

MIMETISCHE INKOHÄRENZ UND SYMPRAKTISCHE KOHÄRENZ IN MODERNER DICHTUNG

1. »Interesseloses Wohlgefallen« und »Funktionslust«

Die wissenschaftliche Erörterung von Lyrik oder Literatur überhaupt schleppt einige, unnötig begrenzende Prämissen mit sich, die nur sehr schwer aufzudecken sind. Mit dem Titel dieses Kapitels habe ich Kant in Gegensatz zu den verschiedenen »Funktionalisten« der 30er Jahre gesetzt, die mir wichtig erscheinen.

Kant hat mit seiner »Kritik der Urteilskraft« nicht nur die triadische Aufteilung der menschlichen Vermögen in Erkenntnis-, Begehungs- und Empfindungsvermögen (Verstand, Wille, Gefühl) verfestigt, sondern die Diskussion um Kunst eigentlich bis heute dreifach beeinflusst: Einmal hat seine Zuordnung des Ästhetischen zu Empfindungsvermögen und Gefühl ununterbrochen den Nachweis provoziert, dass Kunst trotz seiner gegenteiligen Behauptungen erkenntnisfördernd sei. Ja, man hat den Eindruck, als ginge es den Kunstwissenschaftlern vor allem darum zu zeigen, wie Kunst Wissen und Einsicht transportiert. Zweitens hat seine These, dass das Geschmacksurteil rein und nicht «barbarisch» zu sein habe (»kein bloß empirisches Wohlgefallen« beinhalten solle - wie gar »Reiz oder Rührung« (S. 13 ff.)) zu einer immer noch anhaltenden Abwertung sinnenfreudiger, gemischter und gefühlsintensiver Kunst geführt. Vor allem ist jedoch sein Reinheitsstreben insofern über sein Jahrhundert hinaus – das er vorzüglich repräsentiert – wirksam geblieben, da er den Kunstumgang als kontemplativ auch vom Begehungsvermögen abkoppelte.

Es gilt eine Kritik an den immer noch spürbaren Einseitigkeiten weiterzuführen, die John Dewey und andere, noch zu nennende Denker der 1930er Jahre artikuliert haben. Sie behauptet gegen Kant, dass das Ästhetische alle menschlichen Vermögen umfasst, ja dass es historisch und kompensatorisch oft genau auf den jeweiligen Mangel reagiert: Auf chaotische Zeiten mit Erfahrungsangeboten von Ordnung, auf in Ordnungen erstarrte mit Chaos, auf gefühlsüberladene mit Intellektualität (und umgekehrt), auf antriebslose mit den Willen anregenden Utopien etc. Dewey illustriert dies mit einem Zitat von Keats:

»Was den poetischen Charakter selbst angeht. So ist er kein Selbst. Er ist alles und nichts – er erfreut sich des Lichts wie des Schattens; er lebt seine Vorliebe, mag er nun angenehm oder widerwärtig, erhaben oder niedrig, reich oder arm, gemein oder kultiviert sein. Er ergötzt sich ebenso am Ersinnen eines Iago wie eines Imogen. Was den gewandten Philosophen schockiert, das erfreut das Chamäleon Dichter. Er richtet keinen Schaden an, wenn er an der Schattenseite der Dinge Gefallen findet, denn beide enden für ihn im Spekulativen. Ein Dichter ist poetischer als alles, was existiert ...« (302).

Wenn der Poet als Macher von Kunstwerken gerade auf eine Überwindung der – historisch-philosophisch wie auch in der Praxis modernen Lebens gemachten – Scheidung von Sinnlichkeit und Vernunft, Verlangen und Wahrnehmung ausgerichtet ist, dann ist sein

Werk ein Angebot für den Genießenden, damit jeglichen Nutzen an sich erfahrbar zu machen. Kunst wäre demnach die Möglichkeit par excellence, die menschlichen Vermögen trotz widriger Umstände verschiedenster Natur zu entfalten. Grundlegend wäre dann die Annahme, dass das oder zumindest ein ursprüngliches, mit Glückserfahrung oder zumindest Lust verbundenes Ziel des Menschen die Entfaltung eben dieser Vermögen ist:

»Wir erfahren Farben bewusst, weil wir dem Trieb zu schauen nachgeben; wir hören Töne, weil wir beim Hören eine Befriedigung empfinden. Bewegungskraft und Sinnes-Struktur bilden einen einzigen Apparat und bewirken eine einzige Funktion. Da Leben Aktivität ist, entsteht, wann immer ein Handeln verhindert wird, ein Wünschen und Begehren. Ein Gemälde verschafft ästhetische Befriedigung, weil es dem Hunger nach Szenen entgegenkommt [...] Ins Reich der Kunst wie der Gerechten kommen nur die, die hungern und dürsten.« (299)

Angewandt auf unser Problem – die gewollte Inkohärenz in moderner Lyrik (und Kunst überhaupt) – könnte man von einer grundlegenden semiotischen »Funktionslust« ausgehen (der Terminus stammt von den Prager Strukturalisten): Wie es erfreut, selbst zu gehen, selbst zu schmecken, selbst etwas zu bauen etc., ist die Selbsterfahrung der Semiosefähigkeit sicherlich beglückend. Inkohärenz wäre demnach neben Unvollständigkeit (»Leerstelle«), Widersprüchlichkeit u.v.m. ein «organisierendes» Verfahren: Es regt das Begehrensvermögen (z.B. nach Ganzheit) an, wie kalte Duschen den Kreislauf. Dieser Gedanke ist nicht neu, wie die Diskussionen um Fragment oder Torso lehren. Wir müssen jedoch genauer zusehen, ob der Inkohärenz nicht jenseits der Stimulation (vgl. die »Differenzqualität« der formalen Schule) positive Qualitäten zukommen können.

Anders gewendet: Liegt es vielleicht nur an unserer Ignoranz, dass wir die positiven Intentionen der Dichter nicht erfassen können? Fehlen uns vielleicht immer noch die Beschreibungskategorien?

2. Das Problem der negativen Kategorien

Das Problem der Kohärenz begleitet die linguistische Poetik seit den 80er Jahren. Es wurde meist eng verbunden mit der Frage nach Poetizität behandelt. Man knüpfte hierbei an die traditionelle Literaturwissenschaft (Friedrich 1967 z.B. 2*) an, welche seit langem mit »negativen Kategorien« die Dichtung beschrieb: Inkohärenz, Abnormität, Abweichung, Deformation, Diskontinuität, Dissonanz (lexikalisch, ontologisch), Dunkelheit, Entdinglichung, Entgrenzung, Entrealisierung, Geheimnishaftigkeit, Irrealität, Kontaktbruch, Nichtassimilierbarkeit, Okkultismus, ungelöste Spannung, Schockwirkung, Traditionsbruch, Unbestimmtheitsfunktion der Determinanten, Vermischung des Heterogenen und Verfremdung bis hin zu paradoxen Ballungen wie »sinnliche Irrealität« (alles nach dem Register von Friedrich 1967). Dies entsprach nicht nur manchen Selbstaussagen der Dichter seit Rimbaud, Appolinaire, Dada, dem Expressionismus oder Surrealismus, sondern auch dem Eindruck all jener »normalen Leser«, die letztendlich von Dichtung eine – wie auch immer geartete – Darstellung eines fiktiven oder »realen« kohärenten Weltausschnitts erwarteten.

