

Überblickt man *Umberto Ecos* (geb. 1932) wissenschaftliches Werk bis heute, so überraschen die Vielfalt der Interessen, die Entdeckungen in jungen Jahren, die Kontinuität der schöpferischen Arbeit, die Überwindung eifersüchtig gehüteter Fachgrenzen, die Leserfreundlichkeit vieler Texte ... Er gibt das erstaunliche Beispiel, daß auch heute, gegen Ende des 20. Jahrhunderts, enzyklopädische Bemühungen in der Tradition des europäischen Humanismus durchaus möglich und erfolgversprechend sind." (M. Franz)

Aus dem Inhalt: „Kritik der Ikonizität“, „Kritik des porphyrischen Baumes“, „Die Poetik des offenen Kunstwerkes“, „Die Struktur des schlechten Geschmacks“, „Form als Engagement“, „Die Rolle des Lesers“, „Vom Trost der Philosophie“, Texte über „Casablanca“, Eugene Sue und Thomas von Aquin ...

Wer die Lektion der Realgeschichte noch nicht überzeugend findet, kann auch die Fiktion zu Hilfe nehmen, die ja bekanntlich ... viel wahrscheinlicher ist als die Wirklichkeit." U. Eco

Kunstwissenschaften

mit Abbildungen

00300

ISBN 3-379-00452-9



Umberto Eco

Im Labyrinth

der Vernunft

*Texte über Kunst
und Zeichen*

Reclam

Umberto Eco

*IM LABYRINTH
DER VERNUNFT*

Texte über Kunst und Zeichen

1989

Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig

Herausgegeben von Michael Franz und Stefan Richter
Mit dem Essay „Das menschliche Maß der Kunst“ von
Michael Franz

ISBN 3-379-00452-9

© Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1989 (für diese Ausgabe)
Lizenzausgabe für die DDR
Quellenverzeichnis und Rechtsnachweise für die Texte
von Umberto Eco S. 457

Reclams Universal-Bibliothek Band 1285

1. Auflage

Reihengestaltung: Lothar Reher

Lizenz Nr. 363. 340/100/89 • LSV 8001 - Vbg. 28,5

Printed in the German Democratic Republic

Grafischer Großbetrieb Völkerfreundschaft Dresden

Gesetzt aus Garamond-Antiqua

Bestellnummer: 661 443 8

00300

I.

ERKENNTNISTHEORIE UND SEMIOTIK

„Bauchschmerzen“

*„Les paroles seules comptent.
Le reste est Bavardage.“*

Jonesco

Signor Sigma, so wollen wir annehmen, hat bei einem Aufenthalt in Paris plötzlich Beschwerden im „Bauch“. Ich habe einen ungenauen Ausdruck benutzt, weil das, was Herr Sigma empfindet, noch unbestimmt ist. Sigma hört jetzt in sich hinein und versucht, diese Empfindungen näher zu bestimmen: Hat er nun Sodbrennen oder Krämpfe oder Schmerzen im Unterleib? Er versucht, für diese dumpfen Empfindungen einen Namen zu finden: Indem er sie benennt, macht er sie zu etwas Kulturellem, d. h. er ordnet das, was ein Naturphänomen war, in präzise „codifizierte“ Rubriken ein, versucht also, eine persönliche Erfahrung so zu qualifizieren, daß sie mit anderen, in medizinischen Büchern oder Zeitungsartikeln beschriebenen Erfahrungen vergleichbar wird.

Jetzt hat er das Wort gefunden, das ihm passend erscheint: Dieses Wort steht für die Beschwerden, die er verspürt. Da er mit einem Arzt über seine Beschwerden reden möchte, kann er nun dieses Wort (das der Arzt zu verstehen vermag) anstelle der Beschwerden benutzen (die der Arzt nicht spürt und möglicherweise noch nie in seinem Leben gespürt hat).

Jedermann würde nun wohl sagen, das Wort, auf das Herr Sigma gestoßen ist, sei ein Zeichen. Aber unser Problem ist verwickelter.

Herr Sigma beschließt, sich einen Termin bei einem Arzt geben zu lassen. Er schaut ins Pariser Telefonbuch: Präzise graphische Zeichen sagen ihm dort, wer Arzt ist und wie er ihn erreichen kann. Er verläßt das Haus und sucht mit den Augen ein bestimmtes ihm wohlbekanntes Signal: Er geht in eine Bar. Handelte es sich um eine italienische Bar, so würde er nach einem gleich neben der Kasse befindlichen Verschlag suchen, in dem ein metallfarbenes Telefon stehen müßte. Da er weiß, daß es sich um eine französische Bar handelt, verfügt er über andere Regeln zur Interpretation dieser Umgebung: Er sucht eine Treppe, die nach unten führt. Dort befinden sich - das weiß er - in jeder Pariser Bar, die etwas auf sich hält, Toiletten und Telefone. Die Szenerie stellt sich ihm mithin als System orientierender Zeichen dar, die ihm darüber Aufschluß geben, wo er telefonieren kann.

Sigma geht hinunter und steht vor drei ziemlich engen Kabinen. Ein anderes Regelsystem sagt ihm, in welcher Weise er eine der Wertmarken (es sind verschiedene, und nicht alle passen für diesen Telefontyp; er muß also die Wertmarke *x* lesen als „zum Telefon *y* passende Wertmarke“) einwerfen muß, und schließlich sagt ihm ein akustisches Signal, ob die Leitung frei ist: Dieses Signal ist verschieden von dem in Italien benutzten, weshalb er eine andere Regel kennen muß, die es ihm erlaubt, es zu „decodieren“: auch dieses Geräusch steht für das verbale Äquivalent „Leitung frei“. Nun hat er die Wählscheibe mit den Buchstaben des Alphabets und den Zahlen vor sich: Er weiß, daß der gesuchte Arzt die Nummer DAN 0019 hat; diese Folge von Buchstaben und Zahlen entspricht dem Namen des Arztes. Wenn er nun aber den Finger in die Löcher der Scheibe steckt und sie gemäß bestimmten Zahlen und Buchstaben in Drehung versetzt, so hat das noch eine weitere Bedeutung: Es bedeutet, daß der Arzt von dem Faktum, daß Sigma ihn anruft, benachrichtigt wird. Das sind zwei verschiedene Bereiche von Zeichen, denn ich kann einerseits eine Telefonnummer notieren, wissen, wem sie gehört, und dennoch niemals anrufen; und ich kann andererseits aufs Geratewohl eine Nummer wählen, ohne zu wissen, wem sie gehört, und dabei wissen, daß ich dadurch jemanden anrufe.

Diese Nummer wiederum wird durch einen sehr subtilen Code bestimmt: Die Buchstaben z. B. entsprechen einem bestimmten Stadtteil, doch bedeutet jeder Buchstabe wiederum eine Nummer, und wenn ich Paris im Selbstwahlverkehr von Mailand aus anrufen würde, so müßte ich, da mein italienisches Telefon einem anderen Code folgt, DAN durch die entsprechenden Zahlen ersetzen.

Sigma jedenfalls wählt die Nummer: Ein neuer Ton sagt ihm, daß die Nummer frei ist. Und schließlich hört er eine Stimme: Diese Stimme spricht französisch, also nicht in Sigma's Muttersprache. Sigma muß, um den Termin zu bekommen (und auch später, wenn er dem Arzt seine Beschwerden beschreibt) von einem Code zu einem anderen übergehen und das, was er auf italienisch gedacht hat, ins Französische übersetzen. Jetzt hat der Arzt ihm einen Termin und eine Adresse gegeben. Die Adresse ist ein Zeichen, das auf einen genau festgelegten Ort in der Stadt, auf ein bestimmtes Stockwerk in einem Gebäude, auf eine bestimmte Tür in diesem Stockwerk verweist. Der Termin beruht auf der beiden offenstehenden Möglichkeit, sich auf ein allgemein benutztes Zeichensystem, nämlich die Uhr, zu beziehen.

Sodann muß Sigma verschiedene Operationen ausführen, um ein Taxi als solches zu erkennen, und er muß dem Taxifahrer bestimmte Zeichen übermitteln; der Taxifahrer interpretiert die Verkehrsschilder und Ampeln, er muß die verbal empfangene Adresse mit der Adresse auf dem Straßenschild vergleichen ...; und dann folgen die zahlreichen Operationen, die Sigma ausführen muß, um in dem betreffenden Gebäude den Aufzug zu erkennen, um den dem gewünschten Stockwerk entsprechenden Knopf zu finden, ihn zu drücken, damit die Vertikalbewegung zustande kommt, und schließlich das Erkennen der zur Arztpaxis führenden Türe aufgrund des Türschildes. Sigma muß auch erkennen, welcher der beiden neben der Tür angebrachten Knöpfe die Klingel und welcher den Lichtschalter der Treppenbeleuchtung betätigt; sie sind unterscheidbar entweder durch ihre verschiedene Form, durch ihre Lage näher oder ferner der Tür oder durch die schematische Zeichnung einer Glocke bzw. einer Lampe, die sie tragen ... Um endlich zum Arzt zu gelangen, muß Sigma also viele Regeln ken-

nen, die einer bestimmten Form eine bestimmte Funktion oder bestimmten graphischen Zeichen bestimmte Dinge zuordnen.

Schließlich sitzt er vor dem Arzt und versucht, ihm zu erklären, was heute morgen geschehen ist: „J'ai mal au ventre.“ Der Arzt versteht zwar die Worte, aber er verläßt sich nicht darauf; d. h. es ist nicht sicher, daß *Sigma* genau die richtigen Worte für seine Empfindungen gefunden hat. Er stellt Fragen, es kommt zu einem Gespräch; *Sigma* soll die Art seiner Beschwerden und ihren Sitz präzisieren. Nun tastet der Arzt *Sigmas* Magen und Leber ab - gewisse Tasterfahrungen haben für ihn eine Bedeutung, die sie für andere Menschen nicht haben, denn er hat Bücher durchgearbeitet, in denen erklärt wird, daß bestimmte Tasterfahrungen bestimmte organische Veränderungen wiedergeben. Der Arzt interpretiert die Empfindungen, die *Sigma* hatte (und die er selbst nicht hat), und vergleicht sie mit den Tastempfindungen, die er gerade hat. Sind seine Codes einer *medizinischen Semiotik* richtig, dann müßten die beiden Empfindungsbeziehe übereinstimmen. Doch werden *Sigmas* Empfindungen dem Arzt durch die Laute der französischen Sprache übermittelt; der Arzt muß darum feststellen, ob die Worte, die sich akustisch manifestieren, nach dem gängigen Sprachgebrauch *Sigmas* Empfindungen wiedergeben; er argwöhnt, daß *Sigma* sich ungenau ausdrückt, und zwar nicht deshalb, weil seine Empfindungen ungenau wären, sondern weil er schlecht aus dem Italienischen ins Französische übersetzt. *Sigma* sagt „ventre“, meint aber vielleicht „*foie*“ (und es könnte auch sein, daß *Sigma* ungebildet ist, und daß für ihn auch in seiner Muttersprache Leber und Bauch eine gewisse undifferenzierte Einheit bilden).

Der Arzt betrachtet nunmehr *Sigmas* Handflächen und sieht, daß sie von unregelmäßigen roten Flecken bedeckt sind: „Ein schlechtes Zeichen“, murmelt er. - „Sie trinken wohl zuviel?“ *Sigma* kann es nicht leugnen: „Wie haben Sie das *gemerkt?*“ Die Frage ist naiv, denn der Arzt deutet Symptome, als ob sie sehr beredte Zeichen wären: Er weiß, was ein bestimmter Fleck, eine bestimmte Schwellung bedeuten. Aber er weiß es nicht mit völliger Sicherheit. Aus *Sigmas* Worten und seinen eigenen Tast- und Seherfahrungen hat er Symptome erschlossen und sie in wissenschaftlichen

Termini bestimmt, die er an der Universität gelernt hat; aber er weiß auch, daß gleichen Symptomen verschiedene Krankheiten entsprechen können und umgekehrt. Er muß jetzt einen Zusammenhang zwischen dem Symptom und der Krankheit, für die es Zeichen ist, feststellen, und das hängt ganz von seinem Können ab. Hoffen wir, daß er nicht auch noch eine Röntgenaufnahme machen muß, denn in diesem Fall müßte er von graphisch-fotografischen Zeichen auf das durch sie repräsentierte Symptom und von diesem Symptom auf die organische Veränderung schließen. Er müßte sich dann nicht nur mit *einem* System zeichenhafter Konventionen, sondern gleich mit mehreren Systemen befassen. Das Ganze ist so schwierig, daß es außerordentlich leicht zu Fehldiagnosen kommen kann.

Aber darum brauchen wir uns jetzt nicht zu kümmern. Wir können *Sigma* seinem Schicksal überlassen (und ihm alles Gute wünschen): Ob er das Rezept lesen kann, das der Arzt ihm gibt (keine leichte Sache, weil die Handschrift der Mediziner nicht wenige Entzifferungsprobleme stellt); vielleicht erholt er sich wieder und kann seinen Urlaub in Paris genießen.

Es könnte indessen auch *sein*, daß *Sigma* ein kurzsichtiger Starrkopf ist, der angesichts der imperativen Feststellung „Entweder Sie geben das Trinken auf oder ich kann für Ihre Leber nicht mehr garantieren!“ zu dem Schluß kommt, es sei viel besser, das Leben zu genießen, ohne sich Sorgen um die Gesundheit zu machen, als den chronisch Kranken zu spielen, der immer genau abwägt, was er essen und trinken darf. *Sigma* würde in diesem Fall eine Opposition zwischen schönem Leben und Gesundheit aufstellen, die nicht zusammenfiele mit der gewohnten Entgegensetzung von Leben und Tod - ihm erschien das Leben, das man lebt, ohne sich Sorgen zu machen, mit seinem beständigen Risiko, dem Tod, als Verwirklichung eines Primärwertes, nämlich der Sorglosigkeit, dem auf der anderen Seite Gesundheit und *Sorgen*, beide verbunden mit Langeweile und Überdruß, gegenüberstünden. *Sigma* hätte dann ein eigenes System von Ideen (so wie er es auch in der Politik oder der Ästhetik hat), das sich als eine bestimmte Anordnung von Werten oder *Inhalten* manifestiert. Insofern diese Inhalte sich in Form von Begriffen oder mentalen Kategorien be-

künden, stehen auch sie für etwas anderes, nämlich für die Entscheidung, die sie implizieren, und für die Erfahrungen, die sie bezeichnen. Man hat behauptet, daß auch sie sich im persönlichen und interpersonalen Leben der Menschen als Zeichen manifestieren. Wir werden noch sehen, ob das zutrifft. Viele sind tatsächlich dieser Meinung.

Wir wollten hier nur aufzeigen, in welcher Weise ein beliebiger Mensch durch ein spontan auftretendes und natürliches Problem wie ein gewöhnliches „Bauchweh“ gezwungen wird, unvermittelt in ein Netzwerk von *Zeichensystemen* einzutreten, von denen manche mit der Möglichkeit, praktische Handlungen auszuführen, zusammenhängen und andere unmittelbar mit Einstellungen, die wir als „ideologisch“ bezeichnen werden. Alle jedenfalls sind grundlegend für die soziale Interaktion, und sie sind dies so sehr, daß wir uns fragen müssen, ob die Zeichen *Sigma* erlauben, in der Gesellschaft zu leben, oder ob nicht gar die Gesellschaft, in der *Sigma* lebt und sich als menschliches Wesen konstituiert, nichts anderes ist als ein komplexes *System von Zeichensystemen*. Hätte es, so kann man fragen, für *Sigma* ein rationales Bewußtsein seines Schmerzes, eine Möglichkeit, ihn zu denken und zu klassifizieren, gegeben, wenn die Gesellschaft und die Kultur ihn nicht als ein zur Erarbeitung und Übermittlung von Zeichen fähiges Wesen humanisiert hätten?

Indessen könnte unser Beispiel dazu verführen, diese *Überflutung* mit Zeichen für ein Charakteristikum nur einer industriellen Zivilisation zu halten; zu meinen, es gäbe sie lediglich in einer von Lichtern, Reklamen, Straßenschildern, Geräuschen und Signalen aller Art wimmelnden Stadt; also zu glauben, daß es Zeichen nur in einer im banalen Sinn des Ausdrucks verstandenen Zivilisation gebe.

Doch würde *Sigma* auch dann in einem Universum von Zeichen leben, wenn er ein von der Welt isolierter Landbewohner wäre. Wenn er am frühen Morgen über die Felder ginge, würde er aus den Wolken, die sich am Horizont abzeichnen, schon vorhersagen können, wie das Wetter werden wird. Aus der Farbe der Blätter schlösse er auf die Jahreszeit und aus einer Reihe von Streifen, die er auf dem Gelände des fernen Hügels erkennt, auf die Art der Bebauung dieses Geländes. Ein Sprößling an einem Strauch gäbe

ihm Auskunft über das Wachsen bestimmter Beeren, er könnte die giftigen von den eßbaren Pilzen unterscheiden, im Wald würde er aus dem Moosbewuchs auf einer Seite der Baumstämme erkennen, wo Norden ist, wenn er es nicht bereits aus der Sonnenbewegung erschlossen hätte. Da er nicht im Besitz einer Uhr wäre, würde er die Stunde immer aus dem Sonnenstand entnehmen, und eine Brise würde ihm eine Unzahl von Dingen erzählen, die ein vorüberkommender Städter nicht zu entziffern vermöchte, beispielsweise würde ihm die Wahrnehmung eines bestimmten Duftes (da er weiß, wo bestimmte Blumen wachsen) möglicherweise sagen, aus welcher Richtung der Wind kommt. Wäre er Jäger, so enthüllte ihm eine Spur auf der Erde, ein Büschel Haare auf einem dornigen Zweig, irgend ein kaum wahrnehmbares Anzeichen, welches Tier hier vorbeigekommen ist und sogar wann ... Sigma würde also auch als Naturbewohner in einer Welt von Zeichen leben.

Diese Zeichen sind keine Naturphänomene: Die Naturphänomene an sich sagen gar nichts aus. Die Naturerscheinungen „sprechen“ zu Sigma nur insofern, als eine ländliche Tradition ihn gelehrt hat, *sie zu lesen*. Das heißt, daß Sigma nicht deshalb in einer Welt von Zeichen lebt, weil er in der Natur, sondern weil er, auch wenn er allein ist, in der Gesellschaft lebt: in jener ländlichen Gesellschaft, die nicht entstanden wäre und nicht hätte überdauern können, wenn sie nicht ihre eigenen Codes, ihre eigenen Interpretationssysteme für die natürlichen Daten (die dadurch zu kulturellen Daten wurden) entwickelt hätte.

Hier wird allmählich klar, womit ein Buch über den Begriff des Zeichens sich beschäftigen muß: *mit allem*.

Sicher könnte ein Linguist hier einwenden, daß wir dann, wenn wir anfangen, alles, was in gewisser Weise eine Interaktion zwischen zwei Subjekten ermöglicht und eben auch die einsamen Übersetzungen, die Sigma ganz für sich ausgeführt hat, als Zeichen zu bestimmen, niemals zu einem Ergebnis kommen. Es gibt Dinge, die Zeichen im eigentlichen Sinne sind, wie die Wörter, wie manche Abkürzungen, wie bestimmte zeichenhafte Konventionen - und dann bleibt noch alles übrige, das eben nicht Zeichen ist, sondern Wahrnehmungserfahrung, Fähigkeit, Hypothesen

und Vorhersagen aus Erfahrungen abzuleiten usw. Das klingt sehr einleuchtend. Es läßt sich zwar aus dem, was auf den folgenden Seiten zu lesen ist, widerlegen; aber eben erst dann. Dennoch können wir jetzt schon sagen, daß dieser linguistische Einwand in Anbetracht zweier Phänomene unser Problem nicht voll erfaßt (ganz abgesehen davon, daß er von einem großen Linguisten wie Ferdinand de Saussure bereits widerlegt worden ist). Einerseits nämlich wurde in der ganzen Geschichte des philosophischen Denkens der Zeichenbegriff in einem sehr weiten Sinne gebraucht, so daß er sehr viele der Erfahrungen umfaßte, die wir in unserem Beispiel untersucht haben. Und andererseits hat der allgemeine Sprachgebrauch, so wie er von den Wörterbüchern gespiegelt wird, uns an eine Verwendung des Wortes „Zeichen“ gewöhnt, die uns das Recht zu einer sehr verallgemeinerten Benutzung zu geben scheint.

In Richtung einer Theorie der Kultur

1. Plan für eine semiotische Theorie

Grenzen der Untersuchung

Ein Plan für eine allgemeine Semiotik wird, da er sich mit allen diesen Themen befaßt, auf einige Grenzen oder Schwellen stoßen. Manche davon beruhen auf lediglich vorläufigen Festsetzungen, andere sind durch den Gegenstand der Disziplin determiniert. Die ersten werden wir als „politische Grenzen“, die zweiten als „natürliche Grenzen“ bezeichnen (wir werden zeigen, daß es auch eine dritte Art von Grenze gibt, die epistemologischer Natur ist).

Eine allgemeine Einführung in die Semiotik muß alle diese Grenzen entweder anerkennen oder setzen, respektieren oder überschreiten.

Von den *politischen Grenzen* gibt es drei Typen:

(I) Es bestehen „akademische“ Grenzen insofern, als viele Disziplinen außerhalb der Semiotik sich mit Themen befaßten oder befassen, die ein Semiotiker für sich reklamieren muß; beispielsweise befassen formale Logik, philosophische Semantik und die Logik der natürlichen Sprachen sich mit dem Problem des Wahrheitswertes eines Satzes und mit den verschiedenen Arten sogenannter „Sprechakte“, während viele Strömungen in der Kulturanthropologie (etwa die „Ethnomethodologie“) sich unter anderen Gesichtspunkten mit eben diesen Problemen beschäftigen; der Semiotiker mag es für wünschenswert halten, daß eines Tages eine allgemeine semiotische Disziplin entstehen möge, in der alle diese Untersuchungen und Wissenschaften als Unterabteilungen aufgehen; bis dahin kann er versuchen, die Resultate dieser Disziplinen versuchsweise zusammenzufassen und sie innerhalb seines eigenen Theorie-Rahmens neu zu definieren.

(II) Es bestehen „ko-operative“ Grenzen in dem Sinne, daß verschiedene Disziplinen Theorien oder Beschreibungen entwickelt haben, die allgemein als semiotisch relevant anerkannt werden (z. B. haben sowohl Linguistik als auch Informationstheorie wichtige Arbeit zum Begriff des Codes geleistet; Kinesik und Proxemik befassen sich eingehend

mit den nonverbalen Kommunikationsformen usw.): Hier sollte die allgemeine Semiotik sich darauf beschränken, eine Reihe einheitlicher Kategorien anzubieten, um diese Zusammenarbeit immer nutzbringender zu machen; zugleich kann sie der unkritischen Gepflogenheit, die Kategorien der Linguistik (mittels gefährlicher metaphysischer Substitutionen) in unangemessenen Zusammenhängen zu verwenden, einen Riegel vorschieben.

(III) Es bestehen „empirische“ Grenzen, jenseits deren eine ganze Gruppe von Phänomenen existiert, die zweifellos semiotische Relevanz besitzen, wenngleich es noch nicht völlig gelungen ist, sie von der Semiotik her zufriedenstellend theoretisch zu erfassen: etwa die Malerei und viele Typen komplexer architektonischer und urbaner Objekte; diese empirischen Grenzen sind eher unscharf und verschieben sich durch neue Untersuchungen (das gilt etwa für das Problem einer Semiotik der Architektur von 1964 bis 1972; siehe Eco, 1973e).

Unter *natürlichen Grenzen* verstehe ich vor allem diejenigen, über die die Semiotik nicht hinausgehen kann: Es gibt einen nichtsemiotischen Bereich, da es Phänomene gibt, die man nicht als Zeichen-Funktionen auffassen kann. Doch möchte ich eben diesen Terminus auch auf eine breite Skala von Phänomenen anwenden, die man vorschnell als semiotisch irrelevant betrachtete. Das sind die kulturellen Bereiche, in denen die Menschen die zugrunde liegende Existenz von Codes nicht erkennen oder, wenn sie es tun, die semiotische Natur dieser Codes, das heißt ihre Fähigkeit, eine kontinuierliche Zeichenerzeugung in Gang zu setzen, nicht erfassen. Da ich eine sehr umfassende Definition von Zeichen-Funktion vorschlagen - und damit die oben angeführten Einschränkungen in Frage stellen - werde, befaßt sich mein Buch „Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen“ auch mit Phänomenen dieser Art. Diese Einleitung wird sich unmittelbar mit ihnen beschäftigen: denn sie sind ko-extensiv mit der Gesamtheit der kulturellen Phänomene (auch wenn das zunächst als gewagte Behauptung erscheinen mag).

Eine Theorie der Lüge

Diese Absicht der Semiotik, die Kultur insgesamt zu untersuchen und somit einen immensen Bereich von Objekten und Ereignissen als Zeichen zu betrachten, könnte als arroganter „Imperialismus“ der Semiotiker erscheinen. Wenn eine Disziplin „alles“ als ihren Gegenstand definiert und sich damit als zuständig für das gesamte Universum erklärt, so läßt sie sich auf ein riskantes Spiel ein. Der übliche Einwand gegen den „imperialistischen“ Semiotiker lautet: Nun gut, wenn du eine Erdnuß als Zeichen definierst, dann muß die Semiotik sich ganz offenbar auch mit Erdnußbutter beschäftigen - aber geht die Sache dann nicht doch etwas zu weit? Ich werde versuchen darzulegen, und zwar auf der Grundlage einer sehr verlässlichen philosophischen und semiotischen Tradition, daß, semiotisch betrachtet, zwischen Erdnüssen und Erdnußbutter einer- und den Wörtern /Erdnüsse/ und /Erdnußbutter/ andererseits kein substantieller Unterschied besteht. Die Semiotik befaßt sich mit allem, was man als Zeichen *betrachten* kann. Ein Zeichen ist alles, was sich als signifizierender Vertreter für etwas anderes auffassen läßt. Dieses andere muß nicht unbedingt existieren oder in dem Augenblick, in dem ein Zeichen für es steht, irgendwo vorhanden sein. Also ist die Semiotik im Grunde die Disziplin, die alles untersucht, was man zum Lügen verwenden kann. Wenn man etwas nicht zum Aussprechen einer Lüge verwenden kann, so läßt es sich umgekehrt auch nicht zum Aussprechen der Wahrheit verwenden: Man kann es überhaupt nicht verwenden, um „etwas zu sagen“. Ich glaube, daß die Definition einer „Theorie der Lüge“ ein recht umfassendes Programm für eine allgemeine Semiotik sein könnte.

2. „Semiotik“: Feld oder Disziplin?

Jede Untersuchung der Grenzen und Gesetze der Semiotik muß zuerst feststellen, ob (a) der Terminus „Semiotik“ eine spezifische Disziplin mit eigener Methode und präzisem Gegenstand bezeichnen soll; oder aber ob (b) die Semiotik ein Feld von Untersuchungen ist und damit ein Repertoire von In-

teressen, das bislang nur noch nicht richtig zusammengefaßt wurde. Ist sie ein Feld, dann wären die verschiedenen semiotischen Untersuchungen allein durch ihre Existenz gerechtfertigt: Es müßte möglich sein, die Semiotik induktiv dadurch zu definieren, daß man aus dem Untersuchungsfeld eine Reihe konstanter Tendenzen und somit ein einheitliches Modell extrapoliert. Ist sie eine Disziplin, dann müßte man deduktiv ein semiotisches Modell erarbeiten, das dann als Parameter für die Einbeziehung oder Nichteinbeziehung der verschiedenen Untersuchungen ins Feld der Semiotik dienen könnte.

Man kann nicht theoretische Forschung betreiben ohne den Mut, eine Theorie und damit ein elementares Modell als Leitfaden für alles Nachfolgende aufzustellen; alles theoretische Forschen muß aber auch den Mut aufbringen, seine spezifischen Widersprüche aufzuzeigen, und es sollte sie aufdecken, wenn sie verborgen sind.

Darum muß man vor allem das *semiotische Feld* im Auge behalten, ~~so~~ wie es sich heute darbietet, in allen seinen vielen und mannigfachen Formen und in seiner ganzen Ungeordnetheit. Als nächstes gilt es, ein vereinfachtes *Forschungsmodell* vorzuschlagen. Und dann muß aufgezeigt werden, was diesem Modell widerspricht, indem man alle Phänomene herausarbeitet, die nicht mit ihm vereinbar sind und es zwingen, sich neu zu strukturieren und seinen Geltungsbereich zu erweitern. Auf diesem Wege wird es vielleicht gelingen, (wenn auch nur vorläufig) die Grenzen zukünftiger semiotischer Forschung abzustecken und eine einheitliche Methode zur Untersuchung von Phänomenen vorzuschlagen, die scheinbar sehr voneinander verschieden und bisher nicht aufeinander zurückführbar sind.

3. Kommunikation und/oder Signifikation

Auf den ersten Blick wird dieser Überblick als Auflistung *kommunikativer* Verhaltensweisen erscheinen und damit als Bestärkung für nur eine der beiden Hypothesen, die meiner Untersuchung zugrunde liegen: Die Semiotik untersucht alle kulturellen Prozesse als *Kommunikationsprozesse*. Freilich wird jeder dieser Prozesse erst ermöglicht durch ein zu-

gründe liegendes System von Signifikationen. Es ist sehr wichtig, diesen Unterschied klarzumachen, um einerseits gefährliche Mißverständnisse und andererseits eine Art Entscheidungzwang zu vermeiden, den manche modernen Semiotiker hier zu sehen glauben: Es ist zwar absolut richtig, daß ein großer Unterschied zwischen einer Semiotik der Kommunikation und einer Semiotik der Signifikation besteht; doch setzt dieser Unterschied keinen Gegensatz zwischen zwei sich gegenseitig ausschließenden Methoden.

Definieren wir einen Kommunikationsprozeß als den Übergang eines Signals (nicht unbedingt eines Zeichens) von einer Quelle (*via* Sender und Kanal) zu einem Empfänger. In einem Maschine-zu-Maschine-Prozeß hat das Signal nicht die Fähigkeit zu signifizieren; es wirkt auf den Empfänger nur *sub specie Stimuli* ein. In diesem Fall handelt es sich nicht um Signifikation, sondern um die Übermittlung einer Information.

Ist der Empfänger ein Mensch - es ist nicht erforderlich, daß auch Quelle oder Sender menschlich sind, vorausgesetzt, sie gehorchen beim Aussenden des Signals einem Regelsystem, das der menschliche Empfänger kennt - , dann liegt ein Signifikationsprozeß vor; vorausgesetzt, das Signal wirkt nicht nur als Reiz, sondern ruft im Empfänger eine Interpretationsreaktion hervor. Dieser Prozeß wird möglich durch die Existenz eines Codes.

Ein Code ist ein Signifikationssystem, das eine Korrelation zwischen gegenwärtigen und abwesenden Entitäten herstellt. Wenn - auf der Basis einer zugrunde liegenden Regel - etwas der Wahrnehmung eines Empfängers Dargebotenes *für etwas anderes steht*, so handelt es sich um Signifikation. In diesem Sinn ist es für die Definition einer Signifikationsbeziehung nicht erforderlich, daß der Empfänger tatsächlich wahrnimmt und interpretiert: es genügt, wenn der Code einen festen Bezug zwischen dem, was „für etwas steht“, und seinem Korrelat herstellt, der für jeden möglichen Empfänger gilt, auch wenn kein Empfänger existiert oder jemals existieren wird.

Ein Signifikationssystem ist ein autonomes semiotisches Konstrukt mit einem abstrakten Existenzmodus, der unabhängig ist von jedem möglichen kommunikativen Akt, den es ermöglicht. Vielmehr *setzt* (abgesehen von Prozessen, bei

denen nur Reize wirken) jeder Akt der Kommunikation in Richtung auf oder zwischen Menschen - oder anderen intelligenten biologischen oder mechanischen Apparaten - ein Signifikationssystem als seine notwendige Bedingung voraus.

Es ist möglich - wenn auch vielleicht nicht besonders wünschenswert - eine Semiotik der Signifikation unabhängig von einer Semiotik der Kommunikation aufzubauen.

Sobald wir einräumen, daß sich aus diesen beiden Ausgangspunkten unterschiedliche methodische Wege mit unterschiedlichen Kategoriensystemen ergeben, folgt daraus auch die methodische Notwendigkeit, auf der anderen Seite ihre enge Verflechtung in den kulturellen Prozessen anzuerkennen. Das ist der Grund dafür, daß der folgende Überblick über Probleme und Forschungstechniken diese beiden Aspekte des semiotischen Phänomens vermengt.

4. Politische Grenzen: Das Feld

Dies einmal vorausgesetzt, kann man die folgenden Bereiche der gegenwärtigen Forschungsarbeit - von den scheinbar „natürlicheren“ und „spontaneren“ Kommunikationsprozessen bis hin zu den komplexeren „kulturellen“ Systemen - mit in das semiotische Feld einbeziehen.

Zoosemiotik: Sie stellt die Untergrenze der Semiotik dar, denn sie befaßt sich mit dem Kommunikationsverhalten nicht-menschlicher (und damit nicht-kultureller) Gemeinschaften. Doch können wir durch das Studium der tierischen Kommunikation zu einer Definition dessen gelangen, worin die biologischen Komponenten menschlicher Kommunikation bestehen; oder andererseits die Erkenntnis gewinnen, daß es auch auf der tierischen Ebene *patterns* der Signifikation gibt, die man bis zu einem gewissen Grad als kulturell und sozial definieren kann. Daraus ergibt sich eine Ausweitung des semantischen Umfangs dieser Begriffe und demgemäß auch unserer Vorstellung von Kultur und Gesellschaft (Sebeok, 1967, 1968, 1969, 1972a).

Olfaktorische Zeichen: Die romantische Dichtung (Baudelaire) wußte schon von der Existenz eines „Codes der Gerüche“. Es gibt Gerüche mit konnotativer Bedeutung in einem emotionalen Sinn, aber auch Gerüche mit präzisen referentiellen Bedeutungen. Diese kann man untersuchen als Indizes (Peirce, 1931), als *proxemische* Indikatoren (Hall, 1966), als chemische Qualifikatoren usw.

Taktile Kommunikation: ein Untersuchungsgegenstand der Psychologie. Sie kommt vor und ist anerkannt bei der Kommunikation zwischen Blinden und im proxemischen Verhalten (Hall, 1966); sie schließt in einem erweiterten Sinn auch deutlich codifizierte soziale Verhaltensweisen wie Kuß, Umarmung, Schulterklopfen usw. mit ein (Frank, 1957; Efron, 1941).

GeschmacksCodes: Sie spielen eine Rolle in der kulinarischen Praxis, werden untersucht von der Kulturanthropologie und haben eine eindeutig „semiotische“ Systematisierung bei Lévi-Strauss (1964) erfahren.

Paralinguistik: Sie untersucht die sogenannten suprasegmentalen Merkmale und die freien Varianten, die die sprachliche Kommunikation unterstützen und immer mehr als institutionalisiert und systematisiert erkannt werden. Siehe die Untersuchungen von Fonagy (1964), Stankiewicz (1964), Mahl und Schulze (1964, mit einer Bibliographie von 274 Titeln). Trager (1964) unterteilt alle Laute ohne sprachliche Struktur in (a) *voice sets* abhängig von Geschlecht, Alter, Gesundheitszustand, usw.; (b) Parasprache, unterteilt in (I) *voice qualities* (Tonumfang, vokale Lippenkontrolle, Kehlkopfkontrolle, Artikulationskontrolle usw.); (II) *vocalisations*, ihrerseits unterteilt in (II-1) *vocal characterisers* (Lachen, Weinen, Wimmern, Schluchzen, Winseln, Flüstern, Gähnen, Rülpse, usw.), (II-2) *vocal qualifiers* (Intensität, Tonhöhe, Umfang), (II-3) *vocal segregates* (Geräusche von Zungen und Lippen, die Interjektionen, Nasalierungen, Atmung, Grunzlaute zwischen den Wörtern begleiten, usw.). Ein weiterer Gegenstand der Paralinguistik ist die Untersuchung der Trommel- und der Pfeifensprache (La Barre, 1964).

Medizinische Semiotik: Bis vor kurzem war das der einzige Forschungszweig, den man als „Semiotik“ oder „Semiologie“ bezeichnen konnte (so daß es selbst heute noch Mißverständnisse gibt). Sie gehört jedenfalls zur allgemeinen Semiotik, und zwar in zweierlei Hinsicht. Als Untersuchung des Zusammenhangs zwischen bestimmten Zeichen oder Symptomen und der Krankheit, die sie anzeigen, ist sie eine Untersuchung und Klassifizierung von Indizes im peirceschen Sinn (Ostwald, 1964). Als Untersuchung der Art und Weise, wie ein Patient seine inneren Symptome verbalisiert, weitet sie sich auf ihrer komplexesten Ebene aus zur Psychoanalyse, die nicht nur eine allgemeine Theorie der Neurosen und eine Therapie ist, sondern eben auch eine systematische Codifizierung der Bedeutung gewisser, vom Patienten beigebrachter Symbole (Morris, 1946; Lacan, 1966; Piro, 1967; Maccagnani, 1966; Szasz, 1961; Barison, 1961a).

Kinesik und Proxemik: Die Erkenntnis, daß die Gestikulation auf kulturellen Codes beruht, ist inzwischen in der Kulturanthropolo-

gie allgemein anerkannt. Pioniere auf diesem Gebiet waren De Jorio (1832), Mallory (1881), Kleinpaul (1888), Efron (1941) und Mauss (1950); moderne Untersuchungen gibt es von Birdwhistell (1952, 1960, 1963, 1965, 1970), Guilhot (1962), La Barre (1964), Hall (1959, 1966), Greimas (1968), Ekman und Friesen (1969), Argyle (1972) und anderen. Ritualisierte Gesten, von der Etikette bis zur Liturgie und Pantomime, hat Civ'jan (1962) untersucht.

Musikalische Codes: Die gesamte Musikwissenschaft seit den Pythagoräern war ein Versuch, das Gebiet der musikalischen Kommunikation als streng strukturiertes System zu beschreiben. Noch vor wenigen Jahren war die moderne Musikwissenschaft kaum beeinflußt von den strukturalistischen Untersuchungen, die sich mit Methoden und Themen befassen, die sie schon seit Jahrhunderten kennt. Dennoch hat sich die Musiksemiotik in den letzten zwei, drei Jahren endgültig als eine Disziplin etabliert, die ihren „Stammbaum“ finden möchte und neue Perspektiven entwickelt. Zu den Pionierarbeiten gehört die von J. J. Nattiez zusammengetragene Biographie in *Musique en jeu*, 5, 1971. Über die Beziehungen zwischen Musik und Linguistik, Musik und Kulturanthropologie siehe Jakobson (1964, 1967), Ruwet (1959, 1972) und Levi-Strauss (1964, im Vorwort zu *Das Rohe und das Gekochte*). Einen Überblick über die neuen Strömungen kann man gewinnen bei Nattiez (1971, 1972, 1973), Osmond-Smith (1972, 1973), Stefani (1973), Pousseur (1972) und anderen. In der Musik besteht einerseits das Problem eines semiotischen Systems ohne semantische Ebene (ohne einen Bereich der Inhalte); andererseits aber gibt es musikalische „Zeichen“ (oder Syntagmen) mit explizit denotativem Wert (Trompetensignale beim Militär), und es gibt Syntagmen oder ganze „Texte“ mit vor-kulturellem konnotativem Wert („pastorale“ oder „erregende“ Musik usw.). In manchen historischen Epochen schrieb man der Musik präzise emotionale und begriffliche Bedeutungen zu, die durch Codes oder zumindest „Repertoires“ festgelegt waren (siehe für das Barock Stefani, 1973; und Pagnini, 1974).

Formalisierte Sprachen: Von der Algebra bis zur Chemie unterliegt es keinem Zweifel, daß das Studium dieser Sprachen in den Arbeitsbereich der Semiotik gehört. Wichtig in diesem Zusammenhang sind die Untersuchungen mathematischer Strukturen (Vailati, 1908; Barbut, 1966; Prieto, 1966; Gross und Lentini, 1967; Bertin, 1967), nicht zu vergessen die frühen Abhandlungen über die *ars combinatoria* von Raimundus Lullus bis Leibniz (siehe Mäll, 1968; Kristeva, 1968b; Rossi, 1960). Auch in diesen Zusammenhang gehören die Versuche, eine kosmische und interplanetarische Sprache zu finden (Freudenthal, 1960)¹, die Struktur von Systemen wie dem Morsecode, der booleschen Algebra und den formalisierten

Sprachen für elektronische Computer (siehe *Linguaggi nella società e nella tecnica*, 1970). Hier taucht das Problem einer „Meta-Semiotologie“ auf.²

Geschriebene Sprachen, unbekannte Alphabete, Geheimcodes: Während das Studium alter Alphabete und geheimer Codes in der Archäologie und der Kryptographie berühmte Vorläufer hat, ist das Interesse für Geschriebenes, das von den Gesetzen der Sprache, die es wiedergibt, verschieden ist, relativ neu (einen Überblick über die klassische Bibliographie findet man bei Gelb, 1952; und Trager, 1964). Wichtig sind hier McLuhans (1962) Ausführungen über das durch die Drucktechniken und die anthropologische Revolution der *Gutenberg Galaxis* bedingte Weltbild und Derridas (1967b) *Grammatologie*. Eine Brücke zwischen klassischer Semantik und Kryptographie steilen Untersuchungen wie die von Greimas (1970) über die *écriture cruciverbiste* und die ganze Literatur über Rätsel her (z. B. Krzyzanowski, 1961).

Natürliche Sprachen: Hier ist unbedingt auf die allgemeine Bibliographie von Linguistik, Logik, Sprachphilosophie, Kulturanthropologie, Psychologie usw. zu verweisen. Hinzuzufügen ist nur, daß semiotische Interessen, obwohl sie aus Untersuchungen der Logik und Sprachphilosophie (Locke, Peirce, usw.) erwachsen, dennoch ihre vollständigste Form in den Untersuchungen über *strukturelle Linguistik* (Saussure, Jakobson, Hjelmslev) finden.

Visuelle Kommunikation: Es ist daran zu erinnern, daß es hier um einen Bereich geht, der sich von Systemen mit höchstem Formalisierungsgrad (Prieto, 1966) über graphische Systeme (Bertin, 1967), Farbensysteme (Itten, 1961) usw. bis zur Analyse ikonischer Zeichen (Peirce, 1931; Morris, 1946, usw.) erstreckt.

Mit den ikom'schen Zeichen haben sich in den letzten Jahren insbesondere Eco (1968a, 1973c), Metz (1970a, 1974), Verón (1971, 1973), Krampen (1973), Volli (1973) und andere befaßt. Die neueste Entwicklung tendiert dahin, unterhalb der recht vagen Kategorie der „Ikonizität“ eine komplexere Reihe von Zeichen zu erkennen, und geht damit über Peirces Dreiteilung in *Symbole, Ikone und Indizes* hinaus. Auf der höchsten Ebene schließlich untersucht man die großen ikonographischen Einheiten (Panofsky und Schapiro ganz allgemein), visuelle Phänomene in der Massenkommunikation, von Anzeigen bis zu *comic Strips*, vom Papiergegeldsystem bis zu Spiel- und Wahrsagekarten (Lekomceva, 1962; Egorov, 1965), Rebusen oder Kleidern (Barthes, 1967) und kommt schließlich zur visuellen Untersuchung von Architektur (siehe Eco, 1973c), choreographischer Notation, geographischen und topographischen Karten (Bertin, 1967) und des Films (Metz, 1970c; 1974; Bettetini, 1968, 1971, 1973; und andere).

Systeme von Objekten: Objekte als Kommunikationsmittel gehören

ebenfalls in den Bereich der Semiotik. Das geht von der Architektur bis zu Objekten ganz allgemein (siehe Baudrillard, 1968; und die Nummer 13 von *Communications*, 1969, „Les Objets“). Über Architektur siehe Eco, 1968a; Koenig, 1970; Garroni, 1973; De Fusco, 1973.

Handlungsstruktur: Von den Arbeiten Propps (1928) bis zu neueren europäischen Beiträgen (Bremond, 1964, 1966, 1973; Greimas, 1966b, 1970; Metz, 1968a; Barthes, 1966; Todorov, 1966, 1967, 1968; Genette, 1966; V. Morin, 1966; Gritti, 1966, 1968). Hervorzuheben die Untersuchungen der Sowjetrussen (Ščeglov, 1962b; Zolkovskij, 1962, 1967; Karpinskaja-Revzin, 1966; und die klassischen russischen Formalisten). Zu den wichtigsten Entwicklungen bei der Untersuchung der Handlung gehört das Studium primitiver Mythologie (Levi-Strauss, 1958a, 1958b, 1964; Greimas, 1966b; Maranda, 1968) und von Spielen und Geschichten der Folklore (Dundes, 1964; Beaujour, 1968; Greimas-Rastier, 1968; Maranda, E.-K., und P., 1962). Aber auch Untersuchungen über Massenkommunikation, von *comic strips* (Eco, 1964) bis zum Krimi (Ščeglov, 1962a) und dem Trivialroman des 19. Jahrhunderts (Eco, 1966, 1967) müssen hier erwähnt werden.

Text-Theorie: Die Erfordernisse einer „transphrastischen“ Linguistik und Entwicklungen in der Handlungsanalyse (auch der Analyse der poetischen Sprache) haben die Semiotik zur Anerkennung des *Textes* als einer von besonderen Erzeugungsregeln beherrschten Makroeinheit geführt, in der zuweilen selbst der Begriff „Zeichen“ - im Sinne einer elementaren semiotischen Einheit — praktisch aufgehoben ist (Barthes, 1971, 1973; Kristeva, 1969). Wegen einer generativen Textgrammatik siehe van Dijk (1972) und Petöfi (1972).

Kulturelle Codes: Semiotische Forschung richtet ihre Aufmerksamkeit schließlich auf Phänomene, die man kaum als Zeichensysteme in strengem Sinn bezeichnen kann, nicht einmal als Kommunikationssysteme, sondern wohl eher als Verhaltens- und Werte-Systeme. Ich denke hier an Systeme der Etikette, an Hierarchien, an die sogenannten „modellierenden Sekundärsysteme“ - worunter die russischen Autoren Mythen, Legenden, primitive Theologien verstehen, die in organisierter Weise die Weltsicht einer bestimmten Gesellschaft zum Ausdruck bringen (siehe Ivanow und Toporov, 1962; Todorov, 1966) - an die Typologie von Kulturen (Lottman, 1964, 1967), wobei die Codes untersucht werden, die ein bestimmtes Kulturmodell definieren (etwa der Code, der der Geisteshaltung des mittelalterlichen Rittertums zugrunde liegt); endlich an Modelle sozialer Organisation, etwa Familiensysteme (Levi-Strauss, 1949) oder das organisierte Kommunikationsnetz fortgeschrittener Gruppen und Gesellschaften (Moles, 1967).

Ästhetische Texte: Das semiotische Feld überschneidet sich auch mit dem Bereich der traditionellen Ästhetik. Sicherlich befaßt die Ästhetik sich auch mit nicht-semiotischen Aspekten der Kunst (wie **der** Psychologie des künstlerischen Schaffens, den Beziehungen zwischen künstlerischer und natürlicher Form, der physikalisch-psychologischen Definition des Kunstgenusses, der Analyse des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft usw.). Doch ganz offenbar könnte man alle diese Probleme auch semiotisch behandeln, wenn man nur anerkennt, daß jeder Code auch einen ästhetischen Gebrauch seiner Elemente zuläßt.

Massenkommunikation: Wie die Ästhetik ist auch dies ein Gebiet, das viele Disziplinen, von der Psychologie bis zur Soziologie und Pädagogik, betrifft (siehe Eco, 1964). Doch ging in den letzten Jahren die Tendenz dahin, das Problem der Massenkommunikation in einer semiotischen Perspektive zu betrachten, da semiotische Methoden sich als zweckmäßig zur Erklärung zahlreicher Phänomene der Massenkommunikation erwiesen.

Das Studium der Massenkommunikation ist eine Disziplin nicht schon dann, wenn es die Techniken und Wirkungen eines bestimmten Genres (Krimi, *comic strip*, Gesang oder Film) mittels einer bestimmten Methode untersucht, sondern erst dann, wenn es feststellt, daß alle diese Genres innerhalb einer Industriegesellschaft ein gemeinsames Merkmal besitzen.

Die Theorien und Analysen der Massenkommunikation gelten dann für verschiedene Genres, wenn folgende Bedingungen gegeben sind: (I) eine Industriegesellschaft, die verhältnismäßig homogen erscheint, aber in Wahrheit voller Differenzen und Kontraste ist; (II) Kommunikationskanäle, die es ermöglichen, nicht bestimmte Gruppen, sondern einen unbegrenzten Kreis von Adressaten in unterschiedlichen soziologischen Situationen zu erreichen; (III) produktive Gruppen, die bestimmte Botschaften auf industrielle Weise erarbeiten und aussenden.

Sind diese drei Bedingungen gegeben, so treten die Unterschiede in Wesen und Wirkung der verschiedenen Kommunikationsmittel (Film, Zeitung, Fernsehen oder *comic strip*) in den Hintergrund gegenüber den nun auftauchenden gemeinsamen Strukturen und Wirkungen.

Die Untersuchung der Massenkommunikation hat einen einheitlichen Gegenstand insofern, als sie von der Annahme ausgeht, daß die Industrialisierung der Kommunikation nicht nur die Bedingungen für Empfang und Aussendung der Botschaft verändert, sondern (und gerade dieses scheinbare Paradoxon ist es, mit dem die Methodologie dieser Untersuchungen sich beschäftigt) sogar die Bedeutung der Botschaft (nämlich jenen Block von Bedeutungen, den man als unveränderlichen Teil der Botschaft betrachtete, den

ihr Autor unabhängig vom Medium ihrer Verbreitung hervorbringt). Bei der Untersuchung der Massenkommunikation kann und sollte man sich unterschiedlicher Methoden von der Psychologie bis zur Soziologie und Stilistik bedienen; indes ist eine einheitliche Untersuchung dieser Phänomene nur möglich, wenn man die Theorien und Analysen der Massenkommunikation als Teilgebiet der allgemeinen Semiotik betrachtet (siehe Fabbri, 1973).

Rhetorik: Das Wiederaufleben der Beschäftigung mit der Rhetorik konzentriert sich zur Zeit auf die Untersuchung der Massenkommunikation (also einer Kommunikationsform, die überreden möchte). Eine Lektüre der traditionellen Arbeiten über Rhetorik unter semiotischen Gesichtspunkten bringt viele neue Anregungen. Von Aristoteles bis zu Quintilian, über die Theoretiker des Mittelalters und der Renaissance bis hin zu Perelman offenbart die Rhetorik sich als zweites Kapitel der allgemeinen Semiotik (nach der Linguistik), das schon vor Jahrhunderten geschrieben wurde und nun Werkzeuge für eine Disziplin liefert, die über sie hinausgeht. Eine Bibliographie der semiotischen Aspekte der Rhetorik fällt also wohl zusammen mit einer Bibliographie der Rhetorik selbst (wegen einer ersten Orientierung siehe Lausberg, 1960; Gruppe μ, 1970; Chatman, 1974).

5. Natürliche Grenzen: Zwei Definitionen von Semiotik

Saussure

Nachdem wir nun den ganzen Bereich der Semiotik in einer etwas approximativen und ungeordneten Weise überschaut haben, stellt sich die Frage, ob diese unterschiedlichen Probleme und Methoden vereinheitlicht werden können. Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir die bloße Beschreibung verlassen und eine vorläufige theoretische Definition der Semiotik wagen.

Beginnen könnten wir mit den Definitionen zweier Autoren, die die offizielle Geburt und wissenschaftliche Ausformung dieser Disziplin vorausgesagt haben: Saussure und Peirce. Saussure zufolge ist die Sprache „ein System von Zeichen, die Ideen ausdrücken und insofern der Schrift, dem Taubstummenalphabet, symbolischen Riten, Höflichkeitsformen, militärischen Signalen usw. usw. vergleichbar. Nur ist sie das wichtigste dieser Systeme. Man kann sich also vorstellen eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im

Rahmen des sozialen Lebens untersucht: diese würde einen Teil der Sozialpsychologie bilden und infolgedessen einen Teil der allgemeinen Psychologie; wir werden sie Semeologie [sic!] (von griechisch σημεῖον, „Zeichen“) nennen. Sie würde uns lehren, worin die Zeichen bestehen und welche Gesetze sie regieren. Da sie noch nicht existiert, kann man nicht sagen, was sie sein wird. Aber sie hat Anspruch darauf, zu bestehen; ihre Stellung ist von vornherein bestimmt" (1916 [dt. 1967: 19]).

Saussures Definition ist ziemlich wichtig und hat viel dazu beigetragen, ein semiotisches Bewußtsein zu entwickeln. Seine Definition des Zeichens als einer zweifachen Entität (*signifiant* und *signifié*) hat alle korrelationalen Definitionen der Zeichen-Funktion antizipiert und erleichtert. Insoweit die Beziehung zwischen Signifikant (dem Bezeichnenden oder *Zeichen-Vehikel*) und Signifikat (dem Bezeichneten oder der Bedeutung) auf der Grundlage eines Systems von Regeln festgelegt wird, das *la langue* ist, müßte man Saussures Semiologie als eine strenge Semiotik der Signifikation auffassen. Es hat jedoch einen Grund, daß auch diejenigen, die die Semiotik als eine Theorie der Kommunikation betrachten, von Saussures Linguistik ausgehen. Saussure hat das Signifikat nicht sehr scharf definiert, nämlich als Mittelding zwischen einem mentalen Bild, einem Begriff und einer psychologischen Realität; aber er arbeitet klar heraus, daß das Signifikat etwas ist, das mit der geistigen Aktivität von jemandem zu tun hat, der einen Signifikanten empfängt: Saussure zufolge „drücken“ Zeichen Ideen „aus“, und vorausgesetzt, daß er den Terminus „Idee“ nicht platonisch verstand, ergibt sich daraus, daß solche Ideen mentale Ereignisse sein müssen, einen menschlichen Geist angehen. Impliziert ist hier also eine Auffassung des Zeichens als eines Mittels zur Kommunikation zwischen zwei Menschen, die die Absicht haben, zu kommunizieren oder etwas auszudrücken. Nicht zufällig sind alle semiologischen Systeme, die Saussure als Beispiele anführt, ohne jeden Zweifel streng konventionalisierte Systeme künstlicher Zeichen, also etwa militärische Signale, Etiketteregeln und visuelle Alphabete. Die Autoren, die Saussures Auffassung von *semio-
logie* übernommen haben, unterscheiden strikt zwischen intentionalen, künstlichen Elementen (die sie „Zeichen“

nennen) und anderen natürlichen oder nichtintentionalen Manifestationen, die für sie strenggenommen keine Zeichen sind.

Peirce

An diesem Punkt erweist sich Peirces Definition als umfassender und semiotisch fruchtbare: „Ich bin, soweit ich weiß, ein Pionier oder eher ein Hinterwäldler bei dem Unternehmen, das, was ich *Semiotik* nenne, d. h. die Lehre von der wesenhaften Natur und den fundamentalen Verschiedenartigkeiten möglicher Semiose, zu klären und zu erschließen“ (C. P. 5.484; S. II: 486). „Mit ‚Semiose‘ jedoch meine ich im Gegensatz dazu eine Aktion oder einen Einfluß, der aus einer Kooperation *dreier* Objekte besteht oder diese einschließt, wie z. B. ein Zeichen, sein Objekt und sein Interpretant, wobei dieser *tri-relative* Einfluß auf keinerlei Weise in Aktionen zwischen je zwei Objekten aufgelöst werden kann“ (C. P. 5.484; S. II: 482). Es ist klar, daß die „Objekte“ von Peirces „Semiose“ nicht menschliche Subjekte, sondern drei abstrakte semiotische Entitäten sind und daß die Dialektik zwischen ihnen unabhängig vom konkreten Kommunikationsverhalten ist. Peirce zufolge ist ein Zeichen „etwas, das für jemanden in gewisser Hinsicht für etwas steht“ (2.228). Wie wir sehen werden, kann ein Zeichen für jemanden nur deshalb *für etwas stehen*, weil diese „für etwas stehen“-Relation durch einen Interpretanten vermittelt wird. Ich leugne nicht, daß der Interpretant (den er als ein weiteres Zeichen definiert, welches das erste übersetzt und erklärt, usw. *ad infinitum*) für Peirce auch ein psychologisches Ereignis im Geist eines möglichen Interpreten ist; ich behaupte nur, daß man Peirces Definition auch auf nicht-anthropomorphe Weise interpretieren kann. Sicher könnte man auch Saussure in dieser Weise interpretieren; aber Peirces Definition bietet mehr. Denn bei ihr gehört es *nicht* zur Definition des Zeichens, daß es absichtlich emittiert und künstlich hervorgebracht wird.

Die peircesche Triade läßt sich auch auf Phänomene anwenden, bei denen die Signale nicht von einem Menschen ausgesandt werden; es muß nur ein menschlicher Empfän-

ger da sein, so wie das etwa bei meteorologischen Anzeichen oder sonstigen Indizes der Fall ist.

Reduziert man die Semiotik auf eine Theorie kommunikativer Akte, so kann man weder Anzeichen als Zeichen betrachten noch irgendein Verhaltensmerkmal des Menschen, aus dem ein Empfänger etwas über die Situation des Senders erschließt, obwohl dieser Sender nicht das Bewußtsein hat, jemandem etwas zu übermitteln (siehe etwa Buyssens, 1943; Segre, 1969 usw.), als Zeichen anerkennen.

Da die Autoren, die dies tun, behaupten, sich nur mit Kommunikation zu beschäftigen, haben sie das Recht, eine große Zahl von Phänomenen aus dem Bereich der Zeichen auszuschließen. Ich will ihnen dieses Recht nicht abstreiten und dafür das Recht verteidigen, eine semiotische Theorie aufzustellen, die fähig ist, ein weiteres Feld von Zeichen-Phänomenen zu erfassen.

Ich möchte vorschlagen, *alles* Zeichen zu nennen, was aufgrund einer vorher festgelegten sozialen Konvention als etwas aufgefaßt werden kann, *das für etwas anderes steht*. Ich möchte, anders ausgedrückt, die morrissche (1938) Definition übernehmen, *derzufolge* „etwas ein Zeichen nur deshalb ist, weil es von einem Interpreten als Zeichen für etwas interpretiert wird [...]. Die Semiotik befaßt sich also nicht mit der Untersuchung einer besonderen Art von Gegenständen, sondern mit gewöhnlichen Gegenständen, insoweit (und nur insoweit) sie an der Semiose teilhaben.“ In diesem Sinn, so glaube ich, ist Peirces Definition der Fähigkeit des Zeichens, „in irgendeiner Hinsicht für etwas zu stehen“, aufzufassen. Ich möchte die morrissche Definition nur insofern modifizieren, als die Interpretation durch einen Interpreten, die anscheinend das Zeichen charakterisiert, als *mögliche* Interpretation durch einen *möglichen* Interpreten zu verstehen ist. Hier muß die Feststellung genügen, daß der menschliche Empfänger der methodische (nicht empirische) Garant für die Existenz der Signifikation, d. h. der durch einen Code etablierten Zeichen-Funktion ist. Auf der anderen Seite aber ist die angenommene Existenz eines menschlichen Senders nicht die Garantie für die Zeichennatur eines angeblichen Zeichens. Nur unter dieser Bedingung ist es möglich, Anzeichen und Indizes als Zeichen aufzufassen (wie Peirce das tut).

6. Natürliche Grenzen: Schlußfolgerung und Signifikation

Natürliche Zeichen

Hier müssen wir zwei Typen sogenannter „Zeichen“ in Augenschein nehmen, die sich einer kommunikativen Definition zu entziehen scheinen: das sind (a) physikalische Ereignisse aus einer natürlichen Quelle und (b) menschliches Verhalten ohne Kommunikationsabsicht. Sehen wir uns diese beiden Fälle genauer an.

Man kann aus der Anwesenheit von Rauch auf Feuer schließen, aus einem nassen Fleck auf den Fall eines Regentropfens, aus einer Spur im Sand auf ein bestimmtes Tier usw. Das alles sind Fälle von *Schlußfolgerung*, und unser tägliches Leben ist voll von solchen *Schlußfolgerungsakten*. Es ist unrichtig, zu sagen, jeder Schlußfolgerungsakt sei ein Akt der „Semiose“ - auch wenn Peirce das getan hat -, und es ist vermutlich eine vorschnelle Behauptung, wenn man sagt, jeder Akt der Semiose impliziere einen Schlußfolgerungsakt; aber man kann behaupten, daß es *Schlußfolgerungsakte gibt, die man als Akte der Semiose anerkennen muß*. Nicht ohne Grund hat die ältere Philosophie Signifikation und Schluß so haufig gleichgesetzt. Ein Zeichen wurde definiert als offbarer Vorläufer eines Nachfolgenden oder als Nachfolgendes eines Vorläufers, wenn ähnliche Nachfolgende schon früher beobachtet wurden (Hobbes, *Leviathan*, I, 3); als etwas, aus dem die gegenwärtige, zukünftige oder vergangene Existenz von etwas anderem erschlossen wird (Wolff, *Ontologie*, § 952); als eine Proposition, die durch einen gültigen und enthüllenden Zusammenhang mit dem aus ihr Folgenden gebildet wird (Sextus Empiricus, *Adv. math.*, VIII, 245). Vermutlich läßt diese glatte Gleichsetzung von Schluß und Signifikation viele feinere Unterschiede unerklärt: sie bedarf nur der Korrektur durch den Zusatz „wenn diese Korrellierung kulturell anerkannt und systematisch codiert ist“.

Der erste Arzt, der eine Art von konstantem Zusammenhang zwischen einer bestimmten Art roter Flecken auf dem Gesicht des Patienten und einer Krankheit (Masern) entdeckte, zog einen Schluß: Ist dieser Zusammenhang aber konventionell bestimmt und in medizinischen Werken als

solcher registriert, so ist auch eine *semiotische Konvention* gesetzt worden.³ Ein Zeichen liegt immer dann vor, wenn eine menschliche Gruppe beschließt, etwas als Vehikel von etwas anderem zu benutzen und anzuerkennen.

In diesem Sinn müssen auch aus einer *natürlichen Quelle* stammende Ereignisse als Zeichen gelten: Denn auch hier gibt es eine Konvention, die eine codifizierte Korrelation zwischen einem Ausdruck (dem wahrgenommenen Ereignis) und einem Inhalt (seiner Ursache oder möglichen Wirkung) herstellt. Ein Ereignis kann Signifikant seiner Ursache oder seiner Wirkung unter der Voraussetzung sein, daß sowohl Ursache wie auch Wirkung im Augenblick nicht auszumachen sind. Rauch ist nur insoweit ein Zeichen für Feuer, als das Feuer nicht zusammen mit dem Rauch sichtbar ist: aber Rauch kann ein Signifikant, der für ein nicht sichtbares Feuer steht, nur dann sein, wenn eine soziale Regel Rauch zwingend und üblicherweise mit Feuer assoziiert hat.

Nicht-intentionale Zeichen

Der zweite Fall ist der, wo ein Mensch Akte ausführt, die von jemandem als zeichenhafte Ereignisse wahrgenommen werden, die etwas anderes enthüllen, selbst wenn der Sender kein Bewußtsein von der enthüllenden Qualität seines Verhaltens hat. Ein typisches Beispiel ist die Gestik. Unter bestimmten Bedingungen ist es möglich, die kulturelle Herkunft des Gestikulierenden eindeutig zu bestimmen, weil seine Gesten eine klare konnotative Qualität besitzen. Auch wenn wir die sozialisierten Bedeutungen dieser Gesten nicht kennen, können wir in jedem Fall den Gestikulierenden als Italiener, Juden, Angelsachsen usw. identifizieren (siehe Efron, 1941), ebenso wie jeder fähig ist, einen chinesisch oder französisch Sprechenden auch dann als solchen zu erkennen, wenn er diese beiden Sprachen nicht kennt. Diese Verhaltensweisen können zu Zeichen werden, auch wenn der Sender das nicht beabsichtigt hat.

Man könnte nun meinen, dieser Fall entspreche dem der medizinischen Symptome: Wenn nur eine Regel besteht, die gewissen Gestikstilen eine kulturelle Herkunft zuweist, dann werden diese Gesten unabhängig von der Absicht des

Senders als Zeichen verstanden. Indes muß man dabei immer mit der Möglichkeit rechnen, daß, wenn ein Mensch diese Gesten ausführt, eine zeichenhafte Absicht dahinterstehen könnte. So wird in unserem Beispiel der Fall dadurch kompliziert, daß wir es mit etwas zu tun haben, das enge Beziehungen zur kommunikativen Praxis besitzt. Während im Fall der Symptome keine Schwierigkeit bestand, eine Signifikationsbeziehung ohne den geringsten Verdacht auf Kommunikationsabsicht festzustellen, besteht in diesem zweiten Fall stets der Argwohn, dieser Mensch *gebe nur vor*, unbewußt zu handeln, während er in Wirklichkeit eine ganz bestimmte kommunikative Absicht hat; und er kann auch andererseits eigentlich eine kommunikative Absicht zum Ausdruck bringen wollen, während der Empfänger sein Verhalten als unbewußt interpretiert. Oder er kann unbewußt handeln, während der Empfänger ihm eine falsche Absicht unterstellt. Und so weiter. Diese Interaktion von bewußten und unbewußten Akten und der Zuschreibung von Absichtlichkeit oder Unabsichtlichkeit an den Sender hat zahlreiche kommunikative Wechselwirkungen zur Folge, aus denen ein ganzes Repertoire von Fehlern, *arrière-pensées*, Zwiedenken usw. entstehen kann.

Abb. 1 soll einen Überblick über alle Verständnis- und Miß-

| | S | E | IS |
|---|---|---|-----|
| 1 | + | + | + |
| 2 | + | + | - |
| 3 | + | - | (+) |
| 4 | + | - | (-) |
| 5 | - | + | + |
| 6 | - | + | - |
| 7 | - | - | (+) |
| 8 | - | - | (-) |

Abb. 1

Verständnismöglichkeiten geben. S steht für Sender, E für Empfänger und IS für „die dem Sender vom Empfänger unterstellte Absicht“, während + und - jeweils absichtliche/unabsichtliche Emission (beim Sender) oder bewußte/unbewußte Rezeption (beim Empfänger) bedeuten: Im Fall 1 etwa trägt ein Lügner absichtlich die Zeichen einer bestimmten Krankheit zur Schau, um den Empfänger zu täuschen, während dieser sich völlig darüber im klaren ist, daß der Sender lügt. Im Fall 2 ist die Täuschung erfolgreich. In den Fällen 3 und 4 emittiert der Sender absichtlich ein zeichenhaftes Verhalten, das der Empfänger als bloßen Reiz ohne jede Absichtlichkeit empfängt: etwa wenn ich, um einen lästigen Besucher loszuwerden, mit den Fingern auf den Tisch trommele und damit nervöse Spannung zum Ausdruck bringe. Der Empfänger mag das nur als subliminalen Reiz wahrnehmen, der ihn irritiert; in diesem Fall kann er mir weder Absicht noch ihr Gegenteil zuschreiben (weshalb + und - in Klammern gesetzt wurden), obwohl er später erkennen mag (oder auch nicht), daß mein Verhalten beabsichtigt war.

Die Fälle 1 und 2 drücken auch das Gegenteil der zuletzt besprochenen Situation aus: Ich trommele absichtlich, und der Empfänger interpretiert mein Verhalten als zeichenhaft, obwohl er mir die Absicht, Zeichen zu geben, zuschreiben oder absprechen kann: In allen diesen Fällen, die eine brauchbare kombinatorische Erklärung für viele interpersonale Beziehungen, wie Goffman (1963, 1967, 1969) sie analysierte, liefern könnten, werden Verhaltensweisen zu Zeichen durch eine Entscheidung des Empfängers (der sich eine kulturelle Konvention angeeignet hat) oder eine Entscheidung des Senders, der den Empfänger zu der Entscheidung veranlassen möchte, diese Verhaltensweisen als Zeichen zu verstehen.

7. Natürliche Grenzen: Die untere Schwelle

Reize

Wenn sowohl nicht von Menschen herrührende als auch zwar von Menschen herrührende, aber unabsichtlich zu stande gekommene Ereignisse zu Zeichen werden können,

dann hat die Semiotik ihren Bereich über eine oft fetischisierte Schwelle hinaus ausgedehnt: über diejenige nämlich, die Zeichen von Dingen und künstliche Zeichen von natürlichen trennt. Indem sie aber dieses Territorium erobert, verliert die allgemeine Semiotik unweigerlich eine andere strategische Position, die sie zu Unrecht besetzt hielt. Denn wenn alles dann und nur dann als Zeichen aufgefaßt werden kann, wenn eine Konvention besteht, die ihm erlaubt, für etwas anderes zu stehen, und wenn einige Verhaltensreaktionen keiner Konvention gehorchen, dann darf man Reize *nicht* als Zeichen betrachten.

In Pawlows bekanntem Experiment sondert ein Hund aufgrund eines bedingten Reizes Speichel ab, sobald eine Glocke läutet. Das Läuten der Glocke führt ohne jede weitere Vermittlung zur Speichelabsonderung. Dennoch, vom Standpunkt des Wissenschaftlers, der weiß, daß jedem Läuten eine Speichelabsonderung entsprechen muß, steht das Läuten für Speichelabsonderung (auch wenn der Hund nicht da ist): Es besteht eine codierte Entsprechung zwischen den beiden Ereignissen, so daß das eine für das andere stehen kann. Es gibt einen alten Witz, in dem zwei Hunde sich in Moskau treffen, der eine fett und in gutem Zustand, der andere bis auf die Knochen abgemagert. Der Magere fragt den Fetten: „Wie bringst du es fertig, Futter zu finden?“ Dieser antwortet zoosemiotisch: „Das ist ganz einfach. Ich gehe jeden Nachmittag ins Pawlow-Institut und beginne Speichel abzusondern: Gleich darauf kommt ein konditionierter Wissenschaftler, läutet eine Glocke und gibt mir Futter.“ In diesem Fall reagiert der Wissenschaftler auf einen Reiz, der Hund aber stellt eine Art Umkehrbeziehung zwischen Speichelabsonderung und Futter her: Er weiß, daß einem bestimmten Reiz eine bestimmte Reaktion entsprechen muß, und darum besitzt er einen Code. Speichelabsonderung ist für ihn das Zeichen für die mögliche Reaktion des Wissenschaftlers. Pech für die Hunde, das das nicht der Wirklichkeit entspricht - zumindest im klassischen Experiment: Hier ist der Ton der Glocke ein Reiz für den Hund, der unabhängig von jedem sozialen Code Speichel absondert, während der Psychologe die Speichelabsonderung des Hundes als Zeichen (oder Symptom) dafür betrachtet, daß der Reiz empfangen

wurde und die entsprechende Reaktion hervorgerufen hat.

Der Unterschied zwischen dem Verhalten des Hundes und dem des Wissenschaftlers ist höchst aufschlußreich: Stellt man fest, daß Reize keine Zeichen sind, so heißt das nicht unbedingt, daß sie die Semiotik nichts angehen. Die Semiotik befaßt sich mit der Zeichen-Funktion; diese stellt die Korrelation zweier Funktoren dar, die (außerhalb dieser Korrelation) für sich genommen keine semiotischen Phänomene sind. Wenn sie aber - einmal korreliert - semiotisch werden, verdienen sie die Aufmerksamkeit der Semiotiker. Es gibt einige Phänomene, die man vorschnell den vermeintlich nicht-zeichenhaften Reizen zurechnen könnte, ohne zu erkennen, daß sie „in gewisser Hinsicht“ als Zeichen „für jemanden“ fungieren können.

Signale

Die Gegenstände der Informationstheorie etwa sind nicht Zeichen, sondern Übertragungseinheiten, die, unabhängig von ihrem möglichen Signifikat, quantitativ berechnet werden können und deshalb nicht als „Zeichen“, sondern als „Signale“ bezeichnet werden müssen. Es wäre vorschnell, zu behaupten, diese Signale seien für die Semioologie ohne Bedeutung. Man hätte dann nicht mehr die Möglichkeit, die verschiedenen Merkmale der linguistisch-„zeichenhaften“ Erscheinung eines Zeichens zu berücksichtigen, das zwar streng organisiert und quantifizierbar ist, aber dennoch unabhängig von seinem Signifikat sein kann und nur oppositionalen Wert besitzt. Freilich scheint mir die Entscheidung, ob diese Schwelle respektiert werden soll oder nicht, sehr schwer zu sein.

Physische Information

Auszuschließen aus der semiotischen Diskussion sind zweifellos neurophysiologische und genetische Phänomene, ebenso wie etwa der Blutkreislauf oder die Lungentätigkeit. Wie aber steht es mit den Informationstheorien, die Sinneswahrnehmungen als die Passage eines Signals von den peripheren Nervenendigungen zum zerebralen Kortex oder die

genetische Vererbung als codierte Informationsübertragung auffassen? Vermutlich wäre es vernünftig zu sagen, daß zwar neurophysiologische und genetische Phänomene den Semiotiker nichts angehen, wohl aber die neurophysiologischen und genetischen Informationstheorien.

Alle diese Probleme legen die Vermutung nahe, daß es gut wäre, sich diese untere Schwelle näher anzusehen.

Man kann es sich in Anbetracht der Tatsache, daß die Semiotik einen Großteil ihrer Werkzeuge (etwa die Termini „Information“ und „binäre Wahl“) von Disziplinen übernommen hat, die sich mit dieser unteren Schwelle beschäftigen, kaum leisten, diese Schwelle außer acht zu lassen. Vielmehr sollte man die Phänomene der unteren Schwelle als Indikatoren für den Punkt herausarbeiten, an dem semiotische Phänomene aus etwas Nicht-Semiotischem auftauchen, als eine Art *missing link* zwischen dem Universum der Signale und dem der Zeichen.

8. *Natürliche Grenzen: Die obere Schwelle*

Zwei Hypothesen über Kultur

Faßt man den Terminus „Kultur“ in seiner korrekten anthropologischen Bedeutung auf, so wird man unmittelbar mit drei elementaren kulturellen Phänomenen konfrontiert, die dem Anschein nach keine Kommunikationsphänomene sind: (a) der Erzeugung und Verwendung von Objekten, die zur Transformation der Mensch-Natur-Beziehung verwendet werden; (b) Verwandtschaftsbeziehungen als Anfang und Kern der institutionalisierten Spezialbeziehungen; (c) wirtschaftlichem Gütertausch.

Nicht zufällig haben wir *diese* drei Probleme gewählt: Sie sind nicht nur die konstitutiven Phänomene jeder Kultur (im Verein mit der Geburt der artikulierten Sprache); mit ihnen haben auch zahlreiche semio-anthropologische Untersuchungen sich beschäftigt, um zu zeigen, daß der Gesamtkomplex der Kultur aus Signifikation und Kommunikation besteht und daß Humanität und Sozietät nur existieren, wenn kommunikative und signifizierende Beziehungen etabliert werden.

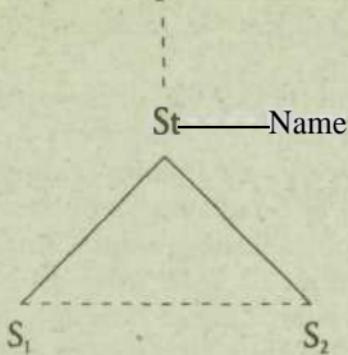
Diesen Untersuchungen liegen zwei Hypothesen zugrunde, deren eine vergleichsweise „radikal“ ist, während die andere eher „gemäßigt“ erscheint.

Die beiden Hypothesen lauten: (I) Der Gesamtkomplex der Kultur muß als semiotisches Phänomen untersucht werden; (II) alle Aspekte der Kultur können als Inhalte semiotischer Aktivität untersucht werden. Die radikale Hypothese tritt gewöhnlich in zwei Extremformulierungen auf: „Kultur ist nur Kommunikation“ und „Kultur ist nichts weiter als ein System strukturierter Signifikationen“. Diese Formulierungen nähern sich gefährlich dem Idealismus und sollten geändert werden in: „Der Gesamtkomplex der Kultur sollte als auf Signifikationssystemen beruhendes Kommunikationsphänomen untersucht werden.“ Das bedeutet nicht nur, daß die Kultur in dieser Weise untersucht werden kann, sondern - wie wir sehen werden - auch, daß manche ihrer grundlegenden Mechanismen nur in dieser Weise erhellt werden können.

Der Unterschied zwischen der Aussage, Kultur „sollte untersucht werden als“ und „Kultur ist“ liegt auf der Hand. Es ist etwas ganz anderes, wenn ich sage, ein Gegenstand sei *essentialiter* etwas, und wenn ich sage, er könne *sub ratione* dieses Etwas gesehen werden.

Werkzeuge

Ich werde versuchen, ein paar Beispiele zu geben. Wenn Australopithecus-Menschen einen Stein benutztten, um den Schädel eines Pavians zu zertrümmern, so war das, obwohl sie einen Naturgegenstand in ein Werkzeug umgewandelt haben, noch nicht Kultur. Zu Kultur wird dieser Vorgang erst, wenn (I) ein denkendes Wesen die neue Funktion des Steins festsetzt (unabhängig davon, ob es ihn bearbeitet); (II) es ihn als „Stein, der zu etwas dient“ bezeichnet (unabhängig davon, ob es das anderen gegenüber oder nur für sich tut); (III) es ihn identifiziert als „den Stein, der der Funktion F entspricht und den Namen Y trägt“ (unabhängig davon, ob es ihn ein zweites Mal in dieser Weise verwendet: es genügt, daß es ihn überhaupt identifiziert).⁴



Aus diesen drei Bedingungen resultiert eine semiotische Beziehung der folgenden Art: In Abb. 2 ist S_1 der erste, zum ersten Mal als Werkzeug verwendete Stein und S_2 ein anderer, in Größe, Farbe und Gewicht vom ersten verschiedener Stein. Nehmen wir nun an, unser Australopithecus findet, nachdem er zufällig den ersten Stein benutzt und seine mögliche Funktion entdeckt hat, ein paar Tage später einen zweiten Stein (S_2) und erkennt ihn als Einzelfall oder *Exemplar (token)* eines allgemeinen Modells (St), das den abstrakten *Typus* darstellt, auf den auch S_1 bezogen ist. Unser Australopithecus, der S_2 findet und fähig ist, ihn (und S_1) unter dem Typus St zu subsumieren, betrachtet ihn somit als *Signifikant* einer möglichen Funktion F. S_1 und S_2 als Exemplare des Typus St sind signifizierende Formen, die auf F *verweisen und für sie stehen*. Entsprechend einer typischen Eigenschaft aller Zeichen müssen S_1 und S_2 nicht nur als Signifikanten eines möglichen Signifikates (der Funktion F) betrachtet werden: insofern beide für F stehen (und umgekehrt), sind sie beide gleichzeitig (je nach Gesichtspunkt) Signifikanten und Signifikate von F und entsprechen damit einem *Gesetz totaler Reversibilität*.

Die Möglichkeit, dem Typus-Stein (und jedem anderen, der dem Typus entspricht) einen *Namen* zu geben, fügt unserem Diagramm eine neue semiotische Dimension hinzu. Wenn wir uns mit der Beziehung zwischen *Denotation* und *Konnotation* befassen, werden wir sehen, daß der Name den Typus-Stein als sein Signifikat denotiert, aber zugleich auch die Funktion konnotiert, deren Signifikant der Objekt-Stein (oder der Typus-Stein) ist.

Im Prinzip stellt dies nichts anderes als ein *Signifikationssystem* dar, ohne daß dabei ein aktueller *Kommunikationsprozeß* impliziert wäre (abgesehen davon, daß nicht einzusehen ist, weshalb man solche Zeichenbeziehungen herstellen sollte, wenn man keine Kommunikation beabsichtigt).

Dennoch ist unter diesen Bedingungen nicht einmal vorausgesetzt, daß tatsächlich zwei Menschen beteiligt sind: Die Situation ist genauso möglich im Falle eines einsamen schiffbrüchigen Robinson Crusoe. Allerdings muß derjenige, der den Stein zum ersten Male verwendet, die Möglichkeit bedenken, die von ihm erworbene Information in den nächsten Tag hinüberzutragen, und dazu müßte er sich eine Gedächtnisstütze ausdenken, eine Zeichenbeziehung zwischen Objekt und Funktion. Eine bloße Verwendung des Steines ist noch nicht Kultur. Kultur wird sie erst dann, wenn festgelegt wird, wie sich die Funktion wiederholen und diese Information vom einsamen Schiffbrüchigen des heutigen Tages auf denselben Menschen am nächsten Tag übertragen läßt. Dieser Einsame ist dann sowohl Sender als auch Empfänger einer Kommunikation (auf der Basis eines sehr elementaren Codes). Natürlich kann eine derartige Definition (in ihrer noch sehr groben Formulierung) zu einer Gleichsetzung von Denken und Sprache führen: Peirce sagt (5.470-480), daß selbst *Gedanken und Vorstellungen* Zeichen seien. Doch stellt sich das Problem in seiner Extremform nur, wenn man das Extrembeispiel des mit sich selbst kommunizierenden Schiffbrüchigen untersucht. Sobald zwei Menschen da sind, braucht man die mentale Ebene nicht mehr zu berücksichtigen und kann das Problem auf der Ebene der beobachtbaren *Signifikanten* formulieren.

Findet Kommunikation zwischen zwei Menschen statt, so ist das, was beobachtet werden kann, das verbale oder piktographische Zeichen, mittels dessen der Sender dem Empfänger den Objekt-Stein und seine mögliche Funktion durch einen Namen (etwa: /Schädelspalter/ oder /Waffe/) kommuniziert. Doch damit kommen wir lediglich zu unserer zweiten (gemäßigten) Hypothese: Das Kulturobjekt ist zum Inhalt einer möglichen verbalen oder piktographischen Kommunikation geworden. Die erste (radikale) Hypothese hingegen nimmt an, daß der Sender die Funktion des Objekts nur durch bloßes Zeigen des betreffenden Gegenstandes,

auch ohne Nennung des (verbal oder piktographisch ausgedrückten) Namens mitteilen kann. Sie nimmt an, daß, sobald die mögliche Verwendung des Steins konzeptualisiert wurde, der Stein selbst zum konkreten Zeichen für diese mögliche Verwendung wird. Für Barthes (1964a) wird, sobald Gesellschaft existiert, jede Funktion automatisch zum *Zeichen dieser Funktion*. Das ist möglich, sobald Kultur existiert. Aber Kultur existiert nur, weil das möglich ist.

Waren

Wir werden uns nun mit den Phänomenen des wirtschaftlichen Austausches beschäftigen. Hier ist zunächst die irrite Meinung auszuräumen, jeder „Austausch“ sei „Kommunikation“ (so wie manche meinen, jede Kommunikation sei ein „Transfer“). Zwar impliziert jede Kommunikation einen Austausch von Signalen (so wie der Austausch von Signalen den Transfer von Energie impliziert); aber es gibt Formen des Austausches, etwa von Gütern (oder Frauen), bei denen nicht nur Signale, sondern auch konsumierbare physische Körper ausgetauscht werden. Es ist zwar möglich, den Austausch von Waren als semiotisches Phänomen zu betrachten (Rossi-Landi, 1968); aber nicht deshalb, weil der Austausch von Gütern einen physischen Austausch erfordert, sondern weil bei diesem Austausch der *Gebrauchswert* der Güter in ihren *Tauschwert* transformiert wird - und darum ein Signifikations- oder *Symbolisierungsprozeß* stattfindet, wobei dieser Symbolisierungsprozeß durch das Auftauchen des Geldes perfektioniert wird, das *für etwas anderes steht*.

Die ökonomischen Beziehungen, die den Austausch von Waren beherrschen (wie das im ersten Buch von Karl Marx' *Kapital* dargelegt wird), können in derselben Weise beschrieben werden wie die Zeichen-Funktion des Werkzeugsteines (Abb. 3).

In Abb. 3 sind W_1 und W_2 zwei Waren ohne jeden Gebrauchswert (wie das in Abb. 2 semiotisch dargestellt wurde). Marx zeigt im ersten Buch des *Kapitals* nicht nur, wie alle Waren in einem allgemeinen Tauschsystem zu Zeichen werden können, die für andere Waren stehen: er schreibt auch, daß diese Beziehung wechselseitiger Zei-

chenhaftigkeit dadurch ermöglicht werde, daß das Warenausdrucksystem durch Oppositionen strukturiert sei (ähnlich denen, die die Linguistik erarbeitete, um - etwa - die Struktur des phonetischen Systems zu beschreiben).

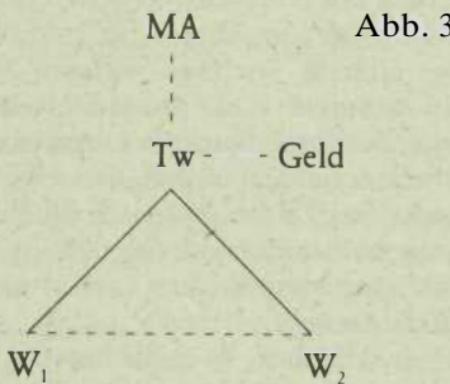


Abb. 3

In diesem System wird //Ware Nummer 1// zu der Ware, *in der* der Tauschwert von «Ware Nummer 2» ausgedrückt wird (wobei «Ware Nummer 2» die Einheit ist, *von der* durch //Ware Nummer 1// der Tauschwert ausgedrückt wird).⁵ Diese Zeichenbeziehung wird ermöglicht durch die kulturelle Existenz eines Tauschparameters (Tw). Während in einem Gebrauchswertsystem alle Elemente sich auf eine Funktion F (die dem Gebrauchswert entsprach) bezogen, bezieht in einem Tauschwertsystem Tw sich auf die Menge menschlicher Arbeit, die zur Produktion von W_1 und W_2 erforderlich ist (sie wird hier mit dem Kürzel MA bezeichnet). Alle diese Elemente können, in einem komplexeren kulturellen System, korreliert werden mit dem universellen Äquivalent, dem Geld (das in mancher Hinsicht dem kulturellen Namen entspricht, der für beide Waren und ihre abstrakten und „Typus“-Äquivalente MA und Tw steht). Der einzige Unterschied zwischen einer Münze (als Signifikant) und einem Wort besteht darin, daß das Wort ohne ökonomische Anstrengung reproduziert werden kann, während die Münze ein nicht-reproduzierbarer Gegenstand ist (der einige Ähnlichkeiten mit den Waren aufweist, für die er steht). Das bedeutet ganz einfach, daß es Zeichenarten gibt, die auch nach dem wirtschaftlichen Wert ihrer *Ausdrucksma-*

terie unterschieden werden müssen. Die Marxsche Analyse zeigt aber auch, daß das semiotische Diagramm, durch das eine kapitalistische Ökonomie dargestellt werden kann, MA und Tw (die wechselseitig äquivalent sind) von einem dritten Element unterscheidet, dem *Lohn*, den der Arbeiter erhält, der MA ausführt. Aus der Differenz zwischen MA, Tw und Lohn ergibt sich der *Mehrwert*. Dieses für eine ökonomische Untersuchung äußerst wichtige Faktum widerspricht indessen nicht unserem semiotischen Modell; es zeigt vielmehr, daß die Semiotik bestimmte Aspekte des kulturellen Lebens erhellen kann; und daß, von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, eine wissenschaftliche Behandlung der Ökonomie in der Entdeckung der Einseitigkeit mancher oberflächlicher semiotischer Codes, nämlich ihrer *ideologischen Qualität*, besteht.

Kehrt man nun zur Abb. 2 zurück, so stellt man fest, daß auch sie eine einseitige Darstellung komplexerer Beziehungen war. In Wirklichkeit nämlich hat ein Stein nicht nur diese Teilfunktion F (Schädelzertrümmern), sondern noch viele andere; und ein mögliches umfassendes semiotisches System (d. h. die Darstellung einer Kultur in ihrer Gesamtheit) muß jeden möglichen Gebrauchswert (d. h. jeden möglichen *semantischen Inhalt*) eines bestimmten Gegenstandes und damit jede Art funktionaler *Synonymie* und *Homonymieregistrieren*.

Frauen

Betrachten wir nun den Austausch von Frauen. In welchem Sinne kann man ihn als symbolischen Prozeß auffassen? Frauen erscheinen in diesem Kontext als *physische Objekte*, die in physischen Operationen benutzt werden (die *konsumerbar* sind wie Nahrung und andere Güter). Dennoch, wäre die Frau lediglich der Leib, mit dem der Gatte sexuelle Beziehungen aufnimmt, um Söhne zu erzeugen, so könnte man nicht erklären, weshalb nicht *jeder* Mann mit *jeder* Frau kopuliert. Warum ist der Mann durch bestimmte Konventionen verpflichtet, nach sehr präzisen und starren Regeln eine (oder mehrere, je nach den herrschenden Gebräuchen) Frau zu wählen? Weil es nur der symbolische

Wert einer Frau ist, der sie innerhalb des Systems in eine *Opposition* gegenüber den anderen Frauen stellt. Die Frau ist in dem Augenblick, da sie „Ehefrau“ wird, nicht mehr bloß physischer Leib: sie ist ein Zeichen, das ein System sozialer Verpflichtungen konnotiert (Lévi-Strauss, 1949).

Kultur als semiotisches Phänomen

Es ist jetzt klargeworden, daß meine erste (*radikale*) Hypothese die Semiotik zu einer allgemeinen Kulturtheorie und im Grunde zu einem Substitut für Kulturanthropologie macht. Aber die Gesamtheit der Kultur auf Semiotik zu reduzieren, bedeutet nicht, daß man die Gesamtheit des materiellen Lebens auf rein mentale Ereignisse reduzieren muß. Betrachtet man die Gesamtheit der Kultur *sub specie semiotica*, so heißt das nicht, Kultur sei *nur* Kommunikation und Signifikation, sondern es bedeutet, daß man sie gründlicher verstehen kann, wenn man sie unter semiotischen Gesichtspunkten betrachtet. Und daß Gegenstände, Verhaltensweisen und Produktions- und Wertbeziehungen sozial als solche funktionieren, weil sie präzisen semiotischen Gesetzen gehorchen. Was die *gemäßigte Hypothese* angeht, so besagt sie nur, daß jeder Aspekt der Kultur (als möglicher Inhalt einer Kommunikation) zu einer semantischen Einheit werden kann.

Zu sagen, eine Klasse von Gegenständen (z. B. „Autos“) werde zur semantischen Einheit, wenn sie mittels eines Signifikanten */Auto/* bezeichnet wird, bringt uns nicht sehr weit. Es ist klar, daß die Semiotik auch mit Natriumchlorid (das keine kulturelle, sondern eine natürliche Entität ist) zu tun hat, sobald man es als Signifikat des Signifikanten */Salz/* (und umgekehrt) definiert.

Doch unsere zweite Hypothese impliziert mehr, nämlich daß die Systeme der Signifikate (aufgefaßt als Systeme kultureller Einheiten) als Strukturen (semantische Felder und Achsen) organisiert sind, die denselben semiotischen Regeln folgen, wie sie für die Strukturen der Signifikanten gelten. Anders ausgedrückt: *«Auto»* ist nicht nur dann eine semantische Entität, wenn es dem Signifikanten */Auto/* korreliert wird. Es ist eine semantische Einheit, sobald es mit anderen semantischen Einheiten wie *«Wagen»*, *«Fahr-*

rad» oder «Füße» (in der Opposition «zu Fuß» vs. «mit dem Auto») auf einer Achse von Oppositionen und Relationen angeordnet ist. In diesem Sinne gibt es *zumindest eine Möglichkeit*, alle kulturellen Phänomene auf der semiotischen Ebene zu behandeln: Alles, was nicht auf andere Weise in der Semiotik behandelt werden kann, wird auf der Ebene der strukturalen Semantik untersucht. Aber so einfach ist das Problem auch wieder nicht. Ein Auto kann man auf verschiedenen Ebenen (von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus) betrachten: (a) der *physischen Ebene* (es hat ein Gewicht, ist aus einem bestimmten Metall und anderen Werkstoffen hergestellt); (b) der *mechanischen Ebene* (es funktioniert und erfüllt aufgrund bestimmter Gesetze eine bestimmte *Funktion*); (c) der *ökonomischen Ebene* (es hat einen Tauschwert, einen festgesetzten Preis); (d) der *sozialen Ebene* (es signalisiert einen bestimmten sozialen Status); (e) der *semantischen Ebene* (es ist nicht nur ein *Gegenstand* als solcher, sondern eine in ein System kultureller Einheiten eingefügte kulturelle Einheit, die innerhalb dieses Systems in bestimmte Beziehungen eintritt, welche die strukturelle Semantik untersucht, in Beziehungen, die sich nicht verändern, auch wenn die Signifikanten, mit denen wir die Einheit bezeichnen, andere sind; also auch wenn wir etwa statt */Auto/ /car/* oder */coche/* sagen).

Kehren wir nun zurück zur Ebene (d), d. h. zur sozialen Ebene. Wenn das Auto (als individueller konkreter Gegenstand) einen bestimmten Sozialstatus anzeigt, so hat es einen symbolischen Wert angenommen, besitzt diesen also nicht nur als abstrakte Klasse, die durch den Inhalt einer verbalen oder ikonischen Kommunikation bezeichnet wird (wenn man z. B. die semantische Einheit «Auto» durch die Signifikanten */Auto/* oder */voiture/* oder */bagnole/* bezeichnet). Es hat diesen symbolischen Wert auch dann, wenn man es als *Gegenstand verwendet*. Anders ausgedrückt, der Gegenstand *//Auto//* wird zum Signifikanten einer semantischen Einheit, die nicht nur «Auto» beinhaltet, sondern auch «Geschwindigkeit» oder «Bequemlichkeit» oder «Reichtum». Der Gegenstand *//Auto//* wird auch zum Signifikanten für seine mögliche Verwendung. Auf der sozialen Ebene besitzt ein Gegenstand *als Gegenstand* bereits seine eigene Zeichenfunktion und ist darum semiotischer

Natur. Somit verweist die zweite Hypothese, derzufolge kulturelle Phänomene die Inhalte einer möglichen Signifikation sind, bereits zurück auf die erste Hypothese, nach der alle kulturellen Phänomene als zeichenhaft aufgefaßt werden müssen.

Nun zu Ebene (c) - der ökonomischen Ebene. Wir haben gesehen, daß ein Gegenstand auf der Grundlage des Tauschwertes zum Signifikanten für andere Gegenstände werden kann. Nur deshalb, weil alle Güter eine Stelle im System einnehmen, wodurch sie in Opposition zu anderen Gütern geraten, ist es möglich, einen *Code der Güter* aufzustellen, in dem eine semantische Achse *einer* anderen semantischen Achse entspricht und die Güter der ersten Achse zu Signifikanten für die Güter der zweiten werden, die nun ihrerseits zu deren Signifikaten werden. Entsprechend kann im Rahmen einer metasprachlichen Diskussion, wie wir sie auf den vorigen Seiten geführt haben, sogar in der Verbalsprache ein Signifikant (*/Auto/*) zum Signifikat eines anderen Signifikanten (*/car/*) werden. Die zweite Hypothese verweist also auf die erste zurück. In der Kultur kann jede Entität zum semiotischen Phänomen werden. Die Gesetze der Signifikation sind die Gesetze der Kultur. Aus diesem Grund erlaubt die Kultur, insofern sie ein System von Signifikationssystemen darstellt, einen beständigen Prozeß kommunikativen Austausches. *Kultur* kann völlig unter einem semiotischen Gesichtspunkt untersucht werden.

9. Epistemologische Grenzen

Aber es gibt eine dritte, nämlich epistemologische Art von Grenze, die nicht von der Definition des semiotischen Gegenstandes, sondern eher von der Definition der theoretischen „Reinheit“ der Disziplin selbst abhängt. Anders ausgedrückt, der Semiotiker sollte stets sowohl seinen Gegenstand als auch seine Kategorien daraufhin befragen, ob er jetzt gerade mit der abstrakten Theorie der reinen Kompetenz eines idealen Zeichenerzeugers zu tun hat (die *axiomatisch* und streng formalisiert aufgestellt werden kann) oder mit einem sozialen Phänomen, das Wandlungen und Umstrukturierungen unterworfen ist und eher einem

Netz von partiellen und transitorischen Kompetenzen als einem kristallinen und unwandelbaren Modell gleicht. Ich möchte das so formulieren: Den Gegenstand der Semiotik könnte man entweder vergleichen (I) mit der Oberfläche des Meeres, bei der, unabhängig von der unablässigen Bewegung der Wassermoleküle und dem Spiel der Unterwasserströmungen, eine Art durchschnittlicher Form existiert, die man eben Meer nennt, oder (II) mit einer sorgfältig gepflegten Landschaft, in der der Mensch ständig die Form der Siedlungen, Häuser, Anpflanzungen, Kanäle usw. verändert. Akzeptiert man die zweite Hypothese, die die epistemologische Grundlage meiner Überlegungen darstellt, dann muß man auch eine andere Bedingung der semiotischen Forschung akzeptieren: diese ist nicht vergleichbar mit einer Entdeckungsreise auf dem Meer, wo das Kielwasser eines Schiffes verschwindet, sobald das Schiff vorbei ist, sondern mit der Erforschung eines Waldes, bei der Wagen- und Fußspuren die erforschte Landschaft verändern, so daß die Beschreibung, die der Forscher liefert, auch die ökologischen Veränderungen berücksichtigen muß, die von ihm selbst stammen.

Aus der Theorie der Codes und der Zeichenerzeugung, die ich darlegen möchte, ergibt sich, daß die Semiotik von einer Art *Unbestimmtheitsprinzip* beherrscht wird: Da Signifizieren und Kommunizieren soziale Funktionen sind, die die Struktur und Entwicklung der Gesellschaft bestimmen, muß das „Sprechen“ über „Sprechen“, das Signifizieren des Signifizierens oder das Kommunizieren über Kommunizieren ganz zwangsläufig das Universum des Sprechens, Signifizierens und Kommunizierens beeinflussen.

Die semiotische Behandlung des Phänomens „Semiose“ muß in diesem Bewußtsein der eigenen Grenzen erfolgen. Nicht selten ist man gerade dann wirklich „wissenschaftlich“, wenn man nicht den Anspruch erhebt, „wissenschaftlicher“ zu sein, als es die Situation erlaubt. In den sogenannten Humanwissenschaften erliegt man oft einem auch sonst in der Wissenschaft nicht seltenen „ideologischen Trugschluß“, der darin besteht, daß man glaubt, das eigene Vorgehen sei deshalb nicht ideologisch, weil es zu einem „objektiven“ und „neutralen“ Resultat führt. Ich teile, was mich selbst angeht, die skeptische Ansicht, daß alles For-

sehen „motiviert“ ist. Theoretische Forschung ist eine Form sozialer Praxis. Jeder, der etwas wissen möchte, möchte es wissen, um etwas zu tun. Behauptet er, er möchte es nur wissen, um „zu wissen“ und nicht, um „zu tun“, so bedeutet das, daß er es wissen möchte, um nichts zu tun, und das ist in Wahrheit eine versteckte Art, etwas zu tun, nämlich die Welt so zu lassen, wie sie ist (und - wie er durch sein Verhalten zu erkennen gibt - seiner Meinung nach auch sein sollte).

Ceteris paribus halte ich es für „wissenschaftlicher“, meine eigenen Motivationen nicht zu verhehlen. Ist die Semiotik eine Theorie, so sollte sie eine Theorie sein, die eine ständige kritische Prüfung semiotischer Phänomene erlaubt. Angesichts der Tatsache, daß die Menschen sprechen, muß es zwangsläufig von Einfluß auf die Art sein, wie sie zukünftig sprechen, wenn man erklärt, weshalb und wie sie sprechen. Zumindest aber kann ich nicht leugnen, daß es die Art, wie *ich* spreche, beeinflußt.

Das Problem einer Typologie der Zeichen

Verbale und nichtverbale Zeichen

Wir haben zwar an anderer Stelle (Eco, 1976: 2.1.) eine Definition der Zeichen-Funktion für alle Zeichentypen vorgelegt und den Prozeß der Zeichenerzeugung auch für viele nicht-verbale Zeichen untersucht; dennoch wäre es ziemlich gewagt, zu behaupten, es gebe keinen Unterschied zwischen verschiedenen Zeichentypen. Natürlich ist es möglich, einen bestimmten Inhalt sowohl durch den Ausdruck */die Sonne geht auf/* als auch durch eine Zeichnung auszudrücken, auf der sich eine horizontale Linie, ein Halbkreis und eine Reihe von Linien befinden, die strahlenförmig vom imaginären Zentrum des Halbkreises ausgehen. Aber es wäre viel schwieriger, den Ausdruck */die Sonne geht wieder auf/* durch eine derartige Zeichnung wiederzugeben, und es wäre völlig unmöglich */Walter Scott ist der Autor von Waverley/* in dieser Weise auszudrücken. Man kann zwar sowohl verbal als auch kinesisch sagen, daß man hungrig ist (zumindest auf italienisch!), aber es ist unmöglich, durch kinesische Mittel auszudrücken, daß *«Die Kritik der reinen Vernunft* beweist, daß die Kategorie Kausalität eine *a priori*-Form ist» (auch wenn Harpo Marx der Sache ziemlich nahekommt). Das Problem ließe sich lösen, wenn man sagte, daß jede Theorie der Signifikation und Kommunikation einen primären Gegenstand *habe*, nämlich die VerbalSprache, während alle anderen Sprachen nur unvollkommene Annäherungen an deren Fähigkeiten darstellten und darum nur peripherie und unreine semiotische Medien seien.

So könnte man die VerbalSprache als das *primäre modellierende System* bezeichnen, demgegenüber die anderen nur „*sekundär*“, abgeleitet (und partiell) sind (Lotman, 1967). Oder man könnte sie als das angemessenste Medium definieren, in das der Mensch sein Denken widerspiegelnd übersetzt, so daß Sprechen und Denken privilegierte Bereiche der semiotischen Forschung wären und die Linguistik nicht nur als der wichtigste Zweig der Semiotik gelten müßte, sondern als das Modell jeder semiotischen Aktivität; die Semiotik insgesamt erschiene dann als bloßes Derivat der Linguistik (Barthes, 1964a).

Eine andere, metaphysisch moderatere, aber praktisch gleichbedeutende Position bestünde in der Behauptung, nur die Verbalsprache besitze die Fähigkeit, alles zu sagen. So könne nicht nur jede menschliche Erfahrung, sondern jeder durch andere semiotische Mittel ausgedrückte Inhalt in die Verbalsprache übersetzt werden, während die Umkehrung nicht möglich sei. Die Aussagekraft der Verbalsprache beruht zweifellos auf ihrer großen artikulatorischen und kombinatorischen Flexibilität, die erzielt wird durch die Zusammenfügung stark standardisierter diskreter Einheiten, die leicht zu erlernen und zu einer gewissen Zahl freier Variationen fähig sind.

Nun könnte man einwenden: Es ist zwar richtig, daß jeder durch eine verbale Einheit ausgedrückte Inhalt in eine andere verbale Einheit übersetzt werden kann; es ist zwar richtig, daß der größte Teil der durch nicht-verbale Einheiten ausgedrückten Inhalte auch in verbale Einheiten übersetzbar ist; aber es ist ebenfalls richtig, daß es viele durch komplexe nicht-verbale Einheiten ausgedrückte Inhalte gibt, die nicht in eine oder mehrere verbale Einheiten übersetzt werden können (es sei denn in sehr schwacher Annäherung). Wittgenstein hatte (wie die *Acta Philosophorum* berichten) diese dramatische Offenbarung, als ihn während einer Bahnfahrt Professor Straffa nach der „Bedeutung“ einer neapolitanischen Geste fragte.

Garroni (1973) schreibt, daß, wenn eine Gesamtheit von durch eine Gesamtheit sprachlicher Mittel (S) übermittelten Inhalten gegeben ist und eine Gesamtheit von Inhalten, die durch eine Gesamtheit nicht-sprachlicher Mittel (NS) übermittelt werden, beide Gesamtheiten eine Subgesamtheit von Inhalten erzeugen, die von S nach NS und umgekehrt übersetzbare sind; doch bleibt bei dieser Überschneidung ein großer Bereich von „unsagbaren“, aber nicht „unausdrückbaren“ Inhalten übrig.

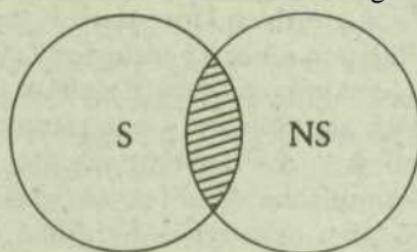


Abb. 4

Es gibt viele Beweise zur Stützung dieser Theorie. Die Kraft der Verbal Sprache zeigt sich darin, daß es Proust gelang, den Eindruck zu erzeugen, er habe durch Worte fast den ganzen Bereich der in einem impressionistischen Gemälde dargestellten Wahrnehmungen, Gefühle und Werte „sichtbar“ gemacht; aber es ist kein Zufall, daß er gezwungen war, ein imaginäres Gemälde eines imaginären Malers (Elstir) zu beschreiben, denn selbst eine nur oberflächliche Kontrolle dieser Beschreibung an einem realen Gemälde hätte die Existenz von Inhaltsbereichen gezeigt, die die sprachliche Beschreibung nicht wiedergibt. Andererseits ist völlig klar, daß keine Malerei (selbst wenn sie als eine An äußerst kunstvoller *comic strip* mit vielen Tausenden von Einzelbildern aufgebaut wäre) jemals den ganzen Inhalt der Recherche wiedergeben könnte.⁶

Ob es nichtsprachliche semiotische Systeme gibt; ob das, was sie übermitteln, als Inhalt in dem bisher gemeinten Sinn bezeichnet werden könnte oder sollte; ob demzufolge semantische Marker und ihre Interpretanten nicht nur verbale Mittel, sondern auch organisierte und strukturierte Wahrnehmungen, Gewohnheiten, Verhaltensweisen usw. sein müssen; dies alles stellt eine der faszinierendsten Randzonen der modernen Semiotik dar und muß noch weiter untersucht werden.

Um in dieser Richtung fortzuschreiten, ist es unbedingt notwendig zu zeigen, daß es (I) verschiedene Zeichenarten bzw. Arten der Zeichenerzeugung gibt; (II) viele dieser Zeichen eine innere Struktur und eine Beziehung zu ihrem Inhalt haben, die anders sind als bei den Verbalzeichen; (III) eine Theorie der Zeichenerzeugung alle diese unterschiedlichen Zeichenarten durch Rekurs auf einen einheitlichen Kategorienapparat definieren kann und muß.

Ich werde nicht versuchen, das ganze Feld abzudecken, sondern den Versuch machen, unterschiedliche Zeichentypen zu definieren, ihre konstitutiven Unterschiede zu analysieren und sie in den Rahmen einer Theorie der Zeichen-Funktionen und Codes einzufügen. Das Ergebnis dieser Exploration - das läßt sich antizipieren - wird lauten, daß die Verbal Sprache zweifellos das leistungsfähigste vom Menschen erfundene semiotische Medium ist; daß aber dennoch auch andere Medien existieren, die große Berei-

che eines allgemeinen semantischen Raumes abdecken, die die Verbalsprache nicht erreicht. So daß diese, obwohl sie am leistungsfähigsten ist, eben auch nicht alles sagen kann; sie muß, um so leistungsfähig zu sein, sich oft von anderen semiotischen Systemen aushelfen lassen. Es fällt schwer, sich eine Welt vorzustellen, in der menschliche Wesen ohne Verbalsprache kommunizieren und sich nur durch Gesten, gezeigte Gegenstände, ungeformte Laute und Tanz verständigen; aber es ist ebenso schwer, sich eine Welt vorzustellen, in der die Menschen sich nur auf Worte beschränken; bei der Behandlung der für das Hinweisen auf Sachverhalte, d. h. die Zuordnung von Zeichen zu Dingen (bei der Wörter eng mit gestischen Zeigern und als ostensiven Zeichen benutzten Gegenständen verbunden sind), erforderlichen Arbeit ist klargeworden, daß es in einer Welt, in der nur Wörter zur Kommunikation zur Verfügung stünden, unmöglich wäre, sich auf Dinge zu beziehen. In diesem Sinn könnte eine breitere semiotische Behandlung der verschiedenen gleich legitimen Zeichentypen auch die Theorie der Bezugnahme weiterbringen, von der man so oft gemeint hat, sie habe es nur mit der Verbalsprache als dem privilegierten Vehikel des Denkens zu tun.

Kanäle und Ausdrucksparameter

Sprachphilosophie, Linguistik, spekulative Grammatik, Semiotik und andere Wissenschaften haben im Lauf ihrer Entwicklung viele verschiedene Klassifikationen der unterschiedlichen Zeichentypen hervorgebracht. Für die jeweiligen Zwecke waren diese Klassifikationen durchaus ausreichend. Ich werde mich hier darauf beschränken, die für unsere Diskussion wichtigsten kurz zu skizzieren. Man kann Zeichen vor allem nach dem von ihnen benutzten *Kanal* bzw. ihrem Ausdruckskontinuum unterscheiden. Diese Klassifizierung (Sebeok, 1972a) ist zweckmäßig z. B. bei der Unterscheidung vieler zoosemiotischer Zeichen, und sie untersucht die menschliche Zeichenerzeugung in bezug auf die verschiedenen dabei benutzten Kommunikationstechniken (Abb. 5).

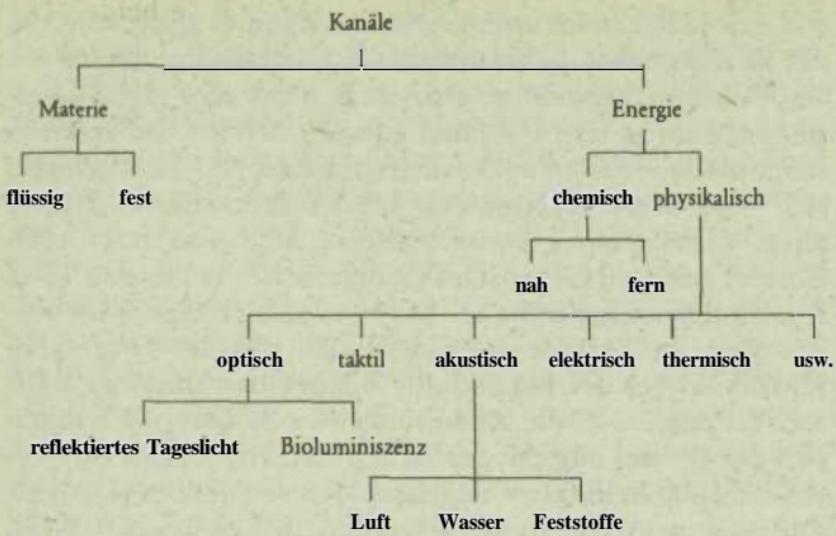


Abb. 5

Diese Klassifizierung scheint für unsere Zwecke nicht sehr nützlich zu sein, weil sie uns zwingt, Beethovens *Neunte Symphonie* und Dantes *Divina Commedia* in derselben Kategorie, nämlich bei den über akustische Kanäle übertragenen Zeichen, einzuordnen, und weil sie sowohl ein Verkehrs-schild als auch Manets *Le déjeuner sur l'herbe* unterschiedslos als bei Tageslicht reflektierte optische Signale klassifi-ziert.

Dennoch macht sie auf einige interessante Probleme auf-merksam. Es gibt eine Möglichkeit, Beethovens Musik und Dantes Dichtung unter demselben Gesichtspunkt zu be-trachten. Sowohl Noten als auch Wörter können durch akustische Parameter definiert werden; der Unterschied zwi-schen einem von einer Trompete und einem von einer Geige gespielten C lässt sich durch die Parameter Tonhöhe und Klangfarbe feststellen; nicht anders ist es beim Unter-schied zwischen einem velaren Verschlußlaut (wie etwa /g/) und einem nasalisierten Labiallaut (wie etwa /n/): In bei-den Fällen ist die Klangfarbe der entscheidende Parameter. Bei der Unterscheidung einer Frage von einer Behauptung sind die wesentlichen Parameter Tonhöhe, Dynamik und Rhythmus, genau wie bei der Unterscheidung zweier ver-schiedener Melodien.

Andererseits braucht man zur Unterscheidung zweier Ver-

kehrsschilder oder zweier Bilder von Manet die beiden Parameter Raum und Farbe. Im ersten Fall sind relevante Elemente die normalen Raumdimensionen mit Merkmalen wie „oben/unten“, „rechts-links“, „größer/kleiner“ usw.; im zweiten sind es Wellenlängen, Frequenzen oder, wie man gewöhnlich sagt, Farbtönungen. Die Tatsache, daß ein Verkehrssignal semiotisch (und perzeptiv) sehr viel einfacher ist als ein Manet, spielt hier keine Rolle. Zur Unterscheidung taktiler Signale benutzt man thermische Parameter und Druckgradienten, während man zur Differenzierung zwischen Signalen, die durch feste Materie übermittelt werden (etwa bei gestischen Signalen), mit positionalen und kinetischen Parametern arbeitet (Richtung der Geste, ihre Dynamik usw.).

Diskretheit und abgestufte Kontinua

Eine der größten Behinderungen bei semiotischen Untersuchungen in Vergangenheit und Gegenwart war die Interpretation der verschiedenen Zeichen auf der Grundlage des linguistischen Modells und damit der Versuch, etwas den Klangparametern, dem Modell der doppelten Gliederung usw. metaphorisch Ähnliches auf diese Zeichen anzuwenden. In der Tat wissen wir wenig über andere Parameter, z. B. über jene, die der Unterscheidung zwischen den (auf chemischen Merkmalen beruhenden) olfaktorischen Zeichen zugrunde liegen. Die Semiotik hat noch viel Arbeit zu leisten, wenn sie alle diese Probleme klären will; skizzenhaft zumindest lassen sie sich aber auch jetzt schon darstellen. So ist z. B. der Begriff Binarität nur deshalb zum verwirrenden Dogma geworden, weil das einzige verfügbare binäre Modell das phonologische war. Der Begriff Binarität wurde so mit dem der Diskretheit verknüpft, weil man in der Phonologie die binäre Wahl auf diskrete Einheiten anwendet. Beide Begriffe wiederum wurden verknüpft mit dem der strukturellen Anordnung, so daß es als unmöglich galt, bei Phänomenen, die eher kontinuierlich als diskret zu sein schienen, von einer strukturellen Anordnung zu sprechen.

Aber „Struktur“ bedeutet nicht nur Opposition zwischen den Polen eines Paares diskreter Elemente. Sie kann auch

eine Opposition zwischen einer Vielheit abgestufter Entitäten bedeuten, die sich, wie etwa beim Farbensystem, aus der konventionellen Unterteilung eines bestimmten Kontinuums ergibt. Ein Konsonant ist entweder stimmhaft oder nicht, aber eine Rottönung steht nicht in Opposition zu ihrer Abwesenheit; sie ist vielmehr eingefügt in eine abgestufte Reihe aus dem Wellenlängenkontinuum ausgeschnittener relevanter Einheiten. Frequenzphänomene im optischen Bereich erlauben nicht dieselbe Relevantmachung nach dem Prinzip „alles oder nichts“, wie sie bei den akustischen Phänomenen, etwa bei der Klangfarbe, möglich ist. Eine Struktur liegt dann vor, wenn ein Kontinuum in relevante Einheiten abgestuft ist und diese Einheiten präzise begrenzt sind.

Überdies beruhen fast alle nicht-verbalen Zeichen gewöhnlich auf mehr als einem Parameter; ein zeigender Finger muß durch dreidimensionale räumliche Parameter, vektorielle Elemente usw. beschrieben werden. Ein Versuch, alle möglichen Parameter des semiotischen Verhaltens aufzuzählen, würde deshalb die ganze physische Bedingtheit menschlicher Aktivität, insoweit sie auf die Beschaffenheit des in eine natürliche oder künstliche Umgebung eingefügten Körpers zurückzuführen ist, in Betracht ziehen müssen. Es ist nur bei Anerkennung der Existenz solcher Parameter möglich, von vielen visuellen Phänomenen als codierten Zeichen zu reden; andernfalls wäre die Semiotik gezwungen, zu unterscheiden zwischen Zeichen, die Zeichen sind (weil ihre Parameter mit denen der verbalen Zeichen übereinstimmen oder metaphorisch als ihnen analog betrachtet werden können), und Zeichen, die überhaupt keine Zeichen sind. Das klingt paradox, aber auf einem derartigen Paradoxon beruhen viele hochgeachtete semiotische Theorien.

Ursprünge und Zwecke der Zeichen

Zeichen kann man auch danach unterscheiden, ob sie von einem menschlichen Sender oder von einer natürlichen Quelle kommen. Da es viele Zeichen gibt, die nicht von einem Menschen ausgesandt werden, also natürliche Ereignisse sind, die als semiotische Fakten interpretiert werden,

kann die von Sebeok (1972b) vorgeschlagene Klassifizierung für die Klassifizierung der Kommunikationsprozesse nützlich sein (Abb. 6).



Abb. 6

Zeichen lassen sich auch unterscheiden nach ihrer *semiotischen Spezifität*. Einige Zeichen sind Gegenstände, die ausdrücklich zum Signifizieren hervorgebracht wurden, andere sind Gegenstände, die man zum Erfüllen einer bestimmten Funktion erzeugt hat. Die letzteren kann man nur auf zweierlei Art als Zeichen auffassen; entweder werden sie ausgewählt als Vertreter einer Klasse von Gegenständen oder aber man erkennt sie als Formen, die eine bestimmte Funktion stimulieren oder ermöglichen, eben weil ihre Form an diese mögliche Funktion denken läßt (und sie damit „signifiziert“). In diesem zweiten Fall werden sie als funktionale Gegenstände nur verwendet, wenn (und weil) sie als Zeichen decodiert werden.

Es besteht (im Hinblick auf die Zeichenspezifität) ein Unterschied zwischen der Aufforderung /setz Dich!/ und der physischen Gestalt eines Stuhles, der bestimmte Funktionen ermöglicht und anregt (unter anderen, die, sich zu setzen); aber es ist auch klar, daß man beide Fälle unter dem gleichen semiotischen Gesichtspunkt betrachten kann.

Kritik der Ikonizität

Sechs naive Vorstellungen

An anderer Stelle (Eco, 1976: 2.1.) habe ich gesagt, daß die Zeichen-Funktion die auf einem konventionell festgelegten Code (einem System von Korrelationsregeln) beruhende Korrelation zwischen einem Ausdruck und einem Inhalt ist und daß Codes die Regeln bereitstellen, die Zeichen-Funktionen generieren. Wenn es Zeichen gibt, die bis zu einem gewissen Grade in einem Verhältnis der Motiviertheit, Ähnlichkeit, Analogie und natürlichen Verknüpfung mit ihrem Gegenstand stehen, dann ist die dort gegebene Definition nicht länger haltbar.

Der einzige Weg, sie zu halten, besteht darin, zu zeigen, daß selbst bei diesen Zeichentypen eine Korrelierungskonvention wirksam ist. Der Kern des Problems besteht offensichtlich im Begriff der Konvention, der nicht koextensiv mit dem der arbiträren, sondern mit dem der *kulturellen* Verknüpfung ist. Untersucht man die Erzeugungsmodi der Zeichen, so darf man nicht nur den Erzeugungsmodus des physischen Signals untersuchen, sondern muß auch prüfen, in welcher Weise es mit dem Inhalt korreliert wird, denn auch das Korrelieren ist Teil-des Erzeugungsvorgangs. Ein Signal so zu erzeugen, daß es dann einem Inhalt korreliert werden kann, heißt eine Zeichen-Funktion erzeugen; die An, wie ein Wort bzw. eine Abbildung mit einem Inhalt korreliert wird, ist nicht dieselbe. Das Problem besteht in der Frage, ob es sich im ersten Fall um eine kulturelle (und damit um eine konventionelle) Korrelierung handelt und im zweiten nicht; oder aber ob in beiden Fällen eine Art kultureller Korrelation impliziert wird, auch wenn diese Korrelationen operational verschieden sind (*ratio facilis* vs. *ratio difficilis*). Um zu zeigen, daß auch die Abbildung eines Hundes einer kulturellen Korrelierung bedarf, um einen Hund zu signifizieren, muß man zuallererst einige naive Vorstellungen eliminieren, denen zufolge die sogenannten ikonischen Zeichen

- (I) die gleichen Eigenschaften wie ihr Gegenstand haben;
- (II) ihrem Gegenstand ähnlich sind;
- (III) ihrem Gegenstand analog sind;

(IV) durch ihren Gegenstand *motiviert* sind; doch da die Kritik an diesen vier ersten Punkten Gefahr läuft, in einen Dogmatismus mit entgegengesetztem Vorzeichen zu verfallen, bedarf einer kritischen Überprüfung auch die Annahme, daß

(V) die sogenannten ikonischen Zeichen *arbiträr* codiert sind.

Wie wir sehen werden, kann man behaupten, sie seien kulturell codiert, ohne deshalb anzunehmen, sie seien völlig arbiträr. Die Kategorie der Konventionalität gewinnt dadurch eine größere Flexibilität. Hat man aber diese Probleme gelöst, so wird man mit einer letzten möglichen Annahme konfrontiert:

(VI) daß die sogenannten ikonischen Zeichen, ob sie nun arbiträr sind oder nicht, in relevante codierte Einheiten aufgeschlüsselt werden können, so wie das bei den verbalen Zeichen der Fall ist.

Wir werden sehen, daß, akzeptiert man (V) ohne Vorbehalte, notwendigerweise auch (VI) akzeptiert werden muß, was zu einer Menge Schwierigkeiten führt. Faßt man (V) aber so flexibel und vorsichtig auf, wie wir das oben getan haben, so ist (VI) nicht unbedingt impliziert. Man kann also annehmen, daß die sogenannten ikonischen Zeichen kulturell codiert sind, *ohne* damit notwendig zu implizieren, sie seien arbiträr mit ihrem Inhalt korreliert und ihr Ausdruck sei in diskrete Einheiten zerlegbar.

Ikonizität und Übereinstimmung der „Eigenschaften“

Nach Morris (1946) ist ein Zeichen in dem Maße ikonisch, wie es die Eigenschaften seiner Denotate besitzt. Diese Definition erscheint zunächst einleuchtend. Doch führt eine gründlichere Untersuchung im Licht unserer bisherigen Überlegungen zur Ikonizität zu der Erkenntnis, daß diese Definition mehr oder weniger tautologisch und auf jeden Fall recht naiv ist.

Was bedeutet es, wenn man sagt, das Porträt der Queen Elizabeth habe dieselben Eigenschaften wie Queen Elizabeth? Morris (1946: 1.7.) weiß sehr wohl, daß zwar „das Porträt einer Person in beträchtlichem Ausmaß ikonisch“ ist, „aber nicht völlig, da die bemalte Leinwand nicht die Textur der

Haut, die Fähigkeit zu reden und sich zu bewegen hat, die die porträtierte Person besitzt. Der Film ist noch ikonischer, aber wiederum nicht völlig."

Dieser Ansatz, zu Ende gedacht, würde Morris und den gesunden Menschenverstand dazu veranlassen, die Vorstellung der Ikonizität ganz aufzugeben; ein ganz und gar ikonisches Zeichen, so schloß Morris, müßte selbst ein Denotatum sein, d. h., das richtige und vollständige ikonische Zeichen der Queen Elizabeth wäre nicht ein noch so perfektes Porträt, sondern die Queen selbst (oder ein möglicher Science-fiction-Doppelgänger von ihr). Morris selber korrigiert auf den folgenden Seiten die Strenge dieses Ikonizitätsbegriffes und stellt fest: „Ein ikonisches Zeichen [...] ist jedes Zeichen, das dem, was es *denotiert*, in irgend-einer Hinsicht ähnlich ist. Ikonizität ist somit eine Sache des Grades“ (1946: 7.2.). Und da er, wenn er sich dann mit nicht-visuellen Zeichen befaßt sogar von Onomatopoeie spricht, besteht für ihn in der Frage des Grades offenbar ein großer Spielraum, da etwa die ikonische Beziehung zwischen /kikeriki/ und dem Krähen eines Hahnes sehr schwach ist; so schwach, daß das onomatopoetische Zeichen im Französischen /cocquerico/, und im Englischen /cock-a-doodle-doo/ lautet. Das Problem liegt vor allem in der Bedeutung, die man der Formulierung „in irgendeiner Hinsicht“ gibt: Ist ein ikonisches Zeichen dem denotierten Ding in *irgendeiner Hinsicht* ähnlich, so kommen wir zu einer Definition, die zwar den gesunden Menschenverstand befriedigt, aber nicht die Semiotik.

Andererseits gibt es gewisse Schwierigkeiten hinsichtlich der „Ähnlichkeit mit Gegenständen“. Sind die ikonischen Zeichen den Gegenständen, für die sie stehen, wirklich „ähnlich“? Stehen sie überhaupt für Gegenstände? Sehen wir uns eine Reklame an. Eine ausgestreckte Hand bietet mir ein schäumendes Glas frisch eingeschenkten Bieres an, dessen Wandung beschlagen ist, was den unmittelbaren Eindruck angenehmer Kühle vermittelt. Es wäre interessant, zu untersuchen, welche der Eigenschaften des Gegenstandes die Abbildung enthält. Auf dem Papier befinden sich weder Bier noch Glas noch beschlagene Wandung. Ich nehme bestimmte visuelle Reize wahr, Farben, räumliche Beziehungen, den Lichteinfall auf der farbigen Fläche und

koordiniere das alles zu einer bestimmten Wahrnehmungsstruktur. Dasselbe geschieht, wenn ich auf ein wirkliches Glas Bier schaue; ich verknüpfe Reize, die ich aus einem noch unstrukturierten Feld empfange und bringe ein auf einer vorher erworbenen Erfahrung beruhendes *perceptum* hervor.

