück *Literatenspiele* war, wie meine Romane auch, eine Originalarbeit (auch wenn ich später die interessante Erfahrung machen konnte, es für das Fernsehen zu bearbeiten). Es geht darin um die Beziehungen dreier Schriftsteller, die ein Wochenendseminar in *Creative Writing* abhalten: um Macht-, Besitz- und Rivalitätsverhältnisse sexueller und beruflicher Art. Das Stück entstand aus meinen eigenen Erfahrungen beim Unterrichten eines solchen Kurses – aber nicht, weil die Handlung irgendeine Ähnlichkeit mit dem besitzt, was in diesem Kurs tatsächlich geschah, sondern weil mir auffiel, daß die bloße Situation die klassischen dramatischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung besaß. Man könnte tatsächlich behaupten, daß ich die Handlung erfand, um die dramatischen Möglichkeiten auszuloten, die in der Situation selbst lagen.

Eine weitere Quelle des Stückes waren meine Erfahrungen bei öffentlichen Lesungen aus meinen Büchern etwa der letzten zehn Jahre, bei Literaturfestivals, Signierstunden in Buchhandlungen und ähnlichen Anlässen, wo Leser und Autoren zusammentreffen, wie sie seit ungefähr fünfzehn Jahren zu einem allgegenwärtigen Aspekt der Vermarktung von Literatur geworden sind. Derlei Aktivitäten besitzen ein theatralisches Element, das sich, wie ich fand, zur Verarbeitung in einem Stück anbietet, und sie stellen eine Möglichkeit dar, etwas zu dramatisieren, was eigentlich undramatisch erscheint: die stille und private Tätigkeit des Schreibens und Lesens von Romanen und Erzählungen. Im Verlauf der *Literatenspiele* liest jeder der drei Autoren dem Publikum, das sozusagen den Kreis der zuhörenden Studenten vertritt, etwas aus seinen Werken vor. Natürlich konnte ich keine meiner Figuren eine vollständige Kurzgeschichte oder ein längeres Kapitel vorlesen lassen, auch wenn sie im wirklichen Leben genau das getan hätten, denn drei solcher Lesungen hätten fast alle Zeit beansprucht, die für das ganze Stück zur Verfügung stand. Deshalb mußten Mittel gefunden werden, die drei Lesungen durch Unterbrechungen und unerwartete Zwischenfälle verschiedenster Art so zu verkürzen, daß sich daraus selbst wieder die weitere Entwicklung der Handlung begründete. Das ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich praktische Beschränkungen der dramatischen Form ganz grundsätzlich auf den erzählerischen Inhalt eines Dramas auswirken.

Eine ausführlichere Darstellung der Freuden und Mühen beim Schreiben für das Theater findet sich in meinen anderen Aufsätzen. Abschließend möchte ich nur noch zwei Aspekte des szenischen Schreibens (ob für Bühne oder Film) erwähnen, die es beim Roman nicht gibt, und die den Romanautor aus der Werkstatt in seinem Kopf, in der er die absolute Kontrolle über sein Material hat, herauslocken können. Da ist erstens die zusätzliche Dimension der Gefühle und Suggestionen, die in einer Aufführung entstehen kann – die aufregende Entdeckung, daß die eigenen Worte ein größeres Ausdruckspotential besitzen, als einem selbst bewußt war. Zweitens besteht die Möglichkeit, gleichzeitig auf mehreren verschiedenen Kanälen zu kommunizieren. Trotz seiner Vielseitigkeit und Flexibilität funktioniert das Schreiben nur auf einem Kanal: immer nur ein Wort oder eine Wortgruppe auf einmal. Selbst wenn wir ein Wortspiel entdecken, können wir nicht beide Bedeutungen im selben Augenblick realisieren. Wenn wir einen Roman lesen, können wir nicht gleichzeitig eine Dialogzeile und die Reaktion der Figur, an die sie sich richtet, verarbeiten. Wir können die Beschreibung des Helden *und* des Sonnenuntergangs, in

den er reitet, nicht in ein einziges unmittelbares Bild verschmelzen, und schon gar nicht gleichzeitig den Klang der musikalischen Untermalung hören. Doch ein gelungenes Stück oder ein gelungener Film können diese reiche Synästhesie verwirklichen, und dafür kann ein Autor wohl etwas von seiner künstlerischen Autonomie und Kontrolle aufgeben.

UMBERTO ECO

Von Aristoteles bis Poe

I Die Poetik in Italien

Als Italiener erlaube ich mir, die Frage der *Poetik* des Aristoteles in Form von *confessions d'un enfant du siècle* aufzugreifen. Die italienische Kultur hat die großen Kommentatoren der Renaissance hervorgebracht, und im Barock hat Emanuele Tesauro mit seinem *Cannocchiale aristotelico* dem nachgalileischen Zeitalter die poetischen und sprachlichen Theorien des Aristoteles erneut als einzigen wissenschaftlichen Schlüssel für die Fragen der Geisteswissenschaften vorgestellt. Zu Beginn des folgenden Jahrhunderts aber wurde dieselbe italienische Kultur von der *Scienza Nuova* des Giambattista Vico erschüttert, der jede aristotelische oder auch nur auf Aristoteles zurückgehende Regel in Frage stellte und dagegen für eine Rede-weise und eine Dichtung eintrat, die sich jenseits aller bisherigen Regeln bewegten. Und während man in Frankreich von Boileau bis Batteux, von Le Bossu bis Dubos und sogar bis zur *Encyclopédie* mit den Regeln des Geschmacks die Regeln der Tragödie zu ergründen suchte, hat Vico unwissentlich einer Philosophie, einer Sprachwissenschaft und einer Ästhetik der ungeahnten Freiheit des Geistes den Weg bereitet, nicht des heiteren und klassischen französischen *esprit*, sondern des romantischen hegelianischen *Geistes*, der sich in der Geschichte und als Geschichte offenbart. Dies erklärt die Ablehnung jeder Rhetorik und jeder Poetik im Idealismus des 19. Jahrhunderts und bei Croce, der unsere Kultur fast ein Jahrhundert lang beherrscht hat. In einer idealistischen Ästhetik, dergemäß alle Sprache seit jeher auf ästhetischer Kreativität gründet, war das Phänomen der Dichtung nicht mehr als Abweichung von einer vorgegebenen Norm beschreibbar, sondern vielmehr als der zündende Impuls für die Entstehung von Sprache überhaupt, der eigene Regeln einführt, die eine künftige Dichtung ihrerseits aufhebt. Die wenigen Seiten von Croce über Aristoteles verraten unerschütterliche Vorurteile. Da die Ästhetik mit Baumgarten und seiner Idee einer *scientia cognitionis sensitivae, gnoseologia inferior* entstanden ist, und da Aristoteles Baumgarten nicht gekannt haben kann, konnte er über Kunst nichts zu sagen haben.

II Von Arnold zu Joyce

Ich entsinne mich noch gut des Schauers, der mich überlief, als ich mich wie ein kleiner Homosexueller in der viktorianischen Gesellschaft an den Rand gedrängt fühlte bei der Entdeckung, daß die gesamte angelsächsische Tradition konstant der *Poetik* von Aristoteles gefolgt war. Es wunderte mich nicht, Spuren von Aristoteles bei Dryden oder Hobbes, Reynolds oder Samuel Johnson wiederzufinden, ganz zu schweigen von den expliziten Bezugnahmen auf die *Poetik* bei Wordsworth oder Coleridge, so vage und widersprüchlich sie auch sein mögen, wie es mich auch kaum überraschte, dergleichen bei Lessing, Goethe, Schlegel oder Nietzsche anzutreffen. Als ich dann die angelsächsischen Kritiker und Theoretiker und sogar Dichter las, die Zeitgenossen von Croce waren, sah ich mich vollends mit einer Kultur konfrontiert, für die Aristoteles ein ungebrochen lebendiges Modell war.

Eines der klassischen Werke der literaturkritischen amerikanischen Theorie, *Principles of Literary Criticism* von Richards aus dem Jahre 1924, beginnt mit einem Hinweis auf die Literaturkritik des Aristoteles; und wenn es Wellek und Warren in *Theory of Literature* 1942 gelungen ist, die Grundsätze der angelsächsischen Kritik mit den Studien der russischen Formalisten und der Prager Strukturalisten zu verbinden, so war dies deswegen möglich, weil sie sich in nahezu jedem Kapitel auf die eine oder andere Weise zu Aristoteles bekannten. Noch die führenden Vertreter des *New Criticism* in den vierziger Jahren messen sich nicht minder an Aristoteles.

So entdeckte ich die Schule von Chicago, die sich uneingeschränkt als neoaristotelisch verstand, insbesondere Francis Fergusson mit seinem Werk *The Idea of a Theater* von 1949, der mit den Begriffen »Plot« und »Handlung« arbeitete und Macbeth als die Nachahmung einer Handlung interpretierte, oder Northrop Frye, der in *Anatomy of Criticism* auf dem Begriff des *mythos* aufbaute. Doch mag es hier genügen, den Einfluß der *Poetik* auf einen Dichter wie Joyce anzuführen. In seinem *Paris Notebook* von 1903, das er während seiner Lektüren in der Pariser »Bibliothèque Sainte Geneviève« schrieb, kommt er selbst darauf zu sprechen. Im Jahr 1904 widmet er der *Katharsis* ein ironisches Gedicht; Stuart Gilbert gegenüber äußert er, die Äolus-Episode im *Ulysses* gründe auf der *Rhetorik* von Aristoteles: »I am doing it, as Aristotle would say – by different means in different parts.« Nicht zuletzt ist die Theorie der literarischen Gattungen in *Portrait of the Artist as a Young Man* eindeutig aristotelischen Ursprungs. Stephen Dedalus erstellt in dieser Erzählung eine Definition von Furcht

und Mitleid und beklagt sich darüber, daß Aristoteles dies nicht in seiner *Poetik* getan hätte, ohne zu ahnen, daß er sie in dessen *Rhetorik* hätte finden können. Die Definitionen, die Dedalus erfindet, stehen in einer stupenden Wahlverwandtschaft zu denen der Aristotelischen *Rhetorik* – was aber nicht weiter verwundern darf, denn Joyce hatte seine Ausbildung bei den Jesuiten absolviert und mußte durch seinen Thomas von Aquin aus zweiter Hand auf irgendeine Weise mit einem Aristoteles aus dritter Hand in Berührung gekommen sein. Sein besonderes englisches Sprachmilieu, dessen aristotelische Tendenzen ich gerade dabei bin nachzuzeichnen, brauche ich erst gar nicht zu erwähnen.

III Poe

Meine entscheidende aristotelische Erfahrung denke ich indes bei der Lektüre von *Philosophy of Composition* von Edgar Allan Poe gemacht zu haben, in welcher er Wort für Wort, Struktur für Struktur, die Genese, die Technik und die Existenzberechtigung seines Gedichts *The Raven* vor-exerziert (ein Gedicht und kein Drama, wenngleich ein erzählendes Gedicht). Obwohl Aristoteles in diesem Text nirgends erwähnt wird, ist er als Modell durchgängig präsent, wie die Verwendung gewisser Schlüsselwörter erkennen läßt.

Poe wollte zeigen, daß die Wirkung »einer intensiven Erhebung der Seele« (das ist die Schönheit) kraft einer sorgsam gewählten metrischen und lexikalischen Komposition erreichbar ist, um offenzulegen, wie »the work proceeded, step by step, to its completion with the precision and rigid consequences of a mathematical problem«, ohne dabei die Einheit des Eindrucks (das heißt ganz konkret der Zeit der Lektüre), des Orts und des effektiven Tonfalls zu verletzen. Der Skandal dieses Textes besteht darin, daß sein Autor die Regel erklärt, nach welcher es ihm gelungen ist, Spontanität zu suggerieren, was ja die große Lektion der *Poetik* entgegen jeder Ästhetik des Unsagbaren ist. Dieser aristotelische Lehrsatz ist sogar in *Über das Erhabene* von Pseudo-Longin wiederzufinden, den man gewöhnlich als den Repräsentanten des ästhetischen »je-ne-sais-quoi«, jenes ungreifbaren gewissen Etwas, zitiert. Diese Schrift beschreibt eine poetische Wirkung, die gerade nicht auf rationaler oder moralischer Überzeugung beruht, sondern auf einer sinnlich-emotionalen Wahrnehmung des Wunderbaren und des Staunens, einer Ekstase oder blitzartigen Erleuchtung vergleichbar. Der Anonymus kündigt schon auf der ersten

Seite seines Traktats an, daß er nicht nur den Gegenstand seiner Untersuchung zu definieren gedenkt, sondern ebenso, auf welche Weise er zu erzeugen ist. Daher findet man im zweiten Teil des Traktats eine detaillierte Analyse der rhetorischen Strategien, die erforderlich sind, um diese undefinierbare Wirkung vermittels sehr wohl definierbarer Kunstfertigkeiten zu erreichen.

Kaum anders verfährt Poe, nur daß *Philosophy of Composition* ein schillernder und vieldeutiger Text ist: Handelt es sich um Anweisungen für andere Dichter, oder liegt hier unausgesprochen eine Theorie der Kunst ganz allgemein vor, die ein Autor als kritischer Leser seines eigenen Werks aus der persönlichen Schreiberfahrung ableitet?

Vor allem Kenneth Burke hat die fruchtbare Doppeldeutigkeit dieses Texts hervorgehoben; sowohl in seinem Aufsatz *Poetics in Particular, Language in General* (Poetry, 1961) wie in seinem Buch *Language as Symbolic Action* (Berkeley 1966) begegnet er dem Text von Poe explizit mit aristotelischen Begriffen. Wenn es eine Disziplin namens »Poetik« gibt, so hat sie nichts mit einer Kritik im Sinne einer journalistischen Meinung für ein breites Publikum oder mit der Zuteilung von Lob und Vorwürfen zu tun. Sie befaßt sich vielmehr mit einer bestimmten Dimension von Sprache und ist so gesehen der Gegenstand des Kritikers wie ein Gedicht der Gegenstand des Dichters ist. »An approach to the poem in terms of Poetics is an approach in terms of the poem's nature as a kind (a literary species or mode).« In diesem Sinn ist die Definition von Burke nicht weit von derjenigen der Prager Schule, welche die Poetik als die einzige Disziplin betrachtet, die die Literarizität der Literatur erklärt, das heißt einen Grund angibt, weswegen ein literarisches Werk als literarisch bezeichnet werden kann.

Burke weiß wohl, daß die Festlegung literarischer Verfahren und Gattungsregeln dazu führen kann, wie es auch geschehen ist, eine beschreibende Disziplin in eine Liste von normativen Pflichten zu verwandeln. Doch kommt man nicht daran vorbei, die Regeln zu formulieren, die der Dichter in der Praxis implizit befolgt, selbst wenn er sich dessen nicht bewußt ist.

Poe hingegen war sich dessen bewußt und arbeitete daher als *philosophus additus artificii*. Vielleicht hat er es nachträglich getan und wußte beim Schreiben keineswegs, was er tat; aber als Leser seiner selbst hat er verstanden, warum *The Raven* so wirkte, wie er es tat, und warum wir das als schön empfinden. Die Eigenanalyse des Autors hätte in diesem Fall auch ein Leser wie Jakobson durchführen können. Indem Poe die praktischen

dichterischen Verfahren eines konkreten Werks exemplarisch zu Papier brachte, formulierte er allgemeine Verfahrensweisen, die jede künstlerische Praxis kennzeichnen. Poes Essay ist aristotelisch im Geiste, in seinen Zeilen, seinen Ergebnissen und Ambivalenzen. Lubomir Doležel hat kürzlich einen Aufsatz verfaßt, *Aristotelian Poetics as a Science of Literature* (von 1984, *Occidental Poetics*, Lincoln 1990), in dem er die Frage aufwirft, ob die *Poetik* des Aristoteles ein Werk der Kritik, die auf Bewertung abzielt, oder ein Werk der Poetik ist, die die Literarizität zu fassen sucht. In der Poetik – und hier zitiert Doležel Frye (Northrop Frye: *Anatomy of Criticism*. 1957, S. 14) – geht es um eine nachvollziehbare Struktur der Erkenntnis, die weder die Dichtung selbst noch die Erfahrung der Dichtung ist. Unter Bezug auf gewisse Unterscheidungen in der *Metaphysik* begreift Doležel die Poetik zwar als eine erkenntnisorientierte Disziplin, aber mit dem Ziel, poetische Objekte zu erzeugen. In diesem Sinn interpretiert die *Poetik* keine einzelnen Werke, sondern bedient sich ihrer zur Veranschaulichung ihrer Thesen. Sie fragt nach den universellen Mechanismen in verschiedenen Werken. Mit diesem Traum fällt sie aber einem Paradox zum Opfer: denn während sie auf die Essenz der Dichtung aus ist, geht ihr deren wesentliche Eigenart, die Singularität und Vielfältigkeit ihrer Erscheinungsformen verloren.

Für Doležel ist die *Poetik* sowohl die Gründungsschrift der Erforschung des Literarischen wie auch das begründende Modell der abendländischen Literaturkritik, und zwar gerade wegen ihrer inhärenten Widersprüchlichkeit. Einerseits liefert sie die Metasprache zur Kritik der Tragödie, andererseits gestattet sie die kritische Beurteilung der so gewonnenen Erkenntnisse. Doch hat dies seinen Preis.

Jede Poetik einer idealen Struktur, die die Besonderheiten der einzelnen Werke absichtlich außer acht läßt, ist gleichwohl eine Theorie derjenigen Werke, die der Theoretiker als die besten erachtet. Die *Poetik* ist, ob sie will oder nicht, ein verkleidetes System von Prinzipien, und Aristoteles verrät seine Präferenzen als Kritiker gerade mit der Wahl seiner Beispiele. Folgt man Gerald Frank Else in seinem Buch *Aristotle's Poetics* (New Haven 1957), so würde nur etwa ein Zehntel aller griechischen Tragödien in die von Aristoteles beschriebenen Struktur passen. Dies ist aber ein Teufelskreis: ein intuitives kritisches Urteil lag der Auswahl desjenigen Corpus zugrunde, das der Ausgangspunkt für die Erstellung einer allgemeinen Beschreibung ist, die dieses Corpus wiederum umgekehrt in kritischer Perspektive legitimiert. Doležel merkt dazu an, daß diese Behauptung von Else selber doch auch das Ergebnis einer vorgängigen kritischen Auswahl

sei, daß sein Argument aber dennoch berechtigt sei, weil es gerade das Vorhandensein dieses Teufelskreises offenlegt, der wohl, so steht zu vermuten, die gesamte Geschichte der Poetik und der Kritik »verhexen« wird.¹

Vor uns liegt also nicht, wie man lange geglaubt hat, eine Debatte zwischen einer normativen Poetik im Sinne von »man soll dies oder jenes tun« und einer Ästhetik mit einem Allgemeinheitsanspruch, der sie vor jeder Kompromittierung mit der Wirklichkeit der Werke rettet, denn: »Schönheit als die Pracht der vereinten Transzendentalien« ist eine Definition, mit der sich sowohl König *Ödipus* als auch *Disneyland* rechtfertigen lassen. In Wirklichkeit verläuft die Debatte zwischen einer deskriptiven Theorie und einer Praxis der Kritik, deren eine die andere voraussetzt.

IV Ergon

Aristoteles hat indes ganz explizit ein Kriterium zur Beurteilung angegeben; er spricht nicht von Kriterien des Maßes oder der Ordnung, der Wahrscheinlichkeit oder der Notwendigkeit, noch des organischen Gleichgewichts (vgl. 1450 b 21 f.), sondern von einem anderen Kriterium, das jede formalistische Lektüre der Poetik erschüttern wird: von der Intrige als dem Grundbestandteil der Tragödie. Die Intrige aber ist die Nachahmung einer Handlung, deren Finalität (*Telos*) ihre Wirkung (*Ergon*) ist, und dieses *Ergon* ist die *Katharsis*. Als schön oder gelungen gilt diejenige Tragödie, die die vollkommenste Reinigung bewirkt. Die kathartische Wirkung ist also eine Art Krönung des tragischen Geschehens, die nicht in der geschriebenen oder gespielten, sondern in der rezipierten Rede der

1 Else hat übrigens bemerkt, daß Aristoteles im Kapitel 18 (1455 b 25f.) eine Typologie von vier Typen der Tragödie entwirft, wobei er jeden einzelnen durch die vorherrschende strukturelle Tendenz definiert (die komplizierte Tragödie, die von schwerem Leid erfüllte Tragödie, die Charaktertragödie und die besonders bühnenwirksame Tragödie (Aristoteles zitiert Stücke wie *Phorkides*, *Prometheus* und die »*Unterweltstragödien*«). Es gäbe also eine offene Struktur mit variablen Dominanten und – in dem Maße, wie die verschiedenen Teile der Tragödie eine führende Rolle einnehmen können – verschiedene Typen der Tragödie und folglich verschiedene Bewertungskriterien. Wenn die Definition der Tragödie auch statisch zu sein scheint, so kennt ihre Typologie, die von verschiedenen Beispielen gestützt wird, doch die Möglichkeit struktureller Veränderungen und zerstört damit jedes System von Prinzipien.

Tragödie gründet. Die *Poetik* stellt somit den ersten Versuch einer Rezeptionsästhetik dar. Bedeutet nun diese Gesamtbewertung eines Werks aufgrund seiner Rezeption, daß sein Sinn letztlich der Interpretationsfreiheit des Zuschauers anheimgestellt wäre?

Bekanntlich gibt es zwei Auffassungen der *Katharsis*, die sich beide auf die rätselhafte Formulierung im Vers 1449 b 27–28 berufen: Die Tragödie »[bewirkt] eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen«, τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν: vielsagende Wendung, die schon allzu viel Tinte hat fließen lassen. Entweder geht man davon aus, daß diese Reinigung uns von unseren Leidenschaften befreit – wie Aristoteles' *Politeia* es nahelegen würde (die allerdings für eine nähere Erklärung auf die *Poetik* verweist, wo sie aber nicht gegeben wird), und dann läge hier ein traditionell medizinisches Verständnis der Reinigungswirkung vor; sie wäre als homöopathischer Vorgang zu begreifen, der den Zuschauer durch seine Anteilnahme an den Leidenschaften der Bühnenpersonen läutert. Das Annehmen des Unausweichlichen wäre eine notwendige Konsequenz, so daß wir uns unfreiwillig selbst reinigen würden. Die Tragödie wäre damit ein corybantischer und psychagogischer Mechanismus. (Die Möglichkeit der Distanznahme ist der Komödie vorbehalten; doch wissen wir darüber zu wenig).

Oder aber man begreift die *Katharsis* allopathisch, als durch eben diese Leidenschaften auf der Bühne erlittene Reinigung, sofern sie als dargestellte und mit Distanz rezipierte Leidenschaften von Anderen erlebt werden, mit dem nüchternen Blick des Betrachters, der mit unberührbarem und indifferentem Auge einem Text folgt und sich an ihm erfreut. In diesem Fall behielte der Zuschauer die Freiheit, das Eintreten der Reinigung zu bestätigen und auch zu genießen, oder aber den Vollzug der kathartischen Wirkung nicht zu bezeugen. Doch schwindet seine Freiheit, während er der erfolgreichen Strategie der Tragödie folgt: in dem Maße, wie er der Macht des Sinnlichen entgeht, unterwirft er sich der Herrschaft des (tragischen) Sinns.

In beiden Fällen könnte man gewiß einwenden, jeder habe seine Art und Weise, sei es sich selbst zu reinigen, sei es einen Anderen sich reinigen zu sehen, doch hieße dies, Aristoteles mehr, als ihm Recht wäre, zu dekonstruieren. In meinen Augen existiert für Aristoteles nur eine richtige Weise, die Läuterung mit dem Genuß zu verbinden. Wenn es richtig ist, daß jedes *pharmakon* gleichzeitig Gift und Heilmittel sein kann, so folgt seine Wirkungsweise als Heilmittel einem bestimmten Verlauf.

Die Regeln, nach welchen Furcht und Mitleid hervorzurufen sind, sind recht genau in der *Rhetorik* beschrieben (II.1380a). Um Leidenschaften hervorzurufen, greift die Chemie der Dichtung zu Formeln, die man schon aus den Untersuchungen der *endoxa*, der Meinungen und allgemein verbreiteten Tendenzen, kennt.

Diese Zweideutigkeit liegt in den Quellen begründet, deren Aristoteles sich bediente. So sind die pythagoräischen Ursprünge des Begriffs der *Katharsis* unumgänglich; etwa bei Iamblichos heißt es in seinem *Pythagoras. Legende, Lehre, Lebensgestaltung*: »Regungen des Schmerzes, des Zorns, des Jammers, sinnloser Eifersucht und Furcht, Begierden aller Art, Gemütswallungen, Bestrebungen, Hochgefühle, Depressionen und Wutausbrüche; jede dieser Regungen brachte er im Sinne der Tugend zurecht durch die passenden musikalischen Weisen wie durch heilsam gemischte Arzneien« (Paragraph 64, vgl. auch Paragraph 111 in der Artemis-Ausgabe von 1963). Pythagoras setzte zu kathartischen Zwecken auch poetische Texte ein. Homer verwendete Dithyramben, Klagelieder und Totengesänge. Wahrscheinlich dachte Aristoteles an eine Form der Reinigung, die sich in einem souveränen Blick auf den großartigen Aufbau des tragischen »Monstrums« vollzieht, zugleich aber faszinierten ihn die psychagogischen Mächte, die in seiner Kultur bekannt waren. Man darf ihn nicht moderner machen, als er war. Die *Poetik* verhandelt das Drama einer interpretativen Freiheit, die durch die rhetorische Kraft der diskursiven Strategie immer wieder in ihre Schranken gewiesen wird.

V Die Intrige

Die *Poetik* birgt aber noch andere fruchtbare Zweideutigkeiten, die sie immer noch aktuell sein lassen. Obgleich ihrer Zeit verhaftet, wurde sie nicht zum Verständnis der griechischen Tragödie geschrieben. Aristoteles ist ein Alexandriner, der den Geist des 5. Jahrhunderts v. Chr. insofern verläßt, als er dessen Religiosität aufgibt. Er arbeitet eher wie ein zeitgenössischer abendländischer Ethnologe, der universelle Konstanten in den Erzählungen der Wilden sucht, die ihn faszinieren, die er aber nur als Außenstehender versteht. Somit sei hier eine andere, sehr moderne Lesart von Aristoteles vorgeführt, die sich folgendermaßen rechtfertigen läßt: unter dem Vorwand, über die Tragödie zu reden, entwickelt er in Wahrheit die Semiotik jeder beliebigen Erzählung. Ein tragisches Schauspiel umfaßt ἦθος, μῦθος, λέξις, μέλος, ὄψις, διόνοια, aber der »wichtigste

Teil ist die Zusammenfügung der Geschehnisse. (...) Daher sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie; μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις (...) ὥστε τα πρᾶγματα καὶ ὁ μυθος τέλος τῆς τραγωδίας (1450a 15–23).

Ich stimme Ricoeur vollkommen zu (vgl. *Temps et récit* Bd. 1), wenn er die *Poetik* so versteht, daß das, was ursprünglich eine bestimmte Gattung war – die auf der Intrige basierende Erzählung –, nämlich jene Fähigkeit, einen Mythos als ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις zu verfassen, gleichsam die allgemeine Obergattung und das Epos eine untergeordnete Abteilung ist. Die Gattung, von der in der *Poetik* die Rede ist, besteht in der Darstellung einer Handlung (*práγμα*) durch einen Mythos (einen *Plot* oder eine Intrige), von dem die epische Diegese und die dramatische Mimesis sich als untergeordnete Formen ableiten.

Nun stellt die Theorie der Intrige aber wohl den weitestgehenden Einfluß der *Poetik* auf unser Jahrhundert dar. Die erste moderne Erzähltheorie stammt von den russischen Formalisten, zum einen mit der Unterscheidung von *fabula* und *sjuzet*, zum anderen mit der Zerlegung der Fabel in eine Reihe erzählerischer Funktionen und Motive. In den Texten von Šklovskij, von Veselovskij oder von Propp findet man schwerlich direkte Hinweise auf Aristoteles; aber Victor Erlich hat die russischen Formalisten als erster untersucht (*Russian Formalism*, 1965) und aufgewiesen, was sie der aristotelischen Tradition verdanken – selbst wenn er zu Recht vermerkt, daß die formalistischen Begriffe *fabula* und *sjuzet* keine exakten Entsprechungen der aristotelischen sind. Ebenso könnte man einwenden, daß Aristoteles eine geringere Anzahl narrativer Funktionen unterscheidet. Doch das Prinzip ist zweifellos vorhanden und die ersten strukturalistischen Kritiker haben dies Anfang der sechziger Jahre gemerkt. (Es wäre hier allerdings ungerecht, den Begriff der »dramatischen Situation« von Polti und Souriau sowie ihre entfernte Verwandtschaft mit Gozzi nicht zu erwähnen, mit einem Italiener des 18. Jahrhunderts, der Aristoteles gerade nicht vergessen hatte.)

»Innombrables sont les récits du monde« schrieb Roland Barthes in seiner berühmten *Introduction à l'analyse structurale des récits* (Communications 8, 1966, S. 1), und fuhr im folgenden Absatz fort: »Il est donc légitime que, loin d'abdiquer toute ambition à parler du récit, sous prétexte qu'il s'agit d'un fait universel, on se soit périodiquement soucié de la forme narrative (dès Aristote); et il est normal que cette forme, le structuralisme naissant en fasse l'une de ses premières préoccupations«. Im gleichen Heft befanden sich auch ein Essay von Genette, *Frontières du récit*, der auf Aristoteles

fußt, und auch schon erste Ansätze zur Semiotik des Erzählens von Bremond, *La logique des possibles narratifs*, die man als eine sorgfältige Ausarbeitung der von Aristoteles entworfenen formalen Strukturen lesen kann (interessanterweise hat *Grammaire du Décameron* von Todorov rein grammatische Grundlagen, obwohl er in späteren Texten seine Kenntnis von Aristoteles unter Beweis stellt).

Ich behaupte damit nicht, daß eine Theorie der Intrige und der Narrativität sich erst im Laufe unseres Jahrhunderts durchgesetzt hat.² Die Frage ist vielmehr, warum unsere gegenwärtige Kultur auf diesen ›starken‹ Aspekt der *Poetik* gerade zu dem Zeitpunkt zurückkommt, in dem die Romanform, wie es den Anschein hat, im Begriff ist sich aufzulösen.

Wäre dem aber nicht entgegenzuhalten, daß Geschichtenerzählen und -vernehmen eine biologische Funktion des Menschen ist? Wer kann sich schon dem Charme von Intrigen in Reinform entziehen. Joyce mag die Regeln der antiken Tragödie umgangen haben, nicht aber die aristo-

2 Im Gegenteil hat jede Kultur, die große Romane hervorgebracht hat, immer auch Theorien der Intrige produziert. Um auf die Ablehnung des Aristoteles zurückzukommen, die die italienische Kultur seit dem 17. Jahrhundert geprägt hat, so hoffe ich doch mich nicht zu kompromittieren, wenn ich sage, was die Ursache und was die Wirkung ist; aber es ist sicher, daß die italienische Kultur weder gute Theorien der Intrige noch gute Romane hervorgebracht hat. Sie ist eine große Zivilisation der Novelle, angefangen mit Boccaccio, Romane dagegen hat sie im Vergleich zu anderen Kulturen mit beträchtlicher Verspätung produziert. Wir haben eine sehr kurze und armselige Tradition des Barockromans (aber zu dieser Zeit folgte man noch Aristoteles), und danach nichts von Bedeutung mehr bis zum 19. Jahrhundert. In der Gegenwart gibt es ausgezeichnete Erzähler, von Manzoni bis Verga und bis Moravia oder Calvino, aber in ungleich geringerem Ausmaß als in Frankreich, England, Deutschland und Rußland. Es ist sicher richtig, daß der Roman ein Produkt des Bürgertums ist, und daß Italien ein mittelalterliches Bürgertum zur Zeit von Boccaccio hatte, aber es hat kein modernes Bürgertum, allenfalls mit großer Verspätung im Vergleich zum übrigen Europa. Aber ob dies nun die Wirkung oder die formale Ursache sei, es gibt keine Theorien der Intrige und also keine Romane, die nicht zu einem großen Teil verkleidete Essays wären.

Deswegen hat es in Italien auch keine großen Kriminalromane gegeben, weil jeder Kriminalroman ein Beispiel der auf ihre Grundkoordinaten reduzierten *Poetik* ist: es gab eine Sequenz von Ereignissen (*prágma*), deren Fäden verloren sind, und welche die Intrige uns in der Weise erzählt, wie der Detektiv diese Sequenz rekonstruiert (außer daß der Detektiv keine Intrige erfindet, deren Figur er selber ist, um die Illusion zu wecken, daß es *Pragmata* gegeben hat; aber Borges kannte Aristoteles).

telische Theorie der Narrativität. Er stellt sie zwar in Frage, doch billigt er sie auf diese Weise indirekt auch. Die Nicht-Abenteuer von Leopold und Molly Bloom erschließen sich unserem Verständnis vor dem Hintergrund unserer Erinnerungen an die Abenteuer von Tom Jones oder von Telemach. Selbst die Weigerung, etwa des *nouveau roman*, uns Furcht und Mitleid empfinden zu lassen, ist ganz und gar spannend angesichts unserer tiefen Überzeugung, daß eine Erzählung eben jene Furcht und jenes Mitleid wecken soll. So rächt sich die Biologie. Und falls die Literatur uns gute Intrigen verwehrt, beschaffen wir sie uns eben in amerikanischen Fernsehfilmen, oder mangels besserem auf der Titelseite einer Zeitung in einer Reportage über Kuweit.

Es gibt jedoch einen guten Grund, weshalb unsere Zeit sich von der Theorie der Intrige so angezogen fühlt: das Modell des Begriffspaars *fabula* – Erzählung, *πρᾶγμα* und *μῦθος*, dient nicht nur der Erklärung von Erzählungen der literarischen Gattung, die die Engländer als *fiction* bezeichnen. Jede Rede hat eine Tiefenstruktur, die narrativ oder in Begriffen der narrativen Struktur beschreibbar ist. Man könnte hierfür die Analyse von Greimas anführen, die er von Dumézils Einführung in *Naissances d'archanges* vorgenommen hat, und in der er zeigt, wie dieser wissenschaftliche Text eine polemische Struktur aufweist, die sich in Form von akademischen »cups de théâtre« entfaltet, mit Kämpfen und Gegnern, mit Siegen und Niederlagen. Nicht anders habe ich in *Lector in fabula* nachzuweisen versucht, daß man sogar hinter dem Text, der Spinozas Ethik eröffnet, und der keine sichtbare Intrige enthält, eine versteckte *fabula* finden kann: *Per causam sui intelligo id cuius essentia involvit existentiam: sive id cuius natura non potest concipi nisi existens*.

Hier sind mindestens zwei *fabulae* ineinander verzahnt. Die eine bildet ein (grammatisch implizites) Agens, ein *Ego*, das die Handlung des Verstehens oder Bedeutens vollführt und dabei von einem unklaren zu einem klaren Zustand der Erkenntnis dessen, was Gott ist, überführt. Falls *intelligo* als »ich verstehe« oder »ich erkenne« verstanden wird, bleibt Gott freilich ein von der Handlung unveränderter Gegenstand des Geschehens. Falls man aber dasselbe Verb als »ich will bedeuten« oder »ich will sagen« interpretiert, so etabliert dieses Agens durch den Akt der Definition seiner selbst seinen eigenen Gegenstand als kulturelle Einheit (das heißt, es macht ihn »sein«).

Dieses Objekt mit seinen Attributen ist überdies das Subjekt der zweiten, eingeschachtelten *fabula*. Es ist ein Subjekt, das eine Handlung ausführt, dank welcher es, da es ja ist, existiert. Es hat den Anschein, als ob in die-

sem Abenteuer der göttlichen Natur nichts »passiert«, da es kein Zeitintervall zwischen der Aktualisierung der Essenz und der Aktualisierung der Existenz gibt (zumal die letztere nichts am Zustand, den die erste darstellt, ändert); das »sein« scheint keine Handlung der Art zu sein, die bei ihrem Vollzug ein »existieren« erzeugte. Das Beispiel mag ein Grenzfall sein. In dieser Geschichte gelangen Handlung wie Zeitverlauf zu einem Nullpunkt (das heißt sie sind unendlich). Gott handelt immer in der Demonstration seiner selbst und dauert ewig, wobei er stets das Faktum des Existierens durch eben das Faktum, das er ist, herstellt. Das ist zwar etwas wenig für einen Abenteuerroman, aber es ist immerhin genug, um auf minimaler Stufe die wesentlichen Bedingungen einer *fabula* zu erfüllen. Zu viele Episoden, keine Überraschungen – zugegeben, aber das hängt auch ein bißchen von der Sensibilität des Lesers ab. Der ideale Leser für eine Geschichte von dieser Art ist ein Mystiker oder ein Metaphysiker, eine Art Mitarbeiter am Text, der imstande ist, bei diesem Nicht-Abenteurer, das ihn durch seine Sonderbarkeit doch immer wieder in Erstaunen versetzt, starke Emotionen zu empfinden. Und wenn hier nichts Neues passiert, so deswegen, weil *ordo et connectio rerum idem est ac ordo et connectio idearum*. Damit ist alles gesagt. *Amor Dei Intellectualis* ist auch eine glühende Leidenschaft, und der verlässliche Überraschungseffekt des Entdeckens einer Notwendigkeit existiert ja in der Tat. Diese *fabula* ist sozusagen so transparent, daß sie uns unmittelbar zu einer bewegungslosen Struktur reiner Handelnder führt.

Wenn unsere Zeit also entdeckt, daß jeder philosophische Diskurs als Erzähltext lesbar ist, so könnte das daran liegen, daß Philosophie und Wissenschaft heute mehr als je zuvor den Glauben an ihre Spezifität verloren haben und dieser Situation entgegentreten, indem sie sich als große erzählerische Gebilde neu anzubieten versuchen. Und falls die Vorstellung großer philosophischer Erzählungen eine unzureichende Antwort sein sollte, muß man dann nicht wenigstens anerkennen, daß die zeitgenössische Philosophie in weit größerem Maße als die frühere dadurch zustandekommt, daß sie nicht etwa andere Philosophen, sondern Erzähler analysiert, und seien es Proust oder Kafka, Joyce oder Th. Mann?

VI Massenmedien

Wie bereits zu sehen war, hat die *Poetik* viele Gesichter. Es spricht für die Fruchtbarkeit einer Schrift, daß sie bisweilen widersprüchliche Resultate

hervorrufft. Eine meiner ersten Entdeckungen zur jüngsten Aktualität von Aristoteles war Mortimer Adler, dessen Ästhetik des Kinos aristotelische Grundlagen hat. In *Art and Prudence* (New York 1937) definierte er den Film folgendermaßen: »Motion picture is an imitation of a complete action, having a certain magnitude, in the conjoint medium of picture, words and sounds effects, musical or otherwise« (486). Diese Definition mag scholastisch anmuten – Adler war ein Thomist, der später Marshall McLuhan inspiriert hat –, der Gedanke, daß die *Poetik* immerhin die perfekte Theorie der Belletristik zu bieten hat, wenngleich sie zur Definition der großen Literatur nicht taugt, wurde auch von anderen Autoren wie etwa Robert Langbaum in seinem Aufsatz *Aristotle and Modern Literature* vertreten (*Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Sept. 1956).

Ich kann mich mit dem Gedanken nicht anfreunden, daß die *Poetik* ungeeignet sein soll, auch hohe Kunst zu definieren, obwohl es richtig ist, daß sie mit ihrer Betonung der Gesetze der Intrigue ganz besonders geeignet ist, die Intrigenspiele in den Massenmedien zu beschreiben. Gewiß ist die *Poetik* eine Theorie unter anderen für Western à la John Ford – nicht etwa weil Aristoteles ein Prophet gewesen wäre; aber wenn man ein Geschehen mit einer Intrigue in Szene setzen will (was ein Western ja tut), so bleibt einem nichts anderes übrig, als das zu tun, was Aristoteles definiert und beschrieben hatte. Sofern Erzählen eine biologische Funktion ist, muß man anerkennen, daß Aristoteles zu dieser Biologie der Narrativität gesagt hat, was zu sagen ist.

Die Massenmedien stehen folglich keineswegs im Widerspruch zu unseren biologischen Tendenzen; im Gegenteil: man könnte sie beschuldigen, »menschlich, allzumenschlich« zu sein, sofern sie sich an die reine Biologie halten. Die Frage ist, ob die Furcht und das Mitleid, das sie feilbieten, ernstlich zu einer *katharsis* führen können; aber solange man *katharsis* minimal versteht im Sinne von »laß den Tränen freien Lauf und du wirst dich besser fühlen«, solange kann man sie ebenfalls minimal als angewandte Poetik auffassen. Was die Massenmedien aus der *Poetik* übernehmen, ist die homöopathische und die pythagoräische Seite.

Vorläufig wäre festzuhalten, daß man Gefahr läuft, in die reine Biologie abzugleiten, wenn man sich an Aristoteles' Anweisungen hält, nach denen ein *mythos* zu konstruieren ist, der wiederum ein wirksames *ergon* erzeugt. Um aber auf Poe zurückzukommen, und sei es nur auf jene Seiten, die er dem Erzeugen der angestrebten Emotion widmet, so könnte man ihn einem Drehbuchautor von *Dallas* vergleichen. Mit dem Plan, ein Gedicht zu schreiben, das in weniger als hundert Versen den Eindruck der Melan-

cholie hervorruft («since Melancholie is the most legitimate of the poetic tones») sah er sich vor die Frage gestellt, welcher von allen melancholischen Gegenständen im Rahmen der allgemeinmenschlichen Neigungen der melancholischste ist. Der Tod, gewiß. Und welcher Tod ist der melancholischste? Der Tod einer schönen Frau, das versteht sich von selbst, denn er ist »unquestionably the most poetical topic in the world«. Hätte Poe sich aber ausschließlich daran gehalten, so hätte er sicherlich etwas geschrieben, was die Leute weinen läßt, man denke nur an *Love Story*.

Glücklicherweise wußte Poe, daß die Intrige als dominante Funktion jeder tragischen oder untragischen Geschichte mit noch anderen Elementen kombiniert werden muß. Auf diese Weise umgeht er die Gefilde der Massenmedien, weil seine Überlegungen formaler Natur sind und offensichtlich nichts mit dem zu tun haben, was die »Homais« der ganzen Welt* unter Dichtung verstehen, wie etwa Poes Idee, diesen schwarzen Vogel auf die weiße Statue der Minerva zu plazieren. Warum? »I made the bird alight on the bust of Pallas, also for the effect of contrast between the marble and the plumage [...] the bust of Pallas being chosen, first, as most in keeping with the scholarship of the lover, and secondly for the sonorousness of the word Pallas itself.«

Daher stammt Poes Idee, diesen visuellen wie begrifflichen Gegensatz durch ein Spiel von Alliterationen darzustellen, die den Kontrast sanft verwischen: *And the Raven, never flitting, still is sitting, still is sitting / On the pallid bust of Pallas, just above my chamber door*. Hier wären λέξις, ὄψις, δίανοια, ἦθος und μέλος alle vereint. Welch' wunderbare Art, einen μῦθος aufzubauen! Die Massenmedien mögen weinen machen, aber sie rufen nicht jene Form der Reinigung hervor, die durch die Betrachtung eines großen und wohlgeformten Wesens entsteht. Und falls es ihnen hier und da gelingt, so ist dies ein Stück John Ford, seiner *Höllenfahrt nach Santa Fé* (1939) vergleichbar, das heißt verstandene und nacherlebte *Poetik*.

VII Metapher

Kommen wir zur letzten Zweideutigkeit. Die *Poetik* ist der erste Text, der eine Theorie der Metapher enthält, und Ricœur selber (*La Métaphore vive*, 25) zitiert hierzu Derrida (*Mythologie blanche*): »Chaque fois qu'une rhétori-

* Grotesk naive Figur des Apothekers in Flauberts *Madame Bovary* (Anm. d. Ü.).

que définit la métaphore, elle implique non seulement une philosophie mais un réseau conceptuel dans lequel la philosophie s'est constituée [...] Le défini est donc impliqué dans le définissant de la définition«. Denn im Kern dieser Theorie stehen wir vor dem grundlegenden Problem jeder Philosophie der Sprache: ist die Metapher eine Abweichung von einer darunterliegenden Wörtlichkeit, oder ist sie der Ort und der Ursprung jeder späteren Wörtlichkeit? Wenn ich einerseits einer Theorie der Interpretation treu bleibe, die bei vorhandenen Texten von einer minimalen Wörtlichkeit ausgeht und die Metapher als zu interpretierende Abweichung ansieht, so muß ich doch andererseits von einem »glottogonischen« Standort aus (d. h. beim ersten Aufleuchten von Sprache, wie es Vico vorschwebte, oder beim Entstehen eines Textes) auch die Momente berücksichtigen, in denen sich Kreativität manifestiert. Zumal Sprache nur mit Hilfe metaphorischen Neulandes entstehen kann, in dem ein noch unbekanntes oder bisher unbenennbares Objekt oder eine Mehrzahl solcher Objekte benannt werden.

Das erkenntnisstiftende Vermögen der Metapher, auf das Aristoteles nachdrücklich hinweist – wenngleich in der *Rhetorik* und nicht in der *Poetik* –, tritt dann zutage, wenn sie uns mit bereits vorhandener Sprache etwas Neues vor Augen führt, oder wenn sie uns mit ihrem Sinn die Regeln künftiger Redemöglichkeiten entdecken läßt. Aber als letzte Erben des Aristoteles stellen die ketzerischen Strömungen der Chomskyschen Linguistik und insbesondere George Lakoff dieses Problem auf noch radikalere Weise – selbst wenn diese Radikalität schon bei Vico vorhanden war: die Frage ist nämlich nicht, was die künstlerische und kreative Metapher mit schon vorhandener Sprache erreicht, sondern wie diese gegebene Sprache auch verstanden werden kann, wenn man gleichzeitig die *vagueness* oder *fuzziness* in den Wörterbucherklärungen bei der metaphorischen Konstruktion akzeptiert (siehe insbesondere Lakoff und Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago 1980, und Lakoff, *Woman, Fire, and Dangerous Things*, Chicago 1987).

VIII Handlung

Womit wir bei den letzten Bemerkungen angelangt wären: obgleich es rein zufällig sein mag, ist es doch seltsam, daß Lakoff einer der Autoren ist, die aus Bruchstücken der naiven Semantik, derzufolge eine Definition aus einer Reihe nicht weiter unterteilbarer Eigenschaften besteht, be-

gonnen haben, eine neue Semantik zu erstellen, in der die Definition aus einer Sequenz von Handlungen besteht.