Linguistische Poetik und Literaturwissenschaft waren und sind sich einig, dass Literatur als Kommunikation *darzustellen* ist. Man ist – wie auch die umfassende Semiotik à la Eco –

einseitig auf Bedeutung fixiert: »Welches ist das Aliquo (das Relatum, das Bezeichnete, die Referenz, das Signifikat etc.) des sprachlichen Zeichens?« Wenn es nicht in der Denotation zu finden ist, dann muss es in der Konnotation stecken; wenn sich aus ihr keine Kohärenz ergibt, dann hat Ko-, Kon- oder Intertext dafür herzuhalten. Dies alles ist zwar richtig, und es sind all jene Entwicklungen zu begrüßen, welche die Linguistik für hilfreich, jedoch nicht ausreichend erachtet, um Fragen der (u.a. poetischen) Textkohärenz zu beantworten³. Die Sprache ist oft das Vehikel, Gegenstände, Handlungen etc. zu evozieren, die ihrerseits zeichenhaft und damit von anderen Semiotiken zu behandeln sind. »Die Ampel steht auf rot« ist nur aus dem Verkehrskode zu interpretieren wie jene, »die klein, jedoch unübersehbar an jenem Haus am Hafen angebracht«, Zeichen für käufliche Freuden ist. Jedoch auch eine semiotische und dazu noch historische Ausweitung des wissenschaftlichen Beschreibungsansatzes von Lyrik und bspw. ihrer Kohärenz, greift zu kurz, wenn man eine Prämisse des Pragmatismus hinzunimmt:

Der wichtigste Punkt ist der, dass der Pragmatismus, mehr als irgendeine andere Philosophie, die Semiotik in eine Handlungs- oder Verhaltenstheorie eingeschlossen hat. Die Relation eines Zeichens zu dem, was es bezeichnet, involviert immer die Vermittlung durch einen Interpretanten (sc. die Bewusstseinsmodifikation im Geist eines Menschen), und ein Interpretant ist eine Handlung oder eine Handlungstendenz eines Organismus⁴.

Ein Zeichending – so könnte man es mit Peirce radikal sagen – »sind einfach die Gewohnheiten, die es involviert«⁵. Wenn der Interpretant als Bewusstseinsinhalt »eine Disposition ist, auf eine gegebene Art von Reiz in gegebener Weise zu reagieren« (5: 440), dann kann diese »gewohnte innere Handlung« wichtiger sein als das, worauf sie sich bezieht, ja bei Gesten ist dieser Aspekt dominant: die Faust vor der Nase und das erschreckte Zurückweichen, das Wispern und die gespitzten Ohren, das »Hurra« und die Mitfreude, die Tränen und das Mitleid etc.

Bevor ich diesen Gedanken theoretisch und auf das Rahmenthema bezogen weiterführe, sollen zwei Beispiele mit einfachen Erfahrungen die Grundlage evident machen. Man hat oft Aussagen der Art »Das Gedicht ist, wovon es spricht« wiederholt, ohne diese Intuition zu begründen. Wenn Jandl dichtet

lichtung

manche meinen
lechts und rinks
kann man nicht
velwechsern.
werch ein illtum!

dann gibt es einerseits die eindeutige Bedeutung, andererseits haben wir genau die Schwierigkeit am eigenen Leib erlebt, die Liquide nicht zu verwechseln, die so nahe liegen. Ich habe früher dieses Phänomen unter »Kookkurrenz«, »Ikonisierung« und »Modellierung« behandelt, doch ist das ergänzungsbedürftig. Es geht nicht nur um die Frage, inwieweit ein Text ist, was er sagt.

Was ist der »Witz« dieses Gedichtes? Grundsätzlicher gefragt: Was ist der Witz jeglichen Witzes? Man könnte antworten: Die zeichengesteuerte Eigenleistung, die mit bestimmten

Erfahrungen wie Verblüffung, Überraschung, Verwunderung verbunden ist. Gleichgültig nach welcher Witztheorie man die Sache dargestellt hat, immer wurde zu Recht betont, dass das z.B. »lustvoll« bezeichnete *Tun* das Wichtigste sei. Dieselbe Frage lässt sich bei Metapher, Ellipse, Ironie und allen poetischen Redeweisen stellen, jedoch auch bei allen (einfachen) Textformen. Gleichgültig, ob man nun bei der Metapher wirklich vergleicht – man tut etwas Bestimmtes; bei der Ellipse setzt man selbsttätig ein; bei der Ironie wertet man um. Das entsprechende *Tun* ist bei der Legende – wie A. Jolles lehrte ⁷ – textgesteuerte Nachahmung (»imitatio«), bei der Sage textgesteuerte Anerkennung der »Bande des Blutes«, bei der Mythe offenbarende Wahrsagung, beim Rätsel eine Prüfung des Eingeweihten vermittelt einer Sondersprache etc.

Nachahmen, anerkennen, offenbaren, prüfen etc. kommen nicht hinterher, sondern werden durch bestimmte Strukturen (»Sprachgebärden« bei Jolles) bei der Zeichenrealisierung verwirklicht. So erfüllt der Teilnehmer mit der Kommunikation die spezifische kommunikative Funktion (bzw. den »illokutiven«, ja »perlokutiven« Akt ⁸). Dies ist nicht etwas, das nachträglich hinzukommt, sondern die Art wie sich die Kommunikation vollzieht. Es ist die mitvollzogene Intention, das Um-zu, der Sinn, der fehlt, wenn wir am Ende einer Geschichte fragen »Na und?«. Die Geschichte hat uns keine Sinngebung angeboten und wird deshalb nicht als geglückte Erzählung empfunden. Labov/ Waletzky ⁹ haben die Sinngebung mit »Evaluation« gleichgesetzt, betont, dass diese auch der expliziten Moral entsprechen kann – aber nicht muss –, und hervorgehoben, dass die Komposition der Aussage bereits elementar »evaluiert«: Anfangs- oder Endstellung, Spitze der Klimax, Wiederaufnahme nach Unterbrechung. Genau solcher Zusatzkodifizierung mit Sinngebungsfunktion entsprechen in gleicher Weise die Grundregeln des Erzählens und die Metrik.

Jolles spricht von gattungsspezifisch institutionellen »Geistesbeschäftigungen«. Er erweist sich als konsequenter Schüler Humboldts. Kommunikation ist für beide nicht Austausch von irgendetwas, sondern spezifische Anregung zu Bewusstseinsprozessen (»Tätigkeit« bzw. »Arbeit« oder »Beschäftigung«... »Handlungen«, »Akte« in der späteren Diskussion), welche zu gemeinsamen Zielen führen. Das können Begriffe sein, Vorstellungsinhalte, Gefühle... kurz: alles, was ein Bewusstsein ausmachen kann ¹⁰. Wie Sprache und andere Zeichensysteme insgesamt, so zeigt sich die »Energie« von Literatur und Kunst vor allem in der Veränderung der »semiotischen Gewohnheiten« zur Bildung neuer Sensibilitäten, Sicht- und Sageweisen auf der Grundlage jener wiederholten Tätigkeiten, Handlungen, Praxen, welche die Kunst uns anbietet.

Dieses zeichengesteuerte *Tun* habe ich – komplementär zur aristotelischen Mimesis – *Sympraxis* – genannt. Im Hinblick auf das Rahmenthema der Kohärenz konnte die leitende These so formuliert werden: *Moderne Literatur Ist oftmals mimetisch* (referenziell oder wie man's bezeichnen will) *inkohärent, sympraktisch jedoch kohärent*.

Hier müssen nun zwei Ansätze besprochen werden, die sich damit zu überschneiden scheinen: Pragmatik und Stilistik. Pragmatik untersucht immer nur, inwieweit das sprachliche Handeln auch noch über das Bedeuten hinaus teilnimmt an übergeordnetem Handeln. Pragmatik »umfasst« oder »setzt« Syntax oder Semantik¹² voraus. Man unterscheidet im Prinzip zu Recht »zwischen dem, was man sagt, dem, was man tut, und dem, was man durch Gestik, Mimik, Stimmführung zum Ausdruck bringt.«¹³. Wenn die

Trennung auch heuristisch sinnvoll ist, dann gilt für viele Kommunikationsformen und insbesondere für Lyrik das »Indem-daß-Argument«¹⁴: Indem ich so und so referiere, bedinge ich eine bestimmte Praxis der Kommunikationsteilnehmer. Es geht demnach nicht um ein Nacheinander oder eine Umfassung, sondern um ein Miteinander.

