

In: a) De Toro, V. (Hg.), Festschrift für Blüher, Tübingen, 145-164 und b) in: Wentzlaff-Eggebert (Hg.), Beiheft zur Iberoromania, Akten des Valle-Inclán Kolloquiums in Bamberg.

Der gemischte Schrecken des Erkennens. Sympraxis in Valle-Inclán *Tirano Banderas**

Der Prolog zum Roman¹

Das Vorspiel beginnt irgendwo im südlichen Hinterland (»tierra caliente«). In »jener Nacht« im mexikanisch klingenden »Ticomaiquí« bricht ein Gutsherr zu einer bewaffneten Aktion auf. Der Leser ist ›orientierungslos‹.² Statt der Exposition gibt es die Regieanweisung für ein ›Stimmungsbild‹: »Luna clara, nocturnos horizontes profundos de susurros y ecos« (S. 31). Dies wird abenteuerlich ausgefüllt im Lampenschein: Brutale Aktionen sind geplant. Der Leser schließt aus den kernigen Sprüchen des Patrons: Vergewaltigende Säufer sollen einen Tyrannen stürzen, indem sie das Jahrmarktsfest in Panik bringen. Einer freut sich auf diese ›sangría‹ besonders. Er ist sicher, den Tyrannen Banderas eigenhändig abzustechen, weil er im Quersack auf dem Pferd sein Amulett trägt: » [...] los restos de mi chamaco. Me lo han devorado los chanchos en la ciénaga! « (S. 33). Dies ist typisch. Wenn der Leser einen solchen Satz nicht überliest, muss er sich fragen:³ ›Warum ist ein von Schweinen in der Sauwühle zerfressenes, in einem Sack aufbewahrtes Kind ein magischer Schutz? Wie kam es zu dieser Grausamkeit? Wieso sichert diese Grässlichkeit den Tod des Tyrannen?«

Wenn wir einen Text so kommentieren, geben wir Antwort in zweifacher Hinsicht: Einmal gehen wir auf die dargestellte Wirklichkeit ein, soweit sie uns ins Bewusstsein gerufen ist (›Mimesis‹ in der aristotelischen Tradition u. a. eines P. Ricœur⁴), sodann fassen wir zusammen, was sonst noch mit diesem Bewusstsein geschieht: Wir empfinden etwas als ›grässlich‹, nehmen etwas als Stimmung wahr oder vollziehen gemäß den Indizien Schlüsse. Dieses zeichengesteuerte Tun ist ebenfalls seit Aristoteles theoretisch erfasst – allerdings meist nur sehr ausschnittsweise. ›Katharsis‹ z. B. faßt als Heilung über ›Furcht und Mitleid‹

* Dieser Beitrag erscheint auch in A. de Toro (Hg.): *Texte - Kontexte - Strukturen. Festschrift für Karl Alfred Blüher zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1987.

¹ Die deutsche Übersetzung von M. Rothbauer (*Tyrann Banderas*, Stuttgart 1975), die ich soweit als möglich benutze, ist zwar sicherlich sehr verdienstvoll, jedoch vergisst sie nicht nur den Untertitel, sondern verharmlost kontinuierlich den Text. Die Seitenangaben beziehen sich auf die spanische Ausgabe, bei größeren Passagen gebe ich Teil, Buch und Abschnitt gemäß der Einteilung des Autors an.

² Diese Aussage setzt voraus, dass der Leser den Roman nicht als Dokument zur Bestätigung seines Vorwissens liest: z. B. gemäß der Sekundärliteratur als Diktatorenroman. Zwar ist es wichtig, den Roman nach der Lektüre literaturgeschichtlich einzuordnen, doch ist dies ein sekundäres Moment (vgl. P. Verdoye (Hg.), ›Caudillos‹; ›Caciques‹ et dictateurs dans le Roman Hispano-Américain. Paris 1980; J. Calvino Iglesias, *La Novela del Dictador en Hispanoamérica*, Madrid 1981 (Instituto de Cooperación Iberoamericana)). Selbstverständlich kann jedoch der nicht berufsranke Literaturhistoriker sich dem Roman ›normal kommunikativ‹ eröffnen – so wie ein Arzt sein Gegenüber nicht nur als Lungenspezialist sehen muss.

³ Dieses »Muss« ist – neben der Darstellung des Romans – Thema meines Aufsatzes. Schon hier sei klargestellt, dass das Muss Fraglichkeit überhaupt meint, nicht jedoch die Fragen anders formuliert, reicher oder ärmer gestaltet, diese ausgesprochen oder unausgesprochen sind... je nach den Bedingungen der Lektüre. Die Konkretion ist ähnlich der, wenn man »Paris« oder eben »Ticomaiquí« hört: Wieviel mögliches Wissen wird jeweils wachgerufen? Etwas auf jeden Fall.

⁴ P. Ricœur, *Temps et récit*, I - III, Paris 1983-1985.

ein komplexes Ganzes zusammen: Ch. S. Peirce nennt alles zwischen Wahrnehmung und Gefühl »emotiv« und alle Bewusstseinsveränderungen, die uns handeln lassen, »energetic«; entsprechend dem deutschen Wort ›Sinn‹ schlug ich als komplexen komplementären Begriff, dies umfassend, ›Sympraxis‹ vor.⁵ Wir lesen Texte und realisieren mehr oder weniger ihr mimetisches und ihr sympraktisches Angebot. Das Unterschlagen der Sympraxis führt zu den meisten Problemen heutiger Interpretation. Entsprechend einäugig sind auch die normalen Literaturtheorien, gleichgültig, ob sie soziologisch oder psychologisch, semiotisch oder hermeneutisch orientiert sind, gleichgültig auch, ob der jeweilige Ansatz sich historisch erweitert oder nicht.

Der geneigte Leser wird bemerkt haben, dass die beiden vorangehenden Abschnitte argumentativ auf zwei unterschiedlichen Ebenen handelten. Wissenschaftstheoretisch gesprochen kommt A die direkte Rede über den Text (Objektebene) und dann B die Rede über die Prämissen dieser Rede selbst (Metaebenen, die ich nicht mehr in sich untergliedern möchte) vor. Valle-Incláns *Tirano Banderas* ist in seiner Radikalität sicherlich der erste spanische Roman, der das traditionelle Übergewicht der Mimesis über die Sympraxis verändert hat. Ohne Sympraxis kommen wir zu keiner mimetischen Einheit. Ein Literaturwissenschaftler, der traditionell nur auf die Mimesis achtet, muss entweder den Text vergewaltigen oder – unbemerkt! – seine richtigen Intuitionen einschmuggeln. Wenn nun ein Roman wie der *Don Quijote* von Cervantes oder der vorliegende gerade die kulturgeschichtlich normierten Intuitionen durchbrechen will, denen wir normalerweise verpflichtet sind, dann kann er dies nur über ein entsprechend starkes sympraktisches Angebot. Jetzt aber ist der Literaturwissenschaftler in äußerster Not. Wie soll er sich rechtfertigen? Wie zugeben, dass er vieles nur durch zeichengesteuerte Eigenleistung (eben Sympraxis) weiß? Mit anderen Worten: Wie zugeben, dass der Text erst einmal etwas mit ihm gemacht hat, das sich außerhalb seines vorgegebenen Wissens befindet? Der normale Literaturwissenschaftler, der ja nicht als ›subjektiver Intuitiver‹ verschrien sein will, sucht sich nun ein Instrumentarium, um seine Verweigerung zu legitimieren... und das geschieht seit Generationen: Ein Hugo Friedrich führte seine negativen Kategorien ein.⁶ Ein Wolfgang Iser bringt zwar sein sehr differenziertes Konzept der Leerstellen hinzu, bezieht diese als »Minusverfahren« aber wiederum nur auf die Mimesis.⁷ Meine Altersgenossen in Frankreich

⁵ Die semiotische Erarbeitung dieser Dimension beschäftigt mich seit Jahren. Grundsätzliches ist nachzulesen in Klopfer, R., »Mimesis und Sympraxis. Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot«, in: *MANA* 4 (1985), S. 141-182; ders., »Die natürliche Semiotik der Wirklichkeit – ein Entwurf Pasolinis«, in: *MANA* 2 (1984), S. 67-86; für den Hispanisten sind zwei Anwendungen des Konzeptes zu vermerken: »Dichtung als vermögenswirksames Spiel: Beispiele aus J. L. Borges«, in: Segoviano, C./Navarro, J. M. (Hg.) *Spanien und Lateinamerika*, Nürnberg 1984; »Selbstverwirklichung durch Erzählung bei Cervantes«, in: Knaller, S./Mara, E. (Hg.), *Das Epos in der Romania*, Tübingen 1986. Borges wie Cervantes und auch Valle-Inclán bezweifeln die Grundlagen gängigen Weltverständnisses; entsprechend mächtig gestalten sie ihre Versuche, unsere gewohnten Haltungen über ihr Zeichenangebot zu erschüttern. Dasselbe gilt – wenn auch historisch ganz anders gelagert – für Aufklärer wie Diderot und Voltaire aber auch für die Gegenwart (vgl. Klopfer, R., »Das Theater der Sinnerfüllung: Double & Paradise vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung«, in: Fischer-Lichte, E. (Hg.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1984).

⁶ *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Reinbek 1956; Entdinglichung, -grenzung, -humanisierung oder entromantisierte Romantik sind typische Begriffe.

⁷ *Der Akt des Lesens*, München 1976, z.B. S. 322, wo er Modernität zu Recht mit dem Gebrauch von Leerstellen verknüpft und der notwendigen Produktivität des Lesers. Da er jedoch die Leerstellen

und Amerika schließlich und die progressive nächste Generation in Deutschland haben mit den Begriffsangeboten – genauer: mit den wissenschaftlichen Verhaltensmustern französischer Provenienz – ihre Fluchtpunkte und -mittel gefunden, gebündelt in Destrukturierung.⁸ Die Literaturwissenschaftler bleiben also konsequent im Bereich der Mimesis – auch wenn sich die gesamte moderne Literatur grundlegend gewandelt hat.