Einer der Vorreiter dieser Richtung (der aus seiner Schuldigkeit gegenüber Aristoteles kein Hehl machte) war Kenneth Burke mit seiner Grammatik, Rhetorik und Symbolik der *motives* gewesen; er analysierte die gesamte Philosophie und Literatur und sogar die Sprache als dramatisches Geschehen, das bedeutet als ein Zusammenspiel von fünf *motives*: dem Akt, der Szene, dem Handelnden, dem Instrument und der Absichten, die verfolgt werden (*Act, Scene, Agent, Agency, Purpose*). Schon im Kern einer Theorie der Nachahmung der *pragmata* gab es bei Aristoteles den Ansatz zu einer Theorie des Handelns, aber erst heute beginnt man zu verstehen, daß sogar die angenommenen Essenzen nur auf der Grundlage von Handlungselementen definiert werden können.

Um nicht von Greimas zu sprechen, der sich nicht die geringste Mühe gibt zu verstecken, daß eine Theorie der Narrativität jedem semantischen Verständnis vorangeht, erwähne ich auch die *Case Grammar* oder Kasus-Grammatik, die mit einer narrativen Struktur aus *Agent, Counter-Agent, Goal, Instrument* usw. arbeitet (Fillmore, Bierwisch), sowie mehrere Modelle, die in der *Frame Theory* und in der künstlichen Intelligenz verwendet werden. Dominique Noguez hat kürzlich eine hübsche Farce über die Semiotik des Regenschirms veröffentlicht (in der ich die Rolle eines der Helden oder der Opfer spiele). Er wußte nicht, daß die Wirklichkeit die Fiktion längst eingeholt hat, und daß eines der berühmtesten Modelle in den Untersuchungen künstlicher Intelligenz das von Charniak ist, der einem Computer erklärt, wie Sätze mit »Regenschirm« zu verstehen sind, indem er ihm eine narrative Beschreibung dessen gegeben hat, was man mit einem Regenschirm macht, wie man ihn handhabt und wie man ihn baut, das heißt, er hat den Begriff des Regenschirms in ein Netz von Handlungen aufgelöst.

Da Aristoteles ein Gefangener seines Kategorien-Systems war und glaubte, es gebe Substanzen, die vor jeder Handlung da sind und die sie erst ermöglichen, bevor sie selbst Gegenstand dieser Handlung werden, konnte er seine Theorie des Handelns nicht mit seiner Theorie der Definition verbinden. Erst die Krise des Substanz-Begriffs schuf die Voraussetzungen, die eine implizite Form der Semantik bei Aristoteles wiederentdecken ließen, nicht in seinen Werken der Logik, sondern in der *Ethik*, der *Poetik* und der *Rhetorik*.

Daher möchte ich abschließend die Gelegenheit beim Schopf ergreifen und einen philosophischen Mythos erzählen, den ich besonders mag.

In diesem Mythos betrachtete Adam (oder in der griechischen Version ursprünglich der ›Gesetzgeber‹ [*Nomothet*] oder der Namensgeber) die Dinge und gab ihnen einen Namen. Die komische Situation des ersten Menschen, der unter einem Baum sitzt, mit dem Finger auf eine Blume oder ein Tier zeigt und beschließt: »Dies soll eine Margerite sein und dies ein Krokodil« ist dramatisch geworden, als die ersten Sprachphilosophen sich entscheiden mußten, ob diese Namen nach einer Konvention (*nomos*) oder nach der Natur der Dinge (*physis*) vergeben wurden. Die Semantik analysiert Benennungen in jedem Fall nur in stenographischer *ultima ratio* nach ihren unteilbaren Stammwörtern: Definitionen wie ›ein Tiger ist ein fleischfressendes Säugetier‹ oder ›eine große gelbe Katze mit gestreiftem Fell‹ werden wirklich nur noch in einem schulischen Milieu ernstgenommen.

Nach einem Beispiel von Peirce (*Collected Papers* 2, 330) definiert sich Lithium nicht nur durch seine Stellung im Periodensystem der Elemente, oder durch seine Atomzahl, sondern durch die Beschreibung von Operationen, die ausgeführt werden müssen, um ein Muster der Sache herzustellen. Die Definition von Peirce gibt gleichfalls mögliche Kontexte an, in denen der Ausdruck ›Lithium‹ stehen kann. Wenn wir nun im Interesse der Geschichte annehmen, daß Adam Lithium kannte und benannte, so müssen wir sagen, daß er nicht einfach einer Sache einen Namen zuteilte. Er erfand einen bestimmten Ausdruck wie einen Haken, an dem man eine Reihe von Beschreibungen aufhängen konnte, und diese Beschreibungen führten (mit der Sequenz von Handlungen, die mit und am Lithium vorzunehmen sind) die Liste von Kontexten vor, in denen er Lithium antraf oder anzutreffen erwartete.

Nach meiner revidierten Version des Mythos sah Adam die Tiger nicht als einzelne Exemplare einer natürlichen Gattung. Er sah bestimmte Tiere mit bestimmten morphologischen Eigenschaften in dem Maße, in dem sie in Berührung mit anderen Tieren und mit ihrer natürlichen Umgebung bestimmte Handlungsweisen entwickelten. Er beschloß also, daß das Subjekt X, das gewöhnlich gegen gewisse andere Subjekte vorgeht, um bestimmte Ziele zu erreichen, und sich gewöhnlich in den und den Umständen zeigt, daß dies alles nur ein Teil einer Geschichte X ist – weil diese Geschichte von dem betreffenden Subjekt untrennbar ist, und weil dieses Subjekt ein unentbehrlicher Teil dieser Geschichte ist. Allein diese Ebene der Welterkenntnis, dieses Subjekt X in Aktion durfte *Tiger* genannt werden.

In Anbetracht dieser Version des Mythos werden jene Argumente besser verständlich, die Platon im *Kratylos* aufzählt, um die Theorie eines moti-

vierten Ursprungs der Namen aufrechtzuerhalten. Alle Beispiele, die er für Motivierung anführt, betreffen den Modus, nach welchem die Worte die Sache nicht als solche darstellen, sondern als die Quelle oder das Resultat einer Handlung. Nehmen Sie das Beispiel Jupiter. Laut Platon geht die seltsame Differenz zwischen dem Nominativ und dem Genetiv im Namen *Zeus / Dios* darauf zurück, daß der ursprüngliche Name ein Syntagma war, das die gewöhnliche Handlung des Königs der Götter ausdrückte: »δι' ὅν ζῆν, der durch den man lebt.«

In gleicher Weise ist der Mensch, ἄνθρωπος, zurückführbar auf *denjenigen, der in der Lage ist, das Gesehene im Geiste zu betrachten*. Der Unterschied zwischen dem Menschen und den Tieren ist der, daß der Mensch nicht nur wahrnimmt, sondern das Wahrgenommene auch bedenken und reflektieren kann. Man könnte Platons Etymologie durchaus ernstnehmen, wenn man bedenkt, daß Thomas von Aquin bei der klassischen Definition des Menschen als eines sterblichen und vernunftbegabten Wesens daran festhielt, daß ›sterblich‹ und ›vernunftbegabt‹ (jene spezifischen Differenzen, die den Menschen von anderen Arten der Gattung Lebewesen unterscheiden) keine atomistischen Akzidentien sind, wie man gemeinhin annimmt. Sie sind die Benennungen einer Handlungs- oder Verhaltenssequenz, mit deren Hilfe wir durch Schlußfolgerung erkennen können, daß die Menschen so etwas wie eine substanziale Form haben, die grundlegend unbekannt und anders nicht wahrnehmbar ist. Wir entdecken, daß die Menschen vernunftbegabt sind, weil wir die Existenz einer solchen Eigenschaft akzeptieren – ebenso wie eine Ursache aus ihren gängigen Symptomen erschlossen wird –, wenn wir die menschliche Tätigkeit des Wissens, des Denkens und des Sprechens betrachten. (*Summa Theologica* I, 79, 8). Wir kennen unsere Fähigkeiten »*ex ipsorum actuum qualitate*«, dank der Eigenschaft der Handlungen, deren Ursprung sie sind (*Contra gentiles*, 4, 46).

Mythen sind eben Mythen, aber wir brauchen sie. Ich habe schlicht einen schlechten Mythos einem guten gegenübergestellt, in dem die Taufzeremonie nicht die Dinge benennt, sondern die Geschichten, die ihre eigenen Akteure hervorbringen. Dies ist es, wozu mich die *Poetik* des Aristoteles inspiriert.

FRIEDRICH A. KITTLER

Literaturgeschichte

Die offene und seit Erfindung des Buchdrucks auch unüberschaubare Menge der Bücher, die wir Literatur nennen, hat sehr unterschiedliche Versuche ihrer Ordnung hervorgerufen. Die Bücher eines Autors lassen sich genauso zusammenstellen wie die Bücher einer Dichtungsgattung oder die Bücher ein und derselben Entstehungszeit. Dabei hat die Ordnung nach der Zeit, also die sogenannte Literaturgeschichte, das Eigentümliche, selber eine Geschichte zu haben. Die Goethezeit hat entdeckt, daß die im alten Europa vorherrschende Bücherordnung nach Sachgruppen prinzipiell Gefahr läuft, von der geschichtlichen Entstehung neuer Sachgruppen überrollt zu werden. Deshalb ist die Entstehungszeit zur alles beherrschenden Ordnung von Büchern aufgestiegen (ganz wie die Kunstgeschichte zur alles beherrschenden Ordnung von Bildern im Museum) und seitdem mit der Willkür historischer Ereignisse in Kraft.

Literatur und Geschichte sind ihre Kopplung wahrscheinlich darum eingegangen, weil eine von den Naturwissenschaften entkoppelte Philosophie an der Literatur einen Inhalt brauchte oder entdeckte, über den sie ohne Formelapparate schreiben konnte. Das Unternehmen, zu sagen, was geschrieben stand, ohne doch das Geschriebene einfach zu wiederholen, führte zwischen den Texten und ihren Bedingungen eine Trennung ein. Wann ein Satz geschrieben worden war, diente als Aussage über diesen Satz, die er selber unmöglich mehr machen konnte. Seit Friedrich Schlegels Interpretationen der griechischen Literatur ist jeder Einzeltext daher durch die Epoche seiner Entstehung bedingt, seit Hegels Kunstphilosophie sind große Texte aber auch umgekehrt Bedingungen, um geschichtliche Epochen überhaupt erkennen zu können. Der Geist einer Zeit, der Gegenstand also dessen, was im 20. Jahrhundert dann Geistesgeschichte heißen sollte, haust in ihrer Dichtung. Wenn Hegel das griechische Diktum zitiert, daß die Griechen ihre Götter den Dichtern Homer und Hesiod verdankten, hören historische Gestalten der Literatur auf, bloßer Ausdruck einer gegebenen Epoche zu sein; sie bedingen vielmehr selber die Epoche, unter deren Bedingungen sie stehen. Wenn Geschichte überhaupt die Zweideutigkeit war, sowohl *res gestae* wie *res narratae*, Geschehenes und Erzähltes, zu umgreifen, gipfelte solche Zweideutigkeit in einer

Literaturgeschichte, die ihre Gegenstände immer zugleich als Erzählungen von einer Geschichte und als Ereignisse innerhalb derselben Geschichte lesen konnte.

Was die Goethezeit als Literaturgeschichte entworfen hat, ist daher weit mehr als ein chronologisches Schema (wie es etwa die barocke Literärhistorie zur Ordnung von Texten benutzt hat). Seit der Goethezeit waren Literatur und Geschichte vielmehr derart miteinander verwoben, daß die Daten der Geschichte erst aus Werken hervorgingen, die doch nur Daten der Geschichte waren. Das erlaubte es den Werken, ihrer empirischen Zeit immer schon voraus zu sein, d. h. als utopische Entwürfe einer kommenden oder anderen Geschichte gelesen werden zu können. Das erlaubte es umgekehrt den geschichtsphilosophischen Deutungen von Literatur oder (wie bei Adorno) von Kunst überhaupt, über die faktische Geschichte hinwegzugehen. Ob nach 1942 Gedichte geschrieben worden sind, spielt für Adornos Satz, daß nach Auschwitz keine Gedichte mehr möglich sind, keinerlei Rolle.

Eine Literaturgeschichte, die vor den Geschichtswissenschaften Bestand haben soll, muß den geschichtsphilosophischen Ansatz der Goethezeit daher aufgeben. Sie kann das, was an Texten datierbar ist, nicht mehr in Bedeutungen suchen, die geschichtliche Ereignisse zugleich wiedergeben und ausgelöst haben sollen. Sie muß gerade umgekehrt diese Bedeutungen als abhängige Variablen von Ereignissen lesen, deren Macht keinen literaturhistorischen Zweifel duldet. Dafür aber kommt – trotz Luhmanns Schwanken zwischen Sozial- und Mediengeschichte – nur ein Typ von Ereignissen in Frage: technische Innovationen. Weil die Schrift selber in ihren Zeichen, Buchstaben und Zahlen eine Technologie unter anderen ist, schlagen technische Innovationen unmittelbar auf Texte durch. Literarische Texte stehen nicht deshalb in der Technikgeschichte, weil beispielsweise Goethes *Wilhelm Meister*-Romane zur großen Freude der Literatursoziologen das Aufkommen industrieller Webstühle verzeichneten, sondern weil sie in einer seinerzeit revolutionären Typographie erschienen.

Die Epochen einer Literaturgeschichte, die nicht bloß literarischen Texten abgelesen ist, bestimmen sich mithin aus ihren Produktionsbedingungen. Was antike Sänger (mit allen Hilfen der Rhetorik und Mnemotechnik) vortrugen, was mittelalterliche Kopisten als Handschrift weitergaben, was Gutenbergs bewegliche Lettern (mit ihrer Kombination unfälschbarer Wortlaute und unfälschbarer Zeichnungen) zum Druck brachten, was schließlich computerbasierte Textverarbeitungsprogramme alles erlauben – : das und nur das ist Gegenstand einer materialen Literaturgeschichte. Denn

schließlich laufen selbst die institutionellen Unterscheidungen, die Philologien voneinander trennen, auf solche Technizitäten hinaus: Altphilologie und Neuphilologie sind durch Gutenbergs Buchdruck genauso getrennt wie Altgermanistik und Neugermanistik. Die einen haben es mit Manuskriptkopien und Kopistenfehlern zu tun, die anderen mit Auflagen, Autorenrechten und Buchmärkten.

Die materielle Literaturgeschichte ist eine Entdeckung Nietzsches, der ohnehin unter Deutschlands Philosophen der einzige Literaturwissenschaftler war. Seine Vorlesungen über antike Rhetorik und über griechische Literatur haben die einfache, aber vordem übergangene Frage aufgeworfen, in welchen Medien die Literatur einer gegebenen Zeit überhaupt existierte. Dabei unterschied Nietzsche nicht nur zwischen antiker Mündlichkeit und neuzeitlicher Schriftlichkeit, sondern in buchtechnischer Präzision sogar zwischen antiker Buchrolle und christlichem Kodex. Diese Kulturgeschichte des Schreibens und Lesens war die Basis für Nietzsches Unternehmen, literarische Werke von ihrer Aufführungspraxis her zu beschreiben. Seitdem muß die Literaturgeschichte das naive Lesen, das immer auf Bedeutungen innerhalb von Texten aus ist, erst einmal anhalten, um die mediale Gegebenheit und technische Aufführungspraxis gegebener Texte zu rekonstruieren. Der Preis, den eine materiale Literaturgeschichte zahlt, ist also jener Verzicht auf Interpretation, der Nietzsches Lesart der griechischen Tragödie von derjenigen Hegels unterscheidet.

Nietzsches Kritik an der überlieferten Literaturgeschichte blieb, schon weil sie die wissenschaftliche Praxis der Philologien selber angriff, zunächst folgenlos. Ihre Karriere hat erst begonnen, seitdem technische Speichermedien wie Film und Grammophon um 1900 das jahrtausendalte Speichermonopol der Schrift aufgehoben haben. Damit hörte Literatur auf, der einzig mögliche Zeitspeicher (wie noch in Lessings *Laokoon*) zu sein. Ihre Geschichte konkurriert fortan mit allgemeineren Kulturgeschichten, die auf gespeicherte Zeitfolgen optischer und/oder akustischer Daten zurückgreifen können.

Vor allem Benjamins Studie über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* war ein Versuch, Kunst- und Literaturgeschichte von den neuen Medien der Jahrhundertwende her zu reformulieren. Er litt allerdings nicht bloß an seiner einseitigen Bevorzugung des Films, sondern mehr noch an der Verschiebung, die schon im Titel Produktionsbedingungen auf Reproduktionsbedingungen reduzierte und damit das Problem auf die gegenwärtige Rezeption vergangener Werke verlagerte. Was

vergangene Epochen an Techniken eingesetzt hatten, verschwand unter einer sogenannten Aura, die alle Kunstwerke vor der industriellen Revolution sollte umgeben haben. Es blieb daher zumal in der neueren deutschen Literaturwissenschaft, die ja unter ebenso vertrauten, aber unbefragten Medienbedingungen wie ihre Gegenstände steht, noch lange Zeit bei geistesgeschichtlichen oder sozialgeschichtlichen Methoden, während Ethnologen und Altphilologen, mit der medialen Fremde ihrer Gegenstände konfrontiert, schon Nietzsches unzeitgemäße Einsichten in wissenschaftliche Prosa übersetzten.

Erst mit dem Einbruch des Computers in Wissenschaft und Kultur hat sich ein neues Paradigma textueller und ästhetischer Produktion etabliert, das auch in historischer Rückwirkung Kulturtechniken als solche kenntlich macht. Bevor McLuhan in Fortführung von Harold Innis seine Medienwissenschaft begründete, war er ein Literaturhistoriker, der Werke von scheinbarer Einsamkeit grundsätzlich im Kontext technischer Medien las, schon weil er den Buchdruck selber als historisches Leitmedium begriff. Damit aber reduzierte sich die goethezeitliche Rede von Genies, deren naturgleiche Schöpferkraft den Griechen ihre Theologie oder Theorie geschenkt haben soll, auf Innovationen wie das Vokalalphabet und die alphabetische Demokratie, die zunächst hexametrische Epen und sodann philosophische Dialoge speicherbar gemacht haben.

Entsprechend ist Foucaults Diskursanalyse den wissenschaftlichen, rechtlichen und technischen Regelungen nachgegangen, die für eine gegebene Epoche den Raum dessen, was überhaupt gesagt und geschrieben werden konnte, gleichermaßen ordnen wie begrenzen. Die Diskursanalyse hat wissenschaftliche Texte insofern nach dem Muster hoher Literatur behandelt und damit die Frage aufgeworfen, ob die Ausschlußkriterien, nach denen Literaturgeschichten wissenschaftliche und technische Texte üblicherweise zugunsten der fiktionalen beiseite oder doch randständig lassen, einer technisch-wissenschaftlichen Kultur noch angemessen sind.

All das besagt für Literaturgeschichten, daß sie von Medien der Speicherung (wie Archiv oder Bibliothek), Medien der Übertragung (wie Post oder Buchmarkt) und Medien der Datenverarbeitung (wie Universität oder Buchkritik) handeln müssen, um über die Eigenschaften, Bedeutungen und Qualitäten ihrer Gegenstände hinaus auch deren Existenz zu erkennen.

Unter hochtechnischen Bedingungen sind solche Fragestellungen vorrangiger denn je. Wenn der Computer ein universal programmierbares digitales Medium ist, das über alle elementaren Techniken der Speiche-

rung, Übertragung und Datenverarbeitung verfügt, schließt seine Existenz im nachhinein die unterschiedlichen Geschichten unterschiedlicher Medien zur Einheit zusammen. Computer stellen also nicht nur Rechenverfahren und Werkzeuge bereit, die zum Beispiel bei der Klärung umstrittener Autorschaftsfragen helfen können, sondern bieten als solche ein Modell zur Reformulierung geistiger Arbeit. Wenn die Geschichte der Literatur ein Teil der Arbeit war, Daten aus anderen Medien nach Maßgabe einer Poetik oder Stilistik zu verarbeiten und zu übertragen, läßt sich die Literaturgeschichte in Zukunft gerade umgekehrt in einer allgemeinen Geschichte der Datenverarbeitung integrieren. Schon weil Maschinen oder Programme ihr die ehemals elementare Aufgabe der Büchersortierung abnehmen, besteht die Chance einer Literaturgeschichte, die mit Wissenschaft und Technologie kompatibel wäre.

Literaturhinweise

- WALTER BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Zweite Fassung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Bd. VII/1. Frankfurt a. M. 1989.
- MICHEL FOUCAULT: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M. 1976.
- HANS-ULRICH GUMBRECHT / K. LUDWIG PFEIFFER (Hg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt a. M. 1988.
- HAROLD ADAMS INNIS: Empire and Communications. London 1950.
- HANS ROBERT JAUß: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt a. M. 1973.
- UWE JOCHUM: Kleine Bibliotheksgeschichte. Stuttgart 1993.
- FRIEDRICH A. KITTLER: Aufschreibesysteme 1800 / 1900. 3. Aufl. München 1995.
- MARSHALL McLUHAN: Die magischen Kanäle. »Understanding Media«. Düsseldorf/Wien 1968.
- WILHELM SCHERER: Poetik. Mit einer Einleitung und Materialien zur Rezeptionsanalyse hg. von Gunter Reiss. Tübingen 1977.
- KLAUS WEIMAR: Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts. München 1989.

Auswählen:
Probleme und Lösungen des Kanons

I

Mit seinen berühmten vier Fragen *Was kann ich wissen? Was soll ich tun? Was darf ich hoffen? Was ist der Mensch?* begründete Kant das Programm für eine philosophische Wissenschaft.¹ Seine Fragen lesen sich wie die Revision der einen Frage, die den Zustand der »selbstverschuldeten Unmündigkeit« immer schon ausmacht: Was soll ich lesen? Doch wie die Fragen der philosophischen Wissenschaft bildet auch die Frage nach der richtigen Lektüre den trügerischen Effekt einer Verkehrung oder, wie die Wissenschaft sagt, eines *hysteron proteron*. Denn bevor ein Schüler oder Student den Wunsch nach Wissen (»Was soll ich lesen?«) äußern kann, untersteht er dem Gebot, wissen zu müssen. Es sind stets Institutionen (Könige, Kirchen, Gesetze, Schulen, Universitäten), die mit politischen, theologischen, juristischen, literarischen Lesevorschriften auf genau die Fragen antworten, die sie zuvor selbst ihren Subjekten an die Lippen geheftet haben. Zu diesen Vorschriften gehören Kanones, nämlich Listen verbindlicher Bücher und Autoren sowie Regeln und Anweisungen übers Lesen. Solche Listen und Anweisungen pflegten die Antike ebenso wie das Mittelalter, die Neuzeit und die Moderne. Der Sinn der Sache? Über ausgewählte Texte und über Verfahren des Lesens regelt und stabilisiert sich kulturelle Homogenität. Im folgenden wird *Literaturkanon* verstanden als Inbegriff strenger, ausschließender Vorschriften und Theorien über das *Was* und das *Wie* des Lesens. Man könnte auch sagen: als Politik literarischer Wissensvorräte und der Grundsätze ihrer Bewirtschaftung.² Pragmatisch bildet sich jeder Kanon über Wahlen. Praktische Gründe fürs Auswählen gibt es genug: Es gibt zu viele Bücher; man kann nicht alles lesen; nicht

1 Immanuel Kant: Logik. In: Ders.: Werke in zehn Bänden. Hg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt 1983, Bd. 5, S. 447f.

2 Vgl. zur Definition Thomas Luckmann: Kanon und Konversion. In: Aleida und Jan Assmann (Hg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. München 1987, S. 38–46.

alles Geschriebene lohnt Augen und Verstand ihre Mühe. Der amerikanische Literaturwissenschaftler Harold Bloom wiederum begründet in seinem Buch *The Western Canon* die Auswahl von nur 26 Autoren aus dem Kanon der Weltliteratur, indem er schreibt: »A book about twenty-six writers is possible, but not a book about four hundred.«³ Ein wichtiges Buch über die wichtigsten Bücher kann eben doch nicht alle wichtigen Bücher behandeln. Nun beziehen die von Institutionen errichteten Kanones ihre Kraft und Stabilität nicht allein aus solcher Pragmatik. Nur zur Vereinfachung des Lebens und Lesens allein würde keine Institution den Finger rühren. Sie verfolgen höhere Zwecke. Der französische Historiker Michel Foucault behandelt in seinem Programm zur Untersuchung der *Ordnung des Diskurses* die Kanones unter dem Begriff der *Doktrin* und als *Diskursensemble*.⁴ Dort heißt es: »Durch die gemeinsame Verbindlichkeit eines einzigen *Diskursensembles* definieren Individuen, wie zahlreich man sie sich auch vorstellen mag, ihre Zusammengehörigkeit.«⁵ Auch literarische Kanones lassen sich in diesem Sinne als *Diskursensembles* behandeln. Es ist eine jeweils begrenzte Menge literarischer Werke, die das elementare kollektive Wissen bestimmter Gruppen ausmachen soll, z. B. der Gelehrten, der Gebildeten, der Abiturienten oder der künftigen Gymnasiallehrer. Die folgende Darstellung gilt allerdings nicht den von Foucault besonders sorgfältig analysierten Praktiken und Regelungen zur Ausschließung von (unerwünschten) Diskursen. Sie befaßt sich vielmehr in einer Art ausschweifender Fußnote zur *Ordnung des Diskurses* zunächst mit bestimmten Lagen und Situationen, aus denen die Kräfte zur Kanonisierung hervorgehen: Es gibt offenbar den *kairos* der kanonischen Macht. Ein zweiter Untersuchungsschritt führt hinein in die Strukturen dieser Prozedur sowie hin zu ihren Veränderungen in der Moderne.

3 Harold Bloom: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York/San Diego/London 1993, S. 2.

4 Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1977.

5 Foucault: *Ordnung*, S. 29.

II

Der Kanon ist ein Produkt der Krise. In der Rhetorik und Pragmatik der Kanon-Krisen dominiert ein drohender oder bereits erfolgter Untergang. Der Untergang kann 1. *kulturell*, 2. *politisch* oder 3. *apokalyptisch* sein.

1. Ein Beispiel für einen *kulturellen* Untergang liefert der eben erwähnte Harold Bloom. Er erneuert in seinem Buch den *Western Canon*, weil er diesen Kanon eben untergehen sieht.⁶ Oder Ulrich Greiner, der sich im Frühsommer 1997 in einer Kanon-Debatte der ZEIT mit den Worten entsetzt: »Bis zu neunzig Prozent derer, die ein Germanistik-Studium aufnehmen, kennen den *Faust* nicht.«⁷ Bloom wie Greiner verlangen nach einem Kanon, gerade weil der Kanon, nämlich das *Diskursensemble* unserer literarischen Tradition, zu verschwinden droht. Aber eben in diesen Untergangsrufen stößt man auf das *hysteron proteron*, auf die Paradoxie der Zeit: Die »größte deutsche Dichtung«, wie der Kanon zum Beispiel über den *Faust* sagt, kam aus der Feder eines Autors, der noch keinen *Faust* gelesen hatte. Goethe ist ein starker Beleg für den geringen Schaden einer verpaßten *Faust*-Lektüre.

2. Ein *politischer* Untergang, nämlich das bevorstehende Ende des alten Deutschen Reiches, wirft seine Schatten auf den neuformulierten Kanon der europäischen Literatur, den Friedrich Schlegel in seinen Pariser Vorlesungen von 1803/1804 über die *Geschichte der Europäischen Literatur* errichtete.⁸ Schlegels Kanon nennt die Musterwerke, über die das gemeinsame metaphysische Schicksal der abendländischen Kultur prozessiert wird. Etwa 130 Jahre später verlangt Walter Benjamin nach einem neuen Kanon, weil der alte (Friedrich Schlegels Kanon) durch die Ereignisse und Erfahrungen des Ersten Weltkrieges zerstört worden ist. Daher stellt Benjamin die Frage: »Was ist das ganze Bildungsgut wert, wenn uns nicht eben Erfahrung mit ihm verbindet?«⁹

6 Bloom: *Canon*, S. 15ff.

7 DIE ZEIT Nr. 21 vom 16. Mai 1997, S. 50.

8 Friedrich Schlegel: *Geschichte der Europäischen Literatur (1803–1804)*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett. Bd. 11, 2. Abt. München etc. 1958.

9 Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1974ff. Bd. II, 2, S. 213–219, S. 215.

3. Für den Fall eines *apokalyptischen* Untergangs durch einen Atomkrieg liegt der Kanon der deutschen Kulturgüter in Gestalt von 250 Millionen Mikrofilmaufnahmen in der Tiefe eines Stollens in der Nähe von Oberried bei Freiburg. Diese Aufnahmen halten zum Beispiel die Baupläne des Kölner Domes, die Goldene Bulle oder Briefe Voltaires an Friedrich den Großen für die Steinzeitmenschen der postatomaren Wüsten fest.¹⁰ In erster Linie sehen sich aber in dem Stollen die kanonischen Werke der deutschen Literatur gegen den GAU abgesichert.

Alle drei Krisenarten werden uns im folgenden immer wieder begegnen. Ein frühes Modell für jede Art von Kanonbildung findet sich in der Bibel. Vermutlich aus dem 3. Jahrhundert vor Christus stammt ein kanonisches Buch des Alten Testaments, das in der *Septuaginta* (der ersten Übertragung des Alten Testaments ins Griechische, vermutlich aus dem 3. Jahrhundert vor Chr.) den Namen *Ekklesiastes* trägt und in der Lutherbibel als *Prediger Salomo* geführt wird. Die letzten Verse dieses Buches sind dem Haupttext, einer Spruchsammlung Salomos, des einstigen Königs von Jerusalem, hinzugefügt. Sie lauten in einer modernen Übersetzung:

Der Prediger suchte ›Lebenslehren‹ zu finden, und wahre Worte wurden in geordneter Form aufgeschrieben. Worte von Weisen sind wie Ochsenstacheln, und wie die dort eingesetzten Nägel sind die Sammlungen. Sie sind von einem einzigen Hirten gegeben. Hierzu ist noch nachzutragen: Mein Sohn, laß dich warnen! Das viele Büchermachen hat kein Ende, und vieles Studieren ermüdet den Leib. Die Summe der Rede, das Ganze laß uns hören: Gott fürchte, und seine Gebote beachte! Denn das kommt jedem Menschen zu, weil Gott jedes Tun vor Gericht bringen läßt, das alles Verborgene betrifft, sei es gut oder böse.¹¹

Aus naheliegenden Gründen bleiben die theologischen Interpretationsfragen zum Buch *Ekklesiastes* hier unerörtert. Ohne Zweifel aber wurden die letzten Verse verfaßt und adressiert im Zeichen des Gottesgerichtes. Das Gericht heißt im Text wörtlich *Krise* (griech. κρίσις = ›Gericht‹).¹² Die vielzitierten Bemerkungen vom »vielen Büchermachen, das kein Ende«

10 Stephan Krass: Die Spur von unseren Erdentagen ... Eine Kultur bunkert sich ein. In: Medium. Zeitschrift für Hörfunk, Fernsehen, Film, Presse 3 (1982), S. 7f.

11 Wortlaut von mir unter Verwendung der Übersetzung von Christoph Dohmen und Manfred Oeming: Biblischer Kanon warum und wozu? Eine Kanontheologie. Freiburg/Basel/Wien 1992 (Questiones Disputatae 137), S. 38ff.

12 Septuaginta. Id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes edidit Alfred Rahlfs. Vol II Libri poetici et prophetici. Editio octava. Stuttgart 1965, S. 260.

findet, und vom Bücherstudium, das den Leib ermüdet, gilt ersichtlich unmündigen Lesern, die wissen müssen, welche Bücher oder Texte sie vornehmen sollen. Hier zeichnet sich der Anspruch der Sammlung auf kanonische Geltung ab. Dabei wollen die *Sprüche* nur eine ausführliche Mahnung sein, das einzige Gesetz zu beachten: Gott zu fürchten und auf seine Gebote zu hören. Der kanonische Anspruch des *Ekklesiastes* steht also unter einer vierfachen Devise. Einmal nimmt er wegen der unendlichen Menge des bisher und künftig Geschriebenen eine Auswahl vor. Zweitens sind die Worte wahr (griech. λόγους ἀλήθειας, *logous aletheias* = »Worte der Wahrheit«). Drittens dienen sie zur sicheren, von Gott inspirierten Leitung des Menschen: Sie werden nämlich eingesetzt wie ein mit Nägeln beschlagener Ochsenstab. (Nach Ansicht des *Ekklesiastes* in Vers 3,19 unterscheidet sich der Geist (πνεῦμα, *pneuma*) des Menschen nicht vom Geist des Viehs.) Und viertens steht am Schluß der Hinweis auf das endzeitliche Gericht Gottes, verbunden mit dem Fingerzeig, daß auch verborgene Handlungen und Lektüren aufgedeckt werden (griech. ἀποκαλύπτω, *apokalypto* = »aufdecken«). Vier Elemente machen diese Passage zum Modell aller Kanones: 1. Der Überfluß an Schriften, 2. die Autorität des Kanons, 3. Menschenführung, 4. die endzeitliche Krise. Im *Ekklesiastes* sind die schulische, juristische, kirchliche Seite der Tradition, die Ernst Robert Curtius für die Überlieferung der Antike ansetzt, noch nicht unterschieden.¹³ Doch in den Krisen und Reformulierungen der später verselbständigten literarischen, juristischen, kirchlichen Kanones kehren diese vier Elemente jeweils regelmäßig wieder. So erfolgte die Errichtung des biblischen Kanons, des Wahrheitskanons (griech. κανὼν τῆς ἀλήθειας, *kanon tes aletheias*) bei Irenäus¹⁴ oder des Glaubenskanons (griech. κανὼν τῆς πίστεως, *kanon tes pisteos*) bei Clemens Alexandrinus,¹⁵ im zweiten Jahrhundert gleichfalls unter Krisenbedingungen, bei zunehmend endzeitlicher Stimmung. Die Krise wurde durch Marcions Kanontheologie und die Gnosis ausgelöst.¹⁶ Hinzu kam die endzeitliche reli-

13 Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 4. Aufl. Bern/München 1963.

14 Adversus haereticos I 9, 4. In: Jacques P. Migne (Hg.): Patrologia Graeca. 161 Bde. 1857–1866, Bd. 7, Sp. 545.

15 Stromata IV 15, 98, 3. In: Clemens Alexandrinus: Stromata. Hg. von Otto Stählin. Neu hg. von Ludwig Früchtel, mit einem Nachtrag von Ursula Treu. 4. Aufl. Berlin 1985, S. 292.

16 Vgl. hierzu Hans Freiherr von Campenhausen: Die Entstehung der christlichen Bibel. Tübingen 1968, sowie kritisch Adolf Martin Ritter: Die Entstehung des

giöse Schwärmerei des Montanismus, der nach Ansicht der Kirchenhistoriker das Entstehen des neutestamentarischen Kanons beschleunigt hat.¹⁷ Die neuzeitlichen literarischen Kanones gingen aus geänderten Prozeduren hervor. Eine *Inspiration* der Bücher, wie sie der *Ekklesiastes* für sich beansprucht, schreibt die Neuzeit nur noch Dichtern zu. Wie ein modernes (literarisches) Kanonisierungsverfahren läuft, wird am Beispiel der Neufassung des Literaturkanons durch die Autorität der Geschichte um 1800 ausführlicher gezeigt werden.

Zunächst jedoch verlangt der *Ekklesiastes* noch einen Kommentar. Der kurze Passus legt, in Abwandlung eines bekannten Wortes aus dem *Leviathan* von Thomas Hobbes,¹⁸ die Feststellung nahe: *auctoritas, non qualitas facit canonem*. Das heißt: Die Macht und nicht das Schöne bringen den Literaturkanon hervor. Der Kanon – und das gilt für alle Sparten: für den biblischen, den juristischen oder literarischen Kanon – steht auf der Grundlage einer Institution. Von ihr gehen alle Autorisierungskräfte aus. Michel Foucault hat in allen seinen Büchern gezeigt, wie und warum sich Autorität auf Wahrheit beruft. Aber die Richtlinien der Wahrheit arbeiten nicht anders als die Richtlinien ästhetischer Urteile: Sie sind kontingent, d. h. sie könnten auch ganz anders ausfallen. Wenn sich Ernst Robert Curtius darüber erregt, daß der »Banause« Boileau in seinem *Art poétique* zum »Gesetzgeber des Parnass« aufsteigen konnte, dann führt er dafür zwar Gründe an, aber nicht den Grund schlechthin, daß Institutionen nach kontingenten Prinzipien verbindliche Regeln formulieren.¹⁹ Ziel ist stets eine Auswahl, die die Normen hervorbringt, nach denen sie erfolgt sein soll. Der Kanon der besten Werke erzeugt den Glauben, daß die besten Werke den Kanon geschrieben haben. Dieses *hysteron proteron*, diese Paradoxie der Zeit, läßt sich an der Geschichte der Kanones sowie der Dichter- und Literaturlisten zeigen, die von Kallimachos und den Gelehrten Alexandrias, über Quintilians Gründung der *Klassik* in seinen *genera*

neutestamentlichen Kanons: Selbstdurchsetzung oder autoritative Entscheidung. In: Assmann/Assmann (Hg.): *Kanon und Zensur*, S. 93–99.

17 Vgl. Ritter: *Entstehung*, S. 98.

18 »auctoritas, non veritas facit legem«. Thomas Hobbes: *Leviathan, Sive De materia, forma, et potestate civitatis ecclesiasticae et civilis*. In: Ders.: *Opera Philosophica quae Latine scripsit Omnia*. (London 1839–1845). Nachdruck Aalen 1961, Bd. III, S. 202. In der englischen Version des *Leviathan*, ed. by Crawford Brough Macpherson. London 1985, findet sich die Passage in Kap. 26 auf S. 322.

19 Curtius: *Literatur*, S. 270.

*lectionum*²⁰ (das sind die Autorenlisten als Antwort auf die Frage: »Was soll der Redner lesen?«) durch das frühe und späte Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit reichen. Es ist eine Geschichte von quantitativen Reduzierungen, von verschlankten Bibliotheken (denn der Kanon ist eine Bibliothek *ad usum Delphini*, d. h. zur Erziehung von künftigen Eliten). Ein Beispiel für solche Verschlinkung: Unter dem Namen von Aischylos sind neunzig Dramen bezeugt, unter dem Namen des Sophokles hundertdreißig. Am Ausgang der Antike wußten die Philologen bei beiden nur noch von jeweils sieben Stücken.²¹ Die Kriterien für diese Auswahl sind nicht mehr ersichtlich, weil die übrigen Werke der beiden Dramatiker verlorengingen. Wo Kriterien noch rekonstruiert werden können, etwa bei der Errichtung des Kanons der römischen *Klassik*, dort zeigt sich, daß soziale und nicht literarische Maßstäbe den Ausschlag gaben. Denn der Begriff »klassisch«, der Leitbegriff der literarischen Kanones in der Neuzeit, entstammt der Unterscheidung zwischen *classicus* und *proletarius* in einer Zeit, die römisch-klassisch heißt.²² Die Bücher der Eliten sind nicht von Natur aus auch die besten. Und die Eliten wechseln. Die von den Eliten und Autoritäten des Mittelalters, den Klerikern und Grammatikern, zusammengestellten Listen modellhafter Schulautoren führten zwar immer die Namen der römischen Klassiker Horaz, Vergil, Sallust, Cicero, aber diese Autoren fanden sich in einer willkürlichen Gesellschaft von spätantiken und mittelalterlichen Autoren wieder. *Auctoritas, non qualitas facit canonem.*

III

Die Beispiele sollten in einer sehr kursorischen Bewegung andeuten, daß der religiöse wie literarische Kanon zugleich Produkt der Krise, des Zufalls und einer (elitären) Autorisierung ist, die Krise und Zufall eliminiert. Es bleibt dabei zunächst außer Betracht, daß daneben eine ganze Reihe weiterer Merkmale bei der Errichtung von Kanones ins Spiel kommen können: Alter, Tradition, Qualität etc. Ich möchte aber jene Elemente hervorarbeiten, die im *Ekklesiastes* standen: Büchermengen, Autorisierung,

20 Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis Oratoriae Libri XII*. Ausbildung des Redners. 12 Bücher. Lateinisch und deutsch. Hg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt 1988, Bd. II, S. 447 (X 1, 45ff.).

21 Curtius: *Literatur*, S. 254.

22 Curtius: *Literatur*, S. 255.

Seelenführung, endzeitliche Krise. Stets wird dabei die pragmatische Seite der Sache mitausgesprochen: Man kann nicht alles lesen. Das Mißverhältnis von Lebenszeit und Wissensmengen ist ein Melancholiethema. Robert Burton schreibt in seiner *Anatomie der Melancholie* von 1621:

Wer aber ist ein solcher literarischer Vielfraß, daß er alles, was auf den Markt kommt, zur Kenntnis nehmen könnte. Wie schon jetzt werden wir uns mit einem immensen Chaos von Büchern, einem solchen erstickenden Durcheinander herumschlagen müssen, daß uns die Augen vom Lesen und die Finger vom Umblättern schmerzen.²³

Noch älter ist die Klage über die Büchermengen, über die Heere von Autoren und über die zunehmende Anmaßung von Gelehrsamkeit. Heute spielt diese Klage hinüber in das Pädagogengejammer von der Überflutung durch Bilder und Informationen. Doch bereits zu Zeiten, als die jährliche Buchproduktion der Schreiber in ganz Europa noch zu wenigen Hunderten zählte, klagte die gelehrte Welt über die Masse des Geschriebenen. Der große italienische Dichter Petrarca ließ im 43. Kapitel seines Moralktrates *De remediis utriusque fortunae* aus der Mitte des 14. Jahrhunderts zwei allegorische Personen, die Freude und die Vernunft, über das viele Lesen und Schreiben disputieren. Die Vernunft erwähnt entsetzt eine Erzählung aus der *Historia Augusta*, wonach dem späteren römischen Regenten Gordian II. von einem Freund zweiundsechzigtausend Bücher geschenkt worden sein sollen.²⁴ Das hieße, sagt Petrarca's Vernunft, den »Geist durch die Masse der Dinge morden und verschütten.«²⁵ Die Vermehrung und Beschleunigung der Buchproduktion gibt in den folgenden Jahrhunderten immer mehr Anlaß zu endzeitlichen Klagen. 1718 brachte Leibniz die Schreckensvision zu Papier, daß in 1000 Jahren die Bibliotheken das Ausmaß von Staaten (*civitates*) erreicht hätten.²⁶ So sprechen das

23 Robert Burton: *Anatomie der Melancholie*. Über die Ursachen der Allgegenwart der Schwermut, ihrer Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten. Aus dem Englischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Ulrich Horstmann. Zürich/München 1988, S. 26.

24 *Historia Augusta*. Römische Herrschergestalten. Eingel. und übers. von Ernst Hohl. Hg. von Johannes Straub. 2 Bde. Zürich/München 1976–1985, Bd. II, S. 53f.

25 Francesco Petrarca: *De remediis utriusque fortunae*. Zweisprachige Ausgabe in Auswahl, übers. und komm. von Rudolf Schottlaender. München 1975 (Humanistische Bibliothek Reihe II: Texte Bd. 18), S. 95.

26 Beleg und Nachweis in Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Hg. von Wolfgang Promies. München 1968–1992, Bd. IV, S. 105 (Anm. zu KA 257).

Erschrecken und die Klage über soziale, kulturelle Evolutionen. Aber auch die Verfahren zur Kanalisierung dieser Informationsmengen gewinnen ihren Anteil an der kulturellen Evolution. Ich erwähne zwei davon, die solche wachsenden Bücherstapel erfassen und verarbeiten. Da entstehen einerseits seit dem 17. Jahrhundert jene Kompendien, die den Anspruch erheben, alle je niedergelegten Schriften vollständig aufzulisten. Und seit Beginn des 19. Jahrhunderts beobachten wir verstärkte Bemühungen der Literaturgeschichte, die in der Zeit zerstreuten Werke in eine historische Ordnung zu bringen. Zur ersten Kategorie zählen enzyklopädische Unternehmungen wie Konrad Gesners *Bibliotheca universalis, seu catalogus omnium scriptorum locupletissimus in tribus linguis*, die in vier Bänden zwischen 1545 und 1555 erschien.²⁷ Eben dieser Konrad Gesner forderte bereits staatliche Maßnahmen zur Eindämmung der Bücherflut.²⁸ Der Stil dieser Gelehrsamkeit läßt sich daran erkennen, daß Gesner auch eine umfangreiche Tierkunde in sechs Bänden verfaßte, die weit über die von ihm edierten Werke von Aristoteles, Plinius und Aelian hinausging.²⁹ Dieser Typ von Wissensverarbeitung trug den Namen *Historia*, aber solche Historien lieferten keine Geschichte im modernen Verständnis, sondern waren großangelegte systematische Kompendien. Eine solche Historie des Wissens, nämlich eine literarhistorische Enzyklopädie bietet auch Daniel Georg Morhofs *Polyhistor, Literarius, Philosophicus, et Practicus*, ein Werk, das 1688 zu erscheinen begann und das wiederum das gesamte schriftlich niedergelegte Wissen aller Zeiten zusammenfassen wollte. Diese Art der enzyklopädischen Katalogisierung machte erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts allmählich den Darstellungsformen der Literaturgeschichte Platz. Aber wie die zu schreiben war, war keineswegs gleich für alle entschieden. Noch 1810 erschien bereits in dritter Auflage Gottfried

27 Konrad Gesner: *Bibliotheca universalis, seu catalogus omnium scriptorum locupletissimus in tribus linguis Graeca, Latina, Hebraica exstantium etc.* 4 Bde. Zürich 1545–55.

28 »arguantur authorum furta, ac millies repetita, tollantur: denique in posterum temere scribendi, libido coerceatur, aliter in infinitum progressura: doctoribus delibendum, regibus deinde et principibus perficiendum relinquo.« (»ich stelle anheim, daß die Gelehrten überlegen und die Könige und Fürsten in die Tat übersetzen, daß die Übeltaten der Autoren angeklagt und ihre tausendfache Wiederholung unmöglich gemacht werden; damit dann künftig die Begierde, einfach draufloszuschreiben, beherrscht werde, weil sie sonst ins Uferlose gehen wird.«) Gesner: *Bibliotheca*, S. 4

29 Konrad Gesner: *Historia animalium*. (Bd. 1–4. Zürich 1551–1558, Bd. 5, hg. 1587, Bd. 6, hg. 1634). Reprint Osnabrück 1966.

G. Bredows *Weltgeschichte in Tabellen, nebst einer tabellarischen Übersicht der Literaturgeschichte*.³⁰ Es erübrigen sich weitere Titel. Das Ziel der universalhistorischen Kompilation und tabellarischen Darstellung allen Wissens, wie es unter anderen die Gesner, Morhof und Bredow unternahmen, war ausdrücklich die Verwandlung des Lesers in eine lebendige Bibliothek: »e mortuis Bibliothecis se ipsum Bibliothecam vivam fecerit.«³¹ Man darf nicht übersehen, daß die Aufklärung der Bodmers, Breitingers und Gottscheds, die mit kritischen Maßstäben intervenierten, eine Unterbietung und Reduktion der Universalhistorie betrieb. Die gelehrte Bibliothekarisierung des Lesers bildete die Gegenstrategie zur Kanondisziplin, die ihre Adressaten allenfalls in Katechismen, Anthologien oder modern: in Lesebücher verwandeln möchte. Sie unterwarf sie einer autorisierten Auswahl. Wie aller Unterricht will die Kanondisziplin den Zögling zum elitären Träger der Tradition machen. Mit Foucault zu sprechen: »Die Doktrin führt eine zweifache Unterwerfung herbei: die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und die Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der sprechenden Subjekte.«³² Als *disziplinäre* Unternehmungen sind Kanon und Bibliothek daher Feinde. Es scheint nun, als wären der literarische Kanon ebenso wie die Universalwissenschaft heute verschwunden. Es gibt indessen ein maskiertes Fortleben.