Dies ist jener »zweifache Gebrauch der Sprache«, von dem schon Humboldt (IV: 29) spricht: Sprache ist immer »zugleich Abbild und Zeichen«, wobei beim Abbilden die Sprache mehr das ist, wovon die Rede ist, und Zeichen mit Konventionalität gleichgesetzt wird. »Rednerisch/ poetisch/ ästhetisch« wird Sprache gebraucht als »selbständiger Stoff«, »subjektiv« und versuchend, das fremde »Gemüt in die gleiche (sc. Subjektivität) zu versetzen«, wissenschaftlich dagegen wird sie nur Vehikel für geleistete Abstraktionen und Konventionen. Humboldt betont jedoch: »bei jeder Erkenntnis, welche die ungeteilten Kräfte des Menschen fordert, tritt der rednerische (sc. Sprachgebrauch) ein« (31). Also nicht: »Erst einmal normaler Gebrauch und dann auch noch Pragmatik«, sondern unterschiedlich gestaltete, unterschiedlich hierarchisierte Gleichzeitigkeit des Referierens und des zeichengesteuerten zusätzlichen Tuns.

Wichtig ist hier das Stichwort Subjektivität: Es geht nicht nur darum, dass der Rezipient – wie in Kapitel 1 ausgeführt – selbst etwas tut mit zunehmend vielen Kräften und Vermögen, sondern dass »das dichterische Werk als globale Benennung mit dem gesamten Komplex der Lebenserfahrung des Subjekts, des schöpfenden wie des aufnehmenden, in Beziehung tritt« – wie Mukarovsky das 1938 formulierte¹⁵. Bachtin betont immer wieder den Rezipienten als Mit-schöpfer (»Ko-Autor« würde Sartre formulieren):

Er wird als ganzer Mensch gebraucht, der atmet (Rhythmus), sich bewegt, sieht, hört, sich erinnert, liebt und versteht.¹⁶

Auch die Stilistik scheint sich mit dem zu befassen, was ich Sympraxis nenne, jedoch geht sie von bestimmten, zeichengesteuerten Praxen aus und untersucht die »sozial relevante (bedeutsame) Art der Handlungsdurchführung«, also wiederum eine Art Zusatzkomponente¹⁷. Etwas ist Gespräch, Gebet, Erzählen ... und hat dann zusätzlich noch den und den Stil. Mich jedoch interessiert vorrangig: Wie kann man durch einen Text einen Rezipienten entsprechend handeln lassen? Er liest und verhält sich z.B. gesprächig, betend, erzählerisch etc. bis hin zu pornographisch, legendenhaft, witzig. Man kann dies Problem auch so fassen: Inwieweit bestimmen textimmanente pragmatische Funktionen (= Sympraxis) die Art und Weise der in der Vorstellung stattfindenden Handlungen, und zwar gerade unabhängig von den in Raum und Zeit so variierenden situativen Bedingungen? Sodann: Sind Sympraxen semiotisch eindeutig festzumachen? Und: Haben sie eine Syntax?

Ich gehe von einfachsten Beispielen aus. »Gedankenpunkte« heißen im Französischen präziser »points de suspension«. Suspendierung als aufschiebender, in der Schwebelage haltender Zustand ist in diesem Fall kodifiziert wie Verhaltensanweisungen, die als »?« oder »!«, als »–« oder »()« graphisch bestimmten Intonationen, syntaktischen Anordnungsmustern etc. entsprechen. Es ist zu fragen: Sind sie grundsätzlich unterschieden – beispielsweise – von Ironiesignalen?, von der Kennzeichnung fortgesetzter Metaphern?, von den Elementen der Normüberfüllung bei Parodie? oder von Hinweisen wie »vielleicht«, »ich träumte« oder »er log«? Mehr noch: Wird unsere gesteuerte Eigentätigkeit

nicht dadurch erhöht, dass ein Autor den Lügner nicht als solchen nennt, sondern uns lernen lässt, das aufdeckende Verhalten selbst als notwendig zu konstituieren?

Nehmen wir das Beispiel der »Suspensions-Punkte«: Entsprechender Aufschub kann durch Unterbrechung am Kapitelende, durch »Fortsetzung folgt« oder durch diverse diskurstrukturelle Mittel wie Einschub, Inversion, Digression erfolgen. Dies sind sympraktische Kompositionselemente. Sie provozieren ein »Was nun?« – wie immer das auch individuell ausgestaltet werden mag. Dasselbe geschieht, wenn jemand durch eine expositorische Beschreibung eine Geschichte erwarten lässt, die nicht kommt. Es gibt viele kodifizierte Mittel, die Spannung zu steigern. Im nachfolgenden Beispiel ist es u.a. der Hinweis auf den Schlaf (»Der Schläfer im Tal ... liegt ... schläft ...ausgestreckt ... schläft ... schläft ...«), der uns das Erwachen erwarten lässt; wenn dann, nach übertrieben langen Beschreibungen der traditionellen und romantischen Idylle ein Schlusssatz von weniger als einem Vers mit dem Hinweis »Und aus zwei Löchern an der Seite rechts rinnt Blut.« die vage Frage überraschend beantwortet, dann ist die notwendige und konsequente Folge eine Reinterpretation aller vorher gemachten Aussagen – mag man das nun schrecklich finden oder nicht:

Le dormeur du val

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillios
D'argent; où le soleil, de la montagne fière,

Luit: c'est un petit val qui mousse de rayons.
Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Souriait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.
Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

Octobre 1870

Der Schläfer im Tal

Es ist ein Flecken Grün, und übermütig sprudelnd fließt
Darin ein Fluß, der närrisch um die Gräser Flicker säumt
Von Silber; wo die Sonne von den Bergen her ergießt
Ihr Licht: es ist ein kleines Tal, von Strahlen überschäumt.

Den jungen Mund geöffnet, seinen Haarschopf unbedeckt,
Liegt ein Soldat, den Hals getaucht ins kühle Wiesenkraut,
Er schläft: im Grase unterm blauen Himmel ausgestreckt,

Bleich in dem grünen Bett, auf das das Licht herniedertaut.
Die Füße in den Irisblüten, schläft er; und sein Lächeln
Ist wie von einem kranken Kind, das einen Schlummer tut;
Es ist ihm kalt, Natur: Dein warmes Wiegen tät ihm gut.
Ihn schauern nicht die Düfte, die um seine Nase fächeln;
Er schläft im Sonnenschein; die Hand auf seinem Herzen ruht
Ganz still. Und aus zwei Löchern an der Seite rechts rinnt Blut.

Rimbaud und sein Übersetzer Schneewolf haben das Gedicht nicht gegeben, um über ein Tal und einen Schläfer zu informieren, sondern um vermittels der Referenz einen Bewußtseinsprozess anderer Art auszulösen, zu steuern und zu einem Ergebnis zu führen. Hierbei geht es nicht nur um Gefühle, sondern - ähnlich wie bei der Ironie - um eine ganz spezifische Neuordnung von der trügerischen Idylle zur brutalen Diskrepanz. Lyrik ist demnach konzentriertes, relativ kontextunabhängiges Erfahrungsangebot.