Zurück zur zentralen These: Ein Text, der nur über eine bestimmte Sympraxis mimetisch kohärent wird, kann von dem Wissenschaftler nicht angemessen interpretiert werden, der kein Sensorium für Sympraxis entwickelt hat oder es zwar hat, jedoch aus wissenschaftsgeschichtlichen Gründen nicht verwenden will. Was heißt dies nun für den ausgewählten Text? Ich möchte dies auf folgende Weise darlegen: In einem mit A ausgezeichneten Abschnitt interpretiere ich den Text und lasse jeweils in B die Überlegungen folgen, welche auf der Metaebene die Grundlagen sind. Der nur an Valle-Incláns Roman Interessierte kann entsprechend nur die A-Serie lesen, der methodisch Interessierte nur B, obwohl ich natürlich meine, dass die Interrelation gerade für einen Erneuerer wie Valle-Inclán und für uns Literaturwissenschaftler von besonderer Wichtigkeit ist.

A 1 Das dynamische Modell der Unmöglichkeit von Revolution

Mit dieser Überschrift stehe ich bereits im Widerspruch zur Norm der Interpretation dieses Romans. Während die Sekundärliteratur – insbesondere die neueste deutsche – davon ausgeht, dass es sich um eine wirkliche Revolution handelt, dass also letztendlich ein Umsturz der politischen (evtl. sogar mit der sozialen) Ordnung vorliegt – so wie das auch Valle-Inclán für Spanien erhoffte⁹ –, behaupte ich (mit Gullón 1968, S. 730) gerade das Gegenteil:¹⁰ Es geht um eine Revolte im Rahmen der herrschenden und immer weiter herrschenden Verhältnisse. Daraus folgt, dass es auch keinen positiven Helden gibt: weder das »Kollektiv des Volkes«, fast als Gegenposition der Macht... (Berg 1983, S. 340), noch die »wahren Idealisten – wie Filomeno Cuevas und Roque Cepeda« (Wentzlaff-Eggebert 1986, S. 329, wobei wörtlich Tucker 1980, S. 76 wiederholt wird), noch gar den Indio

nicht genau genug bestimmt und nicht nachweist, wie der Leser zeichengesteuert arbeiten muss, bleibt der sonst so fruchtbare Ansatz für weitere Erkenntnisse relativ folgenlos.

⁸ Die Auseinandersetzung mit Hermeneutik und Szientismus (vgl. »Fluchtpunkt Rezeption«, in: Klopfer, R. (Hg.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*, München 1979, Bd. III, S. 621-657) müsste nun mit den Dekonstruktivisten, Neostrukturalisten und Postmodernisten weitergeführt werden, die weiterhin von einer ›Negativen Semiotik‹ ausgehen, um dann das zerstümmelte Etwas zu kritisieren. ›Semiotik‹ war bei den Gründern wie Peirce und den ersten Anwendern auf ästhetische Phänomene – wie Bachtin oder Mukarovský – eine Blickweise zur Erkenntnis wirksamer Zeichengestalten, nicht jedoch jenes reduzierenden Formalismus, der eine monologische, bestenfalls satzorientierte Linguistik auf alle möglichen Zeichensysteme überträgt: Frank, N., *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt 1983, insbes. S. 30 ff., 88 ff., 116 ff., 279 ff. und 366 ff.

⁹ Man verkennt Valle-Inclán gänzlich, wenn man ihn zu einem weltfernen oder gar weltfremden Außenseiter macht. Wie eingangs vermerkt, ist es hier nicht meine Aufgabe, Literatur und gesellschaftliche Wirklichkeit der Zeit zu konfrontieren, immerhin ist jedoch bemerkt, dass Valle-Inclán, so wie ich sein Erzählwerk interpretiere, auch sonst Stellung bezog... allerdings muss man eben verstehen, dass ein Roman nicht einfach ein »verschlüsselter« Normaltext ist oder eine »illustrative« Philosophie, sondern eine Kommunikationsform sui generis. Dies wird deutlich, wenn man konsultiert Dougherty, D., *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid 1983 (zur Revolution S. 145, 126 u.ö.).

Zacarias, wie in den spanischen Publikationen zu lesen ist, die davon ausgehen, dass das zentrale Thema des Romans die Konfrontation des Guten mit dem Bösen ist (Tucker 1980, S. 162).

Nein. Der Leser taucht in eine Welt ein, die ganz und gar korrupt ist – aber sein Wunsch wird wachgehalten: Wann kommt die Wende? Er bekommt Informationssplitter, die er als Indizien dazu benutzen kann, sich das Ganze zusammenzureimen, Szenen, die ihm in aller Breite ein Genrebild malen und eine Stimmung erzeugen, eine Erwartung wecken, seine Vorstellungskraft anregen. Das Wissensangebot ist immer unangemessen. Dies betrifft alle Bereiche der dargestellten Wirklichkeit: In einer inkohärenten Welt ist der Leser inkompetent. Der Grund dafür ist vielfältig. Die Zeiten sind verwirrend. Die Rotte von Aufständischen scheint unendlich lang unterwegs zu sein, denn wir merken bestenfalls nach Beendigung des Romans, dass am Anfang der Beginn des unmittelbar bevorstehenden Endes geschildert wird: Der Schlägertrupp will und wird Terror in das Allerheiligen- und Allerseelenfest bringen, und innerhalb von Stunden ist der Tyrann tatsächlich zerfetzt. Dazwischen blättern sich eineinhalb Tage auf – wie wir später rekonstruieren können –, in einer Fülle unzusammenhängender Einzelbilder und Geschichten: Ein Schnappschuß des tropischen Landes irgendwo, ein Blick auf den Regierungssitz bei untergehender Sonne, ein Bild des Tyrannen, mit dem wir einer Auspeitschung beiwohnen, eine Szene, wo das Gruppenbild der schmeichelnden spanischen Kolonie zu leben beginnt und sich in langen Reden zerdehnt, herausgegriffen der Prototyp Don Celes, den der Tyrann umspinnt, das pittoreske Bild der Stadt im Festtaumel und Fluten gleißenden Lichts, ein Blick aus der Ferne auf den Tyrannen im Fenster mit dem Fetzen eines romantischen Liedes... so dringt mit verschiedenen Textformen das Wahrnehmungsangebot in die fremde Welt ein (1. Teil, 1. Buch, S. 1-7). Noch verstehen wir nicht die Reden über Staatsfinanzen, über griffige Pulver, mit denen Wissenschaftler Posten im Ausland bekommen sollen, über das Diplomatische Korps, und wenn danach (1. Teil, 2. Buch) der spanische Gesandte in seiner ganzen lasziven Dekadenz porträtiert wird und mit seinem Hündchen vor dem verhandlungsbereiten Don Celes Küßchen austauscht, dann merken wir zwar, dass das Spiel mit dem Schoßhund ein Trick ist, mit dem der Botschafter einen Angriff abwehrt, aber das ist das Maximum an Verständlichkeit. Wir bekommen mit dem Text Augen, können jedoch nicht wirklich sehen, Ohren für Gespräche, doch merken wir nur süßlichen Schleim, zum Anfassen feist sind die Gestalten, blendend die Eindrücke des Sonnenuntergangs, der nicht zu enden scheint. Alles wird bedeutungsvoll bis zum Feldtisch, der unter seinem Säulenbogen seine Spinnenbeine spreizt (S. 44), doch vergeblich bemüht sich unsere Intelligenz, diesen Zeichenkörpern konkrete Inhalte zuzuordnen.

Das Erzählverhalten wirbelt uns herum bis zum Schwindel mit kaleidoskopartigen Eindrücken, unangemessenen Detailvergrößerungen, penetrant wiederholten Kennzeichnungen, Raffungen dort, wo wir endlich Aufklärung erhoffen, und Sprüngen sowohl innerhalb der sich auffächernden Zeit wie vor allem im Raum. Natürlich können wir am Ende der zweiten Lektüre rekonstruieren, was wo liegt, doch lesend sind wir sprunghaft irgendwo im Hinterland, im Regierungspalast, im Bett des Gesandten Mariano Isabel Cristino Queralt

¹⁰ Eine Übersicht der von mir wiederholt benutzten Literatur über Valle-Inclán und den Roman findet sich in der Bibliographie. Um den Leser nicht unnötig mit dem Weiterblättern zu belasten, gebe ich jeweils im Text einen Kurzverweis auf Autor und Textstelle.

y Roca de Togores, Barón de Benicarlés y Maestrate de Ronda (der Name muss zumindest einmal erscheinen, um die Erfahrbarmachung von Aufgeblasenheit zu illustrieren), sitzen mit der Volksmenge im Zirkus Harris, schlürfen im »elegantes Club« etwas Kühles, werden eingetaucht in die bunten Bilder der Volksbelustigung etc. Was der Semiotiker als ›Chronotopos‹ bezeichnet, nämlich den mit seiner Bedeutung dargestellten Zeit-Raum, wird ebenso verweigert, wie die Kohärenz hierarchisch geordneter Handlungen.

Mehr noch. Die Informationen, die wir indiziell erschließen können, ergeben keine Geschichte – wie wir vermuten –, sondern erstarren zu den oft beobachteten zyklischen Bildern: Wie jetzt »Revolution« gemacht werden soll, so war vor 15 Jahren schon der Tyrann Banderas an die Macht gekommen als Glied einer unendlichen Kette (S. 157), in der immer die erfolglosen einfachen »Revolutionäre« als »Aufständische« erschossen (S. 39 f.), deren Führer amnestiert (S. 136) und in die Institutionen inkorporiert (S. 137) wurden, für die wieder neue Indios als Soldaten oder Diener unterworfen werden, wenn sie nicht bereits wieder von Aufständischen requiriert sind (S. 147). Ebenso dauerhaft und wirksam sind die Alltagsmythen von den magischen Kräften des Tyrannen und seinem Teufelspakt bzw. seine Rolle als »heiliger Herr Michael« (Ignatius von »Loyolas Lehre« (6.1) in Anwendung fürs indianische Volk bzw. das christliche Bürgertum). Da der Erzähler manchmal pointiert Stellung bezieht, manchmal jedoch ausgelöscht erscheint, bekommt die Verunsicherung eine neue Dimension. Der Leser möchte, dass es wenigstens einen Gerechten gäbe oder wenigstens einen tatsächlich zu bemitleidenden Menschen oder schließlich einen wirklichen, nicht nur im Spinnennetz wahrhafter Vorstellungen agierenden..., doch auch das wird ihm nicht gewährt. Erst am Ende wird sein Eindruck genannt: »beängstigende Unwirklichkeit«, »Verzerrung«, »verschwommene Traumwelt« ist das, was erfahren wird (von den Protagonisten wie vom Leser) und was vom Herrscher Banderas (nicht von Valle-Inclán!) genannt wird »unwandelbares Schicksal« oder »Zwang der Ereignisse« (S. 185).