Ich kann also nur annehmen, daß bei der ikonischen Erfahrung gewisse Wahrnehmungsmechanismen wirken, die vom selben Typ sind wie die bei der Wahrnehmung eines realen Gegenstandes wirksamen, obwohl die Reize, mit denen ich zu tun habe, im ersten Fall andere sind als im zweiten. Die Wahrnehmungstheorie wird mir dazu höchstens sagen können, daß ich hier mit bereits in mir liegenden Erwartungen oder Modellen oder Codes arbeite, die in beiden Fällen die Koordination der Wahrnehmungen regulieren. Man müßte dann also sagen, daß ikonische Zeichen zwar nicht die „selben“ physischen Eigenschaften wie die ihnen zugeordneten Gegenstände haben, aber auf der „selben“ Wahrnehmungs„Struktur“ oder demselben System von Beziehungen beruhen (man könnte auch sagen, sie besitzen zwar dieselbe Wahrnehmungsbedeutung, aber nicht dieselbe physische Wahrnehmungsgrundlage). Wenn ich also auf das reale Glas Bier blicke, nehme ich auf einer bestimmten Oberfläche die Anwesenheit einer gleichmäßigen Schicht durchsichtigen Materials wahr, das, wenn Licht darauf fällt, silbrig reflektiert und dadurch das *perceptum* erzeugt, das ich als „eisigen Film auf dem Glas“ bezeichne; im Fall der Reklame dagegen nehme ich auf einer Papieroberfläche eine aus zwei oder mehreren Farben zusammengesetzte Schicht aus undurchsichtigem Material wahr, wobei durch den Kontrast dieser Farben der Eindruck auffallenden Lichts erzeugt wird. Welche Art von struktureller Beziehung ist es nun, die bei der Wahrnehmung von durchsichtigem Film und Licht einerseits und zwei unterschiedlichen Farben andererseits unverändert bleibt? Und führt das Resultat der beiden Prozeduren zum „selben“ Wahrnehmungseffekt? Sollte man nicht besser annehmen, daß ich auf der Grundlage *früheren Lernens* zwei faktisch verschiedene Wahrnehmungsresultate als ein und dasselbe Resultat sehe? Angenommen nun, ich zeichne in einer durchgehenden Linie den Umriß eines Pferdes aufs Papier. Die einzige Eigen-

schaft, die mein Pferd besitzt (eine durchgehend schwarze Linie), ist eben die Eigenschaft, die ein reales Pferd *nicht* besitzt. Meine Zeichnung^{*} hat den Raum innerhalb des Pferdeumrisses durch diese Linie definiert und von der Umgebung abgetrennt, während das reale Pferd in Wirklichkeit ein Körper in einem oder gegen einen Raum ist.

Sicher kann, wenn ich den Umriß eines Pferdes vor dem Hintergrund des Himmels sehe, der Kontrast zwischen der Begrenzung dieses Körpers und dem Hintergrund unter bestimmten Umständen als durchgehende Linie erscheinen, längs der das Licht im dunklen Körper absorbiert wird. Aber der Vorgang ist komplexer, die Begrenzung nicht so deutlich, und darum ist die schwarze Linie, die ikonisch diese Wahrnehmungserfahrung wiedergibt, ganz entschieden eine vereinfachende und selektive Linie. Also ermöglicht hier eine *graphische Konvention* die Transformation der Elemente einer *schematisch begrifflichen* oder *perzeptuellen Konvention*, die das Zeichen motiviert hat.

Maltese (1970: VIII) schreibt, daß die durchgehende Linie, die der Eindruck eines Körpers auf einem weichen Material hervorbringt, nicht der visuellen, sondern einer taktilen Erfahrung zuzurechnen sei. Der visuelle Reiz, der nur einen sehr geringen Informationsgehalt besitzt, suggeriert (mittels Synästhesie) eine taktile Erfahrung. Diese Art von Reiz ist überhaupt kein Zeichen. Sie ist nur eines der verschiedenen Merkmale eines Ausdruckselementes, das zur Etablierung der Korrespondenz zwischen diesem Ausdruck und einem bestimmten Inhalt («Körper») oder besser («an dieser Stelle abgedrückter Körper») beiträgt. Umriß oder Gesamtabdruck beispielsweise einer Hand sind also keine ikonischen Zeichen, die einige der Merkmale des betreffenden Körpers besitzen; sie sind *Ersatzreize*, die im Rahmen einer bestimmten Darstellungskonvention zur Signifikation beitragen; sie sind bloße materielle Konfigurationen, die Wahrnehmungsbedingungen oder Komponenten der ikonischen Zeichen simulieren (Kalkofen, 1972, als Antwort auf Eco, 1968c).

Man kann zwar *naiv* die Erzeugung von Ersatzreizen mit Ikonizität gleichsetzen, aber das ist dann nicht mehr als eine metaphorische Redeweise.

Dazu ein Beispiel. Die Alltagserfahrung sagt uns, daß Sac-

charin dem Zucker „ähnelt“. Die chemische Analyse aber zeigt, daß diese beiden Verbindungen keine gemeinsamen Eigenschaften besitzen, denn Zucker ist ein Disaccharid mit der Formel $C_{12}H_{22}O_{11}$, während Saccharin O-Sulfobenzoesäureamid ist. Nicht einmal von optischer Ähnlichkeit kann man sprechen, denn in dieser Hinsicht ist der Zucker dem Salz ähnlicher. Man muß also sagen, daß das, was wir als gemeinsame Eigenschaften definieren, nicht die chemische Zusammensetzung betrifft, sondern die *Wirkung* der beiden Verbindungen auf die Geschmackspapillen. Saccharin simuliert Wahrnehmungsbedingungen, die denen von Zucker ähneln (obgleich es ein in vieler Hinsicht andersartiges Geschmackserlebnis hervorruft). Beide Stoffe sind „süß“. „Süßheit“ ist keine Eigenschaft der beiden Verbindungen, sondern das Resultat ihrer Interaktion mit unseren Geschmacksknospen. Doch ist dieses Resultat *emisch* relevant in einer Kultur, die alles, was süß ist, allem gegenübergestellt hat, was bitter oder salzig ist. Natürlich gibt es für einen Feinschmecker nicht „Süßheit“ als solche, sondern nur verschiedene Arten von Süßheit, so daß Saccharin für ihn eher in eine Beziehung der Verschiedenheit (als der Ähnlichkeit) zu Zucker rückt.

An die Stelle der angenommenen Ähnlichkeit der beiden Verbindungen sind jetzt also folgende Probleme getreten: (a) die formale (chemische) Struktur der Verbindungen; (b) die Struktur des Wahrnehmungsprozesses (Interaktion zwischen Verbindung und Geschmacksknospen), die man je nach dem als relevant gewählten Gesichtspunkt als gleich oder verschieden definieren kann (so ist sie in unserem Beispiel bei Verwendung der Achse „süß vs. bitter“ gleich, aber verschieden, wenn man z. B. die Achse „körnig vs. weich“ verwendet); (c) die Struktur des kulinarisch-semantischen Feldes, die die paradigmatische Auswahl relevanter Elemente für das Erkennen von Gleichheit oder Ungleichheit bestimmt. Im Rahmen dieser drei Typen von Phänomenen löst die angebliche „Natürlichkeit“ der Ähnlichkeiten sich in ein Geflecht kultureller Festsetzungen auf, die die naive Erfahrung determinieren.

Ikonizität und Ähnlichkeit: die Transformationen

Es gibt indessen eine andere und weit subtilere Definition von Ikonizität, nämlich die von Peirce. Für ihn ist ein Zeichen dann ikonisch, wenn es „einen Gegenstand hauptsächlich durch seine Ähnlichkeit repräsentieren kann“ (2.276).

Sagt man, ein Zeichen sei seinem Gegenstand *ähnlich*, so ist das nicht dasselbe, wie wenn man sagt, es besitze einige seiner Eigenschaften. Auf jeden Fall geht diese Definition vom Begriff der „Ähnlichkeit“ aus, der einen wissenschaftlichen Status hat und weniger ungenau ist als die Formulierung „gemeinsame Eigenschaften haben“.

In der Geometrie definiert man *Ähnlichkeit* als die Eigenschaft zweier Figuren, die außer in der Größe in allem gleich sind. Da man den Größenunterschied normalerweise nicht vernachlässigen kann (der Größenunterschied zwischen einer Eidechse und einem Krokodil könnte im Alltagsleben eine große Rolle spielen), klingt die Entscheidung, ihn zu vernachlässigen, nicht gerade „natürlich“ und scheint vielmehr kulturell oder konventionell begründet zu sein; man entscheidet sich dafür, zwei Dinge als ähnlich zu betrachten, weil man bestimmte Elemente als relevant auswählt und andere vernachlässtigt. Diese Art von Entscheidung setzt eine gewisse Übung voraus; bitte ich ein Kind, ein verkleinertes Unterrichtsmodell einer Pyramide mit der Cheopspyramide zu vergleichen und zu entscheiden, ob sie einander „ähnlich“ sind, so wird die Antwort höchstwahrscheinlich „nein“ lauten; erst nach einer Belehrung wird mein naiver Gesprächspartner fähig sein, zu verstehen, daß es mir um eine „geometrische“ Ähnlichkeit geht. Das einzige unbezweifelbare Ähnlichkeitsphänomen liegt vor im Fall der *Kongruenz*, wenn zwei Figuren also deckungsgleich sind. Aber das sind dann nur zweidimensionale Gebilde; eine Totenmaske etwa ist mit dem Gesicht des Toten nur insofern kongruent, als man von Material, Farbe und Textur absieht; und es ist zweifelhaft, ob beispielsweise ein Kind fähig wäre, die Maske als kongruente Nachbildung des Gesichts zu erkennen.

Doch läßt sich die geometrische Ähnlichkeit noch exakter definieren, nämlich als die gemeinsame Eigenschaft zweier

Figuren, die gleiche Winkel und proportional äquivalente Seiten haben. Wiederum beruht hier das Kriterium für Ähnlichkeit auf präzisen Regeln, die einige Parameter als relevant auswählen und andere als irrelevant vernachlässigen. Sobald die Regel festgelegt und akzeptiert ist, besteht zweifellos eine „Motivation“, die zwei äquivalente Seiten einander zuordnet (sie sind nicht durch bloße Konvention aufeinander bezogen); doch ist, um diese Motiviertheit sichtbar zu machen, eine konventionelle Regel erforderlich. Optische Täuschungen lehren uns, daß es in vielen Fällen „motivierte“ Regeln dafür gibt, zwei Figuren als äquivalent zu betrachten - und diese Motiviertheit wurzelt in psychologischen Faktoren -, aber erst wenn die geometrische Regel anerkannt ist, die Parameter angewendet und die Proportionen überprüft sind, kann ein korrektes Urteil über Ähnlichkeit oder Nichtähnlichkeit gefällt werden.

Geometrische Ähnlichkeit beruht auf als relevanten Elementen ausgewählten räumlichen Parametern; aber in der Theorie der Graphen findet man andere Formen sogenannter Ähnlichkeit, die nicht auf räumlichen Parametern basieren; bestimmte topologische Relationen oder Ordnungsrelationen werden ausgewählt und mittels einer kulturellen Entscheidung in räumliche Relationen transformiert. Nach der Theorie der Graphen drücken die Darstellungen in Abb. 7 die gleichen Beziehungen aus, obwohl sie räumlich (und deshalb geometrisch) nicht „ähnlich“ sind.

Diese drei Graphen übermitteln zwar dieselbe Information (z. B. über Typen interdisziplinärer Korrelation zwischen sechs Fakultäten einer Universität), haben aber unterschiedliche geometrische Eigenschaften. Das kommt daher, daß hier eine Konvention nicht die räumliche Anordnung der sechs Fakultäten herausgegriffen hat, sondern die Art der wissenschaftlichen Zusammenarbeit, die zwischen ihnen zustande kommen könnte. Angenommen, F ist eine physikalische, A eine philosophische, D eine mathematische und C eine theologische Fakultät: Es ist unschwer erkennbar, daß Mathematik und Physik viele Themen gemeinsam haben, ebenso Physik, Mathematik und Philosophie, während die Theologie zwar mit der Philosophie Themen gemeinsam hat, aber kaum mit Mathematik und Physik. Unter dem Gesichtspunkt der Gemeinsamkeit wissenschaftlicher Dienste sind die drei Graphen „isomorph“.

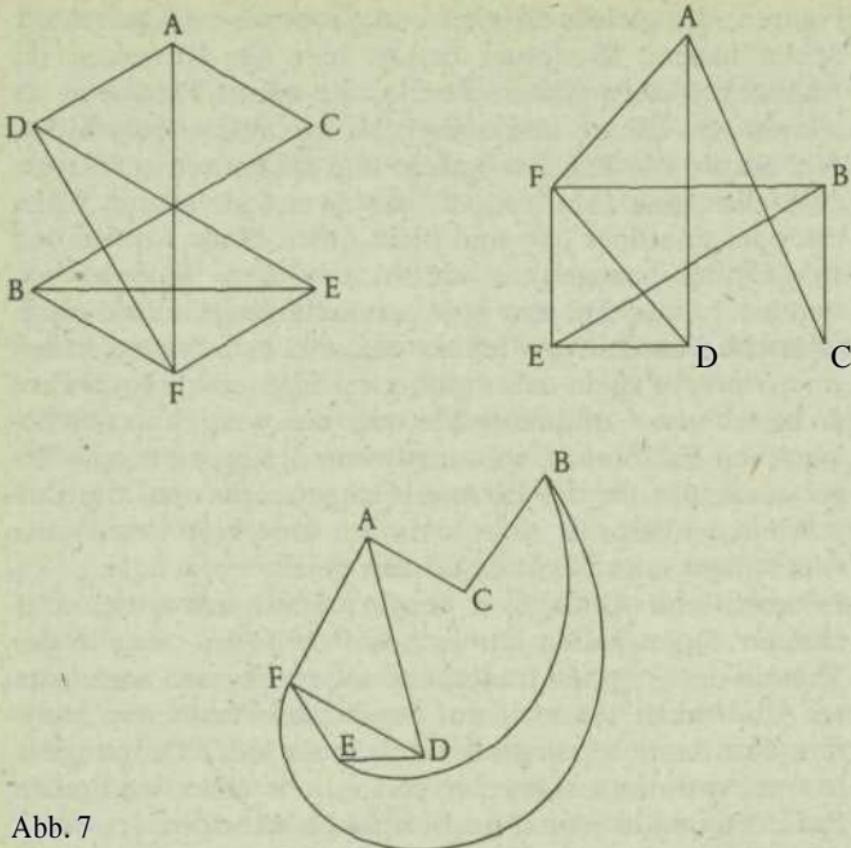


Abb. 7

Man kann diese Art von *Isomorphie* als eine Form von Ähnlichkeit bezeichnen, doch kann man sie wohl kaum als geometrische Ähnlichkeit auffassen. Und eine solche Beziehung als „ikonisch“ zu bezeichnen, wäre eine bloße Metapher.

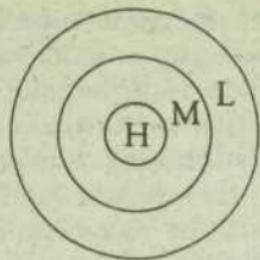
Unglücklicherweise ist gerade dies die Art von Metapher, die Peirce in seiner ansonsten meisterhaften kleinen Abhandlung *Existential Graphs* (4.347-573) verwendet, in der er die Eigenschaften logischer Diagramme untersucht. Ein existentieller Graph ist einer, bei dem die sich aus einem Syllogismus wie

Alle Menschen sind Leidenschaften unterworfen

Alle Heiligen sind Menschen

Also sind alle Heiligen Leidenschaften unterworfen
ergebenden Beziehungen durch die geometrische Form:

Abb. 8



ausgedrückt werden, während der Syllogismus

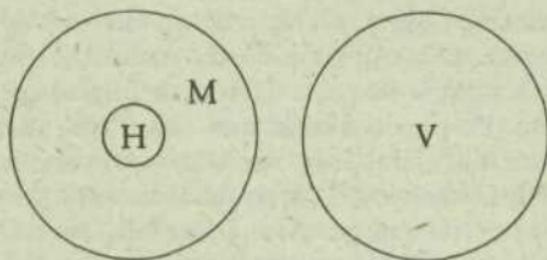
Kein Mensch ist vollkommen

Aber jeder Heilige ist ein Mensch

Also ist kein Heiliger vollkommen

durch die geometrische Form:

Abb. 9



ausgedrückt wird.

Peirce zufolge entspringt die Schönheit dieser Diagramme „aus ihrer wahrhaft ikonischen, dem dargestellten Ding analogen und nicht auf Konvention beruhenden Beschaffenheit“ (4.368). Das klingt einigermaßen bizarr, wenn man gewohnt ist, die Vorstellung der Ikonizität mit einer visuellen Beziehung zwischen ähnlichen räumlichen Eigenschaften zu verbinden. Denn diese Diagramme zeigen zwar räumliche Beziehungen, aber die stehen keineswegs für andere räumliche Beziehungen! Daß man Leidenschaften unterworfen ist oder nicht, hat mit räumlicher Verteilung nichts zu tun. In der Sprache der klassischen Logik würde man sagen, daß es sich um das Besitzen oder Nichtbesitzen einer bestimmten Eigenschaft handelt. Nun ist das Inhärieren einer Eigenschaft bei einem Subjekt (die *Subjekt-Prädikat-Beziehung*) eine naiv realistische Vorstellung; Leidenschaften zu haben, ist nicht ein *Akzidens*, das zu einem *subjectum* ge-

hört; das war es nur in der aristotelischen und mittelalterlichen Metaphysik. Und wenn es das wäre, so müßte der erste Graph umgekehrt werden. Aber das ist nicht nötig, denn der erste Graph stellt nicht die klassische Vorstellung vom Subjekt dar, dem eine Eigenschaft inhäriert, sondern die moderne von der Zugehörigkeit zu einer Klasse. Freilich ist die Zugehörigkeit zu einer Klasse keine räumliche Eigenschaft (es sei denn, man gehört zu der Klasse von Menschen, die sich an einem bestimmten Ort versammeln); es ist eine rein abstrakte Beziehung. Wie also wird in der grafischen Darstellung die Zugehörigkeit zu einer Klasse zu einer Zugehörigkeit zu einem bestimmten Raum? Sie wird es durch eine bloße *Konvention* (die freilich auf mentalen Mechanismen basiert, aufgrund deren man gewohnt ist, sich abstrakte Beziehungen als räumliche Nähe oder zeitliches Aufeinanderfolgen vorzustellen), die *festlegt*, daß gewisse abstrakte Beziehungen durch räumliche Situationen *ausgedrückt* werden können. *Natürlich* folgt diese Konvention einem Proportionskriterium des Typs „Raum a : Raum b = Entität a_1 : Entität b_2 “, gerade so wie bei der geometrischen Ähnlichkeit ein Proportionalitätskriterium zwischen den Seiten festgelegt wird. Jedenfalls aber besteht eine Konvention, die festlegt, wie eine Proportion (eine besondere Art nicht-arbiträrer Motiviertheit) gesetzt und interpretiert werden muß. Es ist bloße metaphorische Freiheit, wenn man diese komplexe Verknüpfung von Isomorphitätsregeln als „Ikonizität“ bezeichnet.

Peirce nimmt sich in Hinsicht auf die Ikonizität viele solcher Freiheiten, und er hat in gewissem Sinn recht, wenn er das tut: Im Grunde versucht er, jene besondere Beziehung zwischen einem Ausdruck und einem Inhalt zu definieren, die wir als *ratio difficili* bezeichneten. Aber Peirce gibt den Bezug auf Gegenstände nicht auf, und „Ikonizität“ bleibt für ihn deshalb ein umfassender Terminus, unter den viele unterschiedliche Phänomene wie *Vorstellungsbilder*, Graphen oder Malereien fallen. Ein Graph zeigt in der Tat eine gewisse Proportionalität zwischen einem bestimmten Ausdruck und einem bestimmten Inhalt, wobei dieser Inhalt aber kein Gegenstand ist, sondern eine logische Beziehung. Er ist ein Beispiel für eine Korrelation zwischen Ausdrucks-elementen und als Ausdrucks-Typen aufgefaßten Inhalts-

Schemata, bei der kein Prozeß der Verifizierung des Gegenstandes dazwischengeschaltet ist. Das bestätigt die von mir (Eco, 1976: 3.4.9.) zum Ausdruck gebrachte Ansicht, daß in den Fällen von *ratio difficult* nicht die Beziehung zwischen einem Bild und seinem Gegenstand zählt, sondern die zwischen einem Bild und seinem Inhalt. Der Inhalt ist in diesem Fall, genau wie die Proportionskorrelation, Resultat einer Konvention. Die Motivationselemente sind zwar da, aber sie können nur wirksam werden, wenn sie konventional akzeptiert und codiert wurden.

Sowohl geometrische Ähnlichkeit als auch topologische Isomorphie sind *Transformationen*, durch die ein Punkt im realen Raum des Ausdrucks einem Punkt im virtuellen Raum eines Inhaltsmodells zugeordnet wird. Was den Unterschied zwischen verschiedenen Arten von Transformation bezeichnet, ist sowohl der Modus der Zuordnung als auch die Klasse der durch die Konventionalisierungsprozedur relevant gemachten Elemente, die invariabel bleiben müssen, während die übrigen variieren können. So zielen einige dieser Prozeduren darauf ab, metrische Eigenschaften festzuhalten, während es in anderen Fällen die topologischen Eigenschaften sind usw. In jedem Fall aber handelt es sich um eine Transformation im technischen Sinne des Wortes. Jede bi-univok Korrespondenz von Punkten im Raum (wobei wir als Raum auch den virtuellen abstrakter relationaler Inhalts-Modelle betrachten wollen, so wie wir es im Fall der Übersetzung von Beziehungen der Zugehörigkeit zu einer Klasse in eine räumliche Anordnung getan haben) ist eine *Transformation*. Eine Transformation hat nichts mit natürlicher Korrespondenz zu tun; sie ist eine Konsequenz von Regeln und Kunstgriffen. So kann man selbst die durchgehende Linie, die den Umriß eines Pferdes nachzeichnet, als Instaurierung einer Ähnlichkeitsbeziehung durch eine transformierte Punkt-für-Punkt-Korrespondenz zwischen dem abstrakten visuellen Inhaltsmodell eines Pferdes und der gezeichneten Abbildung auffassen. Die Abbildung ist zwar motiviert durch die abstrakte Vorstellung eines Pferdes, aber sie ist gleichzeitig bedingt durch eine kulturelle Entscheidung und bedarf deshalb eines geübten Auges, wenn sie als Umriß eines Pferdes erkannt werden soll. Ähnlichkeit wird erzeugt und muß gelernt werden (Gibson, 1966).

Ikonizität und Analogie

Kann man nach dem oben Gesagten die sogenannten ikonischen Zeichen noch als „analog“ bezeichnen?

Ist Analogie eine Art von mysteriöser Verwandtschaft zwischen den Dingen oder zwischen Abbildungen und abgebildeten Dingen, dann muß man eine derart unverifizierbare Kategorie ablehnen. Versteht man aber Analogie in einem *Sinne*, der eine Verifizierung zuläßt, so kann man den Begriff akzeptieren. Dann allerdings werden Analogie und Ähnlichkeit zu reinen Synonymen.

Sehen wir nun, ob man Analogie im Vergleich mit dem Funktionieren eines sogenannten „analogen“ Computers erklären kann. Da wird z. B. festgesetzt, daß eine bestimmte Stromstärke x eine andere physikalische Größe y denotiert und daß diese Denotationsbeziehung auf einer Proportionsbeziehung basiert. Proportion läßt sich korrekt als ein Typ von Analogie definieren, aber nicht alle Typen von Analogie kann man auf eine Proportion zurückführen.⁷ In jedem Fall setzt eine Proportion mindestens drei Glieder voraus. Man kann nicht sagen „Stromstärke x verhält sich zu Größe y “, wenn man nicht fortfährt „wie Größe y zu ...“ Wir erkennen also, daß ein Computer nicht deshalb als analog bezeichnet wird, weil er eine konstante Beziehung zwischen zwei Entitäten herstellt, sondern deshalb, weil er eine konstante Proportionalität zwischen zwei Reihen von Entitäten herstellt, von denen die eine als Signifikant der anderen betrachtet wird. Anders ausgedrückt, die Proportion hängt von der Tatsache ab, daß dann, wenn Größe 10 der Stromstärke 1 korrespondiert, Größe 20 der Stromstärke 2 korrespondiert usw. Diese Beziehung kann man nur deshalb als analog definieren, weil eine Korrelation zwischen einer bestimmten Stromstärke *und* einer bestimmten physikalischen Größe von Anfang an arbiträr festgesetzt worden ist; aber der Computer würde genauso exakte Berechnungen liefern, wenn man festgesetzt hätte, daß die Stromstärke 3 der Größe 9, die Stromstärke 6 der Größe 18 usw. zugeordnet sein soll. Es ist, wie man sieht, nicht die Analogie, die die Beziehung installiert, sondern vielmehr die Proportionsbeziehung, die die Analogie legitim macht. Weshalb aber hat man festgesetzt, daß Größe y der Stromstärke x korrespon-

diert? Antwortet man „arbiträr“ oder „aus Ökonomiegründen“, dann existiert das Problem nicht mehr. Nehmen wir aber an, die Antwort lautet, man habe es wegen einer Analogie zwischen Stromstärke x und Größe y so festgesetzt. Da diese Analogie keine Proportion ist und andere Termini fehlen, definiert man sie am besten als „Ähnlichkeit“. Sagt man aber von zwei Größen, sie ähnelten einander, so heißt das, daß zwischen ihnen eine Beziehung wechselseitiger Ikonizität besteht. Das heißt, man greift, um eine Form der Analogie zu definieren, die keine geometrische Proportion ist, auf den Begriff Ikonizität zurück. Wir stehen also vor dem absurd Sachverhalt, daß die Semiotik auf die Analogie zurückgreifen muß, um die Ikonizität zu erklären, während sie sich auf die Ikonizität beruft, um die Analogie zu erklären. Das ist eine klare *petitio principii*.

Also schließt selbst die Analogie, genauso wie die Ähnlichkeit, kulturelle Konvention nicht aus; sie braucht sie vielmehr als operationalen Ausgangspunkt. Wird andererseits „analog“ als Synonym für „unsagbar“ verwendet, so faßt man diesen Terminus in seiner vagsten und unpräzisesten metaphysischen Bedeutung auf. Hat man diesen Nebel unangemessener Konnotationen erst einmal beseitigt, so erweist Analogie sich als das, was sie operational wirklich ist: nämlich als eine Prozedur, die die Grundbedingungen für eine Transformation instauriert.

Spiegelbilder, Reproduktionen, emphatische Reize

Da die Transformation bislang die beste Operationale Erklärung für den Eindruck der Ikonizität zu sein scheint, wollen wir nun einige Phänomene eliminieren, die man sonst in die Rubrik „Ähnlichkeit“ einordnen würde. Es geht um (a) Spiegelbilder; (b) Duplikate und Reproduktionen, die auf *ratio facilis* beruhen; (c) sogenannte „Ausdrucks“-Zeichen.

Spiegelbilder könnte man als Fälle einer Art von Kongruenz bezeichnen, insofern Kongruenz eine Form von Gleichheit ist, und damit eine bi-univoke, auf den Eigenschaften der Reflexivität, Symmetrie und Transitivität beruhende Beziehung etabliert. Spiegelbilder sind in diesem Sinne Fälle von Gleichheit und nicht von Ähnlichkeit.

Aber das erste, was hier klargemacht werden muß, ist, daß man ein Spiegelbild überhaupt nicht als Zeichen auffassen kann. Man kann es eigentlich nicht nur nicht als Abbildung bezeichnen (weil es nur eine virtuelle Abbildung und deshalb kein materieller Ausdruck ist);⁸ aber selbst wenn man es als Abbildung auffaßt, muß man zugeben, daß es nicht für etwas anderes steht; es steht vielmehr vor etwas, es existiert nicht anstatt, sondern wegen der Anwesenheit dieses Anderen; verschwindet dieses, so verschwindet auch die Pseudo-Abbildung im Spiegel.⁹ Auch wenn man einräumt, daß das, was in einer *camera obscura* passiert, etwas dem Phänomen des Spiegelbildes „Ähnliches“ ist (woran kein Zweifel besteht), so besteht doch der Unterschied, daß bei der Fotografie die Abbildung irgendwo fixiert bleibt und jede folgende Diskussion über ihre ikonischen Eigenschaften mit dieser fixierten Abbildung und nicht mit dem Projektionsprozeß selbst zu tun hat.

Die Sonderstellung der Spiegelbilder erhellt aus der Tatsache, daß, wenn man versucht, das Schema eines Kommunikationsprozesses auf sie anzuwenden, sich merkwürdige Konsequenzen ergeben: Quelle und Empfänger fallen zusammen (zumindest in den Fällen, wo ein Mensch sich selbst im Spiegel betrachtet); auch Empfangsgerät und Sendergerät fallen zusammen; Ausdruck und Inhalt fallen deshalb zusammen, weil der Inhalt des Spiegelbildes die Abbildung eines Körpers und nicht der Körper selbst ist; tatsächlich ist der Referent eines Spiegelbildes nichts als ein wenn auch seitenverkehrtes Bild.

Das Bild im Spiegel ist kein Zeichen, und man kann es nicht zum Lügen verwenden (man kann höchstens einen falschen Gegenstand sich spiegeln lassen, aber in diesem Fall ist das, was für den angeblichen Gegenstand steht, der falsche Gegenstand und nicht sein Spiegelbild).

Das zweite Phänomen, das man nicht der Ikonizität zurechnen darf, sind die Duplikate. Ein Duplikat ist nicht das Ikon seines Gegenstands-Modells, außer in einem sehr spezifischen Fall: dann nämlich, wenn ein Gegenstand als ostensives Zeichen gewählt wird, um visuell die Beschaffenheit aller Angehörigen einer bestimmten Klasse zu beschreiben.¹⁰

Die dritte Ausnahme betrifft die der *ratio facilis* unterliegen-

den Reproduktionen. Wenn sie der *ratio facilis* unterliegen, werden Reproduktionen als solche aufgefaßt, wenn sie bestimmte durch ihren Ausdrucks-Typus festgelegte relevante Merkmale reproduzieren; und insbesondere wenn es um Zeichen geht, deren Ausdruck auf räumlichen Parametern beruht, hat es den Anschein, als ob solche Merkmale mittels einer gewissen Ähnlichkeit reproduziert werden müßten. Ein Verkehrsschild stimmt mit seinem Ausdruck-Typus überein, genauso wie ein gesprochenes Phonem mit seinem emischen Modell übereinstimmt, weil in beiden Fällen eine Ähnlichkeitsbeziehung hergestellt wird. Weshalb soll man also nicht sagen, daß das Erkennen von Zeichen-Exemplaren durch ein Ähnlichkeitsprinzip ermöglicht wird und darum ein Beispiel für Ikonizität darstellt?

Zunächst einmal, weil der Ausdrucks-Typus eines Phonems oder eines reproduzierbaren visuellen Elements auch das materielle Kontinuum vorschreibt, in dem das Exemplar realisiert werden muß. Bei den sogenannten ikonischen Zeichen (die den Prinzipien der *ratio difficilis* unterstehen) ist das nicht der Fall, und gerade deshalb braucht man hier Transformationsregeln; zwei ähnliche Dreiecke sind ähnlich auch dann, wenn das eine auf Papier gezeichnet und das andere aus Stoff ausgeschnitten ist.

Zum zweiten ist die angebliche „Ikonizität“, die der Korrespondenz eines Zeichens mit seinem Ausdrucks-Typus zugrunde liegen soll, kein *Theorem*, das die Semiotik beweisen könnte; sie ist eines ihrer *Postulate*. Schon der Begriff eines Zeichens und seiner Reproduzierbarkeit (und damit seiner sozialen Natur) hängt ab von dem Postulat, daß ein solches Erkennen der Reproduktionen möglich ist. Die Regeln dieser Erkennungsvorgänge sind tief in den Mechanismen der menschlichen Wahrnehmung verwurzelt und müssen bei jeder semiotischen Untersuchung als gegeben vorausgesetzt werden. Ein Zeichen-Exemplar ist also kein Zeichen für seinen Typus (obwohl es unter bestimmten Umständen als solches aufgefaßt werden kann und dann zu einem ostensiven Zeichen wird).

Die partielle (und auch die absolute) Reproduktion betrifft den Ausdruck nicht als Funktor einer Zeichen-Funktion, sondern als Signal; und die Bedingungen für eine gute partielle Reproduktion sind eher Gegenstand der Informa-

tionstechnik (oder der Phonologie oder anderer Wissenschaften) als der Semiotik.

Das Problem verändert sich, wenn die Reproduktionsbedingungen den Ausdruck als Funktor betreffen, d. h. wenn die Erzeugungsprozeduren des Zeichens nicht nur seine Erkennbarkeit als Signal beeinflussen, sondern auch die Erkennbarkeit des ausgedrückten Inhalts. Das sind die Fälle der *ratio difficilis*, bei denen das Modell für die Reproduktion ein Inhalts-Typus ist.

Schließlich schlage ich vor, die sogenannten „Ausdrucks“-Zeichen, d. h. diejenigen Eigenschaften, durch die ein Signal ein Gefühl der Ähnlichkeit zwischen dem Signal und einer bestimmten Emotion zu „induzieren“ scheint, nicht als „ikonisch“ zu bezeichnen.

Viele Künstler (z. B. Kandinski) haben intensiv darüber nachgedacht, daß eine bestimmte Linie eine Empfindung von Kraft oder von Schwäche, von Stabilität oder von Instabilität usw. vermitteln (oder ausdrücken) kann. Die Psychologie der *Einfühlung* hat diese Probleme, die bei unserer Wahrnehmung vieler von Menschen erzeugter oder in der Natur vorhandener sogenannter „Zeichen“ eine Rolle spielen, untersucht.

Man kann alle diese Fälle von Einfühlung als bloße *Stimulierungen* betrachten, die in den Bereich der Physiologie des Nervensystems gehören. Im Rahmen einer semiotischen Untersuchung ist es wenig sinnvoll, zu behaupten oder abzustreiten, daß die „Ausdrucks“-Eigenschaften von Signalen auf universellen Strukturen des menschlichen Geistes beruhen oder aber daß sie in Abhängigkeit von zahlreichen biologischen und kulturellen Variablen veränderlich sein können.

In zwei Fällen aber könnte auch die Semiotik sich mit derartigen Phänomenen befassen: (I) Wenn der präzise Effekt, den ein Reiz gewöhnlich hervorruft, kulturell registriert ist, so daß dieser Reiz für seinen möglichen Erzeuger als *konventionelles* Zeichen wirkt; er kann das übrigens auch für einen Empfänger tun, der daran gewöhnt ist, eine Verknüpfung zwischen diesem Reiz und einem bestimmten emotionalen Resultat zu erkennen; (II) Wenn eine bestimmte Wirkung eindeutig auf eine kulturalisierte Assoziation zurückzuführen ist und ein bestimmtes Signal Gefühle

nicht aufgrund einer „natürlichen“ und „universellen“ Struktur des menschlichen Geistes hervorruft, sondern wegen einer konventionellen und codierten Verknüpfung zwischen Signal und Gefühl; in diesem zweiten Fall handelt es sich um einen - wenngleich nicht ikonischen - Zeichenprozeß.

In beiden Fällen kann man von *programmierter Stimulierung* sprechen. Man muß, da der Ausdruck hier auf mehr oder weniger codierten Einheiten beruht und die Reaktion des Empfängers nicht völlig vorhersehbar ist, die programmierte Stimulierung als Erfahrung eines komplexen Textes betrachten (siehe Eco, 1976: 3.6.7.).

Ikonizität und Konvention

Nach Eliminierung dieser potentiellen Fehler müssen wir nun eine klarere Definition von wirklicher Ähnlichkeit erarbeiten. Es wird deutlich werden, daß die Aussage, ein bestimmtes Bild sei etwas anderem ähnlich, nichts daran ändert, daß Ähnlichkeit auch von kultureller Konvention abhängt; dann werde ich zu zeigen versuchen, daß der Begriff der Ähnlichkeit sich hier nicht auf das Verhältnis zwischen dem Bild und seinem Gegenstand bezieht, sondern auf das zwischen dem Bild und einem vorher kulturalisierten Inhalt. Beide Punkte stehen in engem Zusammenhang. Was den ersten Punkt angeht, so gibt es viele Beweise zum Beleg dieser Behauptung.

Die Konventionalität nachahmender Codes hat Ernst H. Gombrich in seinem Buch *Art and Illusion* (1956) betont, wo er z. B. erklärt, was Constable erlebte, als er eine neue Technik zur Darstellung von Licht in der Landschaft entwickelte. Constables Bild *Wivenhoe Park* war inspiriert von einer Poetik der wissenschaftlichen Wiedergabe der Realität und macht, mit seiner detaillierten Darstellung von Bäumen, Tieren, Wasser und dem Leuchten eines sonnenüberfluteten Feldes, einen entschieden „fotografischen“ Eindruck auf uns. Und doch wissen wir, daß man, als Constables Arbeiten zum ersten Mal ins Blickfeld der Öffentlichkeit traten, seine Technik der kontrastierenden Farbtöne keineswegs als Nachbildung der „wirklichen“ Lichteffekte empfand, sondern vielmehr als recht merkwürdige künstlerische Freiheit. Constable hatte also eine neue Art des Codierens unserer Wahrnehmung des Lichtes und ihrer Übertragung auf die Leinwand erfunden.“

Natürlich liegt der Grund dafür, daß es uns gelingt, eine bestimmte technische Lösung als Wiedergabe einer natürlichen Erfahrung zu verstehen, darin, daß sich in uns ein codifiziertes *System von Erwartungen* gebildet hat, das es uns ermöglicht, in die semantische Welt des Künstlers einzudringen. Eine „ikonische“ Lösung ist möglicherweise nicht konventionell, wenn sie zum ersten Mal auftaucht, aber sie wird es immer mehr, je vertrauter der Empfänger mit ihr wird. An einem bestimmten Punkt erscheint die ikonische Darstellung, so sehr sie auch stilisiert sein mag, als wahrer denn die reale Erfahrung, und die Menschen beginnen, die Dinge durch die Brille der ikonischen Konvention zu sehen. Gombrich gibt erstaunliche Beispiele für diesen Vorgang.

Villard de Honnecourt, der Architekt und Maler des 13. Jahrhunderts, erhob den Anspruch, einen wirklichen Löwen abzubilden, obwohl seine Wiedergabe in höchstem Maße durch die heraldischen Konventionen seiner Zeit geprägt war. Seine Wahrnehmung des Löwen war *konditioniert* durch die gängigen ikonischen Codes; oder aber seine Codes der ikonischen Transformation erlaubten ihm nicht, seine Wahrnehmung anders umzusetzen; und wahrscheinlich war er so an seine Codes gewöhnt, daß er glaubte, seine Wahrnehmung in der bestmöglichen Weise umzusetzen. Dürer malte ein mit Schuppen und dachziegelartig übereinanderliegenden Platten bedecktes Nilpferd; dieses Bild des Nilpferdes blieb dann für mindestens zweihundert Jahre unverändert und tauchte in den Büchern der Entdecker und Zoologen immer wieder auf; und obwohl diese wirkliche Nilpferde gesehen hatten und ihnen klar war, daß Nilpferde anders aussehen, war es ihnen *nicht möglich*, die Rauheit der Nilpferdhaut anders als durch solche Platten wiederzugeben, denn sie wußten, daß nur diese konventionalisierten graphischen Zeichen für die Interpreten des ikonischen Zeichens «Nilpferd» denotieren konnten.

Es läßt sich indes nicht bestreiten, daß Dürer und seine Nachahmer auf diese Weise gewisse Wahrnehmungsbedingungen wiederzugeben versuchten, die in der fotografischen Reproduktion verlorengehen. In Gombrichs Buch erscheint Dürers Zeichnung sicher lächerlich im Vergleich mit der Fotografie, auf der das Nilpferd eine fast glatte und weiche Haut zu haben scheint; würden wir aber die Haut eines Nilpferdes aus der Nähe untersuchen, so könnten wir bemerken, daß sie so rauh ist, daß unter einem bestimmten Gesichtspunkt (z. B. bei einem Vergleich zwischen der Haut des Menschen und der des Nilpferdes) Dürers graphische Übertreibung.

die diese Rauheit betont und stilisiert, realistischer wäre als die Abbildung der Fotografie, die aufgrund von Konvention nur die großen Farbmassen wiedergibt und die stumpfen Oberflächen, die sie nur durch Unterschiede in der Tönung differenziert, uniform macht. So könnte man sagen, daß Dürers Darstellung zwar nicht wirkliche Nilpferde, wohl aber unsere kulturelle Vorstellung vom Nilpferd besser wiedergibt. Sie gibt zwar vielleicht nicht unsere visuelle Erfahrung wieder, aber ganz sicher unser semantisches Wissen bzw. dasjenige, das Dürers Adressaten hatten.

Das alles zeigt, daß von *ratio difficilis* beherrschte Zeichen zwar motiviert sind, aber hauptsächlich durch eine Inhaltsform. Sieht man sich die gängigsten Verfahren bei der visuellen Wiedergabe mit einiger phänomenologischer Distanz an, so läßt sich die obige Behauptung akzeptabler machen.

Ähnlichkeit zwischen Ausdruck und Inhalt

Angenommen, man möchte, nachdem man das oben beschriebene Pferd gezeichnet hat, ein Zebra daraus machen. Wenn es sich um eine sehr schematische Zeichnung handelt, braucht man auf dem Rücken des Pferdes nur einige schwarze Streifen anzubringen, und das Zebra ist fertig. Die Streifen brauchen nicht einmal eine bestimmte Form zu haben; es genügt, wenn sie da sind.

Das bedeutet, daß wir die fundamentalen Aspekte des Perzepts auf der Grundlage von „Erkennungscodes“ selektiert haben; wenn wir im Zoo ein Zebra aus der Ferne sehen, so sind die Elemente, die wir sofort erkennen (und im Gedächtnis behalten), seine Streifen, nicht sein Umriß, der vage an den eines Esels oder Maultiers gemahnt. Und darum versuchen wir, wenn wir ein Zebra zeichnen, seine Streifen erkennbar zu machen, selbst wenn der Umriß des Tieres dem eines Pferdes sehr ähnlich ist und ohne die Streifen damit verwechselt werden könnte. Aber nehmen wir einmal an, es gebe in Afrika eine Gemeinschaft, in der das Zebra und die Hyäne als die einzigen Vierfüßler gelten und Pferd, Esel und Maultier völlig unbekannt sind. Da ist es dann nicht mehr nötig, Streifen zu sehen, um das Zebra zu erkennen (man könnte es sogar im Dunkeln identifizieren, auch wenn man sein Fell nicht wahrzunehmen ver-

mag); und wenn man ein Zebra zeichnet, ist es wichtiger, die Schnauzenform und die Beinlänge herauszuarbeiten, um es von der Hyäne zu unterscheiden (die auch Streifen hat, so daß die Streifen keinen unterscheidenden Faktor mehr darstellen). Erkennungscodes (wie alle anderen Codes), angenommen sie existieren, sehen *relevante* Merkmale des Inhalts vor. Die Erkennbarkeit des ikonischen Zeichens hängt von der Selektion dieser Merkmale ab. Doch müssen diese relevanten Merkmale auch *ausgedrückt* werden. Und deshalb muß es einen *ikonischen Code* geben, der die Äquivalenz zwischen einem bestimmten graphischen Element und einem relevanten Merkmal des Erkennungscodes festsetzt.

Hierher paßt ein Erlebnis, das ich mit meinem Sohn hatte, als er vier Jahre alt war. Er lag bäuchlings auf dem Tisch und begann, Arme und Beine *ausgestreckt*, sich wie eine Kompaßnadel zu drehen. Er spielte Hubschrauber. Auf der Grundlage *seiner eigenen* Erkennungscodes hatte er aus der komplexen Struktur des Hubschraubers das Hauptmerkmal selektiert, durch das dieser sich von anderen Apparaten unterscheidet - seine Rotorblätter; von den drei Rotorblättern hatte er nur das Bild zweier, einander gegenüberliegender Blätter beibehalten - die elementare Struktur, durch deren Transformation man zu verschiedenen Anordnungen der Rotorblätter gelangt; er hatte die grundlegende geometrische Beziehung zwischen den beiden Blättern beibehalten: eine gerade Linie, die um ihren Mittelpunkt rotiert. Und nachdem er die Grundlage dieser Beziehung begriffen hatte, reproduzierte er sie *in* und *mit* dem eigenen Körper. Ich bat ihn nun, einen Hubschrauber zu zeichnen, in der Annahme, er müsse, da er dessen Grundstruktur begriffen hatte, auch fähig sein, sie in einer Zeichnung wiederzugeben. Doch zeichnete er statt dessen ein plumpes Gebilde, in das er eine Unmenge zentripetaler Striche sozusagen hineinsteckte, so daß das Ganze zuletzt wie ein Stachelschwein aussah, und erklärte: „Und hier sind viele viele Flügel.“ Er reduzierte also, wenn er seinen eigenen Körper benutzte, die Erfahrung auf eine extrem einfache Struktur; mit dem Bleistift aber produzierte er ein sehr komplexes Gebilde.

Freilich imitierte er mit seinem Körper auch die Bewegung der Rotoren, die er in der Zeichnung durch das Hinzufügen

von weiteren Flügeln andeuten mußte; aber er hätte diese Bewegung auch so andeuten können, wie ein Erwachsener dies getan hätte, z. B. durch viele gerade, sich in der Mitte schneidende Linien, die einen Stern bilden. Nur war er eben nicht fähig, die Struktur, die er mit dem Körper so gut hatte nachbilden können, in den graphischen Code umzusetzen. Er hatte zwar den Hubschrauber wahrgenommen und Erkennungsmodelle ausgearbeitet, war aber unfähig, die Äquivalenz zwischen einem konventionellen graphischen Zeichen und einem relevanten Merkmal des Erkennungscodes festzusetzen. Die Definition eines ikonischen Zeichens als eines solchen, das bestimmte Eigenschaften des denotierten Gegenstandes besitzt, wird an diesem Punkt noch problematischer.

Werden die Eigenschaften, die es mit dem Gegenstand gemeinsam hat, *gesehen* oder *gewußt*? In derselben Zeit zeichnete mein Sohn die Seitenansicht eines Autos so, daß alle vier Räder sichtbar waren; er identifizierte und reproduzierte also alle *Eigenschaften*, die er wußte. Später lernte er seine graphischen Zeichen zu codifizieren und das Auto mit nur zwei Rädern darzustellen (die ändern beiden, so erklärte er, seien hinten); er stellte jetzt nur die Eigenschaften dar, die er sah. Der Renaissancekünstler reproduziert die Eigenschaften, die er sieht, der kubistische Maler diejenigen, die er weiß (aber das große Publikum pflegt im allgemeinen nur die Eigenschaften zu erkennen, die es sieht, und erkennt diejenigen, die es weiß, auf der Leinwand nicht). Das ikonische Zeichen kann also (a) optische (sichtbare), (b) ontologische (angenommene) und (c) konventionalisierte Eigenschaften des Gegenstandes besitzen. Unter konventionalisierten Eigenschaften verstehe ich diejenigen, die auf einer ikonographischen Konvention beruhen, welche die vorherige kreative Wiedergabe einer realen Wahrnehmungserfahrung katachresiert hat. Ein typisches Beispiel dafür ist die ikonographische Darstellung der Sonne als Kreis mit strahlenförmigen Strichen. Die ursprüngliche Erfahrung der Sonne war gewonnen worden, indem man sie mit fast geschlossenen Augen anschaut. Man sah sie dann als leuchtenden Punkt, von dem ungleichartige Strahlen ausgingen. Wenn wir eine bestimmte graphische Konvention akzeptieren, so lassen sich die Strahlen als viele

schwarze Linien und der leuchtende Punkt in der Mitte als weißer Kreis darstellen. Also scheint die ikonographische Konvention (die die ursprüngliche Erfahrung codifiziert) auch unserer entwickelten und wissenschaftlichen Erfahrung der Sonne zu entsprechen, die die Sonne als glühende Kugel kennt, von der Licht-„Strahlen“ ausgehen. Aber die wissenschaftliche Vorstellung von einem Lichtstrahl ist eine Abstraktion, die unter dem Einfluß eben der oben erwähnten klassischen Ikonographie und der mit ihr in Zusammenhang stehenden euklidischen Geometrie zustande kam. Ob man das Licht nun als *Quanten* oder als *Wellen* auffaßt: mit der konventionellen Darstellung von Strahlen hat es nichts zu tun. Und doch scheint diese schematische Darstellung der Sonne die wissenschaftliche Vorstellung von der Sonne recht gut *nahtzuahmen*.

In der Tat bestehen Beziehungen, aber nicht zwischen dem Bild und der Sonne als Gegenstand, sondern zwischen dem Bild und dem abstrakten Modell der Sonne als wissenschaftlicher Entität. Also gibt eine schematische Darstellung einige der Eigenschaften einer anderen schematischen Darstellung wieder.

Der „ikonische“ Code etabliert mithin eine Korrelation entweder zwischen graphischen Signifikanten und codierten Wahrnehmungseinheiten und kulturellen Einheiten oder aber zwischen relevanten Einheiten des graphischen Systems und relevanten Einheiten eines auf einer vorherigen Codifizierung der Wahrnehmungserfahrung beruhenden semantischen Systems.

Pseudo-ikonische Phänomene

Wie wir sahen, werden in der Allzweckkategorie „Ikonizität“ viele Phänomene untergebracht. Einige davon haben mit Signifikation nichts zu tun (Spiegelbilder, Duplikate, bloße Reize), andere lassen sich längs eines Kontinuums von Abstufungen anordnen, das von einem Minimum an Konventionalität (Kongruenz, wie bei der Totenmaske) bis zu maximaler Konventionalität wie bei der Stilisierung (die quasi-heraldische Darstellung der Sonne als Kreis) reicht.

Sehen wir uns zunächst einige andere Phänomene an, die man gemeinhin als ikonisch betrachtet, obwohl man sie

auch anders klassifizieren kann, denn sie involvieren unterschiedliche Verfahren der Zeichenerzeugung und vermitteln im Gegensatz zu dem beschriebenen Typ von Ähnlichkeit, den ich Transformation genannt habe, nur den Eindruck von Ähnlichkeit. Man sagt im allgemeinen, Ikone seien deshalb ihrem Gegenstand ähnlich, weil sie einige seiner Merkmale nachahmen. Man weiß zwar, daß solche Zeichen nicht alle Merkmale des Gegenstandes nachahmen (oder reproduzieren), behauptet aber, es genüge, bestimmte wichtige Merkmale wiederzugeben, um den Eindruck von Ähnlichkeit zu erzielen. Die vorsichtigste Position besteht in diesem Fall darin, daß man sagt, das ikonische Zeichen besitze gewisse elementare ikonische Marker, und zuweilen komme eine minimale Ähnlichkeit auch dadurch zustande, daß das ikonische Zeichen, obwohl es in der Form von seinem Gegenstand verschieden ist (abgesehen von den erwähnten elementaren Markern), die gleiche Funktion erfüllt.

Was ich zeigen möchte, ist, daß sowohl die elementaren Marker als auch die „identische“ Funktion nicht Resultat, sondern *konstitutive Operation* des Eindrucks der Ikonizität sind. Gombrich (1951) notiert in seinem Aufsatz über das Steckenpferd (das in seiner elementarsten Form einfach ein Besenstiel ist, den das Kind so benutzt, als ob er ein Pferd wäre), daß die angebliche Ikonizitätsbeziehung auf keinerlei Ähnlichkeit in der Form beruht, es sei denn in dem recht vagen Sinne, daß das Pferd als relevantes Merkmal eine lineare Dimension besitzt, die der Besenstiel auch hat.

In der Tat ist der einzige Aspekt, den der Besenstiel mit einem wirklichen Pferd gemeinsam hat, die Möglichkeit, sich rittlings daraufzusetzen: so daß das Kind im Besenstiel - auf der Grundlage seiner eigenen physischen und psychologischen Motivation - eine der vom realen Pferd ermöglichten *Funktionen* relevant gemacht hat. Es hat einen Gegenstand gefunden, der nicht deshalb als *Ersatz* [im Original deutsch] für das Pferd fungiert, weil er ihm „ähnlich“ ist, sondern weil er eine analoge Funktion erfüllt.

Gombrichs Beispiel ist sehr instruktiv. Der Besenstiel kann nämlich nach Belieben zum Ikon eines Pferdes, eines Szepsters, eines Schwertes werden. Das Element, das bei allen

diesen Gegenständen vorhanden ist (und das der Besenstiel nachzuahmen scheint), ist das Merkmal der (vertikalen oder horizontalen) *Linearität*. Aber man kann nicht sagen, die vertikale Qualität des Besenstiels „ahme“ die des Schwertes „nach“; da diese vertikale Qualität ein Merkmal beider Gegenstände ist, handelt es sich bei ihr um *dieselbe* Vertikalität. Wir haben also einen klassischen *intrinsically coded act* vor uns, nämlich eine Signifikation mittels eines Teils des Referenten.

Die neuesten kinesischen Untersuchungen (cfz. B. Ekman und Friesen, 1969) haben gezeigt, daß es gestische Zeichen gibt, die nicht völlig arbiträr sind (so wie die konventionellen Zeichen für ja und nein), sondern auf einer gewissen Ähnlichkeit mit dem dargestellten Gegenstand beruhen und folglich *ikonische* kinesische Zeichen bilden.

Ein Beispiel dafür ist das Kind, das mit dem Zeigefinger der rechten Hand den Lauf einer Pistole nachahmt und mit dem Daumen den Hahn (wobei es diese Geste mit einem onomatopoetischen Zeichen begleitet, das den Knall bedeutet). Aber es gibt andere Zeichen, die nicht unmittelbar ikonisch sind, nämlich die Kontiguitätszeichen (*intrinsically coded acts* nach Ekman und Friesen). Nehmen wir wieder das Beispiel mit der Pistole; das Kind könnte sie auch nachahmen, indem es den gekrümmten Zeigefinger so bewegt, als ob er den Abzug einer Pistole betätigte, während die übrigen Finger so zur Faust geschlossen sind, als ob sie den Griff umklammerten. In diesem Fall wird nicht die Pistole nachgeahmt. Aber auch nicht der Akt des Schießens. Dieser Akt wird dargestellt durch einen gestischen Signifikanten, der ansonsten nur als Teil des Referenten vorkommt (es ist keine Pistole da, sondern nur die Hand, die sie hält; und die signifizierende Geste ist präzise die einer „Hand, die eine Pistole hält“).

Hier wird also *ein Teil des Referenten als Signifikant* verwendet oder *ein Teil des Gegenstandes metonymisch für das Ganze* gebraucht (wegen weiterer Analyse siehe Verön, 1970; Farassino, 1972, Eco, 1976: 3.6.3.).

Derartige Zeichen sind im Alltagsleben recht häufig. Wenn ein Friseur einen Zylinder mit roten, weißen und blauen Streifen vor seine Tür hängt, um auf sich aufmerksam zu machen, so liegt ein *Symbol* im peirceschen Sinne, ein arbi-

träres Zeichen vor; tut er es mit einem Schild, auf dem ein Rasiermesser dargestellt ist, so ist das ein *Ikon*; benutzt er aber, wie die Barbiere das früher zu tun pflegten, zu diesem Zweck die zum Einseifen des Kunden verwendete Schüssel (*Mambrinos Helm im Don Quichote*), so wird ein Teil des vom Signifikanten denotierten Komplexes von Gegenständen - durch Metonymie - zum Signifikanten. Ein Teil des Referenten wird also *semiotisiert* und willkürlich als symbolisch für den ganzen Komplex, auf den er sich bezieht, aufgefaßt. Auf diese Weise lassen sich viele sogenannte ikonische Zeichen als Kontiguitätszeichen reklassifizieren. Das Rot auf der Abbildung einer roten Fahne ist dem Rot der realen Fahne nicht „ähnlich“: es ist *dasselbe* Rot. Ist das richtig, so könnte man Morris recht geben, demzufolge das ikonische Zeichen einige der Eigenschaften seines Denotatum besitzt, oder Peirce, nach dem „es sich auf den Gegenstand [...] kraft dessen eigenen Merkmalen bezieht“. Freilich ist, wenn man ein Ikon einer roten Fahne haben will, ein roter Fleck allein nicht ausreichend; das Rot muß begrenzt sein von einem Quadrat, einem Rechteck oder einem Parallelogramm mit wellenförmig gebogenen Seiten usw. Dieses geometrische Merkmal ist nicht etwas, das zum Gegenstand Fahne in derselben Weise *gehört* wie die rote Farbe: Das Quadrat in der Zeichnung ist dem des Stoffes, aus dem die Fahne hergestellt ist, nur „ähnlich“. Die Schwierigkeit bei der Definition der Merkmale eines ikonischen Zeichens röhrt nicht nur von dieser Vielzahl von Bedingungen her (im Falle der Fahne steht da auf der einen Seite die Präsenz des Referenten selbst und auf der anderen eine „ähnliche Reproduktion“ eines Merkmals des Referenten); sie wird auch dadurch verursacht, daß bestimmte Beziehungen, die zur selben Kategorie zu gehören scheinen, in Wahrheit zu verschiedenen gehören. Es wurde z. B. gesagt, daß die relevante Eigenschaft „Vertikalität“ beim Besenstiel und beim Pferd dieselbe ist; weshalb also ist die „quadratische“ Natur der Fahne nicht dieselbe wie die der Zeichnung? Wir stehen hier vor zwei unterschiedlichen Abstraktionsebenen: Linearität (Vertikalität oder Horizontalität) ist eine *räumliche Dimension*, sie stellt die Art dar, wie man den Raum wahrnimmt und wählt, während ein Rechteck bereits eine *im Raum konstruierte Figur* ist.

Es ist wohl nicht unangebracht, hier auf „alte“ philosophische Fragen zurückzugreifen, um diesen Unterschied zu hellen; in Kants erster *Kritik* ist Raum (so wie Zeit) eine Anschauungsform, mittels derer wir die Erfahrungsdaten wahrnehmen und in Kategorien einordnen. Begriffe wie Vertikalität und Horizontalität sind demgemäß keine intellektuellen Abstraktionen, sondern die Anschauungsmodi, die den Rahmen für unsere Wahrnehmungen bilden. Kant zufolge müssen sie von der Transzendentalen Ästhetik untersucht werden, während geometrische Figuren in den Bereich der Transzendentalen Logik und noch präziser in den der Analytik der Reinen Verstandesprinzipien (die auf den Axiomen der Anschauung beruhen) fallen und darum *a priori*-Konstruktionen sind, die die Anwendung formaler Kategorien auf Sinnesdaten ermöglichen. Cassirer (1906: 20) schreibt, daß Raum und Zeit dem empirischen Material näher stehen als die Kategorien, und das kann erklären, weshalb räumliche Determinierungen wie die Vertikalität zu Kontiguitätszeichen führen können (nämlich zu einer Art konkreter Erfahrung, die fähig ist, als Zeichen verwendet zu werden); während der Begriff des Rechtecks - ein intellektuelles Konstrukt und darum eine Abstraktion, die *de facto* nicht existiert - kein Referent sein kann, den man als Zeichen von sich selbst verwendet, und deshalb zu einer Reproduktion führt.

Es sind also nur sprachliche Gründe, die uns die „Eigenschaft, vertikal zu sein“; und die „Eigenschaft, rechteckig zu sein“ als Abstraktionen der gleichen Ebene erscheinen lassen. Die räumlichen Dimensionen sind keine Verstandeskonstruktion, sondern die *Bedingungen für die Konstruktion* eines möglichen Gegenstandes, und als solche Bedingungen können sie, sich selbst gleich, unter verschiedenen Umständen reproduziert werden. Die Vorstellung eines Rechtecks dagegen ist bereits ein im Rahmen dieser Bedingungen konstruierter *Gegenstand* und läßt sich nicht als sich selbst gleich, sondern nur als eine früheren Konstruktionen „ähnliche“ Abstraktion reproduzieren.

Das hindert den Besenstiel, der in sich die Bedingung „Vertikalität“ reproduziert, nicht daran, für das Pferd zu stehen, und das Rechteck, das ein geometrisches Konstrukt reproduziert, das der Form der Fahne „isomorph“ ist, nicht daran,

ein Zeichen zu sein, das für diese Fahne steht. Auf einer primären semiotischen Ebene sind beide Zeichen. Nur gibt es beim ersten Probleme mit der Ikonizität und beim zweiten nicht. Ikonizität ist kein homogenes Phänomen, sondern ein Etikett, unter dem man verschiedenartige Phänomene zusammenfaßt, die noch nicht vollständig klassifiziert und analysiert worden sind.

Daß die Linearität des Besenstiels kein Konstrukt ist, sondern eine Bedingung für jede mögliche Konstruktion, zeigt sich auch an einem anderen Faktum. Was die Substitution Besenstiel-Pferd und Besenstiel-Schwert ermöglicht, ist nicht nur das Vorhandensein eines vertikalen Gegenstandes, sondern auch das (im Fall des Pferdes) eines reitenden Körpers und (im Fall des Schwertes) einer Hand, die den vorgestellten Schaft umfaßt. Das ist so sehr der Fall, daß wir auch dann die Nachahmung eines Pferdes erkennen, wenn das Kind nur die Bewegungen ausführt, als ob es auf einem Steckenpferd galoppierte, oder die eines Schwertes, wenn es mit der geschlossenen Hand (die aber leer ist) fechtende Bewegungen vollführt. Die (vorgestellte) Longitudinalität und die Geste (die keine „Nachahmung“, sondern die reale Geste ist, die man ausführen würde, wenn der Gegenstand vorhanden wäre) bilden die Nachahmung nicht eines einzelnen Gegenstandes, sondern einer ganzen Verhaltensweise. Bei diesem ganzen als Kontiguitätszeichen zusammengesetzten Vorgang kommt Ikonizität (im klassischen Sinn des Terminus) überhaupt nicht vor, und wenn es den Anschein hat, daß hier ikonische Ähnlichkeit vorliegt, so ist das bloße optische Täuschung.

Wenn an der Geste eines Kindes, das auf dem Steckenpferd reitet, etwas ist, das ikonisch zu sein scheint, so liegt das daran, daß (a) eine lineare Dimension als Ausdrucksmerkmal benutzt worden ist, um die lineare Dimension zu übermitteln, die das reale Pferd ebenso, wenn auch in geringerem Maß charakterisiert; und daß (b) ein Teil eines ganzen Verhaltensmusters, der als Kontiguitätszeichen fungiert, als Ausdrucksmittel verwendet wurde, um die Vorstellung zu vermitteln, der Besenstiel sei ein Pferd. Aber an diesem Punkt wird es schwierig, die Ausdrucksmerkmale von den Inhaltsmerkmalen zu unterscheiden; wenn dasselbe Merkmal als sowohl übermittelnd wie auch übermittelt erscheint,

wie soll man dieses Zeichen dann analysieren? Da man kaum leugnen kann, daß das Steckenpferd ein Zeichen ist, besteht die einzige Lösung darin, das *imitans* besser vom *imitatum*, das, was für etwas steht, von dem, für das etwas anderes steht, zu unterscheiden.

Eine letzte Ambiguität im Zusammenhang mit der Vorstellung der Ähnlichkeit ist bedingt durch die Tatsache, daß - auf der Ebene sehr elementarer formaler Phänomene wie hoch-tief, *rechts-links* oder lang-breit - alles allem ähnlich ist. Was bedeutet, daß es gewisse formale Charakteristika gibt, die so allgemein sind, daß sie fast bei allen Phänomenen vorhanden sind und in bezug auf alle Phänomene als ikonisch betrachtet werden können. Jakobson (1970a) macht darauf aufmerksam, daß es unterschiedliche kulturelle Konventionen für die Gesten von «ja» und «nein» gibt; so drückt man z. B. (a) ja mit einer Kopfbewegung nach unten und nein mit einer Bewegung von rechts nach links; (b) ja mit einer Abwärtsbewegung und nein mit einer Aufwärtsbewegung; (c) ja mit einer seitlichen Bewegung und nein mit einer Aufwärtsbewegung aus. Man müßte daraus eigentlich schließen, daß die Zeichen der Zustimmung und Ablehnung arbiträr sind, doch Jakobson findet für einige davon ikonische Motivierungen: Beugt man den Kopf nach vorne, so erinnert das an Unterwerfungsgesten; bewegt man ihn seitlich, so drückt das den Wunsch aus, das Gesicht vom Gesprächspartner abzuwenden; hebt man den Kopf, um nein zu sagen, so drückt man den Wunsch aus, sich vom Gesprächspartner abzusondern und auf Distanz zu gehen. Aber das ist keine Erklärung dafür, weshalb jemand, der durch Zurückwerfen des Kopfes nein sagt, dann ja durch eine seitliche Kopfdrehung ausdrückt; mangels einer ikonischen Erklärung nimmt Jakobson seine Zuflucht zu einer systematischen und sagt, daß, wenn eine der beiden Formen ikonisch ist, die gegensätzliche durch rein formale Opposition entsteht. Man könnte indessen auch das durch eine Seitwärtsbewegung des Kopfes ausgedrückte ja ikonisch erklären: Diese Geste könnte möglicherweise nicht den Wunsch ausdrücken, das Gesicht mehrmals vom Gesprächspartner abzuwenden (wie sie es tut, wenn sie zum Ausdruck von nein benutzt wird), sondern den Wunsch, ihm das Gesicht wiederholt zuzuwenden. In

Wahrheit verhält es sich so, daß rechts und links und vorwärts und zurück derart universelle Merkmale sind, daß sie zu ikonischen Reproduktionen jedes Phänomens werden können. So daß es nicht nur legitim ist, eine Reihe arbiträer Gesten auf eine zugrunde liegende Ikonizität zurückzuführen, sondern ebenso legitim, dem Anschein nach ikonische Beziehungen aus zugrunde liegenden arbiträren Codierungen zu erklären.

Ikonische Gliederung

In den oben dargestellten Fällen hatte man fälschlich als Ikon aufgefaßt, was in Wirklichkeit eine *konstitutive Bedingung* für den Eindruck der Ikonizität ist. Bei den untersuchten Fällen entdeckten wir Elemente von Konventionalität unterhalb scheinbar ikonischer Phänomene. Das könnte zu dem gegensätzlichen und ebenso dogmatischen Schluß verleiten, daß die ikonischen Zeichen (so wie die verbalen Zeichen) *ausschließlich* eine Sache von Konvention seien und daß sie folglich, wie die verbalen Zeichen, *mehrfacher Gliederung* und *völliger Digitalisierung* fähig sein müßten. So könnte man, im Gegensatz zur üblichen Gleichsetzung „ikonisch = analog = motiviert = natürlich“, die Situation umkehren und ikonisch mit arbiträr, kulturell, digital gleichsetzen (obwohl gezeigt wurde, daß das falsch wäre).

Da die Möglichkeit einer gewissen Gliederung bei visuellen Zeichen in den neuesten Forschungen eine nicht geringe Rolle gespielt hat, möchte ich auf dieses Problem noch einmal zurückkommen. Umsomehr, als die Ablehnung solcher forcierten Gleichsetzungen und die Annahme, daß, jenseits einer bestimmten Grenze, die sogenannten ikonischen Zeichen *nicht* in kleinere Einheiten zerlegbar sind, die Möglichkeit für eine neue - auf dem Unterschied zwischen grammikorientierten und textorientierten Verfahren beruhende - Klassifizierung eröffnen könnte.

Die naivste Formulierung des Problems könnte lauten: Gibt es ikonische Sätze und Phoneme? Eine derartige Formulierung stammt zwar zweifellos aus einer Art verbozentrischem Dogmatismus, birgt in ihrer Naivität aber ein wichtiges Problem.

Niemand zweifelt daran, daß Bilder einen bestimmten In-

halt übermitteln. Versucht man, diesen Inhalt zu verbalisieren, so stößt man auf leicht erkennbare semantische Einheiten: z. B. eine Wiese mit einem Haus, zwei Pferde, einen Hund, einen Baum, ein Mädchen. Gibt es nun im Bild Ausdrucks-Einheiten, die diesen Inhalts-Einheiten korrespondieren? Und wenn ja: Sind diese Einheiten codiert; und wenn sie nicht codiert sind, wie kann man sie dann erkennen? Kann man diese Einheiten, angenommen, sie existieren, analytisch in kleinere nicht-signifizierende Einheiten aufschlüsseln (und dann durch Kombination einer begrenzten Anzahl dieser Einheiten eine unbegrenzte Menge großer Einheiten *aufbauen*)?

Wir haben gesehen, daß zur Realisierung ikonischer Äquivalente der Wahrnehmung nur bestimmte relevante Aspekte ausgewählt werden. Kinder unter vier Jahren sehen den Rumpf des Menschen nicht als relevantes Merkmal und stellen den Menschen nur als Gebilde aus Kopf und Gliedern dar. Auf der Ebene der großen Einheiten kann man also tatsächlich relevante Merkmale identifizieren. Auf der Ebene der mikroskopischen Komponenten dagegen ist die Sache bei weitem nicht so eindeutig. In der Verbalsprache findet man diskrete Einheiten auf allen Ebenen: Von den lexikalischen Einheiten bis zu den Phonemen, von den Phonemen bis zu den distinktiven Merkmalen ist hier alles der Analyse zugänglich. Auf der Ebene der vermuteten ikonischen Codes hingegen wird das Bild recht verwirrend. Die Erfahrungen mit der visuellen Kommunikation erinnern uns daran, daß wir sowohl auf der Basis *starker Codes* (wie bei der Verbalsprache) oder sogar *sehr starker Codes* (wie beim Morse-Alphabet) kommunizieren als auch auf der Basis *schwacher Codes*, die kaum definiert sind, sich ständig ändern und bei denen die freien Varianten viel stärker in Erscheinung treten als die relevanten Merkmale.

Es gibt in der Verbalsprache viele Möglichkeiten, ein Phönem oder ein Wort verschieden intoniert und betont auszusprechen; dennoch lassen sich bestimmte distinktive Merkmale erkennen, die nicht redundant sind und also die Grenzen festlegen, innerhalb deren eine bestimmte „*etische*“ Emission „*emisch*“ erkennbar bleibt. So sind z. B. die Grenzen zwischen [d] und [t] stark codifiziert.

Im Bereich der graphischen Darstellung hingegen gibt es

unendlich viele Möglichkeiten, etwa ein Pferd wiederzugeben. Ich kann mit der Verteilung von Licht und Schatten arbeiten, kann es mit wenigen Pinselstrichen andeuten oder in peinlichstem Realismus darstellen (und ich kann es stehend, galoppierend, liegend, beim Trinken usw. zeigen). Natürlich kann ich /Pferd/ auch verbal in Hunderten verschiedener Sprachen und Dialekte sagen; aber solange ich Sprachen und Dialekte benutze, und seien es noch so viele, kann ich sie auch codifizieren und registrieren, während die *zahllosen verschiedenen Arten*, ein Pferd abzubilden, überhaupt nicht vorhersehbar sind. Andererseits sind verbale Ausdrücke nur für die verständlich, denen die betreffenden Sprachen vertraut sind, während die unendlich vielen Arten, ein Pferd abzubilden, im allgemeinen auch von denen verstanden werden können, denen visuelle Konventionen fremd sind (Ausnahmen sind die Fälle sehr starker Schematisierung). Es gibt bei der visuellen Darstellung also *makroskopische* Blöcke (Texte), deren gliedernde Elemente nicht identifizierbar sind.

Sicher kann man durch eine Reihe von Kommutationen feststellen, welche Merkmale man - wenn z. B. der Umriß eines Pferdes gezeichnet werden soll - verändern muß, um seine Erkennbarkeit zu beeinträchtigen; aber diese Operation ermöglicht nur die Codierung eines infinitesimalen Sektors des Darstellungsvorgangs. Anders ausgedrückt, obwohl man den Eindruck hat, einen *Text* zu verstehen, weiß man nicht, wie man ihn decodieren soll. Bei einem ikonischen Text sind derart komplexe kontextuelle Beziehungen involviert, daß es unmöglich erscheint, die relevanten Einheiten von den freien Varianten zu trennen.

Zwar lassen sich im ikonischen Kontinuum relevante diskrete Einheiten identifizieren, doch scheinen sie sich anschließend sofort wieder aufzulösen, ohne in einem neuen Kontext funktionieren zu können. Zuweilen sind es große, konventionell erkennbare Einheiten, dann wieder kleine Liniensegmente, Punkte, dunkle Flecken (wie bei einer schematischen Zeichnung des menschlichen Gesichts, wo ein Fleck das Auge und ein Halbkreis den Mund bedeutet; aber es genügt, den Kontext zu verändern, und der Halbkreis bedeutet, sagen wir, eine Banane und der Fleck eine Nuß). Die ikonischen Figuren entsprechen also nicht den verbal-

sprachlichen Phonemen, denn sie haben keinen positionalen und oppositionalen Wert.

Diese Pseudo-Merkmale können manchmal kontextuelle Signifikate annehmen (Fleck = Auge, wenn er sich innerhalb eines mandelförmigen Umrisses befindet), sind aber nicht in ein System starrer Unterschiede eingebaut, so daß der Wert eines Punktes durch Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer Geraden oder eines Kreises bestimmt würde. Ihr positionaler Wert variiert in Abhängigkeit von der durch den Kontext instaurierten Konvention. Hier gibt es also eine *Vielzahl von Idiolekten*, von denen einige vielen und andere nur wenigen verständlich sind; freie Varianten gibt es weitaus mehr als relevante Merkmale, oder eigentlich: Freie Varianten werden zu relevanten Merkmalen und umgekehrt je nach dem Kontext. So scheinen die ikonischen Codes - wenn es sie überhaupt gibt - nur *l'espace d'un matin* zu bestehen und sind insofern den Idiolekten (siehe Eco, 1976: 3.7.6.) sehr ähnlich.¹²

Das erklärt auch, weshalb jemand, der spricht, in unseren Augen keine besondere Fähigkeit zu haben scheint, während jemand, der zeichnen kann, bereits von der Masse „verschieden“ zu sein scheint, weil wir an ihm die Fähigkeit bewundern, Elemente eines Codes zu artikulieren, der nicht der ganzen Gruppe gehört; wir bewundern an ihm eine Autonomie im Verhältnis zu Codes, über die ein Sprecher normalerweise nicht verfügt, es sei denn er ist Dichter (siehe Metz 1964: 84).

Wir sind also an diesem Punkt unserer Untersuchung gezwungen, die sogenannten „ikonischen Zeichen“ zu betrachten als (a) visuelle *Texte*, die (b) nicht weiter analysierbar in Zeichen oder in Figuren sind.

Ein ikonisches Zeichen ist tatsächlich ein Text, denn sein verbales Äquivalent ist (abgesehen von den seltenen Fällen starker Schematisierung) kein Wort, sondern entweder ein Satz oder gar eine ganze Geschichte; die ikonische Darstellung eines Pferdes korrespondiert nicht dem Wort /Pferd/, sondern eher einer Beschreibung (ein schwarzes Pferd, stehend oder springend usw.), einem Hinweisakt (dieses Pferd galoppiert) oder irgendeinem anderen Sprechakt (schau, was für ein schönes Pferd!). Steht es in einem wissenschaftlichen Kontext, dann kann ein ikonisches Zeichen einer

Aussage des Typs /alle Pferde haben folgende Eigenschaften .../ korrespondieren.

Die Einheiten, aus denen ein ikonischer Text sich zusammensetzt, werden - wenn überhaupt - durch den Kontext etabliert. Außerhalb des Kontextes sind diese sogenannten „Zeichen“ überhaupt keine Zeichen, denn sie sind weder codiert, noch ähneln sie irgend etwas. Also ist der ikonische Text, da er den codierten Wert eines Zeichens etabliert, ein Akt der *Code-Instaurierung*.

Die Eliminierung der „ikonischen Zeichen“

Ikonische Zeichen sind also gleichzeitig konventionell und motiviert; einige von ihnen beziehen sich auf eine bereits vorhandene stilistische Regel, andere scheinen eine neue Regel zu instaurieren. In bestimmten Texten ist nur eine makroskopische Codierung möglich, d. h. ein vorsichtiges *Untercodieren*. In anderen Fällen scheint die Konstitution von Ähnlichkeit, obgleich sie von konventionalisierten Operationen beherrscht wird, eher mit den grundlegenden Mechanismen der Wahrnehmung verknüpft zu sein als mit expliziten kulturellen Gewohnheiten. Einige gewöhnlich als ikonisch bezeichnete Phänomene offenbaren sich als nicht ikonisch. In einem Grenzbereich befinden sich Texte, die eher innovatorische Regeln zu sein scheinen, die zukünftige semiotische Möglichkeiten „versprechen“ als Zeichen.

An diesem Punkt scheint der einzige mögliche Schluß der folgende zu sein: *Ikonizität ist kein Einzelphänomen* und auch kein ausschließlich semiotisches Phänomen. Sie ist eine unter einem Allzweck-Etikett zusammengebündelte Kollektion von Phänomenen (so wie im Mittelalter das Wort „Pest“ vermutlich eine Menge verschiedener Krankheiten bezeichnete). Wie wir sahen, kann man einige dieser verborgenen Phänomene in keinem Sinn als semiotisch auffassen, und andere wieder sind überhaupt nicht ikonisch. Akzeptiert man aber diesen Schluß, so wird ein methodologisches Prinzip ganz deutlich: *Es ist der Zeichenbegriff selbst, der sich als unanwendbar herausstellt* und den abgeleiteten Begriff des „ikonischen Zeichens“ so verwirrend macht.

Der Begriff „Zeichen“ führt dann zu Schwierigkeiten, wenn

er mit dem der elementaren *Einheiten* und dem der *festen* Korrelation gleichgesetzt wird; denn es gibt „Zeichen“, die aus der Korrelation einer sehr unpräzisen Ausdruckstextur mit einem großen und unanalysierbaren Inhaltsbereich resultieren; und es gibt *Ausdrucksmittel*, die je nach Kontext einen unterschiedlichen Inhalt übermitteln und damit demonstrieren, daß Zeichen das transitorische Resultat prozessualer und *situational* bedingter Festsetzungen sind. Doch ist diese Situationsabhängigkeit nicht auf die ikonischen Zeichen beschränkt. Man kann diese Zeichen überhaupt nicht als *eine* Kategorie klassifizieren, da, wie wir sahen, einige der Prozeduren, die die sogenannten ikonischen Zeichen beherrschen, auch bei anderen Zeichen angewendet werden, während viele der Prozeduren, die andere Zeichenarten beherrschen, auch in die Definition der sogenannten ikonischen Zeichen eingehen.

Was wir bis jetzt identifizieren konnten, waren nicht Zeichentypen, sondern *Erzeugungsmodi von Zeichen-Funktionen*. Es war von vornherein falsch, nach einer Typologie der Zeichen zu suchen. Klassifiziert man hingegen Modi der Zeichen-*Erzeugung*, so kann man sowohl die grammatisch isolierten Zeichen-Funktionen als auch die umfassenderen textuellen Einheiten erfassen, die die Rolle makroskopischer (untercodierter) Zeichen-Funktionen übernehmen, so wie die in diesem Abschnitt untersuchten „ikonischen Zeichen“: Makro-Einheiten, die zwar eine Signifikationsfunktion haben, bei denen es aber nicht möglich ist, Zeichen als „grammatikalische“ Einheiten zu identifizieren.¹³

Kritik des Porphyrischen Baumes

Aristoteles zur Definition

Aristoteles sagt, die Definition „geht ja auf das Wesen und besagt, was das Ding ist“ (*Analyticaposteriora*, 2; 90 b 30). Eine Substanz zu definieren, bedeutet, unter verschiedenen akzidentiellen Attributen die wesentlichen festzulegen, und insbesondere jenes, das die Substanz veranlaßt zu sein, wie sie ist - ihre substantielle Form. Das Problem ist dann, die richtigen Attribute „aufzuspüren“, die als Elemente der Definition prädiziert werden müssen (96 a 15). Aristoteles gibt als Beispiel verschiedene Attribute, die auf die Zahl 3 zutreffen können: ein Attribut wie „sein“ trifft unzweifelhaft auf 3 zu, aber auch auf andere Dinge, die nicht Zahlen sind. Dagegen trifft „ungerade“ auf jede 3 zu, und wenngleich es einen größeren Anwendungsbereich hat (es trifft auch auf 5 zu), geht es doch über die Gattung „Zahl“ nicht hinaus. „Solche Eigenschaften sind zusammenzustellen, bis man zuerst so viele beisammen hat, daß zwar jede einzeln über den Gegenstand hinausgreift, alle zusammen jedoch nicht: das muß dann das Wesen des Gegenstandes sein“ (96 a 35). Wenn man den Menschen als vernunftbegabtes, sterbliches Tier definiert, meint Aristoteles, daß jedes dieser Attribute für sich genommen auch auf andere Größen zutrifft (z. B. sind Pferde Tiere, Hunde sterblich, Engel sind vernunftbegabt), als Ganzes genommen jedoch, als Definitionsblöckchen, treffen diese Attribute nur auf den Menschen zu (auf diese Weise sind *definiens* und *definiendum* konvertierbar oder bikonditional verbunden: $p = q$).

Eine Definition ist jedoch keine Demonstration: das Wesen eines Dinges zu zeigen, ist nicht dasselbe wie eine Behauptung über ein Ding zu beweisen; eine Definition enthüllt, was ein Objekt ist, während eine Demonstration beweist, daß etwas von einem gegebenen Subjekt gesagt werden kann (91 a 1). In einer Definition setzen wir voraus, was wir mit einer Demonstration beweisen müssen (91 a 35), und wer definiert, beweist nicht, daß etwas existiert (92 b 20). Eine Definition erklärt die Bedeutung des Namens (93 b 30).

Bei seinem Versuch, eine richtige Methode zum Erschlie-

ßen befriedigender Definitionen zu finden, entwickelt Aristoteles die Theorie der **Prädikabilien**, d. h. der Arten, auf die die Kategorien auf ein Subjekt angewandt werden können. In der *Topik* (1; 101 b 17–24) zählt Aristoteles nur vier Prädikabilien auf, nämlich Genus, Eigenschaft (*proprium*), Definition und Akzidens. Da Porphyrios ganz entschieden fünf Prädikabilien aufzählen wird (Gattung, Art, Differentia, Eigenschaft und Akzidens) hat diese Diskrepanz viele Diskussionen hervorgerufen. Es gab einen schwerwiegenden Grund dafür, daß Aristoteles die Differentia nicht unter die Prädikabilien aufnahm: die Differentia ist „als gattungsmäßig zur Gattung zu rechnen“ (*Topik*, 1; 101 b 20), und die Definition besteht darin, das Subjekt seiner Gattung zuzuordnen und dann die Differentiae hinzuzufügen (*Topik*, 6; 139 a 30). Man kann also sagen, daß die Differentia gewissermaßen automatisch (per Gattung und Definition) in der Liste enthalten ist. Was die Art betrifft, so erwähnt Aristoteles sie nicht, weil die Art von nichts präzisiert werden kann, da sie das letzte Subjekt jeder Prädikation ist. Da jedoch die Art von der Definition ausgedrückt wird, erklärt dieser Umstand vermutlich, warum Porphyrios bei seiner Liste Definition durch Art ersetzt.

Der Porphyrische Baum

In einer langen Diskussion in den *Analytica posteriora* (2; 96 b 25-97 b 15) umreißt Aristoteles eine Reihe von Regeln zur Entwicklung richtiger Unterscheidungen von den allgemeinsten Genera bis zu den *infima species*, indem man bei jedem Schritt die richtigen Differentiae isoliert.

Das ist die Methode, die Porphyrios in seiner *Eisagoge* ausführt. Die Tatsache, daß Porphyrios eine Theorie der Unterscheidung entwickelt, indem er Aristoteles' *Kategorien* kommentiert (wo das Problem von Differentia und Gattung nur erwähnt wird), erfordert eine ernsthafte Diskussion (siehe Moody, 1935), aber sie ist für das Ziel der gegenwärtigen Analyse nicht relevant. Gleichfalls außer acht lassen können wir die Diskussion über die Natur der Universalien, die durch Boethius' Kommentar der *Eisagoge* entfacht wurde. Porphyrios sagt, er beabsichtige, „die Erforschung bestimmter tiefer Fragen“ beiseitezulassen, nämlich, ob Gattungen

oder Arten in sich selbst existieren oder nur in reinen Begriffen wohnen. Tatsächlich ist er der erste, der Aristoteles' Vorschlag zur Definition in die Form eines Baumes umsetzt, und man kann sich nur schwer des Verdachts erwehren, daß er (ziemlich ikonisch) eine neuplatonische Kette von Wesen darstellt. Wir können jedoch die Metaphysik, die hinter dem Porphyrischen Baum steckt, außer acht lassen, weil wir an der Tatsache interessiert sind, daß dieser Baum unabhängig von seiner angenommenen metaphysischen Basis und unabhängig davon, daß er als Darstellung bloßer logischer Beziehungen erdacht wurde, alle folgenden Diskussionen über die Methode der Definition beeinflußt hat. Wir sind nicht interessiert an der metaphysischen Perspektive, nach der Porphyrios einen *einzig*en Baum von Substanzen skizziert, und es steht zu bezweifeln, ob Aristoteles genauso dachte oder vielleicht flexibler darauf bedacht war, sich entsprechend dem definitorischen Problem, das er zu lösen *hatte*, unterschiedliche und unterschiedlich strukturierte Bäume vorzustellen. Aristoteles geht vorsichtig mit dieser Methode der Unterscheidung um, und wenn er sie in den *Analytica posteriora* auch zu schätzen scheint, ist er in *De partibus animalium* (642 bff.) skeptischer. Nichtsdestotrotz entwarf Porphyrios einen *einzig*en Baum für Substanzen, und von diesem Modell röhrt jede folgende Idee einer wörterbuchartigen Darstellung her.

Porphyrios zählt fünf Prädikabilien auf: Gattung, Art, Differenzia, Eigenschaft und Akzidens. Die fünf Prädikabilien legen die Definitionsarten für alle zehn Kategorien (Substanz plus neun Akzidentien) fest. Es ist deshalb möglich, sich zehn Porphyrische Bäume vorzustellen: einen für Substanzen, der z. B. die Definition des Menschen als vernunftbegabtes, sterbliches Tier erlaubt, und einen für die anderen neun Kategorien; z. B. erlaubt ein Baum der Qualitäten die Definition von Purpur als einer Art der Gattung „Rot“. Aristoteles sagt, daß sogar Akzidentien definiert werden können, obgleich man sagen kann, daß ein Akzidens Wesen nur in bezug auf Substanzen hat (*Metaphysik*, 8; 1028a 10-1031 a 10). Es gibt also zehn mögliche Bäume, aber es gibt keinen Baum der zehn Bäume, weil das Sein kein *summum genus* ist.

Zweifellos soll der Substanz-Baum, den Porphyrios vor-

schlägt, als *endliche* Menge von Gattungen und Arten angesehen werden (wir werden sehen, in welchem Sinne diese Annahme unhaltbar ist); es wird nicht gesagt, ob die anderen neun möglichen Bäume endlich sein sollen oder nicht, Porphyrios weicht dieser Frage aus.

Porphyrios' Definition von Gattung ist rein *formal*: eine Gattung ist das, dem die Art untergeordnet ist. Ebenso ist die Art das, was einer Gattung untergeordnet ist. Also sind Gattung und Art aufeinander bezogen, d. h. gegenseitig definierbar. Jede Gattung an einem gegebenen Knoten des Baumes umfaßt ihre abhängigen Arten, aber jede Art wird ihrerseits zur Gattung einer anderen darunterliegenden Art usw. bis zur letzten Reihe des Baumes, wo die *species specia-
lissimae* oder zweiten Substanzen lokalisiert sind. Am oberen Knoten des Baumes befindet sich der *genus generalissimus* (repräsentiert vorn Namen der Kategorie), und diese Gattung kann nicht Art von etwas anderem sein.

Also postuliert jede Art ihre höhere Gattung, während das Gegenteil nicht wahr ist. Eine Gattung kann von ihren Arten „prädiziert“ werden, während Arten zu ihrer Gattung „gehören“. Allerdings kann ein Porphyrischer Baum nicht nur aus Gattungen und Arten zusammengesetzt sein, sonst würde er das Format annehmen, das in Abb. 10 dargestellt ist. (Beiläufig gesagt, werden Götter in der neoplatonischen Tradition unter Körpern und Tieren aufgezählt, weil sie vermittelnde natürliche Kräfte sind und nicht mit dem unerreichbaren und immateriellen Einen zu identifizieren sind. Die christliche mittelalterliche Tradition übernimmt dieses Beispiel als konventionelle Annahme auf ähnliche Art, wie moderne Logiker annehmen, daß der Morgenstern mit dem Abendstern identisch ist.)



Abb. 10

In einem solchen Baum konnten Menschen und Gott sowie Pferd und Katze nicht voneinander unterschieden werden. Der Mensch unterscheidet sich vom Gott, weil er sterblich ist und der Gott nicht. Die Sterblichkeit des Menschen repräsentiert seine *differentia*. Nun, der Baum der Abb. 10 erklärt *differentiae* nicht.

Um die Natur der *differentia* besser zu verstehen, muß man sorgfältig unterscheiden zwischen Akzidens, *differentia* und *proprium*. Das ist ein entscheidender Punkt, da Akzidentien für eine Definition nicht benötigt werden, und die „Eigenschaft“ (*proprium*) hat einen merkwürdigen Status: sie gehört zu der Art, wird aber nicht benötigt, um die Definition aufzubauen. Es gibt verschiedene Typen von *Propria*: a) in einer Art vorkommend, wenn auch nicht in jedem Mitglied (wie die Fähigkeit zum Heilen beim Menschen); b) in der ganzen Art vorkommend, aber nicht nur in einer einzigen Art allein (wie Zweifüßigkeit); c) in der ganzen Art vorkommend, aber nur zu einer bestimmten Zeit und in einer einzigen Art (wie im Alter grau zu werden); d) in einer ganzen Art vorkommend, aber nur in einer einzelnen, und zu jeder Zeit (wie die Fähigkeit zum Lachen beim Menschen).

Dieser letzte Fall wird in der klassischen Literatur am häufigsten zitiert und hat einen interessanten Zug: er ist bikonditional äquivalent mit seinem Subjekt (nur Menschen sind lachende Wesen und umgekehrt). Die Natur des Proprium bleibt sowohl bei Aristoteles als auch bei Porphyrios geheimnisvoll, da es wie etwas in der Mitte zwischen einer wesentlichen und analytischen Eigenschaft und einer enzyklopädischen und synthetischen Eigenschaft Stehendes wirkt.

Wir wollen zu den Differentiae zurückkehren. Differentiae können vom Subjekt *trennbar* sein (wie Heiß-Sein, in Bewegung-Sein, Krank-Sein), und in diesem Sinne sind sie bloße Akzidentien. Aber sie können auch *untrennbar* sein: einige von ihnen sind untrennbar und trotzdem *akzidentiell*, z. B. Hakennasig-Sein. Aber es gibt Differentiae, die *per se wesentlich* zum Subjekt gehören, wie Vernunftbegabt-, Sterblich- und Wissensfähig-Sein. Dieses sind die *differentiae specifieae*, die der Gattung hinzugefügt werden, um die Definition der Art zu bilden.

Differentiae können sowohl *trennend* als auch *konstitutiv* sein. Zum Beispiel'ist die Gattung „Lebende Wesen“ potentiell trennbar in die Differentiae „empfindend/nicht empfindend“, aber die Differentia „empfindend“ kann mit der Gattung „Lebewesen“ zusammengesetzt werden, um die Gattung „Tier“ zu konstituieren. Die Gattung „Tier“ ist trennbar in „vernunftbegabt/nicht vernunftbegabt“, aber der Unterschied „vernunftbegabt“ ist konstitutiv (zusammen mit der Gattung, die er abtrennt) für die Art „vernunftbegabtes Tier“. Also teilen die Differentiae eine Gattung ein (die Gattung enthält *potentiell* diese Gegensätze) und werden gewählt, um eine untere Gattung zu konstituieren.

Die *Eisagoge* spricht nur von einem Baum, aber die mittelalterliche Tradition hat ihn aufgebaut wie in Abb. 11. Im Baum der Abb. 11 markieren die gepunkteten Linien die *trennenden* Differentiae, während die durchgezogenen Linien dieselben Differentiae markieren, insofern sie als *konstitutiv* angesehen werden.

Ein Baum, der kein Baum ist

Es scheint, als zeige der Baum von Abb. 11 den Unterschied zwischen Mensch und Gott, aber nicht den Unterschied zwischen Mensch und Pferd. Tatsächlich zielen alle Beispiele eines Porphyrischen Baumes einem allgemeinen Standard folgend darauf ab zu zeigen, wie der Mensch definiert werden kann und sind deshalb unvollständig. Um das Wesen von Pferden herauszustellen, müßte das Diagramm auf der rechten Seite eine andere Reihe von Disjunktionen aufweisen, um (zusammen mit einem vernunftbegabten Tier) ein nicht vernunftbegabtes (und sterbliches) herauszustellen. Selbst in diesem Fall könnte ein Pferd noch nicht von einem Hund unterschieden werden, man sollte deshalb eine Komplikation auf der rechten Seite des Baumes einfügen, um in das Diagramm eine Vielzahl von weiteren Disjunktionen einzusetzen. Aristoteles hätte ernsthafte Probleme dabei gehabt: in *De partibus animalium* kritisiert er die Methode der Unterscheidung und bietet sozusagen viele mögliche kleine Bäume an, je nach dem spezifischen Problem, das er zu lösen hat.

Wie dem auch sei, der Baum der Abb. 11 ruft einen noch strengeren Einwand hervor. Was Gott vom Menschen unterscheidet, ist der Unterschied „sterblich/unsterblich“, aber auch ein Pferd ist sterblich und wird vom Menschen durch die Differentia „vernunftbegabt/nicht vernunftbegabt“ unterschieden. Deshalb hat man eine der folgenden Alternativen zu wählen: a) die Differentia „sterblich/unsterblich“ ist nicht trennend für die Gattung „vernunftbegabtes Tier“, sondern vielmehr für die Gattung „Tier“ (in diesem ersten Fall jedoch wäre es unmöglich, Mensch und Gott zu unterscheiden); die Differentia „sterblich/unsterblich“ erscheint zweimal, einmal unter „vernunftbegabtes Tier“ und einmal unter „nicht vernunftbegabtes Tier“.

GATTUNGEN und ARTEN

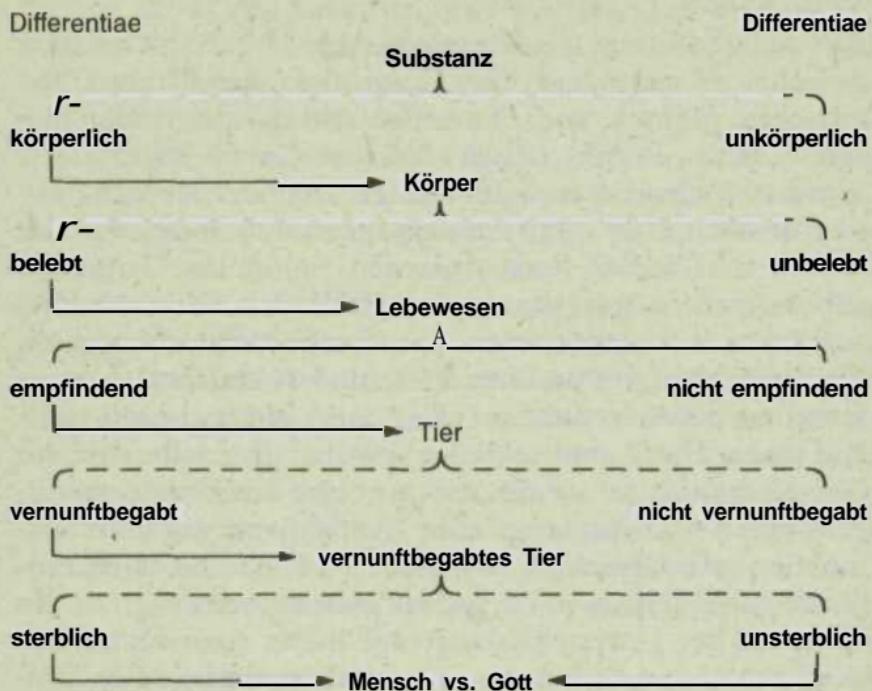


Abb. 11

Porphyrios hätte die zweite Entscheidung nicht abgelehnt; er sagt, daß eine Differentia „oft in vielen Arten beobachtet wird, wie Vierfüßigkeit bei vielen Tieren, die sich von der Art her unterscheiden“ (18.20). Das ist eine sehr wichtige Bemerkung. Und auch Aristoteles sagt: wenn zwei oder mehr Gattungen einer oberen Gattung *untergeordnet* sind (wie es bei Mensch und Pferd insofern der Fall *ist*, als sie beide Tiere sind), hält sie nichts davon ab, dieselben Differentiae zu haben (*Kat.*, 1 b 15 ff.; *Topik*, 4; 164 b 10).

In *Analytica posteriora* (2; 90 b ff.) zeigt Aristoteles, wie man zu einer unzweideutigen Definition der Zahl 3 gelangt. Wenn man daran denkt, daß für die Griechen 1 keine Zahl war (sondern vielmehr Quelle und Maß aller nachfolgenden Zahlen), kann die Zahl 3 als jene ungerade Zahl definiert werden, die Primzahl im doppelten Sinne ist, da sie weder durch Zahlen teilbar (Produkt) noch aus Zahlen zusammengesetzt (Summe) ist. Diese Definition ist bikonditional äquivalent mit dem Ausdruck *drei*. Aber es ist interessant

darzustellen, wie Aristoteles durch sorgfältiges Abtrennen zu diesem Schluß kommt.

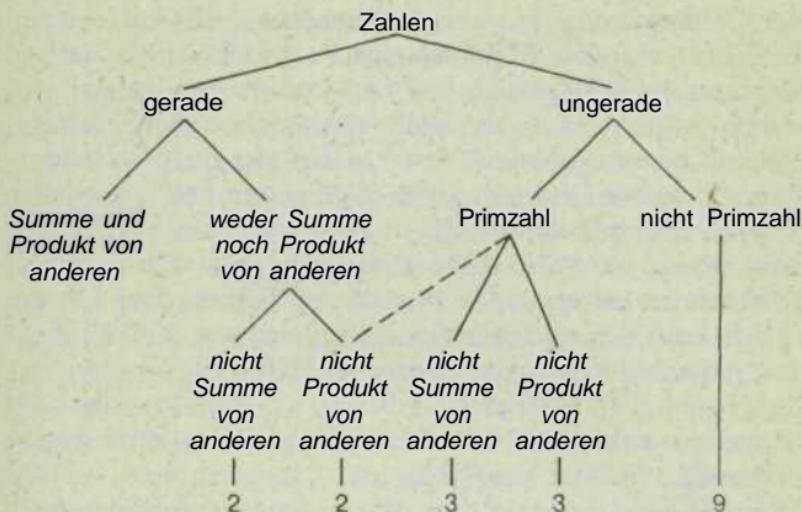


Abb. 12

Diese Art der Abtrennung weist zwei interessante Konsequenzen auf: a) die Eigenschaften, die kursiv wiedergegeben werden, sind nicht exklusiv für einen gegebenen Knoten, sondern können unter mehreren Knoten auftreten; und b) eine gegebene Art (2, 3, 9) kann durch die Verbindung mehrerer oberer Eigenschaften definiert werden. Tatsächlich sind diese Eigenschaften *Differentiae*. Auf diese Weise zeigt Aristoteles durch ein klares Beispiel nicht nur, daß viele *Differentiae* derselben Art zugeordnet werden können, sondern auch, daß *dasselbe Paar von Differentiae unter verschiedenen Gattungen auftreten kann*. Wenn ein gegebener Unterschied einmal dazu gedient hat, eine gegebene Art eindeutig zu definieren, zeigt Aristoteles darüber hinaus, daß man nicht verpflichtet ist, alle anderen Subjekte zu berücksichtigen, auf die er ebenfalls zutrifft: Mit anderen Worten, wenn ein oder mehr *Differentiae* einmal dazu gedient haben, ohne Zweideutigkeiten die Zahl 3 zu definieren, ist es irrelevant, daß sie ebenfalls dazu dienen können, die Zahl 2 zu definieren. (Für eine klare Aussage in diesem Punkt siehe *An. post.*, 2: 97 a 15-25.)

An diesem Punkt können wir einen weiteren Schritt wagen.

Da also gegebene untergeordnete Gattungen durchaus dieselben *Differentiae* haben können und da der Baum der Substanzen gänzlich aus Gattungen besteht, die insgesamt der Gattung an der Spitze untergeordnet sind, ist es schwer zu sagen, wie viele Male dasselbe Paar *Differentiae* auftreten kann. In der *Topik* (1; 106 *aff.*) sagt Aristoteles, daß wir sowohl einen Laut als auch eine materielle Substanz „scharf“ nennen können. Aber „scharf“ ist nicht in beiden Fällen dieselbe *Differentia*, da es im ersten Fall in Opposition zu „dumpf“ steht und im zweiten zu „stumpf“ (derselbe Name wird also doppeldeutig für zwei verschiedene *Differentiae* benutzt). Wenn man von Farben oder Lauten spricht, tritt dagegen eine einzige Opposition „hell/dunkel“ auf. Aristoteles ist davon überzeugt, daß diese Doppeldeutigkeit lediglich lexikalischer Natur ist, weil dasselbe Gegensatzpaar auf zwei verschiedene Fälle von Sinneswahrnehmung (Sehen und Hören) bezogen wird. Diese Doppeldeutigkeit gleicht allerdings dem nicht eindeutigen Gebrauch von *sein* in den beiden Behauptungen *Menschen sind Tiere* (was eine Frage des substantiellen Seins ist) und *diese Menschen sind weiß* (was eine Frage des Akzidens ist): ein Fall, von dem Aristoteles sagt: „Vom Seienden sprechen wir zwar in vielerlei Sinn, beziehen uns aber immer auf einen gewissen Kern“ ($\pi\varrho\delta\varsigma$ EU: *Metaphysik*, 2; 1003 *a* 33). Dieser Bezug auf einen Kern wird (von mittelalterlichen Philosophen) als Analogie, als Proportion und nicht als bloße Doppeldeutigkeit übersetzt werden.

In der *Topik* (1; 107 *b* 30) wird Aristoteles ebenfalls sagen, daß das Paar „hell/dunkel“, wenn es auf einen Körper bezogen ist, eine Art der Farbe ist, aber eine *differentia*, wenn es auf einen Laut bezogen ist (denn eine Note unterscheidet sich von der anderen dadurch, daß sie mehr oder weniger hell oder klar ist). Die ganze Geschichte ist sehr komplex, und man wird den Verdacht nicht los, daß das gesamte Universum der *Differentiae* von metaphorischen Doppeldeutigkeiten verunreinigt ist (seien sie nun von bloßer Zweideutigkeit oder von Analogie verursacht). Ist „Zweifüßigkeit“ auf den Menschen bezogen dasselbe wie „Zweifüßigkeit“ auf einen Vogel bezogen? Ist „vernunftbegabt“, wie es auf den Menschen angewandt wird, dasselbe wie „vernunftbegabt“ auf Gott angewandt?

Viele mittelalterliche Kommentatoren der *Eisagoge* scheinen unseren Verdacht zu fördern. Boethius (*In Isagogen, C.S.E.L.*, 256.10–12, 266.13–15) schreibt, daß „sterblich“ für „nicht vernunftbegabtes Tier“ eine Differentia sein kann und daß die Art „Pferd“ von der Differentia „nicht vernunftbegabt und sterblich“ konstituiert wird. Er schlägt ebenfalls vor, daß „unsterblich“ eine Differentia für himmlische Körper sein kann, die unbelebt und unsterblich sind: „In diesem Fall wird die Differentia *unsterblich* von Arten geteilt, die sich nicht nur in ihrer nächsten Gattung unterscheiden, sondern auch in all ihren Gattungen bis hoch zu der untergeordneten Gattung, die im Baum die zweite von oben ist“ (Stump, 1978: 257).

Stump zufolge ist der Verdacht, den Boethius entstehen läßt, „erstaunlich“ und „beunruhigend“; in Wirklichkeit ist er nur vernünftig. Aristoteles und Porphyrios sagen, daß eine Differentia größer ist (mehr umfaßt) als ihr Subjekt, und das wäre nicht der Fall, wenn *allein* Menschen sterblich wären und *allein* Götter unsterblich. Um ein solches Ergebnis zu erzielen, muß „sterblich/unsterblich“ unter mehr als einer Gattung erscheinen, ebenso die anderen Differentiae. Sonst wäre es unverständlich, warum (nach *Topik*, 4; 144 a 25) die Art den Unterschied impliziert, aber der Unterschied *nicht* die Art: „sterblich“ hat eine größere Extension als „Tier, vernunftbegabt und sterblich“.

Abälard schlägt in seiner *Editio super Porphyrium* (157 v. 15) vor, daß eine gegebene Differentia von mehreren und unterschiedlichen Arten prädiziert wird: „falsum est quod omnis differentia sequens ponit superiores, quia ubi sunt permixtae differentiae, fallit“. Wenn also a) dieselbe Differentia mehrere Arten umfassen kann, b) dasselbe Paar von Differentiae unter mehr als einer Gattung erscheinen kann, c) verschiedene Paare von Differentiae unter vielen Gattungen repräsentiert sein können, indem sie dieselben Namen benutzen (doppelsinnig oder analog) und d) die Frage offen ist, wie hoch die allgemeine Gattung im Baum angesiedelt sein kann, in bezug auf die viele *untergeordnete* Gattungen dieselben Differentiae beherbergen können, dann hat man das Recht, den Porphyrischen Baum wie in Abb. 13 neu zu erstellen.

Dieser neue Baum weist viele interessante Charakteristika auf: a) es ist die Darstellung einer möglichen Welt, in der viele neue und noch unbekannte natürliche Arten entdeckt und definiert werden können (z. B. unkörperliche, belebte und nicht vernunftbegabte Substanzen); b) er zeigt, daß sogenannte Gattungen und Arten lediglich *Namen* sind, mit denen man Bündel von Differentiae etikettiert; c) diesem Baum zufolge kann man nicht voraussagen: wenn sterblich, dann vernunftbegabt, oder wenn nicht vernunftbegabt, dann körperlich usw.; d) als Konsequenz aus c) kann er nach alternativen Hierarchien frei neu organisiert werden.

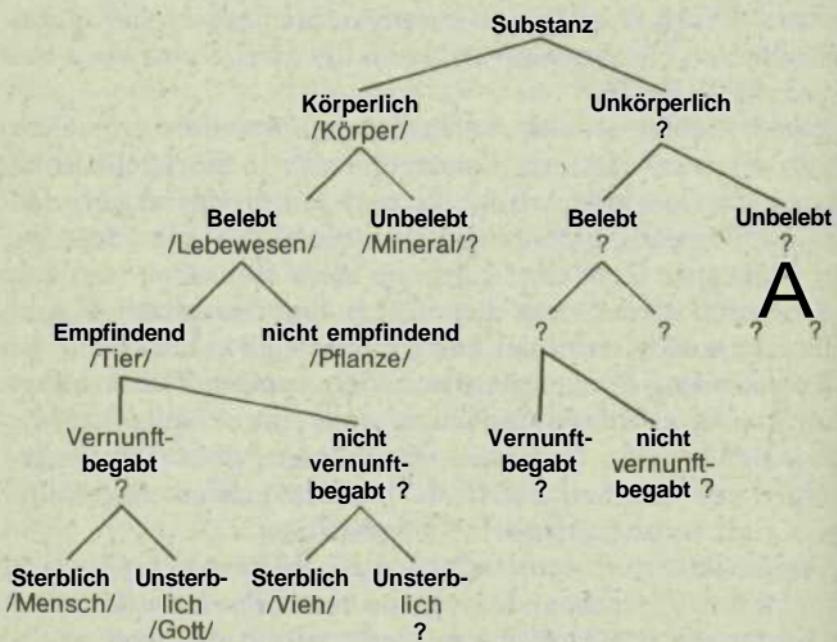


Abb. 13

Was das Charakteristikum a) betrifft, haben wir gesehen, was Boethius zu den himmlischen Körpern gesagt hat. Was das Charakteristikum b) betrifft, muß klar sein, daß *dieser Baum nur aus Differentiae besteht*. Gattungen und Arten sind nur die Namen der Knoten, die aus DisJunktionen durch Differentiae gebildet werden. Boethius, Abälard und andere mittelalterliche Gelehrte waren damit so vertraut, daß sie beständig über die *penuria nominum* klagten, d. h. über die Tatsache, daß wir nicht genügend lexikalische Einheiten ha-

ben, um die Knoten des Baumes zu benennen, die von Differentiae gebildet werden, die Differentiae von oberen Differentiae zugefügt wurden.

Nehmen wir den Fall des konstitutiven Knotens, den man erhält, wenn man der Gattung „Tier“ die Differentia „vernunftbegabt“ hinzufügt: der traditionelle Baum bezeichnet diesen Knoten mit dem Ausdruck *vernunftbegabtes Tier*, was eklatant redundant ist und lediglich den Namen der oberen Gattung wiederholt und den Namen der Differentia, die für die unbenannte Art konstitutiv ist. Diese Faulheit bei der Namensfindung für Arten ist unbegreiflich. Die mittelalterliche Phantasie hätte einen neuen Begriff erdenken können. Es ist ein rein empirischer Umstand, daß jemand den Namen */Tier/* zur Bezeichnung des Knotens fand, der durch Koppelung des Unterschiedes „empfindend“ mit */Lebewesen/* entstand, welches seinerseits der bloße Name der Komposition „belebt + körperlich“ ist. Die Namen der Gattungen sind ungenügend, weil sie bloße Abkürzungen sind: eine Gattung ist nicht mehr als ein Bündel von Differentiae. Gattungen und Arten sind Sprachgespenster, die die wahre Natur des Baumes und des dargestellten Universums verdecken: eine Welt reiner Differentiae.

Wenn also Aristoteles die Arten nicht bei den Prädikabilien aufzählt (da die Art eine Summe von Gattung und Differentia ist), könnten aus demselben Grund auch Gattungen gestrichen werden, weil auch sie bloße Summen von oberen Gattungen und anderen Differentiae sind.

Was Charakteristikum c) betrifft, ist der klassische Porphyrische Baum (wie er in seiner wahren Natur in Abb. 13 enthüllt wurde) *keine hierarchische und geordnete Struktur mehr*, da Differentiae nicht ineinander enthalten sind. Der Baum bietet nicht die geringste Gewähr für Endlichkeit.

Was Charakteristikum d) betrifft, kann der Baum beständig verfeinert und neu angeordnet werden. Da „sterblich“ nicht (notwendig) „vernunftbegabt“ enthält, warum nicht „sterblich“ über „vernunftbegabt“ anordnen? Boethius (*De Divisione*, 6, 7) sagt deutlich, daß diese optionale Teilung bei Aktionen möglich ist. Wir können sagen, daß alles Weiß entweder hart (Perle) oder flüssig (Milch) ist. Die Gattung harter Dinge vorausgesetzt, können wir gleichzeitig sagen, daß einige von ihnen weiß (Perle) und einige von ihnen

schwarz sind (sagen wir: Ebenholz); oder: die Gattung flüssiger Dinge vorausgesetzt, sind einige weiß (Milch) und einige schwarz (sagen wir: Tinte). Deshalb schlägt Boethius vor, daß (zumindest für Akzidentien) viele Bäume arrangiert werden können, die mit denselben Größen operieren, wie in Abb. 14 gezeigt wird.

Boethius sagt jedoch noch etwas mehr (*De Divisione*, 37), nämlich, daß die Wahlfreiheit so weit geht, wie jede Gattung betroffen ist. Wir können Zahlen aufteilen in Primzahlen und Nicht-Primzahlen und genausogut in gerade und ungerade. Wir können Dreiecke entweder nach ihren Seiten oder nach ihren Winkeln einteilen. „*Fit autem generis ciusdem divisio multipliciter ... generis unius fit multiplex divisio ... genus una quodammodo multarum specierum similitudo, est ... atque ideo collectivum plurimarum specierum genus est.*“



Abb. 14

Abälard sagt dasselbe wie Boethius (*Editio super Porphyrium*, 1060 v. 12): „*Pluraliter ideo dicit genera, quia animal dividitur per rationale animal et irrationale; et rationale per mortale et immortale dividitur; et mortale per rationale et irrationale dividitur*“ (soll heißen, wie in Abb. 15). In einem Baum, der aus reinen Unterschieden gebildet wird, können diese Unterschiede *nach der Beschreibung, unter der ein gegebenes Subjekt betrachtet wird* arrangiert werden.

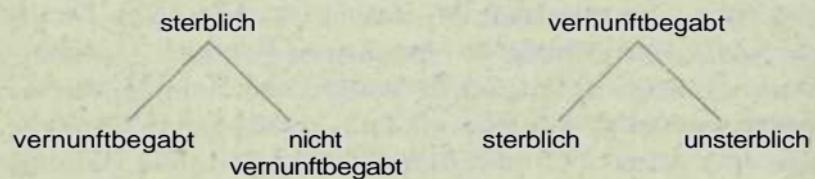


Abb. 15

Differentiae genießen einen so einzigartigen Status, weil sie Akzidentien sind, und Akzidentien sind unendlich oder wenigstens unbestimmt an Zahl.

Differentiae sind Qualitäten, und es ist kein Zufall, daß Gattungen und Arten von Substantiven ausgedrückt werden, Differentiae dagegen von Adjektiven. Sie gehören einem Baum an, der sich von dem Baum der Substanzen unterscheidet. Nach Aristoteles kann ihre Zahl nicht a priori gewußt werden (*Metaphysik*, 7; 1042 b–1043 a). Es ist wahr, daß er dies von nicht wesentlichen Differentiae sagt, aber wer weiß wirklich, welche Differentiae streng wesentlich oder spezifisch sind? Aristoteles spielt mit einigen Beispielen (wie vernunftbegabt und sterblich; und die gesamte mittelalterliche Tradition folgt ihm), wenn er jedoch von anderen natürlichen Arten wie Tieren und von künstlichen Objekten spricht, ist er weitaus vager, so daß seine Leser auf den Verdacht kommen, daß er niemals an einen *endlichen* Prophyrischen Baum gedacht hat.

Der Begriff der *differentia specifica* verhüllt jedoch ein Oxymoron: eine *differentia specifica* ist ein wesentliches Akzidens. Ist es möglich, ein solches philosophisches Rätsel zu lösen? Thomas von Aquin gibt die überraschendste Antwort auf diese Frage. In *De Ente et Essentia* versichert er, daß die *differentia specifica* der substantiellen Form entspricht (die Differenz entspricht der Form, und die Gattung der Materie, zusammen machen sie das Wesen der Substanz aus, deren Definition sie liefern). An diesem Punkt würde es ziemlich merkwürdig erscheinen, ein Akzidens (eine Qualität) mit einer substantiellen Form zu identifizieren, aber Thomas ersinnt eine brillante Lösung: „In rebus sensibiliibus etsi ipsae differentiae essentiales nobis ignotae sunt: unde significantur per differentiae accidentales quae ex essentialibus oriuntur, sicut causa significatur per suum effectum, sicut bipes ponit differentia hominis“ (*De Ente*, 6). Wesentliche Differentiae können nicht direkt von uns erkannt werden; wir wissen (wir erschließen!) sie durch *semiotische Mittel*, durch die Wirkungen (Akzidentien), die sie zeitigen, und diese Akzidentien sind Zeichen ihrer unerkennbaren Ursache.

Diese Idee wird z. B. in der *Summa Theologiae* (1.29.2-3; oder 1.77.1-7) wiederholt. Wir entdecken also, daß Differentiae wie z. B. „vernunftbegabt“ nicht die tatsächliche substantielle Form sind, die die Art als solche konstituiert; Thomas macht deutlich, daß die *ratio* als *potentia animae* außerhalb von *verbo etfacto* erscheint, durch äußerliche Handlungen (und Handlungen sind keine Substanzen, sondern Akzidentien); zu Menschen sagt man, sie sollten vernünftig sein, weil sie ihre rationale Potenz durch ihre Wissenstätigkeit manifestieren, eine Tätigkeit, die sie durch inneres Denken und äußere Rede ausüben (1.79.8ff.). In einem entscheidenden Text (*Contra Gentiles*, 3.46) sagt Thomas, daß Menschen nicht wissen, was sie sind (*quid est*); sie wissen *quod est* (daß sie so sind), insofern, als sie sich selbst wahrnehmen, wie sie eine rationale Tätigkeit ausüben. Was in Wirklichkeit unsere geistigen Fähigkeiten sind, wissen wir „ex ipsorum actuum qualitate“, durch die Qualität der Handlungen, deren Potenzen sie sind.

„Vernunftbegabt“ ist also ein Akzidens, und so sind wir alle die Differentiae, in die der traditionelle Porphyrische Baum sich auflöst.

Der Baum der Gattungen und Arten, der Baum der Substanzen löst sich in einen Staubregen von Differentiae, in einen Tumult von unendlichen Akzidentien, in ein nicht-hierarchisches Netzwerk von *qualia* auf. Das Wörterbuch wird in eine potentiell ungeordnete und begrenzte Galaxis von Stücken von Weltwissen aufgelöst. Das Wörterbuch wird so zu einer Enzyklopädie, weil es ohnehin *eint verkleidete Enzyklopädie* war.

Die Enzyklopädie als Labyrinth

Das Projekt einer enzyklopädischen Kompetenz wird von einer zugrunde liegenden Metaphysik oder einer Metapher (oder einer Allegorie) regiert: der Idee des Labyrinths. Die Utopie eines Porphyrischen Baumes war der einflußreichste Versuch, das Labyrinth auf einen zweidimensionalen Baum zu reduzieren. Aber der Baum erzeugte wiederum das Labyrinth.

Es gibt drei Typen von Labyrinth. Das erste, das klassische,

war linear. Als Theseus das Labyrinth von Kreta betrat, mußte er keine Wahl treffen: er konnte nicht umhin, das Zentrum zu erreichen und vom Zentrum aus den Weg hinaus zu finden. Deshalb mußte auch der Minotaurus im Zentrum *sein*, nämlich um die ganze Sache ein bißchen aufregender zu gestalten. Ein solches Labyrinth wird von einer blinden Notwendigkeit beherrscht. Strukturell gesehen, ist es einfacher als ein Baum: es ist ein Knäuel, und wenn man ein Knäuel aufwickelt, erhält man eine ununterbrochene Linie. In einem solchen Labyrinth ist der Ariadnefaden völlig sinnlos, man *kann* ja gar nicht in die Irre gehen: das Labyrinth selber ist ein Ariadnefaden. Ein solches Labyrinth hat nichts mit einer Enzyklopädie zu tun, ungeachtet seiner wichtigen und durchaus ehrwürdigen symbolischen Bedeutungen.

Der zweite Typ ist ein *Irrgarten* oder *Irrweg*. Der Irrgarten ist eine manieristische Erfindung; ikonologisch gesprochen erscheint er erst in der späten Renaissance. Ein Irrgarten weist Wahlmöglichkeiten zwischen alternativen Pfaden auf, und einige der Pfade führen nicht weiter. In einem Irrgarten kann man Fehler machen. Wenn man einen Irrgarten auseinandernimmt, erhält man einen Baum, bei dem bestimmte Wahlmöglichkeiten anderen gegenüber bevorzugt sind. Einige Alternativen enden an einem Punkt, an dem man gezwungen wird, zurückzukehren, während andere neue Zweige hervorbringen, und nur einer von ihnen führt zum Ausgang. Im Irrgarten kann man einen Ariadnefaden gut gebrauchen, um nicht sein Leben damit hinzubringen, im Kreise zu gehen, weil man ständig dieselben Bewegungen wiederholt. Ein Porphyrischer Baum kann zu einem Irrgarten dieser Art werden, besonders wenn er wie oben neu formuliert wird. Ein Irrgarten benötigt keinen Minotaurus: er ist sein eigener Minotaurus: mit anderen Worten: *der Versuch des Besuchers, den Weg zu finden, ist der Minotaurus*.

Bei einem Labyrinth der dritten Art haben wir es mit einem Netz zu tun (vielleicht beschreibt das Wort *Mäander* am besten den Unterschied zu einem Irrgarten und zu einem *einfachen Labyrinth*). Das charakteristische Merkmal eines Netzes ist es, daß jeder Punkt mit jedem anderen Punkt verbunden werden kann, und wo die Verbindungen noch nicht entworfen sind, können sie trotzdem vorgestellt und

entworfen werden. Ein Netz ist ein unbegrenztes Territorium. Ein Netz ist kein Baum. Das Territorium der Vereinigten Staaten verpflichtet niemanden, von New York aus über St. Louis nach Dallas zu fahren; man kann auch über New Orleans dorthin kommen. Wie Pierre Rosenstiel (1980) anregt, ist ein Netz ein Baum mit zusätzlichen Korridoren, die seine Gabelungen miteinander verbinden und den Baum in ein Vieleck oder in ein System von eingebetteten Vielecken verwandeln. Aber auch dieser Vergleich führt noch in die Irre: ein Vieleck hat Grenzlinien. Im Gegensatz dazu hat das abstrakte Modell eines Netzes weder einen Mittelpunkt noch ein Außen.

Das beste Bild eines Netzes bietet die pflanzliche Metapher des Rhizoms, die Deleuze und Guattari (1976) vorschlagen. Ein Rhizom ist ein Gewirr von Knollen und Knoten und sieht aus wie „Ratten, die durcheinanderwimmeln“. Die Charakteristika einer rhizomatischen Struktur sind die folgenden: a) Jeder Punkt des Rhizoms kann und muß mit jedem anderen Punkt verbunden werden. b) Es gibt keine Punkte oder Positionen in einem Rhizom; es gibt nur Linien (dieser Zug kann bezweifelt werden: sich kreuzende Linien bringen Punkte hervor). c) Ein Rhizom kann an jedem Punkt abgebrochen oder neu Verbunden werden, indem man einer der Linien folgt. d) Das Rhizom ist anti-genealogisch. e) Das Rhizom hat seine eigene Außenseite, mit der es ein anderes Rhizom bildet; daher hat ein rhizomatisches Ganzes weder Außen noch Innen. f) Ein Rhizom ist kein Abdruck, sondern eine offene Karte, die in all ihren Dimensionen mit etwas anderem verbunden werden kann; es kann abgebaut, umgedreht und beständig verändert werden. g) Ein Netzwerk von Bäumen, die sich in alle Richtungen öffnen, kann ein Rhizom bilden (was für uns dasselbe ist wie die Aussage, daß ein Netzwerk von Teilbäumen künstlich aus jedem Rhizom herausgeschnitten werden kann). h) Niemand kann eine globale Beschreibung des ganzen Rhizoms liefern; nicht nur, weil das Rhizom multidimensional kompliziert ist, sondern auch, weil seine Struktur sich in der Zeit ändert; darüber hinaus gibt es in einer Struktur, in der jeder Knoten mit jedem anderen Knoten verbunden werden kann, auch die Möglichkeit widersprüchlicher Schlüsse: wenn p , dann ist jede mögliche Kon-

sequenz von p möglich, diejenige eingeschlossen, die nicht zu neuen Konsequenzen, sondern zu p zurückführt, so daß gleichzeitig sowohl *wenn p, dann q* als auch *wenn p, dann nicht-q* zutrifft. i) Eine Struktur, die nicht global beschrieben werden kann, kann nur als potentielle Summe *lokaler* Beschreibungen beschrieben werden. j) In einer Struktur ohne Außen können die Beschreiber sie nur durch das Innen anschauen; wie Rosenstiehl (1971, 1980) meint, ist ein solches Labyrinth ein *kurzwichtiger Algorithmus*; an keinem seiner Knoten kann man die globale Ansicht aller Möglichkeiten haben, sondern nur die lokale Ansicht der am nächsten gelegenen: jede lokale Beschreibung des Netzes ist eine *Hypothese* des weiteren Verlaufs und kann falsch sein; in einem Rhizom ist Blindheit die einzige Art des Sehens (lokal), und Denken heißt, *nach dem Weg zu tasten*. Das ist der Typ von Labyrinth, an dem wir interessiert sind. Er stellt ein Modell (ein Modell Q) für eine Enzyklopädie als regulative semiotische Hypothese dar.

Einen Mittelweg zwischen einem Baum und dem Rhizom schlugen die Enzyklopädisten der Aufklärung vor. Die Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts, die *Encyclopédie* Diderots und d'Alemberts, machte das Rhizom denkbar, indem sie versuchte, den Baum in eine Landkarte zu verwandeln.

Was ihre hierarchische Struktur betrifft, unterschied sich die Enzyklopädie des 18. Jahrhunderts nicht notwendigerweise von einem Baum. Was sie auszeichnet, ist in erster Linie die hypothetische Natur des Baumes: er stellt nicht eine angenommene Struktur der Welt dar, sondern präsentiert sich als die ökonomischste Lösung, um bestimmte Probleme der Wiedervereinigung des Wissens anzugehen und zu lösen. Darüber hinaus weiß der Enzyklopädist, daß der Baum seinen Inhalt organisiert, aber verarmen läßt, und er hofft, daß er die Verbindungswege zwischen den verschiedenen Knoten des Baumes so präzise bestimmen kann wie möglich, so daß der Baum nach und nach in eine geographische Darstellung oder Landkarte verwandelt wird.