3. Semiotische Grundfragen

Variieren wir mit Humboldt einen oben schon angedeuteten Gedanken:

Die geistige Mittheilung setzt, von dem Einen zum Anderen übergehend, in diesem etwas ihm mit jenem Gemeinsames voraus. Man versteht das gehörte Wort nur, weil man es selbst hätte sagen können. Es ist in der Seele nichts, als durch eigne Thätigkeit vorhanden seyn, und das Verstehen ist eben sowohl, als das Sprechen selbst, eine Anregung der Sprachkraft, nur in ihrer inneren Empfänglichkeit, wie dieses in seiner äußeren Thätigkeit (VI, 176) - und vorher wird festgestellt, daß - : das Verstehen ganz auf der inneren Selbstthätigkeit beruht und daß das Sprechen miteinander nur ein gegenseitiges Wecken des Vermögens ist.

Da hier eine Grundlage meiner ganzen Argumentation gegeben ist, möchte ich ein weiteres Zitat eines Denkers hinzufügen, der auf die "Dialog-Linguisten und -Semiotiker" gewirkt hat, auf die ich mich stütze:

Der ästhetische Zustand hat einen Überreichtum an Mitteilungsmitteln, zugleich mit einer extremen Empfänglichkeit für Reize und Zeichen. Er ist der Höhepunkt der Mitteilbarkeit und Übertragbarkeit zwischen lebenden Wesen - er ist die Quelle der Sprachen. Die Sprachen haben hier ihren Entstehungsherd: die Tonsprachen so gut als die Gebärden- und Blicksprachen. Das vollere Phänomen ist immer der Anfang: unsere Vermögen sind subtilisiert aus volleren Vermögen. Aber auch heute hört man noch mit den Muskeln, man liest selbst mit den Muskeln. Jede reife Kunst hat eine Fülle von Konventionen zur Grundlage, insofern sie Sprache ist. Die Konvention ist die Bedingung der großen Kunst, nicht deren Verhinderung ... Jede Erhöhung des Lebens steigert die Mitteilungs-Kraft, insgleichen die Verständnis- Kraft des Menschen. Das Sich-Hineinleben in andere Seelen ist ursprünglich nichts Moralisches, sondern eine physiologische Reizbarkeit der Suggestion: die "Sympathie" oder was man "Altruismus" nennt, sind bloße Ausgestaltungen jenes zur Geistigkeit gerechneten psychomotorischen Rappports (...). Man teilt sich nie

Gedanken mit: man teilt sich Bewegungen mit, mimische Zeichen, welche von uns auf Gedanken hin zurückgelesen werden¹⁸.

Vorweg muss betont werden:

Außer der Variation des *energeia*-Gedankens - man übergibt sich kommunizierend nichts, sondern veranlasst den anderen zur Eigenproduktion – ist die Einsicht wichtig, dass man dazu über psychomotorische Wege geht: Sympraxis als zeichenvermittelte Mitbewegung ist erst einmal die primitive Grundlage der menschlichen Kommunikation. Am Anfang und grundlegend ist das Mitweinen, das Mitfreuen, das Erschrecken auf Gesten bspw. des Zorns, die Begierde auf Gesten oder Anzeichen der Lust etc.¹⁹. Es sind Phänomene der veranlassten Übereinstimmung, in denen Ausdruck und Eindruck komplementär sind wie bei Geste und Reaktion²⁰. Sodann stimmt Nietzsche sowohl mit Peirce wie den Lyrikern von höchstem reflexivem Niveau – wie Brecht oder Valéry^{21*} – überein, dass das Gedicht ein »Mitbewegungsinstrument« ist, das auch auf historischen Konventionen beruht. Ich möchte in diesem Zusammenhang den »coolen« Brecht zitieren, der betont, dass jedes Gedicht erst einmal »den Leser mit einer Stimmung infizieren muss«, eine »Ansteckung«, die erst mal keine Wertkriterien hat, aber notwendig ist; sodann konkretisieren wir diese quasi physiologisch zu Lust- oder Unlustgefühlen (»wie bei etwas Abgeschmacktem, Schalem, Reizlosem oder sogar Ekelerregendem« (Bd. 19: 386)) und zu Gesten oder Stimmungen. Wenn Brecht wie Valéry Gedichte – unter anderem – als Organismen definieren, die zeit- und raumunabhängig u.a. vermittels Dargestelltem innere Bewegungen oder Zustände mit Notwendigkeit erzeugen können²², dann geben beide der Sympraxis eben jene übergeordnete Stellung, die auch schon Aristoteles postulierte, als er in seiner Poetik sagte, dass man das Unwahrscheinlichste darstellen darf, wenn es nur eine jener Bewegungen ermöglicht, die insgesamt zur Katharsis (zur Heilung) des Menschen führen.

Dieser Gedanke veranlasst M. Buber, die kommunikative Wirklichkeit in ein eigenartiges Zwischen zu verlegen und Mukarovský noch weitergehend die ursprüngliche Dialogizität mit der Entwicklung der Semiosevermögen gleichzusetzen²³. Selbsttätigkeit ist jedoch nach dem Grad der Kodifizierung, der automatisierten Leistung und der gleichzeitigen Erlernung von etwas Neuem unterschieden – es gibt aber keinen qualitativen Sprung zwischen der Zuordnung von Lauten zu Phonemen Phonemgruppen zu Worten, Morphemen zu syntaktischen Strukturen etc. und Texturelementen wie »Es war einmal...« zu Textsorten, dem Abtasten der Reimworte nach semantischer Kon- oder Divergenz – die Jakobson so faszinierte – oder der Zuordnung der Übererfüllung und Perversion einer gegebenen Struktur zur ihrer parodistischen Funktion.

Innerlinguistisch werden Phänomene der Sympraxis oft mit Konnotation oder auch mit Gefühlen gleichgesetzt und als sekundär, wenn nicht gar als parasitär, beschrieben. Man stellt – ganz in der Nachfolge von Kant – fest, dass es sich um unbegriffliche Bedeutung handelt. Jedoch können die zeichenvermittelten Empfindungen durchaus primär sein. Hierbei ist im Hinblick auf Lyrik weniger an Euphonie oder Kakophonie – also der direkten

Eindrücklichkeit des Zeichenkörpers – zu denken, denn an ihre Verbindung bspw. über bestimmte Vorstellungsinhalte wie z.B. eine bestimmte Landschaft zu »wohlthuender Ruhe« oder dem Gegenteil. Das Problem vergrößert sich somit dadurch, daß Literatur über die Sprache alle möglichen Zeichenkörper in die Vorstellung ruft, die nun ihrerseits nicht nur bedeuten können, sondern auch einen spezifischen Sinn in der Sympraxis haben.

Ein gutes Beispiel ist die Darstellung von Abfall. Im 19. Jahrhundert ist er mit Dreck und Kot ein Mittel, Ekel zu erregen. Bereits mit Rimbaud, vor allem jedoch seit der Lyrik der Beatniks dominiert zunehmend Provokation. In den letzten Jahren übernimmt der beschriebene Müll die Funktion, die bspw. im Mittelalter der Wald hatte: Er macht Bedrohung durch Wildnis erfahrbar.

Um Sympraxis in der Lyrik angemessen erfassen zu können, bedürfen wir demnach ihrer Erfassung in anderen semiotischen Systemen. Ich komme darauf zurück.