Es sollte klar geworden sein: Thema und Erfahrungsangebot für den Leser ist eine spezifische Form von Chaos, nämlich ein im wörtlichen bzw. etymologischen Sinne diabolisches: Jegliche Ordnung ist vielfach verkehrt. Am Ende des Romans wird so etwas auch gesagt, behauptet, ausgesprochen, doch dann hat der Leser in seiner Sehnsucht nach dem Menschlichen dies längst erkannt, erfahren, erlebt... kurz: durch jene zeichengesteuerte Eigenleistung erstellt und erschaffen, die ich Sympraxis nenne.

Dies soll noch an einer durchgehenden Struktur illustriert werden. Wenn ich sage: »In dieser Welt ist alles falsch«, dann ist nicht gewährleistet, dass ich selbst oder gar die geneigten Leser alle Bedeutungen von Falschheit wissen oder gar im Sinn haben: In Form von disjunktiven Zeichen gibt der Roman jedoch eine Phänomenologie des Unwahren (der Götze als Gott), des Unechten (der verkommene Lebemann als appetitliche Frau), dessen, was nicht so ist, wie es sein sollte (die Willkür als ordentliches Recht), des Untreuen (der Verräter als Freund, den man umarmt), des heimtückisch Verstellten (als Gift die honigsüße Rede), der Ohrenbläser, der Lockvögel, der Marionetten (»títeres, muñecos, bululúes, peleles, fantoches, máscaras... guiñol dramático), eines einzigen Theaters, das vorgibt, die Wirklichkeit zu sein und es solange ist, wie alle mitspielen. Falsch sind die Chronotopoi: Das Kloster ist Palast des blutigen Diktators mit Umwertung aller Einzelräume (die Zelle statt zur Kontemplation zum Ausbrüten teuflischer Pläne, der Beichtstuhl statt zur Beichte zur

Auswertung von Bespitzelung, der Kreuzgang statt zum Wandel in harmonischer Beschaulichkeit als Lobby der Intriganten) ... bis hin zur ehemaligen Marketenderin des Tyrannen, die Labsal anbietet, die vergiftet sein könnte. Der Altar ist im Bordell gelandet, der Spiegel verzerrt die Personen. Der Zirkus ist das Parlament etc. Alle Sprachen sind falsch: die Worte, die Gesten, die Handlungen. Die diabolische Tyrannei im Herzen jedermanns hat alles umbenannt: »Santa Fe« heißt nun die Stadt, obwohl sie einstmals besser bezeichnet war als »Punta de las Serpientes«: umgekehrt heißt der Regierungssitz immer noch San Martín de los Mostenses; verfälscht ist ebenso der Anspruch des Namens von Santa Mónica (oh hilf- und mildreiche Mutter des Hl. Augustinus!), denn dies ist das grauenhafte Gefängnis, in dem der charakterlose Student Marc Aurel heißt.

Entscheidend ist hierbei, dass der Leser immer erst nachträglich versteht mit dem Verstande, was ihm vorher in die Sinne gelegt war. Gemäß dieser mittelalterlichen Erkenntnisbeschreibung verteilt Valle-Inclán disjunktiv die entscheidenden Hinweise auf die Tatsache, dass alles falsche Schau, Vorspiel und -spiegelung, Theater, Zirkus, Variété-Nummer von zunehmend unfähigen Akteuren ist, über den ganzen Roman. Die Erfahrung wird mit subliminalen Hinweisen abgesichert. Der Tyrann ist als »Mumie im Klerikerrock«, als komischer und doch göttlicher Vogel, der bereits die dritte Dimension verloren hat, von Anfang an Fantom, Fantasma, »fantoche«, d.h. Hampemann in der selbst geschaffenen Fantasmagorie, in der die wichtigsten Handlungsstränge von Drogen ausgelöst sind (wie das Randalieren des Oberst Gándara) oder erst ermöglicht werden (wie die Gegenintrige des morphiumsüchtigen Botschafters) und andauern (wie die Revolte selbst, welche das mehr oder weniger betrunkene Volk ermöglicht).

Santos Banderas trägt den Namen der besten Söhne der Kirche, kleidet sich wie ein Kleriker, wohnt im Kloster, steht erhöht als Ikon und bewegungslos im Rahmen des sonnendurchglänzten Fensters und herrscht zu Allerheiligen (»Todos los Santos«, denn er steht für alle) und stirbt zu Aller»toten« (»... Dfuntos«). Valle-Inclán setzt nicht gleich, sondern macht Inkarnation erfahrbar: Der Tyrann kann das Land prägen, weil man ihm entspricht, weil er der Ausdruck des kollektiven (Zeichen-)Verhaltens ist: eben das Idol. Doch die Kehrseite dieser »Medaille« ist von gleicher Prägung. Wie die herrschenden Cliques, so die Beherrschten, die Umwälzung wollen und damit Umkehrung der Seiten, nicht jedoch der Welt mit ihrer (Schein-)Ordnung.

Man hat beobachtet, dass der Roman symmetrisch in Spiegelverkehrung angelegt ist, was die Handlungen betrifft.¹¹ Dasselbe gilt natürlich für die Personenkonstellation (vgl. A 2). Doch all dies weiß man bei der Lektüre nicht vor dem Ende oder auch dann nicht, wenn man sich nicht auf das sympraktische Angebot einlässt... Denn: Nichts Umfassendes ist mit diesem Roman im Wissen, das nicht über die sympraktisch gesteuerten Sinne erworben wurde. So allein erklärt sich auch, dass die intellektuellen, verstandesorientierten Interpreten so »falsch« lesen. Falsch im Sinne Valle-Incláns ist es zu meinen, man könnte dem

¹¹ Belic 1968, S. 13-16 und Tucker 1980, S. 78; diese wie andere richtige Beobachtungen werden jedoch nicht im Hinblick auf ihre kompositorische Funktion befragt. Wenn das Chaos solch eine stringente Ordnung hat, wenn das Leid in musikalischen Strukturen vorgetragen wird, wenn die Diaboli – Banderas und Zacarías z.B. – einander entsprechen, dann ist das keine Spielerei, kein der Moral entrücktes Ästhetikum, sondern die Manifestation der Einsicht, dass auch die Negation noch die Strukturen des Negierten in sich trägt.

diabolischen System nur mit dem Verstand und mit Willensentscheidung entgegentreten, falsch die Auffassung, man wäre nicht zu betrügen oder man könne dies alles in den Griff oder gar auf einen Begriff bekommen mit bedeutenden Worten und ohne die anerkennende Erfahrung (vgl. die Darstellung der Revolutionäre in B 2). Diese gänzlich verkehrte Welt gibt es, und ich bin vielleicht ein Teil von ihr. Falsch ist vor allem die Ansicht, im Roman gäbe es irgendwo doch Ordnung, und sei es die einer ›Gnosis‹.

Doch bevor ich diese massiven Thesen begründe, möchte ich einhalten und zu erklären versuchen, warum wichtige Interpreten aus ihrem nur auf Mimesis ausgerichteten Ansatz zu anderen Ergebnissen kommen müssen.

B 1 Wie die Einheit erstellen ohne Sympraxis?

Seit den ersten Publikationen über den Roman (z.B. Barja 1935) behauptet man: ›Der Roman ist eine Synthese der hispanoamerikanischen Welt‹. Dies ist sicherlich nicht falsch, jedoch zu eng. Die dargestellte Welt ist typisch im Sinne von Lukács. Der Text modelliert Homöostase, d.h. die fundamentale Statik nicht trotz, sondern wegen der systemkonformen heftigen Bewegungen im Inneren. Natürlich gibt es unter dieser Bedingung keine Revolution. Wie kommt es, dass man so oft behauptet, es läge ein Revolutionsroman vor? Mehr noch: Wieso behauptet man konstant, Valle-Inclán würde die Wirklichkeit »durch einen deformierenden Spiegel« ansehen – seine ›esperpentische Schreibweise‹ – und würde so die Realität verformen?¹² Die Antwort ist leicht zu geben. Keiner der mir bekannten Autoren, die über diesen Roman schreiben, bezieht den Text auf sich, auf seine persönlichen, gesellschaftlichen, nationalen, historischen Möglichkeiten, denn: Tyrannei gibt es nur bei den anderen. Alle Autoren, die ich konsultieren konnte, suchen die tiefere Bedeutung des Romans gleichsam in der Abstraktion. Beispielsweise Gullón (1966) stellt zu Recht dar, dass der Roman a) erzählt, dass das Menschliche in der Tyrannei verlorengelht, b) dass er den *circulus vitiosus* von Tyrannei zu Tyrannei vor allem mittels der Verfälschung aller Sprachen erkennbar macht. Doch warum schwingt er sich c) zur These auf, für Valle-Inclán sei die Erde die Hölle, wo dämonische Kräfte wirken, und d) zur Behauptung, es ginge figurativ dem Autor um einen mittelalterlichen Totentanz?