Das Ende der universalistischen Naturgeschichte, das Wolf Lepenies so schön dargestellt hat,³³ ist nicht den gleichen historischen Veränderungen zuzuschreiben wie das Ende jener enzyklopädischen Litterärgeschichte, die sich so lange an der Kompilation allen Wissens abarbeitete: Die Naturwissenschaften geraten um 1800 unter Erfahrungsdruck.³⁴ Die Geisteswissenschaften geraten zur gleichen Zeit unter Mengendruck. Im 18. Jahrhundert vervierfacht sich die Buchproduktion in Deutschland. Und die Lösung dieses Problems in der Ordnung der schriftlichen literarischen Tradition übernimmt exakt um 1800 die Literaturwissenschaft als Literaturgeschichte. Sie begräbt Kanon und Historie unter sich.

30 Gottfried G. Bredow: *Weltgeschichte in Tabellen, nebst einer tabellarischen Übersicht der Literaturgeschichte*. 3. Aufl. Altona 1810.

31 Beleg bei Klaus Weimar: *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. München 1989, S. 114, Anm. 33.

32 Foucault: *Ordnung*, S. 30.

33 Wolf Lepenies: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M. 1978.

34 Lepenies: *Ende*, S. 16.

Daniel Georg Morhof war nun aber nicht nur Autor des siebenbändigen *Polyhistor*, sondern auch Verfasser eines muttersprachlichen Dichter-Lehrbuches mit dem Titel *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen*. Dieses Werk in drei Teilen erschien zunächst 1682 und dann in einer zweiten Auflage 1700.³⁵ Es enthielt neben einer in drei Zeiten (Zeit des Tacitus, Zeit nach Karl dem Großen, Zeit nach Opitz) periodisierten Darstellung der deutschen Literatur auch eine Reihe von *autores* und *exempla*, die den Schülern zur Nachahmung empfohlen wurden. Die *exempla* bestanden im wesentlichen aus deutschen Übersetzungen von Horaz-Oden.³⁶ Mühsam gestaltete sich dann auch Morhofs Liste kanonischer deutscher Autoren für den Unterricht. Denn der neue Grammatikunterricht mit deutschsprachigen Modellen brachte erst nach einiger Zeit die Dichter hervor, deren Schriften Morhof für die Hervorbringung von Dichtern benötigte. Auch hier das *hysteron proteron*, die Paradoxie der Zeitfolge. Morhof reduzierte die literarische Überlieferung seines Jahrhunderts auf neun deutschsprachige Autoren, unter denen Paul Fleming herausragte.³⁷ Dieser Kanon war ein eher didaktisches Instrument, denn Morhof unterstrich, daß der *wahre Gelehrte* nur aus der Schule der antiken Dichter hervorgehen kann. Der Unterricht von der Teutschen Sprache galt daher nur als ein Propädeutikum für die Bibliothekswerdung des *wahren Gelehrten*.³⁸ Erst dieser Kanon brachte dann jene klassischen Dichter hervor, die einen definitiven Kanon zu errichten erlaubten. Bekanntlich war außer Klopstock auch Goethe noch Leser von Morhofs *Polyhistor*, den er in der Bibliothek seines Vaters fand.³⁹ Diese Schulkanones deutscher Autoren erlebten eine eigene Geschichte, die hier nicht nacherzählt zu werden braucht, weil sie nur Textbeispiele enthielten, die nachgeahmt und überboten werden sollten. Erst mit dem Kanon der neuzeitlichen Klassik trat jenes *Diskursensemble* in Kraft, das durch Unüberbietbarkeit seinen Rang sicherte und in der Schule nicht mehr nachgeahmt wurde, sondern dessen Unnachahmlichkeit nur noch in Interpretationen bestätigt werden sollte.

35 Daniel Georg Morhof: *Unterricht von der Teutschen Sprache und Poesie, deren Ursprung, Fortgang und Lehrsätzen [...]*. [Kiel 1782] 2. Aufl. Lübeck/Franckfurt 1700. Nachdruck Bad Homburg/Berlin/Zürich 1969.

36 Morhof: *Unterricht*, S. 369ff.

37 Morhof: *Unterricht*, S. 214.

38 Darstellung nach Hans-Georg Herrlitz: *Der Lektüre-Kanon des Deutschunterrichts im Gymnasium*. Heidelberg 1964.

39 Goethes Werke. Hamburger Ausgabe. Bd. 9, 5. Aufl. Hamburg 1964, S. 238.

IV

Genau von diesem Übergang, der die Schulkanones durch einen literarischen Kulturkanon ersetzt, vom Riß zwischen Kanon und Bibliothek, von der Reduzierung der Mengen durch ein Konzept der Wahrheit ist nun zu sprechen. Die Rede ist vom Kanon der deutschen Literaturwissenschaft, die als eine Wissenschaft von der Geschichte eingerichtet wurde. Aber welcher Geschichte? Es ist die um 1800 eben auf eine Ideengeschichte umgestellte Geschichtsphilosophie der Aufklärung. Und diese Geschichtsphilosophie machte ihre uns nur zu geläufige Karriere in den Literatur- und Geisteswissenschaften, weil sie das perfekte Modell für eine radikal neue und vereinfachte Begründung des Literaturkanons lieferte. Das ist zunächst der romantische Kanon der Literatur, den die Brüder Schlegel im Meinungsverbund mit ihren Freunden schufen. Um ihn in Kraft zu setzen, mußte allerdings die Geschichtstheorie der Aufklärung erst einmal radikalisiert werden. Wie ging das vor sich? Der Vorgang spielte sich zwischen 1789 und 1801 ab. Anführer dieser radikalen Bewegung war Schiller, der Geschichtstheoretiker. Die Probleme, die Schiller in seiner Jenenser Antrittsvorlesung vom 26./27. Mai 1789 *Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?* anpackte, ließen sich im Anschluß an Leibniz (der Mann, der sich vor den künftigen Bibliotheks-Staaten fürchtete) so fassen: Wie kann die von Leibniz eingeleitete Bibliotheksverschlangung, die Umstellung von Offenbarung auf Rationalität, von Theologie auf Philosophie an Daten der Geschichte plausibel gemacht werden? Dem Philosophen, sagt Schiller, verwandelt sich beim Studium der Geschichte das Verhältnis von Ursache und Wirkung der Ereignisse sogleich in das Zusammenspiel von Mittel und Absicht. Jedes Ereignis hat einen vorbedachten Sinn. Der Philosoph kann einfach nicht anders. Er sieht allenthalben eine lenkende Hand, denn die Erkenntnis vernünftiger Zwecke ist seine Profession (als Staatsbeamter). Aber hält seine professionelle, amtliche Vernunft auch den harten Fakten stand? Welches Ergebnis kommt dabei heraus, wenn er mit seiner teleologischen Brille noch einmal die Ereignisse der Weltgeschichte durchgeht und die Vernunft mit den Einzeldaten in Einklang zu bringen sucht?

[Der philosophische Geist] bringt ein teleologisches Prinzip in die *Weltgeschichte*. Mit diesem durchwandert er sie noch einmal und hält es prüfend gegen jede Erscheinung, welche dieser große Schauplatz ihm darbietet. Er sieht es durch tausend bestimmende Fakta *bestätigt* und durch ebenso viele

andre *widerlegt*; aber solange in der Reihe der Weltveränderungen noch wichtige Bindungsglieder fehlen, solange das Schicksal über so viele Begebenheiten den letzten Aufschluß noch zurückhält, erklärt er die Frage für *unentschieden*, und diejenige Meinung siegt, welche dem Verstande die höhere Befriedigung und dem Herzen die größte Glückseligkeit anzubieten hat.⁴⁰

Beim Versuch, die in der Zeit anfallenden Ereignisse, Reden, Handlungen, Schlachten, Revolutionen als Anzeichen eines vernünftigen Ganges der Dinge zu entziffern, erhält der Philosoph sowohl Bestätigungen als auch Widerlegungen. Das Spiel von Vernunft und Unvernunft in der Geschichte endet damit erst einmal unentschieden. In der Philosophie der Geschichte kann die Entscheidung nicht durch Elfmeterschießen erzwungen werden. Daher schließt der Philosoph eine Wette ab. Dabei befolgt er nur Kants Rat (»der gewöhnliche Proberstein: ob etwas [...] festes Glauben sei, was jemand behauptet, ist das *Wetten*«⁴¹) und Pascals Kalkül (»Sofern Sie auf Gott setzen, bedenken Sie die zwei Möglichkeiten: Wenn Sie gewinnen, gewinnen Sie alles; wenn sie verlieren, verlieren Sie nichts«⁴²). Der Universalhistoriker setzt auf Gottes Vernunft, nämlich auf das teleologische Konzept, weil es ihn intellektuell und emotional mehr befriedigt. Jetzt wartet er geduldig darauf, daß ihm die Geschichte sagt, ob er gewonnen hat. Schiller läßt das Ergebnis durchaus offen, wenn er in seiner Vorlesung zu methodischer Vorsicht rät: »Eine vorschnelle Anwendung dieses großen Maßes könnte den Geschichtsforscher leicht in Versuchung führen, den Begebenheiten Gewalt anzutun.«⁴³ Die Geschichte ist die Krise, die über den Erfolg der Wette auf die Vernunft entscheidet. Das war 1789. Gut dreißig Jahre später ist Hegel der Versuchung, vor der Schiller warnte, bereits erlegen. In seinen *Vorlesungen zur Philosophie der Geschichte* erklärt er bündig: »Wer die Welt vernünftig ansieht, den sieht sie auch vernünftig an [...].«⁴⁴ Hegel kalkuliert nicht mehr die Chancen einer Wette,

40 Friedrich Schiller: Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalhistorie? In: Ders.: Sämtliche Werke. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. 4. Aufl. München 1965–67, Bd. 4, S. 749ff., S. 764.

41 Immanuel Kant: Kritik der reinen Vernunft. In: Ders.: Werke, Bd. 4, S. 690.

42 Blaise Pascal: Pensées et opuscules. Hg. von Léon Brunschvicg. Paris 1959, S. 439 (Nr. 233). Meine Übersetzung.

43 Schiller: Was heißt, S. 765.

44 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: Ders.: Werke in zwanzig Bänden (Theorie Werkausgabe). Hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt a. M. 1969–71, Bd. 12, S. 23.

sondern er erklärt gleich, daß in der Geschichte gerade alle jene Punkte, die Schiller der Unvernunft gutschreiben wollte, Zufall, Leidenschaft, Kurzsichtigkeit, blindes Ohngefähr, für die Vernunft zu zählen sind. Hegels Vernunft gewinnt jede Wette, weil sowohl die Vernunft als auch die Unvernunft für sie arbeiten. Aber Hegel ist hier der erste nicht. Ihm voran ging die Erfindung der Geschichte für die Literaturgeschichte. Auch sie ist keine Wette mehr. Eine Vernunft hat bereits gewonnen. Zwischen 1789, dem Jahr von Schillers Antrittsvorlesung, und 1801, da August Wilhelm Schlegel in Berlin vor zahlendem Publikum seine privaten *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst* hält, kamen die Denker auf jenen Dreh, wie die *Polyhistorische Litterärsgeschichte* durch eine vereinfachte, aber zugleich metaphysisch autorisierte Weltgeschichte abgelöst werden kann. Der Beleg ist leicht zugänglich. August Wilhelm Schlegel erklärt in seiner ersten Vorlesung vom Dezember 1801 zunächst ganz in Anlehnung an Schiller, daß die philosophische Betrachtung der Geschichte auf dem »Übergange zwischen dem Wirklichen und Notwendigen ihr Geschäft zu treiben« habe.⁴⁵ Sie stellt mithin auch die Frage, inwiefern die zufälligen Weltereignisse einem vernünftigen Prozeß zuzurechnen sind. Dann geht Schlegel jedoch über zur Frage, welche Daten der Geschichte denn dieser Aufmerksamkeit wert sind:

Die Geschichte verliert sich [...] in zwecklose und ermüdende Überhäufung, wenn sie nicht ein Prinzip für die Auswahl der Thatsachen hat. Alle sind darüber einig, daß sie nur das merkwürdige aufzeichnen soll. Was ist denn nun merkwürdig? Nicht das alltägliche, aber auch nicht das außerordentliche und wunderbare, wenn es weiter nichts bedeutet und keinen daurenden Einfluß hat. Das ist wieder Chroniken-Styl. [...] Jeder edlere Mensch fühlt aber in sich ein Streben der Annäherung an etwas unerreichbares, und dieß selbige Streben legt er der ganzen Gattung bey, die ja nur das unsterbliche Individuum ist. Die Forderung danach, worauf der ganze Werth der Geschichte beruht, ist die eines unendlichen Fortschrittes im Menschengeschlechte; und ihr Gegenstand ist nur das, worin ein solcher Statt findet. Folglich ist alle Geschichte Bildungsgeschichte der Menschheit zu dem was für sie Zweck an sich ist, dem sittlich guten, dem wahren und schönen.⁴⁶

45 August Wilhelm Schlegels *Vorlesungen über schöne Litteratur und Kunst*. Erster Teil (1801–1802) *Die Kunstlehre*. Heilbronn 1884 (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts 17). Reprint Nendeln 1968, S. 12.

46 A. W. Schlegel: *Vorlesungen*, S. 12f.

In diesen Bemerkungen ruht das allgemeine geschichtstheoretische Konzept Schlegels. Man erkennt die Tendenz, wie Pascal und Schiller fortzuschreiben waren. Die Wette, ob Notwendigkeit oder Zufall, ob Gott oder das Chaos regieren, ist entschieden. Das Ergebnis wird nicht mehr der Geschichte anheimgegeben. Die Würfel sind nicht gefallen, sondern von Hand in Gewinnposition gelegt. Schlegels kunsttheoretisches Konzept operiert mit der gleichen Prämisse wie das geschichtstheoretische. Die Kunst dokumentiert und prozessiert den historischen Sieg des Guten, Wahren, Schönen. In der Kunst taucht lediglich der kleine Widerspruch auf, daß sich – im Unterschied zum Guten und Wahren – das Schöne im Fortgang der Geschichte dauernd ändert. Das Gute und das Wahre behalten ihre Gestalt, das Schöne wird immer schöner. Das ist freilich ein Problem, das Schlegel in seinem allgemeinen Kunstkonzept bereits gelöst hat. Das Subjekt seiner Geschichte ist nämlich der *poetische Genius*, ein kleiner unterhaltsamer Bruder des allesumfassenden Weltgeistes. So also läuft die vereinfachte Version der Geschichtsteologie. Wie aber überträgt Schlegel diese Vereinfachung auf die Literaturgeschichte? Und wie formuliert er jene Grundsätze der Kanonbildung, die zugleich die Lösung für die vier ewigen Probleme des Kanons bereitstellen: Masse, Endzeit, Geltung, Leitung?

Da ist zunächst das Problem der Menge und Masse. Nicht nur die Geschichte hat mit einer ungeheuren Menge von Daten zu tun; das gleiche gilt für die Kunstgeschichte. Die Kunst- und die Literaturgeschichte ähneln unter dem »Mengendruck«. Dieser Mengendruck in seiner Doppelbedeutung (Druck der Menge, Menge des Gedruckten) ist um 1800 ein allgemein festgestelltes Dilemma. Novalis bringt es in seinen *Dialogen* von 1798 zur Sprache. Die *Dialoge* lesen sich wie eine Fortsetzung der Diskussion, die Petrarca's Freude und Vernunft im 14. Jahrhundert führten. Petrarca's Optimismus und Sorge tragen bei Novalis die Namen B und A. Die Klage über die Bücherseuche legt Novalis dem Sprecher A in den Mund:

A. Der neue Meßkatalog?

B. Noch maß von der Presse.

A. Welche Last Buchstaben – welche ungeheure Abgabe von der Zeit –⁴⁷

47 Novalis: *Dialogen*. In: Ders.: *Die Werke Friedrichs von Hardenberg*. Hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Schriften. Bd. 2., 3. Aufl. Darmstadt 1981, S. 661.

A legt nun dar, daß er sich solche »Buchstabenlasten« nur als Elemente eines *planmäßigen Fortschritts* wünscht, wo »jedes Buch irgendwo eine Lücke ausfüllte – und so jede Messe gleichsam ein systematisches Glied in der Bildungskette wäre.«⁴⁸ Jedes Buch soll sich in den messianischen Bildungsgang zum Guten, Wahren, Schönen einschreiben. Doch sein Gesprächspartner macht ihm dann klar, daß der Messias bereits gekommen ist. Das System hat längst sein evolutionäres Ziel erreicht, wo jedes Buch seinen Platz findet und keines mehr stört. Als einzelnes sei es vielleicht zufällig, innerhalb des Systems jedoch trüge es seine Frucht. Dies ist eine Lösung, die bereits über Schlegel hinausweist. Sie geht zwar von der gleichen Lageanalyse aus: Es gibt Unmengen an Büchern. Doch die müssen nicht gelesen werden, weil sie sowieso innerhalb des großen Systems ihren Ort haben. Daher kann auch der Sprecher B später eine sehr pragmatische Lösung für das Lesen vorschlagen. Es reichen manchmal zwei Seiten, um zu wissen, welche Art von Autor spricht. Und bisweilen genügt schon der Titel, um dessen Physiognomie zu erraten. Das heißt im Hinblick auf die vier Bedingungen des Kanons 1. Es gibt viele Bücher, aber man muß sie nicht lesen, 2. die Endzeit ist bereits da, 3. alle Werke sind kanonisch, und 4. alle Werke führen zum Bildungsziel. In der dann entstehenden Literaturgeschichtsschreibung fand Novalis keine systematischen Anwender, sondern nur pragmatische. Daher zurück zu Schlegel. Schlegel prozessiert seine Lösung des Mengendrucks, des Mengenproblems über eine Auswahl, die er freilich nicht *Kanon* nennt. Die Auswahl empfängt ihre Autorität aus der metaphysischen oder, wie Schlegel sich ausdrückt: aus der »theoretischen« Konzeption der Geschichte. Danach bilden das Gute, Wahre, Schöne das Endziel der Bildung. Woher weiß er das? Das Allgemeine autorisiert sich durch die Allgemeinheit seiner Prinzipien bei allen *edleren Menschen*. Diese Edleren sind ersichtlich die Wiedergänger der *classici* aus der römischen Antike. Schlegels neoklassische Edlere bilden allerdings keine soziale, sondern eine intellektuelle Elite. Die neuen Edleren, die neuen Klassiker, die Gebildeten, geben die Auswahl-Regeln vor, damit das Edle, ohne mit dem Zufälligen zu würfeln, sein Geschichtsziel erreicht und die Bildung zum Sieg führt. Hier taucht erneut das *hysteron proteron* auf, die Paradoxie der teleologischen Zeit, denn die *edleren Menschen* bringen hervor, was sie hervorgebracht hat. Damit sind in Schlegels Neuformulierung und (zugleich) seiner Maskierung des Kanons die vier Elemente der Kanonisierung in einem ersten groben Zu-

48 Novalis: Dialogen, S. 661.

griff erfaßt. Es gibt das Mengenproblem. Die alte Lösung dafür, die Lösung der Bibliothekswerdung der Leser, die Lösung des Gesnerschen *Polyhistor*, wird verworfen. Sie ist philosophisch oder vielmehr: theologisch ohne Charisma. Weiter – und das ist das Entscheidende – sie bietet keine Handreichung, um auszuwählen. Denn das Zuviel ist das Problem der neuen Institutionsgründer. Das Urteil über die universalhistorischen Kompilatoren, die jedes Schriftstück dem Gedächtnis einverleiben, fällt Schlegel mit seiner Bemerkung über die Chronikenmethode und ihre Unfruchtbarkeit. »Ein bloßes Aggregat von Vorfällenheiten, ohne Zusammenhang, und ohne Sinn und Bedeutung im Ganzen [...]: das ist die Geschichte in ihrer rohesten Gestalt.«⁴⁹ Schlegels Geschichtsteologie löst damit gleich zwei Probleme. Sie verringert die Datenmengen, indem sie die Kontingenz und Verstreuung der Ereignisse (das »bloße Aggregat der Vorfällenheiten«) in einer philosophischen Erzählung aufhebt. Sie verfügt damit über ein Instrument, das die Auswahl auf gänzlich neue Weise autorisiert. Das Gute, Wahre, Schöne kommt nicht aus einer Selektion, sondern gewinnt in den Augen der Edleren unmittelbare Evidenz. Die Geschichte selbst wählt aus, und der daraus sich bildende Kanon scheint eine Art Naturprodukt der Geschichte. Damit verschleiern sich die Institution und die Macht. Der so errichtete Kanon der Literaturgeschichte – und dies ist schlechthin nicht zu leugnen – tut seine gute oder schlechte Wirkung bis auf den heutigen Tag. Er ist ein wirksames Instrument geworden, um die Büchermengen klein zu halten und um die Menschen – die Zöglinge und die Studenten – mit jenen Ochsenstäben ihrem Ziel zuzuführen, von dem der *Ekklesiastes* spricht. Der durch Geschichtsautorität errichtete Kanon entfaltet diese dauerhafte Wirkung vermutlich nicht, wenn er nicht ein schulisch effizientes Instrument wäre. Die teleologische Geschichte entwickelt dann in den folgenden Jahrzehnten eine Reihe von Varianten, als Geistesgeschichte, als Nationalgeschichte, als Sozialgeschichte oder gar als Rassengeschichte. Geschichte als Machtspiel, als Instrument der Auswahl ist eine Disziplin zur Reduzierung und zur Autorisierung. Klaus Weimar spricht in seiner enzyklopädisch eingerichteten *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* im Zusammenhang mit Schlegels Feststellung, die Historie sei die »Wissenschaft vom wirklich werden alles dessen, was notwendig ist«, von einem »offenkundigen Hegelianismus avant la lettre.«⁵⁰ Man erkennt aber bei Schlegel gerade eine der Quellen

49 A. W. Schlegel: Vorlesungen, S. 11.

50 Weimar: Geschichte, S. 258f.

für die später so schroffen Sätze des Berliner Philosophen. Die *Vorlesungen über die Ästhetik* zeigen Hegel so wenig belesen in der zeitgenössischen Literatur, weil auch der Philosoph unter dem Problem des Mengendrucks leidet. Hegel löst das Problem der Unkenntnis über eine Formel, die die Masse der Bücher einfach einer mechanischen Massenproduktion zuschlägt. In der *Rechtsphilosophie* nämlich überlegt er aus Anlaß von Urheberrechtsfragen, inwiefern die Massenproduktion von Literatur noch unter die vom Copyright gedeckte Gewähr fällt. Dort heißt es dann: »Der allergrößte Teil der deutschen Literatur ist Fabrikwesen, bare Industrie geworden.«⁵¹ So entlastet man sich von Lektüren. Und zwar mit einer Umkehrbewegung, indem man die Masse der Bücher, denen der »Höhenkamm der Literatur« aufruht, zur kanonunfähigen Serienproduktion erklärt. In der Menge der Bücher häufen sich die Ähnlichkeiten, für die es daher kein Recht (Copyright) gibt. Man kann auch so sagen: In der Nacht der Ungelesenheit werden alle Bücher grau. Doch wurde das alte Mengenproblem bislang noch nie in dieser Form erledigt, und Hegels Erledigung zeigt, wie rasch sich die Zeiten ändern, weil sich ihre materiellen Probleme ändern.

V

Es soll nun noch deutlicher werden, daß es sich hier um eine plötzlich gefundene epochale Lösung einer alten Problematik handelt. Das um 1800 von vielen Intellektuellen als gravierend eingeschätzte Problem, die Menge der Bücher, Werke, Schriften, Äußerungen, Interpretationen, löst sich in teleologische Zeit auf. Die teleologische Zeit entspricht der *Krise* des Ekklesiasten. »Die Weltgeschichte ist das Weltgericht«, sagten erst Schiller und nach ihm Hegel.⁵² Die Literaturgeschichte ist auch nach den Schlegels das Gericht der Weltliteratur. Sie halten aber schon zu ihren Lebzeiten Gericht über die Bücher, die gerecht gewesen sein werden. Dies bestätigt ein Blick in Friedrich Schlegels Pariser Vorlesungen zur *Geschichte der europäischen Literatur*.

51 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts. In: Ders.: Werke, Bd. 7, S. 150.

52 Friedrich Schiller: Resignation. In: Ders.: Sämtliche Werke, Bd. I, S. 133. Hegel: Grundlinien der Philosophie des Rechts, S. 503.

Friedrich setzt mit der gleichen Problemstellung ein wie sein Bruder. Das große Dilemma beim Studium der Literatur aller Zeiten ist die Menge der Werke:

Zu einer vollständigen Geschichte der Literatur gehört notwendig auch diejenige der neueren Nationen. [...], allein bei uns Neueren ist die außerordentliche Menge des Vorhandenen kein kleines Hindernis. Man ist gezwungen, an das Studium des Unbedeutenden, was im Umlauf ist, viel Zeit zu verschwenden. Die Menge des Neuen verdrängt oft das vordringlichste Alte.⁵³

Und dann folgt Friedrich Schlegels Lösung für dieses Problem, das sich als Problem der Moderne überhaupt beschreiben läßt:

Dieser außerordentliche Umfang macht eine IDEE DES GANZEN notwendig, welches uns sonst nur wie ein Chaos erscheinen würde, in dem wir uns ohne einen bestimmten geordneten Begriff gänzlich verlieren und verirren würden. Die Notwendigkeit einer umfassenden Ansicht leuchtet aber auch schon aus der Beschaffenheit der Literatur selbst hervor. Die europäische Literatur bildet ein zusammenhängendes Ganzes, wo alle Zweige innigst verwebt sind [...].⁵⁴

Friedrich Schlegel erklärt mit wünschenswerter Klarheit, daß die Notwendigkeit, eine teleologische Notwendigkeit in die Geschichte einzulassen, aus ihrer Unübersichtlichkeit erwächst. Die *Idee des Ganzen* heißt einmal: Einheit der europäischen Literatur. Das ist ein Gedanke, der seinen institutionellen Niederschlag im europäischen Bildungssystem noch kaum gefunden hat. Der zweite Gedanke, den er später ausspricht, gibt der Lösung des materiellen Dilemmas dann eine wahrhaft theologische Größe, die hier nur angedeutet werden soll. Während Bruder August Wilhelm die Poesie oder den poetischen Genius selbst zu einem Geschichtssubjekt erhebt, bringt Friedrich das Poetische an einer anderen unzugänglichen Stelle der geistigen Welt unter. Die Poesie dient als ein Ersatz der Phantasie für das philosophische Scheitern bei allen Versuchen, den Ursprung zu denken. Dieser Ursprung ist jenes Vergessene oder Unmögliche, das sich in Friedrich Schlegels Begriff der Religion ausdrückt: »Jede wahre Religion [...] hat keinen anderen Zweck als *Wiedervereinigung des gesunkenen Menschen mit der Gottheit*.«⁵⁵ So lautet Schlegels teleologische Version des Histo-

53 F. Schlegel: Geschichte der europäischen Literatur, S. 4.

54 Ebd. S. 4f.

55 Ebd. S. 9.

rischen. Die Poesie liefert in Bilder gefaßte Ahnungen dieses Ursprungs und dient zur Ergänzung einer Philosophie, die ihre unmögliche Erkenntnis vom Ursprung durch die mögliche Erkenntnis des Guten, Wahren, Schönen ausgleicht. Der Code, der die Auswahl leitet, entstammt der gleichen theoretischen Armatur wie der Code des Bruders. Das ist nicht überraschend, aber die Übereinstimmung kommt aus keinem brüderlichen Gleichklang, sondern aus einem epochalen. Noch einmal die Lage um 1800 und die Grundzüge der Lösung.

Der Schrecken der Masse, der Büchermassen, deren Titel aus den Meßkatalogen quellen, vermehrt eben in dem Augenblick seine Schauer, wo sich ein Kanon moderner Literatur zu bilden beginnt. Novalis bietet gegen diese Schrecken und gegen ihre apokalyptischen Düsternisse jene Souveränität auf, die sagt, der Messias ist längst da, und die Mengen bewältigt man durch schnelleres Lesen. Dies ist als eine andere Pragmatik erwähnenswert, denn die Pragmatik des Auswählens ist kontingent. Dagegen greifen die romantischen Gefährten nach dem frisch entwickelten geschichtsphilosophischen Glücksspiel. Es ist die Wette, die – mit Schiller zu sprechen – aus Wohlgefallen auf eine Vernunft in der Geschichte setzt, nicht aber aus datengesicherter Überzeugung. Die Schlegels geben diesem Glücksspiel die glücklichste Wendung, indem sie der Vernunft den Erfolg zuwürfeln und gleich den Code der Datenselektion für diesen metaphysischen Siegeszug festlegen. Es gibt keine Daten, die dem Vernünftigen Schwierigkeiten machen, sondern es gibt Zufälle, die gerade als Zufälle dem Notwendigen zuarbeiten. Es ist wie die Wette von Hase und Igel. Der Zufallshase mag rennen, so viel und schnell er will, der Vernunftigel ist immer schon vor ihm angekommen. Diese Lösung machte in der Literaturwissenschaft Epoche. Und es muß betont werden: Es handelt sich vielleicht um eine gute, keineswegs aber um eine notwendige Lösung. Sie löst das Auswahlproblem, das sich in einer solchen Dringlichkeit zuvor noch nie gestellt hatte. Und die Lösung erlaubt zugleich, den Kanon zu etablieren. Die teleologische Geschichte, Grund- und Gründungsordnung der neuen Literaturwissenschaft, gibt den Kanones eine unüberbietbare Evidenz. Keine Schulmänner treffen die Auswahl, sondern von der Geschichte auserwählte Edle wählen kraft dieser Mission das Edle aus. Diese Edlen verhalten sich zum Rest der Welt wie der Kanon zum Rest aller Bücher. Das ist die *Maskierung* der Universalwissenschaft und des Kanons. Der Kanon ist die Lösung für die Unmöglichkeit der Universalwissenschaft. Aber gerade darum bleibt die Universalwissenschaft das *Telos* des Wissens. Jedes zweite Werk in der Literaturwissenschaft sagt von sich

selbst, daß es seinen Gegenstand nicht vollständig, sondern exemplarisch darstellt. Warum sagt es das, wo doch die Vollständigkeit unmöglich ist? Auch dem Literaturstudenten von heute wird gesagt: Diese Werkauswahl (die Liste der Bücher, die ihm an die Hand gegeben wird, heißt nicht kanonisch, ist es aber) sollst du lesen, obwohl du eigentlich alle lesen müßtest. Noch heute spüren die Edleren unserer Wissenschaft ein »Streben der Annäherung an etwas Unerreichbares«, nämlich an das Wissen Gottes. Es ist allerdings wichtig zu sehen, daß auch diese teleologische Geschichte der Schlegels alle vier Elemente des Kanons verarbeitet: Menge/Auswahl, Wahrheit/Geltung, Krise/Endzeit, Leitung/Bildung.

Wieso heißt die Schlegelsche Lösung nicht notwendig, aber vielleicht gut? Es ist ganz klar, daß für eine entkanonisierte Literatur spricht, daß der Kanon willkürlich ist, wenn auch nicht zu bestreiten ist, daß es gute und schlechte Literatur gibt und daß sich Geschmacksurteile darüber bilden. Die Antwort dieser Literatur auf die Frage »Was soll ich lesen?« lautet: alles, was dir der Zufall und dein Interesse in die Hände spielen. Allerdings verliert die so entkanonisierte Literatur an Bedeutung. Ihr geht es nicht anders als einer liberalisierten Kirche oder einer demokratisierten Universität. Diese historische Wahrheit der entkanonisierten Literatur hat den Preis zu zahlen, daß ihre Preise sinken. Dafür gewinnt jener Mann an Autorität, der einen ebenso einprägsamen kurzen Namen trägt wie Kafkas Helden. Es ist der Herr B. des Novalis, und der gibt bekannt: Der Messias ist da, die moralische Bildung der Menschheit ist abgeschlossen, alle Schriften gehören zum Kanon. Man sollte daher schneller lesen.

Literaturhinweise

ALEIDA UND JAN ASSMANN (Hg.): *Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II*. München 1987.

HAROLD BLOOM: *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. New York/San Diego/London 1993.

GÜNTER BUCK: *Literarischer Kanon und Geschichtlichkeit (Zur Logik des literarischen Paradigmenwandels)*. In: DVjs 57 (1983), S. 351–365.

ERNST ROBERT CURTIUS: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948). 4. Aufl. Bern/München. 1963.

- LESLIE A. FIEDLER, HOUSTON A. BAKER (Hg.): *English Literature. Opening the Canon*. Baltimore/London 1979 (Selected Papers from the English Institute 1979, new ser., no. 4).
- DOUWE W. FOKKEMA: *The Canon as an Instrument for Problem Solving*. In: *Sensus Communis. Festschrift für Henry Remak*. Tübingen 1986, S. 245–254.
- MICHEL FOUCAULT: *Die Ordnung des Diskurses*. Inauguralvorlesung am Collège de France – 2. Dezember 1970. Frankfurt a. M./Berlin/Wien 1977.
- JAN GORAK: *Canons and Canon Formation*. In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Bd. 4: *The Eighteenth Century*. Cambridge 1997, S. 560–586.
- RENATE VON HEYDEBRAND, SIMONE WINKO: *Geschlechterdifferenz und literarischer Kanon. Historische Beobachtungen und systematische Überlegungen*. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19.2 (1994), S. 96–159.
- RENATE VON HEYDEBRAND (Hg.): *Kanon, Macht, Kultur: Theoretische, historische und soziale Aspekte ästhetischer Kanonbildung*. Stuttgart/Weimar 1998 (Germanistische Symposien – Berichtsbände 19).
- WOLFHART PANNENBERG, THEODOR SCHNEIDER (Hg.): *Verbindliches Zeugnis I. Kanon, Schrift, Tradition*. Freiburg i. Br./Göttingen 1992 (Dialog der Kirchen Bd. 7).
- ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS: *Klassik zwischen Kanon und Typologie. Probleme um einen Zentralbegriff der Literaturwissenschaft*. In: *Arcadia* 29 (1994), S. 67–77.

Als Frau lesen?¹

Die siebte Vigilie des 1813/14 geschriebenen *Goldnen Topfs*, eines *Märchens aus der neuen Zeit* von E. T. A. Hoffmann, führt uns in eine schauerliche Szenerie. Vor den Toren Dresdens gehen zwei Frauen mitten in der Nacht dunklen Geschäften nach: zusammen mit einer stadtbekanntem Hexe, der Rauerin, versucht die Konrektorstochter Veronika Paulmann, sich mittels magischer Rituale ihren Wunsch-Heiratskandidaten einzufangen, den Studenten und (wie sie hofft:) künftigen Hofrat Anselmus. In einer sehr umfangreichen Leseradresse, aus der ich im folgenden nur ausschnittsweise zitiere, spielt der Erzähler die Möglichkeit durch, daß der Leser an diesen unheimlichen Ort verschlagen wird.

Nun siehst du deutlich das schlanke holde Mädchen, die im weißen dünnen Nachtgewande bei dem Kessel kniet. Der Sturm hat die Flechten aufgelöst und das lange kastanienbraune Haar flattert frei in den Lüften. Ganz im blendenden Feuer der unter dem Dreifuß emporflackernden Flamme steht das engelschöne Gesicht, aber in dem Entsetzen, das seinen Eisstrom darüber goß, ist es erstarrt zur Tötenbleiche, und in dem stieren Blick, in den hinaufgezogenen Augenbrauen, in dem Munde, der sich vergebens dem Schrei der Todesangst öffnet, welcher sich nicht entwinden kann der von namenloser Folter gepreßten Brust, siehst du ihr Grausen, ihr Entsetzen; die kleinen Händchen hält sie krampfhaft zusammengefaltet in die Höhe [...]. – So kniet sie da unbeweglich wie ein Marmorbild. Ihr gegenüber sitzt auf dem Boden niedergekauert ein langes, hageres, kupfergelbes Weib mit spitzer Habichtsnase und funkelnden Katzenaugen; aus dem schwarzen Mantel, den sie umgeworfen, starren die nackten knöchernen Arme hervor, und rührend in dem Höllensud lacht und ruft sie mit krächzender Stimme durch den brausenden Sturm. – Ich glaube wohl, daß dir, günstiger Leser! kenntest du auch sonst keine Furcht und Scheu, sich doch bei dem Anblick dieses Rembrandtschen oder Höllenbreughelschen Gemäldes, das nun ins Leben getreten, vor Grausen die Haare auf dem Kopfe gesträubt hätten. Aber dein Blick konnte nicht loskommen von dem im höllischen Treiben befangenen Mädchen [...]. Es war dir, als seist du selbst der Schutzengel einer, zu denen das zum Tode geängstigte Mädchen flehte,

1 Ich zitiere den Titel (und versehe ihn mit einem Fragezeichen) eines vieldiskutierten Aufsatzes von Jonathan Culler: Als Frau lesen. In: Ders.: Dekonstruktion. Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie. Reinbek 1988, S. 46–69.

ja als müßtest du nur gleich dein Taschenpistol hervorziehen, und die Alte ohne weiteres totschießen!²

Der in dieser Textpassage apostrophierte Leser ist – so wie er hier vorgestellt wird, als ritterlicher Beschützer holder Weiblichkeit, als Retter eines jungen ›engelschönen‹ Mädchens – offensichtlich ein Mann.³ Die Leserrolle, die mir (markiert mich mein Vorname doch als ›weiblich‹) angetragen wird, ›paßt‹ also *eigentlich* nicht.⁴ Nun habe ich mit solchen ›Fehl-Adressierungen‹ viel Erfahrung. Fast alle Leserrollen, die in die Texte eingeschrieben sind, mit denen ich mich beschäftige (das sind in der Regel solche der bürgerlichen Moderne seit 1770ff.), sind (auch wenn sie vorgeben ›geschlechtsneutral‹ zu sein) männlich konnotiert – und mir stehen zwei Optionen offen, mich dazu zu verhalten. Ich kann den Text so lesen, wie er es mir anbietet; ich kann so tun, ›als ob‹ ich ein Mann wäre. Oder ich kann ihn anders lesen, als er es mir anbietet – gegen die Vorgaben, die er macht. Dann rezipiere ich ihn nicht als (weiblicher) Leser, sondern als *Leserin*.

Werfen wir einen Blick auf die Lektüre in männlicher Maskerade. Die guten Gründe für die Einnahme dieser Lesehaltung liegen auf der Hand: Wenn ich wissen will, wie ein Text gelesen sein will, welche ›Botschaft‹ er

2 E. T. A. Hoffmann: Der Goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit. In: Ders.: Fantasie- und Nachtstücke. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Walter Müller-Seidel. München 1976, S. 179–255, hier S. 220f.

3 Die Beispiele für diesen Befund sind Legion: in den (von Männern und häufig auch von Frauen geschriebenen) deutschsprachigen Texten des 19. Jahrhunderts und weit darüber hinaus kommt – auf dieser Ebene der Leseradressierungen – die ›Funktion Leserin‹, wenn es sich nicht gerade um Koch- oder Jungmädchenbücher handelt, meist nicht vor. – Ich erwähne nur noch ein weiteres Beispiel für männliche Adressierung, auf das von feministischen Literaturwissenschaftlerinnen gern verwiesen wird: Schillers Hymne *An die Freude* (die bekanntlich Beethoven in der 9. Sinfonie vertont hat). Schiller feiert die *Verbrüderung* aller Menschen – und läßt den Chor in der zweiten Strophe fordern: »Wem der große Wurf gelungen, / Eines Freundes Freund zu sein, / Wer ein holdes Weib errungen, / Mische seinen Jubel ein!« (Friedrich Schiller: Gedichte. Hg. von Georg Kurscheidt. Frankfurt a. M. 1992, S. 248.) Die Menschen, die hier adressiert werden, sind offenbar Männer. Frauen sind vom verordneten Jubel ausgeschlossen.

4 Nun ›paßt‹ eine Leserrolle aber *eigentlich* nie. Auch Männer müssen sich in eine bestimmte historische Szenerie begeben, eine Rolle übernehmen, um ›mitspielen‹ zu können. Sie haben allerdings weniger Anlaß, sich darüber Gedanken zu machen. An der markantesten, der auffälligsten, Klippe der Apostrophierung als Mann werden sie ja *nicht* aufgehalten.

verkündet, bin ich darauf angewiesen, *auch* seinen Vorgaben zu folgen. Ich habe mich auf die ›Als-ob-Lektüre‹ einzulassen, die ja auch als (nicht unangemessene) Antwort angesehen werden kann auf die ›Als-ob-Struktur‹, die für jeden fiktionalen Text konstitutiv ist. Problematisch wird eine solche Lektüre erst dann, wenn das ›Als-ob‹, das reflexive, spielerische, distanzierende Moment, aus dem Blick gerät. Historisch hat dieses ›Lesen wie ein Mann‹, *ohne* den eben bezeichneten Maskerade-Vorbehalt, eine lange Geschichte. Es verweist auf die vormoderne Geschlechterauffassung, nach der Frauen nichts grundsätzlich anderes als Männer sind, sondern eine graduelle Abweichung vom Grundtypus Mann. Sogar die Anatomen gehen bis Mitte des 18. Jahrhunderts nicht von zwei unterschiedlichen Geschlechtskörpern aus, sondern von einem eingeschlechtlichen Modell, einem einheitlich strukturierten Organismus, in dem männliche und weibliche Geschlechtsorgane ganz in Analogie gedacht werden. Bei der Frau sind sie eben nur nach innen gestülpt, beim Mann nach außen.⁵

Erst seit der bürgerlichen Moderne, seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, ist eine Geschlechterkonstruktion in Geltung, die die Frau anatomisch und psychologisch als konstitutiv anders als den Mann begreift:

5 Prinzipiell ist also denkbar, daß eine Frau durch Ausstülpung ihrer Geschlechtsorgane zum Mann, ein Mann durch Einstülpung der seinen zur Frau wird – und man geht auch davon aus, daß solche Geschlechtsumwandlungen gelegentlich passieren. Ich zitiere Stephen Greenblatt: »[...] fast immer waren es Frauen, die zu Männern wurden, das heißt, die Verwandlung verlief in der Regel vom Mangelhaften zum Vollkommenen. Paré erzählt über mehrere solcher Fälle, unter anderem berichtet er von einem fünfzehnjährigen Mädchen mit Namen Marie, das eines Tages ›ziemlich ungestüm‹ hinter ihren Schweinen her rannte, als die sich über ein Weizenfeld hermachen wollten. Im Verlauf der Verfolgungsjagd mußte Marie über einen Graben springen, und ›genau in diesem Augenblick wurden plötzlich die Genitalien und die männliche Rute entwickelt‹. Nachdem sie sich mit den Ärzten und dem Bischof besprochen hatte, änderte Marie ihren Namen in Germain und diente fortan im königlichen Gefolge. Montaigne legte auf seiner Reise nach Italien einen Halt ein, um Germain persönlich in Augenschein zu nehmen, aber das Wunderwesen war nicht zu Hause. Man erzählte ihm, Germain habe nicht geheiratet, trage jedoch ›einen dicken, sehr dichten Bart‹. Montaigne notierte ferner in sein Tagebuch, daß ›die Mädchen häufig ein Lied auf den Lippen haben, in dem sie einander davor warnen, ihre Beine zu weit zu spreizen, aus Angst, sie könnten zu Männern werden wie Marie Germain‹.« (Stephen Greenblatt: Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance. Aus dem Amerikanischen von Robin Cackett. Frankfurt a.M. 1993, S. 107f.)

der ist Kultur, sie ist Natur; er ist Verstand, sie ist Gefühl; er ist aktiv, sie ist passiv.⁶ Natürlich werden diese Vorstellungen über die Frau nicht erst in der Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden, natürlich sind die Denkbilder, daß die Frauen passive und hingebungsvolle Geschöpfe oder auch Verderben bringende Naturwesen ohne Geist und Transzendenz seien, schon in der Antike nachweisbar. Die entstehende bürgerliche Gesellschaft bedient sich aus diesem historischen Vorstellungsarsenal, sie macht die Geschlechterdichotomie aber zu einer ganz und gar programmatischen Angelegenheit, die nun naturwissenschaftlich legitimiert und verbürgt ist. Die entscheidende Trennung, die Gesellschaft konstituiert, verläuft nun nicht mehr wie in der vorbürgerlichen Gesellschaft zwischen Adligen und Nichtadligen, sondern zwischen Männern und Frauen, die sich durch ihren ›Geschlechtscharakter‹ strikt unterscheiden.

Vor dieser Epochenschwelle der bürgerlichen Moderne dagegen ist das Genus ›Frau‹ nicht auf die bezeichnete Weise fixiert. Frauen sind ähnlich wie Männer (nur schlechter) mit intellektuellen und moralischen Fähigkeiten ausgestattet. Wenn man sie in ihrer Lektüre (die natürlich eine aus männlicher Perspektive ist – eine andere Position gibt es noch nicht zu besetzen⁷) anleitet, wenn man sie unterstützt (und von zu anspruchsvollem Lesestoff fernhält), können sie ihre Defizite im ›Wie-ein-Mann-Lesen‹ entscheidend verringern.⁸ Erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dann, erst nachdem der weibliche Geschlechtskörper als eigenständiger

6 Einer der Schlüsseltexte, der diese Neudefinition der Frau festschreibt, ist das 5. Buch *Sophie oder die Frau* in Jean-Jacques Rousseaus *Emile* von 1762. Der Text entwirft und propagiert die neue Weiblichkeitskonzeption der bürgerlichen Gesellschaft, und er bietet pädagogische Anweisungen, die sicherstellen sollen, daß die postulierte ›Natur‹ der Frau durch Erziehung hergestellt wird. Vgl. dazu den Aufsatz von Verena Ehrich-Haefeli: Zur Genese der bürgerlichen Konzeption der Frau: der psychohistorische Stellenwert von Rousseaus *Sophie*. In: Literarische Entwürfe weiblicher Sexualität. Hg. von Johannes Cremerius u. a. Würzburg 1993, S. 98–134.

7 Soweit ich sehe, gilt das – mit wenigen Ausnahmen – für die deutsche Literatur. Die Situation kann in anderen Nationalliteraturen anders aussehen. Die französische präziöse Literatur des 17. Jahrhunderts, der Scudéry beispielsweise, operiert mit der ›Funktion Leserin‹.