Gegen die weit verbreitete These, dass es sich bei all dem um Ko-Notationen handelt, habe ich an anderer Stelle (1986: 148) zitiert, dass Peirce die erweckte innere Gestalt beim Zuhören eines Musikstücks »Interpretanten« nennt. Dieser »emotive Interpretant« ist Grundlage jener triadischen Spannung, die ein Zeichen ausmacht (5: 476 und 5: 292). Es geht – um es mit Dewey (287) zu sagen – um den zeichenhaften elementaren »Beitrag des Menschen«. Ein Gemälde als Bild ruft nicht eine »bestimmte Wirkung *in uns* hervor. Das Gemälde als Bild ist *selber* schon eine *vollständige Wirkung*«, ebenso ein Musikstück, dem nicht nachträglich auch noch eine Wirkung in der Ordnung unseres Bewusstseins zukommt, ebenso ein Gedicht. Dessen emotiver Interpretant kann allein »Beruhigung« sein, ohne dass es zusätzlich noch eine Referenz geben muss. Wir müssen uns – wollen wir Peirce folgen – daran gewöhnen, dass auch Zeichenprozesse ohne referentielles »aliquo« im Bewusstsein vollständig sein können²⁴. Vor die dritte Klasse von Interpretanten, die Peirce als »logisch« bezeichnet, die referentiell oder zumindest propositional sind und als »Substitut« tatsächlich für etwas Anderes stehen, ordnet Peirce eine zweite Klasse, die uns im Rahmen von Kohärenz besonders interessiert: Er nennt sie den »energetischen Interpretanten« (5: 475). Wie beim Befehl »Waffen ab« der einzige Sinn das entsprechende Tun ist, so ist der Sinn dieses Interpretanten unsere innere Bewegung, Anstrengung, Leistung. Eine Anspielung beinhaltet einen energetischen Interpretanten, denn wir suchen das Angespielte. Leerstellen wirken bei entsprechender Vorbereitung energetisch, denn wir füllen sie auf oder suchen den Text nach dem Fehlenden ab oder überlegen, was wir bislang übersehen haben etc. Auch wenn wir dieses nicht finden würden, hätte doch die spezifische Bewusstseinsmodifikation stattgefunden. Alle Mittel, das Interesse zu wecken oder aufrecht zu halten, können energetisch eingesetzt werden. Man denke an die seit Baudelaire viel genutzte Mischung von Fachsprachen: Durch den Kontrast von romantischem mit medizinischem Lexikon »reizt« der Autor die Vorstellungskräfte; er zwingt – wie auch konzentriert manche Metapher – zwei sonst von uns getrennt gehaltene Wirklichkeitsbereiche gleichzeitig präsent zu halten. Der oft beschriebene Lakonismus von Lyrik hat – selbstverständlich – teil an den verschiedenen energetischen Interpretanten. Poetiken der Sanskrittradition entwickeln daher diesen Aspekt dominant: Lyrik wird dort definiert als die Kommunikationsform, die den Rezipienten zu den höchsten eigenen Leistungen animiert²⁵.

Die referentielle Inkohärenz moderner Literatur ist oftmals die Voraussetzung einer maximalen Entfaltung des energetischen Interpretanten. An anderer Stelle wurde ausführlich nachfolgendes Gedicht analysiert (vgl. Anm. 3):

Dévotion

A ma sœur Louise Vanaen de Voringhem: - Sa cornette bleue tournée à la mer du Nord. - Pour les naufragés.

A ma sœur Léonie Auboïs d'Ashby. Baou - l'herbe d'été bourdonnante et puante. - Pour la fièvre des mères et des enfants.

A Lulu, - démon - qui a conservé un goût pour les oratoires du temps des Amies et de son éducation incomplète. Pour les hommes. A madame ***.

A l'adolescent que je fus. A ce saint vieillard, ermitage ou mission.

A l'esprit des pauvres. Et à un très haut clergé.

Aussi bien à tout culte en telle place de culte mémoriale et parmi tels événements qu'il faille se rendre, suivant les aspirations du moment ou bien notre propre vice sérieux.

Ce soir à Circeto des hautes glaces, grasse comme le poisson, et enluminée comme les dix mois de la nuit rouge, - (son cœur ambre et spunk), - pour ma seule prière muette comme ces régions de nuit et précédant des bravoures plus violentes que ce chaos polaire.

A tout prix et avec tous les airs, même dans des voyages métaphysiques. - Mais plus *alors*.

Andacht

An meine Schwester Louise Vanaen de Voringhem: - ihre blaue Haube, die der Nordsee zugewendet. - Für die Schiffbrüchigen.

An meine Schwester Léonie Auboïs d'Ashby. Baou! - das summende, stinkende Sommergras. - Für das Fieber der Mütter und Kinder.

An Lulu, - Dämon - die eine Vorliebe für die Oratorien aus der Zeit der Freundinnen und ihrer unvollständigen Erziehung bewahrt hat. Für die Männer. An Frau ***.

An den Jüngling, der ich war. An diesen heiligen Greis, Einsiedelei oder Heidenmission.

An den Geist der Armen. Und an einen sehr hohen geistlichen Würdenträger.

Ebenso an jeden Kult an einem gewissen Platz des Erinnerungskultes und unter gewissen Ereignissen, daß man sich hingeben müßte entsprechend dem Anliegen des Augenblicks oder sogar unserem eigenen schweren Laster.

Heute Abend an der Circeto der hohen Eisberge, fett wie der Fisch und festlich beleuchtet wie die zehn Monate der roten Nacht - (ihr Herz aus Ambra und Spunk) - für mein Gebet allein, stumm wie diese Gefilde der Nacht und Heldentaten voraufgehend, die ungestümer als dies polare Chaos.

Um jeden Preis und mit allen Weisen, selbst in den metaphysischen Fahren. - Aber dann mehr.

Das Gedicht führt – analog zu einem Musikstück – die selbsttätig wuchernde Bewegung des devotionalen Verhaltens auf, wobei mit steigender Radikalität der gläubigen Hingabe die Größe des vermittelnden Heiligen zunimmt und letztendlich zerspringt. Rimbaud ist der Ahnvater all jener Dichter, die »etwas Neues« durch eine »neue Sprache« suchten, »die allen Sinnen zugänglich ist«²⁶. Dichtung – so könnte man das Programm mit Peirce semiotisch formulieren (5: 476) – die radikal neue Aussagen machen möchte, muss gerade die normalen, bedeutenden Interpretanten (= »Erwartungsgewohnheiten/habits«) dissoziieren und so zu einem »habit-change« führen: die neue Zuordnungsgewohnheit ist somit Teil einer neuen Sprache und einer neuen Erfahrung.

Mit diesem Ansatz umgehen wir eine Fehldeutung, die den Strukturalismus seit Moskau und Prag begleitet. Man hatte festgestellt, daß Literatur die »Mitteilungsfunktion« primär schlecht erfüllt²⁷, welche in der Wissenschaft ihre höchste Entfaltung hat. Jedoch die Folgerung, dass alle ästhetischen Verfahren, »nur« dem Erlebnis eben des Ausdrucksaktes selbst dienen, blieben unbefriedigend²⁸. Pragmatiker wie John Dewey haben nun betont: »Statt anhand intellektueller und symbolischer Begriffe Gefühle zu beschreiben, ›vollbringt‹ der Künstler ›die Tat, die das Gefühl erzeugt‹« (1980: 82). Es hieße Dewey missverstehen, wollte man das Kommunikationsziel auf Gefühle reduzieren; seine – vor allem an Malerei orientierte – Theorie betont immer wieder, dass es um Erfahrung, Erlebnis, Praxis allgemein geht, welche Kunst ermöglicht (»...auch für Menschen, die weniger begabt sind als der eigentliche Schöpfer« (128)).