Der Gestus des Wegschiebens nach Lateinamerika, ins Mittelalter oder sonstwohin entspricht der Voraussetzung, dass Valle-Inclán die »ironisch-verfratzende, parodisierende Verzerrung der Wirklichkeit« mit seinem Stil suche und dass seine Ästhetik darauf angelegt sei, »jeder unmittelbaren gefühlsmäßigen Identifikation mit dem Lebendigen« hohnzulachen (Berg 1982, S. 612, der sich auf eine lange Tradition ähnlicher Urteile stützen kann). Dies halte ich für ein fundamentales Missverständnis der literaturhistorischen Position. Valle-Inclán hatte – wie die Generation von 98 überhaupt und alle »Neuerer« – etwas gegen die Automatisierung im Umgang mit Kunst. Diese bedeutet, dass man schon bei minimalem

¹² Die wichtige Sekundärliteratur ist bei Bermejo Marcos und Tucker aufgearbeitet... allerdings kann man feststellen, dass Autoren wie P. Salinas nur sehr kurz abgehandelt oder ganz übergangen werden, weil sie sich dem Trend widersetzen. Ebenso werden Standpunkte mit gänzlich entgegengesetzten Zitaten vorgeführt, ohne sie jedoch argumentativ mit den gängigen Thesen – u.a. von der Distanz Valle-Incláns – zu vermitteln. Ich zitiere mit Bermejo Marcos (S. 22) Zamora Vicente, der zum ›Esperpento‹ feststellt: »No se trata de caricaturas grotescas, sino de vida creciente, dolorosa... El esperpento es una cala en la humanidad: sin creer en ella no se realizaría tal expedición«.

Zeichenangebot ein Sympraxismuster ablaufen lässt: Das singende Mädchen und der blinde Künstler-Vater... und schon ist das klischeehafte Gefühl eines selbstgenüßlichen Mitleids da...; der treue Indio, der sofort seinem ehemaligen Herrn hilft..., schon erfreut sich der ergebene Diener à la *Onkel Toms Hütte* unserer Sympathie...; der Intellektuelle, der den Indios das Land zurückgeben will..., schon identifizieren wir uns, denn natürlich würden wir auch auf Land verzichten, wenn wir's nur hätten (dass wir relativ viel Geld haben, dass unser ›Indio‹ nebenan lebt, vergessen wir selbstverständlich). Ich zitiere die Beispiele aus dem Roman, weil hier das ›antiromantische Denken‹ besonders deutlich wird. Doch hat damit Valle-Inclán auf jede Form von Sympraxis – der zeichengesteuerten Beteiligung des Lesers mit möglicherweise allen seinen Vermögen – verzichtet? Der Text beweist das Gegenteil: Er ist typisch modern, weil er gesteigerte Sympraxis voraussetzt. Ohne sie verstehen wir gar nichts. Was bedeutet dann das historische Missverständnis?

Die historische Filiation lässt sich leicht mit Bermejo Marcos (1971) rekonstruieren, der sein IX. Kapitel bezeichnenderweise nennt: »El autor explica su juego« und im I. Kapitel festlegt: »El esperpento: Intentos definitorios«. Wenn Texte schwer sind, dann frage man den Autor, und was der sagt, das ist Schlüssel, Passe-partout, Wundermittel, um sich der Wirklichkeit des Textes nicht stellen zu müssen. Diese umfasst – wie gesagt – der Möglichkeit nach alle Vermögen, die ansprechbar sind.

Wie schützt man sich vor dem Berührtwerden? Bermejo Marcos meint den Autor zusammenzufassen, wenn er einen vielzitierten Satz aus *Lucas de bohemia* (1920) uminterpretiert. Eine Figur sagt programmatisch: »Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España. « Zerstörung der verfälschenden, traditionellen Formen der Erfassung und des Ausdrucks von Wirklichkeit, Beendigung der kollektiven Lüge, in der sich Spanien jahrhundertlang verwoben hatte, ...das ist das Programm des Autors (und seiner Generation) – »Zerstörung der Realität« macht daraus der Interpret (S. 13 f.) und behauptet, die Personen seien immer außergewöhnlich (S. 26), die Realität werde »heruntergezogen« (S. 27) und eine »irreale Welt« dargestellt und nicht einfach die »realidad verdadera« (S. 28). Esperpento als doppelbödige Kiste: Unter der Karikatur kritisiere der Autor die »tiefen Fehler der Welt«. Was mag das wohl sein? Peggy Lynne Tucker erklärt uns das: Seit *La lámpara maravillosa* (1916) habe Valle-Inclán eine bestimmte Philosophie auf der Grundlage gnostischer Konzepte entwickelt, die vor allem seine Zeitkonzeption und seine Ästhetik beeinflusst hätten. Der Autor sehe sich als Demiurg (S. 30 ff.) und verwirkliche damit seine Schöpfungssicht in seiner Kunst. Asketisch habe er unendliche Distanz zu beiden Schöpfungen (S. 41) und entspreche damit der totalen Negation eines satanischen Demiurgen (S. 43).

Dies braucht nicht weiter vertieft zu werden. Die jüngsten deutschen Veröffentlichungen intensivieren – wenn auch in etwas unterschiedlicher Richtung – diese im Grunde weitverbreitete Sicht.

Ich bezweifle, dass die ›philosophische‹ Position Valle-Incláns für die frühen 20er Jahre angemessen wiedergegeben ist.¹³ Doch selbst wenn dem nicht so wäre, lässt sich leicht

¹³ Es würde sich lohnen, alle Stellen aufzuführen, wo Valle-Inclán die Grundlagen seiner Ästhetik ebenso klar andeutet wie in den Gesprächen zwischen seinen Figuren. Beispielsweise lässt sich aus seinem Vortrag in Buenos Aires von 1930 zitieren: »El modernismo consiste en que da

nachweisen, dass dies jedenfalls nicht seine Position in *Tirano Banderas* ist. Im Roman verlacht er mit der Erlösergestalt des Sánchez Ocaña diese ganz verblasene pseudoplatonische, pseudomystische, pseudotheosophische etc. Welt. Ebenso ist der gnostisch angehauchte Anführer der Revolte, Roque Cepeda, lächerlich in seinem »ekstatischen Krampf«, seiner theosophischen Suche einer »Verbindung mit der Weltsubstanz«, oder nach der Übereinstimmung mit der »einen heiligen Zahl«. Er ist wildwüchsiger Leser von Werken, die über die Theosophie mit der Kabbala, dem Okkultismus und der alexandrinischen Philosophie alles mit allem verbinden – und damit der Spinner, zu dem manche indirekt Valle-Inclán machen. Man muss nur den Teil 5 (1.4; 2.1-3 oder die Rede des Volkstribun 2.2.4) lesen, um die Distanz Valle-Incláns von diesem »romanischen Heiligen mit Spiegelglätze« festzustellen. Wie kann man den Roman unter »mystischen, gnostischen und okkultistischen Vorstellungen« geschrieben wännen?¹⁴

Die Vorentscheidung, dass der »Denker« Valle-Inclán ein seit der Jahrhundertwende entwickeltes Programm quasi mit mathematischer Strenge und als satanischer Demiurg – »eine Art transzendentaler Deduktion der ästhetischen Subjektivität« (Berg 1982, S. 612) – nun in seinen Werken verwirklicht, gestattet es den Forschern, – scheinbar vom Autor legitimiert – die Verantwortung für das eigene Erleben abzulegen. So spricht man, den Roman beurteilend, von gelassener Ruhe (»quietud« bei Tucker 1980, S. 123 u.ö.) von der »visión astral«, der Distanz zum Gegenstand, der »wertfreien und objektiven« wissenschaftlichen Präsentation und der Emotionslosigkeit (Wenzlaff-Eggebert 1986, S. 317 u. 319), ja der »superioridad«, welche die »Erkenntnis von Gut und Böse voraussetzt« (Berg 1982, S. 612). Die Literaturwissenschaft macht also Valle-Inclán zu einem Intellektuellen, einem Philosophen, ja einem Demiurgen, der Erkenntnis geben könnte, dies jedoch verweigere, ja, der keinen »psychologisch, moralisch-evaluativ, historisch oder gesellschaftlich (...) identifizierbaren ›Sachverhalt‹ kommuniziere« (Berg 1983, S. 340), der jeden »Eindruck auf Lebensechtheit« vermeide (Wenzlaff-Eggebert 1986, S. 320 sowie Berg 1983, S. 336). Wie kommt es bei so kompetenten Interpreten zu solcher Sichtverengung? Es hat etwas mit den Grundlagen der Literaturwissenschaft zu tun, die wir betreiben... Bevor ich diese These weiterführe, soll der Text erneut evoziert werden.

A 2 Das Sensationelle von *Tirano Banderas*

Wenn der Leser auf das Zeichenangebot reagiert, bildet er aus dem erweckten eigenen Vermögen eine Welt, die er persönlich versteht. Der Autor ist – um eine dem Roman zeitgenössische französische Formel zu zitieren – weniger der Inspirierte denn der Inspirierende. Wo inspiriert er? Und wie? Weiter oben war festgestellt worden, dass der Leser langsam entdecken kann, wie sich die Handlungen spiegelbildlich verkehrt wiederholen. Dasselbe gilt in der Personenkonstellation. Zwischen zwei Hierarchien findet

sensaciones, que es lo verdaderamente personal, mientras las otras literaturas sólo daban ideas, cosas propias del ambiente. [...] El modernista es él que busca dar a su arte la emoción interior y el gesto misterioso que hacen todas las cosas al que sabe mirar y comprender. [...] El modernismo sólo tiene una regla y un precepto: ¡La emoción! « (vgl. Guerrero 1977).

¹⁴ So Wenzlaff-Eggebert 1986, S. 311, Berg im Prinzip ähnlich 1982, S. 612 f. und beide in Übereinstimmung mit Tucker 1980, S. 79-89 und insbesondere S. 163, wo er ausführt: »If Tirano Banderas as the archetype of the tyrant is without the redeeming qualities of Santa Cruz, Roque Cepeda as the archetype of the saviour and in the role of the messenger [...] must likewise lack the negative qualities of Salvochea, for it will be his duty to banish the tyrant«.

ein Austausch statt: Der Tyrann – die Fahnen (»Banderas«) seiner Bataillone in Heer, Handel und Verwaltung sind städtisch und national – wird ersetzt durch einen Haudegen vom Lande. Alles, was sich dazwischen tut, ist ebenfalls Scheinbewegung: Das diplomatische Korps ›läuft über‹, weil durch die Schwächung des Landes die Ausbeutung der Rohstoffe leichter ist, ebenso Teile der Armee, weil sie so der Verschuldung entgeht, die Intellektuellen, weil sie sich Ämter erhoffen etc., bis zu den Indios, die in gleicher Weise auf beiden Seiten ›verheizt‹ werden. Ist jedoch dies der Sinn des Romans?