D'Alembert informiert in seiner einleitenden Abhandlung der *Encylopédie* über die Kriterien für die Zusammenstellung des Werkes. In einer Hinsicht entwickelt er die Metapher des Baumes, in einer anderen stellt er sie in Frage und spricht statt dessen von einer Wörterkarte und einem Labyrinth:

„Das allgemeine System der Wissenschaften und Künste ist wie ein Labyrinth, wie ein Weg mit vielen Windungen, den der Verstand beschreitet, ohne zu wissen, in welcher Richtung er sich halten muß ... Diese Regellosigkeit würde jedoch bei aller geistig-philosophischen Sicht eine Darstellung in einer enzyklopädischen Gesamtübersicht [frz.: un arbre encyclopédique] verzerren oder völlig unmöglich machen ... Das System unserer Kenntnisse endlich setzt sich aus verschiedenen Wissenszweigen zusammen, die teilweise einen gemeinsamen Berührungspunkt aufweisen; und da man von diesem Punkte aus nicht auf allen Wegen gleichzeitig weiterarbeiten kann, ist die Entscheidung der geistigen Veranlagung des Einzelnen überlassen ...“

Bei der enzyklopädischen Zusammenstellung unseres Wissens liegt der Fall jedoch anders. Der Zweck dieser Ordnung besteht in einer Aufstellung in möglichst begrenztem Raum, und der Philosoph soll gewissermaßen über diesem Labyrinth stehen und von einem überlegenen Standpunkt aus gleichzeitig die hauptsächlichen Künste und Wissenschaften erfassen können; er soll die Gegenstände seiner theoretischen Erwägungen und die mögliche Arbeit an diesen Gegenständen mit einem schnellen Blick übersehen; er soll die allgemeinen Zweige des menschlichen Wissens mit ihren charakteristischen Unterschieden oder ihren Gemeinsamkeiten herausstellen und gelegentlich sogar die unsichtbaren Wege aufzeigen, die von dem einen zum anderen führen. Man könnte an eine Art Weltkarte denken, auf der die wichtigsten Länder, ihre Lage und ihre Abhängigkeit voneinander sowie die Verbindung zwischen ihnen in Luftlinie verzeichnet sind; diese Verbindung wird immer wieder durch unzählige Hindernisse unterbrochen, die nur den Bewohnern oder Reisenden des in Frage kommenden Landes bekannt sind und nur auf bestimmten Spezialkarten verzeichnet werden können. Solche Spezialkarten stellen nun die verschiedenen Artikel der Enzyklopädie dar, und der Stammbaum oder die Gesamtübersicht wäre dann die Weltkarte.

Ähnlich wie auf den allgemeinen Karten unserer Weltkugel die Gegenstände entsprechend zusammengerückt erscheinen und je nach dem Gesichtswinkel, den das Auge infolge der Kartenzeichnung des Geographen einnimmt, ein verändertes Bild zeigen, so wird die Gestalt der Enzyklopädie von dem Standpunkt abhängen, den man bei der Betrachtung des gesamten Bildungswesens zu vertreten gedacht. Man könnte sich demnach ebenso viele wissenschaftliche Systeme denken wie Weltkarten verschiedenen Blickwinkels ..." (zitiert nach der dt. Übersetzung, Hamburg 1955).

D'Alembert sagt mit großer Klarheit, daß es kein Zentrum dessen gibt, was eine Enzyklopädie darstellt. Die Enzyklopädie ist ein Pseudobaum, der das Aussehen einer Orts-

karte annimmt, um vorübergehend und lokal darzustellen, was in Wirklichkeit nicht darstellbar ist, weil es ein Rhizom ist, eine unvorstellbare Globalität.

Das Universum der Semiose, d. h. das Universum menschlicher Kultur, muß man sich wie ein Labyrinth der dritten Art strukturiert vorstellen: a) Es ist gemäß einem *Netz von Interpretanten* strukturiert. b) Es ist virtuell *unendlich*, weil es multiple Interpretationen berücksichtigt, die von verschiedenen Kulturen realisiert werden: ein gegebener Ausdruck kann so viele Male interpretiert werden und auf so viele Arten, wie er tatsächlich in einem gegebenen kulturellen Rahmen interpretiert worden ist; es ist unendlich, weil jeder Diskurs über die Enzyklopädie die vorherige Struktur der Enzyklopädie selbst in Zweifel zieht. c) Es registriert nicht nur „Wahrheiten“, sondern vielmehr das, was über die Wahrheit gesagt wurde oder *was* für wahr gehalten wurde, genauso gut wie das, was für falsch oder imaginär oder legendär gehalten wurde, vorausgesetzt, daß eine gegebene Kultur überhaupt einen Diskurs über irgendein Thema ausgearbeitet hat; die Enzyklopädie registriert nicht nur die „historische“ Wahrheit, daß Napoleon auf St. Helena starb, sondern auch die „literarische“ Wahrheit, daß Julia in Verona starb. d) Eine solche semantische Enzyklopädie wird nie vollendet und existiert nur als *regulative Idee*; nur auf der Grundlage einer solchen regulativen Idee kann man einen gegebenen Teil der gesellschaftlichen Enzyklopädie auch wirklich isolieren, soweit es sinnvoll erscheint, um bestimmte Teile tatsächlicher Diskurse (und Texte) zu interpretieren. e) Ein solcher Begriff von Enzyklopädie leugnet nicht die Existenz strukturierten Wissens, er legt nur nahe, daß ein solches Wissen nicht als globales System erkannt und organisiert werden kann; er liefert nur „lokale“ und vorübergehende Systeme des Wissens, denen von alternativen und gleichermaßen „lokalen“ kulturellen Organisationen widersprochen werden kann; jeder Versuch, diese lokalen Organisationen als einzigartig und „global“ zu erkennen - indem ihre Parteilichkeit ignoriert wird -, bringt *ideologische* Voreingenommenheit hervor.

Der Porphyrische Baum versuchte, das Labyrinth zu zähmen. Er schaffte es nicht, weil er es nicht konnte, aber viele zeitgenössische Sprachtheorien versuchen immer noch, diesen unmöglichen Traum wiederzubeleben.

Das Wörterbuch als Werkzeug

Nachdem wir demonstriert haben, daß die theoretische Idee einer semantischen Darstellung im Format eines Wörterbuchs unhaltbar ist, sollten wir jedoch daran erinnern, daß wörterbuchartige Darstellungen angemessene Werkzeuge sein können.

Das System von Hyperonymen, das ein Wörterbuch zur Verfügung stellt, ist eine Möglichkeit, „Definitionsenergien“ zu sparen. Wenn man sagt, daß eine Rose eine Blume ist, schlägt man nicht vor, daß „Blume“ ein Primitivum ist, das nicht interpretiert werden kann, man nimmt einfach an, daß aus Gründen der Ökonomie in diesem spezifischen Kontext alle die Eigenschaften, die Blumen allgemein zugeschrieben werden, nicht in Frage gestellt werden sollen. Sonst würde man sagen *eine Rose ist eine Blume*, aber ...

In einem Gespräch zwischen Mann und Frau weiß der Mann, daß es keine absolute und einzigartige Darstellung von *man* gibt, er ist jedoch - gerade deswegen - gezwungen, *ad hoc* eine wörterbuchartige lokale Darstellung zu erdenken, um den glatten Verlauf der Konversationsinteraktion zu sichern. An anderer Stelle (Eco, 1976: 3.) werden wir sehen, daß man sich auf wörterbuchartige Darstellungen verlassen muß, um nach dem vorgeschlagenen Modell Metaphern zu erzeugen und zu interpretieren. D'Alembert machte darauf aufmerksam, daß man beim Schaffen einer echten Enzyklopädie genau weiß, daß jede Eintragung je nach Beschreibung, unter der sie betrachtet wird, in verschiedene Klassen aufgenommen werden kann, aber am Ende (und wenn auch nur vorübergehend) muß eine Eintragung in *eine* gegebene Klasse aufgenommen werden, und ihre Darstellung wird so im Format eines provisorischen Wörterbuchs „eingefroren“.

Wenn Putnam „flüssig“ unter den semantischen Merkmalen von *Wasser* aufzählt, benutzt er dieses Hyperonym, weil er nicht alle Eigenschaften in Frage stellen muß, die Flüssigkeiten normalerweise zugeschrieben werden, um eine Definition von *Wasser* zu erstellen. Kraft seiner abkürzenden Entscheidung kann er bei seiner Beschreibung bestimmte stereotypische Eigenschaften des Wassers, nämlich jene der physikalischen Wahrnehmbarkeit, der Nässe und der Ver-

dampfung, auslassen; er setzt einfach voraus, daß wir all diese Eigenschaften Flüssigkeiten zuschreiben, ohne sie in Frage zu stellen - bis zu dem Moment, in dem eine plötzliche Wandlung im wissenschaftlichen Paradigma unsere Kultur dazu zwingen wird, ihre gesamte Vorstellung von Flüssigkeit in Frage zu stellen. Die Funktion von Hyperonymen in einem lexikalischen System hängt genau von den epistemologischen Entscheidungen ab, die das Leben einer Kultur beherrschen. Wir können eine wörterbuchartige Wiedergabe erfinden, um in jedem Kontext Definitionenergien zu sparen, in dem gewisse „zentrale“ Voraussetzungen eines kulturellen Systems *als selbstverständlich betrachtet* werden. Jedesmal, wenn wir einen Konsensbereich anerkennen und umschreiben wollen, innerhalb dessen ein gegebener Diskurs bleiben sollte, setzen wir ein örtliches Wörterbuch voraus, denn ein *einzelner* Diskurs soll unsere Weltsicht nicht global ändern.

Wenn also die Enzyklopädie eine ungeordnete Menge von Merkmalen (und von Rahmen, Skripten, textorientierten Instruktionen) ist, sind die wörterbuchartigen Arrangements, die wir ständig aufstellen, ihre vorübergehende und pragmatisch nützliche hierarchische Neueinschätzung. In diesem Sinne sollte man eine gängige Unterscheidung zwischen Wörterbuch (streng „semantisch“) und Enzyklopädie (verunreinigt von „pragmatischen“ Elementen) auf den Kopf stellen: *die Enzyklopädie ist ein semantisches Konzept, und das Wörterbuch ist ein pragmatisches Mittel.*

Man könnte sich nach einem tieferen Grund für all das fragen. Man kann berechtigterweise fragen, ob es einen „universellen“ oder „biologischen“ Grund gibt, aus dem bestimmte Eigenschaften „wörterbuchartiger“ erscheinen als andere. Unzweifelhaft stellen wir häufig die Meinung in Frage, daß Menschen grausam oder vernunftbegabt und daß Hunde des Menschen beste Freunde sind, weniger häufig stellen wir den allgemeinen und starken Glauben in Frage, daß es sich bei beiden um Tiere handelt. Quine (1951) hat diese Frage bereits beantwortet: jede Kultur hat ein stark organisiertes Zentrum und eine verschwommenere „Peripherie“, und um die zentralen Konzepte zu ändern, muß man eine radikale wissenschaftliche Revolution abwarten. Bestimmte Wörterbucheigenschaften sind kraft dieser *kultu-*

reellen Trägheit Wörterbucheigenschaften und bleiben es auch. Diese Eigenschaften sind nicht aus logischen oder biologischen Gründen „wörterbuchartig“, sondern aus *historischen* Gründen. Unsere Darstellungen respektieren normalerweise aus vielen intuitiven Gründen dieses Erbe. Viele Eigenschaften, die an den höheren Knoten so vieler wörterbuchartiger Bäume angesiedelt sind (wie „Lebewesen“ oder „Körper“ oder „körperlich“), sind in der Weltsicht unserer Kultur seit Jahrtausenden fest verwurzelt. Es ist jedoch nicht unmöglich, an einen neuen Diskurs zu denken, in dem diese Konzepte zum Ziel eines kritischen Abbaus unseres kulturellen Paradigmas werden. In meinen Ausführungen über die Metapher (Eco, 1976) habe ich zu zeigen versucht, daß ein poetischer Text manchmal darauf abzielt, gerade unsere am wenigsten in Frage gestellten Voraussetzungen zu zerstören; in diesen Fällen kann es passieren, daß farblose grüne Ideen wütend schlafen können (und vielleicht müssen), und wir uns nicht des Verdachts erwehren können, daß Ideen vielleicht körperlicher sind, als wir normalerweise glauben. Die Interpretation eines metaphorischen Textes erfordert seitens des Interpreten größte Flexibilität beim Re-Arrangieren der ehrwürdigsten höheren Knoten gängiger Wörterbücher.

In allgemeineren Kontexten kann man beschließen, daß bestimmte Eigenschaften „wichtiger“, „zentraler“, „diagnostischer“, widerstandsfähiger sind als andere. Wenn man einmal erkannt hat, daß das Wörterbuch kein festes und eindeutiges Bild des semantischen Universums ist, besitzt man die Freiheit, es zu benutzen, wann immer man es benötigt.

WIDERSPRÜCHE DER AVANTGARDE

Die Poetik des offenen Kunstwerkes

Unter den jüngsten Produktionen der Instrumentalmusik fallen einige Kompositionen durch ein gemeinsames Merkmal, nämlich die dem Interpreten bei der Ausführung zugesandte Freiheit auf: der Interpret hat nicht nur, wie in der traditionellen Musik, die Möglichkeit, die Anweisungen des Komponisten seinem eigenen Empfinden gemäß aufzufassen, sondern soll in die Form der Komposition selbst eingreifen, häufig durch Bestimmung der Notendauer oder der Abfolge der Töne in einem Akt schöpferischer Improvisation. Wir nennen einige der bekanntesten Beispiele: 1. Im *Klavierstück XI* von Karlheinz Stockhausen schlägt der Komponist dem Ausführenden auf einem einzigen großen Blatt eine Reihe von Gruppen vor, unter denen dieser wählen soll; zuerst diejenige, mit der er beginnt, dann, von Fall zu Fall, die folgende; die Freiheit des Interpreten beruht hier auf der kombinatorischen Struktur des Stücks, darauf, daß er selbstständig die Abfolge der musikalischen Phrasen „montiert“. 2. In der *Sequenza per flaute solo* von Luciano Berio hat der Interpret ein Notenblatt vor sich liegen, auf dem Tonfolge und Lautstärke festgelegt sind, während die Dauer jeder Note von dem Wert abhängt, den der Interpret ihr innerhalb konstanter, konstanter Metronomzahlen entsprechender Zeiträume geben will. 3. Über seine Komposition *Scambi* („Vertauschungen“) äußert Henri Pousseur sich wie folgt: „*Scambi* sind weniger ein Stück als ein *Möglichkeitsfeld*, eine Einladung zum Auswählen. Sie bestehen aus sechzehn Abschnitten. Jeder von ihnen kann mit *zwei* anderen zusammengefügt werden, ohne daß die logische Kontinuität der musikalischen Entwicklung darunter leidet: zwei Ab-

schnitte beginnen auf dieselbe Weise (während sie sich danach in unterschiedlicher Weise entwickeln), zwei andere Abschnitte wiederum können zum gleichen Punkt führen. Da mit jedem Abschnitt begonnen und aufgehört werden kann, ist eine große Zahl zeitlicher Kombinationen möglich. Schließlich können die beiden Abschnitte, die den gleichen Anfang haben, gleichzeitig gespielt werden, was eine komplexere strukturelle Polyphonie ergibt ... Man kann sich diese formalen Vorschläge auch auf Tonbändern aufgezeichnet denken, die fertig in den Handel kommen. Wer im Besitz einer relativ kostspieligen akustischen Anlage ist, könnte dann zu Hause eine neue Art musikalischer Phantasie an ihnen betätigen, eine neue kollektive Erlebnisweise von klingendem Material und Zeit." 4. In der 3. Sonate für Klavier sieht Pierre Boulez einen ersten Teil (*Antiphonie, Formant 1*) vor, bestehend aus zehn Abschnitten auf zehn einzelnen Blättern, die wie Karten kombinierbar sind (wenn auch nicht alle Kombinationen erlaubt sind); der zweite Teil (*Formant 2, Trope*) setzt sich zusammen aus vier Abschnitten, die zirkulär strukturiert sind, weshalb man bei jedem von ihnen beginnen und mit den anderen weiterfahren kann, bis der Kreis durchlaufen ist. Innerhalb der Abschnitte gibt es keine Möglichkeit zu eingreifenden interpretativen Veränderungen, doch beginnt einer von ihnen, *Parenthèses*, mit einem zeitlich festgelegten Takt, auf den ausgedehnte, zeitlich freie Parenthesen folgen. Eine Art von Regel wird gesetzt durch die Vorschriften für die Verbindung der einzelnen Stücke (etwa *sans retenir, enchaîner sans Interruption* usw.).

In allen diesen Fällen (und es sind nur vier aus vielen möglichen Beispielen) springt ein makroskopischer Unterschied zwischen dieser Art musikalischer Kommunikation und derjenigen, an die die klassische Tradition uns gewöhnt hat, sofort ins Auge. Ganz elementar kann dieser Unterschied so formuliert werden: ein klassisches Musikwerk - eine Bachfuge, die *Aida* oder *Sacre du Printemps* - war ein Ganzes aus musikalischen Realitäten, die der Komponist in definiter und abgeschlossener Weise organisierte und dem Hörer darbot, indem er sie in konventionelle Zeichen übersetzte, die es den Ausführenden gestatteten, die vom Komponisten imaginierte Form in ihren wesentlichen Zügen zu

reproduzieren; diese neuen Musikwerke hingegen bestehen nicht aus einer abgeschlossenen und definiten Botschaft, nicht aus einer eindeutig organisierten Form, sondern bieten die Möglichkeit für mehrere, der Initiative des Interpreten anvertraute Organisationsformen; sie präsentieren sich folglich nicht als geschlossene Kunstwerke, die nur in einer einzigen gegebenen Richtung ausgeführt und aufgefaßt werden wollen, sondern als „offene“ Kunstwerke, die vom Interpreten im gleichen Augenblick, in dem er sie vermittelt, erst vollendet werden.¹

Zur Vermeidung terminologischer Mißverständnisse ist hier noch zu bemerken, daß die Bezeichnung „offen“, durch die wir diese Werke definieren, zwar ausgezeichnet eine neue Dialektik zwischen Werk und Interpret benennt, dies aber nur tut aufgrund einer Konvention, durch die wir von anderen möglichen und legitimen Bedeutungen dieser Vokabel absehen. So hat man in der Ästhetik über die „Geschlossenheit“ und „Offenheit“ eines Kunstwerkes diskutiert: diese beiden Termini meinen einen Aspekt des Kunstgenusses, den wir alle aus eigener Erfahrung kennen, und den zu bestimmen wir uns oft gedrungen fühlen: Einerseits ist ein Kunstwerk nämlich ein Objekt, in dem sein Schöpfer ein Gewebe von kommunikativen Wirkungen derart organisiert hat, daß jeder mögliche Konsument (über das als Stimulans von Sensibilität und Intellekt empfundene Spiel von Antworten auf die Konfiguration der Wirkungen) das Werk selbst, die ursprünglich vom Künstler imaginierte Form nachverstehen kann. In diesem Sinne produziert der Künstler eine in sich geschlossene Form und möchte, daß diese Form, so wie er sie hervorgebracht hat, verstanden und genossen werde; andererseits bringt jeder Konsument bei der Reaktion auf das Gewebe der Reize und dem Verstehen ihrer Beziehungen eine konkrete existentielle Situation mit, eine in bestimmter Weise konditionierte Sensibilität, eine bestimmte Bildung, Geschmacksrichtungen, Neigungen, persönliche Vorurteile, dergestalt, daß das Verstehen der ursprünglichen Form gemäß einer bestimmten individuellen Perspektive erfolgt. Im Grunde ist eine Form ästhetisch gültig gerade insofern, als sie unter vielfachen Perspektiven gesehen und aufgefaßt werden kann und dabei eine Vielfalt von Aspekten und Resonanzen manifestiert, ohne jemals

aufzuhören, sie selbst zu sein (ein Verkehrsschild dagegen kann ohne Irrtum nur in einem einzigen Sinne aufgefaßt werden und hört, wenn es phantasiehaft umgedeutet wird, auf, *dieses* Signalschild mit seiner besonderen Bedeutung zu sein). In diesem Sinne also ist ein Kunstwerk, eine in ihrer Perfektion eines vollkommen ausgewogenen Organismus vollendete und *geschlossene* Form, doch auch *offen*, kann auf tausend verschiedene Arten interpretiert werden, ohne daß seine irreproduzierbare Einmaligkeit davon angetastet würde. Jede Rezeption ist so eine *Interpretation* und eine *Realisation*, da bei jeder Rezeption das Werk in einer originellen Perspektive neu *auflebt*.²

Doch ist klar, daß Werke wie die Berios oder Stockhausens in einem weit weniger metaphorischen und viel greifbareren Sinne „offen“ sind; sie sind, um *es* so einfach auszudrücken, „nicht fertige“ Werke, die der Künstler dem Interpreten mehr oder weniger wie die Teile eines Zusammensetzungsspiels in die Hand gibt, scheinbar uninteressiert, was dabei herauskommen wird. Diese Deutung ist paradoxal und ungenau, doch gibt der Außenaspekt dieser musikalischen Erfahrungen in der Tat Gelegenheit zu einem derartigen Mißverständnis; einem fruchtbaren Mißverständnis Übrigens, weil diese verwirrende Seite solcher Erfahrungen uns veranlassen muß, zu überlegen, *warum* heute ein Künstler den Drang fühlt, in dieser Richtung zu arbeiten; aufgrund welcher geschichtlichen Entwicklung der ästhetischen Sensibilität; unter Mitwirkung welcher kulturellen Faktoren unserer Zeit; und wie diese Erfahrungen im Lichte der ästhetischen Theorie zu sehen sind.

Die Poetik des „offenen“ Kunstwerkes strebt, wie Pousseur sagt,³ danach, im Interpreten „Akte bewußter Freiheit“ herzorzufen, ihn zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen er seine Form herstellt, ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die ihm die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerkes vorschreibe; doch könnte man (im Anschluß an die weitere Bedeutung des Terminus „Offenheit“, von der wir sprachen) einwenden, daß jedes Kunstwerk, auch wenn es nicht als materiell ungeschlossen erscheint, eine freie und schöpferische Ant-

wort fordert, schon deshalb, weil es nicht wirklich verstanden werden kann, wenn der Interpretierende es nicht in einem Akt der Kongenialität mit seinem Urheber neu erfindet. Allerdings ist dies eine Erkenntnis, zu der die zeitgenössische Ästhetik erst nach dem Erlangen einer reifen kritischen Bewußtheit hinsichtlich der interpretativen Beziehung gekommen ist; frühere Künstler waren von dieser Bewußtheit noch weit entfernt.

Heute hingegen haben vor allem die Künstler dieses Bewußtsein; sie machen die „Offenheit“, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen.

Die Bedeutung des subjektiven Anteils bei der Rezeption eines Kunstwerkes (die Tatsache, daß seine Rezeption eine interaktive Beziehung zwischen dem Subjekt, das „anschaut“, und dem Werk als einem objektiv Gegebenen impliziert) war – besonders in den bildenden Künsten – auch den Alten nicht entgangen. Platon etwa bemerkt im *Sopistes*, daß die Maler die Proportionen nicht objektiv wiedergeben, sondern nach dem Gesichtswinkel, unter dem die Gestalten dem Beobachter erscheinen; Vitruvius unterscheidet zwischen *Symmetrie* und *Eurhythmie* und faßt die letztere als Angleichung der objektiven Proportionen an die subjektiven Bedürfnisse des Anschauens auf; die Entwicklung von Theorie und Praxis der Perspektive bezeugt die zunehmende Reifung des Bewußtseins von der Funktion der interpretierenden Subjektivität gegenüber dem Werk. Dennoch unterliegt es keinem Zweifel, daß diese Überlegungen nicht zu *offenen*, sondern gerade zu *geschlossenen* Kunstwerken führten: die verschiedenen perspektivistischen Kunstgriffe sind nichts anderes als Konzessionen an die Erfordernisse der Situationsbestimmtheit des Betrachters, um ihn dazu zu bringen, daß er die Gestalt *in der einzigen richtigen Weise* sieht, der nämlich, auf die der Urheber (durch die Anwendung visueller Kunstgriffe) das Bewußtsein des Rezipierenden konzentrieren wollte.

Nehmen wir ein anderes Beispiel: im Mittelalter entwickelt sich eine Theorie der Allegorik, der gemäß die Heilige Schrift (und in der Folge auch die Dichtung und die bildenden Künste) nicht nur im wörtlichen Sinne, sondern auf

drei weitere Arten interpretiert werden kann, nämlich allegorisch, moralisch und anagogisch. Diese Theorie wurde bekannt durch Dante, geht aber zurück auf Paulus (*videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem fide ad fadem*) und wurde weiterentwickelt durch Hieronymus, Augustinus, Beda, Scotus Eriugena, Hugo und Richard von St. Victor, Alain de Lilie, Bonaventura, Thomas von Aquin und andere, bis sie schließlich zum Kernpunkt der mittelalterlichen Poetik wurde. Einem derart verstandenen Werk eignet zweifellos eine gewisse „Offenheit“; der Leser des Textes weiß, daß jeder Satz, jede Figur offen ist auf eine Vielfalt von Bedeutungen hin, die er entdecken soll; das geht so weit, daß er je nach Stimmungslage sich des Leseschlüssels bedient, der ihm am entsprechendsten erscheint, und das Werk in dem gewollten Sinne *benutzt* (und es damit in gewisser Weise anders zum Leben erweckt, als es ihm bei einer früheren Lektüre erscheinen konnte). Doch bedeutet in diesem Falle „Offenheit“ nicht wirklich „Unbestimmtheit“ der Kommunikation, „unbegrenzte“ Möglichkeiten der Form, Freiheit in der Interpretation; es gibt nur eine Anzahl starr fixierter und bedingter Möglichkeiten, so daß die interpretative Reaktion des Lesers niemals der Kontrolle des Autors entgleitet. Hören wir dazu Dante in der 13. *Epi-stola*: „Diese Behandlungsart läßt sich an folgenden Versen verdeutlichen: *In exitu Israel de Egypto, domus Jacob de populo barbaro, facta est Judea sanctificatio ejus, Israel potestas ejus.* Wenn wir allein den Buchstaben betrachten, dann ist der Auszug der Kinder Israel aus Ägypten zur Zeit des Moses gemeint; sehen wir auf die Allegorie, so ist unsere Erlösung durch Christus bedeutet; der moralische Sinn ist die Wendung der Seele aus Trauer und Elend der Sünde zum Stand der Gnade; der anagogische der Ausgang der heiligen Seele aus der Knechtschaft dieser Verderbnis zur Freiheit der ewigen Herrlichkeit.“ Es ist klar, daß es weitere Lesarten nicht gibt: der Leser kann sich im Bereich dieses vierseitigen Satzes mehr dem einen als dem anderen Sinne zuwenden, aber immer nur nach Regeln notwendiger und vorbestimmter Eindeutigkeit. Die Bedeutung der allegorischen Figuren und Embleme, die der mittelalterliche Leser bei seiner Lektüre antrifft, ist festgelegt in den Enzyklopädien, den Bestiarien und Lapidarien dieser Zeit; die Symbolik ist objek-

tiv und institutionell.⁴ Zugrunde liegt dieser Poetik der Eindeutigkeit und Notwendigkeit ein geordneter Kosmos, eine Hierarchie der Wesenheiten und Gesetzmäßigkeiten, die der Dichter auf verschiedenen Ebenen verdeutlichen kann, die aber jeder in der einzigen möglichen Weise aufzufassen hat: der vom schöpferischen *logos* eingesetzten. Die Ordnung des Kunstwerkes ist die einer herrscherlichen und theokratischen Gesellschaft; die Leseregeln sind Regeln einer autoritären Führung, die den Menschen bei allen seinen Handlungen leiten, ihm die Ziele vorschreiben und die Mittel in die Hand geben.

Die vier Lesemöglichkeiten des allegorischen Kunstwerkes sind nicht nur quantitativ von den vielen möglichen eines modernen „offenen“ Kunstwerkes verschieden: wir werden zu zeigen versuchen, daß diesen unterschiedlichen Erfahrungen ein unterschiedliches Weltbild zugrunde liegt.

Wenn wir in der geschichtlichen Entwicklung rasch weitergehen, so können wir einen klar ausgeprägten Aspekt von „Offenheit“ (im modernen Sinne dieses Terminus) in der „offenen Form“ des Barock finden. Hier negiert man gerade die statische und unmißverständliche Bestimmtheit der klassischen Renaissanceform, des um eine Mittelachse entwickelten Raumes, der von symmetrischen Linien und geschlossenen Winkeln, die auf das Zentrum hinweisen, so begrenzt wird, daß eher die Vorstellung von einer „essentiellen“ Ewigkeit als von Bewegung suggeriert wird. Die barocke Form hingegen ist dynamisch, strebt nach einer Unbestimmtheit der Wirkung (in ihrem Spiel von Fülle und Leere, Licht und Schatten, mit ihren Kurven, gebrochenen Linien, unterschiedlichen Neigungswinkeln) und suggeriert eine fortschreitende Auflösung des Raumes; das Streben nach Bewegung und Illusion bewirkt, daß die plastischen Massen des Barock niemals die Feststellung eines bevorzugten, frontalen, definiten Standpunktes gestatten, von dem aus sie zu betrachten wären, sondern den Betrachter ständig dazu veranlassen, den Standort zu wechseln, um das Werk unter immer neuen Aspekten zu sehen, so als ob es in beständiger Umwandlung begriffen wäre. Wenn die barocke Geistigkeit als die erste deutliche Manifestation der modernen Kultur und Sensibilität betrachtet wird, so deshalb, weil sich hier zum ersten Mal der Mensch der Norm des Kanoni-

sehen (der Garantie für die kosmische Ordnung und die Beständigkeit der Wesenheiten) entzieht und in Kunst und Wissenschaft einer in Bewegung befindlichen Welt gegenübersteht, die ein schöpferisch-erfinderisches Verhalten von ihm verlangt. Die Poetiken der „*maraviglia*“, des „*esprit*“, des „*wit*“ streben jenseits ihres scheinbaren Byzantinismus nach einer Formulierung dieser schöpferisch-erfinderischen Aufgabe des neuen Menschen, der im Kunstwerk nicht ein Objekt sieht, das auf als schön zu genießenden, frei zutage liegenden Beziehungen *beruht*, sondern ein zu ergründendes Geheimnis, eine zu leistende Aufgabe, ein Stimulans für die Lebhaftigkeit der *Einbildungskraft*.⁵ Doch sind auch dies Ergebnisse der modernen Kritik, die erst die heutige Ästhetik in Gesetze fassen konnte: es wäre gewagt, in der barocken Poetik eine bewußte Thematisierung des „offenen“ Kunstwerkes suchen zu wollen.

Zwischen Aufklärung und Romantik schließlich profiliert sich eine Vorstellung von „reiner Poesie“ heraus, gerade weil die vom englischen Empirismus vertretene Ablehnung allgemeingültiger Ideen und abstrakter Gesetze die „Freiheit“ des Dichters betont und damit eine Thematik der „Schöpfung“ ankündigt. Die Entwicklung geht von Burkes Aussagen über die emotionale Macht der Worte zu denen des Novalis über die reine evokative Macht der Poesie als einer Kunst des unbestimmten Sinnes und der unpräzisen Bedeutung. Eine Idee erscheint um so individueller und stimulierender, je mehr Gedanken, Welten und Haltungen in ihr sich kreuzen und zusammentreffen. Wenn ein Kunstwerk viele Bedeutungen, viele Gesichter und Weisen, verstanden und geschätzt zu werden, aufweist, ist es am interessantesten und ein reiner Ausdruck der Persönlichkeit.⁶

Doch erst nach der Romantik erscheint in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit dem Symbolismus eine bewußte Poetik des „offenen“ Kunstwerkes. Verlaines *Art Poétique* spricht sie deutlich aus:

De la musique avant toute chose,
et pour cela préfère l'impair
plus vague et plus soluble dans l'air
sans rien en lui qui pese et qui pose.

Car nous voulons la nuance encore,
pas la couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance, seule fiance
le reve au reve et la flute au cor!

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux et d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
éparse au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym ...
Et tout le rest est littérature.

Musik sei dein Lied vor allen Dingen!
Drum ziehe vor, was noch unbestimmt
Sich löst in der Luft, verweht, verschwimmt, •
Und nichts beschwere je seine Schwingen.

Wir wollen die leisen Schatten: kaum
Die Farben, immer die zarten Schatten.
O laß im Schatten allein sich gatten
Die Flöte dem Horn, den Traum dem Traum!

Und nochmals: Musik sei dein Gedicht!
Laß vogelleicht deinen Vers sich heben:
Man spürt eine Seele im Entschweben
Zu neuer Liebe, höherem Licht.

Dein Vers sei ein Wagnis: laß ihn nur
Verklingen im Wehn der Morgenluft,
Erfüllt von Minz- und Thymianduft ...
Und alles andere ist Literatur.

Deutsch von W. Willige

Noch weiter geht Mallarme: „nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème, qui est fait du bonheur de deviner peu à peu: le suggerer ... voilà la rêve ...“ [Einen Gegenstand benennen bedeutet, die drei Viertel des Genusses am Gedicht zu unterdrücken, welche

aus dem Glück bestehen, nach und nach zu entschlüsseln, es hervorzubringen ... dies ist der Traum ...] *Es muß vermieden werden, daß ein einziger Sinn sich aufdrängt*: der leere Raum um das Wort herum, das Spiel mit der Typographie, die räumliche Komposition des Textes tragen dazu bei, dem Wort eine Aura des Unbestimmten zu verleihen und es auf tausend verschiedene Dinge hindeuten zu lassen.

In dieser Poetik des Andeutens setzt das Werk sich bewußt als offen gegenüber der freien Reaktion des Lesers. Ein Werk, das „*andeutet*“, nimmt bei jeder Interpretation das in sich auf, was der Leser an emotiven und imaginativen Elementen dazubringt. Zwar ist beim Lesen jeder Dichtung eine persönliche Welt im Spiel, die danach strebt, sich möglichst getreu der Welt des Textes anzugleichen; in den ausdrücklich auf das *Andeuten* gegründeten dichterischen Werken aber möchte der Text bewußt die persönliche Welt des Lesers so anregen, daß er aus der Tiefe seiner Innerlichkeit eine über geheimnisvolle Konsonanzen zustande kommende Antwort zieht. Jenseits der metaphysischen Intentionen oder der preziösen und dekadenten Geisteshaltung, die derartigen Poetiken zugrunde liegt, enthüllt hier der Mechanismus der ästhetischen Rezeption eben diese Art von „Offenheit“.

In diesem Sinne beruht ein großer Teil der modernen Literatur auf der Verwendung des Symbols als Ausdruck des Unbestimmten, der für immer neue Reaktionen und Interpretationen offenbleibt. Kafkas Werk etwa erscheint als Beispiel eines „offenen“ Kunstwerkes par excellence: Prozeß, Schloß, Erwartung, Verurteilung, Krankheit, Verwandlung, Folter sind nicht Situationen, die in ihrer unmittelbaren wörtlichen Bedeutung verstanden werden sollen. Doch sind im Unterschied zu den allegorischen Konstruktionen des Mittelalters die mitschwingenden Bedeutungen hier nicht in eindeutiger Weise vorgegeben, werden von keiner Enzyklopädie garantiert, beruhen auf keiner Ordnung der Welt. Die verschiedenen existentialistischen, theologischen, klinischen, psychoanalytischen Interpretationen der Kafkaschen Symbole können die Möglichkeiten des Werkes keineswegs erschöpfen: es bleibt unausschöpfbar und offen eben wegen dieser Ambiguität, deshalb, weil an die Stelle einer nach allgemeinen Gesetzen geordneten Welt eine auf Mehrdeutig-

keit sich gründende getreten ist, sei es im negativen Sinne des Fehlens von Orientierungszentren oder im positiven einer dauernden Überprüfbarkeit der Werte und Gewißheiten.

Das hat dazu geführt, daß auch da, wo es schwerfällt festzustellen, ob bei einem Künstler eine symbolische Intention oder ein Streben nach Unbestimmtheit oder Ambiguität vorliegt, eine bestimmte kritische Poetik es sich heute zur Aufgabe macht, die ganze zeitgenössische Literatur als durch wirksame symbolische Mechanismen strukturiert zu begreifen. W. Y. Tindall möchte in einer Analyse der Hauptwerke der heutigen Literatur theoretisch und experimentell Paul Valérys Satz „il n'y a pas de vrai sens d'un texte“ bestätigen und scheut sich nicht, zu behaupten, ein Kunstwerk sei ein Mechanismus, den jeder, einschließlich seines Schöpfers, so „benutzen“ könne, wie er es für gut halte. Dieser Typ von Kritik möchte also das literarische Werk als beständige Möglichkeit von Offenheiten, als Undefiniertes Reservoir von Bedeutungen begreifen; und auf dieser Ebene sind auch die ganzen amerikanischen Untersuchungen über die Struktur der Metapher und die verschiedenen „Ambiguitätstypen“ der dichterischen Rede zu sehen.⁷

Es ist wohl überflüssig, hier den Leser an das Werk von James Joyce als das Hauptbeispiel eines „offenen“ Kunstwerkes - das ein Bild von einer präzisen existentiellen und ontologischen Verfassung der modernen Welt geben soll - zu erinnern. Im *Ulysses* stellt ein Kapitel wie das von den *Wandering Rocks* ein kleines Universum dar, das man aus verschiedenen Gesichtswinkeln betrachten kann und in dem die letzte Spur einer Poetik aristotelischen Gepräges und mit ihr eines einsinnigen Zeitverlaufes in einem homogenen Raum völlig verschwunden ist. Wie Edmund Wilson es ausdrückt:

„Statt einer Linie zu folgen, breitet seine (des *Ulysses*) Kraft sich um einen einzigen Punkt herum in alle Dimensionen (einschließlich der zeitlichen) aus. Die Welt des *Ulysses* ist beseelt von einem komplexen und unerschöpflichen Leben: wir treten in sie ein wie in eine Stadt, in die wir mehrere Male zurückkehren, um die Gesichter wiederzuerkennen, die Menschen zu verstehen, um Beziehungen und Interessen zu pflegen. Joyce hat eine bemerkenswerte technische Ingeniosität eingesetzt, um uns in die Elemente seiner

Geschichte so einzuführen, daß wir auf eigene Faust unseren Weg finden können: ich zweifle sehr daran, daß die Kraft eines Menschengedächtnisses ausreicht, allen Forderungen des *Ulysses* bei der ersten Lektüre zu genügen. Und wenn wir ihn wiederlesen, können wir an jedem beliebigen Punkt einsetzen, als stünden wir etwas Festem gegenüber, einer Stadt, die tatsächlich im Raum existiert und in die man aus jeder Richtung eintreten kann - so wie Joyce seiner Aussage nach gleichzeitig an den verschiedenen Teilen seines Buches gearbeitet hat.⁸

Im *Finnegans Wake* schließlich haben wir wirklich einen Einsteinschen, in sich selbst zurückgekrümmt - das erste Wort ist mit dem letzten verschweißt - Kosmos vor uns, der zwar *endlich*, aber gerade darum *unbegrenzt* ist. Jedes Ereignis, jedes Wort steht in einer möglichen Beziehung zu allen anderen, und es hängt von der semantischen Entscheidung bei einem Wort ab, wie alle übrigen zu verstehen sind. Das heißt nicht, daß das Werk keinen Sinn habe: wenn Joyce Schlüssel in es einführt, so darum, weil er möchte, daß das Werk in einem bestimmten Sinn gelesen werde. Doch besitzt dieser „Sinn“ den Reichtum des Kosmos, und der Verfasser hat den Ehrgeiz, ihn die Totalität von Raum und Zeit einschließen zu lassen - der möglichen Zeiten und Räume. Wichtigstes Instrument dieser integralen Ambiguität ist der *pun*, der Kalauer: in dem zwei, drei, zehn Wortwurzeln so verschmolzen sind, daß ein einziges Wort zu einem Knoten von Bedeutungen wird, deren jede sich zu anderen Anspielungszentren in Beziehung setzen kann, wobei diese Zentren wiederum offen sind für neue Konstellationen und neue Lesemöglichkeiten. Ganz ausgezeichnet scheint uns die Situation des Lesers von *Finnegans Wake* beschrieben in Pousseurs Schilderung der Situation des Hörers einer postdodekaphonischen Reihenkomposition:

„Da die Phänomene nicht mehr in konsequenter Determinismus miteinander verkettet sind, obliegt es dem Hörer, sich bewußt in ein Netz unerschöpfbarer Relationen zu stellen, sozusagen selbst den Grad seiner Annäherung, seine Orientierungspunkte, seine Bezugsskala zu bestimmen (dabei wohl wissend, daß seine Wahl bestimmt ist durch den Gegenstand, den er anschaut); er ist es jetzt, der bestrebt sein muß, gleichzeitig die größte Zahl möglicher Abstufungen und Dimensionen zu verwerten, seine Aufnahmestrumente zu dynamisieren, zu vervielfachen, bis zu den Grenzen ihrer Möglichkeiten auszuweiten.“⁹

Dieses Zitat unterstreicht, falls das überhaupt noch notwendig war, das Zusammenlaufen unserer ganzen Ausführungen auf einen einzigen Punkt und die Einheitlichkeit der Problematik des „offenen“ Kunstwerkes in der modernen Welt.

Man meine nicht, daß die Aufforderung zur Offenheit nur auf der Ebene der unbestimmten Suggestion und der emotiven Anregung erfolgt. Wenn wir Brechts Poetik des Theaters untersuchen, treffen wir auf eine Konzeption der dramatischen Handlung als problematischer Exposition bestimmter Spannungszustände; Brechts Dramatik stellt – gemäß der Technik des „epischen“ Theaters, das auf den Zuschauer nicht suggestiv wirken, sondern ihm in distanzierter Weise, *verfremdet*, die Tatsachen vor Augen führen will – diese Situationen dar, zeigt aber, in ihren strengsten Ausformungen, keine Lösungen: dem Zuschauer obliegt es, aus dem Gesehenen kritische Schlüsse zu ziehen. Auch Brechts Dramen enden mit einer Situation der *Ambiguität* (typisch und Hauptbeispiel: der *Galilei*); nur daß es hier nicht mehr die morbide Ambiguität einer erahnten Unendlichkeit oder eines in Angst erlittenen Mysteriums, sondern die konkrete Ambiguität der sozialen Existenz als ein Aufeinanderprallen ungelöster und einer Lösung bedürftiger Probleme ist. Das Kunstwerk ist hier „offen“, so wie eine Diskussion dies sein kann: die Lösung wird erwartet und erhofft, muß aber aus der bewußten Mitarbeit des Publikums hervorgehen. Die Offenheit wird zum Instrument revolutionärer Pädagogik.

Bei allen bisher untersuchten Phänomenen wurde die Kategorie „Offenheit“ zur Bestimmung von häufig unterschiedlichen Situationen verwendet; gleichwohl waren die analysierten Werke ihrem Typ nach insgesamt verschieden von den Werken der nachweberschen Komponisten, die wir zu Anfang untersuchten. Zweifellos hat sich vom Barock bis zu den heutigen Poetiken des Symbols ein Begriff des nicht in einem Sinne aufzufassenden Kunstwerkes immer mehr herauspräzisiert; doch zeigten uns die im vorhergehenden Paragraphen betrachteten Beispiele eine „Offenheit“, die auf einer *theoretischen, mentalen* Mitarbeit des Rezipierenden beruht, der in Freiheit ein *schon hervorgebrachtes* Kunstwerk

interpretieren soll, das abgeschlossen und in sich vollständig ist (wenn auch so strukturiert, daß es eine unbestimmte Zahl von Interpretationen zuläßt). Eine Komposition wie Pousseurs *Scambi* hingegen geht weiter: während der Hörer eines Weberschen Werkes im Rahmen des ihm dargebotenen (und schon vollständig produzierten) musikalischen Universums frei eine Reihe von Beziehungen neu organisiert und genießt, organisiert und strukturiert in *Scambi* der Interpret bereits auf der Ebene der Hervorbringung und des Handwerklichen den musikalischen Vorgang. Er ist am *Machen* des Werkes beteiligt.

Damit soll nicht gesagt sein, daß dieser Unterschied das Kunstwerk als mehr oder weniger wertvoll im Vergleich zu den *schon fertigen* qualifiziere: bei allem, was hier ausgeführt wird, geht es um verschiedene, je nach der kulturellen Situation, die sie spiegeln und bestimmen, gewertete Poetiken, unabhängig von jedem Urteil über den ästhetischen Wert der Werke: doch liegt es auf der Hand, daß eine Komposition wie *Scambi* (oder die anderen genannten Kompositionen) ein neues Problem aufwirft und uns zwingt, innerhalb des Kreises der „offenen“ Kunstwerke eine *neue*, enger umschriebene Kategorie von Kunstwerken einzuführen, die wir wegen ihrer Fähigkeit, verschiedene unvorhergesehene, physisch noch nicht realisierte Strukturen anzunehmen, als „Kunstwerke in Bewegung“ bezeichnen können.

Das Phänomen des „Kunstwerkes in Bewegung“ ist in der gegenwärtigen kulturellen Situation nicht auf den musikalischen Bereich beschränkt, sondern manifestiert sich in interessanter Weise auch in den plastischen Künsten, wo wir heute Objekte finden, die etwas wie eine Mobilität in sich haben, eine Fähigkeit, sich kaleidoskopisch in den Augen des Betrachters als beständig neue zu formieren. Hier ist zu erinnern an die *mobiles* von Calder und andere, elementare Strukturen, die sich unter Veränderung ihrer räumlichen Anordnung in der Luft bewegen und dabei ständig ihren eigenen Raum und ihre eigenen Dimensionen erzeugen. Hierher gehört auch die neue Fakultät für Architektur an der Universität von Caracas, die als „jeden Tag neu zu erfindende Schule“ bezeichnet wurde: ihre Hörsäle haben bewegliche Wände, so daß Lehrer und Schüler, je nach dem

gerade bearbeiteten architektonischen oder städtebaulichen Problem, sich durch ständige Veränderung der inneren Struktur des Gebäudes die für ihre Arbeit geeignete Umgebung selbst schaffen können.¹⁰ Bruno Munari hat eine neue originelle Art von bewegter Malerei mit wahrhaft überraschenden Effekten inauguriert: er projiziert mittels einer gewöhnlichen *Laterna magica* eine Collage von plastischen Elementen (eine Art abstrakter Komposition aus der Überlagerung oder dem Zerknittern von sehr feinen Blättern aus farblosem, verschieden profiliertem Material) und lässt die Lichtstrahlen durch eine Polaroidlinse gehen, wodurch er auf der Leinwand eine Komposition von intensiver farblicher Schönheit erhält; wenn er dann die Polaroidlinse in langsame Drehung versetzt, beginnt die projizierte Figur stufenweise ihre Farben zu verändern, durchläuft die ganze Regenbogenskala und erfährt über die farbliche Reaktion der verschiedenen plastischen Materialien und der unterschiedlichen Schichten, aus denen sie zusammengesetzt sind, eine Reihe von Metamorphosen, die sich auch auf die plastische Struktur der Form auswirken. Indem er nach Belieben die sich drehende Linse reguliert, ist der Betrachter tatsächlich an der Erschaffung des ästhetischen Objekts beteiligt, zumindest in dem Möglichkeitsfeld, das die Existenz einer Farbenskala und die plastische Anordnung auf den Diapositiven ihm zur Verfügung stellen.

Auch das Industriedesign bietet zwar nur elementare, aber doch offensichtliche Beispiele von Werken in Bewegung: bestimmte Einrichtungsgegenstände, umbaubare Lampen, in verschiedener Weise aufstellbare Bücherschränke, Sessel mit der Fähigkeit zu Verwandlungen von unzweifelbarer stilistischer Dignität, die es dem heutigen Menschen gestatten, die Formen, unter denen er lebt, nach dem eigenen Geschmack und den eigenen Bedürfnissen herzustellen und anzugeordnen. Wenn wir uns auf der Suche nach Beispielen für das *Kunstwerk, in Bewegung* der Literatur zuwenden, finden wir nicht ein zeitgenössisches Pendant, sondern eine inzwischen klassisch gewordene Antizipation: es handelt sich um Mallarmes *Livre*, das kolossale und totale Kunstwerk, das Werk par excellence, das nach des Dichters Absicht nicht nur letztes Ziel seines eigenen Schaffens, sondern Ziel und Vollendung der Welt selbst sein sollte (*Le monde existe pour*

aboutir à un livre). Mallarme hat dieses Werk trotz lebenslanger Beschäftigung damit nicht vollendet, doch existieren die Entwürfe, die ingeniose Philologenarbeit kürzlich ans Licht gebracht hat.¹¹ Die metaphysischen Intentionen, die hinter diesem Unternehmen standen, sind weitreichend und umstritten; wir wollen sie hier vernachlässigen, um uns ausschließlich mit der dynamischen Struktur jenes Kunstobjekts zu befassen, das einer sehr präzisen Poetik genügen will: „Un livre ni commence ni ne finit; tout au plus fait-il semblant.“ [Ein Buch, das weder beginnt noch endet, höchstens so tut als ob.] Das *Livre* sollte ein bewegliches Bauwerk sein, und zwar nicht nur in dem Sinne, in dem eine Komposition wie *Coup de des*, in der Grammatik, Syntax und typographische Anordnung des Textes eine polymorphe Vielfalt von Elementen in undeterminierter Relation einführten, beweglich und „offen“ war.

Im *Livre* sollten selbst die Seiten keine feste Anordnung haben: sie sollten nach *Permutationsgesetzen* verschieden zusammengestellt werden können. Bei einer Reihe loser (nicht durch einen die Reihenfolge bestimmenden Einband zusammengehaltener) Hefte sollte jeweils die erste und die letzte Seite auf einen in der Mitte gefalteten großen Bogen geschrieben sein, der Anfang und Ende des Heftes bezeichnet hätte; innerhalb der Hefte wäre es dann zu einem freien Spiel von einzelnen, einfachen, beweglichen und untereinander austauschbaren Blättern gekommen, jedoch so, daß bei jeder Kombination ein fortlaufendes Lesen sinnvollen Zusammenhang ergeben hätte. Es war offensichtlich nicht Absicht des Dichters, für jede Kombination einen syntaktischen Sinn und eine diskursive Bedeutung zu erhalten: die Struktur der Sätze und einzelnen Wörter, die alle fähig sein sollten, zu „suggérer“ und in suggestive Beziehung zu anderen Sätzen oder Wörtern zu treten, ermöglichte es, daß jede Permutation sinnvoll wurde und neue Beziehungsmöglichkeiten und damit neue Horizonte des suggestiven Hindeutens provozierte. *Le volume, malgré l'impression fixe, devient, par ce jeu, mobile - de mort il devient vie.* Eine zwischen die Spiele der Spätscholastik (und den Lullismus im besonderen) und die modernen mathematischen Techniken einzuordnende kombinatorische Analyse verhalf dem Dichter zu einem Verständnis dafür, wie aus einer begrenzten Zahl

von beweglichen Elementen sich die Möglichkeit für eine astronomische Zahl von Kombinationen ergeben kann; die Anordnung des Werkes in Heften, mit einer gewissen Einschränkung der möglichen Permutationen, die aber doch das *Livre* für eine sehr lange Reihe von zu wählenden Ordnungen „öffnet“, verankerte es in einem Suggestivitätsfeld, das der Dichter durch das Anbieten von bestimmten verbalen Elementen und die Angabe ihrer Kombinationsmöglichkeiten umreißen wollte.

Die Tatsache, daß die kombinatorische Mechanik sich hier in den Dienst einer Offenbarung orphischen Typs stellt, hat keinen Einfluß auf die strukturelle Realität des Buches als beweglichem und offenem Objekt (das in dieser Hinsicht den anderen schon angeführten und aus anderen kommunikativen und formativen Intentionen entsprungenen Erfahrungen besonders nahesteht). Indem es die Permutabilität von Elementen eines schon an sich zur Andeutung offener Beziehungen fähigen Textes gestattete, wollte das *Livre* eine beständig sich wandelnde Welt sein, die sich vor den Augen des Lesers ständig erneuert und ihm dabei stets neue Aspekte jener Vielfalt des Absolutums darbietet, die es nicht ausdrücken, sondern, so kann man sagen, vertreten und verwirklichen möchte. In dieser Struktur sollte nicht nach einem festen Sinn gesucht werden, so wie auch keine definitive Form vorgesehen war: wenn eine einzige Passage des Buches einen definiten, eindeutigen, für die Einflüsse dieses permutablen Textes unzugänglichen Sinn bekommen hätte, so hätte diese Passage den ganzen Mechanismus funktionsunfähig gemacht.

Mallarmes utopistisches Unternehmen, das sich noch durch wahrhaft verwirrende und zuweilen unkritisch kühne Bestrebungen komplizierte, blieb unfertig; wir wissen nicht, ob es, vollendet, den Erwartungen entsprochen hätte oder zu einer auf einem Mißverständnis beruhenden mystischen und esoterischen Verkörperung einer im eigentlichen Sinne des Wortes dekadenten Sensibilität geworden wäre. Wir mutmaßen das zweite, doch ist es jedenfalls interessant, auf der Schwelle unserer Epoche einen so ausgeprägten Versuch in Richtung auf das *Kunstwerk in Bewegung* zu finden: ein Zeichen dafür, daß gewisse Bedürfnisse und Forderungen in der Luft liegen, sich durch die bloße Tatsache ihres

Daseins rechtfertigen und als kulturelle Gegebenheiten zu erklären sind, die zum Bild einer Epoche gehören. Dies ist der Grund, weshalb wir uns mit Mallarmes Experiment beschäftigt haben, obgleich es an eine sehr zweifelhafte und recht zeitgebundene Problematik gekettet ist, während die heutigen *Kunstwerke in Bewegung* danach trachten, harmonische und konkrete Beziehungen des Zusammenlebens zu instaurieren und - wie die jüngsten musikalischen Erfahrungen - Sensibilität und Imagination ausbilden wollen, ohne Anspruch auf Wertung als künstlerisches Surrogat der Erkenntnis.

In der Tat ist es immer riskant, zu behaupten, daß die Metapher oder das poetische Symbol, die musikalische Realität oder die plastische Form tiefsschürfendere Werkzeuge der Erkenntnis seien als die der Logik. Die Wissenschaft ist der autorisierte Bereich der Welterkenntnis, und jedes Streben des Künstlers in dieser Richtung laboriert, so sehr es auch poetisch produktiv werden *mag*, an einem Mißverständnis. Aufgabe der Kunst ist es weniger, die Welt zu *erkennen*, als Komplemente von ihr hervorzubringen, autonome Formen, die zu den schon existierenden hinzukommen und eigene Gesetze und persönliches Leben offenbaren. Gleichwohl kann jede künstlerische Form mit höchstem Recht wenn nicht als Surrogat der wissenschaftlichen Erkenntnis, so doch als *epistemologische Metapher* angesehen werden: das will heißen, daß in jeder Epoche die Art, in der die Kunstformen sich strukturieren - durch Ähnlichkeit, Verwandlung in Metaphern, kurz Umwandlung des Begriffs in Gestalt -, die Art, wie die Wissenschaft oder überhaupt die Kultur dieser Epoche die Realität sieht, widerspiegelt.

Das geschlossene und eindeutige Kunstwerk des mittelalterlichen Künstlers spiegelte eine Konzeption des Kosmos als einer Hierarchie von geklärten und von vornherein festgelegten Ordnungen. Das Kunstwerk als pädagogische Botschaft, als monozentrische und (auch in dem starren inneren Zwang zu Metrum und Reim) notwendige Strukturierung spiegelt eine *syllogistische* Wissenschaft, eine Logik der Notwendigkeit, ein deduktives Bewußtsein, dem die Realität Schritt für Schritt ohne Unvorhergeseheneheiten und in einer einzigen Richtung, ausgehend von den ersten

Prinzipien der Wissenschaft, die identisch sind mit den ersten Prinzipien des Realen, ergründet werden kann. Offenheit und Dynamismus des Barock bezeichnen die Heraufkunft eines neuen wissenschaftlichen Bewußtseins: Der Ersatz des *Taktiles* durch das *Visuelle*, d. h. das Überwiegen des subjektiven Aspekts, die Verlagerung der Aufmerksamkeit vom *Sein* auf die *Erscheinung* der architektonischen und malerischen Objekte etwa, sind für die Erkenntnis nicht zu trennen von den neuen Philosophien und Psychologien des Eindrucks und der Empfindung, vom Empirismus, der die aristotelische Realität der Substanz in eine Folge von Perzeptionen auflöst; das Aufgeben des zwingenden Zentrums der Komposition, des bevorzugten Gesichtspunktes, geht Hand in Hand mit dem Sichdurchsetzen des kopernikanischen Weltbildes, das dem Geozentrismus endgültig ein Ende macht, und mit allen seinen metaphysischen Folgen; im wissenschaftlichen Weltbild der Neuzeit erscheinen, ebenso wie in Architektur und Malerei des Barock, alle Teile als gleichwertig und in gleicher Weise gültig; das Ganze ist bestrebt, sich im Unendlichen aufzulösen, da es weder Grenze noch Zügel in irgendeiner idealen Regel der Welt findet, sondern teilhat an einem allgemeinen Entdeckungsdrang und dem stets erneuerten Kontakt mit der Realität.

Die „Offenheit“ der Decadence-Symbolisten spiegelt auf ihre Weise eine neue Bemühung der Kultur, die unverhoffte Horizonte entdeckt; hier ist daran zu erinnern, daß gewisse Pläne Mallarmes über die mehrdimensionale Auflösbarkeit des Buches (das aus einem einheitlichen Block sich in Ebenen zerlegen sollte, die umwendbar sind und durch die Aufteilung in kleinere und ebenso bewegliche und zerlegbare Blöcke neue Tiefendimensionen erzeugen) an das Universum der neuen nichteuklidischen Geometrien gemahnen.

Man geht darum wohl nicht zu weit, wenn man in der Poetik des „offenen“ Kunstwerkes (und noch mehr des *Kunstwerkes in Bewegung*), des Kunstwerkes also, das niemals in derselben Weise rezipiert wird, die vagen oder präzisen Resonanzen einiger Tendenzen der modernen Wissenschaft sieht. Die Bezugnahme auf das Raum-Zeit-Kontinuum zur Erklärung der Struktur von Joyces Universum ist in der

fortgeschrittensten Kritik schon durchaus gängig; und es ist kein Zufall, wenn Pousseur bei der Bestimmung des Wesens seiner Komposition vom „Möglichkeitsfeld“ spricht. Er benutzt dabei zwei außerordentlich aufschlußreiche Begriffe aus anderen Bereichen der modernen Kultur: der des Feldes kommt aus der Physik und impliziert eine neue Auffassung von den klassischen Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung, die man bisher eindeutig und einsinnig verstand, während man sich jetzt ein komplexes Interagieren von Kräften, eine Konstellation von Ereignissen, einen Dynamismus der Struktur vorstellt; der Begriff der Möglichkeit ist ein philosophischer Terminus, der eine ganze Tendenz der zeitgenössischen Wissenschaft widerspiegelt: das Abgehen von einer statischen und syllogistischen Auffassung der Ordnung, die Offenheit für eine Plastizität persönlicher Entscheidungen und eine Situations- und Geschichtsgebundenheit der Werte.

Die Tatsache, daß eine musikalische Struktur nicht mehr notwendig die darauffolgende Struktur bestimmt - schon die Tatsache, daß, wie in der seriellen Musik, unabhängig von den Bestrebungen, das Werk physisch in Bewegung zu bringen, kein Zentralton mehr existiert, der es gestattet, aus den vorher gesetzten Prämissen die folgenden Bewegungen abzuleiten -, ist im allgemeinen Zusammenhang einer Krise des Kausalitätsprinzips zu sehen. In einem kulturellen Kontext, in dem die zweiwertige Logik (das klassische aut-aut zwischen *wahr* und *falsch*, zwischen einem Gegebenen und seinem Gegenteil) nicht mehr das einzige mögliche Erkenntnisinstrument ist, sondern sich die mehrwertigen Logiken durchsetzen, die z. B. das Unbestimmte als gültiges Ergebnis des Erkenntnisaktes ansetzen, ist es bemerkenswert, daß eine Poetik des Kunstwerkes auftritt, die kein notwendiges und vorhersehbares Ergebnis kennt, in der die Freiheit des Interpretierenden als ein Element jener *Diskontinuität* auftritt, die die moderne Physik nicht mehr als mangelndes Wissen, sondern als unausmerzbaren Aspekt jeder wissenschaftlichen Verifikation und als verifizierbares und unbestreitbares Verhalten der subatomaren Welt anerkannt hat.

Von Mallarmes *Livre* bis hin zu den musikalischen Kompositionen, die wir untersucht haben, bemerken wir die Tendenz, das Kunstwerk so zu organisieren, daß keine Ausfüh-

rung des Werkes mit einer letzten Definition von ihm zusammenfällt; jede Ausführung erläutert, aber erschöpft es nicht, jede Ausführung realisiert das Werk, aber alle zusammen sind komplementär zueinander, jede Ausführung schließlich gibt uns das Werk ganz und befriedigend und gleichzeitig unvollständig, weil sie uns nicht die Gesamtheit der Formen gibt, die das Werk annehmen könnte. Ob es wohl zufällig ist, daß diese Poetiken gleichzeitig sind mit dem physikalischen Prinzip der *Komplementarität*, demzufolge es unmöglich ist, gleichzeitig verschiedene Verhaltensweisen eines Elementarteilchens anzugeben, und es zur Beschreibung dieser Verhaltensweisen verschiedener *Modelle* bedarf, „die also richtig (sind), wenn man sie an der richtigen Stelle verwendet“; doch „sie widersprechen einander, und man bezeichnet sie daher als komplementär zueinander“.¹² Könnte man sich nicht versucht fühlen, auch für diese Kunstwerke so wie der Physiker für seine besondere experimentelle Situation zu sagen, daß die unvollkommene Kenntnis eines Systems essentielle Komponente seiner Formulierung ist, und daß darum „das unter verschiedenen Versuchsbedingungen gewonnene Material nicht mit einem einzelnen Bilde erfaßt werden“ kann, sondern als „komplementär in dem Sinne zu betrachten (ist), daß erst die Gesamtheit aller Phänomene die möglichen Aufschlüsse über die Objekte erschöpfend wiedergibt“.¹³

Es wurde vorher von der Ambiguität als moralischer Disposition und problematischem Kontrast gesprochen: Psychologie und Phänomenologie reden heute von *perzeptiver Ambiguität* als der Möglichkeit, aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisweise herauszutreten, um die Welt in einer Frische der Möglichkeit zu erfassen, die vor jeder gewohnheitsgeschaffenen Festlegung liegt. Schon Husserl bemerkte, daß

„jedes Erlebnis einen im Wandel seines Bewußtseinszusammenhangs und im Wandel seiner eigenen Stromphasen wechselnden *Horizont* (hat)… Zum Beispiel zu jeder äußerer Wahrnehmung gehört der Verweis von den *eigentlich wahrgenommenen* Seiten des Wahrnehmungsgegenstandes auf die *mitgemeinten*, noch nicht wahrgenommenen, sondern nur erwartungsmäßig und zunächst in unanschaulicher Leere antizipierten Seiten - als die nunmehr wahrnehmungsmäßig *kommenden* — eine stetige *Proention*, die mit jeder

Wahrnehmungsphase neuen Sinn hat. Zudem enthält die Wahrnehmung Horizonte von anderen Möglichkeiten der Wahrnehmung als solchen, die wir haben *könnten*, wenn wir tätig den Zug der Wahrnehmung anders dirigieren, die Augen etwa, statt so, vielmehr anders bewegen, oder wenn wir vorwärts oder zur Seite treten würden usw.“¹⁴

Und Sartre erinnert daran, daß das Daseiende nicht auf eine endliche Reihe von Manifestationen reduziert werden kann, weil jede von ihnen in Beziehung zu einem sich verändernden Subjekt steht. Ein Objekt zeigt darum nicht nur verschiedene Abschattungen, sondern von jeder dieser Abschattungen werden je nach Gesichtspunkt verschiedene Aspekte sichtbar. Soll das Objekt bestimmt werden, so muß man es transzendieren auf die totale Reihe, deren Glied es als eine der möglichen Erscheinungsformen ist. In diesem Sinne tritt an die Stelle des traditionellen Dualismus von Wesen und Erscheinung eine Polarität von endlich und unendlich, derart, daß das Unendliche mitten im Endlichen angesetzt wird. Dieser Typ von „Offenheit“ liegt jedem Wahrnehmungsakt zugrunde und kennzeichnet jeden Augenblick unserer Erkenntniserfahrung: jedem Phänomen wohnt eine gewisse Fähigkeit inne, „die Fähigkeit, in einer Reihe tatsächlicher oder möglicher Erscheinungen entfaltet zu werden“. Das Problem der Beziehung des Phänomens zu seiner ontologischen Grundlage wird, in einer Perspektive perzeptiver Offenheit, zu dem der Beziehung des Phänomens zu der Mehrwertigkeit der Perzeptionen, die wir von ihm haben können.¹⁵ Diese Situation spitzt sich zu im Denken Merleau-Pontys:

„Wie kann also“, so fragt er sich, „ein Ding uns wirklich erscheinen, wenn die Synthese niemals abgeschlossen ist... Wie kann ich die Welt als ein tatsächlich existierendes Individuum erfahren, wenn keine der Perspektiven, unter denen ich sie betrachte, sie zu erschöpfen vermag und die Horizonte immer offen sind? ... Der Glaube an das Ding und an die Welt muß die Annahme einer abgeschlossenen Synthese mit einschließen - und doch wird dieser Abschluß unmöglich gemacht durch die Natur der zu korrelierenden Perspektiven selbst, weil jede von ihnen durch ihre Horizonte ständig auf andere Perspektiven verweist... Der Widerspruch, den wir zwischen der Realität der Welt und ihrer Unabgeschlossenheit finden, ist derselbe wie der zwischen der Allgegenwärtigkeit des Bewußtseins und seinem sich Engagieren in einem Gegenwartsfeld...“

Diese Ambiguität ist nicht eine Unvollkommenheit des Bewußtseins oder der Existenz, sondern die Definition davon... Das Bewußtsein, das als der Ort der Klarheit gilt, ist vielmehr der eigentliche Ort der Äquivokation.“¹⁶

Dies sind die Probleme, die die Phänomenologie als Grundlage unserer Situation von in der Welt existierenden Menschen ansetzt; dem Künstler, ganz zu schweigen vom Philosophen und Psychologen, liefert sie damit Aussagen, die nicht verfehlten können, als Anreiz für seine gestaltende Tätigkeit zu wirken: „Dem Ding und der Welt ist es somit wesentlich, als ‚offen‘ zu erscheinen, uns immer zu versprechen, ‚etwas anderes zu sehen‘.“¹⁷

Sehr nahe liegt es hier, diese Flucht vor der sicheren und festen Notwendigkeit und diese Tendenz zu Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit als Spiegelung einer Krise unserer Zeit aufzufassen; ebenso nahe aber auch die gegensätzliche Deutung, daß nämlich diese Poetiken, in Übereinstimmung mit der heutigen Wissenschaft, die positiven Möglichkeiten eines Menschentyps ausdrücken, der offen ist für eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnisschemata, der produktiv an der Entwicklung seiner Fähigkeiten und der Erweiterung seiner Horizonte arbeitet. Es sei uns gestattet, diese so leichte und manichäische Gegenüberstellung beiseite zu schieben und uns hier auf die Hervorhebung von Konkordanzen oder wenigstens von Konsonanzen zu beschränken; von Konsonanzen, die ein Sichentsprechen von Problemen aus den verschiedensten Bereichen der modernen Kultur offenbaren und die ihnen gemeinsamen Elemente eines neuen Weltbildes bezeichnen.

Es handelt sich um ein Konvergieren von Problemen und Bedürfnissen, das die verschiedenen Kunstgattungen in dem widerspiegeln, was wir als *Strukturanalogien* definieren könnten, ohne daß im übrigen strenge Parallelen gezogen werden müßten oder könnten.¹⁸ So kommt es, daß Phänomene wie die Kunstwerke in Bewegung gleichzeitig epistemologische Situationen reflektieren, die einander gegenüberstehen, sich widersprechen, oder noch nicht miteinander versöhnt sind. Es kommt z. B. vor, daß, während Offenheit und Dynamismus eines Kunstwerkes die für die Quantenphysik charakteristischen Begriffe der Unbestimmtheit und Diskontinuität evozieren, dieselben Phäno-

mene zur gleichen Zeit als suggestive Bilder für einige von der Einsteinschen Physik beschriebene Situationen erscheinen.

Die multipolare Welt einer seriellen Komposition¹⁹ - in der der Hörer, unabhängig von einem absoluten Zentrum, sein eigenes Beziehungssystem errichtet, das er aus einem klingenden Kontinuum herausholt, in dem es keine bevorzugten Punkte gibt, sondern in dem alle Perspektiven gleichermaßen gültig und möglichkeitsrächtig sind - ist sehr verwandt mit Einsteins raumzeitlichem Universum, in dem „alles, was für jeden von uns Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ausmacht, als ein großes Ganzes gegeben“ ist, „die Gesamtheit der für uns sukzessiven Vorgänge, die die Existenz eines Materienteilchens herbeiführen, durch eine Linie, nämlich die Weltlinie des Teilchens repräsentiert“ wird und in dem „jeder Beobachter in dem Maße, wie seine Eigenzeit abläuft, gleichsam neue Ausschnitte der Raum-Zeit, die ihm als die sukzessiven Aspekte der materiellen Welt erscheinen, obwohl in Wirklichkeit die Gesamtheit der Vorgänge, die die Raum-Zeit konstituieren, dieser Erkenntnis vorangeht“, entdeckt.²⁰

Was Einsteins Weltbild von dem der Quantenphysik unterscheidet, ist im Grunde jenes Vertrauen in die Totalität des Universums, in dem Diskontinuität und Indetermination uns durch ihr unvorhergesehenes Erscheinen verwirren können, aber nicht einen Gott zur Voraussetzung haben, der Würfel spielt, sondern den Gott Spinozas, der die Welt durch vollkommene Gesetze lenkt. In diesem Universum besteht die Relativität in der unendlichen Variabilität der Erfahrung, der Unendlichkeit der Messungen und möglichen Perspektiven, doch ruht die Objektivität des Ganzen in der Invarianz der einfachen formalen Beschreibungen (der Differentialgleichungen), aus denen gerade die Relativität der empirischen Messungen hervorgeht. Es ist hier nicht der Ort, über die wissenschaftliche Gültigkeit dieser impliziten Einsteinschen Metaphysik zu entscheiden; die Tatsache aber bleibt, daß eine eindrucksvolle Entsprechung zwischen diesem Universum und dem des *Kunstwerkes in Bewegung* besteht. Der Gott Spinozas, der in der Einsteinschen Metaphysik nur eine Gegebenheit extraexperimentellen Vertrauens ist, wird für das Kunstwerk eine faktische Reali-

tät und fällt zusammen mit dem ordnenden Tun des Künstlers. Dieser kann in einem *Kunstwerk in Bewegung* sehr wohl in Hinsicht auf eine Einladung zur interpretativen Freiheit, zur positiven Unbestimmtheit der Ausführungen, zur diskontinuierlichen Unvorhersehbarkeit der Notwendigkeit entzogenen Entscheidungen produzieren, doch besteht diese Möglichkeit, der das Werk sich *öffnet*, im Bereich eines *Feldes* von Relationen. Wie in Einsteins Universum impliziert im *Kunstwerk in Bewegung* die Leugnung einer einzigen privilegierten Erfahrung nicht das Chaos der Relationen, sondern die Regel, die deren Sichorganisieren erlaubt. Das *Kunstwerk in Bewegung*, so kann man zusammenfassend sagen, bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist die weder zwingende noch eindeutige Aufforderung zu einem am Werk selbst orientierten Eingreifen, die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl immer noch die vom Künstler gewollte ist.

Der Künstler, so kann man sagen, bietet dem Interpretierenden ein *zu vollendendes* Werk: er weiß nicht genau, auf welche Weise das Werk zu Ende geführt werden kann, aber er weiß, daß das zu Ende geführte Werk immer noch *sein* Werk, nicht ein anderes sein wird, und daß am Ende des interpretativen Dialogs eine Form sich konkretisiert haben wird, die *seine* Form ist, auch wenn sie von einem anderen in einer Weise organisiert worden ist, die er nicht völlig vorhersehen konnte: denn die Möglichkeiten, die er dargeboten hatte, waren schon rational organisiert, orientiert und mit organischen Entwicklungsdrängen begabt.

Berios *Sequenza*, ausgeführt von zwei verschiedenen Flötisten, Stockhausens *Klavierstück XI* oder Pousseurs *Mobiles*, ausgeführt von zwei verschiedenen Pianisten (oder zweimal vom selben Spieler), werden niemals gleich aussehen, dennoch aber nicht etwas völlig Zufälliges sein. Man wird sie begreifen müssen als Realisierungen einer stark individualisierten *Formativität*, deren Voraussetzungen in den vom Künstler angebotenen ursprünglichen Daten lagen.

Dies trifft zu für die schon untersuchten musikalischen Werke, es trifft auch zu für die plastischen Produktionen, die wir anführten: die Veränderbarkeit ist bei ihnen orien-

tiert im Umkreis eines Geschmacks, bestimmter formaler Tendenzen; und sie wird ermöglicht und orientiert von konkreten Artikulierbarkeiten des zur Manipulation angebotenen Materials. Um auf ein anderes Feld überzugehen: das Brechtsche Drama, das eine freie Antwort des Zuschauers provozieren möchte, ist (als rhetorisches Gerüst und argumentatives Schema) dennoch so gebaut, daß es eine bestimmte Richtung für die Antwort suggeriert, denn es setzt - wie aus gewissen Stellen der Brechtschen Poetik klar wird • eine Logik marxistisch-dialektischen Typs als Grundlage für die möglichen Antworten voraus.

Alle Beispiele für „offene“ Kunstwerke und *Kunstwerke in Bewegung*, die wir brachten, offenbaren diesen fundamentalen Aspekt, der sie immer noch als „Kunstwerke“ und nicht als Klumpen zufälliger Elemente erscheinen läßt, die aus dem Chaos, in dem sie sich befinden, aufsteigen und jede beliebige Form werden können.

Das Wörterbuch, das uns Tausende von Wörtern anbietet, die wir beliebig zu Gedichten, physikalischen Abhandlungen, anonymen Briefen oder Speisenkarten zusammenstellen können, ist sehr „offen“ für jede Art von Komposition des von ihm angebotenen Materials, doch ist es kein *Kunstwerk*. *Offenheit* und Dynamik eines Kunstwerkes bestehen hingegen im Sich-verfügbar-Machen für verschiedene Integrationen, konkrete produktive Ergänzungen, die es von vornherein in den Spielraum einer strukturellen Vitalität einfügen, die dem Werk eignet, auch wenn es nicht abgeschlossen ist, und die sich durchsetzt auch bei verschiedenen und vielfachen Ausführungen.

Dies bedarf der Betonung, weil unser abendländisches ästhetisches Bewußtsein, wenn von einem Kunstwerk die Rede ist, fordert, daß man unter „Werk“ eine personale Produktion verstehe, die unabhängig von der Verschiedenheit der Auffassung ihre Physiognomie eines Organismus behält und, wie sie auch verstanden oder weitergeführt werden mag, das persönliche Gepräge offenbart, kraft dessen sie besteht, gilt und sich mitteilt. Diese Bemerkungen sind vom theoretischen Standpunkt der Ästhetik aus zu machen, die die Vielzahl der Poetiken betrachtet, aber schließlich doch nach allgemeinen - nicht unbedingt dogmatischen und

zeitlos gültigen - Definitionen strebt, die es erlauben sollen, die Kategorie „Kunstwerk“ gleichmäßig auf vielfältige Erfahrungen (die von der *Divina Commedia* bis zu der auf Permutation von Klangstrukturen beruhenden elektronischen Komposition reichen können) anzuwenden. Ein legitimes Bestreben, das, auch im geschichtlichen Wandel der Geschmacksrichtungen und Kunstauffassungen, eine Konstanz in den Fundamentalstrukturen der menschlichen Verhaltensformen entdecken möchte. Wir sahen also, daß 1. die „offenen“ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*; 2. jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als *Gattung zur Art „Kunstwerk in Bewegung“*) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch „offen“ sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll; 3. jedes Kunstwerk, auch wenn es nach einer ausdrücklichen oder unausdrücklichen Poetik der Notwendigkeit produziert wurde, wesensmäßig offen ist für eine virtuell unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk gemäß einer persönlichen Perspektive, Geschmacksrichtung, *Ausführung* neu belebt.

Das sind drei Intensitätsebenen, auf denen ein und dasselbe Problem erscheint; die dritte ist diejenige, die die Ästhetik als Formulierung formaler Definitionen angeht; und auf diesen Typ von Offenheit, von *Unendlichkeit* des abgeschlossenen Kunstwerkes, hat die moderne Ästhetik viel Aufmerksamkeit verwendet. Man vergleiche dazu die Sätze aus einem Text, den wir zu den wichtigsten über die Phänomenologie der Interpretation rechnen:

„Das Kunstwerk ... ist eine Form, d. h. eine geschlossene Bewegung, was soviel bedeutet wie ein in einer Endlichkeit eingeschlossenes Unendliches; seine Totalität resultiert aus einem Abschluß und ist darum zu betrachten nicht als die Geschlossenheit einer statischen und unbeweglichen Realität, sondern als die Offenheit eines Unendlichen, das, indem es sich in eine Form faßte, sich zu einem Ganzen gemacht hat. Es gibt deshalb unendlich viele Aspekte des Kunstwerkes, die nicht nur ‚Teile‘ oder Fragmente von ihm sind, weil jeder von ihnen das ganze vollständige Werk enthält und in einer bestimmten Perspektive enthüllt. Die Vielzahl der Ausfüh-

rungsmöglichkeiten gründet darum in der komplexen Natur sowohl der Person des Interpreten wie des auszuführenden Werkes... Die unendlich vielen Gesichtspunkte der Interpreten und die unendlich vielen Aspekte des Werkes antworten einander, begrenzen und klären sich gegenseitig, so daß ein bestimmter Gesichtspunkt das ganze Werk nur dann zu offenbaren vermag, wenn er es in diesem seinem bestimmtesten Aspekt erfaßt, und ein besonderer Aspekt des Werkes, der es als Ganzes in einem neuen Licht enthüllt, auf den Gesichtspunkt warten muß, der ihn erfassen und zeigen kann."

Und dies gestattet die Feststellung, daß „alle Interpretationen endgültig sind in dem Sinne, daß jede von ihnen für den Interpreten das Werk selbst ist, und vorläufig in dem Sinne, daß jeder Interpret weiß, daß seine Interpretation vertiefungsbedürftig ist. Als endgültige sind die Interpretationen parallel zueinander, so daß eine die anderen ausschließt, ohne sie doch zu negieren ...“²¹

Diese vom theoretischen Standpunkt der Ästhetik aus gemachten Feststellungen sind anwendbar auf jedes Kunstphänomen, auf Werke aus allen Zeiten; doch ist es nicht unwichtig, festzuhalten, daß nicht zufälligerweise gerade heute die Ästhetik eine Problematik der „Offenheit“ gewahrt und entwickelt. In gewissem Sinne sind diese Forderungen, die die Ästhetik von ihrem Standpunkt aus für alle Arten von Kunstwerken aufstellt, dieselben, die die Poetik des „offenen“ Kunstwerkes ausdrücklicher und entschiedener kundtut. Das heißt jedoch nicht, daß die Existenz von „offenen“ Kunstwerken und von *Kunstwerken in Bewegung* unserer Erfahrung überhaupt nichts Neues hinzufüge, weil von jeher alles schon dagewesen sei, so wie jede Entdeckung schon von den Chinesen gemacht worden zu sein scheint. Hier bedarf es einer Unterscheidung zwischen der theoretischen und definitorischen Ebene der Ästhetik als einer philosophischen Disziplin und der operativen und engagierten Ebene der Poetiken im Sinne von Produktionsprogrammen. Die Ästhetik entdeckt, indem sie ein in unserer Epoche besonders lebhaftes Bedürfnis herausarbeitet, die Möglichkeit für eine bestimmte Art von Erfahrung, die bei jedem Kunsterzeugnis eintreten kann, unabhängig von den operativen Kriterien, die bei seiner Hervorbringung wirksam waren; die Poetiken (und die Praxis) der *Kunst-*

werke in Bewegung spüren diese Möglichkeit als spezifische Berufung und führen, in offener und bewußterer Bindung an Überzeugungen und Tendenzen der modernen Wissenschaft, das, was die Ästhetik als allgemeine Bedingung der Interpretation erkennt, zu programmatischer Aktualität und greifbarer Evidenz. Diese Poetiken gewahren also die „Offenheit“ als die grundlegende Möglichkeit des Rezipierenden und des modernen Künstlers. Die Ästhetik wiederum wird in diesen Erfahrungen eine Bestätigung ihrer Einsichten, die extreme Verwirklichung einer Rezeptionsform, die sich auf verschiedenen Intensitätsniveaus realisieren kann, erkennen.

Doch eröffnet diese neue Rezeptionsform ein viel weiteres kulturelles Feld und gehört insofern nicht allein zur ästhetischen Problematik. Die Poetik des *Kunstwerkes in Bewegung* instauriert (so wie teilweise die des „offenen“ Kunstwerkes) einen neuen Typ der Beziehung zwischen Künstler und Publikum, eine neue Mechanik der ästhetischen Perzeption, eine andersartige Stellung des Kunstproduktes in der Gesellschaft; sie eröffnet neue Bereiche in Soziologie und Pädagogik, ganz zu schweigen von der Kunstgeschichte. Sie stellt neue praktische Probleme dadurch, daß sie kommunikative Situationen und eine neue Beziehung zwischen *Be trachtung* und *Verwendung* des Kunstwerkes schafft.

Nachdem sie in ihren geschichtlichen Voraussetzungen und den Bezügen und Analogien, die sie mit verschiedenen Aspekten des modernen Weltbildes in Verbindung bringen, geklärt wurde, ist diese Situation der zeitgenössischen Kunst jetzt in voller Weiterentwicklung begriffen und zeigt, weit davon entfernt, vollständig erklärt und katalogisiert zu sein, eine Problematik auf mehreren Niveaus. Kurz, sie ist eine offene Situation in Bewegung.

Form als Engagement

1. Eine bekannte Kolumnistin, die die Schwankungen an der Börse des *in* oder *out* stets maliziös zu registrieren weiß, schrieb unlängst, daß man sich binnen kurzem, wenn einen der Drang überkommen sollte, das Wort „Entfremdung“ auszusprechen, den Mund werde zuhalten müssen, weil die Sache furchtbar altmodisch erscheinen werde, jedem Leser des letzten Bestsellers vertraut - ein Modewort von geringem Gewicht, das zum Repertoire jedes modernen Bouvard und Pécuchet gehört. Und da für den Denkenden die Frage, ob ein Wort in Mode ist oder nicht, dessen Verwendung als wissenschaftliche Kategorie nicht beeinflussen sollte, während die, warum in einer bestimmten Gesellschaft und in einer bestimmten Geschichtsperiode ein Wort in Mode kommt, zweifellos sein Interesse erregen darf, fragen wir uns also, warum der Ausdruck heute - rund hundert Jahre nachdem er aufgekommen ist - so häufig verwendet wird, und ob der Mißbrauch, den man damit treibt und bei dem an die Stelle engagierten Anprangerns eine unverbindliche Gewohnheit getreten ist, nicht möglicherweise das auffälligste und unbemerktste Beispiel für Entfremdung ist, das die Geschichte bietet.

Bestimmen wir kurz den Sinn des Terminus: Entfremdung bedeutet den Verzicht auf sich selbst, um sich einer fremden Macht zu überantworten; sich in irgendeine Beziehung zu einem anderen begeben und also gegenüber irgend etwas nicht mehr handeln, sondern von etwas, das nicht mehr wir sind, agiert werden.

Nun steht beim Mißbrauch des Ausdrucks oft folgende Überzeugung im Hintergrund: daß nämlich das, was *uns* agiert und von dem wir abhängen, etwas uns völlig Fremdes sei, eine feindliche Macht, die von einem völlig anderen Bereich aus auf uns einwirkt, ein böser Wille, der uns unterjocht hat und den wir vielleicht eines Tages werden vernichten können, denn wir sind wir und Er ist der Andere, aus anderem Fleisch und Blut als wir.

Man kann niemandem verbieten, sich persönliche Mythologien aufzubauen, in denen die Kategorie Entfremdung diesen Sinn annimmt, doch hatte sie bei Hegel und später bei Marx eine andere Bedeutung: sehr einfach ausgedrückt

(wobei wir unter der Voraussetzung, daß eine Reihe von Begriffsdefinitionen auch außerhalb eines Systems verwendbar sind, auf die Sprache Hegels verzichten, die zu sehr mit seinem ganzen System verflochten ist), entfremdet der arbeitende Mensch sich dadurch, daß er sich in einem Werk objektiviert, das er durch seine Arbeit erschafft, er entfremdet sich also in der Welt der Dinge und gesellschaftlichen Beziehungen, und zwar deshalb, weil er, indem er Dinge und Beziehungen erzeugt, sie gemäß Bestands- und Entwicklungsgesetzen erzeugt, die er selbst durch Anpassung an sie respektieren muß. Marx wirft Hegel vor, nicht zwischen Entäußerung und Entfremdung unterschieden zu haben: im ersten Fall verdinglicht der Mensch sich zu Recht, er drückt sich durch seine Arbeit in der Natur aus und schafft eine Welt, in der er sich engagieren muß; wenn aber der Mechanismus dieser Welt die Oberhand über den Menschen gewinnt, der dann unfähig wird, sie als sein eigenes Werk zu erkennen, wenn es dem Menschen nicht mehr gelingt, die Dinge, die er produziert hat, für seine Zwecke zu gebrauchen, sondern in gewissem Sinne zum Sklaven dieser Dinge (und damit oft anderer Menschen) wird, dann ist er entfremdet; das eigene Werk schreibt ihm dann vor, was er tun, wie er sich fühlen, was er werden soll. Und diese Entfremdung wird desto stärker sein, je mehr er - der von außen her Agierte - selbst zu handeln vermeint und die Situation, in der er lebt, als die beste der möglichen Welten akzeptiert.

Während die Entäußerung für Marx also ein wesentlich positiver und unvermeidlicher Vorgang ist, besteht die Entfremdung zwar faktisch, aber nicht zu Recht: und dieses Faktum, das historisch war, erscheint ihm als überwindbar durch eine historische Lösung, den Kommunismus.

Mit anderen Worten: Hegels Fehler besteht für Marx darin, daß er das Problem der Entfremdung auf eine bloße Entwicklung des Geistes reduziert hat: das Bewußtsein entfremdet sich im Gegenstand und muß sich in ihm wiedererkennen; doch wenn es den Gegenstand erkennt, konstituiert es sich als Wissen von ihm und eliminiert in diesem Wissen seine Entfremdung im Gegenstand durch dessen Neigung:

„Die *Gegenständlichkeit* als solche gilt für ein *entfremdetes*, dem *menschlichen* Wesen, dem Selbstbewußtsein nicht entsprechendes Verhältnis des Menschen. Die Wiederaneignung des als fremd, unter der Bestimmung der Entfremdung erzeugten gegenständlichen Wesens des Menschen hat also nicht nur die Bedeutung, die *Entfremdung*, sondern die *Gegenständlichkeit*, aufzuheben, d. h. also der Mensch gilt als ein nicht-gegenständliches, spiritualistisches Wesen ... Die Aneignung des entfremdeten gegenständlichen Wesens oder die Aufhebung der Gegenständlichkeit unter der Bestimmung der *Entfremdung* ... hat für Hegel zugleich und sogar hauptsächlich die Bedeutung, die *Gegenständlichkeit* aufzuheben, weil nicht der *bestimmte* Charakter des Gegenstandes, sondern *sein gegenständlicher* Charakter für das Selbstbewußtsein das Anstoßige in der Entfremdung ist.“¹

Demnach hebt also das Bewußtsein in seinem Sichkonstituieren als Selbstbewußtsein die Entfremdung im Gegenstand nicht *auf*, sondern vernichtet diesen in einem wütenden Streben nach Absolutheit und löst das Problem, indem es sich in sich selbst zurückzieht. Da er Hegel so auffaßte, mußte Marx offensichtlich antworten: der durch die Tätigkeit des Menschen geschaffene Gegenstand, die natürliche Realität, die Realität der Technik und der sozialen Beziehungen existieren, und es war Hegels Verdienst, Tragweite und Funktion der menschlichen Arbeit bestimmt zu haben; der Gegenstand, den die menschliche Arbeit hervorgebracht hat, wird also nicht negiert, wenn wir selbstbewußt werden und ein Bewußtsein von der Freiheit, die wir ihm gegenüber gewinnen müssen, erlangen. Die Arbeit darf darum nicht aufgefaßt werden als ausschließliche Aktivität des Geistes (womit der Gegensatz zwischen Bewußtsein und Gegenstand zu einem bloßen idealen Spiel von Negationen und Affirmationen würde), sondern ist zu sehen als ein Produkt des Menschen, der seine Kräfte entäußert und sich konkret über *das*, was er geschaffen hat, klarwerden muß. Wenn der Mensch dann „sein entfremdetes Wesen in sich zurücknehmen“ soll, kann er nicht einfach (innerhalb einer spirituellen Dialektik) den Gegenstand aufheben, sondern muß praktisch arbeiten, um die Entfremdung aufzuheben, d. h. die Bedingungen zu verändern, in deren Bereich zwischen ihm und dem Gegenstand, den er selbst geschaffen hat, eine schmerzvolle und skandalöse Spaltung eingetreten ist.

Diese Spaltung ist wirtschaftlicher und sozialer Natur; die Existenz des Privateigentums bewirkt, daß die Arbeit des Menschen sich in einem von seinem Erzeuger unabhängigen Produkt verkörpert, dergestalt, daß der Erzeuger, je mehr neue Gegenstände er hervorbringt, immer schwächer wird. Wie es zu dieser Situation kommt, kann hier nur angedeutet werden: der Arbeiter hängt ab von den Dingen, die er erzeugt, fällt unter die Herrschaft des Geldes, in dem sie sich verkörpern, wird, je mehr er produziert, immer mehr zur Ware im gleichen Sinne, wie die Dinge, die er produziert: „Was das Produkt seiner Arbeit ist, ist er nicht. Je größer also dieses Produkt, je weniger ist er selbst.“

Und der Ausweg: ein System kollektiver Produktion, bei dem der Mensch, der sich bewußt ist, nicht mehr für andere, sondern für sich und seinesgleichen zu arbeiten, das, was er tut, als sein eigenes Werk empfindet und fähig wird, sich in es zu integrieren.

Warum aber hatte Hegel, wie Marx ihm vorwirft, Entäußerung und Entfremdung so leicht verwechseln können?

Heute, angesichts einer geschichtlichen Entwicklung, angesichts der Allgegenwart jener industriellen Realität, die sich zu Marx' Zeiten auf einer ganz anderen Entwicklungsstufe befand, neigt man nach einem gründlicheren Durchdenken des Entfremdungsbegriffes zu einer neuen Betrachtungsweise des ganzen Problems. Man wird etwa sagen, daß Hegel die beiden Arten von Entfremdung deshalb nicht unterscheiden konnte, weil in der Tat, sobald der Mensch sich in der Welt der von ihm geschaffenen Dinge objektiviert, in der Natur, die er verändert hat, sogleich eine Art von unvermeidlicher Spannung entsteht, deren Pole einerseits die Beherrschung des Gegenstandes und andererseits das völlige Sichverlieren im, das Sichausliefern an den Gegenstand sind, und zwar in einem Gleichgewicht, das nur dialektisch sein kann, also in einem dauernden Kampf besteht, in einer Negation dessen, was anerkannt, und einer Affirmation dessen, was negiert wird. Das wurde herausgearbeitet in den Untersuchungen über die Entfremdungsbeziehung als ein Konstituens aller meiner Relationen zu den Anderen und den Dingen, in der Liebe, im sozialen Zusammenleben, in der industriellen Struktur.² Und das Problem der Entfremdung wird so, wen'n man es - wenigstens metapho-

risch - in hegelischer Sprache ausdrücken will, „zum Problem des menschlichen Selbstbewußtseins, das, unfähig, sich als abgetrenntes ‚cogito‘ zu denken, sich nur in der Welt, die es baut, in den anderen Ichs, die es erkennt und zuweilen auch verkennt, findet. Doch ist diese Art, sich im Anderen wiederzufinden, diese Objektivierung, stets mehr oder weniger eine Entfremdung, ein Verlieren und zugleich Wiederfinden von sich selbst.“³ Es wird niemand daran zweifeln, daß Hegel so in viel konkreterer Weise verstanden wird als bei Marx, verstanden jetzt von einer Kultur, die fähig wurde, Hegel über Marx neu zu lesen.

Es wäre aber ein Fehler, wollte man Marx, nachdem man Hegel über ihn neu gelesen hat, auf die Seite schieben und zu Hegel zurückkehren. Es wäre falsch zu sagen: da die Entfremdung permanent ist, konstitutiv für mein Verhältnis zu den Dingen und der Natur, hat es keinen Sinn, sie beseitigen zu wollen, und es ist besser, sie als Grundbedingung zu akzeptieren, als „existentielle Situation“ (das ist bekanntlich ein mehrdeutiger Ausdruck, weil belastet mit gewissen Vorbedeutungen, denen gemäß nach Ansicht eines bestimmten negativen Existentialismus bei einer Situation, die zur Struktur der Existenz gehört, jede Bemühung, sie zu überwinden, nutzlos ist und jede Bewegung, die wir zu ihrer Beseitigung unternehmen, uns auf sie zurückwürfe).

Darum muß die Untersuchung in einer anderen Richtung weitergeführt werden. Die Entfremdung, von der Marx spricht, ist einerseits die, mit der die Nationalökonomie sich befaßt, also diejenige, die sich ergibt aus dem Gebrauch, den eine Gesellschaft des Privateigentums vom Produkt des Arbeiters macht (der demnach für die anderen Güter produziert und beim Hervorbringen von Schönheit "selbst häßlich und beim Erzeugen von Maschinen zur Maschine wird); andererseits die in der Produktionsbeziehung selbst liegende - noch vor der Verwendung des Produkts auftretende -, in der der Arbeiter steht, weil er in dieser Arbeit kein Ziel erkennt, sondern sie ihm nur ein Mittel zum Überleben ist, durch das er gedemütigt und aufgeopfert wird, und in dem er sich nicht wiedererkennen kann (da nicht nur das Produkt, sondern auch die Arbeit selbst nicht ihm, sondern Anderen gehört).

Da diese beiden Typen der Entfremdung sich aus einer be-

stimmten Gesellschaftsform ergeben, ist es im Sinne marxistischer Denkweise wahrscheinlich, daß sie durch eine Veränderung der sozialen Beziehungen zu beseitigen sind (und daß ihre Beseitigung das Ziel einer radikalen revolutionären Politik bildet).

Wenn nun eine Veränderung der sozialen Beziehungen zwar zu einer Befreiung des Menschen von dieser Art der Unterdrückung führt (indem sie ihm nicht allein den Gegenstand, den er produziert, zurückgibt, sondern die produktive Arbeit selbst, die er dann für sich und die Gemeinschaft leistet und darum als ihm angehörig und in sich sinnvoll empfindet), so bleibt dennoch - und hier bereichert der Rückgriff auf Hegel unser Bewußtsein, ohne deshalb spätere Erkenntnisse zu entwerten - die ständige partikuläre Spannung einer Entfremdung an den Gegenstand, allein aufgrund der Tatsache, daß ich ihn hervorgebracht habe und ständig bedroht bin, meine Selbstständigkeit durch ihn zu verlieren. Diese Art von Entfremdung darf zweifellos - allerdings mit dem Risiko des Mißverständnisses - als eine Struktur der Existenz gelten, oder - wenn man will - als das Problem, das sich dem Subjekt stellt, sobald es ein Objekt hervorbringt und sich ihm in einem Intentionsakt zuwendet, um es zu benutzen oder auch bloß zu betrachten. Und mit dieser Art von Entfremdung - die mit jedem Objektivationsakt verbunden ist - möchten wir uns hier befassen, überzeugt davon, daß dieses Problem einer eigenen Behandlung bedarf, als das der Beziehung jedes menschlichen Wesens zur Welt der es umgebenden Dinge - wenn es auch wahrscheinlich ist, daß in einer Gesellschaft, in der die traditionelle Entfremdung beseitigt wurde, dieses Problem mit größerer Freiheit und Bewußtheit und mit weniger Irrtümern angegangen wird und einziges Ziel eines ethischen Engagements bilden könnte, das darum nicht weniger dramatisch und engagiert zu sein brauchte.⁴

So verstanden wird die Entfremdung jedoch zu etwas, das wohl beseitigt werden kann, und zwar beseitigt durch eine Bewußtwerdung und ein Handeln, *niemals aber beseitigt für immer*. Wenn selbst die Beziehung zweier Menschen, die sich lieben, eine entfremdende Beziehung ist, da jeder der beiden in sie so eingeht, wie er in der Vorstellung des Anderen ist

und sich dieser anpaßt, dann kann es niemals eine Kultur geben, in der die Vergesellschaftung der Produktionsmittel aus der Dialektik des Lebens und der menschlichen Beziehungen die Gefahr der Entfremdung völlig ausmerzt.

Die Kategorie Entfremdung steht hier offensichtlich nicht nur für eine Form der Beziehung zwischen Individuen, die auf einer bestimmten Gesellschaftsstruktur beruht, sondern für eine ganze Reihe von Beziehungen zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Gegenständen, Mensch und Institutionen, Mensch und gesellschaftlichen Konventionen, Mensch und mythischem Universum, Mensch und Sprache. Sie dient hier schließlich nicht nur dazu, eine Form objektiver Beziehung zu einer äußeren Situation zu erklären, die dann unser Verhalten so sehr beeinflussen kann, daß sie zu einem psychologischen Phänomen wird, sondern muß auch als eine Form psychologischen, wenn nicht physiologischen Verhaltens gesehen werden, das unsere Persönlichkeit oft derart bestimmt, daß es sich schließlich als äußere objektive Beziehung, als soziale Beziehung manifestiert. Die Entfremdung ist darum aufzufassen als ein Phänomen, das einerseits und unter bestimmten Umständen von der Struktur der menschlichen Gruppe, der wir angehören, bis in unsere intimsten und am schwersten faßbaren psychischen Verhaltensweisen hineinwirkt, und in anderen Zusammenhängen gerade umgekehrt von unseren intimsten und am schwersten faßbaren psychischen Verhaltensweisen her die Struktur der Gruppe, der wir angehören, prägt. In diesem Sinne sind wir, allein dadurch, daß wir leben, arbeiten, produzieren und zu Anderen in Beziehung treten, in der Entfremdung.

Ohne Ausweg? Nein, nur ohne eine Möglichkeit, diesen negativen Pol zu eliminieren: geworfen in das Zentrum einer zu lösenden Spannung. Darum entdecken wir jedesmal, wenn wir eine entfremdende Situation zu beschreiben versuchen, im gleichen Augenblick, in dem wir glauben, sie begriffen zu haben, daß wir keinen Weg aus ihr heraus wissen und daß jede Lösung das Problem in neuer Gestalt erscheinen läßt, wenn auch auf einem anderen Niveau. Diese Situation - die man in einem Anfall von Pessimismus als unheilbar paradox definieren könnte, wenn man dem Leben eine gewisse fundamentale „Absurdheit“ zuerkennen

würde - ist in Wirklichkeit nur *dialektisch*: d. h. sie kann nicht dadurch gelöst werden, daß man nur einen der sie bestimmenden Pole eliminiert. Und das *Absurde* ist nichts anderes als die dialektische Situation, gesehen von einem Masochisten.⁵

Wir produzieren die Maschine; die Maschine bedrückt uns in einer unmenschlichen Realität und kann uns das Verhältnis zu ihr, das Verhältnis, das wir dank ihr zur Welt haben, quälend machen. Der *industrial design* scheint das Problem zu lösen: er verschmilzt Schönheit und Nützlichkeit und gibt uns eine humanisierte Maschine, die auf den Menschen zugeschnitten ist. Ein Quirl, ein Messer, eine Schreibmaschine, die ihre Verwendungsmöglichkeiten in angenehmen Proportionen ausdrücken, die die Hand einladen, sie zu berühren, zu liebkosen, zu gebrauchen: das ist eine Lösung. Der Mensch integriert sich harmonisch mit seiner Funktion und dem Werkzeug, das er zu ihrer Ausübung braucht. Gegenüber dieser optimistischen Lösung indes erhebt sich das vom Moralisten und Gesellschaftskritiker geschärfte Gewissen: die industrielle Realität kaschiert die Unterdrückung, die sie auf uns ausübt, und möchte uns durch die schöne Verpackung unsere Unterwerfung unter die Maschine, die uns agiert, vergessen machen, uns eine Beziehung, die uns in Wirklichkeit verkleinert und versklavt, als angenehm erscheinen lassen. Suchen wir also nach einem Ausweg. Soll ich, um meine Mitmenschen darauf aufmerksam zu machen, daß sie bei der Benutzung der Schreibmaschine eine Arbeit leisten, die ihnen nicht gehört und sie darum versklavt, unbequeme und kantige Schreibmaschinen bauen, die den Umgang mit ihnen zu einer heilsamen Quälerei machen? Das ist zweifellos ein fast krankhafter Gedanke, der Traum eines Wahnsinnigen. Stellen wir uns jetzt vor, daß diese Maschinen von Menschen benutzt werden, die nicht mehr für eine fremde Macht arbeiten, sondern für sich selbst und das Allgemeinwohl. Wäre es dann vernünftig, sie so zu gestalten, daß sie eine harmonische Integration von Form und Funktion zum Ausdruck bringen? Nein. Denn diese Menschen würden nun veranlaßt, hypnotisch zu arbeiten, nicht mit einem für alle nützlichen Ziel vor Augen, sondern unmittelbar der faszinierenden Macht des Gegenstands erlegen, seinem Zauber, der

zum Vergessen einlädt, während man die Funktion ausübt, zum Sichvergessen in dem Werkzeug, das mit seiner Funktion so harmonisch eins ist. Das neueste Modell einer Autokarosserie hat heute die Funktion eines mythischen Bildes, mit der Fähigkeit, unsere ganze moralische Energie abzulenken und uns in der Befriedigung über einen Besitz, der ein Surrogat ist, uns selbst verlieren zu lassen; wenn wir uns aber eine kollektivistische und geplante Gesellschaft vorstellen, in der man arbeitet, um jedem Bürger das neueste Automodell zu verschaffen, so werden wir feststellen, daß das Ergebnis das gleiche ist, das Sichbefriedigen im Anschauen und Verwenden einer Form, die, indem sie unsere Erfahrungen bei der Verwendung des betreffenden Gegenstandes integriert, alle unsere Kräfte ablenkt und einlullt und uns damit von der auf weitere Ziele gerichteten Anspannung abbringt.

Wohlgemerkt, das alles ist Entfremdung, aber eine unvermeidbare. Gewiß, der Traum von einer menschlicheren Gesellschaft ist ein Traum von einer *Gesellschaft*, in der alle gemeinsam arbeiten, um mehr Arzneien, mehr Bücher und mehr Autos des neuesten Typs zu haben; daß das alles aber in jeder Gesellschaft notwendig als entfremdend erlebt wird, das beweisen die parallelen Erfahrungen der *beatniks* von der *west coast* und der Dichter, die in der Sprache des Individualismus und der Dekadenz auf dem Majakowski-Platz protestieren.

Wenngleich nun der Intellektuelle instinkтив stets für diejenigen Partei *ergreift*, die ohne Rückhalt und Kompromisse protestieren, so liegt der Verdacht doch nahe, daß die *beatniks* und vielleicht auch die *Jewtuschenko* unrecht haben - unrecht, auch wenn sie eine dialektisch notwendige Funktion ausüben.

In der Tat reduziert der Protest vieler von ihnen das Heil auf eine Art von Nabelschau, zu der auch bei uns manche aufgefordert haben, weil ein Suchen nach Auswegen angeblich schon ein Sicheinlassen mit der Situation zum Ausdruck bringt, die durch Handeln nicht zu ändern sei. Retten kann uns jedoch nur ein handelndes Eingehen auf die Situation: der Mensch arbeitet, produziert eine Welt von Dingen und entfremdet sich unausweichlich in ihnen: er befreit sich aus der Entfremdung durch das Akzeptieren der

Dinge, dadurch, daß er sich in sie engagiert, sie im Sinne einer Transformation, nicht einer Vernichtung negiert, wohl wissend, daß er nach jeder Transformation vor der gleichen - wenn auch anders aussehenden - dialektischen Situation stehen wird, vor der gleichen Gefahr eines Sichverlierens an die neue und konkrete transformierte Realität. Ist eine humanere und positivere Perspektive denkbar?

Hegel paraphrasierend kann man sagen, daß der Mensch nicht im Tempel seiner Innerlichkeit in sich verschlossen bleiben darf: er muß sich veräußerlichen im Werk und entfremdet sich damit an e's. Wenn er dies aber nicht tut und seine Reinheit und absolute spirituelle Unabhängigkeit kultiviert, so rettet er sich nicht, sondern löscht sich selbst aus. Die entfremdende Situation wird nicht überwunden durch die Weigerung, auf die objektive Situation, die als unser Werk entstanden ist, einzugehen, denn diese Situation ist die einzige Bedingung unseres Menschseins. Die „schöne Seele“ ist eine Bewußtseinsform, die sich dieser Erkenntnis verweigert. Hegel schildert, wie es ihr ergeht:

„Zu dieser Reinheit geläutert ist das Bewußtsein seine ärmste Gestalt ... Es fehlt ihm die Kraft der Entäußerung, die Kraft, sich zum Dinge zu machen und das Sein zu ertragen. Es lebt in der Angst, die Herrlichkeit seines Innern durch Handlung und Dasein zu beflecken, und um die Reinheit seines Herzens zu bewahren flieht es die Berührung der Wirklichkeit und beharret in der eigensinnigen Kraftlosigkeit, seinem bis zur letzten Abstraktion zugespitzten Selbst zu entsagen und sich Substantialität zu geben oder sein Denken in Sein zu verwandeln und sich dem absoluten Unterschiede anzuvertrauen. Der hohle Gegenstand, den es sich erzeugt, erfüllt es daher nun mit dem Bewußtsein der Leerheit ... in dieser durchsichtigen Reinheit seiner Momente eine unglückliche sogenannte *schöne Seele*, verglimmt sie in sich, und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst ... Die wirklichkeitslose schöne Seele, in dem Widersprüche ihres reinen Selbsts und der Notwendigkeit desselben, sich zum Sein zu entäußern und in Wirklichkeit umzuschlagen, in der *Unmittelbarkeit* dieses festgehaltenen Gegenatzes ... ist daher als Bewußtsein dieses Widerspruchs in seiner unversöhnten Unmittelbarkeit zur Verrücktheit zerrüttet und zerfließt in sehnsüchtiger Schwindsucht.“⁶

2. Halten wir fest, daß die dialektische Alternative zur Schönen Seele das völlige Sichverlieren im Gegenstand und die Freude an diesem Sichverlieren ist. Gibt es eine Rettungs-

möglichkeit zwischen diesen beiden Formen der Selbstzerstörung?

Wenn wir heute nach einer kulturellen Situation suchen, in der das Sackgassenproblem der Schönen Seele sich von neuem stellt, so stoßen wir auf Elémire Zollas Kritik an der Massengesellschaft: eine Kritik allerdings, wie er sie auffaßt, die bis zu den extremsten Konsequenzen führt, ohne die Möglichkeit eines Auswegs, eine Kritik, die so weit geht, mit der Situation auch die Suche nach Heilmitteln abzulehnen - eine Suche, die ihm schon als mystifikatorisches Einverständensein erscheint. Diese Kritik tritt auf als totale Ablehnung der objektiven Situation (des Komplexes moderne Zivilisation - industrielle Realität - Massenkultur - Elitekultur, der die Situation des Menschen in der Industriegesellschaft bezeichnet) und als Aufforderung, sich ihr gänzlich zu entziehen, weil keine Form umfassender Aktion erlaubt sei, sondern nur der Rückzug auf die Kontemplation der Tabula rasa, den der Kritiker, der seine eigene Weigerung auf alles ausgedehnt hat, vollzog.

Zolla sagt einmal, daß „das Denken nicht Rezepte liefern, sondern begreifen soll, wie die Dinge sind“ und daß „begreifen nicht akzeptieren heißt“ (und auch nicht, womit er recht hat, ein promptes und konkretes Angeben von Wegen ist, die aus der analysierten Situation herausführen): dieses „Begreifen“ allerdings sieht er völlig falsch. Es erscheint bei ihm als die genaue Entsprechung zum negierenden Wissen der Schönen Seele, die, um sich zu erkennen und sich vom Gegenstand getrennt zu halten, diesen zerstört. Zolla meint, man müsse den Gegenstand „begreifen“, um sich nicht mit ihm einzulassen, wenn man ihn begreifen will. Dann wird er nicht mehr etwas sein, das absolut negiert werden muß, sondern etwas, das noch die Spuren des menschlichen Zweckes, zu dem *wir* ihn produziert haben, an sich trägt - und wenn er, zugleich mit den negativen Aspekten dieser Situation, in diesem Sinne aufgefaßt wird, dann werden wir ihm gegenüber zur Freiheit fähig sein. Oder zumindest: das Denken wird uns die Voraussetzungen für ein freies und befreiendes Handeln bereitgestellt haben. Doch dazu ist unbedingt erforderlich, daß der Gegenstand nicht zuerst als feindselig und fremd empfunden werde; denn der Gegenstand, das sind wir, reflektiert in un-

serem Werk, er ist geprägt von uns, und ihn erkennen heißt den Menschen erkennen, der wir sind: Warum sollen aus diesem Verständnisakt *caritas* und *spes* unbedingt verbannt sein?

Ein Beispiel: auf einer der ersten Seiten seines Romans *Cecilia* beschreibt Zolla die physische, beinahe erotische Beziehung der Helden zu ihrem Auto, von dem sie jedes Vibrieren in ihren Muskeln spürt, das sie kennt, wie man einen Geliebten kennt, an dessen elastischer Kraft sie mit dem eignen Körper teilhat. Es ist die Absicht des Autors - diesen Eindruck gewinnt der Leser dieser Seite -, eine Situation totaler Entfremdung zu schildern (Cecilia fährt sogar barfuß, und damit verbindet sich ihr individueller Fall auf der soziologischen Ebene mit den Grenzfällen der Hohenpriester der *lost generation* und wird vollends typisch): es gelingt Zolla, uns davon zu überzeugen, daß Cecilia ein vom Ding besessener Mensch ist - und deshalb erscheint das Ding selbst als unheilvoll (die Autos sind „aufgeblähte Schaben“, wenige Seiten vorher „selbst des Leichenreizes ihres hartstarrenden Panzers beraubte, nur mehr todtraurige und plumpe Insekten“). Zweifellos ist Cecilia Repräsentantin einer entfremdeten Menschheit, aber, so ist nun zu fragen, ist ihre Beziehung zum Auto denn wirklich entfremdend?

In Wahrheit unterhält ein jeder von uns, wenn auch in unterschiedlichem Grade, beim Fahren eine solche Beziehung zum Auto. Es ist eine wesentliche Voraussetzung guten Fahrens, daß der Fuß nicht nur handelndes Organ ist, mit dem wir den Mechanismus lenken, sondern ebenso führendes Organ, das uns in den Mechanismus hinein verlängert, uns gestattet, ihn als Teil unseres Körpers zu empfinden: nur dann spüren wir, wann es Zeit ist, den Gang zu wechseln, zu verlangsamen, Gas zu geben, ohne der abstrakten Vermittlung des Geschwindigkeitsmessers zu bedürfen. Nur so, wenn wir unseren Körper in das Auto hinein verlängern, in gewissem Sinne die Reichweite unserer Sensibilität vergrößern, können wir das Auto menschlich benutzen, es humanisieren, indem wir uns selbst maschinisieren.

Zolla würde dazu sagen, daß das genau das ist, was er meint, daß nämlich diese Form der Entfremdung jetzt derart verbreitet sei, daß niemand ihr entgehe, nicht einmal ein

gebildeter und reflexionsfähiger Intellektueller, und es sich deshalb nicht um ein Epiphänomen handle, das nur bei einigen verirrten Individuen auftritt, sondern um die allgemeine und unausweichliche Verarmung unserer Menschlichkeit in einer modernen Zivilisation. Er vergißt dabei, daß es eine Beziehung dieser Art (Verlängerung des Menschen in den Gegenstand, Humanisierung des Gegenstands durch eine Objektivierung des Menschen) schon in vorgeschichtlicher Zeit gab, als einer unserer Vorfahren den Faustkeil erfand und ihn so formte, daß er sich der Handfläche anschmiegen, beim Gebrauch seine Schwingungen auf die Hand übertragen, die Sensibilität der Hand verlängern und in dem Maße zur Hand werden konnte, wie die Hand zum Faustkeil wurde.

Die Erweiterung seines Körperbereiches (womit er die ursprünglichen, natürlichen Dimensionen seines Leibes veränderte) war von Anfang an Bedingung des Homo faber - und damit des Menschen überhaupt. Die Ansicht, daß dies eine Degradierung des Menschen sei, impliziert eine wohlbekannte Metaphysik, nämlich die, daß es einerseits die Natur und andererseits den Menschen gebe; sie läuft auf die Verwerfung der Vorstellung hinaus, daß die Natur lebt, insofern der Mensch auf sie einwirkt, sie bestimmt, sich in sie hinein verlängert und sie verändert - und daß der Mensch aus der Natur aufgestiegen und ihr Teil ist, ein aktiver und verändernder Teil, der gerade indem er auf die Umwelt einwirkt und sie bestimmt und nur in dem Maße, wie er das tut, sich von ihr unterscheidet und das Recht zum Aussprechen des Wortes „ich“ erlangt.

Verschieden sind Cecilia und der Erfinder des Faustkeils nur hinsichtlich der Kompliziertheit des Aktes - die Struktur ihres Verhaltens ist dieselbe. Cecilia entspricht einem Steinzeitmenschen, der mit dem Faustkeil in der Hand von einer Raserei ergriffen wird und auf der Erde kniend mit dem Werkzeug auf die Nüsse, die er gesammelt hat, eindrischt, in einer wilden Freude an der Handlung selbst, in die er sich verliert, und dabei vergißt, warum er den Gegenstand in die Hand genommen hat (so wie bei manchen orgiastischen Manifestationen der Trommelspieler nicht mehr tut, was er, sondern was die Trommel will).

Es gibt also einen Bereich, innerhalb dessen das Besessen-

werden vom Auto noch völlig gesund und die einzige Art ist, das Auto wahrhaft zu besitzen: ein Nichtbemerken seiner Möglichkeit bedeutet ein Nichtverstehen des Gegenstandes und führt zu dessen Zerstörung. Das ist der Vorgang bei der Schönen Seele, die sich bei dieser Negierung aber selbst auslöscht. Außerhalb dieses Bereiches liegt das Gebiet des Krankhaften. Schließlich gibt es eine Art, den Gegenstand, die Erfahrung, die wir von ihm haben, den Gebrauch, den wir von ihm machen, aufzufassen, die in ihrem ungetrübten Optimismus Gefahr läuft, die Grenzen dieses Bereichs, die beständige Gefahr der Entfremdung, zu vergessen. Wenn wir den der Weigerung der Schönen Seele entgegengesetzten Pol (in einer seiner achtenswertesten Erscheinungsformen) bezeichnen sollen, so müssen wir den Namen Dewey nennen.

Deweys Philosophie ist eine Philosophie der Integration von Mensch und Natur, die als höchstes Lebensziel das Zustandekommen einer Erfahrung ansieht, d. h. einer Situation, in der das Individuum, sein Tun, die Umgebung, in der es handelt, und gegebenenfalls das Werkzeug, das es dazu braucht, sich derart integrieren, daß, wenn diese Integration voll erfaßt wird, ein Gefühl der Harmonie und Vollständigkeit daraus resultiert. Eine solche Form der Integration zeigt alle Merkmale einer positiven Situation (und darf in der Tat als Musterfall des ästhetischen Genusses gelten), kann aber auch charakteristisch sein für eine totale Entfremdung, die gerade wegen ihrer negativen Merkmale akzeptiert und genossen wird.

„Jede Erfahrung ist das Ergebnis einer Interaktion zwischen einem Lebewesen und der Welt, in der es lebt. Ein Mensch tut irgend etwas: er hebt, sagen wir, einen Stein hoch. Nun wird er durch etwas bedingt, erleidet etwas: das Gewicht, die Kraft, die Oberflächenstruktur. Die derart erfahrenen Eigenschaften determinieren eine weitere Handlung. Der Stein ist zu schwer oder zu kantig, nicht fest genug; oder aber die erfahrenen Eigenschaften zeigen, daß er für den vorgesehenen Zweck geeignet ist. Der Prozeß setzt sich fort, bis eine gegenseitige Anpassung von Mensch und Gegenstand erreicht ist und diese besondere Erfahrung zu einem Abschluß kommt ... Die Interaktion zwischen den beiden konstituiert die neue Erfahrung, und der Abschluß, der sie vervollständigt, ist das Eintreten einer tiefen Harmonie.“⁷

Es ist leicht zu sehen, daß Deweys Erfahrungsbegriff (wenigstens so wie er formuliert ist), der unsere Beziehung zu den Dingen beschreiben soll, deshalb, weil er von einem Optimismus beherrscht ist, der nicht einmal vermutet, daß der Gegenstand zu negieren oder abzulehnen sein könnte, zu einem Begriff wird, der ausgezeichnet die typische Entfremdungsbeziehung, sagen wir Cecilias zu ihrem Auto, zu beschreiben vermag. Anders ausgedrückt: da Dewey der tragische Argwohn, die Beziehung zum Gegenstand könnte gerade darum fehlschlagen, weil sie zu gut gelingt, fremd ist, mißlingt seiner Ansicht nach die Erfahrung nur dann (bleibt Nicht-Erfahrung), wenn zwischen mir und dem Gegenstand (Umwelt, Situation) eine nicht in Integration aufgelöste Polarität bleibt; sobald diese Integration aber eintritt, kommt Erfahrung zustande, und die Erfahrung kann nur positiv sein. So wäre Cecilias Beziehung zu ihrem Auto allein deshalb schon „gut“, weil sie sich als Beziehung zu einer absoluten Integration auflöst und genossen wird wegen der Harmonie, die sie manifestiert und in der alle ursprünglichen Polaritäten verschwinden.

Das sind also zwei völlig entgegengesetzte Einstellungen gegenüber der in allen unseren Beziehungen zu den Dingen und den anderen unausweichlich auftretenden Möglichkeit der Entfremdung: die pessimistische Einstellung, die den Gegenstand zerstört (ihn als schlecht ablehnt), aus Angst, sich mit ihm einzulassen, und die optimistische, die als einzige positive Beziehungsform die Integration mit dem Gegenstand kennt.

Die Disponibilität gegenüber der Welt, die der zweiten Einstellung eignet, hat grundsätzliche Bedeutung, weil wir aus ihr heraus uns in der Welt engagieren und in ihr handeln können; ebenso wichtig aber ist eine kritische Haltung in bezug auf unsere Beziehung zur Welt, das Bewußtsein davon, daß unsere Anpassung zu einem tragischen Scheitern werden kann.

Zolla hat recht, wenn er sagt, daß es nicht dem Denken obliegt, die Heilmittel anzugeben, sondern es nur seine Aufgabe ist, ein Verstehen der Situation anzustreben. Doch muß dieses Verstehen die Reichhaltigkeit einer dialektischen Bestimmung haben: denn gerade in einem Herausarbeiten der beiden entgegengesetzten Pole des Problems

vermag es durch die Klarheit, die es so erzeugt, zur Hilfe für die nachfolgenden Entscheidungen zu werden.

Bei meinem Verhältnis zum Auto kann es genügen, wenn die Masse meiner Pläne so groß und so komplex ist, daß sie ständig die Oberhand behält über die Faszination, die die biologische Harmonie der Integrationsbeziehung zum Auto auf meine Sensibilität ausübt. In dem Maße, wie ich „weiß“, was ich mit dem Auto zu tun gedenke, warum ich versuche, es schnell und gut zu fahren, in dem Maße, wie das, was ich vor habe, mir wichtig ist, werde ich die Freiheit haben, mich seiner Faszination zu entziehen, und wird der Zeitraum, währenddessen es „mich fährt“, sich in einem vernünftigen Verhältnis in meinen ausgewogenen Tageslauf einfügen, weil dann während der Zeit, in der das Auto, mit dem ich diese Integrationsbeziehung eingehe, mich fährt, die mechanische Routine der Ampeln und Kreuzungen mich nicht völlig absorbieren, sondern eine Art von rhythmischem Hintergrund - vergleichbar dem Atmen und den Reflexbewegungen der Beine, die von alleine laufen - für mein Denken und meine Pläne sein wird (obwohl auch hier wieder eine neue Dialektik auftritt: denn in gewissem Maße wird meine mechanische Anpassung an das Auto den Gang meines Denkens beeinflussen; doch wird auch umgekehrt der Gang meines Denkens mein Verhalten gegenüber dem Auto nicht unbeeinflußt lassen, es wird ein plötzlicher Einfall zu einer jähn Muskelanspannung führen, zu einer Veränderung meines Fußdrucks aufs Gaspedal und damit zu einer Veränderung des gewohnheitsbestimmten und hypnotischen Rhythmus, der mich zum bloßen Werkzeug des Autos machen konnte; doch über diese Wechselwirkung zwischen Psychischem und Physischem liest man besser bei Joyce nach, wo er das Wechselspiel zwischen Physis und Psyche bei dem zu Hause auf dem Abort sitzenden Bloom beschreibt, der defäkiert und dabei Zeitung liest ...).

Ich kann aber, wenn ich mir dieser Polarität einmal bewußt geworden bin, in meinem praktischen Handeln eine Menge anderer „asketischer“ Kunstgriffe zur Bewahrung meiner Freiheit beim Umgang mit dem Gegenstand anwenden: deren (scheinbar) einfachster eine - maßvoll - schlechte Behandlung des Autos sein könnte; ich kann es verschmutzen lassen und vernachlässigen, ich kann den Motor etwas un-

sachgemäß behandeln, um damit zu erreichen, daß meine Beziehung zu ihm nicht völlig integriert wird. Das wäre dann ein Vermeiden der *Entfremdung* durch *Verfremdung* - so wie Brecht fordert, daß das Licht im Saale eingeschaltet bleiben und das Rauchen erlaubt sein soll, damit der Zuschauer nicht dem hypnotischen Zauber der Handlung verfalle. Nachdem wir diese Voraussetzungen geklärt haben, sieht vieles anders aus. So können etwa jene Verse Cendrars, die Zolla als tragisches Beispiel makabren Geschmacks erscheinen -

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons
 Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous
la pluie -
 [Alle Frauen, denen ich begegnete, richten sich auf an den
Horizonten
 Mit jammervollen Gebärden und traurigen Blicken wie Ampeln
im Regen -]

jetzt als das erscheinen, was sie vielleicht sind: der dichterische Versuch, in menschlicher Sprache ein Element der Stadtlandschaft, bei dem die Gefahr bestand, daß es uns fremd bleiben könnte, zurückzugewinnen; das Bemühen, die Verkehrsampel nicht nur als den Alltagsmechanismus zu sehen, der unsere Schritte lenkt, sondern sie solange anzuschauen, bis sie symbolische Prägnanz bekommt; auch als ein Bemühen, von der eigenen Gefühlswelt in Bildern sprechen zu lernen, die nicht durch den Gebrauch, der in der dichterischen „Manier“ von ihnen gemacht wurde, abgenutzt sind, sondern die Emotion in ein neues Bild zu fassen und die Phantasie zu neuen Reaktionsweisen zu erziehen. Kurz, als ein Versuch, den Gegenstand zu erkennen, ihn zu verstehen, zu sehen, welchen Raum er in unserem Menschenleben einnehmen kann, und ihn, sobald man ihn verstanden hat, indem man ihn als Metapher verwendet, unseren Zwecken anzupassen, anstatt daß nur wir uns ihm anpassen. Das Makabre, das Zolla beeindruckte, liegt nicht in dem Vergleich mit der Ampel; es liegt im Verzweiflungsgefühl Cendrars über die entschwundenen Geliebten, die in ihm nur Trauer und Bedauern zurückgelassen zu haben scheinen. Doch das geht nur ihn an. Die Dichtung hat ihr Wiedergewinnungswerk vollbracht und uns die Möglichkeit für eine neue Landschaft angeboten.

Man könnte sich nun fragen, wie es kommt, daß man zwar die Situation des Autofahrens als entfremdend empfindet, nicht aber die des Primitiven, der den Faustkeil handhabt; warum die dichterische Verwendung der Verkehrssampel unmenschlich erscheint, während die von Achilles' Schild niemals so aufgefaßt wurde (obgleich von diesem Schild doch sogar der „industrielle“ Produktionsprozeß mit Details der Metallverarbeitung beschrieben wird, die den Intellektuellen der Homer-Zeit hätten abstoßen müssen). Warum sieht man die symbiotische Beziehung mit dem Auto als entfremdend an, denkt aber an nichts dergleichen bei der Symbiose des Reiters mit seinem Pferd, die doch die gleichen Merkmale einer komplexen Integration, einer Verlängerung der Körperllichkeit des Menschen in die des Tieres zeigt?

Offenbar deshalb, weil in einer technologischen Kultur das Übergewicht und die Kompliziertheit des Gegenstands – seine Fähigkeit zu selbständiger Initiative gegenüber dem damit umgehenden Menschen – so auffällig geworden sind, daß sie eine endemische Bedingung evident machen: daß das, was vorher nur störend war, nun gefährlich wird; und auch deshalb, weil die Gegenstände, deren Formen dem Menschen immer unähnlicher werden, es ihm leichter machen, sie als fremd aufzufassen. Doch ist das offenbar nicht alles: für den Primitiven, der den Faustkeil handhabt, besteht eine unmittelbare Beziehung zum Gegenstand, bei der das Risiko der Integration nur zwischen dem Handhabenden und dem Gehandhabten auftritt. Beim Auto ist die Beziehung komplizierter: das Auto entfremdet mich nicht nur zu sich selbst, sondern zu einem ganzen Komplex gängiger Normen, zu einem unvermeidlichen Prestigewettstreit (dem ehrgeizigen Streben nach dem neuesten Modell, dem Zubehör, der Höchstleistung), es entfremdet mich an einen Markt, an eine Welt der Konkurrenz, in die hinein ich mich verlieren muß, um das Auto kaufen zu können. Es ist also deutlich, daß die Entfremdung, auch wenn sie auf allen Ebenen des menschlichen Lebens als Möglichkeit gegeben ist, in der modernen Industriegesellschaft eine ganz besondere Bedeutung und Konfiguration angenommen hat, ganz dementsprechend, was Marx auf der Ebene der wirtschaftlichen Beziehungen schon festgestellt hatte.