8 Einen sehr guten Überblick über den Zusammenhang von *gender* und Lesehaltung, an dem ich mich auch im folgenden orientiere, liefert Simone Winko in ihrem Teil des zusammen mit Renate von Heydebrand verfaßten Artikels: Arbeit am Kanon: Geschlechterdifferenz in Rezeption und Wertung von Literatur. In: Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Hg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart 1995, S. 206–261, hier S. 213.

konstruiert ist, ist es möglich, ›wie eine Frau‹ zu lesen. Wie – dieser Geschlechterpsychologie zufolge – eine Frau zu lesen hat, ergibt sich aus eben dieser Konstruktion der Frau (als Natur, Gefühl etc.): ihre Lektüre ist identifizierend, einfühlsam, emotional, bevorzugt Textsorten, die einen nicht-rationalen, nicht-intellektualisierten Zugriff nahelegen.⁹

Dieser kleine historische Schlenker führt uns also zur zweiten möglichen Leseoption: zur Einnahme der Lektüreposition nicht eines Lesers, sondern einer Leserin. Allerdings können wir – denke ich – das referierte, an einer supponierten Geschlechtspsychologie (die durch alltägliche Erfahrung widerlegt und als Ideologie entlarvt wird) orientierte Lesemodell aus dem 18. Jahrhundert ohne viel Federlesen *ad acta* legen – und uns nach anderen Modellen, ›wie eine Frau zu lesen‹, umschauchen. Wie können die nun aussehen?

Es steht zu erwarten, daß ein Blick auf die feministische Literaturwissenschaft uns weiterhilft, ist sie doch die gewissermaßen institutionalisierte Form des ›Als-Frau-Lesens‹. Überblickt man die Perspektiven und Fragestellungen, die sie in den ersten zwanzig Jahren ihres Bestehens,¹⁰ in den siebziger und achtziger Jahren, entwickelt hat, lassen sich drei privilegierte Themenkomplexe unterscheiden. *Erstens* die Suche nach den vergessenen schreibenden ›Schwestern‹, das (archäologische) Projekt, Texte von Frauen wiederzuentdecken und in den Kanon zu integrieren.¹¹ In bezug darauf bedeutet, als Frau zu lesen, nicht so sehr, ›anders‹ zu lesen (als Män-

9 Vgl. ebd., S. 213f. Vgl. auch Winkos Ausführungen zu empirischen Studien, deren Ergebnis ist, daß Frauen ›emotionaler‹ lesen als Männer. Winko weist darauf hin, daß die Anlage dieser Studien die Ergebnisse präjudiziere (ebd., S. 214).

10 Erste feministische Untersuchungen literarischer Texte wurden in Deutschland seit den 70er Jahren veröffentlicht. Zu den wichtigen Publikationen zählen Silvia Bovenschen: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979 und die gemeinsam von Sigrid Weigel und Inge Stephan herausgegebenen Sammelbände *Die verborgene Frau* (Berlin 1983), *Feministische Literaturwissenschaft* (Berlin 1984) und *Weiblichkeit und Avantgarde* (Berlin 1987). – Bereits seit den 60er Jahren arbeiteten Literaturwissenschaftlerinnen in den USA am Thema. Das Buch, das literaturwissenschaftlich Epoche machte, weil es das erste war, daß Sexismus in Texten anerkannter Autoren anprangerte, schrieb Kate Millet: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*. Köln 1982 (amerikanische Ausgabe: *Sexual Politics*. 1970).

11 Die Ergebnisse dieser Recherchen und Ausgrabungen sind nachzulesen in den ›Frauenliteraturgeschichten‹, z. B. in: *Deutsche Literatur von Frauen*. Hg. von Gisela Brinker-Gabler. 2 Bde. München 1988 – und werden dokumentiert durch die zahlreichen Neueditionen von Texten vergessener Autorinnen.

ner), sondern ›anderes‹ zu lesen.¹² *Zweitens* versuchten feministische Literaturwissenschaftlerinnen – und damit konzipierten sie gewissermaßen das Komplementärmodell zum ›weiblichen‹ Lesen – ein Modell weiblichen Schreibens, der sogenannten *écriture féminine*, zu entwerfen (eher als kulturkritisches Programm denn als Beschreibung der Texte von SchriftstellerInnen). Sie plädierten für eine Lektüre von Texten, deren ›Geschlecht‹, deren ›ästhetische Organisation‹, weiblich und nicht männlich ist – was ›weiblich‹ in diesem Zusammenhang heißt, bleibt allerdings strittig (in den meisten Konzeptionen der *écriture féminine* bezieht sich das Attribut ›weiblich‹ nicht auf das ›reale‹ Geschlecht der AutorInnen, sondern wird – auf unterschiedliche Weise – metaphorisch verwendet).¹³ *Drittens* war es der feministischen Literaturwissenschaft darum zu tun, ›Frauenbilder‹ in Texten neu zu betrachten und ihre misogynen und sexistischen Kontaminationen aufzudecken. Zwar ist diese Form von ›Frauenbildforschung‹, deren Pendant im angloamerikanischen Raum die *Images of Women-Studies* waren, inzwischen – und dafür gibt es gute Gründe¹⁴ – nicht

-
- 12 Daß das Ausgraben und Archivieren von Texten aus literaturhistorischer Perspektive sinnvoll ist, davon ist wohl nicht nur die feministische Literaturwissenschaft, sondern das gesamte Fach überzeugt. Ein Dissens besteht allerdings in bezug auf literaturästhetische Fragen. So sind für Hannelore Schläffer »Werke von Frauen [...] immer epigonal und folgenlos«. Für Schläffer ist die weibliche Literaturgeschichtsschreibung »ein Begleitschreiben der männlichen«, ein allenfalls die Spezialforschung interessierender Annex (Hannelore Schläffer: Weibliche Geschichtsschreibung – ein Dilemma. In: Merkur 40, 1986, S. 256–260, hier S. 257). Dem halten feministische Literaturwissenschaftlerinnen entgegen, daß auch Frauentexte im Kanon repräsentiert sein müßten – und daß die Funktionsmechanismen einer ästhetischen Wertung, die Produkte weiblichen Kulturschaffens ›auslöscht‹, genauso fragwürdig und einer Untersuchung wert seien, wie die Reflexion darüber nötig sei, warum Frauen den Männern in bezug auf ›Kulturproduktion‹ hinterherhinken.
- 13 Für unterschiedliche Konzepte der *écriture féminine* stehen Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva – alle drei dem Kontext der französischen Theorie zuzurechnen. Sie positionieren ›Weiblichkeit‹ als das, was sich der symbolischen männlichen Ordnung entzieht: das ist bei Irigaray der weibliche Körper, bei Cixous die weibliche libidinöse Ökonomie und bei Kristeva das Semiotische. Weiblichkeit in der Schrift bringt also das wieder ins Spiel, was die symbolische Ordnung verworfen und ausgeschlossen hat.
- 14 Das Anliegen der Interpretinnen war kein in erster Linie literaturwissenschaftliches, sondern ein sozialpsychologisches, ein politisches. Es ging ihnen darum zu zeigen, daß Frauen in den Köpfen von Männern nicht in ihrer Vielfältigkeit und Unterschiedlichkeit repräsentiert werden, daß die Stereotypen von böser Verführerin und guter blonder Maid nicht über Frauen, sondern nur über die Phantasi-

mehr im Schwange. Werfen wir dennoch einen Blick auf die Frauenbildforschung – in der Hoffnung, besser zu verstehen, was denn, ›anders‹, ›weiblich‹ zu lesen heißen könnte. Und kehren wir mit den ›Frauenbildern‹ im Visier (im folgenden werde ich diesen Begriff, weil er mir forschungsgeschichtlich ›verbraucht‹ zu sein scheint,¹⁵ vermeiden und von *gender*-Konfiguration¹⁶ und *gender*-Konstitution im Text sprechen) zurück zu der kleinen Hoffmannpassage, die ich eingangs zitiert habe. Was läßt sich zur Präsentation der Frauen in dieser Szene sagen?

Offensichtlich handelt es sich um eine Entgegensetzung: alte grauenvolle Hexe versus junges ›engelschönes‹ Mädchen – eine Dichotomisierung, die keine Besonderheit des von mir ausgewählten Textes ist, sondern konstitutiv für erzählerische Repräsentation von Weiblichkeit. Frauendarstellungen lassen sich tendenziell in eine Doppelmatrix einpassen: die Frau erscheint im Spiegel männlicher Imagination entweder als Madonna oder Mätresse, als *femme fragile* oder als *femme fatale*, als holder, fast noch kindlicher Engel oder als grauenvolle alte Hexe – wie in unserem Falle. Die jüngere der beiden Frauen, Veronika, wird präsentiert als (von der Raue(rin) verführte) Unschuld, gekleidet in ein »weiße[s] dünne[s] Nachtgewand«, das die Kind-Frau in ein erotisches Zwielficht rückt. Um die ›Engelschöne‹, die Veronika zugesprochen wird, ist es aber eigenartig bestellt: ihr Gesicht ist verzerrt vor Entsetzen, starr und totenbleich, der Blick

den von Männern Aufschluß geben – und allenfalls darüber, wie Frauen sich inszenieren, um Männerphantasien zu entsprechen. Der Versuch, solche Typisierungen aufzubrechen, verweist auf das Bedürfnis, im Verhältnis zwischen den Geschlechtern gesellschaftliche Veränderungen zu erreichen.

Der Komplexität der Texte wird diese Art von Frauenbildforschung häufig nicht gerecht. Werden doch in den Texten, die nicht gänzlich trivial sind, die ›simplen‹ dichotomischen Frauenbilder (in der polemischen Zuspitzung und Plakativität, in der die Literaturwissenschaftlerinnen sie häufig nachzeichnen), zwar entworfen. Immer aber auch ist ihr Entstehungsmechanismus im Text abgebildet und werden sie vom Text ›dekonstruiert‹. Insofern sind die Texte kritischer und radikaler feministisch als die Interpretinnen, die sich ihnen ideologiekritisch nähern, und insofern konstruieren die Interpretinnen erst die Ideologeme, die der Text immer schon unterläuft.

15 Inzwischen wird nicht mehr nach ›Frauenbildern‹, sondern nach den kulturellen Repräsentationen von Weiblichkeit gefragt. Vgl. z. B. das vieldiskutierte Buch von Elisabeth Bronfen: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.

16 Der Begriff *gender* kommt aus dem Englischen und bezieht sich (anders als *sex*) nicht auf das biologische Geschlecht, sondern auf die sozial konstruierte Geschlechtsrolle.

stier, der Körper namenloser Folter ausgesetzt¹⁷ und »unbeweglich wie ein Marmorbild«. ¹⁸ Veronikas erotische *attrattiva* wird also »eingefroren« in ein lebendes Bild, in ein »Rembrandtsche[s] oder Höllnbreughelsche[s] Gemälde[...]« gebannt. Sie wird zum Todesengel, zur Kunstfigur. Was der Text uns vorführt, ist also sehr präzise »Stillstellung«, ist die Erstarrung, die Fixierung der Protagonistin im Bild – im grauenvoll schönen, toten *Marmorbild*. Die Aktivität der Protagonistin, von der diese Episode eigentlich erzählt, der Wagemut, mit dem sie versucht, ihr Heiratsprojekt umzusetzen, wird durch diese Textstrategie eliminiert. Veronika ist nicht länger Subjekt ihres eigenen Begehrens (das sich darauf richtet, Anselmus zu heiraten und Hofrätin zu werden), sie mutiert zum passiven Objekt fremden Begehrens – des Begehrens des Lesers. Das versucht der Erzähler zu wecken, er phantasiert den Leser gar als Erlöser Veronikas, der – wenn er nur könnte – die Heldin aus dem Bannkreis der schwarzen Magie erlösen würde. Veronika verliert also ihre Subjektposition, sie wird zum Objekt eines fremden Blicks. Der Text präsentiert sie als »Kunstfigur« und als erstarrte, als »tote« Frau.

Die *gender*-Konfiguration, die für die ausgewählte Passage aus dem *Goldnen Topf* bestimmend ist: die Verwandlung der Frau ins Bild, in eine »tote« Kunstfigur, verweist nicht darauf, daß Hoffmann etwa besonders misogyn gewesen sei. Sie zeigt vielmehr (und diese Generalisierung wäre verwegen, wenn es nicht Tausende von anderen Belegen gäbe), daß Kultur begründet wird, indem – in einem dialektischen Ausschließungs- und Bedingungsverhältnis – die Frau als Natur aus dieser Kultur ausgeschlossen wird; die Operation, mittels der sich Kultur als Kultur setzt, ist die Überführung der »natürlichen«, lebendigen Frau in ein totes Kunstobjekt. Die »Tötung« der Frau ist also anzusehen – Elisabeth Bronfen hat das gezeigt – als zentrales kulturelles Paradigma, als »Grund und Fluchtpunkt unseres kulturellen Repräsentationssystems«. ¹⁹ Was Jacques Lacan als Grundaxiom jeder Kultur, jeder symbolischen Ordnung formuliert »La femme n'existe pas«, weist Bronfen an zahllosen Kunstwerken als poetologisches, als produktionsästhetisches, als kulturtheoretisches Prinzip nach: die Auslöschung des Weiblichen, die Konstituierung der symbolischen, der kul-

17 Offensichtlich inszeniert der Text auch sadistische Phantasien.

18 Zum weiblichen Marmorbild siehe z.B. Marlies Janz: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein/Ts. 1986.

19 Bronfen, *Nur über ihre Leiche*, S. 623.

turellen Ordnung durch den Ausschluß der (lebendigen) Frau, die Transformation eines »als belebte Natur wahrgenommenen oder kulturell konstruierten (weiblichen) Körpers in unbelebte ästhetische Gestalt«.²⁰

Die Frage nach den erzählten *gender*-Konfigurationen, nach den Weiblichkeitsrepräsentationen kann mithin nicht als zufällig angesehen werden, sondern ist grundlegend für die Verfaßtheit der symbolischen Ordnung (deren Konstitution und Verwerfungen die Texte ja beschreiben): Die vorgeblich »enge« Blickausrichtung auf die Repräsentationen des Weiblichen führt mithin ins Zentrum unseres »phallogozentrischen« kulturellen Repräsentationssystems,²¹ ein »Spezialproblem« erweist sich als Generalschlüssel, als *passerpartout*.

Kehren wir noch einmal zu unserem Textausschnitt aus dem *Goldnen Topf* zurück. Was bedeutet es für meine Lektüre, wenn ich die textuelle *gender*-Konfiguration problematisiere, was bedeutet es, wenn ich die vom Text angebotene Leserposition *nicht* einnehme,²² die den Leser zum Subjekt macht – auf Kosten der in ein Objekt, ein Bild, eine tote Kunstfigur verwandelte Protagonistin? Die Antwort liegt auf der Hand: ich schaffe mir die Distanz, die es mir zuallererst ermöglicht, jene – hier beschriebenen –

20 Ebd.

21 Das Konzept der symbolischen Ordnung hat der Psychoanalytiker und wichtige Theoretiker des Poststrukturalismus Jacques Lacan zu fassen versucht. Für Lacan ist jede symbolische Ordnung, jede kulturelle Ordnung eine phallische Ordnung, organisiert nach dem Gesetz des Vaters. In sie muß jedes Infans (dessen Ort zunächst der Bereich des »Imaginären« – in der Mutter-Kind-Dyade ist) eintreten. Diese Mutter-Kind-Dyade »trianguliert« der Vater, der für die Dimension des Gesetzes, der Abwesenheit, des Mangels und des Todes steht. Die vom Vater etablierte symbolische Ordnung ist gekennzeichnet durch eine Gleichsetzung von Phallus, Kultur und Sprache. Nun versichern die Lacanianer natürlich, daß der Phallus nur eine Metapher für die kulturelle Ordnung sei, mit dem biologischen Penis nichts zu tun habe. Das ist nur zum Teil richtig. Die Rede vom Phallus (die Lacan nirgends historisiert, immer als überhistorische Gesetzmäßigkeit beschreibt) konserviert natürlich eine historische Situation, in der Kultur sehr wohl etwas mit Biologie und männlicher Vorherrschaft zu tun hat. – Zum prekären Verhältnis von Frau und symbolischer Ordnung vgl. den wichtigen Aufsatz von Waltraud Gölder: Die Ränder des Symbolischen. Entwürfe weiblicher Subjektivität, gelesen in Bezug und Gegensatz zur männlichen Tradition. In: *Realitäten*. Hg. von Sigrid Philipps. Tübingen 1994, S. 190–208.

22 Dieser (Distanz schaffende) Perspektivenwechsel könnte auch beschrieben werden als Ablenkung des Blicks vom Vordergrund auf den Hintergrund des Textes, als im Akt der Rezeption vorgenommener »Austausch« von Vordergrund und Hintergrund.

Textfigurationen überhaupt wahrzunehmen. Übernahme ich die Perspektive, die der Text vorgibt, wäre ich – in der eingangs zitierten Passage – mit Rettungs- (und anderen) Phantasien, die sich auf eine leicht bekleidete Schöne beziehen, beschäftigt; im übrigen Text des *Märchens* verfolgte ich atemlos, wie der Protagonist Anselmus, von dessen Dichterwerdung der *Goldne Topf* erzählt, seine schwierige Aufgabe bewältigt – und sich vor der heiratswütigen Veronika rettet. Entscheide ich mich aber für eine perspektivisch verschobene, ›de-zentrierte‹ Lektüre, erlaubt mir das die (Re-)Konstruktion jener Operationen und Figuretionen, mittels derer der Text Objekt- und Subjektposition, Natur und Kultur, (dunkle, grauenvolle, todbringende) Weiblichkeit gegen (ethisch untadelige, lichtbringende, mutige) Männlichkeit instituiert. Und eine solche sich ›quer‹ stellende, ›dezentrierte‹ Lektüre rekonstruiert nicht nur diese binären Oppositionen, sie dekonstruiert sie auch – insofern sie den Verwerfungs- und Ausschlußmechanismus nachzeichnen kann, durch die die Position Subjekt, Kultur, Mann konstituiert wird: Das – männliche – Subjekt²³ (der zur handelnden Figur gemachte Leser) blickt auf die ›entgeisterte‹ Marmorbild-Frau als passives Objekt – und setzt sich dadurch als aktives, selbstbewußtes.²⁴ Indem es die dunkle, böse, hexenhaft-weibliche Naturhaftigkeit zum zu bekämpfenden Gegenüber macht, erschafft es sich als moralisches, gegen irrationale Mächte kämpfendes Kulturwesen.²⁵ Und eben die Geschichte, wie sich das männliche Subjekt als Kulturwesen hervorbringen (und damit die ›Schande‹ und narzißtische Kränkung seiner biologischen Geburt

23 Das Geschlechtsattribut ist tautologisch, denn wie wir gesehen haben sind Subjekte *per definitionem* männlich.

24 Das männliche Subjekt setzt sich als selbst-bewußtes, selbst-identisches. Es kann diese Operation aber nur durchführen, wenn es das Nicht-Bewußte und Nicht-Identische auf ein Gegenüber projiziert, wenn die Selbst-Differenzen negiert und auf die *eine* Geschlechterdifferenz verschoben werden. Damit das Eine, das Selbe sich als solches definieren kann, muß das *andere* des Selben ausgeschlossen werden. Ohne diese Möglichkeit der Verschiebung und Projektion könnte sich das Subjekt also nicht als solches konstituieren. In der Rede von ›der Frau‹ ist damit alles das aufbewahrt, was bei diesem Akt der Selbst-Setzung exkommuniziert, ausgeschlossen wird. Und so wird ›die Frau‹ zum anderen des Selben, ist sie sowohl dessen Negation als auch Projektionsfläche für das Dunkle, das Chaotische, das Rätselhafte, auch für den Tod und für die nicht durch den Geist gebändigte Natur – für alles das, was das männliche Subjekt gleichzeitig verachtet und fürchtet.

25 Einen Einblick in die psychoanalytische Grundierung solcher ›Operationen‹ gibt Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin/Heidelberg 1991.

– durch eine *Frau*) auslöschen kann, ist dann auch die, die das Märchen *Der Goldne Topf* über seinen Protagonisten Anselmus erzählt. Es läßt uns verfolgen, wie der linkische Student Anselmus beim Archivarius Lindhorst, einem exzentrischen Liebhaber alter Schriften, als Kopist in die Lehre geht – und wie er beim Abschreiben fremdartiger Hieroglyphen auf wundersame Weise zum Dichter wird. Bei seinem Projekt der männlichen Selbstgeburt (als Dichter) kann Anselmus weder die Rauerin noch Veronika gebrauchen, bei dieser Selbsthervorbringung hilft ihm die Schlangenfrau Serpentina. Sie ist eine der drei auf Verheiratung wartenden Töchter des Archivarius – und Anselmus, der Dichter, wendet sich von Veronika ab und macht Serpentina, die Allegorie der Poesie, zu seiner Braut. Für ihn fungiert Serpentina als idealer Spiegel seines eigentlichen Selbst, ist sie das, was ihm zur eigenen Vollendung noch fehlt.²⁶ Die Schlangenlinie ihres Körpers wird ihm zur kalligraphischen Linie seiner Texte²⁷ – lacanianisch gesprochen (und aufgrund der Körperform Serpentinins verliert diese Redeweise fast ihre Metaphorizität) *ist* Serpentina der Phallus, den Anselmus *hat*.

Meine bisherige Lektüre des *Goldnen Topfs* orientierte sich an der Geschichte des Protagonisten. Die Strategie war, die vom Text inaugurierte Leserposition nicht zu übernehmen, sondern eine verschobene Position einzunehmen, eine ›dezentrierte‹ Perspektive, die Weiblichkeit und Männlichkeit als rhetorisch inszeniert, als kulturell operationalisierte Positionen sichtbar machte. Es lassen sich aber noch andere Varianten ›weiblicher‹ Lektüren vorstellen: z. B. eine, die die Aufmerksamkeit – und auch diese Lesestrategie ließe sich als Dezentrierung beschreiben – verlagert von der (männlichen) Geschichte (sei es die des Anselmus, sei es die des – männlichen – Lesers, mit dessen kleinem Abenteuer, dem nächtlichen Blick auf die Protagonistinnen, wir uns ja bereits beschäftigt haben) auf die weibliche Gegengeschichte. Auch für das Vorhandensein solcher weiblicher Gegengeschichten ist der *Goldne Topf* ein gutes Beispiel, erzählt er doch nicht nur von der Dichterwerdung des Anselmus und davon, wie (ver-

26 Vgl. meine (ausführliche) *Goldne Topf*-Lektüre in Claudia Liebrand: Aporie des Kunstmythos. Die Texte E. T. A. Hoffmanns. Freiburg i. Br. 1996, S. 109–138.

27 Vgl. Günter Oesterle: Arabeske, Schrift und Poesie in E. T. A. Hoffmanns Kunstmärchen *Der goldne Topf*. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 1, 1991, S. 69–107 und Friedrich Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900. 3., vollst. überarb. Aufl. München 1995, S. 135. Kittler interessiert sich unter medientheoretischen Aspekten für das – durch ganz spezifische *gender*-Konfigurationen gekennzeichnete – ›Aufschreibesystem‹ um 1800.

gleichbar der *Zauberflöte*) das männliche Zauberreich des Lichts über das weibliche Gegenreich der Nacht obsiegt. Das Märchen erzählt auch die Geschichte weiblicher Initiation – die Veronikas. Obgleich deren Geschichte kompositionstechnisch sogar gleichgewichtiges Pendant zu der des Anselmus ist, gönnen ihr die Interpreten allenfalls einen abschätzigen Seitenblick. Sie nehmen Veronika sämtlich übel, daß sie Anselmus mit ihren Heiratsabsichten behelligt und versucht, ihn vom rechten Dichterweg abzubringen – nur im Interesse ihres eigenen sozialen Aufstiegs.²⁸ Übernimmt man diese (überflüssig zu sagen) männliche Perspektive nicht, geraten Aspekte in den Blick, die diese Wertung fraglich machen. Mindestens so sehr, wie Veronika nämlich Anselmus' Gegenspielerin ist, ist sie als Parallelfigur zu ihm angelegt: wie er hat sie Zugang zum Reich des Phantastischen, wie er hat sie die Statur, einen schwierigen, einen die Christusbachfolge postfigurierenden Passionsweg anzutreten. Dafür, daß Ziel *ihrer* Passion nicht die Dichterwerdung ist, sondern die Heirat, kann sie schließlich nichts: die Subjektposition *Dichter* ist eben eine für Frauen unmögliche Position.²⁹ Ich gebe zu, der Text tut einiges, was der Interpretenmeinung, sie sei eine heiratswütige Philisterin, Vorschub leistet. Dennoch: aufgrund seiner Komplexität liefert er *auch* Argumente, die sich gegen diese suggestive Perspektive sperren (Veronikas phantasmagorische Begabung und die Möglichkeit, sie als Christusimitatorin aufzufassen, gehören, wie erwähnt, dazu); man kann also *mit* dem Text *gegen* den Text lesen – und hat damit wohl nicht nur ein wenig zur Rehabilitation einer verfehmten Protagonistin beigetragen, sondern auch den Blick für die komplizierte, eben keinem Schwarz-Weiß-Schema gehorchende Textstruktur des *Goldnen Topfs* geschärft.

Konstitutiv für die ›weiblichen Lektüren‹, wie ich sie am *Goldnen Topf* durchgespielt habe, war das Moment der ›Dezentrierung‹. Ich habe versucht, mich ›quer‹ zu der Perspektive zu stellen, die das Märchen vorgibt, eine Lesehaltung dem Text gegenüber einzunehmen, die seine Geschlechterrhetorik (nicht irgendeine, sondern *die* Matrix des kulturellen Reprä-

28 Vgl. z. B. Franz Fühmann: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann. In: Ders.: Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann. Hamburg 1980, S. 55–115, hier S. 84f. und öfter.

29 Wie unmöglich, zeigt uns noch Ingeborg Bachmann, die in Interviews, die sie gab, von sich als »dem Dichter« und »dem Schriftsteller« sprach.

sentationssystem) sichtbar macht.³⁰ Das Prädikat ›weiblich‹ für eine solche Lektüre ist natürlich nichts anderes als eine *Metapher*. Nichts verpflichtet Frauen dazu, *diese* Lesehaltung einzunehmen, nichts verpflichtet sie dazu, Leserinnen – und nicht weibliche Leser zu sein. Allerdings liegt auf der Hand, daß Frauen *eher* als Männer die Veranlassung haben, sich ›quer‹ zu den (Geschlechter-)Vorgaben der Texte zu stellen. Dem Leser, der sich ›gemeint‹ fühlen kann, muß das Repräsentationssystem des Textes nicht problematisch werden; derjenigen, die implizit und explizit vom Text ausgeschlossen wird, kann das sehr viel eher passieren – insofern ist der (geschlechtliche) ›Ort im Leben‹ des/der Lesenden nicht insignifikant.³¹ Das heißt aber nicht, daß es nicht auch für Männer möglich ist, ›weiblich‹ zu lesen, eine männliche Leserin zu sein. Wie jemand liest, hängt nicht davon ab, ob er oder sie eine Frau oder ein Mann ›ist‹, sondern von individuellen Dispositionen, von den jeweiligen (vor-)theoretischen Annahmen, davon, welche Entscheidung für eine ›weibliche‹ oder ›männliche‹ Maskierung getroffen wird.³²

Was es heißt, ein Mann oder eine Frau zu ›sein‹, ist ohnehin eine Frage, die vor dem Hintergrund von aktuellen sozialkonstruktivistischen oder dekonstruktiven Theorieentwürfen ihren sicheren Grund verliert. Judith Butler hat in ihren vieldiskutierten Büchern, *Gender trouble* und *Bodies that matter*,³³ einen folgenreichen Angriff auf die Geschlechterzuteilung unternommen. Sie attackiert nicht nur die Geschlechterrollen, englisch *gender* (also das soziale Geschlecht), sondern sie stellt auch die Kategorie *sex* (das biologische Geschlecht) in Frage. Ihre Argumentation: Einen Körper, der reine ›Natur‹ sei und dem ›naturgemäß‹ das Etikett weiblich oder männlich zukomme, gebe es nicht, weil es keine Körper jenseits kultureller Einschreibungen gebe. Ergo ist für sie auch die Zweigeschlechtlichkeit

30 Zur theoretischen Fundierung einer solchen Lesestrategie vgl. Barbara Vinken: Dekonstruktiver Feminismus – Eine Einleitung und Bettine Menke: Verstellt: Der Ort der ›Frau‹ – Ein Nachwort. Beide Aufsätze in: Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Hg. von Barbara Vinken. Frankfurt a.M. 1992, S. 7–29 und S. 436–476.

31 Daß die, die es trifft, eine sensiblere Wahrnehmung für Ausschlußmechanismen haben, gilt natürlich nicht nur für ›Genus‹-Fragen – genauso für solche der Rasse, körperlicher Behinderungen, sexueller Orientierung etc.

32 Inwiefern es möglicherweise doch entscheidend ist, als wer ich eine Maske trage, bleibt ein offenes, soweit ich sehe, bisher kaum untersuchtes Problem.

33 Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1991 und dies.: Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995.

nicht etwas dem Symbolischen Vorgängiges, keine biologische Tatsache, sondern eine kulturelle Lesart. Nach der teilen wir die unendlich vielen verschiedenen Körper binär ein: konstruieren einen Frauen-, im Gegensatz zu einem Männerkörper und belegen beide mit antagonistischen Bedeutungen. Für Butler sind also Weiblichkeit und Männlichkeit Konstrukte, Maskeraden, ›Fiktionen‹.³⁴ Was immer auch von ihrer Theorie mit Blick auf die *realen* Körper zu halten ist (die erscheinen uns möglicherweise gar nicht als eine ›Fiktion‹ – und durchaus geschlechtlich festgelegt), in bezug auf unsere Frage nach ›Lesepositionen‹ erweist sich der Butlersche Ansatz als äußerst plausibel: wie wir gesehen haben, sind wir in der Lektüre frei, uns unterschiedlicher Maskierungen zu bedienen, unterschiedliche Positionen einzunehmen.

›Weiblich lesen‹, ›als Frau lesen‹, ist also unabhängig vom ›Frau-Sein‹. Es stellt sich deshalb die Frage, ob es sinnvoll ist, jene dezentrierenden Lektüren, die hier am Beispiel des *Goldnen Topfs* vorgestellt wurden, als ›weiblich‹ zu metaphorisieren. Schreibt die Rede vom ›weiblichen Lesen‹, vom ›Lesen als Frau‹ – wie figurativ, wie metaphorisch, wie übertragen sie auch *gemeint* ist (das sollten gerade LiteraturwissenschaftlerInnen wissen, deren Interesse ja in besonderem Maße der Metapher und nicht dem ›Be-

34 Butler radikalisiert also etwas, was schon bei Simone de Beauvoir (in deren Buch *Le deuxième sexe* von 1949; dt.: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Hamburg 1968), der Urmutter der Frauenbewegung, nachzulesen ist. Beauvoirs These ist, daß man nicht als Frau geboren, sondern zur Frau gemacht wird. Frei nach Butler heißt das, daß man sich genausogut zum Mann machen kann. Das Geschlecht ist nichts, was immer schon gegeben ist, sondern was, damit es funktioniert, immer wieder in Szene gesetzt werden muß. Wie dieser Mechanismus, nach dem wir alle immer wieder gesellschaftliche Konstrukte inszenieren, abläuft, macht nach Judith Butler die homosexuelle Subkultur deutlich. Die ist für Butler so wichtig, nicht weil sie etwas ganz anderes als Heterosexualität ist, sondern weil es sich nur um deren Wiederholung handelt – eine Wiederholung allerdings, die den heterosexuellen Konstrukten den Schein der Naturhaftigkeit nimmt und sie als Konstrukte lesbar macht. Homosexuelle entlarven nach Butler das Geschlecht als Maskerade, als Fiktion. Durch ihre transvestitische Imitation wird der Gegensatz von ›echt‹ versus ›gespielt‹, ›Original‹ versus ›Kopie‹ unterlaufen. Transvestiten, die die signifikanten Gesten in Szene setzen, durch die Geschlecht konstituiert wird, lassen ›echte‹ Männer und ›echte‹ Frauen schlagartig als genauso gespielte Geschlechter erscheinen, als ›Imitierte‹. – Butlers Theoreme sind Gegenstand einer intensiv geführten Debatte geworden. Eine moderate Auseinandersetzung mit ihrer Argumentation findet sich bei Andrea Maihofer: *Geschlecht als Existenzweise. Macht, Moral, Recht und Geschlechterdifferenz*. Frankfurt a.M. 1995, S. 40ff. und öfter.

griff gilt) – doch programmatisch die Geschlechtermatrix fest. Und reproduziert jene symbolische Ordnung, in der die Position der Frau eben eine an den Rändern, eine dezentrale ist. Die Rede vom ›weiblichen Lesen‹ verankert die Geschlechterdifferenz, an der unsere (historischen) Texte entlanggeschrieben sind, *auch* auf der Meta-Ebene der (Lektüre-) Theorie und präjudiziert mithin, wie wir auch künftig Geschlechterverhältnisse zu denken haben: unter der weiterhin geltenden Prämisse von Weiblichkeit als ›Randständigkeit‹.³⁵

Daß die (historischen) Texte, die wir lesen, die Konstitution der symbolischen Ordnung durch den Ausschluß der Frau beschreiben (manchmal betrauern sie ihn sogar), damit müssen wir leben – das ist nun einmal so. Und es ist auch so, daß wir (wenn wir diese Texte lesen – und als LiteraturwissenschaftlerInnen ist das unser Geschäft) nicht umhin können, die Geschlechtermatrix, das kulturelle Bildrepertoire, das die Position der Frau an den Rändern der symbolischen Ordnung fixiert, immer wieder zu reproduzieren. Indem ich dieses kulturelle Bildrepertoire ›lese‹, ›interpretiere‹, wiederhole ich es auch – und stelle es damit noch einmal her. Bestenfalls kann ich durch meinen Versuch einer ›verschobenen‹, ›dezentrierenden‹ Lektüre eine ›Ent-Stellung‹ erreichen, bestenfalls kann es mir gelingen, diese Repräsentation in eine (kritische) Meta-Repräsentation zu übersetzen, die eigene Komplizenschaft mit der kulturellen Konfiguration zu reflektieren.³⁶

Ein Ergebnis dieser Reflexion sollte m. E. die Entscheidung sein, die eigenen Lektüren (ob sie nun die *gender*-Konfigurationen von Texten in eine ›dezentrierende‹ Perspektive rücken, ob sie ›kulturanthropologisch‹, ›dekonstruktiv‹, ›hermeneutisch‹, ›philologisch‹ oder wie auch immer ausgerichtet sind) nicht als ›weiblich‹ zu etikettieren – mit der Rede vom ›Lesen als Frau‹ auf dem Feld der Theorie eben jene binäre Logik *nicht* wie-

35 Es gibt – wie die Dekonstruktion gezeigt hat – keine ›gleichgewichtigen‹ Oppositionen. Um welche Gegensatzpaare es sich auch handelt, ob um Figur/Grund; Subjekt/Objekt; Tag/Nacht; Mann/Frau – immer ist das Gewicht verschoben zugunsten von Figur, Subjekt etc. Für die Mann/Frau-Dichotomie heißt das, daß sie – solange sie besteht – ›ungleichgewichtig‹ ist, eben weil es keine Differenz ohne Hierarchie gibt. Solange wir von ›dem Mann‹ und ›der Frau‹ reden, sind eine ›zentralere‹ und eine ›dezentralere‹ Position zu besetzen – und diese ›dezentralere‹ Position ist eben traditionell die der Frau. Und auch eine ›Umkehrung‹ würde das System nicht außer Kraft setzen, würde gegebenenfalls die Frau privilegieren und dem Mann die dezentrale Position zuweisen.

36 Vgl. auch Bronfen, Nur über ihre Leiche, S. 624.

der zu instituieren, nach der die gesamte abendländische literarische und philosophische Tradition Weiblichkeit mit ›Randständigkeit‹ gleichsetzt.

Literaturhinweise

- ELISABETH BRONFEN: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München 1994.
- HADUMOD BURMANN / RENATE HOF (Hg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995.
- JUDITH BUTLER: Das Unbehagen der Geschlechter (engl. 1990). Frankfurt a. M. 1991.
- SHOSHANA FELMAN: »Weiblichkeit wiederlesen«. In: Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika. Hg. von Barbara Vinken. Frankfurt a. M. 1992, S. 33–61.
- LENA LINDHOFF: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart 1995.
- TORIL MOI: Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie (engl. 1985). Bremen 1989.
- CHRISTA ROHDE-DACHSER: Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin/Heidelberg 1991.
- SIGRID WEIGEL: Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbek 1990.

Schreiben und Edieren

[...] siehe, da konnte man die ganze Welt damit schreiben, das, was da Raum einnahm, und was keinen Raum einnahm, das Gemachte und das Gedachte, - reinweg alles.

Thomas Mann, *Das Gesetz*

L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte.

Paul Valéry

Im Jahre 1968 publizierte der Linguist und Psychopathologe Aleksandr Romanovič Lurija das Dokument eines Unfalls in der Kultur.¹ Er schildert in seinem Buch den pathologischen Fall des Mnemonisten Venjamin Solomonovič Šereševskij, dessen unheilbares Übel darin besteht, daß er nichts, was er einmal in seinem Gedächtnis gespeichert hat, wieder zu löschen und zu vergessen vermag. Es ist ein Leiden, das den Probanden lebensunfähig gemacht hat. – In Šereševskijs Fallgeschichte wird ein Grundmuster kulturellen Lebens offenbar: die Tatsache nämlich, daß eine unlimitierte Speicherkapazität, daß die Präsenz aller in einer Kultur gespeicherten Zeichen bei dem betroffenen Individuum zur Zerstörung seiner kulturellen Kompetenz führt. Wer alle Dinge erinnert, vergißt die Ordnung der Welt. Lückenlose Erinnerung bedeutet den Absturz in eine babylonische Verwirrung der Signifikanten. »Die Hypersemiose läßt keine Modellbildung mehr zu.«² Eine Kultur, als kommunikatives Gebilde, kann nur bestehen, wenn eine Regulierung des Haushalts der vorhandenen Zeichen gelingt, wenn Vergessen und Erinnern in einem dem sozialen Verkehr angemessenen Gleichgewicht stehen: »Also: es ist möglich, fast ohne Erinnerung zu leben, ja glücklich zu leben, wie das Thier zeigt: es

1 Aleksandr Romanovič Lurija: *The Mind of a Mnemonist. A Little Book About a Vast Memory.* Übers. von Lynn Solotaroff, eingel. von Jerome S. Bruner. New York 1968.

2 Renate Lachmann: *Die Unlösbarkeit der Zeichen: Das semiotische Unglück des Mnemonisten.* In: *Gedächtniskunst. Raum – Schrift – Bild. Studien zur Mnemotechnik.* Hg. von Anselm Haverkamp und Renate Lachmann. Frankfurt a.M. 1991, S. 111–141.

ist aber ganz und gar unmöglich, ohne Vergessen überhaupt zu leben.«³ Der Prozeß einer Kultur ist zu verstehen als erinnernder Umgang mit den Zeichen und Zeichensystemen, die diese (und andere) Kulturen in ihrer Geschichte hervorgebracht haben. Kultur läßt sich als ein Gewebe, als eine Textur der Tätigkeiten des Sprechens, Erinnerns, Schreibens, Speicherns, Verwaltens, Lesens, Auswählens, Interpretierens und Verstehens bestimmen. Sigmund Freud hat solches Tun einmal als »Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten« bezeichnet.⁴ Diese Bestimmung gilt für die konstruktive Tätigkeit eines Einzelnen so gut wie für die einer ganzen Kultur.

Das bedeutendste Medium, das für die Stabilität der Erinnerung garantiert und deren Fragilität zu korrigieren vermag, ist der Text – das Gewebe der Schrift. Texte sind Waffen gegen die Zeit, gegen das Vergessen, gegen die Verrottung der Wörter. Historisch gebunden ist jeder Text dabei an eine ganze Welt der Institutionen: des Rechts, der Religion und Kirche, der Justiz, der Pädagogik, der Literatur. Der Text ist Teil eines konzeptuellen Ensembles, dessen Zentrum das sprachliche Zeichen bildet. Zeichen im klassischen Verstande sind dazu bestimmt, den Sinn, der in einer Kultur flottiert, zu arretieren. Dieser für das Funktionieren einer Zivilisation notwendigen Arretierung des Sinns dienen zwei Operationen, zwei kulturelle Tätigkeiten: die Arbeit der Textkritik und die Arbeit der Hermeneutik. Während die erstere auf die Materialität der Zeichen, also auf die Bewahrung der *Zeichengestalt* gerichtet ist und deren Beschädigungen zu reparieren sucht, beschäftigt sich die letztere mit dem *mentalen* Aspekt der Zeichen, also mit der Auffindung und Wiedererweckung der in den Zeichen schlummernden Bedeutungen. Beide Tätigkeiten – Textkritik und Hermeneutik – stellen Regeln für die Lektüre der Zeichen und der Texte in der Kultur auf und sorgen für deren Einhaltung. Dieses klassische Konzept der Zeichen ist aber zugleich an die Metaphysik gebunden; genauer gesagt an die besondere Metaphysik der Wahrheit (Roland Barthes). Die lange Menschheitsgeschichte, die die Wahrheit mit dem Text und den Zeichen verbindet, ist – wie die Glaubenskriege zeigen – eine blutige Geschichte gewesen; und sie ist es noch. Mit der Krise in der

3 Friedrich Nietzsche: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben (1874). In: Ders.: Werke in drei Bänden. Hg. von Karl Schlechta. Bd. 1. München 1954, S. 213.

4 Sigmund Freud: Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten (1914). In: Ders.: Studienausgabe. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Ergänzungsband. Frankfurt a. M. 1975, S. 205–215.

Metaphysik der Wahrheit, wie man sie gern an Nietzsches Kritik der abendländischen Philosophie knüpft, ist auch eine Krise in der Theorie der Sprache einhergegangen. Diese begründet eine neue Ideologie des Zeichens und einen neuen Textbegriff. Der Genfer Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure hat mit den in seinem *Cours de linguistique générale* (1916) vertretenen Thesen auf diese Sprach-Krise aufmerksam gemacht – vielleicht ohne selbst deren Konsequenzen ganz zu überblicken. Seither ist es nicht mehr so selbstverständlich, daß einem Text – durch textkritische und hermeneutische Operationen – wirklich eine einzige feststehende und in gewissem Sinne kanonische Bedeutung zumeßbar ist; vielmehr erscheint der Text als eine Bedeutungen insinuirende und zugleich Bedeutungen fortgesetzt verwandelnde Praxis, ein dynamisches kommunikatives Geschehen, das die Linguistin und Literaturwissenschaftlerin Julia Kristeva auf den Begriff der »signifiante« gebracht hat. So verstanden ist der Text keine Bedeutung »bepfählende« (Goethe), sondern eine Bedeutung erzeugende und verschiebende Praxis, deren Funktion es ist, eben diese Arbeit an der *signifiante* und *différance*, als einer unablässigen Verschiebung des Sinns (Jacques Derrida), zu theatralisieren, sie also buchstäblich »in Szene zu setzen« und auf die Bühne der Bedeutungen zu bringen.⁵

Die Grundbedingung für den Bestand einer Memorial-Kultur ist mithin das Gelingen eines immer von neuem herzustellenden Kompromisses zwischen den Operationen des »alles Erinnerns« und des »alles Vergessens«: eine Regulierung des Zeichenhaushalts durch zielgerichtete Kombination und Selektion sprachlicher Zeichen. Die Fähigkeit, Zeichenelemente linear (durch Kombination) und alternativ (durch Selektion) zu »ordnen«, ist notwendig für die kulturelle Ökonomie, für die Kommunikationsstruktur, auf der jede gesellschaftliche Formation aufruhet. Von entscheidender Bedeutung für den Akt solcher Kompromißbildung ist aber ein redestrategisches Paradox: daß es beim Formulieren einerseits unerlässlich ist, das ganze Reservoir der verfügbaren Zeichen präsent zu halten; daß es andererseits darauf ankommt, das *ad hoc* Relevante auszuwäh-

5 Barthes, Roland: *Œuvres complètes*. Édition établi et présentée par Éric Marty. Tome I 1942–1965, Tome II 1966–1973, Tome III 1974–1980, Paris 1993–95. Hier *Texte*: II, S. 1677ff.: »le texte est une pratique signifiante [...]: c'est la «fonction» du texte que de »théâtraliser« en quelque sorte ce travail.« (II, 1680) »Mais dès lors que le texte est conçu comme une production [...] comme un jeu mobile de signifiants [...] la signifiante est un procès [...] elle] est un travail par lequel le sujet [...] se débat avec le sens et se déconstruit («se perd») [...]«. (II, 1682)

len und in Funktion zu setzen. Damit dies gelingt, bedarf es einer »schwebenden Aufmerksamkeit« (Sigmund Freud) über Präsenzes und Absentes. Es ist eben dieses labile und prekäre Gleichgewicht zwischen jeweils Geäußertem und *ad hoc* Verworfenem, zwischen punktueller Aktualisierung und apokrypher Varianz, auf das es hierbei ankommt: ein Geschehen, das die Bedingung jeder Kommunikationskultur ist.⁶

Für den Prozeß der genannten Regulierung des kulturellen Haushalts durch Steuerung von Erinnern und Vergessen, von Aktualisierung und Löschung verfügbaren Sinns sind zwei Momente von Bedeutung: zum einen die *Frage nach den Medien*, durch die Zeichen transportiert und bewahrt werden; zum anderen die *Frage nach den Institutionen*, die sich der Verwaltung der für die Kultur wichtigen und bewahrenswerten Zeichen annehmen. In bezug auf den ersten Zusammenhang ist hervorzuheben, daß es über Jahrtausende hinweg die mit der menschlichen Hand durch ein Schreibutensil auf einem materialen Träger verzeichnete Schrift war, die die Zeichen der Sprache konservierte; daß es sodann die gedruckten Texte waren, die – im Zeichen wesentlich erhöhter Reproduzierbarkeit – an die Seite der Handschriften traten; daß im Laufe des 19. Jahrhunderts die elektrotechnischen Medien hinzukamen, die, wie die Telegraphie, eine unerhört beschleunigte Übermittlung der Schrift über weite Entfernungen hinweg ermöglichten, also die Grenzen von Zeit und Raum öffneten; und daß schließlich im 20. Jahrhundert der Computer, als ein elektronisches Organon, als eine Spielbühne des Virtuellen, den Transport, die Speicherung und Konfiguration, Verwandlung und Löschung der Zeichen in vielen Feldern der Zeichenbildung übernahm – bisher ungeahnte qualitative und quantitative Möglichkeiten der semiotischen Kombination, Staffelung, Wucherung und Vervielfältigung eröffnend. Hierbei erweist sich, daß an diesen Wechsel der Medien in der Geschichte der Zeichenspeicherung jeweils auch eine neue Form der Wahrnehmung der Texte (und damit vielleicht zugleich der Wahrnehmung der Welt) geknüpft erscheint: ein anderes Tempo des Auflesens der Buchstaben, ein dem Film abgewonnenes Wahrnehmen durch »Schnitte«, ein anderes Gleiten der Hand oder des Blicks, ein anderes Verfahren der Strukturierung, der Segmentierung und der Kumulierung der vorgefundenen Zeichen. In der Antike benutzte man Schriftrollen, die man »explizierte« und »implizierte«; im

6 Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik. Hg. und eingel. von Wolfgang Raible. München 1974.