Humboldt hatte bereits betont, dass ästhetische Kommunikation auf wechselseitige Erweckung der Subjektivität angelegt ist. Dies wird zum Topos²⁹. Es wird jedoch fälschlicherweise als Gegensatz zum Gesellschaftlichen gesehen³⁰. »Subjektiv« meint hier: sich in der individuellen Psyche tatsächlich realisierend (wobei vorausgesetzt wird, dass sich diese sozial und zeichenhaft realisiert). Alle ästhetischen Verfahren – und wir fügen zu den genannten noch Vieldeutigkeit, Bildhaftigkeit, Rhythmus, Intertextualität, Symbolik im Sinne Goethes oder des Symbolismus bspw. hinzu – dienen dazu, das emotive und energetische Potential zu aktivieren, das man mit dem guten Wort Sinn (im Gegensatz zu Bedeutung) zusammenfassen kann (vgl. Kloepfer 1985).

Alle genannten Verfahren, und es wäre die gesamte Poetik entsprechend neu zu ordnen, beruhen u.a. darauf, dass wir – sie im Sinn realisierend – mit ihnen unser Bewusstsein figurieren, formen, praktisch gestalten. Deshalb ist das Musikbeispiel von Peirce so günstig. So wie eine komplexe Syntax die Leo Spitzer sogar einmal zum Definitionsmerkmal von Dichtung erheben wollte³¹ – unmittelbar eine Erfahrung von Komplexität beinhaltet – gleichgültig, ob uns das jeweils reflexiv bewusst ist oder nicht – so auch Euphonie oder Fremdheit oder Antiquiertheit etc.

Sympraxis als zeichengesteuertes inneres Mittun kann selbstverständlich verweigert werden. Sie beruht genauso auf kulturellem Lernen wie mehr oder weniger alles Semiotische. Sie zu betonen, bedeutet nicht, zu den unzähligen Zeichentypologien eine neue Species hinzuzufügen, sondern eine neue – historisch natürlich uralte – Sichtweise zur

Ordnung anzubieten. Diese ist unter anderem dazu geeignet, das Problem der Kohärenz neu zu stellen. Schon bei der Frage nach der Leerstelle mussten wir unterscheiden: Es gibt 1. Stellen, wo es nicht darauf ankommt, ob und wenn ja was sich der Leser konkretisierend dazu denkt, 2. solche, wo ein Bedeutungsdefizit spürbar ist, jedoch nicht systematisch benutzt wird, 3. solche, wo der Leser genre- und gattungsspezifisch Mangel spürt und ihn angemessen selbst behebt und 4. solche, die im Widerspruch zu bereits vom Leser Geleistetem stehen, wo der Leser erst mittels des Textes die Erfüllung seiner Informationslust selbst leisten kann. 5. schließlich gibt es Leerstellen, die systematisch so angelegt sind, dass der Leser trotz höchster Leistung keine Zuordnung mehr vollziehen kann und somit eine semiotische Grunderfahrung aushalten muss³². Ganz analog muss man das Problem der Inkohärenz behandeln: Es gibt »Versehen« und funktional eingesetzte Inkohärenzen. Innerhalb letzterer haben wir solche, die als ein Verfahren der Deautomatisation überhaupt das sympraktische Potential des Lesers erwecken sollen – z.B. wenn Brecht »reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen« nutzt (18: 396 ff.), um automatischem »lyrischem Fühlen« zu entgehen. Schließlich gibt es Inkohärenzen, die über vom Leser mit vollzogene Gesten und Handlungen zu neuen Bedeutungen führen – wie z.B. nach dem Verständnis von Rimbauds »Dévotion« anders gesehen wird – und letztendlich solche, die sich weder mit einer sympraktischen Gesamtgestalt noch mit einem kognitiven Gedanken verbinden lassen.

Diese beiden letzteren Inkohärenztypen sind natürlich die interessantesten: Sie verändern oder beeinflussen zumindest die Voraussetzungen unserer Erkenntnisgewohnheiten. Sie ermöglichen, »Abbilder« im Sinne der zitierten Stelle bei Humboldt zu erstellen, die eine neue Sensibilität, eine andere Logik, eine andere Einordnung des Ich in Welt durch zeichengesteuerte Teilhabe ermöglichen. Die Ergebnisse der lyrischen Zeichenprozesse hat man dann nicht, man ist sie zeitweise.

Kann man dennoch Lyrik wissenschaftlich beschreiben? Beruhigenderweise bejahen dies alle unsere Dichter-Kronzeugen. Brecht:

Ein Gedicht verschlingt manchmal sehr wenig Arbeit und verträgt manchmal sehr viel. Der Laie vergisst, wenn er Gedichte für unnahbar hält, dass der Lyriker zwar mit ihm jene leichten Stimmungen, die er haben kann, teilen mag, dass aber ihre Formulierung in einem Gedicht ein Arbeitsvorgang ist und das Gedicht eben etwas zum Verweilen gebrachtes Flüchtiges ist, also etwas verhältnismäßig Massives, Materielles. Wer das Gedicht für unnahbar hält, kommt ihm wirklich nicht nahe. In der Anwendung von Kriterien liegt ein Hauptteil des Genusses. Zerpflücke eine Rose, und jedes Blatt ist schön. (19: 392 f.)

4. Der pansemiotische Charakter von Sympraxis

Inkohärente Bedeutung (Mimesis) und kohärenter Sinn (Sympraxis) ist also nichts Besonderes. Unendlich viele Mischformen sind denkbar: eine vage Bedeutung und eine sehr konkrete Folge von Sympraxen; isoliert kohärente Bedeutungsteile mit fehlender

Einheit und vereinheitlichte Sympraxis; umgekehrte in eine kohärente Rahmenbedeutung eingelagerte Teilinkohärenzen, die über bestimmte Sympraxen zur Umwertung der ersten Gesamtbedeutung führen etc. Man denke an die Lust mancher Lyriker seit Rimbaud, mit kitschigen »Querschlägern« zu arbeiten. Um Kitsch jedoch verarbeiten zu können, muss man – wenn auch vielleicht nur für Bruchteile von Sekunden – die automatisierten, meist gefühlsträchtigen Sympraxen aktualisieren. Schließlich ist nicht zu vergessen, dass auch die Sympraxen selbst inkohärent sein können, ja es ist ein Kennzeichen vieler zeitgenössischer Versuche, dass man zwar sympraktische Elemente aneinanderreihen, sie jedoch nicht zu umfassenden Gestalten aufbauen kann...

Bei all dem ist der translinguistische Aspekt wichtig. Ich nehme das Problem der primären (= linguistischen) und der mit der Sprache vermittelten, scheinbar sekundären Funktion von Zeichen mit einem analogen Beispiel wieder auf. Wenn man einem Gefangenen Folterinstrumente vorweist, dann um zu erschrecken. Je näher sie – beispielsweise glühende Zangen - gebracht werden, desto größer wird die Qual in der Vorwegnahme. Darin besteht ihr Sinn. Kein Gefangener wird sich für die spezifische Mechanik oder den genauen Hitzegrad interessieren. Davon unabhängig haben Zangen oder Winden natürlich ganz andere, hilfreiche Funktionen. Was nun für die Folter gilt, daß gilt analog für ein Textgenre wie die Legende. Werden hier die Instrumente vorgeführt, so aktualisiert der Leser ganz spezifische Erwartungen. Hierbei ist es gleichgültig, ob sie verbal oder – wie in piktoralen Heiligenviten – visuell oder – wie im Hörspiel oder Film – akustisch repräsentiert werden.