Aus allem, was gesagt wurde, ergibt sich weiterhin, daß die-

ser Zustand der modernen Gesellschaft in der Tat ein neues Faktum darstellt, mit dem wir leben müssen, ganz unabhängig von der Gesellschaftsform, die wir uns durch unser veränderndes Handeln schaffen. Die Entfremdung ist für den modernen Menschen so etwas wie die Schwerelosigkeit für den Weltraumfahrer: ein Zustand, in dem sich zu bewegen und die neuen Möglichkeiten für Autonomie, die Richtungen möglicher Freiheit, ausfindig zu machen er lernen muß. In der Entfremdung leben heißt nicht: leben und dabei die Entfremdung akzeptieren, sondern leben und eine Reihe von Beziehungen akzeptieren, die aber immer von einer *intentio secunda* aus betrachtet werden müssen, die es uns ermöglicht, sie transparent zu machen und die in ihnen liegenden paralysierenden Möglichkeiten anzuprangern; sie ständig zu demystifizieren, jedoch ohne sie zu annullieren.

Wir müssen also anerkennen, daß wir nicht leben können - und daß das auch gar nicht wünschenswert wäre - ohne Gaspedal, und daß wir vielleicht nicht lieben können, ohne an Verkehrsampeln zu denken. Es gibt noch jemanden, der glaubt, von Liebe reden zu können, ohne die Verkehrsampeln zu erwähnen: es ist der Verfasser der Schlager, die Claudio Villa singt. Er scheint sich der unmenschlichen Realität der Maschine entziehen zu können: seine Welt wird beherrscht von den sehr menschlichen Begriffen „cuore“, „amore“ und „mamma“. Doch weiß der Moralist heute, was hinter diesen *flatus vocis* steckt: eine Welt von versteinerten, zur Mystifikation verwendeten Werten. Der Verfasser der Texte hat durch die Übernahme bestimmter sprachlicher Ausdrücke sich selbst und sein Publikum an etwas entfremdet, das sich in den abgenutzten Formen der Sprache widerspiegelt.⁸

3. Mit dieser letzten Feststellung hat unsere Untersuchung sich von der Ebene der unmittelbaren konkreten Beziehungen zu einer Situation auf die der Formen verlagert, durch die wir unsere Auseinandersetzung mit dieser Situation organisieren. Wie stellt die Problematik der Entfremdung sich auf der Ebene der Formen in Kunst oder Pseudokunst dar?

Auf dieser Ebene können wir die Untersuchung - da wir uns dafür entschieden haben, den Entfremdungsbegriff in seiner weitesten Bedeutung zu verwenden - in zwei ver-

schiedenen, aber konvergierenden Richtungen weiterführen.

Man kann vor allem von einer Entfremdung innerhalb der formalen Systeme selbst sprechen, die man sehr viel zweckmäßiger als Dialektik von Erfindung und Manier, von Freiheit und Notwendigkeit für Gestaltungsregeln definieren könnte. Nehmen wir als Beispiel die Erfindung des Reimes.

Mit der Erfindung des Reimes werden Modelle und stilistische Konventionen gesetzt, und zwar nicht im Sinne einer Selbstverstümmelung der künstlerischen Freiheit, sondern weil man erkennt, daß nur die Disziplin die Erfindung stimuliert, und weil man eine Art der Lautorganisation findet, die dem Ohr angenehmer erscheint. Sobald die Konvention existiert, ist der Dichter nicht mehr in seinem eigenen gefährlichen Ausdrucksdrang und in seiner Gefühlshaftigkeit gefangen: die Regeln des Reimes, die ihn auf der einen Seite einschränken, machen ihn auf der anderen frei, so wie eine Bandage den Läufer von der Gefahr einer Fußverrenkung befreit. Trotzdem entfremdet die Konvention, sobald sie eingesetzt ist: ein Vers wird nach den Gesetzen des Reimes durch den vorangehenden bestimmt. Je mehr das Verfahren sich durchsetzt, je mehr Beispiele hoher schöpferischer Freiheit es vor mich stellt, desto mehr macht es mich zum Gefangenen; die Gewohnheit des Reimens erzeugt das Reimlexikon, das zunächst Repertoire des Reimbaren ist, aber mit der Zeit zum Repertoire des Gereimten wird. Am Ende einer bestimmten Geschichtsperiode wird der Reim mehr und mehr entfremdend. Ein typisches Beispiel für formale Entfremdung ist der Schlagerdichter, von dem man scherhaftweise sagt, daß er aufgrund eines bedingten Reflexes jedesmal, wenn er „Herz“ schreibt, sogleich „Schmerz“ schreiben müsse. Es ist nicht allein der Reim, als phonetisches System der möglichen Konkordanzen, was ihn entfremdet; es ist auch der Reim als Gewohnheit des Konsumenten, weil nähnlich jetzt schon eine ganze Konsumentengemeinde auf den Reim wartet und sich an ihm freut. Ihn entfremdet einerseits das sprachliche System, andererseits ein System von bedingten Reflexen, das in die Sensibilität des Publikums übergegangen ist, ganz zu schweigen von dem kommerziellen System, das darauf aufbaut (es läßt sich nur verkaufen, was die Sensibilität des Publikums be-

friedigt). Doch auch ein großer Dichter unterliegt dem Zwang dieses Systems: selbst wenn er völlige Unabhängigkeit von der Publikumserwartung anstrebt, steht er vor der Tatsache, daß die statistische Wahrscheinlichkeit, auf „Herz“ einen neuen Reim zu finden, sehr gering ist. Daraus folgt, daß entweder seine Reimmöglichkeiten oder aber seine Thematik, der Umkreis seiner Sprache, beschränkt sind. Das Wort „Herz“ am Versende ist ihm praktisch untersagt: das künstlerische Ziel erfordert eine solch prägnante gegenseitige Durchdringung von Sinn und Laut, daß er, sobald er eine Lautform verwendet, die Gefahr läuft, bei einem Publikum, dessen Sensibilität narkotisiert ist, als Nicht-Sinn aufgenommen zu werden, mit dieser Form nichts mehr mitteilen kann. Natürlich hat der Dichter hier die Möglichkeit, eine ungewohnte Sprache zu verwenden, unerwartete Reime zu suchen, und das wird dann seine Thematik und die Verkettung seiner Ideen bestimmen. Wiederum ist er in gewissem Sinne durch die Situation determiniert, wird aber, wenn er sich dieser Entfremdung bewußt wird, aus ihr das Werkzeug seiner Befreiung machen. Denken wir an gewisse unerwartete Reime eines Montale: was Entfremdung war, hat in einer aufs äußerste gesteigerten dialektischen Spannung ein bemerkenswertes Beispiel für dichterische Erfindung und damit dichterische Freiheit gezeitigt. Freilich hat der Dichter, der so mit der Situation fertig wurde, damit die Basis für eine neue entfremdende Situation gelegt: heute erscheinen uns Montales Nachahmer als das, was sie sind, als phantasiearme Nachbeter, und zwar gerade deshalb, weil sie sich an eine Gewohnheit entfremdet haben, die sie jetzt festlegt, ohne ihnen eine originelle und freie Bewegung zu gestatten.

Doch ist dieses Beispiel zu einfach, um klarend zu wirken; denn hier spielt die Dialektik von Erfindung und Nachahmung sich nur auf der Ebene einer literarischen Konvention ab, die zur Randerscheinung werden kann und nicht alle Strukturen einer Sprache betreffen muß. Wenden wir unsere Aufmerksamkeit darum einem für die moderne Kultur zentraleren Problem zu.

Das tonale System hat die Musikentwicklung vom Mittelalter bis heute beherrscht: als System und *gesetztes System* (niemand glaubt heute mehr an die Tonalität als „natürli-

che“ Gegebenheit) hat es für den Musiker dieselbe Funktion erfüllt wie die Konvention „Reim“ für den Dichter. Der tonale Komponist gehorchte den Forderungen des Systems und kämpfte zugleich gegen sie an. Wenn am Ende der Symphonie sich triumphierend die Tonika durchsetzte, ließ der Komponist das System auf eigene Rechnung komponieren; er konnte sich der Konvention, die ihn stützte, nicht entziehen: nur innerhalb dieser Konvention erfand er, wenn er ein großer Komponist war, neue Arten, das System zu bestätigen.

An einem bestimmten Punkt gewahrt der Komponist die Notwendigkeit, aus dem System auszubrechen - etwa Debussy, als er eine Ganztonskala verwendet. Er bricht deshalb aus, weil er bemerkt, daß die tonale Grammatik ihn gegen seinen Willen dazu zwingt, Dinge zu« sagen, die- er nicht sagen will. Schönberg gibt das System endgültig auf und erarbeitet ein neues. Strawinsky bewahrt es bis zu einem gewissen Grade und in einer bestimmten Schaffensperiode, aber in der einzigen noch möglichen Weise: indem er es parodiert, es in dem Augenblick, wo er es glorifiziert, in Zweifel zieht.

Die Rebellion *gegen* das tonale System betrifft indes nicht nur eine Dialektik von Erfindung und Manier; man bricht nicht deshalb aus dem System aus, weil jetzt die Gewohnheit erstarrt, die Auswahl der Erfindungsmöglichkeiten (in rein formalem Sinne) erschöpft ist; man lehnt also das System nicht darum ab, weil man nunmehr auch in der Musik an den Punkt gelangt ist, an dem das Paar „Herz“ und „Schmerz“ nicht allein zwangsläufig auftritt, sondern auch nur noch ironisch ausgesprochen werden kann, weil es ein Stereotyp geworden und jeder suggestiven Kraft entleert ist. Der Komponist lehnt das tonale System deshalb ab, weil es von nun an *einen ganzen Modus, die Weh zu seben und in der Welt zu sein* auf die Ebene der strukturellen Beziehungen transponiert.

Bekannt sind die Interpretationen der tonalen Musik als eines Systems, bei dem nach dem Setzen der Ausgangstonart die ganze Komposition als System von Verzögerungen und Krisen erscheint, die *eigens* deshalb provoziert werden, damit schließlich mit der Bestätigung der Tonika eine Situation der Harmonie und des Friedens wiederhergestellt wer-

den kann, die um so mehr genossen wird, je mehr die Krise hinausgezogen und artikuliert worden ist. Und man hat bekanntlich in dieser Gestaltungsgewohnheit das typische Produkt einer auf dem Respekt vor einer unwandelbaren Ordnung der Dinge beruhenden Gesellschaft gesehen: einer Gesellschaft, für die das Verfahren der tonalen Musik darauf abzielte, eine Grundüberzeugung, auf die eine ganze Erziehung, sowohl im theoretischen Bereich wie auf der Ebene der sozialen Beziehungen, hinarbeitete, einzuüben.⁹ Man kann natürlich sagen, die Behauptung eines „Wider-spiegelungsverhältnisses“ zwischen Gesellschaftsstruktur und Struktur der musikalischen Sprache sei, wenn man sie so schlankweg formuliert, eine nicht nachprüfbare Verallgemeinerung; doch hat es sicher einen Grund, wenn die tonale Musik sich heute als die Musik einer Zufallsgemeinschaft manifestiert, die im Ritual des Konzerts erstarrt ist, ihre ästhetische Sensibilität zu festen Stunden, in besonderer Kleidung ausübt und eine Eintrittskarte bezahlt, um Krise und Befriedigung so zu genießen, daß sie danach den Tempel mit gebührend geläuterter Seele und aufgelösten Spannungen verlassen kann.

Wenn der Komponist der Krise des tonalen Systems gewahr wird, was gewahrt er dann - mehr oder weniger klar - durch sie? Daß die Beziehungen zwischen den Tönen so lange mit bestimmten psychologischen Beziehungen, mit einer bestimmten Art, die Welt zu sehen, gleichgesetzt worden sind, daß jetzt im Geiste des Hörers sich jedesmal, wenn er einen bestimmten Komplex von Tonbeziehungen erfaßt, instinktiv eine Verbindung zur moralischen, ideologischen und sozialen Welt herstellt, die dieses System von Beziehungen ihm lange Zeit bestätigt hat. Wenn der Komponist eine „avantgardistische“ Leistung vollbringt - also eine neue Sprache, ein neues Beziehungssystem begründet -, dann organisiert er eine Form, die als solche zu akzeptieren noch wenige fähig sind, und weiht sich darum dem Nichtverständenwerden und folglich einer Art aristokratischen Sichzurückziehens. Jedenfalls lehnt er ein Kommunikationssystem ab, das nur bestimmte Dinge mitteilen und eine Hörergemeinde allein unter der Bedingung begründen kann, daß das Wertesystem, auf das es sich stützt, unverändert, das von gestern bleibt.

Der Komponist weigert sich, das tonale System zu akzeptieren, weil er sich in ihm nicht nur an eine konventionelle Struktur entfremdet fühlt; er fühlt sich entfremdet an eine ganze Moral, eine soziale Ethik, ein theoretisches Weltbild der Art, wie es in diesem System sich ausgedrückt hat. In dem Augenblick, in dem er das Kommunikationssystem zerbricht, entzieht er sich den normalen Voraussetzungen der Kommunikation und scheint unmenschlich zu handeln; gleichwohl kann er es nur auf diese Art vermeiden, sein Publikum zu mystifizieren und zu täuschen. Wenn der Komponist also mehr oder weniger bewußt ein System von Tonbeziehungen ablehnt, das nicht unmittelbar mit einer konkreten Situation in Verbindung zu stehen scheint, so lehnt er damit im Grunde eben doch eine Situation ab. Es kann auch sein, daß er sich nicht darüber im klaren ist, was seine rein musikalische Entscheidung alles impliziert, doch ändert das nichts an der Sache.

Wenn er nun mit einem musikalischen System ein System menschlicher Beziehungen ablehnt, was lehnt er dann ab und was begründet er? Das musikalische System, das er ablehnt, ist scheinbar noch kommunikativ, in Wirklichkeit aber *verbraucht*: es produziert Klischees, regt Modelle standardisierter Reaktion an. Einer bestimmten Art der Melodiebildung kann keine unverbrauchte und staunende Gefühlsreaktion mehr korrespondieren, weil diese Art musikalischer Kommunikation niemanden mehr überrascht: man hat schon vorher gewußt, was kommt. Sehen wir uns einmal an, was dort geschieht, wo die Tonalität auch heute noch Heimatrecht hat, im Schlager von San Remo: der Rhythmus birgt keine Überraschungen, es ist der gewohnte Dreiertakt; und wenn der Vers auf „Herz“ endet, so überrascht es uns nicht im mindesten, wenn wir erfahren, daß die Freude dieses von der Liebe berührten Herzens sich zu Schmerz verwandeln wird (das ist zwar traurig, erschüttert aber niemanden mehr; es ist allgemein bekannt, kanonisch, gehört zur Ordnung der Dinge, und zwar so sehr, daß die wahre Bedeutung des Satzes gar nicht mehr erfaßt wird: wenn wir hören, daß auf die Liebe der Schmerz folgt, so ist das eine Mitteilung, die uns heute in der Überzeugung bestärkt, in der besten der möglichen Welten zu leben); was Melodik und Harmonie angeht, die auf den si-

cheren Geleisen der tonalen Grammatik bleiben, so werden sie in uns keinerlei Schock auslösen. Ist nun dieses Universum menschlicher Beziehungen, das durch das tonale Universum bestätigt wird, ist dieses geordnete und friedliche Universum, mit dem wir zu rechnen pflegten, noch das unsere? Nein, dasjenige, in dem wir leben, ist der Nachfolger von ihm, und es ist ein Universum in der Krise. Es befindet sich in der Krise, weil der Ordnung der Wörter keine Ordnung der Dinge mehr entspricht (die Wörter werden noch gemäß der traditionellen Ordnung artikuliert, während die Wissenschaft uns die Dinge im Lichte anderer Ordnungen oder überhaupt als ordnungslos und diskontinuierlich erscheinen lässt); es befindet sich in der Krise, weil der Ausdruck der Gefühle in Stereotypen erstarrt ist und selbst in den Formulierungen der Ethik nicht mehr ihrer tatsächlichen Realität entspricht; weil die Sprache eine Struktur der Phänomene reproduziert, die nicht mehr die ist, die beiden operativen Beschreibungen, die wir von ihnen geben, sichtbar wird; weil die Regeln des sozialen Zusammenlebens auf Ordnungsmodellen beruhen, die die tatsächliche Unausgewogenheit dieser Beziehungen nicht zum Ausdruck bringen.

Die Welt ist also keineswegs so, wie das Sprachsystem, das der Avantgardekünstler zu Recht ablehnt, sie darstellen möchte, sondern zerrissen und unharmonisch, der früheren Koordinaten beraubt, genauso wie das Sprachsystem, das der Künstler verwendet, die kanonischen Koordinaten nicht mehr kennt.

In diesem Sinne tut der Künstler, der sich gegen die Formen auflehnt, ein Zweifaches: er lehnt ein System von Formen ab, das er indes bei dieser Ablehnung nicht annulliert, sondern von innen her weiterentwickelt (er folgt nur bestimmten Auflösungstendenzen, die sich schon als zwingend herausprofilieren), und das er darum, um sich ihm zu entziehen und es zu verändern, sich in es hinein entfremdend, teilweise akzeptiert, seinen inneren Tendenzen nach anerkennt; andererseits akzeptiert er durch die Verwendung einer neuen Grammatik, die weniger aus Ordnungsmodellen als aus einem permanenten Programm der Unordnung besteht, die Welt, in der er lebt, unter dem Gesichtspunkt der Krise, in der sie sich befindet. Er hat

sich also aufs neue mit der Welt, in der er lebt, eingelassen, wenn er eine Sprache spricht, die er als Künstler erfunden zu haben glaubt, während sie ihm durch die Situation suggeriert worden ist; und doch war das die einzige Wahl, die ihm blieb, denn es gehörte gerade zu den negativen Tendenzen dieser Situation, daß man versuchte, über die Krise hinwegzusehen und sie ständig gemäß jenen verbrauchten Ordnungsmodellen, aus deren Unangemessenheit die Krise entstanden war, neu zu bestimmen. Wenn der Künstler versuchen wollte, die Unordnung der Situation dadurch zu meistern, daß er sich auf die durch ihren Zusammenhang mit der Krisensituation kompromittierten Modelle berief, dann wäre er wirklich ein Mystifikator. In dem Augenblick, wo er von der gegenwärtigen Situation spräche, gäbe er zu verstehen, daß außerhalb von ihr eine ideale Situation existiere, von der aus er die reale Situation beurteilen könne; und er würde dadurch das Vertrauen in eine Welt der Ordnung, die durch eine geordnete Sprache zum Ausdruck gebracht wird, bestärken. So ergibt sich die paradoxe Feststellung, daß, entgegen dem allgemeinen Glauben, der Avantgardekünstler habe keine Beziehung zur Gemeinschaft der mit ihm lebenden Menschen, während die traditionelle Kunst sie besitze, in Wahrheit gerade das Umgekehrte der Fall ist: an der äußersten Grenze der Mitteilbarkeit stehend, ist der Avantgardekünstler der einzige, der einen Sinnbezug zu der Welt, in der er lebt, unterhält.¹⁰

4. Hier könnte die Situation der modernen Kunst, die auf der Ebene der formalen Strukturen ständig die festgelegte und erworbene Sprache und die von der Tradition geheiligen Ordnungsmodelle in Frage stellt, klarwerden. Wenn wir in der informellen Malerei wie in der Dichtung, im Film wie im Theater das Sichdurchsetzen *offener Kunstwerke* mit mehrdeutiger Struktur und nicht festgelegter Interpretation beobachten, so kommt das daher, daß die Formen sich auf diese Weise einer ganz neuen Anschauung der physischen Welt und der psychologischen Beziehungen, wie die moderne Wissenschaft sie vor uns stellt, angleichen; es macht darauf aufmerksam, daß man von dieser Welt nicht mehr in den formalen Termini sprechen kann, durch die der geordnete Kosmos, der nicht mehr der unsere ist, sich darstellen

ließ. Ein Kritiker der modernen Kunstlehren könnte hier den Verdacht äußern, die moderne Kunst verzichte, wenn sie so die Aufmerksamkeit auf Strukturprobleme hinwende, darauf, vom Menschen zu reden, und verliere sich in ein abstraktes Sprechen auf der Ebene der Formen. Dieser leicht aufdeckbare Irrtum wurde oben schon angesprochen: was als ein Reden über den Menschen erscheinen könnte, müßte sich heute an Gestaltungsmuster einer Ordnung halten, innerhalb derer man vom Menschen von gestern reden konnte. Indem sie diese Muster aufbricht, spricht die moderne Kunst, eben durch die Art, wie sie sich strukturiert, vorn heutigen Menschen. Doch damit haben wir ein ästhetisches Prinzip aufgestellt, das wir - wenn wir unsere Untersuchung in dieser Richtung weiterführen wollen - nicht mehr aus den Augen verlieren dürfen: die erste Aussage, die die Kunst macht, macht sie mittels ihres *Gestaltungsmodus*; die erste Behauptung, die die Kunst über die Welt und den Menschen aufstellt, diejenige, die sie rechtens aufstellt, und die einzige, die einen wirklichen Sinn hat, stellt sie auf durch eine bestimmte Disposition ihrer Formen und nicht dadurch, daß sie mittels ihrer eine Reihe von Urteilen über einen bestimmten Gegenstand ausspricht. *Scheinbar* über die Welt reden, dadurch, daß man ein bestimmtes „Sujet“ erzählt, das unmittelbar mit unserem konkreten Leben zusammenhängt, kann die offenkundigste und zugleich unauffälligste Art sein, sich vor dem Problem, das interessiert, zu drücken, nämlich durch die Reduktion einer aktuellen Problematik auf den Bereich eines Kommunikationssystems, das an eine andere geschichtliche Situation gebunden ist, womit man dann de facto gar nichts über uns sagt. Ein konkretes Beispiel: In einem vor wenigen Jahren in Italien veröffentlichten kleinen Buch stellt ein englischer Kritiker namens Sidney Finkelstein sich die Aufgabe, darzulegen, „wie die Musik die Ideen ausdrückt“, und argumentiert mit einer Naivität, die von manchen geteilt wird, daß und wie sehr Brahms ein „reaktionärer“ Komponist gewesen sei, weil er Formen des 18. Jahrhunderts wiederaufgenommen habe, während Tschaikowski ein „progressiver“ Komponist gewesen sei, weil er Opern schrieb, die sich mit den Problemen des Volkes befaßten. Es lohnt sich nicht, ästhetische Kategorien zu bemühen, um einer solchen Auf-

fassung entgegenzutreten: es genügt, sich zu überlegen, wie wenig die von Tschaikowski in einer einschmeichelnden und befriedenden Melodik vertonten Volksprobleme den Geist der bürgerlichen Massen, die ins Theater gingen, verändert haben, und was hingegen Brahms' Rückwendung zum 18. Jahrhundert dazu beigetragen haben mag, die Musik in neue Richtungen vorwärtszutreiben. Doch lassen wir Brahms beiseite; der Komponist ist fortschrittlich in dem Maße, wie er auf der Formebene eine neue Art, die Welt zu sehen, durchsetzt; in dem Maße jedoch, wie er, So wie etwa Andre Chénier, neue Gedanken in alte Formen faßt, arbeitet er der Hifi-Industrie in die Hand, indem er ihr die formalen Schemata liefert, mit denen sie uralte Gedanken und Formen verkaufen kann, die man dann unter Mithilfe Juli Londons bei gedämpftem Licht und mit der Whiskyflasche neben sich konsumiert. Wenn Schönberg in *Ein Überlebender von Warschau* die ganze Entrüstung einer Zeit und einer Kultur über die nazistische Barbarei zum Ausdruck zu bringen vermag, so darum, weil er schon vorher, ohne zu wissen, ob und wie er vom Menschen sprechen würde, auf der Formebene eine Revolution der Beziehungen eingeleitet und eine neue Art, musikalisch die Welt zu sehen, inauguriert hatte. Hätte Schönberg das untrennbar mit einer ganzen Kultur und Fühlweise verbundene tonale System verwendet, so hätte er nicht *Ein Überlebender von Warschau* geschrieben, sondern das *Warschauer Konzert*, das fast den gleichen „Gegenstand“ behandelt, aber mit tonalen Mitteln. Es ist klar, daß Addinsel kein Schönberg war und mit allen Zwölftonreihen der Welt nichts Gleichwertiges zuwege gebracht hätte: dennoch läßt sich das Gelingen eines Werkes nicht allein aus persönlicher Genialität erklären; es gibt eine Art des Anfangens, die den ganzen Weg bestimmt; ein tonales Musikwerk über die Bombardierung Warschaus konnte nur den Weg einer unechten Dramatik gehen, einer Dramatik wider besseres Wissen, genauso unecht wie eine Höflichkeitfloskel oder die Frage „Ist Ihr Herz noch frei?“, die nur noch ironisch gebraucht werden kann und keinerlei wirkliche Leidenschaft mehr zum Ausdruck zu bringen vermag, weil sie unauflöslich mit einer Auffassung der Gefühlsbeziehungen in Zusammenhang steht, die eng an die bürgerlich-romantische Fühlweise gebunden ist.

Womit wir uns wieder dem Kern des Problems nähern: man kann eine Situation nicht beurteilen oder beschreiben mit den Wörtern einer Sprache, die nicht Ausdruck dieser Situation ist, denn die Sprache spiegelt einen Komplex von Beziehungen und setzt ein System von sich daraus ergebenen Implikationen. Ich kann nicht einen französischen philosophischen Text, der sich, sagen wir, im Bereich des Positivismus bewegt, ins Italienische übersetzen und dabei „esprit“ mit „spirito“ wiedergeben, denn in der italienischen Kultur ist der Terminus „spirito“ so eng mit der idealistischen Systematik verschmolzen, daß der Sinn des Textes dadurch unvermeidlich verfälscht würde.

Was von den einzelnen Wörtern gesagt wurde, gilt auch für die Struktur der Erzählung: wenn ich eine Erzählung mit der Beschreibung der natürlichen Umgebung (etwa des Corner Sees, wie bei Manzoni) und dann der äußeren Erscheinung und des Charakters der Hauptpersonen beginne, so setzt das voraus, daß ich an eine bestimmte Ordnung der Dinge glaube: an die Objektivität einer natürlichen Umgebung, die als Hintergrund für die Handlungen der Menschen fungiert, an die Bestimmbarkeit der charakterologischen Daten und ihre Definition gemäß einer Psychologie und einer Ethik, und schließlich an die Existenz präziser Kausalbeziehungen, die es mir gestatten, aus der Umgebung und dem Charakter sowie einer Reihe von unschwer feststellbaren Ereignissen die Folge der sich daraus ableitenden Ereignisse, die als ein einsinniger Ablauf von Fakten zu beschreiben ist, zu bestimmen. Man sieht, wie die Anwendung einer bestimmten Struktur der Erzählung die Überzeugung von einer bestimmten Ordnung der Welt voraussetzt, einer Ordnung, die sich spiegelt in der Sprache, die ich gebrauche, in der Art, wie ich sie koordiniere, in den zeitlichen Beziehungen, die sie zum Ausdruck bringt."

Der Künstler muß, sobald er bemerkt, daß das Kommunikationssystem mit der geschichtlichen Situation, von der er reden möchte, nicht mehr zusammenstimmt, begreifen, daß er die Situation nicht durch Exemplifizierung eines geschichtlichen Sujets zum Ausdruck bringen kann, sondern allein durch die Verwendung und Erfindung von formalen Strukturen, die zum *Modell* dieser Situation werden.

Der eigentliche *Inhalt* des Kunstwerkes wird somit *seine Art*,

die Welt zu sehen und zu beurteilen, ausgedrückt in einem *Gestaltungsmodus*, und auf dieser Ebene muß dann auch die Untersuchung der Beziehungen zwischen Kunst und Welt geführt werden. Die Kunst erkennt die Welt durch die Strukturen ihres Gestaltens (die darum nicht formal, sondern ihr eigentlicher Inhalt sind): die Literatur organisiert Wörter, die Aspekte der Welt bezeichnen, doch das literarische Werk deutet auf die Welt hin durch die Art, wie diese Wörter angeordnet werden, auch wenn sie, für sich genommen, Sinnloses bedeuten, oder Ereignisse und Beziehungen zwischen Ereignissen, die mit der Welt scheinbar nichts zu tun haben.¹²

5. Nach Aufstellung dieser Prämissen können wir an die Untersuchung der Situation einer Literatur herangehen, die auf die Existenz der Industriegesellschaft antworten möchte; deren Ziel es ist, diese Realität, ihre Möglichkeiten und Schwierigkeiten zum Ausdruck zu bringen. Der *Dichter*, der die vom Menschen in einer technologischen Gesellschaft erlittene Entfremdung sieht und sie in einer „gewöhnlichen“ („kommunikativen“, für alle verständlichen) Sprache, vermittels der er ein „Sujet“ (sagen wir die Arbeitswelt) darstellt, beschreiben und anprangern möchte, sündigt zwar in guter Absicht, macht sich aber doch der Sünde der Mystifikation schuldig. Versuchen wir die kommunikative Situation eines fiktiven Dichters zu analysieren, in der Mängel und Aporien bis ins Extrem gesteigert erscheinen.

Dieser glaubt eine konkrete Situation gesehen zu haben, in der seine Mitmenschen sich bewegen, und wahrscheinlich ist ihm das zum Teil auch gelungen; er meint nun, sie in einer Sprache, die sich dieser Situation entzieht, beschreiben und beurteilen zu können. Schon an diesem Punkt ist er einem zweifachen Irrtum zum Opfer gefallen: in dem Maße, wie diese Sprache es ihm gestattet, die Situation zu erfassen, *spiegelt* sie diese Situation und wird damit von derselben Krise betroffen. In dem Maße aber, wie sie der Situation beziehungslos gegenübersteht, ist sie unfähig, sie zu erfassen.

Sehen wir uns die Lage des Spezialisten für die Beschreibung von Situationen, nämlich des Soziologen oder noch mehr des Anthropologen an. Wenn er versucht, die moralischen Beziehungen in einer primitiven Gemeinschaft zu

beschreiben und zu bestimmen und dabei die ethischen Kategorien der westlichen Gesellschaft benutzt, wird es ihm sofort unmöglich, die Situation zu verstehen oder verständlich zu machen. Wenn er einen bestimmten Ritus als „barbarisch“ klassifiziert (so wie Reisende früherer Jahrhunderte dies getan hätten), ist er schon nicht mehr fähig, uns hinsichtlich des kulturellen Modells, in dem dieser Ritus seine Seinsgrundlage hat, eine Verständnishilfe zu geben. Wenn er aber vorbehaltlos den Begriff des „kulturellen Modells“ anwendet (sich dafür entscheidet, die Gesellschaft, die er beschreibt, als ein nicht auf andere soziale Situationen beziehbares Absolutum zu sehen), so müßte er den Ritus mit denselben Worten wie die Eingeborenen beschreiben und vermöchte dann nicht, ihn uns zu erklären. Er muß sich also damit abfinden, daß unsere Kategorien inadäquat sind, und dennoch die Kategorien der Eingeborenen, über eine Reihe von Vermittlungen, in Kategorien übersetzen, die den unseren entsprechen; muß dabei aber stets klarstellen, daß es sich um Paraphrasen und nicht um eine wörtliche Übersetzung handelt.

Sein Beschreiben geht darum ständig mit der Begründung einer Art von Metasprache einher, bei deren Verwendung er stets riskiert, in zwei gegensätzliche Fehler zu verfallen: daß er einerseits die Situation in westlichen Termini beurteilt, und daß er sich andererseits gänzlich an die Mentalität der Eingeborenen verliert (entfremdet) und seinen Klärungsbemühungen damit jeden Wert nimmt. Auf der einen Seite steht also die aristokratische Einstellung des Reisenden alten Schlages, der zu „wilden“ Völkern kommt, ohne sie zu verstehen, und sie darum auf die schlimmste Weise zu „zivilisieren“ versucht, nämlich indem er sie „kolonisiert“; auf der anderen die relativistische Skepsis einer bestimmten Art von Anthropologie - die ihre Methodologie /ur Zeit einer Revision unterzieht -, für die jedes Kulturmodell eine sich selbst erklärende und rechtfertigende Entität darstellt, und die darum nur zur Sammlung von Details kommt, von denen aus jemand, der sich mit der Herstellung konkreter Beziehungen befaßt, niemals das Problem der „Kontakte zwischen den Kulturen“ lösen kann. Der goldene Mittelweg liegt natürlich bei dem einsichtigen Anthropologen, der beim Ausarbeiten seiner deskriptiven Sprache be-

ständig die Dialektik der Situation bemerkt und gleichzeitig mit dem Bereitstellen der Werkzeuge zum Verstehen und Akzeptieren der Situation danach strebt, *unser* Sprechen über sie zu ermöglichen.

Kehren wir zurück zu unserem fiktiven Dichter. Sobald er sich dafür entscheidet, nicht als Anthropologe oder Soziologe, sondern als Dichter zu agieren, verzichtet er darauf, eine besondere technische Sprache auszuarbeiten, und sucht vielmehr sein Sprechen über die industrielle Situation durch Anknüpfen an eine Tradition dichterischen Sprechens „dichterisch“ zu gestalten. Diese Tradition ist z. B. die der dekadenten Innerlichkeit und der subjektiven Konfession, der „Erinnerung“: sein Werk wird dann, im besten Fall, nur die Reaktion seiner subjektiven Gefühlswelt auf das Skandalon einer dramatischen Situation, die er nicht erfaßt, zum Ausdruck bringen. Er kann sie in dem Maße nicht erfassen, wie seine Sprache an eine Tradition der inneren Konfession gebunden ist und ihn so daran hindert, einen Gesamtkomplex von konkreten und objektiven Bezügen zu erfassen; dennoch geht auch seine Sprache aus dieser Situation hervor, sie ist die Sprache einer Situation, die versucht hat, ihre Probleme dadurch zu umgehen, daß sie den Rückzug in die innere Konfession und die Erinnerungsforschung stimulierte und damit das Projekt einer äußeren Veränderung auf die Ebene der inneren Veränderung verlegte.

Nehmen wir jetzt an, daß ein Romancier versucht, die zu beschreibende Situation durch eine offensichtlich an sie gebundene Sprache wiederzugeben: technische Terminologie, politischer Jargon, die im Umkreis der zu beschreibenden Situation verbreitete Volkssprache. Wäre er ein Anthropologe, so würde er damit beginnen, eine Aufstellung dieser kommunikativen Mittel zu machen, und erst dann die Art und Weise, wie sie zueinander in Beziehung gesetzt und Verwendungsregeln unterworfen werden, feststellen. Will er aber von der in der für sie typischen Sprache dargestellten Situation eine erzählerische Schilderung geben, so wird er gezwungen sein, diese Sprachelemente gemäß einer Ordnung, einer erzählerischen Sukzession, die die der traditionellen Erzählung ist, zu verbinden. Sobald er also einen bestimmten Sprachtypus erfaßt hat, der ihm für die Situation, in der die menschlichen Beziehungen verzerrt, in eine

Krise gebracht, verraten werden, charakteristisch erscheint, koordiniert er ihn, kraft der erzählerischen Traditionen, gemäß einer Ordnungslinie, die diese Fragmente der Dissoziation mit einer Patina von Assoziabilität maskiert, vermittelt uns also, um eine Situation der Unordnung und Verwirrung darzustellen, den Eindruck von Ordnung. Diese Ordnung ist offensichtlich fiktiv, es ist die Ordnung der Erzählstrukturen, die einer geordneten Welt Ausdruck gaben; diese Ordnung konstituiert eine Art von Urteil, das mittels einer Sprache formuliert wird, die der Situation fremd ist. Es ist scheinbar das Bemühen des Erzählers, eine Situation, in der eine Form der Entfremdung herrscht, zu begreifen, doch hat er selbst sich nicht in sie hineinentfremdet; er ist dieser Entfremdung entgangen durch die Verwendung von Erzählstrukturen, die ihm das Gefühl verschaffen, sich frei außerhalb seines Gegenstands zu bewegen.¹³ Die Struktur der traditionellen Erzählung ist - im Grenzfall - die „tonale“ Struktur des Kriminalromans: es gibt eine festgesetzte Ordnung, eine Reihe von paradigmatischen Beziehungen, eine Macht, das GESETZ, die sie vernunftgemäß administriert; jetzt tritt ein Faktum ein, das diese Ordnung stört; das Verbrechen; und nun schnurrt der Mechanismus der Tätersuche ab, gelenkt von einem Verstand, dem Detektiv, der nicht in die Unordnung verwickelt ist, aus der das Verbrechen entstand, sondern sich an der paradigmatischen Ordnung ausrichtet; der Detektiv unterscheidet bei den Verdächtigen zwischen dem Paradigma entsprechenden und sich von ihm entfernenden Verhaltensweisen; er trennt die scheinbaren Abweichungen von den wirklichen, d. h. er liquidiert die falschen Indizien, die nur dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Lesers wachzuhalten; er stellt die wahren Ursachen fest, die, nach den Gesetzen der Ordnung (den Gesetzen einer Psychologie und den Gesetzen des *cui podest*), zu der verbrecherischen Handlung geführt haben; er stellt fest, wer nach Charakter und Situation der Wirkung dieser Ursachen ausgesetzt war: und entdeckt den Schuldigen, der bestraft wird. Und wieder herrscht die Ordnung.

Angenommen, der Verfasser des Kriminalromans (oder ein Erzähler, der Vertrauen zu den traditionellen Strukturen hat, die ihren einfachsten Ausdruck im Kriminalroman fin-

den, aber dieselben Strukturen sind, die etwa bei einem Balzac die Darstellungsweise bestimmen) möchte die Situation eines Menschen schildern, der sich im Börsenmilieu bewegt. Die Gesten dieses Menschen sind nicht an einer einzigen Ordnung von Parametern ausgerichtet: er richtet sich manchmal nach den ethischen Parametern der Gesellschaft, in der er lebt, manchmal nach den Parametern einer Wirtschaft des freien Wettbewerbs, die von den ersten verschieden sind; wieder andere Male - am häufigsten - handelt er nicht aufgrund von Parametern, sondern angetrieben durch irrationale Bewegungen des Marktes, die von der tatsächlichen Lage der Industrie oder von Schwankungen im reinen Finanzbereich bewirkt sein können und deren Dynamik nicht mehr von individuellen Entscheidungen abhängt, sondern über ihnen steht, sie bestimmt und dabei den entfremdet - wahrhaft entfremdet -, der in dem nunmehr autonomen Wechselspiel interagierender Faktoren verfangen ist. Die Sprache dieses Menschen, seine Art, die Dinge zu werten, ist nicht länger auf eine Ordnung zurückführbar, nicht einmal auf eine Psychologie; einer bestimmten Psychologie entsprechend wird er sich in bestimmten Phasen seiner Beziehungen verhalten (wenn er einen Ödipuskomplex hat, wird sein Verhalten den Frauen gegenüber davon geprägt sein), in anderen Phasen aber werden seine Bewegungen bestimmt sein von der objektiven Konfiguration des Geldmarktes, und zwar dergestalt, daß er zu Entscheidungen veranlaßt wird, bei denen er von außen her gesteuert wird und die darum in keinem Kausalzusammenhang mit den Störungen in seinem Unterbewußtsein stehen. Der Erzähler wird hier einen typischen Aspekt der Dissoziation unserer Zeit beschreiben müssen, einer Dissoziation, die die Gefühle und die Sprache, in der sie sich ausdrücken, betrifft. Er weiß, daß eine Entscheidung dieser seiner Gestalt unter Umständen nicht gemäß den traditionellen Kausalitätsregeln zu einer bestimmten Wirkung führt, weil die Situation, in der sie sich befindet, ihrer Handlung einen ganz anderen Wert geben kann. Wenn er also dieses Material in die Ordnung einer Erzählung einfügt, die die traditionellen Kausalbeziehungen respektiert, so wird seine Gestalt ihm aus den Händen gleiten. Versucht er sie in ihrer Beziehung zur ganzen, mit ihren soziologischen und ökonomischen Implika-

tionen gesehenen Situation zu beschreiben, so hat er sich auf die Seite des Anthropologen gestellt: er muß dann Beschreibungen sammeln, sich aber die endgültige Deutung für eine sehr viel spätere Untersuchungsphase vorbehalten; muß also beschreibende Elemente zu dem zu konfigurierenden „Modell“ liefern, kann aber kein vollständiges Modell konfigurieren, wie es hingegen Ziel des Erzählers ist, der danach strebt, in den Bereich einer formalen Organisation eine bestimmte Ansicht über die Realität einzuschließen.

Für den Erzähler gibt es dann nur eine einzige Lösung: seine Gestalt so zu erzählen, wie sie sich in der Situation manifestiert, sie in den durch die Situation nahegelegten Modi zu erzählen, die Komplexität und Ungenauigkeit ihrer Beziehungen, das Fehlen von Parametern für ihr Verhalten durch die Infragestellung der erzählerischen Parameter zu beschreiben.

Was tut Joyce, wenn er über den modernen Journalismus sprechen will? Er kann nicht die Situation „moderne journalistische Kommunikation“ vom Observatorium einer unbefleckten Sprache aus beurteilen, die nicht unter der Wirkung dieser Situation steht. In einem ganzen Kapitel des *Ulysses*, dem *Äolus-Kapitel*, wählt er deshalb zum „Sujet“ der Erzählung nicht eine für den modernen Journalismus typische Situation, sondern eine rein akzessorische Manifestation von ihm, die quasi zufälligen und gänzlich belanglosen Gespräche einer Gruppe von Journalisten in einer Redaktion. Doch sind diese Gespräche gegliedert in viele kleine Abschnitte, die jeweils Überschriften nach journalistischem Usus tragen, und zwar in stilistischer Progression, so daß am Anfang traditionelle Überschriften viktorianischen Typs stehen, bis man schließlich zu den Sensationsüberschriften mit unrichtigem Satzbau und im Slangstil der Skandalblätter gelangt; außerdem sind in die Gespräche fast alle gebräuchlichen rhetorischen Figuren eingebaut. Durch diesen Kunstgriff sagt Joyce etwas über die Massenmedien aus und spricht implizit ein Urteil über ihre innere Leere. Dieses Urteil aber kann er nicht aussprechen, wenn er seinen Standort außerhalb der Situation wählt: darum richtet er diese, indem er sie auf formale Strukturen reduziert, so ein, daß sie sich selbst manifestiert. Er entfremdet sich, indem er ihre Modi übernimmt, in die Situation, bringt aber dabei

diese Modi zur Evidenz, macht sie als Gestaltungsmodi bewußt, geht aus der Situation heraus und beherrscht sie. Er kommt aus der Entfremdung dadurch heraus, daß er die Situation, in die hinein er sich *entfremdet* hat, in die Erzählstruktur *verfremdet*. Wenn wir gegenüber diesem klassischen Beispiel ein ganz kurz zurückliegendes finden wollen, so wenden wir uns nicht zum Roman, sondern zum Film, nämlich zu Antonionis *L'éclisse* (Die Sonnenfinsternis). Antonioni sagt scheinbar nichts aus über unsere Welt und ihre Probleme, über jene soziale Realität, die einen Regisseur interessieren könnte, der durch die Kunst die industrielle Wirklichkeit beurteilen möchte. Er erzählt die Geschichte von zwei Menschen, die sich ohne Anlaß, einfach weil sie nichts mehr füreinander empfinden, verlassen, von ihr, die einen anderen trifft, und von ihrer leidenschaftslosen Liebe, die ebenso beherrscht ist von einer umfassenden Gefühlsdürre oder jedenfalls einer affektiven Impräzision, einer Abwesenheit von Gründen und Antrieben; über der Beziehung, über beiden Beziehungen herrschen die bis zum Überdruß betrachteten Dinge, hart, gegenwärtig, objektiv, unmenschlich. Im Zentrum der Handlung die chaotische Aktivität der Börse, bei der die individuellen Schicksale auf dem Spiele stehen, doch ohne ein Wissen darum, weshalb ein Schicksal besiegt wird und warum das Ganze geschieht (wohin gehen die Millionen, die heute verloren wurden, fragt das Mädchen den jungen Börsenmakler; und dieser antwortet, er wisse es nicht: er agiert mit berserkerhaftem Gehabe in der Situation, in Wahrheit aber *wird er agiert*, ein Musterfall der Entfremdung). Kein psychologischer Parameter vermag zur Erklärung der Situation zu dienen: sie ist wie sie ist, gerade weil man nicht mit einheitlichen Parametern arbeiten kann, weil jeder Mensch in eine Reihe von äußeren Mächten zerstückelt ist, die *ihn agieren*. All das kann der Künstler nicht in Form eines Urteils ausdrücken, weil es für ein Urteil außer einem ethischen Parameter einer Syntax und einer Grammatik bedürfte, um sich gemäß rationalen Mustern auszudrücken; diese Grammatik wäre die des traditionellen Films, die beherrscht ist von Kausalbeziehungen, die die Überzeugung von der Existenz der Vernunft zugänglicher Beziehungen zwischen den Ereignissen widerspiegeln. Der Regisseur macht nun diese Si-

tuation moralischer und psychologischer Indetermination mittels einer Indetermination der Montage sichtbar; eine Szene folgt ohne Grund auf eine andere, das Auge fällt auf ein Objekt, ohne daß eine ihn bestimmende Ursache und ein Zweck den Blick rechtfertigt. Antonioni akzeptiert in den Formen eben die Situation der Entfremdung, von der er reden möchte: indem er sie aber durch die Struktur seines Werkes sichtbar macht, beherrscht er sie und macht sie dem Zuschauer bewußt. Dieser Film, der von einer unwahrscheinlichen und nutzlosen Liebe zwischen nutzlosen und unwahrscheinlichen Menschen handelt, vermag uns insgesamt mehr über den Menschen und die Welt, in der er lebt, zu sagen als ein großes melodramatisches Fresko, in dem Arbeiter in Arbeitskluft in einem pathetischen Spektakel die Auflehnung vorführen, und das nach den Regeln des Dramas des 19. Jahrhunderts abläuft und durch seinen harmonisierenden Schluß dazu auffordert, an eine Ordnung zu glauben, die über diesen Widersprüchen steht und über sie urteilt.¹⁴ Die einzige Ordnung, die der Mensch heute der Situation, in der er sich befindet, einschreiben kann, ist die Ordnung einer strukturellen Organisation, die in ihrer Ordnungslosigkeit ein Bewußtwerden über die Situation ermöglicht. Es ist klar, daß der Künstler dann keine Lösungen anbietet. Doch hier hat Zolla recht, das Denken soll *begreifen*, nicht aber *Heilmittel anbieten*; wenigstens nicht in dieser Phase.

Und damit kommen wir zu einer endgültigen Bestimmung der Funktion einer „Avantgarde“ und ihrer Möglichkeiten angesichts einer zu beschreibenden Situation. Sie ist diejenige Kunst, die, um die Welt zu erfassen, zu ihr hinabsteigt, aus ihr die Bedingungen der Krise aufnimmt und, um sie zu beschreiben, dieselbe entfremdete Sprache verwendet, in der diese Welt sich ausdrückt: indem sie aber diese Sprache transparent macht, sie als Form der Darstellung herausstellt, tut sie das uns Entfremdende von ihr ab und befähigt uns, sie zu demystifizieren. Das kann der Anfang des Handelns werden.

6. Eine weitere pädagogische Funktion dieser Poetiken kann folgende sein: das praktische Handeln, das von diesem durch die Kunst hervorgerufenen Akt der Bewußtwerdung

ausgeht, wird, nachdem die Kunst eine neue Art, die Dinge zu erfassen und zueinander in Beziehung zu setzen, angeregt hat, von der gleichsam in der Art eines bedingten Reflexes erworbenen Vorstellung geleitet sein, daß ein System ordnen nicht heißen muß, ihm eine eindeutige Ordnung zu überlagern, die dann eng an eine geschichtlich bestimmte Konzeption gebunden ist, sondern darin bestehen kann, daß man operative Modelle mit mehreren komplementären Möglichkeiten, wie die Wissenschaft sie schon ausarbeiten konnte, aufstellt; Modelle, die allein fähig zu sein scheinen, ein Erfassen der Realität, wie unsere Kultur sie hervorbringt, zu ermöglichen. In diesem Sinne arbeiten gewisse Operationen der Kunst, die unserer konkreten Welt so fern zu sein scheinen, letzten Endes darauf hin, uns die imaginativen Kategorien zu liefern, mittels derer wir uns in dieser Welt bewegen können.

Wird aber diese Operation, die anfängt mit dem Akzeptieren der bestehenden Situation, mit dem Hinabsteigen zu ihr und der Identifikation mit ihr, nicht schließlich hinauslaufen auf eine objektive Wiedergabe dieser Situation, auf die passive Zustimmung zum „unaufhörlichen Strom des Daseienden“? Damit sind wir bei dem Problem angelangt, das vor einiger Zeit Calvino aufwarf, als er warnend auf die überflutende und beunruhigende Präsenz eines *Meeres der Objektivität* hinwies; und zweifellos hatte er mit dieser Warnung insofern recht, als er damit die negative Seite einer Situation erfaßte. Es gibt eine ganze Literatur, die in der Registrierung der Nicht-Geste enden könnte, im Fotografieren der dissozierten Beziehung, in einer Art von seelischer Schau (auf Zen-Weise ausgedrückt) dessen, was geschieht, ohne sich Gedanken darüber zu machen, ob das, was geschieht, noch dem menschlichen Maß entspricht, sogar ohne sich zu fragen, was dieses Maß des Menschen sei.

Doch haben wir gesehen, daß es nicht möglich ist, sich dem Strom des Daseienden entgegenzustellen und ihm ein ideales menschliches Maß entgegenzusetzen. Das, was da ist, ist nicht eine metaphysische Gegebenheit, die sich uns stumpf und irrational darbietet; es ist die Welt der modifizierten Natur, der hergestellten Werke, der Beziehungen, die wir gesetzt hatten und nun außerhalb von uns wiederfinden - die oft einen eigenen Weg eingeschlagen haben und eige-

nen Entwicklungsgesetzen folgen, so wie ein Elektronengehirn im Science-fiction-Roman, das auf eigene Rechnung eine Reihe von Gleichungen weiterführt, deren Ergebnisse und Folgen nicht mehr von uns vorhersehbar sind. Diese Welt, die wir geschaffen haben, birgt in sich nicht nur die Gefahr, uns zu ihrem bloßen Werkzeug zu machen, sondern auch die Elemente, die als Grundlage für die Festsetzung von Parametern eines neuen menschlichen Maßes dienen können. Der Strom des Daseienden bliebe unverändert und uns feindlich, wenn wir in ihm nur lebten, *aber nicht darüber sprächen*. Sobald wir darüber sprechen, auch wenn wir bei diesem Sprechen die Verzerrungen in ihm registrieren, urteilen wir über ihn, gewinnen Abstand von ihm, um ihn möglicherweise erneut in Besitz zu nehmen. Das Sprechen über das *Meer der Objektivität* in scheinbar objektiven Termini bedeutet ein Zurückführen der „Objektivität“ auf ein menschliches Universum. Calvino scheint hier jedoch eine Vorstellung zu akzeptieren, die Robbe-Grillet bei seinen Reflexionen über sich selbst äußert. In seinen Schriften über Poetik spricht dieser, sich in einem zweideutig phänomenologischen (ich würde sagen: falsch verstandenen phänomenologischen) Bereich bewegend, davon, daß er durch seine Erzähltechnik ein nicht durch Interesse verzerrtes Anschauen der Dinge erreichen möchte, ein Hinnehmen ihrer, so wie sie außerhalb von uns und ohne uns sind:

„Die Welt ist weder sinnvoll noch absurd: Sie *ist* ... Um uns herum, den Schwärm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, *sind* die Dinge *da*. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, *unberührt*, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit. Unserer ganzen Dichtung gelang es noch nicht, sie auch nur eine Spur anzuritzen oder die kleinste ihrer Krümmungen abzuändern ... Erst sollen Gegenstände und Gebärden durch ihre *Gegenwart* ihre Existenz beweisen, es soll dieses ständige Hiersein vorherrschen, über jede erklärende Theorie hinaus, die es versuchen würde, sie in irgendein Bezugssystem, sei es sentimental, soziologisch, freudisch, metaphysisch, einzusperren.“¹⁵

Diese und andere Seiten aus Robbe-Grillets Poetik rechtfer-tigen Alarmrufe wie die Calvinos. Doch hilft uns eine Poetik vornehmlich beim Verständnis dessen, was ein Künstler tun wollte, und nicht unbedingt dessen, was er wirklich getan hat; d. h. daß es außer der *expliziten Poetik*, in der der

Künstler uns sagt, wie er das Kunstwerk herstellen möchte, eine implizite Poetik gibt, die sichtbar wird an der Art, wie das Kunstwerk tatsächlich gestaltet wurde; und dieser Gestaltungsmodus kann möglicherweise in Termini definiert werden, die in keiner Weise mit den vom Schöpfer benutzten zusammenfallen. Ein Kunstwerk als gelungenes Beispiel für einen Gestaltungsmodus kann auf Gestaltungstendenzen hinweisen, die in einer ganzen Kultur und einer bestimmten Periode gegenwärtig sind, auf Tendenzen, die analoge Verfahrensweisen in Wissenschaft, Philosophie und selbst Mode widerspiegeln. Diesen Sachverhalt meint der Begriff *Kunstwollen*, der sich darum für eine Untersuchung über die kulturelle Bedeutung der heutigen Gestaltungstendenzen besonders empfiehlt. Im Lichte dieser methodologischen Entscheidungen scheint uns Robbe-Grillets Verfahrensweise, zumindest in manchen Zügen, eine völlig andere Tendenz zu offenbaren: der Erzähler bestimmt die Dinge nicht als fremde und in keiner Beziehung zu uns stehende metaphysische Entitäten; er bestimmt ganz im Gegenteil eine besondere Art der Beziehung zwischen uns und den Dingen, einen uns eigenen Modus, die Dinge zu „intentionieren“, und anstatt die Dinge einfach sein zu lassen, nimmt er sie auf in den Bereich einer Gestaltungsoperation, die zum Urteil über sie wird, zu ihrer Zurückführung auf eine menschliche Welt, zu einem Gespräch über sie und den Menschen, der sie sieht und nicht vermag, die einstige Beziehung zu ihnen herzustellen, aber möglicherweise den Weg zur Herstellung einer neuen erahnt. Die Situation in *Dam le labyrinth*, wo selbst das Prinzip der Identität der Person - und auch das der Identität der Dinge - sich aufzulösen scheint, stellt in Wahrheit ein Bild der zeitlichen Beziehungen vor uns, das seine Definition in den operativen Hypothesen einer bestimmten wissenschaftlichen Methodologie findet; es macht uns also mit einer neuen Anschauung von Zeh und Reversibilität vertraut. Wir haben an anderer Stelle bereits darauf hingewiesen, daß die zeitliche Struktur des *Labyrinths* schon bei Reichenbach vorgebildet ist.¹⁶ An einem bestimmten Punkt nun - auch wenn in der Ordnung der makroskopischen Beziehungen die Zeitanschauung immer noch die der klassischen Physik bleibt, wie sie sich in den traditionellen, auf der An-

nähme einsinniger und unumkehrbarer Beziehungen zwischen Ursache und Wirkung basierenden Erzählstrukturen spiegelt - gewahrt der Künstler, der eine Operation ausführt, die wissenschaftlich gesehen keinerlei Bedeutung hat, aber typisch ist für die Art, wie eine Kultur in ihrer Gesamtheit auf bestimmte Situationen reagiert, die Möglichkeit, daß ein bestimmter operativer und hypothetischer Begriff von den zeitlichen Beziehungen nicht nur das Werkzeug bleiben muß, das wir benutzen, um von außen her einige Ereignisse zu beschreiben, sondern etwas werden könnte, das uns selbst erfaßt und in sich hineinzieht, daß also, anders ausgedrückt, das Werkzeug auf einmal uns agiert und unser ganzes Dasein bestimmt.

Das ist nur ein Schlüssel für die Interpretation; doch könnte die Parabel vom Labyrinth auch zur Metapher für die von Antonioni gesehene Situation „Börse“ werden, für den Ort, an dem jeder beständig zu einem anderen wird und es nicht mehr möglich ist, den Weg des einlaufenden Geldes zu verfolgen, nicht mehr möglich, die Ereignisse als einsinnige Verkettung von Ursachen und Wirkungen zu deuten.

Wohlgemerkt, niemand behauptet, Robbe-Grillet habe diese Überlegungen selbst angestellt. Er hat eine strukturelle Situation gesetzt, gesteht zu, daß wir sie auf verschiedene Weise deuten können, macht aber darauf aufmerksam, daß jenseits der persönlichen Deutungen die Situation stets in ihrer ganzen ursprünglichen Ambiguität erhalten bleibt:

„Was die Gestalten des Romans angeht, so können auch sie auf vielfache Weise gedeutet werden, können, je nach Deutung, Gegenstand aller Arten von psychologischen, psychiatrischen, religiösen oder politischen Kommentaren werden. Man wird bald ihrer Gleichgültigkeit gegenüber dieser angeblichen Vielfalt gewahr werden ... Der zukünftige Held ... wird bleiben, wo er ist. Es werden hingegen die Kommentare sein, die ihren Ort verändern; angesichts seiner unwiderlegbaren Gegenwart werden sie zwecklos, überflüssig, sogar uehrlich scheinen.“

Robbe-Grillet hat recht, wenn er meint, daß die Erzählstruktur unterhalb der verschiedenen Deutungen bleiben muß; er hat unrecht, wenn er glaubt, sie entzöge sich ihnen, weil sie ihnen fremd gegenübersteht. Sie steht ihnen nicht fremd gegenüber, sondern ist die *Satzfunktion* einer Reihe

von Situationen, in denen wir uns befinden, eine Funktion, in die wir je nach Gesichtswinkel Verschiedenes einsetzen, was wir aber nur deshalb tun können, weil sie das Möglichkeitsfeld für eine Reihe von wirklich setzbaren Beziehungen ist, so wie die Konstellation von Tönen, die an die Stelle einer musikalischen Reihe tritt, das Möglichkeitsfeld für eine Reihe von Beziehungen ist, die wir zwischen diesen Tönen setzen können. Und die Erzählstruktur wird zum Möglichkeitsfeld gerade deshalb, weil, sobald man in eine widersprüchliche Situation eintritt, um sie zu begreifen, die sie beherrschenden Tendenzen heute nicht mehr einer einzigen *a priori* bestimmbaren Entwicklungslinie folgen können, sondern in ihren verschiedenen Richtungen sich als gleich möglich anbieten, einige als positiv, andere als negativ, einige in Richtung auf Freiheit, andere in die auf Entfremdung in die Krise selbst.

Das Kunstwerk bietet sich dar als eine *offene* Struktur, die die Ambiguität unseres In-der-Welt-Seins reproduziert: wenigstens so, wie Naturwissenschaft, Philosophie, Psychologie, Soziologie es beschreiben; so wie unsere Beziehung zum Auto ambivalent und in Gegensätze zerrissen ist, eine dialektische Spannung von Besitz und Entfremdung, ein Knoten komplementärer Möglichkeiten.

Die Thematik geht offenbar über den Fall Robbe-Grillet hinaus, der nur als Einführung in das Problem, nicht aber als seine erschöpfende Exemplifizierung gelten kann. Doch hilft der Fall Robbe-Grillet (der, weshalb man ihn als äquivok auffassen darf, ein Grenzfall ist) uns beim Verstehen der Tatsache, daß die Erzähler des *nouveau roman* Seite an Seite mit Sartre politisch engagierte Manifeste unterzeichnet haben - ein Umstand, der Sartre verwirre und zu der Erklärung veranlaßte, er verstehe nicht, wie Literaten, die in ihren Werken kein Interesse an den Problemen der Geschichte zeigen, sich dann zusammen mit ihm in der Geschichte engagieren könnten. Darauf ist zu antworten, daß diese Schriftsteller (der eine mehr, der andere weniger, einige aus ehrlicher Überzeugung, andere vielleicht nicht) bemerkten hatten, daß ihr Spiel mit den Erzählstrukturen die einzige ihnen zur Verfügung stehende Form war, in der sie über die Welt sprechen konnten, und daß die Probleme, die auf der Ebene der Individualpsychologie und Biographie

Bewußtseins- und Gewissensprobleme sein können, auf der Ebene der Literatur nur als Probleme der Erzählstrukturen im Sinne der Widerspiegelung einer Situation oder eines Widerspiegelungsfeldes verschiedener Situationen auf unterschiedlichen Niveaus erscheinen können.

Indem sie sich in der Kunst der Erörterung über das Projekt entzogen und sich in die Betrachtung der Objekte flüchteten, machten sie die *Betrachtung zum Projekt*. Das mag als wenig „humane“ Entscheidung erscheinen, ist aber vielleicht die Form, die dazu bestimmt ist, unseren *Humanismus* in sich aufzunehmen.

Jenen Humanismus, von dem Merleau-Ponty schrieb:

„S'il y a un humanisme aujourd'hui, il se défait de l'illusion que Valéry a bien désigné en parlant de 'ce petit homme qui est dans l'homme et que nous supposons toujours' ... Le 'petit homme qui est dans l'homme', ce n'est que le phantôme de nos opérations expressives réussies, et l'homme qui est admirable, ce n'est pas ce phantôme, c'est lui qui, installé dans son corps fragile, dans un langage qui a déjà tant parle, dans une histoire titubante, se ressemble et se met à voir, à comprendre, à signifier. L'humanisme d'aujourd'hui n'a plus rien de décoratif ni de bienséant. Il n'aime plus l'homme contre son corps, l'esprit contre son langage, les valeurs contre les faits. Il ne parle plus de rhomme et de l'esprit que sobrement, avec pudeur; l'esprit et l'homme ne sont jamais, ils transparaissent dans le mouvement par lequel le corps se fait geste, le langage œuvre, la coexistence vérité.“¹⁷

[Wenn es heute einen Humanismus gibt, so löst er sich von der Illusion, die Valéry so gut bezeichnet hat, als er von „diesem kleinen Menschen, der im Menschen ist und den wir immer voraussetzen“, sprach ... Der „kleine Mensch, der im Menschen ist“, das ist nur das Phantom unserer gelungenen expressiven Operationen, und der bewundernswerte Mensch ist nicht dieses Phantom, das ist der in seinen zerbrechlichen Körper, der in eine Sprache, die schon so viel gesprochen hat, in eine taumelnde Geschichte Eingesetzte, der sich gleicht und sich anschickt zu sehen, zu begreifen, zu bezeichnen. Der Humanismus von heute hat nichts Dekoratives und Schickliches mehr. Er liebt nicht mehr den Menschen gegen seinen Körper, den Geist gegen seine Sprache, die Werte gegen die Tatsachen. Er spricht nicht mehr nur verhalten, schamvoll vom Menschen und vom Geist; der Geist und der Mensch sind niemals, sie scheinen durch in der Bewegung, durch welche der Körper Geste wird, die Sprache Werk, das Miteinander Wirklichkeit.]

7. Eingerichtet in einer Sprache, die schon so viel geredet hat, das ist es. Der Künstler bemerkt, daß die Sprache sich im Sprechen an die Situation, aus der sie als deren Ausdruck entstand, entfremdet hat; er bemerkt, daß er, wenn er diese Sprache akzeptiert, sich selbst an die Situation entfremdet; er versucht dann, diese Sprache von innen her aufzubrechen, um Abstand von der Situation zu gewinnen und über sie urteilen zu können; doch folgen die Linien, längs derer die Sprache aufgebrochen wird, einer Dialektik der Entwicklung, die in der Evolution der Sprache schon enthalten ist, so daß die aufgelöste Sprache immer noch die geschichtliche Situation spiegelt, die ihrerseits aus der Krise einer früheren entstand. Ich löse die Sprache auf, weil ich mich weigere, durch sie eine falsche Integrität, die nicht mehr die unsere ist, auszudrücken, riskiere aber im selben Augenblick, jene tatsächliche Auflösung, die aus der Krise der Integrität entstanden war und derer ich im Sprechen Herr werden wollte, damit auszudrücken und zu akzeptieren. Indes gibt es keine Lösung, die dieser Dialektik entginge; es wurde schon gesagt, man kann die Entfremdung nur dadurch aufhellen, daß man sie verfremdet, sie in einer sie reproduzierenden Form objektiviert.

Das ist die Position, die Sanguineti in seinem Aufsatz *Poesia informale* vertritt: eine gewisse Art von Dichtung mag als die einer nervösen Erschöpfung erscheinen, doch ist diese nervöse Erschöpfung vor allem eine geschichtliche Erschöpfung; man muß eine ganze kompromittierte Sprache akzeptieren, um sie vor uns stellen und uns bewußt machen zu können; man muß die Widersprüchlichkeiten der modernen Avantgarde bis zu ihren letzten Konsequenzen austragen, weil nur innerhalb eines kulturellen Prozesses die Wege zur Befreiung gefunden werden können; man muß die Krise, für die man eine Lösung finden möchte, stark genug fühlbar machen, den ganzen *Palus Putredinis* durchmessen; und zwar deshalb, weil „man nicht unschuldig bleiben kann“ und „weil die Form niemals anders gesetzt wird als im Ausgang vom Ungeformten und innerhalb jenes ungeformten Horizonts, der, ob es uns nun gefällt oder nicht, der unsere ist“.¹⁸

Freilich liegt es auf der Hand, daß diese Position möglicherweise viele Risiken impliziert; und das letzte Zitat gemahnt

an die Ansicht gewisser Gnostiker, etwa des Carpocrates, die behaupteten, daß es, um uns von der Tyrannie der Engel, der Herren des Kosmos, zu befreien, erforderlich sei, die Erfahrung des Bösen und Schlechten gänzlich zu durchlaufen, jede Schändlichkeit kennenzulernen, gerade um dann schließlich geläutert daraus hervorzugehen. Die geschichtliche Konsequenz dieser Überzeugungen waren die Geheimriten der Templer, die auf liturgisches Niveau erhobenen Perversions einer ganzen Untergrundkirche, zu deren Heiligen Gilles de Rais gehört.

In der Tat braucht gegen den Künstler, der diese Weise der Annäherung an das Wirkliche mittels der Verwendung einer in Krise befindlichen Sprache erfindet, nur ein einziger Manierist aufzutreten, der sie *selbstzweckhaft* als bloße Methode übernimmt, damit die Avantgardeoperation zur Manier wird, zur selbstgefälligen Übung, zu einer der vielen Arten, sich der gegebenen Situation zu entziehen, indem man die Unruhe der Revolte oder die Akribie der Kritik zur rein formalen Übung einer auf der Ebene der Strukturen gespielten Revolution entschärft.

Und diese Kunst kann dann unmittelbar Gegenstand eines lukrativen Geschäfts in der gleichen Gesellschaft werden, die sie in Frage stellen wollte; ein gewisses Publikum begibt sich in die Galerien mit derselben Einstellung wie die Damen der guten Gesellschaft, die in die Trattorien von Trastevere gehen, wo ein munterer und unverschämter Wirt sie den ganzen Abend wie leichte Mädchen behandelt und zum Schluß eine Nachtclubrechnung präsentiert.

Wenn man nun an dieser Stelle zwar sagen kann, daß ein Reden über die Situation nur möglich ist, wenn man sich in sie hineinbegibt und ihre Ausdrucksmittel übernimmt - und damit die Legitimität einer Dialektik feststellt -, so doch nicht, innerhalb welcher Grenzen diese Operation durchgeführt werden muß und welches der Vergleichsmaßstab sein soll, an dem man abmessen kann, ob der Künstler seine Exkursion wirklich zu einer enthüllenden Erforschung gestaltet oder bloß zu einer angenehmen und passiven Vergnügungsreise gemacht hat. Diese Feststellung obliegt einer kritischen Untersuchung, die von Mal zu Mal am einzelnen Werk erfolgen muß, nicht einer Forschung auf der Ebene der philosophischen Kategorien, die nur die

Möglichkeitsbedingungen für eine bestimmte Einstellung der modernen Poetiken ermitteln möchte. Man kann, auf der ästhetischen Ebene, höchstens eine Hypothese wagen: daß nämlich jedesmal, wenn diese Operation zu einem organischen Werk führt, das fähig ist, sich selbst in allen seinen strukturellen Zusammenhängen auszudrücken, diese Bedingung der Durchsichtigkeit eine der Selbstbewußtheit sein muß, und zwar für den, der das Werk hervorgebracht hat, wie für den, der es rezipiert. Die Art, wie es gestaltet ist, muß auf die kulturelle Welt zurückverweisen, die in ihm in der vollständigsten und organischsten Weise exemplifiziert sichtbar wird. Wo eine Form realisiert wird, da geschieht eine bewußte Operation an einem amorphen Material, das der Herrschaft des Menschen unterworfen wird. Um diese Materie zu beherrschen, war es notwendig, daß der Künstler sie „begriffen“ hat: hat er sie begriffen, kann er nicht ihr Gefangener geblieben sein, unabhängig davon, wie das Urteil, das er über sie spricht, ausgefallen ist. Selbst wenn er sie rückhaltlos akzeptiert, hat er sie vorher in der ganzen Vielfalt ihrer Implikationen gesehen, muß also auch, wenngleich positiv wertend, alle die Tendenzen gesehen haben, die uns negativ erscheinen mögen. Das ist die Situation, die Marx und Engels bei Balzac diagnostizierten, einem legitimistisch und reaktionär eingestellten Schriftsteller, der das Material der Welt, von der er erzählte, mit solcher Tiefe der Schau zu behandeln und zu organisieren vermocht hatte, daß sein Werk (das Werk von einem, der kein Interesse an bestimmten Problemen hatte und im Grunde mit der Welt, in der er lebte, einverstanden war - und nicht das Werk "der verschiedenen Sue, die von fortschrittlichen Zielsetzungen her versucht hatten, sich in einem politischen Urteil über die Ereignisse zu engagieren) für sie das wertvollste Dokument zum Verstehen und Beurteilen der bürgerlichen Gesellschaft wurde, zum Dokument sogar, in dem diese Gesellschaft, eben durch ihre Darstellung, gerichtet wird. Anders ausgedrückt, Balzac hatte die Situation, in der er lebte, zwar akzeptiert, aber ihre Zusammenhänge so klar aufgehellt, daß er, wenigstens in seinem Werk, nicht ihr Gefangener geblieben war.

Balzac hatte seine Analyse mittels der Disposition eines *Sujets* durchgeführt (d. h. durch das Erzählen einer Hand-

lung aus Ereignissen und Personen, in der der Inhalt seiner Untersuchung deutlich wurde); die moderne Literatur scheint die Welt nicht mehr auf diese Weise analysieren zu können, sondern nur mehr vermittels der Disposition einer bestimmten strukturellen *Artikulation* des Sujets - indem sie die Artikulation zum Sujet macht und in sie den eigentlichen *Inhalt* des Werkes auflöst.

Auf diesem Wege vermag die Literatur - wie die neue Musik, die Malerei, der Film - das Unbehagen in einer bestimmten menschlichen Situation zum Ausdruck zu bringen; doch können wir das nicht immer von ihr verlangen, sie muß nicht immer Literatur über die Gesellschaft sein. Sie kann zuweilen auch eine Literatur sein, die in ihren Strukturen ein aus der Wissenschaft stammendes Bild des Kosmos realisiert, die letzte Barriere einer metaphysischen Unruhe, die, da es ihr nicht mehr gelingt, der Welt im Bereich der Begriffe eine einheitliche Gestalt zu geben, in der ästhetischen Form einen Ersatz dafür sucht; *Finnegans Wake* ist vielleicht ein Beispiel für diese zweite Berufung der Literatur.

Doch auch in diesem zweiten Fall wäre es sehr gefährlich, so wie einige zu glauben, daß das Hinblicken auf die kosmischen Beziehungen ein Ignorieren der Beziehungen zwischen den Menschen und ein Sichdrücken vor einem Problem bedeute. Eine Literatur, die in ihren offenen und unbestimmten Formen die schwindelerregenden und hypothetischen Universen, wie sie kühner wissenschaftlicher Imagination entsprungen sind, zum Ausdruck bringt, bleibt immer noch auf menschlichem Terrain, weil sie immer noch ein Universum definiert, das seine neue Konfiguration gerade durch eine menschliche Operation gewonnen hat - wobei unter Operation die Anwendung eines Beschreibungsmodells im Sinne einer Grundlage für das Einwirken auf die Realität verstanden wird. Auch hier drückt die Literatur unser Verhältnis zum Objekt unserer Erkenntnis aus, unsere Beunruhigung angesichts der Gestalt, die wir der Welt gegeben haben, oder der Gestalt, die wir ihr geben können, und arbeitet daran, unserer Phantasie die Schemata bereitzustellen, ohne deren Vermittlung ein ganzer Bereich der technischen und wissenschaftlichen Aktivität uns möglicherweise entglitte und wahrhaft etwas uns

Fremdes würde, von dem wir uns bestenfalls leiten lassen könnten.¹⁹

Die Operation der Kunst, die bestrebt ist, dem, was als Unordnung, Ungeformtheit, Dissoziation, Fehlen aller Beziehungen erscheinen kann, eine Form zu geben, ist jedenfalls immer noch Anwendung einer Vernunft, die versucht, die Dinge zu diskursiver Klarheit zurückzuführen; und wenn ihre Rede dunkel scheint, so darum, weil die Dinge selbst und unser Verhältnis zu ihnen immer noch sehr im dunkeln liegen. Es wäre ein sehr kühner Anspruch, sie vom unbefleckten Podium einer glatten Sprache aus bestimmen zu wollen: das liefe auf eine Flucht vor der Realität hinaus, um sie bleiben zu lassen wie sie ist. Wäre das nicht die äußerste und vollständigste Gestalt der Entfremdung?

Die Rolle des Lesers

1. Wie man Texte durch Lesen produziert

Der Text und sein Interpret

Die bloße Existenz von Texten, die nicht nur frei interpretiert, sondern auch in Zusammenarbeit mit einem Empfänger geschaffen werden können (wobei der „Original“-Text aus einem flexiblen *Typ* besteht, in dem viele *Merkmale* eindeutig erkennbar sind) erzeugt das Problem einer recht eigentümlichen Kommunikationsstrategie, die auf einem flexiblen Signifikationssystem beruht. *Die Poetik des offenen Kunstwerkes* (1959)¹ enthielt schon die Idee einer unbegrenzten Semiose, die ich später von Peirce übernahm und die das philosophische Gerüst von A *Theory of Semiotics* (1976; deutsch: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München 1987, im folgenden *Semiotik* genannt) darstellt. Gleichzeitig aber setzte *Die Poetik des offenen Kunstwerkes* ein Problem der Pragmatik voraus.² Ein „offener“ Text kann nicht als eine Kommunikationsstrategie beschrieben werden, wenn die Rolle seines Empfängers (des Lesers von Worttexten) im Moment seiner Erschaffung *als* Text nicht ins Auge gefaßt wird. Ein offener Text ist ein herausragendes Beispiel eines syntaktisch-semantisch-pragmatischen Kunstwerkes, dessen vorgesehene Interpretation Teil seines generativen Prozesses ist.

Als *Die Poetik des offenen Kunstwerkes* 1965 in Französisch als das erste Kapitel meines Buches *L'œuvre ouverte*³ in einem strukturalistisch orientierten Milieu herauskam, schien die Idee, die Rolle des Empfängers zu berücksichtigen, wie eine störende Aufdringlichkeit, die die Vorstellung einer semiotischen Struktur, die selbst und um ihrer selbst willen analysiert werden sollte, beunruhigend gefährdete. Claude Lévi-Strauss sagte 1967 in Italien in einem Interview, in dem Strukturalismus und Literaturkritik besprochen wurden, daß er die Sichtweise von *L'œuvre ouverte* nicht akzeptieren könne, denn ein Kunstwerk „ist ein Gegenstand, der mit genauen Eigenschaften ausgestattet ist, die analytisch isoliert werden müssen, und dieses Werk kann völlig auf der Basis solcher Eigenschaften definiert werden. Als Ja-

kobson und ich den Versuch unternahmen, eine strukturelle Analyse eines Sonetts von Baudelaire durchzuführen, näherten wir uns ihm nicht als einem ‚offenen Werk‘, in dem wir alles finden konnten, das von den folgenden Epochen hereingetragen wurde. Wir näherten uns ihm als einem Gegenstand, der, einmal geschaffen, sozusagen die Starrheit eines Kristalls besitzt. Wir beschränkten uns darauf, diese Eigenschaften augenscheinlich zu machen.“⁴

- Es ist nicht nötig, Jakobson (1958) und seine wohlbekannte Theorie der Funktionen von Sprache zu zitieren, um uns daran zu erinnern, daß solche Kategorien wie Sender, Empfänger und Kontext selbst vom strukturalistischen Standpunkt für das Verständnis jedes Kommunikationsaktes unentbehrlich sind. Es reicht aus, zwei Gesichtspunkte, die aus der Analyse von Baudelaires *Les Chats* fast zufällig ausgewählt wurden, zu erwägen, um die Rolle des Lesers in der poetischen Strategie dieses Sonetts zu verstehen: „*Les chats ... ne figurent en nom dans le texte qu'une seule fois ... des le troisième vers, les chats deviennent un sujet sou-sentendu ... replace par les pronoms anaphoriques, ils, les, leurs ... etc.*“⁵ [Die Katzen erscheinen namentlich nur ein einziges Mal im Text ... Vom dritten Vers an werden die Katzen zu einem unausgesprochenen Subjekt, ... das durch die anaphorischen Pronomina *ils, les, leurs ... etc.* ersetzt wird.] Es ist absolut unmöglich, in bezug auf die anaphorische Rolle eines Ausdrucks Aussagen zu machen, ohne - wenn nicht einen bestimmten und empirischen Leser - zumindest einen „Empfänger“ als ein abstraktes und konsumtives Element im Prozeß der Aktualisierung eines Textes anzuführen.

Im selben Essay wird zwei Seiten später davon gesprochen, daß eine semantische Affinität zwischen *Erèbe* und *horreur des ténèbres* besteht. Diese semantische Affinität liegt nicht im Text als einer linearen linguistischen Manifestation; sie ist das Ergebnis einer ziemlich komplexen Operation textueller Inferenzen, denen eine entsprechende intertextuelle Kompetenz zugrunde liegt. Wenn das die Art semantischer Assoziation war, die der Dichter zu erwecken beabsichtigte, so war es Teil der generativen Strategie, die vom Autor angewendet wurde, solch eine Zusammenarbeit von seiten des Lesers vorauszusehen und zu aktivieren. Außerdem

scheint es, daß diese Strategie auf eine unpräzise und unbestimmte Reaktion abzielte. Durch die obengenannte semantische Affinität verband der Text die Katzen mit *courners furebres*. Jakobson und Levi-Strauss fragen: „S'agit-il d'un désir frustré, ou d'une fausse reconnaissance? La signification de ce passage, sur laquelle les critiques se sont interrogés, reste à dessein ambiugue.“ [Handelt es sich um ein enttäuschtes Begehr oder um eine „fausse reconnaissance“? Die Bedeutung dieser Passage, nach der die Kritiker gesucht haben, bleibt von der Anlage her ambivalent.] Das ist - zumindest für mich - genug, um anzunehmen, daß „Les Chats“ ein Text ist, der nicht nur die Zusammenarbeit mit seinem Leser fordert, sondern auch verlangt, daß dieser Leser eine Reihe von interpretativen Entscheidungen trifft, die, obwohl sie nicht unendlich sind, jedoch mehr als eine ermöglichen. Warum sollten wir *Les Chats* dann nicht einen „offenen“ Text nennen? Die Zusammenarbeit des Lesers vorauszusetzen bedeutet nicht, die strukturelle Analyse durch außertextuelle Elemente zu entweihen. Der Leser als aktive Hauptperson der Interpretation ist ein Teil des Bildes des generativen Prozesses des Textes.

Es existiert nur eine haltbare Gegenmeinung zu meiner Auffassung, den Einspruch von Levi-Strauss betreffend: Wenn man selbst anaphorische Aktivierungen als Zusammenarbeit von sehen des Lesers ansieht, gibt es keinen Text, der nicht von dieser Regel abweichen würde. Hier stimme ich zu. Sogenannte offene Texte sind nur die extreme und provokativste Ausnutzung eines Prinzips zu poetischen Zwecken, das die Erschaffung und auch die Interpretation von Texten im allgemeinen beherrscht.

Einige Probleme der Pragmatik der Kommunikation

Wie in *Semiotik* (2.15.) klar behauptet wird, beschreibt das Standard-Kommunikationsmodell, das von den Informationstheoretikern vorgeschlagen wird (Sender, Botschaft, Empfänger - in dem die Botschaft auf der Basis eines Code dechiffriert wird, der den beiden virtuellen Polen der Kette bekannt ist), nicht das tatsächliche Funktionieren des kommunikativen Verkehrs. Die Existenz unterschiedlicher Codes und Subcodes, die Vielzahl soziokultureller Um-

stände, unter welchen eine Botschaft gesendet wird (wobei sich die Codes des Empfängers von denen des Senders unterscheiden können), und das Maß an Initiative, das der Empfänger aufbringt, um Präsuppositionen und Abduktionen vorzunehmen - diese Operationen führen letztlich zur Produktion einer Botschaft (insofern als sie im *Inhalt* einer Äußerung empfangen und umgeformt wird), einer „leeren“ Form, der unterschiedliche mögliche Bedeutungen zugesprochen werden können. Außerdem ist das, was man eine „Botschaft“ nennt, gewöhnlich ein *Text*, d. h. ein Netzwerk unterschiedlicher Botschaften, die von unterschiedlichen Codes abhängen und auf unterschiedlichen Signifikanzebenen wirksam sind. Deshalb sollte das gewöhnliche Kommunikationsmodell wie in Abb. 1 - obwohl noch immer äußerst vereinfacht - überarbeitet werden.

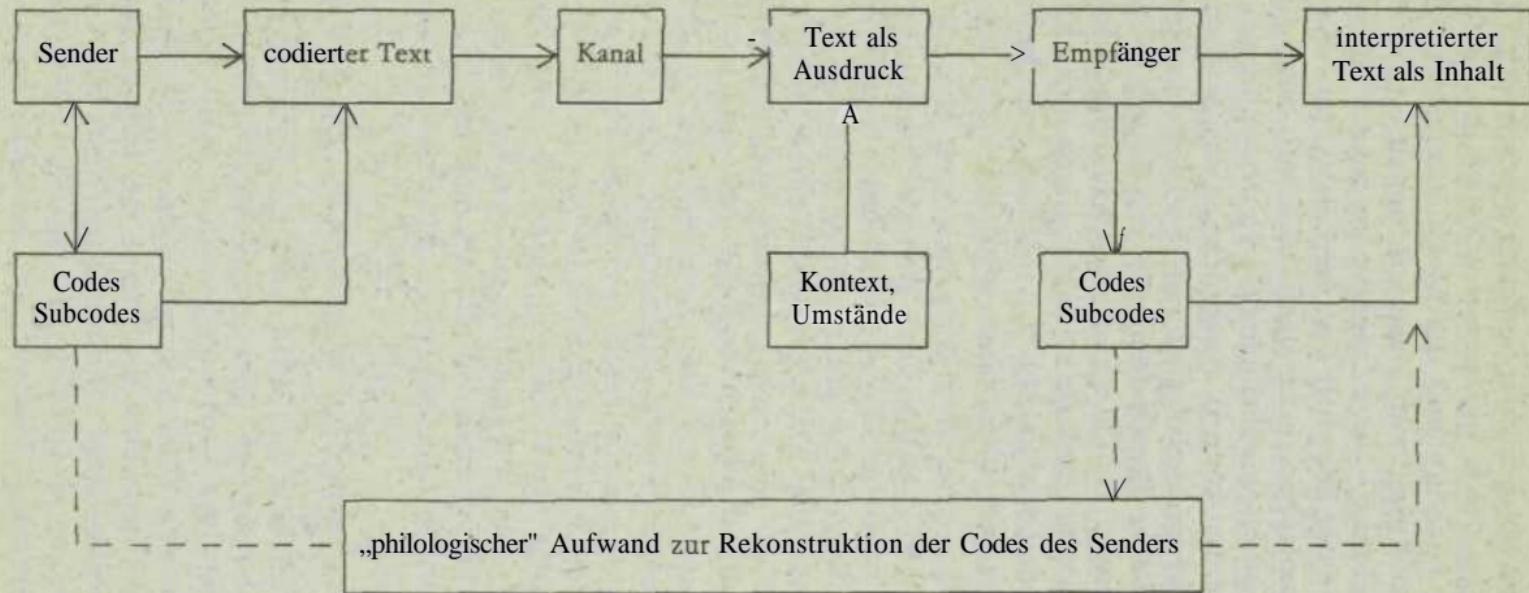


Abb. 1

Ein angemesseneres Bild des gesamten semantisch-pragmatischen Prozesses würde eine Förm (Abb. 2) annehmen, die schon in *Semiotik* vorgeschlagen wurde, in der, selbst wenn man das rechte äußere Viertel des Vierecks (alle von „der Regel abweichenden“ Präsuppositionen) und die unteren Komponenten (Umstände, die auf die Präsuppositionen orientieren oder davon ablenken) außer acht läßt, die Vorstellung eines kristallähnlichen Textobjektes umfänglich angezweifelt wird.

Es sollte klar sein, daß Abb. 2 keinen besonders „offenen“ Interpretationsprozeß darstellt. Sie veranschaulicht einen semantisch-pragmatischen Prozeß im allgemeinen. Nur durch das Zusammenspiel der Vorbedingungen solch eines allgemeinen Prozesses kann ein Text Erfolg haben, mehr oder weniger offen oder geschlossen sein. Irrtümliche Präsuppositionen und abweichende Umstände schaffen keine Offenheit, sondern produzieren bloße Zustände von Unbestimmtheit. Was ich offene Texte nenne, sind eher solche, die Unbestimmtheiten reduzieren, während geschlossene Texte, selbst wenn sie darauf abzielen, eine Art von „gehorsamer“ Kooperation auszulösen, in der letzten Analyse zufällig offen für jeden pragmatischen Unfall sind.

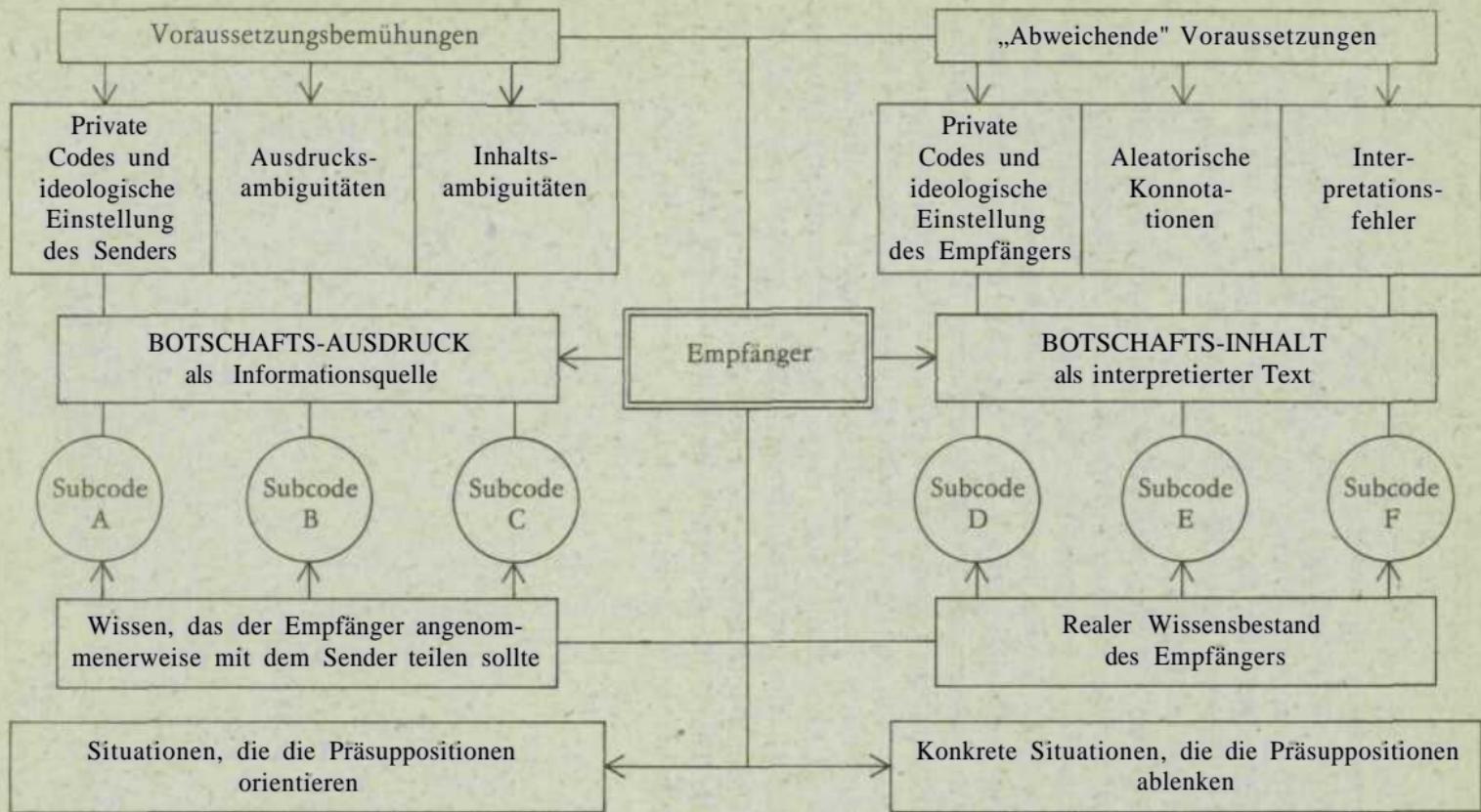


Abb. 2

2. Der Modell-Leser

Die Erzeugung des Modell-Lesers

Um einen Text aufzubauen, muß sein Autor sich auf eine Reihe von Codes verlassen, die den Ausdrücken, die er verwendet, gegebene Inhalte zuordnet. Um einen Text kommunikativ zu gestalten, muß der Autor davon ausgehen, daß das Ensemble von Codes, auf das er sich verläßt, das gleiche ist, das der mögliche Leser mit ihm teilt. Der Autor muß also das Modell eines möglichen Lesers (im weiteren Modell-Leser genannt) vorhersehen, der vermeintlich in der Lage ist, interpretativ mit den Ausdrücken so umzugehen, wie es der Autor auf generative Weise tat.

Auf der kleinsten Ebene wählt jeder Texttypus ausdrücklich ein sehr allgemeines Modell eines möglichen Lesers durch die Wahl 1. eines spezifischen linguistischen Codes, 2. durch einen bestimmten literarischen Stil, und 3. durch spezialisierte Referenzen aus (ein Textanfang wie: „Entsprechend den letzten Entwicklungen von TeSWeST ...“ schließt sofort jeden Leser aus, der den technischen Jargon der Textsemiotik nicht kennt). Andere Texte enthalten ausführlich Informationen über die Art von Lesern, die sie voraussetzen (Kinderbücher z. B. nicht nur durch typografische Signale, sondern auch durch direkte Anreden, in anderen Fällen ist eine Kategorie von Empfängern genannt: „Freunde, Römer, Landsleute ...“). Viele Texte offenbaren ihren Modell-Leser durch das eindeutige Voraussetzen einer spezifischen enzyklopädischen Kompetenz. Der Autor von *Waverley* z. B. beginnt seine Geschichte damit, daß er deutlich eine sehr spezialisierte Art von Leser anspricht, die mit einem ganzen Kapitel intertextueller Enzyklopädie unterhalten wird:

1) Was hätten meine Leser von den tapferen Beinamen eines Howard, Mordaunt, Mortimer oder Stanley, oder von den weicheren und sentimentaleren Tönen eines Belmore, Belville, Belfield und Belgrave erwarten können als endlose Hohlheiten, die denen gleichen, denen man vor einem halben Jahrhundert diese Namen gab?

Gleichzeitig schafft Text 1) die Kompetenz seines Modell-Lesers. Nach der Lektüre dieses Abschnittes wird jeder, der sich *Waverley* annähert (selbst hundert Jahre später und

selbst - falls das Buch in eine andere Sprache übersetzt wurde - vom Standpunkt einer unterschiedlichen intertextuellen Kompetenz) aufgefordert, anzunehmen, daß bestimmte Beinamen „Ritterlichkeit“ bedeuten und daß es eine ganze Tradition von Ritterromanzen gibt, die bestimmte geringgeschätzte stilistische und narrative Eigenschaften aufweisen. So scheint also ein gut organisierter Text einerseits ein zukünftiges Kompetenzmodell vorauszusetzen, sozusagen von außerhalb des Textes, andererseits aber durch einfache textuelle Mittel solch eine Kompetenz aufzubauen (siehe Riffaterre, 1973).

Der Modell-Leser für geschlossene Texte

Wir haben gesehen, daß diese Situation - pragmatisch gesprochen - sehr abstrakt und optimal ist. Im Kommunikationsprozeß wird ein Text oft vor einem Hintergrund von Codes interpretiert, die sich von den vom Autor beabsichtigten unterscheiden. Einige Autoren ziehen eine solche Möglichkeit nicht in Betracht. Sie denken an einen durchschnittlichen Empfänger, der sich auf einen gegebenen sozialen Kontext bezieht. Niemand kann sagen, was passiert, wenn der tatsächliche Leser sich von dem „durchschnittlichen“ unterscheidet. Texte, die zwanghaft darauf abzielen, eine bestimmte Reaktion von *seiten* eines mehr oder weniger empirischen Lesers zu erwecken (ob es sich nun um Kinder, „Seifenopern“-Abhängige, Doktoren, das Recht achtende Bürger, ständig ihre Meinung ändernde Leute, Presbyterianer, Farmer, Frauen aus den mittleren Schichten, Sporttaucher, ausgelaugte Snobs oder Angehörige anderer vorstellbarer sozio-psychologischer Kategorien handelt), sind prinzipiell jedoch für jede mögliche „von der Regel abweichende“ Decodierung offen. Ein Text, der so schamlos „offen“ für jede mögliche Interpretation ist, wird als *geschlossen* bezeichnet.

Comic-strip-Hefte über Superman oder die Romane von Sue und Fleming gehören zu dieser Kategorie. Offensichtlich zielen sie darauf ab, den Leser auf einem vorbestimmten Pfad entlangzuführen, wobei sie sorgfältig und offenkundig ihre *Effekte* entfalten, um Mitleid oder Furcht, Erregung oder Depression am rechten Ort und zur rechten

Zeit zu erwecken. Jeder Schritt der Geschichte bringt genau die Erwartung hervor, die im weiteren Verlauf befriedigt wird. Sie scheinen entsprechend einem festen Plan strukturiert worden zu sein. Unglücklicherweise ist der einzige, der nicht als „feststehend“ eingeplant wurde, der Leser. Diese Texte sprechen potentiell jeden an. Es ist besser, wenn sie einen durchschnittlichen Leser voraussetzen, der aus bloßer intuitiver Spekulation resultiert, genauso wie eine Werbeanzeige ihr mögliches Publikum auswählt. Diesen Texten reicht es aus, wenn sie von Lesern interpretiert werden, die sich auf andere Konventionen beziehen, oder sich an anderen Präsuppositionen orientieren - das Ergebnis ist unglaublich enttäuschend (oder aufregend, das kommt auf den Standpunkt an). So verhält es sich in *Geheimnisse von Paris* von Eugene Sue. Ursprünglich in einer dandyhaften Absicht zur Unterhaltung kultivierter Leser geschrieben, löste es schließlich unter ungebildeten Lesern einen leidenschaftlichen Identifikationsprozeß aus. Es war geschrieben worden, um eine „gefährliche“ Leserschaft an eine bescheidene Vision sozialer Harmonie heranzuführen, rief aber als Nebenwirkung revolutionäre Unruhen hervor.

Für die Legende von Superman und für die *acta sanctorum* von James Bond fehlt es uns an vergleichbaren sozio-psychologischen Beweismitteln, aber es ist klar, daß sie Raum für unvorhersehbare Interpretationen zumindest auf ideologischer Ebene bieten. Meine ideologische Lesart war nur eine unter den möglichen: Die geeigneteste für einen smarten Semiotiker, der die „Codes“ der Schwerindustrie der Träume in einer kapitalistischen Gesellschaft sehr gut kennt. Aber warum sollte man die Superman-Stories nicht als eine neue Form von Romanzen lesen, die frei von jeder pädagogischen Intention sind? Ein solches Verhalten würde der Natur der Legende nicht zuwiderlaufen. Die Comic-strip-Hefte über Superman sind auch das. Und viel mehr: Sie können auf verschiedene Art gelesen werden, und jede Art ist unabhängig von der anderen.

Der Modell-Leser für offene Texte

Das kann mit Texten, die ich „offen“ nenne, nicht passieren: Sie funktionieren auf höchsten Umdrehungen pro Minute nur, wenn jede Interpretation in jeder weiteren ein Echo findet und umgekehrt.

Man sollte in meinem Essay über die Semantik der Metapher (vgl. Eco, 1973d) das Zusammenspiel von möglichen Interpretationen überdenken, die Joyce in bezug auf den Prozeß von Shaun vorhersah. Man sollte, selbst auf der reduzierten Skala eines Labormodells der poetischen Sprache (vgl. meinen Essay über die Sprache im Paradies) die Art und Weise betrachten, in der eine produktiv wirkende ambige Botschaft Adam und Eva vor die freie Entscheidung stellt, die Gesamtheit des semantischen Universums zu erwägen, sie jedoch gleichzeitig an die unzerlegbare Einheit ihrer alternativen Interpretationen bindet.

Ein Autor kann einen „idealen“ Leser, der von idealer Schlaflosigkeit“ befallen wurde, voraussehen (wie es in *Finnegan's Wake* geschieht), er ist in der Lage, verschiedene Codes zu beherrschen und begierig darauf, mit dem Text wie mit einem Labyrinth mit vielen Ausgängen umzugehen. In einer abschließenden Analyse zählen aber nicht die verschiedenen Ausgänge an sich, sondern die labyrinthartige Struktur des Textes. Man kann den Text nicht benutzen, wie man will, sondern nur so, wie der Text von einem genutzt zu werden gewillt ist. Ein offener Text, so „offen“ er auch ist, kann nicht jede mögliche Interpretation gewähren.

Ein offener Text umreißt ein „geschlossenes“ Projekt seines Modell-Lesers als einer Komponente seiner strukturellen Strategie.

Wenn man einen Roman von Fleming oder ein Comic-strip-Heft über Superman liest, kann man ziemlich genau erraten, welche Art Leser ihre Autoren im Sinn hatten und nicht, welchen Anforderungen ein „guter“ Leser entsprechen sollte. Ich gehörte nicht zu der Art Leser, an die die Autoren von Superman dachten, aber ich vermute, daß ich ein „guter“ gewesen wäre (in bezug auf die Intentionen von Fleming wäre ich vorsichtiger). Im Gegensatz dazu kann man, wenn man *Ulysses* liest, das Profil eines guten *Ulysses*-Lesers aus dem Text selbst heraus annähernd bestimmen,

weil der pragmatische Prozeß der Interpretation kein empirisches Ereignis ist, das unabhängig vom Text *als* Text ist, sondern ein strukturelles Element seines generativen Prozesses.⁶ In bezug auf einen ungeeigneten Leser (für einen negativen Modell-Leser, der nicht in der Lage ist, die Arbeit zu leisten, die man ihm aufgetragen hat) bleibt *Ulysses als Ulysses* nicht erhalten. Im äußersten Falle wird es ein anderer Text.

Es ist durchaus möglich, daß man gescheit genug ist, das Verhältnis zwischen Nero Wolfe und Archie Godwin als die „zigste“ Variation des Ödipus-Mythos zu interpretieren, ohne dabei Rex Stouts Erzählwelt zu zerstören. Es ist denkbar, daß man beschränkt genug ist, Kafkas Prozeß als triviale Kriminalgeschichte zu lesen, aber an dieser Stelle bricht der Text zusammen - er wurde ausgebrannt wie ein „joint“ ausbrennt, um einen euphorischen Zustand hervorzurufen.

Der „ideale Leser“ von *Finnegan's Wake* kann kein griechischer Leser des 2. Jahrhunderts v. u. Z. oder ein Analphabet aus Aran sein. Der Leser ist durch die lexikalische und syntaktische Organisation genau definiert: Der Text ist nichts anderes als die semantisch-pragmatische Produktion seines eigenen Modell-Lesers.

Im letzten Essay des Buches (Eco, 1979b) können wir sehen, wie eine Geschichte von Alphonse Allais *Undrame bien parisien* auf zwei unterschiedliche Arten gelesen werden kann - auf eine naive Art und eine kritische Art, aber beide Typen von Lesern sind innerhalb der Textstrategie vorgezeichnet. Der naive Leser wird nicht in der Lage sein, sich an der Geschichte zu erfreuen (er wird schließlich unter einem Unbehagen leiden), aber der kritische Leser wird nur durch die Freude an der Niederlage des zuerst genannten Lesers Erfolg haben. In beiden Fällen wird es jedoch nur der Text selbst sein - so wie er geschaffen wurde -, der uns erzählt, welche Art Leser er voraussetzt. Die Exaktheit des Textprojektes fördert die Freiheit seines Modell-Lesers. Wenn es eine „jouissance du texte“ (Barthes, 1973) gibt, so kann sie nur durch einen Text, der alle Wege eines „richtigen“ Lesens hervorbringt, erweckt und weiterentwickelt werden. (Dabei ist es gleichgültig, wie viele und wie stark vorherbestimmte Wege es gibt.)

Der Autor und der Leser als Textstrategien

In einem kommunikativen Prozeß gibt es einen Sender, eine Botschaft und einen Empfänger. Häufig erscheinen Sender und Empfänger grammatisch in der Botschaft selbst: „*Ich sage dir*, daß ...“ Wenn es sich um Botschaften mit einer spezifischen referentiellen Funktion handelt, gebraucht der Empfänger diese grammatischen Anhaltspunkte als referentielle Hinweise („ich“ bezeichnet das empirische Objekt des fraglichen Aussageaktes usw.). Das gleiche kann auch bei sehr langen Texten vorkommen, wie einem Brief, einem privaten Tagebuch, das gelesen wird, um Informationen über den Autor zu erhalten.

Sobald aber ein Text als Text betrachtet wird und insbesondere in den Fällen, da Texte für ein allgemeines Publikum gedacht sind (wie Romane, politische Reden, wissenschaftliche Anleitungen usw.), sind Sender und Empfänger im Text nicht so sehr als Pole des Aussageaktes im Text präsent, sondern vielmehr in *Aktantenrollen* des Satzes, nicht als *sujet de l'énonciation*, sondern als *sujet de l'énoncé* (vgl. Jakobson, 1957).

In diesen Fällen manifestiert sich der Autor im Text nur 1. als erkennbarer *Stil* oder textueller *Idiolekt* - dieser Idiolekt unterscheidet häufig kein Individuum, sondern ein Genre, eine soziale Gruppe, eine historische Periode (*Semiotik*, 3.7.6.); 2. als bloße Aktantenrollen („Ich“ = „das Subjekt des vorliegenden Satzes“); 3. als illokutives Signal („Ich schwöre, daß“) oder als perlokutiver Operator („plötzlich passierte etwas *Schreckliches* ...“). Im allgemeinen führt das Beschwören des „Geistes“ des Senders zu einem symmetrisch erfolgenden Beschwören des „Geistes“ des Empfängers (Kristeva, 1970).

Man sehe sich die folgenden Ausdrücke aus den „Philosophischen Untersuchungen“ von Wittgenstein § 66, an:

2) Betrachte z. B. einmal die Vorgänge, die wir „Spiele“ nennen. Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele usw. Was ist allen diesen gemeinsam? - Sag nicht: „Es muß ihnen etwas gemeinsam sein“, sonst hießen sie nicht „Spiele“ - sondern schau, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. - Denn wenn du sie anschaust, wirst du zwar nicht etwas sehen, was allen gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften sehen; und zwar eine ganze Reihe.

Alle (impliziten oder expliziten) Personalpronomen verweisen nicht auf eine Person, die Ludwig Wittgenstein heißt oder auf irgendeinen empirischen Leser: Sie stellen Textstrategien dar. Die Intervention eines sprechenden Subjekts verhält sich komplementär zur Aktivierung eines Modell-Lesers, dessen intellektuelles Profil allein von der Art der Interpretationsoperationen bestimmt wird, die er zu leisten hat (Ähnlichkeiten entdecken, bestimmte Spiele überdenken ...). Genauso ist der „Autor“ nichts weiter als eine Textstrategie, die semantische Korrelationen aufbaut und den Modell-Leser aktiviert: „Ich meine Brettspiele“ usw. bedeutet, daß innerhalb eines Rahmens dieses Textes dem Wort „Spiel“ ein bestimmter semantischer Wert hinzugefügt wird, und er in der Lage ist, Brettspiele, Kartenspiele usw. zu umfassen.

Entsprechend diesem Text ist Wittgenstein nichts anderes als ein *philosophischer Stil* und sein Modell-Leser ist nichts anderes als seine Fähigkeit zu kooperieren, um diesen philosophischen Stil zu reaktualisieren.

In den folgenden Abschnitten werde ich auf die Verwendung des Begriffes „Autor“ verzichten, wenn er nicht als bloße Metapher für „Textstrategie“ steht, und ich werde den Begriff Modell-Leser in oben erläuterter Weise verwenden.

Mit anderen Worten ist der Modell-Leser eine textlich festgelegte Reihe von Glücksbedingungen (Austin, 1962), die eintreffen muß, um einen Makrosprechakt - wie der Text ihn darstellt - voll zu aktualisieren.

3. Die Textebenen

Narrative und nichtnarrative Texte

Zu behaupten, daß ein Text ein syntaktisch-semantisch-pragmatisches Kunstwerk ist, dessen vorgesehene Interpretation Teil des generativen Prozesses ist, ist eine allgemeine Feststellung. Die Lösung wäre, einen „idealen“ Text als ein System von Knotenpunkten oder Verknüpfungen darzustellen und festzustellen, an welcher Stelle die Mitarbeit des Modell-Lesers erwartet und ausgelöst wird. Wahrscheinlich überschreitet eine derart analytische Darstellung die gegenwärtigen Möglichkeiten einer Textsemiotik: Dies ist nur an-

hand von konkreten Texten versucht worden (wenn auch die *ad hoc* aufgestellten Kategorien auf eine allgemeinere Anwendbarkeit ausgerichtet waren). Die erfolgreichsten Beispiele dieser Art sind - glaube ich - Barthes' Analyse von *Sarrasine* (1970) und *Deux Amis* von Maupassant in der Analyse von Greimas (1976). Detailliertere Analysen kürzerer Textausschnitte (wie die von Petöfi, 1975, über *Der kleine Prinz* von Saint Exupéry) sind deutlich mehr als Versuche konzipiert, die darauf ausgerichtet sind, die Anwendbarkeit einer bestimmten Theorie zu veranschaulichen, und weniger als erschöpfende Interpretation eines bestimmten Textes.

Wenn die gegenwärtigen Theorien versuchen, ein Modell für einen idealen Text aufzustellen, so stellen sie die Struktur gewöhnlich in *Ebenen* dar - wobei diese in unterschiedlicher Weise als ideale Stadien eines Prozesses der Generation und/oder Interpretation aufgefaßt werden. In dieser Weise werde ich fortfahren.

Um einen Text als „ideal“ darzustellen, der die höchste Anzahl von Ebenen beinhaltet, werde ich hauptsächlich *ein Modell für fiktionale narrative Texte*⁷ erwägen. Jedoch umfaßt ein fiktionaler narrativer Text die meisten Probleme, die auch andere Texttypen aufweisen. In einem fiktionalen narrativen Text kann man sowohl Beispiele für Konversationstexte (Fragen, Befehle, Beschreibungen usw.) als auch Beispiele jeder anderen Art von Sprechakten auffinden.

Van Dijk (1974) unterscheidet zwischen *natürlicher* und *künstlerischer* Erzählweise. Beide Arten sind Beispiele für Handlungsbeschreibungen. Während die erstgenannte Ereignisse beschreibt, die wahrscheinlich durch menschliche oder menschenähnliche Subjekte in der „wirklichen“ Welt erlebt wurden und sich von einem Anfangsstadium des Geschehens zu einem Endstadium bewegen, betrifft die zweite Individuen und Handlungen, die einer vorgestellten oder „möglichen“ Welt angehören. Offensichtlich respektiert die künstlerische Erzählung eine Anzahl von pragmatischen Bedingungen nicht, der die natürliche Erzählung im Gegensatz dazu unterworfen ist (in fiktionalen Texten ist der Sprecher beispielsweise nicht ausdrücklich verpflichtet, die Wahrheit zu sagen), aber selbst dieser Unterschied ist für meinen gegenwärtigen Zweck nicht wesentlich. Die so-

genannte künstlerische Narrativität umfaßt einfach einen komplexeren Bereich extensionaler Probleme.

Deshalb wird mein Modell *narrative Texte im allgemeinen* (künstlerische oder natürliche) betreffen. Ich vermute, daß eine Idealisierung textlicher Phänomene mit einer höheren Rate von Komplexität auch elementarer Arten von Texten dienlich sein wird.

Zweifellos ist ein fiktionaler Text komplexer als ein Gegen-sätze enthaltender Konditionalsatz in der Konversation, obwohl beide von möglichen Zuständen oder möglichen Ereignisabfolgen handeln. Es besteht ein klarer Unterschied darin, ob man einem Mädchen sagt, was passieren könnte, wenn sie naiv die Werbung eines Wüstlings annehmen würde oder ob man jemand erzählt (möglichst indifferent), was im 18. Jahrhundert in London *wirklich* einem Mädchen Clarissa passierte, als sie naiv die Werbung eines Wüstlings namens Lovelace annahm.

Im zweiten Fall bemerken wir bestimmte genaue Eigenschaften, die einen fiktionalen Text charakterisieren: 1. durch eine besondere Eingangsformel (implizit oder explizit) wird der Leser aufgefordert, sich nicht zu fragen, ob die berichteten Tatsachen wahr sind oder nicht (man ist höchstens daran interessiert, sie als mehr oder weniger „wahrscheinlich“ zu erkennen, eine Bedingung, die in der Romanze oder im Märchen wiederum außer Kraft gesetzt wird); 2. einige Individuen werden ausgewählt und durch eine Reihe von Beschreibungen, die ihrem Eigennamen beigefügt werden, eingeführt und mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet; 3. die Reihe von Handlungen ist mehr oder weniger durch Raum und Zeit bestimmt; 4. die Reihe von Handlungen wird als endlich angesehen - es gibt einen Anfang und ein Ende; 5. um genau zu sagen, was Clarissa geschehen ist, wird vom Text erwartet, daß er mit dem Anfangsstadium der Geschehnisse, die Clarissa betreffen, beginnt und ihr durch bestimmte Zustandsveränderungen folgt. Dabei wird dem Empfänger die Möglichkeit geboten, gespannt zu sein, was Clarissa auf der nächsten Stufe der Erzählung passieren könnte; 6. die gesamte Ereignisfolge, die der Roman beschreibt, kann zusammengefaßt und auf eine Gruppe von Makropositionen, auf das Skelett einer Geschichte (oder *fabula*) reduziert werden. Dadurch kann man eine weitere

Textebene aufstellen, die nicht mit der sogenannten linearen Textmanifestation identifiziert werden kann.

Trotzdem unterscheidet sich ein Gegensätze enthaltender Konditionalsatz in der Konversation von einem fiktiven Text insofern, als im ersten Falle der Empfänger aufgefordert wird, aktiver an der Realisierung des Textes, den er empfängt, mitzuarbeiten - selbst die Story zu schaffen, die der Text einfach andeutete.

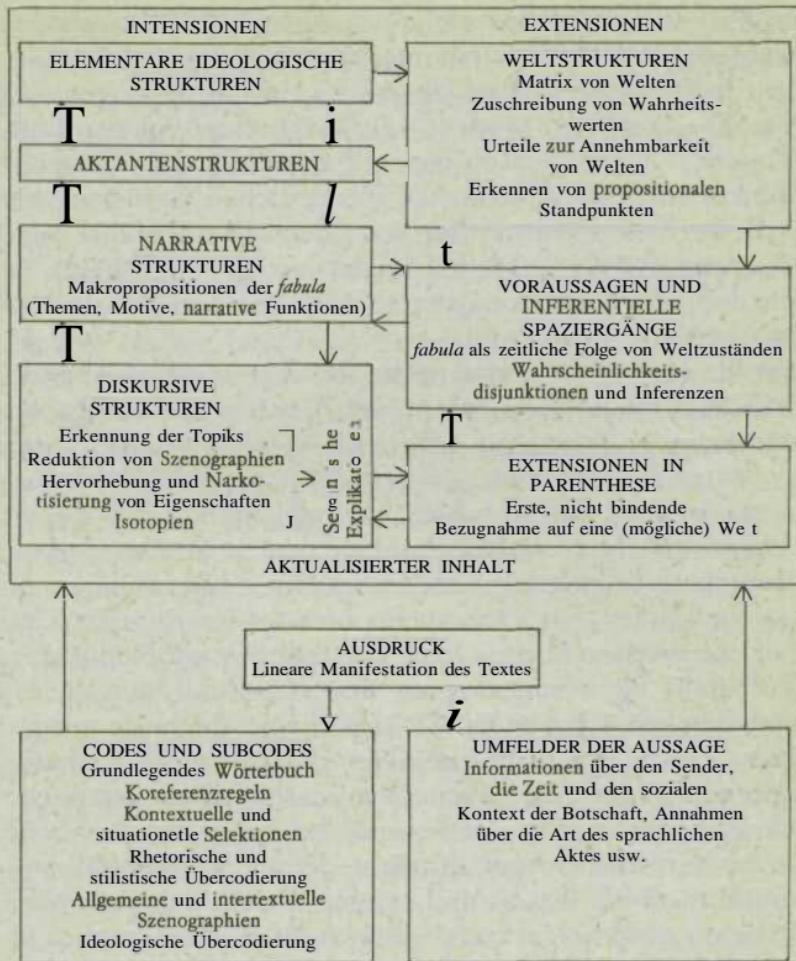
Im Verlauf der folgenden Abschnitte werde ich auch einige Fälle untersuchen, in denen nichtnarrative Texte nicht in mein Modell zu passen scheinen. Wir werden erkennen, daß wir das Modell entweder reduzieren können oder bestimmte Wirkungsmöglichkeiten des Textes auswerten können. Es ist allgemein möglich, einen nichtnarrativen Text in einen narrativen zu transformieren.

Sicherlich sind narrative Texte - besonders fiktionale - komplizierter als viele andere und machen dem Semiotiker die Arbeit schwerer. Aber sie machen sie auch erfolgreicher. Deshalb lernt man heutzutage wahrscheinlich mehr über die Textmaschinerie von Forschern, die es wagten, sich komplexen narrativen Texten anzunähern, als von solchen, die sich darauf beschränkten, kleine Stücke von Alltagstextualität zu analysieren. Es mag sein, daß die letzteren einen höheren Grad von Formalisierung erreichen, aber die erstgenannten ermöglichen uns einen höheren Grad des Verständnisses.

Die Textebenen: Eine theoretische Abstraktion

Der Begriff der Textebene ist sehr kompliziert. So wie er in der linearen Manifestation erscheint, hat der Text überhaupt keine Ebenen.

Nach Segre (1974: 5) sind „Ebene“ und „Generation“ zwei Metaphern: der Autor spricht nicht, er „hat gesprochen“. Wir werden mit der Textoberfläche oder der *Ausdrucksebene* des Textes konfrontiert. Es ist nicht bewiesen, daß die Art, die wir wählen, diesen Ausdruck als *Inhalt* zu aktualisieren, das widerspiegelt, was der Autor voraussetzte, um solch ein Endresultat zu produzieren. Deshalb ist der Begriff der Textebene nur theoretisch; er gehört zur semiotischen Metasprache.



Ebenen der textuellen Mitarbeit

Abb.3

In Abb. 3 ist die Hierarchie von Arbeitsgängen, die geleistet werden, um einen Text zu interpretieren, der Verständlichkeit halber festgehalten. Ich erhielt viele Anregungen von Petöfis TeSWeSt-Modell (Text-Struktur-Welt-Struktur-Theorie)⁸, obwohl ich in meine Darstellung viele Gesichtspunkte aus unterschiedlichen theoretischen Gerüsten (wie z. B. die Aktantenstrukturen von Greimas) eingeführt habe. Was mir an Petöfis Modell interessant zu sein scheint, ist die doppelte Betrachtungsweise einer intensionalen und extensionalen Annäherung.

Petöfis Modell bestimmt streng die Richtung der Analyse, während mein Diagramm (Abb. 3) nicht unbedingt die wirklichen Schritte, die empirisch vom Interpretierenden vollzogen werden, widerspiegelt. Im tatsächlichen Interpretationsprozeß sind alle Ebenen und Unterebenen meines Diagramms (die tatsächlich bloße metatextuelle „Boxen“ darstellen) in einem fortlaufenden Hin und Her miteinander verbunden. Die Zusammenarbeit des Interpretierenden auf den unteren Ebenen kann nur gelingen, weil einige Hypothesen, die obere Ebenen betreffen (und umgekehrt) aufs Spiel gesetzt werden. Das gleiche geschieht im generativen Prozeß: Oft trifft ein Autor Entscheidungen, die die tiefe semantische Struktur seiner Geschichte betreffen, erst in dem Moment, in dem er auf der lexikalischen Ebene - aus.rein stilistischen Gründen - einen bestimmten Ausdruck auswählt. Genauso markieren die Pfeile keinen idealisierten temporalen und logischen Interpretationsprozeß, sondern veranschaulichen die Abhängigkeiten zwischen „Boxen“.

Abbildung 3 zeigt (metalinguistisch) Ebenen von möglicher Abstraktion, auf der die kooperative Aktivität stattfinden kann. Deshalb werde ich, um Mißverständnisse auszuschließen, nicht von Text„ebenen“ (einer Metapher, die unvermeidlich in Gefahr gerät, eine Hierarchie von konkreten Operationen zu suggerieren) sprechen, sondern von „Boxen“, und mich auf diese Weise nur auf spezifische Gesichtspunkte der Darstellung meiner theoretischen Behauptungen beziehen.

Die einzige Art, in der Abb. 3 wahrscheinlich einen konkreten Fall von Textinterpretation darstellt, ist die Tatsache, daß sie notwendigerweise bei Box 3 (lineare Textmanifesta-

tion) beginnt und daß man von Box 3 zu den anderen springen kann, ohne im mindesten von Box 1 (dem System von Codes und Subcodes, das unbedingt notwendig ist, um die Ausdrucksebene in die Inhaltsebene zu transformieren) abhängig zu sein.

4. Die lineare Textmanifestation und Umfelder der Aussage

Lineare Manifestation des Textes nenne ich den Text, so wie er verbal an seiner lexematischen Oberfläche erscheint. Der Leser wendet auf diese Ausdrücke einen gegebenen Code oder ein System von Codes und Subcodes an, um sie in die ersten Ebenen des Inhaltes zu transformieren.

Text 3 ist ein Auszug aus *Das große Lalula* von Christian Morgenstern:

- 3) *Kroklowafzi? Semememi!*
Seiokronto prafriplo:
Bifzi, bafzi; bulalemi:
quasti basti bo...

Dieser Text hat eine lineare Manifestation feinen Ausdruck), dem kein Inhalt zugeordnet werden kann, da der Autor sich nicht auf einen existierenden Code bezog (der Einfachheit halber schließe ich phonetische Konnotationen und den Nimbus der „Literarizität“, der durch dieses Vor-Dada-Experiment erworben wurde, aus).

Text 4 ist ein Auszug aus „Toto-Vaca“ von Tristan Tzara:

- 4) *ka tangi te kivi*
kivi
ka rangi te mobo
mobo...

Dieser Text hat eine lineare Manifestation, der ich keinen Inhalt zuordnen kann, obwohl einige meiner Leser das wahrscheinlich könnten, da es ursprünglich ein Maori-Gedicht gewesen zu sein scheint.

Auf dieser Ebene findet die phonetische Interpretation statt, die vor allem für Texte wie 3 und 4 wichtig ist, aber während der folgenden Analyse außer acht gelassen wird, in der ich in der Auseinandersetzung mit narrativen Texten - offensichtlich mehr an den „höheren“ Boxen interessiert bin. Vergleiche jedoch *Semiotik* (3.7.4.) zur Diskussion über

die „weitere Aufteilung einer Ausdrucksebene“, die in ästhetischen Texten stattfindet. Vergleiche auch in *Semiotik* die Abschnitte über *ratio difficilis* und *Erfindung* (3.4.9., 3.6.7., 3.6.8.), die solche Fälle betreffen, in denen die Manipulation der Ausdrucksebene auf radikale Weise genau das Wesen von Codes einbezieht.

Abbildung 3 erwägt eine unmittelbare Verbindung zwischen der linearen Textmanifestation und dem *Akt der Aussage* (der in Abb. 2 in die Umfelder orientierender Präsuppositionen eingeordnet ist).

In dieser Verbindung zwischen Satz und Äußerung (*énoncé* und *énonciation*) erkennt der Empfänger jeglichen Textes sofort, ob der Sender einen propositionalen Akt oder einen anderen Sprechakt durchführen will. Wenn der Text strukturell einfach ist, und wenn er ausdrücklich darauf hindeutet, anzuseigen, zu befehlen, zu fragen usw., wechselt der Empfänger abwechselnd von Box 2 zu Box 10 und entscheidet dabei, was der Sender meint und auch - in Form von Bemerkungen - ob er lügt oder die Wahrheit sagt, ob er fragt oder etwas Mögliches oder Unmögliches befiehlt. Andere Boxen können weiterhin entsprechend der Komplexität des Textes und der Empfindsamkeit des Empfängers aktiviert werden (verborgene ideologische Strukturen können selbst bei einem Text wie „Komm her, du Schuft!“ vorausgesetzt werden).

Wenn ein fiktionaler Text gelesen wird, hat die Referenz zum Akt der Äußerung jedoch andere Funktionen. Diese Referenz kann zwei Formen annehmen. Die elementarere resultiert in der Einrichtung einer Art metatextueller Proposition wie „dort gibt (gab) es ein menschliches Individuum, das äußert (äußerte) den Text, den ich jetzt lese, und fordert einen Akt von Erregung der Erwartung von Zweifel, da er über eine mögliche Folge von Ereignissen spricht (sprach)“. (Dabei ist zu beachten, daß die gleiche Metatextproposition auch für wissenschaftliche Texte gilt, mit Ausnahme der Erregung der Erwartung von Zweifel - der Leser ist ganz im Gegenteil dazu aufgerufen, dem Sprecher besonders zu vertrauen.)

Ausgewähltere Operationen können ausgeführt werden, wenn der Leser aus philologischen Gründen, die ursprüng-

liehen Umfelder der Aussage (historische Periode, ethnisches oder kulturelles Profil des Sprechers usw.) zu rekonstruieren versucht. In diesem Falle werden sie - nach Aufdeckung dieser äußeren Umfelder - in Box 1 eingefügt, um in Bruchstücke enzyklopädischen Wissens umgewandelt zu werden (Auswahl von Kontexten und Umfeldern; Szenographien und andere Arten von Übercodierung).

5. *Extensionen in Parenthese*

Soweit der Leser die Existenz von bestimmten Individuen (belebt oder unbelebt) erkennt, die mit bestimmten Eigenschaften ausgestattet sind (darunter die möglichen Eigenschaften zur Durchführung bestimmter Handlungen), macht er wahrscheinlich indexartige Propositionen, das bedeutet, er ordnet diese Subjekte einer möglichen Welt zu. Um die Informationen, mit denen er von der Enzyklopädie versorgt wird, anwenden zu können, unterstellt er vorübergehend eine Identität zwischen dieser Welt und der Welt seiner Erfahrung (widergespiegelt durch das Lexikon).

Wenn der Leser im Prozeß der Aktualisierung zufällig eine Diskrepanz zwischen der Welt, wie sie von der sozialen Enzyklopädie dargestellt wird, und der Welt, wie sie durch das idiolektale Lexikon des Textes dargestellt wird, entdeckt (z. B. ein Stein - unbelebt - hat die Eigenschaft, sprechen zu können), „springt“ er praktisch in Box 10 oder stellt die Extension in Parenthese, das bedeutet, er schiebt seinen Zweifel auf und wartet auf weitere semantische Informationen, die in Box 4 (diskursive Strukturen) aktualisiert werden sollen.

6. *Die diskursiven Strukturen*

Codes, Übercodierung, Szenographien

In Box 4 konfrontiert der Leser die lineare Textmanifestation mit dem System von Codes und Untercodes, die die Sprache, in der der Text geschrieben wurde, bietet (Box 1). Solch ein System wird durch die gegenwärtige Forschung in Form einer Enzyklopädie, die wie das Modell Q, das in Se-

miotik (2.12.) vorgestellt wird, strukturiert ist, vorausgesetzt.

Auf diese Weise beginnt die Transformation des Ausdrucks in Inhalt, Wort für Wort, Wortkomplex für Wortkomplex. In einer Begeisterung voll lexikologischem Optimismus könnte man sagen, daß der faktische Kontext jedes verbalen Ausdrucks schon durch das Lexikon festgelegt ist und daß der Leser nichts zu tun braucht, als sich das herauszunehmen, was den Ausdrücken entsprechen muß. Jeder weiß, daß das nicht so einfach ist (*vgl. Semiotik, 2.15.*): Selbst eine umfassende Theorie der Verschmelzung zwischen Sememen stößt auf das Problem der „kontextuellen Bedeutung“.