Mittelalter das Buch, das geblättert wurde; im 20. Jahrhundert den elektronischen Bildschirm mit seinen vielfach zu öffnenden und einander überlagernden Textfenstern, über die hinweg der lesende Blick zu »surfen« oder gar stroboskopisch zu »zappen« vermag.

Im Hinblick auf den Zusammenhang der Institutionen, die sich der Verwaltung solcher wechselnden Verzeichnungs- und Bewahrungsakte in der Kultur annehmen, muß man sich daran erinnern, daß schon die antiken Zivilisationen der Sicherung von Texten, welche als Garanten der religiösen, der juristischen oder politischen, aber auch der medizinischen oder künstlerischen Ordnung der Welt galten, höchste Aufmerksamkeit schenkten. Im 3. und 2. Jhdt. v. Chr. blühte in Alexandria eine Philologenschule, der Zenodot, Aristophanes von Byzanz und Aristarch von Samothrake – der *princeps criticorum*, wie man ihn noch im 18. Jhdt. nannte – angehörten. Sie schufen durch kritische Prüfung von überlieferten Handschriften, Abschriften also, welche die Texte beispielsweise Homers, aber auch der griechischen Tragiker Aischylos, Sophokles und Euripides enthielten, jene Grundlagen »verwalteter Zeichen«, die für spätere Textausgaben maßgebend wurden. Vor allem aber erfanden und vervollkommneten die alexandrinischen Philologen, insbesondere aber Aristarch, ein Strukturmuster, das für die künftige »Aufbereitung« von tradierten Texten grundlegend wurde: die Trennung von Text und Apparat. Sie arbeiteten nämlich ihre Korrekturen an dem überlieferten Text nicht umstandslos in diesen ein, sondern hoben sie gut sichtbar von ihm ab. Sie ließen den Text, als das ehrwürdige und »authentisch Überkommene«, bestehen und separierten von ihm den Kommentar und die Verbesserungen, die sie selbst anbrachten: als einen *Apparat*, der mittels der aus dem Text herausgehobenen Stichworte, der *Lemmata*, an den Rand des überlieferten Textes verwiesen wurde – also »marginal« erschien, als *exergon* oder Parergon; ein Etwas »außerhalb des Werkes«. Dieses Prinzip der Trennung von Text und Apparat – eine folgenschwere Entscheidung – blieb über Jahrtausende bestehen: von der Praxis der Kommentatoren in den Schreibstuben der Mönche des Mittelalters über die Editoren der Renaissance bis zu den Herausgebern der kritischen Textausgaben des 19. und noch des 20. Jahrhunderts.

Die skrupulöse Bewahrung der für eine Kultur relevanten Texte in ihrer authentischen Gestalt war also ein Bedürfnis beinahe von Anfang an. Gründende Aussagen über die Kultur, die ihren Ursprung bekundeten, ihr Bestehen feierten und ihre Zukunft zu steuern vermochten, waren lebensnotwendig und daher in ihrer Richtigkeit zu sichern und zu erhalten,

mögliche Fehler und Irrtümer in ihnen zu korrigieren. Was sich dann aber – an einer einzigen Stelle des langen europäischen Kulturprozesses, nämlich in der Schwellenzeit um 1800 – änderte und gewissermaßen umsprang, war die Ausrichtung und Orientierung des ›korrigierenden‹ Interesses der professionellen Schrift-Verwalter. Hatten sie sich viele Jahrhunderte hindurch um die verschlungene Überlieferung der Texte, ihre Versehrungen und Verstümmelungen in der langen Folge von Abschriften durch ignorante Schreiber gesorgt, so galt ihre Aufmerksamkeit nun der Entstehung der originalen Texte selbst, wie sie sich unter der schreibenden Hand ihres Autors vollzog; in den Umschriften, den Streichungen und Hinzufügungen, die der Autor während des Entstehungsprozesses seines Werkes auf den vielen Stationen der Umarbeitung eigenhändig vornahm. An die Stelle des Interesses für *Überlieferungsvarianten*, wie sie die Abschreiber durch ihre Fehler oder Korrekturen verschuldet haben, trat also jetzt ein ganz anderes: die Aufmerksamkeit für die Varianten der *Entstehung* eines Textes, wie sie sich unter der Hand des Autors selbst abzeichnen.

Von Interesse ist nun die Dynamik der Schaffenskraft des Autors, der Prozeß schöpferischer Hervorbringung selbst, von den nächtlich hingeworfenen Skizzen zu künftigen Werken bis hin zum unermüdlichen Bessern an den aufeinander folgenden Fassungen. In diesem Sinne hatte zum Beispiel Lessing in einer Besprechung von Klopstocks Kopenhagener *Messias*-Ausgabe schon 1759 hervorgehoben: »Veränderungen und Verbesserungen aber, die ein Dichter, wie Klopstock, in seinen Werken macht, verdienen nicht allein angemerkt, sondern mit allem Fleiße studieret zu werden. Man studieret in ihnen die feinsten Regeln der Kunst.«⁷ Goethe äußerte sein textkritisches Interesse – fünfunddreißig Jahre später – in ganz ähnlicher Weise; »ein verständiger, fleißiger Literator«, schreibt er 1795, würde »durch Vergleichung der sämtlichen Ausgaben unsres *Wieands* [...] allein aus den stufenweisen Correcturen dieses unermüdet zum Bessern arbeitenden Schriftstellers die ganze Lehre des Geschmacks [...] entwickeln können.«⁸ Und in einem Brief an Zelter vom 4. 8. 1803 erhebt Goethe diese ›editorische‹ Einsicht förmlich zu einer Maxime kultureller Episteme: »Natur- und Kunstwerke lernt man nicht kennen, wenn sie fer-

7 Im 19. Literaturbrief. Gotthold Ephraim Lessing: Werke. Hg. von Herbert G. Göpfert. Bd. 5. Darmstadt 1973, S. 79.

8 Johann Wolfgang Goethe: Literarischer Sansculottismus. In: Ders.: Goethes Werke. Sophienausgabe Bd. 40. Weimar 1901, S. 201.

tig sind; man muß sie im Entstehen aufhaschen, um sie einigermaßen zu begreifen.«⁹ Es ist ein Argumentationsmuster, das bis ins 20. Jhd. hineinwirkt und hier sogar fortgesetzt noch an Bedeutung gewinnt. Noch Valéry bekräftigt: »C'est le faire qui est l'ouvrage.«¹⁰

Der Paradigmawechsel, innerhalb dessen sich das Interesse der Editoren von der Überlieferungs- zur Entstehungsvariante wendet, ist so – wenn auch auf komplizierte Weise – an den Übergang von der klassischen Philologie zur ›modernen‹ Literatur- und Editionswissenschaft und an die verschiedene Überlieferungslage der Texte in beiden Feldern geknüpft. Bekanntlich ist keine einzige eigenhändige Handschrift der klassischen griechischen oder lateinischen Autoren überliefert. Früheste tradierte Autographen gibt es erst aus dem 14. Jhd. von Petrarca oder Boccaccio. Was den Editoren klassischer Autoren allein vorlag, waren Abschriften von Abschriften, meist erst mehrere Jahrhunderte nach dem Tod der Autoren der Texte entstanden. So hatte alle Aufmerksamkeit der Herausgeber eben diesen Abschriften und deren erschließbarem Abstand zu den verlorenen Handschriften der Autoren zu gelten: ihrer möglichen Zuverlässigkeit, ihrer Abfolge, der Feststellung ihres Alters und der Abhängigkeit der Abschriften untereinander, wenn deren mehrere vorlagen. Die einzigen manifesten Symptome, an denen man solche Abhängigkeiten abzulesen vermochte, waren aber die ›Fehler,‹¹¹ die, als Abweichungen von einer vom Editor vorausgesetzten Norm des Autordiskurses oder als Abweichungen innerhalb der verschiedenen Abschriften, im Text auszumachen waren. Editoren klassischer Schriftsteller rekonstruierten mithin die verlorenen Texte ihrer Autoren aus der kritischen Sichtung der Varianten, d. h. der Abweichungen, die sich in den aufeinander folgenden Abschriften der verlorenen Originale fanden. Varianten dieser Art heißen *Überlieferungsvarianten*, weil sich in ihnen, nach Meinung der Editionswissenschaft, jene Schäden dokumentieren, die während der langen Zeit immer sich wiederholender Abschriften in den originalen Text hineingelangt waren. Karl Lachmann (1793–1851), einer der wichtigsten Editionsphilologen der deutschen Literaturwissenschaft, pflegte daher – in seinem Zorn

9 Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter. Hg. von Max Hecker. Bd. 1. Leipzig 1913, S. 44f.

10 Paul Valéry: Cahiers. Hg. von Centre National de la Recherche Scientifique. Bd. XII. Paris 1959, S. 657.

11 Sogenannte »Binde-« bzw. »Trennfehler«. Kopien erscheinen als Degeneration, »[...] toute variante est tenue pour une faute [...]«, Bernard Cerquiglini: Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris 1989, S. 79.

über die Verderbnis der ehrwürdigen Texte – deren mönchische Abschreiber nur »das Vieh« zu nennen. Lachmann hatte lateinische Autoren wie Catull oder Lukrez ediert, er hatte eine berühmte Edition des Neuen Testaments vorgelegt und sich dann der Herausgabe mittelhochdeutscher Dichtungen – wie zum Beispiel des *Nibelungenlieds*, des *Iwein* oder der Werke Wolframs von Eschenbach – zugewandt. In den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts entschloß sich Lachmann zu etwas bislang Unerhörtem, nämlich zur Herausgabe einer Lessing-Ausgabe, der ersten kritischen Ausgabe eines modernen Dichters überhaupt, die dann auch zwischen 1838 und 1840 erschien. (Lessing war 1781 gestorben.) Hierbei kam aber jenes Problem der Unterscheidung zwischen *Überlieferungs-* und *Entstehungsvarianten* in den Blick, dessen Tragweite Lachmann selbst zwar nicht genau erkannte, das aber die ganze künftige Editionswissenschaft bestimmen sollte.¹² Da bei modernen oder gar zeitgenössischen Dichtern (im Gegensatz zu antiken Autoren) nunmehr zahlreiche eigenhändige Niederschriften wie Skizzen, Schemata, Entwürfe und frühe Fassungen, aber auch Überarbeitungen später gedruckter Text oder gar unvollendet im Nachlaß gebliebene Werke vorlagen, hatte der Herausgeber solcher Textcorpora sich nun um diese »neuen Varianten« als die Veränderungen des Textes unter den Händen des Autors, weit weniger aber um die Überlieferungsvarianten zu kümmern; denn im Zeitalter des Drucks waren nicht mehr zerstörerische Abschreiber am Werk. Vielmehr konnte man voraussetzen, daß der Dichter selbst nach Abschluß seines Manuskripts die Drucklegung seines Werkes sorgfältig überwacht und die Druckfahnen eigenhändig korrigiert hatte.

Es ist inzwischen nicht mehr zu übersehen, daß sich in der Kultur des 20. Jahrhunderts, die man eine »culture of the copy« genannt hat,¹³ erneut ein Paradigmawechsel im Feld der Edition abzuspielen beginnt – dank der »Technologie des Geistes«¹⁴, wie sie sich im Computer niederschlägt. Mit dem Einsatz von Hypertext-Systemen bei der kritischen Herausgabe von Texten kann das lineare Nacheinander der Schrift durch ein mehrdimen-

12 Harald Weigel: »Nur was du nie gesehn wird ewig dauern«. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition. Freiburg i. Br. 1989. Vgl. auch Sebastiano Timpanaro: La genesi del metodo del Lachmann. Firenze 1963.

13 Hillel Schwartz: The Culture of the Copy. Striking Likeness, Unreasonable Facsimiles. New York 1996.

14 Brian Stock: The Implications of Literacy. Written Language and Models of Interpretation in the Eleventh and Twelfth Centuries. Princeton/New York 1983, S. 10.

sionales, dezentralisiertes Informationsnetzwerk ersetzt werden, in welchem alle Dokumente miteinander verbindbar erscheinen.¹⁵ Zum ersten Mal in der Geschichte der Edition wird nicht mehr der ›Text‹, sondern buchstäblich das Manuskript in seiner materialen Qualität Untersuchungsobjekt.¹⁶ Durch die Wiedergabemöglichkeiten des elektronischen Bildschirms, seine Virtualisierung des Manuskriptbefunds, ist es (für den Editor) möglich, von einem beliebigen ›Knoten‹ innerhalb der miteinander vernetzten Manuskripte aus beliebig viele Verweise in ein ›Textensemble‹ einzubauen, die hierauf vom Benutzer aktiviert und zum ›Lesen‹ des Textes genutzt werden können. Der Editor, der die Gestaltungsmöglichkeiten des Bildschirms zur Verfügung stellt, gewährt dem Leser auf diese Weise »Navigationshilfe« (Almuth Grésillon) beim Surfen durch die Manuskripte. An die Stelle linearer Lektüre einer »Schrift im Gänsemarsch« (Paul Valéry), wie ein Buch sie nahelegt, tritt nun die Durchquerung und Durchstreifung stereometrisch angeordneter, einander überlagernder und überschichtender Felder von Manuskripten, Transkriptionen, Varianten, Kommentaren und Bezugs- oder Quellentexten. Es geht nicht mehr um das einsinnige Ausfiltern von Informationen, sondern um ein Nomadisieren im Verknüpfen und Darbieten.

Mit der Aufmerksamkeit für die Differenz zwischen Überlieferungs- und Entstehungsvariante gelangen naturgemäß jene Operationen wieder in den Blick, die der eigenhändig Schreibende in seinem Manuskript vornimmt, sei es nun der Autor selbst oder der Abschreiber von Texten. Es

15 Almuth Grésillon: *Éléments de critique génétique*. Lire les manuscrits modernes. Paris 1994, definiert: »ensemble de documents écrits reliés informatiquement par des réseaux de relations; les différents documents génétiques peuvent être établis en ensemble hypertextuel«. Der Begriff wurde von Ted Nelson 1965 in den USA geprägt, von Gérard Genette in seinem Palimpseste-Buch aufgegriffen. Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. (frz. 1982). Frankfurt a. M. 1993. Vgl. Jean-Louis Lebrave: *L'hypertexte et l'avant-texte*. In: *Le texte et l'ordinateur: les mutations du livre-écrire*. Hg. von Jacques Anis und Jean-Louis Lebrave. La Garenne-Colombes 1991, S. 101–117; ferner Cerquighini, *Eloge*, S. 112–116; Rainer Kuhlen: *Hypertext. Ein nicht lineares Medium zwischen Buch und Wissensbank*. Berlin 1991; Achim Bühl: *CyberSociety. Mythos und Realität der Informationsgesellschaft*. Köln 1996; Silvio Gaggi: *From Text to Hypertext. Decentring the Subject in Fiction, Film, the Visual Arts, and Electronic Media*. Philadelphia 1997.

16 Dieser Aufgabe, der verstehenden Lektüre der »Arbeitsmanuskripte der Moderne«, widmet sich die Schule der *Critique génétique* in Paris. Vgl. Grésillon, *Éléments*, passim.

sind einfache Operationen, die sich von den frühesten Zeugnissen bis ins Zeitalter des elektronischen Zeichenordners und -verwalters und seines Bildschirms – des *ordinateur*, wie der französische Ausdruck für den Computer treffend lautet – nicht gewandelt haben. Schon der Rhetoriklehrer Quintilian hat diese vier möglichen, auf Textkomponenten anwendbare Operationen in seiner *Institutio oratoria* benannt: *detractio* – Wegnahme; *adiectio* – Hinzufügung; *immutatio* – Auswechslung; *transmutatio* – Umstellung.¹⁷ Jeder Schreibende kennt diese Verfahren aus seiner eigenen Praxis, jeder Herausgeber geschriebener Texte muß sie in Rechnung stellen. Will man die kritische Ausgabe eines Autors in Angriff nehmen, so ist es nötig, diakritische Zeichen – also ›Zeichen über Zeichen‹ – zu entwickeln, die diese vier Operationen im Zeichensystem der betreffenden Ausgabe abbilden. Man könnte sich diese diakritischen Zeichen z. B. so vorstellen:

<u>Quintilians Begriff</u>	<u>Editorischer Begriff</u>	<u>diakritisches Zeichen</u>	<u>Operation im Manuskript</u>
<i>detractio</i>	Streichung	[und du]	und du <i>im Manuskript gestrichen</i>
<i>adiectio</i>	Einfügung	<auch)	auch <i>im Manuskript eingefügt</i>
<i>immutatio</i>	Überschreibung (Auswechslung)	(der>die)	der <i>im Manuskript durch die überschrieben</i>
<i>transmutatio</i>	Umstellung	†allerdings† was für Praktikanten ††	allerdings <i>durch Verweisungszeichen umgestellt hinter das Wort Praktikanten</i>

Betrachtet man diese Operationen – die buchstäblich die Varianten im Text bewirken – im Feld der vom Autor selbst hergestellten Schrift, so könnte man sie als skripturale Inszenierungen des schöpferischen Prozesses auffassen. Sie markieren – mehr oder minder lückenlos, aber nie vollständig, da ja niemals jede einzelne Überlegung im Schöpfungsvorgang auch aufgezeichnet wird – den Prozeß, der von der »ersten Spur« des Tex-

17 Quintilian, *Institutio oratoria*, I 5,6,38–41; IX, 3,18ff.; 27ff.; 58; 62. Zit. nach Klaus Hurlebusch: Art. *Edition*. In: Fischer Lexikon Literatur. Hg. von Ulfert Ricklefs. Bd. 1: A–F. Frankfurt a. M. 1996, S. 466.

tes – oft in vielen Stufen – zur Fassung »letzter Hand« führt. In diesen vier genannten Operationen (die sich übrigens, mathematisch genommen, aus den Gegenoperationen von Addition und Subtraktion konstruieren lassen) inszeniert sich das schreibende Ich als »produzierendes«; nur im Drama der Variante wird der Schöpfungsakt zum Ereignis. Es sind diese »Théâtres d'écritures«,¹⁸ welche die (1968 von Louis Hay gegründete) Editorenschule der *Critique génétique* am CNRS in Paris faszinierten und zu ihren Studien an Manuskripten als kulturellen Schöpfungsszenen geführt haben. Der *Critique génétique* geht es nicht mehr um die Herstellung eines definitiven Autor-Textes, sondern um die Offenlegung der Schreibmechanismen, in die der kreative Prozeß eingebettet ist. Ihr Interesse gilt nicht mehr der Etablierung eines fertigen »Werks« in einer kritischen Ausgabe, sondern der Herstellung eines »dossier génétique«.¹⁹ Für sie ist im Schreibprozeß nicht mehr das integrale Subjekt der idealistischen Philosophie, auch nicht mehr das gespaltene Subjekt der Psychoanalyse am Werk, sondern eine Instanz der Schrift, die sich im Schreibakt konstruktiv in Szene setzt, ja sich fortgesetzt selbst erschafft und verwandelt.²⁰

Was kann Edieren im Feld dieses Kulturverständnisses bewirken? Wie sollen die Texte beschaffen sein, welche die Editoren den Lesern einer Kultur zu Lektüre und Deutung »vorlegen«? In welcher Weise kann die kritische Edition eines Textes Aufschluß über einen Kulturprozeß geben, in dem sich das schöpferische Ich im oszillierenden Spiel von Löschung und Pluralisierung von Bedeutungen in Szene setzt? Wie könnte sich Edieren als die entscheidende kulturdiagnostische und kulturelle Verstehen befördernde Operation offenbaren, die ihrerseits einer Kultur zugehört, deren gründender Akt der Prozeß fortgesetzter Verdichtung und Verschiebung, Erzeugung, Verwandlung und Löschung von Bedeutung ist?

In einem von Franz Kafkas sogenannten »Oktavheften« – es sind die in der Schule noch heute gebräuchlichen Vokabelheftchen –, die Kafka als jederzeit verfügbare Notizen-Speicher in der Jackett-Tasche mit sich trug und vorwiegend mit Bleistift beschriftete, findet sich die folgende Auf-

18 *Théâtres d'écritures. Comment travaillent les écrivains?* Hg. von Yves Bridel und Adrien Pasquali. Bern 1993.

19 »Nous définirons un dossier génétique comme »un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé dont il importe peu qu'il ait abouti ou non à un texte publié.« Grésillon, *Eléments*, S. 109.

20 Grésillon, *Eléments*, S. 148.

zeichnung. Sie besteht aus einem einzigen Satz und füllt eine einzige Heftseite nahezu ganz aus. Sie wird hier in photomechanischer Reproduktion, also als Faksimile, wiedergegeben (s. Abbildung).

Nach einem ersten genaueren Blick läßt die Handschrift eine Grundschicht von Aufzeichnung erkennen, die sich in *diplomatischer Umschrift*, das heißt also in buchstabengetreuer Wiedergabe, folgendermaßen präsentieren ließe:

Diplomatische Umschrift der Grundschicht

Die Welt ein stinkender Hund,
stellenweise schon verwesend, der
aber in meiner Kindheit mir
alles war, der in Treue unauf-
hörlich (mir folgt), [und vor dem $\int i$] den
ich nicht [$\langle mi \rangle$ > z]urü [zu] schlagen
darf und vor dem ich
schrittweise nach rückwärts
weiche und der mich
doch(,) wenn ich mich nicht
anders entscheide in die
schon sichtbare Ecke drängen
wird, um dort ($\langle mi^A \rangle$ > au) f mir
und mit mir gänzlich zu
verwesen, bis zum Ende - ehr (ts > t)
es mich (?) - das Eiter- und
Wurmfleisch seiner Zunge auf
meiner Hand.

Abend vom Weg nach Zarch

Es gibt Überraschungen des Bösen.

Man bemerkt, daß der Schriftfluß nach viereinhalb Zeilen stockt und sich zu verknäueln beginnt (Zeile 5–7), daß er aber dann, nach einer Reihe von Sofortkorrekturen, weiterrinnt und den angefangenen Satz in Zeile 18 zum Abschluß führt. In einem späteren Schreib-Ansatz (vielleicht sind es auch mehrere) hat Kafka dann eine Überarbeitung des Textes vorgenommen, die namentlich den Beginn der Aufzeichnung (samt der hinzugefügten Überschrift »Ein Leben«) sowie eine durchgehende Serie von zwölf Korrekturen betrifft, die auf die Grundkonzeption des Dargestellten

~~Die~~ ~~X~~ ~~ist~~ ~~ein~~ ~~kleines~~ ~~Neckelde~~ ~~Kind~~
aus ~~Frankreich~~ ~~Frankreich~~
Kellnerin schon ~~aus~~ ~~Frankreich~~, die
aber in meine ~~Kindheit~~ ~~Kindheit~~ ~~Kindheit~~ ~~Kindheit~~
allein war ~~die~~ ~~in~~ ~~Trenne~~ ~~in~~ ~~an~~ ~~der~~
Küche, ~~die~~ ~~ich~~ ~~selbst~~ ~~mit~~ ~~den~~ ~~die~~
ich ~~selbst~~ ~~mit~~ ~~den~~ ~~die~~ ~~ich~~ ~~selbst~~ ~~mit~~ ~~den~~ ~~die~~
und ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
weche ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
doch, wenn ~~ich~~ ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
andere ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
schon ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
wird, ~~im~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
mit ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
verweisen ~~bis~~ ~~zum~~ ~~Ende~~ ~~—~~ ~~eh~~ ~~er~~
6 ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
Warme ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
meiner ~~mit~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
Hand ~~von~~ ~~1860~~ ~~nach~~ ~~Paris~~

Es gibt ~~über~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~ ~~den~~
Hand ~~von~~ ~~1860~~ ~~nach~~ ~~Paris~~

zielen: nämlich auf die Verwandlung des Protagonisten des hier Erzählten, des »stinkenden Hundes«, in eine »Hündin«. Das genannte Stocken der Niederschrift in Zeile 5–7 und die Arbeit an der Wiederanknüpfung des Schreibflusses sowie die Stadien der hierauf folgenden Überarbeitung sind nur schwer zu rekonstruieren. Folgender Korrekturablauf, vermutlich in sechs Stufen, wäre denkbar:

1. vor dem ich schrittweise [nach] rückwärts weiche
2. vor dem ich (jede seiner Berührungen scheuend) schrittweise rückwärts weiche
3. vor de(m>r) ich jede (seiner>ihrer) Berührungen scheuend schrittweise rückwärts weiche
4. vor der ich jede [ihrer] Berührung[en] (ihren) Athems scheuend schrittweise rückwärts weiche
5. vor der ich jede Berührung [ihren] (ihre(n>s)) Athems scheuend schrittweise rückwärts weiche
6. vor der ich [jede Berührung] ihres Athems scheuend schrittweise rückwärts weiche

Die *Kritische Kafka-Ausgabe*²¹ bietet für das hier gezeigte Manuskript im Textband der *Nachgelassenen Schriften und Fragmente II* einen als »letzte Stufe« der Bearbeitung aufgefaßten Wortlaut, im Apparatband aber dessen lemmatisierte Varianten: also die durch ein im Apparat wiederholtes Bezugswort aus dem Text, das *Lemma*, auffindbaren Veränderungen, die Kafka selbst an seiner Niederschrift vorgenommen hat:

KKA a) Endtext = »edierter Text«:

Ein Leben

Eine stinkende Hündin, reichliche Kindergebärerin, stellenweise schon faulend, die aber in meiner Kindheit mir alles war, die in Treue unaufhörlich mir folgt, die ich zu schlagen mich nicht überwinden kann und vor der ich, ihren Athem scheuend, schrittweise rückwärts weiche und die mich doch, wenn ich mich nicht anders entscheide, in den schon sichtbaren Mauerwinkel drängen wird, um dort auf mir und mit mir gänzlich zu verwesen, bis zum Ende – ehrt es mich? – das Eiter- und Wurmfleisch ihrer Zunge an meiner Hand.

21 Franz Kafka: Schriften. Tagebücher. Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. von Jost Schillemeit. Textband und Apparatband. Frankfurt a. M. 1992, Textband S. 37, Apparatband S. 203. (=KKA)

KKa b) Variantendarstellung:

- 9 Ein Leben] ⟨Ein Leben⟩¹
- 10 Eine] [Die Welt] (e>E)in
- 10 stinkende Hündin] stinkend (er>e) H(u>ü)nd(>,)n,
- 10 reichliche Kindergebärerin] ⟨reichliche Kindergebärerin⟩
- 11 faulend] [verwesend] ⟨faulend⟩
- 11 die] d(er>ie)
- 12 die in] d(er>ie) in
- 12 unaufhörlich mir folgt,]
 (1) unaufhörlich und vor dem [i]
 (2) unaufhörlich (>) ⟨mir folgt⟩ [und vor dem [i]
*(Komma versehentlich vor die eingefügten zwei Wörter
 gesetzt)*
- 12-13 die . . . kann]
 (1) den ich nicht [(/n/ >z)urü] [zu] schlagen darf
 (2) d(en>ie) ich [nicht] ⟨zu⟩ schlagen [darf] ⟨mich nicht
 überwinden kann⟩
- 13 der] de(m>r)
- 14 ich . . . scheuend]
 (1) ich ⟨jede seiner Berührungen scheuend⟩
 (2) ich [jede] (seiner>ihre) Berührungen scheuend
 (3) ich [ihre Berührungen] ⟨ihren [ihren]² Athem⟩
 scheuend
- 14 rückwärts] [nach] rückwärts
- 15 die] d(er>ie)
- 15 doch,] doch (>)
- 16 in . . . Mauerwinkel]
 (1) in die schon sichtbare [Ecke] ⟨Mauerecke⟩
 (2) in d(ie>en) schon sichtbare Mauer[ecke] ⟨winkel⟩
- 17 auf . . . mir] (/mi^A / >au)f mir und mit mir
- 18 ehrt es] ehr(ts>t) es
- 19 ihrer] (seiner>ihre) (r)
- 19 an] (auf>an)

¹auf Zeilenmitte nachträglich eingefügt, als Titel²versehentlich mitgestrichen, deshalb links davon wiederholt

Man kann sich fragen, ob mit diesem ›Endtext‹ einerseits und den im Apparat punktuell verzeichneten Varianten andererseits die ›Intention des Autors‹, welche die Niederschrift und Korrektur des Textes im Manuskript geleitet hatte, nunmehr verständlich und ›getreu wiedergegeben‹ ist? Ob diese Art Darstellung – die von Aristarch von Samothrake erfundene Trennung von Text und Apparat – genügt, um dem unbefangenen Leser die Dynamik des Textgeschehens zu verdeutlichen? Man kann es bezweifeln. Denn die punktuell lemmatisierte Verzeichnung der Veränderungen, die Kafka an seinem Text vornimmt, läßt nur schwer einen Rückschluß auf die Wege und Verläufe der Textverwandlung zu.

Ein zweiter Blick auf das (nunmehr mithilfe der Transkription entzifferte) Faksimile des Kafkaschen Manuskripts zeigt da schon Genaueres. Die sukzessiven Verwandlungen im Textgeschehen treten jetzt deutlicher hervor. Da ist zunächst die Grundschrift sichtbar: ein Text, der, aus einem sprachlichen Einfall, einer überraschenden Metapher (›die Welt ein stinkender Hund‹) geboren, sich zu entwickeln beginnt, hierauf eine autobiographische Grundfärbung erhält (›der aber in meiner Kindheit mir alles war‹) und dann zu einer Art moralistischer Diagnose, einer aphoristischen Aussage gerinnt: der Feststellung der Überwältigung des sprechenden männlichen Ich durch den im Tier repräsentierten Ekel vor der Körperlichkeit; dann aber auch der Anstrengungen dieses Ichs, sich solchem Körperkegel gegenüber ›moralisch‹ – im Wertefeld zwischen Treue und Ehre – zu behaupten. Was die Niederschrift zeigt, ist eine Bewegung der Annäherung zwischen tierischer Körperwelt und moralischem Bewußtsein, die schließlich (im Manuskript) in dem Wort ›Hand‹ zu ihrem Ziel kommt; auf dieselbe Hand verweisend, die den Text soeben niedergeschrieben hat und nun auf diesem Manuskript ruht. In der Hand, die die Aufzeichnung vornimmt, konvergiert ein ›Ich der Erinnerung‹ und ein ›Ich der Schrift‹. Der Schreiber, der die Hand bewegt, ist in einen dramatischen Konflikt verwickelt, in dem er zugleich ›Material‹ des Geschriebenen (als das erinnerte Ich), Autor, Schauspieler und Regisseur des ›Theaters‹ des Textes ist, das mit ihm gespielt wird oder das er zu spielen sich anschickt. Dieses Schreib-Theater, wie man es nennen könnte, das aus dem skripturalen Akt des Autors zwischen biographischer und literarischer Instanz entspringt, kann im Grunde nur am Manuskript mit seinen Streichungen, Einfügungen und Ersetzungen abgelesen werden. Mit den Worten von Michel Contat, der auf die problematische Position des Subjekts als ›Material‹ und ›Autorität‹ zugleich in einem solchen Schreib-Spiel

hingewiesen hat: »L'effacement du sujet résiste difficilement à la présence de la main qui trace sur le papier.«²²

Mit einem Begriff Walter Benjamins könnte man diese erste Orientierung des Textes die auf ein »Denkbild« hin nennen,²³ eine aus einem Sprachbild entbundene Beobachtung, welche, das erzählende ›Ich‹ allmählich in den Erkenntnisprozeß verwickelnd, schließlich zu einer grundsätzlichen Lebensaussage führt.

In einem zweiten, den ganzen Text umorientierenden Formungsprozeß verleiht Kafka der Aufzeichnung dann den Charakter einer kleinen autobiographisch gefärbten Erzählung. Er läßt sie aus einer lebensweltlichen Beobachtung – nicht mehr wie zu Beginn aus einer Metapher! – heraus beginnen (»Eine stinkende Hündin...«) und implantiert ihr in einer durchgehenden Korrekturschicht das Dispositiv der Geschlechterdifferenz. Dem männlichen erzählenden Ich tritt die animalische, abstoßende Sinnlichkeit nun in Gestalt des Weiblichen gegenüber. Was in dieser Neuorientierung entsteht, könnte man mit Roland Barthes ein ›Biographem‹ nennen, eine ein Lebenselement exemplarisch modellierende Schreibspur.²⁴

Ein drittes und letztes Konzept in der Formierung von Kafkas Aufzeichnung wird dann in der nachträglich eingefügten Überschrift *Ein Leben* erkennbar, die dem kleinen Text eine Art Parabel-Charakter zuweist; ihn zu jener narrativen Kleinform umzugestalten sucht, die, als ›Rede von der Wahrheit der Welt‹,²⁵ gleichnishaft und autoritativ beglaubigend über ein prägnantes Strukturmuster der Lebenswelt Aufschluß gibt – hier offenbar dasjenige der Geschlechterdifferenz und deren problematischer Situierung im Feld der Bildung und der kulturellen Werte.

Erst nach dieser Vergewisserung – durch Autopsie, durch In-Augenscheinnahme der Handschrift – gewinnt man genaueren Aufschluß über das Spezifische von Kafkas Schreibakt: daß dieser nämlich weder im Status der Konzeption, also des »feurigen Schöpfungszustandes« (R. Musil), noch in demjenigen der Vollendung graphisch fixiert und fixierbar erscheint,

22 Michel Contat: La question de l'auteur au regard des manuscrits. In: L'auteur et le manuscrit. Hg. von Michel Contat. Paris 1991, S. 21f.

23 Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. IV. Frankfurt a. M. 1972, S. 428–432.

24 Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie (La chambre claire. Notes sur la photographie, 1980). Frankfurt a. M. 1985, S. 38.

25 Renate von Heydebrand: Art. *Parabel*. In: Archiv für Begriffsgeschichte 34 (1991), S. 27–122.

sondern das Dynamische und das Statische, das Bedeutung Löschende und das Bedeutung Proliferierende zugleich und in seltsamer Überlagerung enthält. Kafkas Manuskript läßt sich weder als Brouillon noch als zur Reife gelangender Ideal-Text lesen. Es muß vielmehr als zwischen beidem in Bewegung befindlich aufgefaßt und in dieser Dynamik unangetastet belassen werden. Es trägt den Charakter der »halben Geburt« – Kafka spricht im Tagebuch noch am Ende seines Lebens vom »Zögern vor der Geburt« (24. 1. 1922) als der prägenden Formel seines Lebens. Ablesbar ist dieses Zögern an mindestens drei Stellen im Text, an denen diese Überschreitungsstruktur, die ausgefransten Ränder zwischen den einander folgenden gestaltstrategischen Konzepten, deutlich hervortreten, und zwar als im Text-Prozeß stehengebliebene und sichtbar belassene grammatikalische Brüche: »Ein stinkende Hündin«; »ihren / ihres Atems«; »den schon sichtbare Mauerwinkel«. ²⁶ Im Anblick der Handschrift wird das ›Übergängliche‹ des Textgeschehens erkennbar als Spiel einander widerstreitender Konzepte, die die Textgestalt in Bewegung halten und in fortgesetzt verschiebender, sich überschichtender Dynamik organisieren und verwandeln. Zentrum dieser nicht arretierten Transformation ist das ambige Geschlechter-Modell, das im Zeichen von Ekel und Faszination steht. Es ist genau diese ›parergonale‹ Dynamik, als eine den Rahmen der literarischen Codierung fortwährend sprengende Bewegung, über die eine Textedition Aufschluß zu geben hat. Erst aus diesem Befund der Handschrift können Verstehensakte resultieren, die Kafkas Texten gerecht werden: deren zwiespältigem Status nämlich zwischen nicht homogenisierbaren Gestaltungsstrategien, wie sie hier – als aphoristische, als narrative und als parabolische Orientierung – in Konkurrenz treten. Es sind Einsichten, die es verbieten, Kafkas Texte im Falle einer Edition zu ›gereinigten Texten‹ zu machen und in gattungskonformen Ensembles herzurichten: sie dem Leser also beispielsweise als Roman-, Novellen- oder Parabel-Texte zu präsentieren. Das Ausdrucksmuster von Kafkas Schreibakt ist das Strömen und Stocken, das Sich-Verknäueln und Wiederanknüpfen der Schrift; ein nicht einsinnig steuerbares emergentes Bewegungsspiel, für das ein Editonsverfahren nicht taugt, das den Steinbruch der Autor-Werkstatt getrennt vom ›idealen Text‹ präsentiert, den der Editor eigenmächtig – als einen zu keinem Zeitpunkt der Textgeschichte vorhandenen – aus der Handschrift herausdestilliert hat.

26 Die KKA behebt, wie der von ihr hergestellte ›edierte Text‹ zeigt, diese ›Textfehler‹ und fügt überdies die ›fehlenden‹ Kommata ein.

Kafkas Manuskripte sind die vielleicht eindrucklichsten Dokumente einer veränderten, »modernen« Auffassung vom System des »Textes« in der Kultur. Der Befund in den Kafkaschen Manuskripten legt nahe, diesen Text nicht mehr als ein lineares Konstrukt aufzufassen, sondern als ein stereometrisch geschichtetes Ensemble von sich überlagernden »Varianten«-Feldern. Diese Auffassung kommt freilich – auch und gerade theoretisch gesehen – nicht ganz von ungefähr. Ferdinand de Saussure, dessen Konzept der *séméologie*, wie er seine Sprachtheorie nannte, das 20. Jahrhundert entscheidend geprägt hat, war zwar in einem ersten Ansatz und gewissermaßen professionell (als Universitätslehrer) von jener Einlinigkeit und Ein-Deutigkeit des Sprach- und Signifizierungsgeschehens ausgegangen. Gleichzeitig mit seiner Vorbereitung des legendären *Cours de linguistique générale* – also in den Jahren zwischen 1906 und 1909 – arbeitete Saussure aber noch an einem anderen, bizarren, und der Theorie des *Cours* genau entgegengesetzten semiotischen Projekt: seinen sogenannten *Anagramm-Studien* – Anagramme (von dem griechischen Wort *anagraphein*, »umstellen«) sind Sprach-Figuren, in denen die in einem Namen, einem Satz, einem Wort oder einer Wortgruppe enthaltenen Buchstaben zu anderer Reihenfolge und zu anderem Sinn zusammengestellt werden. (Ein berühmtes Beispiel ist des Pilatus Satz aus Joh. 18/38: »Quid est veritas?« – als Anagramm gelesen: »Est vir qui adest.«) Bei seinem Studium griechischer, lateinischer und neulateinischer Texte war Saussure zu der Überzeugung gelangt, daß den genannten antiken Texten in deren offenliegender Schreibschicht anagrammatisch ein zweiter Text (meist ein Name) verborgen eingeschrieben sei, der eine unter der manifesten Oberfläche liegende Tiefenschicht *anderer* Bedeutung bilde. Die Vision, die mit dieser *idée fixe* von den »Wörtern unter den Wörtern« – »Les mots sous les mots«, wie Starobinski sich in seiner Studie über Saussures Anagramme ausgedrückt hat²⁷ – verbunden ist, ist ebenso aufregend wie folgenreich. Saussure, der einerseits in seinem akademischen Lehrprogramm eine Theorie der vereinbarten, linear-stabilisierbaren Bedeutungen der Sprache entwirft, hält es offenbar andererseits gleichzeitig für denkbar und gegeben, daß Kulturen »gespaltene« semiotische Systeme produzieren: daß sie in manifeste Sprach-Systeme andere und anders gelagerte Bedeutungssysteme inskribieren und apokryph wirksam werden lassen. Saussure ist fasziniert von dieser Idee der Vielstimmigkeit – der koexistierenden laten-

27 Jean Starobinski: *Wörter unter Wörtern (Les mots sous les mots)*, 1971). Frankfurt a. M. 1980.

ten Varianten unter der Oberfläche einer Sprache – und experimentiert lustvoll mit verschiedensten Benennungen für dieses Phänomen: Anagramm, Anaphonic, Hypogramm, Paragramm, Paramim, Paramorph, *mannequin* – im Sinne von ›Ersatzmuster‹, ›Modell‹ oder ›leerer Figur‹. Hat Saussure nur »Gesichter in Tintenflecken« gesehen? Mag er sich im Fall der antiken Texte getäuscht haben – in der Entdeckung eines semiologischen Modells der modernen Kultur tat er es wohl nicht. Was in seiner Vision explizit wird, ist die Vorstellung von der Kultur als poetischem System, als einem System der Vielsinnigkeit, Vielstimmigkeit, ja der ungesteuerten Hybridisierung von Bedeutungen.²⁸ Hinter jedem Satz vernimmt man das vielstimmige Gemurmel der Sprache, in der er ruht: eine Vorstellung, die von Julia Kristeva in ihrem (auf Bachtins Theorie aufbauenden) Intertextualitäts-Konzept und von Gérard Genette in seinen Palimpsest-Studien aufgegriffen und fortgeführt wurde. Mit seiner Vorstellung von den in Tiefenschichten kultureller Formationen eingelagerten alternativen Bedeutungssystemen steht Saussure dabei durchaus nicht allein: Strukturanalogien finden sich in verschiedenen anderen modernen Wissensentwürfen. Es ist zunächst natürlich naheliegend, an Karl Lachmanns archäologisches Editions-Modell denken, das unter dem Schutt der Schreiber-Varianten einen niemals sichtbar werdenden Archetypus erhofft; man wird sich aber auch an Heinrich Schliemanns Versuch erinnern, durch eine Vielzahl von entstellenden Zivilisations-Schichten zu dem ursprünglichen ›System Troia‹ vorzustoßen, an Sigmund Freuds Vorstellung vom psychischen Apparat als einem »Wunderblock«,²⁹ der alle Inskriptionen von Erinnerungen in Tiefenschichten unlöslich abspeichert, als einem Reservoir des Unbewußten, welches sich unter einem fluktuierenden Feld von Verschiebungen und Verdichtungen ablagert, und man wird Claude Lévi-Strauss' Parameter einander überschichtender Mythen-Varianten nicht vergessen dürfen, die sich wie eine Reihe von Papierblättern hintereinander anordnen.³⁰ Alle diese Entwürfe beruhen auf der Vorstellung einer Varianten-Kultur, deren bestimmendes Prinzip die Stapelung, die Pluralisierung semiotischer Systeme ist: eine im Spiel von

28 Dieses poetische System wird beschrieben in Paul de Man: *Allegorien des Lesens* (*Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, 1979). Frankfurt a. M. 1988.

29 Sigmund Freud: *Notiz über den »Wunderblock«*. (1925 [1924]) In: Ders.: *Studienausgabe* Bd. 3. Frankfurt a. M. 1975, S. 363–369.

30 Claude Lévi-Strauss: *Der Strukturbegriff in der Anthropologie*. In: Ders.: *Strukturelle Anthropologie* (frz. 1958). Frankfurt a. M. 1967, S. 299–368.

Aktualisierung und Löschung bewirkte Wucherung von Bedeutungen implizierend.

Vor diesem Hintergrund gewinnt ein Gedanke Bedeutung, der von Jean Bellemin-Noël – gebunden an ein Wortspiel: »Litté-*rature*« – zum erstenmal formuliert wurde: »La littérature commence par la rature«.³¹ Es ist der Gedanke, daß ›Streichungen‹, daß Löschungen von Zeichen im Text einer Kultur nicht zu einer Reduktion, sondern im Gegenteil zu einem weiteren Ausufern des Schreibstroms führen, zu einer Wucherung des eingelagerten Schichtensystems der Varianten. Man könnte vom paradoxen Gesetz einer Streichung als Vermehrung sprechen, eines Schnittes, der nicht zur Löschung, sondern zu weiterer »Ausdifferenzierung« (Niklas Luhmann) von Bedeutungsnuancen führt. Sinnproduktion, auf diese Weise verstanden, erscheint nicht als einlinig-punktuellem und begrenzter Vorgang, sondern als erweiternder, inszenatorischer, ›konstruktiver‹ Akt: als viestimmiges Bedeutungs-Theater. Wie jeder geschriebene Satz bereits ein »drame en miniature« (Greimas, Tesnières) ist, so erweisen sich rhetorische Figuren als Wucherungen, als Bühnen symbolischer Produktion: Metapher, Prosopopöie, Hypotypose.

Nimmt man diese Varianten-Struktur der symbolischen Produktion innerhalb von Kulturen ernst, so wird man auch die klassischen Leitbegriffe, die in Memorialkulturen über Jahrhunderte Geltung hatten, neu überdenken müssen. Es sind die Begriffe *Text*, *Autor* und *Werk*, die zur Disposition stehen. Nach klassischer Auffassung präsentiert sich der Text exklusiv, der Autor autonom, das Werk als zu idealer Gestalt gereift und konturiert. Wenn es im bildungsbürgerlichen 19. Jahrhundert – nach Nietzsches Wort – noch gilt, an einer Textseite wie an einer antiken Bildsäule zu meißeln, so muß, nach Vollendung des Ganzen, der Arbeitsschutt beiseitegeräumt werden. Werkideal und Sprach-Abfall bleiben strikte getrennt. Nach jener neuen Auffassung dagegen, die lange – wohl mindestens seit der deutschen Romantik – in der europäischen Kulturgeschichte geschwelt hatte und in Saussures Parallelisierung von *Cours* und *Anagramm-Studien*, von gleichzeitig sich artikulierender semiotischer Einlinigkeit und semiotischer Wucherung, zum offenem Ausdruck kommt, kommuniziert jeder Text mit anderen, ja mit allen Texten einer Kultur, seine Ränder werden unscharf, seine Signifikanten auf deren Varianten hin transparent, sein Gefüge instabil. Der Autor erweist sich nicht mehr

31 Jean Bellemin-Noël: *Le texte et l'avant-texte*. Paris 1972.

als für den Text allein verantwortliche Instanz; andere Instanzen machen ihm die Legitimität streitig, andere Stimmen werden mit seiner Stimme und gegen seine Stimme laut. Und Werke schließlich erweisen sich nicht mehr als in sich geschlossene Textgebilde, als kanonisiert, als exklusiv, als authentisch. Ihre Eigentümlichkeit hat vielmehr offene Ränder, das Eigentumsrecht des Autors an seinem Text beginnt zu bröckeln; und zwar ausgerechnet von jenem Augenblick an, wo dessen gesetzliche Festschreibung – durch Fichtes Konzept vom ›geistigen Eigentum‹ (1793) – von Staats wegen unternommen wird.³² Die legale Arretierung der Signifikanten setzt das Eigenleben der Varianten allererst frei, die Festschreibung erst bringt die Wucherung, die Normierung den Exzeß in Gang.

Man hat diesen Wandel in der Auffassung von Text, Autor und Werk nicht ungern mit dem Anbruch der Postmoderne und deren Fundierung im Poststrukturalismus in Verbindung gebracht. Dies mag insofern zutreffen, als es sich dabei nicht um eine Ersetzung des klassischen Paradigmas durch ein neues, durch das Medium der Elektronik initiiertes, handelt, sondern vielmehr um die aller Homogenisierung widerstrebende, ›emergente‹ Koexistenz verschiedener Möglichkeiten zwischen ›fixiertem Text‹ und ›wuchernder Varianz‹. Es sind Möglichkeiten, die aus den Schreibkonzepten der Autoren selbst erwachsen. Thomas Mann hat nicht selten das Variantenmaterial nach Vollendung eines Werkes vernichtet – man denke an die Entstehungsgeschichte seines Romans *Der Erwählte*. Was sich hier äußert, ist das alte Konzept des Werkideals, zur Konkretion gebracht in einem *Text ohne Varianten*. James Joyce hat die ›Varianten‹, die ignorante Setzer im Text seiner Romane *Ulysses* (1922) und *Finnegans Wake* (1939) anbrachten, als inszenierte Falsifikate freudig begrüßt und für den Druck beibehalten.³³ Diese Form von Intertextualität entsprach dem Prinzip der Vielstimmigkeit, nach dem seine Romane konstruiert waren. Hier könnte man füglich von einem *Text mit Varianten* und seiner Inszenie-

32 Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn/München/Wien/Zürich 1981.