Barthes hat 1964 festgestellt, dass narrative Strukturen in allen möglichen Zeichensystemen realisiert werden können. Dasselbe gilt für Rhythmus oder Perspektive. Einen Apfel kann man verbal oder visuell so darstellen, dass ihn der Rezipient »wie ein Kind« sieht. Ebenso kann man mit der Sprache einen beschriebenen Raum so akustisch mit Vögeln und einem Wasserrauschen füllen, dass die relative Stille eindrücklich wird. Wenn die Lyrik auch unter den literarischen Gattungen die »sprachlichste« ist, dann darf daraus nicht geschlossen werden, dass wir die in ihr gebrauchten Sympraxen immanent beschreiben könnten. Ganz im Gegenteil gibt es Perioden, in denen sich die Dichter mit Vorliebe kondensierter, in anderen – literarischen oder außerliterarischen Kommunikationsformen – entwickelter und konventionalisierter Beteiligungen bedienen. Man denke an das seit Jahrzehnten verbreitete Verfahren, mit Ein-Wort-Evokationen unterschiedliche Stimmungen zu kombinieren oder gar zu komponieren. Oder an die Verfahren der Anspielung auf Filme, vermittels derer spezifische Erwartungen geweckt werden.

Hier ist ein Einwand zu erwarten: Wenn Sympraxis ein pansemiotisches Phänomen ist, lohnt es sich dann überhaupt, sich damit im Rahmen von Lyrik und Fragen der Kohärenz zu beschäftigen? Es ist wie mit sprachlichen Phänomenen im traditionellen Sinn: Dass bestimmte grammatikalische Strukturen in verschiedenen europäischen Sprachen vorkommen, entbindet uns nicht von ihrer Beschreibung im Rahmen eines Systems. Sind diese Sympraxen jedoch Teil von Lyrik, auch wenn sie aus semiotisch primär anderen Kommunikationsformen stammen? Es ist wie mit Lehnwörtern: Wenn sie in vielen Texten auftauchen, werden sie Teil des Systems. Es kommt eben darauf an, ob sich die Importe in einer Kommunikationsgemeinschaft durchsetzen.

Wenn wir demnach feststellen, dass manche Sympraxen pansemiotisch sind, dann haben wir allerdings noch nichts darüber ausgesagt, was es bedeutet, dass sie in der Lyrik genrespezifisch aufgebaut werden. Es bedarf vieler historischer Studien unter dem Aspekt der Sympraxis, um hier umfassende Aussagen machen zu können. Eines kann jedoch gerade unter linguistischer Perspektive jetzt schon gesagt werden: Universell verstandene lyrische Sympraxen liegen immer dann vor, wenn an universelle Sprechakte angeknüpft wird. Und so ist es kein Wunder, daß man immer wieder Lyrik überhaupt erklärt aus der Weiterentwicklung von loben/ preisen/ anbeten oder schimpfen/ tadeln/ verfluchen ... zwei Typen von Zeichenhandlungen, welche die wertende Beteiligung besonders entwickeln.

Anmerkungen:

- 1 Dewey, J.: Kunst als Erfahrung (engl. Original 1934), Frankfurt 1980, insbes. Kap IX und IV.
- 2 Friedrich, H.: Die Struktur der modernen Lyrik, Hamburg 1957 u.ö.
- 3 Der Versuch, die Möglichkeiten einer linguistischen poetik auszuschreiten, führte mich 1970 dazu, ihre Begrenzung anzuerkennen. Vgl. Klopfer, Rolf/ Oomen, U.: Sprachliche Konstituenten moderner Dichtung. Entwurf einer deskriptiven Poetik. Rimbaud, Bad Homburg 1970.
- 4 Morris, Ch.W.: Pragmatische Semiotik und Handlungstheorie, Frankfurt 1977: 221.
- 5 Peirce, Ch.S.: Collected Papers, hrsg. von A.W. Burks, Cambridge 1958; ich zitiere – wie bei allen nachfolgenden Werkausgaben – mit Angabe des Bandes und der Seitenzahl; das Zitat steht 5: 400).
- 6 Klopfer, Rolf: Poetik und Linguistik. Semiotische Instrumente, München 1975: 100 ff..
- 7 Jolles, A.: Einfache Formen, Tübingen 1930 (⁴1972): 9 geht von der Opposition aus »wie Sprache ohne aufzuhören Zeichen zu sein, zu gleicher Zeit Gebilde werden kann und wird« (s. Humboldt in den späteren Anmerkungen und Zitaten). »Zeichen« heißt Verweis auf ein »Objekt der Weltsicht«, »Gebilde« ist jedoch wörtlich genommen: Es ist der Arbeitsprozess, den jeder mit- oder nachvollzieht, der sich in der jeweiligen Kommunikation befindet. Jolles unterscheidet vom Benennen jenen Sprachgebrauch, der gleichzeitig eine Wirklichkeit schafft; er zitiert – für die Sprechakttheorie interessant das Versprechen (17) als minimale Form der Erzeugung einer neuen und wirklichen Anordnung. Ähnlich sind »literarische Formen« anzusehen, welche als »Geistesbeschäftigung« am Ordnungs- und damit Sinngebungsprozess teilhaben lassen (35 u.ö.). Alles, was zur Legende gebraucht wird, hat die Funktion das imitable Heilige zu erzeugen.
- 8 Searle, J.R.: Sprechakte. Ein sprachphilosophischer Essay, Frankfurt 1971: 39 ff. Searle (42) stellt die Korrelation von Argumentieren und Überzeugen, Warnen und Erschrecken bzw. Alarmieren, Informieren und Überzeugen zusammen und deutet (69) Sinn als erfolgreich verwirklichte Intention auf der Grundlage bestimmter »illokutionärer Effekte« (72); diese allerdings reduziert er auf Kenntnis der Intention (74); damit wird jedoch der »Effekt«, der vermittelt Bedeutung intendiert ist, auf einen kognitiven Aspekt eingeschränkt (im englischen Original ist immer von »know« die Rede).

- 9 Labov, W./ Waletzky, J.: «Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience» in: Helm, J. (Hrsg.), Essays on the Verbal and Visual Arts. Proceedings of the 1966 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society, Seattle/ London 1967.
- 10 Humboldt, W. von: Gesamtausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1903-1920, VII, 169 f.: »Die Menschen verstehen einander nicht dadurch, dass sie sich Zeichen der Dinge wirklich hingeben, auch nicht dadurch, dass sie sich gegenseitig bestimmen, genau und vollständig denselben Begriff hervorzubringen, sondern dadurch, dass sie gegenseitig einander dasselbe Glied der Kette ihrer sinnlichen Vorstellungen und inneren Begriffserzeugungen berühren, dieselbe Taste ihres geistigen Instruments anschlagen, worauf alsdann in jedem entsprechende, nicht aber dieselben Begriffe hervorspringen.«
- 11 Kloepfer, Rolf: Mimesis und Sympraxis: Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot, in: MANA 4 Kloepfer/ Möller (Hrsg.), Narrativität in den Medien, Münster und Mannheim 1985: 141 - 182.
- 12 So bspw. Wunderlich, D.: Studien zur Sprechakttheorie, Frankfurt 1976: 19, 123 ff., 132 ff. u.ö..
- 13 Hannappel, H./ Melenk, H.: Alltagssprache. Semantische Grundbegriffe und Analysebeispiele, München 1970: 181 ff.
- 14 Wright, C.H. von, Erklären und Verstehen, Frankfurt 1974.
- 15 Mukarovsky, J.: Kapitel aus der Poetik, Frankfurt 1967: 54; vgl. Bachtin, Michael.: Die Ästhetik des Wortes, Frankfurt 1979 bspw. 140 unter dem Begriff »Formaktivität«: »In der Form finde ich mich selbst, meine eigene produktive wertgeformte Aktivität, ich fühle lebendig meine den Gegenstand erschaffende Bewegung, überdies nicht nur im ursprünglichen Schaffen selbst, nicht nur bei der Ausführung, sondern auch bei der Wahrnehmung des Kunstwerks: ich muß mich in bestimmtem Maße als Schöpfer von Form erleben, um die künstlerisch bedeutsame Forma als solche überhaupt wahrzunehmen.«(140). »Darin besteht die Eigenart der ästhetischen Form: sie ist meine organisch-motorische, Wert und Sinn zuweisende Aktivität; und zugleich ist sie die Form des mir gegenüberstehenden Inhalts und seines Teilhabers (der Person, der Form ihres Körpers und ihrer Seele)« (151).
- 16 Vgl. Anm. 15. Was Bachtin hier (152) ausführt, steht nicht im Gegensatz zu den in Kapitel 1 postulierten Entfaltungsmöglichkeiten bei widrigen Umständen. Wie Cervantes im Gefängnis die Freiheit begehrend seinen Don Quijote schuf, wie im Exil der Wunsch bewegt, die Heimat zu beschreiben etc., so ist für den Leser Kunst die Möglichkeit, Freiheit, Liebe, oder was es sonst an Werten geben mag, zu erfahren, die ihm sonst - warum auch immer - verschlossen sind. Allerdings muss er lesend »hingabefähig« sein - wie bei den entsprechenden Verwirklichungen im Leben auch.
- 17 Sandig, B.: Stilistik der deutschen Sprache, Berlin 1986: 23, 26, 31 u.ö.
- 18 Nietzsche, Fr.: »Aus dem Nachlaß der Achzigerjahre«, in: Werke in drei Bänden hrsg. von R. Schlechta, München ²1960, Bd. III: 754 f.
- 19 »Lange bevor das Kind sprechen lernt, hat es andere und einfachere Mittel entdeckt, um sich anderen Personen mitzuteilen. Die Schreie des Unbehagens, des Schmerzes und des Hungers, der Furcht oder des Schreckens, die wir überall in der animalischen