Es ist ein Teil des Themas als Aufgabe. Die zu konstruierende Bedeutung (wo geschieht durch wen was zu welchem Zweck?) weckt in uns Zeichenenergien intellektueller Natur (also kognitive Sympraxis). Neben der Falschheit entdecken wir Bestechlichkeit als weiteres Netz: Der Tyrann, wie der vom internationalen Kapital bestochene Botschafter, versucht, den Geldsack Don Celes zu bestechen mit Versprechungen (Lieferantenverträge an die Armee hier, ein Amt in Spanien dort), der Botschafter ist aber in der Hand eines Homosexuellen und ebenfalls in der Don Celes', dem er Geld schuldet etc.

Wir entdecken vor allem das Zusammenwirken von Gewalt und Macht. Valle-Inclán gibt dem Tyrannen – wiederum disjunktiv über den ganzen Roman verteilt – Netze von Merkmalen, welche ganz der Phänomenologie von Elias Canetti entsprechen.¹⁵ Der Tyrann ist Gewalt: Unmittelbar, physisch, animalisch, unwiderruflich, schnell, radikal ergreifend und zermalmend – wie eben der Held von Zamalpoa. Raubtier und Raubvogel: Lauernde Ruhe und blitzschnelle Vernichtung (vgl. 1.1.1-3). Macht ist mehr: Zeit, Vermögen, Geduld, Raum der Entfaltung symbolischer Systeme. Je mehr intermediäre Schaltungen der Macht ausgeliefert sind, desto höher ist sie. Entsprechend ist ihr Ort erhöht. Die Macht weiß von allem, vor allem vom Innersten des Anderen. Sie hat die Fäden der Information, die sie – spinnengleich – selbst ausscheidet. Deshalb entlarvt sie, irrt nicht, ist allgegenwärtig. Als Gewalt ist sie momentan beweglich, sonst still, starr, undurchsichtig, unvorhersehbar, scheinbar inkohärent in den Handlungen, nicht entsprechend der Erwartungen. Die Macht ist allein, vereinzelt. Sie hütet das Geheimnis ihrer Ursache. Das lässt sie göttlich erscheinen. »Als Konzentration des Geheimnisses bezeichnet man das Verhältnis zwischen der Zahl derer, die es betrifft, und der Zahl derer, die es bewahren« (S. 331). Die Macht verwandelt sich zu ihrer unwandelbaren Maske, ihrem Totem. Die Erstarrung bedeutet die beendete Verwandlung zum bannenden Idol.

Dieses Modell wäre literarisch unvollständig, wenn nicht das Gesetz der Macht die ›Abtrünnigen‹ auch in ihrer Negation umfassen würde. Valle-Inclán ordnet den Strebern und Schleimern, den honigsüß Gift verbreitenden Kopien des Tyrannen aus dem ersten Teil des

¹⁵ *Masse und Macht* (1960), Frankfurt 1980, S. 313-334 und 421. Es wäre lohnend, die essayistische Phänomenologie mit der literarischen zu vergleichen und beide vielleicht mit der wissenschaftlichen Deskription oder Modellierung. Ein Hauptunterschied wäre der Gegensatz von Simultaneität und Linearität. Die seit Lessings »Laokoon« viel zitierte Zuschreibung der Literatur als lineare Kunst ist ebenso reduktionistisch wie die Behauptung, man müsse Bilder nicht auch linear lesen. Die Wirkung des Romans beruht u.a. darauf, dass er uns ermöglicht, in einer Weise simultan zu reagieren wie sonst nur in den intensivsten Momenten unseres Lebens. Wie die wiederholte Berührung intensiver ist auf unserer Haut als der kontinuierliche gleiche Druck, so wirken die kleinen refrainartigen Hinweise auf die grünspeichelnden Ausflüsse, ihr Gegensatz zum scheinbar erloschenen Leben in dieser verdorrten Maske (der Tyrann hat keinen Körper, sondern nur eine Silhouette bzw. eine Maske mit einem Klerikerrock darunter) und dagegen wiederum die wenigen »Ausbrüche«, wenn es um die Tochter geht..., um so stärker.

Romans im fünften Teil (nach der Wende mit dem »Kindermord« im vierten Teil) die Gegenbilder zu. Im Gefängnis gibt es ebenfalls die Typen ›unten‹ (graugewordener Dieb, sanguinischer Idiot, tüchtiger Gauner, kaltschnäuziger Betrüger), die naiven Proselyten (der Student Marc Aurel), den autistischen Atheisten, der Bücher über den Ausbruch studiert, und immer intellektuellere und selbstbezogene Verbalathleten wie den Dr. Atle, der dies alles aufschreibt, den schon zitierten Volkstribun Dr. Sánchez Ocaña und vor allem den theosophischen Revolutionsführer, der sich regenerieren möchte durch seine Hingabe »an die Sache des Volkes« (S. 171), sich zum Bauernheiligen Marat, Danton und Robespierre in einer Person stilisiert (S. 173), der an zyklisch ablaufende, prädestinierte Revolutionen glaubt und leichtestes Opfer des Tyrannen zu werden scheint. Die ›Revolution‹ ist die größte Illusion. Ihre Träger sind der eingeborene Kriegsheld, der – einäugig, eintönig, einsam – ganz automatisch sein Leiden in unendlich wechselnden Freischaren aus sich strömen lässt, wobei von allem nichts geblieben ist als die tüchtige Hingabe an den Führer (S. 180 f.). Er ist eine Verdoppelung des Indio Zacarías. Und die Volksmasse? Ist sie »revolutionäres Potential«? Sie versteht nichts, ist wundergläubig, lässt sich vom Tschingbum der Armeekapelle ergötzen und nimmt kniend den Tyrannen als Götzen an (S. 188), reagiert sich beim Hahnenkampf ab (S. 205), welcher parallel gesetzt wird zum Machtkampf der Oligarchen, amüsiert sich beim Puppenspiel (S. 206) wie die Großen bei medialer Beschwörung, gibt sich dem Glücksspiel hin (S. 205), wie wiederum die ›Revolution‹ das Glücksspiel der Mächtigen ist... mit dem Einsatz des Lebens eben dieser Indios.

Wenn ich sagte »wir entdecken«, so bedarf das der Erklärung: Man entdeckt nicht Bewusstseinsinhalte, die man hat oder besitzt, sondern die man geworden ist. Wie werden wir zu Erfahrungen gebracht? Wie mit Eindrücken geprägt? Wie sinnhaft geweckt? Der Roman ist durchzogen von einem Netz von Tierbildern. Diese werden ergänzt von einem entsprechenden Metaphernnetz. Beides wird aktualisiert in dem spezifischen Chronotopos und mit entsprechend stimmigen Handlungen. Ich sprach schon vom Raubtier. Dies würde alleine nicht wirken. Im Kloster mit seinen Eidechsen schleudert der versteinerte Tyrann spielend eine Scheibe in das Maul eines großen grünen Frosches (1.3.2). Grün ist's im Maul des Tyrannen, der Kokablätter kauend den »grüngefärbten Mund zu einer Grimasse verzieht«. Während er spricht, wird das Ergebnis verbaler Ausflüsse seines Mundes eingeblendet: Exekutionen. Der kalte Mann ist innerlich heiß; ein Jaguar wird erwähnt. Er ist sonst unbeweglich, nur ab und zu huscht er als Ratte herum. Er liebt die Natur, betrachtet den Himmel, um den »Schmerz seiner finsternen Seele« zu überdecken (S. 62). Was meinen solche regelmäßig wiederkehrenden Hinweise, die vor allem am Ende der Bücher und der Szenenwechsel erscheinen? Die feiernde Stadt wird evoziert: Hitze, Getümmel, heftige Bilder, »palpitación de la vida sobre la fosa abierta«, Besessenheit, tragisch und von der Zeit zerfressen, Flucht vor der angsteinflößenden Benommenheit des Alltags, Tiergeschrei, Kriegsgeschrei, Tumult. Warum mischt Valle-Inclán Bildfetzen (»der Schnaps und das lange Messer des Indio«) mit revitalisierten Metaphern (»Verkettung gewalttätiger Bilder«)? Es sind sympraktische Angebote zur Ahnung, zur Vermutung, zur Ergänzung in der Einbildung. Was verbirgt sich darin? Der ganze Roman baut die Einsicht auf, wie klein der Anstoß nur zu sein braucht, um das künstliche Gleichgewicht umkippen zu lassen: Gegenüber der Erfahrung der (geglaubten) Macht die der (wirklichen) Ohnmacht.

Parallel zu den genannten Stellen bricht später (2.3.8.) etwas aus: »Torva (Regensturm/scheußlich), esquiva (abstoßend/ungesellig), aguzados los ojos (gewetzt die Augen) como montés alimaña (wie Raubtier aus dem Wald), penetró, dando gritos (Schreie von sich gebend), una mujer (eine Frau) [...]« (S. 88). Die Totenstille der Anwesenden, das Zusammenzucken des Tyrannen und der tobende Ausbruch danach zeigen an, dass etwas vom Innersten erschienen ist, das endlich benannt wird, während es wahnsinnig tierisch die Nägel in das Wirrwarr der Haare bohrt, in die Ecke gekauert und aufheulend: die Tochter, unbeweglicher Ausdruck wie der Vater, »ein grauenhaftes Geheimnis hinter der Maske des Götzen« (S. 88). Der Roman sagt nicht: Der Tyrann verbirgt Wahnsinn, er ist Inkarnation des kollektiven Wahnsinns..., denn dann würden wir »wissend« fertig sein. Stattdessen baut er diese Erfahrung – fast am eigenen Leibe – für uns auf.