Ich glaube jedoch nicht - wie viele Texttheoretiker behaupten -, daß es eine unüberbrückbare Kluft zwischen lexikalischer Bedeutung und Textbedeutung gibt. Da die semantische Kompositionsanalyse für die Erläuterung komplexer Prozesse von Textverschmelzung ergebnislos geblieben ist, glaube ich nicht, daß sie durch eine autonome Reihe von Textregeln, die schließlich die Interpretation der lexikalischen Bedeutung voraussetzen, völlig ersetzt werden sollte. Ich glaube, ganz im Gegenteil, daß, wenn ein Text geschaffen und interpretiert werden kann, dies aus den gleichen semiotischen Gründen geschehen sollte, aus denen lexikalische Bedeutungen erfaßbar sind und für die ein Satz geschaffen und interpretiert werden kann. Das einzige Problem besteht darin, in semantische Kompositionsspektren auch eine Auswahl von Kontexten und Umfeldern einzufügen (*Semiotik, 2.11.*), übercodierte Regeln hinzuzufügen (*Semiotik, 2.12.*), und innerhalb der sememischen Repräsentation auch *Textoperatoren* zu erwägen (*vgl. auch den Abschnitt über das „Grundlegende Wörterbuch“*).

Mein Essay über Peirces Semantik soll zu einer solchen Sichtweise ermutigen.

Im Abschnitt „Semantische Explikation“ werden wir sehen, daß selbst eine Textkategorie wie „*Szenographie*“ auf einem Modell einer sememischen Repräsentation in Form einer Fallgrammatik beruht. Wir werden im Abschnitt „Das Semem und die *fabula*“ sehen, daß eine starke strukturelle Ähnlichkeit zwischen diesem Typ sememischer Repräsentation und den abstrakteren Strukturen besteht. Deshalb kön-

nen wir annehmen, daß *ein Semem in sich ein inchoativer Text ist, während ein Text ein expandiertes Semem ist.*⁹

Deshalb ist es nicht realistisch, die Boxen der Abb. 3 als „wirkliche“ Schritte der Textinterpretation anzusehen: Sie sind faktische Pole einer Interpretationsbewegung, die im großen und ganzen kontinuierlich verläuft und deren zeitliche Koordinierung ziemlich unvorhersehbar ist.

Nun können wir fortfahren, die unterschiedlichen Codes und Untercodes von Box I zu untersuchen.

Grundlegendes Wörterbuch

Auf dieser Unterebene greift der Leser zu einem Lexikon in der Art eines grundlegenden Wörterbuches und entdeckt sofort die meisten semantischen Eigenschaften der betroffenen Sememe und nimmt eine erste provisorische Verschmelzung vor.

Wenn es im Text heißt: „Es war einmal eine junge Prinzessin, die hieß Schneewittchen. Sie war sehr schön“, erfaßt der Leser durch die erste semantische Analyse, daß Schneewittchen ganz sicher eine „Frau“ ist. Das Semem „Prinzessin“ ist faktisch viel komplexer („Frau“ umschließt z. B. „weiblicher Mensch“, und- ein weiblicher Mensch sollte durch viele Eigenschaften repräsentiert werden, wie die Tatsache, daß er bestimmte Körperteile hat usw.). Zu diesem Zeitpunkt weiß der Leser noch nicht, welche dieser faktischen Eigenschaften aktualisiert werden müssen. Zu dieser Entscheidung kann dem Leser nur durch weitere Verschmelzung und durch Textoperation verholfen werden. Auf dieser Unterstufe aktualisiert der Leser auch die syntaktischen Eigenschaften der Lexeme (Singular, feminin, Substantiv usw.) und kann anfangen, Koreferenzen herzustellen.

Koreferenzregeln

Auf der Basis der ersten semantischen Analyse und der Aufdeckung von syntaktischen Eigenschaften macht der Leser anaphorische und deiktische Ausdrücke (verschiedene Umschaltungen) eindeutig. So ist er in der Lage, zu entscheiden, daß „sie“ im obengenannten Text sich auf die Prinzessin beziehen muß. Wir werden sehen, daß man die meisten Koreferenzen ohne Zuhilfenahme von Textopera-

toren nicht eindeutig machen kann. Der Leser umreißt hier in jedem Fall die ersten möglichen *kontextuellen* Relationen. Auf dieser Ebene erarbeitet der Leser jede Transformation von der Oberfläche zur Tiefenstruktur der *einzelnen* Sätze. In Fällen von Zweideutigkeiten wartet er auf Anhaltspunkte im Text.

Kontextuelle und situationelle Selektionen

Während wir unter kontextuellen Relationen alle Verbindungen verstehen, die über ausgedrückte Lexeme durch die lineare Textmanifestation aufgezeigt werden, erfolgen kontextuelle Selektionen zu einem früheren Zeitpunkt durch eine semantische Repräsentation im Format einer Enzyklopädie (vgl. *Semiotik*, 2.11.) und sind nur faktisch im gegebenen Text vorhanden. Eine der Aufgaben des Lesers besteht darin, sie zu aktualisieren (durch *Außerachtlassen* alternativer Selektionen). Kontextuelle Selektionen sind codierte abstrakte *Möglichkeiten*, einem bestimmten Begriff im Zusammenhang mit anderen Begriffen zu begegnen, die dem gleichen semiotischen System angehören (in diesem Fall einer bestimmten Sprache). So sollte eine gute enzyklopädische Repräsentation von „Wal“ mindestens zwei kontextuelle Selektionen bezeichnen: in einem Kontext, der vom Semem „alt“ bestimmt wird, ist ein Wal ein Fisch; in einem Kontext, der vom Kontext „modern“ bestimmt wird, ist der Wal ein Säugetier.

Situationelle Selektionen codieren das mögliche Mitaufkommen eines bestimmten Begriffes mit äußeren Situationen. (Vgl. *Semiotik*, 2.11., wie auch diese Situationen, insofern als sie konventionell durch die Enzyklopädie aufgezeichnet werden und als semiotische Begriffe eines anderen semiotischen Systems bezeichnet werden, z. B. ein soziales oder gestisches.) So bedeutet „aye“ - „Ich stimme mit ,ja“ im Rahmen von bestimmten Arten formaler Begegnungen und „will obey“ - „Ich werde gehorchen“ im Rahmen der Marine.

Tatsächlich treten situationelle Selektionen nur als solche auf, wenn der Empfänger die erhaltenen Ausdrücke mit dem Akt der Äußerung und mit der extraverbalen Umgebung verbindet. In einem narrativen Text werden auch diese Angaben verbal ausgedrückt und selbst äußere Situa-

tionen werden linguistisch beschrieben. So werden situationale Selektionen kontextuell.

Kontext und (codierte) Situationen hängen von der Tatsache ab, daß die Enzyklopädie auch eine *intertextuelle Kompetenz* umfaßt (vgl. Kristeva, 1970): Jeder Text bezieht sich auf den vorhergehenden Text.

Rhetorische und stilistische Übercodierung

Übercodierte Regeln (siehe *Semiotik*, 2.14.) sagen dem Leser, ob ein bestimmter Ausdruck (sei es ein einzelner Begriff, ein Satz, oder eine ganze Textfolge) rhetorisch gebraucht wird. Auf dieser Ebene fügt der Leser die Kompetenz ein, die das Wiedererkennen einer Metapher oder einer anderen Trope zuläßt und eine einfache denotative Interpretation der Sprechfiguren vermeidet. „Es war einmal“ ist ein übercodierter Ausdruck, der festlegt 1) daß die Ereignisse in einer unbestimmten, unhistorischen Epoche stattfinden, 2) daß die berichteten Ereignisse nicht „wahr“ sind, 3) daß der Sprecher eine fiktive Geschichte erzählen will.

Unter diese Regeln der Übercodierung ordnen wir auch *Gattungsregeln* (die in Box 7 noch deutlicher funktionieren werden) und andere literarische konventionelle Regeln ein. Zum Beispiel wird in der Geschichte *Un drame bien parisien* von Alphonse Allais im Titel des ersten Kapitels ein „Monsieur“ und eine „Dame“ eingeführt. Der Leser greift zu einem onomastischen Wörterbuch und interpretiert sie als menschliche Wesen, als Mann und Frau. Eine übercodierte Regel sagt ihm, daß (Ironie oder eine andere Figur ausgenommen) der Titel eines Kapitels gewöhnlich seinen Inhalt ankündigt. Der Leser bezieht „Monsieur“ auf Raoul und „Dame“ auf Marguerite und entdeckt, daß sie erwachsen sind und wahrscheinlich dem bürgerlichen Milieu angehören.

Der Text fährt fort, indem er ausdrückt, daß Raoul und Marguerite „verheiratet“ sind. Der Text sagt nicht, daß sie miteinander verheiratet sind; der Modell-Leser bezweifelt das jedoch nicht. Er greift zu übercodierten stilistischen Regeln. Allais weiß, daß sein Modell-Leser keine weiteren Informationen über diese Ehe braucht.

Wenn ein Sprecher uns mit einer solchen Art von Übercodierung täuschen will, macht er das deutlich. Um einen

Witz von Woody Allen zu zitieren: „Ich wünsche mir sehnlichst, in den Mutterleib zurückzukehren. In jeden.“

Inferenzen aus allgemeinen Szenographien

In *Un drame bien parisien*, Kap. 2, streiten sich Raoul und Marguerite, die sehr eifersüchtig aufeinander sind. An einem bestimmten Punkt verfolgt Raoul Marguerite und im Text heißt es dann weiter:

5) „*La main levée, l'oeil dur, la moustache teile celle des chats furibonds, Raoul marcha sur Marguerite...*“

[*Die Hand erhoben, das Auge starr, der Schnurrbart ganz wie ein wütender Kater, ging Raoul auf Marguerite los ...*]

Der Leser versteht, daß Raoul die Hand hebt, um zu schlagen, obwohl die lineare Textmanifestation weder den Fakt noch die Intention anzeigt. Tatsächlich hat der englische Übersetzer der Geschichte übersetzt: „*hand raised to strike*“ [*die Hand erhoben, um zu schlagen*].

Das ist eine korrekte Interpretation. Wäre Raoul jedoch ein Senator in einer legislativen Sitzung, würde eine erhobene Hand die Bitte, sprechen zu dürfen, ausdrücken. Da er ein Ehemann ist, der mit seiner Frau streitet, machen wir die einzige mögliche Inferenz (auch unterstützt durch die anderen Eigenschaften Raouls, die im Text manifestiert sind: grausamer Gesichtsausdruck, stachlicher Schnurrbart ...). Die Inferenz war aber nur möglich, weil der Leser sich auf die konventionelle *Szenographie* „gewaltsamer Streit“ bezog.

Nach jüngsten Forschungen auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz und von Texttheorien, sieht die Szenographie wie etwas aus, das zwischen einer sehr umfangreichen, enzyklopädischen, semantischen Repräsentation liegt, die in Begriffen einer Fallgrammatik (siehe *Semiotik*, 2.11.1.) ausgedrückt ist, und einem Fall von *Übercodierung*.

Wahrscheinlich ist diese Vorstellung immer noch empirisch (so wird sie auf dem Gebiet der künstlichen Intelligenz angewendet) und könnte innerhalb des Rahmens einer semiotischen Theorie (durch die Unterscheidung von codierten und übercodierten Rahmen) besser definiert werden. Für den vorliegenden Zweck kann sie aber ohne weitere technische Hilfsmittel genutzt werden. Eine Szenographie ist „eine Datenstruktur, um eine stereotype Situation wie: in einer bestimmten Art von Wohnzimmer sein oder zu einem

Kindergeburtstag gehen" zu repräsentieren (Winston, 1977: 180). Szenographien sind „kognitive Wissensrepräsentationen über die ‚Welt‘, die uns in die Lage versetzen, solche grundlegenden kognitiven Akte zu leisten wie Wahrnehmung, Sprachvermögen und Handlungen“ (van Dijk, 1976: 31).

In diesem Sinne bestimmt die Szenographie für Supermarkt „Einheiten oder große Mengen von Konzepten ..., die bestimmte Folgen von Ereignissen oder Folgen von Handlungen bezeichnen, die verschiedene Objekte, Personen, Eigentümer, Beziehungen oder Fakten bezeichnen (van Dijk, 1976b: 36; oder einen früheren Versuch Petöfi, 1976b). So würde die Supermarktszenographie faktisch die Vorstellung eines Ortes einschließen, den Menschen betreten, um Gegenstände unterschiedlicher Art zu kaufen, sie ohne Vermittlung eines Verkäufers an sich zu nehmen, für alles an einer Kasse zu bezahlen, usw. Wahrscheinlich schließt eine gute Szenographie dieser Art auch eine Reihe aller Einrichtungsgegenstände ein, die man auf einem Supermarkt finden kann (Besen: *ja*; Autos: *nein*).

In diesem Sinne ist eine Szenographie schon ein inchoativer Text oder eine kondensierte Geschichte - aber auch eine enzyklopädische Repräsentation eines Semems kann eine solche sein. Vergleiche auch den Essay über Peirce und das Beispiel der enzyklopädischen Repräsentation von Lithium: Ich bin gegenwärtig nicht ganz sicher, ob dieser Text eine erweiterte Fall-Grammatik-Enzyklopädie-Analyse repräsentiert oder die Szenographie von „Produktion von Lithium“.¹⁰

Inferenzen durch intertextuelle Szenographien

Kein Text wird unabhängig von den Erfahrungen des Lesers mit anderen Texten gelesen. Intertextuelles Wissen (siehe besonders Kristeva, 1970) kann als ein besonderer Fall von Übercodierung angesehen werden und errichtet seine eigenen intertextuellen Szenographien (oft identifiziert mit Gattungsregeln). Der Leser von 5) ist überzeugt, daß Raoul seine Hand hebt, um zu schlagen, weil eine Menge von narrativen Situationen deutlich die Situation „komischer Streit zwischen Ehemann und Ehefrau“ übercodieren. Selbst ikonographische Szenographien (Tausende

von Händen erhoben sich, um in Tausende von Bildern zu schlagen) helfen dem Leser, seine Inferenz herzustellen: Intertextuellen Wissen (die extreme Peripherie einer semantischen Enzyklopädie) umfaßt alle semiotischen Systeme, die dem Leser bekannt sind. Meine Studie über die Metapher (Minucius Mandrake von Joyce) ist ein gutes Beispiel eines Texträtssels, das nur durch intertextuelle Information eindeutig gemacht werden kann. (In meiner Interpretation kommen die allgemeine Szenographie „Urteil“ und die Szenographie „Mandrake hypnotisiert“ ins Spiel.)

In Sue's *Les Mystères de Paris* läßt die erste Einführung von Fleur-de-Marie sofort den literarischen Topos von „la vierge souillée“ widerhallen. Jeder Charakter (oder jede Situation) des Romans ist sofort mit Eigenschaften ausgestattet, die der Text nicht direkt manifestiert, die aber den Leser „programmieren“, vom Schatz der Intertextualität zu zehren.

Allgemeine Szenographien entstehen für den Leser durch seinen Speicher enzyklopädischen Wissens und sind zu meist Regeln des praktischen Lebens (Charniak, 1975). Intertextuelle Szenographien sind im Gegensatz dazu schon literarische „Topoi“, narrative Schemata (siehe Riffaterre, 1973; 1976).

Häufig greift der Leser - statt von einer allgemeinen Szenographie Gebrauch zu machen - aus dem Speicher seiner intertextuellen Kompetenz schon reduzierte intertextuelle Szenographien auf (z. B. typische Situationen: das Ödipus-Dreieck von Freud gehört dazu); Gattungsregeln produzierenden Textszenographien in reduzierterer Form als allgemeine Rahmen. Der intertextuelle Rahmen „der große Zugraubüberfall“, der durch eine Vielzahl von frühen Westernfilmen populär gemacht wurde, schließt weniger Handlungen, Individuen und andere Eigenschaften ein als ein allgemeiner Rahmen „Zugraubüberfall“, auf den sich professionelle Verbrecher beziehen.

Ideologische Übercodierung

In *Semiotik* (3.9) habe ich ideologische Systeme als Fälle von Übercodierung beschrieben. Es sei mir eingeräumt, für den jetzigen Zweck zu sagen, daß sich ein Leser einem Text von einer persönlichen, ideologischen Perspektive annähert,

selbst wenn er das nicht wahrnimmt, selbst wenn seine ideologische Neigung nur aus einem sehr vereinfachten System axiologischer Oppositionen besteht. Da vom Leser erwartet wird (in Box 9), daß er die elementaren ideologischen Strukturen des Textes aussondert, ist diese Operation durch seine ideologischen *Subcodes* überdeterminiert.

Das bedeutet, daß nicht nur der allgemeine Umriß von ideologischen Textstrukturen durch die ideologische Neigung des Lesers bestimmt wird, sondern auch, daß ein bestimmter ideologischer Hintergrund dabei behilflich sein kann, ideologische Textstrukturen zu entdecken oder zu übergehen. Ein Leser von Flemings Geschichten, der das ideologische Urteil teilt, das der Text auf der Ebene der diskursiven Strukturen zum Ausdruck bringt, ist wahrscheinlich nicht daran interessiert, nach einem zugrunde liegenden ideologischen Gerüst auf einer abstrakteren Ebene zu suchen. Im Gegensatz dazu wird ein Leser, der viele ausgesprochene Werturteile des Autors in Frage stellt, mit einer ideologischen Analyse weitergehen, um die verborgene Katechisation, die sich auf tiefer reichenderen Ebenen vollzieht, zu „demaskieren“.

Ideologische Überzeugungen können jedoch als Codeschalter funktionieren, die einen dazu bringen, einen bestimmten Text im „Licht“ von „abweichenden“ Codes zu lesen (dabei bedeutet „abweichend“ nur unterschiedlich von denen, die sich der Sender vorstellte). Typische Beispiele dafür sind die mittelalterliche Interpretation von Vergil und die proletarische Interpretation von *Les Mystères de Paris*. In beiden Fällen fand das Umschalten der Codes entgegen der ausdrücklichen ideologischen Überzeugung des Autors statt.

Schließlich kann eine ideologische Haltung einen kritischen Leser dazu führen, einen bestimmten Text mehr aussagen zu lassen, als er es offensichtlich tut, d. h., herauszufinden, was in dem Text ideologisch vorausgesetzt wurde, ungesagt blieb. In dieser Bewegung von den ideologischen Subcodes des Interpretierenden zu den ideologischen Subcodes, die versuchsweise dem Autor zugesprochen werden (die Enzyklopädie seiner sozialen Gruppe oder historischen Periode wird dabei durch die Aussonderung der ideologischen Strukturen des Textes bestätigt), ist selbst der geschlossenste Text chirurgisch „offen“: Fiktion wird in ein Dokument

umgewandelt und die Unschuld der Phantasie wird in den beunruhigenden Beweis einer philosophischen Aussage übertragen.

Manchmal fordert ein Text die ideologische Kooperation von Seiten des Lesers (Brecht); in anderen Fällen scheint der Text jede ideologische Überzeugung abzulehnen, obwohl seine ideologische Botschaft gerade in dieser Ablehnung besteht.

So verhält es sich bei *Finnegan's Wake*, wo das Verschwinden aller Dinge in den Nebel eines linguistischen Traumes nicht die Flucht vor einer Ideologie repräsentiert, sondern die ständige Wiederholung einer *Weltanschauung* durch die ganze linguistische Strategie des Buches transparent ausdrückt.

Die semantische Explikation

In der Konfrontation mit einem Lexem weiß der Leser nicht, welche seiner faktischen Eigenschaften (oder Sememe oder semantischen Anzeiger) aktualisiert werden müssen, um weitere Verschmelzungen zu ermöglichen.

Sollte jede faktische Eigenschaft im weiteren Verlauf des Textes berücksichtigt werden, wäre der Leser verpflichtet - wie in einer Art von lebhaftem geistigen Bild -, das gesamte Netzwerk von aufeinander bezogenen Eigenschaften, die die Enzyklopädie den entsprechenden Sememen zuschreibt, zu umreißen. Jedoch (und glücklicherweise), verfahren wir nicht so, außer in seltenen Fällen von sogenannter eidetischer Imagination. Alle diese Eigenschaften müssen nicht *tatsächlich* im Geist des Lesers anwesend sein. Sie sind faktisch in der Enzyklopädie anwesend, d. h. sie sind sozial *gespeichert*, und der Leser nimmt sie aus dem semantischen Speicher nur auf, wenn es der Text verlangt.¹¹ Durch diesen Akt vollführt der Leser *semantische Explikationen* oder - mit anderen Worten - aktualisiert nichtmanifestierte Eigenschaften (und dazu auch kaum angedeutete Sememe).

Semantische Explikationen haben eine doppelte Rolle: sie *vergrößern* bestimmte Eigenschaften (machen sie dabei textlich relevant oder zugehörig) und *narkotisieren* andere.

Zum Beispiel heißt es in *Un drame bien parisien*, daß Raoul ein „Monsieur“ und deshalb ein männliches, erwachsenes,

menschliches Wesen ist. Sollte dabei aktualisiert werden, daß ein erwachsenes menschliches Wesen zwei Arme, zwei Beine, zwei Augen, einen warmen Blutkreislauf, zwei Lungenflügel und eine Bauchspeicheldrüse hat? Da viele übercodierte Ausdrücke (wie der Titel) dem Leser sagen, daß er es nicht mit einer anatomischen Abhandlung zu tun hat, narkotisiert er diese Eigenschaften bis Kap. 2, in dem (siehe oben, Text 5) Raoul seine Hand hebt. An diesem Punkt müssen die faktischen Eigenschaften von „Hände haben“ aktualisiert oder vergrößert werden. Raoul kann (textlich) sehr wohl ohne Lungen überleben, würden wir aber die Geschichte von Hans Castorp, der in Manns *Zauberberg* krank wird, lesen, würde die Frage der Lungen nicht so absurd klingen.

Narkotisiert zu sein, bedeutet nicht, abgeschafft zu sein. Faktische Eigenschaften können im Verlauf des Textes immer aktualisiert werden. Sie bleiben vielleicht nicht wesentlich, sind aber auf keinen Fall ausgelöscht. Es ist für den Verlauf des Textes unwesentlich, daß Raoul einen warmen Blutkreislauf hat; wird diese Eigenschaft aber geleugnet, würde der Leser seine kooperative Aufmerksamkeit durch Suchen nach anderen intertextuellen Szenographien umpolen müssen, da die Geschichte von der Komödie zum Schauerroman überwechseln würde. Um alle notwendigen semantischen Explikationen durchzuführen, ist ein bloßer Vergleich zwischen manifestierten Sememen unzureichend. Diskursive Strukturen brauchen einen Textoperator: den *Topik*.

Topiks und Isotopien

Szenographien und sememische Repräsentationen sind beide auf Prozessen unbegrenzter Semiose begründet. Und als solche bedürfen sie der Verantwortlichkeit des Empfängers. Da die semantische Enzyklopädie in sich potentiell unendlich ist, ist die Semiose unbegrenzt, und von der extremen Peripherie eines gegebenen Semems kann das Zentrum jedes anderen erreicht werden und umgekehrt (vgl. auch das Modell Q in *Semiotik*, 2.12). Da jede Proposition jede andere Proposition enthält, kann ein Text durch weitere semantische Explikation jeden anderen Text erschaffen. (Übrigens ist das genau das, was im intertextuellen

Kreislauf geschieht: die Geschichte der Literatur ist ein lebendiges Beispiel dieser Hypothese.)

Wir müssen also entscheiden, wie ein Text, der in sich potentiell unendlich ist, nur die Interpretationen hervorbringt, die er voraussieht (es ist nicht wahr, daß, wie Valéry fordert „il n'y a pas de vrai sens d'un *texte*“: Wir haben gesehen, daß selbst die „offen“eren Texte ihre eigene freie Interpretation anordnen und die Bewegung ihres Modell-Lesers vorherbestimmen). Tatsächlich „kann eine Szenographie sehr viele Details enthalten, deren Supposition durch die Situation nicht besonders gerechtfertigt wird“ (Winston, 1977:180), und „es scheint offensichtlich, daß sich, wenn ich eine Party veranstalte, oder wenn ich die Geschichte über eine Party lese, nicht den gesamten Supermarkt durch die einfache Tatsache, daß ich kurz in den Supermarkt gehe, um einige Erdnüsse für meine Gäste zu kaufen, zu aktualisieren brauche ... In einer Situation, in der ‚Erdnüsse für meine Gäste besorgen‘ der *Topik* ist, ... ist der einzige Aspekt, der wesentlich ist, der Erfolg bei dem Akt, der meinen Zweck realisiert“ (van Dijk, 1976b:38).

Viele der in Kapitel *Codes, Übercodierung, Szenographien* genannten Subcodes betreffen nicht direkt die Textinterpretation. Sie können auch einzelne Lexeme oder Sätze betreffen (außer vielleicht für die Operationen der Koreferenz). Aber selbst auf der Ebene von einfachen Sätzen geht jede dieser Operationen das Risiko ein, sich als nicht erfolgreich zu erweisen, wie viele Übungen über grammatische Ambiguitäten noch immer demonstrieren: Außerhalb eines Gerüstes eines Textes können unreife, farblose Ideen weder existieren noch wie wütend schlafen, und wir können nicht verstehen, wer (oder was) fliegende Flugzeuge sind.

Wenn wir einen ambigen Satz oder eine kleine Textportion, die von einem Kontext oder einem Redeumstand isoliert wurde, finden, können wir sie nicht eindeutig machen, ohne uns auf ein vorausgesetztes „Generalthema“ des Kontextes zu beziehen, das gewöhnlich als Texttopik bezeichnet wird (dessen ausgedrückter Text der *Kommentar* ist). Er wird gewöhnlich durch das Formulieren einer *Frage* aufgedeckt.

Betrachten wir z. B. das folgende bösartige Beispiel:

6) *Charles schläft zweimal in der Woche mit seiner Frau.*

John tut das auch.

Dieser kurze Text gestattet einem boshaften Leser eine fremdländische Inferenz über die Moral dieses freundschaftlichen „Dreiecks“, während ein tugendhafterer ihn als statistische Aussage über den Sexualrhythmus zweier unterschiedlicher Ehepaare interpretiert. Trotzdem wollen wir versuchen, in 6) die richtigen Antworten zu jeder der folgenden Fragen zu sehen:

7) Wie viele Male pro Woche schlafen Charles und John mit ihren eigenen Ehefrauen?

(*Topik: Sexualrhythmus von zwei Ehepaaren.*)

8) Ich verstehe das Verhältnis zwischen den dreien nicht so richtig.
Was geht da vor - ich meine, sexuell?

(*Topik: Verhältnis zwischen einer Frau und zwei Männern!*)

An dieser Stelle kann 6) leicht eindeutig gemacht werden.¹²

Der Topik als Textoperator ist jedoch nicht nur eine Angelegenheit der Initiative des Lesers. Eine zufriedenstellende semantische Repräsentation sollte das Verhältnis zum Texttopik als eine ihrer kompositorischen Charaktereigenschaften ansehen. Das erscheint in der Kompositionsanalyse eines Synkategorematiskon wie z. B. „so“ sehr deutlich.

Kehren wir zu 6) und zu den Fragen 7) und 8) zurück, die es eindeutig machen, sollten wir (wie es in der Enzyklopädie gespeichert ist) eine Kompositionsanalyse von „so“ berücksichtigen, entsprechend der ein erster semantischer Anzeiger, der mehr oder weniger wie „in der gleichen Weise wie“ klingt, durch die Auswahl „bezüglich auf den Topik“ unterstützt werden sollte. Auf diese Weise setzt das Semem den Ko-Text voraus, und der Text ist nichts anderes als eine normale Erweiterung des Semems.

Betrachten wir einen Ausdruck wie „jedoch“ in den folgenden Texten:

9) Mary mag Äpfel. John jedoch mag keine.

10) Mary mag Äpfel. Sie mag jedoch keine Bananen.

11) Mary mag Äpfel. John jedoch hat Bananen gern.

12) Mary spielt auf ihrem Cello, John jedoch ißt Bananen.

Entsprechend den untersuchten Ausdrücken könnte man denken, daß „jedoch“ eine Alternative zum Subjekt und ihrer Handlung in 9), die Handlung und das Objekt in 10), das Subjekt und das Objekt in 11) und alles in 12) markiert. Das Problem wird klar, wenn 9) bis 12) als die richtigen Antworten auf vier unterschiedliche Fragen angesehen werden:

13) Mögen Mary und John Äpfel?

(*Topik*: Leute, die Äpfel mögen.)

14) Welche Früchte mag Mary?

(*Topik*: Früchte, die Mary mag.)

15) Welche Früchte mag John?

(*Topik*: Früchte, die John mag.)

16) Was zum Teufeln machen die Kinder? Sie sollten jetzt Musikunterricht haben!

(*Topik*: Johns und Marys Musikunterricht.)

Text 12 ist besonders überzeugend in bezug auf das kontextsensitive Wesen „jedoch“: Es gibt keinen Grund zu glauben, daß Bananen essen eine Alternative zu Musik machen ist bis die präzise Frage 16 eine Textopposition darstellt.

Man muß sich deshalb auf eine semantische Repräsentation des fertigen Syntagmas „jedoch“ verlassen, die den semantischen Anzeiger „alternativ zu“ und die Auswahl „bezüglich zum Thema“ in Betracht zieht.

Es ist unklug von *einem* Texttopik zu sprechen. Tatsächlich kann ein Text auf der Basis unterschiedlicher eingebetteter Themen funktionieren. Allen voran stehen die *Satztopiks*; *diskursive Topiks* auf der Ebene kurzer Sätze können das Verstehen von mikrostrukturellen Elementen beherrschen, während *narrative Topiks* den Umfang des Textes auf höheren Ebenen bestimmen. Die Topiks sind nicht immer deutlich. Manchmal sind diese Fragen auf der ersten Ebene manifestiert, und der Leser arbeitet einfach durch Reduzierung von Szenographien und Verstärkung der semantischen Eigenschaften, die er braucht. Manchmal gibt es Topikanzeiger wie z. B. Titel.¹³ Aber sehr oft muß der Leser raten, wo der wirkliche Topik verborgen ist.

Häufig errichtet ein Text seinen Topik durch lautstarkes Wiederholen einer Reihe von Sememen, die zum gleichen semantischen Feld gehören (*Schlüsselwörter, key words*).¹⁴ In diesem Fall werden die Sememe den ganzen Text hindurch wie *besessen* wiederholt. In anderen Fällen können im Gegensatz dazu die Sememe statistisch nicht bestimmt werden, denn sie sind nicht frei verteilt, sondern *strategisch platziert*. In diesen Fällen versucht der empfindsame Leser, der in der *Disposition* etwas Ungewöhnliches fühlt, Abduktionen durchzuführen (d. h. eine verborgene Regel oder Regelmäßigkeit auszusondern) und sie im Verlauf seiner weiteren

Lektüre zu testen. Deshalb muß man bei literarischen Texten viele Male zurückblättern, und im allgemeinen gilt die Regel: Je komplizierter der Text ist, desto wichtiger ist es, ihn zweimal zu lesen, und zwar das zweite Mal vom Ende her.

Wir können sehen, daß Allais' Geschichte zwei Topiks aufweist, einen für den naiven Leser und einen für den kritischen. Der erste Topik ist ziemlich augenscheinlich, er basiert auf der lauten Wiederholung von Schlüsselwörtern. Der zweite ist sorgfältiger verborgen oder - wie der gestohlene Brief - wird nur für den kritischen Leser deutlich, der in der Lage ist, zu „riechen“, wo die relevanten Schlüsselwörter strategisch plaziert sind.

So kann der Leser, entsprechend dem Topik, den er erkannt hat, den Text entweder als die Geschichte eines Ehebruches oder die Geschichte eines Mißverständnisses lesen. Solch ein doppeltes Lesen findet auf der höheren Ebene narrativer Makropositionen statt, Box 6, aber die Schlüsselwörter sind in der linearen Textmanifestation fein verteilt.

In beiden Fällen steuert der Topik die richtigen Verschmelzungen und die Organisation der jeweiligen Sinnebene oder der *Isotopie*. Greimas (1970) bezeichnet als Isotopie „eine redundante Gruppe von semantischen Kategorien, die das gleichförmige Lesen der Geschichte ermöglicht“. Es gibt eine starke Beziehung zwischen Topik und Isotopie (wie es die gleiche etymologische Wurzel anzeigt); jedoch gibt es einen Unterschied zwischen den beiden Konzepten aus mindestens zwei Gründen. Der Topik als Frage bestimmt die semantische Explikation, d. h. die Auswahl der semantischen Eigenschaften, die während des Lesens eines bestimmten Textes berücksichtigt werden können und müssen; als solche sind Topiks Mittel, um Isotopen zu produzieren. Da die relevanten semantischen Kategorien (auf denen eine Isotopie errichtet werden soll) nicht unbedingt manifestiert sind, ist der Topik als Frage ein abduktives Schema, das dem Leser hilft, zu entscheiden, welche semantischen Eigenschaften aktualisiert werden müssen, während Isotopen die tatsächlichen Textverifikationen der möglichen Hypothese darstellen.¹⁵

So hilft die Abduktion der Texttopiks dem Leser die richtigen Szenographien auszuwählen, sie auf ein handhabbares

Format zu reduzieren, sie zu vergrößern und bestimmte semantische Eigenschaften der Lexeme, die verschmolzen werden sollen, zu narkotisieren und die Isotopie aufzubauen, entsprechend der er die lineare Textmanifestation zu interpretieren entscheidet. Auf diese Weise aktualisiert der Leser die diskursiven Strukturen eines Textes. Aber es gibt eine Hierarchie von Isotopen, und wir werden herausfinden, daß diese Kategorie auch auf der nächsten Ebene funktioniert.

7. Die narrativen Strukturen

Von der Handlung zur *fabula*

Wenn der Leser einmal die diskursive Ebene aktualisiert hat, weiß er, was im gegebenen Text „geschieht“. Er ist jetzt in der Lage, ihn zusammenzufassen, deshalb erreicht er eine Reihe von Abstraktionsebenen durch das Ausdrücken von einer oder mehreren Makropropositionen (siehe van Dijk, 1975).

Um diesen fortlaufenden, abstrakten Prozeß zu verstehen, wollen wir einen alten Gegensatz aufrechterhalten, der als erste Annäherung an die Frage des von den russischen Formalisten vorgeschlagenen Unterschiedes zwischen *fabula* (Geschichte) und *sjuzet* (Handlung oder Diskurs)¹⁶ noch immer gültig ist.

Die *fabula* ist das grundlegende Material der Geschichte, die Logik der Aktionen oder die Syntax von Charakteren, der zeitbezogene Verlauf der Ereignisse. Es braucht nicht notwendigerweise eine Folge von menschlichen Aktionen (physisch oder nicht) zu sein, kann aber auch eine zeitliche Transformation von Ideen oder eine Reihe von Ereignissen, die unbelebte Objekte betreffen, sein.

Die *Handlung* ist die Geschichte, so, wie sie wirklich erzählt wird, mit allen Ableitungen, Abschweifungen, Rückblenden und dem ganzen Wortmaterial.

Entsprechend diesen Definitionen sollte die Handlung mit der diskursiven Struktur übereinstimmen. Man kann die Handlung auch als eine erste mögliche Synthese betrachten, die vom Leser vollzogen wird, wenn er einmal alle Operationen der Aktualisierung der diskursiven Strukturen

durchgeführt hat. Vielleicht werden in diesem beschränkteren Sinne, in dieser ersten Synthese von aktualisierten Intentionen einige lexikalische Elemente wie auch eine unbedeutendere oder (scheinbar) irrelevante Mikrosequenz ausgesondert. Nehmen wir an, daß bestimmte Sätze auch durch eine sehr analytische Paraphrase neu formuliert werden können. Wegen all dieser Unsicherheiten habe ich die Phase der Aktualisierung der Handlung nicht durch eine besondere „Box“ festgehalten.

Sicher ist, daß durch eine unpräzise Reihe von vermittelnden Abstraktionen der Leser dahin gelangt, eine genauere Reihe von Makropositionen, die eine mögliche *fabula* darstellen, auszuwählen.

In vielen geläufigen Texttheorien geistert die allgemein verbreitete naive Annahme, daß diese Makropositionen eine *Synthese* von Mikropositionen darstellen, die auf der Ebene der diskursiven Strukturen ausgedrückt werden. Das trifft in vielen Fällen zu (der gesamte *König Ödipus* kann zusammengefaßt werden als: Findet den Schuldigen!), aber es gibt eine Vielzahl von narrativen Strukturen, in denen die Makropositionen die diskursiven Strukturen erweitern müssen. Um einige wenige Beispiele zu nennen: Wie heißt die *fabula*, die durch die ersten zwei Verse von Dantes *Göttlicher Komödie* erzählt wird? Entsprechend der mittelalterlichen Theorie der vier Sinne gibt es mindestens vier *fabulae*, die sich jeweils über den Rahmen der ersten Oberflächenebene ausweiten. Die narrative Struktur von „*Dieu invisible crea le monde visible*“ ist - wie jeder Linguist sehr gut weiß -: „Es gibt einen Gott. Gott ist unsichtbar. Gott schuf die Welt. Die Welt ist sichtbar.“ Da ist z. B. auch Corneille's *Qu'il mourût*. Man versuche, die *fabula*, die durch diesen kurzen Sprechakt ausgedrückt wird, zu erweitern.

Ich bezog mich auf eine „mögliche“ *fabula*, da dieses Konzept (zumindest in der Form, die traditionell akzeptiert wurde) problematisch ist. Entsprechend der Macht der Abstraktion, zu der der Leser fähig ist, kann die *fabula* aufgebaut und auf verschiedenen Ebenen erkannt werden. *Fabulae* sind narrative Isotopien. *Ivanhoe* kann einerseits als die Geschichte darüber angesehen werden, was mit Cedric und Rowena, Rebecca usw. geschieht und andererseits als der Konflikt zwischen Normannen und Angelsachsen. Es hängt

davon ab, ob man den Roman auf ein Drehbuch reduziert, einen Buchklappentext dazu schreibt oder drei Zeilen für eine ansprechende Anzeige in einer Vierteljahresschrift marxistischer Studien finden will.

Ist *König Ödipus* die Geschichte von Enthüllung, Inzest oder Vatermord? Ich glaube, daß (wenn da auch die traditionelle Geschichte von Vatermord und Inzest vorhanden ist), Sophokles' Tragödie die Geschichte von der Aufdeckung einer anderen Geschichte, nämlich der traditionellen Geschichte von Vatermord und Inzest ist. Man kann jedoch entscheiden, daß das grundlegende Material, an dem man interessiert ist, die traditionelle Geschichte ist, die die Handlung Schritt für Schritt durch die verschiedenen Phasen der Aufdeckung offenbart. Deshalb enthält *König Ödipus* eine Geschichte auf erster Ebene (Aufdeckung) und eine auf zweiter Ebene. Offensichtlich nähert sich der Leser im Prozeß der weiteren Abstraktion den tiefsten intensionalen Ebenen (Box 8). Eine erste Zwischenebene vor dem Eintritt in Box 8 ist die Reduktion *der fabula* in eine Reihe von narrativen Strukturen à la Propp. Eine flachere Ebene ist die Assimilation *der fabula* zu den binären Disjunktionen, wie sie Bremond (1973) vorschlägt, oder eine erste Reduktion in Standardthemen und -motive.

Es scheint, daß es Texte ohne narrative Ebene gibt, wie z. B. Fragen, Befehle, kürzeste Konversationsstücke. Tatsächlich kann ich, wenn man befiehlt „Komm her!“, den Inhalt des Ausdrucks folgendermaßen zusammenfassen: „Es ist da jemand, der möchte, daß ich dorthin gehe.“ oder etwas Ähnliches. Wiederum ist die Makroposition länger als die Mikroposition, die sie manifestiert. Bei Konversationstexten sollte man folgendes berücksichtigen:

17) Paul: Wo ist Peter?

Mary: Fort.

Paul: Ach so. Ich dachte, er schläft.

Vom Text 17 kann man eine Geschichte weiterführen, die aussagt 1. in der Welt von Paul und Mary (die wahrscheinlich mit der „realen“ identifizierbar ist) gibt es einen gewissen Peter; 2. Paul glaubt p (= Peter schläft noch), während Mary sagt, sie wisse, daß q (= Peter sei ausgegangen); 3. Mary informierte Paul über q und Paul glaubte nicht länger,

daß p der Fall war und gab vor, zu wissen, daß q der Fall war.

Ist das einmal bestimmt, sind alle anderen Probleme, die diesen Dialog betreffen (Präsuppositionen über die Tatsache, daß Peter ein männliches menschliches Wesen ist, daß er Mary und Paul kennt, daß die Konversation in einem Haus oder einem anderen geschlossenen Raum stattfindet, daß Paul etwas über Peter wissen möchte und daß die Zeit der Konversation wahrscheinlich der späte Morgen ist), eine Angelegenheit der semantischen Explikation.

In Text 17 kann die *fabula* die sein, die ich weiterzuführen versuchte, aber eine abstraktere Makroproposition kann sein: „Paul sucht Peter“, „Paul fragt bei Mary über Peter nach“, oder „Mary gibt Paul unerwartete Informationen“. Später wird offensichtlich werden, daß jede der drei Zusammenfassungen andere Boxen einbezieht (die dritte Zusammenfassung z. B. schließt Box 10 ein). In gleicher Weise transportieren alle Beispiele der Konversationsimplikationen, die Grice (1967) nennt, eine faktische Geschichte. Der pragmatische Wert der Implikationen besteht nur darin, daß sie den Adressaten verpflichten, eine Geschichte zu umreißen, wo offensichtlich das zufällige oder bösartige Verspotten eines größeren Konversationsabschnittes vorliegt:

18) A: *Ich habe kein Benzin.*

B: *Um die Ecke ist eine Tankstelle.*

(Geschichte: A braucht Benzin und B will ihm helfen. B weiß, daß A weiß, daß an Tankstellen gewöhnlich Benzin verkauft wird, und weiß auch, daß es in der Nähe eine Tankstelle gibt und weiß oder hofft, daß diese Garage offen ist und Benzin zum Verkauf anbietet. So informiert er A über die Lage der Tankstelle. Wird A dem Vorschlag von B mit Erfolg nachgehen oder nicht?) Wie zu erkennen ist, enthält die Geschichte auch eine potentielle Rate narrativer Spannung.

Man sollte entweder eine breitgefaßte oder eine eingeschränktere Definition der *fabula* akzeptieren. Eine eingeschränkte Definition einer narrativen Struktur als einer Beschreibung von Handlungen erfordert z. B. für jede Aktion eine *Intention*, eine *Person* (Agent), einen *Zustand* oder eine mögliche Welt, eine *Veränderung*, ihre *Ursache*, und eine *Funktion* - dazu kann man auch hinzufügen: *geistige Zu-*

stände, Emotionen und Umstände. Eine Beschreibung einer Handlung sollte dann *vollständig* und *relevant* sein, während die beschriebenen Handlungen *kompliziert* sein sollten, der Agent sollte *keine offensichtliche Wahl haben*, nach der er den Verlauf der Handlungen wählen sollte, um den *Zustand*, der mit seinen Wünschen nicht übereinstimmt, zu verändern. Die folgenden Ereignisse sollten *unerwartet* sein und einige von ihnen sollten *ungewöhnlich* oder eigenartig sein (van Dijk, 1974).

Viele andere Anforderungen sind hinzuzufügen. Aber diese strenge Definition betrifft nur Fälle von sogenanntem natürlichen Erzählen („Weißt du, was gestern *meinem Mann passierte ...*“) und innerhalb des künstlerischen und fiktionalen Erzählens die klassischen Formen des Romans oder der *Romanze*. Die Anforderungen der Überraschung oder Relevanz scheinen für zeitgenössische experimentelle Romane nicht zuzutreffen, während das Buch der Schöpfungsgeschichte vom Anfang bis zur Erschaffung von Adam zweifellos eine relevante Geschichte erzählt (mit einem Agenten, einer Funktion, Veränderungen und Ursachen), aber keines der beschriebenen Ereignisse ist für den Agenten oder den Leser unerwartet.

Deshalb können wir eine flexiblere Vorstellung einer Geschichte annehmen (die der von Aristoteles in seiner *Poetik* vorgeschlagenen nicht unähnlich ist), in der es ausreicht, einen Agenten zu isolieren (ganz gleich, ob er ein Mensch ist oder nicht), einen Anfangszustand, eine Reihe von zeitorientierten Veränderungen mit deren Ursachen, ein Endergebnis (selbst wenn es vorübergehend ist). In diesem Sinne ist selbst in der von Peirce gegebenen chemischen Beschreibung über die Produktion von Lithium eine Geschichte.

So kann man eine oder mehrere *fabulae* selbst in solchen avantgardistischen narrativen Texten erkennen, in denen anscheinend überhaupt keine Geschichte steckt: Am schwierigsten ist es *festzustellen*, wer die Agenten sind, was wodurch verursacht wird, und wo eine relevante Veränderung stattfindet.¹⁷ Es ist sogar möglich, eine *fabula* in einem metaphysischen Traktat wie Spinozas *Ethica more geometrico demonstrata* zu entdecken. Betrachten wir den ersten Satz:

- 19) *Per causam sui intelligo id cuius essentia involvit existentiam; sive id cuius natura non potest concipi nisi existens.* [Unter Ur-

sache seiner selbst verstehe ich etwas, dessen Wesen die Existenz einschließt, oder etwas, dessen Natur nur als existierend begriffen werden kann.]

Es gibt zumindest einen angenommenen Agenten (Ego), der eine Handlung vornimmt, (intelligo), die ein Objekt (id) betrifft, das wiederum der Agent einer eingebetteten Geschichte wird (Gott ist ein *causa sui*). Tatsächlich gibt es in dieser Geschichte keine Veränderung: Die „Ethica“ spricht von einem Universum, in dem nichts „Neues“ geschieht (da die Ordnung und Verbindung der Dinge die gleiche ist wie die Ordnung und Verbindung der Ideen). Es gibt einen Agenten, der seine eigene absolute Beständigkeit durch einen Verlust an Zeit (bevor die Zeit existierte) verursacht. Es ist jedoch nicht wahr, daß Veränderung und Zeitfolge negiert werden: Sie befinden sich auf einer Null-Ebene. Die *fabula* kann eine *antifabula* sein. Es ist auch wahr, daß auf einer solch elementaren Ebene die *fabula* eine Angelegenheit für Box 8 wird, ein reiner Gegensatz der Rollen; oder für Box 10, eine Weltstruktur.

Aber wenn der Text keine widerspruchsfreie *fabula* erzählt, gibt es einen anderen Weg, sich ihr von einem narrativen Gesichtspunkt zu nähern: Der Text erzählt die verschiedenen Schritte seiner eigenen Konstruktion. Es ist möglich, einen wissenschaftlichen Essay so zu lesen, wie es Greimas (1975) tat, wobei er einen „discours non figuratif“ wie Du mezils Einführung zu *Naissance d'Archange* analysiert. Greimas entdeckt in diesem wissenschaftlichen Text nicht nur eine „Organisation discursive“ (entsprechend Box 4), sondern auch eine „Organisation narrative“, die einem Teil von Box 6 (soweit wie narrative Funktionen als Verlust oder Gewinn identifiziert werden können) und den Boxen 9 und 10 entspricht. Der Text erscheint so als die Geschichte einer Forschung mit zeitlichen Schritten, wobei die Modifikation in der Anfangssituation durch ein handelndes Subjekt (den For scher - oder Wissenschaft in Person) bestimmt wird.

Vorhersagen und inferentielle Spaziergänge

Jedoch besteht die Rolle des Lesers nicht nur in der Wahl der Abstraktionsebene, auf welcher die Makropopositionen der *fabula* produziert werden. Die *fabula* wird nicht

produziert, wenn der Text direkt gelesen wird: Die *fabula* ist das Ergebnis einer kontinuierlichen Reihe von Abduktionen, die im Verlauf des Lesens angestellt werden. Deshalb macht man die Erfahrung der *fabula* immer Schritt für Schritt.

Da jeder Schritt gewöhnlich eine Veränderung eines Zustandes und einer Zeitspanne einbezieht, wird der Leser dazu geführt, zwischenzeitliche *extensionale* Operationen vorzunehmen: Er überdenkt die verschiedenen Makropositionen als Aussagen über Ereignisse, die in einer noch eingeklammerten möglichen Welt stattfinden. Jede dieser Aussagen betrifft die Art und Weise, in der ein gegebenes Individuum eine gewisse Veränderung der Situation bestimmt oder eine gewisse Zustandsveränderung erlebt. Der Leser wird veranlaßt, neugierig zu sein, was auf der nächsten Stufe der Geschichte geschehen könnte.

Auf den nächsten Schritt einer bestimmten Geschichte neugierig zu sein, bedeutet, dem Zustand einer Disjunktion von Wahrscheinlichkeiten zu begegnen.

Tatsächlich geschehen solche Disjunktionen in jedem Schritt eines narrativen Satzes, selbst in den Grenzen eines einzelnen Satzes: „La Marquise sortit à cinq heures ...“ - um was zu tun, wohin zu gehen? Aber die Bedingung eines neurotischen Lesers, der genötigt wäre, bei jedem Auftreten eines transitiven Verbes zu fragen „Wen? Was?“ (selbst wenn er eine grundsätzliche Affinität zwischen sememischen und narrativen Strukturen wahrnimmt), wird gewöhnlich durch die normale Lesegeschwindigkeit neutralisiert.

Die „relevante“ Disjunktion der Wahrscheinlichkeit sollte also bei der Verbindung der Makropositionen vollzogen werden, die der Leser als relevante Komponenten der *fabula* identifizierte.

In vielen Fällen werden die richtigen Anhaltspunkte, um diese Verbindungen herzustellen, entweder auf der Ebene der linearen Textmanifestation gegeben (Unterabteilung in Kapitel und Paragraphen und andere graphische Hilfsmittel; in dem *Romanfeuilleton*, der zeitlichen Einteilung durch Fortsetzungen) oder auf der Ebene der Oberflächenintentionen (ausdrückliche Warnungen oder konnotative Hinweise, Anspielungen, indirekte Bezugnahmen, die Spannungszustände vorbereiten). Es ist, mit anderen Worten, die

Handlung, die alle Kunstgriffe enthüllt, die fähig sind, Erwartungen auf der Ebene *der fabula* ans Licht zu bringen.

Erwarten bedeutet Vorhersagen: Der Leser arbeitet im Verlauf *der fabula* mit, macht Vorhersagen über den zukünftigen Zustand der Angelegenheiten. Die weiteren Zustände müssen die Hypothese bestätigen oder auch nicht (vgl. Vaina, 1976; 1977).

Das Ende des Textes bestätigt die letzte Vorhersage oder widerspricht ihr nicht nur, sondern beglaubigt das gesamte System von Langzeithypothesen, das der Leser über den Endzustand der *fabula* aufzustellen wagte oder auch nicht.

In Abb. 3 wird die Dialektik von Vorhersagen und Beweisen in Box 7 auf halber Strecke zwischen den Boxen 5 und 10 gewertet, die die Extensionen betreffen. Dieses dialektische Verhältnis ist tatsächlich unvorhersehbar auf die gesamte interpretative Reise verteilt, es betrifft jedoch die Weltstruktur des Textes, die tiefe extensionale Ebene, und nur auf dieser Ebene kann es gründlich analysiert werden.

Um Vorhersagen zu machen, die durch den weiteren Verlauf *der fabula* bestätigt werden können, nimmt der Modell-Leser Zuflucht zu den intertextuellen Szenographien. Betrachten wir Text 5.

Da Raoul seine Hand hebt, versteht der Leser, daß Raoul Marguerite schlagen will (semantische Explikation) und erwartet, daß er Marguerite wirklich schlagen wird. Diese zweite interpretative Bewegung hat nichts mit der Aktualisierung der diskursiven Strukturen zu tun: Sie repräsentiert eine Vorhersage, die auf der Ebene der *fabula* aktiviert wurde (übrigens wird sie durch den Verlauf der Geschichte widerlegt: Raoul wird Marguerite nicht schlagen).

Der Leser wird dazu ermutigt, diese Hypothese durch viele schon beschriebene Situationen (intertextuelle Szenographien) zu aktivieren. Um diese Szenographien zu identifizieren, mußte der Leser sozusagen außerhalb des Textes „Spazierengehen“, um intertextuelle Unterstützung zu erlangen (eine Suche nach analogen „Topoi“, Themen oder Motiven).¹⁸ Ich nenne diese interpretativen Schritte *inferentielle Spaziergänge*: Sie sind keine bloßen absonderlichen Initiativen von Seiten des Lesers, sondern kommen durch dis-

kursive Strukturen ans Licht und werden durch die gesamte Textstrategie als unerlässliche Komponenten der Konstruktion *der fabula* vorhergesehen.

Häufig besteht die *fabula* auch aus vorausgesetzten Makropropositionen, die schon durch andere Texte aktualisiert werden, und die in die Geschichte einzusetzen der Leser aufgefordert wird, so daß sie in den folgenden Schritten als gegeben angesehen werden können. In vielen traditionellen Romanen ist es ein verbreitetes Stilmittel, wenn es im Text heißt „Unser Leser hat sicher schon verstanden, daß ...“, während nicht erzählte Abschnitte wichtige Komponenten moderner Geschichten darstellen. Manchmal ist, selbst wenn der erwartete Schritt deutlich gemacht wird, die Tatsache, daß er durch inferentielle Spaziergänge erwartet wurde, Teil der Textstrategie: Wir genießen die schließliche Identifizierung von Oliver Twist gerade, weil von uns erwartet wurde, daß wir während der Zwischenstufen der Geschichte leidenschaftlich danach verlangen.

In *Les Mysteres de Paris* gibt es von Anfang bis Ende unendlich viele Stellen, an denen dem Leser eingeräumt wird, inferentielle Spaziergänge vorzunehmen, um zu vermuten, daß *Fleur-de-Marie* die Tochter von Rodolphe ist. Von der griechischen Komödie an hatte er eine intertextuelle Szenographie zur Verfügung, die sich perfekt in die Situation einfügt. Sue ist so überzeugt, daß sein Leser solch einen inferentiellen Spaziergang unternommen hat, daß er an einer gewissen Stelle unfähig ist, seine Position zu verteidigen und er ehrlich gesteht, daß er weiß, daß die Leser die Wahrheit kennen (was erst am Ende seines umfangreichen Romans aufgedeckt werden sollte).

Die Tatsache, daß er solch eine Lösung vor der Mitte des Romans vorwegnimmt, ist ein eigenartiger Fall von narrativem Unvermögen, das außertextuellen Entscheidungen zuschreiben ist (den kommerziellen und technischen Zwängen des *feuilleton*-Genres, mit dem er als erster in der menschlichen Geschichte Erfahrungen machte). So hat *Les Mysteres de Paris* eine gute *fabula*, aber eine schlechte Handlung. Aber Sues unglückseliger Fall erzählt uns, in welchem Maße vorausgesehene inferentielle Spaziergänge durch das generative Projekt umfaßt werden.

Offene und geschlossene *fabulae*

«Nicht jede Entscheidung, die der Leser an den verschiedenen Disjunktionen der Wahrscheinlichkeit vornimmt, hat den gleichen Wert.

In einem Roman wie in dem von Sue, sind bei fortgeschrittenerer Lektüre Entscheidungen in geringerem Maße möglich als am Anfang (die Narrativität gleicht einer Markov-Kette wie ein tonaler musikalischer Prozeß). In einem Roman von Fleming passiert das Gegenteil: Es ist einfach, sich vorzustellen, was Bond als ersten Schritt tun wird, und schwierig zu raten, wie es ihm gelingen wird, aus der Klemme herauszukommen. Diese Schwierigkeit ist jedoch durch die Konstanz des gleichen narrativen Schemas durch die verschiedenen Romane reduziert. So sind die Wahrscheinlichkeiten für den naiven und den smarten Leser unterschiedlich. Die Kompetenz des letzteren überschreitet die von Fleming aufgestellten intertextuellen Szenographien. Die Analyse des *iterativen* Schemas, das in meinem Essay über Superman aufgestellt wird (eine Genre-Regel, die die meisten Trivialgeschichten beherrscht), suggeriert, daß der Modell-Leser, den solche Texte fordern, „smart“ ist.

Im Gegensatz dazu gibt es Texte, die darauf abzielen, dem Modell-Leser die Lösungen zu bieten, die er nicht erwartet, wobei jede übercodierte intertextuelle *Szenographie* und die vorhersagbare Trägheit des Lesers auf die Probe gestellt werden.

Die Art der Zusammenarbeit, die vom Leser erwartet wird, die Flexibilität des Textes bei der Bestätigung (oder wenigstens im fehlenden Widerspruch) des weitesten möglichen Bereiches interpretativer Vorschläge - all das charakterisiert die narrativen Strukturen als mehr oder weniger „offen“.

(a)

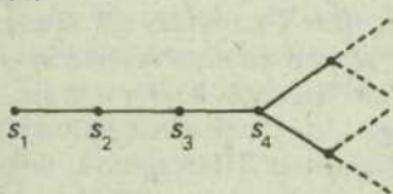


Abb. 4

(b)

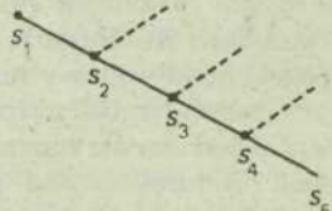


Abb. 5

Ich werde versuchen, zwei Arten von Freizügigkeit in der Offenheit durch die zwei Diagramme von Abb. 4 (auf der die Knoten s Zustände der *fabula* repräsentieren, bei denen eine Vorhersage in gewisser Weise offenbart wird) darzustellen. Im Falle a führt der Sender den Empfänger Schritt für Schritt zu einem Zustand von vielfacher Wahrscheinlichkeit (viele Ereignisfolgen werden als gleichermaßen möglich angeboten). Das Ende des Textes ist nicht sein endgültiger Zustand, da der Leser aufgefordert wird, seine eigene freie Wahl zu treffen und den gesamten Text vom Gesichtspunkt der Schlußentscheidung erneut zu bewerten. Solch eine Situation ist typisch für viele Avantgarde-Texte (schöngeistige oder nicht) und für nach Weber entstandene Musik.

Ein typischer Fall für solch ein Diagramm ist die Episode von Minucius Mandrake. Die Episode hat keinen Schluß und könnte auf verschiedene Weise enden. Genauso kann der Leser sich verschiedene mögliche Ergebnisse nach dem Ende der linearen Textmanifestation von *Gordon Pym* vorstellen (die Schlußbemerkung des Autors reduziert nicht, sondern vergrößert die Offenheit).

Im Falle b bietet der Sender seinem Empfänger fortwährende Gelegenheiten für Vorhersagen, aber bei jedem weiteren Schritt bestätigt er sozusagen die Rechte seines eigenen Textes, indem er ohne Ambiguität zum Ausdruck bringt, was in seiner fiktionalen Welt als „wahr“ angenommen werden soll. Typisch sind von diesem Gesichtspunkt aus Kriminalromane.¹⁹

Offensichtlich repräsentieren die Diagramme in Abb. 4 zwei abstrakte Arten von Zusammenarbeit, eine Art direkter Opposition zwischen *offenen* und *geschlossenen* narrativen Strukturen. In der Realität repräsentiert die Praxis der Schaffung und Interpretation von Texten eine gestufte Folge der möglichen Interaktion $a \dots \omega$, in der a das Angebot maximaler Freiheit und die repressivste Forderung nach Konformität darstellt. Ein Text kann auf einer gegebenen Position y verharren (soweit die Intentionen seines Autors betroffen sind) und ein Ergebnis 5 oder u erzielen, das entweder einem Versagen in seiner Strategie oder dem kulturellen und psychologischen Hintergrund des Empfängers entspricht.

Das Semem und die *fabula*

Die Dialektik von Angeboten und Erwartungen beherrscht auch nichtfiktionale Texte. Betrachten wir den minimalen Textstimulus:

- 20) *Robin is a bachelor, as ...*

(Robin ist ein Junggeselle, denn ...)

der mindestens vier mögliche Entscheidungen erwecken kann (nur eine wird offensichtlich durch den weiteren Textverlauf glaubhaft):

- 21) *er dient unter der Standarte von Batman.*

- 22) *er hat eine homosexuelle Beziehung zu Batman.*

- 23) *er bekam den Bachelor of Art am Gotham City College.*

- 24) *er ist eine Robbe.* (Diese Variante erscheint nur einem Lexikologen glaubhaft.)

Es ist klar, daß ein Unterschied zwischen den Erwartungen, die gegenüber einer *fabula* zum Ausdruck kommen, und denen, die durch die Lexemmanifestation „*bachelor*“ erweckt werden, besteht. In diesem zweiten Fall erwartet der Interpret nur, bestimmen zu können, welche der schon codierten Bedeutungen von „*bachelor*“: (junger Ritter, unverheiratet, B. A., allein lebende Robbe) im Text aktualisiert wird. Aber sind wir sicher, ob im Verlauf der Geschichte nicht etwas anderes passiert? Eine Geschichte aktualisiert vorher übercodierte narrative Funktionen, d. h. intertextuelle Szenographien.

Die Art, in der semantische Explikationen und narrative Vorhersagen streng voneinander abhängig sind, und gemeinsam vom gleichen Speicher enzyklopädischen Wissens abhängen, wird am folgenden (ziemlich elementaren) Beispiel sehr gut dargestellt:

In Carus S. Sulzbergers *The Tooth Merchant* beginnt der Erzähler damit, zu berichten, daß er in Istanbul in einem Bordell mit einer Prostituierten Iffet schließt,

- 25) *when suddenly there was a scream at the door followed by a thump on the stairs. „Aaaaaaaaaaaaaaieeee, the American Fleet“, moaned Iffet, hauling the flyblown sheet about her head as the police burst in.*

(als plötzlich ein Schrei an der Tür ertönte, der von einem dumpfen Schlag auf der Treppe gefolgt wurde. „Aaaaabooooii, die Amerikanische Flotte“, stöhnte Iffet und zog das wehende Laken über den Kopf, als die Polizei hereinstürmte.)

Glücklicherweise haben wir auch eine italienische Fassung des Textes zur Verfügung. Eine Übersetzung stellt für unsere Zwecke einen wichtigen Zeugen dar. Die Übersetzung ins Italienische lautet folgendermaßen:

- 26) *quando fummo risvegliati di soprassalto da strilli giù in basso, seguiti da uno scalpiccio su per le scale. „Abia bia, la flotta americana!“ gemette Iffet coprendosi la testa col lenzuolo. Iruppe invece la polizia.*

Der Übersetzer (im folgenden unser Modell-Leser) hat folgende erste Inferenz vollzogen: der Erzähler spricht in der ersten Person, er schließt, und die Tatsache, daß er in der Lage ist, über den Schrei zu berichten, bedeutet, daß er vom Schrei geweckt wurde. Von einer kurzen Oberflächenmikroproposition führte der Modell-Leser eine analytischere Makroproposition weiter: x schließt, dann war da ein Schrei, dann wachte x auf, dann hörte x den Schrei. Der Bezug erfolgte zu der allgemeinen Szenographie „plötzlich durch Lärm geweckt werden“ (einbezogen wird eine sehr feine Zeitfolge mit Verhältnissen von Gleichzeitigkeit). Warum war z. B. auf der Manifestationsebene der Schrei „plötzlich“? „Plötzlich“ im Verhältnis wozu? Dieses „plötzlich“ ist eine Hypallage [Veränderung der Beziehungen von Wörtern zueinander, Anm. d. Ü.]; es ist nicht der Schrei, der plötzlich ist, es ist die Erfahrung, die der Erzähler dabei durchlebte (*rhetorisches Übercodieren*).

Im englischen Text heißt es, daß da ein Schrei an der Tür war. An welcher Tür? An der, hinter der der Erzähler schließt²⁰, oder an der Haustür unten? (Dieser Unterschied wird durch eine andere *allgemeine Szenographie* suggeriert.) Der Modell-Leser zerteilt diese „plötzliche“ Handlung in mehrere analytische Propositionen: wenn es erst einen Schrei und dann einen Lärm auf der Treppe gab, heißt das, daß der Schrei im unteren Geschoß abgegeben wurde. Deshalb enthüllt die Übersetzung, daß unten ein Schrei abgegeben wurde.

Man beachte, daß „scream“ (schreien) als „strilli“ übersetzt wurde. Das ist richtig, aber als italienischer Muttersprachler „rieche“ ich, daß „strillo“ „femininer“ ist als „scream“ (*stilistisches Overcoding*). Dieser Modell-Leser, der sich auf eine *allgemeine Szenographie* bezieht, hat entschieden, daß sich unten eine „Madame“ befand.

Ich möchte jede Diskussion über die vorausgesetzte Fähigkeit des Lesers vermeiden (die sich von der des Übersetzers unterscheidet), um zu verstehen, warum Iffet stöhnt und warum sie die (falsche) Vorhersage bezüglich der amerikanischen Flotte macht. Kurz gesagt, wenn jemand gewaltsam und laut ankommt, dann müssen *sie* eine bestimmte Menge sein, eine Menge in einem Bordell, in einer Stadt mit einem Hafen, es bedeutet Seeleute (unerwartet) und wahrscheinlich solche, die nicht in der Stadt zu Hause sind, im Mittelmeer, mit Zustimmung der NATO, sie können niemand anderes als die amerikanische Flotte sein (Anzahl der *Synekdochen*); die gesamte amerikanische Flotte ist selbst für eine Professionelle wie Iffet zuviel; usw.: um diesen ziemlich sophomorischen Witz zu verstehen, muß der Leser eine Menge von inferentiellen Spaziergängen unternehmen.

Iffet „zieht“ (*rhetorische Übercodierung*) das wehende Laken (*rhetorische Hyperbel*, die den bedauernswerten Zustand des Bordells anzeigt - wurde vom Übersetzer nicht beachtet, auch weil das besprochene Bordell vorher als das „schlechteste in ganz Europa“ bezeichnet wurde). Woher mag dieses Laken kommen? Man stelle *sich* vor, der Text wird einem Computer eingegeben. Wenn in den Computer nur ein Lexikon eingegeben wurde, versteht er /sheet/ (engl. „sheet“: Laken; Blatt Papier; Gedrucktes; Schrift; Flugblatt), aber versteht nicht, warum es /sheets/ in einem Bordell gibt und welches von Iffet geschwenkt wird. Glücklicherweise ist der Computer (wie auch der Modell-Leser) mit einer *allgemeinen Szenographie* ausgestattet: In Bordellen gibt es Zimmer, in diesen Zimmern sind Betten, in den Betten sind Laken. Entsprechend der vorherigen Szenographie „in einem Bordell schlafen“, schläft, wer auch immer an solchem Ort schläft, in einem Bett usw. Ich veranstalte hier keine witzigen Spiele. Das ist genau das, was man vom Leser *erwartet*, das er tun soll, um die Intensionsebene auf der Oberfläche des Textes zu aktualisieren. Ich könnte hinzufügen, warum bedeckt diese verängstigte Frau ihren Kopf mit einem Laken, wenn sie sich in Gefahr befindet? Andere Szenographien werden ins Spiel gebracht.

Trotz Iffets Vorhersagen (und wahrscheinlich trotz der des naiven Lesers), ist es nicht die amerikanische Flotte, die ankommt, sondern es ist die Polizei.

Iffet glaubte, es sei die amerikanische Flotte, weil sie sich auf eine falsche *allgemeine Szenographie* bezog (während der Leser sich auf die falsche *intertextuelle Szenographie* verläßt). Die *fabula* zwingt den Leser (und Iffet) ihre Vorhersagen zu korrigieren. Eine weitere Szenographie wird aktiviert. Entsprechend richtig führt der Übersetzer ein neues Ereignis ein „*invece*“ („jedoch“: im Gegensatz zu Iffets Thema). An dieser Stelle sind die semantischen Explikationen unverderbringlich mit Inferenzen auf narrativer Ebene vermischt. Und beide senden den Leser zurück zu Box 10 (Weltstrukturen und unterschiedliche Haltungen, die mögliche Welten schaffen). Ein Text ist kein „Kristall“. Wenn er ein Kristall wäre, wäre die Mitarbeit des Lesers Teil seiner Molekularstruktur.

8. *Die tieferen Ebenen*

An diesem Punkt wird Abb. 3 sehr steif gegenüber der Flexibilität der Bewegungen, die wahrscheinlich vom Leser vollzogen werden. In Box 8 berücksichtigt Greimas *Aktanten* und *Aktantenrollen*. Ähnliche Strukturen (bei leicht unterschiedlichen Abstraktionsebenen) werden von Burke (1969) (Agent, Gegenagent usw.), Pike (1964) (Situationsrollen), Fillmore (1970) und anderen erfaßt. Auf dieser Ebene werden die *fabula* und jede andere narrative Struktur durch eine weitere Abstraktion auf rein formale Positionen reduziert (Subjekt, Objekt, Sender und Empfänger), die Aktantenrollen erzeugen. Diese Rollen werden auf niedrigeren Ebenen durch *aktoriale* Strukturen manifestiert (die Aktantenrollen werden durch konkrete Akteure, Elemente der *fabula* aufgefüllt, abef schon auf der oberflächlichen Intensionsebene der diskursiven Strukturen manifestiert).

An dieser Stelle muß der Leser viele Aufgaben lösen. Er muß seine Vorhersagen in bezug auf die *fabula* bestätigen, und sieht sich so den Weltstrukturen des Textes gegenüber. Er muß erkennen, was der Text akzeptiert und als „aktuell“ erwähnt und was als bloße Angelegenheit propositionalen Verhaltens von *seiten* des Lesers und der Charaktere der Geschichte erkannt werden muß (ein Charakter glaubt p,

obwohl p falsch ist; der Leser glaubt, daß q der Fall ist, während der nächste Status der *fabula* seine Erwartung enttäuscht). So muß der Leser also diese Weltstrukturen miteinander vergleichen und sozusagen die Textwahrheit akzeptieren. Gleichzeitig muß der Leser aber (wenn er es noch nicht getan hat) die Welt, so wie sie durch den Text präsentiert wird, mit seiner eigenen „realen“ Welt, d. h. der Welt seiner (wahrscheinlichen) konkreten Erfahrung, zumindest so, wie sie durch seine eigene Enzyklopädie eingerahmt wird, vergleichen. Mit anderen Worten, sollte der Leser die in Box 5 entstandenen Probleme eingeklammert haben, hat er nun die Spannung des Zweifels aus der Parenthese zu entlassen. Selbst wenn der Text fiktional ist, ist der Vergleich mit der „realen“ Welt unabkömmlig, um die „Wahrhaftigkeit“ der *fabula* zu bestätigen.

Alle Operationen, die von Box 10 umfaßt werden, sind so komplex, da sie Probleme der modalen Logik einbeziehen, daß sie nicht im Rahmen des gegenwärtigen Überblicks behandelt werden können.

Was Box 9 betrifft, sie umfaßt eine weitere komplexe Reihe von Intensionsoperationen und - zusammen mit Box 5 - stellt sie das intensionale Gegenstück zu Box 10 dar. Da die Theorie der möglichen Welten vorgeschlagen wurde, um die intensionalen Probleme durch Übertragung in extensionale Begriffe zu lösen, vermute ich, daß die beiden obersten Ebenen meines verfänglichen Diagramms in der Endanalyse aufeinander reduziert werden können.

Ich nenne in Box 9 „ideologische“ (oder axiologische) Strukturen so wie Gut versus Schlecht, Positiv versus Negativ, Richtig versus Falsch oder sogar - à la Greimas - Leben versus Tod, Natur versus Kultur. Ich überlege, ob die extensionalen Weltstrukturen auf solche elementaren Gegenpaare reduziert werden können oder nicht: Zweifellos hat man es in bestimmten Texten mit möglichen Textwelten zu tun, in denen die einbezogenen Eigenschaften ausschließlich von dieser Art sind.

\

Es ist zu beachten, daß innerhalb von Greimas' intensionalem Gerüst Aktantenstrukturen durch sogenannte Modalitäten und angerechnete Wahrheitswerte (*veridiction*) beein-

flußt (überdeterminiert) werden (siehe z. B. Greimas, 1973: 165; 1976: 80).

An dieser Stelle scheinen intensionales Herangehen (was hauptsächlich durch die Semiotik der Narrativität geleistet wird) und extensionales (modales) Herangehen (was hauptsächlich durch die Logik der natürlichen Sprachen geprägt wird) einander zu überlappen. Unterschiedlich ist die Art der Formalisierung, der diese Probleme in unterschiedlichen Theorien ausgesetzt sind, und es besteht - beim gegenwärtigen Stand der Kunst - die Gefahr, daß jeder Versuch diese unterschiedlichen Arten des Herangehens zu verschmelzen, zu irreführenden Kontaminationen führt.

Klar ist einzig und allein, daß diese tieferen Ebenen kein bloßes terminologisches Produkt der Einbildung darstellen, da jeder Leser sich innerhalb von Box 9 bewegt, wenn er interpretative Entscheidungen über die Ideologie eines bestimmten Textes trifft und wenn er in Box 10 Entscheidungen über die Glaubwürdigkeit der berichteten Ereignisse und der ideologischen Einstellungen, Lügen oder Wünsche der Charaktere trifft. Chronologisch vor der Entwicklung solcher Normalisierungsversuche entstanden, handeln meine Essays über Superman und Bond (vgl. Apokalyptiker und Integrierte, 1964, 1985) nur von ideologischen Oppositionen, die auf den tiefsten intensionalen Ebenen entdeckt werden, obwohl im Fall von Superman auch das Problem der gegenseitigen Zugänglichkeit zwischen möglichen Welten existiert.

Was die Textebenen betrifft, so kann man sagen, daß es in einem Text mehr Dinge gibt, als man sich in unseren Texttheorien vorstellen kann. Es gibt aber auch *weniger* Dinge, die man sich vorstellen kann. Die Struktur des Kompositionsspektrums eines bestimmten Semems ist die gleiche wie die Struktur einer *Szenographie* und wie die der Aktantenstruktur. Die Weltstrukturen werden durch den Gegensatz von Existenz und Abwesenheit, Notwendigkeit oder Zufälligkeit von Eigenschaften beherrscht. Ideologische Strukturgegensätze können in Wahrheitsangaben übertragen werden (richtig versus falsch) - oder umgekehrt. was Logiker kaum vermuten. Auch in logischen *fabulae* gibt es ideologische Strukturen.

9. Zusammenfassung

Am Ende dieses Überblickes und unter Berücksichtigung der Ergebnisse der folgenden Essays bin ich nun in der Lage, meine einleitenden Aussagen neu zu formulieren. Die ästhetische Dialektik zwischen Offenheit und Geschlossenheit von Texten hängt von der Grundstruktur des Prozesses der Textinterpretation im allgemeinen ab.

Diese Struktur wird durch die Art des Systems von Codes und Subcodes ermöglicht, die die Welt der Enzyklopädie bilden: Der semantische Raum kann - widersprüchlich wie er durch seine Größe selbst ist (siehe *Semiotik*, 2.13) und bestimmt durch einen konstitutiven Mechanismus einer unbegrenzten Semiosis - nur über die kooperative Aktivität des Lesers durch die Aktualisierung eines bestimmten Textes reduziert werden.

Der Leser findet seine Freiheit erstens bei der Entscheidung, wie er diese oder eine andere Textebene aktivieren soll, und zweitens in der Auswahl der anzuwendenden Codes.

An dieser Stelle kann man sich darüber wundern, auf welcher spezifischen Ebene bestimmte ästhetische Texte, die den Eindruck besonderer Offenheit vermitteln, einer entschiedenen Zusammenarbeit von Seiten des Lesers bedürfen. Zweifelsohne können Texte (so wie literarische Genres) entsprechend ihrer privilegierten Ebene der Offenheit charakterisiert werden. Kann man sagen, daß in der Lyrik das meiste auf der Ebene der semantischen Explikation und auf der zutiefst liegenden Intensionsstrukturen passiert? Daß in Kafkas Romanen der Ort der am deutlichsten hervortretenden Auswahlmöglichkeiten der narrativen Strukturen ist? Daß ein Stück von Pirandello zum größten Teil auf der Ebene der Weltstrukturen funktioniert und sich auf propositionale Verhaltensformen konzentriert?

Meine schließliche Annäherung an *Un drame bien parisien* (ein „minderes“ literarisches Werk, in der Tat, wenn solch eine elitäre Unterscheidung immer noch Sinn hat) sollte demonstrieren, daß, in einem „gutgemachten“ literarischen Werk (wie auch in jedem Kunstwerk) keine Offenheit auf einer bestimmten Ebene existiert, die nicht durch analoge Operationen auf allen anderen Ebenen gestützt und verbessert wird.

Dies geschieht nicht in *geschlossenen* Werken. Ich kann einen Roman von James Bond auf der Ebene der *fabula* (und vielleicht der ideologischen Strukturen) als die Manifestation eines transversalen *désir* lesen, wobei jede Vorstellung an der Oberfläche das Bild einer grundsätzlichen und nichtersetzbaren Pulsion wäre (nichts ist unmöglich in einem außergewöhnlich perversen Kopf), aber die lineare Textmanifestation und die diskursiven Strukturen bleiben, was sie sind: ein Monstrum des *déjà vu*, eine Aufzählung von übercodierten literarischen Gemeinplätzen. Nach Barthes (1973) sind solche Texte im Gegenteil in der Lage, die „*jouissance*“ der unverbrauchten Virtualität ihrer Ausdrucksebene hervorzubringen und haben mit diesem Effekt Erfolg, nur weil sie geplant wurden, um ihre Modell-Leser aufzufordern, ihre eigenen Prozesse der Dekonstruktion durch eine Pluralität freier interpretativer Möglichkeiten zu reproduzieren.

Natürlich kann ein Text auch als nicht zweckgebundener Stimulus für eine persönliche, halluzinatorische Erfahrung gelesen werden, wobei Ebenen der Bedeutung ausgeschlossen werden und von der Regel abweichende Codes dem Ausdruck auferlegt werden. Warum sollte man nicht - wie Borges einmal suggerierte - die Odyssee unter dem Aspekt lesen, daß sie nach der so Aeneis verfaßt wurde oder die „Imitation“ von Christus wie sie von Céline geschrieben wurde?

Eine semiotische Theorie bietet die angemessenen Kategorien, all diese Erfahrungen zu erläutern (*Semiotik*, 3.7.8.). Alles kann im Universum der unbegrenzten Semiosis offen und auch geschlossen gelesen werden.²¹

Ich glaube jedoch, daß es möglich ist, zwischen den freien interpretativen Möglichkeiten zu unterscheiden, die durch eine zielgerichtete Strategie der Offenheit ans Licht kommen, und der Freiheit, die sich ein Leser nimmt, wenn er einen Text als bloßen Stimulus nutzt.

Kristeva (1970: 185ff.) spricht von einem traditionell „geschlossenen“ Text als von einem Kubus, oder einer italienischen Bühne, auf der der Autor seine eigene Produktivität verschleiert und den Zuschauer davon zu überzeugen versucht, daß dieser und er selbst der gleiche sind. Nicht zufällig beschließt Allais' *Undrame bien parisien* meine Analysen:

Der Text schließt nicht nur im freien Raum die Lücke zwischen Sender und Empfänger, sondern porträtiert auch seinen eigenen Produktionsprozeß.

Ein Buch über Textforschungen mit einem metanarrativen Text zu beschließen, der zweideutig und ironisch über seine eigene Zweideutigkeit und sein eigenes lächerliches Wesen spricht, scheint mir eine ehrliche Entscheidung zu sein.

Nachdem ich die Semiotik ausführlich über Texte habe sprechen lassen, ist es folgerichtig, einen Text durch sich selbst über seine semiotische Strategie sprechen zu lassen.

III.

ÄSTHETIK DER MASSENKULTUR

Die Struktur des schlechten Geschmacks

Mit dem schlechten Geschmack verhält es sich wie mit der Kunst (worauf zuletzt Croce hingewiesen hat): Jedermann weiß Bescheid und scheut sich auch nicht, das kundzutun (darüber zu sprechen); doch sobald Begründungen verlangt werden, gerät man ins Schlingern. Mit eigenen Begründungen aufzuwarten erscheint als so schwierig, daß man sich nicht auf Musterbeispiele verläßt, sondern auf das Urteil der *spoudaioi*, der Sachkundigen, d. h. der Leute mit Geschmack: Man stützt sich auf deren Argumente, um in genau abgegrenzten Gewohnheitsbereichen den guten oder schlechten Geschmack zu definieren.

Zuweilen bedient sich die Erkenntnis hierbei der Unmutsreaktion auf offenkundige Disproportionalitäten, auf etwas, das deplaziert erscheint, z. B. die farbige Krawatte zum Traueranzug, die unschickliche Bemerkung (hier wird der schlechte Geschmack im Zusammenhang der Sitten zum Fauxpas) oder der blinde Überschwang, der von der Situation nicht gerechtfertigt ist: „Man sah das Herz Ludwigs XVI. unter dem Spitzenbesatz seines Hemdes heftig schlagen. [...] Giovanna war in ihrem Stolz verletzt, aber wie die Leoparden, wenn sie vom Pfeil verwundet sind, verbarg sie, wie sehr sie getroffen war ...“ (zwei Sätze aus einer alten Dumas-Übersetzung). In diesen Fällen wird der schlechte Geschmack als Unmäßigkeit erkannt, wobei freilich die Regeln für das „Maß“ meist festgelegt werden, ohne daß beachtet würde, wie sehr sie sich mit den Zeitläufen und den Kulturen wandeln.

Gibt es etwas, das in einem unwillkürlichen Sinne schlechten Geschmack anschaulicher bezeugte als die Grabplasti-

ken auf den Monumentalfriedhöfen des 19. Jahrhunderts? Und mit welchem Recht könnten wir diese einwandfreien canovianischen Übungsstücke der Unmäßigkeit bezüglich, die den *Schmerz*, die *Barmherzigkeit*, den *Ruhm* oder das *Vergessen* darstellen? Es zeigt sich rasch, daß wir ihnen formal keine Maßlosigkeit ankreiden können. Und daß, sofern im Objekt ein Maß enthalten ist, die Maßlosigkeit eine historische Wertung ist (unangemessen wäre es, Canova im 20. Jahrhundert zu wiederholen) oder am Kontext ermittelt werden muß. (Das Deplazierte: Ist es wirklich maßlos, Statuen des Schmerzes an einem Ort wie dem Friedhof aufzustellen? Wäre es nicht vielmehr unangemessen, die Trauernden mittels „schicklicher“ Statuen die Art und Intensität des Schmerzes vorzuschreiben, statt es jedem Einzelnen zu überlassen, wie er seine Empfindungen ausdrückt?)

Mit dieser letzten Andeutung haben wir uns einer neuen Definition des schlechten Geschmacks genähert, die halbwegs glaubwürdig erscheint und die den Rekurs auf ein „Maß“ offenläßt (wenn auch nur scheinbar, worauf wir zurückkommen werden): nämlich der Definition des schlechten Geschmacks in der Kunst als *Vorfertigung und Durchsetzung des Effekts*.

Vielleicht um ein *Phantom* auszutreiben, das sie von nahem bedrängt, hat die deutsche Kultur mit Eifer ein Stichwort für dieses Phänomen gebildet und in eine Kategorie gefaßt, die des *Kitsches*, die so genau ist, daß der Terminus, der sich als unübersetzbare erwies, wörtlich in andere Sprachen verpflanzt wurde.¹

Stilistik des Kitsches

„Fernher rauscht das Meer in die holde Stille, der Wind regt sanft das starre Laub. Ein mattseidentes Gewand, elfenbeinweiß und golden bestickt, umfließt ihre Glieder und läßt einen zartgeschwungenen Nacken frei, auf dem die feuerfarbenen Flechten lasten. Noch brannte kein Licht in Brunhilds einsamem Gemach, - die schlanken Palmen ragten wie dunkle, phantastische Schatten aus ihren kostbaren chinesischen Kübeln empor, die weißen Marmorleiber der Antiken glänzten gespenstisch dazwischen und an den Wänden verschwanden die Bilder in ihren breiten mattsimmernden Goldrahmen.“

Brunhild saß vor dem Flügel und ließ die Hände voll süßer Schwär-

merei über die Tasten gleiten. Suchend floß ein schweres Largo daher, wie sich Rauchschleier aus glimmenden Aschen lösen, vom Winde zerfetzt werden und in bizarren Brocken herumfliegen, getrennt von der Flamme, wesenlos. Langsam wuchs die Melodie zum Maestoso, sie rollt dahin in mächtigen Akkorden und kehrt wieder mit holden, flehenden, unsäglich süßen Kinderstimmen und mit Engelschören und rauscht über nächtliche Wälder und einsame, weite, brennend rote Heiden, wo alte Heidenmale stehen, und spielt um verlassene Dorfkirchhöfe. Helle Wiesen gehen auf, Frühlinge spielen mit leicht bewegten Gestalten, und vor dem Herbst sitzt eine alte Frau, eine böse Frau, um die herum alle Blätter fallen. Winter wird sein. Große glänzende Engel, die den Schnee nicht streifen, aber so hoch wie der Himmel sind, werden sich zu hortenden Hirten neigen und ihnen singen von dem Märchenkinde in Bethlehem.

Der heiligen Weihnacht geheimnisgesättigter Himmelszauber umwebt die in tiefem Frieden schlummernde winterliche Heide, als ob ein Harfenlied fremd im Tageslärm klänge, als ob das Geheimnis der Wehmut selber den göttlichen Ursprung besänge. Und draußen streicht der Nachtwind mit zarten, tastenden Händen um das Goldhaus, und die Sterne wandeln durch die Winternacht."

Der zitierte Text ist ein *pastiche*, das Walther Killy² anfertigte, indem er Sätze von sieben deutschen Autoren aneinanderreihte - sechs davon Produzenten anerkannter literarischer Konsumware, dazu ein *Outsider*, bei dem es sich bedauerlicherweise um Rilke handelt. Wie Killy bemerkt, ist der Kompilationscharakter des Textes nicht leicht zu erkennen, weil das Hauptmerkmal der Einzelstücke darin liegt, einen *Gefühlseffekt hervorzurufen*, genauer: einen bereits hervorgerufenen und kommentierten auszustellen, wozu der Sachgehalt (der Nachtwind? ein Mädchen am Klavier? die Geburt des Erlösers?) weniger wichtig ist als die *Stimmung*. Die Hauptabsicht ist jeweils, eine lyrisierende Atmosphäre zu erzeugen, und zu diesem Zweck benutzen die Autoren Ausdrücke, die *poetisches* Prestige genießen oder die nachweislich Gefühlsregungen zu wecken vermögen (Wind, Nacht, Meer usw.). Doch sie scheinen der evozierenden Kraft der Einzelwörter nicht zu trauen; sie verpakken sie, ergänzen und verstärken sie, damit der Effekt, falls er einmal verlorenginge, wiederholt wird und gesichert ist. So ist das Schweigen, in das hinein das Meer rauscht (um Mißverständnissen vorzubeugen) ein „holdes“ Schweigen, und die Hände des Windes „streichen“ - als ob es nicht ge-

nügte, daß sie „zart“ sind - um das Haus, über dem die Sterne wandeln und das aus Gold sein muß.

Killy betont, daß hier die Technik der Wiederholung herrscht und der Reiz *völlig fungibel* ist. Man könnte diese Beobachtung im Sinne der Redundanz verstehen. Der zitierte Text besitzt alle Eigenschaften einer redundanten Botschaft: In dieser trägt, mittels Häufung und Wiederholung, jeder Reiz zum nächsten bei, bekräftigt ihn, um der Abnutzung zu wehren. Die Verben (rauscht, umfließt, gleiten, wandeln) verstärken die „Liquidität“ des Textes, welche die Bedingung seiner „Lyrisität“ ist. Im Vordergrund steht jedenfalls der augenblickliche Effekt, der alsbald wieder erlischt.

Killy erinnert daran, daß auch große Dichter das Mittel der Lyrisierung gebraucht und, beispielsweise, Verse in eine Erzählung eingefügt haben (Goethe z. B.), um einen Wesenszug des Handlungsablaufs zusammenzufassen oder zu verdichten. Im Kitsch jedoch hat der Registerwechsel keine Erkenntnisfunktion, sondern dient ausschließlich der Verstärkung eines Gefühlsreizes, und letztlich wird die „Einlage“ zur Norm.

Der Kitsch gibt sich für eine künstlerische Mitteilung aus. Doch da seine Grundabsicht nicht ist, den Leser in ein Abenteuer der tätigen Entdeckung zu verwickeln, sondern ihn zu „bezwingen“, ihn einen *vorgesehenen* Effekt empfinden zu machen - wobei der Leser glauben soll, der ästhetische Genuss bestehe einzig in dieser Gefühlsregung -, entpuppt er sich als ästhetische Täuschung oder, wie Hermann Broch sagt, als „das Böse im Wertesystem der Kunst [...], die Bösartigkeit einer allgemeinen Lebensheuchelei“.³ So ist es denn nur logisch, daß der Kitsch, als prompt genießbarer *Ersatz* der Kunst, die ideale Nahrung für ein träges Publikum bildet, das sich den Werten der Schönheit verschreiben und an ihnen teilhaben möchte, ohne sich in Verständnisanstrengungen üben zu müssen. Killy spricht vom Kitsch als einem typisch kleinbürgerlichen Tatbestand, einem Mittel scheinhaften Kulturerwerbs, welches das Publikum glauben macht, an einer sinnreichen, einzigartigen Darstellung der Welt teilzunehmen, während es in Wirklichkeit eine „sekundäre Imitation der primären Bildkraft der Künste“ verzehrt.

Damit reiht sich Killy in eine kritische Tradition ein, die

sich von Deutschland aus auf die angelsächsischen Länder ausgedehnt hat und die den Kitsch, nachdem sie ihn in diesen Begriffen definiert hat, mit Massenkultur oder „Durchschnittskultur“, jedenfalls mit einer Kultur des Konsums gleichsetzt. Nun hat aber Brach häufig davon gesprochen, ohne einen „Tropfen Kitsch“ könne es keine Kunst geben. Killy knüpft daran die Frage, ob die falsche Darstellung der Welt, die der Kitsch anbietet, wahrhaftig ausschließlich Lüge sei, oder ob er nicht vielmehr einem beharrlichen Illusionsbegehrn nachkomme. In diesem Zusammenhang nennt er den Kitsch den „Bankert der Kunst“. Das schließt die Vermutung ein, die Dialektik der künstlerischen Tätigkeit und das Kräftespiel der Kunst in der modernen Gesellschaft seien auf diesen natürlichen Sprößling angewiesen, der genau in den Augenblicken *Effekte produziert*, da die Konsumenten *Effekte zu genießen* wünschen (anstatt sich auf die Mühen komplexer ästhetischer Wahrnehmung einzulassen). In solchen Argumenten steckt nun allerdings ein geschichtsloser Kunstbegriff. Es genügt, an die Rolle zu erinnern, welche die Kunst in historisch fernen oder in von der unseren verschiedenen Kulturen erfüllt hat und erfüllt, um sich zu vergewissern, daß die Tendenz eines Werks, Effekte zu erzeugen, keineswegs seinen Ausschluß aus dem Reich der Kunst zur Folge haben muß. In der griechischen Antike z. B. waren psychologische Effekte insbesondere der Musik und der Tragödie niemals verdächtig, wenn man Aristoteles glauben darf. (Daß sich daneben eine zweite Auffassung von ästhetischem Genuß behauptet hat: die Wertschätzung der *Form*, in welcher der Effekt sich verwirklicht, ist unbestritten, aber ein anderes Problem.) Tatsache ist, daß die Kunst in bestimmten Gesellschaften tief mit dem alltäglichen Leben verflochten ist und aufgrund dieser Verflechtung bestimmte Wirkungen hervorruft: spielerische, religiöse, erotische usw., und daß sie darin nicht bearghöhnt wird. Dies geschieht vielmehr erst in einem Kulturzusammenhang, in dem sie als eine *Bildungskraft* begriffen wird, die *Ziel und Zweck in sich selbst trägt und die eine interesselose Betrachtung ihrer Hervorbringungen erheischt*. Erst dann gerät jede Handlung, die mit künstlerischen Mitteln heteronome Zwecke verfolgt, unter den allgemeinen Verdacht einer „*Kunstfertigkeit*“, die nicht mit Kunst verwechselt werden

darf. Die Weise, in der ich einen Leckerbissen appetitlich zubereite, mag von künstlerischem Talent zeugen, doch der Leckerbissen als Ergebnis der Kunstfertigkeit wird nicht für ein Kunstgebilde gelten, weil er vornehmlich seiner Eßbarkeit wegen begehrenswert erscheint.⁴

Was ermächtigt uns nun zu der Behauptung, ein Objekt, in dem sich eine auf heteronome Ziele gerichtete Kunstfertigkeit manifestiert, sei eben deswegen von *schlechtem Geschmack*? Ein Kleid, das handwerklich solide die Anmut der Trägerin betont, ist kein Erzeugnis schlechten Geschmacks (es wird dazu, wenn es die Aufmerksamkeit des Betrachters allein auf bestimmte, auffällige Aspekte der Person lenkt, die es trägt). Insofern nun aber der Effekt den Kitsch nicht allein charakterisiert, muß noch etwas anderes im Spiele sein, um ihn zu konstituieren. Und dieses andere zeichnet sich in der Analyse von Killy ab, sobald klar wird, daß der von ihm untersuchte Text sich selbst zum Kunstgebilde erklärt, indem er ostentativ Ausdrucksweisen und Stilformen benutzt, die gemeinhin Werke auszeichnen, die als solche der Kunst anerkannt sind. *Der zitierte Abschnitt ist nicht vor allem deshalb Kitsch, weil er Gefühlsreize auslöst, sondern weil er zu suggerieren versucht, daß der Leser im Genuß dieser Reize eine privilegierte ästhetische Erfahrung vervollkomme.* Zu seiner Charakterisierung als Kitsch tragen daher nicht nur die Sprachgesten der Botschaft bei, sondern auch der Vorsatz, mit dem der Autor sie dem Publikum „verkauft“, sowie die Intention, in der das Publikum sich ihr zuwendet. In diesem Punkt hat Broch recht, wenn er daran erinnert, daß der Kitsch weniger ein Kunst- als vielmehr ein Verhaltensproblem sei, da der Kitsch ja nicht blühen könnte, wenn es keine „Kitsch-Menschen“ gäbe, die seiner Lüge bedürften und sich darin wiedererkennten. Anders ausgedrückt: Der Kitsch ist fortwährende Mystifikation. Oder, wie der Theologe Egenter sagt, der „Vater der Lüge“ braucht den Kitsch, um die Massen dem Heil zu entfremden, da er ihn seiner mystifizierenden und tröstenden Kraft wegen für wirksamer hält als die „Skandalstücke, welche die sittliche Abwehr der noch irgendwie Gutgesinnten wachrufen“.⁵

Kitsch und Massenkultur

Definiert man Kitsch als *Kommunikation, die auf die Auslösung eines Effekts zielt*, so wird verständlich, weshalb Kitsch und Massenkultur gleichgesetzt wurden: Das Verhältnis zwischen „hoher“ Kultur und Massenkultur wird an der Dialektik von Avantgarde und Kitsch gemessen.

Die Kulturindustrie, die sich an eine Masse von Konsumenten wendet, der die komplexen, spezialisierten Kulturtechniken zum größten Teil fremd sind, ist gehalten, *vorfabrizierte Effekte* zu verkaufen, zusammen mit dem Produkt die Gebrauchsbedingungen bereitzustellen und mit der Botschaft auch die Reaktion vorzuschreiben, die sie auslösen soll. An anderer Stelle in meinem Buch „Apokalyptiker und Integrierte“ habe ich Titel der ersten populären Drucke des 15. Jahrhunderts erwähnt, bei denen die Technik der Gefühlsstimulierung das unentbehrliche Merkmal eines Produkts ist, das sich dem Empfinden des Durchschnittspublikums und dessen kommerzieller Nachfrage anzupassen sucht: Vom Titel des populären Drucks zum Zeitungstitel ändert sich das Verfahren nicht; der Feuilletonroman verbessert es nur, und der Roman des 18. Jahrhunderts folgt ihm unbeirrt. Während also die mittlere und die populäre Kultur (beide sind bereits mehr oder weniger industrialisiert und werden zunehmend „von oben“ beeinflußt) nicht mehr das Kunstwerk „verkaufen“, sondern nur noch dessen Effekte, sehen sich die Künstler in der Folge gezwungen, mit einem strategischen Gegenentwurf darauf zu antworten: keine Effekte mehr zu suggerieren und nicht länger auf das Werk zu setzen, sondern fortan auf das *Verfahren, das zum Werk führt*.

Clement Greenberg hat in diesem Zusammenhang davon gesprochen, daß auf der einen Seite die Avantgarde (worunter er Kunst in ihrer Funktion des Entdeckens und Erfindens versteht) den *Nachahmungsakt nachahmt* und auf der anderen Seite der Kitsch (verstanden als Massenkultur) den *Effekt der Nachahmung nachahmt*. Picasso malt die Ursache eines möglichen Effekts; ein Postkartenmaler wie Repin (Liebling der offiziellen Sowjetkultur der Stalinära) malt den Effekt einer möglichen Ursache. Rückt die Avantgarde bei der Kunstproduktion die Verfahrensweisen, die zum

Werk führen, in den Mittelpunkt, so hebt der Kitsch die Reaktionen hervor, die das Werk inszenieren soll, und wählt die Gefühlsantwort des Benutzers zum Zielpunkt.⁶ Dies schließt im Grunde an jene Unterscheidungen an, die heute von der Kritik favorisiert werden: Von den Romantikern bis heute habe sich die Dichtung immer stärker zum „Diskurs“ spezialisiert; das Werk selbst sei nichts anderes als ein kontinuierlicher Diskurs über seine eigene Poetik oder vielmehr die Poetik seiner selbst.⁷

Was Greenberg jedoch nicht ganz erfaßt hat, ist, daß der Kitsch nicht in der Folge einer zunehmend unwegsamen Elitekultur entsteht; der Prozeß verläuft genau umgekehrt. Die Industrie einer auf Wirkung und Reizbefriedigung ausgerichteten Konsumliteratur entspringt, wie wir gesehen haben, vor der Erfindung des Drucks. Zu der Zeit, da sich die popularisierende Kultur zu verbreiten beginnt, ist die von Eliten hervorgebrachte Kunst noch mit dem Empfinden und der Sprache der gesamten Gesellschaft verbunden. Erst als im Zuge der allmählichen Etablierung der Konsumkultur die Gesellschaft mit eingängigen, leicht entzifferbaren Botschaften überschwemmt wird, wandelt sich das Selbstverständnis der Künstler. Erst in dem Augenblick, da die populären Romane die Nachfrage nach Ausflucht, Ablenkung, Illusion und vermeintlichen Bildungserlebnissen des Publikums befriedigen und die Fotografie sich anschickt, den festlich-rituellen und den alltags-praktischen Ansprüchen zu genügen, welchen früher die Malerei Genüge getan hatte, fängt die Kunst an, das Projekt einer „Avantgarde“ zu entwickeln (auch wenn dieser Ausdruck noch ungebräuchlich ist). Und es ist ja wohl kein Zufall, daß zu dem Zeitpunkt, da es Nadar (mit ausgezeichneten Resultaten) gelingt, jene Bürger zufriedenzustellen, die ihr Porträt den Nachkommen zu überliefern wünschen, der impressionistische Maler sich auf das Experiment der *plein air*-Malerei einläßt und nun nicht mehr das malt, was wir einer endlichen Wahrnehmung zufolge zu sehen glauben, sondern den Wahrnehmungsprozeß selbst, in dem wir, in der Interaktion mit den physikalischen Phänomenen des Lichts und der Materie, den Akt des Sehens vollziehen.⁸ Es ist auch kein Zufall, daß das Programm einer „Dichtung der Dichtung“ ausgerechnet zu Beginn des 19. Jahrhunderts

auftritt - die Beben der Massenkultur sind längst zu vernehmen, seit rund hundert Jahren (ein deutlicher Beleg dafür sind der Journalismus und die volkstümlichen Erzählungen des 18. Jahrhunderts), und die Dichter erwiesen sich als wachsame Visionäre, die der Krise zu begegnen suchten, bevor sie sich makroskopisch ausbreitete.

Wäre nun der Kitsch, wie zunächst vermutet, lediglich ein Bündel von Botschaften, die die Kulturindustrie zum Zweck der Befriedigung bestimmter Nachfragen aussendet, ohne daran einen Kunstanspruch zu knüpfen, so bestünde keinerlei dialektische Spannung zwischen Avantgarde und Kitsch und die Massenkultur könnte auch nicht zum Surrogat der Kunst gestempelt werden. Stellt man sich die Massenkommunikation als intensive Zirkulation in einem Nachrichtennetz vor, deren oberster Zweck die Geschmacksbefriedigung ist, so gibt es keinen anstößigen Widerspruch zwischen der Kunst einerseits und der Kommunikation von Rundfunknachrichten, der Überredung durch Werbung, den Verkehrsschildern und den Fernsehinterviews mit dem Premierminister andererseits.⁹ Derlei flinken Entdifferenzierungen liegt jedoch ein Denkfehler zugrunde, den eben diejenigen machen, die an „Ästhetiken“ des Fernsehens bauen, ohne zwischen dem Fernsehen als allgemeinem Übermittlungsinstrument für Informationen, als *Dienstleistung*, und dem Fernsehen als besonderem Übermittlungsinstrument für eine Kommunikation zu Kunstzwecken zu unterscheiden. Welchen Sinn hat es, darüber zu streiten, ob es guter oder weniger guter Geschmack sei, einen Gefühlsreiz auszulösen, wenn es entweder um ein Straßenschild geht, das die Automobilisten zur Vorsicht ermahnen soll, oder um ein Werbeplakat, das die Käufer zu einer Kaufentscheidung veranlassen soll? Das Problem ist jeweils verschieden: im Fall des Werbeplakats ist es ein moralisches, wirtschaftliches und politisches (es betrifft die Zulässigkeit psychologischen Drucks zu Profitzwecken), im Fall des Straßenschilds ein pädagogisches und zivilisatorisches.

Doch selbst wenn die Eigentümlichkeit der Massenkommunikation auch oder vor allem unter Gesichtspunkten bedacht werden soll, die von ästhetischen Bewertungen absehen, bleibt das Problem der Dialektik zwischen Avantgarde und Kitsch bestehen, und zwar in einem ganz fundamenta-

len Verstände. Denn nicht nur ist die Avantgarde eine Antwort auf die Verbreitung des Kitsches, sondern der Kitsch erneuert sich und blüht gerade deshalb, weil er unablässig die Entdeckungen der Avantgarde ausbeutet. So sieht sich diese gegen ihren Willen als Forschungslaboratorium der Kulturindustrie in Dienst genommen und reagiert auf diese Überlistung, indem sie neue, umstürzlerische Projekte entwickelt - darin liegt ein Problem, das den Diskurs über das Schicksal und die Rolle der Avantgarde in der Gegenwart betrifft -, während gleichzeitig die Industrie der Konsumkultur, angeregt durch die Projekte der Avantgarde, ungehindert als Vermittlungs-, Verbreitungs- und Anpassungsagentur wirkt, stets von neuem in kommerziellen Majuskeln vorschreibt, wie der *Effekt* angesichts von Formbildungsweisen zu erleben sei, die uns ursprünglich zum Nachdenken über die *Ursachen* veranlassen wollten.

Der Midcult

Wird die Dialektik in diesen sehr allgemeinen Termini festgehalten, ist ihr der Stachel gezogen. Zwar erscheint die Problemformulierung überzeugend. Aber wie sieht die Praxis aus? Wir wollen das prüfen. Beginnen wir bei der Produktion von Votivlämpchen, Nippssachen, Abenteuercomics, Kriminalromanen oder Westernserien. Wir haben es hier mit Botschaften zu tun, die ganz und gar auf den Effekt zugeschnitten sind (den Effekt der Anregung, der Ausflucht, der Trauer, der Freude usw.) und sich dazu auch der formbildenden Verfahrensweisen der Kunst bedienen. Sind die Antworten handwerklich geschickt, werden sie dem Fundus der Innovationen sowohl Instrumente als auch Ideen entleihen. (In dem Aufsatz *Lektüre von „Steve Canyon“* [in: Eco, 1964] können wir sehen, wie sich ein Zeichner von höchst kommerziellen Comics die raffinierten Techniken des Films zunutze machen kann.) Gleichwohl verlangt der Sender der Botschaft keineswegs, der Empfänger solle sich zu ihr als zu einem Kunstgebilde verhalten. Ebensowenig erwartet er, daß die Versatzstücke und geborgten Elemente besonders „gewürdigt“ werden. Er verwendet sie, weil sie ihm zweckdienlich erscheinen. Wenn Depero auf futuristische Malweisen zurückgreift, um Plakate für die Produkte

von Campari zu gestalten, oder wenn der Komponist von *Timpan Alley* Beethovens Thema *Für Elise* übernimmt, um ein angenehmes Tanzstückchen zu machen, sind Kriterien des täglichen Gebrauchs und Verbrauchs am Zuge, nicht solche der ästhetischen Erfahrung. Der Konsument des Produkts kommt dabei vielleicht mit der Aura von Stilformen in Berührung, doch deren Herkunft und Bedeutung bleiben ihm dunkel. Er schätzt daran die formale Ordnung, die funktionale Wirksamkeit, genießt wohl auch eine gewisse ästhetische Erregung, die freilich keine „hohen“ Werte zu vermitteln vorgibt. Kurz, es liegen hier Massenprodukte vor, die auf Effekte ausgehen, nicht auf künstlerische Vollkommenheit.

Scharfsinnige Kritiker der Massenkultur haben dies, mehr oder weniger klar, durchaus bemerkt. Sie rechneten die „funktionalen“ Produkte dem Ramsch und Abfall zu (da sie die ästhetische Thematik nicht aufnehmen, sind sie für den Gebildeten uninteressant) und konzentrierten ihre Aufmerksamkeit auf die Innenausstattung eines anderen Kulturniveaus, nämlich des „mittleren“. Für MacDonald hat die Massenkultur des unteren Niveaus, der *Masscult*, immerhin eine gewisse historische Berechtigung und eine eigentümliche Spannkraft - ähnlich wie der von Marx und Engels beschriebene Frühkapitalismus -, deren Dynamik die Klassenschränke, die kulturellen Überlieferungen und die Geschmacksdifferenzierungen beiseiteschiebt und eine umstrittene, gar verachtenswerte, aber homogene demokratische „Kulturgemeinschaft“ errichtet. (Mit anderen Worten, der *Masscult*, auch wenn er sich auf Standards der Avantgarde beruft, ist seiner unreflektierten Zweckbestimmtheit wegen weder ein stiller Rivale noch ein Ableger der hohen Kultur, auch nicht in den Augen der Konsumenten.) Ganz anders hingegen der *Midcult*, ein Bastard des *Masscult*, der als „Korrumpierung der Hochkultur“ erscheint und ebenso wie der *Masscult* den Wünschen des Publikums unterliegt, die Adressaten jedoch scheinbar einer privilegierten und schwierigen Erfahrung aussetzt. Um zu begreifen, was MacDonald unter *Midcult* versteht, lohnt es sich, ihm bei seiner boshaften und witzigen Analyse von Hemingways *Der alte Mann und das Meer* zu folgen.¹⁰

Im Œuvre Hemingways bildet sich die Dialektik zwischen

Avantgarde und Kitsch selber ab - einerseits eine Schreibweise, die unverkennbar die Entdeckung von Wirklichkeit betreibt, andererseits die allmähliche, fast lautlose Umpolung dieser Schreibweise auf Bedürfnisse und Forderungen eines Durchschnittspublikums, das ebenfalls in den Genuß der Provokationen dieses Schriftstellers kommen möchte. MacDonald zitiert den Anfang einer der frühen Erzählungen, *The Undefeated*[*Der Unbesiegte*], der in den zwanziger Jahren geschriebenen Geschichte eines „angeschlagenen“ Toreros:

„Manuel Garcia stieg die Treppe zu Don Miguel Retanas Büro hinauf. Er stellte seinen Handkoffer hin und klopfte an die Tür. Niemand antwortete. Manuel spürte draußen auf dem Gang, daß jemand im Zimmer war. Er spürte es durch die Tür.“

Dies ist charakteristischer „Hemingway-Stil“. In wenigen Worten wird eine Situation durch Verhaltensweisen wiedergegeben, das Thema eingeführt: ein erledigter Mann, der sich zum letzten Kampf stellt. Man vergleiche das mit dem Anfang von *Der alte Mann und das Meer*; auch hier die Vorstellung eines erledigten Mannes, der sich zum letzten Kampf stellt:

„Er war ein alter Mann, der allein in einem kleinen Boot im Golfstrom fischte, und er war jetzt vierundachtzig Tage hintereinander hinausgefahren, ohne einen Fisch zu fangen. In den ersten vierzig Tagen hatte er einen Jungen bei sich gehabt. Aber nach vierzig fischlosen Tagen hatten die Eltern des Jungen ihm gesagt, daß der alte Mann jetzt bestimmt für immer *salao* sei, was die schlimmste Form von Pechhaben ist, und der Junge war auf ihr Geheiß in einem anderen Boot mitgefahren, das in der ersten Woche drei gute Fische gefangen hatte. Es machte den Jungen traurig, wenn er den alten Mann jeden Tag mit seinem leeren Boot zurückkommen sah, und er ging immer hinunter, um ihm entweder die aufgeschnittenen Leinen oder den Fischhaken und die Harpune oder das Segel, das um den Mast geschlagen war, hinauftragen zu helfen. Das Segel war mit Mehlsäcken geflickt, und zusammengerollt sah es wie die Fahne der endgültigen Niederlage aus.“

MacDonald bemerkt, dieser Text sei in der schiefen bibelhaften Prosa verfaßt, wie sie Pearl S. Buck in *The Good Earth* gebrauchte („ein Stil, der auf die *midbrows* eine verhängnisvolle Anziehungskraft auszuüben scheint“), mit einer Vielzahl von „und, und, und“, die dem Ganzen Rhythmus einhauchen sollen. Die Personen sind in eine Aura der Allgemeinheit getaucht (der *Alte*, das *Kind*), in der sie bis

zum Ende belassen werden, um den Eindruck zu betonen, daß sie keine Individuen, sondern „Universalien“ sind - und der Leser durch sie eine tiefreichende Einsicht in die Wirklichkeit gewinne. *The Undefeated* zählt 57 Seiten, *Der alte Mann und das Meer* 140. Doch im ersten Text geschieht mehr, als gesagt wird; im zweiten ist das Gegenteil der Fall. Die zweite Erzählung bewegt sich nicht nur im Sog einer falschen Universalität; sie setzt auch das in Betrieb, was MacDonald „constant editorializing“ [„dauernden Leitartikel-Stil“] nennt (was nichts anderes bedeutet, als daß die Werbung für das Produkt ins Produkt hineinverlegt wird, wie wir es bereits am „schönen und gefälligen Werk“ von Danese Ugieri beobachtet haben). An einem bestimmten Punkt läßt Hemingway den Protagonisten den Satz sprechen: „Ich bin ein seltsamer Alter“, und MacDonald kommentiert mitleidlos: „Beweise es, Alter, rede nicht nur.“ Es ist klar, was den *Midcult* an einer solchen Erzählung beeindruckt: die Erinnerung an die Stilmittel des frühen, noch unverbrauchten und unbeständigen Hemingway, die hier, verdünnt, in Reflexen Widerscheinen, jedoch nicht wirklich assimiliert sind. Das Unglück des Alten wird nicht dargestellt, sondern erklärt, indem, beispielsweise, vor den Augen des Lesers ein Segel geschwenkt wird, das wie „das Banner einer endgültigen Niederlage“ aussieht (das Segel ist das Pendant zur „holden Stille“ und dem „fernen Rauschen“ im Gemach Brunhilds im ersten Zitat, das wir untersucht haben). Es liegt auf der Hand, daß den Leser die Rede vom Segel-Banner nicht leicht überzeugen würde, gemahnte ihn diese Metapher nicht vage an ähnliche Metaphern, die zwar in anderen poetischen Zusammenhängen entstanden, inzwischen aber von der literarischen Tradition festgeschrieben worden sind. Ist so der Anmutungsring einmal geschlossen und der „Eindruck“ empfunden (auch der Eindruck, daß der Eindruck „poetisch“ sei), ist das Spiel gewonnen. Der Leser ist sich bewußt, Kunst erlebt und durch die Schönheit hindurch der Wahrheit ins Antlitz geblickt zu haben. Hemingway ist, in der Tat, ein Autor „für alle“. Es gibt Darstellungen der *condition humaine*, die so weit ausgespannt sind, daß das, was sie uns mitteilen, gut ist für alle Verwendungszwecke und keinen. Ihre Information versichert in deren Verkleidung: Die Hülle ist die ganze Aus-

kunft. Wir erinnern an die Hinweise von Broch und von Egenter auf die Lüge und das auf die Lüge reduzierte Leben. So gesehen nimmt der *Midcult* wahrlich die Gestalt des Kitsches an; er wird zur Maschinerie der Tröstung und der Ausflüchte: Täuschung als Handelsware.

Der von MacDonald zitierte Text ist aus folgenden Gründen ein Beispiel für den *Midcult*:

1. er macht Anleihen bei Verfahrensweisen der Avantgarde und paßt sie der Konfektionierung einer Botschaft ein, die für alle verständlich und genießbar ist;
2. er benutzt diese Verfahrensweisen erst dann, wenn (und weil) sie bekannt, verbreitet, bereits *konsumiert* sind;
3. er konstruiert die Botschaft nach Maßgabe der Effekte, die sie bewirken soll;
4. er stellt den Konsumenten zufrieden, indem er ihn davon überzeugt, das Herz der Kultur schlagen gehört zu haben.

Finden sich nun diese vier Bedingungen in allen *Midcult*-Produkten oder vereinigen sie sich hier in einer besonders tückischen Weise? Hat man es immer noch mit *Midcult* zu tun, wenn eine der Bedingungen fehlt? Wenn MacDonald auf andere *Midcult*-Beispiele hinweist, scheint er zwischen verschiedenen Auffassungen zu schwanken, die jeweils einen oder mehrere der genannten Punkte betreffen. *Midcult* ist für ihn z. B. die *Revised Standard Version of the Bible*, die unter der Ägide der Yale Divinity School veröffentlicht wurde, eine Version, „die eines der größten Denkmäler der englischen Prosa - die Version von King James - zerstört, um den Text ‚für das heutige Publikum klar und bedeutungsvoll zu machen‘, was gleichbedeutend damit ist, die Westminster Abtei in Stücke zu schlagen, um aus den Bruchstücken Disneyland aufzubauen“. In diesem Fall wird der *Midcult* mit Popularisierung (Punkt 1) gleichgesetzt, die an sich verwerflich sei. *Midcult* ist ferner der *Book-of-the-Month-Club*, weil er „mittlere“ Werke à la Pearl S. Buck verbreitet und somit als Kunst verkauft, was nur ordentliche Konsumware ist (Punkt 4 und 5). *Midcult* ist *Unsere kleine Stadt* von Wilder, ein Stück, das ein von der Avantgarde entwickeltes Darstellungsmittel: den Verfremdungseffekt, zur Betäubung des Zuschauers anstatt zu dessen kritischer Selbstaufklärung einsetze (Punkt 3). Daneben aber erscheint, einigermaßen merkwürdig, als Beispiel des *Midcult*

das mittlere *design*, das die ehrwürdigen Entdeckungen des Bauhauses zu Gebrauchswaren herabstufe (Punkt 2) - ein ziemlich untaugliches Argument deshalb, weil ja die Architekten und Designer des Bauhauses bewußt Gebrauchsformen entwarfen, die weite soziale Verbreitung finden sollten. So lastet denn auf erheblichen Teilen von MacDonalds Beweisführung der Verdacht, ihn irritiere insbesondere der Sachverhalt der Popularisierung, die er übrigens ganz und gar einsinnig interpretiert: ohne den Entropien und Transformationen Rechnung zu tragen. Die Avantgarde, die „hohe“ Kunst, ist ihm vorbehaltlos das Reich des Wertvollen, und jeder Versuch zur „Vermittlung“ dieser Werte (vor allem der Formbildungsweisen der Avantgarde) wird beargwöhnt. Das zentrale Kriterium des Kunstwerks scheint seine Nicht-Verbreitung, ja, seine Nicht-Verbreitbarkeit zu sein. So erscheint denn die Kritik am *Midcult* wie eine gefährliche Einführung in das Spiel von *in* und *out*: Etwas, das anfänglich den *happy few* reserviert war, büßt seinen Wert und seine Bedeutung ein, sobald (weil?) es von vielen geschätzt und erstrebt wird.¹¹ Damit setzt sich der snobistische Kritiker an die Stelle des kritischen Soziologen. Und die Achtung der Bedürfnisse der Vielen wird in prekärer Weise von dem Geschmack und der Urteilsfähigkeit des Kritikers abhängig gemacht, der Gefahr läuft, gerade von dem mittleren Publikum konditioniert zu werden, das er verabscheut: Sicherlich wird er zwar nicht mögen, was das mittlere Publikum mag; aber er wird verachten, was es liebt. In beiden Fällen befiehlt das mittlere Publikum, und der aristokratische Kritiker ist zum Opfer seines eigenen Spiels geworden.

Die Gefahr liegt darin, daß einer ästhetischen Soziologie der Formabnutzung Überheblichkeit unterstellt wird. Daß Formbildungsweisen, Ausdrücke und Metaphern sich abnutzen, ist zwar eine gesicherte Tatsache. Aber wer legt das Kriterium fest, den Grad der Abnutzung zu beurteilen? Warum nutzt sich ein bestimmter Karosserieschnitt ab? Und für wen? Die Differenz zwischen kritischer Sensibilität und snobistischem Tick schmilzt hier rapide. Am Ende entpuppt sich die Kritik an der Massenkultur als deren letztes und raffiniertestes Produkt. Eine Geschmackskritik, die dem privaten Geschmacksempfinden des Einzelnen, den

angewöhnten Bewertungen überlassen wird, gerät leicht zu einer sterilen Spielerei, die uns zwar angenehme Gefühle verschaffen mag, die aber den kulturellen Phänomenen einer Gesellschaft nicht beikommt. Die Kategorien des guten und schlechten Geschmacks können dann keineswegs mehr dazu dienen, die Zweckbestimmtheit (Funktionalität) einer Botschaft zu definieren, die im Kontext einer Gruppe oder einer Gesellschaft wahrscheinlich noch viele andere Funktionen erfüllt. Die Massengesellschaft ist reich an Bestimmungen und Möglichkeiten; die vielfältigen Verschränkungen und Verweisungen zwischen der Kultur der Entdeckungen, der Kultur des reinen Konsums, der Populär- und Vermittlungskultur, die in ihr sich einstellen, lassen sich unter den Titeln des Schönen und des Kitsches nicht erfassen.

In den hochnäsig Verdammungen des Massengeschmacks, in dem mißtrauischen Appell an eine Gemeinschaft der Kenner und Genießer, die allein in der Lage seien, die entlegenen und heimlichen Schönheiten der Botschaft der großen Kunst (oder der noch nicht allgemein verbreiteten Kunst) aufzunehmen, ist kein Platz für den mittleren Konsumenten, der am Ende eines Tages von einem Buch oder einem Film einige Anregung erwartet oder erhofft (den Schauder, das Lachen, das Pathetische), um sein inneres Gleichgewicht wiederherzustellen. Das Problem einer ausbalancierten kulturellen Kommunikation besteht nicht darin, diese Botschaften abzuschaffen, sondern darin, sie zu dosieren - und zu vermeiden, daß sie als Kunst verkauft und rezipiert werden.

Eine Analyse der Botschaft in ihrer gewöhnlichen Form und in ihrer privilegierten Form (der poetischen Botschaft) kann uns vielleicht helfen, diesem Problem auf den Grund zu kommen und die Vielfalt der Nutzungsarten von kulturellen Gegenständen besser zu verstehen. Sie kann uns vielleicht auch helfen, in der Struktur der Botschaft selbst die Triebfeder des Kitsches (die Möglichkeit, als Kitsch zu fungieren) zu bestimmen: die Maßlosigkeit, die falsche kontextuelle Geschlossenheit, kurz, die Lüge, den Betrug, der nicht auf der Ebene der Inhalte, sondern auf jener der Kommunikationsform selberstattfindet.

Die Struktur der poetischen Botschaft

Auslösung von Effekten und *Popularisierung abgenutzter Formen* scheinen die beiden Pole zu sein, zwischen denen die Definition des *Midcult* oder des Kitsches schwankt. Es ist jedoch offensichtlich, daß im ersten Fall von einem formalen Merkmal der Botschaft, im zweiten von ihrem historischen „Schicksal“, einer ihrer gesellschaftlichen Dimensionen, die Rede ist.

Man kann nun freilich die beiden Pole miteinander verknüpfeln, indem man sie als zwei abgeleitete Erscheinungen *einer Konstellation* betrachtet. Wenn Adorno von der Reduktion des musikalischen Gebildes auf einen „Fetisch“ spricht¹² - und hervorhebt, daß dies nicht nur dem banalen Schlager, sondern auch dem bedeutenden Werk widerfährt, sobald es in den Kreislauf der Massenkultur eintritt –, dann meint er ja wohl, daß es nicht darum geht, ob der Hörer einer Komposition eine auf Effektauslösung gerichtete Botschaft genießt oder ob er abgenutzte Formen unter dem Siegel ästhetischer Erfahrung aufnimmt; ausschlaggebend sei vielmehr, daß das Verhältnis des Konsumierenden zum kommerzialisierten Kunstprodukt grundsätzlich unreflektiert, also das zu einem Fetischobjekt sei, gleichgültig, ob es sich um gute oder schlechte Musik handele. Der Markt spreche das Urteil - der Markt allein. Wir haben diese Einschätzung schon an früherer Stelle als unproduktiv kritisiert und hervorgehoben, daß die Einstellungen im Felde des Massenkonsums differenzierter sind, als eine so radikal negative Kritik behauptet.

Versuchen wir also festzustellen, was mit einem unbestreitbar wertvollen Werk geschieht (Beethovens *Fünfter*, der *Mona Lisa*), sobald es in den Kreislauf des Massenkonsums eingeführt wird, und nach welchem Mechanismus ein in denselben Kreislauf eingelassenes Produkt funktioniert, das aus Elementen zusammengesetzt ist, die auf einfacheren Stufen und in minder komplexen Zusammenhängen der Kreativität entwickelt worden sind.

Ein Ansatzpunkt ist vielleicht die Hypothese vom Kunstwerk als *Struktur* - wobei dieser Ausdruck als Synonym für *Form* verstanden und nicht allein deshalb verwendet wird, weil er den Anschluß an andere Strukturuntersuchungen er-

möglichst, sondern auch, weil „Form“ die Vorstellung eines quasi biologischen Organismus wecken könnte, der in seinen Teilen so eng verwoben ist, daß er sich als unzerlegbar erweist. Mit dem Begriff „Struktur“ indes verbindet sich der Gedanke einer Beziehung zwischen Elementen, die zwar zu einer Struktur gehören, die sich aber von ihr abtrennen und in andere Strukturzusammenhänge einfügen lassen.

Ein Kunstwerk als Struktur ist ein System von Beziehungen zwischen vielfältigen Elementen (materielle Elemente, die für die Objekt-Struktur konstitutiv sind; das System von Bezügen, auf die das Werk hinweist; das System psychischer Reaktionen, die das Werk auslöst und koordiniert, usw.), das sich auf verschiedenen Ebenen bildet (Ebene der visuellen oder klanglichen Rhythmen, Ebene der Handlung, Ebene der koordinierten ideologischen Gehalte, usw.).¹³ Die Einheit dieser Struktur, das, was ihre ästhetische Qualität ausmacht, gründet darin, daß sie auf allen Ebenen nach einer erkennbaren Verfahrensweise organisiert ist: nach der *Formbildungsweise*, die den Stil konstituiert und in der sich die Persönlichkeit des Autors, die Eigentümlichkeiten der Epoche und des kulturellen Zusammenhangs der Schule, der das Werk angehört, bekunden.¹⁴ Es ist seine Struktur, die es uns erlaubt, jene Elemente der Formbildungsweise zu bestimmen, die wir als *Stilmittel* bezeichnen; jedes einzelne dieser Stilmittel ist durch bestimmte Eigenschaften an die anderen Stilmittel und an die Struktur zurückgebunden. Daher kann von einem Stilmittel auf die Struktur des gesamten Werkes geschlossen werden oder läßt sich ein zerstörter Teil rekonstruieren.

In dem Maße, wie es gelungen ist, wirkt ein Kunstwerk schulbildend und ruft es Nachahmer auf den Plan. Allerdings kann es auf zwei Weisen Schule machen - entweder dadurch, daß es sich als konkretes Beispiel einer Formbildungsweise anbietet, so daß ein anderer Künstler, der sich davon inspirieren läßt, durchaus eigenständige und originelle Verfahrensweisen entwickeln kann; oder dadurch, daß es Stilmittel zur Ausbeutung freigibt, die auch unabhängig von ihrem ursprünglichen Zusammenhang verwendbar sind und dennoch ihre Kraft bewahren (und sei es durch Erinnerungsanreiz, so daß jemand, der ein Stilmittel identifiziert, das in einem bestimmten Kontext gebraucht worden ist, un-

willkürlich veranlaßt wird, seine Herkunft zu erinnern - wobei er, ohne sich dessen bewußt zu sein, auf den neuen Kontext einen Teil jener Zustimmung überträgt, die dem ursprünglichen Kontext galt).

Wir haben nun freilich eine Reihe von Begriffen eingeführt, die es erschweren, eine künstlerische Struktur als eine Ganzheit von inneren, selbständigen Beziehungen aufzufassen. Wir sagten, das Werk koordiniere ein System von externen Bezügen (die Signifikate der Wörter-Signifikanten eines Gedichtes, die naturalistischen Bezüge der Figuren auf einem Bild, usw.); es koordiniere bei seinen Rezipienten oder Interpreten psychische Reaktionen; es verweise durch seine Formbildungsweise auf die Persönlichkeit des Autors und auf die kulturellen Eigentümlichkeiten eines Zeitalters usw. Ein Werk ist somit ein *System von Systemen*, wovon einige nicht die formalen Beziehungen innerhalb des Werkes betreffen, sondern die des Werkes zu seinen Benutzern und zum kulturgeschichtlichen Kontext, in dem es entstanden ist. So gesehen teilt ein Kunstwerk gewisse Kennmale mit jeder Art von Botschaft, die von einem Autor an einen Empfänger gerichtet wird (und die folglich nicht ein einzelnes Faktum, sondern ein Knoten in einem Netz von Verhältnissen ist). Prüfen wir also zunächst die Eigenschaften der kommunikativen Botschaft im allgemeinen und danach die Unterscheidungsmerkmale einer künstlerischen Botschaft. Der Einfachheit halber werden wir vornehmlich die sprachliche Botschaft betrachten, da die wertvollsten Einsichten der modernen Kommunikationstheorie an Erfahrungen mit solchen Botschaften gewonnen worden sind.¹⁵ Die sprachliche Botschaft stellt in der Tat ein Kommunikationsmodell dar, das sich vorzüglich zur Beschreibung anderer Kommunikationsformen verwenden läßt.