33 Hans Arp hat diese Reaktion der Setzer sogar provoziert. hans arp: Vorwort (= Wegweiser) zu: Ders.: wortträume und schwarze sterne; auswahl aus den gedichten der jahre 1911–1952. Wiesbaden 1953, über *Wolkenpumpen*: »Ich schrieb diese Gedichte in einer schwer leserlichen Handschrift, damit der Drucker gezwungen werde, seine Phantasie spielen zu lassen und beim Entziffern meines Textes dichterisch mitzuwirken.« Zit. nach Klaus Kanzog: Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur. (Grundlagen der Germanistik 31). Berlin 1991, S. 29.

rung als Werk sprechen, das obendrein in einem Verlag mit dem sprechenden Namen »Shakespeare und Co.« publiziert wurde. Franz Kafka schrieb nächtlich seine Texte, ließ es nicht zu, daß sie aus dem auratischen Bezirk der schreibenden Hand entrückt wurden und verfügte testamentarisch, daß das Geschriebene nach seinem Tod ungelesen verbrannt würde. Es ist ein Konzept der *Varianten ohne Text*, das sich hier abzeichnet.³⁴ Thomas Mann, James Joyce, Franz Kafka: eine »postmoderne« Konstellation, drei miteinander konkurrierende Vorstellungen des Verhältnisses von Text und Varianz. Inzwischen sind Stimmen laut geworden, die solche Erosionen des Text-, Autor- und Werkbegriffs auch schon für frühere Kulturepochen in Ansatz bringen: so Bernard Cerquiglini, ein Schüler Foucaults, der in seinem Buch *Eloge de la variante* von 1989 bereits die Schreiber-Kultur des Mittelalters als eine Varianten-Kultur begreift. Kopien, die die mönchischen Abschreiber verfertigten, seien nicht als Fehlerquellen in der Überlieferung des Archetypus, also eines vom Autor selbst aufgezeichneten Originals, aufzufassen, wie dies Lachmann getan hatte, sondern als Dokumente eines fröhlichen, improvisierenden Begehrens nach einem »Mehr an Text«, einem Mehrwert von Sinn und Sprache.³⁵ Im Augenblick der Geburt der altfranzösischen »Muttersprache« aus dem einlinig codierten Latein entspringe eine Lust am Erfinden und Variieren, am Erproben des neuen, »ungeregelten« Idioms in einem schöpferischen Feld noch ohne disziplinierende Norm – die Öffnung eines vielstimmigen Resonanzraums von Varianten, einer »écriture de la variance«,³⁶ die durch immer neue Ab- und Umschriften in unablässiger Vibration gehalten würde: »Le sens est partout, l'origine nulle part.«³⁷

Die Editionspraxis, wie sie sich in den letzten dreißig Jahren etabliert hat, scheint dieser veränderten Auffassung von einer Kultur der Variante und dem fluktuierenden Spiel der Entstehungsvarianten in ihr nach und nach Rechnung zu tragen. Der Hysterie des Details, die in der Trennung von Text und Apparat, in den lemmatisierten Variantenverzeichnissen der großen Editionen des 19. und noch des 20. Jahrhunderts uneingeschränkt geherrscht hatte, ist der Versuch gefolgt, dem Leser selbst das Bild der

34 Gunter Martens hat diesen Gedanken zum ersten Mal zur Diskussion gestellt. Ders.: Texte ohne Varianten? Überlegungen zur Bedeutung der Frankfurter Hölzlerlin-Ausgabe in der gegenwärtigen Situation der Editionsphilologie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 101 (1982), Sonderheft, S. 43–64.

35 Cerquiglini, *Eloge*, S. 106.

36 Cerquiglini, *Eloge*, S. 64.

37 Cerquiglini, *Eloge*, S. 57.

Handschrift als Ganzes vor Augen zu stellen, ihm die Gelegenheit zu geben, sich ohne Bevormundung durch den Editor auf das in der Autorschrift dokumentierte Spiel der Varianten einzulassen. Es gehört zu den Unbegreiflichkeiten in der Geschichte der Textverwaltung durch wissenschaftliche Editionen, daß die Editoren, die sich als Priester des Textes verstanden, den medialen Möglichkeiten, die für eine Textdarstellung zur Verfügung standen, lange Zeit um mehr als hundert Jahre hinterherhinkten: auch das ist ein kultureller Befund. Ich meine die Unbegreiflichkeit, daß man die seit der Mitte des 19. Jhdts. bestehende technisch vollkommene Möglichkeit der Photographie, dem Leser die Autographen der Dichter sichtbar zu machen, bis in die Mitte des 20. Jhdts. hinein so gut wie nie genutzt, ja sie hartnäckig verweigert hat.³⁸ Die Editoren schienen wie besessen von einem ihrer eigenen Kunstfertigkeit allein zu verdankenden Verzeichnungswahn – wohl aus der (vielleicht nicht immer falschen) Voraussetzung heraus, daß nur sie allein, nicht aber der Leser, »das Vieh«, wie Lachmann gesagt hätte, der Entzifferung der Handschrift, der Kunst der Autopsie gewachsen sein würden. Sie mißtrauten dem Blick und setzten auf Versprachlichung des Befundes. Aller Priester-Scharfsinn wurde darauf verwandt, druckgraphische Zeichen zu erfinden, die in ein anderes Zeichensystem »übersetzen« sollten, was eine Photographie sofort sichtbar gemacht hätte: an welchen Stellen auf dem Papier, in welchem Duktus, mit welchen Schreibmaterialien, durch welche Operationen ein Autor seine Zeichen auf den Schriftrträger kritzelte. Hans Zellers kritische Ausgabe der Werke Conrad Ferdinand Meyers ist das letzte, elaborierteste Zeugnis solcher druckgraphischen »Verzeichnung«: als das Unternehmen einer konsequenten Ersetzung und Überflüssigmachung des Blicks auf das Autograph. Der Leser müsse, so die Absicht des Editors, imstande sein, aus den Varianten die Handschrift des Autors nachzuschreiben. Dietrich E. Sattlers Hölderlin-Edition dagegen war wohl der erste Versuch, das Faksimile als primäres Medium der Edition zu fassen;³⁹ der konsequente Versuch, durch eine Parallelisierung von fotomecha-

38 Grésillon, *Eléments*, S. 179.

39 Hölderlin ist freilich ein prekärer Grenzfall. Hölderlins Manuskripte sind nach einem Manuskriptfaksimile schlechterdings nicht zu entziffern. Die Faksimile-Ausgabe Sattlers hätte niemandem etwas genützt, wenn nicht Friedrich Beißner zuvor in seiner ideal-genetischen Edition alle Entzifferungsarbeit bewundernswürdig geleistet hätte. So war es für Sattler nicht schwer, eine Faksimile-Ausgabe nachzuschreiben. Daß er es gegen alle *opinio communis* getan und durchgesetzt hat, ist *seine* Leistung.

nischem Faksimile der Handschrift, diplomatischer Transkription und linearem, integrealem, genetischem Apparat dem Leser das ›Dossier‹ der Überlieferung des Textes zu eigenem Urteil vor den Blick zu rücken. Mit der Nutzung des elektronischen Mediums, wie sie sich in den Arbeiten der Schule der *Critique génétique*, aber auch in deutschen Editionen wie der Musil-Ausgabe von Aspetsberger und Eibl dokumentiert,⁴⁰ eröffnen sich in diesem nun abermals offenen Feld noch gar nicht ganz absehbare neue Möglichkeiten des Verstehens.

Literaturhinweise

- ANNE BOHNENKAMP: Textkritik und Edition. In: Grundzüge der Literaturwissenschaft. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996, S. 179–203.
- HEINRICH BOSSE: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn/München/Wien/Zürich 1981.
- BERNARD CERQUIGLINI: Eloge de la variante. Histoire critique de la philologie. Paris 1989.
- GÉRARD GENETTE: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe (frz. 1982). Frankfurt a. M. 1993.
- ALMUTH GRÉSILLON: *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes.* Paris 1994.
- KLAUS HURLEBUSCH: Edition. In: Fischer Lexikon Literatur. Hg. von Ulfert Ricklefs. Bd. 1: A–F. Frankfurt a. M. 1996, S. 457–487.
- KLAUS KANZOG: Einführung in die Editionsphilologie der neueren deutschen Literatur. (Grundlagen der Germanistik 31). Berlin 1991.
- HERBERT KRAFT: Die Geschichtlichkeit literarischer Texte. Eine Theorie der Editionen. Bebenhausen 1973.
- ECKEHARD MEYER-KRENTLER: Edition & EDV. Elektronische Arbeitshilfen für Editoren, Philologen, Bücherschreiber mit dem WORD-Zusatzpaket ECCE. München 1992.
- BODO PLACHTA: Editionswissenschaft. Eine Einführung in die Methode und Praxis der Edition neuerer Texte. Stuttgart 1997.

40 Robert Musil: Der literarische Nachlaß. Mit CD-Rom und zwei Disketten. Hg. von Friedbert Aspetsberger und Karl Eibl. Reinbek 1992.

HARALD WEIGEL: »Nur was du nie geschn wird ewig dauern«. Carl Lachmann und die Entstehung der wissenschaftlichen Edition. Freiburg i. Br. 1989.

HANS ZELLER: Fünfzig Jahre neugermanistische Edition. Zur Geschichte und künftigen Aufgaben der Textologie. In: *editio* 3 (1989), S. 1–17.

ZEITSCHRIFTEN

editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft. Hg. von Winfried Woesler. Tübingen 1987ff.

Genesis: Manuscripts. Recherche. Invention. Revue internationale de critique génétique. Institut des Textes et Manuscrits Modernes. Paris 1991ff.

Studies in Bibliography. Papers of the Bibliographical Society of Virginia. Hg. von David L. Vander Meulen. Charlottesville 1948ff.

text. An interdisciplinary journal for the study of discourse. Hg. von Teun A. Van Dijk. The Hague/Berlin/New York 1995ff.

Textkritische Beiträge. Im Auftrag des Instituts für Textkritik hg. von Roland Reuß. Frankfurt a. M. 1995ff.

Lesen und Rechnen

Als mich Hugo Friedrich in den späten sechziger Jahren wegen eines Gutachtens in sein privates Arbeitszimmer lud, hatte ich Gelegenheit, den Speicher zu betreten, aus dessen Schätzen der Romanist seine berühmten Vorlesungen und Seminare speiste. Drei Wände des Zimmers waren von Bücherrücken verdeckt, an der vierten aber waren längliche Pappkästen bis zur Decke aufgestapelt: des Professors legendäre Kartei, ein selbst gebastelter Index zu seiner Bibliothek. Jetzt verstand ich, warum Friedrich in seinen Seminaren gelegentlich ungeduldig zu werden pflegte, wenn er gestehen mußte, daß er die Antwort auf eine bestimmte Frage bis zur nächsten Woche schuldig bleiben müsse. Er wußte, daß er irgendwo etwas aufgeschrieben hatte, aber nicht mehr was.

Friedrichs Kartei war die Frucht eines lebenslänglichen Lesens und zwar im doppelten Sinn des Wortes, als Lesen von Buchstaben und als Verlesen von Lese Früchten. Er hatte nicht einfach Bücher exzerpiert, sondern literarische Topoi nach dem Prinzip Aschenputtels klassifiziert. Die guten aufs Kärtchen und ins Kästchen, wo sie in alphabetischer Ordnung wieder aufgefunden werden, die schlechten ins Köpfchen, wo sie vielleicht gespeichert, aber auch leicht vergessen werden konnten.

Ich weiß nicht, ob Hugo Friedrich noch erfahren hat, daß schon zu seinen Lebzeiten eine Maschine erfunden worden war, die seine Kartei zumindest in der Theorie, wenn auch gewiß noch nicht *in praxi* überflüssig machen mußte, Vannevar Bushs *Memex*.¹ Es handelt sich dabei um einen Schreibtisch, in dem eine ganze Bibliothek riesigen Umfangs in Form von Mikrofilmen abgespeichert ist. Jedes einzelne Photo ist am unteren Rand durch einen Code gezeichnet, mit Hilfe dessen es nicht nur in Sekundenschnelle aufgerufen und auf einen Bildschirm projiziert, sondern auch mit anderen Photos zu einem dauerhaften assoziativen Netz verknüpft wer-

1 Vannevar Bush: As We May Think. In: From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine. Hg. James M. Nyce und Paul Kahn. San Diego 1991, S. 85–110. Die späteren Texte Bushs zu diesem Thema, historische Analysen und Aufsätze zur Entwicklung von Hypertext in den achtziger und neunziger Jahren, finden sich im selben Band.

den kann. Die Maschine gilt als Modell dessen, was seit den späten achtziger Jahren als Hypertext bezeichnet wird, und war, wie ihr Erfinder selber konstatierte, schon gegen Ende des Zweiten Weltkriegs obsolet geworden. Denn natürlich läßt sich Bushs Idee assoziativer Pfade und Netze sehr viel leichter, schneller und vor allem erschöpfender in digitalen Datenbanken als in dem analogen Medium der Mikrophotographie realisieren, die nicht Buchstabe für Buchstabe oder besser Punkt für Punkt, sondern nur Seite für Seite aufgerufen und verarbeitet werden kann. Und man kann sich fragen, ob die Gelder, die noch heute für die (Mikro-) Verfilmung ganzer Datenbanken ausgegeben werden, nicht besser in den Ausbau digitaler Speichermedien investiert werden sollten.

Was *Memex* versprach, erfüllt der PC – vorausgesetzt allerdings, daß er an maschinenlesbare Netze angeschlossen ist. Jedes *Word Processing Program* hat heute eine *Search* Funktion, und wenn einmal, was hoffentlich bald der Fall sein wird, das gesamte Archiv dessen, was wir »die Literatur« nennen, vermittelt von Scannern in elektromagnetische oder optische Speichermedien (CD-ROMs) eingelesen ist, dann kann jedes Schulkind eine Datei produzieren, die die Kartei eines Hugo Friedrich in Bezug auf die Menge der Information bei weitem übertrifft; sie kann in einem Bruchteil der Zeit erstellt und auf einem Bruchteil des Raumes gespeichert werden und vor allem kann man extrem schnell auf sie zugreifen.

Der Akt des Schreibens, der solche Dateien konstituiert, aber ist – wie jeder auf einem Rechner geschriebene Text – an einen Ort und in eine Zeit verbannt, die menschlichen Sinnen verborgen bleiben. Nicht Bücher, sondern Bildschirme, auf denen jede über das Internet zugängliche Datei jederzeit aufgerufen werden kann, verdecken (oder muß man eher sagen: öffnen) die Wände im Haus von Microsoft-Chef Bill Gates. Es sind Apparate zur Aktualisierung unsichtbarer Schriften. Schreiben und Wohnen sind seit der Miniaturisierung integrierter Schaltkreise in den siebziger Jahren nicht mehr Teil ein und derselben Zeit, ein und desselben Ortes, ein und derselben Handlung.

Transkription von Schrift aus einem Medium ins andere ist vielleicht die älteste aller philologischen Techniken. Denn Philologen sind lesende Schreiber. Im Laufe der abendländischen Geschichte haben sie Texte übertragen von einem Material ins andere, etwa von Ton in Stein, von Stein auf Papyros, von dort auf Pergament und schließlich auf Papier. Sie haben diese Materialien in verschiedener Weise gespeichert, etwa als Schriftrollen (*volumina*) oder gebundene Bücher (*codices*). Und sie haben dabei die verschiedensten Schriftarten und Schreibtechniken genutzt wie

zum Beispiel Unzialen, Minuskeln und schließlich die beweglichen Lettern Gutenbergs. Schon in der römischen Antike gab es für diese Tätigkeit das rätselhafte Wort *Edition*, das Herausgeben, aber auch Gebären heißen kann.

Eine solche Umschrift ist die Übertragung des auf Papier und in alphanumerischen Systemen gespeicherten Wissens in die binären und hexadezimalen Systeme elektromagnetischer Speicher, und es ist in gewisser Hinsicht eine letzte. Denn wenn Johannes Gutenbergs Erfindung darin bestand, daß sie den geduldigen und meditativen Akt des Abschreibens auf eine Maschine übertrug, die es erlaubte, nicht nur jeweils ein Exemplar eines Textes, sondern vielmehr ganze Serien von Kopien zu produzieren, dann werden vermittels von Computern auch die einzelnen Akte des Lesens zu mechanischen Tätigkeiten umfunktioniert. Ein Rechner erlaubt nicht nur das schnelle und sichere Auffinden bestimmter Informationen in einer Datei, sofern diese für ihn lesbar gespeichert sind, er (und diese Personifizierung ist signifikant, denn das Wort Computer ist von einer Berufsbezeichnung abgeleitet) kann diese Daten auch ordnen und analysieren, das heißt, er kann bestimmte Muster in Texten und Tabellen jeder Art erkennen: *pattern recognition*.

Das Modell eines jeden solchen Rechners ist die universale Turing Maschine. Es handelt sich dabei um eine auf ein Minimum von Funktionen reduzierte, zugleich aber auch um entscheidende Funktionen erweiterte Schreibmaschine. Sie hat einen Schreibkopf, der sich in Bezug auf Papierstreifen in einzelnen Schritten nach links und rechts bewegen und dabei Buchstaben nicht nur schreiben und löschen, sondern auch registrieren oder lesen kann. Die Zahl der Zeichen ist auf zwei reduziert, das leere und das beschriebene Feld. Dieser Maschine kann man Instruktionen geben. Das heißt, man kann sie in verschiedenen Zustände versetzen, denen zufolge sie dann ihre Operationen in einer bestimmten Reihenfolge ausführt. Man kann ihr zum Beispiel die folgende Serie von Schritten vorschreiben: Starte in Zustand Nummer eins, gehe nach rechts bis zum nächsten beschriebenen Feld, lösche das dort vorgefundene Zeichen, gehe einen Schritt nach rechts, schreibe ein Zeichen, gehe dann in Zustand Nummer zwei, usw.

Dabei gilt das Prinzip von Gödels Theorie, der zufolge die Axiome eines gegebenen algebraischen Systems in der gleichen Notation angeschrieben werden können wie die daraus abgeleiteten Operationen selbst, woraus folgt, daß innerhalb eines jeden solchen Systems stets nur entweder über seine Kohärenz oder über seine Konsistenz, niemals aber sowohl über das

eine wie über das andere entschieden werden kann. Die Frage nach der Geschlossenheit algebraischer Systeme bleibt unentscheidbar innerhalb des Systems. Das heißt auf Turings Maschine angewendet, daß sowohl der wie auch immer beschriftete Papierstreifen als auch die Instruktionen einer jeden solchen Maschine selbst als eine Folge von maschinenlesbaren und -schreibbaren Zeichen auf einem endlosen Papierstreifen dargestellt und so einer anderen Maschine eingespeist werden können. Die Maschine ist und heißt universal, weil sie jede beliebige andere Maschine ihrer Art simulieren kann.

Turing hat in seiner Dissertation *On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem*² gezeigt, daß diese Maschine, vorausgesetzt, daß ihr sowohl unendlich viel Zeit als auch ein unendlicher Papierstreifen gegeben wird, jedes entscheidbare (und vielleicht nicht nur mathematische) Problem zu lösen vermag, mit anderen Worten, daß sie jede denkbare Rechenmaschine, somit jedes logische und also auch sprachliche Gebilde, simulieren kann. Die Menge der Probleme, mit denen die Maschine niemals fertig werden wird, ist nicht berechenbar, ein Begriff, der seit Turing synonym mit ›nicht entscheidbar‹ ist. So kann die Maschine zum Beispiel zwar die abzählbar unendliche Menge aller ganzen Zahlen abzählen oder, genauer, aufschreiben, nicht aber die überabzählbar unendliche Menge aller realen Zahlen. Sie kann alle Permutationen einer aus den 26 Buchstaben des Alphabets zusammengesetzten Zeichenkette von einer leicht zu definierenden Länge generieren und dabei unter einer Fülle von Möglichkeiten theoretisch auch den vollständigen Text von Goethes *Faust* anschreiben. Sie kann aber auch alle Daten einer jeden gegebenen Datei mit einem einzigen Zeichen überschreiben, was mit anderen Worten heißt, daß sie ganze Speicher löschen kann. Und sie kann, falls die zu löschende Datei aus mehreren Sektionen bestehen sollte, kleine Replikanten ihrer selbst erzeugen, die das Werk der Vernichtung von Information von einer Stelle des Speichers auf andere übertragen. Eine so programmierte Maschine wird Computervirus genannt.

Turings Maschine hat all das, was wir Sprechen, Schreiben, Denken, Zeichnen, Darstellen usw. nennen, in unscheinbarster Weise mechanisiert, und das heißt, universalisiert. Seitdem sind Systeme des Wissens, Schreibens und Beschreibens nicht mehr nach Gegenstandsbereichen, sondern nach dem Grad ihrer Komplexität voneinander unterschieden. Damit wird nicht nur die Differenz zwischen einer Natur- und einer Geisteswis-

² Proceedings of the London Mathematical Society, 2. Serie, 42, 1937.

senschaft, sondern auch die zwischen historischen und prognostischen Wissenschaften wenn auch vielleicht nicht ohne weiteres aufgehoben, so doch zumindest in Frage gestellt. Denn der Begriff der Simulation betrifft die Vergangenheit im gleichen Maße wie die Zukunft. In Bezug auf die Frage der Berechenbarkeit ist ein Modell für alle möglichen antiken Texte nicht grundsätzlich anders als ein metereologisches Planspiel. Beide Modelle sind nicht Abbildungen der Wirklichkeit, sondern mehr oder weniger genaue Annäherungen an mögliche Ereignisse.

Statt zu sagen, daß Lesen und Schreiben im Gefolge der seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts einsetzenden Ausbreitung statistischer Methoden in allen Wissenschaften immer mehr dem Rechnen angenähert worden ist, könnte man auch behaupten, daß Rechnen seitdem immer auch und immer mehr als Schreiben begriffen worden ist. So kann ein Mathematiker wie Adrian Albert zum Beispiel die Kryptologie (d. h., die Lehre von der Entschlüsselung codierter Texte) mit abstrakter Mathematik überhaupt gleichsetzen.³ Und so ist die Natur, insofern sie nichts anderes ist als eine Maschine, die sich selber schreiben kann, der Church-Turing Hypothese zufolge selbst eine Turing Maschine.⁴

Der erste praktische Test von Turings Theorie war ein mathematisches Problem von ganz besonderer Art, nämlich die Entschlüsselung des mit Hilfe einer *Enigma* genannten (Schreib-)Maschine verschlüsselten Nachrichtenverkehrs der deutschen U-Boote im Zweiten Weltkrieg.⁵ Das Lesen, Entziffern und Entschlüsseln erwies sich als ein entscheidbares, weil berechenbares Problem im Sinne Turings. Heute sind kryptologische Verfahren ein wichtiger Zweig der Industrie. Denn seit der einfache Akt des Bezahlens, der noch bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts nicht ohne den mühseligen Transport von Schwermetallen (Gold und Silber) vollzogen werden konnte, auf die Übertragung einer Serie von chiffrierten Zeichen über elektromagnetische oder optische Kanäle reduziert wurde, ist Datenschutz und also auch Kryptologie eine notwendige Bedingung einer jeden geschäftlichen Aktion.

3 »We shall see that cryptography is more than a subject permitting mathematic formulation for indeed it would not be an exaggeration to state that abstract cryptography is identical with abstract mathematics.« Zitiert nach Patrick Horster: Kryptologie. (Reihe Informatik 47). Mannheim/Wien/Zürich 1985, S. 5.

4 Stephen C. Kleene: Turing's Analysis of Computability, and Major Applications of It. In: The Universal Turing Machine. A Half-Century Survey. Hg. Rolf Herken. Oxford 1988, S. 17-54.

5 Vgl. Andrew Hodges: Alan Turing: The Enigma. New York 1983.

Es war Hugo Friedrich, der gesagt hat, daß Edgar Allan Poe (zusammen mit Novalis) deshalb als einer der ersten modernen Dichter zu verstehen sei, weil er in seiner Poetologie ein Dichten von »mathematischer Präzision« gefordert habe.⁶ Diese These bezieht sich explizit auf die Gattung der Lyrik. Sie hat aber auch eine ganz prosaische Anwendung in Poes Werk, nämlich in der Erzählung *The Gold Bug* (1843),⁷ deren Stellung zwischen Literatur und Mathematik, wenn auch vielleicht nicht dem Interpreten Friedrich, so doch dem Autor selbst gewiß bewußt gewesen ist. Es handelt sich dabei um die Geschichte eines Schatzes, dessen Spur in einem kryptographisch verschlüsselten Text verborgen liegt. Der erste Schritt des Abenteurers ist ein Zufall, der eine Geheimtinte sichtbar macht. Der zweite Schritt besteht in der Lektüre zweier Piktogramme, nämlich darin, das Bild eines Totenkopfes als Gattungszeichen des Piraten und das auf dem Pergament darunter erkennbare Bild eines Zickleins (englisch ›kidd) als *differentia specifica*, das heißt, als Bezeichnung eines bestimmten Seeräubers namens Kidd zu begreifen. Es ist die Entzifferung einer Adresse. Der dritte Schritt aber besteht nicht in der Lektüre eines aufgrund dieser Erkenntnisse noch weiter sichtbar gemachten Textes, sondern in der zugleich primitivsten und fundamentalsten mathematischen Operation, dem Zählen.

Die Aufgabe ist, eine Menge alphanumerischer Zeichen zu entziffern, die nach Art westlicher Schreibsysteme in horizontalen Zeilen angeordnet sind. Eine einfache Statistik zeigt, daß sich die Häufigkeit einzelner Chiffren auf die Häufigkeit bestimmter Buchstaben im Englischen, der hypothetisch angenommenen Sprache des Kryptogramms, abbilden läßt. Damit ist die Zuordnung der ersten Zeichen zu den entsprechenden Buchstaben des lateinischen Alphabets (wie zum Beispiel e, n und t) gesichert. Der nächste Schritt ist die Identifikation bestimmter Buchstabenkombinationen mit hoher ›Übergangswahrscheinlichkeit‹, also von Di- oder auch Trigrammen, deren einer Teil häufig in Verbindung mit bestimmten anderen Buchstaben auftritt (zum Beispiel s, c und h in deutsch sch). Die wiederholte Anwendung beider Schritte liefert schließlich einen lesbaren englischen, dabei aber noch keineswegs verständlichen Text, über den der als

6 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg 1956, S. 38; vgl. auch S. 30, 40 und 43.

7 Edgar Allan Poe: *The Gold Bug*. In: *The Works of Edgar Allan Poe*, Bd. 3: *Tales of Ratiocination and Illusion*. Hg. Edmund Clarence Stedman und George Edward Woodberry. New York 1914, S. 5–64.

Doppelgänger des Lesers fungierende Erzähler der Geschichte indigniert bemerkt: »Wie sollte es denn möglich sein, aus all diesem Kauderwelsch über ›Teufelssitze‹, ›Totenköpfe‹ und ›Bischofshotels‹, einen Sinn herauszuholen?«⁸

Die Unlesbarkeit des entzifferten Kryptogramms hat zwei Gründe. Erstens scheint der Pirat den Text nicht nur in seiner Mikro-, sondern darüber hinaus auch in seiner Makrostruktur verschlüsselt zu haben. Und zweitens hat er, wie sich später herausstellt, Ortsbezeichnungen gebraucht, die dem Uneingeweihten nicht unmittelbar verständlich sind. Eine Aufgabe – wie geschaffen für die Zunft der Interpreten. Und natürlich beweist Legrand, der Interpret, seine Meisterschaft vor allem dadurch, daß er zunächst einmal daneben greift. Er ersetzt das altertümliche Wort »hostel« durch das gleichbedeutende »hotel« und kommt damit nicht weiter. Dann aber fällt ihm ein, einmal von einer Familie namens »Bessop« gehört zu haben, die vielleicht eine Beziehung zu dem rätselhaften »Bishop's Hostel« haben könnte. Er erkundigt sich bei den älteren Sklaven der im Besitz dieser Familie befindlichen Plantage und findet heraus, daß es in der Gegend einen Felsen gibt, der von den Einheimischen »Bessop's Castle,« das heißt, Bischofsschloß genannt wird.

Der Prozeß des Verstehens schreitet in drei Stufen fort. Zunächst einmal wird das auf Sullivan's Island in der Nähe von Charleston, South Carolina, ungewöhnliche Wort »Bishop« probeweise durch ein anderes gleichlautendes ersetzt, das besser in den Kontext paßt. Das ist ein klassischer Fall von *pattern recognition* und also mühelos von einem gut programmierten Rechner zu erfüllen, vorausgesetzt, daß die Maschine einen Zugriff auf einen Datenspeicher hätte, in dem die Namen alteingesessener Familien verzeichnet sind.⁹ Der zweite Schritt, der darin besteht, das Wort »hostel« durch den Signifikanten »castle« zu ersetzen, ist eine simple Wiederholung von Schritt eins. Im dritten Schritt schließlich wird der Held von einer Einheimischen an den als Bischofsschloß bezeichneten Ort geführt. Das sieht nun sehr nach einer menschlichen Handlung aus, die kein Rechner simulieren könnte. Und dennoch ist das nicht der Fall. Denn schließlich braucht man nur vorauszusetzen, daß die Maschine eine alte

8 Ebd. S. 57. Die Übersetzung sämtlicher Zitate ist von mir.

9 Ein Programm zur Lösung dieses Problem könnte etwa so aussehen: Suche alle Wörter der Struktur »B#s#p's«, wobei der Signifikant »#«, wie es in vielen Compilersprachen üblich ist, als eine Art Joker für eine Gruppe von bis zu zwei oder drei beliebigen Buchstaben steht.

Karte eingespeichert hätte, um zu begreifen, daß sie dann auch das ortskundige Subjekt ersetzen hätte können. Jedes mit GPS¹⁰ und einer digital gespeicherten Karte (CD-ROM) ausgerüstete Auto schafft das heute auch.

Als letztes Beispiel für die Kunst der Interpretation erwähne ich die Deutung des Wortes »Glas« im Sinn von Teleskop, was, wie Legrand bemerkt, die einzig mögliche Lesart innerhalb eines von einem Seemann verfaßten Textes ist.¹¹ Solche Dinge findet man in Wörterbüchern, sollte dabei aber nicht vergessen, daß auch Enzyklopädien nichts anderes als Exzerpte aus größeren Datenspeichern sind. Ein Rechner kann nicht nur Nachschlagewerke konsultieren, »er« kann auch selber Exzerpte dieser Art erstellen, ein letztes Mal vorausgesetzt, daß die nötigen Daten in maschinenlesbarer Form verfügbar sind. Daß das Wort Glas nicht nur einen Sinn im Kontext von Fenstern und Trinkgeschirr, sondern auch im Wortfeld optischer Geräte ergibt, ist jedenfalls ein Turing-Maschinen-lösbares Problem.

Die auf der Ebene der Buchstaben angewandte statistische Methode bei der Entzifferung des Kryptogramms wird also bei der anschließenden Deutung des entschlüsselten Textes in einem doppelten Sinn erweitert. Sie wird auf größere Texteinheiten (Wörter und Zahlen) angewendet und auf einen größeren Kontext (wie zum Beispiel das Vokabular der Ortsansässigen und die Terminologie der Seefahrt) bezogen. Im Grunde aber geht es um nichts anderes als um die Feststellung von Häufigkeiten und Übergangswahrscheinlichkeiten größerer sprachlicher Elemente. Texte sind nicht anders als die Objekte in Mandelbrots fraktaler Geometrie nach dem Prinzip der Selbstähnlichkeit organisiert.

Und wer schließlich behauptet, daß Registrieren und Sortieren nicht Verstehen sei, der sollte auch die lapidare Frage Wittgensteins bedenken: »Versteht nicht der den Ruf ›Platte!‹, der so und so nach ihm handelt?«¹² Allgemeiner ausgedrückt: »Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache.«¹³ Den Schatz Poes, so scheint es jedenfalls, könnte eine Turingmaschine heben. Ob sie dabei entweder dieselben Todesängste aus-

10 Global Positioning System.

11 Poe, *The Gold Bug*, S. 59.

12 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 1967, Nr. 6, S. 16. Der Ruf bezieht sich auf eine hypothetische Situation, in der ein Bauender A sich mit einem Gehilfen B zu verständigen sucht, und bei der als Bausteine »Würfel, Säulen, Platten und Balken vorhanden« sind. (Nr. 2, S. 3)

13 Ebd. Nr. 43, S. 35.

zustehen hätte wie die Nebenfiguren der Geschichte oder so sadistisch sich verhalten würde wie ihr Held, sind Fragen, die, wie Turing in einem ähnlichen Zusammenhang bemerkt, nur von einer Maschine zu entscheiden wären.¹⁴ Und was den Mythos des Verstehens anbetrifft, so wäre daran zu erinnern, daß eine der Voraussagen, die Turing in seinem grundlegenden Essay über die Simulation menschlicher Intelligenz im Jahr 1950 aufgestellt hatte, schon weniger als ein halbes Jahrhundert später eingelöst wurde, als »Deep Blue«, der Schachcomputer von IBM, den Weltmeister Garij Kasparov besiegte.

Der im Titel von Poes Erzählung genannte Käfer ist ein Scarabäus. Damit stellt der Text eine eindeutige Beziehung zu einem denkwürdigen philologischen Ereignis her, nämlich zur Entzifferung der altägyptischen Hieroglyphenschrift durch François Champollion im Jahr 1822, die mehr als anderthalb Jahrtausende zuvor zu einem unlösbaren, weil unlesbaren Rätsel geworden war. Voraussetzung dieser Wiederentdeckung eines vergessenen Schriftsinns war erstens der auf Napoleons ägyptischem Feldzug entdeckte Rosettastein, der Bruchstücke ein und derselben Inschrift in griechischer, hieroglyphischer und demotischer¹⁵ Schrift enthielt, zweitens Champollions Kenntnis des Koptischen, einer Sprache, die mit dem Altägyptischen verwandt ist und auf deren Bedeutung für die Entzifferung der Hieroglyphen schon der Barockgelehrte Athanasius Kircher hingewiesen hatte, drittens aber auch das Faktum, daß der französische Gelehrte in Genf bei dem Ägyptologen und Mathematiker Fourier studiert hatte und zwar unter anderem auch Statistik. Bis dahin hatte man geglaubt, jede Hieroglyphe sei ein geheimes piktogrammatisches Symbol für einen bestimmten Begriff. Champollion zählte die Zeichen des Rosettasteins und fand zwei statistische Merkmale, die dieser Annahme widersprachen. Erstens war ihre Menge nicht auffällig verschieden von der Zahl der Buchstaben im griechischen Teil der Inschrift, und zweitens zeigten einzelne Hieroglyphen ähnliche Häufigkeitsverteilungen wie die Buchstaben ebendesselben griechischen Textes. Damit war klar, Hieroglyphen sind keine Begriffs-, sondern eine Buchstaben- und Silbenschrift.

Champollions Entdeckung, Poes Erzählung und Turings universale Maschine legen die Vermutung nahe, daß die von den Vertretern des Fachs

14 Alan Mathison Turing: Computing Machinery and Intelligence. In: Collected Works of A. M. Turing: Mechanical Intelligence. Hg. Darrel C. Ince. Amsterdam, 1992, S. 433–460.

15 Es handelt sich dabei um zwei verschiedene Formen der altägyptischen Schrift.

wie auch immer verklärte Tätigkeit des Interpretierens immer auch den simplen Akt des Registrierens, Zählens und Klassifizierens umfaßt. Denn es ist klar, daß die Kriterien, denen zufolge entschieden werden kann, ob ein bestimmter literarischer und literaturwissenschaftlicher Begriff als Rubrik in eine Registratur aufgenommen zu werden verdient, auch und vor allem solche der Häufigkeit sind.

Die Lösung eines jeden entscheidbaren Problems, also etwa die Analyse eines literarischen Textes, reduziert sich nach dem Modell von Turings universaler Maschine auf eine rein mechanische oder, wenn es darum geht, die Sache zu beschleunigen, schaltelektronische Verrichtung, zu der es – unter der Voraussetzung, daß dieser Begriff als eine spezifisch menschliche Eigenschaft verstanden wird – keiner Kreativität bedarf. So kann etwa eine der wichtigsten Aufgaben traditioneller Philologie, nämlich die Zuweisung bestimmter Texte zu bestimmten Autoren, schon lange, und zwar besser als von Literaturwissenschaftlern, von Computern geleistet werden. Dabei sind es oft signifikante Häufigkeiten so unscheinbarer und von Interpreten selten zur Kenntnis genommener Wörter wie zum Beispiel der unscheinbaren Partikel ›und‹, die über die Frage der Autorschaft entscheiden.

Andere philologische Methoden wie etwa die Toposforschung oder die Analyse von Versmaßen und Reimschemata innerhalb einer einzigen oder auch im Vergleich verschiedener Dichtungsgattungen verfahren nach einem ähnlichen Prinzip. Dabei geht es – wie im Fall der Entzifferung von Hieroglyphen oder von Kryptogrammen im modernen Krieg – darum, einerseits die Häufigkeit bestimmter Wortgruppen als solcher und andererseits ihre Übergangswahrscheinlichkeiten innerhalb eines mehr oder weniger begrenzten Zeicheninventars zu untersuchen. Und was für Texte gilt, ist wohlgemerkt auch auf Bilder anwendbar, vorausgesetzt, daß diese zuvor digitalisiert, das heißt in einzelne Bildpunkte zerlegt worden sind. Indem Turings Maschine die uralte Differenz zwischen Zahlen und Buchstaben zum Verschwinden bringt, koppelt sie die Schrift endgültig von der Stimme ab. Deshalb ist das Zeitalter der Berechenbarkeit oder des Computers auch das der Grammatologie.¹⁶

Die Frage nach dem Verhältnis von Lesen und Rechnen im Zeitalter der Berechenbarkeit kann also nicht nur lauten: Welche traditionell zu seinem Geschäft gehörigen Aufgaben kann der Philologe an die Maschine delegieren, und welche neuen Aufgaben ergeben sich aus dieser Situation?,

16 Jacques Derrida: *Grammatologie* (frz. 1967). Frankfurt a. M. 1972.

sondern: Wie verschieben und verändern sich die Voraussetzungen und Bedingungen nicht nur der philologischen, sondern einer jeden wissenschaftlichen Tätigkeit durch den Einsatz von Techniken, die jeden einzelnen Akt dessen, was Schreiber, Denker und Dichter seit mehr als fünf Jahrtausenden getan haben, simulieren? Die Frage nach dem Menschen und seiner Subjektivität verschiebt sich also auf die Frage nach der Technik. Was tun wir, wenn wir einen Strich auf einem Blatt Papier ziehen? Was tun wir, wenn wir einen Schalter umlegen oder wenn wir glauben, das Aufleuchten eines Lämpchens zu verstehen?

Irritierend für diejenigen, die weiterhin auf dem Begriff der Humanwissenschaften beharren, ist daran nicht nur, daß die Arbeit des Philologen auf diese Weise zu einer mechanischen Tätigkeit degradiert wird, sondern auch und vielleicht noch mehr das Faktum, daß das schöpferische Individuum des Dichters, der phantasmatische Doppelgänger des Literaturwissenschaftlers, als ein und *in* einem mathematischen Kalkül faßbar wird. Subjektivität ist nicht mehr durch ihre unbegrenzte Freiheit definiert, sondern erscheint als Wiederholungszwang¹⁷ und zwar auch und vor allem auf Ebenen, die sich wie etwa die Häufigkeit des Wörtchens und dem Bewußtsein des Subjekts entziehen.

Allgemeiner und mit Claude E. Shannon ausgedrückt: Information ist nicht durch Bedeutungen, sondern durch die statistischen Eigenschaften bestimmter Ereignisse in einem System von Zeichen definiert. Dabei sind zwei Parameter entscheidend, nämlich erstens die Anzahl der Zeichen und zweitens ihre relative Wahrscheinlichkeit. Eine Wahl unter gleich wahrscheinlichen Ereignissen liefert das Maximum an Information, während einem System, in dem jedes einzelne Ereignis mit Sicherheit voraussehen ist, überhaupt keine Information zu entnehmen ist. Ereignisse mit hoher Wahrscheinlichkeit heißen redundant. Menschliche Sprachen und Zeichensysteme liegen zwischen den beiden Extremen. Sie sind gekennzeichnet durch ein Gefälle zwischen mehr oder weniger wahrscheinlichen Ereignissen. Information ist also gleich der Unordnung des Systems und kann deshalb von Shannon mit Boltzmanns Begriff der *Entropie* aus der Thermodynamik gleichgesetzt werden. Die relative Entropie eines

17 Dazu Jacques Lacan: Das Seminar Über E. A. Poes *Der entwendete Brief* (Le séminaire sur la lettre volée, 1966). In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 7-60.

Systems ergibt sich aus der Differenz zwischen seiner maximalen Entropie ($H = 1$) und seiner Redundanz:

$$H_{\text{rel}} = H_{\text{max}} - R = 1 - R$$

Mit dieser Formel ist ein exaktes Maß für die Kapazität eines jeden möglichen Nachrichtenkanals gegeben. Der entscheidende Faktor bei der Übertragung von Information ist aber nicht nur die Menge der jeweils gesendeten und empfangenen Zeichen, sondern vielmehr die Differenz zwischen dem, was am einen Ende gesendet und am anderen empfangen wird. Das Ziel von Shannons mathematischer Theorie der Information ist die Bestimmung des Signal-Rauschabstands. Rauschen vergrößert die Unordnung des Systems, seine Entropie, während Redundanz umgekehrt dazu dient, die Verzerrung der Nachricht durch den Einfluß unkontrollierbarer Störungen zu neutralisieren. Es ergibt sich das Paradox, daß Rauschen die Information, Entropie oder auch Komplexität des Systems maximiert.

Aus dieser Perspektive sind literarische Texte, wie jeder weiß, der seinen PC ausschließlich als Schreibmaschine nutzt, kein Problem für schnelle Rechner. Denn natürlich-sprachliche Texte haben nach Shannons (auf das Englische bezogener) Schätzung eine Redundanz von etwa 50%. Schwieriger, aber keineswegs unmöglich ist es, Fragen wie die folgenden zu beantworten: Wie viele Bücher mit einer bestimmten Anzahl von Buchstaben pro Seite und mit einer bestimmte Anzahl von Seiten pro Buch kann man durch alle möglichen Kombinationen aller 26 Buchstaben des Alphabets generieren? Hat eine solche »Bibliothek von Babylon«¹⁸ überhaupt eine Ordnung? Denn setzt nicht Ordnung einen geringen Grad von Entropie, also eine hohe Redundanz oder eine große Zahl von Wiederholungen voraus? Was geschieht, wenn im Labyrinth dieser Bibliothek eine Lücke entsteht, was, wenn zwei der Bücher absolut identisch sind? Und wie viele Möglichkeiten gibt es schließlich, die Verschiedenheit zweier oder mehrerer mehr oder weniger verschiedener Bücher als Transformationen in dem Sinne zu beschreiben, daß eines der Bücher als Übersetzung eines oder mehrerer anderer erscheint?

18 Jorge Luis Borges: *La Biblioteca de Babel*. In: *Ficciones*. In: *Ders.: Obras completas*. 1923–1972, Buenos Aires 1974, S. 465–471.

Wie Becketts Held Molloy schon sagt, ist es spannender, solche Fragen zu stellen als sie zu beantworten.¹⁹ Und ihre Lösung ist gewiß nicht die teure Rechenzeit und den wertvollen Speicherplatz einer Turing Maschine wert. Interessanter ist das Problem, das der Held von Poes Erzählung *The Gold Bug* so formuliert: »es ist sehr zweifelhaft, ob menschlicher Scharfsinn ein Rätsel der Art konstruieren kann, das menschlicher Scharfsinn nicht mit gehörigem Fleiß lösen könnte.«²⁰ Es ist die Frage nach der Grenze des Berechenbaren, die der englische Nachrichtentechniker Vernam – lange vor Turing – auf der Suche nach einem absolut sicheren Verschlüsselungsverfahren so beantwortete: Man moduliere einem Nutzsignal eine Zufallsreihe von Zeichen auf,²¹ und man hat eine Nachricht, die nur von einem Empfänger entziffert werden kann, der den Schlüssel kennt. Der Vernam-Code ist sicher, weil er fast nichts als Rauschen überträgt. Das hat zwei Nachteile. Erstens kann die Zufallsreihe nur ein einziges Mal verwendet werden (und heißt deshalb auch *one-time pad*), weil die redundante Struktur des Signals im Vergleich zweier mit ein und demselben Code verschlüsselter Nachrichten schon wieder deutlich zum Vorschein kommt. Und das hat zweitens zur Folge, daß ein unverhältnismäßig hoher und gefährlicher, weil leicht zu entdeckender Aufwand damit betrieben werden muß, den Schlüssel unentdeckt vom einen zum anderen Ende des Kanals²² zu übertragen. Eine weitere Schwierigkeit, von der eine ganze Industrie profitiert, ist die Produktion von Zufallsreihen, die nicht nur *pseudo-random*, sondern echtes Rauschen sind.

Heute wird die Sicherheit kryptologischer Verfahren schlicht nach dem Grad ihrer Komplexität bestimmt. Ihr Maß ist die Rechenzeit, die eine gegebene Maschine braucht, um einen Code zu knacken. Dabei nutzt die Industrie sogenannte Trap-Funktionen, die – wie zum Beispiel Multiplikation und Division – leicht in einer, aber schwer in der inversen Form zu lösen sind. Das Produkt c zweier hoher Primzahlen a und b ist leicht zu bilden. Sehr viel schwieriger aber ist es, a und b durch Faktorisierung aus c zu extrahieren. So hinken schnelle Rechner hinter immer schnelleren Rechnern mit immer komplexeren Problemen hinterher. Und so gibt es

19 Samuel Beckett: Molloy. A Novel. Transl. Paul Bowles in collaboration with the author. In: The Collected Works of Samuel Beckett, New York 1970, S. 93–100.

20 Poe, *The Gold Bug*, S. 50.

21 Indem man die in Zahlenwerte übersetzte Botschaft etwa Buchstabe für Buchstabe zu den Elementen der Zufallsreihe addiert.

22 Um es im Vokabular des Kalten Krieges auszudrücken, also etwa vom Büro des CIA in Washington an die Kontaktadresse eines Agenten in Moskau.

schließlich keinen Grund, triumphierend festzustellen, daß sich die Geschwindigkeit der Turing Maschinen im Lauf der letzten Jahrzehnte in regelmäßigen Abständen von achtzehn Monaten verdoppelt hat. Denn das ist eine extrem langsame Zuwachsrate im Vergleich mit dem exponentialen Zuwachs an Komplexität berechenbarer Algorithmen, der im selben Zeitraum angefallen ist.