Ich will die ›disjunktiven Filiationen‹ (die dem kollektiven ›Spinnen‹ an dem Wahnsinn der Tyrannei entsprechen) nur in den letzten Zusammenhang stellen. Im Prolog will der Gutsherr (mit seiner Rotte und seinen Indios) das Fest in Chaos verwandeln. Im vorletzten Kapitel vor dem Epilog (7.3.7.) hört man »das wahnsinnige Überschlagen der Glocke« im Kloster (Wiederkehr der Stimme), sieht eine Rotte »durchdrehender« Rindviecher (Metaphernnetz der Großgrundbesitzer, die Militärs geben »cornetas«, die Nonnen rasen in Rudeln herum), Raketen haben sich in Schüsse verwandelt. »Aufbäumen der Pferde. Tumulte mit erschreckten Schreien. Gegenwellen von Menschengewühl. Die Tiger mit aufglühenden Augen« (S. 236). Wie vorher die Schärfe des Messers in den Augen auftauchte, so jetzt das Feuer, dem das Aufzüngeln der Flammen entspricht, und diese erfassen das melodramatische Paar von blindem Vater und treuer Tochter, die an ihrem Piano zerrn und in den Tod springen. Santa Fe ist manifest als Irrenhaus (S. 227). Die Metaphern des Prologs haben sich als tautegorisch zu lesende Erfahrungspotentiale verwirklicht.¹⁶ War nicht gesagt worden, ein solcher Aufstand führt die Indios ›zur Schlachtbank‹ (S. 33)? Wollte der Indio – der »Gekreuzigte« – nicht das Fest »revolutionieren«, indem er das Innerste der Käfige wie des Klosters nach außen stülpt? Aber was ist sein Innerstes? Das ihm bei allem glückverleihende Amulett, der totenbeschwörende Talisman (»Amuleto nicromante«, wie der dritte Teil genannt wird), der Sack, den er immer bei sich trägt, mit dem von Säuen (oft wiederholte Tiermetapher auch im Kontext des Tyrannen, hier konkret) und Geiern (ebenso) zerstückelten Körper des Sohnes, kurz: Mit dem Zeichenkörper seines Seelengrundes ermöglicht er den Irrsinn des Gemetzels, wo die altgedienten Indio-Soldaten »als vorderste Linie im Fröschlein(spiel)feld« liegen, wo die noch grünere Fratze den Befehl auswirft, die Frauen auch noch zu erschießen, die den zum Auspeitschen Eingegrabenen herausschaffen wollen (»wie Füchsinnen«), wo die »Schlangen« der htimen wie die Indios desertierten, die nicht durch das Beispiel von Exekutionen zurückgehalten werden, wo der Tyrann – »salivando venenosos verdes/speichelnd giftiges Grün« und huschend mit »su paso de rata

¹⁶ Das Konzept des »tautegorischen Lesens«, das ich mit Schelling seit meinen ersten Arbeiten verfolge, geht davon aus, dass der Autor alles so direkt und kommunikativ sagt, wie es geht. Dahinter steht die Einsicht, dass die Sprachen – der Berührung bis hin zu den distanzierenden der Wissenschaft – zwar verändern, erweitern, vervielfältigen können, doch s i n n v o l l werden sie erst durch die leistbare – nein, zu leistende Geschichte. Wollen wir unsere Geschichte verändern, so müssen wir immer gleichzeitig progressiv u n d r e g r e s s i v leben, d.h. etwa das Wissen von Schrecken oder Verzweiflung zurückführen zu prägenden Erfahrungen. Das gilt für jede Biographie, auch die Valle-Incláns, der eben Mexiko erleben musste, um Spanien ganz zu sehen und an ihm verzweifeln zu können.

figona / seinem Schnüffel-Rattenschritt« – in sein Innerstes vordringt, die brüllende Tochter an den Haaren wie ein Tier hält und erdolcht, der Vater, der sich dann gleichsam zur Exekution zeigt... und schließlich selbst zerstückelt wird:

Tirano Banderas salió a la ventana, blandiendo el puñal, y cayó acribillado. Su cabeza, befada por sentencia, estuvo tres días puesta sobre un cadalso con hopas amarillas, en la Plaza de Armas: El mismo auto mandaba hacer cuartos el tronco y repartirlos de frontera a frontera, de mar a mar. Zamalpoa y Nueva Cartagena, Puerto Colorado y Santa Rosa de Titipay, fueron las ciudades agraciadas.

Und dieser Schluß sagt dem, der zur Sympraxis fähig und bereit ist: ›Und alles blieb gleich wie seit den Zeiten, in denen die Spanier diesen Landstrich erobert hatten‹. Der Dialog, den uns Valle-Inclán ermöglicht hat, bleibt am Ende offen, was den mimetischen Aspekt betrifft: In dieser Welt gibt es keine wirksame Veränderung. Er führt aber jenseits dieser pessimistischen Sicht zur sympraktisch ermöglichten Veränderung des Lesers. Ob er am Ende belehrt in Selbsterkenntnis oder gar unterwiesen im Handeln jenseits der Lektüre ist, hängt von außerliterarischen Bedingungen ab.

B 1 Ohne Sympraxis kein Thema

Die Eingangsthese lautete: Ohne Anerkennung der Eigenleistung muss der Text zerfallen, denn er ist auf Chaos angelegt. Natürlich kann man nach der x-ten Lektüre und der Ausfüllung aller Indizien, der Ordnung aller diskursiven Hinweise und der Nutzung hilfreicher Sekundärliteratur feststellen, wie die Welt der Darstellung (Mimesis) gemacht ist. Doch müssen wir uns daran gewöhnen, den Prozesscharakter von Semiosis ernst zu nehmen.¹⁷ Die Abfolge der Wahrnehmungen, Eindrücke, Haltungen, Rollen, Handlungen, welche zeichenhaft gesteuert sind (Sympraxis vor allem über die Mikro- und Diskursstruktur) sind von zentraler Wichtigkeit. Wenn man nicht zugibt, dass der Text Bewusstseinsinhalte von der Art des (Un-)Wissens und darüber hinaus erstellt – also ›cogitationes‹ im umfassenden Sinne Descartes' –, dann verkennt man die Grundlage von Literatur und Kommunikation überhaupt. Diese Bewusstseinsinhalte sind unterschiedlich dauerhaft, intensiv, gerichtet, präzise, abrufend eher kindliche oder späte Erfahrungen, evozierend kulturelle, künstlerische, akustische Gestalten bis hin zu dem für manche Menschen peinigenden Kratzen von Fingernägeln auf einer Tafel.

Erkennt man den Prozesscharakter der Semiose an – der mimetischen wie der sympraktischen –, dann werden die Widersprüche der Kritik plötzlich vermittelbar. Wenn die einen von der Disparatheit des Textes sprechen und der Unmöglichkeit, die Bruchstücke auf ein Ganzes zu beziehen, und wenn die anderen behaupten, das Ganze sei eine angemessene Darstellung von Diktatur, dann beziehen sich die einen auf die erste(n)

¹⁷ Das Wort von Valéry »L'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte«, das ich meiner ersten Publikation als Motto voranstellte, verweist auf den prozessualen Charakter dieses Tuns... und zwar sowohl des Lesenden wie des sonstwie Handelnden, wenn es sich um Sinn handelt. Wir können einen Schmerz, eine Sehnsucht, die Erfüllung der Liebe für einen begrenzten Zeitraum wiedererwecken, doch auch das größte Kunstwerk ist nichts denn ein Wundermittel der zeitweisen Wiedererweckung des Vergehenden. Nur: Gibt es etwas Beruhigenderes als wiederverstehen, wiedererfahren, wiederbegegnen zu können? Den vielzitierten Damm von Kunst nicht verlieren, sondern entwickeln gegen die verlaufende Zeit ist kein quantitativer, sondern ein poetischer: Er macht, dass sich die ursprünglichen Vermögen nicht nur erhalten, sondern weiterentwickelt werden, so dass beim erneuten Lesen im richtigen Moment wie bei der Wiederbegegnung mit einem befreundeten oder geliebten Menschen noch mehr Sinn und Erkenntnis erfahrbar wird als beim ersten Mal.

Lektüre(n) und die anderen auf das Ergebnis langwieriger Analyse (oder eben die Gestalt, welche intuitiv rasch die Sympraxis vermittelt).

Nur die Äußerung, die als historisches Phänomen in ihrer ganzen Fülle aufgenommen wird, hat ein Thema. [...] Zum Unterschied vom Thema verstehen wir unter Bedeutung alle jene Faktoren der Äußerung, die wiederholbar und selbstidentisch bleiben. Natürlich sind diese Faktoren abstrakt [...]. Das Thema ist die Reaktion des werdenden Bewußtseins auf das werdende Sein. Die Bedeutung ist der technische Apparat der Verwirklichung des Themas.

Was Michael Bachtin¹⁸ als literaturwissenschaftliches Lebensprogramm aufstellt, kann so angewandt werden: Historisches Phänomen wird eine literarische Äußerung erst, wenn ich mich mit meiner vom Text aufgerufenen Geschichte stelle; eine moderne Technik ist die primäre Verweigerung von Bedeutung; diese Frustration ist Mittel, die Eigentätigkeit zu erhöhen und sie mit der selbstergänzten Bedeutung zum Thema zu machen.

Sich etwas zum Thema werden zu lassen, ist ganz wörtlich ›Aufgabe‹, vergleichbar einer Arbeit, einer Selbst-Bearbeitung. Niemand kann mir abnehmen, mich zu ekeln, wenn der grüne Seiber aus dem Mundwinkel fließt, mich zu erschrecken, wenn das Kind zerfressen entdeckt wird, mich zu fragen oder zu erfreuen, zu hoffen, wahrzunehmen, zu merken... kurz: lebendig zu reagieren.

Obwohl ich durch Romane und vor allem Filme und dazu noch durch das Fernsehen trainiert bin, die Wahrnehmungsgewohnheiten entsprechend der Montage- und Schnitttechniken zu ändern, die z.B. der andere Mexiko-Erweckte (Eisenstein) gleichzeitig mit Valle-Inclán entwickelte, wirkte und wirkt *Tirano Banderas* auf mich stark: Enttäuschung der erwarteten »schönen Gefühle« (Landschaften, Stadtansichten, die melodramatischen Pärchen), Verwirrung, Gefühle des Unvermögens, intellektuelle Reizung, Spannung, Verachtung, Ekel, Überraschung, frustrierte Identifikation (mit dem Indio), Mitleid, vor allem... Verzweiflung.