Die Grundfaktoren der Kommunikation sind: *Urheber* (Informationsquelle, Autor), *Empfänger*, *Thema* der Botschaft und der *Code*, auf den sich die Botschaft bezieht. Die Sendung einer verständlichen Botschaft beruht auf einem System vorhersehbarer Möglichkeiten, einem Klassifikationssystem, das den Bestandteilen der Botschaft einen Wert und eine Bedeutung zuordnet. Dieses System ist der *Code*, die Gesamtheit der Transformationsregeln, die für jeden Terminus konventionalisiert und reversibel sind. Bei der sprachli-

chen Botschaft besteht der Code aus jenem System von konventionalisierten Institutionen, das die Sprache (*la langue*) ist. Als Code legt die Sprache (*langue*) das Verhältnis zwischen einem Signifikanten und dessen Signifikat bzw. zwischen einem Symbol und dessen Referenten fest, sowie die Regeln für die Kombination der verschiedenen Signifikanten.¹⁶ Innerhalb einer Sprache bilden sich beim Urheber der Botschaften fortschreitende Skalen der Autonomie heraus.

„Was die Kombinationen der distinktiven Merkmale der Phoneme anbetrifft, so ist die Freiheit des individuellen Sprechers gleich Null. Der Code sieht bereits alle Möglichkeiten vor, die in einer gegebenen Sprache ausgenutzt werden können. Die Freiheit, Phoneme zu Wörtern zu kombinieren, ist eng begrenzt [sie ist vom Lexikon festgelegt, U. E.] und bleibt auf die seltenen Fälle der Wortneuprägung beschränkt. Bei der Satzbildung aus Wörtern besitzt der Sprecher größere Freiheit. Schließlich verlieren bei der Kombination von Sätzen zu größeren Äußerungen die obligatorischen syntaktischen Regeln ihre Wirksamkeit, so daß die Freiheit der individuellen Sprecher, neue Kontexte zu schaffen, in bedeutendem Maße wächst, obwohl auch hier die zahlreichen stereotypen Äußerungen nicht übersehen werden dürfen.“¹⁷

Jedes sprachliche Zeichen ist aus konstituierenden Elementen zusammengesetzt und kommt in *Kombination mit* anderen Zeichen vor - es ist ein *Kontext* und geht in einen Kontext ein. Es wird jedoch durch einen Akt der *Selektion* aus Alternativen ausgewählt, um dann in einen Kontext eingefügt zu werden. Jeder Hörer, der eine Botschaft erfassen will, versteht sie als eine *Kombination* aus konstituierenden Bestandteilen (Sätze, Wörter, Phoneme - die sich entweder durch Verkettung oder Zusammenwirken kombinieren lassen, je nachdem, ob sie sich in einem mehrdeutigen oder einem linearen Kontext verbinden), *ausgewählt* aus dem Repertoire aller möglichen konstituierenden Bestandteile, das der Code ist (im vorliegenden Fall: die gegebene Sprache). Der Empfänger muß also die empfangenen Zeichen ständig sowohl auf den Code als auch auf den Kontext beziehen.¹⁸ Jakobson betont, daß sich „der Code nicht auf das beschränkt, was die Ingenieure den ‚rein kognitiven Inhalt der Rede‘ [und somit ihren semantischen Aspekt, U. E.] nennen: die stilistische Schichtung der lexikalischen Symbole, sowie die vorgeblich ‚freien‘ Variationen sind sowohl in ih-

rer Konstitution als auch in ihren Kombinationsregeln vom Code „vorgesehen und vorbereitet“.¹⁹ Der Code meint also ein Organisationssystem, das über die Anordnung der Signifikate hinausgeht; doch zugleich betrifft der Begriff des Codes ein Organisationssystem diesseits der Signifikate, diesseits eben jener phonologischen Organisation, aufgrund derer die Sprache in der mündlichen Rede die endliche Reihe von elementaren Informationseinheiten unterscheidet: die Phoneme (die in einem System von binären Oppositionen organisiert sind).

Auch die Psychologie stützt sich auf die Informationstheorie, um den sensorischen Empfang von Reizen als den von Informationseinheiten und die Prozesse der Koordinierung der Informationsreize als eine Decodierung von Botschaften zu beschreiben. Ob der Code für angeboren oder für kulturell erworben gehalten wird (und ob er den objektiven Code, aufgrund dessen die Reize sich zu *Formen* bilden, noch bevor sie als Botschaften empfangen und decodiert werden, reproduziert oder nicht), ist ein Problem, das uns hier nicht beschäftigen muß. Fest steht, daß der Begriff des Codes auch in dieser Weise gedacht werden muß, sobald wir die poetische Botschaft zu definieren versuchen, *da auch bei ihr die Wahrnehmung der Botschaft als konkrete Organisation von Sinnesreizen zu bewerten ist*. Der Rekurs auf den Wahrnehmungscode wird ein um so größeres Gewicht bekommen, je mehr man von Botschaften, die Bezeichnungsfunktionen erfüllen (wie die sprachlichen Botschaften), zu Botschaften von der Art der Plastik oder des Klangs übergeht, die deutlich der sensorischen Decodierung bedürfen.

Nachdem dies geklärt ist, kehren wir zum Verhältnis von Botschaft und Empfang in der Sprache zurück.

Der Empfänger hat eine Botschaft vor sich und muß sie interpretieren, was im wesentlichen auf ihre Decodierung hinausläuft. In dem Maße, wie der Urheber die Botschaft so zu decodieren verlangt, daß sie ein eindeutiges und präzises Signifikat ergibt, das genau dem entspricht, was er zu kommunizieren beabsichtigte, wird er in die Botschaft selbst Verstärkungen und Wiederholungen einbauen, die sowohl die semantischen Beziehe der Termini als auch die syntaktischen Relationen zwischen ihnen eindeutig festlegen helfen: Die Botschaft wird folglich um so eindeutiger

sein, je *redundanter* sie ist und je öfter die Signifikate bestätigt werden. Jeder Code enthält Regeln zur Erzeugung von Redundanz, und in der gesprochenen Alltagssprache hat - nach Sprache verschieden - ein großer Teil der Elemente einer Botschaft reine Redundanzfunktion. Die Redundanz trägt dazu bei, die Eindeutigkeit der Botschaft zu betonen. Eindeutig ist eine Botschaft, die das Verhältnis, das der Urheber zwischen Signifikanten und Signifikaten herstellt, mit dem, das der Decodierende herstellen wird, zur Deckung bringt. (In der Semantik spricht man in einem solchen Fall von referentieller *Proposition*.) Dann sieht sich der Decodierende unmittelbar auf einen Code verwiesen, den er vor dem Empfang der Botschaft kannte, und er kann annehmen, daß die Botschaft alle Vorschriften des Codes zu befolgen trachtet.

Die von uns als „poetisch“ hervorgehobene Botschaft scheint nun allerdings von einer fundamentalen *Mehrdeutigkeit* geprägt zu sein: Sie verwendet die Ausdrücke absichtlich so, daß deren referentielle Funktion verändert wird. Sie stellt die Ausdrücke in syntaktische Relationen, die den gewohnten Coderegeln zuwiderlaufen. Sie eliminiert die Redundanzen, so daß Stellung und referentielle Funktion eines Ausdrucks auf mehrere Weisen interpretiert werden können; sie läßt sich nicht eindeutig decodieren; sie macht glauben, der herrschende Code werde so nachhaltig verletzt, daß er nicht mehr zur Decodierung der Botschaft dienen könne. Dies alles bedeutet, der Empfänger findet sich in der Lage eines Kryptoanalytikers, der zur Decodierung einer Botschaft gezwungen wird, deren Code unbekannt ist, wobei er den Code nicht aus Kenntnissen ableiten kann, die der Botschaft vorausgingen, sondern ihn aus dem Kontext der Botschaft selbst erschließen muß.²⁰ Dadurch verschiebt sich das Interesse des Empfängers von den Signifikaten, auf die ihn die Botschaft verweisen könnte, auf die Struktur der Signifikanten: Indem er so verfährt, folgt er dem Gesetz der poetischen Botschaft, die sich eben deshalb als mehrdeutig konstituiert, weil sie sich selbst zum Hauptgegenstand der Aufmerksamkeit macht: „Die Hervorhebung der Botschaft durch sich selbst ist das, was eigentlich die poetische Funktion auszeichnet.“²¹ Begreift man die Kunst als eine autonome Operation, als *Formbilden um des Formhildens willen*, so

setzt man den Akzent auf genau diesen Sachverhalt, der in der Terminologie der Kommunikationstheorie und der strukturalistischen Linguistik folgendermaßen umschrieben worden ist: „Die Hervorhebung der Botschaft als solche, die Akzentuierung der Botschaft durch sich selbst, charakterisiert [...] die poetische Funktion der Sprache.“²² Das heißt, die Mehrdeutigkeit ist hier kein zufälliges Merkmal der Botschaft; sie ist ihr fundamentaler Antrieb, der den Decodierenden zwingt, in ihr nicht lediglich einen Träger von Signifikaten zu sehen, so daß sie vergessen werden könnte, sobald die Signifikate verstanden worden sind. Anders ausgedrückt: Die poetische Botschaft ist eine ständige Quelle von nicht festlegbaren Signifikaten, die zu ständiger Decodierung auffordert, gleichzeitig die möglichen Decodierungen organisiert und die Treue der Interpretationen auf die Probe stellt, indem sie diese jeweils auf die *Struktur der Botschaft* zurückspiegelt.²³ Dies ist, genau besehen, die Definition der Kunst als *offene Erfahrung*, eine Definition, die sicherlich nicht von den Kommunikationstheoretikern und den strukturalistischen Linguisten erfunden worden ist.²⁴ Angefangen bei der Rede von der konstitutiven Spannung zwischen *Vollendung* und *Unerschöpflichkeit*²⁵, über die Konzepte einer Dialektik zwischen *Form* und *Offenheit*, die sich unschwer bestätigen lassen,²⁶ bis zu den jüngsten radikalen Behauptungen, das Kunstwerk sei ein sprachliches Schema, das die Geschichte immer wieder neu auffülle,²⁷ hat die zeitgenössische Ästhetik dieses Themas in vielen Anläufen erörtert. Wir wollen in diesen Überlegungen nicht fortfahren. Uns geht es hier um den Nachweis, daß der Decodierende angesichts der poetischen Botschaft in eine hohe interpretative Spannung deshalb versetzt ist, weil die Mehrdeutigkeit, indem sie sich als Verstoß gegen den Code realisiert, *Überraschung* erzeugt.²⁸ Das Kunstwerk stellt sich uns als eine Botschaft dar, deren Decodierung einem Abenteuer gleichkommt - es wartet mit einer Organisationsweise von Zeichen auf, die der übliche Code nicht vorsah. Die Folge davon ist, daß der Empfänger bei der Aufgabe, den neuen Code zu entdecken (der typisch für dieses Werk und gleichwohl mit dem gewohnten Code verbunden ist, den es zum Teil verletzt und zum Teil bereichert), sich sozusagen selbst in die Botschaft einführt, indem er eine

Reihe von Hypothesen darauf ansetzt. Mangels eines externen Codes, auf den er sich ganz verlassen könnte, erhebt er das System von Annahmen, zu dem seine Sensibilität, seine Neugier und seine Wahrnehmungskraft sich zusammengefunden haben, zum hypothetischen Code. Das Verstehen des Werkes geht aus dieser Interaktion hervor.²⁹

Ist das Kunstwerk einmal „erfaßt“ und in den Kreislauf der Rezeptionen eingelassen, wovon jede sich mit den Resultaten der vorangegangenen Decodierungen anreichert (daher die Rolle der Kritik), droht es in der Gewöhnung unterzutauchen, die der Empfänger in seinem Umgang mit Kunst allmählich entwickelt hat. Jeder neue Verstoß gegen den Code (jede neue Formbildungswise) wird zu einer neuen Möglichkeit des Codes, jedenfalls in dem Maße, wie Ausdrücke akzeptabel werden, die vorher für abweichend galten. Die poetische Botschaft trifft daher auf einen *vorbereiteten* Empfänger (weil er ihre Erfahrung schon oft gemacht hat und auch weil in seiner kulturellen Umwelt zahlreiche Popularisierungen und Kommentare sie ihm vertraut gemacht haben), so daß die Mehrdeutigkeit *ihn nicht mehr überrascht*. Die Botschaft wird aufgenommen wie etwas, das auf einem erworbenen Code beruht. Sie wird interpretiert, indem man die am höchsten angesehene und bekannteste ihrer Decodierungen als Code auf sie anwendet (die gängige Interpretation oder, noch häufiger, eine Formel, die die gängige Interpretation zusammenfaßt). Dadurch verliert die Botschaft in der Wahrnehmung des Empfängers ihre informative „Ladung“. Die Stilmittel des Werkes haben sich *abgenutzt*.³⁰

Dies erklärt nicht nur, was man in Kategorien einer Soziologie des Geschmacks gemeinhin unter „Abnutzung der Formen“ versteht; es erklärt auch, warum eine Form zum „Fetisch“ werden kann, d. h. nicht mehr um ihrer selbst willen geachtet wird, sondern ihres sozialen oder kulturellen „Prestiges“ wegen. Die *Gioconda* deshalb zu lieben, weil sie Das Geheimnis, Die Vieldeutigkeit, Die Unaussprechliche Anmut oder Das Ewig Weibliche darstellt (der Gebrauch des Fetischs kann sogar noch nobistisch nuanciert sein: „War sie denn wirklich eine *Frau*?“, „Ein Pinselstrich mehr, und das Lächeln wäre nicht mehr dasselbe“, usw.), heißt, eine Botschaft zu akzeptieren, nachdem man ihr eine vorgän-

gige, zur Formel erstarrte Decodierung übergestülpt hat. In der Tat blickt man dann auf die *Gioconda* nicht mehr wie auf ein Bildnis, das seiner Struktur wegen hervorzuheben ist; man benutzt sie wie ein Zeichen, wie einen konventionellen Signifikanten, dessen Signifikat eine von der Reklame verbreitete Formel ist.

Wiedergewinnung der poetischen Botschaft

In diesem Sinne könnte eine Definition des Kitsches folgendermaßen lauten: Kitsch ist das, was abgenutzt erscheint; was zu den Massen oder zum mittleren Publikum deshalb gelangt, weil es abgenutzt ist; und was sich deshalb abnutzt (und damit verarmt), weil der Gebrauch, den eine große Anzahl von Leuten davon gemacht haben, seinen Verschleiß beschleunigt und verstärkt hat. Eine solche Definition stützt sich auf das Verhältnis des Adressaten zum Unerwarteten und zur Überraschung, welches eigentlich die Aufmerksamkeit auf die besondere Struktur der poetischen Botschaft lenken müßte. In Wirklichkeit jedoch gerät es in eine Krise. Diese Krise besagt aber nichts über die Struktur der Botschaft, die, objektiv gesehen, stets unverändert bleiben und stets jene kommunikativen Entwürfe mit sich führen müßte, die der Autor ihr eingepflanzt hat, indem er sich an einen idealen Empfänger mit einem bestimmten Code wandte.

Gerade weil die poetische Botschaft ihre eigene Struktur zum Hauptgegenstand der Betrachtung macht, ist sie komplexer als eine referentielle Botschaft. Diese nämlich muß, sobald sie die vom Code geforderten Konventionen erfüllt hat, aufgegeben werden, damit ihre eigenen Zeichen und "ihre Funktion im Kontext eindeutig werden. Dem Autor der referentiellen Botschaft stellen sich bei der Wahl der Termini keine besonderen Probleme: Haben zwei im Lichte des Codes dasselbe Signifikat, kann sowohl der eine als auch der andere verwendet werden, oder es werden, aus Gründen der Redundanz, beide gebraucht, und der eine bestätigt den anderen. Der Autor einer poetischen Botschaft dagegen betont jene Eigenschaften eines Ausdrucks, die einerseits dessen Referenz unscharf werden lassen und die ihn andererseits als Element einer kontextuellen Beziehung

und als Boten der Botschaft kenntlich machen. Mit anderen Worten, der Umstand, daß zwei Ausdrücke dasselbe Signifikat haben, löst für den Künstler gar nichts; denn der Klang des einen wird besser geeignet sein, mit dem Klang eines anderen kontextuellen Ausdrucks in Beziehung zu treten, und aus dem Aufeinandertreffen der beiden Klänge kann eine Assonanz entstehen, die den Empfänger aufmerksam macht und ihn dazu veranlaßt, die beiden Ausdrücke, die sonst vielleicht im Lichte des Codes ein eher schwaches Verhältnis zueinander hätten, miteinander zu verbinden, d. h. ein *notwendiges* Verhältnis zwischen beiden Ausdrücken zu erkennen.

Die poetische Botschaft erweist sich somit nicht nur als System von *Signifikaten*, das durch ein System von *Signifikanten* bezeichnet wird, sondern auch als *System der sinnlichen Reaktionen und der Phantasiereaktionen, die vom Material, aus dem die Signifikanten bestehen, ausgelöst werden*.³¹ Selbst innerhalb eines einzigen Verses bildet sich in der Poesie ein System sehr komplexer Beziehungen. Indem der Vers die Redundanzen ausschließt, verdichtet er in mehrdeutiger Weise in einem einfachen sprachlichen Schema eine unbestimmte Reihe von möglichen Signifikaten und konstituiert sich als das System aller *Signifikate*, die sich auf ihn übertragen lassen (das System aller Interpretationen, zu denen er einlädt; das System aller *patterns*, die er hervorrufen kann).³² Kurz, eine poetische Botschaft ist eine Struktur, die sich schwerlich in einer Definition einfrieren oder in einer konventionellen Formel zusammenfassen läßt. Und es ist nicht möglich, im Hinblick auf sie, wie bei referentiellen Botschaften, von „Abnutzung“ zu sprechen. Eine Botschaft wie „Nicht hinauslehnen“, die in Eisenbahnwagen zu finden ist, unzählige Male repetiert und zur Decodierung angeboten wird, setzt sich der Abnutzung geradezu aus: Niemand achtet mehr auf sie, wenn er sich anschickt, sich aus dem Fenster eines fahrenden Zuges zu beugen. Um sie wieder wirksam zu machen, müßte man sie in origineller Weise wiederholen oder mit dem Hinweis auf die angedrohten Geldstrafen für Zu widerhandeln versehen oder, noch besser, sie in eine neue, ungewohnte Formulierung übersetzen, die, ihrer Ungewöhnlichkeit wegen, stutzig machte. Zum Beispiel so: „Vor zwei Monaten lehnte sich Herr Rossi aus diesem Fenster

und verlor auf der Strecke Cavallermaggiore-Bra durch einen hervorstehenden Ast ein Auge."

Der Fall der poetischen Botschaft ist anders. Ihre Mehrdeutigkeit ist eine fortwährende Herausforderung an den zerstreuten Entzifferer, ein dauernder Appell zur Kryptoanalyse. Niemand wird behaupten wollen, eine exzessiv verbreitete poetische Botschaft, die inzwischen als „Fetisch“ gehandelt wird, sei einer davon unbelasteten, offenen Deutung nicht mehr zugänglich. Und es wird auch niemand behaupten wollen, die poetische Botschaft sei grundsätzlich vor der Fetischisierung geschützt. Sie kann, auch wenn sie so keine angemessene Decodierung findet, durchaus *im Lichte eines Codes gelesen werden, der nicht vom Autor vorgesehen war*.

Dies ist es, was den „Anklang“ eines Kunstwerkes im Laufe der Jahrhunderte ausmacht. Die „freie“ griechische Kultur, wie sie von den Romantikern gesehen wurde, ist der typische Fall einer Botschaft, die im Lichte eines anderen Codes als dem seiner Urheber decodiert wird.

Bei der referentiellen Botschaft allerdings ist die Interpretation mit einem anderen Code tödlich. Der bekannte Satz „*I vitelli dei romani sono belli*“ stellt eine Botschaft dar, die, wird sie auf den lateinischen Sprachcode bezogen, eine Bedeutung annimmt, die mit der kommunikativen Absicht des Autors übereinstimmt („Geh, o Vitellius, beim Kriegsruf des römischen Gottes“); wird sie jedoch mit dem italienischen Sprachcode gelesen, teilt sie eine andere Bedeutung mit.³³

Nehmen wir dagegen den Vers Dantes: „*Pape Satan, Pape Satan Aleppe*“.³⁴ Jeder Kritiker, der sich mit ihm befaßt, ist ein Kryptoanalytiker, der sich bemüht, einen brauchbaren Code herauszufinden. Die meisten Leser der *Göttlichen Komödie* verzichten offensichtlich darauf, ihn nach einem Code zu lesen. Doch besitzt diese Botschaft einige strukturelle Besonderheiten, die dafür sorgen, daß, ungeachtet jeder Decodierung, eine Kette von Rhythmen und Assonanzen sowie das Versmaß des Elfsilbers erhalten bleiben. Und da im Zusammenhang eines poetischen Werkes die Botschaft auch selbstreflektiv, auf sich selbst zentriert ist, genießt der Leser an ihr ein gewisses Grundschema und gewinnt so möglicherweise Teile jener Bedeutung, die sie im Kontext des Gesangs besaß, zurück. Unterstellt man aber, Dante habe absichtlich Worte ohne genauen Sinn verwen-

det, um eine Aura der Magie und der diabolischen Esoterik zu erzeugen, bietet sich die Mehrdeutigkeit tatsächlich als einziger und echter Code dar. Die Nichtdecodierbarkeit stiftet das kommunikative Vermögen der Botschaft. Auf einem unkonventionellen Weg kommuniziert sie ein genaues Signifikat: Der Dämon wendet sich im diabolischen *Jargon* an jemanden. Daß der Leser sich dann nach der Bedeutung der Wörter fragen muß, gehört zu dem Eindruck, den der Autor der Botschaft hervorrufen wollte.

Als Beispiel für eine Botschaft, die sich einer keimhaft ästhetischen Aufmerksamkeit als Gegenstand darbietet, zitiert Jakobson den Wahlslogan „I like Ike“:

„Der Bau des bündigen Wahlslogans / *like Ike* / ay layk ayk /, besteht aus drei Einsilbern und weist dreimal den Diphthong /ay/ auf, der symmetrisch von einem Konsonanten gefolgt wird, /...l..k..k/. Die Komposition der drei Wörter richtet sich nach dem Prinzip der Variation: keine konsonantischen Phoneme im ersten Wort, zwei umschließen das zweite und ein Konsonant steht am Ende des dritten. Einen ähnlichen dominierenden Kern /ay/ entdeckte Hymes in einigen Sonetten von Keats. Beide Kola der dreisilbigen Formel *I like / Ike* reimen sich, und das zweite der beiden Reimwörter ist im ersten vollständig enthalten (Echoreim), /layk/-/-ayk/, ein paronomastisches Bild eines Gefühls, das sein Objekt vollständig umschließt. Beide Kola alliterieren, und das erste der beiden Alliterationswörter ist im zweiten enthalten: /ay/ — /ayk/, ein paronomastisches Bild des liebenden Subjekts, umfangen vom geliebten Objekt. Die sekundäre poetische Funktion verstärkt die Eindringlichkeit und Wirksamkeit dieses Wahlslogans.“ [Roman Jakobson, „Linguistik und Poetik“, a. a. O.]

Es handelt sich hier um eine Botschaft, die nur geringfügig „poetisch“ ist, die jedoch eine solch komplexe Struktur aufweist, daß sie auch jemanden, dem sie gänzlich verbraucht anmutet, in Neugier versetzt. Außerdem scheint sie sich gerade wegen ihrer Komplexität für eine Lektüre anzubieten, die absieht vom sprachlichen Code, auf den sie sich bezieht. Nehmen wir an, es gebe einen (womöglich englischsprachigen) Leser, der nicht weiß, wer Ike war. Die Botschaft wird, obwohl sie ihre provozierende Spannung (auf der Ebene des Ulks) verliert, eine gewisse „Kantabilität“ bewahren (auf der Ebene der Klangwahrnehmung bleibt eine Decodierung erhalten). Wird unter Ike irgendeine beliebige Person verstanden, ist die Formel sehr viel ärmer; ist die Fi-

gur ein Zirkusclown, wird sie ziemlich banal - das ändert nichts daran, daß sie ihrer Kürze und des Spiels der Assoziationen wegen bestechend bleibt. Haben wir freilich anstelle von „I like Ike“ einen Vers von Dante oder ein ganzes Gedicht vor uns (das zu einer Analyse von ganz anderer Komplexität auffordert), so werden wir uns rasch bewußt, wie sehr das Werk auch einer irreführenden Decodierung offensteht, die allerdings seiner kommunikativen Kraft keinerlei Abbruch tut.

Die Reproduktion eines Bildes von einem großen Maler, verbreitet in einer Wochenzeitschrift (von einem Käufer erworben, der sich damit einen Fetisch anzueignen wünscht, aus reiner Prestigesucht oder um eines kulturellen Alibis willen), kann entweder unbeachtet bleiben oder nach einem ganz besonderen Code gesehen werden, den der Betrachter ungezwungen anwendet, weil er sich ermächtigt fühlt, das Werk in diesem Sinne aufzufassen. Wer sagt uns denn, dieser Betrachter sei *außerstande*, auch nur einen einzigen von den unendlich vielen Aspekten der Bild-Botschaft zu entziffern und zu genießen? Giorgiones *Gewitter*, interpretiert ohne jeden Bezug auf das ikonologische Repertoire (der Hirte als schöner Jüngling und nicht als Merkur betrachtet); der Heuwagen Brueghels, interpretiert als Nachahmung eines schönen Heuwagens; *Die Verlobten*, bloß als Fortsetzungsroman gelesen (man möchte erfahren, was mit Renzo und Lucia geschieht); der Bison von Altamira, gesehen als lebendige Skizze eines Tiers in Bewegung ohne Beachtung seiner magischen Funktion - das sind ein paar Beispiele für eine partielle Decodierung, die zwar mit Hilfe unvollständiger und oft beliebiger Codes vollzogen wird (die Bauern rund um den Heuwagen könnten den einen zum Hinweis auf das ehrbare Landleben werden, den anderen zur Verherrlichung der Kolchosegemeinschaft dienen), die aber gleichwohl eine Annäherung an das Werk, eine Lektüre der Botschaft zuläßt, wobei sie Teile der Intentionen des Autors wiedergewinnt. Das Leben der Werke in einer Gesellschaft, durch die Jahrhunderte hindurch, ist reich an Mißverständnissen, falschen Zielsetzungen und abweichenden Rezeptionen, die so häufig sind und sich wechselseitig so ergänzen, daß sie sozusagen die Norm darstellen, während die exemplarische Decodierung (exemplarisch nicht weil

sie einmalig, sondern weil sie reichhaltig und komplex ist und auf allen Ebenen der Botschaft stattfindet) oft die Ideal-norm der Kritik ist, der Augenblick der maximalen Aktualisierung des betrachteten Werkes im Zeichen der Ästhetik. Die Abnutzung einer Form ist daher weder vollständig noch unwiderruflich. Und die Struktur eines Werkes offenbart sich auch dann, wenn sie lediglich in einem Bestandteil, also verkürzt, wahrgenommen wird - sie tritt hervor in der Verwandtschaft der Stileigenschaften, als das markante Gefüge aller seiner Elemente, welches das Werk ist.

Sofern nun aber die Lektüre einer Botschaft anhand eines ungenauen oder unvollständigen Codes zwar ihre kommunikativen Kräfte nicht zerstört, wohl aber die Botschaft verdünnt oder verkürzt, müssen wir auch zugestehen, daß das Gegenteil ebenso möglich ist: Eine an sich informationsarme Botschaft kann sich, wenn sie im Lichte eines beliebigen Codes gelesen wird, als sehr viel reichhaltiger herausstellen, als vom Autor beabsichtigt. Typisch dafür ist der Fall des Bisons von Altamira, wenn er im Sinne der Errungenschaften der zeitgenössischen Malerei interpretiert wird (d. h. mittels eines komplexen Codes, der moderne Geschmackskriterien in Betracht zieht oder die Techniken der bewußten Bewegungsdarstellung usw.), so daß er eine Fülle von Intentionen auf sich versammelt, die in ihrer Mehrzahl der *Betrachter eingeführt* hat. Der überwiegende Teil der archäologischen Funde aus der klassischen Antike wird in Bezügen interpretiert, die den Urhebern fremd waren: Die fehlenden Arme und die Erosionsspuren der Jahrhunderte werden so zu Signifikanten einer anspielungsreichen Nicht-vollendung, die auf eine ganze Gruppe von Bedeutungen verweisen, die sich in Jahrhunderten der Kultur gebildet haben, dem, beispielsweise, spätgriechischen Handwerker jedoch unbekannt waren; gleichwohl war das Objekt, als System von Elementen, auch dieses System von Signifikanten und von möglichen Signifikaten. Vor dem und für den Intellektuellen, der auf der Suche nach Episoden des Brauchtums das Variete am Stadtrand besichtigt, lädt dieses sich mit Signalen einer Obszönität auf, von denen der schlampige Chefkomiker dort nie etwas geahnt hat.

Mit einer Botschaft, die durch einen überreichen Code interpretiert wird, geschieht also das gleiche wie mit dem *objet*

trouve, das der Künstler einem natürlichen Kontext (oder einem anderen künstlerischen Kontext) entnimmt und seinem Kunstentwurf einfügt. Der Künstler wählt bestimmte Aspekte des Objekts als mögliche Signifikanten von Signifikaten aus, die in der kulturellen Überlieferung entwickelt wurden. Indem er einen Code auf eine Botschaft ohne Code (einen Naturgegenstand) oder auf einen anderen Code (ein Ausschußstück der industriellen Produktion) aufträgt, erfindet er in Wirklichkeit die Botschaft, er formuliert sie *ex novo*. Die Frage ist allerdings, ob er dabei und damit in beliebiger Weise Bezüge ansetzt, die fremden Traditionen entliehen sind (denen der modernen Kunst, für die ein Felsblock einer Skulptur von Moore, ein mechanisches Gerät einem Bild von Lipschitz ähneln kann), oder ob die zeitgenössische Kunst bei der Entwicklung ihrer Formbildungsweisen sich nicht selbst schon auf Formen der Natur oder der Industrie bezogen hat und damit dem eigenen Code Elemente anderer Codes eingepflanzt hat."

Alle diese Beobachtungen besagen, daß die *Absichten des Genusses die Informationskapazität der Botschaft verändern*. Als komplexe Struktur behält die poetische Botschaft ihre Fähigkeit, vielfältige Decodierungen anzuregen. In der intensiven Zirkulation von Botschaften, in die auch die poetische Botschaft einbeschlossen ist, die ihrem Publikum als Ware angetragen wird, ist das Leben der Werke sehr viel abwechslungsvoller und unvorhersehbarer, als wir vermuten (und vermuten können). In der Entfaltung unbefangener oder abweichender Codes, bei der unterschiedslosen Anwendung von Codes, bei der Herausbildung von gelegensbedingten und zufälligen Absichten des Genusses stellt sich eine Dialektik zwischen Botschaften und Empfängern ein, auf die kein Schema paßt und die ein immenses Forschungsgebiet eröffnet, ein Gebiet, auf dem Neuanpassungen und Umorientierungen des Geschmacks möglich werden, Experimente der Wiedergewinnung, trotz der Gedankenlosigkeit und Brutalität des alltäglichen Konsums, der jede Botschaft im Lärm zu ersticken und jede Rezeption in der chronischen Gleichgültigkeit gegenüber Nachrichten zu nivellieren scheint.

Der Kitsch als „Boldinismus“³⁶

In diesem ebenso verworrenen wie lebendigen Panorama fällt es der Kulturindustrie leicht, ihren Adressaten dadurch entgegenzukommen, daß sie die Initiative zur Teildecodierung ergreift. Eine poetische Botschaft ist überaus komplex: Erfäßt der zerstreute Empfänger nur einen Teil davon oder nimmt er sie auf, indem er ihr eine zur Formel gewordene Decodierung überstülpt? Also wird eine Vermittlungsinstantz eingeschaltet, die dem Publikum nicht die ursprünglichen Botschaften vorstellt, sondern vereinfachte, die auf Stilelemente von Botschaften anspielen, welche ihrer poetischen Eigenschaften wegen berühmt sind.

Die meisten Erscheinungen des *Midcult* sind von dieser Art. Wir sprechen nicht von den Massenbotschaften - hier kann die Effektstrategie vernünftig sein, wie man gesehen hat; sie gibt nicht vor, eine ästhetische Erfahrung zu ersetzen, und die Anwendung von Formbildungswisen, die der Kunst entliehen sind, hat eine zweckbezogene Funktion: Ein Stilmittel wird deshalb verwendet, weil es sich in einer bestimmten Botschaft als kommunikativ wirksam herausgestellt hat. Wenn eine onomatopoetische Beziehung sich in einem Gedicht von Poe als schockierend erwiesen hat, warum soll man sie dann nicht gebrauchen, um eine Waschmittelreklame zu vitalisieren? Niemand, der diese Reklame aufnimmt, wird meinen, an einer feinsinnigen Veranstaltung teilzunehmen. Das Problem verschiebt sich also auf andere Ebenen der Polemik; das Verhältnis von Kunst und Kitsch steht nicht zur Debatte.

Beim *Midcult* liegt die Sache jedoch ganz anders. Hat ein Stilmittel zu einer Botschaft mit Prestige gehört, so gewinnt es für ein Publikum, das auf vornehme Erfahrungen aus ist, ein spezifisches Gewicht. Das *Midcult*-Produkt wird daher eine neue (meist auf die Auslösung von Effekten gerichtete) Botschaft herzustellen versuchen, in der jenes Stilelement den Kontext veredelt. Aber, wohlgemerkt, es ist nicht gesagt, daß es einem kundigen Handwerker nicht gelingen könnte, die neue Botschaft fast wie ein Original aussehen zu lassen. Verfahren so nicht die Renaissancearchitekten, die griechisch-römische Architekturelemente gerade deshalb verwendeten, weil sie eine eigentümliche Würde hat-

ten? Die Einfügung kann durchaus so erfolgen, daß das Eingefügte absichtlich als solches bestehen bleibt. Das Musikzitat bei Strawinsky ist ein Beispiel für ein Stilmittel, das einem anderen Kontext entnommen und in einen neuen Kontext eingefügt wird - die Einfügungsabsicht ist unverhohlen und verweist den Hörer auf einen entsprechenden Interpretationscode. Das gleiche trifft auf die Collage zu, auf das mit verschiedenen Materialien ausgeführte Bild, wobei die Materialien absichtsvoll die Spuren ihrer Herkunft wahren. Ebenso verhält es sich bei dem Reststück der Servianischen Mauer, das in den architektonischen Entwurf der Fassade des Bahnhofs von Rom eingebaut wurde. Auch hier wird nicht versucht, ein Fragment der „Kunst“ einzuschmuggeln, um den Eindruck zu erwecken, der Zusammenhang selbst sei „Kunst“, während er in Wahrheit bloß der Träger für ein „zitiertes“ Stilelement ist. Der Kontext ist notwendig, damit das Fragment als explizites Zitat auftreten kann. Seltener ist der Fall des Zitats, das in einem Relationssystem neuen Typs verschwindet oder mit ihm verschmilzt. *Was jedoch den Midcult charakterisiert und ihn gerade als Kitsch charakterisiert, ist die Unfähigkeit, das Zitat in den neuen Kontext einzuschmelzen.* In strukturellen Termini ausgedrückt: *Kitsch entsteht, wenn ein aus seinem Zusammenhang gerissenes Stilmittel in einen anderen Kontext eingefügt wird, dessen Struktur nicht dieselben Merkmale der Homogenität und Notwendigkeit wie die ursprüngliche Struktur besitzt, während die Botschaft, aufgrund der Einfügung, als Originalwerk angeboten wird, das neue Erfahrungen vermittele.*

Ein aufschlußreiches Beispiel dafür ist die Arbeitsweise des Malers Boldini, der beim mittleren Publikum seiner Zeit berühmt war.

Boldini ist ein Porträtmaler von Ruf, Maler der großen Damen, dessen Bilder für den Auftraggeber eine Prestigequelle und ein Gegenstand gefälligen Konsums sind. Die schöne Dame, die bei ihm ein Porträt bestellt, wünscht nicht vor allem ein Kunstwerk; sie will ein Werk, in dem die Meinung bestätigt wird, daß sie schön sei. Zu diesem Zweck baut Boldini seine Porträts nach allen Regeln der Effekthascherie. Betrachtet man seine Bilder, vor allem die Frauenporträts, so zeigt sich, daß die Darstellung des Gesichts und

der Schultern (der entblößten Partien) dem Kanon eines raffinierten -Naturalismus gehorcht. Die Lippen dieser Frauen sind voll und feucht, der Anblick der Haut weckt taktile Empfindungen; die Blicke sind sanft oder provozierend, maliziös oderträumerisch, doch stets direkt und eindringlich auf den Beschauer gerichtet.

Diese Frauenbildnisse appellieren nicht an die abstrakte Idee der Schönheit oder nehmen die weibliche Schönheit zum Vorwand für ästhetische Experimente oder koloristische Eigensinnigkeiten; sie stellen jeweils *diese* Frau dar, und zwar so, daß der Betrachter dazu verleitet wird, sie zu begehrten. Die Nacktheit der *Cleo de Mérode* verfolgt eine präzise Erregungsabsicht, die Schultern der Prinzessin Bibesco werden dem Begehr offen dargeboten, die Liederlichkeit der Marthe Regnier lädt dazu ein, bestätigt zu werden.

Kaum geht er jedoch dazu über, das Kleid zu malen, wechselt vom Korsett zu den Kleidersäumen und vom Kleid zum Hintergrund, gibt Boldini die „kulinarische“ Technik auf: Die Materialien zerfallen zu leuchtenden Pinselstrichen, die Dinge gerinnen zu Farbflecken, die Gegenstände lösen sich in Farbexplosionen auf ... Der untere Teil von Boldinis Gemälden gemahnt an den Kunstmittelgebrauch des Impressionismus; unverkennbar, Boldini „macht“ in Avantgarde, zitiert aus dem Repertoire der zeitgenössischen Malerei. Das Kulinarische hat, unvermittelt, der Kunst Platz gemacht. Diese *dem Begehr dargebotenen* Oberkörper und Gesichter treten aus der Krone einer malerischen Blüte hervor, die einzig *zum Anschauen* da ist. Die Auftraggeberin wird kein Unbehagen darüber empfinden können, daß sie wie eine Kurtisane zur Schau gestellt wird: Ist nicht der Rest der Figur eine Einladung der reinen Wahrnehmung, zu einem Genuß höherer Art? Die Auftraggeberin, der Auftraggeber, der Betrachter, sie alle sind nun beruhigt: In Boldinis Gemälden „haben“ sie die Kunsterfahrung, und obendrein haben sie die Sinnesempfindung gekostet, welche die unnahbaren Frauen Renoirs oder die geschlechtslosen Silhouetten Seurats verweigern. Der mittlere Konsument konsumiert seine Lüge.

Aber er konsumiert sie als ethische Lüge, als gesellschaftliche Lüge, als psychologische Lüge, d. h. als *strukturelle Lüge*. Boldinis Gemälde sind paradigmatisch für die Einführung

von fremden Stilmitteln in einen Kontext, der sie nicht aufzunehmen vermag. Die Ungleichheiten zwischen den Teilen - dem oberen und dem unteren - dieser Bilder sind eklatant. Diese Frauenbildnisse sind *zum Stilmittel gewordene Sirenen*. Es ist kein formaler Grund dafür zu erkennen, beim Übergang vom Gesicht zu den Füßen das Stilregister zu wechseln, außer dem Vorsatz, das Gesicht müsse den Auftraggeber zufriedenstellen, das Kleid hingegen die Ambitionen des Malers.

Wenn von Kitsch zu reden einen Sinn hat, dann nicht deshalb, weil er effekthascherisch ist; nicht, weil er ein Produkt kennzeichnet, das formal ungleichgewichtig ist; auch nicht, weil er Stilelemente ausbeutet, die in einem anderen Kontext entwickelt worden sind. *Kitsch ist vielmehr das Werk, das zum Zwecke der Reizstimulierung sich mit dem Gehalt fremder Erfahrungen brüstet und sich gleichwohl vorbehaltlos für Kunst ausgibt.*

Bisweilen kann der Kitsch unbeabsichtigt sein, ein unwillentlich begangener Fehler, sozusagen entschuldbar. Und in diesen Fällen lohnt es sich allein deshalb darauf hinzuweisen, weil hier der Mechanismus besonders klar hervortritt. So stoßen wir z. B. bei Edmondo de Amicis auf die Anwendung eines Manzonianischen Stilmittels mit lächerlichen Effekten. Manzoni setzt es am Schluß des ersten Teils des Berichts über die unglückliche Gertrude ein. Der Bericht hat sich über Seiten hinweg fortgesetzt und um die Figur der Nonne eine Vielzahl von bewegenden und entsetzlichen Einzelheiten aufgehäuft; ganz langsam zeichnet sich die Gestalt dieser verfehlten Berufung, dieser unterdrückten Rebellion, dieser verborgenen Verzweiflung ab. Und während der Leser bereits anfängt zu glauben, Gertrude habe sich in ihr Schicksal ergeben, erscheint der Schurke Egidio auf der Bildfläche. Egidio platzt förmlich in die Geschichte hinein, wie eine fatale Fügung, die die Verzweiflung der Frau auf die Spitze treibt: „Hin und wieder hatte er, über einen kleinen Hof hinüber, Gertrauden in ihrem Zimmer betrachtet. Eines Tages erdreistete er sich, sie anzureden. Die Unselige antwortete.“³⁷

Die Literaturkritik hat viel Tinte damit verbraucht, die lapidare Wirkung des letzten Satzes zu kommentieren. Der einfach gebaute, aus einem Subjekt und einem Prädikat beste-

hende Satz, wobei das Subjekt aus einem Adjektiv gebildet ist, teilt uns sowohl die Entscheidung Gertrudes als auch ihre moralische Charakteristik sowie die Anteilnahme des Erzählers mit. Das Adjektiv „unselige“ verurteilt und bedauert zugleich. Indem es zur Definition der Frau beiträgt und in den Rang eines Substantivs rückt, läßt es das Wesen der Person in jene Bestimmung münden, die ihre Lage zusammenfaßt: die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft. Das Verb wiederum gehört zu den undramatischsten, die man sich vorstellen kann. „Antwortete“ steht für die allgemeinste Form von Reaktion, bezeichnet weder Inhalt noch Intensität der Antwort. Gerade darin aber gewinnt der Satz seine expressive Stärke und läßt die ganze Ruchlosigkeit erkennen, die mit der ersten unwiderruflichen Geste gesetzt war, der Geste einer Nonne, jemandes, von dem wir wissen, daß er unbewußt nur auf einen Funken wartete, um in der Revolte zu explodieren.

Der Satz steht am rechten Ort, am Ende einer langen Kette von Einzelheiten; er prägt sich ein wie eine Grabschrift.

Subjekt, gebildet aus einem Adjektiv, und Prädikat. Welch eine Ökonomie der Mittel! Dachte Edmondo de Amicis an den Fund Manzonis, als er eine der denkwürdigsten Seiten von *Cuore* schrieb? Vermutlich nicht. Dennoch besteht eine nachweisbare Ähnlichkeit. Franti, der böse Knabe, der der Schule verwiesen worden war, kehrt in Begleitung seiner Mutter ins Klassenzimmer zurück. Der Direktor wagt nicht, ihn wegzuschicken; die Frau tut ihm leid, sie ist verängstigt, ihr Haar ist zerzaust, grau, sie ist vom Schnee durchnäßt. Doch alle diese Details haben dem Autor offenbar nicht genügt, um die von ihm angestrebte und gewünschte Wirkung beim Leser hervorzurufen. Und so greift er denn zu einem weiteren Hilfsmittel: In einem langen Monolog, der mehrfach von Klagerufen unterbrochen wird, erzählt die unglückliche Frau die traurige Geschichte. Es ist die Rede von ihrem Schmerz, von dem gewalttätigen Vater des Jungen, von der Bitternis des Familienalltags usw. Die Dramatik der Szene wird durch den Abgang der Frau noch einmal verstärkt: „bleich“ und „gebeugt“ (das Halstuch „hinter sich herschleifend“), „zitternd“ geht sie hinaus; man hört sie husten, während sie die Treppe hinabsteigt. An dieser Stelle

wendet sich der Direktor an Franti und sagt zu ihm, „in einem Tonfall, der erschütterte“: „Franti, du bringst deine Mutter um! - Alle drehten sich, um Franti anzusehen. Und dieser Verruchte lächelte.“

Der Text wird also mit einem Stilmittel beschlossen, das demjenigen ähnlich ist, das Manzoni angewandt hatte - ähnlich jedoch allein in formaler Hinsicht, in der Verknüpfung eines Adjektivs (in Subjektfunktion) mit einem Prädikat. Denn der Kontext nimmt ihm den Atem, die Kraft, die Brisanz, die es bei Manzoni ausstrahlte. Bei Edmondo de Amicis³⁸ erscheint es an einer Stelle, an welcher der Leser einen Theatercoup erwartet, der seinen von der massiven Häufung mitleiderregender Einzelheiten strapazierten Gefühlen Erleichterung verschaffte. Doch nichts dergleichen geschieht. Das Adjektiv, das das Subjekt bezeichnet, formuliert ein schwerwiegendes und wahlloses Urteil, das, wenn es an der wirklichen „Verruchtheit“ des Knaben gemessen wird, einigermaßen grotesk wirkt. Im übrigen ist „lächeln“ nicht „antworten“. Der Satz hat keinen Verweisungscharakter wie der von Manzoni. Franti ist ein Verruchter, punktum. Das klingt melodramatisch und lässt uns eher an Jago als an einen ungezogenen Knaben aus einem Turiner Vorort denken. Ein Kunstmittel ist durch seinen Gebrauch in einem unangemessenen Zusammenhang zu Kitsch korrumpt worden. Was heißt, daß der Gebrauch korrupt war. Der einzige mildernde Umstand ist, wie schon angedeutet, daß das „Zitat“ unbeabsichtigt war.

Ist jedoch Absicht im Spiele, so macht sich der für den *Midcult* typische Kitsch offen bemerkbar. Kitsch dieser Art ist die „Halbabstraktion“ in einer bestimmten Sakralkunst, die, wenn sie eine Madonna oder einen Heiligen darstellt, zur Stilisierung Zuflucht nimmt, um der Banalität zu entkommen (und die damit eine scheinbar avancierte, modernistisch verbrämte Form der Banalität einführt); Kitsch ist die geflügelte Kühlerfigur des Rolls-Royce, eine gräzisierende Prestigedemonstration an einem Gegenstand (und mittels seiner), der besser den Kriterien der Aerodynamik und Nützlichkeit genügen sollte; Kitsch ist die Maskierung des Fiat 600 zum Sportwagen, der mit horizontalen roten Farbstreifen und, statt mit Stoßstangen, mit zwei kleinen Hörnern versehen ist; Kitsch sind, ebenfalls an Autos, die abste-

henden großen Flossen, die an die Sicheln von Kampfwagen barbarischen Angedenkens erinnern, korrigiert durch den Dünkel avantgardistischer Plastik; Kitsch ist das Transistorradio mit der überlangen Antenne, die zwar technisch nutzlos, aber für das Prestige des Besitzers unentbehrlich ist; und Kitsch ist das Sofa mit bedrucktem Bezug, der Figuren von Klee wiedergibt - Kitsch nicht deshalb, weil der Stil Klees abgenutzt wäre, sondern weil diese Figuren durch die Deplazierung vulgarisiert werden, so wie das abstrakte Bild, das auf Keramiken reproduziert wird, oder das Intérieur einer Bar, das Farbkompositionen von Kandinsky, Solzat oder Reggiani nachahmt.

Der Leopard von Malaya

Die Überlegungen zum Kitsch lassen es, wie die Beispiele gezeigt haben, ratsam erscheinen, die Unterscheidung zwischen gewöhnlicher Botschaft und poetischer Botschaft ernstzunehmen. Letztere wurde als Botschaft bestimmt, die, indem sie die Aufmerksamkeit ganz auf sich und auf ihre ungewohnte Besonderheit lenkt, neue Möglichkeiten des Code vorschlägt; mithin als eine Botschaft, die zur Quelle neuer Ausdrucksweisen wird, die innovatorisch und entdeckerisch ist (und die nur rezipiert werden kann, wenn sie in dieser Eigentümlichkeit beachtet und nachvollzogen wird). Zugleich haben wir gesehen, daß es zwischen der poetischen Botschaft, die entdeckt und Entwürfe macht, einerseits und dem Kitsch, der Entdeckungen und Entwürfe vortäuscht, andererseits noch zahlreiche weitere Typen der Botschaft gibt: von der Massenbotschaft, die von der künstlerischen deutlich verschiedene Zielsetzungen verfolgt, bis zur handwerklich korrekten Botschaft, die zwar an gewisse ästhetische Empfindungen appelliert und daher bei der Kunst (ihrer Entdeckerrolle) Verfahrensweisen und Stilmittel borgt, aber das Geborgte nicht banalisiert, sondern es in einen gemischten Kontext einsetzt, der sowohl Zerstreuung verspricht als auch für konsistente Interpretationserfahrungen offen ist. Zwischen diesem Typus von Botschaft und der poetischen Botschaft im strengen Verstande besteht derselbe Unterschied, wie ihn Elio Vittorini zwischen „Produktionsmitteln“ und „Konsumgütern“ der Literatur festge-

stellt hat. Häufig freilich offenbaren Botschaften, die der poetischen zuneigen (und obwohl sie die Grundbedingungen dieses Typus erfüllen) eine merkwürdige Unbeständigkeit und Ungleichgewichtigkeit in der Struktur, während solche Botschaften, die eher auf hohen Gebrauchswert zugeschnitten sind, ebenso häufig durch ein beinahe perfektes Gleichgewicht in der Struktur verblüffen - ein Zeichen dafür, daß im ersten Fall trotz klarer, eindeutiger Absichten das Werk mißlungen oder nur in Teilen gelungen ist und im zweiten Fall ein Gebrauchswerk vorliegt, das den Blick des Benutzers ganz und gar auf die vollkommene Struktur zieht und über diesen Umweg den Stileigenschaften, die es sich ausgeborgt hat, eine gewisse Überzeugungskraft zurückgibt, uns also etwas wiedergewinnen läßt: das Erlebnis von Formbildungsweisen - die auf einem gänzlich anderen Terrain entwickelt und die von anderen Autoren erprobt worden waren.³⁹ Mit anderen Worten: Es gibt eine Dialektik zwischen einer auf Entdeckung und einer auf geregelte Ordnung des Entdeckten gerichteten Kunst, und zwar in dem Sinne, daß es zuweilen die zweite ist, welche die Grundmerkmale der poetischen Botschaft erfüllt, während die erste lediglich den kühnen Versuch zu deren Erfüllung darstellt.⁴⁰

Natürlich müßte dies jeweils im einzelnen am Gegenstand kritisch untersucht werden. Einmal mehr legt die Ästhetik allenfalls die Bedingungen für eine kommunikative Erfahrung fest und gibt keine Hilfen für die Einschätzung von Einzelfällen.

Daraus folgt, daß wir sehr genau auf die Abstufungen achten sollten, die innerhalb des Zirkels des Kulturkonsums sich zwischen Werken der Entdeckung, Werken der Vermittlung, Werken des unmittelbaren Gebrauchs (und Verbrauchs) einerseits und Werken andererseits ergeben, welche die Wertigkeit von Kunst vortäuschen, also die Abstufungen zwischen Avantgardekultur, Massenkultur, mittlerer Kultur und Kitsch.

Um diese Unterscheidungen zu erhärten, betrachten wir vier Textauszüge. Der erste stammt von einem Künstler, nämlich Marcel Proust; er beschreibt eine Frau - Albertine - sowie den Eindruck, den Marcel empfindet, als er sie zum ersten Mal sieht. Proust hat es nicht darauf abgesehen,

Begehrlichkeit zu wecken, sondern sucht einen neuen Schlüssel zu einer abgedroschenen Konstellation - im Rahmen einer scheinbar banalen Botschaft (der Darstellung der Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau und dem Bericht über die Sinnesempfindungen des Mannes) erprobt er eine neue literarische Erkenntnistechnik, einen neuartigen Zugriff auf die Dinge.

Wie geht er dabei vor? Proust verzichtet darauf, sogleich alle Mittel an die Beschreibung von Albertine zu wenden; er macht sie ganz allmählich kenntlich, nicht als Individuum, sondern als Teil eines unteilbaren Ganzen, einer Gruppe von Mädchen, deren *Züge*, deren Lächeln und Gesten in einem einzigen Aufblitzen von Bildern zu verschmelzen scheinen; er arbeitet mit einer impressionistischen Technik, die selbst noch dem Hinweis auf Körpermerkmale - „ein weißes Oval, schwarze Augen, grüne Augen“ - den schnellen sinnlichen Effekt nimmt und ihn in einer Schwingung aufgehen läßt (tatsächlich sieht er die Mädchengruppe „verworren [...]“ wie eine Musik, in der ich im Augenblick des *Vorrüberrauschens* nicht die einzelnen Themen erkennen konnte, da ich sie wohl sekundenlang unterschied, jedoch auf der Stelle wieder vergaß [...]). Es ist schwierig, Stellen aus dieser Beschreibung zu zitieren, weil sie sich über mehrere Seiten hinzieht. Sie macht uns Albertine nur langsam sichtbar und stets unter dem Verdacht, daß unsere Aufmerksamkeit, zusammen mit der des Autors, das Ziel verfehle. Der Leser bewegt sich zwischen den Bildern vorwärts wie in einer verworrenen Vegetation, und es fallen ihm weniger die markanten Einzelheiten - die „runden rosigen Wangen“, der „dunkle Teint“ - auf, als vielmehr die Ununterscheidbarkeit der Personen: „[...] das Aufeinanderabgestimmtsein schuf [...] zwischen ihren selbständigen und voneinander getrennten Körpern, während sie sich langsam vorwärts bewegten, das unsichtbare Band einer Harmonie wie der eines gleichen warmen Dunkels, einer gleichen sie umgebenden Luft, und machte sie zu etwas, das in allen Teilen ebenso zusammengehörte, wie es als Gruppe sich ganz und gar von der Menge unterschied, in der ihr Zug sich langsam fortbewegte.“⁴¹ Fassen wir die Satzteile isoliert nacheinander ins Auge, so scheinen hier alle Elemente versammelt zu sein,

die wir in einem Stück Kitsch finden. Doch die Adjektive richten sich nie auf einen Gegenstand und noch weniger darauf, in uns ein bestimmtes Gefühl wachzurufen, und ebensowenig auf die Verbreitung einer vagen Aura des „Lyrischen“; noch während der Leser anfängt, das Gewirr der Eindrücke zu entflechten, das der Text präsentiert, sieht er sich von ihm herausgefordert, die Eindrücke unter Kontrolle zu bringen, in einem stetigen Wechsel von Faszination und Kritik, der ihn hindert, sich in persönlichen, vom Kontext geweckten Gefühlen zu verlieren; er wird gewahr, daß sie nicht das *Gefühl des Kontexts* sind. An einem bestimmten Punkt der Beschreibung trifft Marcel der Blick der Brünetten, „der schwarze Strahl ihrer Augen“, der ihn festhält und verwirrt. Doch sogleich überkommt ihn der Gedanke: „Wenn wir dächten, die Augen eines solchen Mädchens seien nichts als ein blitzendes Rund aus Glimmer, wären wir nicht begierig, ihr Leben zu kennen und mit unserem zu verschmelzen.“ Ein Moment des Innehaltens, dann geht die Rede weiter, nun nicht mehr, um die Gefühlserregung abzuweisen, sondern um sie zu kommentieren und zu vertiefen. Die Lektüre folgt nicht einem festen Faden. Das einzige, was in diesem an Interpretationsanregungen überaus reichen Text negiert wird, ist die Hypnose; er ist nicht auf Suggestion gebaut, sondern auf Aktivität. Wenn es nun aber nicht Marcel ist, der einem Mädchen begegnet, sondern eine von einem biederer Autor erfundene Figur, dargestellt für ein Publikum, das nach Faszination, Gefühlserregung, Spannung und hypnotisierendem Trost geradezu verlangt? Schauen wir uns an, wie ein solches Erlebnis auf Sandokan, den Tiger von Malaya, wirkt, als er, in *Die Tiger von Monpracem*⁴², zum ersten Mal Marianna Guilllonk, vielen Lesern besser bekannt als „Perle von Labuan“, gegenübertritt:

„Kaum hatte er diese Worte ausgesprochen, trat der Lord wieder herein, aber diesmal nicht mehr allein. Hinter ihm näherte sich, kaum den Teppich berührend, ein herrliches Geschöpf, bei dessen Anblick Sandokan einen Ausruf der Überraschung und Bewunderung nicht unterdrücken konnte.

Es war ein Mädchen von sechzehn oder siebzehn Jahren, von kleinem Wuchs, aber schlank und fein, mit einer wunderbar geformten Figur und einer so zarten Taille, daß man sie mit einer Hand hätte

umfassen können, und ihr Teint war rosafarben und so frisch wie eine Blume, die gerade aufgegangen war. Sie hatte einen wunderbaren zierlichen Kopf, Augen so blau wie das Meer und eine Stirn von unvergleichlicher Reinheit, unter der sich zwei anmutig gebogene Augenbrauen abzeichneten, die sich fast berührten.

Blondes Haar floß in einer malerischen Unordnung wie ein Goldregen an ihr herab, auf das kleine weiße Mieder, das ihren Busen bedeckte.

Beim Anblick dieser Frau, die trotz ihres Alters wie ein richtiges Kind aussah, fühlte sich der Pirat bis in sein Innerstes erschüttert."

Der Auszug bedarf keines Kommentars: In schlichter handwerklicher Manier sind hier alle zur Effektauslösung geeigneten Mittel eingesetzt, um sowohl Marianna zu beschreiben als auch die Heftigkeit von Sandokans Reaktion deutlich zu machen. Künftige Lesergenerationen mögen uns vielleicht vorwerfen, daß wir in unserer Kindheit die Dimensionen der Leidenschaft mittels der von Emilio Salgäri gebauten Provokationsmaschinerie zum ersten Mal mit dem Kopf statt mit den Sinnen erlebt hätten. Zumindest soviel muß ihm zugestanden werden: Er erhob nicht den Anspruch, Kunst zu schaffen.⁴³ Eine Phantasie- oder Traumaschine, verlangt sein Text von niemandem, auf die *Botschaft* zu achten. Die Botschaft dient dazu, auf Marianna hinzuweisen. Unter diesen Bedingungen greift der Mechanismus des Kitsches nicht. Salgäri hat ein Massenprodukt hergestellt und daraus selber niemals ein Hehl gemacht. Kitsch jedenfalls hat er nicht produziert. Seine Bücher (und die seiner Nachfolger, heute der Konfektionäre des Abenteuers im Kriminalroman oder in der *space-opera*) sind Dokumente der Sittengeschichte, denen die Inhaltsanalyse beikommen müßte. Aber das ist eine andere Interessenebene als die, auf der wir uns hier bewegen.

Versetzen wir uns auf den Standpunkt eines Erzählers mit Geschmack und Bildung, der, aus Berufung oder aus Kalkül, sich vorgenommen hat, ein sowohl achtenswertes als auch zugängliches Buch zu verfassen. Das Problem, wie eine Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau darzustellen sei (es ist bei Proust und bei Salgäri das nämliche), wird sich ihm dann vermutlich in folgender Weise stellen: auf der einen Seite die Forderung, mit einer kurzen Reihe von Sätzen den Effekt auszulösen, den die Frau auf

den Leser ausüben soll; auf der anderen Seite die Zurückhaltung von dem ausgelösten Effekt, das Bedürfnis nach einer kritischen Kontrolle. Machte er sich an die Aufgabe, die Begegnung zwischen Sandokan und Marianna zu beschreiben, könnte die Lösung etwa so lauten:

„Der Augenblick dauerte fünf Minuten; dann öffnete sich die Tür, und herein trat Marianna. Der erste Eindruck war der einer alle blendenden Überraschung. Den Guillonks stockte der Atem; Sandokan spürte geradezu, wie ihm die Adern an den Schläfen klopften. Unter dem Stoß, den die Männer damals vom Ansturm ihrer Schönheit empfingen, waren sie außerstande, die nicht wenigen Fehler, die diese Schönheit hatte, zu bemerken, so daß sie sie hatten analysieren können; es mochte viele Menschen geben, die zu solcher Anstrengung nie imstande waren.

Sie war groß und gut gewachsen — selbst nach hohem Maßstab geurteilt; ihre Haut besaß gewiß den Duft der frischen Sahne, der sie ähnelte, der kindliche Mund den von Erdbeeren. Unter der Fülle der nachtfarbenen, in lieblichen Wellen sie umfließenden Haare dämmerten die grünen Augen regungslos wie die von Statuen und, wie sie, ein wenig grausam. Sie schritt langsam, wobei sie den weiten, weißen Rock um sich schwingen ließ und in der ganzen Gestalt der Gelassenheit, die Unbesiegbarkeit der Frau zum Ausdruck brachte, die ihrer Schönheit gewiß ist.“

Wie man leicht feststellen kann, ist diese gastronomische Beschreibung durch treffliche Ökonomie der Mittel und der Pausen gekennzeichnet. Aber trotz der unbezweifelbaren *concinnitas*, die bei Salgäri fehlt, ist das kommunikative Verfahren dasselbe. Der zentrale Einschnitt im Text wiederholt jedoch das Proustsche Stilmittel, das darin besteht, den vom Autor zuvor geweckten Eindruck vom Leser kritisch überprüfen zu lassen. Doch sowenig Proust eine derartig unmittelbare und eindeutige Darstellungsweise gutgeheißen hätte, so wenig wäre Salgäri in der Lage gewesen, sie so maßvoll zu dämpfen. Auf dem Platz zwischen beiden sitzt Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Tatsächlich stammt das Zitat aus // *Gattopardo*⁴⁴, und der Leser wird es wiedererkennen, wenn er an die Stelle der fiktiven Namen diejenigen von Angelika, Tancredi und Salina setzt. Der Auftritt Angelikas im Palast von Donnafugata ist wie das Idealmodell eines mittleren Produkts strukturiert, bei dem allerdings die Kontamination zwischen den Erzählweisen der Massenliteratur und die Anspielungen auf die hohe literari-

sche Tradition nicht zu einem grotesken *pastiche* verkommen. Der zitierte Abschnitt hat weder mit Entdeckung noch mit Stilversuch zu tun wie derjenige Prousts, ist jedoch ein Beispiel einer ansehnlichen Schreibweise. Der Rückgriff auf Bestandteile der literarischen Bildung ist maßvoll. Das Ergebnis ist ein Gebrauchstext, der gefallen soll, ohne aufzustören, der eine gewisse kritische Anteilnahme weckt, ohne die Aufmerksamkeit voll auf die Struktur der Botschaft zu lenken. Freilich gibt der Abschnitt das Buch nicht zureichend wieder (das Urteil darüber müßte differenzierter und umfassender sein), aber er gibt einigen Aufschluß. Der Erfolg dieses Werks hat in seinen Strukturmerkmalen seine Ursache; sein Erfolg berechtigt jedoch nicht dazu, es als ein Produkt des *Midcult* oder des Kitsches einzustufen. // *Gattopardo* ist wohl ein vorzügliches Konsumgut, jedoch kein Kitsch. Machen wir uns diesen Unterschied an einem letzten einschlägigen Beispiel klar.

Ray Bradbury, von der mittleren Intelligenz nicht zu Unrecht als einziger Science-fiction-Autor von literarischer Qualität gerühmt, hat eine Novelle für den *Playboy* geschrieben. Bekanntlich ist der *Playboy* eine Zeitschrift, die Aktfotos von jungen Frauen zu veröffentlichen pflegt, die pfiffig und geschickt aufgenommen sind. Darin ist *Playboy* kein Kitsch; er fingiert nicht den künstlerischen Wurf - das trübe Alibi der Pornographie -, sondern wendet technische und ästhetische Mittel an, die „auf dem Markt sind“, um zwar erregende, aber keineswegs vulgäre Aktbilder zu produzieren, die von witzigen und gefälligen *cartoons* begleitet sind.

Leider hat den *Playboy* der kulturelle Ehrgeiz gepackt. Er will ein *Nerv-Yorker* für Libertins und Lebemänner sein; er sucht die Mitarbeit berühmter Erzähler, die die schillernd-prekäre Verbindung mit dem Rest des Heftes nicht scheuen, ja, durch sie wohl geradewegs den Beweis ihrer Toleranz und ihres *sense of humour* zu führen gedenken. Doch das Projekt, zu dessen Bestandteil der Autor sich so macht, wirkt korrumpernd: Von der Zeitschrift eingeladen, dem Käufer, der mit seinem Gewissen in Widerstreit liegt, ein Bildungsalibi zu liefern, produziert der Erzähler häufig eine *Alibi-Botschaft*. Er produziert Kitsch für eine Unternehmung, die schon im Ansatz Kitsch ist. Ebendies widerfährt Ray Bradbury. Auch Bradbury berichtet vom Zu-

sammentreffen zweier Personen. Freilich, wie könnte er, da er doch „Kunst machen“ will, auf das abgeschabte Muster der Begegnung zweier Liebender zurückgreifen? Muß er nicht sofort und direkt in die Welt der Werte eintreten, wenn er von der Liebe eines Menschen zu einem Kunstwerk handeln will? So erzählt er denn in *The Summer of Picasso* von einem Mann, der sich mit der zermürbten und verwirrten Gattin im Schlepptau aufmacht, seine Ferien an der französischen Küste bei Vallauris zu verbringen (wohlgerne, von Amerika aus). Sein Ziel ist es, seinem Idol nahe zu kommen: Picasso. Das Kalkül ist perfekt: Wir haben die Kunst, die Modernität und das Prestige. Picasso wurde nicht zufällig ausgewählt - jedermann kennt ihn, seine Werke sind längst zum Fetisch geworden, zu Botschaften, die nach einem vorgezeichneten Schema gelesen werden. Eines Abends nun, gegen Sonnenuntergang, gewahrt unser Held, als er traumversunken über den nunmehr verlassenen Strand geht, von weitem einen kleinen alten Mann, der mit einem Stock seltsame Figuren in den Sand zeichnet. Unnötig zu sagen, daß es sich um Picasso handelt. Unser Mann erfaßt dies, während er sich von hinten nähert und die Zeichnungen im Sand erblickt. Er schaut mit angehaltenem Atem zu, besorgt, den Zauber zu brechen:

„Auf dem flachen Strand waren nämlich Bilder von griechischen Löwen und von mittelmeerischen Ziegen und von Mädchen mit einer Sandhaut, die wie Goldstaub war, und Satyre, die in handgeschnitzte Hörner *bliesen*, tanzende Kinder, die Blumen den ganzen Strand entlang warfen, und Lämmer, die ihnen folgten, und Musikanten, die Harfe und Lyra spielten, und Einhörner, die auf dem Rücken junge Männer zu fernen Weiden trugen; Büsche, Tempelruinen, Vulkane. Den Strand entlang, in einer einzigen Linie skizzierten die Hand, der hölzerne Zeichenstift dieses Mannes, der vom Fieber und Schweiß gebeugt war; sie vereinten und koppelten hier und dort, außen herum, innen, außen, ordneten, sie flüsterten, hielten inne, beeilten sich dann, als ob dieses launenhafte Bacchanal aufblühen müßte bis zum Höhepunkt, bevor das Meer die Sonne verbergen würde. Zwanzig, dreißig Meter und noch mehr an Nymphen und Dryaden oder sommerlichen Fontänen sprangen in verwickelten Hieroglyphen empor. Und im ersterbenden Licht war der Sand von der Farbe des geschmolzenen Kupfers, und darauf war jetzt eine Botschaft eingezzeichnet, die jeder Mensch zu allen Zeiten lesen und genießen konnte, jahrelang. Alles drehte sich und

setzte sich im richtigen Wind und in der richtigen Schwere. Bald preßten tanzende Winzermädchen den Wein, mit Füß'en, die blutig waren vom Saft der Trauben, bald schufen dampfende Meere mit Münzen verkleidete Ungeheuer, während blumengeschmückte Drachen auf den fliehenden Wolken Wohlgeruch verbreiteten, bald, ..., bald ..."

Auch hier ist die Analyse überflüssig. Hier wird dem Leser vorgescriben, was er im Werk Picassos zu erkennen und zu genießen und wie er es zu genießen hat, ja, es wird ihm überdies ein *resume* geliefert. Dieser Bericht von einem unwahrscheinlichen Strandspaziergang beseitigt auch beim weniger gut vorbereiteten Leser jeden Restwiderstand, in Picasso einen Fetisch zu sehen, der seinen eigenen mittleren Wahrnehmungskonditionen angepaßt ist. Einerseits interpretiert Bradbury Picassos Kunst unter typischer Anwendung eines eingeschrumpften Codes (reduziert auf die Arabeske und ein abgedroschenes Repertoire konventioneller Beziehungen zwischen stereotypen Figuren und ebenso vorfixierten Empfindungen), andererseits kollationiert der Textabschnitt Stilmittel, die allesamt einer späten *Décadence* entliehen sind (man könnte darin verzerrte Echos von Pater und Wilde bestimmen, zerschundene Bruchstücke von Joyceschen Epiphanien - das „Vogelmädchen“ - , zweitklassige Anklänge an *D'Annunzio* ...) und die allein von der expliziten Absicht zusammengehalten werden, Effekte zu erzeugen. Dennoch soll die Aufmerksamkeit ganz der *Botschaft* gelten. Sie ist so formuliert, daß der Leser sich für einen Autor begeistere, der „so gut schreibt“ ... Der Gesamteindruck ist der einer extremen lyrischen Spannung. Die Erzählung ist nicht nur konsumierbar, sondern auch schön, ja, sie macht sogar die Schönheit verfügbar. Zwischen dieser Schönheit und der Schönheit der Mädchen auf der ausklappbaren Seite im *Playboy* besteht keine qualitative Differenz, nur daß die zweite - kulinarisch sind beide - eine listigere Heuchelei inszeniert: Das fotografische Zeichen verweist auf einen realen Referenten, von dem es vermutlich auch eine Telefonnummer gibt. Der wahre Kitsch steckt als Lüge im „Kunstwerk“ von Ray Bradbury.

Schlußfolgerung

Damit ist die Skala der Möglichkeiten vollständig. Auf der Ebene der ästhetischen Reflexion hat der in seiner Kommunikationsstruktur definierte Kitsch eine Physiognomie bekommen.

Dennoch, es genügte ein einziges Individuum, das, von der Bradbury-Lektüre angeregt, sich zum ersten Male Picasso näherte und vor dessen Bildern, reproduziert in irgendeinem Buch, den Weg zu einem persönlichen Abenteuer der Erkennung fände, worin der Anreiz Bradbury sich auflöste und einer energischen, stichhaltigen, bewußten Wahrnehmung Platz machte: dem Verständnis künstlerischer Gestaltung, um alle theoretischen Definitionen des guten und des schlechten Geschmacks verdächtig zu machen. Doch dies sind Spekulationen nach dem Motto „Die Wege des Herrn sind unerforschlich“: Auch die Krankheit kann zu Gott hinführen, obwohl für einen Arzt, selbst wenn er gläubig ist, die oberste und entscheidende Aufgabe darin besteht, die Krankheiten zu diagnostizieren und zu heilen.

Die Warnung aber, die Begriffe offenzuhalten, muß in den Untersuchungen zu Massenmedien peinlich beherzigt werden. In der anthropologischen Situation „Massenkultur“ gehören Vermittlungen und Umwälzungen zur Tagesordnung; die Rezeption kann jederzeit in einer Weise porös und beweglich werden, daß sie die Physiognomie der Sendung verändert, und umgekehrt.

Manchmal steckt der Kitsch in der Botschaft, manchmal in der Disposition desjenigen, der sie genießt, manchmal in den Strategien, die sie anbietet.

Geradezu ein Muster an Kitsch ist das *Warschauer Konzert* von Addinsell mit seiner Häufung pathetischer Effekte und imitatorischer Andeutungen („Hört ihr? Das sind die Flugzeuge, sie werfen Bomben ...“), das unverfroren und bedenkenlos Chopin-Zitate ausbeutet. Und ein Muster für Kitsch-Genuß ist Malapartes Beschreibung (in *Die Haut*) einer Versammlung englischer Offiziere, die diese Musik anhören, die der Autor zunächst für die Chopins, dann für eine Verfälschung Chopins hält, bis eine der Figuren entzückt ausruft: „Addinsell ist unser Chopin!“ So gesehen bringt der größte Teil der sogenannten rhythmisch-sympho-

nischen Musik, der das Gefällige der Tanzmusik, die Kühnheiten des Jazz und die Würde der klassischen Symphonik zu amalgamieren sucht, keine anderen Wirkungen hervor als die Musik von Addinsell: Kitsch. Anders z. B. die *Rhapsody in Blue* von Gershwin, der man eine beachtliche Originalität der Lösungen bei der Wiederbelebung amerikanischer Folklorestoffe nicht absprechen kann. In dem Augenblick jedoch, da diese Komposition (die in ehrbarer Weise der Zerstreuung, der Unterhaltung, der Entspannung in der Tagträumerei Vorschub leistet) im großen Konzertsaal aufgeführt wird, von einem Dirigenten im Frack, vor einem Publikum, das die traditionellen Riten der Symphonik feiern will, wird auch sie unweigerlich zum Kitsch: Sie wird dann im Lichte eines Codes decodiert, der nicht dem Herkunftscode entspricht. Kein Kitsch sind die Tanzlieder desselben Komponisten, die überaus eingängig und gefällig sind; und Gershwin hat niemals daran gedacht, *Lady be good* könnte zu einem Monument in den öffentlichen Diskotheken werden. Akzeptiert man, daß eine Musik, die eine besondere Art physiologischer und affektiver Erregung hervorzurufen vermag, sich in einer bestimmten (sozialen, psychischen) Situation als zweckmäßig erweist, dann löst Gershwins Schlager seine Aufgabe mit Geschmack und Maß. Das gleiche gilt von dem Zitat aus dem *Leopard*: Wird es nicht unter dem Druck unangemessener Anspruchshaltungen gelesen, beispielsweise als poetische Botschaft, sondern als originelle Enthüllung von Wirklichkeitspartikeln, so ist ihm nichts anzuhaben. Es fällt dann die Verantwortung dafür, Kitsch produziert zu haben, nicht auf den Autor, sondern auf den Leser - oder auf den Kritiker, der die Botschaft mit einem Code ausstattet, der ihr eine willkürliche Interpretation auferlegt: den „Erdbeermund“, die „grünen Augen“ - „wie die von Statuen“ - und das „nachtfarbene Haar“ als Ausdrücke eines originellen Darstellungsstils zu deuten und zu genießen.⁴⁵

Im Panorama der Massenkultur verläuft der Prozeß der Vermittlungen und Entleihungen freilich nicht nur in einer Richtung: Es ist nicht nur der Kitsch, der die Stilmittel, die er von der Kultur der Entdeckungen ausborgt, verändert, um sie in seine dürftigen Kontexte einzureihen. Heute ist es die Avantgardekultur, die, in Reaktion auf die und als

Komplizin der Massenkultur, einzelne Stilmittel dem Kitsch entlehnt. Genau dies tut die *Pop an*, wenn sie die vulgären und anmaßenden Graphiksymbole der Werbeindustrie aufgreift, ihr Erscheinungsbild vergrößert und sie in den Rahmen eines Museumstücks überträgt - eine Rache der Avantgarde am Kitsch und gleichzeitig eine Lektion der Avantgarde für den Kitsch, denn hier zeigt der Künstler dem Kitschproduzenten, wie man ein fremdes Stilmittel in einen neuen Kontext einfügen kann, ohne den Geschmack zu verletzen. Die Getränkemarke oder der *Comic-Ausschnitt* erlangt, sobald er vom Maler auf einer Leinwand vergegenständlicht wird, eine neue, stichhaltige Konsistenz.⁴⁶

Aber die Rache des Kitsches an der Avantgarde lässt nicht lange auf sich warten: Schon haben Werbegraphiker das Verfahren der *Pop an* übernommen und produzieren mit den Stilmitteln der neuen Avantgarde neuen Kitsch. Und dies ist nur eine winzige Episode in der für die moderne Industriegesellschaft typischen beschleunigten Abfolge von Standards, von kulturellen und ästhetischen Verabredungen, von Erfindung und Gewöhnung, Entwurf und Verschleiß.

Die Dialektik von Avantgarde und Massenhandwerk (das sowohl den Kitsch umfaßt als auch das, was kein Kitsch ist, nämlich die zum praktischen Gebrauch bestimmten Produkte, die sich korrekt, frei von Täuschung und Arroganz der Anregungen der Kunst bedienen) bekundet auf diese Weise sowohl ihren beunruhigenden Rhythmus als auch die ihr eingeschriebene Chance der Wiedergewinnung. Sie lässt jedoch zugleich die Möglichkeit operativer Eingriffe erkennen, deren *letzter* und verlogenster allerdings der Versuch wäre, die scheinhaft zeitlosen Werte einer Schönheit wiederherstellen zu wollen, die meist nur das behagliche und einträgliche Geschäft des Kitsches verhüllt.

Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter

Vor zwei Wochen saßen hier alle Vierzigjährigen vor dem Fernseher, um wieder mal *Casablanca* zu sehen. Einen Kultfilm, gewiß, aber dies ist kein Fall von gewöhnlicher Nostalgie. Wenn *Casablanca* in amerikanischen Studentenkinos gezeigt wird, begleiten dort auch die Zwanzigjährigen jeden großen Moment und jeden kanonischen Spruch („*Arrest the usual suspects*“ oder „*Was that cannon fire or is it my heart pounding?*“, oder auch alle Stellen, wo Bogey „Kid“ sagt) mit Ovationen, wie sie normalerweise für Treffer beim Baseball reserviert sind. Dasselbe habe ich auch in einer von Jugendlichen besuchten italienischen Kinemathek erlebt. Was also ist das Faszinierende an *Casablanca*?

Die Frage ist berechtigt, denn ästhetisch betrachtet, aus der Sicht einer anspruchsvollen Kritik, ist *Casablanca* ein sehr mäßiger Film. Ein comic Strip in Bewegung, ein Schinken, in dem die psychologische Wahrscheinlichkeit sehr gering ist und die Theatercoups sich ohne vernünftigen Grund aneinanderreihen. Und man weiß auch, warum: Es gab kein Script, die Geschichte entstand erst beim Drehen, und bis zum letzten Moment wußten weder der Regisseur noch die Drehbuchschreiber, ob nun Ilsa mit Victor oder mit Rick abfliegen würde. Die scheinbar so wohlkalkulierten Regie-einfälle, die immer wieder spontanen Applaus erhalten ob ihrer hanebüchenen Unverfrorenheit, waren in Wirklichkeit lauter Ad-hoc-Entscheidungen in verzweifelter Zeitnot. Ja, was? Wie konnte dann aus einer solchen Kette von Zufälligkeiten ein Film entstehen, der noch heute, wenn man ihn zum zweiten, zum dritten, zum vierten Mal sieht, Applaus hervorruft wie ein Bravourstück, das man am liebsten gleich noch einmal sähe, oder Begeisterung wie ein eben entdecktes Meisterwerk? Was wird da so Großartiges geboten? Eine phantastische Starbesetzung, gewiß, aber das allein kann es nicht sein.

Da sind er und sie, er bitter, sie zärtlich, ein romantisches Paar, aber das hat man schon besser gesehen. *Casablanca* ist nicht *Stagecoach*, ein anderer zyklisch wiederkehrender Kultfilm: *Stagecoach* ist in jeder Hinsicht ein Meisterwerk, alles stimmt, jedes Stück sitzt an der richtigen Stelle, die Charaktere sind in jedem Moment gerechtfertigt, und die Hand-

lung (auch das zählt) stammt, jedenfalls für den ersten Teil, von Maupassant. Also was? Also ist man versucht, *Casablanca* zu lesen, wie Eliot *Hamlet* gelesen hat. Dessen Faszinosum er nicht auf seine Gelungenheit zurückführte, im Gegenteil, er zählte das Stück eher zu den weniger gelungenen Werken Shakespeares, sondern gerade auf seine Mängel: *Hamlet* sei das Ergebnis einer etwas verunglückten Mischung aus mehreren früheren Fassungen, einer mit dem Thema der Rache (und dem Wahnsinn als bloßer Kriegslist), und einer mit dem Thema der Gewissenskrise über die Schuld der Mutter. Daher die Disproportion zwischen Hamlets gespannter Erregung und der Undeutlichkeit oder Inkonsistenz des Verbrechens der Mutter. So daß nun alle Welt das Stück schön, weil interessant fände, im Glauben, es sei interessant, weil schön.

Mit *Casablanca* ist, in kleineren Proportionen, das gleiche geschehen: Unter dem Zwang, eine Handlung aus dem Stand zu erfinden, haben die Autoren kurzerhand alles hineingetan. Und um alles hineinzutun, haben sie ins Repertoire des bereits Erprobten gegriffen. Wenn man aus dem Repertoire des bereits Erprobten eine beschränkte Auswahl trifft, gelangt man zum Genrefilm, zum Serienfilm oder gar zum Kitsch. Wenn man jedoch mit vollen Händen hineingreift und wirklich *alles* nimmt, gelangt man zu einer Architektur wie der von Gaudis Sagrada Familia. Man gerät ins *Taumeln*, man streift die *Genialität*.

Aber vergessen wir jetzt, wie der Film gemacht worden ist, und sehen wir uns an, was er zeigt. Er beginnt mit einem magischen Ort *per se*: Marokko, Exotik, es erklingt eine Art arabische Melodie, die in die Marseillaise übergeht. Beim Eintritt in Ricks Lokal hört man Gershwin. Afrika, Frankreich, Amerika. Sofort bricht ein Knäuel von Ewigen Archetypen herein: Grundsituationen aller Geschichten aus allen Zeiten. Normalerweise reicht *eine archetypische Situation* für eine Geschichte. Und die entwickelt sich dann. Zum Beispiel die Unglückliche *Liebe*. Oder die Flucht. *Casablanca* gibt sich damit nicht zufrieden: Alles muß rein. Die Stadt ist der Ort eines Durchgangs, Transitstation auf dem Weg ins Gelobte Land (oder, *wenn* man so will, nach Nordwesten). Um ins Gelobte Land zu gelangen, muß man jedoch eine Prüfung bestehen: das Warten („und sie warten

und warten und warten", sagt die Sprecherstimme am Anfang). Um aus dem Warteraum in das Gelobte Land zu gelangen, braucht man einen Magischen Schlüssel: das Transitivum. Im Kampf um die Eroberung dieses Schlüssels entzünden sich Leidenschaften. Das Mittel, ihn in die Hand zu bekommen, scheint eine Zeitlang das Große Geld zu sein (das ein paarmal auftritt, vorwiegend in Gestalt des Tödlichen Spiels oder des Roulettes); doch am Ende entdeckt man, daß der Schlüssel nur durch ein Großes Geschenk zu bekommen ist: das Geschenk des Visums, aber auch das Geschenk, das Rick mit seinem Liebeswunsch macht, indem er ihn und sich opfert. Denn dies ist auch die Geschichte eines Reagens begehrlicher Wünsche, von denen am Ende nur zwei in Erfüllung gehen: der von Victor Laszlo, dem Reinen Helden, und der des jungen bulgarischen Ehepaars. Alle anderen, die unreine Leidenschaften haben, scheitern.

So triumphiert als weiterer Archetypus die Reinheit. Die Unreinen gelangen nicht ins Gelobte Land, sie verschwinden vorher. Aber sie gelangen zur Reinheit, indem sie sich opfern: dies die Erlösung. Durch Aufopferung erlöst sich Rick, durch Aufopferung erlöst sich der Polizeipräfekt. Und langsam merken wir, daß es insgeheim zwei Gelobte Länder gibt: Das eine ist Amerika, aber für viele ist es ein falsches Ziel; das andere ist die Resistance oder der Heilige Krieg. Victor kommt daher, Rick und Renault gehen hin, sie verbünden sich mit De Gaulle. Und wenn das mehrfach auftretende Symbol des Flugzeugs immer wieder die Flucht nach Amerika zu betonen scheint, verweist das Lothringer Kreuz, das nur einmal auftaucht, auf die symbolische Geste am Ende, wenn der Polizeipräfekt die Flasche Vichy-Wasser in den Papierkorb wirft (während das Flugzeug startet). Andererseits durchzieht der Opfer-Mythos den ganzen Film: das Opfer Ilsa, die in Paris den Geliebten verläßt, um zu ihrem verwundeten Helden zurückzukehren, das Opfer der jungen Bulgarin, die sich aus Liebe zu ihrem Mann hingeben will, das Opfer Victors, der bereit wäre, Ilsa an Rick abzutreten, um sie in Sicherheit zu wissen.

In diese Orgie von Archetypen der Aufopferung (begleitet vom Thema Herr-Diener in Ricks Verhältnis zu Sam) fügt sich das Thema der Unglücklichen Liebe ein: unglücklich

für Rick, der Ilsa liebt und sie nicht haben kann, unglücklich für Ilsa, die Rick liebt und nicht mit ihm weggehen kann, unglücklich für Victor, dem klar wird, daß er Ilsa nicht wirklich halten kann. Das Wechselspiel der unglücklichen Lieben erzeugt raffinierte Überschneidungen: Zu Anfang ist Rick unglücklich, weil er nicht begreift, warum Ilsa ihn meidet; dann ist Victor unglücklich, weil er nicht begreift, warum Ilsa sich zu Rick hingezogen fühlt; und schließlich ist Ilsa unglücklich, weil sie nicht begreift, warum Rick sie mit Victor abfliegen läßt. Die drei unglücklichen (oder unmöglichen) Lieben fügen sich zu einem Dreieck. Aber im archetypischen Liebesdreieck gibt es einen Verratenen Ehemann und einen Siegreichen Geliebten. Hier dagegen sind beide Männer Verratene und Verlierer; doch in der Niederlage (und auf dem Wege zu ihr) kommt noch ein weiteres Element ins Spiel, ein so subtiles, daß es unterhalb der Bewußtseinsebene bleibt. Nämlich ein (höchst sublimierter) Hauch von Platonischer Männerliebe: Rick bewundert Victor, und Victor fühlt sich in ambivalenter Weise von Rick angezogen, und es scheint fast, als liefernten sich die beiden an einem bestimmten Punkt das Duell der Aufopferung, um einander zu gefallen. Jedenfalls stellt sich dann, wie in Rousseaus *Bekenntnissen*, die Frau als Mittlerin zwischen die beiden Männer. Die Frau vermittelt nur, sie ist nicht Trägerin positiver Werte, das sind nur die Männer.

Vor dem Hintergrund dieser Ambivalenzverkettung agieren die Charaktere der traditionellen Komödie: eindeutig gut oder eindeutig böse. Victor spielt eine Doppelrolle, Agent der Ambivalenz im erotischen Rahmen, Agent der Klarheit im politischen: Er ist der Edle gegen die Nazi-Bestie, *la Belle contre la Bete*. Das Thema Zivilisation contra Barbarei verknüelt sich mit den anderen, zur Melancholie der Odysseischen Heimkehr fügt sich das blanke Reckentum eines offenen Kampfes um Troja.

Rings um diesen Reigen Ewiger Mythen haben wir die Historischen Mythen, das heißt die Mythen des Kinos in repräsentativer Versammlung. Bogart verkörpert mindestens drei davon: den Zweideutigen Abenteurer, mal zynisch; mal generös, den Asketen aus Enttäuschter Liebe und zugleich den Erlösten Alkoholiker (und damit er sich wirklich erlösen kann, muß er sich noch einmal richtig besaufen, wäh-

rend er schon der Enttäuschte Asket war). Ingrid Bergman ist die Rätselhafte Frau oder *Femme Fatale*. Ferner haben wir: Liebling Hörst Du Unser Lied, den Letzten Tag In Paris, den Amerika-Mythos, den Afrika-Mythos, den Mythos von Lissabon als *dem Tor Zur Freiheit*, die Grenzstation oder das Letzte Fort Am Rande Der Wüste, die Fremdenlegion (jede Person hat eine andere Nationalität und eine andere Geschichte) und schließlich das Grandhotel voller Leute Die Kommen Und Leute Die Gehen. Ricks Lokal ist ein magischer Ort, wo alles geschehen kann (und geschieht): Liebe, Tod, Verfolgung, Spionage, Glücksspiel, Verführung, Musik und Patriotismus (dank der Bühnenvorlage und des kargen Etats ist es zu dieser bewundernswerten Konzentration des Geschehens auf einen einzigen Ort gekommen). Dieser Ort ist Hongkong, Glücksspielhölle Macao, Präfiguration des Spionage-Paradieses Lissabon und Raddampfer auf dem Mississippi.

Doch gerade weil die Archetypen hier alle versammelt sind, gerade weil *Casablanca* tausend andere Filme zitiert und jeder Schauspieler eine bereits woanders gespielte Rolle spielt, hört der Zuschauer unwillkürlich das Echo der Intertextualität. *Casablanca* zieht wie eine Duftwolke andere Situationen hinter sich her, die der Zuschauer in den Film hineinsieht, indem er sie unbewußt aus anderen Filmen nimmt, auch aus späteren wie *To Have And Have Not*, wo Bogart den Hemingwayschen Helden verkörpert; doch Bogart zieht die Hemingwayschen Konnotationen schon dadurch magnetisch auf sich, daß sein Rick, wie man erfährt, in Spanien gegen die Faschisten gekämpft hat (und in Äthiopien und vielleicht auch wie Malraux in China). Peter Lorre bringt Erinnerungen an Fritz Lang mit ein, Conrad Veidt gibt seinem Major Strasser eine Duftnote aus dem Kabinett des Doktor Caligari, er ist kein gefühlloser technologischer Nazi, sondern ein nächtlich-dämonischer Caesar.

So ist *Casablanca* nicht ein, sondern viele Filme, eine Anthologie. Fast aus Zufall entstanden, ist er vermutlich von selbst entstanden, wenn nicht gegen den Willen seiner Autoren, so doch weit darüber. Und deswegen funktioniert er, entgegen allen ästhetischen und cineastischen Theorien. Denn in ihm entfalten sich mit gleichsam tellurischer Kraft die Potenzen des Narrativen im Rohzustand, ohne den dis-

ziplinierenden Eingriff der Kunst. Und so können wir es akzeptieren, daß die Personen von einem Moment auf den anderen die Stimmung, die Moral und die Psychologie wechseln, daß die Verschwörer husteln, um sich zu unterbrechen, wenn ein Lauscher naht, und daß die munteren Flittchen weinen, wenn sie die Marseillaise hören. Wenn alle Archetypen schamlos hereinbrechen, erreicht man homerische Tiefen. Zwei Klischees sind lächerlich, hundert Klischees sind ergreifend. Denn irgendwie geht einem plötzlich auf, daß die Klischees miteinander sprechen und ein Fest des Wiedersehens feiern. Wie höchster Schmerz an die Wollust grenzt und tiefste Perversion an die mystische Energie, gewährt äußerste Banalität einen Blick aufs Erhabene. Etwas spricht anstelle des Regisseurs. Das Phänomen ist, wenn nicht noch mehr, zumindest verehrungswürdig.

Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien

Nicht zufällig haben moderne Ästhetik - und moderne Kunsttheorien (mit „modern“ meine ich solche, die mit dem Manierismus entstanden, während der Romantik weiterentwickelt und im frühen 20. Jahrhundert durch die Avantgarden provokativ neu formuliert wurden) die künstlerische Botschaft häufig mit der Metapher gleichgesetzt. Die Metapher (und d. h. die neue und erfindungsreiche Metapher, nicht die abgenutzte) ist ein Weg, etwas durch den Namen eines anderen zu bezeichnen und es dadurch auf unerwartete Weise zu präsentieren. Das moderne Kriterium, mit dem der künstlerische Wert gemessen wurde, war die *Neuigkeit*, der hohe Informationsgrad. Die modernen Kunsttheorien betrachteten die lustvolle Wiederholung eines bereits bekannten Musters als typisch für das Handwerk und für die Industrie, nicht aber für die Kunst.

Ein guter Handwerker produziert ebenso wie eine Fabrik viele *Verwirklichungen* oder *Vorkommnisse* des gleichen *Typus* oder Modells. Man schätzt den Typus, und man schätzt die Art und Weise, in der die Verwirklichung die Erfordernisse des Typus trifft: die moderne Ästhetik aber hält dieses Vorgehen nicht für ästhetisch. Die romantische Ästhetik traf daher eine sehr sorgfältige Unterscheidung zwischen „großer“ und „kleiner“ Kunst, zwischen Kunst und Handwerk. Zieht man die Parallele zur Wissenschaft, dann glichen Handwerk und Industrie ihr in der korrekten Anwendung eines bereits bekannten Gesetzes auf einen neuen Fall. Kunst hingegen (und mit Kunst meine ich auch Literatur, Dichtung, Filme usw.) korrespondierte eher mit einer „wissenschaftlichen Revolution“: Jedes moderne Kunstwerk stellt ein neues Gesetz vor, erstellt ein *neues Paradigma*, gibt einen neuen Blick auf die Welt frei.

Die moderne Ästhetik vergaß oft, daß die klassische Kunsthypothese, vom alten Griechenland bis hin zum Mittelalter, nicht darauf aus war, die Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk zu betonen. Der gleiche Terminus (*technē, an*) wurde benutzt, um sowohl die Tätigkeiten eines Friseurs oder Schiffbauers wie auch die Arbeit eines Malers oder Dichters zu bezeichnen. Die klassische Ästhetik war

nicht so ängstlich auf Innovation um jeden Preis bedacht, sie schätzte im Gegenteil oft die gute Verwirklichung eines immerwährenden Typus als „schön“ ein. Selbst in solchen Fällen, in denen sich die moderne Sensibilität an der „Revolution“ erfreut, die durch einen klassischen Künstler bewirkt wurde, schätzten die Zeitgenossen den entgegengesetzten Aspekt seines Werkes, d. h. seinen Respekt vor vorangehenden Modellen.¹

Aus diesem Grunde verfuhr die moderne Ästhetik mit den industrieähnlichen Produkten der Massenmedien sehr streng. Ein Schlager, eine Fersehwerbung, ein comic strip, ein Detektivroman, ein Wildwestfilm wurden als mehr oder weniger erfolgreiche Verwirklichungen eines vorgegebenen Modells oder Typus angesehen. Sie galten als unterhaltsam, aber als nichtkünstlerisch. Darüber hinaus wurde dieses Übermaß an Unterhaltsamkeit, Wiederholung und Mangel an Innovation als kommerzieller Trick empfunden (das Produkt hatte die Erwartungen seines Publikums zu erfüllen); es, galt nicht als provokativer Vorschlag, die Welt auf neue (und schwierig zu akzeptierende) Weise zu sehen. Die Produkte der Massenmedien wurden jenen der Industrie gleichgesetzt, da sie *in Serien* produziert wurden, und die „serielle“ Produktion wurde als mit der künstlerischen Erfindungsgabe unvereinbar betrachtet.²

Das Zeitalter der Wiederholung

Ich möchte nun den Fall einer historischen Periode (unserer eigenen) betrachten, in der Iteration und Repetition die ganze Welt der künstlerischen Kreativität zu beherrschen scheinen und in der es schwierig ist, zwischen der Repetition der Medien und derjenigen der sogenannten großen Kunst zu unterscheiden. In dieser Periode begegnet man der Diskussion einer neuen Kunstdtheorie, die ich als *postmoderne Ästhetik* etikettieren möchte. Diese Theorie debatte gibt den Konzepten der Repetition und Iteration ein neues Profil. Jüngst florierte sie in Italien unter dem Etikett einer „neuen Ästhetik in der Serialität“. Ich empfehle meinen Lesern, „Serialität“ in diesem Fall als eine sehr weite Kategorie zu sehen, oder, wenn man will, als einen anderen Terminus für Wiederholungskunst.

Serialität und Wiederholung sind reichlich aufgeblasene Konzepte. Sowohl die Philosophie wie die Kunst haben uns an einige technische Bedeutungen dieser Termini gewöhnt, die man besser weglassen würde: Ich werde von Wiederholung nicht im Sinne von Kierkegaard sprechen, auch nicht von einer „répétition différente“ im Sinne von Deleuze. In der Geschichte der zeitgenössischen Musik sind Serie und Serialität mehr oder weniger in einem anderen Sinne verstanden worden als dem, den wir hier diskutieren. Die zwölftönige „Serie“ ist das Gegenteil der repetitiven Serialität, wie sie für alle Medien typisch ist, weil die dort gegebene Abfolge von zwölf Tönen nur ein einziges Mal innerhalb einer Komposition benutzt wird.

Wenn man ein gebräuchliches Lexikon aufschlägt, findet man für „wiederholen“ die Bedeutung: „Etwas zweimal oder immer wieder sagen/tun: Wiederaufnahme des gleichen Wortes, der gleichen Handlung oder Idee.“ Für „Serie“ lautet die Bedeutung „die fortgesetzte Abfolge ähnlicher Dinge“. Es ist also eine Frage der Bedeutungsfestlegung, ob man „wieder“ oder „die gleichen“ oder „ähnliche Dinge“ sagt.

Serialisieren bedeutet - gewissermaßen - *wiederholen*. Wir müssen daher eine erste Bedeutung von „wiederholen“ festlegen, derzu folge der Terminus bedeuten soll, eine *Kopie* vom gleichen *abstrakten Typus* herzustellen. Zwei Blätter Schreibmaschinenpapier sind beide Kopien des gleichen kommerziellen Typus. In diesem Sinne ist ein Ding das gleiche wie ein anderes, wenn das erstere - zumindest nach einer gewissen Beschreibung - die gleichen Merkmale zeigt wie das letztere: zwei Blätter Schreibmaschinenpapier sind gleich unter dem Blickwinkel unseres funktionellen Bedarfs, selbst wenn sie für einen Physiker, der an der molekularen Struktur der Objekte interessiert ist, nicht die gleichen sind. Aus der Sicht der industriellen Massenproduktion können zwei „Einzelprodukte“ als „Kopien“ des gleichen „Typus“ betrachtet werden, wenn es für eine Durchschnittsperson mit durchschnittlichen Forderungen gleichgültig ist, ob sie das eine oder das andere wählt, vorausgesetzt, keines von beiden weist offensichtliche Mängel auf. Zwei Exemplare eines Films oder Buches sind Kopien des gleichen Typus. Die Art des Wiederholens und die Serialität, die uns hier interessieren, erscheinen indes auf den

ersten Blick nicht als etwas, das einem anderen gleicht oder ähnlich ist.

Wir wollen nun einen Fall betrachten, in dem erstens etwas als originell und different angeboten wird (gemäß den Erfordernissen der modernen Ästhetik) und an dem wir zweitens erkennen, daß dieses Etwas ein anderes wiederholt, das wir bereits kennen und das wir drittens nichtsdestotrotz - oder besser, gerade deswegen - mögen (und kaufen).

Die Wiederaufnahme

Die erste Möglichkeit von Wiederholung ist die *Wiederaufnahme*. In diesem Falle läßt man die Charaktere einer vorher erfolgreichen Geschichte erneut auftreten, man beutet sie aus, indem man erzählt, was nach dem Ende ihres ersten Abenteuers passiert ist. Das berühmteste Beispiel einer Wiederaufnahme ist Dumas' *Vingt ans apres*, die jüngsten Beispiele sind die Fortsetzung-folgt-Versionen von *Star Wars* oder *Superman*. Zur Wiederaufnahme kommt es durch eine geschäftliche Entscheidung. Man kann keine Regel aufstellen, ob die zweite Episode einer Geschichte die erste nur mit leichten Veränderungen reproduzieren oder ob es eine völlig andere Geschichte sein soll, die die gleichen Charaktere erlebten. Die Wiederaufnahme ist nicht strikt zur Wiederholung verdammt. Ein illustres Beispiel einer Wiederaufnahme sind die vielen verschiedenen Geschichten des Artus-Zyklus, die immer wieder die Wechselfälle im Leben von Lancelot oder Parzival beschreiben.

Die Wiederaufbereitung

Die *Wiederaufbereitung* besteht darin, eine zuvor erfolgreiche Geschichte wieder zu erzählen. Man vergleiche etwa die unzähligen Ausgaben von *Dr. Jeckyll und Mr. Hyde* oder von *Die Meuterei auf der Bounty*. Die Geschichte der Künste und der Literatur ist voller Pseudo-Wiederaufbereitungen, die in der Lage waren, zu jeder Zeit etwas Unterschiedliches zu erzählen. Der ganze Shakespeare ist eine Wiederaufbereitung vorhergehender Geschichten. „Interessante“ Wiederaufbereitungen können daher die Wiederholung vermeiden.

Die Serie

Die *Serie* arbeitet mit einer festgelegten Situation und einer beschränkten Anzahl von Hauptcharakteren, um die herum sich die Nebenfiguren und die Gastschauspieler bewegen. Die Nebenfiguren sollen den Eindruck vermitteln, daß die neue Geschichte sich von den vorhergehenden unterscheidet, während sich das Erzählschema aber tatsächlich nicht ändert. Zu diesem Typ gehören Fernsehserien wie *All in the Family*, *Starsky and Hutch*, *Columbo* usw. (ich fasse verschiedene Fernsehgenres zusammen, die von der *soap opera* bis zur Situationskomödie und Detektivserie reichen).

Bei den Serien glaubt man, sich an der Neuheit der Geschichte (die immer die gleiche ist) zu erfreuen, tatsächlich erfreut man sich aber an der Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas. Die Serie erfüllt in diesem Sinne *unser infantiles Bedürfnis*, die gleiche Geschichte immer wieder zu hören, getröstet zu werden durch die „Wiederkehr des Identischen“, das nur oberflächlich verkleidet ist.

Die Serie tröstet uns (die Konsumenten), weil sie unsere prophetische Gabe belohnt: wir sind glücklich, weil wir unsere Fähigkeit entdecken, das Geschehen vorherzusehen. Wir sind zufrieden, weil wir das Erwartete wiederfinden, und wir schreiben dieses glückliche Resultat nicht der Durchsichtigkeit der narrativen Struktur zu, sondern unserer Fähigkeit, Vorhersagen zu machen. Wir denken nicht: „Der Autor hat die Geschichte so angelegt, daß wir ihr Ende erraten konnten“, sondern eher: „Ich war so gewitzt, daß ich das Ende erraten habe, obwohl der Autor sich angestrengt hat, mich zu täuschen.“

Eine Abwandlung der Serie finden wir in der Struktur der Rückblenden: Es gibt einige comic-strip-Geschichten (z. B. *Superman*), die dem Lebenslauf eines Charakters nicht in gerader Linie folgen, sondern ihn beständig zu unterschiedlichen Zeitpunkten seines Lebens wiederentdecken, ihn geradezu zwanghaft immer wieder aufzusuchen, um aus diesen Momenten neue Möglichkeiten für neue Erzählungen zu schöpfen. Es scheint, als seien diese Momente seines Lebens dem Autor in einem Zustand der Geistesabwesenheit entfleucht; aber ihre Wiederentdeckung ändert das psychologische Profil des Charakters nicht, denn dieses ist bereits

ein für alle Male fixiert. Wir wollen diesen Unter-Typus der Serie in unserer Topologie als *Schleife* bezeichnen. Gewöhnlich werden die Schleifen-Serien aus kommerziellen Gründen ersonnen; wichtig ist hierbei, daß die Serie am Leben erhalten wird, daß man das natürliche Problem des Alterns der Charaktere vermeidet. Statt die Charaktere neue Abenteuer erleben zu lassen (was unerbittlich den Weg in den Tod beinhaltet würde), läßt man sie kontinuierlich ihre Vergangenheit neu erleben. Die Schleifenlösung produziert Paradoxien, die bereits von unzähligen Parodien aufs Korn genommen wurden. Die Charaktere haben wenig Zukunft, aber eine *enorme Vergangenheit*, in der es auf jeden Fall nichts gibt, das die mythische Präsenz, in der sie dem Leser von Anfang an präsentiert wurden, verändern würde. Zehn verschiedene Leben würden nicht ausreichen, um Annie, das kleine Waisenkind, all das erleben zu lassen, was es in den ersten zehn Jahren seines Lebens (und nur in diesen) mitmachte.

Die *Spirale* ist eine andere Abwandlung der Serie. In den Geschichten von Charlie Brown geschieht offensichtlich nichts, jeder Charakter wiederholt zwanghaft seine standariserten Verrichtungen. Und doch werden in jedem Streifen die Charaktere von Charlie Brown oder Snoopy angereichert und vertieft. Dies ist weder bei Nero Wolfe noch bei Starsky oder Hutch der Fall: an ihren neuen Abenteuern sind wir immer interessiert, wir wissen aber bereits alles Nötige über ihre Psyche, ihre Gewohnheiten, Fähigkeiten und ethischen Standpunkte.

Schließlich möchte ich noch die Form der Serie hinzufügen, die im Kino und im Fernsehen weniger durch die narrative Struktur begründet ist als durch den Schauspieler selber: die schiere Präsenz von John Wayne oder Jerry Lewis (wenn sie nicht von einem großen Regisseur geführt werden, und selbst in diesen Fällen) endet immer in der Herstellung des *gleichen* Films. Der Autor versucht unterschiedliche Geschichten zu erfinden, aber das Publikum erkennt (mit Befriedigung) immer und ewig die gleiche Geschichte unter oberflächlichen Verkleidungen.

Die Saga

Die *Saga* unterscheidet sich von der Serie insoweit, als sie sich mit der Geschichte einer Familie befaßt und am „historischen“ Vergehen der Zeit interessiert ist: sie ist genealogisch. In der Saga altern die Charaktere; die *Saga* ist die Geschichte von alternden Individuen, Familien, Leuten und Gruppen.

Die *Saga* kann einer kontinuierlichen Linie folgen (sie folgt dem betreffenden Charakter von der Geburt bis zum Tod; das gleiche geschieht mit Söhnen, Enkeln usw., möglicherweise auf ewig) oder stammbaumartig verfahren (da gibt es zunächst den Patriarchen, dann die verschiedenen Erzählstränge, die sich nicht nur mit seinen direkten Nachfahren, sondern auch mit den Seitenlinien und der Sippe befassen, wobei jeder Zweig sich unendlich verzweigt). Das jüngste und bekannteste Beispiel einer *Saga* ist gewiß *Dallas*.

Die *Saga* ist eine verkleidete Serie. Sie unterscheidet sich von der Serie insofern, als sich die Charaktere verändern (sie verändern sich auch, weil die Schauspieler altern): tatsächlich wiederholt die *Saga* aber trotz der historisierenden Form, die das Vergehen der Zeit feierlich zur Schau stellt, die gleiche Geschichte. Wie schon in den alten Sagen gleichen die Taten der galanten Vorfahren denen ihrer Nachkommen. In *Dallas* durchlaufen die Großväter und Enkel mehr oder weniger die gleichen Prüfungen: Kampf um Reichtum und Macht, Leben, Tod, Niederlage, Sieg, Ehebruch, Liebe, Haß, Neid, Illusion und Desillusion.

Intertextueller Dialog

Unter intertextuellem Dialog verstehe ich das Phänomen, daß ein gegebener Text Echos vorhergehender Texte enthält. In der vorliegenden Untersuchung lasse ich dabei viele Formen der Intertextualität außer Betracht. Ich bin z. B. nicht an dem stilistischen Zitat interessiert, an Fällen, in denen der Text in mehr oder weniger expliziter Weise stilistische Merkmale oder Erzählweisen zitiert, die für einen anderen Autor typisch sind - sei es in der Form der Parodie oder in der Form der Verehrung eines großen und anerkannten Meisters. Es gibt unmerkliche Zitierungen, von de-

nen nicht einmal der Autor weiß. Bei ihnen handelt es sich um den normalen Effekt des Spiels künstlerischen Einflusses. Es gibt aber auch Zitierungen, von denen der Autor weiß, die aber für den Konsumenten nicht greifbar sind. In solchen Fällen handelt es sich gewöhnlich um den banalen Fall des Plagiats.

Viel interessanter ist es, wenn das Zitat explizit und erkennbar ist, wie dies in der Literatur der Postmoderne der Fall ist, die offensichtlich und ironisch mit der Intertextualität spielt (der Roman mit den Techniken des Erzählers, die Dichtung mit der Dichtung, die Kunst mit der Kunst). Eine der für die postmoderne Erzählung typischen Prozeduren ist in jüngster Zeit oft auf dem Gebiet der Massenkommunikation verwendet worden: die ironische Zitierung des Allgemeinplatzes (*Topos*).

Erinnern wir uns an die Tötung des arabischen Riesen in *Raiders of the Lost Ark* und an die Treppe von Odessa in *Woody Allens Bananas!* Was verbindet diese beiden Zitate? In beiden Fällen muß der Zuschauer, um sich an der Anspielung zu erfreuen, die originalen Topoi kennen. Im Fall des Riesen ist die Situation für das Genre typisch; bei *Bananas* jedoch erscheint der Topos zum ersten und einzigen Mal in einem einzigen Werk, und er wird erst nach dieser Zitierung ein Kennwort für Kinokritiker und Kinogänger.

Beide Male werden die Topoi in der „Enzyklopädie“ des Zuschauers gespeichert, sie werden zu einem Teil des Schatzes der kollektiven Vorstellung und können als solche abgerufen werden. Was die beiden Zitate unterscheidet, ist die Tatsache, daß der Topos in *Raiders* zitiert wird, um ihn zu dementieren (hier geschieht nicht, was wir in ähnlichen Situationen erwarten), in *Bananas* hingegen wird der Topos nur wegen seiner Inkongruenz eingeführt (die Treppe hat mit dem Rest der Geschichte nichts zu tun).

Der erste Fall erinnert an eine Serie von Cartoons, die vor Jahren von *Mad* („Ein Film, den wir gerne sehen würden“) publiziert wurden. Da wird z. B. eine Wildwestheldin von Banditen auf die Eisenbahnschienen gebunden: alternierende Einstellungen zeigen auf der einen Seite den herannahenden Zug und auf der anderen den furiosen Ritt ihrer Retter, die versuchen, vor der Lokomotive anzukommen. Schließlich wird das Mädchen (entgegen allen Erwartun-

gen, die der Topos evozierte) vom Zug überfahren. Wir haben hier eine komische List vor uns, welche die Annahme ausbeutet, daß das Publikum den Originaltopos erkennen wird und an das Zitat ein „normales“ System von Erwartungen knüpft (ich meine die Erwartungen, die dieses Stück enzyklopädischer Information voraussichtlich weckt), um sich schließlich über die Art und Weise zu freuen, in der seine Erwartungen frustriert werden. An diesem Punkt überwindet der naive Zuschauer, der zunächst frustriert war, seine Frustration und verwandelt sich in einen kritischen Zuschauer, der die Art genießt, in der er getäuscht wurde.

Im Falle von *Bananas* jedoch befinden wir uns auf einer anderen Ebene: Der Zuschauer, mit dem der Text eine implizite ironische Übereinkunft getroffen hat, ist nicht der naive Zuschauer (der durch das Eintreten eines inkongruenten Ereignisses in Erstaunen versetzt werden kann), sondern der kritische Zuschauer, der die ironische List der Zitierung schätzt und sich an der erwünschten Inkongruenz erfreut. In beiden Fällen haben wir jedoch einen kritischen Nebeneffekt: Der Zuschauer wird in Kenntnis des Zitats dazu gebracht, ironisch mit der Natur einer solchen Strategie umzugehen und die Tatsache zu akzeptieren, daß er eingeladen ist, mit seiner enzyklopädischen Kompetenz zu spielen.

Das Spiel wird kompliziert in der Wiederaufnahme von *Raiders*, und zwar in *Indiana Jones and the Temple of Doom*: Hier trifft der Held nicht auf einen, sondern auf zwei riesige Gegner. Im ersten Fall erwarten wir entsprechend dem klassischen Schema des Abenteuerfilms, daß der Held entwaffnet wird, und wir lachen, wenn wir statt dessen entdecken, daß der Held eine Pistole besitzt und leicht seinen Gegner tötet. Im zweiten Fall weiß der Regisseur, daß die Zuschauer (die ja bereits den vorangegangenen Film gesehen haben) erwarten, daß der Held bewaffnet ist, und tatsächlich sucht Indiana Jones schnell nach seiner Pistole. Er findet sie nicht, und die Zuschauer lachen, weil die Erwartung, die vom ersten Film geschaffen wurde, diesmal frustriert wird.

Alle zitierten Fälle bringen eine intertextuelle Enzyklopädie ins Spiel. Wir haben Texte, die aus anderen Texten zitiert werden, und das Wissen von den vorhergehenden -

das als gegeben angenommen wird - gilt als notwendig für den Spaß an den neuen.

Interessanter noch für eine Analyse der neuen Intertextualität in den Medien ist ein Beispiel aus *E. T.*; und zwar jene Szene, in der die Kreatur aus dem All (eine Erfindung von Spielberg) am Abend vor Allerheiligen in eine Stadt kommt und hier auf eine andere Figur trifft, die als der Gnom aus *The Empire strikes back* (eine Erfindung von Lucas) verkleidet ist. *E. T.* ist wie vom Schlag gerührt und versucht sich auf den Gnom zu stürzen, will ihn umarmen, als ob er einen alten Freund getroffen hätte. Der Zuschauer muß hier viele Dinge kennen: er muß auf jeden Fall von der Existenz des anderen Films wissen (intertextuelles Wissen), er muß aber auch wissen, daß beide Monster von Rambaldi geschaffen wurden, daß die Regisseure der beiden Filme aus verschiedenen Gründen miteinander verbunden sind (nicht zuletzt, weil sie die beiden erfolgreichsten Regisseure des Jahrzehnts sind), er muß, kurz gesagt, nicht nur ein Wissen vom Text, sondern auch ein Wissen von der Welt und den Umständen haben, die den Text umgeben. Man wird natürlich bemerken, daß das Wissen von den Texten und von der Welt nur zwei Kapitel aus einem möglichen enzyklopädischen Wissen sind und daß sich der Text daher in einem gewissen Umfang immer auf das gleiche kulturelle Erbe bezieht.

Solche Phänomene des „intertextuellen Dialogs“ waren einst für die experimentelle Kunst typisch und bei Annahme eines Modell-Lesers³ kulturell hoch verfeinert. Der Umstand, daß ähnliche Strategien in der heutigen Mediengewelt Allgemeingut geworden sind, führt uns zu der Einsicht, daß die Medien den Besitz von Informationsstücken, die bereits durch andere Medien vermittelt wurden, sowohl voraussetzen wie weitergeben.

Der Text von *E. T.* „weiß“, daß das Publikum alles über Rambaldi, Lucas und Spielberg aus den Zeitungen und dem Fernsehen erfahren hat. In diesem Spiel der extratextuellen Zitierung scheinen die Medien sich auf die Welt zu beziehen, tatsächlich aber beziehen sie sich auf Botschaften, die aus anderen Medien stammen. Das Spiel wird sozusagen auf einer „verbreiterten“ Ebene der Intertextualität gespielt. Jede Differenz zwischen dem Wissen von der Welt (naiv verstanden als ein Wissen, das sich aus extratextueller Er-

fahrung ableitet) und intertextuellem Wissen ist praktisch verschwunden. Unsere künftigen Reflexionen müssen daher nicht nur das Phänomen der Wiederholung innerhalb eines einzelnen Werks oder einer Reihe von Werken in Betracht ziehen, sondern alle Phänomene, welche die verschiedenen Strategien der Wiederholung produzierbar, verständlich und kommerziell möglich machen. Mit anderen Worten, Wiederholung und Serialität in den Medien schaffen für eine Soziologie der Kultur neue Probleme.

Eine andere Form der Intertextualität ist die Genre-Einbettung, die heute in den Massenmedien häufig vorkommt. So ist z. B. jedes Broadway-Musical (im Theater wie im Film) in der Regel nichts anderes als die *Geschichte*, wie dieses Broadway-Musical aufgeführt wird. Das Broadway-Genre scheint ein breites intertextuelles Wissen zu verlangen, ja zu postulieren: in der Tat schafft und richtet es die verlangte Kompetenz und die unentbehrlichen Voraussetzungen für sein Verständnis ein. Jeder dieser Filme oder Stücke berichtet, wie ein Broadway-Musical aufgeführt wird, und verschafft uns im wesentlichen alle Information über das dazugehörige Genre. Das Spektakel gibt dem Publikum ein Gefühl, bereits vorher zu wissen, was es noch nicht erfahren hat und erst im betreffenden Moment selbst wissen soll. Wir haben hier den Fall einer kolossalen Paralipese (oder eines „Übergehens“) vor uns. So gesehen ist das Musical ein didaktisches Werk, das auf die idealisierten Regeln seiner eigenen Produktion Bezug nimmt.

Schließlich gibt es noch das *Werk*, das von sich *selbst* spricht: nicht das Werk, das von seiner Gattung spricht, sondern ein Werk, das von seiner eigenen Struktur spricht, also von der Art und Weise, in der es gemacht wurde. Kritiker und Kunstphilosophen waren geneigt, diese Strategie für ein exklusives Merkmal avantgardistischer Werke zu halten, das den Massenmedien fremd sei. Die Ästhetik kennt dieses Problem und gab ihm schon vor langer Zeit einen Namen: Es ist das hegelianische Problem des Todes der Kunst. Aber wir haben heute zu einer späteren Zeit auch bei den Massenmedien Produkte, die zur Selbstironie fähig sind, und einige der oben erwähnten Beispiele scheinen mir dabei sehr interessant zu sein. Auch hier dürfte die Trennlinie zwischen intellektueller Kunst und anspruchsloser Kunst sehr schmal geworden sein.

Eine gemäßigte oder „moderne“ ästhetische Lösung

Wir wollen die oben angeführten Phänomene noch einmal unter dem Blickwinkel einer „modernen“ Konzeption des ästhetischen Wertes betrachten, derzufolge jedes ästhetisch „gelungene“ Kunstwerk zwei Charakteristika aufweist:

- Es muß eine Dialektik zwischen Ordnung und Neuheit, mit anderen Worten, zwischen Schema und Innovation erreichen;
- diese Dialektik muß von einem Konsumenten erkannt werden, der nicht allein die Inhalte der Botschaft, sondern auch den Weg, auf dem diese Botschaft die Inhalte vermittelt, erfassen muß.

Ist dies gegeben, hindert uns nichts, jenen oben aufgelisteten Typen der Wiederholung die zur Realisation des ästhetischen Wertes nötigen Bedingungen zuzusprechen, und die Geschichte der Kunst ist in der Lage, uns für jeden der Typen unserer Klassifikation mit hinreichenden Beispielen zu versehen.

Wiederaufnahme

Ariostos *Orlando furioso* ist nichts anderes als eine Wiederaufnahme von Bojardos *Orlando innamorato*, die wegen des Erfolgs des ersten Werks unternommen wurde, das seinerseits eine Wiederaufnahme von Themen des bretonischen Zyklus war. Bojardo und Ariosto fügten dem Material, das sehr „ernst“ war und von früheren Lesern „sehr ernst genommen wurde“, einen guten Teil Ironie hinzu. Aber auch der dritte *Superman* ist ironisch im Vergleich zum ersten (der mystisch und sehr, sehr ernst ist). Der Film scheint die Wiederaufnahme eines Archetyps zu sein, inspiriert durch die Bibel und gestaltet mit wissendem Blick auf die Filme von Frank Tashlin.

Wiederaufbereitung

Ich habe bereits zu verstehen gegeben, daß Shakespeare eine Menge sehr bekannter Geschichten aus früheren Jahrhunderten wiederaufbereitete.

Serie

Jeder Text setzt einen doppelten Modell-Leser (sozusagen einen naiven und einen „gewitzten“) voraus und konstru-

iert ihn. Der erste benützt das Werk als eine semantische Maschine und ist ein Gefangener der Strategien des Autors, der ihn Stückchen für Stückchen an einer Reihe von vorhersehbaren Ereignissen und Erwartungen entlangführt. Der zweite wertet das Werk als ein ästhetisches Produkt, und er freut sich an den eingelagerten Strategien, die einen Modell-Leser der ersten Stufe erschaffen sollen. Dieser Leser der zweiten Stufe erfreut sich an der Serialität der Serie, nicht so sehr an der Wiederkehr des Gleichen (das der einfache Leser für verschieden gehalten hatte), sondern an der Strategie der Variationen. Der Leser der zweiten Ebene erfreut sich mit anderen Worten an der Art und Weise, in der die gleiche Geschichte überarbeitet wurde, um unterschiedlich zu erscheinen.

Diese Freude an den Variationen wird offensichtlich von raffinierteren Serien ermutigt. Tatsächlich lassen sich die Produkte der Serienerzählungen auf einer Skala eintragen, die die unterschiedlichen Grade der Leseübereinkunft zwischen Text und dem „gewitzten“ Leser (nicht dem naiven Leser) beachtet. Es ist klar, daß auch das banalste Erzählprodukt dem Leser gestattet, durch eine selbständige Entscheidung zu einem kritischen Leser zu werden, der fähig ist, die innovativen Strategien (falls es welche gibt) zu erkennen. Es gibt aber *Serien*, die eine explizite Übereinkunft mit dem kritischen Leser herstellen und ihn damit sozusagen herausfordern, die innovativen Aspekte des Textes anzuerkennen.

Zu dieser Kategorie gehören die Fernsehfilme des Inspektors Columbo. Ich muß anmerken, daß in dieser Serie der Autor von Anfang an erklärt, wer der Mörder ist. Der Zuschauer wird nicht etwa eingeladen, das naive Spiel des Ratens (*wbodunit?*) zu spielen, als vielmehr erstens sich an Columbos Detektivtechnik zu erfreuen, die geschätzt wird wie die „*Zugabe*“ zu einem bereits bekannten bravurösen Stück, und zweitens zu entdecken, wie der Autor es anstellen wird, seine Wette zu gewinnen. Dazu läßt er Columbo tun, was dieser immer tut, aber auf eine Art, die keine banale Wiederholung ist. Jede Episode von *Columbo* wird von einem anderen Autor geschrieben. Der kritische Adressat wird also eingeladen, ein Urteil über die beste Variation zu fällen.

Ich verwende den Terminus „Variation“ mit Gedanken an

die Variationen klassischer Musik. Auch sie waren „Serienprodukte“, die sich kaum an den naiven Adressaten richteten, sondern darauf setzten, daß eine Übereinkunft mit dem kritischen Zuhörer zustande kam. Der Komponist war zu tiefst nur am Applaus des kritischen Zuhörers interessiert, bei dem vorausgesetzt wurde, daß er die vorgetragene Phantasie in ihrem Innovationsgehalt dem alten Thema gegenüber zu würdigen wußte.

In diesem Sinne sind Serialität und Wiederholung der Innovation nicht entgegengesetzt. Nichts ist „serieller“ als ein Krawattenmuster und nichts kann so persönlich sein wie eine Krawatte. Das Beispiel mag elementar sein, aber es ist nicht banal. Zwischen der elementaren Ästhetik einer Krawatte und dem anerkannt „hohen“ künstlerischen Wert der Goldberg-Variationen liegt eine abgestufte Skala von Wiederholungsstrategien, die auf die Reaktion des „gewitzten“ Adressaten zielen.

Das Problem liegt darin, daß wir nicht auf der einen Seite eine Ästhetik der „hohen“ Kunst (die originell und nicht seriell ist) haben und auf der anderen Seite eine reine Soziologie der Serie. Wir haben vielmehr eine Ästhetik der seriellen Form, die eine historische und anthropologische Studie erfordert, um herauszufinden, auf welch unterschiedlichen Wegen zu verschiedenen Zeiten und an verschiedenen Orten die Dialektik zwischen Repetition und Innovation realisiert wurde. Wenn es uns nicht gelingt, an der Fortsetzungsreihe den innovatorischen Aspekt zu entdecken, dann liegt dies vermutlich weniger an den Strukturen des Textes als an unserem Erwartungshorizont und unseren kulturellen Gewohnheiten. Wir wissen sehr wohl, daß bei bestimmten Beispielen nichtwestlicher Kunst, an denen wir immer nur das gleiche erkennen, den Eingeborenen unendliche Variationen erkennbar sind, die ihnen den Schauder der Innovation vermitteln. Wo wir hingegen Innovation sehen, zumindest an den Serienformen der westlichen Vergangenheit, waren die zeitgenössischen Adressaten an diesem Aspekt keineswegs interessiert, sondern erfreuten sich an der Wiederkehr des Schemas.

Saga

Die ganze *Comédie humaine* Balzacs ist ein ebenso gutes Beispiel einer stammbaumgleichen Saga wie *Dallas*. Balzac ist

jedoch interessanter als *Dallas*, weil durch jeden seiner Romane unsere Kenntnis über die Gesellschaft seiner Zeit wächst, während jedes Programm von *Dallas* uns *das gleiche* über die amerikanische Gesellschaft erzählt ... Aber beide benutzen *das gleiche* Erzählschema.

Intertextualität

Der Begriff der Intertextualität ist im Zusammenhang mit den Reflexionen über die „hohe“ Kunst ausgearbeitet worden. Jedoch sind gerade die Beispiele, die wir oben gegeben haben, in provozierender Weise von der Welt der Massenkommunikation aufgenommen worden und zeigen, daß diese Formen des intertextuellen Dialogs inzwischen auf das Feld der populären Produktion übertragen wurden.