Schon John von Neumann war alarmiert, als der Mathematiker Stanislaw Ulam bei der Arbeit am Manhattan Project vorschlug, den Rechnern zur Lösung besonders komplexer Algorithmen Zufallsreihen oder sogenannte Monaco Funktionen einzuspeisen,²³ ein methodischer Schritt, der Randomness, wie erwähnt, über Nacht zu einer begehrten, teuren und industriell produzierten Ware machte. Für Philologen mag das zwar kein Grund zur Sorge sein, wenngleich auch sie gelegentlich mit der Notwendigkeit zu einem RAM-*upgrade* oder zum Kauf eines schnelleren Prozessors konfrontiert sein dürften, in anderen Gebieten des Wissens aber, in denen wesentlich komplexere Algorithmen wie zum Beispiel Wellen, Klimaschwankungen oder feindliche Codes von Rechnern gelesen, geschrieben, und das heißt, wie gesagt, berechnet werden müssen, ist die Zukunft der universalen Turing Maschine jetzt schon abzusehen. Auch wenn die – längst nicht mehr von Menschen, sondern von selbstreproduzierenden Automaten entworfenen – Schaltkreise bald bis in den Quantenbereich miniaturisiert sein werden, so ist doch klar geworden, daß die Komplexität digitaler Maschinen eine Grenze hat. Es ist das von kontinuierlichen Wärmeschwankungen im Chip erzeugte Rauschen, das die klare Trennung zwischen leitenden und nichtleitenden Partien der Silikonplatte unterläuft und stört. Dieses Rauschen nimmt mit wachsender Miniaturisierung und Komplexität unverhältnismäßig zu und ist also ein geometrischer Grenzwert der architektonischen Möglichkeiten integrierter Schaltkreise.

So bewegen sich die Nachkömmlinge von Turings universaler Maschine selbst in einer Richtung, in der sich Shannons Frage nach dem Signal-Rauschabstand noch einmal in aller Schärfe stellt. Es ist unmöglich, diesen Wert so weit zu maximieren, daß die Komplexität der Rechner mit der Komplexität der Algorithmen auch nur Schritt halten könnte, weil der unendliche Papierstreifen und die unendliche Zeit, die Turing voraussetzen mußte oder konnte, nicht gegeben sind. Und vielleicht gehört die Zukunft einer Art von Maschinen, die anders als digitalisierte Rechner

23 Stanislaw M. Ulam: *Adventures of a Mathematician*. New York 1976.

nicht zu scheiden versuchen, was nicht zu scheiden ist, sondern – wie einst Vannevar Bushs *Differential Analyzer* – das Kontinuum nutzen, das alles mit allem vernetzt. Das wäre die Übersetzung des Buchs der Natur in das uralte Chaos zurück.

Literaturhinweise

- JORGE LUIS BORGES: Die Bibliothek von Babel. In: Ders.: Labyrinth. Erzählungen. München 1959, S. 187–197.
- VANNEVAR BUSH: As We May Think. In: From Memex to Hypertext: Vannevar Bush and the Mind's Machine. Hg. James M. Nyce und Paul Kahn. San Diego 1991, S. 85–110.
- JACQUES DERRIDA: Grammatologie (frz. 1967). Frankfurt a. M. 1972.
- ANDREW HODGES: Alan Turing: The Enigma. New York 1983.
- PATRICK HORSTER: Kryptologie. (Reihe Informatik 47). Mannheim/Wien/Zürich 1985.
- FRIEDRICH A. KITTLER: There is No Software. Stanford Literary Review 9.1 (1992), S. 81–90.
- STEPHEN C. KLEENE.: Turing's Analysis of Computability, and Major Applications of It. In: The Universal Turing Machine. A Half-Century Survey. Hg. Rolf Herken. Oxford 1988, S. 17–54.
- JACQUES LACAN: Das Seminar über E. A. Poes *Der entwendete Brief*. In: Ders.: Schriften. Bd. 1. Olten/Freiburg i. Br. 1973, S. 7–60.
- EDGAR ALLAN POE: Der Goldkäfer. In: Ders.: Werke I. Erste Erzählungen. Grottesken. Arabesken. Detektivgeschichten. Deutsch von Arno Schmidt und Hans Wollschläger. Olten/Freiburg i. Br. 1966, S. 859–914.
- CLAUDE E. SHANNON: The Mathematical Theory of Communication. Urbana 1949.
- ALAN MATHISON TURING: On Computable Numbers, with an Application to the Entscheidungsproblem. Proceedings of the London Mathematical Society, 2. Serie, 42, 1937.
- ALAN MATHISON TURING: Computing Machinery and Intelligence. In: Collected Works of A. M. Turing: Mechanical Intelligence. Hg. Darrel C. Ince. Amsterdam 1992, S. 433–460.
- STANISLAW ULAM: Adventures of a Mathematician. New York 1976.
- LUDWIG WITTEGENSTEIN: Philosophische Untersuchungen. Frankfurt a. M. 1967.

Literaturwissenschaftliche Texte als Modelle des Sozialverhaltens

(Literaturwissenschaftliche) Texte über (literarische) Texte zu schreiben, ist auf etwas ungewöhnliche Weise ein Gesellschaftsspiel: nicht eigentlich ein Spiel, das man in Gesellschaft spielt (denn Schreiben wie Lesen finden ja in der Regel in Einsamkeit statt), sondern zum einen ein Spiel, das eine Gesellschaft namens Literaturwissenschaft begründet und zusammenhält, zum anderen und vor allem aber eines, *in dem* Gesellschaft gespielt wird.¹ Diese Gesellschaft besteht nur (aber immerhin) aus drei Relationen zwischen dem (bzw. der) Schreibenden selbst und (I) den Texten, die den Gegenstand des Schreibens ausmachen, (II) dem Publikum, das den literaturwissenschaftlichen Text lesen soll (und vielleicht sogar auch wird), und (III) denen, die über die betreffenden literarischen Texte oder Zugehöriges bereits Texte geschrieben haben, also einem größeren oder kleineren Sektor derselben *scientific community*. Die drei Relationen sind Sozialverhältnisse (bei der zweiten und dritten, dem Verhältnis zum Lesepublikum und zur *scientific community* ist das evident, bei der ersten, dem Verhältnis zu literarischen Texten vielleicht nicht ganz so, aber das wird sich noch ändern), gespielte zwar oder simulierte oder vorweggenommene, da das Schreiben einsam und möglicherweise sogar asozial ist, aber eben doch Sozialverhältnisse, weil Verhältnisse zu anderen, seien es nun Menschen oder Texte. Und wie alle Sozialverhältnisse haben sie unter anderem immer auch den Charakter von Unausweichlichkeit und Zwang. Sobald man überhaupt schreibt, ist es unmöglich, sich *nicht* in sie zu begeben, und wenn (bzw. weil) man dann in ihnen steht, ist es unmöglich, sich *nicht* in ihnen zu verhalten. *Wie* man sich allerdings in ihnen verhält, ist wieder eine andere Sache und hat nicht den Charakter von Zwang und Unausweichlichkeit, obwohl es größtenteils ungeschriebene Konventionen gibt, die uns die Wahl des jeweiligen Verhaltens abnehmen, sofern wir sie unkritisch internalisiert haben. Aber das muß ja nicht sein und

¹ Es ist zu vermuten, daß dies gleich oder ähnlich auch für das Schreiben über andere Texte und über Gegenstände überhaupt gilt, aber ich beschränke mich auf diesen einen Fall, weil er mir gewissermaßen vertraut ist.

wird jedenfalls nach der Lektüre *dieses* Textes nicht (oder allenfalls: nicht mehr) so sein. Festzuhalten bleibt: das literaturwissenschaftliche Schreiben wird nicht erst dadurch zu einer sozialen Angelegenheit, daß es z. B. auf aktuelle gesellschaftliche Belange und Probleme Bezug oder Rücksicht nimmt, sondern es ist schon in und durch sich selbst Spiel, Abbildung, Dokumentation, Inszenierung dreifachen sozialen Verhaltens, das am Resultat, eben an den literaturwissenschaftlichen Texten nicht nur abgelesen werden *kann*, sondern garantiert abgelesen *wird* (und dann z. B. karrierebestimmend sein kann). Unter ›Verhalten‹ soll dabei die praktische (d. h. in diesem Fall: sprachliche) Ausgestaltung von Verhältnissen (Relationen) zwischen zweien verstanden sein, in die man sich schreibend begibt.

I

Das Schreiben über literarische Texte ist eine profane Weiterentwicklung und Modifikation der Situation, in der ein Priester dem Volk einen Orakelspruch auslegt: ein Einzelner² erklärt unbestimmt Vielen, was es mit einem Text (oder mehreren Texten) auf sich hat, den bzw. die auch die Vielen kennen oder jedenfalls kennen können. Der Status des Textes hat aufgehört, Heiligkeit zu sein, derjenige des Einzelnen ist nicht mehr das Priestertum, die Vielen warten nicht mehr darauf, daß ihnen Augen und Ohren für eine Offenbarung geöffnet werden, und sind nicht einmal anwesend, wenn der Einzelne seine Erklärung schriftlich formuliert. Unverändert ist jedoch die Konstellation (Text – Einzelner – Viele) und die Funktionsverteilung, unverändert ist nach wie vor die Voraussetzung, daß ein einfaches Vorlesen oder Vorlegen des betreffenden Textes nicht hinreichend, daß vielmehr der Text zumindest in einzelnen Aspekten oder Passagen auslegungsbedürftig sei.

Diese Bedürftigkeit, die unter Umständen durch die Erklärung selbst erst evident oder auch erzeugt wird, läßt den Text angewiesen sein auf den Einzelnen, der ihn erklärt. Da der Text, wie schon Platon bemerkt hat,³ in

2 Man sehe es mir, bitte, nach, daß ich mich nicht daran gewöhnen kann, das biologische Geschlecht mit dem grammatischen gleichzusetzen und in ihm abzubilden. Wenn es aus besseren Gründen als denen der *political correctness* nötig wäre, zwischen *der Einzelne* und *die Einzelne* und in der Folge zwischen *der Ausleger* und *die Auslegerin* usw. zu unterscheiden, hätte ich keine Bedenken, es zu tun. Im vorliegenden Zusammenhang hat sich mir keine Notwendigkeit dazu ergeben.

3 Phaidros 275 e.

seiner Bedürftigkeit sich selbst nicht helfen kann, wird er schlechthin abhängig von einem Vermittler, der ihn auslegt und an seiner Statt sagt, was er selbst nicht sagen kann und doch, wie man annimmt, sagen würde oder hätte sagen wollen. Texte allgemein, nicht nur literarische, befinden sich in der Lage von Handlungsunfähigen, für die und an denen ein anderer (Ausleger, Interpret, Vermittler) handelt. Umgekehrt: wer über Texte schreibt, handelt an Handlungsunfähigen, Hilflosen, Abhängigen und für sie. Daß es nicht Menschen, sondern Texte sind, macht den Unterschied zwischen der Gesellschaft und dem *Spiele*n von Gesellschaft aus, ändert aber nichts an dessen Ernsthaftigkeit und am Verhältnis der jedesmal beteiligten beiden Seiten zueinander.

Wo sich überhaupt jemand der Hilfsbedürftigen und Hilflosen annimmt, da entsteht ein *Fürsorge-* oder *Pflegeverhältnis*, auch dann, wenn man es »nur« spielt im Schreiben über Texte. Deshalb hat es durchaus seinen guten Sinn, daß man, ohne Anstoß zu erregen, im Zusammenhang mit Motiv und Ziel literaturwissenschaftlicher Arbeit von der *Pflege* der Literatur oder der literarischen Überlieferung sprechen und etwa Hölderlin zitieren kann: »Daß gepflegt werde / der veste Buchstab«. ⁴ Das Verhältnis von Literaturwissenschaft und Literatur hat teil an der Ambivalenz und Problematik von Pflegeverhältnissen überhaupt. So redlich sich das Pflegepersonal auch bemühen mag, den von Hilfe Abhängigen zu dienen, so wenig kann es doch vermeiden, immer auch Herrschaft über sie auszuüben, und sei es noch so subtil und unbeabsichtigt. Pflegeverhältnisse sind als solche immer auch Machtverhältnisse. (Wer schon einmal Pflegefall war, und wer war das nicht, wird das bestätigen können). Die Frage ist nur, wie man die Macht gebraucht und einsetzt, die man, ob gesucht oder ungesucht, als Pfleger und Ausleger nun einmal über die Texte hat. Die praktischen Antworten darauf sind sehr unterschiedlich und vielfältig, aber doch nicht einfach nur Sache individueller Entscheidung. Es gibt Traditionen, die dem Einzelnen die Entscheidung abnehmen können, weil sie bequem verfügbar sind und sich sogar sozusagen aufdrängen, und diese Traditionen wandeln sich, langsam vielleicht, aber immerhin. (Auch in Pflegeinstitutionen dürfte der Machtgebrauch vor fünfzig Jahren allgemein anders ausgesehen haben als heute). Ich hebe drei traditionelle Varianten heraus, an denen sich besonders gut verdeutlichen läßt, daß und wie im Schreiben über Texte Macht im Spiel ist.

4 Patmos, V. 224f. – Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Band 2: Gedichte nach 1800. Hg. von Friedrich Beißner. Stuttgart 1951, S. 172.

Die *erste Variante* ist ein Verhalten, das zumindest in dieser Offenheit unter Professionellen heute kaum noch anzutreffen sein dürfte, aber bis vor gar nicht langer Zeit recht unbedenklich praktiziert werden konnte. Ein Beispiel, bezogen auf die Zeilen 32–34 von Hölderlins Hymne *Andenken*: »Doch gut / Ist ein Gespräch und zu sagen / Des Herzens Meinung«. Dazu die Auslegung: »«Gespräch» meint hier nicht die bloße Vollzugsform der Sprache«; »«und» besagt hier so viel wie »und das heißt«; »«die Meinung sagen» bedeutet hier nicht, die eigene Ansicht über etwas äußern«.⁵ Ein anderes Beispiel, in dem einleitend die Anfangszeile von Celans Gedicht *Sprachgitter* zitiert wird: »«Augenrund zwischen den Stäben». Das ist das Erste. Ein Rundes und ein Gerades. Die Stäbe sind die Wimpern, die das Rund noch überdecken«.⁶ Beide Beispiele wird man mit einer bezeichnenderweise schon bestehenden festen Wendung als gewaltsame Interpretation bezeichnen können: die Macht über die Texte wird unverhüllt dazu gebraucht, Wörtern eines wehr- und hilflosen Textes ihre allgemein gebräuchliche Bedeutung ab- oder eine ungebräuchliche, nicht-selbstverständliche Bedeutung begründungslos zuzusprechen. Ein solches rücksichtsloses Verfügen stellt einen massiven Machtmissbrauch im Pflegeverhältnis zu Texten dar, und zwar auch dann, wenn die Behauptungen über Wortbedeutungen nicht unhaltbar sein sollten. Machtmissbrauch sind Machtprüche dieser Art, weil sie keinerlei Rechenschaft darüber ablegen, ob die diktatorisch getroffene Auslegungs- bzw. Pflegemaßnahme sowohl nötig als auch geeignet ist, ein Bedürfnis des hilflosen und reaktionsunfähigen Objekts (des Textes) zu befriedigen. Rechenschaftsablage wäre jeder Versuch einer argumentativen Begründung, warum zum einen das betreffende Wort nicht seine gewöhnliche Bedeutung behalten kann (Nachweis eines Bedürfnisses) und warum sie durch genau diese ungewöhnliche Bedeutung bzw. durch ein anderes Wort ersetzt werden soll (Nachweis der Eignung). Damit hätte der Interpret dann auch öffentlich die Verantwortung für seine öffentlich vorgetragene Auslegung übernommen, d. h. die Möglichkeit des Irrtums eingestanden und sich selbst als die Adresse möglicher Kritik bekannt. Die Verantwortung für die ei-

5 Martin Heidegger: Gesamtausgabe. Band 53: Hölderlins Hymne *Andenken*. Hg. von Friedrich Wilhelm Herrmann. Stuttgart 1982, S. 157f.

6 Alfred Kellertat: *Accessus zu Celans Sprachgitter*. In: Über Paul Celan. Hg. von Dietlind Meinecke (edition suhrkamp 495). Frankfurt a.M. 1970, S. 113–137, S. 121.

gene Auslegung zu übernehmen, scheint allerdings den Auslegern auch sonst nicht selten große Mühe zu bereiten.

Die *zweite Variante* besteht darin, die Verantwortung auf den Text selbst abzuschieben und dasjenige, was man ihm anzutun oder mit ihm anzustellen gedenkt, als Vollstreckung seines Willens zu deklarieren. (Analog: das Pflegepersonal teilt einem Hilflosen mit, daß es ihm eine Pflegemaßnahme ange-deihen lassen muß, weil er es selbst will, ohne es sagen zu können). Erstes Beispiel: Kleist hat brieflich mitgeteilt, daß er eine Reise unter dem Namen Klingstedt antreten werde, und den Brief mit diesem Pseudonym unterzeichnet, wobei er die darin enthaltenen Buchstaben seines richtigen Namens in ihrer Reihenfolge mit Zahlen markiert hat.⁷ Daraus die Folgerung: »KLEIST will als Klang, im/als Echo (KLINGSTEDTS) vernommen werden«.⁸ Zweites Beispiel, anlässlich einer Bemerkung Lessings in der ›Hamburgischen Dramaturgie‹: »Dieses Bekenntnis, aus der Sorge um die ›Geschmeidigkeit und Wahrheit‹ des Dialogs gesprochen, will mit den Äußerungen des 2. *Anti-Goetz* zusammen gelesen werden«.⁹ Natürlich sind das auch anderweitig etablierte Redewendungen, die unter Umständen nur zur stilistischen Variation oder zur Abkürzung umständlicherer Darlegungen eingesetzt werden. Trotzdem übertragen sie beiläufig die Verantwortung für einen bestimmten Gebrauch der Macht auf das wehr- und hilflose Objekt. Nicht zu übersehen ist allerdings, daß diese Abschiebung auf den angeblichen Willen des Textes als Ersatz einer Begründung fungiert, deren Notwendigkeit damit – anders als bei den Machtsprüchen – indirekt anerkannt ist.

Dasselbe gilt auch für die *dritte Variante*, die in der Delegation der Verantwortung noch einen Schritt weiter geht. Ein einziges, ziemlich vertracktes Beispiel möge zur Illustration genügen. Es betrifft die Zeile 83 von Goethes *Harzreise im Winter*, deren Fortsetzung mit zitiert sei: »Du stehst unerforscht die Geweide / Geheimnißvoll offenbar / Ueber der erstaunten Welt«. Die Wendung »unerforscht die Geweide« könnte man verstehen als einen Hinweis auf den antiken kultischen Brauch der Eingeweideschau,

7 Nachzulesen im Brief an Wilhelmine von Zenge vom 1. September 1800 in: Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke und Briefe. Band 2. Hg. von Helmut Sembdner. München 1965, S. 537.

8 Ekkehard Zeeb: Die Unlesbarkeit der Welt und die Lesbarkeit der Texte. Ausschreitungen des Rahmens der Literatur in den Schriften Heinrich von Kleists (Epistemata 169). Würzburg 1995, S. 80.

9 Jürgen Schröder: Gotthold Ephraim Lessing. Sprache und Drama. München 1972, S. 160.

und aus entsprechenden Äußerungen Goethes weiß man ferner, daß er Kenntnis von diesem Brauch hatte. Das ließe sich unschön, aber korrekt etwa so formulieren: »Ich weiß, daß Goethe kannte, worauf nach meiner Annahme die Worte »unerforscht die Geweide« hinweisen«. Man vergleiche damit die folgende Formulierung: »Goethe wußte, worauf er hinwies mit den Worten *unerforscht die Geweide*«. ¹⁰ Spuren des Auslegers, Äquivalente der Phrase »nach meiner Annahme«, sind hier getilgt, das *Wissen* des Auslegers von der *Kenntnis* Goethes ist zusammengeschrumpft zum *historischen Wissen* (»wußte«) Goethes, und zudem mutiert der vom Interpreten *angenommene Hinweis* zum *historischen Hinweis* (»hinwies«) Goethes selbst. Wenn es so gelingt, die Aktivitäten des Auslegers als diejenigen Goethes sozusagen zu objektivieren, dann erübrigt sich jede Begründung für die Richtigkeit jener Annahme, und die Verantwortung für die Auslegung ist abgeschoben diesmal nicht auf den Text, sondern durch ihn hindurch oder über ihn hinweg auf dessen Autor. Eine unsichere Auslegung wird auf diese Weise zu einer scheinbar sicheren historischen Feststellung.

Mit der Erläuterung dieser drei Verhaltensvarianten im Pflegeverhältnis zu Texten (Machtmißbrauch und unterschiedliche Verantwortungsvermeidung) soll es genug sein. Es sind – wohl nicht nur nach meiner Einschätzung – alles Negativvarianten, aber wenn man wenigstens weiß, wie man sich im unvermeidlichen Gebrauch der Macht über Texte *nicht* verhalten sollte, ist ja immerhin schon einiges gewonnen. Wie positive Varianten aussehen könnten, ist bestenfalls in Umrissen sichtbar geworden (Stichworte: Übernahme der Verantwortung, argumentative Begründung). Doch auch wenn die Umrisse ausgefüllt würden oder werden könnten, dürfte nichts grundsätzlich Neues mehr hinsichtlich der These hinzukommen, um deren Plausibilisierung mir es in diesem Abschnitt gegangen ist: im Verhältnis von Ausleger und Text geht es um verantwortungsvollen oder verantwortungslosen Gebrauch von Macht über Handlungsunfähige, Hilflose, Abhängige.

Wenigstens erwähnen will ich aber noch einen anderen Doppelaspekt des sozialen Verhaltens Texten gegenüber, der mit dem Problem der Wertung zusammenhängt und sich in die Frage fassen läßt: wie verhält man sich schreibend zu Texten, die man entweder ganz überwältigend gut oder einfach miserabel findet? Im ersten Fall geht es um das Verhalten gegenüber von Autoritäten (entsprechend den sozial Hochstehenden), das sich bis

10 Albrecht Schöne: Götterzeichen, Liebeszauber, Satanskult. Neue Einblicke in Goethetexte. München 1982, S. 50.

vor wenigen Jahrzehnten in unverkennbaren sprachlichen Gesten der Verehrung, Demut oder Unterwerfung (und im Hörsaal im Zittern der Stimme) zu äußern pflegte, die durchaus vereinbar waren mit Machtsprüchen. Im zweiten Fall handelt es sich um das Verhalten gegenüber von Versagern (entsprechend den sozial Deklassierten), das nicht selten zur Häme, Verachtung oder Ausschließung wird. Zwar schreibt man in der Literaturwissenschaft (anders als in der Literaturkritik) üblicherweise fast nur über einzelne Texte, die man zumindest für neutral bemerkenswert hält, so daß explizite negative Wertungen kaum fällig werden. Aber wenn man sich an Gesamtdarstellungen (einer Gattung, einer Epoche, der Literaturgeschichte) wagt, dann ist es mit der Neutralität vorbei und man *mufs* auswählen (aufnehmen *und* ausdrücklich oder unausdrücklich ausschließen). Dann spätestens zeigt es sich, wie es jemand mit Autoritäten und vor allem mit sozialen (künstlerischen) Versagern, Außenseitern, *outlaws* hält – immer natürlich im Schreiben über Texte, das »nur« ein Spiel von Gesellschaft ist.

Sich schriftlich über Texte zu äußern, wird zwar allermeist als ein Festhalten von Einsichten und Erkenntnissen aufgefaßt, ist aber im selben Akt immer auch, ob man es will oder nicht, Darstellung (oder sogar Ausstellung) des eigenen Verhaltens im Pflegeverhältnis zu Texten. Sicher wird dieses Verhalten nicht immer überlegt gewählt; manchen steht auch nur eines zu einer Wahl, die demzufolge eigentlich keine ist. Trotzdem ist es kein beliebiges Verhalten, sondern eines, das als das verbindlich übliche oder als das gebotene oder sogar als ein vorbildliches angesehen wird. Niemand schreibt über Texte auf eine Weise, von deren Nachahmung er abraten würde. Festgehalten im literaturwissenschaftlichen Text wird neben dem Wissen immer auch ein zumindest normales (d. h. einer angenommenen Norm entsprechendes) Verhalten gegenüber von Texten.

II

Weil Schrift den Zweck hat, gelesen zu werden, adressiert sich jedes Schreiben (jedes Herstellen von Schrift) an ein zukünftiges Lesen. Ein Publikum kommt nicht erst durch die Publikation eines Textes ins Spiel, sondern ist immer schon beim Schreiben dabei als die mehr oder weniger

genau umrissene Gesamtheit der Adressaten,¹¹ zu denen man sich weniger in ein Verhältnis *setzt* als immer schon durch das Schreiben selbst in einem Verhältnis *steht*.

Literaturwissenschaftliche Texte über Texte werden als Lehrtexte klassifiziert werden können. Was in ihnen gelehrt oder mindestens demonstriert wird, ist zweierlei: Wissen oder Erkenntnis über Texte einerseits und ein Verhalten ihnen gegenüber andererseits. Dementsprechend ist das Verhältnis zum Publikum ebenfalls ein doppeltes: im ersten Fall, bei der Vermittlung von Wissen, ein *Lehrverhältnis* und im zweiten Fall, bei der Demonstration eines normentsprechenden Verhaltens gegenüber von Texten, ein *Erziehungsverhältnis*. Und das Verhalten in beiden Verhältnissen wird zweckmäßig als ein *didaktisches Verhalten* bezeichnet werden können.

Im Lehrverhältnis muß das didaktische Verhalten dem Publikum gegenüber zunächst, so unangenehm es auch sein mag, eines der Selektion (und also auch der Ausschließung) sein. Über literarische Texte auf Deutsch schreibend, schreibt man nicht für den gesamten deutschsprachigen oder -kundigen Teil der Menschheit. Man muß Voraussetzungen machen, die nicht alle erfüllen können, und kann also nicht anders, als sich durch die Tat das eigene Publikum selbst zu definieren, ohne sicher sein zu können, daß man es in seiner unvermeidlichen Heterogenität nicht doch hie und da unter- oder überfordert, sei das anvisierte Publikum nun das berühmte literarisch gebildete oder ein allgemeines literaturwissenschaftliches oder die Mitglieder eines Seminars an der eigenen Universität oder aber ein enger Kreis von Spezialisten. Das versteht sich fast von selbst, soll aber trotzdem nicht unerwähnt bleiben. Literaturwissenschaftliches Schreiben schafft durch sich selbst Exklusivität.

Sind Selektion und Exklusion einmal vollzogen, so kann sich das didaktische Verhalten dem Publikum gegenüber sehr unterschiedlich entfalten, was wieder am einfachsten mit Negativbeispielen zu illustrieren ist. Das sind Strategien, mit denen der Ausleger zum einen sich als Autorität aufbaut, der man zu folgen hat, und zum anderen verhindert oder doch zu verhindern sucht, daß die Lehrlinge auf die Idee kommen, ein anderes als das demonstrierte Verhalten gegenüber von Texten in Erwägung zu ziehen.

11 Das gilt natürlich auch, wenn man nur für sich selbst schreibt (Telephonnotizen, Tagebuch usw.). Auch dann hat die Schrift den Zweck, gelesen zu werden, nur diesmal von einem Publikum, das sehr genau umrissen ist und nur aus einem selbst besteht.

Auf der Liste mit den Strategien des Autoritätsaufbaus stehen natürlich die Machtsprüche über Texte ganz oben. Ähnlich wirkungsvoll kann z. B. ein exzessives *name dropping* sein oder die Insinuation, daß »man« bestimmte Dinge einfach kennt: »Hegels ziemlich kryptischer Bezug auf Platon in seiner *Ästhetik* kann durchaus in diesem Sinne interpretiert werden«¹² (wo dieser Bezug zu finden ist, wird nicht mitgeteilt, und da er kryptisch sein soll, kann man ihn natürlich auch nicht selbst finden, so man ihn nicht schon längst entdeckt hat); oder: »Marina Cvetaeva hat Pasternak in einem bedeutenden umfangreichen Essay einen *Dichter ohne Geschichte* genannt«¹³ (der Titel des Essays wird nicht genannt und ist auch aus dem Literaturverzeichnis nicht zu ermitteln). In dieselbe Richtung zielen Verhinderungsstrategien der direkten Art, die auffallen durch den Gebrauch von Modalverben. Es sind Gebote (»Hölderlins Unterscheidung dagegen müssen wir verstehen lernen als den Vorboten der Überwindung aller Metaphysik«¹⁴) oder auch Verbote wie dieses über die Vorstellung, die man sich von Hans Sachs' Publikum zu machen hat: »An Patriziat und begütert-gebildete Oberschicht dürfen wir [...] nicht denken«.¹⁵ Und in dasselbe Register gehören schließlich Dekrete wie das folgende, der erste Satz einer Abhandlung über Gryphius' religiöse Lyrik: »Die geistliche Dichtung des Gryphius ist nicht angemessen zu verstehen ohne Verifikation ihres theologischen, und d. h. vor allem ihres lutherisch-orthodoxen Fundamentes und Hintergrundes«.¹⁶ Das ist (vielleicht etwas kraß) verdolmetschet: wer diese »Verifikation« nicht geleistet hat (und wer von uns hat das schon?), versteht grundsätzlich nur unangemessen und hält sich daher lieber fein still und aus der Sache heraus. Auch so kann man die dafür empfänglichen Leute einschüchtern und sich selbst überlegene Lehrautorität verschaffen.

12 Paul de Man: Der Widerstand gegen die Theorie. In: *Romantik und Philosophie. Internationale Beiträge zur Poetik*. Hg. von Volker Bohn. Frankfurt a. M. 1987, S. 80–106, S. 90.

13 Christine Ivanovič: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. *Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren (Studien zur deutschen Literatur 141)*. Tübingen 1996, S. 210.

14 Heidegger, Hölderlins Hymne, S. 143.

15 Dorothea Klein: *Bildung und Belehrung. Untersuchungen zum Dramenwerk des Hans Sachs (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 197)*. Stuttgart 1988, S. 98f.

16 Johann Anselm Steiger: Die poetische Christologie des Andreas Gryphius als Zugang zur lutherisch-orthodoxen Theologie. In: *Daphnis* 26 (1997), S. 85–112, S. 85.

Dekrete, Gebote, Verbote und andere Formen sprachlichen Imponiergehabes als didaktisches Verhalten vergrößern der Tendenz nach die soziale Distanz und Statusdifferenz zwischen Lehrenden und Lernenden derart, daß diesen der Mut zur Kritik am Verhalten jener vergeht. Denselben Effekt der sozusagen pränatalen Abtötung von Kritik kann man auch durch eine scheinbar entgegengesetzte Strategie anvisieren oder erzielen. Ich meine einen speziellen Gebrauch des Personalpronomens »wir«, wie er exemplarisch vorgeführt ist in einigen Sätzen über Jean Paul: »Der Dichter will zwar und behauptet. Aber wir glauben ihm nicht«. »Nun wird uns der Sinn des Satzbaus klar«. »Und abermals erkennen wir: Nicht was in Worten dasteht, sondern das Unaussprechliche spricht uns an«. ¹⁷ Das ist gewiß nicht Einschüchterung, sondern im Gegenteil Vereinnahmung, aufgezwungene Solidarisierung des unbefragten Publikums mit dem Ausleger. Mit Schiller zu reden: »Diese Manier ist eine Usurpation des Schriftstellers und beleidigt die republikanische Freiheit des lesenden Publikums«. ¹⁸ Das scheint überhaupt der springende Punkt im Verhalten beim Reden oder Schreiben über Texte zu sein: der Respekt sowohl vor den Texten als auch vor dem lesenden Publikum und ihrer Eigenständigkeit. Mit diesem Sowohl-als-auch ist ein Problem angesprochen, das im Erziehungsverhältnis zum Publikum auftreten kann. Es ist das Problem, ob und inwieweit sich das Verhalten einem Text gegenüber verträgt mit dem didaktischen Verhalten dem Publikum gegenüber, durch das jenes erste Verhalten gelehrt werden wird oder werden soll. Wenn sich jemand ausgesprochen kritisch (z. B. ideologiekritisch) den Texten gegenüber verhält, über die er schreibt, und dieses sein kritisches Verhalten zugleich im Verhältnis zum Publikum möglichst jeder Kritik zu entziehen versucht, dann verträgt sich sein didaktisches Verhalten (dem Publikum gegenüber) ganz offensichtlich nicht mit seinem demonstrierten Verhalten (den Texten gegenüber). Eine andere Fassung desselben Problems der möglichen Inkonsistenz des Verhaltens ist die bekannte Frage, wie man Kinder zur Selbstständigkeit erzieht, ohne sie ihnen durch die Art der Erziehung (d. h. durch das eigene didaktische Verhalten) zu nehmen.

17 Emil Staiger: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. 4. Aufl. Zürich 1961, S. 75, 88, 93.

18 Schillers Werke. Nationalausgabe. 16. Band: Erzählungen. Hg. von Hans Heinrich Borcherdt. Weimar 1954, S. 8 (Vorbemerkungen zu *Der Verbrecher aus verlorener Ehre*).

III

Es kann ja sein, daß man sich beim Schreiben über literarische Texte einzelne Personen, Gleichgesinnte etwa, als das zukünftige Lesepublikum vorstellt. Aber das erweist sich als völlig unerheblich, sobald der Text über Texte, den man dann geschrieben hat, öffentlich (veröffentlicht) wird. Dann ist, ob man das gewollt hat oder nicht, die soziale Gruppe ›Literaturwissenschaft‹, die sich demselben Geschäft widmet, das Publikum, und insbesondere sind es diejenigen ihrer Mitglieder, die sich auch schon über dasselbe Thema schriftlich geäußert haben. Diese soziale Gruppe besteht aus Lesern, die schreiben, und Schreibern, die lesen,¹⁹ und hat ihre Regeln und Konventionen. Mit der Veröffentlichung eines Textes über Texte wird man automatisch zu ihrem Mitglied und erfährt fast unfehlbar, daß z. B. auch ein Nicht-Erwähnen jener besonderen Gruppenangehörigen ebenso als ein Verhalten taxiert wird, wie wenn man sie ausdrücklich erwähnt, und zwar als ein Verhalten in einem *Konkurrenzverhältnis* oder, vielleicht etwas zu optimistisch, in einem *Diskussionsverhältnis*. Falls man es nicht gewußt oder vergessen haben sollte, erinnert einen die soziale Gruppe mit vollem Recht daran, daß es *nicht* möglich ist, durch das Schreiben und Publizieren in sie einzutreten und sich *nicht* zu ihr bzw. einzelnen ihrer Mitglieder zu verhalten. Die öffentliche Form dieser Erinnerung heißt Rezension. Aus einer solchen ein instruktiver Passus:

E. Lämmerts Name taucht nur einmal auf, und listigerweise nicht im Zusammenhang mit seinem Münchner Vortrag, dasselbe gilt auch für Karl Otto Conrady. Daß Jörg Jochen Müller nur einmal beiläufig, Wolfgang Fritz Haug oder Jürgen Kolbe gar nicht in Erscheinung treten, versteht sich da von selbst. Manch einer darf froh sein, wenn er sich wenigstens alludiert findet, wie (allerdings sehr offensichtlich) Friedrich A. Kittler (S. 460). Umgekehrt gilt der erste Satz des Buches Sigmund von Lempicki, auf den der Titel von Weimars Darstellung ja mehr als nur anspielt. Daß der höchst beschlagene Autor sie alle nicht kennen sollte, unterstellt man ihm lieber nicht. Sie nicht oder allenfalls en passant zu erwähnen, ist seine Art, einen Kommentar zu ihrer heutigen Wichtigkeit zu geben. Nicht mehr die ideologiekritischen Auseinandersetzungen der 60er/70er Jahre leiten seine Gedanken an, sondern M. Foucaults Vorstellungen von einer ›Archäologie des Wissens‹, und das scheinbar mit einer solchen Selbstverständlichkeit, daß auch sein Name nicht genannt zu werden braucht.

19 Linda Brodkey: *Academic Writing as Social Practice*. Philadelphia 1987, S. 5: »The academic community is literally a community of readers who write and writers who read«.

Ob der Rezensent²⁰ überall das Richtige trifft, kann dahingestellt bleiben. Überaus berechtigt auf jeden Fall ist eine Voraussetzung, die er stillschweigend macht, daß nämlich das Nicht-Erwähnen unabhängig von den möglichen unterschiedlichen Motiven (Unkenntnis, indirekter Kommentar) eine Variante desselben sozialen Verhaltens in der Gruppe ist wie das Erwähnen mit oder ohne Namen. Und es wird auch deutlich, worum es in diesem Verhalten geht: um Anerkennung, um ihre dosierte Verteilung (worüber dann die Empfänger froh sein dürfen) oder auch ihre graduelle oder totale Verweigerung.

Auf der Basis der Anerkennung durch Erwähnung bilden sich zahllose Differenzierungen des sozialen Verhaltens in der Gruppe heraus, das, um es nochmals zu betonen, im einsamen Schreiben proleptisch gespielt und nur im daraus resultierenden Text dokumentiert wird. Es kommt nicht nur darauf an, *daß* man jemanden erwähnt, sondern nicht weniger auch darauf, *worauf* man Bezug nimmt und worauf nicht (Beispiel Lämmert in der Rezension), *wie* man das macht (beiläufig oder ausführlich) und *in welchem Sinne* (zustimmend, skeptisch, ablehnend oder lakonisch notierend: »Eine andere Ansicht dazu vertritt [...]«²¹), und auch dabei treten noch Unterschiede auf (onkelhafter bis unterwürfiger Konsens, fleghafter bis förderlicher Dissens usw.). Erwähnungen sind ein ganz entscheidendes Mittel zur Distribution und Organisation sozialer Geltung innerhalb der Gruppe, weshalb sie auch in den jährlich erscheinenden *Citation Indexes* registriert werden, die manchenorts eine zunehmende Bedeutung bei Berufungen haben. Erwähnungen können sich deshalb verdichten bis zur Bildung von Untergruppen oder effizienten Zitier- und Lobekartellen. Erwähnungen (mit oder auch ohne sachlichen Anlaß) können Zugehörigkeit zu denen signalisieren, die sich an einem großen Namen aus anderen sozialen Gruppen (Heidegger, Marx, Adorno, Freud, Foucault, Derrida, Maturana, Luhmann usw. – das wechselt bekanntlich von Zeit zu Zeit) orientieren und an dessen sozialer Geltung partizipieren.

20 Uwe-Karsten Ketelsen: Rezension von Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*. In: *Lessing Yearbook* 23 (1991), S. 266–270, S. 267. Zu den Namen gibt Ketelsen (mit einer Ausnahme: Kittler) die Publikation an, auf die er sich bezieht.

21 Elisabeth Stein: *Autorbewußtsein in der frühen griechischen Literatur* (*ScriptOralia* 17). Tübingen 1990, S. 1, Anm. 1.

IV

Wer schreibt, hat fast unbegrenzte Macht, solange das Schreiben dauert. Begrenzt ist diese Macht nur dadurch, daß es, sofern man überhaupt schreibt, nicht möglich ist, sie *nicht* zu gebrauchen; denn sie ist die Macht des Schreibens selbst über den Text (die Macht des Produzierens über das Produkt). Schreibend hat man die Macht, im Herstellen des Textes Gesellschaft zu spielen und einzurichten, Verhältnisse in ihr nach eigenem Belieben zu ordnen, Zutritt zu verweigern oder zu gewähren, sich selbst und anderen bestimmte Positionen in ihr zuzuteilen, sozialen Status zu vergeben oder zu nehmen und ein Verhalten zu praktizieren, dem innerhalb des selbst veranstalteten Spiels kein Widerstand erwachsen kann, es sei denn, man leiste ihn selbst. (Der Widerstand, der sich gegebenenfalls nach dem Abschluß und der Publikation des Textes bei anderen meldet, kommt zu spät, insofern er nichts mehr daran ändern kann, daß und wie der Text nun einmal geschrieben ist).

Da der Machtgebrauch *als solcher* unvermeidlich ist, kann es beim Schreiben nur noch um die *Art* des Machtgebrauchs gehen. Es gibt im Schreiben wie im Leben guten und schlechten, positiven und negativen, verantwortlichen und unverantwortlichen Gebrauch der Macht (im Hinblick darauf habe ich mehrmals Ausdrücke wie *Machtmißbrauch* oder *Negativbeispiel* verwendet). Was aber verantwortlicher und was unverantwortlicher Machtgebrauch beim Schreiben (und auch sonst) wäre, ließe sich mit Sicherheit nur festlegen, wenn es eine verbindliche und allseits als verbindlich anerkannte Ethik des Umgangs mit Macht (im Schreiben und auch sonst) gäbe, und die fehlt bekanntlich.

Die formale Grundlage oder Voraussetzung einer Ethik des Schreibens kann trotzdem gelegt werden und ist sogar schon geschaffen durch diesen Aufsatz. Grundlage und Voraussetzung einer Ethik des Schreibens ist nämlich nichts anderes als das Wissen, was man macht, wenn man schreibt: im Alleingang nämlich Gesellschaft spielen. Dieses Wissen ist zwar beileibe keine Garantie verantwortlichen Handelns, aber nur wenn und sobald es da ist, eröffnet sich die *Möglichkeit* zu verantwortlichem Handeln, weil es der unüberwindliche Widerstand dagegen ist, das eigene Schreiben und die Machtausübung in ihm als einen rein technischen oder naturwüchsigen Vollzug geschehen zu lassen. Das kann zwar nicht alles sein, ist aber deswegen auch nicht nichts, vielmehr Voraussetzung für Weiteres.

Man *kann* das Einhalten im Widerstand gegen den technischen Vollzug nutzen zu einer Differenzierung zwischen den Relationen, die zu installieren und in die einzutreten man im Begriff ist, einer Differenzierung, wie ich sie vorzuführen versucht habe. Und aufgrund dessen wird dann auch eine differenzierte Wahl von Verhaltensweisen *möglich*, für die man, wenn es gut geht, die Verantwortung übernehmen kann oder, wenn es nicht gut geht, doch muß.

Die Entscheidung für ein Verhalten im *Konkurrenz-* oder *Diskussionsverhältnis* mit den Fachgenossen könnte man sich abnehmen lassen durch die Regeln pragmatischer Klugheit, die z. B. ein allgemein übliches Zitier- und Erwähnungsverhalten empfehlen, da die Nichtbeachtung des Üblichen Sanktionen nach sich ziehen könnte, von denen man gar nicht einmal direkt oder sofort etwas zu erfahren braucht. Aber das Übliche ist nicht notwendigerweise das Wahre, und ob es dann wirklich ein verantwortliches Verhalten oder nicht eher nur ein Nachahmungs- und Sanktionsvermeidungsverhalten ist, wird man sich fragen können. Wie die Antwort ausfällt, steht wohl nicht fest; denn auch Anpassung ist ja nicht schlechterdings verwerflich. Wichtig scheint mir zu sein, daß man die Wahl des Verhaltens in die eigene Zuständigkeit und Verantwortung übernimmt.

Im *Lehr-* und *Erziehungsverhältnis* zum Publikum und im *Pflegeverhältnis* plädiere ich für die Wahl eines Verhaltens, das ich als methodische Umsetzung des Respekts den Texten und dem Publikum gegenüber ansehe: für die *argumentative Plausibilisierung* oder *Begründung* dessen, was man vor einem Publikum über Texte behauptet (und dementsprechend für den Verzicht auf Behauptungen, zu deren Stützung einem nichts weiter einfällt, als daß sie einem selbst einleuchten). Abgesehen davon, daß es nicht ganz einfach ist und ein gewisses Maß an *common sense* erfordert, darin das rechte Maß zu treffen (Begründungen für alles und jedes sind ja auch wieder unerträglich); abgesehen ferner davon, daß dieses Verfahren den Text nicht zum Objekt der Willkür macht und dem Publikum die Freiheit läßt, sich selbst in Kenntnis der Gründe ein Urteil zu bilden, – die Parallele zu nicht gespielten Pflege- und Ausbildungsverhältnissen legt es mir nahe, doch eine *Begründungspflicht* anzunehmen. Selbst wenn sich dieses Moment einer materialen Ethik der Schreibens über Texte nicht zwingend aus Prinzipien sollte ableiten lassen, so kann man doch, wie ich es versucht habe, sozusagen Reklame dafür machen, indem man Beispiele präsentiert, angesichts derer gute Aussicht auf eine Einigung besteht, daß man es jedenfalls *so nicht* machen sollte (das waren meine Negativbeispiele). Auch wenn die Begründungspflicht nicht allgemein anerkannt oder doch we-

nigstens hie und da mißachtet werden sollte (das haben Pflichten so an sich), hindert uns nichts daran, sie uns selbst aufzuerlegen, weil oder sofern wir nur dann den eigenen Ansprüchen an ein verantwortliches Handeln glauben genügen zu können.

Register

Das Register verzeichnet auch literarische Texte und Filme, insofern sie kurz oder ausführlich kommentiert werden.