Jetzt höre ich einige halbgeneigte wissenschaftliche Leser im Sinne sprechen: »Das passiert mir alles nicht, zumindest so nicht. Es ist eben doch subjektiv, was der von sich gibt. Und das ist nicht wissenschaftlich!« Distinguo. Nehmen wir an, wir wären heute zusammen in Chile, und statt dass wir an einem Roman teilnähmen, in dem jemand halb eingegraben und ausgepeitscht wird unter glühender Sonne (1.1.2), würden wir sehen, hören, riechen, wie Soldaten ein junges, harmloses Paar mit Benzin überschütten und anzünden. Würde er dann wieder sagen: ›Das berührt mich nicht‹? Möglich ist es, doch wäre klar, was dieser Haltung zugrunde liegt. Es ist nicht wahrscheinlich. Etwas anderes ist jedoch selbstverständlich: Wir erleben nach Art der Geschichte (wobei ich Anlage, Sozialisation, Bildung etc. damit momentan ebenso umfassen möchte). So reagieren wir selbstverständlich auch bei der Lektüre unterschiedlich intensiv, realisieren unterschiedliche

¹⁸ Man ist sich einig, dass von ihm die Schrift *Marxismus und Sprachphilosophie* ist, welche unter dem Namen seines Schülers V. N. Volosinov (1930, dt. Berlin 1975) publiziert wurde. Die Bachtinrezeption in Frankreich über Kristeva und Todorov zeichnet sich dadurch aus, dass sie die Texte im Sinne der jeweiligen Moden (z.B. à la Lacan) umdeutet. Grob gesprochen: Mit Bachtin legitimiert man heute den Ersatz des literarischen Monologs durch den künstlerischen Polylog, in dem jedoch wiederum der antwortende, im konkreten und textgesteuerten Dialog stehende Leser verlorengegangen ist. Dies ist ein Beweis mehr für die These: Wer sich nicht auf die ganze Kommunikation einlassen will, dem können die besten Autoren der Welt nicht helfen. Er wird seine egozentrische, solipsistische Haltung zu verteidigen wissen... Entsprechend wird bereits jetzt schon mein Konzept der Sympraxis missbraucht.

Sensibilitäten, erinnern andere Vorgeschichten, aktualisieren unterschiedliche Konzentrations-, Imaginations-, Sympathie- oder Verarbeitungsvermögen.

Der geneigte Leser sieht den Botschafter Benicarlés von ferne und ekelt sich so, dass er sich abwendet, ihn verdrängt durch andere visuelle und – soweit er kann – olfaktorische Eindrücke, denn der Botschafter hat ein starkes Parfum. Ich hingegen bin vielleicht neugierig, weil Benicarlés mich an einen Kollegen erinnert, und lasse mich mehr auf ihn ein, spreche sogar mit ihm etc. Hier zeigen sich Übereinstimmung und Differenz von Leben und Kunst. Beides sind Angebote, Phänomene, die meiner bedürfen, um für mich wirklich zu sein. Während jedoch im Leben – im Alltag wie gerade in den Ausnahmesituationen unserer Geschichte – Zwang und Freiheit so vorgegeben sind, dass wir oftmals die ganze Verantwortung tragen und uns entscheiden müssen, überwindet die Kunst (hier: der Roman) dies: Gleichzeitig kann ich ganz gefangen sein, gebannt, fasziniert und doch gleich distanziert, überlegen, unberührt, ja gerade, weil es diese ›ästhetische Freiheit‹ gibt, kann ich mich mehr einlassen, als ich es vielleicht im Leben je wagen würde. Allerdings hat man dieses grundlegende Phänomen seit Jahrhunderten weidlich missverstanden (wie auch Kants »interesseloses Wohlgefallen«). Man hat aus der alten Lehre der Ataraxie – bei Kant »Apathie« und »Phlegma als positive Haltung« – gegen den Sentimentalismus, gegen ausufernde Romantik etc. nur noch reduzierte intellektuelle Fähigkeiten für den – vor allem wissenschaftlichen – Umgang mit Literatur zugelassen. Dass man sich dabei als – darf ich vermuten – meist hochbegabter Leser selbst Gewalt antat, ist evident. Man muss bedenken, wie schwer es fällt, nicht negativ berührt zu werden von der ›Basisgeste¹⁹, die mit dem Kontrast zwischen der starren und tödlichen Austrocknung im Gesicht und dem giftigen Schleim verwirklicht wird, der aus dem Mundwinkel fließt. Ein Interpret, der den Sinn all dieser Zeichen nicht wahrhaben will, ist in Gefahr, Theorien zu suchen, die ihm die ausgeschiedenen Reste insgesamt abnehmen (z.B. psychoanalytische).

Davor müssen wir uns hüten, denn die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers ist nicht, den Text durch Vorwissen zu ersetzen, sondern ihn im Hinblick auf das Zeichenangebot zu modellieren. Dabei darf und muss er, wenn die Literatur so umfassend ist, seine Grenzen zugeben.

Wenn wir also rückgängig machen, dass man die Kunst – die geliebte Literatur zum Beispiel – zur Bedeutung abstrahieren (d.h. übersetzt: ›schinden‹) muss, wenn wir anerkennen, dass wir ohne zeichenvermittelte sinnenschmeichelnde Anschauung, ohne lust- bzw. grauenvolles (Wieder-)Erkennen, ohne die Spannung bei detektivischer Aufklärung: kurz, ohne jene Sympraxis (zeichengelenkte Teilnahme, zeichengelenkte Erweckung unserer Vermögen, zeichengelenkte Ko-Autorschaft) nichts und nicht einmal die Bedeutung haben, dann bleibt die Frage: Wie macht es der Autor, dass wir trotz verschiedener Geschichte seinen Kommunikationswunsch erfüllen?

Wir stehen erneut vor der Frage nach dem Literarischen bzw. umfassend: dem Ästhetischen. Warum gilt das scheinparadoxe Wort von Novalis: »je subjektiver, desto

¹⁹ Kloepfer, R., »Das Theater der Sinn-Erfüllung: Double & Paradise vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung«, in: Fischer-Lichte, E. (Hg.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1984.

universeller«? Die Frage beschäftigt nicht nur mich seit Jahrzehnten.²⁰ Man könnte auch fragen: ›Wie kommt es, dass je subjektiv-meiniger unsere jeweilige Lektüre, verehrter Kollege in Kiel oder verehrte künftige Leserin, ist, desto gemeinsamer?‹ Oder pointiert ausgedrückt: Warum nehmen wir nicht die Mühe auf uns, das zu erforschen, was seit der Antike im Zentrum steht: Die zeichenhaft vermittelte Intuition?

Die Antwort müßte in drei Richtungen ausgeführt werden, die zumindest angedeutet werden sollen. Grundlegend ist, dass das ›dialogische Prinzip‹ nur dann wirksam werden kann, wenn wir uns auf das Gespräch (mit dem Anderen, dem Autor) einlassen: Wehre ich – z.B. als ängstlicher Wissenschaftler – die persönliche Ansprache ab, dann darf ich mich nicht wundern über Unverständnis; umgekehrt gilt jedoch, dass ja Literarizität und Ästhetizität Potenzierungen der alltäglichen Kommunikationsvermögen sind.²¹ Sodann ist die

²⁰ Gegen die aus Frankreich (Kristeva) importierte Form des »Bachtinianismus« mit den alles verwirrenden – weil aufgeblähten – Begriffen wie »Intertextualität« oder »Polylog« (und es wäre auch zu nennen »Karneval« u.ä.m.) habe ich verschiedentlich Stellung genommen, um die Tradition weiterzuführen, aus der Bachtin wie M. Buber u.a. sprechen: »Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur«, in: Schröder, P./Steger, H., *Dialogforschung*, Düsseldorf (= Schriften des Instituts für deutsche Sprache) 1980, S. 314-333; »Zu den Grundlagen des ›dialogischen Prinzips‹ in der Literatur«, in: Lachmann, R. (Hg.), *Dialogizität*, München 1983 sowie in der *Zeitschrift für romanistische Literaturwissenschaft* desselben Jahres.

²¹ Es ist mir klar, dass ›Sympraxis‹ mit allen, in den verschiedenen Publikationen (vgl. insbesondere Anm. 5) angedeuteten Konsequenzen für die traditionelle Literaturwissenschaft schwer zu akzeptieren ist, doch meine ich, ganz und gar in unserer besten Tradition damit zu stehen. Es ist – um es einfach zu sagen – ein erneuter Versuch, jene Intuitionen wissenschaftlich erfassbar zu machen, über die oftmals Künstler verfügen, ohne deshalb auch darüber angemessen sprechen zu können. Platon hat jedoch im *Ion* unrecht, deshalb die Künstler durch Sokrates verlachen zu lassen... und nach ihm unendlich viele Wissenschaftler. Umgekehrt muss jede Literaturtheorie, welche den Anspruch erhebt, semiotisch und ehrlich zu sein, eine Reihe von Eingeständnissen – gleichsam vor die Klammer der Aussage – setzen:

1. Je besser ein Erzählwerk, desto vielfältiger sind die Kodes, welche gebraucht werden. Eine semiotisch exhaustive Darstellung eines »großen« Romans würde entsprechend nicht nur die angemessene Erfassung der jeweils historischen literarischen Systeme voraussetzen, sondern natürlich auch die darüber hinausgehenden kulturellen... also die poetischen Modemuster einer missbrauchten späten Romantik, ebenso wie die Dekadenz einer Innenarchitektur mit der Funktion des Hündchens im Arm des homophilen Botschafters. Semiotik kann entsprechend immer nur helfen, die umfassenden und ungemein komplex erworbenen intuitiven Kompetenzen aufzuhellen, vergleichbar und – zumindest teilweise – überprüfbar zu machen.
2. Jeder große Schriftsteller gebraucht jedoch nicht nur seine mehr oder weniger umfassende Bildung (im Sinne von aktiver Beherrschung kultureller Systeme), sondern entwickelt sich seinen Zielen entsprechend weiter. Man sagt: Er entwickelt seine ›Sprache!... und meint damit: er schafft zusätzliche Zeichensysteme, die nur für diesen Text gelten. Da er dies mittels ›Manipulationen‹ der grundlegenden Kodes macht, potenziert sich die zuerst genannte Schwierigkeit. Valle-Inclán schafft lexikalisch teilweise eine Kunstsprache, er erfindet Gesten... etc.
3. Bedenkt man nun, dass angesichts eines spanischen Schriftstellers der 1. Hälfte unseres Jahrhunderts wie Valle-Inclán für einen nur relativ gebildeten Deutschen zusätzlich die sprachliche und historische Distanz hinzutritt, dann könnte man versucht sein, seine semiotisch fundierte Literaturwissenschaft aufzugeben.