Es ist typisch für das, was man postmoderne Literatur und Kunst nennt (aber ist das nicht auch schon mit der Musik von Strawinsky passiert?), daß sie zitiert, indem sie (manchmal unter verschiedenen stilistischen Verkleidungen) Anführungszeichen benutzt. So kommt es, daß der Leser dem Inhalt des Zitats keine Aufmerksamkeit schenkt, sondern statt dessen auf die Art achtet, in der das Excerpt des ersten Textes in das Gerüst des zweiten eingegliedert wird. Renato Barilli sieht⁴ ein Risiko dieses Vorgehens darin, daß die Zitatmarkierungen nicht hinreichend evident werden, so daß das Zitierte vom naiven Leser als originelle Erfindung aufgenommen wird und nicht als ironische Anspielung.

Bis hierher habe ich drei Beispiele vorgestellt, die einen vorangehenden Topos zitieren: *Raiders of the Lost Ark*, *Bananen* und *E. T.* Wir wollen uns jetzt den dritten Fall genauer ansehen: Ein Zuschauer, der nichts über die Produktion der beiden Filme (in denen einer aus dem anderen zitiert) weiß, wird nicht verstehen können, warum das, was passiert, passiert. Durch diesen Gag richtet der Film unsere Aufmerksamkeit sowohl auf beide Filme als auch auf das Medienuniversum. Das Verständnis dieser Strategie ist eine Bedingung für seinen ästhetischen Genuss. Daher kann diese Episode nur funktionieren, wenn man irgendwo Zitatmarkierungen bemerkt. Man kann sagen, daß diese Markierungen nur auf der Basis eines außertextlichen Wissens erkannt werden können. Nichts im Film hilft dem Zu-

schauer zu verstehen, an welchem Punkt Zitatmarkierungen sein sollten. Der Film setzt eine vorhergehende Weltkenntnis von Seiten des Zuschauers voraus. Und wenn der Zuschauer diese nicht hat? Um so schlechter für ihn! Der Effekt geht verloren, aber der Film kennt noch andere Mittel, um sich Zustimmung zu sichern.

Diese unmerklichen Zitatmarkierungen sind eher ein sozialer Trick als eine ästhetische Strategie; sie selegieren die „glücklichen einzelnen“ (und für gewöhnlich hoffen die Massenmedien Millionen von „glücklichen einzelnen“ zu produzieren ...). Dem naiven Zuschauer auf der ersten Ebene hat der Film bereits allzuviel gegeben: das geheime Vergnügen wird diesmal reserviert für den kritischen Zuschauer der zweiten Ebene.

Anders liegt der Fall bei *Raiders*. Wenn der kritische Zuschauer hier versagt (das Zitat nicht erkennt), verbleiben noch eine Menge Möglichkeiten für den naiven Zuschauer, der sich zumindest an der Tatsache erfreuen kann, daß der Held seinen Gegner auf die Knie zwingt. Wir sind hier mit einer weniger subtilen Strategie konfrontiert als im vorigen Beispiel, mit einem Modus, der dem dringenden Bedürfnis seines Produzenten entspricht, sein Produkt auf jeden Fall zu verkaufen, an wen auch immer. Es ist zwar schwierig sich vorzustellen, wie *Raiders* von Zuschauern betrachtet und genossen wird, die das Wechselspiel der Zitate nicht begreifen; trotzdem ist es möglich, daß diese Art des Zuschauens stattfindet, und das Werk ist auch hierfür eindeutig offen. Es fällt schwer zu sagen, welcher der beiden zitierten Texte die „ästhetisch edleren“ Zwecke verfolgt. Vielleicht habe ich mir bereits zuviel zum Nachdenken aufgegeben, und ich will mich daher im Augenblick damit begnügen, eine Differenz aufgewiesen zu haben, die im kritischen Sinne relevant ist für das Funktionieren und den Gebrauch von Textstrategien.

Betrachten wir jetzt den Fall von *Bananas*. Auf jener besagten Treppe kommt nicht nur ein Kinderwagen herunter, sondern auch ein ganzer Zug von Rabinern und noch so manches andere. Was geht in einem Zuschauer vor, der das Zitat aus *Potemkin*, vermischt mit ungenauen Phantasien über *Fiddler on the Roof*, nicht erkennt? Ich glaube, daß aufgrund der orgiastischen Energie, mit der diese Szene (die

Treppe mit ihrer unverhältnismäßig großen Bevölkerung) präsentiert wird, auch der naivste Zuschauer die symphonische Turbulenz dieser Brueghel ähnlichen Kirmes erfassen wird. Selbst der einfachste unter den Zuschauern „fühlt“ einen Rhythmus, etwas Neues, und kommt nicht darum herum, seine Aufmerksamkeit auf die Art und Weise zu richten, wie die Szene gestellt ist.

Am anderen Ende jener Meßlatte ästhetischen Interesses möchte ich ein Werk erwähnen, für das ich in den zeitgenössischen Massenmedien kein Äquivalent finden konnte. Es handelt sich nicht nur um ein Meisterwerk der Intertextualität, sondern auch um ein überragendes Beispiel erzählender Metasprache, das von seiner eigenen Formierung und den Regeln der Erzählgattung spricht: ich meine *Tristram Shandy*.

Man kann unmöglich Sternes Antiroman lesen und sich daran erfreuen, ohne zu realisieren, daß er die Romanform ironisch behandelt. Tristram Shandy ist sich seiner Natur so bewußt, daß es unmöglich ist, dort eine einzige ironische Aussage zu finden, die ihre eigenen Anführungszeichen nicht sichtbar mache. Er zeigt eine hochkünstlerische Lösung für den rhetorischen Kunstgriff der *Pronuntiatio* (d. h. die Weise, Ironie unmerklich zu betonen).

Ich glaube, daß ich eine Typologie von Zitatmarkierungen herausgegriffen habe, die in gewisser Weise bedeutsam ist für die Ziele einer Phänomenologie des ästhetischen Wertes und des Genusses, die daraus folgen. Ich glaube weiter, daß die Strategien, welche Überraschung und Neuheit mit der Wiederholung vereinbaren wollen - auch wenn es sich um semiotische Strategien handelt, die selbst ästhetisch neutral sind -, unterschiedliche Ergebnisse auf der ästhetischen Ebene zeitigen können.

Daraus ziehe ich einige Schlußfolgerungen:

- Jeder der Typen der Wiederholung, die wir untersucht haben, ist nicht auf die Massenmedien beschränkt, sondern gehört zu Recht zur gesamten Geschichte der künstlerischen Kreativität: Der Plagiarismus, die Zitierung, die Parodie, die ironische Wiederaufnahme, der intertextuelle Scherz, sie alle sind typisch für die ganze artistisch-literarische Tradition.
- Ein Großteil der Kunst war und ist repetitiv. Das Kon-

zept der absoluten Originalität ist jüngeren Datums, es wurde mit der Romantik geboren; die klassische Kunst war in großem Umfang seriell, und die „moderne“ Avantgarde (zu Beginn unseres Jahrhunderts) unterlief mit ihren Techniken der Collage, mit Schnurrbärten auf der Mona Lisa, der Kunst über die Kunst etc. die romantische Idee der „Schöpfung aus dem Nichts“.

- Der gleiche Typus eines auf Wiederholung begründeten Herstellungsverfahrens kann sowohl Hervorragendes wie Banales produzieren; er kann seine Adressaten in Konflikt mit sich selbst und mit der intertextuellen Tradition im ganzen bringen; er kann sie mit einfachen Tröstungen, Projektionen und Identifikationen versehen; er kann ein ausschließliches Übereinkommen mit dem naiven Adressaten stiften oder auch mit dem gewitzten oder mit beiden auf unterschiedlichen Ebenen - all dies entlang einer Skala von Lösungen, die nicht auf eine rudimentäre Typologie reduziert werden können.
- Dennoch erbringt eine Typologie der Wiederholung keine Kriterien, mit denen sich Unterschiede in der ästhetischen Wertigkeit etablieren ließen.
- Da jedoch die verschiedenen Typen der Wiederholung in der ganzen Geschichte der Kunst und Literatur präsent sind, können sie in Betracht gezogen werden, um Kriterien für einen ästhetischen Wert abzugeben. Eine Ästhetik der Wiederholung muß eine Semiotik der“ Textverfahren der Wiederholung zur Prämissen haben.

Eine radikale oder „post-moderne“ ästhetische Lösung

Ich gebe zu, daß alles bisher Gesagte ein Versuch ist, die verschiedenen Formen der Wiederholung in den Medien in Begriffen der „modernen“ Dialektik zwischen Ordnung und Innovation neu zu bestimmen. Tatsache ist jedoch, daß man, wenn man heute von einer Ästhetik der Serialität spricht, auf etwas Radikaleres anspielt, auf einen Begriff des ästhetischen Wertes, der die „moderne“ Idee der Kunst und Literatur gänzlich hinter sich zurückläßt.⁵

Man hat bereits festgestellt, daß wir mit dem Phänomen der Fernsehserien ein neues Konzept der „Unendlichkeit des Textes“ vor uns haben; der Text nimmt die Rhythmen der

gleichen „Alltäglichkeit“ an, in denen er produziert wird und die er spiegelt. Das Problem besteht nicht darin anzuerkennen, daß der serielle Text ein Basisschema unbegrenzt variiert (und in diesem Sinne kann er aus dem Gesichtswinkel der „modernen“ Ästhetik beurteilt werden), sondern das wirkliche Problem besteht darin, daß es nicht die einzelnen Variationen sind, die uns interessieren, sondern die „Variabilität“ als ein formales Prinzip, der Umstand, daß man die Variationen bis ins Unendliche fortsetzen kann. Unendliche Variabilität hat alle Merkmale der Wiederholung und bietet sehr wenig an Innovation; aber es ist die „Unendlichkeit“ des Prozesses, die dem Kunstgriff der Variation einen neuen Sinn gibt. Was wir genießen sollen - so möchte es die postmoderne Ästhetik -, ist der Umstand, daß die Reihe möglicher Variationen potentiell unendlich ist. Was hier Berühmtheit erlangt, ist eine Art Sieg des Lebens über die Kunst mit dem paradoxen Ergebnis, daß sich im Zeitalter der Elektronik - statt das Phänomen des Schocks, der Unterbrechung, der Neuigkeit und der Frustration von Erwartungen zu betonen - eine Wiederkehr des Zyklischen, des Periodischen, des Regelhaften abzeichnet.

Omar Calabrese (1983; 1987) hat dies genau untersucht: Aus dem Gesichtswinkel einer „modernen“ Dialektik von Wiederholung und Neuerung läßt sich leicht erkennen, wie z. B. anhand der *Columbo*-Serie die berühmtesten Namen der amerikanischen Filmwelt ein Basisschema variierten. In einem solchen Fall würde es daher schwierig sein, von einer reinen Wiederholung zu sprechen: Auch wenn das Schema der Ermittlung und die Psychologie des Protagonisten unverändert bleiben, so wechselt doch jedesmal der Stil der Erzählung. Dies ist aus der Sicht der „modernen“ Ästhetik gewiß nichts geringes. Aber Calabreses Aufsatz zeigt eine andere Auffassung von Stil: An diesen Formen der Wiederholung „interessiert uns nicht so sehr, was wiederholt wird, als vielmehr die Art, in der die Komponenten des Textes zerlegt werden, und auf welche Weise die Segmente dann kodifiziert werden, um ein System von Invarianten zu etablieren: Alle Komponenten, die nicht zu diesem System gehören, können als unabhängige Variablen definiert werden.“ In den typischsten und offensichtlich „degeneriertesten“ Fällen von Serialität sind die unabhängigen Variablen insge-

samt nicht die stärker sichtbaren, sondern die stärker mikroskopischen, ähnlich wie in einer homöopathischen Lösung, wo der Trank deshalb so wirksam wird, weil sich bei weiteren Einflößungen die *originalen* Partikel des medizinischen Produktes fast verflüchtigt haben. Dieser Umstand erlaubt es Calabrese, von der *Columbo*-Serie als einer „Stilübung à la Quenean“ zu sprechen. Wir sind, so sagt Calabrese, mit einer „neobarocken Ästhetik“ konfrontiert, die nicht nur durch „kultivierte“ Erzeugnisse realisiert wird, sondern erstaunlicherweise vor allem durch höchst degenerierte Produkte. In bezug auf *Dallas* läßt sich sagen, daß „semantische Opposition und Artikulation elementarer Erzählstrukturen Kombinationen von höchster Unwahrscheinlichkeit eingehen und damit die verschiedenen Charaktere umspielen“. Organisierte Unterscheidungen, Polyzentrik, regulierte Unregelmäßigkeit wären dann die fundamentalen Aspekte einer solchen neobarocken Ästhetik, ihr führendes Beispiel die musikalischen Variationen à la Bach. Da es in der Epoche der Massenkommunikation „eine Bedingung des Hörens ist [...], daß für dieses bereits alles gesagt und geschrieben wurde [...], gilt nunmehr wie im Kabuki-Theater, daß es die winzigste Variante oder die Form der expliziten Wiederholung, die wir bereits kennen, ist, die den Genuß am Text hervorruft“ (Calabrese 1983, S. 25-39).

Was aus diesen Überlegungen resultiert, ist klar. Der Fokus der theoretischen Untersuchung hat sich verlagert. Früher haben die Massen-Mediologen versucht, die Würde der Wiederholung zu retten, indem sie ihr die Möglichkeit einer traditionellen Dialektik zwischen Schema und Innovation zusprachen (wobei der Wert dann immer durch die Innovation ausgemacht wurde, die das Produkt vor der Abwertung rettete und ihm einen Wert zusprach). Heute muß der Nachdruck auf den unlösbar Knoten „Schema-Variation“ gelegt werden, der es nicht länger erlaubt, daß die Variation höher bewertet wird als das Schema. Der Terminus „neobarock“ darf nicht täuschen: Wir sind Augenzeugen der Entstehung einer neuen ästhetischen Sensibilität, die viel archaischer und wahrhaft „post-postmodern“ ist.

Wie Giovanna Grignaffini beobachtet, hat „die neue barocke Ästhetik eine kommerzielle Beschränkung zu einem formalen Prinzip“ erhoben. Folglich wird „jede Idee der

Einmaligkeit schon an ihren Wurzeln zerstört" (Grignaffini 1983, S. 46-51). Wie bei barocker Musik und wie (nach Walter Benjamin) in unserem Zeitalter der „technischen Reproduzierbarkeit“ kann und muß die Botschaft der Massenmedien in einem „Zustand der Trance“ aufgenommen und verstanden werden.

Es versteht sich von selbst, daß die Autoren, die ich zitiert habe, sehr klar erkennen, wieviel kommerziellen und „gastronomischen“ Trost sie mit jenen Geschichten befördern, die immer das gleiche aussagen und im Kreis immer wieder auf sich zurückführen. Aber sie legen nicht nur ein streng formalistisches Kriterium an diese Produkte an, sondern schlagen auch vor, daß wir uns ein neues Publikum vorstellen sollten, das sich mit den so beschriebenen Produkten wohl fühlt. Nur wenn man eine solche Übereinkunft annimmt, kann man von einer neuen Ästhetik der Reihe sprechen. Nur eine solche Übereinkunft würde der Serie dazu verhelfen, nicht länger die arme Verwandte in den Künsten zu sein, sondern eine Form der Kunst, die eine neue ästhetische Sensibilität befriedigen kann. Dies wäre in der Tat die „post-postmoderne“ griechische Tragödie.

Wir fänden es nicht skandalös, wenn solche Kriterien auf die abstrakte Kunst angewendet würden (und sie sind bereits angewendet worden). Und wir sind hier tatsächlich dabei, die Kontur einer neuen Ästhetik des „Abstrakten“ zu entwerfen, die auf die Produkte der Massenkommunikation angewendet werden kann.

Dazu ist es aber erforderlich, daß der naive Adressat der ersten Ebene verschwindet und seinen Platz dem kritischen Leser der zweiten Ebene allein freimacht. Es ist nämlich nicht vorstellbar, daß es einen naiven Adressaten eines abstrakten Gemäldes oder einer abstrakten Skulptur gibt. Wenn jemand vor solchen Gebilden fragt: „Was bedeutet das denn?“, dann ist er weder ein Adressat der ersten noch der zweiten Ebene, er ist schlichtweg von jeder künstlerischen Erfahrung ausgeschlossen. Es gibt nur eine kritische „Lesart“ abstrakter Werke: Das Dargestellte ist ohne Interesse, es interessiert allein die Art und Weise der Darstellung.

Können wir das gleiche von den Serienprodukten des Fernsehens erwarten? Was sollen wir von der Geburt eines neuen Publikums halten, das den Geschichten gegenüber

(die in jedem Fall bereits bekannt sind) indifferent ist und nur Gefallen an ihren Wiederholungen und ihren winzigen Variationen findet? Sollen wir trotz des Umstandes, daß der heutige Zuschauer angesichts der Heimsuchungen der texanischen Familien immer noch Tränen weint, in der nahen Zukunft auf eine wahre und wirklich genetische Mutation hoffen?

Wenn es nicht auf diese Weise geschieht, dann würde *der* Vorschlag der postmodernen Ästhetik eigentlich snobistisch sein: Wie in einer Art *neodorwellscher* Welt würden die Freuden des gewitzten Lesens allein den Mitgliedern der Partei und die Freuden des naiven Lesens allein den Proletariern vorbehalten sein. Die ganze Industrie der Serien hätte - wie in der Welt Mallarmes (die gemacht ist, um in einem Buch zu enden) - nur den einen Sinn und Zweck, nämlich die glücklichen einzelnen mit neobarocken Freuden zu versehen und Furcht und Mitleid für die unglückliche Menge zu reservieren.

Einige Fragen unter dem Deckmantel von Schlußfolgerungen

Der gerade genannten Hypothese zufolge sollten wir uns ein Universum neuer Konsumenten vorstellen, die nicht daran interessiert sind, was J. R. Ewing tatsächlich passiert, sondern angestrengt versuchen, den neobarocken Genuß, den die Form seiner Abenteuer liefert, zu erhäschen. Man kann sich jedoch fragen, ob eine solche Aussicht (auch wenn sie eine *neue Ästhetik* garantierte) von *seiten einer alten Semiotik* Zustimmung erführe.

Barocke Musik wie auch abstrakte Kunst sind „*a-semantisch*“. Man kann diskutieren - und ich bin der erste, der dies tut -, ob es möglich ist, so gerade heraus zwischen rein „syntaktischen“ und „semantischen“ Künsten zu unterscheiden. Vielleicht können wir uns aber darauf einigen, daß es figurative und abstrakte Künste gibt? Barocke Musik und abstrakte Gemälde sind nicht figurativ, Fernsehserien sind es.

Bis zu welchem Punkt sind wir nun in der Lage, jene Variationen, die mit der „Ähnlichkeit“ spielen, als rein musikalische zu genießen? Können wir der Faszination der möglichen Welten, die diese „Ähnlichkeiten“ skizzieren, entgehen?

Vielleicht sollten wir eine andere Hypothese versuchen. Wir können feststellen, daß die neobarocken Serien auf der ersten unumgänglichen Ebene ihrer Verwirklichung den reinen und einfachen Mythos hervorbringen. Der Mythos hat mit der Kunst nichts zu tun. Er ist eine Geschichte und immer dieselbe. Es handelt sich letztlich weder um die Geschichte von Atreus noch um die von J. R. Warum nicht? Jede Epoche hat ihre eigenen Mythenmacher, ihren eigenen Begriff vom Heiligen. Wir wollen sowohl eine „figurative“ Repräsentation wie einen „orgiastischen“ Genuß am Mythos als garantiert annehmen. Ebenso die intensive emotionale Teilhabe, die Freude an der Wiederholung der einzigen und beständigen Wahrheit, an den Tränen, am Lachen - und letztlich an der *Katharsis*. Dann können wir uns ein Publikum vorstellen, das auch befähigt ist, die ästhetische Ebene zu erreichen, und das die Kunst der Variationen über ein mythisches Thema beurteilen kann - so wie es etwa gelingen kann, ein Begräbnis als „schön“ zu würdigen, selbst wenn der Verstorbene eine nahestehende Person war.

Können wir so sicher sein, daß nicht das gleiche mit der klassischen Tragödie geschah? Wenn wir Aristoteles' Poetik einer weiteren Lektüre unterziehen, sehen wir, daß es möglich war, das Modell der griechischen Tragödie als *Serie* zu beschreiben. Aus den Zitaten des Aristoteles leiten wir ab, daß er viel mehr Tragödien kannte, als uns überliefert sind. Alle folgten einem festen Schema, das sie variierten. Wir dürfen vermuten, daß die erhalten gebliebenen Tragödien dem Kanon der antiken ästhetischen Sensibilität besser entsprachen. Wir dürfen aber auch vermuten, daß die Dezimierung auf der Basis von politisch-kulturellen Kriterien geschah, und niemand verbietet uns die Vorstellung, daß Sophokles aufgrund politischer Machenschaften überlebte, denen die besseren („besser“ nach *welchem* Kriterium?) Autoren zum Opfer fielen.

Wenn es nun viel mehr Tragödien gab als die, die wir kennen, und wenn sie alle (mit Variationen) dem gleichen fixen Schema folgten? Was würde passieren, wenn wir heute in der Lage wären, sie alle zu sehen und zu lesen? Würde unsere Wertschätzung der Originalität eines Sophokles oder Aischylos sich von der gegenwärtig üblichen unterscheiden? Würden wir behaupten, daß diese Autoren topi-

sche Themen variierten, wo wir doch heute unterschiedslos anerkennen, daß sie einen einzigartigen (und erhabenen) Weg gefunden haben, die Problematik der *condition humaine* anzugehen? Vielleicht würden die Griechen dort, wo wir eine absolute Neuerung sehen, nur die „korrekte“ Variation eines einzigen Schemas erkannt haben, und das Erhabene wäre für sie nicht das einzelne Werk, sondern eben das Schema gewesen. Nicht zufällig handelt Aristoteles, wenn er von der Dichtkunst spricht, vor allem von den Schemata und erwähnt die einzelnen Werke nur zum Zweck des Beispiels.

Da ich hier jenes Spiel treibe, das Peirce „das Spiel des Grübeins“ genannt hat, und auf diese Weise die Hypothesen vermehre - um vielleicht später eine einzige fruchtbare Idee zu finden -, möchte ich jetzt einhalten und vorschlagen, unser Experiment umzudrehen und uns eine zeitgenössische Fernsehserie aus dem Blickwinkel einer zukünftigen neoromantischen Ästhetik anzuschauen, die vermutlich wieder annimmt, daß „Originalität schön ist“. Wir wollen uns eine Gesellschaft im Jahre 3000 nach Christus vorstellen, in der 90% unserer ganzen heutigen kulturellen Produktion zerstört ist und von all unseren Fernsehserien nur eine Folge von *Columbo* überlebt hat.

Wie würden wir dieses Werk „lesen“? Würden wir bewegt sein durch dieses originelle Bild eines kleinen Mannes im Kampf mit den Mächten des *Bösen*, den Mächten des Kapitals, mit einer üppigen und rassistischen Gesellschaft, die von WASPs (*white, anglosaxon and Protestant*) dominiert wird? Würden wir diese effiziente, genaue und intensive Repräsentation der Stadtlandschaft des industriellen Amerikas schätzen? Würden wir vielleicht von einer Kunst der Synthese sprechen, von der erhabenen Fähigkeit, durch essenzielle Anspielungen zu erzählen, wenn - in einem einzelnen Stück einer Serie - etwas beim Publikum, das die ganze Serie kennt, *vorausgesetzt* wird? Mit anderen Worten, wie würden wir das „Stück“ einer Serie lesen, die wir als ganze nicht kennen?

Die Reihe dieser Fragen ließe sich unbegrenzt fortsetzen. Ich habe damit begonnen, sie zu stellen, weil ich der Meinung bin, daß wir noch sehr wenig über die Rolle der „Wiederholung“ im Universum der Kunst und Massenmedien wissen.

IDEOLOGIEKRITIK UND KULTURGESCHICHTE

Die Modi der kulturellen Moden

Les femmes nulles suivent la mode, les prétentieuses l'exagèrent, mais les femmes de goût pactisent agréablement avec elle.

[Keine Frau gehörcht der Mode, die Präziösen übertreiben sie, während die Frauen mit Geschmack auf angenehme Art mit ihr paktieren.]

Marquise du Châtelet

Das Nationalspiel der gebildeten Italiener besteht aus drei Zügen, die Doktor Weiß gegen Doktor Schwarz spielt (genauere Angaben zur Dynamik der „Spiele“ finden sich in Eric Berne, *Spiele der Erwachsenen* - man wird gleich verstehen, warum ich mich so beeile, eine Inspirationsquelle zu zitieren: ich liefe sonst Gefahr, dem zweiten Zug des Lesers Weiß als Autor Schwarz zu erliegen).

Erster Zug:

SCHWARZ: „Leute wie diese da müßte man umbringen!“

WEISS: „Der übliche italienische Provinzialismus. In England weiß man seit über zehn Jahren, daß Töten nichts hilft. Lesen Sie nur mal ...“

Zweiter Zug:

SCHWARZ: „Ich hab's mir überlegt. Ich glaube, man sollte nie einen Menschen töten.“

WEISS: „Scheint mir keine sehr originelle Idee. Hat schon Gandhi gesagt.“

Dritter Zug:

SCHWARZ: „Na gut, ich finde, Gandhi hatte recht.“

WEISS: „Klar, natürlich, wir haben ja jetzt die Mode des Pazifismus!“

Die Formel ist endlos variierbar. Zum Beispiel: 1. Kinder sollten keine Comics lesen. - Irrtum, lesen Sie nur mal die soziologischen Studien der Amerikaner ... 2. Okay, die habe ich auch gelesen und finde, die sind nicht schlecht. - Scheint mir keine sehr originelle Entdeckung, vor vierzig Jahren hat bereits Gilben Seldes in Seven Lively Arts ... 3. Na gut, mit Seldes bin ich einverstanden ... - Klar, natürlich: Jetzt sind ja bei uns die Comics in Mode!

Oder: 1. Bei Manzoni in den *Promessi sposi* finden sich einige lyrische Aufschwünge, niedergehalten durch die im ganzen unpoetische Struktur. - Irrtum, lesen Sie mal die amerikanischen Studien über narrative Strukturen ... 2. Ich hab's mir überlegt, auch die Handlung hat einen poetischen Wert. - Tolle Entdeckung, das wußte schon Aristoteles. 3. Gut, und was meinen Sie wohl, wer recht hatte? - Klar, natürlich, jetzt machen ja alle auf Aristoteliker!

Das vorgeschlagene Spiel ist nicht aus der Luft gegriffen. Wenn etwas den ausländischen Gastredner in einem unserer kulturellen Zirkel frappiert, dann der Einwand, daß alles, was er da sage, schon jemand anders gesagt habe. Gewöhnlich versteht der Ausländer nicht, warum er sich darüber grämen soll. Was er nicht weiß: Kaum hat er ausgeredet und ist gegangen, wird jeder, der sich mit seinen Ansichten einverstanden erklärt, des Konformismus geziehen. Nach drei Versuchen kann sein italienischer Fan ihn nicht mehr zitieren.

Es gibt keinen Ausweg aus diesem Spiel, denn es beruht auf drei unanfechtbaren logisch-anthropologischen Grundprinzipien, nämlich: 1. Für jede irgendwo aufgestellte Behauptung findet sich eine früher schon irgendwo anders aufgestellte Gegenbehauptung; 2. für jede irgendwann aufgestellte Behauptung findet sich ein Fragment der Vorsokratiker, das sie antizipiert; 3. jede Einverständniserklärung mit einer These macht, sobald sie von mehr als einer Person bekundet wird, die Ansichten dieser Personen als „ähnlich“ oder „konform“ definierbar.

Das soeben beschriebene Nationalspiel macht die Italiener besonders empfänglich für jene Gefahr, die man gemeinhin als „kulturelle Mode“ bezeichnet. Bestrebt, auf dem laufenden und modern zu sein und streng mit denen, die es nicht ebenso sind, neigen die Italiener dazu, jeden Gedanken parasitär zu finden, der sich aus Modernitätsbestrebungen anderer ergibt, und die (erwünschte) Modernität als Mode zu verdammten. Da ihr Streben nach Modernität sie den Gefahren der Mode aussetzt, fungiert ihre Strenge gegenüber den Modernitätsbestrebungen anderer als Korrektiv und bewirkt, daß die Modernisierungen immer nur kurz und vorübergehend sind, also genau eben „Moden“. Infolgedessen bilden sich kulturelle Strömungen und Bewegungen nur mit Mühe, denn eifersüchtig wachen die Weißen über die Schwarzen und stimulieren sie zu fortwährendem Stellungswechsel, wobei jeder Weiße zum Schwarzen eines anderen wird, der seinerseits vorher ein Schwarzer war. So neutralisiert das Streben nach Modernität im Verein mit der Angst vor Moden die Modernisierung und stärkt eben gerade die Moden.

Dieser Zustand könnte nun eine gewisse äquilibristische Dauerhaftigkeit und eine nicht unschöne Grazie haben, sozusagen als permanentes Ballett der kritischen Intelligenz, wenn nicht die Entwicklung der Massenmedien ein weiteres Element ins Spiel gebracht hätte, nämlich die Präsenz der Italiener, die sich für Fußball interessieren.

Angeregt durch die rasche popularisierende Zirkulation der Zeitungen und Illustrierten erfahren die italienischen Fußballfans von dem Spiel, das in den Oberklassen gespielt wird. Doch sie erfassen von ihm nur einige Elemente, so daß sie den Zyklus Ignoranz-Information-Konsens-Mode-Widerwillen nur halb absolvieren. Sie treten gewissermaßen erst beim dritten Zug in das Spiel ein, wenn der Spieler Schwarz gerade einer herrschenden, von anderen formulierten These zustimmt, und fixieren sich auf die Entdeckung, ohne zu merken, daß derselbe Spieler, von Weiß geschlagen, die These angewidert verwirft und eine neue Partie beginnt. Infolgedessen dauert die Mode in den unteren Klassen länger (in Form von Sprachgebrauchen, Rückgriffen auf stereotype Argumente und Klischees) als in den herrschenden Klassen (wobei die Unterteilungen in herrschende Klassen und Prole-

tariat hier Trennlinien folgen, die nicht unbedingt mit der ökonomischen Realität zu tun haben müssen).

Daher kann es interessant sein, das Aufkommen, Andauern und Zerfallen einer Reihe von kulturellen Moden über ein Jahrzehnt zu verfolgen. Ihre Fortdauer zeigt sich an bestimmten Automatismen, Zitaten, journalistischen Aberrationen verschiedener Art; ihr *Zerfall* bezeugt die Flüchtigkeit der gebildeten Spieler, eine bei uns verbreitete schmerzliche Unfähigkeit, Anregungen und Ideen, Forschungslinien, Thematiken und Probleme keimen und reifen zu lassen.

Besonders interessant kann es sein, diese Entwicklung über ein Jahrzehnt zu verfolgen, das (nach einer berühmt gewordenen Formel von Arbasino) das Jahrzehnt des „Ausflugs nach Chiasso“ (Nach Chiasso an die Grenze zur Schweiz fuhr in den fünfziger Jahren - und fährt noch heute - der italienische Spießer, um ein bißchen Ausland zu schnuppern.) genannt worden ist: Eine provinzielle italienische Kultur, die sich während der zwanzig Jahre des Faschismus über die eigene Zaghaftheit hinwegtröstete, indem sie der Diktatur vorwarf, sie verwehre ihr die Kenntnis dessen, was , jenseits der Grenzen geschah (dabei war es nicht einmal nötig, bis nach Chiasso zu fahren, um zu wissen, was anderswo publiziert wurde: Gramsci brachte es sogar noch im Gefängnis fertig, eine Menge zu lesen), beschränkte sich auch in den ersten Jahren nach der Befreiung darauf, ihr schamhaftes Schattendasein zu pflegen. Als dann die sechziger Jahre kamen, brach die Modernisierung wie eine Flut über sie herein und verschlang ihre Kinder, überschüttete sie aus den Spalten der „Kulturseiten“, mit der Bücherschwemme und in den Kiosken voller Paperbacks. Die Entdeckungen wurden zu Sensationen, die Sensationen zu Sprachgewohnheiten, die Sprachgewohnheiten zu Marotten und die Marotten zu Unfug.

Das traurige Schicksal des Wortes „Entfremdung“ zeigt exemplarisch, wie groß der Nachholbedarf war: Ein ehrwürdiger Begriff, eine schreckliche Realität, eine kulturelle Gegebenheit, mit der die Studenten auf ihre Weise ohne Traumata umgingen, wurde plötzlich zur gängigen Münze. Der inflationäre Gebrauch, der die Organe entwickelt, macht die Begriffe stumpf. Den hier ins Auge gefaßten richtete er

zugrunde, und es war gut, daß es Leute gab, die den Exzeß anprangerten. Doch die Angst vor dem Exzeß schloß auch jenen den Mund, die noch besonnen und verantwortlich reden konnten. Ich kenne einen Philosophiestudenten, der jahrelang an einer Dissertation über den Begriff der Entfremdung bei Marx gearbeitet hatte und dann zwischen 1961 und 1962 gezwungen war, den Titel seiner Arbeit zu ändern, um noch ernst genommen zu werden. Andere haben indessen nicht nur den Titel, sondern auch gleich das Thema gewechselt. Eine triste Geschichte.

Ich weiß nicht, ob wir es jemals schaffen werden, uns zu ändern. Hier eine Episode, die mir zustößt, während ich die Fahnen dieses Aufsatzes korrigiere:

Entspanntes Gespräch mit einem Freund, den ich seit langem nicht mehr gesehen habe, er ist jetzt Professor an einer kleinen Provinzuniversität, versunken in Probleme der klassischen Philologie, aber mit wachem Interesse für die kulturellen Strömungen, die gerade „in Mode“ sind - distanziert natürlich, mit einem *Anflug* von Ironie, aber geistig noch immer rege. Ich erzähle ihm, daß ich in Amerika Roman Jakobson getroffen habe. Er lächelt: „Zu spät. Gerade jetzt nehmen sie ihn auseinander ...“ - „Wer nimmt ihn auseinander?“ - „Na, alle. Er ist doch passe, oder nicht?“

So ist das also. Jakobson wird im vorigen Jahrhundert geboren. Er nimmt am Moskauer Zirkel teil, er geht durch die Oktoberrevolution, er kommt nach *Prag*, erlebt die zwanziger Jahre, überlebt den Nazismus, beginnt das amerikanische Abenteuer, überlebt den Krieg, stellt sich der neuen strukturalistischen Generation und wird als Großmeister akklamiert, überlebt die jüngsten der neuen Generation, erobert die kulturellen Märkte, die ihn bisher ignorierten, wird siebzig, überlebt die neuen Schulen der slawischen, der französischen und der amerikanischen Semiotik, in der er weiterhin führend bleibt, tritt aus jeder Erfahrung ungebrochen hervor, einhellig anerkannt von der internationalen Kultur, macht Fehler, gewiß, überlebt aber noch seine eigenen Fehler ... Nur in Italien, wo er 1964 erstmals zitiert, 1965 gelesen und 1966 übersetzt wird, überlebt er ein knappes Jahr später nicht die Erosion der italienischen Intelligenz. *Quod non fecerunt barbari ...* Drei Jahre Bekanntheit in Italien, und er ist erledigt, passe. Um noch an die Gültigkeit

seiner Lehren zu glauben, muß man sehr jung, sehr naiv, sehr retiriert oder sehr emigriert sein. Inzwischen geht es bereits darum, Noam Chomsky so schnell wie möglich veralten zu lassen, möglichst noch ehe er übersetzt wird (wenn man sich anstrengt, kann man es gerade noch schaffen). Unternehmungen dieser Art kosten Kräfte, gewiß, aber hinterher ist man sehr zufrieden.

Es ist nicht nötig, eine Vestalin des Wissens zu sein, um zu erkennen, daß kulturelle Moden, wenn sie aufkommen und sich verbreiten, Unverständnis, Verwirrung und Mißbräuche stiften. Wir beklagen die kulturellen Moden. Wer je sich ernsthaft mit einem Thema befaßt hat, das dann später modisch geworden ist, kennt das Unbehagen, das einen befällt, wenn man kein Wort mehr gebrauchen kann, ohne fürchten zu müssen, daß es falsch interpretiert, aus dem Kontext gerissen und nur noch als Banner geschwenkt wird, als Etikett und Erkennungszeichen. Heutzutage kann nicht einmal mehr ein Bauforscher von „Strukturen“ sprechen, ohne gleich als modischer „Strukturalist“ zu gelten, das alles ist leider nur allzu wahr. Und dennoch steckt in der Indignation über Moden auch etwas Hochmütiges und Arrogantes (dritter Zug im vorgeschlagenen Spiel), das nicht weniger Schaden anrichtet als die Moden.

Kulturelle Moden kommen nicht auf, wenn man eine streng in Klassen geteilte oder streng spezialisierte Kultur hat. Eine Klassenkultur erlaubt, daß Themen und Probleme auf einer Ebene zirkulieren, die den Massen unerreichbar ist: Der Geschmack des Duc de Berry erzeugt keine Mode, schon weil er sich nur in einer einzigen Handschrift niederschlägt, und niemandem fällt es ein, die Stundenbilder auf Schals für Minirockträgerinnen zu drucken.

Eine spezialisierte Kultur verteidigt sich durch ihre Unzugänglichkeit. Das Wort „Relativität“ hat noch eine gewisse Welle ausgelöst, die Theorie der Maxwellschen Gleichungen nicht.

Das Problem der Moden entsteht immer dann, wenn die kulturelle Gegebenheit aus verschiedenen Gründen von der Spitze zur Basis durchsickert, befördert durch breitere Diffusionstechniken (womit jede Verbreitungstechnik gemeint ist, vom Plakat über die Presse bis zum Fernsehen). Die Verbreitung rekrutiert neue Teilnehmer an der Kultur,

um sie in die Spezialisierung einzuführen, doch sie bezahlt diese Rekrutierung mit einem gewissen Maß an Vergeudung und Verschleiß: Die Termini und Begriffe, die sie in Umlauf bringt, gehen durch zu viele Hände, um unbeschädigt wieder an die Spitze der Pyramide zurückzukehren. Zugleich erzwingt das Übermaß an Spezialisierung einen Ansatz zur Interdisziplinarität. Interdisziplinarität bedeutet Kontakt und Verständnis zwischen Menschen, die in verschiedenen Fächern oder Bereichen der Spezialisierung arbeiten. Der Kontakt erfolgt auf zweierlei Weise: Zunächst muß der Spezialist eines Faches dem Spezialisten eines anderen Faches die Bedeutung seiner Termini und die Grenzen ihres Geltungsbereichs erklären; dann müssen beide versuchen, die jeweils im eigenen Fach- und Sprachbereich geltenden Elemente in Termini zu übersetzen, die sich dem Fach- und Sprachbereich des anderen assimilieren lassen. Bei dieser Arbeit des Umgießens (an der eine ganze Kultur mitarbeitet) geht viel daneben und fließt auf den Boden. Die Übersetzungsversuche erzeugen übereilte Metaphern, Mißverständnisse und forcierte Jagden nach scheinbarer Modernisierung. Wie die vertikale Verarbeitung von der Spitze zur Basis produziert auch die horizontale von einem Sektor zum anderen Inflation.

Doch wenn dem so ist, dann sind die kulturellen Moden die unvermeidliche Konsequenz einer Dynamisierung der Kultur. Im gleichen Maße, wie eine Kultur lebendig ist, bemüht um permanente Revision und Kommunikation zwischen ihren verschiedenen Stufen, produziert sie für jeden Aspekt, in dem sie sich exponiert, eine Mode. Und diese Moden entstehen keineswegs nur als Bodensatz, als Abfall- und Randprodukt des authentischen kulturellen Prozesses, sondern sie bilden zugleich seinen Dünger und seinen Nährboden. Denn Übergabe und Übernahme von Wissen erfolgen nicht nach Kriterien der absoluten Reinheit, wer die Lehren anderer übernimmt oder sie in *eigene* Termini übersetzt, geht häufig erst einmal durch das Vorfeld der kulturellen Moden und nimmt ein Problem zunächst unkorrekt wahr, bevor er es richtig erfaßt. Die kulturellen Moden sind für den Fortschritt einer Kultur so essentiell, daß diese oft nur durch den Anreiz der Mode ihre künftigen Führer rekrutiert.

Daher muß sich eine Kultur angesichts der Moden, die sie erzeugt, nicht so sehr das Problem ihrer Unterdrückung

stellen als vielmehr das ihrer Kontrolle. Die Arbeit einer Kultur besteht nicht nur in der Produktion von spezialisier-tem Wissen, sondern auch von spontanem und verbreite-tem Wissen; und - was die Kritik der Auswüchse des sponta-neen Wissens betrifft - nicht nur darin, sie zu unterdrücken, sondern auch Verbindungen herzustellen, Gelegenheiten zu fördern und neues Fachwissen daraus hervorzu treiben in einer mehr oder minder geordneten Be-wegung, in welcher das Mißverständnis nicht selten zum Glücksfall wird. Eins jedenfalls ist sicher: Eine Kultur, die keine Moden erzeugt, ist eine statische Kultur. Es gab und gibt keine Moden in der Kultur der Hopi oder der Alore-sen. Denn es gibt in ihr keinen Fortschritt. Die kulturellen Moden sind die Wachstumsakne des kulturellen Fort-schritts. Wenn sie zu heftig unterdrückt werden, bilden sie nur um so schneller neue. Und dann wird die kulturelle Mode als Dauermodell zum sichtbarsten Ausdruck jener Kultur, die sich als Kultur der rasch wechselnden Moden darstellt. Dies genau ist heute unser Problem. Wir müssen uns keine Sorgen machen, weil es kulturelle Moden gibt, sondern weil sie zu schnell überwunden werden.

Die französische Kultur, die reifer als die italienische ist, er-trägt die strukturalistische Mode seit zehn Jahren bestens, ohne sich ihrer zu schämen, obwohl sie ihre Auswüchse kennt. Was in unserer Kultur besorgniserregend ist, sind nicht die zahllosen Dummköpfe, die bei jeder Gelegenheit vollmundig von „Struktur“ reden, auch wenn es am wenigsten paßt, sondern das Bewußtsein, daß man mit diesen Dummköpfen sehr bald allzu radikal aufräumen wird. Die Unter-schätzung der Bakterienfunktion (im botanischen Sinne) der Dummköpfe ist ein Zeichen von kultureller Unreife.

Andererseits, wenn eine Kultur, die keine Moden erzeugt, eine statische ist, ist eine Kultur, die ihre Moden unter-drückt, eine reaktionäre. Der erste Zug aller Konservativen besteht immer darin, die Neuheit als Mode abzustempeln: so schon Aristophanes mit dem Sokratismus, so Cicero mit den Cantores Euphorionis, und so immer weiter bis zu den Indignationen unserer heutigen Saubermann Papiniani-schen und Giulottianischen Gedenkens.

Wenn eine Mode lange anhält, stellt sie die Strenge, die sie genommen hat, in anderer Form wieder her. Die Gefahr ist, daß sie zu kurz anhält.

Eugene Sue: Sozialismus und Trost

Einleitung

Die folgende Studie ist in essayistischer Absicht entstanden; vor der „wissenschaftlichen“ Analyse sollte der Gesprächsteil den Vorrang haben. Gleichwohl liegen der Darstellung methodologische Prinzipien zugrunde, die zwei allgemeine Begrifflichkeiten berühren: die der *Literatursoziologie* und die der Semiotik der *Erzählstrukturen*. Es erscheint sinnvoll und nützlich, diese Prinzipien kurz zu erläutern, damit sie für andere Vorhaben dieser Art formalisiert werden können.

Ausdrücke wie „soziologische Untersuchung der Literatur“ oder „Literatursoziologie“ können an unterschiedliche Verfahren geknüpft sein. Das eine Verfahren erfaßt das literarische Werk als Dokument einer geschichtlichen Epoche; das andere benutzt gesellschaftliche Daten zur Erklärung ästhetischer Entwürfe und Phänomene; das dritte nimmt eine „Dialektik“ zwischen dem Werk und der Gesellschaft an - zwar greift der gesellschaftliche Prozeß in das ästhetische Gebilde ein, aber es geht in ihm nicht auf. Die Analyse der Werkstruktur wirft Licht auf die Lage der Gesellschaft oder der Kultur.

Welchen Nutzen können nun für die Zwecke des dritten Verfahrens semiotische Untersuchungen haben, deren Aufmerksamkeit den kommunikativen Makrostrukturen gilt, welche die Bausteine der Erzählhandlung sind? Wir wissen sehr wohl, daß eine bestimmte Deutungsmethode die Erzählstrukturen als neutrale Elemente einer völlig formalisierten Kombinatorik ansieht, die jedoch für die Gesamtheit der Bedeutungen, welche Geschichte und Gesellschaft einem Werk zuschreiben, keine Gründe anzugeben vermag. Für sie sind diese zugeordneten Signifikate bloße und zufällige Abweichungen, die das Werk in seinem Baugesetz nicht berühren, oder die sich gerade als von diesem Gesetz determiniert erweisen.

Wir wissen aber auch, daß jede Bemühung, eine signifikante Form zu definieren, ohne sie gleichzeitig mit einem Sinn in Zusammenhang zu bringen, vergeblich und trügerisch ist. Ein absoluter *Formalismus* ist lediglich ein maskier-

ter „*Inhaltismus*“. Formale Strukturen isolieren heißt, sie als relevant für eine „globale“ Hypothese anerkennen. Es gibt keine Analyse von relevanten signifikanten Aspekten, die nicht bereits Interpretation und damit Sinnerfüllung Wäre. Folglich ist jede strukturelle Analyse eines Textes gleichzeitig eine Überprüfung von sozialpsychologischen und ideologischen Hypothesen, selbst wenn diese nur latent sind. Es lohnt sich daher, sich diesen Sachverhalt bewußt zu machen, um das Kräftefeld unvermeidlicher Subjektivität (oder Historizität) aufzuhellen (ohne den Anspruch zu erheben, es hinreichend vermessen zu können).

Es gäbe nun einen Weg, um dieser „Zirkularität“ (von der Interpretationshypothese zu den Signifikanten und von diesen zur Hypothese) zu entkommen, nämlich ein System von Erzählfunktionen zugrunde zu legen, die sich in jedem Text realisieren, und zu überprüfen, wie sie sich im jeweiligen Text realisieren. Dazu müßte freilich das „Bündel“ der Funktionen stark verkleinert werden, und zwar bis zu dem Punkt, an dem, im Extremfall, *Hamlet* und *Rotkäppchen* zu einer Einheit zusammenschließen. Nun ist allerdings die Behauptung, alle Geschichten seien, genau besehen, ein und dieselbe, eine Ausgangsannahme, kein Erkenntnisresultat, und zu klären wäre deshalb vor allem, in welcher Weise und warum alle Geschichten von dem Augenblick an, da sie für ein und dieselbe gelten, verschieden und in unterschiedlicher Komplexität erscheinen. Anders ausgedrückt: Die Hypothese, es gebe „erzählerische Universalien“, ist, wenn sie für bare Münze genommen wird, ihrerseits eine ideologische Ausgangsannahme.

Nachdem dies einmal gesagt ist, muß bei der Festlegung der epistemologischen Grenzen einer semiotischen Untersuchung darauf geachtet werden, nicht in den entgegengesetzten Fehler zu verfallen, mit dem viele Literaturosoziologien „vulgär“-marxistischer Machart geschlagen sind: die Dauer und den Bestand der Gattungsregeln, den übergeschichtlichen Zwang von Erzählstrukturen zu leugnen und Kunstwerke unmittelbar auf die sozioökonomischen Verhältnisse einzuschwören, die sie angeblich in einer einzigen Richtung determinieren.

Es geht vielmehr darum, dem Prinzip der Zirkularität in seiner eigenen Funktionsweise zu größtmöglicher Geltung zu

verhelfen. Und man muß den Mut aufbringen, zwei *Reiben* (die gesellschaftlich-geschichtliche und die der Textstruktur) zunächst als voneinander unabhängige Größen zu analysieren, bevor man sie, in einem zweiten Schritt, zueinander in Beziehung setzt. Das ist möglich, sofern man in beiden Fällen homogene formale Werkzeuge anwendet. Denn nur so wird sich die *strukturelle Homologie* zwischen Elementen des formalen Werkzusammenhangs (wobei unter „Form“ auch jene Form verstanden wird, welche die sogenannten „Inhalte“, die Charaktere, die von den Personen geäußerten Ideen sowie die Ereignisse annehmen, in die sie verwickelt sind) und Elementen des gesellschaftlich-geschichtlichen Zusammenhangs entpuppen.

Gelingt dies, wird die Frage unerheblich, ob geschichtliche Strukturen literarische Strukturen determinieren, oder ob eine bestimmte Erzählweise (die aus der Gattungstradition stammt) den Autor bindet, auf gesellschaftliche Sachverhalte in einer bestimmten Weise zu antworten. Vielmehr wird es darauf ankommen, die Homologien ins Licht zu rücken. Jedenfalls wird man so den ökonomistischen Kurzschluß: „A schreibt, wie er schreibt, weil er von B bezahlt wird“, vermeiden: Schließlich kennt die Geschichte zahlreiche Beispiele von Künstlern, die sich nicht auf die Seite der Macht gestellt haben, die sie bezahlte, ebenso wie von solchen, die in absoluter Ergebenheit einer Klasse dienten, von der sie nicht bezahlt wurden.

Es gilt aber, die Homologiebeziehungen zwischen Textstrukturen und Gesellschaftsstrukturen weiterhin zu vermitteln, so daß wir es mit mindestens drei Reihen zu tun haben: den beiden schon erwähnten und einer dritten, *kulturellen oder ideologischen*, zu der die Textstrukturen in einem innigen Verhältnis stehen.

Nun ist es freilich so, daß auch die sozioökonomischen Bestimmungen niemals eindeutig sind: Man braucht nicht von irgend jemandem bezahlt zu werden, um dessen Ideologie nachzuschreiben; es ist sehr wohl möglich, sich die geistige Unabhängigkeit zu bewahren, während man gleichzeitig einem Zirkel der Textdistribution erliegt, der mit der ökonomischen Reihe in Einklang steht, ohne daß dies offensichtlich sein muß. Auf diese Weise prägen die Bedingungen des Marktes (die scheinbar von den Eigentumsverhältnis-

sen abgetrennt sind) Textstrukturen, die zu ihrer angemessenen „Erfüllung“ ideologische Strukturen verlangen. Kurz, der Kreis schließt sich zwar, aber nach Bewegungsgesetzen, die nicht jene des vulgären Soziologismus sind.

Im übrigen tritt noch eine weitere Reihe zu den bislang angedeuteten hinzu, nämlich die Reihe der (zuweilen gegensätzlichen) Interpretationen, die das Publikum, je nach Motiven und Klasse und Kulturniveau, der Botschaft zuordnet, die ihm gelegen kommt. Dabei entsteht bisweilen ein erstaunlicher Unfug: Texte, die in glühendem proletarischen Geiste verfaßt worden sind, dienen plötzlich als Handbücher des Konservativismus, und umgekehrt. Hier trennt sich denn auch die Analyse der Erzählstrukturen (als höhere Form der Inhaltsanalyse) von der Analyse der Interpretationsergebnisse sozialer Schichten und historischer Epochen. Dieser nichtelementaren Dialektik nachzuspüren setzt voraus, auf Kausalerklärungen zu verzichten, das Wechselspiel der Reihen zu erforschen und sie im Rahmen des semiotischen Modells, zu dem sie führen, zu untersuchen. Und wenn es ein schriftstellerisches Werk gibt, das diese strukturellen Parallelen (oder Divergenzen) mit der Genauigkeit eines Lehrbuchs zu bestätigen scheint, dann das von Eugene Sue, und zwar sowohl aus historischen und biographischen Gründen als auch aus Gründen der Verteilungsmechanik des Populärromans und der erzählerischen Geschicklichkeit.

Im folgenden werden zunächst die biographischen Daten referiert, um den Leser mit der ideologischen Welt von Eugene Sue und seiner Zeit bekannt zu machen. Sodann beginnt die Textlektüre, die zwei an sich unabhängige Reihen miteinander zu vermitteln sucht: die *Ideologie* des Autors und die *Strukturen der Handlung*. Als „äußeres“ Erklärungselement im Sinne eines Indikators wurden (wobei es jedoch um eine weitere Reihe geht, die eigentlich eine selbständige Beschreibung erforderte) die Marktbedingungen herangezogen, die im 19. Jahrhundert die Verbreitung des sogenannten „Populär“-Romans förderten.

Bei der Lektüre sind wir davon ausgegangen, daß es regelmäßig wiederkehrende Erzählstrukturen gibt. Wir haben versucht, herauszufinden, wie und warum diese Strukturen im Werk von Sue eine idiosynkratische Gestalt angenom-

men haben. Die Erklärung für diese individuellen Veränderungen des „universalen“ Schemas ergibt sich aus dem Rekurs auf die homologen Veränderungen der anderen Schemata: der ideologischen und jener der Verteilungsstruktur des *Feuilleton*-Marktes.

Die folgende Studie ist nicht der Beweis einer Methode; dazu hätte sie viel stärker „formalisiert“ werden müssen. Es handelt sich vielmehr um Erwägungen, um vorläufige Erkundungen, die aber, wie ich hoffe, zureichend auf die oben skizzierten methodologischen Prinzipien gestützt sind.

Je suis sodaliste

Eugene Sue beginnt mit der fortsetzungsweisen Veröffentlichung der *Geheimnisse von Paris* am 19.Juni 1842. Es ist kaum ein Jahr her, daß er in der Tür zur Wohnung eines Arbeiters, den er am selben Abend kennengelernt hatte, verkündet hat: „Ich bin Sozialist!“ Er ahnt zwar, daß er einen großen populären Roman schreibt; aber seine These ist noch vage. Vermutlich ist er von den Erkundungen fasziniert, die er (um sich gründlich zu informieren) sowohl auf dem Papier als auch in den Elendsvierteln der Hauptstadt unternimmt. Er hat freilich noch keine zureichende Vorstellung von dem, was er in Gang bringt. Wohl spricht er vom „Volk“, doch das Volk ist eine fremdartige Realität für den anerkannten Schriftsteller, für den verwöhnten Dandy, der das väterliche Vermögen aufzehrt, indem er es für prunkvolle Kutschen und mit der Attitüde eines vermaledeiten Ästheten verschleudert.

Und der Romancier? Er beschreibt die Mansarde der Morels, die Familie des ehrbaren und glücklosen Steinschneiders mit der Tochter, die ihren Ruf verloren hat, seit sie von dem arglistigen Notar Jacques Ferrand geschwängert und dann des Kindesmords beschuldigt wurde; die kleine Vierjährige, die auf dem Strohlager an Auszehrung stirbt; die anderen Kinder, von Kälte und Hunger geschwächt; die sterbende Ehefrau; die geisteskranke, keifende Schwiegermutter, die die Edelsteine, die Morel anvertraut worden waren, verliert; die Gerichtsdiener vor der Tür, die ihn ins Gefängnis schleppen wollen ... Dies sind die Wirklichkeitsbilder, an denen Sue die Kraft seiner Feder mißt. Und die

Lebenswirklichkeit, die diese Bilder aufröhren? Hunderte von Briefen, die an ihn gelangen; adlige Damen, die, hingrissen, ihm ihre Alkoven öffnen; Proletarier, die in ihm den Apostel der Armen begrüßen; berühmte Literaten, die um seine Freundschaftsbeweise buhlen; Verleger, die mit gleißenden Vertragsangeboten seine Gunst zu gewinnen hoffen; die fourieristische Zeitschrift *Phalange*, die ihn als den Ankläger des Elends und der Unterdrückung verherrlicht; Arbeiter, Bauern, die *grisettes* von Paris, die sich in seinem Roman wiedererkennen; einer, der ein *Wörterbuch des modernen Argot* schreibt, ein für das Verständnis der „Geheimnisse von Paris“ von Herrn Eugene Sue unentbehrliches Werk, vervollständigt durch ein „*aperçus physiologique*“ über die Gefängnisse von Paris, die Geschichte einer jungen Gefangenen von *Saint-Lazare*, von ihr selbst erzählt, und durch unveröffentlichte Lieder von zwei berühmten Sträflingen von *Sainte-Pélagie*; die Lesestuben, welche die Exemplare des *Journal des Débats* für zehn Sous pro halbe Stunde ausleihen; Analphabeten, die sich von schriftkundigen Portiers die Romanfortsetzungen vorlesen lassen; Kranke, die mit dem Sterben warten, um den Ausgang der Geschichte kennenzulernen; der Ministerpräsident, der von Wutanfällen übermannt wird, wenn die Fortsetzung nicht erscheint; die den *Geheimnissen* nachgebildeten Gesellschaftsspiele; die auf die Namen von Rigolette [Lachtaube] und Fleur-de-Marie [Marienblume] getauften Rosen im Jardin des Plantes; die von der Goualeuse und dem Chourineur inspirierten Quadrillen und Lieder; flehentliche Bitten („Lassen Sie den Chourineur aus Algerien zurückkommen!“, „Lassen Sie Fleur-de-Marie nicht sterben!“); der Abbe Damourette, der, von dem Roman inspiriert, ein Heim für Waisenkinder gründet; der Graf von Pontalis, der den Vorsitz einer Landwirtschaftskolonie nach dem Vorbild des Musterguts von Bouqueval übernimmt, das im dritten Teil beschrieben wird; russische Gräfinnen, die beschwerliche Reisen auf sich nehmen, um an ein Erinnerungsstück ihres Idols oder in dessen Nähe zu gelangen ... Unter solchen und ähnlichen schwärmerischen Erfolgsbekundungen erreicht Sue jenen Ruhm, von dem alle Romanautoren träumen. Ihm gewährt die Wirklichkeit, was Pirandello sich nur in der Phantasie auszumalen vermochte - er erhält von seinem Publikum Geld, um der Familie Morel zu helfen. Und

einstellungsloser Arbeiter namens Bazire erbittet von ihm die Adresse des Fürsten von Gerolstein, dieses Engels der Armen und Verteidigers der Notleidenden, von dessen Großmut allein er sich noch eine Lebenschance verspricht.

Wie wir sehen werden, ist es von diesem Augenblick an nicht mehr Sue, der den Roman schreibt; vielmehr schreibt sich der Roman unter Mitwirkung des Publikums selbst.

Alles, was danach geschieht, ist normal; es muß geschehen. Daß der unglückselige Herr Szeliga, Literaturkritiker der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*, sich von den Personen und Situationen des Romans zu einer Reihe von dialektischen Volten in wahrhaft Hegelscher Manier anregen ließ, bringt uns vielleicht zum Lachen, so wie es schon Marx und Engels zum Lachen brachte; aber es war normal. Dafür spricht jedenfalls, daß Marx und Engels, als sie die *Heilige Familie* schrieben, an den *Geheimnissen* ihre politische Polemik entzündeten (d. h., sie lasen sie nicht nur als ein ideologisches Dokument, sondern auch als ein Werk, das „typische“ Personen vorstellt).

Normal ist, daß noch vor Abschluß des Buches die italienischen, englischen, russischen, deutschen und holländischen Übersetzungen begonnen wurden; daß allein in New York im Verlauf weniger Monate achtzigtausend Exemplare verkauft wurden, daß Paul Féval sich an die Nachahmung des Musters machte; daß alsbald *Geheimnisse von Berlin*, *Geheimnisse von München*, *Geheimnisse von Brüssel* erschienen; daß Balzac von der Begeisterung des Volkes dazu bewogen wurde, die *Mystères de Province* zu verfassen; daß Hugo den Plan zu den *Elenden* entwarf; daß Sue selbst eine Theaterfassung seines Romans herstellen mußte und das Pariser Publikum mit einer siebenstündigen spektakulären Leidensgeschichte ergötzte.¹

Normal ist all dies deshalb, weil Sue kein Kunstwerk geschrieben hat - der Leser bemerkt es, auch wenn er fasziniert ist; er sieht atemlos zu, wie auf plumpe Sentimentalitäten anspielungsreiche Metaphern folgen, Systole und Diastole einer Maschinerie der Rühseligkeit, die in ihrem mechanischen und offenkundigen Drang, um jeden Preis unwiderstehliche Effekte zu erzeugen, bis an die Schwelle des Unerträglichen vordringt -, und wenn er ein Kunstwerk geschrieben hätte, dann wäre dies zwar von der Ge-

schichte bemerkt worden, nicht aber von den Zeitgenossen: einhellig, durch Volksbeschluß, plötzlich, einem Blitzschlag gleich. Jedenfalls hat er eine Welt erfunden und sie mit Personen bevölkert, die gleichzeitig lebendig und emblematisch sind, falsch und exemplarisch, Gott weiß wie; einen Dschungel unvergeßlicher Masken. Wir können verstehen, was mit den Lesern des Zeitungsromans geschah, da auch wir, obwohl wir immer wieder versucht sind, ein paar Dutzend Seiten zu überschlagen (besonders in der vollständigen Ausgabe - doch wehe, man liest nicht die vollständige Ausgabe, denn das Werk erzielt seine Wirkung gerade durch seine ganze verworrne Überfülle), am Ende von dem Spiel gepackt werden und uns schämen, weil uns angesichts der im rechten Augenblick einsetzenden Rache Rodolphe die Rührung überwältigt, weil wir in dem von Vitriol zerfressenen Gesicht des Maitre *d'école*, in der Fratze von Squelette, in der saftigen und schlüpfrigen Heuchelei von Jacques Ferrand, in der unglaublichen Boshaftigkeit der Familie Martial, in der Unschuld von Fleur-de-Marie, in der Vornehmheit von Rodolphe und Madame *d'Harville*, in der Melancholie von Saint-Remy, dem Vater, in der ungestümen Aufrichtigkeit der Louve, in der Treue von Murph, in der zynischen Wissenschaftlichkeit von Polidori, in der Sinnlichkeit von Cécily (usw.) Archetypen entdecken, die, ob gut oder schlecht, zu uns gehören, zu dem fragilsten und geheimnisvollsten Bereich unseres Empfindens, jener lauen Rührseligkeit, die in Sue einen ihrer Lehrmeister und in Tausenden von eingängigen Romanen und Filmen ihre Einflußkanäle besitzt; doch es gibt nichts einzuwenden, wir können sie zwar ablehnen, schweigend niederhalten im Lichte unseres Verstandes und der Ironie, aber niemand und nichts vermag sie den verborgenen Regungen unserer Seele auszutreiben. Heute gelesen, wirkt der Roman vielleicht gerade als Reagens, um das Verschwiegene, das Bovaryistische, Ungesättigte, das in uns schlummert, aufzuwecken und bloßzustellen. Und es muß uns nicht betrüben, daß das Reagens funktioniert und diese Geschichten und Sehnsüchte Wiederaufleben läßt - der Mechanismus der Rührseligkeit muß uns in einer besonderen Verfassung antreffen, damit wir in den Roman eindringen können. Wir sollten uns in der Tat auf das Buch einlassen, nicht so sehr - und

nicht allein und auch nicht unbedingt -, um dem Geschmack an der Wiederausgrabung zu frönen (die, wenn sie gelingt, freilich ein elementares und vielleicht sogar willkommenes Vergnügen bereitet), sondern um das Buch im Hinblick darauf zu erfassen, was es heute bedeutet und wodurch es aufschlußreich ist: einerseits als ein wichtiges Dokument, das uns einige der Bestandteile des sozialen Empfindens im 19. Jahrhundert von der Wurzel her verstehen hilft, andererseits als ein Schlüssel zu den Strukturen der Populärliteratur und dem Geflecht aus Marktbedingungen, Ideologie und erzählerischer Form.

'Vom Dandyismus zum Sozialismus

I. Auf welchem Wege kam Eugene Sue zu den *Geheimnissen von Paris*? Wir wollen hier keine Biographie versuchen; dazu verweisen wir auf umfänglichere und besser dokumentierte Studien. Hier geht es vielmehr darum, in groben Zügen die Geschichte einer Neigung zu verfolgen, einer Neigung zum Volke, einer geradezu *populistischen* Neigung, mit allen Nebenbedeutungen, die dieser Ausdruck heute mit sich führt. Die Grundlinien dieser Entwicklung hat Sue selbst ausgezogen, als er gegen Ende seines Lebens, im Exil in Annecy, den Plan faßte, am Leitfaden der Gesamtausgabe seiner Werke eine Art Autobiographie zu schreiben:

„Dieser Gedanke war mir schon vor langer Zeit eingefallen. Aus folgendem Grund: Ich habe damit begonnen, Seefahrerromane zu schreiben, weil ich das Meer gesehen hatte; in diesen ersten Romanen steckt ein politischer und ein philosophischer Aspekt (*La salamandre*, *Atar-Gull*, *La vigie de Koat-Ven*, u. a.), der meinen Überzeugungen der Zeit nach 1844 radikal entgegengesetzt ist (*Les mystères de Paris*). Vielleicht wäre es interessant zu sehen, durch welche Umwandlungen und Geschehnisse meines Denkens, meiner Studien, meiner Ideen, meines Geschmacks und meiner Freundschaften (Schoelcher, *Considérant*) und im Anschluß an den festen Glauben an die in den Werken von de Bonald, de Maistre und Lamennais (*Essai sur l'indifférence matérielle de religion*) — meine damaligen Lehrer - verkörperten religiösen und absolutistischen Gedanken ich allein durch die Lehre des Geschmacks, des Wahren und des Guten zum direkten Bekenntnis der demokratischen und sozialen Republik gelangt bin [...]. Ich würde für diese Ausgabe die *Mystères du peuple* fertigstellen. Man könnte hier meine Schriften für

das Theater, die politischen und sozialistischen Broschüren, sowie *L'histoire de la marine* hinzufügen, wo ich die Monarchie in der Person Ludwigs XIV. zu verstehen begann, als ich im Ministerium für auswärtige Angelegenheiten den Briefwechsel seiner Minister durchlas, woraus sich für mich eine völlige Desillusionierung ergab; damit fing mein Haß gegen die Monarchie an [...].“²

Vom Legitimismus in der Politik, vom Dandytum im privaten und öffentlichen Leben, vom Satanismus in der Ästhetik zum sozialistischen Glaubensbekenntnis (eigentlich zum Bekenntnis zweier Auffassungen des Sozialismus, denn zwischen den *Geheimnissen von Paris* und den *Geheimnissen des Volkes* werden wir eine deutliche Veränderung feststellen), bis zum Tod im Exil. So sieht die intellektuelle Lebensgeschichte von Sue aus.

Eugene Sue wird 1804 als Sohn einer bedeutenden Ärzte- und Chirurgenfamilie geboren. Einer seiner Vorfahren (Sue erinnert in den *Geheimnissen* an ihn) schrieb 1797 eine Abhandlung gegen die Guillotine; sein Vater wird unter Napoleon I. Arzt in der königlichen Kaserne, seine Taufpatin ist Josephine de Beauharnais, damals Gattin des Ersten Konsuls. Eugene beginnt seine medizinische Laufbahn als Chirurgieassistent seines Vaters, er folgt ihm in den Krieg in Spanien, heuert aber 1826 als Marinearzt auf einem Schiff seiner Majestät an (wir befinden uns mitten in der Restauration), ist in der Schlacht von Navarin aktiv oder passiv am Kampf der Griechen gegen die Türken beteiligt, kehrt nach Paris zurück und beginnt als Mitarbeiter von Zeitschriften mit hohen Auflagen, zunächst, wie es sich für einen Dandy ziemt, von *La Mode*. Dann erscheinen in rascher Folge die Romane, die ihn berühmt machen. Er wird umworben von den Damen, „die Einfluß haben“. Er ist wählerisch und blasiert, wie aus einem Brief an den Freund und Bewunderer Balzac hervorgeht, dem er einige Auskünfte über Pferde und Kutschen gibt; mit *nonbalance* berichtet er ihm von seinen Liebschaften, wortreich beklagt er die Dummheit und Posenhaftigkeit der „feinen Gesellschaft“, in der sich zur Schau zu stellen er gezwungen sei und die er um jeden Preis zu verblüffen versucht, was ihn immense Geldsummen kostet. Er ist Legitimist, weil es unter Louis Philippe als unschicklich erscheint, liberal zu sein. ja, er verfaßt sogar eine Eloge auf den Kolonialismus und

die Sklaverei und verhöhnt die „Hitzköpfe“, die sich politische Exilanten nannten, obwohl sie lediglich ihren Schulden entflohen seien.

Die Figuren seiner ersten Bücher, dem Muster des Byronschen Helden, dem schönen Unbekannten nachgebildet, befahren die Meere - als Seeräuber, wie Kernok, oder als Sklavenhändler, wie Brulart; sie sind grausame Rächer, wie der Neger Atar-Gull, oder raffinierte Verführer, wie Szaffie in *La salamandre*. Natürlich werden sie alle schließlich belohnt und genießen ein heiteres und ehrenvolles Alter. Das Böse siegt im Verbund mit der Schönheit. Alles in allem siegt aber der Stil.

Der Stil siegt indes keineswegs literarisch. So sehr man die Arbeiten des jungen Sue auch gefeiert und bejubelt hat, sie erinnern uns doch eher an die Abenteuerfabeln Sandokans als an die Sehnsuchtsentwürfe Byrons. Die Schreibweise ist recht einfach, wiewohl die exotischen Sujets Anlaß zu kühnen Namen geben. Eine statistische Erhebung über die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Schlüsseladjektive, die sich auch in den *Geheimnissen* häufig finden (wir zitieren aus dem Gedächtnis drei davon: „fameux, blafard, opiniâtre“ [berühmt/groß, gewaltig; fahl; unbeugsam/hartnäckig]), trüge gewiß zu einem besseren Verständnis der Karriere von Sue als populärer Autor bei. Trotz oder gerade wegen dieser Mängel besticht er mit genau kalkulierten Effekten und durch die Fähigkeit, Personen zu gestalten, die im Gedächtnis haftenbleiben. Ohne Zweifel baut er an einem ganzen Kosmos, und während er diesen Kosmos zunächst in exotischen Szenerien vorzeichnet, bereitet er in Wirklichkeit den Stoff für die Masken der städtischen und politischen Komödie vor, die er mit den *Geheimnissen von Paris*, mit *Le juif errant* und mit den *Mystères du peuple* schreiben wird.

2. Der Übergang zum Sozialismus geschah, wie gesagt, durch eine rasche Bekehrung. Am 25. Mai 1841 wohnt er der Aufführung des Dramas *Les deux serrures* von Felix Pyat bei: eines Stücks, das in einer trostlosen Mansarde spielt. Im Rampenlicht steht das arme und reine Proletariat. Nach der Aufführung bekundet Sue dem Autor gegenüber Zweifel am Sujet. Pyat fordert ihn auf, sich selbst Gewißheit zu verschaffen. Sie besuchen einen jener Musterarbeiter, die

Bücher über die soziale Frage lesen, einen bewußten Sozialisten, Tribun, Vorläufer der Barrikadenkämpfer von 1848. Nüchtern und freundlicher Empfang, ein frisches Tischtuch, der Anblick einer harten, aber würdevollen Armut, Zubereitung eines einfachen Essens, eines ausgezeichneten Suppenfleischs, sodann die Lektion des Gastgebers, der sich zu den beunruhigenden politischen und gesellschaftlichen Themen der Gegenwart äußert, mit der gedanklichen Klarheit des Proletariers, der sich seiner Rechte bewußt ist. Es ist Sues Damaskus - als er die Wohnung verläßt, ist er für die Sache gewonnen.

Über diese plötzliche Erleuchtung ist viel geschrieben worden. Doch selbst ein so geneigter Biograph wie Bory, der den Sozialismus seines Autors für authentischer hält als nötig ist, kann sich, zumindest gelegentlich, nicht dem Eindruck verschließen, daß es bei Sue zwischen Dandyum und Sozialismus eine enge innerliche Verbindung gibt: Sue hat, in der Tat, eine neue Ausdrucksmöglichkeit gefunden, um sich von seinesgleichen zu unterscheiden; er sucht Paris nicht länger mit seinen Kleidern und seinen Pferden in Erstaunen zu setzen, fortan will er verblüffen, indem er die Religion des Volkes verkündet. Sie klingt in der Umgebung, in der er sich bewegt, ebenso provokativ wie exzentrisch.

Vermutlich unter diesem Vorzeichen schreibt er 1841 *Mathilde* („ein unbestimmter Sozialismus hat gewisse Episoden im zweiten Teil des Romans gefärbt“)³ und beginnt mit der Niederschrift der *Geheimnisse von Paris*. Er vergnügt sich damit, die schmutzigen Gäßchen der Altstadt zu durchwandern, die Kaschemmen, die Gaunerkneipen zu besuchen, die Schlupfwinkel der Prostituierten und Straßenräuber ausfindig zu machen - die topographischen Angelpunkte des Romananfangs. Noch einmal zeigt sich der Satanist, der vom Schrecken, vom Krankhaften, von der derben Würze des Gaunerjargons angezogen wird; und es ist ohne Frage der Romantiker, der in *Fleur-de-Marie* einen Jahrtausend-Archetypus wiederentdeckt: „die befleckte Jungfrau“, das zwar körperlich geschändete, aber in seiner Seele unangetastete Mädchen, eine Gestalt, welche die Erfordernisse des Romanhaften mit den Geboten der Moral versöhnt - zur Einheit des Rührseligen, die seit Richardson den empfindsamen Erzählstil prägt.⁴ Sue findet Gefallen daran, schlim-

mes Elend und die Unbilden des Lebens darzustellen, bittet dann aber seine Leser dafür um Entschuldigung, da er das Publikum immer noch für seinesgleichen hält: für eines, das sich vor dem Gestank der Hütten ekelt. Noch hat er nicht erkannt, daß die Leser, und zwar die Mehrheit, sich in seinen Figuren gespiegelt wähnen und sein Werk unter einem anderen Vorzeichen lesen werden. Sobald er dies bemerkt, wird er selbst das Vorzeichen ändern müssen. Ihm wird nun das unerbittliche Gesetz der Massenkommunikation deutlich: daß sich die Codes der Leser vom Code des Autors unterscheiden. Folgt der Autor kaltblütig einem kommerziellen Kalkül, muß er eine Botschaft herstellen, die im Lichte mehrerer Codes lesbar ist; genau dies versuchen der Comic, der Film in Technicolor, der Roman für jedermann. Sue hingegen, bereits von einer Krise erfaßt, übernimmt in dem Augenblick, da er bemerkt, was sich abspielt, einen einzigen Code, nämlich den der Volksmassen. Die rückständige Bourgeoisie lehnt sich in den offiziellen Verlautbarungen gegen ihn auf; dennoch gelingt es ihm, sie für seine Erzählungen zu begeistern. Sue wählt die Sprache und die Welt der Proletarier, findet aber, gleichwohl, allgemeinen Anklang. Was ist geschehen? Hat er die Menge bekehrt oder war seine Bekehrung ein Täuschungsmanöver gewesen? Während die Massen in Sue den Apostel der sozialen Frage zu feiern beginnen, wird er allmählich gewahr, daß das, was er, gefesselt von der Einmaligkeit des Sujets, beschrieb, als Dokument aufgenommen wurde, zum Urteilspruch über eine Gesellschaft sich verdichtete, zum politischen Protest, zu einer Aufforderung, mit den Zuständen zu brechen. Vermutlich verlor seine Aufmerksamkeit, indem er sich immer gründlicher informierte, nach und nach den Charakter distanzierter Beobachtung und wurde teilnahmsvoller. Was ihn jedoch am Ende bezwingt, ist die Forderung des Volkes. Auch Bory hebt wiederholt hervor: „Der populäre Roman (populär hinsichtlich seines Gegenstandes) wurde zusammen mit seiner Popularisierung (d. h. seinem Erfolg) zugleich populär im Hinblick auf seine Gedanken und seine Form.“⁵

Sue kleidet sich nun wie ein Arbeiter und erkundet achtsam die Orte seiner Erzählung bis in die letzten Winkel; er macht es wie Rodolphe, er geht unter das Volk und ver-

sucht, es zu verstehen. Sein Sozialismus wird emphatischer, anschaulicher; bald weint er selbst über das Unglück, mit dem er die Leute zu Tränen röhrt. Sicherlich liegt genau hier die Grenze seines Engagements *und* seiner Einbildungskräfte - er weint und bringt zum Weinen. Zwar empfiehlt er „Lösungen“, doch ihre sentimentale, paternalistische und utopistische Einfärbung ist unverkennbar. Während er im dritten Teil Sozialreformen vorschlägt (den Musterhof von Bouqueval), erfährt im fünften Teil die Struktur des Werkes selbst eine tiefreichende Änderung - die Handlung wird immer häufiger unterbrochen, um langen Tiraden, Moralpredigten und „revolutionären“ Empfehlungen Platz zu machen (die, natürlich, reformistisch sind). In dem Maße, wie sich der Roman dem Abschluß nähert (doch der Abschluß rückt in immer weitere Ferne, weil das Publikum verlangt, daß die Geschichte andauere), werden die erzählerischen Anläufe länger und überschreiten die Schwelle des Zumutbaren.

Doch der Roman ist nun einmal so, er muß in Bausch und Bogen aufgenommen werden. Auch die langen Reden gehören zur Handlung. Wenn das Buch, so wie es ist und wie Bory sagt, ein Melodrama ist, dann sind die Reden darin seine Romanzen. Deshalb geben die Bearbeitungen, welche die Appelle und Abhandlungen weglassen, das innere Geflecht entstellt wieder, selbst wenn die gekürzte Fassung sich flüssiger liest.

Die *Geheimnisse von Paris* stellen sich dem Leser der Zeit als das enthüllte Geheimnis der Bedingungen gesellschaftlicher Ungleichheit dar, die, zusammen mit dem Elend, das Verbrechen hervorbringen. Laßt uns also die Armut einzämmen, helfen wir den Waisen, führen wir die Häftlinge in die Gesellschaft zurück, befreien wir den fleißigen Arbeiter vom Schrecknis der Schulden, das Mädchen vom Entweder-Oder der Hingabe an den wohlhabenden Verführer, schaffen wir allen eine Chance der Rettung, gewähren wir ihnen geschwisterliche Hilfe und christliche Unterstützung, dann wird sich die Gesellschaft insgesamt bessern ... Welch edle Botschaft! Wie sollte man mit Sue nicht einverstanden sein? Das Böse ist eine gesellschaftliche Krankheit. Und hier sind die Heilmittel. Sues Buch, im Zeichen der Epik der Unterwelt begonnen, triumphiert als Epik des *unglücklichen*

chen, aber errettbaren Arbeiters. Um dies zum Ärgernis zu nehmen, mußte man tatsächlich mit der Reaktion verschworen sein. Und die Reaktion protestiert denn auch, wie es sich ziemt; so z. B. die Zeitschrift *La Mode* vom 25. Juli 1843, die jetzt tief bedauert, die ersten literarischen Versuche des Sit tenverderbers veröffentlicht zu haben: „Noch nie hat die romanische Lüsternheit ausschweifendere Szenen hervorgebracht als die, in denen Herr Sue die ‚Versuchung‘ des Notars Ferrand in Gestalt der Mulattin Cécily beschreibt [...]. Faublas und das schändliche Buch des Aretino werden angesichts *der feuilletons* konservativer Zeitungen zu Monumenten der Moral [...]. Die Popularität des *Journal des Débats* muß bei den gefallenen Mädchen von Saint-Lazare jeden Tag zunehmen.“ Und in einer Kirche in der Rue de Bac kann man folgende Predigt hören: „Seht diesen Mann an, o meine Brüder, dessen Namen auszusprechen allein schon ein Verbrechen wäre: er greift das Eigentum an, er entschuldigt den Kindesmord [...]. Er maskiert den Kommunismus mit dem Gewand der Unterhaltung, er will die in den Clubs verkündeten Ideen in eure Wohnzimmer und eure Familien eindringen lassen, indem er euch zwingt, seine Bücher zu lesen. [...] Ihr solltet wissen, daß diese Lektüre eine Todsünde ist.“⁶

Auch das ist normal. Vernehmen wir denn nicht heute in den Spalten konservativer Tageszeitungen ähnliche Klagen? Doch die Entrüstung der Rückständigen ist niemals ein guter Ratgeber. Im Falle Sues ist sie es gewiß nicht. Und deshalb hört manch gewitzter Leser zunächst einmal auf eine Kritik „von links“. Fangen wir mit Edgar Allan Poe an.⁷

In einer seiner *Marginalien*, kurz nach Erscheinen der englischen Übersetzung der *Geheimnisse* geschrieben, meldet er Einwände gegen die Übersetzung an und gibt ein paar Hinweise zur Erzählungsstruktur, auf die wir bei Gelegenheit zurückkommen werden; jedenfalls stellt er fest:

„Die philosophischen Motive, die man Sue zugeschrieben hat, sind absurd im höchsten Grade. Sein erster (und im Grunde sein einziger) Zweck ist es gewesen, ein spannendes und deshalb gutverkäufliches Buch zu verfassen. Die offene oder verdeckte Tendenz zur ‚Reform der Gesellschaft‘ o. ä. ist ein ganz gewöhnlicher Trick bei Autoren, die dadurch ihren Buchseiten einen Anstrich von Würde und Utilitarismus zu verleihen hoffen, der die Pille ihrer Liederlichkeit übergolden soll.“

In Wahrheit kritisiert Poe nicht „von links“; er kreidet Sue Unaufrichtigkeit an, der er zudem Berechnung unterstellt. Doch zur selben Zeit wie Poe schreibt Belinski einen Essay, worin das, was Poe geargwöhnt hatte, in ideologisch schlüssigen Begriffen verdeutlicht wird.⁸ Nach einem Überblick über die Lebensbedingungen der unteren Volksklassen in der westlichen Industriekultur⁹ eröffnet Belinski die Feindseligkeiten folgendermaßen:

„Eugene Sue war jener Glückspilz, der als erster auf den Gedanken kam, mit dem Namen des Volkes eine vorteilhafte literarische Spekulation ins Werk zu setzen. [...] ein ehrbarer Bourgeois im vollen Sinne des Wortes, ein kleinbürgerlicher, philisterhafter Konstitutionalist, und wenn es ihm glückte, ins Parlament zu kommen, wäre er genau ein solcher Abgeordneter, wie ihn die Verfassung heute verlangt. Bei der Darstellung des französischen Volkes in seinem Roman betrachtet Eugene Sue es wie ein echter Bourgeois, er sieht in ihm den hungernden, zerlumpten Pöbel, den Unwissenheit und Armut dazu verurteilen, zu Verbrechern zu werden. Er kennt weder die wahren Laster noch die wahren Tugenden des Volkes, er ahnt nicht, daß das Volk eine Zukunft hat, die es für die heute triumphierend herrschende Partei nicht mehr gibt, weil das Volk Glauben besitzt, Enthusiasmus und moralische Stärke. Eugene Sue zeigt Mitgefühl für die Nöte des Volkes, und warum sollten wir ihm die edle Fähigkeit des Mitleids absprechen, zumal sie ihm ja sichere Profite verspricht? Aber wie er mitfühlt — das ist eine ganz andere Frage. Er sähe es gern, daß das Volk nicht mehr Not litte, daß es aufhörte, hungriger, zerlumpter und zum Teil ungewollt verbrecherischer Pöbel zu sein, und zum satten, ordentlichen und anständig auftretenden Pöbel würde, wobei die Bürger und die, die gegenwärtig in Frankreich die Gesetze fabrizieren, der hochgebildete Spekulantenstand blieben. Eugene Sue zeigt in seinem Roman, wie die französischen Gesetze Sittenverderbnis und Verbrechen begünstigen. Und er zeigt es, das muß man sagen, sehr geschickt und überzeugend; aber er hat keine Ahnung davon, daß das Übel nicht in irgendwelchen einzelnen Gesetzen versteckt liegt, sondern in dem gesamten System der französischen Gesetzgebung, in der Gesellschaftsordnung ...“

Die Anklage ist eindeutig; sie lautet auf halbherzigen Reformismus: Man möchte etwas ändern, aber nur, damit alles beim alten bleibt. Zwar zeige sich Sue im Mantel der Sozialdemokratie; in Wirklichkeit aber verkaufe er Gefühle und spekuliere mit dem Elend der Menschen, mit ihrer sozialen Ohnmacht.

Auf den einschlägigen Seiten der *Heiligen Familie* begegnen wir den gleichen polemischen Vorbehalten. Vor allem werden die Junghegelianer von der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* systematisch verhöhnt, im besonderen Szeliga, der die *Geheimnisse* zum Epos jenes Bruchs erklärte, der die „Unsterblichkeit“ von der „Hinfälligkeit“ trenne. Hauptgegenstand der Polemik ist daher Szeliga, nicht Sue.¹⁰ Um ihre Einwendungen plausibel und überzeugend zu machen, müssen Marx und Engels freilich zur Destruktion des Werkes von Sue übergehen; sie entlarven es als ideologischen Schwindel, auf den eben nur Leute wie Bruno Bauer und Konsorten hereinfallen konnten. Als das verräterische kleinbürgerlich-reformistische Brandmal erscheint ihnen, in absichtsvoller Verkürzung, der Satz des unglücklichen Morel auf dem Höhepunkt seiner wirtschaftlichen Fehlschläge: «Ah! si le riche le savait!» [Wenn es die Reichen nur wüßten; *MEW 2*, S. 58]. Die Moral des Buches ist, daß die Reichen es wissen können und daß sie eingreifen könnten, um durch tätige Freigebigkeit die gesellschaftlichen Wunden zu heilen.

Marx und Engels lassen es indes nicht bei der Ideologiekritik bewenden, sie begnügen sich auch nicht damit, die von Rodolphe vorgeschlagene Armenbank der ökonomischen Absurdität zu bezichtigen; ihr Angriff gilt in der Hauptsache der reaktionären Ethik des Romans. Die Rache des sich zum Richter in den sozialen Konflikten aufwerfenden Rodolphe sei ein Akt der Heuchelei; heuchlerisch sei die Beschreibung der gesellschaftlichen Wiedergeburt des Chourineur; von religiöser Heuchelei sei die ganze Straftheorie Sues verfälscht, wie am Maitre d'école exemplifiziert wird, und heuchlerisch sei die Errettung von *Fleur-de-Marie* - ein sprechendes Beispiel „religiöser Entfremdung“ im Feuerbachschen Sinn des Ausdrucks. Kurz, Sue wird hier nicht zum naiven Sozialdemokraten gestempelt, sondern als ein verzopfter und hinterhältiger Reaktionär dargestellt, als Anhänger de Maistres und Legitimist, der nicht einmal davor zurückschreckte, Kolonialismus und Sklaverei gutzuheißen.

War die Kritik von Marx und Engels zutreffend? Sie war es, soweit es um das Buch als *analysierbaren Gegenstand* geht; wir werden dies im zweiten Teil unserer Studie noch klarer erkennen. Zu prüfen bleibt, ob die Kritik der Person Sue und

den gesellschaftlichen Wirkungen gerecht wurde, die von seinem Roman ausgegangen sind.

Es ist schwierig, sich über diesen zweiten Sachverhalt ein stichhaltiges Urteil zu bilden. Man kennt die Meinung, ein Buch wie Sues *Geheimnisse*, das die gesellschaftliche Versöhnung durch Wohltätigkeit predigt, sei zu mehr und zu anderem nicht in der Lage, als ebendiese Predigt zu verbreiten (und nicht zufällig habe es ebenso die Bourgeoisie wie das Proletariat affiziert). Dem könnte man ein Argument entgegenhalten, das Jean-Louis Bory entwickelt hat: Die *Geheimnisse* hätten unverkennbar eine gesellschaftliche Bedeutung gehabt, sie hätten den Unwissenden die Lage der unteren Klassen vor Augen geführt und Tausenden von Unglücklichen zu einem geschichtlichen Bewußtsein verholfen: „Sue hat unbestreitbar eine gewisse Verantwortung für die Februarrevolution von 1848. Aufgrund des Paris der *Geheimnisse* ist der Februar 1848 zum faszinierenden Höhepunkt der Helden von Sue geworden: *classes labourieuses et classes dangereuses mêlées*.“¹¹ Insofern als nicht nur die genaue Klassenforderung, sondern auch eine allgemeine Unzufriedenheit des Volkes die sozialen Bewegungen inspiriert, ist die These zulässig: „Der Sieg der Zweiten Republik ist der Sieg der *Geheimnisse*.“ Wir müssen uns freilich darüber verständigen, was die Zweite Republik ist; daß sie nichts anderes sein wollte als das, was die fourieristische Zeitschrift *La Démocratie pacifique* vom 1. April 1843 (durch Considerant, den Lehrer und Freund von Sue) verkündete: „Der Antagonismus der Klassen ist nicht irreduzibel; im Grunde sind ihre Interessen gemeinsame, und sie können mit der Klassenvereinigung in Einklang gebracht werden [...]. Zwischen der ‚erstarrten‘ Demokratie der blinden Konservativen und der ‚rückschrittlichen‘ Demokratie der Revolutionäre gibt es eine fortschrittliche, friedliche und schöpferische Demokratie, die die Rechte und Interessen aller vertritt.“¹²

Das Problem, auf das es uns ankommt, ist damit jedoch nicht gelöst. Es besteht darin, daß mit den *Geheimnissen* geschah, was mit Botschaften in einer massenhaften Zirkulation stets geschieht: Sie werden unter verschiedenartigen Vorzeichen gelesen. Selbst wenn Sues Roman manchem Zeitgenossen als die große Nachricht der Brüderlichkeit erschien, selbst wenn er sich den aufgeschlossenen Bürgern

als vage Protestschrift präsentierte, die nicht an die Wurzel der Dinge rührte, können wir nicht ausschließen, daß andere, und zwar sehr viele, in ihm den ersten Ruf zum Aufstand vernahmen: direkt und weithin verständlich. Daß der Aufstand zweideutig und verfälscht war, ist unerheblich; das sind philosophische Finessen. Bestimmten Leuten blieb nur der Aufschrei. Und er folgte dem Hinweis von Sue, der den Finger auf den Skandal des Elends legte. Sobald Ideen, auch fehlerhafte, einmal verbreitet sind, gehen sie ihren Weg allein. Man weiß nie genau, wo sie ankommen werden.

3. Die andere Frage, von der oben die Rede war, betrifft die Person Eugene Sue. Soweit es um die *Geheimnisse* und um die Jahre um 1843 geht, besteht kein Zweifel: Der Dandy bekannte sich als Sozialist, offenbart sich aber in Wirklichkeit als sentimental und versöhnlicher Menschenfreund.

1845 erscheint jedoch *Le juif errant*. Hier zeichnet die Wandlung sich bereits ab. War die in den *Geheimnissen* vorgeschlagene Reform noch an das Engagement von Priestern und Pfarrern geknüpft worden (*Rodolphe* überträgt die Verwaltung der Armenbank einem Geistlichen) und ließen die gesellschaftlichen Forderungen über die Kanäle des offiziellen Christentums, so rückt die Geschichte vom *Ewigen Juden* die Jesuiten und die weltliche Macht der Kirche ins Zentrum der Kritik. Zwar wird der Appell an ein „ursprüngliches Christentum“ (Christus der erste Sozialist) wiederholt, und es tritt auch noch einmal die Figur des heldenmütigen und tugendhaften Priesters auf; doch in der Substanz ist *Le juif errant* eine heftige antiklerikale Schmähschrift, worin der Amtskirche ein laizistischer und kompromißloser Fourierismus entgegengestellt wird und Positionsbestimmungen der Arbeiterbewegung mit republikanischen und antikolonialistischen Plädoyers abwechseln. *Le juif errant* ist zwar ein mystisches (und ebenso ein pathetisches) Buch, aber seine Religiosität ist laizistisch, und die in ihm wirksame Mystik, nach bester Tradition des sozialistischen Utopismus, eine humanitäre. Die katholische Hierarchie spielt hier nicht mehr die Vermittlerrolle, die sie noch in den *Geheimnissen* innehatte, sondern wird zum Feind erklärt: zum Feind, der, seit urdenklichen Zeiten, rechts steht.

Gleichzeitig engagiert sich Sue stärker im politischen Le-

ben, was ihm den gebündelten Unmut der Konservativen und der Gemäßigten einträgt. Sein Werk löst eine Welle des Jesuitenhasses aus, in den Fourierschen Phalanstères ertönt Jubel - die Idee hat ihr Buch gefunden. Sue wird immer berühmter (*Le juif errant* erscheint zwar im selben Jahr wie *Die drei Musketiere*, *Glanz und Elend der Kurtisanen* und *Der Graf von Monte Christo*, doch die Masse nimmt einzig von Sue Notiz), und während er weitere Werke zu schreiben beginnt (er fängt 1847 mit der Reihe der *Sept péchés capitaux* an), während Sozialreformen realisiert werden, die von den *Geheimnissen* angeregt wurden (Landwirtschaftskolonien für Gefangene, Reorganisation der Pfandhäuser, Einrichtung von Einzelzellen in den Gefängnissen, Fürsorgeeinrichtungen für Haftentlassene), bricht die Bewegung von 1848 los. Im Eifer des nun einsetzenden Wandels (auch hier hatten die *Geheimnisse* vieles vorausgesehen und gefördert, etwa die Abschaffung der Todesstrafe) tritt Sue in die sozialistische republikanische Partei ein. Er stellt sich sogar zur Wahl, doch das allgemeine französische Wahlrecht begünstigt das Land und die Provinzen, die über die Forderungen der Pariser Arbeiter erschreckt sind; es siegen die gemäßigten Republikaner. Nun polemisiert Sue gegen diese und unterstützt „la république rouge“. Er lehnt zwar das Adjektiv „rot“ ab, will aber die Errungenschaften der Februarrevolution nicht verlorengehen. Er kämpft. Da er den Phalangerianern verbunden ist, unterstützt er auch Kontakte mit Cabet, obwohl er den Kommunismus des Eigentums kritisiert. Im Dezember wird Louis Napoleon Präsident der Republik. Sue und seine Anhänger erkennen rasch den politischen Betrug. Sie schmieden ein Komplott gegen Bonaparte. Doch die Revolution scheint endgültig verraten zu sein. In solcher Atmosphäre beginnt Sue ein neues Buch. Er wird es nicht vor 1856, kurz vor seinem Tod und im Schatten drohender Zensureingriffe beenden. Es trägt den Titel *Les mystères du peuple* und ist das am wenigsten bekannte, aber aufschlußreichste Werk dieses Autors; der Untertitel lautet: „Geschichte einer Proletarierfamilie durch die Jahrhunderte.“ In der Tat wird darin die Geschichte einer französischen Familie seit der Römerzeit, dem Gallien der Druiden, bis 1848 erzählt. Die Familie Lebrenn (ein symbolischer Name, der auf die Figur des Brennus anspielt) überliefert

ihre Erinnerungen und die Früchte ihres Kampfes gegen die Herrschaftsfamilie Plouermel von Generation zu Generation, der Vater dem Sohn. Die Lebrenns sind Proletarier, die Plouermels anfangs Feudalherren, dann Legitimisten, schließlich Kapitalisten. Es bildet sich in dieser erzählerischen Konstruktion eine Klassen- und Rassentheorie ab, welche die Geschichte Frankreichs im Sinne eines fortwährenden Konflikts zwischen einem autochthonen Proletariat und einer Herrenklasse ausländischer Herkunft auffaßt. Sue entdeckt hier zwar den Klassenkampf, vermag ihn aber, seines manichäischen Denkstils wegen, nur als die Auseinandersetzung zwischen dem Mythischen und dem Biologischen zu entziffern. Die Phantasiehandlung mischt sich immer wieder mit historischen Querverweisen, mit philosophischen und politischen Erwägungen; das Buch ist überfrachtet, wirr, schwerfällig, schrill vor Empörung und Auflehnung.¹³ Aber ohne Zweifel hat Sue, während er es schrieb, die Existenz der Klassen und die Notwendigkeit, den damit gesetzten Interessenantagonismus auszufechten, erkannt. Er denkt jetzt nicht mehr an paradiesische Versöhnnungen, seine Proletarier rufen nicht mehr aus: „Ach, wenn es nur die Reichen wüßten!“ Sie wissen, daß die Reichen wissen, die eben deshalb Reiche sind und bleiben wollen. Daher greifen sie zu den Waffen und gehen auf die Straße. Das Buch endet mit den Februartagen von 1848 und mit einer heftigen, empörten Anklage gegen Bonaparte. Sue hat endlich begriffen, daß auch der Haß gegen die Ungerechtigkeit das Gesicht verzerrt, daß es in der Tat unmöglich ist, wahrhaft „gut zu sein“. Und die Wirklichkeit trägt nichts dazu bei, ihn von dieser Erfahrung abzubringen.

1849 versuchen die Montagnards nach neuerlichen Wahlen einen Aufstand; die Unterdrückung folgt auf dem Fuße, viele Freunde von Sue werden ins Exil getrieben oder zur Deportation verurteilt. 1850 finden die Ersatzwahlen statt, und diesmal erringt Sue einen triumphalen Erfolg. Der Antichrist, Autor von Büchern, die die Menge zur Unbotmäßigkeit aufreizen, sitzt im Parlament. Doch die Zeit ist reif für einen Staatsstreich, und Napoleon trifft Vorbereitungen, die Republik zu ersticken. Um der Behauptung Nachdruck zu verleihen, das Werk von Sue befördere die revolutionären Zielsetzungen, wird 1851 das Riancey-Gesetz

erlassen, das jede Zeitung, die eine Romanfortsetzung drückt, mit einer Taxe von 5 Centimes belegt - ein elegantes Verfahren, den Zeitungsroman zum Erliegen zu bringen, dieses Verbreitungsmittel sozialer Ansteckungskeime (es geht dabei nicht nur um Sue, sondern auch um Dumas und andere).¹⁴ Die *Mysteres du peuple* können nur unter beträchtlichen Schwierigkeiten erscheinen, die Atmosphäre wird explosiv. Sue ruft nun offen zum Aufstand auf, aber es ist zu spät: Am 2. Dezember kommt es zum Staatsstreich. Die Republik stirbt, das Empire ersteht von neuem. Sue wird, zusammen mit anderen Abgeordneten seiner Partei, verhaftet. Ihm droht die Deportation. Schließlich, nach einer Intervention einflußreicher Freunde, erlaubt man ihm, an die Landesgrenze zu reisen, obwohl Napoleon III. ihn von ganzem Herzen haßt.

Jetzt beginnen die Jahre des Exils in Savoyen, in Annecy, inmitten von tausend Widerwärtigkeiten, von Versuchen, in anderen Ländern Aufnahme zu finden; eine hoffnungslose Altersliebe, Versammlungen der Exilierten im liberalen Piemont, die Freundschaft mit Gioberti und Mazzini (der veranlaßt, daß die *Mysteres du peuple* in der Schweiz veröffentlicht werden), die wütenden Angriffe des savoyischen Klerus und der Konservativen, die die Anwesenheit des „Sittenverderbers“ beargwöhnen. Die Allianz zwischen Piemont und Napoleon III. bringt den Exilierten in ernste Schwierigkeiten. Die *Mysteres* werden 1856 zum Abschluß gebracht; nach der Niederschrift des Schlußwons scheint sich Sue unaufhaltsam dem Ende zu nähern.

Inzwischen ist aus dem Dandy allerdings ein Mann von festen und entschiedenen Ideen geworden. Er ist keinen Schritt zurückgewichen, noch im Exil bereitet er dem Usurpator Angst. Er stirbt 1857, und sein Begräbnis droht sich in ein demokratisches Plebisitz zu verwandeln. Cavour schickt Telegramme, glaubt in Annecy die Ordnung gefährdet. Die Beerdigung ist eine Staatsaffäre, der Leichnam ein Symbol; verbannte Sozialisten und Republikaner strömen von überall her zusammen.

Das Begräbnis von Sue gibt schließlich auch eine Antwort auf die Unterstellung Belinskis: Zumindest am Ende seiner Laufbahn hat Sue nicht mit dem Volk spekuliert. Er hat wirklich dem Volk vertraut, mit der Inbrunst eines humani-

tären Sozialisten und eines Utopisten. Sein Leben und sein Werk spiegeln die Schranken und Widersprüche einer verworrenen und höchst sentimentalalen Ideologie.

Mit Sue stirbt auch das klassische *Feuilleton*: Neue Leitgestalten treten in jenen Jahren auf, etwa Ponson du Terrail, doch sie gehen andere Wege, die Ära der Apostel ist vorüber. Schon im Jahr zuvor hat Haussmann Paris umgestülppt. Er hat die Szenerie um den Nährboden neuer Mysterien gebracht und vor allem dafür gesorgt, daß auf den neuen breiten und baumbepflanzten Straßen fortan keine Barrikaden mehr errichtet werden können.

Nach dem Tode von Sue, und nach dem Tod des Paris von Sue, bleibt das Buch. Es steckt immer noch voller Anregungen; es genügt, wenn dort, wo die Anteilnahme unmöglich wird, der sehnsgütige Geschmack an der „finsteren“ alten Zeit sich einstellt, der kritische Geschmack an einem charakteristischen Dokument des romantischen Zeitalters - das mit den gewichtigeren Hervorbringungen, ob diese nun den Namen Sand oder Balzac, Hugo oder Poe, Cooper oder Scott tragen, enger verwandt ist, als man glaubt. Und es bleibt ein Modell, das eine Untersuchung verdient: Wenn die Problem spur einer Erzählung für die Massen überhaupt einen Sinn hat - und sofern heutige Tendenzen in den Phänomenen des Literaturmarktes im 18. und 19. Jahrhundert vorweggenommen sind -, dann sind die *Geheimnisse von Paris* ein ideales Arbeitsfeld für eine Analyse, die zu ergründen wünscht, wie Kulturindustrie, Ideologie des Trostes und Erzähltechnik des Konsumromans sich wechselseitig verbinden und beeinflussen.

Die Struktur des Trostes

1. Die Konstruktion eines erzählerischen Werks, welches das Interesse der Volksmassen und die Neugier der gehobenen Klassen wecken soll, hat es mit folgendem Problem zu tun: Gegeben sei eine Alltagsrealität, die zwar unzulänglich durchdacht ist, in der aber die Bestandteile einer ungelösten Spannung ausfindig zu machen sind (Paris und sein Elend); gegeben sei ein Auflösungselement, das mit der Realität im Kontrast steht und eine unmittelbar tröstende Entspannung der anfänglichen Widersprüche anbietet.

Wenn die Ausgangsrealität konkret ist und in ihr nicht Bedingungen herrschen, die eine Aufhebung der Gegensätze erlauben, dann muß das lösende Element eines der *Phantasie* sein. Sofern es ein Phantasieelement ist, läßt es sich von Anfang an als ein bereits realisiertes denken, und es wird wirken können, ohne erst die einschränkenden Vermittlungen der konkreten Ereignisse durchlaufen zu müssen.

Dieses Element ist Rodolphe von Gerolstein. Er besitzt alle hierzu erforderlichen märchenhaften Eigenschaften: Er ist ein Fürst (und ein souveräner, auch wenn Marx und Engels sich über diesen kleinen deutschen Serenissimus lustig machen, der von Sue wie ein König behandelt wird; aber bekanntlich gilt ja der Prophet nichts in seinem Vaterland). Er hat sein Reich mit Klugheit und Güte eingerichtet.¹⁵ Er ist unermeßlich reich. Er leidet an einer unstillbaren Reue und an einer unheilbaren Sehnsucht (unglückliche Liebe zur Abenteurerin Sarah MacGregor; Geburt und vermeintlicher Tod der kleinen Tochter; der Vorwurf, gegen den Vater das Schwert gezogen zu haben). Er besitzt ein gütiges Herz und zugleich die Ausstrahlungskräfte eines romantischen Helden, die Sue in seinen früheren Büchern liebenswürdig gemacht hatte; er sinnt auf Rache, was einschließt, daß er Gewaltanwendung nicht verschmäht; er delektiert sich an schrecklichen Grausamkeiten (er läßt den Maitre d'école blenden; er läßt Jacques Ferrand in Lüsternheit zugrunde gehen). Da er als Kontrahent der verderbten Gesellschaft vorgestellt wird, kann er nicht deren Gesetze und Regeln teilen; folglich erfindet er eigene. Rodolphe, ein Richter und Henker, Wohltäter und Reformator außerhalb der Gesetze, ist ein „Übermensch“, in der Geschichte des Fortsetzungsromans vielleicht der erste (er stammt direkt von den satanischen Helden der Romantik ab); er ist das Vorbild für Monte Christo, Zeitgenosse von Vautrin und, in jedem Fall, ein Vorläufer des Modells von Nietzsche. Schon Gramsci hatte in scharfsinniger Ironie festgestellt, der „Übermensch“ gehe aus der Schmiede des Fortsetzungsromans hervor und gelange erst danach in die Philosophie.¹⁶ Er verkörpert die Triebfeder für den Funktionskreislauf der Trostmechanik; er macht die Auflösung der Dramen spontan und unvorhersehbar; er tröstet sofort, und er tröstet besser.¹⁷

Um diesen Übermenschen gruppieren sich, wie Bory gesagt

hat, weitere Archetypen: Rodolphe ist ein Gottvater (seine Begünstigten wiederholen dies unermüdlich), der sich als Arbeiter verkleidet, sich in einen Menschen verwandelt und auf die Erde kommt. Gott wird zum Arbeiter. Marx und Engels hatten das Problem wohl nicht zu Ende gedacht und deshalb gegen den zum menschlichen Vorbild gestempelten Rodolphe den Vorwurf erhoben, er handle in Wirklichkeit gar nicht aus Gründen der Wohltätigkeit, sondern aus Gefallen an der Rache und am Verrat der Rechtsparteien. Das stimmt: Rodolphe ist ein grausamer und rachsüchtiger Gott, ein Christus mit der Seele eines verbitterten Jahwe.

Um in dem notleidenden unterirdischen Paris nach den Kriterien der Phantasie zu bestehen, muß Rodolphe:

1. den Chourineur (Messerhelden) bekehren,
2. die Chouette (Eule) und den Maitre d'école (Schulmeister) bestrafen,
3. Fleur-de-Marie retten,
4. Madame d'Harville trösten und ihrem Leben wieder einen Sinn geben,
5. die Familie Morel aus ihrer verzweifelten Lage befreien,
6. die dunkle Macht des Notars Jacques Ferrand brechen und den Schwachen und Wehrlosen zurückerstatten, was dieser ihnen genommen hat,
7. die verlorene Tochter wiederfinden und dabei den Fallstricken der Sarah MacGregor entgehen.

Daran schließen sich noch kleinere Aufgaben an, die jedoch mit den großen zusammenhängen, etwa die Bestrafung zweitrangiger Bösewichte wie Polidori, der Familie Martial oder des jungen Saint-Remy; die Rettung von Halbschurken wie der Louve (Wölfin) oder des guten Martial; die Befreiung einiger Guter, z. B. Germain, die junge Fermont, usw.

2. Das reale Element (Paris und sein Elend) und das Phantasierelement (Rodolphes Lösungen) müssen dem Leser bei jedem Schritt gegenwärtig sein, um seine Aufmerksamkeit zu fesseln und seine Empfindungen zu schärfen. Der Handlungsverlauf muß daher Höhepunkte der Information, d. h. des Nichterwarteten, schaffen.

Damit der Leser sich sowohl in die Ausgangsbedingungen (in die Personen und Situationen vor der Lösung) als auch in die Endbedingungen (in die Personen und Situationen

nach der Lösung) versetzen kann, müssen die Elemente, die diese Bedingungen charakterisieren, wiederholt werden, bis eine Identifikation möglich erscheint. Die Handlung muß also ein breites Band von Redundanzen entfalten, d. h. jeweils so lange beim Unerwarteten verweilen, bis es zu etwas Vertrautem geworden ist.

Die Informationsanforderung macht Theatercoups notwendig; die Redundanzforderung macht es notwendig, daß die Theatercoups in regelmäßigen Abständen wiederholt werden. In dieser Hinsicht sind die *Geheimnisse* nicht mit jenen erzählerischen Werken verwandt, die wir mit einer *konstanten Kurve* umschreiben können (bei denen sich die verschiedenen Handlungselemente so lange verdichten, bis sie eine maximale Spannung erreichen, die dann durch die Lösung gebrochen wird), sondern mit jenen, die wir mit *sinusförmiger Struktur* definieren: Spannung, Auflösung, neue Spannung, neue Auflösung, usw.

In der Tat sind die *Geheimnisse* voll von kleinen Dramenanfängen, die zum Teil gelöst und dann fallengelassen werden, um den Abschweifungen vom Bogen der Haupterzählung Platz zu schaffen, so als ob der Roman ein großer Baum wäre, dessen Stamm die Suche Rodolphe nach der verlorenen Tochter bildet und dessen einzelne Äste die Geschichte des *Chourineur*, die Geschichte *Saint-Remys*, die Beziehung zwischen Clémence d'Harville, dem alten Vater und der Stiefmutter, die Begebenheiten zwischen Germain und Rigolette, die wechselhaften Vorkommnisse in der Familie Morel sind. Wir müssen nun fragen, ob diese Sinusstruktur einem ausdrücklichen ästhetischen Programm entspricht, oder ob sie von äußeren Umständen bestimmt ist. Der Poetik des jungen Sue zufolge erscheint die Struktur beabsichtigt. Er hat bereits im Zusammenhang mit seinen Seefahrer-Abenteuern (von *Kernok* zu *Atar-Gull* und *La salamandre*) die Theorie eines Episodendramas formuliert: „Statt die strenge Einheit von Interessen zu verfolgen, die auf eine vorbestimmte Zahl von Personen verteilt ist, welche vom Anfang des Buches an wohl oder übel bis ans Ende gelangen müssen, damit jede von ihnen ihren Beitrag zur Auflösung leisten kann“, sei es besser, keine Blockaden um jene Personen herum zu bilden, „die, da sie nicht als obligate Begleitung der moralischen Abstraktion dienen, wel-

che den Angelpunkt des Buches ausmacht, unterwegs bei passender Gelegenheit und der Logik der Ereignisse entsprechend fallengelassen werden können“.¹⁸ Daher die Freizügigkeit, mit der die Aufmerksamkeit und die harte Handlungslinie von einer Person auf die andere verschoben wird. Bory nennt diesen Romantypus (der Orte, Zeiten und Handlungen vervielfacht) *zentrifugal* und hält ihn für das typische Beispiel des Fortsetzungssromans, der, aufgrund seiner zeitlich aufgeteilten Distribution, das Interesse des Lesers Woche für Woche oder Tag für Tag auffrischen muß. Es geht jedoch nicht allein um die natürliche Anpassung der Romanstruktur an die spezifischen Bedingungen einer Gattung (auch wenn diese an einen besonderen Distributionstypus gebunden ist). Die Determinationen des Marktes setzen tiefer an. „Der Erfolg verlängert“, wie Bory bemerkt. Die Entstehung der jeweils folgenden Episoden verdankt sich den Wünschen des Publikums, das seine Figuren nicht preisgeben will. Zwischen der Marktnachfrage und der Handlungsstruktur stellt sich eine Dialektik her, so daß an einem bestimmten Punkt sogar Grundbedingungen der Intrige verletzt werden, die selbst für den Konsumroman sakrosankt zu sein scheinen.

Ob die Intrige nun die Form einer konstanten Kurve oder die einer Sinuskurve hat, die Kompositionskriterien einer Geschichte, wie Aristoteles sie in der *Poetik* festgelegt hat, werden dadurch noch nicht erschüttert: Anfang, Spannung, Klimax, Auflösung und Katharsis. Die sinusförmige Struktur ist vielleicht bloß das Ergebnis gehäufter Handlungsfäden, ein Thema, das bereits von den Theoretikern des 12. und 13. Jahrhunderts, den ersten Lehrmeistern der französischen Strukturalisten, erörtert wurde.¹⁹ Das Bedürfnis des Lesers nach dem Wechselspiel von Spannung und Auflösung ist so stark, daß der schlechteste Fortsetzungssroman am Ende sogar falsche Spannungen und falsche Auflösungen hervorbringt. In *Le forgeron de la Cour-Dieu* von Ponson du Terrail z. B. zählt man einige Dutzend falscher Erkenntnissen, in dem Sinne, daß Erwartungen aufgebaut werden, um dem Leser dann Fakten zu enthüllen, die er aus vorangegangenen Kapiteln bereits kennt und die lediglich einer bestimmten Figur unbekannt sind. In den *Geheimnissen* dagegen geschieht anderes, und zwar durchaus Verblüffendes.

Rodolphe, der um die verlorene Tochter weint, begegnet der Prostituierten Fleur-de-Marie und befreit sie aus den Klauen der Chouette. Er führt sie auf den rechten Weg zurück und bringt sie auf dem Mustergut Bouqueval unter. An diesem Punkt hat sich beim Leser unbewußt die Erwartung eingestellt: Und wenn nun Fleur-de-Marie Rodolphest Tochter wäre? Ein wunderbarer Stoff, mit dem über viele Seiten hinweg auszukommen wäre, ein Stoff, den auch Sue für den Leitfaden seines Buches gehalten haben muß. Doch was geschieht? Im XV. Kapitel des zweiten Teils, nach knapp einem Fünftel des Romans, verkündet der Autor: „Wir lassen nun diesen Strang, den wir später wieder aufnehmen werden, beiseite, da der Leser ja ohnehin bemerkt haben wird, daß Fleur-de-Marie die Tochter von Rodolphe ist.“

Die Verschwendung ist so offenkundig, die erzählerische Selbstdestruktion so unerklärlich, daß der Leser, heute, darüber bestürzt ist. Zur Zeit der Veröffentlichung muß es aber wohl anders gewesen sein. Sue sah sich unversehens genötigt, seine Geschichte zu verlängern, doch war die Maschinerie nur für einen kürzeren Erzählungsbogen eingerichtet. Die Spannung hätte nicht bis zum Schluß aufrechterhalten werden können; das Publikum wollte es wissen. Da wurde das Geheimnis eben preisgegeben, das nun wie ein pralles „Fortsetzung folgt“ wirkte, und Sue ging dazu über, neue Handlungsfäden zu spinnen. Der Markt ist nun zwar befriedigt, aber die Handlung als organisches Ganzes ist zunichte gemacht. Der Distributionstypus, der für die Gattung des Zeitungsromans passende Regeln bereitstellen konnte, überwältigt an einem entscheidenden Punkt den Autor, und dieser legt die künstlerischen Waffen nieder. Die *Geheimnisse von Paris* sind nun kein Roman mehr, sondern ein Fließband für die Produktion fortwährender und wiederholbarer Gratifikationen. Fortan kümmert sich Sue nicht mehr um die Regeln des ‚richtigen‘ Erzählens und wendet nach und nach, je mehr die Geschichte anwächst, Kunstgriffe an, die die große Erzählkunst des 19. Jahrhunderts zum Glück unbeachtet ließ und die sich merkwürdigweise in den Sagen des Comic-strip wiederfinden, etwa in der von Superman.²⁰

So wird z. B. das, was der Handlungsverlauf selbst nicht mehr zu evozieren oder zu erläutern vermag, in Fußnoten

ins Gedächtnis gerufen. Neunter Teil, neuntes Kapitel: Die Fußnote merkt an, daß Madame d'Harville eine gewisse Frage stellt, weil sie, erst am Tag vorher angekommen, nicht wissen konnte, daß Rodolphe in Fleur-de-Marie seine Tochter erkannt hatte. Epilog, erstes Kapitel: Die Anmerkung hält fest, daß Fleur-de-Marie nunmehr Amélie genannt wird, weil der Vater vor ein paar Tagen ihren Namen geändert hat. Neunter Teil, zweites Kapitel, Anmerkung: „Der Leser wird nicht vergessen haben, daß Chouette, einen Augenblick, bevor sie Sarah erstach, glaubte, daß...“ Zweiter Teil, siebzehntes Kapitel: Die Anmerkung macht darauf aufmerksam, daß die Jugendliebe zwischen Rodolphe und Sarah in Paris nicht bekannt ist. Und so weiter. Der Autor erinnert an das bereits Erzählte, aus Sorge, das Publikum könnte es inzwischen vergessen haben. Und er legt nachträglich fest, was er noch nicht gesagt hat, kurz, er ergänzt, bereitet vor, revidiert, begründet, modifiziert. Das Buch ist ein Makrokosmos, in dem zu viele Personen leben, als daß Sue die Fäden noch zusammenzuhalten vermöchte. Wohlgemerkt, alle Anmerkungen kommen erst nach der Enthüllung über Fleur-de-Marie vor - denn an eben jener Stelle erfolgte der Zusammenbruch der Erzählhandlung. Daher röhrt es, daß Sue sich teilweise wie ein entrückter Beobachter verhält, der über eine Welt, die sich ihm entzieht, keine Macht mehr besitzt, der aber immer noch das Privileg des allwissenden Romanautors für sich beansprucht, indem er dem Leser kräftige Verheißenungen macht. Schon Poe bemerkte, Sue fehle das *ars celare artem*, er rede ständig auf den Leser ein: „Jetzt, in einem Moment, werden Sie sehen, was Sie sehen werden. Ich bin soeben dabei, einen erstaunlichen Eindruck bei Ihnen hervorzurufen! Machen Sie sich darauf gefaßt, Ihre Phantasie oder Ihr Mitleid aufs stärkste erregt zu spüren!“ Eine herbe, jedoch stichhaltige Kritik. Sue verhält sich freilich gerade deshalb so, weil es einer der Hauptzwecke des Trostromans ist, den Effekt hervorzurufen. Und der Effekt läßt sich in zweierlei Weisen hervorrufen - die eine, bequemere, ist: Achten Sie auf das, was kommt! Die andere nimmt den Rückgriff auf den Kitsch zu Hilfe.²¹

3. Die *Geheimnisse von Paris* strotzen offensichtlich von Kitsch. Was gewährleistet den sicheren Effekt, weil es

schon einmal erprobt wurde? Es ist der literarische „Ort“, der Gemeinplatz, der schon in anderen Zusammenhängen funktioniert hat. Der Ort funktioniert nicht nur, sondern veredelt auch. Zu ihm gehört die Gewöhnung an den ästhetischen Schauder, der ihn, aufgrund seines Rufes, begleitet. Auch hier gibt es zwei Verfahren. *Erstens*, man kann eine Empfindung, die andere schon einmal hervorgerufen oder beschrieben haben, direkt heraufbeschwören. Im vierzehnten Kapitel des siebenten Teils lesen wir: „Um die Wirkung dieses Bildes zu vervollständigen, stelle sich der Leser den geheimnisvollen, beinahe phantastischen Anblick eines Zimmers vor, in dem die Flamme des Kaminfeuers gegen die dunklen Schatten ankämpft, die an der Decke und auf den Wänden zucken ...“ Der Autor umgeht die Aufgabe, eine Empfindung kraft seiner Darstellung zu wecken, und bittet den Leser um Mithilfe, wobei er sich auf das *déjà vu* beruft. *Zweitens*, man kann auf Orte (Gemeinplätze) zurückgreifen, die zum allgemeinen Bestand der Erfahrung oder der Vorurteile gehören. Die Figur der Mulattin Cécily, mit-samt ihrer Schönheit und Boshaftigkeit, ist zusammengefügt aus Bestandstücken des exotisch-erotischen Arsenals der Romantik, genauer: aus geläufigen, assoziationskräftigen Kitschbildern, die allerdings auf einer Typologie beruhen: „Jedermann hat von diesen farbigen Mädchen gehört, die für Europäer tödlich sein sollen, von diesen Zaubervampyren, die ihr Opfer aufs schlimmste verführen und es bis auf das letzte Goldstück und den letzten Blutstropfen aussaugen und ihm, wie der derbe ländliche Ausdruck besagt, nur noch die Tränen zu trinken und das Herz abzunagen übriglassen.“ (Siebter Teil, Kapitel vierzehn) Diese Stelle ist besonders aufschlußreich, weil hier nicht nur der literarische Ort, sondern auch die „Volksweisheit“ aus zweiter Hand stammt. Sue war jedoch gerade darin genial, Kitsch für die Armen zu erfinden. Er stellte nicht einfach Kitschbilder her, indem er bestimmte Elemente der Kunst einrahmte, vielmehr baute er ein riesiges Mosaik aus früheren Kitschbildern zusammen - gleichsam in einer „Pop“-Aktion, sofern sie bewußt ironisch wäre.

Mit diesem stilistischen Grundzug hängt zusammen, was Bory und andere als elementares und wirksames Spiel mit Archetypen deuten: die Ankoppelung der Repräsentanten

des Bösen an Tiervorbilder (im Sinne Lavaters), von denen sie häufig auch die Namen haben (z. B. Chouette: die Eule); die Verschmelzung von Harpagon und Tartuffe im Notar Jacques Ferrand; die, negativ getönten, mythologischen Anklänge des aus dem blinden Maitre d'école und dem niederträchtigen kleinen Scheusal Tortillard bestehenden Paars an das Paar Ödipus-Antigone; die stillschweigende Anspielung auf die „befleckte Jungfrau“ (*Fleur-de-Marie*) - lauter respektable romantische Konfigurationen. Sicherlich spielt Sue, der einfallsreiche Erfinder, mit Archetypen, aber nicht um aus dem Roman mit Hilfe des Mythos einen Wegweiser zur Erkenntnis zu machen, wie beispielsweise Thomas Mann, sondern der darin verankerten Einbildungsmuster wegen, deren kulturelle Signale und deren Wirkung gewährleistet sind. Der Kitsch ist ihm ein Werkzeug der Phantasie, das, entsprechend dem eingangs skizzierten Plan, Entspannungsträume für eine spannungsvolle Lebenswirklichkeit anbietet.

Ein letzter Trick, um den Effekt zu wiederholen und ihn sicher durchzusetzen, ist die geradezu zwanghafte Verlängerung einzelner Szenen. Der Tod von Jacques Ferrand, der an Satyriasis zugrunde geht, ist mit der Präzision der klinischen Diagnostik und der Akribie eines Tonbandprotokolls beschrieben. Der Romanautor arbeitet nicht mit einer synthetischen Vorstellung vom Ereignis; er registriert es wie eine wahre Begebenheit, dehnt es so lange aus wie in der Wirklichkeit, läßt die Figur ihre Sätze so oft wiederholen, wie ein tatsächlich Todkranker sie wiederholen würde. Die Wiederholung löst sich jedoch nicht in einen Rhythmus auf; Sue akkumuliert Details, ohne innezuhalten, bis das Publikum so tief in der Situation steckt, daß es darin zusammen mit der Figur erstickt.

4. Im Rahmen solcher Erzählstrukturen können nun jene ideologischen Befunde mitgeteilt werden, die wir dem Autor der *Geheimnisse* bereits zugeordnet haben. So wie die Informationen sich sofort im Rinnsal einer liebevollen und versöhnlichen „Normalisierung“ verlieren, so werden auch die Konflikte Lösungen zugeführt, die sie den Wünschen der Leser entsprechend kanalisieren, ohne die gesellschaftlichen Verabredungen zu erschüttern. Es wäre eine müßige

Frage, ob bei Sue der ideologische Vorsatz der erzählerischen Erfindung voranging, oder ob der Typus der erzählerischen Erfindung dadurch, daß er sich den Anforderungen des Marktes fügte, ihm einen bestimmten ideologischen Vorsatz aufgezwungen hat. Denn die Faktoren, die hier beteiligt sind, stehen miteinander in mehrfacher Wechselwirkung, und die einzige Möglichkeit der Verifikation gründet in dem Gegenstand selbst: dem Buch, so wie es ist. Es wäre deshalb ebenso falsch zu behaupten, die Wahl der Gattung „Fortsetzungsroman“ münde zwangsläufig in eine konservative oder gelinde reformistische Ideologie, wie zu sagen, eine konservative oder reformistische Ideologie finde den ihr angemessenen Ausdruck notwendig in einem Fortsetzungsroman. Fest steht lediglich, daß sich bei Sue die verschiedenen Elemente dieses Puzzles so zusammenfügen.

Wenn wir die Erziehung von Fleur-8e-Marie betrachten, stehen wir ebenso vor einem ideologischen wie vor einem erzählerischen Phänomen. Da ist eine Prostituierte (ein Modell, das die bürgerliche Gesellschaft nach kanonischen Richtlinien festgelegt hat); sie ist durch die Ereignisse zu dem gemacht worden, was sie ist (sie ist unschuldig), gleichwohl hat sie sich prostituiert (sie trägt einen Stempel). Theatercoup Nummer eins. Rodolphe überzeugt sie, daß, wer gefallen ist, sich wieder aufrichten kann, und sie richtet sich wieder auf. Theatercoup Nummer zwei. Rodolphe entdeckt, daß sie seine Tochter ist, eine Prinzessin aus königlichem Geschlecht. Theatercoup Nummer drei (nicht eingerechnet die nebensächlichen Coups: Fleur-de-Marie geht einige Male verloren und wird jeweils, von wechselnden Personen, wiedergefunden). Kurz, der Leser wird mit Theatercoups überhäuft, die ebensovielen informativen Höhepunkten entsprechen. Erzählerisch funktioniert dieses Verfahren durchaus, doch gemessen an den Moralkodizes des Publikums wirkt es redundant - mehr wäre unerträglich: Fleur-de-Marie darf nicht auch noch glücklich und zufrieden herrschen. Die Anknüpfungspunkte für Identifikationen mit der Romansituation als Ganzes drohen zu zerfallen. Deshalb wird Fleur-de-Marie von der Reue zermürbt sterben. Genau dies erwartet der „anständige Leser“ vom Walten göttlicher Gerechtigkeit und von der Schicklichkeit. So verflüchtigen sich denn die

erworbenen Informationen in der Formalität einiger klug bekräftigter Grundsätze von Sitte und Anstand. Nachdem man den Leser beeindruckt hatte, indem man ihm Dinge mitteilte, die er nicht wußte, wird er nun beruhigt, indem man ihm bestätigt, was er schon weiß. Die Maschinerie des Romans verlangt, daß Fleur-de-Marie so endet, wie sie endet. Es ist die persönliche ideologische Entscheidung von Sue, die Spannung zwischen dem erzählten Geschick der Figur und den Ansprüchen der Leserschaft in einer „religiösen Wendung“ zu lösen. (Und hier beweist die Analyse von Marx und Engels ihre innere Stimmigkeit.) Fleur-de-Marie hat entdeckt, daß man ein neues Leben beginnen kann, und aus ihrer Jugendlichkeit schöpft sie die Kraft für ein menschliches und konkretes Glück. Als Rodolphe ihr ankündigt, sie werde auf dem Gut Bouqueval leben, gerät sie vor Freude fast außer sich. Doch die religiösen Einflüsse von Madame Georges und dem Pfarrer lenken das menschliche Glück des Mädchens allmählich auf eine übermenschliche Unruhe hin ab. Der Gedanke, daß ihre Sünde nicht getilgt werden kann, daß nur Gott ihr „trotz“ des Übermaßes ihrer Schuld zu helfen vermag, und das sich verdichtende Gefühl, auf Erden sei ihr jede Hoffnung verweigert, treiben die unglückliche Goualeuse in eine abgrundtiefe Verzweiflung: „Von diesem Augenblick an ist Marie zur *Leibeigenen des Sündenbewußtseins* geworden. Während sie in der unglücklichsten Lebenssituation sich zu einer liebenswürdigen, menschlichen Individualität zu bilden wußte und innerhalb der äußern Erniedrigung sich *ihrer menschlichen Wesens*, als *ihrer wahren* Wesens, bewußt war, wird ihr nun der Schmutz der jetzigen Gesellschaft, der sie äußerlich berührt hat, zu ihrem innersten Wesen und die stete hypochondrische Selbstquälerei mit diesem Schmutz zur Pflicht, zu der von Gott selbst vorgezeichneten *Lebensaufgabe*, zum Selbstzweck ihres Daseins.“²²

Nicht anders verläuft die Bekehrung des Chourineur. Er hat gemordet, und obwohl er im Innersten rechtschaffen ist, wird er von der Gesellschaft gnadenlos geächtet. Rodolphe rettet ihn, indem er ihm die Hand reicht: „Du hast noch Herz und Ehrgefühl.“ Theatercoup. Nun muß der Abstand zwischen den beiden verringert und das Verhältnis in den Schranken der normalen Erwartungen wiederhergestellt

werden. Lassen wir die Bemerkung von Marx und Engels beiseite, daß Rodolphe aus ihm einen *Agent provocateur* mache, um den Maitre d'école in die Falle zu locken. Unstreitig ist jedenfalls, daß er aus ihm einen „Hund“ macht, einen Sklaven, der nur noch im Schatten seines neuen Herrn (und Idols) lebensfähig ist; für ihn wird er auch sterben. Kurz, der Chourineur wird in der paternalistischen Umarmung durch den Wohltäter wiedergeboren, nicht kraft eines neuen, entwerfenden Bewußtseins seiner selbst.