- Abel, Walter 247
 Acham, Karl 72
 Adelung, Johann Christoph 86
 Adler, Mortimer 351
 Adorno, Theodor W. 358, 365, 454
 Aelian 371
 Aischylos 369, 405
 Albert, Adrian 431
 Albert, Karl 209
 Alberti, Leon Battista 275
 Albrecht, Jörn 44
 Alewyn, Richard 101, 216
 Alexander, Werner 80
 Allemann, Beda 137
 Altridge, Derek 121
 Amelung, Peter 114
 Ammon, Ulrich 304
 Anis, Jacques 409
 Anstett, Jean-Jacques 365
 Anton, Herbert 165
 Apel, Karl Otto 137
 Apollinaire, Guillaume 248
 Aristophanes von Byzanz 405
 Aristoteles 9, 13, 17–29, 42, 66, 75, 83,
 126–129, 135, 137, 305–308, 319,
 339–356, 371, 460
 Aristarch von Samothrake 405, 416
 Armogathe, Jean-Robert 273, 461
 Arnheim, Rudolf 274
 Arnold, Heinz Ludwig 220, 424
 Arnold, Matthew 340
 Arp, Hans 422
 Artaud, Antonin 257
 Asmuth, Bernhard 78, 252, 309
 Äsop 63f.
 – *Vom Hunde im Wasser* 63f.
 Aspetsberger, Friedbert 425
 Assmann, Aleida 17f., 80, 363, 368, 384
 Assmann, Jan 14, 17f., 363, 368, 384
 Aucrbach, Erich 27, 164
 Augustinus 42f.,
 Austin, John L. 123f., 126, 137
 Bachmann, Ingeborg 115f., 243, 396
 – *Harlem* 115f.
 – *Reklame* 243
 Bachtin, Michail 209, 420
 Baker, Houston A. 384
 Bal, Mieke 320
 Balász, Béla 283
 Balmer, Heinrich 21
 Balzac, Honoré de 12, 310
 – *Verlorene Illusionen (Les illusions perdues)* 310
 Barmeyer, Eike 248
 Barnes, Peter 327
 Barr, Rebecca 62
 Barthes, Roland 16, 63, 68, 208, 215,
 217, 223, 227, 229, 260, 263, 316,
 347, 402f., 417
 Bartschat, Brigitte 197
 Bassenge, Friedrich 261
 Batteux, Charles 339
 Baudelaire, Charles 248, 432
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 339
 Beardsley, Monroe C. 162
 Bearth, Thomas 460
 Beauvoir, Simone de 398
 Beavin, Janet H. 36
 Beckett, Samuel 334, 439
 Beethoven, Ludwig van 385
 Begemann, Christian 292, 296
 Behler, Ernst 365
 Behrens, Irene 27
 Behrisch, Ernst Wolfgang 218
 Beißner, Friedrich 245, 445
 Belčikov, Nikolaj Fedorovič 201
 Bellebaum, Alfred 62
 Bellemin-Noël, Jean 421
 Beller, Hans 287

- Benjamin, Walter 268, 281, 359–361, 365, 417
- Benn, Gottfried 241, 243
- Benveniste, Emile 120
- Berger, John 275
- Bergmann, Gustav 161
- Berns, Jörg Jochen 190
- Berthold, Christian 247
- Beutelsbacher, Albrecht 187
- Bibel* 14, 66f., 105, 163f., 171, 178f., 317f., 355, 366f., 419
- 1. *Mose / Genesis* 317, 355
 - 2. *Mose* 14
 - 5. *Mose* 178f.
 - *Prediger Salomo* 366f., 379f.
 - *Matthäus* 163f.
 - *Lukas* 105
 - *Johannes* 171, 419
- Bichsel, Peter 320
- Bierwisch, Manfred 354
- Binder, Alwin 101
- Blanckenburg, Friedrich von 65
- Bloom, Harold 364f., 384
- Blüher, Karl Alfred 248
- Boccaccio, Giovanni 311–314, 348, 407
- *Das Dekameron (Il Decamerone)* 311–314
- Bockelmann, Eske 105, 109, 120, 190
- Bodmer, Johann Jacob 159, 372
- Boeckh, August 74
- Boehm, Gottfried 268, 274
- Bohn, Volker 174, 451
- Bohnenkamp, Anne 424
- Boileau-Despréaux, Nicolas 339, 368
- Boltzmann, Ludwig 437
- Bonacker, Thorsten 310
- Bonaventura 162
- Böning, Thomas 157–175, 462
- Borchardt, Rudolf 107
- Borcherdt, Hans Heinrich 452
- Borges, Jorge Luis 348, 438, 441
- Born, Jürgen 414
- Bosse, Abraham 274
- Bosse, Heinrich 17–29, 63–81, 83–101, 165, 253, 299–320, 422, 424, 462
- Bourdieu, Pierre 138
- Bovenschen, Silvia 289
- Boyd, Ian 324
- Brackert, Helmut 174, 206, 222
- Bradbury, Malcolm 329
- Branigan, Richard 282f., 297
- Bratuschek, Ernst 74
- Braun, Friederike 247f.
- Braune, Wilhelm 27
- Braungart, Wolfgang 247
- Bray, René 27
- Brecht, Bertolt 113f., 185, 260, 263, 265, 268
- *Die Liebenden* 113f.
 - *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonni* 114
- Bredow, Gottfried G. 372
- Breger, Claudia 209
- Breitinger, Johann Jacob 372
- Bremond, Claude 208, 316, 320
- Brentano, Clemens 116f., 119, 392
- *Wenn der lahme Weber träumt, er webe* 116f., 119
- Breuer, Dieter 185
- Bridel, Yves 411
- Brinker-Gabler, Gisela 389
- Brod, Max 302
- Brodkey, Linda 453
- Bronfen, Elisabeth 209, 391f., 400
- Brooks, Cleanth 290
- Brunelleschi, Filippo 275
- Bruner, Jerome S. 401
- Brunschvicg, Léon 375
- Büchner, Georg 131–133, 136f.
- *Dantons Tod* 131–133, 136f.
- Buck, Günter 384
- Bühl, Achim 409
- Bühler, Karl 92, 154, 242
- Bulgakowa, Oksana 287f.
- Burdorf, Dieter 109, 120, 240, 242, 244, 247f.
- Burke, Kenneth 154, 342, 354
- Burkert, Walter 317
- Burton, Robert 370
- Busch, Bernd 274, 297
- Bush, Vannevar 427f., 441
- Bußmann, Hadumod 388, 400

- Butler, Judith 397f., 400
 Byron, George 193
 Cackett, Robin 386
 Caillois, Roger 12
 Caine, Michael 329
 Calvino, Italo 348
 Campe, Rüdiger 123–138, 239f., 246,
 462
 Campenhausen, Hans von 367
 Carraud, Vincent 273, 461
 Catull 408
 Cavell, Stanley 138
 Caws, Mary Ann 206
 Celan, Paul 137, 446, 451,
 – *Sprachgitter* 446
 Cerquiglini, Bernard 407, 409, 423f.,
 Cézanne, Paul 279
 Chamisso, Adelbert von 193
 Champollion, François 435
 Charniak, Eugene 354
 Chatman, Seymour 320
 Chetwyn, Bob 336
 Chiarini, Paolo 169
 Chomsky, Noam 40, 88f., 353
 Church, Alonzo 431
 Cicero 129, 133–135, 369
 Cixous, Hélène 390
 Clarke, Warren 324
 Clemens Alexandrinus 367
 Coleridge, Samuel Taylor 340
 Colli, Giorgio 155, 179
 Conrad, Joseph 10, 330
 Conrady, Karl Otto 453
 Contat, Michel 416
 Cook, David A. 461
 Cook, James 10f.
 Corbineau-Hoffmann, Angelika 121
 Corneille, Pierre 27
 Coseriu, Eugenio 44
 Cox, Paul 324
 Cozzenz, James G. 193
 Crary, Jonathan 77, 245, 273, 297, 301,
 320
 Cremerius, Johannes 388
 Croce, Benedetto 339f.
 Culler, Jonathan 77, 245, 301, 320, 385
 Curtius, Ernst Robert 367–369, 384
 D'Ydewalle, Géry 62
 Daguerre, Louis 271, 275
 Damisch, Hubert 275
 Dannenberg, Hilary P. 301
 Dannenberg, Lutz 80
 Dante Alighieri 114, 164
 De Man, Paul 134, 138, 174, 420, 451
 De Mauro, Tullio 41, 47
 Deguy, Michel 206
 Deleuze, Gilles 138, 177, 267, 288
 Derrida, Jacques 77, 127, 197, 202, 209f.,
 352, 385, 403, 436, 441, 454
 Descartes, René 272–274, 276, 461
 Detering, Heinrich 24, 220
 Dickens, Charles 321f.
 Diderot, Denis 258–262, 266, 268f.
 Diels, Hermann 7
 Dilthey, Wilhelm 66
 Dionysius Thrax 86
 Dithmar, Reinhard 63
 Döblin, Alfred 319
 Dodde, Nan L. 80
 Dohmen, Christoph 366
 Doležel, Lubomir 343
 Doran, Michael 279
 Döring, Tobias 209
 Dostojewskij, Fjodor M. 12
 Dotzler, Bernhard J. 211–229, 462
 Dryden, John 340
 Du Bos, Jean-Baptiste 339
 Duden, Konrad 88
 Dumézil, Georges 349
 Dürscheid, Christa 87, 89, 220
 Eagleton, Terry 220
 Eckermann, Johann Peter 167, 313
 Eco, Umberto 28, 33f., 37, 39, 47, 69,
 71, 74, 80, 154, 190, 210, 213, 217,
 229, 316, 320, 339–356, 460, 462
 – *Der Name der Rose* 33f.
 – *Das Foucaultsche Pendel* 34
 Eggs, Ekkehard 87
 Ehlich, Konrad 300
 Ehrenfels, Christian von 21
 Ehrich-Haefeli, Verena 388
 Eibl, Karl 80, 425

- Eich, Günter 101, 242
 – *Inventur* 242
- Eichendorff, Joseph von 101, 115, 148–152
 – *Wünschelrute* 115, 148–152
- Eisenberg, Peter 86, 89, 241
- Eisenstein, Sergej 260, 267f., 284–288, 461
 – *Panzerkreuzer Potemkin* 284–288
- Eisner, Fritz H. 190
- Elias, Otto-Heinrich 74
- Else, Gerald Frank 343f.
- Éluard, Paul 248
- Emerson, Peter Henry 277f., 280f.
- Enzensberger, Hans Magnus 80, 244
 – *ins Lesebuch für die oberstufe* 244
- Erlich, Victor 347
- Erzgräber, Willi 210
- Eschbach, Achim 47
- Eschenbach, Wolfram von 407
- Euripides 251, 405
- Fanselow, Gisbert 89
- Faulmann, Karl 225
- Feichtinger, Barbara 17
- Felix, Sascha W. 89
- Felman, Shoshana 400
- Fergusson, Francis 340
- Fichte, Johann Gottlieb 422
- Fiedler, Leslie A. 384
- Fillmore, Charles 354
- Finter, Helga 257
- Fischer-Lichte, Erika 266, 268
- Flashar, Helmut 269
- Flaubert, Gustave 352
- Fleming, Paul 373
- Flitner, Andreas 100
- Fohrmann, Jürgen 80, 245, 249
- Fokkema, Douwen W. 384
- Fontane, Theodor 12, 241
- Ford, John 351f.
- Forster, Edward Morgan 301
- Forster, Georg 10–12
 – *Reise um die Welt* 10–12
- Forster, Reinhold 10
- Foucault, Michel 14, 228f., 360f., 364, 368, 372, 384, 423, 453f.
- Fourier, Joseph 435
- Frank, Hans 275
- Frank, Horst J. 235, 240, 242, 249
- Frank, Manfred 67
- Frege, Gottlob 226
- Freud, Sigmund 177, 236, 323, 402, 404, 420, 454
- Freytag, Gustav 309, 317
- Fricke, Gerhard 15, 375
- Fricke, Harald 168
- Fried, Erich 83–85, 90
 – *Die Maßnahme* 83–85
- Fried, Michael 259, 269
- Friedman, Norman 290
- Friedrich, Hugo 29, 427, 432
- Fries, Thomas 460
- Frisé, Adolf 319
- Früchtel, Ludwig 367
- Frühwald, Wolfgang 117
- Frye, Northrop 165, 340, 344
- Fühmann, Franz 396
- Fuhrmann, Manfred 9, 18–20, 26–28, 75, 126, 306
- Gadamer, Hans-Georg 78, 164, 171
- Gaggi, Silvio 409
- Gajcek, Bernhard 117
- Gallas, Helga 196
- Gates, Bill 428
- Gauger, Hans-Martin 210
- Gebauer, Gunter 19
- Gelfert, Hans-Dieter 307
- Genette, Gérard 28, 72, 98, 289–292, 297, 316, 330f., 347, 409, 420, 424
- Genton, Elisabeth 189
- George, Stefan 107, 117f., 247
 – *Der Schläfer im Tal (Le dormeur du val)* 117f.
- Germain, Marie 386
- Gesner, Konrad 371f., 379
- Giel, Klaus 100
- Gilbert, Stuart 340
- Givon, Talmy 89
- Gödel, Kurt 429
- Goethe, Johann Wolfgang 10, 55, 109, 112f., 153f., 157, 166–173, 175, 184–186, 211–229, 231–234, 236, 238–

- 240, 244, 313f., 340, 358, 365, 373, 403, 406f., 430, 447f.
 – *Erhabner Großpapa...* [*Neujahrswunsch 1757*] 231–234, 236, 238–240
 – *Der Erlkönig* 109
 – *Harzreise im Winter* 447f.
 – *Hegire* 184f.
 – *Ich saug' an meiner Nabelschnur* 112f., 166, 171
 – *Die Leiden des jungen Werthers* 211–229
 – *Novelle* 313
 – *Römische Elegie V* 186
 – *Wilhelm Meisters Lehrjahre* 153f.
- Goetsch, Paul 62, 66, 308
- Goffman, Erving 72, 304f., 310, 329
- Gohlke, Paul 26, 83
- Gölter, Waltraud 393
- Gombrich, Ernst H. 229, 256
- Gooden, Angelica 269
- Goody, Jack 17
- Göpfert, Herbert G. 15, 221, 238, 375, 406
- Gorak, Jan 384
- Gordian II. 370
- Göttert, Karl-Heinz 190
- Gottfried von Straßburg 164
- Gottsched, Johann Christoph 372
- Götze, Alfred 100–101
- Gough, Kathleen 17
- Gozzi, Carlo 347
- Graevenitz, Gerhart von 187, 310
- Grappin, Pierre 241
- Greber, Erika 193–210, 215, 222, 307, 462
- Greene, Graham 328
- Greenblatt, Stephen 386
- Greimas, Algirdas J. 208f., 316, 349, 354, 421
- Greiner, Ulrich 365
- Grésillon, Almuth 409, 411, 424f.
- Greuze, Jean-Baptiste 259
- Greven, Jochen 188
- Griffith, David W. 283
- Grimm, Jacob 86, 88, 234
- Grimm, Jacob und Wilhelm 315–317
 – *Kinder- und Hausmärchen* 315–317
- Groddeck, Wolfram 83, 177–191, 194, 203, 462
- Grondin, Jean 78
- Groner, Rudolf 52, 62
- Gross, Sabine 214f., 229
- Grübel, Rainer 202
- Grund, Marthe 225
- Gründer, Karlfried 121
- Gryphius, Andreas 451
- Grzybek, Peter 210
- Guattari, Félix 138
- Gumbrecht, Hans Ulrich 238, 242, 361
- Gutenberg, Johannes 358f., 429
- Guthke, Karl S. 77
- Gutzkow, Karl 190
- Gwynne, Haydn 324
- Haarmann, Harald 17
- Haas, Alois M. 209
- Haas, Erika 197, 210
- Habekost, Engelbert 26
- Habermas, Jürgen 126
- Hafner, Heinz 201
- Halliwell, Stephen 23f., 28
- Halsall, Albert W. 97, 245
- Handke, Peter 37–39, 241, 319
 – *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* 37–39
- Hansen-Löve, Aage A. 206
- Hardmeier, Christof 17
- Hardt, Manfred 201
- Hartmann, Peter 44
- Haug, Walter 166, 174
- Haug, Wolfgang Fritz 453
- Hausner, Renate 237
- Havelock, Eric A. 18
- Haverkamp, Anselm 154, 162, 196, 401
- Hawthorne, Nathaniel 291, 297
- Hay, Louis 411
- Hebel, Johann Peter 101, 208
- Hecht, Werner 114
- Hecker, Max 407
- Heeg, Günther 75, 251–269, 309, 462
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 42f., 45, 209, 357, 359, 376, 380, 451
- Heidegger, Martin 177, 451, 454

- Heine, Heinrich 166, 187–190, 241, 244f.
 – *Ich halte ihr die Augen zu* 188–190
 – *Seegespenst* 241
- Heinemann, Wolfgang 90
- Helmholtz, Hermann von 275–277, 279
- Hemingway, Ernest 307f., 332
 – *Alter Mann an der Brücke (Old Man at the Bridge)* 307f.
- Henkel, Arthur 171
- Henne, Helmut 73
- Henry, O. (William Sydney Porter) 208
- Herder, Johann Gottfried 65, 79, 107, 161, 315
- Heringer, Hans Jürgen 89f., 100
- Herken, Rolf 431
- Herodot 24
- Herrlitz, Hans-Georg 373
- Herrmann, Friedrich Wilhelm 446
- Herrmann, Theo 21
- Hertz, Paul 277
- Hertz, Werner 114
- Hesiod 357
- Heydebrand, Renate von 384, 388, 417
- Hillebrand, Bruno 241
- Hilmes, Carola 190
- Hinck, Walter 27
- Hißmann, Michael 60
- Hjelmlev, Louis 43, 45, 47
- Hobbes, Thomas 340, 368
- Hoddis, Jakob von 119
 – *Weltende* 119
- Hodges, Andrew 431, 441
- Hodges, William 10–12
- Hof, Renate 388, 400
- Hoffmann, E. T. A. 385–400
 – *Der Goldne Topf* 385–400
- Hofmann, Gert 211
- Hofmannsthal, Hugo von 318, 392
 – *Sommerreise* 318
- Hohl, Ernst 370
- Hölderlin, Friedrich 54, 81, 245f., 423f., 445f., 451
 – *Andenken* 446
- Holenstein, Elmar 47, 202
- Hollander, John 181, 237
- Hömberg, Walter 222
- Homer 17f., 66, 126, 165, 346, 357, 405
- Hopkins, Gerald Manley 202
- Horaz 18, 28, 184, 369, 373
- Hörisch, Jochen 67
- Horn, Eva 240, 249
- Horn, Hans-Jürgen 174
- Horster, Patrick 431, 441
- Horstmann, Ulrich 370
- Hošek, Chaviva 181, 249
- Humboldt, Wilhelm von 60, 100, 161
- Hupel, August Wilhelm 73
- Hurlebusch, Klaus 410, 425
- Husserl, Edmund 8
- Iamblichos 346
- Iffland, August Wilhelm 265
- Ihwe, Jens 317
- Illich, Ivan 225
- Ince, Darrel C. 435, 441
- Ingarden, Roman 220–222
- Innis, Harold Adams 360f.
- Irenäus 367
- Irigaray, Luce 390
- Irvine, Lorna Marie 210
- Iser, Wolfgang 71, 213, 220–224, 228f.
- Ivanovič, Christine 451
- Jackson, Don D. 36
- Jain, Elenor 209
- Jakobson, Roman 47, 196, 202, 208, 215, 342, 404
- James, Henry 7, 289, 331
- Jandl, Ernst 257
- Janssen, Ulrike 226
- Janz, Marlies 392
- Jauß, Hans Robert 361
- Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) 182, 452
- Jochum, Uwe 361
- Johansen, Jørgen Dines 191
- Johnson, Barbara 245, 249
- Johnson, Samuel 340, 353
- Jolles, André 311f.
- Jørgensen, Sven-Aage 248
- Joyce, James 340, 348, 350, 422f.
- Jung, Carl Gustav 314
- Kablitz, Andreas 25, 28

- Kafka, Franz 12f., 90–101, 291, 350, 383,
 411–419, 423
 – *Ein Bericht für eine Akademie* 12f.
 – *Der Fahrgast* 90–101
 – *Ein Leben* 411–419
 Kahn, Paul 427
 Kaiser, Gerhard 157, 166f., 244, 249
 Kalivoda, Gregor 87
 Kallimachos 368
 Kallmeyer, Werner 70
 Kallweit, Manfred 243
 Kamlah, Wilhelm 32, 46
 Kannicht, Richard 21
 Kant, Immanuel 125f., 363, 375
 Kanzog, Klaus 423, 425
 Kardaun, Maria 28
 Kasher, Asa 40
 Kasparov, Garij 435
 Kaukoreit, Volker 84
 Kayser, Wolfgang 55, 121
 Keany, John J. 66
 Keller, Otto 201
 Kelletat, Alfred 446
 Kemp, Friedhelm 117
 Kemp, Wolfgang 302
 Kennedy, George A. 28
 Kersting, Rudolf 267, 269
 Ketelsen, Uwe-Karsten 454
 Kierkegaard, Søren A. 177
 Kimmerle, Heinz 67
 Kimmich, Dorothee 271
 Kircher, Athanasius 272, 435, 461
 Kircher, Hartmut 87
 Kirtler, Friedrich A. 80, 187, 318, 357–
 361, 395, 441, 453f., 462
 Kittler, Wolf 90, 427–441, 462
 Kleene, Stephen C. 431, 441
 Klein, Dorothea 451
 Klein, Joseph 91
 Klein, Wolf Peter 225
 Kleinschmidt, Erich 319
 Kleist, Heinrich von 318, 447
 – *Die Marquise von O...* 318
 – *Das Erdbeben in Chili* 318
 Kloesel, Christian J. W. 33, 47
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 107, 185,
 245f., 373, 406
 – *Der Tod* 246
 Klotz, Volker 262, 311
 Kluckhohn, Paul 224, 315, 378
 Kluge, Friedrich 100f.
 Klüsener, Erika 314
 Koch, Gertrud 282
 Koch, Hans-Gerd 90
 Köhler, Erich 29
 Kolbe, Jürgen 453
 Kopperschmidt, Josef 125
 Korff, Hermann August 65
 Koschatzky, Walter 461
 Koschel, Christine 116, 243
 Koschorke, Albrecht 296
 Koselleck, Reinhart 210, 300
 Kotzebue, August von 265
 Kraft, Herbert 425
 Krampen, Martin 47
 Krass, Stephan 366
 Kraus, Karl 183
 Kreuzer, Helmut 222
 Kristeva, Julia 120, 390, 403, 420
 Kroll, Renate 210
 Kronauer, Brigitte 299–301, 305, 319
 Kroß, Matthias 68
 Kuhlen, Rainer 409
 Kullmann, Wolfgang 28
 Kunz, Josef 313
 Küchler, Walther 118
 Küper, Christoph 109, 121
 Kurscheidt, Georg 386
 Kurz, Gerhard 106, 121, 154, 159–161,
 163f.
 Lacan, Jacques 264, 393, 438, 450
 Lachmann, Karl 407f., 420, 423f.
 Lachmann, Renate 210, 401
 Lakoff, George 353
 Lambertson, Robert 66
 Langbaum, Robert 351
 Lämmert, Eberhard 65, 174, 206, 320,
 453f.
 Langen, August 247
 Lapp, Edgar 83
 Latacz, Joachim 18

- Lausberg, Heinrich 155, 174, 224
 Le Bossu, René 339
 Lebrave, Jean-Louis 409
 Lebsanft, Franz 247f.
 Leeuwen-Turnocová, Jiřina van 210
 Lehmann, Hans-Thies 254
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 370, 374
 Lempicki, Sigmund von 453
 Lenz, Jakob Michael Reinhold 69–80, 211
 – *Der Hofmeister oder Vorteile der Privat-
 erziehung* 69–80, 370
 Lepenies, Wolfgang 372
 Lessing, Gotthold Ephraim 27, 64, 220f., 258f., 340, 359, 405, 408, 447
 Lévi-Strauss, Claude 196, 208, 420
 Lewandowski, Theodor 123
 Lichtenberg, Georg Christoph 370
 Liebrand, Claudia 197, 205, 271, 385–400, 463
 Lindhoff, Lena 400
 Link, Jürgen 174, 193
 Linke, Angelika 85, 87, 89, 91
 Lobsien, Eckhard 178, 191
 Lodge, David 321–338, 460, 463
 – *Literatenspiele (The Writing Game)* 321, 336f.
 – *Martin Chuzzlewit* 321, 332f.
 – *Ortswechsel (Changing Places)* 329f.
 – *Saubere Arbeit (Nice Work)* 321, 324, 26f., 332f., 336
 Loerke, Oskar 92, 243
 Lohmeier, Dieter 246
 Longin (Pseudo-Longin) 18, 28, 341f.
 Lorenzen, Paul 32, 46
 Lotman, Jurij M. 198, 202–204, 208, 222
 Lübke, Hermann 310
 Lubkoll, Christine 103–121, 166, 463
 Luckmann, Thomas 363
 Ludwig, Hans-Werner 201
 Ludwig, Werner 316
 Luhmann, Niklas 8, 124, 358, 421, 454
 Lukrez 408
 Lumière, Auguste und Louis Jean 283
 Lurija, Aleksandr Romanovič 401
 Luther, Martin 63f., 80, 178
 – *Vom Hunde im Wasser* 63f.
 Lützeler, Paul Michael 314
 Macheiner, Judith 101
 Machiavelli, Niccolò 9
 Macpherson, Crawford Brough 368
 Maholy-Nagy, Lázló 279
 Maihofer, Andrea 398
 Mallarmé, Stéphane 7
 Man Ray 278–280, 461
 Mandelbrot, Benoît B. 187, 434
 Mandelkow, Karl Robert 217
 Manguel, Alberto 62
 Mann, Thomas 14–15, 103–105, 350, 401, 422f.
 – *Der Erwählte* 103–105
 – *Das Gesetz* 14f., 401
 Manzoni, Alessandro 348
 Marcion 367
 Marcy, Etienne J. 280
 Margreiter, Reinhard 209
 Marius, Benjamin 209
 Markus, Manfred 291, 297
 Martens, Gunter 423
 Martinet, André 44
 Marty, Eric 403
 Marx, Karl 454
 Masereel, Frans 302
 Matcĳka, Ladislav 196
 Mathy, Dietrich 190
 Matt, Peter von 97, 238
 Matthisson, Friedrich von 68
 Maturana, Humberto R. 454
 McLeod, James E. 314
 McLuhan, Marshall 351, 360f.
 Meier, Christian 9
 Meinecke, Dietlind 446
 Menaul, Chris 326f.
 Mendelssohn, Peter de 103
 Menke, Bettine 135, 197, 210, 244, 249, 397
 Menke, Christoph 174
 Menninger, Karl 226
 Meschonnic, Henri 121
 Metz, Christian 316
 Metzger, Wolfgang 260

- Meulen, David L. 426
 Meyer, Conrad Ferdinand 157–174, 243, 424
 – *Zwei Segel* 157–174
 – *Chor der Toten* 243
 Meyer, Herbert 68
 Meyer, Johann Heinrich 170
 Meyer, Richard M. 237
 Meyer, Theodor A. 220f.
 Meyer-Krentler, Eckehard 425
 Michel, Gabriele 300
 Michel, Karl Markus 42, 375
 Migne, Jacques P. 367
 Miller, James E. 289
 Müller, Norbert 182
 Millett, Kate 389
 Mitchell, W. J. Thomas 28
 Mitscherlich, Alexander 236, 402
 Mittelstraß, Jürgen 195, 310
 Moi, Toril 400
 Moldenhauer, Eva 42, 375
 Montaigne, Michel de 386
 Montinari, Mazzino 155, 179
 Moravia, Alberto 348
 Morgenstern, Christian 193
 Morhof, Daniel Georg 371–373
 Mörike, Eduard 234–241, 247
 – *Ein Stündlein wohl vor Tag* 234–241
 Moritz, Karl Philipp 107
 Morris, Charles W. 47
 Müller, Harro 80, 245, 249
 Müller, Jörg Jochen 453
 Müller, Klaus-Detlef 258
 Müller-Salget, Klaus 216
 Müller-Seidel, Walter 386
 Muncker, Franz 245f.
 Münster, Clemens 116, 243
 Musil, Robert 101, 318f., 418, 425
 Muth, Ludwig 62
 Muybridge, Eadweard J. 280
 Naborowski, Daniel 210
 Nägele, Rainer 185
 Napoleon Bonaparte 435
 Nassen, Ulrich 80
 Nell, Victor 62
 Nelson, Ted 409
 Neuber, Wolfgang 190
 Neumann, Gerhard 7–16, 25, 28f., 90, 92, 135, 155, 243f., 249, 401–426, 463
 Neumann, John von 440
 Nibbrig, Christiaan L. Hart 28
 Nichols, Peter 328f.
 Niépce, Joseph N. 271
 Nietzsche, Friedrich 22, 80, 138, 155, 161, 177, 179–183., 187, 340, 359f., 402f., 422
 – *Dionysos-Dithyramben* 179–181
 – *Also sprach Zarathustra* 182f., 187
 Noguez, Dominique 354
 Nörtemann, Regina 119
 Nöth, Winfried 47
 Novalis (Friedrich von Hardenberg) 224, 247, 315, 377f., 382f., 432
 – *Dialogen* 377f.
 Nünning, Ansgar 301
 Nussbaumer, Markus 68
 Nycce, James M. 427
 Oberer, Hariolf 275
 Oehler, Klaus 300
 Oellers, Norbert 91
 Oeming, Manfred 366
 Oesterle, Günter 395
 Ohly, Friedrich 241
 Oksenberg Rorty, Amélie 22, 29
 Opitz, Martin 27, 106, 109
 Orlich, Wolfgang 269
 Osterwalder, Hans 206
 Paech, Joachim 292
 Pannenberg, Wolfhart 384
 Panofsky, Erwin 275
 Pape, Helmut 33
 Paré, Ambroise 386
 Parham, Ruth 52, 62
 Parker, Patricia 181, 237, 249
 Pascal, Blaise 375, 377
 Pasley, Malcolm S. 414
 Pasquali, Adrien 411
 Pasternak, Boris 451
 Paul, Hermann 73
 Pawel, Jacob 245f.
 Pechlivanos, Miltos 220, 223, 249

- Peil, Dietmar 241
 Peirce, Charles S. 33–36, 45, 47, 209–210, 355
 Pelster, Theodor 154
 Perelmann, Chaim 138
 Perels, Christoph 313
 Perl, Carl Johann 42
 Pestalozzi, Karl 187
 Peters, Jan-Marie 283f.
 Petersen, Julius 245
 Petersen, Jürgen H. 19, 290
 Petrarca, Francesco 370, 377, 407
 Petri, Bernhard 187
 Petsch, Robert 264
 Pfeiffer, K. Ludwig 238, 242, 361
 Pfister, Manfred 252, 308
 Pfitenhauer, Helmuth 170
 Philipps, Sigrid 393
 Pythagoras 346
 Pico della Mirandola 275
 Pinter, Harold 328, 334
 Pittrof, Thomas 231–249, 463
 Plachta, Bodo 425
 Platon 18, 20, 26–28, 129, 289f., 355f., 444, 451
 Plauen, E. O. (Erich Ohser) 302–306
 – *Vater und Sohn* 302–306
 Plenzdorf, Ulrich 72
 Plinius 371
 Poe, Edgar Allan 28, 291f., 297, 339, 341–344, 351f., 432–441, 450
 – *Der Rabe (The Raven)* 341, 343, 352,
 – *Der Goldkäfer (The Gold Bug)* 432–441
 Pollatsek, Alexander 62
 Polti, Georges 347
 Porset, Charles 42
 Potter, Dennis 327
 Prince, Gerald 320
 Promies, Wolfgang 370
 Propp, Vladimir 208, 315–318, 347
 Proust, Marcel 98, 174, 331, 350, 420
 Quilligan, Maureen 160
 Quintilian 83, 129f., 159, 163, 368, 410
 Racine, Jean 251f.
 – *Iphigénie* 251f.
 Rahlfs, Alfred 366
 Rahn, Helmut 130, 159, 369
 Raible, Wolfgang 215, 404
 Ramm, Klaus 90
 Rastier, François 70
 Rayner, Keith 62
 Reichel, Michael 28
 Reichert, Klaus 137
 Reijen, Willem van 174
 Reiss, Gunter 361
 Renner, Rolf Günter 26
 Renner, Ursula 17–29, 306, 463
 Reuß, Roland 426
 Reynolds, Joshua 340
 Rheinfelder, Hans 114
 Riccoboni, Marie-Jeanne Laboras de Mézières 267
 Richards, Ivor A. 340
 Richardson, Samuel 64, 218
 Richartz, Heinrich 101
 Rickheit, Gert 90
 Ricklefs, Ulfert 410
 Ricœur, Paul 20, 23–25, 80, 155, 162, 316, 347, 352
 Riedel, Manfred 310
 Rieger, Stefan 249
 Riffaterre, Hermine 206
 Rilke, Rainer Maria 107, 177, 420
 – *Neunte Duineser Elegie* 177
 Rimbaud, Arthur 110, 117f.
 – *Der Schläfer im Tal (Le dormeur du val)* 110, 117f.
 Rimmon-Kenan, Shlomith 301, 320
 Ritter, Adolf Martin 367, 368
 Ritter, Joachim 66, 121, 260
 Robbe-Grillet, Alain 331
 Rohde-Dachser, Christa 394, 400
 Rohlf, Gerhard 160
 Rohr, Susanne 33
 Rorty, Richard M. 161
 Rösler, Wolfgang 17
 Rossbacher, Karlheinz 222
 Rotman, Brian 226, 229
 Rougemont, Martine de 269
 Rousseau, Jean-Jaques 42, 107, 218, 388, 420

- Ruberg, Uwe 241
 Ruf, Martin 460
 Rushdie, Salman 193
 Ryan, Marie-Laure 320
 Sachs, Hans 451
 Sacks, Sheldon 155
 Saenger, Paul 62
 Sakellariou, Michael B. 9
 Sallust 369
 Samuel, Richard 224, 315, 378
 Sattler, Dietrich E. 424
 Sauder, Gerhard 232
 Saussure, Ferdinand de 41, 43, 45, 47,
 88, 194f., 209, 214, 403, 419f., 422
 Savigny, Eike von 123
 Schad, Christian 280
 Schade, Sigrid 174
 Schadewaldt, Wolfgang 29
 Schäfer, Eckart 184
 Schelbert, Tarcisius 202
 Schellhaffer, Johann Tobias 232
 Scherer, Wilhelm 361
 Schereschewskij, Benjamin S. 401
 Scherner, Maximilian 101
 Scherpe, Klaus 10
 Schiewe, Jürgen 17
 Schillemeit, Jost 414
 Schiller, Friedrich 15f., 68, 131, 171,
 245, 262–265, 308f., 374–376, 380,
 382f., 385f., 452
 – *An die Freude* 385
 – *Maria Stuart* 262–265, 308f.
 Schlaffer, Hannelore 312f., 390
 Schlaffer, Heinz 17, 169, 240, 246, 248f.
 Schlechta, Karl 80, 402
 Schlegel, August Wilhelm 374, 376–382
 Schlegel, Friedrich 357, 365, 374, 381f.
 Schlegel, Hans-Joachim 288
 Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst
 18, 67, 71, 73–77, 79
 Schlick, Moritz 277
 Schlieben-Lange, Brigitte 110, 121
 Schliemann, Heinrich 420
 Schmale, Wolfgang W. 80
 Schmid, Wolf 202, 208, 300
 Schmidt, Arno 7
 Schmidt, Claudia 83–101, 463
 Schmidt, Erich 218
 Schmidt, Wolf 307
 Schmitt, Arbogast 25
 Schmolck, Benjamin 101
 Schneider, Hans Julius 68
 Schneider, Manfred 314, 363–384, 463
 Schneider, Theodor 384
 Schnitzler, Günter 17
 Scholem, Gershom 365
 Schönberg, Arnold 257
 Schöne, Albrecht 101, 171, 216, 218,
 448
 Schöner, Jörg 266
 Schöpsau, Klaus 247f.
 Schottlaender, Rudolf 370
 Schröder, Jürgen 447
 Schubarth, Carl Ernst 168
 Schubert, Susanne 307
 Schüle, Frieder 305
 Schultz, Hartwig 115
 Schultze, Dörte 34
 Schulz, Beatrice 460
 Schulz-Buschhaus, Ulrich 384
 Schulze, Winfried 72
 Schuman, Howard 335f.
 Schütze, Fritz 304
 Schwartz, Hillel 408
 Schwarz, Arturo 280
 Schweppenhäuser, Hermann 281, 361,
 365, 417
 Searle, John R. 44, 124, 138
 Sebeok, Thomas A. 31, 47, 210
 Seele, Astrid 26
 Segeberg, Harro 283
 Segebrecht, Wulf 232
 Seidel, Wilhelm 121
 Seidl, Horst 21
 Selden, Raman 320
 Sembdner, Helmut 318, 447
 Semler, Johann Salomo 66
 Seth, Vikram 332
 Shakespeare, William 139–150, 160,
 231f., 386, 423
 – *Romeo und Julia* (*Romeo and Juliet*)
 134–150

- Shannon, Claude E. 437f., 440f.
 Siegert, Bernhard 218
 Singer, Herbert 216
 Šklovskij, Victor 347
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 171
 Solotaroff, Lynn 401
 Sophokles 344, 369, 405
 Sørensen, Bengt Algot 171, 175
 Souriau, Edgar 347
 Sowinski, Bernhard 87
 Spark, Muriel 329
 Sperber, Dan 35, 155
 Spinks, Cary W. 210
 Spinoza 349
 Spitzer, Leo 98
 Sprengel, Peter 170, 233
 Stadler, Ulrich 187
 Stahel, Albert A. 460
 Stählin, Otto 367
 Staiger, Emil 452
 Stanitzek, Georg 245, 249
 Stanzel, Franz K. 289–291
 Starobinski, Jean 419
 Stedman, Edmund Clarence 432
 Stefel, Max 293
 Steiger, Johann Anselm 451
 Stein, Elisabeth 454
 Stein, Gertrude 181f.
 Stein, Peter K. 237
 Steiner, Gerhard 11
 Steinfeld, Thomas 210
 Stempel, Wolf-Dieter 210, 300
 Stendhal (Henri Beyle) 8, 193
 Stephan, Inge 389
 Stiegler, Bernd 268, 271–297, 463
 Stierle, Karlheinz 25, 69, 206, 208, 210, 300
 Süfter, Adalbert 292–296
 – *Der Condor* 292–296
 Stock, Brian 408
 Storm, Theodor 246
 – *Meeresstrand* 246
 Straub, Johannes 370
 Strohner, Hans 90
 Ströker, Elisabeth 72
 Strube, Werner 72
 Struck, Wolfgang 249
 Stückrath, Jörg 174, 222, 305
 Sünkel, Wolfgang 66
 Suphan, Bernhard 65, 79, 107, 315
 Susman, Margarete 240
 Szondi, Peter 81
 Talbot, Fox 271
 Tesauro, Emanuele 339
 Tesnières, Lucien B. 421
 Textor, Johann Wolfgang 232
 Tgahrt, Reinhard 243
 Theodectes 130
 Thomas von Aquin 341, 356
 Tieck, Ludwig 247
 Tiedemann, Rolf 281, 361, 365, 417
 Timpanaro, Sebastiano 408
 Titunik, Irwin R. 196
 Titzmann, Michael 157, 166, 169–171, 218, 222
 Todorov, Tzvetan 290, 313, 316, 320, 348
 Tolstoj, Leo 193, 328
 Trabandt, Jürgen 31–47, 75, 463
 Treu, Ursula 367
 Trubetzkoy, Nikolaj S. 197
 Trunz, Erich 112, 184
 Tschchow, Anton P. 199–207, 307
 – *Der Dicke und der Dünne (Tolstoj i tonkij)* 199–207, 307
 Turing, Alan Mathison 429–441
 Turner, Victor 314
 Ueding, Gert 87, 97, 210, 245, 247f.
 Ulam, Stanislaw M. 440f.
 Uspenskij, Boris A. 198
 Vahl, Heidemarie 84
 Valéry, Paul 401, 407, 409
 Van Dijk, Teun A. 426
 Vater, Heinz 85, 95, 98
 Verga, Giovanni 348
 Vergil 164, 369
 Verheyen, Egon 275
 Vernam, Gilbert S. 439
 Veselovskij, Alexandr N. 347
 Vico, Giambattista 339, 353
 Viehoff, Reinhold 222
 Viehweger, Dieter 90

- Vieregg, Axel 242
 Vinken, Barbara 210, 245, 397
 Vitruv 255
 Vogt, Jochen 291
 Vöhler, Martin 246
 Volek, Emil 301
 Vollhardt, Friedrich 80
 Vossius, Gerhard Johannes 130f., 159
 Voßkamp, Wilhelm 218
 Wagenknecht, Christian 108, 110, 121, 183
 Wagner, Monika 174
 Wahl, François 290
 Walser, Robert 187f.
 – *Der Spaziergang* 187f.
 Walter, Hermann 174
 Warburg, Aby 256
 Warning, Rainer 25, 220f., 229, 248
 Warren, Austin 340
 Warren, Robert Penn 290
 Watt, Ian 17
 Watzlawick, Paul 36
 Weber, Dietrich 300, 320
 Weber, Max 9
 Wedekind, Frank 101
 Wehle, Winfried 248
 Weidemann, Hermann 42
 Weidenbaum, Inge von 116, 243
 Weigel, Harald 408, 426
 Weigel, Sigrid 174, 389, 400
 Weimar, Klaus 49–62, 67, 76, 81, 88, 93, 157, 174, 361, 372, 379, 443–457, 460, 463
 Weinhandl, Ferdinand 175
 Weinrich, Harald 84, 90–93, 98–100, 138, 160, 242
 Weisedel, Wilhelm 363
 Weiss, Walter 101
 Weitz, Michael 249
 Welke, Klaus 89
 Wellbery, David E. 139–155, 158, 160f., 318, 463
 Wellek, René 340
 Wellmann, Hans 101
 Wellmer, Albrecht 68
 Wheatstone, Charles 277f., 461
 Wieland, Christoph Martin 248, 406
 Wiese, Benno von 216
 Wiethölter, Waltraud 211
 Wilson, Deirdre 35
 Wilson, Robert 104, 257
 Windfuhr, Manfred 189
 Winko, Simone 384, 388f.
 Winter, Hans-Gerd 80
 Witte, Karsten 283
 Wittgenstein, Ludwig 68, 172, 434, 441
 Woesler, Winfried 426
 Woodberry, George Edward 432
 Woolf, Virginia 331
 Wordsworth, William 340
 Wright, Beth S. 251
 Wulf, Christoph 19
 Wunderlich, Dieter 138
 Wunsch, Marianne 222
 Zäch, Alfred 157, 243
 Zedler, Johann Heinrich 70, 73, 233
 Zeeb, Ekkehard 447
 Zeller, Hans 157, 161, 243, 424, 426
 Zelter, Karl Friedrich 406f.
 Zenge, Wilhelmine von 447
 Zenodot 405
 Zimmermann, Margarete 210
 Zollna, Isabel 109f., 121
 Zwetajewa, Marina 451

Editorische Notiz

Der Beitrag von Klaus Weimar *Lesen: zu sich selbst sprechen in fremden Namen* ist zuerst erschienen in: Dialog. Hg. von Thomas Bearth / Thomas Fries / Albert A. Stahel (Zürcher Hochschulforum 22). Zürich 1994, S. 111–123. Der Wiederabdruck geschieht mit freundlicher Genehmigung des Verlags der Fachvereine, Zürich.

Der Beitrag von David Lodge erschien unter dem Titel: *Novel, Screenplay, Stage Play: Three Ways of Telling a Story* in: David Lodge: *The Practice of Writing. Essays, Lectures, Reviews and a Diary*. London 1996, S. 201–217. Übersetzt von Martin Ruf. Mit freundlicher Genehmigung des Hoffmanns Verlags, Zürich.

Der Beitrag von Umberto Eco *Von Aristoteles bis Poe* ist zuerst erschienen in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1994, Heft 1, S. 123–138; aus dem Französischen von Beatrice Schulz. Wiederabdruck mit freundlicher Genehmigung von Umberto Eco und dem Metzler-Verlag, Stuttgart.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Athanasius Kircher, Camera obscura, aus: *Ars magna lucis et umbrae: in decem libros digesta*, Rom 1646. Die Abbildung stammt aus: Walter Koschatzky, *Die Kunst der Photographie*. Wien 1993, S. 39.

Abb. 2: René Descartes, Modell des menschlichen Auges. Die Abbildung stammt aus: Ders., *La Dioptrique*. In: *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences plus La Dioptrique. Les météores et La Géométrie quie sont essais de cete méthode*. Hg. von Jean-Robert Armogathe / Vincent Carraud. Paris 1986, S. 103.

Abb. 3: Sehpypamide aus: Abraham Bosse, *Manière universelle de Mr. Desargues pour pratiquer la perspective*. Paris 1648.

Abb. 4: Reflexionsstereoskop nach dem Patent von Charles Wheatstone. Abbildung aus: Sehsucht. *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Bonn 1993, S. 282.

Abb. 5: Man Ray, *Rayograph*, 1923. Abbildung aus: Janus (Hg.), *Man Ray. The Photographic Image*. London 1980, Abb. 37.

Abb. 6: Sergej Eisenstein, *Panzerkreuzer Potemkin*. Treppenszene in Odessa. Die Abbildung stammt aus: David A. Cook, *A History of Narrative Film*, 3. Aufl., New York/London 1996, S. 162.

Abb. 7: Ebd., S. 164.

Autorinnen und Autoren

PD Dr. Thomas Böning
 Deutsches Seminar II
 Universität Freiburg
 Werthmannplatz
 79085 Freiburg

Dr. Heinrich Bosse
 Deutsches Seminar II
 Universität Freiburg
 Werthmannplatz
 79085 Freiburg

Dr. Rüdiger Campe
 Fachbereich 3. Literatur- und
 Sprachwissenschaft
 Universität GH Essen
 45117 Essen

Dr. Bernhard Dotzler
 Institut für deutsche Sprache und
 Literatur
 Universität zu Köln
 Albert-Magnus-Platz
 50923 Köln

Prof. Dr. Umberto Eco
 c/o Editore Bompiani
 Via Mecenate 91
 I - 20138 Milano

Prof. Dr. Erika Greber
 Institut für Komparatistik
 Universität München
 Schellingstr. 3
 80799 München

Prof. Dr. Wolfram Groddeck
 Deutsches Seminar
 Universität Basel
 Engelhof, Nadelberg 4
 CH - 4051 Basel

PD Dr. Günter Heeg
 Institut für Theater-, Film- und Medienwis-
 senschaft der Universität Frankfurt a. M.,
 J. F. Kennedy-Str. 30
 63457 Hanau

Prof. Dr. Friedrich A. Kittler
 Institut für Ästhetik
 Humboldt Universität zu Berlin
 Sophienstr. 22a
 10178 Berlin

Prof. Dr. Wolf Kittler
 Dept. of Germanic, Oriental, and
 Slavic Languages and Literatures
 University of California
 Santa Barbara, CA 93106, USA

PD DR. Claudia Liebrand
 Deutsches Seminar II
 Universität Freiburg
 Werthmannplatz
 79085 Freiburg

Dr. Claudia Schmidt
 Deutsches Seminar I
 Universität Freiburg
 Werthmannplatz
 79085 Freiburg

Prof. Dr. Christine Lubkoll
 Institut für Neuere Deutsche
 Literaturwissenschaft
 Justus-Liebig Universität Gießen
 Otto Behagelstr. 10b
 35359 Gießen

Prof. Dr. Manfred Schneider
 Fachbereich 3. Literatur- und
 Sprachwissenschaft
 Universität GH Essen
 45117 Essen

Prof. Dr. David Lodge
 c/o Haffmans Verlag
 Heinrichstr. 267
 CH – 8037 Zürich

Dr. Bernd Stiegler
 Romanistik I
 Universität Mannheim
 Schloß
 68131 Mannheim

Prof. Dr. Gerhard Neumann
 Institut für Deutsche Philologie
 Universität München
 Schellingstr. 3
 80799 München

Prof. Dr. Jürgen Trabant
 Institut für Romanische Philologie
 Freie Universität Berlin
 Habelschwerdter Allee 45
 14195 Berlin

PD Dr. Thomas Pittrof
 Deutsches Seminar II
 Universität Freiburg
 Werthmannplatz
 79085 Freiburg

Prof. Dr. Klaus Weimar
 Zürichbergstr. 140
 CH – 8044 Zürich

PD Dr. Ursula Renner-Henke
 Deutsches Seminar II
 Universität Freiburg
 Werthmannplatz
 79085 Freiburg

Prof. Dr. David E. Wellbery
 Dept. of German
 Johns Hopkins University
 245 Gilman Hall
 3400 N. Charles Street
 Baltimore, MD 21218-2690, USA