Diese Bedenken beruhen jedoch auf einer hermeneutisch verengten Perspektive. Der Gebrauch hochkomplexer und historischer Zeichensysteme (1), ihr Ge- oder Missbrauch oder gar ihre Zerstörung (2) sowie alle Barrieren der linguistischen, kulturellen und sonstigen historischen Distanz (3) sind grundlegende Bedingungen, denen sich in schwächerer und dennoch nicht wesentlich anderer Form jedermann auch im Alltag stellen muss. Der Autor, welcher aus dem reichen Erbe schöpft, es verändernd gebraucht und – so ja das Zeugnis vieler – sein Werk auch oder gerade für spätere und ferne Generationen schreibt, macht sein Werk so, dass es die scheinbar Unverständnis erzeugende Prämisse nicht nur ausgleicht, sondern für seine spezifische Kommunikation nutzt. Diese Mache (Poesis) sollte das Ziel der Literaturwissenschaft sein – so

jahrhundertealte Einsicht zu revitalisieren, dass wir nicht Inhalte kommunizieren, sondern Vermögen wechselseitig zur Verwirklichung wachrufen: Lass ich mich jedoch nicht in meinem latenten und entwicklungsfähigen Reichtum vom Autor entdecken..., dann erfahre ich natürlich nichts. Schließlich und endlich müssen wir anerkennen, dass jene ›kulturelle Umkodierung‹, von der zu Recht gesprochen wird im Zusammenhang mit so großer Literatur wie unserem Roman (Berg 1982, S. 612), das Grundlegendste ist, was es überhaupt in unserem Leben gibt. Allerdings würde ich statt des technokratisch unschönen und einer vergangenen Mode angehörenden Begriffs ›Kodierung‹ lieber setzen: ›Prägung‹ (des individuellen sozialen Charakters) oder gar Bildung, wenn man das Wort nur radikal genug nimmt. Und dies setzt eine Art existentieller Infragestellung voraus, die mit Wissenschaftlichkeit nicht vereinbar scheint. Doch das ist ein anderes Kapitel.

Der Epilog zum Roman über Tyrannis

Wir reden über Literatur. Mein Text ist nicht künstlerisch. Ich diene im besten Fall Valle-Incláns *Tirano Banderas* – vielleicht darüber hinaus etwas der Erzählkunst. Der Beitrag erzeugt einmal mehr die Wirksamkeit der Kunst. Ich versuche, zu entsprechen, zu be- und verantworten, zu bezeugen: Valle-Inclán hat mich getroffen. In meiner Heimat sagt man angesichts des heillos Schrecklichen: »Da muss ich lachen.« Valle-Inclán sieht das vor, mittels grotesker Elemente. Weil er zwischendurch entlastet, kann er das Unerträgliche vertieft wirken lassen. Er führte mich von Enttäuschung zu Enttäuschung, ohne dass jenseits des »desengaño« etwas Zweifelsfreies geboten würde... außer... dem Widerspruch von notwendigem Wandel und schrecklicher Erstarrung in sinnloser, ekelregender Geschäftigkeit. Ich halte den Widerspruch dank seiner Hilfe aus und fühle mich mitverantwortlich. Er ist stärker als die mit dem Autor geteilte Verzweiflung. Ich habe ihn

lautet zumindest eine seit der deutschen Romantik oftmals theoretisch wiederholte Forderung. Die Semiotik in der Literaturwissenschaft hat demnach nicht als primäres Ziel, alle Kodes nachzuweisen, die der Autor so und so gebraucht, sondern zu erforschen, wie der Autor über einen Text die grundlegende Semiosefähigkeit des Lesers aktiviert. Literatur nicht als Abrufspiel vorgespeicherten und kodifizierten Wissens, sondern als Angebot zur Entwicklung des grundlegenden Vermögens. Anders wäre es ja auch gar nicht erklärbar, dass Literatur (und darüber hinaus natürlich Kultur insgesamt) etwas Neues entwickelt.

Diese Überlegungen beruhen auf einigen weiteren Prämissen, die ich hier andeuten kann. Was sich in Europa (und als Poststrukturalismus später weltweit) seit den sechziger und siebziger Jahren entwickelte, hat als Basis die Verengung auf die bekannten Dichotomien von de Saussure. Diese übergehen den »Interpretanten« (wie man mit Peirce sagen muss) bzw. das Subjekt. Entsprechend gilt manifest seit Barthes' Antrittsvorlesung am Collège de France die falsche Alternative von »Struktur/Kode« und »Subjekt«. Wenn man jedoch in der Tradition Schleiermachers (»das individuelle Allgemeine«) oder Humboldts (»Kommunikation ist wechselseitige Erweckung von Vermögen«) diese Alternative negiert und entsprechend fragt: Wie wird durch einen Text (der in sich eine Vielzahl von Zeichenstruktur birgt) ein historisches Subjekt in seinen Vermögen zielgerichtet zur ›Entfaltung gebracht‹?, dann geht es nicht mehr darum, ob der Leser eine Zeichenkombination so und so verstehen muss, sondern ob er – wenn er sich vom Text führen lässt – den Text in anderer Richtung verstehen kann.

Ich schließe mit der im Moment vielleicht wichtigsten Aussage über Kunst und Literatur: Zeichen, Texte, ja ganze Lebensführungen sind immer nur Angebote für den Anderen, etwas zu verstehen, sich auf etwas einzulassen, etwas zu erleben..., wer aber genau dies aus irgendeinem Grunde (z.B. weil er keine Zeit ›für so etwas‹ oder weil er Lebensangst hat) nicht will, den kann niemand ansprechen, kein Künstler und schon gar kein Wissenschaftler.

angenommen und damit etwas von mir, das ich nicht kannte. Die Heftigkeit des Wahnsinns zeugt von der Verkehrung in der Suche nach Sinn.

Bibliographie

- Valle-Inclán, R. del, *Tirano Banderas. Novela de tierra caliente*, Madrid (España-Calpe) 1984.
- Belic, O., »La estructura narrativa de *Tirano Banderas*«, in: ders.: *Análisis de textos hispanos*, Madrid 1977, S. 187-211.
- Berg, W. B., »Die Rechtfertigung des Demiurgen - Zur Poetik des Esperpento bei Valle-Inclán«, in: *Mannheimer Berichte* 1982, S. 606-613.
- Berg, W. B., »Erkennen als ›Schreibe‹. Ein Beitrag zur Esperpento-Diskussion in Valle-Incláns *Tirano Banderas*«, in: *Archiv* 220 (1983), S. 323-342.
- Bermejo Marcos, M., *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Salamanca 1971.
- Calvino Iglesias, J., *La Novela del Dictador en Hispanoamérica*, Madrid (Instituto de Cooperación Iberoamericana) 1981.
- Canetti, E., *Masse und Macht* (1960), Frankfurt 1980.
- Dougherty, D., *Un Valle-Inclán olvidado: Entrevistas y conferencias*, Madrid 1983.
- Frank, N., *Was ist Neostrukturalismus?* Frankfurt 1983.
- Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*, Reinbek 1956.
- Guerrero, O., *Valle-Inclán y el novecientos*, Madrid 1977.
- Gullón, R., »Técnicas en *Tirano Banderas*«, in: Zahareas, A. N., *Ramón del Valle-Inclán. An Appraisal of his Life and Works*, New York 1968, S. 123-137.
- Iser, W., *Der Akt des Lesens*, München 1976.
- Kloepfer, R., »Das Dialogische in Alltagssprache und Literatur«, in: Schröder, P./Steger, H., *Dialogforschung*, Düsseldorf (= Schriften des Instituts für deutsche Sprache) 1980, S. 314-333.
- Kloepfer, R., »Das Theater der Sinnerfüllung: Double & Paradise vom Serapionstheater (Wien) als Beispiel einer totalen Inszenierung«, in: Fischer-Lichte, E. (Hg.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen 1984.
- Kloepfer, R., »Dichtung als vermögenswirksames Spiel: Beispiele aus J. L. Borges«, in: Segoviano, C./Navarro, J. M. (Hg.) *Spanien und Lateinamerika*, Nürnberg 1984.
- Kloepfer, R., »Die natürliche Semiotik der Wirklichkeit – ein Entwurf Pasolinis«, in: *MANA* 2 (1984), S. 67-86.

- Koepfer, R., »Fluchtpunkt Rezeption«, in: Koepfer, R. (Hg.), *Bildung und Ausbildung in der Romania*, München 1979, Bd. III, S. 621-657.
- Kloepfer, R., »Mimesis und Sympraxis. Zeichengelenktes Mitmachen im erzählerischen Werbespot«, in: *MANA 4* (1985), S. 141-182.
- Kloepfer, R., »Selbstverwirklichung durch Erzählung bei Cervantes«, in: Knaller, S./Mara, E. (Hg.), *Das Epos in der Romania*, Tübingen 1986.
- Koepfer, R., »Zu den Grundlagen des ›dialogischen Prinzips‹ in der Literatur«, in: Lachmann, R. (Hg.), *Dialogizität*, München 1983
- Risco, A., *El demiurgo y su mundo: Hacía un nuevo enfoque de la obra de Valle-Inclán*, Madrid 1977.
- Speratti-Piñero, E. S., *De »Sonata de otoño« al esperpento*, London 1968.
- Tucker, P. L., *Time and History in Valle-Inclán's Historical Novels and »Tirano Banderas«*, Valencia 1980.
- Verdoye, P. (Hg.), ›Caudillos‹; ›Caciques‹ et dictateurs dans le Roman Hispano-Américain, Paris 1980.
- Wentzlaff-Eggebert, H., »Ramón del Valle-Inclán. Tirano Banderas«, in: Roloff, V./Wentzlaff-Eggebert, H. (Hg.), *Der spanische Roman vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf 1966, S. 308-330.