- Welt finden, gewinnen im Menschen eine neue Form. Sie sind keine einfachen, instinktiven Reaktionen mehr, denn der Mensch vollzieht sie bewußt und oft wohlüberlegt. Wird ein kleines Kind alleingelassen, dann verlangt es mit mehr oder weniger deutlich artikulierten Lauten nach seiner Pflegerin oder Mutter, und es bemerkt bald, daß diese Forderungen die gewünschten Wirkungen haben.« Cassirer, E., Was ist der Mensch? Versuch einer Philosophie der menschlichen Kultur, Stuttgart 1960: 141; vgl. Eibl-Eibesfeld, E.: Grundriß der vergleichenden Verhaltensforschung, Ethnologie, München 1978: 457.
- 20 Merleau-Ponty, M., Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin 1966: 170 spricht von einem fundamentalen Symbol oder »Transpositions«-Vermögen, »als deren besondere Anwendung die Nachahmung ebenso wie Wahrnehmung und objektives Denken aufzufassen wäre.« Vgl. zur Gestik 212-224, 228 f., 233, 460. »In Wahrheit ist das Wort Gebärde, und es trägt seinen Sinn in sich wie die Gesten den ihren.« (217), »Generationen auf Generationen haben sexuelle Gebärden ›verstanden‹ und vollzogen, etwa die der Liebkosung, ehe ein Philosoph deren intellektuelle Bedeutung zu umreißen vermochte« (220).
- 21 An zwei Stellen hat Brecht die für die Literatur wichtige Umkehrung von Handlung/Geste zu Gefühl/Gedanke ausdrücklich dargelegt, siehe B. Brecht: Modelle der Lehrstücke, Zeugnisse, Diskussionen, Erfahrungen, Hrsg. von R. Steinweg, Frankfurt 1976: so wie bestimmte dtimmungen und gedankenreihen zu haltungen und gesten führen, führen auch haltungen und gesten zu stimmungen und gedankenreihen. das anspannen der halsmuskeln und anhalten des atems wird als begleiterscheinung (oder folgeerscheinung) des zorns (betrachtet) beobachtet. durch anspannen der halsmuskeln und anhalten des atems kann aber auch der zorn hervorgerufen werden. ein verlagern des körpergewichts auf das eine bein, zittrig haltender muskel, fahriges drehen des augapfels usw. kann furcht erzeugen (141 vgl. 135 f.). Brecht, B.: Gesammelte Werke in 20 Bänden, Frankfurt 1967, Bd. 19 : 39.8 ff., wo er die Wichtigkeit des lyrischen Gestus hervorhebt nach dem Motto: »Der Beweis der Güte des Puddings liegt eben im Essen.« Ähnlich behauptet Valéry, daß man durch die Nachahmung des Schreitens einer Person ihren Gedanken näher kommt... Valéry, P.: Oeuvres, Paris, 1962 Bd., dt., in: Zur Theorie der Dichtkunst, Frankfurt 1962: 11, 12, 20 u.ö. wie 143, die es dem Dichter gestatten, bestimmte Zustände und innere Handlungen mit gewisser Notwendigkeit zu vermitteln (144 ff.), wo von den Erregungen, den inneren Handlungen, die Rede ist, 27 u.ö., wo der Anspruch erhoben wird, daß sich Poesie auf den ganzen Menschen erstreckt und alles seine Kräfte aktualisiert. 63, Er hebt den ansteckenden Charakter mancher Ausdrücke hervor (»ansteckend wie Lachen und Gähnen«), 96, die Wichtigkeit der Konvention ... und 213 schließlich, die »Tätigkeit« als Ziel der Runst und endet mit dem Verdikt: Das Werk des Geistes existiert nur im Vollzug (214).
- 22 Brecht Bd. 18: 59 ff. gibt dafür ein schönes Beispiel.
- 23 Kloepfer, Rolf: »Zu den Grundlagen des »dialogischen Prinzips« in der Literatur«, in: Lachmann, R., (Hrsg.), Dialogizität, München 1981: 85 - 106.
- 24 Angesichts dieser in weiterem Rahmen (Kloepfer R./ Landbeck H./ Werner, U., »Der institutionelle Gedächtnisschwund – Zur Semiotik der Werbung im Fernsehen«,

- erscheint in: Benatti, R. (Hrsg.), *Semiotik des Gedächtnisses*. vorauss. Berlin 1987) vorgetragenen Thesen pochte U. Eco auf dem notwendigen Dritten auch im triadischen Zeichenmodell von Peirce, dem »Objekt«. Dieses wären die selbst oder von anderen gehalten oder vermittels dieses Zeichens noch habbaren Bewusstseinsmodifikationen. Ein musikalischer Satz von Mozart bedeutet nichts, hat jedoch den Sinn, über das Gehör das Bewusstsein auf bestimmte Weise zu strukturieren.
- 25 Es handelt sich um den Poetiker Anandavardhana, der im 9. Jahrhundert eine Poetik der inneren Bewegung über Verfahren des Nichtaussprechens verfasst: *Dhvanyaloka* in der Übersetzung von H. Jakobi in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 56/7 (1902/3).
- 26 Vgl. Wetzell, H.H.: *Rimbauds Dichtung. Ein Versuch, »die rauhe Wirklichkeit zu umarmen«*, Stuttgart 1985: 64-78, insb.75 f.
- 27 Mukarovsky, J.: *Studien zur Strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, München 1974: 89 ff.
- 28 Mukarovsky, J.: 1974: 91, 93 u.ö.
- 29 Mukarovsky, J.: 1967: 54 und 1971: 200.
- 30 Bachtin, M. (unter V.N. Volosinovs Namen): *Marxismus und Sprachphilosophie*, Frankfurt 1975: 84 ff.
- 31 Spitzer, L.: *Aufsätze zur romanischen Syntax und Stilistik*, Darmstadt ²1967: 281-349.
- 32 Kloepfer, Rolf: *Fluchtpunkt 'Rezeption'. Gemeinsamkeiten 'szientistischer' und 'hermeneutischer' Konzeptionen in Bielefeld und Konstanz*, in: Kloepfer (Hrsg.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*, München 1979, Bd. I: 644 ff.