Zur Bekehrung von Madame d'Harville ist eine subtilere Strategie geboten: Rodolphe veranlaßt sie zu einer nützlichen Tätigkeit. Doch wie ist dieser Wandel dem gewöhnlichen Leser glaubhaft zu machen? Clémence d'Harville widmet sich den Armen, weil nützlich und wohltätig zu sein ihr Vergnügen bereitet, eine edle und feinsinnige Freude. Man kann sich „amüsieren“, indem man Gutes tut.²³ Die Armen müssen zur Unterhaltung der Reichen dienen.

Auch die Bestrafung Ferrands folgt den festen Lessererwartungen: Er war lüstern, und er wird an unbefriedigter Lüsternheit sterben. Er hat Witwen und Waisen Geld weggenommen und wird zusehen müssen, wie es durch das Testament, das ihm von Rodolphe vorgesetzt wird, an die Witwen und Waisen zurückgegeben wird - ein Plan, der sein ganzes Vermögen an die Neugründung der Armenbank bindet.

Hier treten die Grundzüge des Gesellschaftsbildes von Rodolphe - Sue zutage. Ein Bestandteil davon ist das Gut Bouqueval, Muster des triumphierenden Paternalismus. Der Leser braucht nur das sechste Kapitel im dritten Teil zu lesen. Das Gut ist ein perfektes Phalanstère, jedoch von den Entscheidungen eines Gutsherrn abhängig, der jedem Arbeitslosen Hilfe gewährt. Im selben Geist ist die Armenbank mitsamt den damit verbundenen Vorstellungen zur Reform der Pfandhäuser konzipiert: Weil es Armut gibt und weil der Arbeiter unversehens ohne Arbeit dastehen kann, gilt es Vorsorge zu treffen, um ihn in Zeiten der Arbeitslosigkeit mit Geld unterstützen zu können. Wenn er wieder arbeiten wird, wird er das Geld zurückerstattet. „Er gibt mir immer das in seiner Arbeitszeit, was er von mir in seiner arbeitslosen Zeit erhält“, merken die Autoren der *Heiligen Familie* dazu an.

Ein trefflicher Einfall.

In gleicher Weise verfahren die Pläne zur Verhinderung des Verbrechens, z-ur Senkung der Justizkosten für die Notleidenden und, schließlich, das Projekt einer „Polizei für die Guten“, die - analog zur Gerichtsbarkeit, die die Bösen ausfindig macht und sie vor Gericht bringt - die Guten aufspürt, der Gemeinschaft ihre guten Taten offenlegt und sie zu öffentlichen Verhandlungen vorlädt, in deren Verlauf ihre Güte anerkannt und belohnt wird.

Diese Projekte wirkten bloß lächerlich, zehrten sie nicht von einem (verqueren) reformistischen Elan, der auch heute noch, in den sozialdemokratischen Rezepten für ökonomische Problemlagen, offen oder verdeckt am Werke ist. Die Leitparole der Ideologie von Sue lautet: Sehen wir zu, was sich für die Bedürftigen mittels christlicher Zusammenarbeit zwischen den Klassen tun und erreichen läßt, ohne daß die bestehenden Verhältnisse angetastet werden. Daß diese Ideologie außerhalb des Fortsetzungsromans ein politisches Bürgerrecht besaß, ist offenkundig und allbekannt. Daß sie mit der sozialen Gratifikationsrolle des Fortsetzungsromans zusammenhängt, ist zwar erst noch im einzelnen zu prüfen, doch haben wir dazu wenigstens ein paar Instrumente bereitgestellt. Wiederum geht es darum, den Leser zu trösten, indem ihm gezeigt wird, daß die dramatische Situation gelöst ist oder lösbar ist, aber so, daß der Leser nicht aufhört, sich mit der Situation des Romans im ganzen zu identifizieren. Das, woran Rodolphe als Wunderheiler operiert, ist die *Gesellschaft* des *Status quo ante*. Wäre sie anders, so würde sich der Leser in ihr nicht wiedererkennen, und die ihm angetragene Lösung, die an sich eine Phantasielösung ist, erschiene ihm unwahrscheinlich oder zumindest als nicht nachvollziehbar.

Zugegeben, es ist schwierig, die merkwürdigen Theorien von Sue über die Gefängnisreform und die Reform des Strafrechts im allgemeinen in diesem Schema unterzubringen. Wir haben es hier jedoch mit einer freien Improvisation des Autors über das Thema „Reform“ zu tun, mit der Entfaltung eines eigentümlichen politischen und humanitären Ideals außerhalb des Romans, ähnlich den Romanzen, die die Handlung des Melodramas unterbrechen und eigenständige Themen bilden. Gleichwohl ist auch hier der Me-

chanismus „Verblüffung und sofortige Besänftigung“ am Werk.

Verblüffend sind der Hinweis auf die Heiligkeit des menschlichen Lebens und die Forderung nach Abschaffung der Todesstrafe; doch als Ersatzstrafe wird die Blendung vorgeschlagen. Allerdings nimmt sich der Vorschlag im Lichte des Alltagsverständs weniger seltsam aus: als Geblendet-deter hat der Schuldige viele Jahre absoluter Innerlichkeit vor sich, ausreichend Zeit, zu bereuen und zu sich selbst zurückzufinden. Verblüffend ist ferner der Hinweis, daß das Gefängnis eher verdirtbt als bessert und daß die Versammlung von Dutzenden von Verbrechern in einem einzigen Saal und in einer Situation erzwungenen Nichtstuns die Übeltäter noch schlimmer macht sowie die Guten in Mitleidenschaft zieht. Besänftigend ist jedoch das Ansinnen, jeden Häftling in eine gesonderte Zelle zu stecken (was, wie man ahnt, im Effekt der Blendung gleichkommt). Keine dieser Reformen sieht eine neue Autonomie des „Volkes“ vor. Dennoch ist dies alles in sich schlüssig.

Angesichts der Rechtschaffenheit von Morel ruft Sue aus: „Ist es am Ende nicht erhebend und tröstend, sich vorzustellen, daß nicht Kraft und Gewalt und nicht der Schrecken, sondern allein der moralische Gemeinsinn dieses gefährliche Volksmeer zusammenhält, das die ganze Gesellschaft verschlingen könnte, wenn es über die Ufer treten und sich über ihre Gesetze und ihre Macht ebenso hinwegsetzen würde wie das entfesselte Meer über Dämme und Befestigungen!“ Deshalb muß man eingreifen: um solch klugen moralischen Gemeinsinn in den Arbeitermassen zu festigen und zu fördern.

Wie? Durch einen Akt des aufgeklärten Verstandes der „Reichen“, die sich als Verwahrer eines dem Gemeinwohl verpflichteten Vermögens erkennen, „durch das willkommene Beispiel der Verbindung von Kapitalien und Arbeit. [...] Aber eine ehrliche, verständige und gerechte Verbindung, die das Wohlergehen des Handwerkers sichern würde, ohne dem Vermögen der Reichen Schaden zuzufügen [...], und die dadurch, daß sie zwischen den beiden Klassen Gefühlsbindungen herstellt, die Ruhe des Staates für immer sichern würde.“

Die Ruhe, die im Konsumroman die Gestalt des Trostes als

Wiederholung des Erwarteten annimmt, nimmt in der Ideologie die Gestalt der Reform an, die einiges verändert, damit alles übrige unverändert bleibt, d. h. die Form einer Ordnung, die aus der Einheit in der Wiederholung, aus der Unveränderlichkeit der erworbenen Bedeutungen hervorgeht. Ideologie und Erzählungsstruktur treten in einer perfekten Verschmelzung zusammen.

5. Bestätigt wird dies durch ein besonderes technisches Merkmal des Romans von Sue, einen erzählerischen Trick, der dem Leser deutlich vor Augen tritt und den wir nicht besser kennzeichnen können als mit dem Mechanismus „Ach, hab ich einen Durst!“

Ich beziehe mich dabei auf einen alten Witz. Er handelt von einem Mann in der Eisenbahn, der seine Reisegefährten ärgert, indem er unablässig wiederholt: „Ach, hab ich einen Durst!“ Davon aufs äußerste gereizt, stürzen die Mitreisenden beim nächsten Halt an einem Bahnhof an die Fenster und versorgen den Unglückseligen mit allen möglichen Getränken. Der Zug fährt ab, einen Augenblick lang herrscht Ruhe, dann hebt der Mann von neuem an und wiederholt unablässig: „Ach, hab ich einen Durst gehabt!“

Die typische Szene bei Sue ist folgende: Unglückliche Menschen (die Familie Morel, die Louve im Gefängnis, Fleur-de-Marie in einigen Situationen) beklagen sich und ihr Los, indem sie leidvolle und rührende Erlebnisse ausbreiten. Hat die Spannung des Lesers den Springpunkt erreicht, tritt Rodolphe oder einer seiner Sendboten auf den Plan und heilt die Wunde. Unmittelbar danach geht die Geschichte weiter, mit denselben Protagonisten, die sich entweder untereinander oder mit neu Hinzugekommenen unterhalten, indem sie berichten, wie schlecht es ihnen noch vor einem Augenblick gegangen sei und wie Rodolphe sie aus der finstersten Verzweiflung errettet habe.

Nun trifft zwar zu, daß das Publikum gern wiederholt und bestätigt bekam, was sich ereignet hatte, und jeder, der über die Vorfälle mit den Figuren von Sue weinte, hätte sich in einem vergleichbaren Fall ebenso verhalten. Aber der heimliche Beweggrund für den Mechanismus „Ach, hab ich einen Durst gehabt!“ scheint ein anderer zu sein. Eben dieser Mechanismus ermöglicht es, die Situationen dorthin zu-

rückzuversetzen, wo sie waren, bevor sie verändert wurden. Die Veränderung löst zwar einen Knoten, aber sie entfernt nichts (sie ändert nicht den Faden). Das Gleichgewicht und die Ordnung, die durch die informative Gewalt des Theatercoups gestört wurden, werden auf derselben Gefühlsbasis wie vorher wiederhergestellt. Vor allem jedoch „ändern“ sich die Personen nicht.

In den *Geheimnissen* ändert sich niemand. Wer bekehrt wird, war schon vorher gut; wer böse war, stirbt ohne Reue. Es geschieht nichts, was irgend jemanden beunruhigen müßte. Der Leser ist getröstet, sowohl weil Hunderte von wunderbaren Dingen geschehen, als auch, weil diese Dinge die Wellen der Realität nicht beeinflussen. Das Meer rollt weiter, nachdem einen Augenblick lang geweint, gelacht, gelitten oder genossen worden ist. Das Buch setzt Belohnungsmechanismen in Gang, deren umfassendster und trostreichster der ist, daß alles in Ordnung bleibt. Und was sich ändert, ändert sich lediglich in der Phantasie: Marie besteigt den Thron, Aschenbrödel schlüpft aus der Verpuppung, doch wie auch immer, sie stirbt: aus übertriebener Vorsicht.

Innerhalb dieser Maschinerie ist der Traum frei und unbehindert, Rodolphe steht an der Straßenecke bereit, für jeden von uns; man muß nur zu warten wissen.

Es wurde eingangs darauf hingewiesen, daß im selben Jahr, in dem Sue stirbt, *Madame Bovary* erscheint. Und *Madame Bovary* ist der kritische Bericht über das Leben einer Frau, die Romane im Stile Sues las und aus ihnen gelernt hatte, auf etwas zu warten, das nicht kam. Es wäre ungerecht, den Menschen Sue und den Schriftsteller Sue allein im Lichte dieser unerbittlichen Dialektik zu sehen. Doch ist es hilfreich, die Probleme der Konsumerzählung von Sue bis in die Gegenwart zu betrachten, vom Schatten eines trügerischen Trostes verdunkelt.

Vom Trost der Philosophie

Kein Thema, das jeden Tag Schlagzeilen macht; aber von großer Aktualität ist die Debatte über die Reform der Lehrpläne an den höheren Schulen, und dabei geht es auch um die Reform des Philosophie-Unterrichts. Reform oder Abschaffung zugunsten - wie es heißt - der Humanwissenschaften. Kürzlich habe ich mich auf einer Tagung der Philosophischen Gesellschaft in Bologna zu der Äußerung hinreißen lassen, man solle die herrschende Praxis nicht einfach deshalb verwerfen, weil sie von den Herrschenden stammt. Jedenfalls was den Unterricht in Philosophiegeschichte betrifft. Verglichen mit der Art, wie Philosophie in anderen Ländern (wenn überhaupt) unterrichtet wird, scheint mir die italienische noch die fortschrittlichste zu sein. Wären die Dinge in Italien anders gelaufen und hätte Gramsci die Praxis bestimmt, so würde auf unseren Schulen heute, glaube ich, Philosophiegeschichte gelehrt. Anders? Sicher, die Entwicklung des abstrakten Denkens würde besser mit der allgemeinen Kultur- und Sozialgeschichte verknüpft und man würde besser zu zeigen versuchen, wie sehr es in allen Debatten der Philosophen immer um aktuelle Probleme geht. Aber ist es möglich, ich will gar nicht sagen von Sokrates, sondern auch von Parmenides in aktuellen Begriffen zu sprechen? Ich glaube, ja. Um Humanwissenschaften zu betreiben, genügt es nicht, Kriminalromane zu lesen, als ob sie Parmenides wären, man muß auch Parmenides lesen, als ob er ein Kriminalroman wäre.

Sprechen wir also genau von Parmenides. Beginnen wir mit den traditionellen Klischees einer Philosophiegeschichte der „Großen Namen“. Parmenides ist der Denker des Unbewegten und Einen Seins. Die Kugel, eine massive, unteilbare, immer und überall gleiche Einheit, dergegenüber die Vielfältigkeit der Erfahrung und mit ihr die Geschichte, das Werden, das Leben, das Leiden, der Schmerz und der Tod reine Illusion sind. Dagegen Heraklit: Alles fließt. In einem Wechsel von Haß und Liebe zerteilt sich das Leben im dialektischen Spiel der Ereignisse und somit der Geschichte. Wer ist in diesem hehren Paar der Reaktionär und wer der Vorfahre des marxistischen Historismus? Die Rollen sind festgelegt, wie bei Romulus und Remus, Napoleon und

Wellington, Bibi und Bibö. Aber treiben wir nun ein bißchen Humanwissenschaften, verbinden wir die Höhenflüge des denkenden Denkens mit den Kleinkariertheiten der Kulturanthropologie und gewinnen wir die Legenden zurück mit Hilfe des eingeborenen Informanten: Lesen wir das *Leben der Philosophen* von Diogenes Laertius. Aus dem wir erfahren, daß Heraklit, hochfahrend und funkelnd, wie gewisse „Marxisten“ der Frankfurter Schule war, die Masse verursachte ihm ein physisches Jucken, er wollte nicht teilhaben an der demokratischen Stadtregierung des Pöbels, und er schrieb bewußt dunkel, damit ihn das ungebildete Volk nicht verstand. Und Parmenides? Um Parmenides zu verstehen, sehen wir uns seinen Schüler (und Buhlen) Zenon an, jenen Zenon von Elea, der zur Unterstützung der Thesen des Meisters behauptete, daß die Bewegung nicht zu beweisen sei: Achilles werde die Schildkröte niemals einholen und der fliegende Pfeil komme nie auch nur einen Millimeter im reglosen Raum, den er einnimmt, voran. Doch was tat Zenon? Er starb bei einer Widerstandsaktion. Er organisierte eine Revolte gegen den Tyrannen Nearchos (oder auch Diomedon). Das heißt: an jener reglosen Unveränderlichkeit, die Paul Valéry so faszinierte, fand Zenon, *cruel Zenon, Zenon d'Elée*, daß etwas verändert werden müsse. Als er gefäßt und gefoltert wurde, damit er die Namen der Mitverschwörer verrate, biß er sich die Zunge ab und spuckte sie dem Tyrannen ins Gesicht (nach anderen Quellen versprach er ihm geheime Enthüllungen, biß ihm ins neugierig hingehaltene Ohr und ließ es so lange nicht wieder los, bis man ihn durchbohrte, womit er sich der Folter durch Tod entzog). In jedem Falle hatte er, bevor er starb, noch eine glänzende Idee: „Er gab die Namen sämtlicher Freunde des Tyrannen an, in der Absicht, ihn völlig zu isolieren.“ (Vgl. Diogenes Laertius, *Leben des Philosophen*, IX, 27.)

Wie das? Der Philosoph des dialektischen Fließens war ein Reaktionär und der Philosoph des reglosen Kosmos ein Revolutionär? Wunderschönes Problem für die jungen Initianten in Philosophie! Denn erstens ist daraus zu ersehen, daß es zwischen Theorie und Praxis keine spiegelgenauen Entsprechungen gibt, nur Vermittlungen, Täuschungen, Inkongruenzen (welchen Grund hat Chomsky, Nativist in Sachen

Grammatik, sich für ein anderes Amerika als das bestehende einzusetzen?). Und zweitens ist daraus zu schließen, daß sich aus einer Philosophie nicht unbedingt eine Ideologie ableiten läßt (wie bringt es Louis Althusser fertig, ein spinozianischer Marxist zu sein?), ebensowenig wie aus einer Ideologie eine Philosophie (wie bringt es der konservative Balzac fertig, die Gesellschaft so zu beschreiben, wie es Marx und Engels getan hätten?). Nicht immer garantiert ein Verhalten eine entsprechende Philosophie (auch Reaktionäre waren aktiv im Widerstand gegen die Nazis). Und über die Freisprüche eines Denkens aufgrund einer politischen Praxis kann die Geschichte nur lächeln; so lächeln wie über die voreiligen Verurteilungen eines angeblich antihistorischen Denkens.

Heraklit, der Aristokrat, hat, während er uns seinen metaphysischen Kampf der Gegensätze aufflackern läßt, ein waches Auge für das ökonomische Leben in seiner Zeit: „Wechselweiser Umsatz: des Alls gegen das Feuer und des Feuers gegen das All, so wie der Waren gegen Golde und des Goldes gegen Waren.“ Ist sein kosmischer Kampf die Metapher eines neuen Gesetzes im Leben der Händlerklasse seiner Zeit oder die Präfiguration der Geschichte als Klassenkampf? Was gibt der Philosophie Heraklits einen Sinn: sein aristokratisches Leben oder der „demokratische“ Gebrauch, den andere von ihr machen? Zwingt uns die Praxis des Denkers, sein Denken in einem anderen Licht zu sehen? Sei's wenn sie es bestätigt oder ihm widerspricht? Und was heißt dem eigenen Denken widersprechen? Waren Zenon und sein Lehrer Parmenides wirklich die Philosophen der Reglosigkeit? Lehrten sie wirklich, daß die reale Welt nicht zu verändern sei?

In Wahrheit (und das weiß die Geschichte der Philosophie seit langem, man braucht sie nur nachzulesen) war das Sein, von dem Parmenides sprach, nicht die empirische Wirklichkeit, die wir erleben. Es war eher, sagen wir einmal, ihr logischer Käfig, das Licht der Vernunft gegen das Dunkel der Fakten (aber auch das Dunkel der Vernunft gegen das Licht der Fakten). Mitten in seinem philosophischen Lehrgedicht, nachdem er von der Notwendigkeit gesprochen hat, mit der das Sein ist, und zwar so, wie das Denken es denkt, sagt Parmenides: „Damit beschließe ich mein verläßliches

Reden und Denken über die Wahrheit." Jetzt, sagt er, spreche ich von den menschlichen Meinungen, und gebt acht, die Ordnung meiner Worte ist trügerisch. Gewiß, denn er spricht von der Veränderlichkeit der Erfahrung. Aber er *spricht* von ihr. Und er beschreibt ihre physischen Mechanismen, das Warme und das Kalte, die Sternbilder und die astronomische Form des Universums. Er spricht vom Schein als von einem Schein, aber da wir im Schein leben, plagt er sich damit ab, ihn zu analysieren. So wie auch Zenon, wenn er mit Paradoxen spielt, um zu beweisen, daß die Bewegung nicht existiert, dies nur tut, um seinen Meister zu verteidigen und jene zu widerlegen, die beweisen möchten, daß die Lehre von der Reglosigkeit des Seins absurd ist. Auf einen absurd Klotz ein absurd Keil, sagt er sich, und führt auch die bloße Idee der Bewegung noch ad absurdum. Paradox gegen Paradox. Doch abgesehen davon, daß dieses Paradox den Weg zu mathematischen Lehren der Neuzeit öffnet (und sogar Cantor und Russell antizipiert), glaubt Zenon so wenig an die Unmöglichkeit der Bewegung, daß er stirbt, um die Bewegung der Geschichte zu ändern. Die zwar nichts anderes ist als die Welt des Scheins und, wenn wir so wollen, der Illusion. Aber Zenon erinnert uns daran, daß man für jene Illusion, die unsere Alltäglichkeit ist, auch sterben kann. Sie mag Schein sein, nicht zurückführbar auf die Gesetze der logischen Identität, aber sie ist *mein* Schein, mit dem ich mich identifizierte, meine Stadt: *right or wrong, my party*. Wenn die Utopie der unbeweglichen Wahrheit mich zu immobilisieren droht, sprengt ich die hemmenden Ketten (nicht die Kohärenz des Widerspruchs) und stürze mich in die Teilwahrheit, koste es auch mein Leben.

Zenon orientierte sein Handeln nicht am Sein, sondern am politischen Unwohlsein seiner tyrannisierten Mitbürger. Und vielleicht sah er in der Vernichtung des Tyrannen den einzigen Weg, auf die Ansprüche der Vernunft zu pochen. Es gibt aber noch einen letzten Aspekt des Falles, der mir sehr aktuell erscheint. Russell war darüber beunruhigt, daß nach Parmenides keine Negation möglich wäre (auch keine Lüge), da sprechen immer nur sprechen von etwas Seinem ist und nicht von etwas Nichtseinem. Andererseits wußte Parmenides, daß die Ordnung der Sprache sich auf

die Welt des Scheins bezieht, die sie benennt, und daher letzten Endes immer trügerisch ist. Zenon beschließt nun, um den Tyrannen irrezuführen, *zu lügen*. Er täuscht den Tyrannen, indem er ihm sagt, daß die Verschwörer niemand anders als seine Freunde seien (eine bre'chtische Lösung, die uns durch ihre revolutionäre Vorurteilslosigkeit fasziniert). Indem er das tut, suggeriert er uns zweierlei. Erstens sagt er uns durch sein Handeln, daß die Sprache eine mögliche Welt schaffen kann und daß eine von der Sprache geschaffene mögliche Welt so sehr „ist“, daß sie die Konnotate der wirklichen Welt verändert (der Tyfann wird isoliert). Und zweitens weiß er, daß er mit einer Aussage, die an der Oberfläche nicht wahr ist, de facto etwas bekräftigt, was in der Tiefe wahr ist, nämlich daß die Tyrannei von Verdacht und Verrat lebt. Zenon lügt also, um die verbrende Wahrheit der Tyrannei zu bestätigen. Und damit zerstört er sie: Er gibt dem Tyrannen die eigene Unterdrückungstechnik zu fressen ...

Wirklich, warum wollen wir das den Studenten von morgen vorenthalten? Diese Chronik aktueller Ereignisse, als die sich, im Licht der Kulturgeschichte betrachtet, die Philosophiegeschichte entpuppt?

Das Irrationale gestern und heute

In Kürze, wenn wir wieder einmal die Stände der Buchmesse durchgehen, werden wir sehen, daß - als Reaktion auf den Zusammenbruch der großen rationalistischen Philosophien der Geschichte und angesichts einer Vertrauenskrise gegenüber Technik und Wissenschaft - viele derer, die in den letzten Jahrzehnten das politische oder wissenschaftliche Handeln als ein rationales Projekt zur Veränderung der Welt konzipierten, sich nun dem Heiligen und dem Mysterium zuwenden. In den Regalen der Buchhandlungen, wo vor zwanzig Jahren noch „Die Zerstörung der Vernunft“ von Lukäcs zu finden war, stehen heute Werke von Julius Evola, von René Guénon, G. I. Gurdjieff, Titus Burckhardt und von Meistern des östlichen Denkens, Handbücher der Alchimie, der Astrologie, der Wahrsagerei und der schwarzen Magie. Man hat den Eindruck, daß Chesterton recht hatte, als er sagte: „Seit die Menschen nicht mehr an Gott glauben, glauben sie nicht etwa an nichts mehr, sondern an alles.“

Stehen wir vor Erscheinungsformen des Irrationalismus? Es ist schwer, den Irrationalismus zu definieren, ohne einen philosophischen Begriff der *Ratio* zu haben. Leider zeigt die ganze Geschichte der westlichen Philosophie, daß die Definition des Irrationalen wechselhaft und kontrovers ist. Eine gegebene Denkweise ist immer irrational gemessen am historischen Modell einer anderen Denkweise, die sich als rational präsentiert. Die Logik des Aristoteles ist nicht die Logik Hegels, die Termini *Ratio*, *Raison* und *Vernunft* bedeuten nicht immer dasselbe.

Ein Weg zum Verständnis der philosophischen Begriffe ist oft der Rekurs auf die Alltagssprache. Wenn ich die abstrakten Substantive verlasse, finde ich als Synonyme für das Adjektiv „irrational“ im Deutschen die Wörter *unsinnig*, *unlogisch*, *unvernünftig*, *sinnlos*; im Italienischen *illologico* und *assurdo*; im Englischen *senseless*, *absurd*, *nonsensical*, *incoherent*, *delirious*, *farfetched*, *inconsequential*, *disconnected*, *illogic*, *exorbitant*, *extravagant*, *skimbleskamble*.

Das scheint zu wenig, um ernstzunehmende philosophische und ästhetische Positionen zu definieren. Dennoch bezeichnen diese Ausdrücke etwas, das über die von einer

Norm gezogene Grenze hinausgeht. Eines der Antonyme zu *unreasonableness* (in Rogets Thesaurum) ist *moderateness*. Moderat sein heißt, sich im *modus* befinden, also in Grenzen und in einem Maß.

Das Wort *modus* ruft uns zwei Regeln in Erinnerung, die wir von der griechisch-lateinischen Kultur geerbt haben: das logische Prinzip des *modus ponens* und das von Horaz formulierte ethische Prinzip: *Est modus in rebus, sunt certi deinde fines quos ultra citraque nequit consistere rectum.*¹

Vielleicht können wir, ausgehend vom griechisch-lateinischen Modell der Rationalität, zunächst vorsichtig alles das als „irrational“ definieren, was gemessen an den von diesen beiden Normen gezogenen Grenzen, die am Ursprung unserer Kultur stehen, abweichend erscheint. Wir müssen uns also fragen, was „gestern“ irrational war, um zu verstehen, was „heute“ irrational ist.

Für den griechischen Rationalismus, von Platon bis Aristoteles und darüber hinaus, heißt erkennen immer erkennen durch eine *causa*, durch die Ursache dessen, was man erkennen will. Auch Gott definieren heißt, eine Ursache zu definieren, hinter der es keine weitere Ursache gibt.

Um die Welt kausal erklären zu können, muß man den Begriff einer linearen, einlinigen Kette entwickeln: Wenn eine Bewegung von A nach B geht, kann keine Kraft der Welt bewirken, daß sie von B nach A geht. Um die Linearität der Kausalkette zu begründen, muß man einige Prinzipien akzeptiert haben: das Prinzip der Identität ($A = A$), das Prinzip der Widerspruchsfreiheit (es ist unmöglich, daß etwas A und gleichzeitig nicht A ist) und das Prinzip des ausgeschlossenen Dritten (entweder A ist wahr, oder A ist falsch, *tertium non datur*). Aus diesen Prinzipien folgt die für den westlichen Rationalismus typische Argumentationsweise, der *modus ponens*: Wenn p , dann q ; aber p , also q .

Dieselben Prinzipien verlangen zudem wenn nicht die Anerkennung einer festen Ordnung der Welt, so doch zumindest einen Gesellschaftsvertrag. Der lateinische Rationalismus übernimmt die Prinzipien des griechischen Rationalismus, aber er verändert und bereichert sie im juristischen und vertragsrechtlichen Sinn. Die logische Norm ist *modus*, aber *modus* ist auch Beschränkung und folglich Grenze.

Die lateinische Obsession der räumlichen Grenze entsteht mit dem Mythos der Gründung: Romulus zieht eine Grenzlinie und erschlägt den Bruder, weil er sie nicht respektiert hat. Ohne die Anerkennung einer Grenze kann es keine *civitas* geben.

Horatius Codes wird ein Held, weil er es vermocht hat, den Feind an der Grenze aufzuhalten, auf einer Brücke zwischen den Römern und den anderen. Brücken sind Sakrilegien, weil sie den *sulcus* überqueren, den Wasserkreis, der die Grenzen der Stadt definiert; darum kann ihr Bau nur unter strenger ritueller Kontrolle des Pontifex erfolgen. Die Ideologie der Pax Romana und der politische Entwurf des Augustus beruhen auf Präzisierung der Grenzen: Die Kraft des Imperiums beruht im Wissen, auf welchem *vallum*, innerhalb welches *limes* die Verteidigung zu erfolgen hat. Sobald man keinen klaren Begriff der Grenzen mehr hat und die Barbaren (d. h. Nomaden, die ihr Ursprungsgebiet verlassen haben und sich auf jedem Gebiet bewegen, als ob es das ihre wäre, immer bereit, es wieder zu verlassen) ihre nomadische Sicht durchgesetzt haben, ist Rom am Ende und die Hauptstadt des Reiches kann überall sein.

Als Julius Cäsar den Rubicon überschreitet, weiß er nicht nur, daß er ein Sakrileg begeht; er weiß auch, daß er, sobald er es einmal begangen hat, nicht mehr zurück kann. *Alea iacta est*. Denn es gibt auch zeitliche Grenzen. Was einmal geschehen ist, kann nicht mehr ausgelöscht werden. Die Zeit ist nicht umkehrbar. Dieses Prinzip wird die lateinische Syntax regeln. Die Richtung und Ordnung der Zeit, die eine kosmologische Linearität ist, wird zum System logischer Subordinationen in der *consecutio temporum*. Das Denken kann die Fakten nur dann erkennen, aufreihen und „be trachten“, wenn es zuvor eine Ordnung gefunden hat, die sie miteinander verbindet. Und bedenken wir schließlich jenes Meisterwerk an Fakten-Realismus, das der *ablativus absolutus* darstellt: Er legt fest, daß etwas, nachdem es einmal geschehen oder vorausgesetzt worden ist, nicht mehr in Frage gestellt werden kann.

Bei Thomas von Aquin gibt es eine *quaestio quodlibetalis* (V,2,3), in der er sich fragt, „*utrum Deus possit virginem reparare*“, d. h., ob Gott eine Frau, die ihre Jungfräulichkeit verloren hat, in ihren ursprünglichen Status zurückversetzen

könne. Thomas gibt eine dezidierte Antwort: Gott kann der Frau verzeihen und sie somit in den Stand der Gnade zurückversetzen, er kann ihr auch durch ein Wunder die körperliche Unversehrtheit wiedergeben. Aber nicht einmal Gott kann das Geschehene ungeschehen machen, denn eine solche Verletzung der Zeitgesetze wäre seiner Natur zuwider. Gott kann das logische Prinzip nicht verletzen, demzufolge die Sätze „*p* ist geschehen“ und „*p* ist nicht geschehen“ als widersprüchlich erscheinen würden. *Alea iacta est.*

Dieses Modell des Rationalismus ist es, das noch heute die Mathematik, die Logik, die Naturwissenschaft und die Computer-Programmierung beherrscht. Doch es schöpft nicht aus, was wir das griechische Erbe nennen. Griechisch ist Aristoteles, aber griechisch sind auch die Mysterien von Eleusis. Die griechische Welt fühlt sich ständig zum *apeiron* hingezogen: zum Unendlichen. Das Unendliche ist das, was keinen *modus* hat. Es entzieht sich der Norm.

Fasziniert vom Unendlichen entwickelt die griechische Kultur, neben dem Begriff der Identität und Widerspruchsfreiheit, die Idee der fortwährenden Metamorphose, symbolisiert durch Hermes. Hermes ist ungreifbar, volatil, doppelgesichtig, Patron aller Künste, aber auch Gott der Diebe, *iuvénis et senex*, Jüngling und Greis zugleich. Im Mythos von Hermes werden die Prinzipien der Identität, der Widerspruchsfreiheit und des ausgeschlossenen Dritten negiert, die Kausalketten winden sich um und über sich selbst zu Spiralen, das Nachher geht dem Vorher voraus, der Gott kennt keine räumlichen Grenzen und kann in verschiedenen Formen an verschiedenen Orten gleichzeitig sein.

Hermes triumphiert im Laufe des 2. Jahrhunderts n. Chr. Das 2. Jahrhundert ist eine Epoche der politischen Ordnung und des Friedens, und die Völker des Reiches scheinen vereint durch eine gemeinsame Sprache und Kultur. Die Ordnung ist so gefestigt, daß niemand mehr hoffen kann, sie durch irgendeine militärische oder politische Operation verändern zu können. Es ist die Epoche, in welcher sich der Begriff einer *enkyklíospaideia* bildet, einer umfassenden Erziehung mit dem Ziel, die Figur eines vollkommenen und in allen Disziplinen versierten Menschen her-

vorzubringen. Doch dieses Wissen beschreibt eine perfekte und kohärente Welt, während die Welt des 2. Jahrhunderts ein Schmelziegel von Rassen und Sprachen ist, ein brodelndes Gewimmel von Völkern und Ideen, in dem alle Götter toleriert werden. Jede dieser Gottheiten hatte einst für das Volk, das sie verehrte, eine tiefe Bedeutung gehabt, aber im selben Moment, in dem das Reich ihre Ursprungsländer auflöst, löst es auch ihre Identitäten auf: Es gibt keine Unterschiede mehr zwischen Isis, Astarte, Demeter, Kybele, Anaitis und Maia.

Das kulturelle Universum des 2. Jahrhunderts ähnelt ein wenig der Buchmesse, auf der demokratisch alle Bücher akzeptiert werden: alle Beschreibungen aller möglichen Welten, alle im Widerspruch zueinander. Wir kennen die Legende von jenem Kalifen, der die Zerstörung der Bibliothek von Alexandria befahl, mit dem Argument: Entweder sagen diese Bücher dasselbe wie der Koran, und dann sind sie unnütz, oder sie sagen etwas anderes, und dann sind sie falsch und schädlich. Der Kalif kannte und besaß eine Wahrheit, auf deren Grundlage er die Bücher beurteilte. Der Hermetismus des 2. Jahrhunderts dagegen sucht eine Wahrheit, die er nicht kennt, und besitzt nur Bücher. Deswegen stellt er sich vor oder hofft, daß jedes dieser Bücher einen "Funken Wahrheit enthält und daß sie alle einander bestätigen. In dieser synkretistischen Dimension tritt eines der Prinzipien des griechischen Rationalismus in die Krise, nämlich das des ausgeschlossenen Dritten. Vielerlei Dinge können gleichzeitig wahr sein, auch wenn sie einander widersprechen.

Wenn die Bücher nun aber die Wahrheit sagen, auch wo sie einander widersprechen, dann ist jedes ihrer Worte eine Anspielung, eine Allegorie. Sie besagen etwas anderes als das, was sie zu sagen scheinen. Jedes von ihnen enthält eine Botschaft, die keines von ihnen allein je enthüllen kann. Um die mysteriöse Botschaft, die in den Büchern steckt, zu verstehen, muß man nach einer Offenbarung jenseits der menschlichen Reden suchen, nach einer, die durch Verkündung der Gottheit selbst kommen müßte, durch die Modi der Vision, des Traums oder des Orakels. Doch eine unerhörte, nie zuvor vernommene Offenbarung wird von einem noch unbekannten Gott und einer bisher noch geheimen Wahrheit sprechen müssen. Eine geheime Weisheit ist eine

tiefe Weisheit (denn nur, was unter der Oberfläche liegt, kann auf lange Sicht unbekannt bleiben). Infolgedessen wird nun die Wahrheit mit dem gleichgesetzt, was nicht gesagt wird, oder was auf dunkle Weise gesagt wird und jenseits des Scheins und der Wörtlichkeit zu verstehen ist. Die Götter sprechen (heute würden wir sagen: das Sein spricht) durch hieroglyphische und enigmatische Botschaften.

Wenn aber die Suche nach einer anderen Wahrheit aus einem Mißtrauen in das zeitgenössische Wissen entspringt, dann muß diese Weisheit *uralt* sein: Die Wahrheit ist eine Sache, in deren Nähe wir seit dem Anbruch der Zeiten leben, nur haben wir sie vergessen. Und wenn wir sie vergessen haben, muß jemand sie für uns bewahrt haben, jemand, dessen Worte wir nicht mehr verstehen. Also muß diese Weisheit auch eine *exotische* sein. C. G. Jung hat uns erklärt, daß wir, wenn uns ein beliebiges Götterbild allzu vertraut geworden ist und jedes Geheimnis verloren hat, uns an Bilder anderer Kulturen wenden müssen, da nur die exotischen Symbole eine sakrale *Aura* bewahren. Für das 2. Jahrhundert hätte demnach die geheime Weisheit ihren Ort entweder bei den Druiden haben müssen, den keltischen Priestern, oder bei den Weisen des Orients, die unverständliche Idiome sprachen.

Der klassische Rationalismus identifizierte die Barbaren mit denen, die nicht richtig sprechen konnten (die Etymologie von *barbaros* ist ebendiese: Barbar ist, wer „Brbr“ stammelt). Nun jedoch wird genau das vermeintliche Gestammel der Fremden zur heiligen Sprache voller Verheißenungen und verschwiegener Offenbarungen. Galt für den griechischen Rationalismus als wahr, was erklärt werden konnte, so gilt jetzt nur als wahr, was sich nicht erklären läßt.

Doch welcher Art war das mysteriöse Wissen, das die Priester der Barbaren besaßen! Die verbreitete Meinung war: Sie kannten die verborgenen Bande, welche die geistige Welt mit der astralen Welt und diese mit "der sublunaren Welt verbinden, weshalb man durch Einwirkung auf eine Pflanze den Lauf der Sterne beeinflussen kann, der Lauf der Sterne das Schicksal der irdischen Wesen beeinflußt und die magischen Operationen, die wir an einem Bild der Gottheit vornehmen, diese Gottheit zwingen, unseren Willen zu befolgen. *Wie unten, so oben.* Das Universum wird zu ei-

nem großen Spiegeltheater, in dem jedes Ding alle anderen spiegelt und bedeutet.

Von universeller Sympathie und Ähnlichkeit kann man jedoch nur sprechen, wenn man das Prinzip der Widerspruchsfreiheit verwirft. Die universelle Sympathie ist Ergebnis einer Emanation Gottes in der Welt, doch am Ursprung der Emanation steht ein nicht erkennbarer Einer, der als solcher der innerste Ort des Widerspruchs ist. Das neuplatonisch-christliche Denken wird zu erklären versuchen, daß wir Gott nicht eindeutig definieren können, weil unsere Sprache dazu nicht geeignet ist. Das hermetische Denken sagt, daß unsere Sprache, je ambivalenter, je polyvalenter sie ist, je mehr sie sich in Symbole und Metaphern kleidet, um so besser geeignet ist, einen Einen zu benennen, in dem sich die Koinzidenz der Gegensätze verkörpert. Doch wo die Koinzidenz der Gegensätze triumphiert, da fällt das Identitätsprinzip. *Tout se tient.*

Infolgedessen ist die Interpretation unendlich. Im Versuch, einen letzten, unerreichbaren Sinn zu erfassen, akzeptiert man ein unaufhaltsames Wegschlittern des Sinns. Eine Pflanze wird nicht anhand ihrer morphologischen und funktionalen Eigentümlichkeiten definiert, sondern anhand ihrer Ähnlichkeit, sei diese auch nur partiell, mit einem anderen Element des Kosmos. Ähnelt sie vage einem Teil des menschlichen Körpers, so hat sie Sinn, weil sie auf den Körper verweist. Aber der betreffende Teil des Körpers hat Sinn, weil er auf einen Stern verweist, und dieser hat Sinn, weil er auf eine Tonleiter verweist, und diese wiederum, weil sie auf eine Hierarchie von Engeln verweist, usw. *ad infinitum*. Jedes Objekt, ob weltlich oder himmlisch, birgt ein *Geheimnis*, das nur Eingeweihte aufdecken können und dessen Kenntnis daher Initiation bedeutet. Aber, wie Josephin Péladan im 19. Jahrhundert sagen wird, ein aufgedecktes Initiationsgeheimnis ist zu nichts mehr nütze. Jedesmal, wenn man glaubt, ein Geheimnis aufgedeckt zu haben, ist es ein solches nur, wenn es auf ein anderes Geheimnis verweist, und das immer weiter bis hin zu einem letzten Geheimnis. Indessen ist dieses Universum der immer weiterweisenden Sympathie ein Labyrinth von Wechselwirkungen, in dem jedes Ereignis einer Art spiralförmiger Logik gehorcht, in welcher die Idee einer zeitlich geordneten Ursache-Wir-

kungs-Abfolge in die Krise gerät. Ein letztes Geheimnis kann es nicht geben. Das letzte Geheimnis der hermetischen Initiation ist, daß alles Geheimnis ist. Das hermetische Geheimnis muß ein leeres Geheimnis sein, denn wer ein beliebiges Geheimnis zu enthüllen vorgibt, ist kein Initiierter und bewegt sich auf einer oberflächlichen Stufe der Erkenntnis des kosmischen Mysteriums.

Das hermetische Denken verwandelt die ganze Bühne der Welt zum Sprachphänomen, und zugleich entzieht es der Sprache jede kommunikative Macht.

In den grundlegenden Texten des *Corpus Hermeticum*, das genau um die Zeit des 2. Jahrhunderts im Mittelmeerraum auftaucht, empfängt Hermes Trismegistos seine Offenbarung in einem Traum oder einer Vision, wobei ihm der *Nous* erscheint. Der *Nous* war für Platon das Vermögen zur Wahrnehmung der Ideen und für Aristoteles der Verstand, durch den wir die Wesenheiten erkennen. Gewiß stand die Agilität des *Nous* in Opposition zur mühevolleren Anstrengung der *dianoia*, die schon bei Platon Reflexion, rationale Aktivität war, sowie der *episteme* als Wissenschaft und der *phronesis* als Nachdenken über die Wahrheit; aber es war nichts Unaussprechliches in seinem Wirken. Dagegen wird der *Nous* im 2. Jahrhundert nun das Vermögen zur mystischen *Intuition*, zur nicht-rationalen Erleuchtung, zur blitzartigen und nicht-diskursiven Vision.

Es ist nicht mehr nötig, Dialoge zu führen, diskursiv zu reden, zu argumentieren. Es gilt nur noch zu warten, daß jemand für uns spricht. Dann wird das Licht so plötzlich hereinbrechen, daß es sich mit der Dunkelheit vermengt. Dies wird dann die wahre Initiation sein, über die der Initierte nicht sprechen darf.

Wenn es keine zeitlich geordnete Linearität der Kausalketten mehr gibt, wird die Wirkung auf die eigene Ursache rückwirken können. So geschieht es in der theurgischen Magie, aber auch in der Philologie. Das Prinzip des *post hoc ergo propter hoc* (nach diesem, also wegen diesem) wird ersetzt durch das Prinzip des *post hoc ergo ante hoc* (nach diesem, also vor diesem). Ein typisches Beispiel für diese Haltung ist die Art, in der die Philologen der Renaissance zu

beweisen versucht haben, daß das *Corpus Hermeticum* nicht ein Produkt der hellenistischen Kultur war, sondern vor Platon geschrieben worden sein mußte: Da das *Corpus* Ideen enthält, die offenkundig schon zur Zeit Platons kursierten, muß es mithin vor Platon entstanden sein.

Wenn dies die Eigenheiten des klassischen Hermetismus sind, so kehren sie wieder, wenn er seinen zweiten Triumph feiert, nämlich über den Rationalismus der mittelalterlichen Scholastik. In den voraufgegangenen Jahrhunderten, als der christliche Rationalismus die Existenz Gottes mit Argumentationen im Geiste des *modus ponens* zu beweisen suchte, ist das hermetische Wissen nicht ausgestorben. Es hat, an die Ränder gedrängt, bei den Alchimisten und jüdischen Kabballisten überlebt sowie in den Falten des schüchternen mittelalterlichen Neuplatonismus. Doch beim Anbruch dessen, was wir die Neuzeit nennen, im Florenz der Renaissance, wo man das moderne Bankwesen erfindet, wird das im hellenistischen 2. Jahrhundert geschaffene *Corpus Hermeticum* wiederentdeckt und als Zeugnis eines uralten Wissens aus der Zeit vor Moses interpretiert. Neubearbeitet von Pico della Mirandola, Ficino, Reuchlin, d. h. vom Neuplatonismus der Frührenaissance und vom christlichen Kabballismus, geht das hermetische Modell in den Nährboden eines Großteils der modernen Kultur ein, von der Magie bis zur Wissenschaft.

Die Geschichte dieser Wiedergeburt ist komplex: die Historiker haben uns mittlerweile gelehrt, daß wir den hermetischen Strang nicht vom naturwissenschaftlichen trennen dürfen, daß Paracelsus und Galilei zusammengehören. Das hermetische Wissen beeinflußt Bacon, Kopernikus, Kepler und Newton, die moderne quantifizierende Wissenschaft entsteht im Dialog mit dem qualifizierenden Wissen des Hermetismus. Letzten Endes suggerierte das hermeneutische Modell die Idee, daß die Ordnung des Universums, wie sie vom griechischen Rationalismus beschrieben worden war, umgestürzt werden könnte, und daß es möglich sei, im Universum neue Zusammenhänge, neue Beziehungen zu entdecken, die es dem Menschen erlauben würden, auf die Natur einzuwirken und ihren Lauf zu verändern.

Doch dieser Einfluß verbindet sich mit der Überzeugung,

daß die Welt nicht durch eine Logik der Qualität beschrieben werden darf, sondern durch eine Logik der Quantität. So trägt das hermetische Modell paradoixerweise zur Entstehung seines neuen Gegners bei, des modernen wissenschaftlichen Rationalismus. In der Folge emigriert der hermetische Irrationalismus einerseits zu den Mystikern und Alchimisten, andererseits zu Dichtern und Philosophen, von Goethe bis Nerval und Yeats, von Schelling bis Franz von Baader, von Heidegger bis C. G. Jung. Und es ist nicht schwierig, in vielen postmodernen Konzepten der Literaturkritik die Idee des permanent wegschlitternden Sinnes zu entdecken. Es war eine hermetische Idee, die Paul Valéry ausdrückte, als er sagte: „*Il n'y a pas de vrai sens d'un texte*“ (es gibt keinen wahren Sinn eines Textes).

Kürzlich hat Gilbert Durand zu beweisen versucht, daß die gesamte Kultur der letzten Jahrzehnte - einschließlich eines Großteils der wissenschaftlichen Kultur - nicht unter dem Zeichen des griechischen Rationalismus stehe, sondern unter dem des hermetischen Modells.²

Dieses Modell eines Denkens, das von der Norm des griechisch-lateinischen Rationalismus abweicht, bleibt jedoch unvollständig, wenn wir nicht ein weiteres Phänomen in Betracht ziehen, das in derselben geschichtlichen Phase hervortritt.

Geblendet von blitzartigen Visionen, während er tastend durchs Dunkel tappt, entwickelt der Mensch des 2. Jahrhunderts auch ein neurotisches Bewußtsein der eigenen Rolle in einer unbegreiflichen Welt: die Wahrheit ist geheim, keine Befragung der Symbole und Rätsel sagt je die letzte Wahrheit, alle verlagern das Geheimnis immer nur in ein Woanders. Wenn dies die *conditio humana* ist, so muß die Welt das Ergebnis eines Irrtums sein. Der kulturelle Ausdruck dieser psychischen Kondition ist die Gnosis.

In der Tradition des griechischen Rationalismus bedeutete *gnosis* die wahre (diskursive und dialektische) Erkenntnis des Seins gegenüber der einfachen Wahrnehmung (*aisthesis*) und der *doxa* (Meinung). Nun aber hat der Begriff die Bedeutung einer metarationalen, intuitiven Erkenntnis angenommen, einer Erkenntnis als Gabe der Gottheit oder eines himmlischen Mittlers, die den, der sie befolgt, zu erlösen vermag.

Die gnostische Offenbarung erzählt in mythischer Form, daß die Gottheit, die dunkel und nicht erkennbar ist, bereits in sich das Prinzip des Bösen enthält, sowie eine Androgynie, die sie von Anfang an widersprüchlich macht, nicht-identisch mit sich selbst. Ein ungeschickter Exekutor dieser Gottheit, der Demiurg, hat eine falsche und instabile Welt geschaffen, in die ein Bruchstück der Gottheit wie in ein Gefängnis oder ins Exil gefallen ist.

Eine irrtümlich geschaffene Welt ist ein mißratener Kosmos, ein Fehlschlag. Zu den ersten Auswirkungen dieses Fehlschlags gehört die Zeit, eine ungeschlachte Imitation der Ewigkeit. Während in denselben Jahrhunderten die Patristik den jüdischen Messianismus mit dem griechischen Rationalismus zu versöhnen sucht und den Begriff des gottgewollten und rationalen Verlaufs der Geschichte erfindet, entwickelt der Gnostizismus ein Verwerfungssyndrom gegenüber Zeit und Geschichte.

Der Gnostiker fühlt sich in der Welt exiliert, Opfer des eigenen Körpers, den er als Grab und Gefängnis definiert. Er ist in die Welt geworfen und muß sehen, daß er ihr entkommt. Existieren ist ein Übel. Aber man weiß ja, um so frustrierter sich einer fühlt, desto mehr wird er von einem Omnipotenzwahn und von Rachegelüsten erfaßt. So kommt es, daß der Gnostiker sich als einen Funken der Gottheit erkennt, der sich vorübergehend, infolge eines kosmischen Komplotts, im Exil befindet. Wenn es ihm gelingt, zu Gott zurückzukehren, dann vereint der Mensch sich nicht nur wieder mit seinem Prinzip und Ursprung, sondern trägt auch dazu bei, diesen Ursprung zu regenerieren, ihn aus der Ur-Verirrung zu befreien. Obwohl Gefangener einer kranken Weh, fühlt sich der Mensch von einer übermenschlichen Macht durchdrungen. Die Gottheit kann ihren anfänglichen Bruch nur dank der Kollaboration des Menschen heilen. Der gnostische Mensch wird zum Übermenschen.

Was die Macht dieses Übermenschen charakterisiert, ist der Glaube, daß man Erlösung durch Erkenntnis (Gnosis) des Mysteriums der Welt erlangt. Gegenüber den *Hylikern*, die ohne Hoffnung auf Heil der Materie verhaftet bleiben, sind die *Pneumatiker* die einzigen, die zur Wahrheit streben und folglich erlöst werden können. Die Gnosis ist nicht wie das Christentum eine Religion für die Sklaven, sondern eine

Religion für die Herren. Der Gnostiker fühlt sich unwohl in einer Welt, die er als äußerlich und fremd empfindet, und entwickelt eine aristokratische Verachtung gegenüber den Massen, denen er vorwirft, die Negativität dieser Welt nicht zu erkennen; er wartet auf ein finales Ereignis, das den Umsturz dieser Welt herbeiführt, die Explosion, die regenerierende Katastrophe.

Im Unterschied zur Masse der Sklaven begreift allein der gnostische Übermensch, daß das Böse kein menschlicher Fehler ist, sondern die Folge eines göttlichen Komplotts, und daß die Erlösung nicht durch die Werke erfolgt, denn es gibt nichts, was er sich zu vergeben lassen hätte. Wenn die Welt das Reich des Bösen ist, muß der Gnostiker auch ihre stoffliche Natur hassen, das Fleisch verachten und sogar die Fortpflanzungstätigkeit. Doch wer zur Erkenntnis gelangt, ist gerettet und muß daher auch nicht mehr die Sünde fürchten. Im Gegenteil, für Karpokrates muß der Mensch, um sich aus der Tyrannie der Engel, der Herren des Kosmos, zu befreien, alle nur denkbaren Schandtaten begehen. Volle Erkenntnis heißt auch Kenntnis des Bösen. In der Praktizierung des Bösen erniedrigt sich nur der Leib, der ohnehin zerstört werden muß, nicht aber die Seele, die bereits erlöst ist.

Es fällt schwer, sich der Versuchung zu entziehen, ein gnostisches Erbe in vielen Aspekten der neuzeitlichen und zeitgenössischen Kultur zu entdecken. Man hat einen katharischen (und somit gnostischen) Ursprung in der höfischen (und sodann romantischen) Konzeption der Minne entdeckt, der Liebe als Verzicht, als Verlust der Geliebten und jedenfalls als einer rein spirituellen Beziehung unter Ausschluß jedes sexuellen Elements. Gnostisch ist sicher die ästhetische Zelebrierung des Bösen als Offenbarungserfahrung (de Sade), und gnostisch ist auch die Entscheidung vieler moderner Dichter, visionäre Erfahrungen in der Erschöpfung des Fleisches zu suchen, sei es durch sexuellen Exzeß, durch mystische Ekstase, durch Drogen oder durch verbales Delirium.

Manche haben eine gnostische Wurzel in den großen Prinzipien des romantischen Idealismus gesehen, in dem Zeit und Geschichte zwar aufgewertet worden sind, aber nur, um den Menschen zum Protagonisten der Wiederherstel-

lung des Geistes zu machen. Wenn andererseits Lukäcs behauptet, der philosophische Irrationalismus der letzten beiden Jahrhunderte sei eine Erfindung der Bourgeoisie, die auf ihre Krise dadurch reagiere, daß sie den eigenen Machtwillen und die eigene imperialistische Praxis philosophisch zu rechtfertigen suche, so tut er nichts anderes, als das gnostische Syndrom in marxistische Termini zu übersetzen. Umgekehrt hat man von gnostischen Elementen im Marxismus und sogar im Leninismus gesprochen, bezogen auf die Theorie von der Partei als Speerspitze, als Gruppe von Auserwählten, die den Schlüssel zur Erkenntnis und folglich zur Erlösung besitzen.

Andere sehen eine gnostische Inspiration im Existentialismus und besonders bei Heidegger (das Dasein als „Geworfensein“ in die Welt, das Verhältnis zwischen weltlicher Existenz und Zeit, der Pessimismus). C. G. Jung hat in seiner Erforschung antiker hermetischer Lehren das gnostische Problem der Wiederentdeckung eines ursprünglichen Selbst neu aufgeworfen. Ebenso ist aber auch ein gnostisches Element in jeder Erscheinungsform des Übermenschen (bis hin zu Superman) erkannt worden, in jeder aristokratischen Verdammung der Massenzivilisation und in der Entscheidung, mit der die Propheten der auserwählten Rassen beschlossen haben, zwecks Verwirklichung einer finalen Reintegration der Perfekten auch durch Blutbäder und Massaker zu gehen, durch den Genozid der Hyliker, der hoffnungslos an die Materie gefesselten Sklaven.³

Zu schweigen von zeitgenössischen Autoren, die sich expressis verbis auf die ursprünglichen Ideen der Gnosis beziehen. Ich zitiere Cioran: „Nichts wird mich von dem Gedanken abbringen, daß diese Welt die Frucht eines dunklen Gottes ist, dessen Schatten ich verlängere, und daß es meine Aufgabe ist, die Konsequenzen des auf ihm und seinem Werk liegenden Fluches auszuschöpfen ... Wie ein Krebsgeschwür breitet das Fleisch sich immer mehr über den Globus aus.“⁴

Ich will nur noch auf zwei Aspekte des hermetisch-gностischen Modells verweisen, die mir besonders aktuell erscheinen: das Syndrom des Geheimnisses und das Syndrom des Komplotts.

Wenn der Eingeweihte derjenige ist, der ein kosmisches Geheimnis besitzt, so haben die Degenerationen des hermetischen Modells zu der Überzeugung geführt, daß Macht darin bestehe, *glauben machen* zu können, daß man ein politisches Geheimnis besitze. „Das Geheimnis“, schreibt Georg Simmel, „gibt der Persönlichkeit eine Ausnahmestellung, es wirkt als ein rein sozial bestimmter Reiz, prinzipiell unabhängig von dem Inhalt, den es hütet, aber natürlich in dem Maße steigend, in dem das ausschließend besessene Geheimnis bedeutsam und umfassend ist ... Aus diesem Geheimnis, das alles Tiefe und Bedeutende beschattet, wächst die typische Irrung: alles Geheimnisvolle ist etwas Wesentliches und Bedeutsames. Der natürliche Idealisierungstrieb und die natürliche Furchtsamkeit wirken dem Unbekannten gegenüber zu dem gleichen Ziele, es durch die Phantasie zu steigern und ihm eine Aufmerksamkeit zuzuwenden, die die offenbarte Wirklichkeit meistens nicht gewonnen hätte.“⁵

Ich glaube, es erübrigt sich hier, auf die Rolle der Manipulation des Geheimnisses in den politischen Wechselseitigkeiten unserer Zeit hinzuweisen.

Wenn für die Gnosis der Mensch das Opfer eines kosmischen Komplotts ist und der Glaube an ein kosmisches Komplott der Weg, sich von Gewissensbissen und von der Verantwortlichkeit für das Böse in der Welt zu befreien, so hat Karl Popper gezeigt, wie diese metaphysische Obsession sich in die „Konspirationstheorie der Gesellschaft“ verlagert hat: „Diese Theorie, die älter als die meisten Formen des Theismus ist, ähnelt Homers Theorie der Gesellschaft. Homer konzipierte die Macht der Götter so, daß alles, was in der Ebene vor Troja geschah, nur einen Reflex der diversen Verschwörungen auf dem Olymp darstellte. Die Konspirationstheorie der Gesellschaft ist lediglich eine Version dieses Theismus, d. h. eines Glaubens an Götter, deren Launen und Wünsche alles regieren. Sie kommt aus der Abkehr von Gott und der Frage: ‚Wer ist an seine Stelle getreten?‘ An seine Stelle werden dann verschiedene mächtige Personen und Gruppen gesetzt - sinistre pressure groups, denen man vorwerfen kann, die große Depression geplant zu haben und alle Übel, unter denen wir leiden ... Der Konspirationstheoretiker glaubt, daß die Institutionen sich gänzlich

als Resultat eines bewußten Plans begreifen ließen; und was die Kollektive betrifft, so schreibt er ihnen gewöhnlich eine Art Gruppenpersönlichkeit zu, indem er sie als Agenten der Konspiration behandelt, ganz so, als wären sie Einzelpersonen.“⁶

Es würde genügen, hier an die Theorie der jüdischen Weltverschwörung und die „Protokolle der Weisen von Zion“ zu erinnern, oder auch an das Phänomen des McCarthyismus. Es ist eine „rationale“ Tendenz der Diktaturen, einen äußeren Feind anzugeben, der Komplote gegen das Wohl der Bürger schmiedet, und es ist stets eine „irrationale“ Tendenz der Bürger, die Idee des Komplotts zu akzeptieren: Das Böse wird immer von einem anderen getan, es ist nie das Ergebnis eines von uns selbst begangenen Fehlers.

Zu Beginn dieses Vortrags habe ich mich von der Gegenwart entfernt, um eine Erkundung in einer Vergangenheit vorzunehmen, die manchen zu fern erschienen sein mag. Ich wollte zeigen, daß wir Kinder unserer Geschichte sind und daß wir, wenn wir die Erscheinungsformen des gegenwärtigen Irrationalismus erkennen wollen, zunächst seine Wurzeln identifizieren müssen. Vielleicht ist schon dieser Ansatz, etwas zu „identifizieren“, um es von etwas anderem zu unterscheiden, manchen zu rationalistisch erschienen. Verzeihen Sie mir: ich glaube noch, daß das Identitätsprinzip und der *modus ponens* Instrumente sind, die zu gebrauchen manchmal die Mühe lohnt.

Laudatio auf Thomas von Aquin

Das Schlimmste, was ihm in seiner Karriere passierte, geschah nicht am 7. März 1274, als er mit kaum neunundvierzig Jahren im Kloster Fossanova starb und die Mönche seinen mächtigen Körper nicht die enge Treppe hinunterbekamen. Es passierte ihm auch nicht drei Jahre nach dem Tod, als der Erzbischof von Paris, Etienne Tempier, eine Liste häretischer Lehren ausgab, die insgesamt 219 Sätze enthielt, darunter - neben den meisten Thesen der Averroisten und ein paar Bemerkungen, die Andreas Capellanus hundert Jahre zuvor über die irdische Liebe gemacht hatte - auch zwanzig Sätze von ihm, dem Doctor angelicus Thomas aus dem Grafengeschlecht derer von Aquino. Denn diesen repressiven Akt hat die Geschichte rasch korrigiert, und Thomas gewann die Schlacht noch als Toter, während Tempier zusammen mit Guillaume de Saint-Amour, seinem anderen Erzfeind, in die leider endlose Reihe der großen Restauratoren einging, die von den Richtern des Sokrates über die Richter Galileis bis einstweilen (1985) zu Kardinal Ratzinger reicht. Das Schlimmste, was Thomas von Aquin passierte, geschah anno 1323, zwei Jahre nach Dantes Tod und vielleicht nicht ganz ohne dessen Mitschuld - nämlich, als er von Papst Johannes XXII. heiliggesprochen wurde. Der gleichen sind üble Schicksalsschläge, die einem das ganze Lebenswerk ruinieren können, wie wenn man den Nobelpreis erhält oder in die Académie Francaise berufen wird oder den Oscar bekommt. Man wird wie die Mona Lisa: ein Klischee. Es ist der Moment, da ein großer Brandstifter zum Feuerwehrhauptmann ernannt wird.

In diesem Jahr begehen wir nun seinen 700. Todestag. Thomas kommt wieder in Mode, als Heiliger wie als Philosoph, und viele fragen sich, was er heute wohl täte, in unserer Zeit, aber noch mit dem Glauben, der geistigen Aufgeschlossenheit und der Energie, die er zu seiner Zeit hatte. Doch Liebe trübt bisweilen den Blick, und so sagen nun manche, um Thomas für groß zu erklären, er sei ein Revolutionär gewesen. Es stellt sich also die Frage, in welchem Sinne er einer war. Denn wenn man auch sicher nicht sagen kann, er sei ein Restaurator gewesen, hat er doch immerhin ein so grundsolides Gebäude errichtet, daß bislang kein an-

derer Revolutionär in der Lage war, es von innen heraus zu erschüttern, und das Höchste, was man tun konnte, war, von Descartes über Hegel und Marx bis Teilhard de Chardin, „von außen“ darüber zu sprechen.

Die Frage stellt sich um so mehr, als man nicht versteht, wie der Skandal von einem so unromantischen Individuum kommen konnte, einem so korpulenten und trägen Typ, der in der Klosterschule immer nur dasaß und sich schweigend Notizen machte, mit einer Miene, als ob er nichts kapierte, und den seine Mitschüler ständig aufzogen. Wie einmal im Refektorium, während er friedlich beim Essen saß auf seinem Platz für zwei (man hatte extra eine Armlehne absägen müssen, um auf der Sitzbank eine genügend breite Nische für ihn zu schaffen), und plötzlich rufen die lustigen Brüder, draußen fliege ein Esel vorbei, und er läuft hin, um zu gucken, während die Witzbolde sich kaputtlaufen (man weiß ja, die Bettelmönche sind schlichten Gemütes). Aber dann sagt er seelenruhig, es sei ihm wahrscheinlicher vorgekommen, daß ein Esel fliegen könne, als daß ein Mönch lüge, und alle schauen betreten drein.

Und dann wird dieser „stumme Ochse“, wie ihn die Mitschüler nannten, ein berühmter und von seinen Anhängern hochverehrter Professor, und eines Tages geht er mit seinen Studenten in die Hügel spazieren und schaut auf Paris hinunter, und sie fragen ihn, ob er gern der Herr einer so großen und schönen Stadt wäre, und er antwortet, daß er viel lieber den Text der Homilien des Sankt Chrysostomos hätte. Doch wenn ihm ein ideologischer Gegner zu sehr auf die Füße tritt, kann er zur Furie werden und in seinem Latein, das scheinbar so wenig besagt, weil man alles versteht und die Verben immer genau da sind, wo sie ein Italiener erwartet, in wüste Beschimpfungen und Sarkasmen ausbrechen, daß es klingt, als geißelte Marx den Herrn Szeliga.

War er ein Friedensbringer, war er ein Engel? War er geschlechtslos? Als seine leiblichen Brüder ihn daran hindern wollten, zu den Dominikanern zu gehen (denn damals ging man als jüngster Sohn aus guter Familie zu den Benediktinern, die waren standesgemäß; zu den Bettelbrüdern gehen war ungefähr so, wie wenn man heute in eine Maoistenkpmmune geht oder nach Sizilien, um mit Danilo Dolci zu arbeiten), fingen sie ihn auf dem Weg nach Paris ab und

schlössen ihn auf der Familienburg ein; und um ihn von seinen Grillen abzubringen und zu lehren, ein richtiger Abt zu werden, wie sich's gehörte, schickten sie ihm ein nacktes Mädchen in seine Zelle. Aber Thomas griff sich ein brennendes Holzscheit und verfolgte die Schöne in der klaren Absicht, ihr das Hinterteil zu versengen. Also von Sex wirklich keine Spur? Ich weiß nicht, immerhin brachte die Sache ihn so durcheinander, daß er von da an - und das erzählt ein gewisser Bernardus Guidonis - „Gespräche mit Frauen tunlichst vermied, als wären sie Schlangen“.

Auf jeden Fall war dieser Mann ein Kämpfer. Kühn und klarsichtig faßte er einen Plan, führte ihn zielstrebig durch und gewann. Sehen wir uns einmal an, auf welchem Schlachtfeld er kämpfte, worum es ging und was er erreichte. Als Thomas anno 1225 geboren wird, ist es fünfzig Jahre her, daß die lombardischen Städte die Schlacht von Legnano gegen das Reich gewannen. Seit zehn Jahren hat England die Magna Charta. In Frankreich ist gerade die Herrschaft Philipp Augusts zu Ende gegangen. Das Reich liegt in Agonie. Fünf Jahre später gründen die See- und Handelsstädte des Nordens die Hanse. Die florentinische Wirtschaft floriert, bald wird der Goldflorin ausgegeben, Fibonacci hat die doppelte Buchführung schon erfunden. Seit einem Jahrhundert blühen die Medizinschule von Salerno und die Rechtsschule von Bologna. Die Kreuzzüge sind in fortgeschrittenem Stadium. Mit anderen Worten, die Kontakte zum Orient sind in voller Entwicklung. Andererseits faszinieren die Araber in Spanien die christliche Welt mit ihren Entdeckungen in Naturwissenschaft und Philosophie. Die Technik erlebt einen mächtigen Aufschwung, verändert hat sich die Art und Weise, wie man die Pferde beschlägt, die Mühlen betreibt, die Schiffe steuert, die Zugtiere vor die Karren und Pflüge spannt. Nationalmonarchien im Norden und freie Stadtrepubliken im Süden. Kurzum, dies ist nicht mehr Mittelalter, jedenfalls nicht, wie man es gemeinhin versteht. Zugespitzt könnte man sagen: Wenn nicht eben noch das wäre, was Thomas zusammenzubrauen sich anschickt, wäre es schon Renaissance. Doch um Renaissance zu werden, braucht es genau noch das, was Thomas zusammenzubrauen sich anschickt.

Europa ist im Begriff, sich eine Kultur zu geben, die seine

politische und ökonomische Vielfalt spiegelt, zwar noch unter dem paternalistischen Regiment der Kirche, das niemand in Frage stellt, aber offen für ein neues Bewußtsein von der Natur, der konkreten Wirklichkeit und der menschlichen Individualität. Die Organisations- und Produktionsprozesse rationalisieren sich, man braucht Techniken der Vernunft.

Als Thomas geboren wird, praktiziert man die Techniken der Vernunft schon seit einem Jahrhundert. In Paris, an der Fakultät der *artes liberales*, werden noch Musik, Arithmetik, Geometrie und Astronomie gelehrt, aber auch Dialektik, Logik und Rhetorik, und das mit einer neuen Methode. Abaelard hatte sie vor hundert Jahren durchgesetzt (er hatte zwar seinen äußereren Reproduktionsapparat drangenommen müssen, aber aus privaten Gründen, und sein Kopf war dadurch nicht schwächer geworden): Man prüft und vergleicht die Meinungen der diversen überlieferten Autoritäten und entscheidet nach logischen Prozeduren auf Basis einer weltlichen Grammatik der Ideen. Man betreibt Sprachwissenschaft und Semantik, man fragt sich, was ein gegebenes Wort bedeutet und wie es gebraucht wird. Leitfäden sind die Texte der aristotelischen Logik, aber noch längst nicht alle sind übersetzt und interpretiert und niemand kann griechisch außer den Arabern, die den Europäern sowohl in Philosophie als auch in Naturwissenschaft weit voraus sind. Doch schon seit einem Jahrhundert bastelt die Schule von Chartres, indem sie die mathematischen Texte von Platon wiederentdeckt, an einem Bild der natürlichen Welt, regiert von Gesetzen der Geometrie, von meßbaren Prozessen. Es ist noch nicht die experimentelle Methode Roger Bacons, aber es ist eine theoretische Konstruktion, ein Versuch, das Universum auf der Basis natürlicher Vorgänge zu erklären, auch wenn die Natur als göttliches Agens gesehen wird. In Oxford entwickelt Robert Grosseteste eine Metaphysik der Lichtenergie, die ein wenig an Bergson und ein wenig an Einstein denken lässt: Man beginnt, optische Studien zu treiben, mit anderen Worten, man stellt sich das Problem der Wahrnehmung physischer Gegenstände, man zieht eine Grenzlinie zwischen halluziniertem und wirklichem Sehen.

Das ist nicht wenig, denn das Universum des Hochmittelal-

ters war ein Universum der Halluzination, die Welt war ein symbolischer Wald voll mysteriöser Präsenzen, die Dinge erschienen als Emanationen einer Gottheit, die den Menschen unentwegt Rätsel aufgibt. Nicht daß nun dieses Halluzinationsuniversum zur Zeit von Thomas schon unter den Schlägen des Vernunftuniversums zusammengebrochen wäre; im Gegenteil, letzteres ist ein Produkt der intellektuellen Eliten und wird beargwöhnt. Denn, um die volle Wahrheit zu sagen, beargwöhnt wird noch immer die Welt der irdischen Dinge. Franziskus predigte zu den Vögeln, aber der philosophische Ansatz der Theologie ist neoplatonisch. Und das bedeutet: Weit, weit in der Ferne ist Gott, in dessen unerreichbarer Globalität sich die Prinzipien der Dinge bewegen: die Ideen. Das Universum ist das Ergebnis einer gütigen Unachtsamkeit dieses überaus fernen Einen, der gleichsam überströmend in seiner Überfülle ein wenig sabbert und in den speicheldurchtränkten Krumen der Materie, die er ausscheidet, Spuren seiner Vollkommenheit hinterläßt, wie Zuckerspuren im Urin. In dieser Ausscheidung, die den nichtigsten äußeren Rand der Aura des Einen darstellt, können wir ab und zu, und fast immer nur durch geniales Rätselraten, Spuren von Keimen der Verständlichkeit finden, doch die Verständlichkeit selbst ist woanders, und im günstigsten Fall erreicht sie der Mystiker durch nervöse und asketische Intuition, wenn er mit gleichsam drogenbeflügeltem Blick in das Junggesellenappartement des Einen schaut, wo die einzige wahre Fete abläuft.

Platon und Augustinus hatten alles gesagt, was nötig war, um die Probleme der Seele zu verstehen, aber sobald man herausfinden wollte, was eine Blume ist oder das Knäuel von Eingeweiden, das die Mediziner von Salerno im Bauch eines Kranken erforschten, und warum es gut tut, an einem Frühlingsabend an die frische Luft zu gehen, wurden die Dinge unklar. So unklar, daß es besser war, die Blumen in den Miniaturen der Visionäre zu kennen, die Existenz von Eingeweiden zu ignorieren und die Frühlingsabende als eine gefährliche Versuchung anzusehen. So war die europäische Kultur geteilt, man mochte den Himmel begreifen, die Erde begriff man nicht. Und wenn doch einmal jemand anfing, die Erde begreifen zu wollen, ohne sich für den

Himmel zu interessieren, waren es üble Geschichten. Draußen zogen die Roten Brigaden der Epoche umher: häretische Sekten, die auf der einen Seite die Welt erneuern, unmögliche Republiken errichten wollten, auf der anderen Sodomie, Räuberei und andere Ruchlosigkeiten begingen. Ob's stimmt oder nicht, wird sich zeigen, besser erst mal alle umbringen.

Dies war die Lage, als die Männer der Vernunft von den Arabern lernten, daß es einen antike« Meister gab (einen Griechen), der einen Schlüssel liefern könnte, um diese *membra disjecta* einer Kultur zusammenzufügen: Aristoteles. Aristoteles wußte von Gott zu sprechen, aber er klassifizierte die Tiere und Steine und befaßte sich mit dem Lauf der Gestirne. Aristoteles kannte sich in der Logik aus, er beschäftigte sich mit Psychologie, er sprach von Physik und klassifizierte die politischen Ordnungen. Doch vor allem bot er den Schlüssel (und Thomas wird sich ihn bestens zunutze machen), um das Verhältnis zwischen dem Wesen der Dinge (d. h. jenem Bißchen, was man von den Dingen begreifen und sagen kann, auch wenn man sie nicht unmittelbar vor Augen hat) und dem Stoff, aus dem sie gemacht sind, umzuwälzen. Lassen wir Gott auf sich beruhen, er führt sein eigenes Leben und hat der Welt exzellente Naturgesetze gegeben, damit sie allein weitermachen kann. Und verlieren wir uns auch nicht in der Suche nach der Spur der Essenz in ihrem mystischen Niederströmen, in dessen Verlauf sie, unterwegs ihr Bestes verlierend, sich mit Materie besudeln. Der Mechanismus der Dinge ist hier, vor unseren Augen, die Dinge sind das Prinzip ihrer Bewegung. Ein Mensch, eine Blume, ein Stein sind Organismen, die nach einem inneren Gesetz, das sie bewegt, zu dem/herangewachsen sind, was sie sind: Das Wesen ist das Prinzip ihres Wachstums und ihrer Organisation. Es ist ein Etwas, das in ihnen steckt, bereit, aus ihnen hervorzubrechen, das die Materie von innen bewegt, sie wachsen und ans Licht treten läßt. Deshalb können wir es verstehen. Ein Stein ist ein Stück Materie, das Form angenommen hat, und zugleich ist aus dieser Hochzeit von Stoff und Form eine individuelle Substanz geboren. Das Geheimnis des Seins, wird Thomas hier mit einem Geistesblitz kommentieren, liegt im konkreten Akt des Existierens. Das Existieren, das Sich-

ereignen sind keine Unfälle, die den Ideen zustoßen, die besser im warmen Uterus der fernen Gottheit geblieben wären. Zuerst existieren die Dinge konkret, dem Himmel sei Dank, und *dann* begreifen wir sie.

Natürlich sind hier zwei Punkte zu präzisieren. Erstens hieß die Dinge begreifen nach der aristotelischen Tradition noch nicht, sie experimentell zu studieren. Es genügte zu begreifen, daß die Dinge *zählen*, den Rest besorgte die Theorie. Kleinigkeit, wenn man so will, aber schon ein recht großer Sprung im Vergleich zum halluzinierten Universum der vorausgegangenen Jahrhunderte. Und zweitens mußte man, wenn man Aristoteles christianisieren wollte, etwas mehr Platz für Gott einräumen, der ein bißchen zu sehr im Abseits gestanden hatte. Die Dinge wachsen zwar durch die innere Kraft des Lebensprinzips, das sie bewegt, aber man wird zugeben müssen, daß Gott, wenn er sich diese ganze große Bewegung zu Herzen nimmt, auch fähig ist, den einzelnen Stein zu denken, während der Stein auf eigene Faust heranwächst, und wenn Gott beschließe, den elektrischen Strom abzuschalten (den Thomas „Teilnahme“, *participatio* nennt), käme es zu einem kosmischen Blackout. Infolgedessen liegt zwar das Wesen des Steins im Stein und ist darum faßbar für unseren Geist, der fähig ist, es zu denken, doch es existierte schon vorher im Geiste Gottes, der voller Liebe ist und seine Zeit nicht damit verbringt, sich die Nägel zu feilen, sondern das Universum mit Energie zu versorgen. - Dies war das Spiel, das es zu spielen galt, sonst wäre Aristoteles nicht in die christliche Kirche eingegangen, und wenn Aristoteles draußen geblieben wäre, wären die Natur und die Vernunft draußen geblieben.

Es war ein schwieriges Spiel, denn die Aristoteliker, die Thomas vorfand, als er mit seiner Arbeit begann, hatten einen anderen Weg eingeschlagen, der uns womöglich besser gefällt und den ein Interpret, dem der Sinn nach historischen Kurzschlüssen steht, sogar materialistisch nennen könnte. Allerdings war es ein recht undialektischer Materialismus, eher ein astrologischer, und er störte so gut wie alle, die Hüter des Korans ebenso wie die Hüter des Evangeliums. Der Verantwortliche war ein Jahrhundert zuvor Averroës gewesen, ein sehr vielseitiger Gelehrter: Theologe, Jurist, Mediziner und Philosoph, von Erziehung Mos-

lem, von Herkunft Berber, von Nationalität Spanier und der Sprache nach Araber. Averroes kannte Aristoteles besser als alle und hatte begriffen, wohin die aristotelische Wissenschaft führte: Gott ist kein Intrigant, der sich überall einmischt, er hat die Natur erschaffen in ihrer mechanischen Ordnung und ihren mathematischen Gesetzen, reguliert durch die eherne Determination der Gestirne; und da Gott ewig ist, ist auch die Welt in ihrer Ordnung ewig. Die Philosophie studiert diese Ordnung, d. h. die Natur. Die Menschen sind in der Lage, sie zu verstehen, da in allen ein und dasselbe Verstandesprinzip herrscht, andernfalls würde ein jeder die Dinge auf seine Art sehen und man würde einander nicht mehr verstehen. Nach diesen Prämissen war nun die materialistische Konklusion unvermeidbar: Die Welt ist ewig, sie wird von einem voraussehbaren Determinismus geregelt, und wenn ein einziger Intellekt in allen Menschen wohnt, gibt es keine individuelle unsterbliche Seele. Wenn der Koran etwas anderes lehrt, muß der Philosoph philosophisch glauben, was seine Wissenschaft ihm beweist, und dann, ohne sich allzu viele Probleme zu stellen, gläubig glauben, was die geoffenbarte Wahrheit ihm auferlegt. Es gibt zwei Wahrheiten, und die eine darf die andere nicht stören.

Averroes hat zu luziden Schlußfolgerungen geführt, was in einem rigorosen Aristotelismus angelegt war, und dieser Luzidität verdankte er seinen Erfolg in Paris, bei den Magistrern der Fakultät der freien Künste, besonders bei jenem Siger von Brabant, den Dante ins Paradies neben Thomas setzt, obwohl es gerade Thomas war, dem Siger den Zusammenbruch seiner wissenschaftlichen Karriere und die Verbannung in die Nebenkapitel der Philosophiegeschichten verdankt.

Das kulturpolitische Spiel, das Thomas in Angriff nimmt, ist also ein Zweifrontenkampf: Einerseits muß er Aristoteles für die zeitgenössische Theologie akzeptabel machen, andererseits muß er ihn von der Einvernahme durch die Averroisten befreien. Dabei stößt er jedoch auf ein Handicap: Er gehörte zu den Bettelorden, die das Pech hatten, einen Joachim von Fiore hervorzubringen und mit ihm eine weitere Bande von apokalyptischen Ketzern, die brandgefährlich sind für den Orden, für die Kirche und für den

Staat. Infolgedessen haben die reaktionären Magister der theologischen Fakultät, allen voran der schreckliche Guillaume de Saint-Amour, leichtes Spiel mit ihrer Behauptung, die Bettelbrüder seien allesamt joachimitische Ketzer, was man schon daran sehen könne, daß sie Aristoteles lehren wollte», den Meister der gottlosen materialistischen Averroisten. Man kennt die Methode, das gleiche Spiel treibt heute ein Gabrio Lombardi: Wer für die Scheidung ist, ist ein Freund der Abtreibungsfreunde, und folglich ist er auch für die Drogé!

Thomas indessen war weder ein Ketzer noch ein Revolutionär. Man hatte ihn einen „Schlichter“ genannt. Für ihn ging es darum, die neue Wissenschaft in Übereinstimmung mit der Wissenschaft von der Offenbarung zu bringen und alles zu ändern, damit alles so blieb, wie es war.

Doch in diesen Plan investierte er einen außergewöhnlichen *sensus communis* oder *common sense* sowie (als Meister theologischer Subtilitäten) einen starken Sinn für die natürliche Wirklichkeit und das irdische Gleichgewicht. Stellen wir klar, daß er nicht das Christentum aristotelisierte, sondern Aristoteles christianisierte. Stellen wir klar, daß er nie- mals gedacht hat, mit der Vernunft sei alles erklärbare, son- dern mit dem Glauben sei alles verständlich. Er hatte nur sagen wollen, daß *fides* und *ratio* kein Widerspruch seien und daß man sich daher den Luxus eines vernünftigen Denkens leisten könne, um derart das Universum der Halluzina- tion zu verlassen. Und so versteht man, warum in der Architektur seiner Werke die ersten Kapitel allein von Gott und den Engeln, der Seele, den Tugenden und dem ewigen Leben handeln. Doch innerhalb dieser Kapitel findet dann alles seinen mehr noch *vernünftigen* als rationalen Platz. Im Innern der theologischen Architektur versteht man, wieso der Mensch die Dinge erkennt: weil sein Körper in einer bestimmten Weise gemacht ist; weil er, um sich zu ent- scheiden, die Fakten und Meinungen prüfen und die Wi- dersprüche auflösen muß, ohne sie zu verschleiern, viel- mehr im Versuch, sie in aller Offenheit zu versöhnen. Womit Thomas der Kirche eine Lehre wiedergibt, die, ohne ihr auch nur ein Gran ihrer Macht zu nehmen, den Gemein- wesen die Freiheit läßt zu entscheiden, ob sie Monarchien oder Republiken sein wollen, und die beispielsweise zwi-

sehen den verschiedenen Typen und Rechten des Eigentums unterscheidet und zum Ergebnis gelangt, daß es zwar ein Recht auf Eigentum gibt, aber nur in Hinblick auf den Besitz, nicht auf den Gebrauch. Mit anderen Worten, ich habe das Recht, ein Mietshaus in bester Gegend zu besitzen, aber wenn es Leute gibt, die in Baracken hausen, verlangt die Vernunft, daß ich denen, die keines haben, den Gebrauch meines Hauses gestatte (ich bleibe der Hauseigentümer, aber die anderen dürfen mein Haus bewohnen, auch wenn es meinem Egoismus nicht paßt). Und so weiter. Lauter Lösungen, die auf dem Gleichgewicht beruhen und auf jener Tugend, die Thomas „Klugheit“ nannte, *prudentia*, deren Aufgabe darin besteht, „die Erinnerung an die erworbenen Erfahrungen zu bewahren, den genauen Sinn für die Ziele zu pflegen, den wachen Blick für die Gelegenheiten, die rationale und schrittweise Untersuchung, die Voraussicht der künftigen Möglichkeiten, die Umsicht für den rechten Augenblick, die Vorsicht vor Verwicklungen und die Erkenntnis der außerordentlichen Bedingungen“. (Kommentar zur *Nikomachischen Ethik des Aristoteles* VI,4; vgl. *Summa Theologica* II, II,47 ff.)

Thomas erreichte sein Ziel, denn dieser Mystiker, der es nicht erwarten konnte, sich in der seligmachenden Anschauung Gottes zu verlieren, nach welcher die menschliche Seele *per naturam* strebe, war auch als Mensch sehr aufmerksam für die natürlichen Werte und hatte großen Respekt für den rationalen Diskurs.

Vergessen wir nicht, daß vor ihm die Kommentatoren oder Kopisten, wenn sie den Text eines antiken Autors studierten und darin etwas fanden, was nicht mit der geoffenbarten Religion übereinstimmte, entweder die „irrigen“ Sätze strichen oder sie als zweifelhaft kennzeichneten, um den Leser zu warnen, oder sie in die Randnotizen verbannten. Was macht dagegen Thomas? Er reiht die divergierenden Meinungen aneinander, klärt den Sinn einer jeden, stellt alles in Frage, auch die geoffenbarte Wahrheit, zählt die möglichen Einwände auf und versucht schließlich eine Vermittlung. All das in voller Öffentlichkeit, genauso öffentlich, wie zu seiner Zeit auch die *Disputatio* sein mußte, denn nur so funktioniert das Tribunal der Vernunft.

Daß dann bei genauer Lektüre sich zeigt, daß in jedem

Falle die Glaubenswahrheit über alle anderen Wahrheiten siegt und die Klärung der Frage leitet, daß also Gott und die geoffenbarte Wahrheit der weltlichen Vernunft vorausgehen und sie lenken, das haben die scharfsinnigen und hingebungsvollsten thomistischen Forscher klar herausgestellt, z. B. Etienne Gilson. Keiner hat je behauptet, Thomas sei Galilei gewesen. Thomas bot einfach der Kirche ein Lehrgebäude, das sie mit der natürlichen Welt in Einklang brachte. Und er siegte in fulminanten Etappen. Die Daten sprechen für sich. Vor ihm behauptete man, „der Geist Christi regiert nicht, wo der Geist des Aristoteles lebt“, noch 1210 sind die naturphilosophischen Schriften des griechischen Denkers verboten, und die Verbote gelten weiter in den Jahrzehnten, als Thomas diese Schriften von seinen Mitarbeitern übersetzen läßt und kommentiert. Aber 1255 ist der ganze Aristoteles akzeptiert. Nach Thomas' Tod versucht man zwar, wie wir sahen, noch einen letzten Ansatz zur Reaktion, aber schließlich richtet sich die katholische Lehre nach den aristotelischen Positionen aus. Die geistige Vorherrschaft und Autorität eines Benedetto Croce über die italienische Kultur eines halben Jahrhunderts ist nichts im Vergleich zu der Autorität, die Thomas bezeugt, indem er in vier Jahrzehnten die *ganze* Kulturpolitik der christlichen Welt verändert. Seitdem ist sie thomistisch. Mit anderen Worten, Thomas hat dem katholischen Denken ein so komplettes Raster geliefert, in dem alles seinen Platz und seine Erklärung findet, daß dieses Denken von da an nichts mehr verrücken kann. Höchstens kann es noch, mit der gegenreformatorischen Scholastik, Thomas wiederbeleben, uns einen jesuitischen Thomismus präsentieren, einen dominikanischen Thomismus und sogar einen franziskanischen, in dem sich die Schatten von Bonaventura, Duns Scotus und Ockham regen. Aber an Thomas kann niemand mehr röhren. Was bei Thomas der konstruktive Drang nach einem neuen System war, ist in der thomistischen Tradition zur konservativen Bewachung eines unantastbaren Systems geworden. Wo Thomas alles hochgehen ließ, um Neues zu schaffen, scheut sich der etablierte Thomismus, auch nur die geringste Kleinigkeit zu berühren, und vollbringt wahre Wunder an pseudothomatischen Equilibrismen, um das Neue ins Raster des traditionellen Systems zu pressen. Das

hochgespannte und ruhelose Erkenntnisstreben, das der dicke Thomas in höchstem Grade besaß, hat sich daher in die Ketzerbewegungen und in die protestantische Reformation verlagert. Von Thomas ist nur das Raster geblieben, nicht die intellektuelle Anstrengung, die es gekostet hat, ein Raster zu schaffen, das seinerzeit wirklich „anders“ war.

Natürlich lag die Schuld auch bei ihm: *Er* bot der Kirche eine Methode zur Versöhnung der Gegensätze und zur konfliktlosen Einverleibung all dessen, was nicht zu vermeiden ist. *Er* hat gelehrt, die Widersprüche zu erkennen, um sie alsdann harmonisch zu vermitteln. Nachdem man sich einmal daran gewöhnt hatte, glaubte man, Thomas habe gelehrt, wann immer ein Gegensatz zwischen Ja und Nein auftritt, ein Jein zu ersinnen. Er mag es getan haben, nur tat er es in einem Moment der Geschichte, als „Jein“ zu sagen nicht auf der Stelle zu treten hieß, sondern einen Schritt vorwärts zu tun und die Karten neu zu mischen.

Darum ist es gewiß erlaubt, sich zu fragen, was Thomas von Aquin tun würde, wenn er heute lebte. Aber nach alledem wird man antworten müssen: Auf keinen Fall würde er eine neue *Summa Theologica* schreiben. Er würde sich mit dem Marxismus und mit der Relativitätstheorie auseinandersetzen, mit der formalen Logik, dem Existentialismus und der Phänomenologie. Er würde nicht Aristoteles kommentieren, sondern Marx und Freud. Dann würde er seine Argumentationsmethode ändern, sie weniger harmonisch und konziliant machen. Und schließlich würde ihm klarwerden, daß er kein definitives System, kein abgeschlossenes Gebäude errichten kann und darf, sondern nur ein mobiles System, eine Summa aus losen Blättern, denn in seine Enzyklopädie der Wissenschaften wäre der Begriff der historischen Vorläufigkeit eingegangen. Ich weiß nicht, ob er noch gläubig wäre. Aber nehmen wir es als gegeben. Sicher würde er aber an seinen Jubelfeieren nur teilnehmen, um daran zu erinnern, daß es nicht darum geht, wie man heute noch anwendet, was er damals gedacht hat, sondern anderes zu denken. Oder höchstens von ihm zu lernen, wie man es anstellt, sauber zu denken, als Mensch in seiner Zeit. Und dann möchte ich nicht in seiner Haut stecken.

ANHANG

Anmerkungen zu den Texten

Erkenntnistheorie und Semiotik

- 1 Siehe aber die Einwendungen, die Robert M. W. Dixon in seiner Besprechung in *Linguistics*, 5, gegen dieses Buch erhebt. Ihm zufolge sind selbst mathematische Formeln, die der Autor als „universell“ betrachtet, abstrahiert aus indo-europäischen syntaktischen Modellen und können deshalb nur von jemandem verstanden werden, der die Codes bestimmter natürlicher Sprachen bereits kennt.
- 2 Es geht hier um das Bedürfnis nach einer überformalisierten Sprache, die aus *leeren Zeichen* besteht und zur Beschreibung aller semiotischen Möglichkeiten geeignet ist. Siehe zu diesem, von modernen Semiologen vorgeschlagenen Plan Juli Kristeva, „L'expansion de la sémiotique“ (1967a). Sie bezieht sich auf die Forschungen des Russen Linzbach und sieht eine Axiomatik kommen, durch die „die Semiotik über der Leiche der Linguistik aufgebaut werden wird. Bereits Linzbach hat diesen Tod der Linguistik vorhergesagt, und die Linguistik wird sich, nachdem sie durch den Aufweis der Isomorphie semiotischer Verfahren mit den anderen Komplexen unseres Universums den Grund für die Semiotik gelegt hat, damit abfinden.“ Die Semiotik wird so zum axiomatischen Treffpunkt allen möglichen Wissens mit Einschluß von Kunst und Wissenschaften. Kristeva entwickelt diese Vorstellung weiter in „Pour une sémiologie des paragrammes“ (1967a) und in „Distance et anti-représentation“ (1968a), wo sie Linnart Mails „Une approche possible du Sunyavada“ einleitet, dessen Untersuchung über das „null-logische Subjekt“ und den Begriff der „Leere“ in alten buddhistischen Texten merkwürdig an Lacans *vide* gemahnt. Doch ist darauf hinzuweisen, daß dieses ganze axiomatische Programm die Semiotik anbindet an Leibniz' *characteristica universalis* und - noch weiter zurück - an die spätmittelalterlichen *artes combinatoriae* und an Lullus.
- 3 Man müßte von hier an klären, was eine *Konvention* ist. Es ist nicht so schwierig zu erläutern, wie jemand die konventionelle Beziehung zwischen einem roten Fleck und Masern aufstellt: Man kann eine Verbalsprache als metalinguistisches Hilfsmittel verwenden. Wie aber steht es mit den Konventionen, die sich nicht auf eine vorgegebene Metasprache stützen können? Vor erst wollen wir mit dem 1969 von Lewis vorgeschlagenen Konventionsbegriff arbeiten, der zunächst durchaus ausreicht.
- 4 Ob das alles auf die *Australopithecus*-Menschen zutrifft, wissen

wir nicht. Es genügt die Feststellung, daß es für das erste Wesen gelten muß, daß ein semiotisches Verhalten zeigt. Das könnte bedeuten - wie Piaget (1968: 79) meint -, daß Intelligenz vor „Sprache“ kommt. Aber es bedeutet nicht, daß Intelligenz vor Semiose kommt. Setzt man nicht mehr „Semiose = Verbalsprache“, so kann man Intelligenz und Signifikation als ein und denselben Prozeß auffassen.

- 5 Da ich mich hier mit *Semiotik* und nicht mit Linguistik beschäftige, werde ich zuweilen gezwungen sein, ein nicht-verbales Element als Signifikanten eines bestimmten kulturellen Inhalts zu verwenden. Da ich mich dafür entschieden habe, die Signifikanten zwischen Schrägstriche zu setzen (/XXX/), und da in einem Buch auch ein Gegenstand durch ein Wort angegeben werden muß, werde ich, wenn etwas, das kein Wort ist, als Signifikant aufgefaßt und durch ein Wort wiedergegeben wird, dieses Wort zwischen Doppelschrägstrich setzen und kursiv schreiben (//XXX//) Doppelschrägstriche bedeuten also «der Gegenstand, der gewöhnlich diesem Wort korrespondiert». /Auto/ meint das Wort „Auto“, während //Auto// den Gegenstand bezeichnet, den man gewöhnlich /Auto/ nennt.
- 6 Jedenfalls wäre es, auch wenn man die Vorstellung akzeptiert, daß Proust Elstir übersetzen kann, schwer vorstellbar, daß Mondrian Spinozas *Etica more goemetrico demonstrata* übersetzen könnte ...
- 7 Über die vielfältigen Bedeutungen des Wortes „Analogie“ in der ganzen Geschichte des philosophischen, theologischen und mathematischen Denkens siehe *La linea e il circolo* von Enzo Melandri (1968). So faszinierend dieses Konzept gewesen sein mag und jetzt noch ist - ich will es dennoch hier nur im konkretesten operationalen Sinn verwenden. Auch deshalb, weil, wenn von ikonischen Zeichen die Rede ist, Analogie häufig als Synonym für Unsagbarkeit, natürliche Ähnlichkeit verwendet wird: d. h. nur deshalb, damit man ikonische Mittel nicht als Zeichen anerkennen und semiotisch untersuchen muß.
- 8 Siehe Gibson, 1966: 227: „Die physikalische Optik macht einen Unterschied zwischen ‚realen‘ und ‚virtuellen‘ Bildern. In der Optik wird das, was ich als Projektionsbilder bezeichnet habe (das Bild, das durch die Projektion von Schatten auf eine Oberfläche entsteht, die Strukturierung einer Anordnung durch künstliche Variation der Beleuchtung), als ‚reales‘ Bild bezeichnet und ist auch eines. Was ich als optische Anordnung bezeichne [...], wird, wenn es aus einem Spiegel oder einer Linse kommt, als Ursache eines ‚virtuellen‘ Bildes angesehen. Das scheinbar im Spiegel befindliche Gesicht oder das im Gesichtsfeld eines Teleskops nahe erscheinende Ding sind Gegenstände

- nur in ihrer Wirkung, nicht aber faktisch, aber sie sind weder Gemälde, noch Skulpturen noch Projektionen."
- 9 Man könnte einwenden, daß die Spiegelbilder zumindest in einigen Fällen als Zeichen gebraucht werden, so etwa, wenn ich im Spiegel jemanden auf mich zukommen sehe oder wenn ich zwei Spiegel benutze, um zu sehen, wie die Haare auf meinem Hinterkopf geschnitten sind. Aber das sind bloß Fälle einer künstlichen Erweiterung meines Gesichtsfeldes, und sie sind nicht sehr verschieden von der Verwendung eines Vergrößerungsglases, um zu sehen, was ich sonst nicht sehen kann.
 - 10 Es bleibt das Problem der schlecht gelungenen Duplikate, die zwischen einem wirklichen Duplikat, einer versuchsweisen Reproduktion und einer ikonischen Darstellung des Originals liegen. Was ist eine schlechte Nachahmung eines Holzwürfels? Was die Xerokopie einer Handzeichnung? Was die fotomechanische Reproduktion eines Gemäldes, die perfekt ist in allen Einzelheiten, abgesehen von der Textur der Leinwand, an deren Stelle ein Stück Papier getreten ist? Einige dieser Phänomene konnte man den Abdrücken zurechnen, andere scheinen sich einer präzisen Definition zu verweigern. Ich meine, daß sie, selbst wenn sie als Duplikate hergestellt wurden, zu Zeichen werden können, wenn man sie als solche gewählt hat; in diesem Fall hängt ihre semiotische Natur vom Kontext ab, in den sie eingefügt werden, und von der Art von Erklärung, die sie begleitet.
 - 11 Um die Konventionalität des Transkriptionssystems zu beweisen, führt Gombrich auch zwei Fotografien derselben Ecke des Wivenhoe-Parks an, die deutlich erkennen lassen, wie wenig Constables Park mit dem auf der Fotografie gemein hat; doch geht er nicht so weit, zu behaupten, die Fotografie sei der Maßstab für die Ikonizität des Bildes. Kein Quadratzentimeter auf der Fotografie ist identisch mit einem Spiegelbild; die Schwarz-Weiß-Fotografie gibt nur Helligkeitsunterschiede innerhalb einer sehr schmalen Grauskala wieder. Keiner dieser Grautöne entspricht dem, was wir als „Realität“ bezeichnen. Diese Skala hängt weitgehend von der Entscheidung des Fotografen in der Dunkelkammer ab; bei den beiden von Gombrich wiedergegebenen Fotografien ruft die erste, die nur eine sehr enge Grauskala zeigt, die Wirkung nebligen Lichtes hervor, während die andere, die stärkere Kontraste zeigt, einen anderen Eindruck erzeugt.
 - 12 Ist jede komplexe ikonische Darstellung ein Code für sich, so gibt es nicht *einen* ikonischen Code, sondern *viele*, vielleicht Tausende von Codes. Nehmen wir als Hypothese an, daß die bekannten Sprachen nicht die einzigen im verbalen Universum sind, sondern daß es Millionen möglicher oder existierender Sprachen gibt; dies enthebt uns nicht der Aufgabe, semiotisch

zu untersuchen, wie diese Sprachen strukturiert sind. Im semiotischen Universum ist es nicht anders. Die Annahme, es gäbe so viele „Sprachen“ wie Botschaften, läßt sich wie folgt übersetzen: 1. Es gibt so viele ikonische Sprachen, wie persönliche Stile eines Autors; 2. es gibt so viele ikonische Sprachen, wie es für eine Schule oder Periode typische Stile und Manieren gibt; 3. während die verschiedenen ikonischen Kunstwerke die vorhandenen Codes mehrdeutig verwenden, wie es auch die Wortkunstwerke tun (was ist die *langue* von Joyce?), folgen die ikonischen Stile bei nicht-ästhetischer Verwendung dieser Mittel vorhersehbarer Regelsysteme; darum gibt es in der Massenkommunikation, der Fotografie, den comic Strips und dem Film erkennbare ikonische Codes.

- 13 Peirce hat bekanntlich das Programm einer Typologie der Zeichen aufgestellt (von dem er nur einen Teil, nämlich 10 von 66 geplanten Typen ausführte), bei dem jedes Zeichen als ein „Bündel“ verschiedener Zeichenkategorien erscheint. Es gibt kein ikonisches Zeichen als solches, sondern höchstens ein ikonisches Sinnzeichen, das gleichzeitig ein Rhema und ein Qualizeichen ist, oder ein ikonisches thematisches Legizeichen (2.254). Dennoch war die Klassifizierung für Peirce noch möglich, weil die verschiedenen Trichotomien die Zeichen von unterschiedlichen Gesichtspunkten aus charakterisierten und weil ihm Zeichen nicht nur präzise grammatischen Einheiten, sondern auch Sätze, ganze Texte, Bücher waren. So lehrt uns der Teilerfolg von Peirces Bemühungen (zusammen mit seinem fast völligen Mißerfolg), daß man, wenn man eine Typologie der Zeichen aufstellen möchte, vor allem auf die Gleichsetzung der Zeichen mit „grammatikalischen“ Einheiten verzichten und deshalb die Definition von Zeichen auf jede Art von Zeichenfunktion ausdehnen muß.

Die Poetik des offenen Kunstwerkes

- 1 Hier ist sogleich einem möglichen Irrtum vorzubeugen: das Tun eines Interpreten im Sinne eines „Ausführenden“ (des Instrumentalisten, der ein Musikstück spielt, oder des Schauspielers, der einen Text vorträgt) und das eines Interpreten im Sinne des Kunstkonsumenten (desjenigen, der ein Bild betrachtet, still für sich eine Dichtung liest oder ein von anderen gespieltes Musikstück hört) sind offensichtlich verschieden. Dennoch müssen bei einer ästhetischen Analyse beide Fälle als unterschiedliche Erscheinungsformen ein und derselben interpretativen Einstellung gesehen werden: jedes „Lesen“, „Betrachten“, „Genießen“ eines Kunstwerkes stellt eine, wenn auch stumme und private Form von „Ausführung“ dar. Der Begriff

- Interpretationsprozeß* umfaßt alle diese Verhaltensformen. Wir beziehen uns hierbei auf Luigi Pareyson, *Estetica - Teoria della formatività*. Turin 1954 (2. Aufl. Bologna, Zanichielli, 1960; nach dieser Ausgabe werden wir im folgenden zitieren). Natürlich gibt es Kunstwerke, die für den Ausführenden (Instrumentalist, Schauspieler) „offen“ sind und dem Publikum als nunmehr eindeutiges Resultat einer endgültigen Entscheidung dargeboten werden; in anderen Fällen kann, trotz der Entscheidung des Ausführenden, noch Raum für eine weitere Entscheidung bleiben, zu der das Publikum eingeladen ist.
- 2 Zu diesem Interpretationsbegriff vgl. Luigi Pareyson, a. a. O. (insbesondere Kap. 5 und 6); gründlich befaßt Roland Barthes sich mit der „Disponibilität“ des Kunstwerkes: „Diese Disponibilität ist nichts Nebensächliches; sie ist vielmehr das aufs Höchste gesteigerte eigentliche Wesen der Literatur. Schreiben, d. h. den Sinn der Welt erschüttern, eine *indirekte* Frage stellen, auf die **zu** antworten der Schriftsteller sich in einer letzten Unentschiedenheit versagt. Die Antwort gibt jeder von uns und bringt dabei seine Geschichte, seine Sprache, seine Freiheit mit; da aber Geschichte, Sprache und Freiheit sich unendlich wandeln, ist die Antwort der Welt auf den Schriftsteller **unendlich**: man hört niemals auf, auf das zu antworten, was jenseits aller Antwort geschrieben wurde: bestätigt, dann einander rivalisierend gegenübergestellt, dann ersetzt, vergehen die Sinne, die Frage aber bleibt ... Damit das Spiel aber zustande komme (...), müssen bestimmte Regeln beachtet werden: es ist einerseits erforderlich, daß das Werk wirklich eine Form sei, daß es wirklich einen unbestimmten, nicht einen geschlossenen festgelegten Sinn bedeute ...“ („Avant-propos“ zu *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963). In diesem Sinne also wäre die Literatur (doch gilt das sicher für jede künstlerische Botschaft) *das bestimmte Bezeichnen eines unbestimmten Gegenstands*.
- 3 „La nuova sensibilità musicale“, in: *Incontri Musicali*, Nr. 2, Mai 1958, S. 25.
- 4 Paul Ricœur äußert in „Structure et Herméneutique“, *Esprit*, Nov. 1963, die Vermutung, daß die Mehrdeutigkeit des mittelalterlichen Symbols (das sich in gleicher Weise auf gegensätzliche Realitäten beziehen kann - einen Katalog dieser Möglichkeiten findet man bei Reau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1953 -) nicht auf der Grundlage eines abstrakten Repertoires (also Bestiarium oder Lapidarium) zu interpretieren sei, sondern in dem Relationensystem, in dem *ordo* eines auf das heilige *Buch*, das die Schlüssel für die Lektüre beigebe, bezogenen Textes (eines Kontextes). Das ist der Hintergrund für die Arbeit des mittelalterlichen Interpreten, der gegenüber den anderen

Büchern, oder dem Buch der Natur, eine hermeneutische Tätigkeit ausführt. Doch ändert das nichts daran, daß etwa die Lapidarien, indem sie die verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten für ein Symbol bereitstellen, schon eine Basis für die Entschlüsselung bilden, und daß das heilige *Buch* selbst als Kodex aufgefaßt wird, der bereits einige Richtungen für die Lektüre festlegt und andere ausschließt.

- 5 Über das Barock als Unruhe und Manifestation der modernen Sensibilität siehe die Ausführungen von Luciano Anceschi in *Barocco e Novecento*, Mailand, Rusconi e Paolazzi, 1960. Den Wert von Anceschis Untersuchungen als Anregung für eine Geschichte des offenen Kunstwerkes habe ich zu würdigen versucht in Nr. 3 der *Rivista di Estetica*.
- 6 Hinsichtlich der Entwicklung der vorromantischen und romantischen Poetiken in diesem Sinne vgl. wiederum L. Anceschi, *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, 2. Aufl., Florenz, Vallecchi, 1959.
- 7 Vgl. W. Y. Tindall, *The Literary Symbol*, New York, Columbia Univ. Press, 1955. Eine aktuelle Weiterführung von Valérys Ideen bei Gerard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966 (namentlich „La littérature comme teile“). Für eine Analyse der ästhetischen Bedeutung des Begriffes „Ambiguität“ vgl. die wichtigen Beobachtungen und die Literaturhinweise bei Gillo Dorfles, *Il divenire delle arti*, Turin, Einaudi, 1959, S. 51 ff.
- 8 Edmund Wilson, *Axel's Castle*, London-New York, Scribner's Sons, 1931, S. 210 der Ausgabe von 1950.
- 9 Pousleur, a. a. O., S. 25.
- 10 Vgl. Bruno Zevi, Una scuola da inventare ogni giorno, in: *L'Espresso*, 2. Febr. 1958.
- 11 Jacques Scherer, *Le „Livre“ de Mallarmé (Premières recherches sur de documents inédits)*, Paris, Gallimard, 1957 (vgl. insbesondere das 3. Kap., „Physique du Livre“).
- 12 Werner Heisenberg, *Das Naturbild der heutigen Physik*. Hamburg 1955.
- 13 Niels Bohr, „Erkenntnistheoretische Probleme in der Atomphysik“, in: *Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher*, Stuttgart, Kohlhammer, 1958, S. 123. Gerade die an die Methodologie der Quantenphysik gebundenen Erkenntnistheoretiker haben vor einer unbedenklichen Übertragung der physikalischen Kategorien auf Ethik und Psychologie gewarnt (vor der Gleichsetzung von Indeterminismus und Willensfreiheit usw.; vgl. etwa Philipp Frank, „Present Role of Science“, *Einführungsvortrag zum 12. Intern. Philosophiekongreß*, Venedig, Sept. 1958). Unsere Ausführungen dürfen darum nicht als Analogiesetzung zwischen den Strukturen des Kunstwerkes und den vermuteten Strukturen der Welt verstanden werden. Indetermination, Kom-

plementarität, Nichtkausalität sind nicht *Seinsmodi* der physischen Welt, sondern für das Handeln in ihr nützliche *Beschreibungssysteme*. Weshalb die uns interessierende Beziehung nicht die - angebliche - zwischen einer „ontologischen“ Situation und einer morphologischen Qualität des Werkes ist, sondern die zwischen einer operativen Erklärungsweise der physischen Prozesse und einer operativen Erklärungsweise der Prozesse der künstlerischen Produktion und Konsumtion. Eine Beziehung also zwischen einer *wissenschaftlichen Methodologie* und einer (expliziten oder impliziten) *Poetik*.

- 14 Edmund Husserl, *Cartesianische Meditationen*, Haag, M. Nijhoff, 1950, S. 82. Husserl hat einen sehr ausgeprägten Begriff vom Gegenstand als abgeschlossener Form, die als solche identifizierbar, aber doch „offen“ ist: „z. B. der Würfel lässt nach den unsichtigen Seiten noch vielerlei offen, und doch ist er schon als Würfel, und dann insonderheit als farbig, rauh und dergleichen im voraus aufgefaßt, wobei aber jede dieser Bestimmungen stets noch Besonderheiten offenlässt. Dieses Offenlassen ist vor den wirklichen Näherbestimmungen, die vielleicht nie erfolgen, ein im jeweiligen Bewußtsein selbst beschlossenes Moment, eben das, was den *Horizont* ausmacht“ (S. 83).
- 15 J. P. Sartre, *Das Sein und das Nichts*, Hamburg, Rowohlt, 1962. Sartre sieht auch die Entsprechung zwischen dieser für jede Art von Erkenntnis konstitutiven perzeptiven Situation und der kognitiv-interpretativen Beziehung zum Kunstwerk: „Selbst wenn man Prousts Genie auf die von ihm geschaffenen Werke einschränkt, kommt es nichtsdestoweniger der Unendlichkeit der Standpunkte gleich, die man diesem Werk gegenüber einnehmen kann und die man die ‚Unerschöpflichkeit‘ des Proust-schen Werkes zu nennen pflegt“ (S. 12).
- 16 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, S. 381-383.
- 17 A. a. O., S. 384.
- 18 Es ist zweifellos gefährlich, bloße Analogien aufzustellen; doch ist es ebenso gefährlich, aus einer für einfache Gemüter oder konservative Geister charakteristischen Furcht vor Analogien der Feststellung von Beziehungen zu entsagen. Wir möchten hier einen Satz von Roman Jacobson zitieren: „Denen, die vor gewagten Analogien gerne zurückschrecken, möchte ich sagen, daß auch ich gefährliche Analogien verabscheue: doch hebe ich die fruchtbaren Analogien“ (*Essais de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, S. 38). Eine Analogie hört auf ungerechtfertigt zu sein, wenn sie aufgestellt wird als Ausgangspunkt für eine dann folgende Überprüfung: das Problem liegt jetzt darin, daß die verschiedenen (ästhetischen oder anderen) Probleme

auf strengere *strukturelle Modelle* zurückgeführt werden sollen, damit so nicht mehr Analogien, sondern *Homologien* in der Struktur, strukturelle Ähnlichkeiten festgestellt werden. Wir sind uns darüber klar, daß die Untersuchungen dieses Buches noch diesseits einer *derartigen* Formulierung stehen, die eine strengere Methode, den Verzicht auf zahlreiche Ebenen des Werkes, den Mut zu einer letztlichen Verarmung der Phänomene zum Zwecke der Gewinnung eines handlicheren Modells erfordern würde.

- 19 Über dieses „éclatement multidirectionnel des structures“ s. auch A. Boucourechliev, „Problèmes de la musique moderne“, *NRF*, Dez. 1960–Jan. 1961.
- 20 Louis de Broglie, „Das wissenschaftliche Werk Albert Einsteins“, in: *Albert Einstein als Philosoph und Naturforscher*, a. a. O., S. 47.
- 21 Luigi Pareyson, *Estetica - Teoria della formatività*, a. a. O., S. 194ff. und ganz allgemein das 8. Kapitel („Lettura, interpretazione e critica“).

Form ah Engagement

- 1 *Ökonomisch-philosophische Manuskripte von 1844. Kritik der hegelischen Dialektik*. Aus demselben Text stammen auch die übrigen Marx-Zitate.
- 2 Zu diesem Typ gehört auch die Untersuchung von André Gorz, „Per una teoria dell'alienazione“, in: *La morale della storia*, Mailand, Il Saggiatore, 1960.
- 3 Vgl. J. Hyppolite, *Etudes sur Marx et Hegel*. Paris, Rivière, 1955. Wie schon der Aufsatz von Gorz ist auch dieser ein typisches Beispiel für eine Ausweitung des Begriffes „Entfremdung“ (durch Rückgang auf Hegel), wonach die Möglichkeit der Entfremdung ein ständiges Risiko in allen Gesellschaftstypen bleibt, auch wenn manche von den objektiven Bedingungen, die Marx als Ursache der Entfremdung festgestellt hatte, verändert worden sind.
- 4 Anscheinend hat auch Marx schon die Möglichkeit für ein Fortbestehen dieser Dialektik nach der Beseitigung der „ökonomischen“ Entfremdung gesehen: „Um zum Sozialismus als positiver Selbstbewußtheit des Menschen und einem realen Leben als positiver Realität zu gelangen, hat der Kommunismus dieses Moment durch die Unterdrückung der Religion und des Privat-eigentums vermitteln müssen; gerade als *Negation* der *Negation* aber ist er zur *Affirmation* geworden, und damit zum *wirklichen*, für die nächste geschichtliche Entwicklung notwendigen Moment der menschlichen Emanzipation und Wiedergewinnung. Der *Kommunismus* ist die notwendige Gestalt und das

energische Prinzip der nächsten Zukunft, aber der Kommunismus ist nicht als solcher das Ziel der menschlichen Entwicklung - die Gestalt der menschlichen Gesellschaft." (*Ökonomisch-philosophische Manuskripte von 1844, Privateigentum und Kommunismus*) Wir glauben diese Stelle ganz in dem oben angedeuteten Sinne auffassen zu dürfen: Ein revolutionäres Handeln, das durch Veränderung der sozialen Strukturen die Entfremdung beseitigt, ist möglich; damit werden die Grundlagen gesetzt für eine Befreiungsarbeit, die sich auch auf die ständig vorhandenen anderen Formen der Entfremdung an den Gegenstand richten muß.

5 Es kommt also darauf an, das Problem mit gutem Willen neu anzugehen, um klarzusehen; eine derartige Neuformulierung hatte schon Gianni Scalia in Nr. 4 von *Menabo* versucht, als er in seinem Artikel „*Della natura all'industria*“ fragte: „Ist man sich klar darüber, daß eine restriktive und anachronistische Interpretation des Marxismus mit ihren Voraussetzungen des Ökonomismus, der deterministischen Abwertung oder ‚humanistischen‘ Aufwertung des Überbaus, der ständigen Praxis einer Geschichtsschreibung der ‚Faktoren‘ (zugleich positivistischer und idealistischer Herkunft), der unannehbaren Eingrenzung der Entfremdungstheorie auf die ökonomische Entfremdung usw. die Ausdehnung und Komplizierung, die ‚Totalisierung‘ des Begriffes Industrie als eines seiner Konstitution nach strukturellen und ideologischen, ökonomischen und existentiellen Komplexes hat aus den Augen verlieren lassen?“ (S. 96). Aus den weiteren Ausführungen Scalias glaube ich folgende Überzeugung erschließen zu können: Daß heute jenseits der Widersprüche einer kapitalistischen wie einer sozialistischen Gesellschaft mit der Realität einer *industriellen Gesellschaft* zu rechnen ist, die vor Problemen einer neuen Ordnung steht (auf der Ebene der Entfremdung): gleichgültig, wie die wirtschaftliche Struktur dieser Gesellschaft sein mag, sie ist — technisch - eine industrielle Gesellschaft. Man braucht sich nicht zu verhehlen, welcher Irrtum aus einer Unterscheidung dieser Art entstehen könnte. Soziologen wie Raymond Aron schlagen sie vor, um gerade dadurch den Gegensatz zwischen Kapitalismus und Kollektivismus seines Sinnes zu entleeren; indessen ist unbestreitbar, daß der Begriff der Industriegesellschaft auf jeden Fall gültig ist und verwendet werden muß, auch wenn man der Unterscheidung zwischen den beiden Typen wirtschaftlicher Organisation ihre volle Aktualität erhalten will. Deshalb stammen auf den folgenden Seiten die Beispiele für Entfremdung nicht zufällig aus dem Bereich von Phänomenen, wie man sie in einer Industriegesellschaft findet und wie sie in jeder Industriegesellschaft auftauchen werden.

- 6 G. W. F. Hegel. *Phänomenologie des Geistes*. VI, C, c (*Das Gewissen. Die schöne Seele, das Böse und seine Verzeihung*), Theorie-Werkausgabe, Suhrkamp, Frankfurt 1970, S. 464ff.
- 7 J. Dewey, *An as Experience*, New York, Bald & Co.. 1934.
- 8 Ich möchte den Einwendungen der Philologen zuvorkommen: Es stimmt, daß Claudio Villa einen Schlager mit dem Titel *bimario* (Geleise) geschrieben hat. Doch macht die Banalität des Produkts (das immerhin neue, aus dem Repertoire des Gewohnten herausfallende Metaphern verwenden möchte) deutlich, wie leicht auch die neuen Bilder und das in Bilder übersetzte Bewußtsein der neuen Wirklichkeit, sobald sie in einen Konsumkreis eingefügt werden, zum Klischee werden können. Die Metapher des Zuges ist schon seit über einem Jahrhundert abgenutzt. Und schließlich ist es immer eine Frage der Genialität, das ist klar: Cendrars „La prose du transibérien“ ist mehr als die Geleise des Schlagers, und Montale gibt uns in „Addio fischi nel buio, cenni, tossi“ („Abschiednehmen, Pfiffe im Dunkeln, Winken, Husten“) einen Zug als unkontaminierte poetische Situation zurück. Was den Schlager betrifft, so ist die Verwendung von „abgenutzten“ Wörtern dort nicht nur unvermeidlich, sondern absichtlich: und ich muß hier verweisen auf die scharfsinnige Analyse des Schlagers als Ausdruck „schlechten Gewissens“ durch Michele L. Straniero, Sergio Liberovici, Emilio Jona und Giorgio De Maria (*Le canzoni della cattiva coscienza*, Mailand, Bompiani, 1964). die in einer gemeinschaftlichen Arbeit das Problem vom musikologischen, politischen, psycho-analytischen und historischen Standpunkt aus bearbeitet haben.
- 9 Eine Verteidigung des tonalen Systems, die gleichwohl Elemente für unsere Untersuchung beitragen kann, stammt von Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago 1959. Für eine geschichtliche Interpretation des Sinnes der Tonalität (so wie wir ihn verstehen) siehe hingegen den ausgezeichneten Aufsatz von Henri Pousseur, „La nuova sensibilità musicale“, in: *Incontri Musicali*, Nr. 2; siehe auch Niccolò Castiglioni, *Il linguaggio musicale*. Mailand, Ricordi, 1959.
- 10 Und hier wird klar, daß das Problem sehr viel komplizierter ist als die Generalisierung, die - in der Theorie - aus Bequemlichkeitsgründen und um einen Faden aus dem Gewebe der Untersuchung herauszulösen, mit ihm vorgenommen wurde. Was wir bestimmt haben - nicht zufällig am Beispiel Schönberg, d. h. an einem Künstler, der am Beginn einer bestimmten Entwicklung, an einem Knotenpunkt steht und dessen Bedeutung und Glaubwürdigkeit keinem Zweifel unterliegt -, ist der Akt einer Modellavantgarde, einer *Ur-Avantgarde* (wobei das „Ur“ nicht nur eine chronologische, sondern vor allem eine logische Ord-

nung meint). Mit anderen Worten, unsere Ausführungen wären problemlos und unwiderlegbar, wenn es an einem bestimmten Punkt der Kulturentwicklung nur einen einzigen avantgardistischen Akt gegeben hätte: In Wirklichkeit aber ist die moderne Kultur eine „Kultur der Avantgarden“. Wie also rechtfertigt sich eine solche Situation? Es gibt keine Unterscheidung mehr zwischen der verleugneten Tradition und der Avantgarde, die eine neue Ordnung einsetzt; so wie es ist, negiert jede Avantgarde eine andere Avantgarde, deren Gleichzeitigkeit es verhindert, daß sie schon Tradition im Verhältnis zu der, die sie ablehnt, *sein* könnte. Daher der Verdacht, daß aus einem gültigen Akt der *Ur-Avantgarde* eine *Avantgarde-Manier* entstanden sein und daß die Übernahme der Avantgarde-Rolle heute die einzige Möglichkeit sein könnte, in die Tradition einzutreten. Das ist die Situation, die von verschiedenen Seiten her (um die Situation in einer brutalen Formel zusammenzufassen) als neokapitalistische Konversion der künstlerischen Revolutionen verdächtigt wird: Der Künstler rebelliert, weil der Markt es von ihm verlangt, und seine Rebellion hat keinerlei Wert mehr, weil sie sich nun in der Ordnung einer Konvention vollzieht. Einen derartigen Verdacht äußern (mit allen für den Fall angebrachten kritischen Vorbehalten) z. B. zwei Aufsätze über die moderne Musik: Der im *Almanacco Bompiani* 1962 erschienene Überblick über die moderne Musik von Paolo *Castaldi* und Luigi Rognonis Beitrag zu der der elektronischen Musik gewidmeten Nummer von *La Biennale*. Auf diese kritischen Fragen sind zwei Antworten möglich (die übrigens in den beiden genannten Arbeiten berücksichtigt wurden): das, was angeprangert wird, ist vor allem die natürliche Dialektik zwischen Erfindung und Manier, die in der Geschichte der Kunst schon immer auftrat, wenn ein Künstler eine neue formale Möglichkeit, die eine tiefgehende Veränderung der Fühlweise und des Weltbildes implizierte, „erfand“, und sogleich ein Heer von Nachahmern diese Form, ohne die Implikationen zu erfassen, als leere Form verwendete und weiterentwickelte. Und gerade weil dieses Phänomen auftritt, und in einer Kultur wie der *unseren* so beschleunigt auftritt (weil in ihr die Möglichkeiten für Abnutzung und Konsum natürlich sehr viel größer sind), verbraucht ein Innovations-(Avantgarde-)Akt seine authentischen Möglichkeiten so schnell, daß, soll er nicht zur Manier werden, sogleich seine Negierung in einer anderen Innovation erforderlich ist. Diese zweite Dialektik kompliziert sich mit der ersten, so daß sich die scheinbaren Innovationen, die nichts weiter sind als manieristische Variationen über das Thema, mit den wirklichen Erneuerungen, die diese Variationen über ein Thema ge-

rade negieren, verflechten. Es kann sich dann erweisen, daß bestimmte, nun von vielen aufeinanderfolgenden Avantgarden negierte Formen eine Kraft in sich haben, die den neuen fehlt; was auch dann eintritt, wenn wir fähig sind, diese Formen in dem Schlußel, nach dem sie erfunden wurden, „wiederzulesen“, während die späteren Avantgarden sie insofern negierten, als sie unter anderen Gesichtspunkten zur Manier geworden waren. Nachdem dies klargestellt wurde, bedarf es noch einer weiteren Präzisierung: Das Verfahren der „Avantgarde“ ist zweifellos die augenfälligste Art, eine etablierte Situation anzugehen, um sie umzustürzen und ihre Ordnung aufzubrechen, doch ist es nicht der einzige Weg, diese Situation zu bekämpfen. Es gibt einen anderen, der scheinbar innerhalb der negierten Ordnung verbleibt, nämlich die parodistische Übernahme dieser Ordnung, ihre ironische Verwendung (und hier darf man, wie es bereits getan wurde, Strawinsky und Schönberg gegenüberstellen). Man kann, anders ausgedrückt, einen verbrauchten und entfremdenden Gemeinplatz dadurch bekämpfen, daß man die kommunikativen Modi, auf denen er beruht, auflöst, kann ihn aber auch dadurch exorzisieren, daß man ihn ironisch verwendet. Hier profiliert sich also eine Theorie der Parodie und der Ironie heraus, die sich versteht als heimliches Wirken gegen das revolutionäre, öffentliche Ungestüm der eigentlichen Avantgarde. Eine dritte - gefahrvolle, aber denkbare - Möglichkeit schließlich ist die Übernahme der mit einer Ordnung verbundenen Ausdrucksmodi zur Mitteilung von etwas, das Bewußtseinsakte hervorrufen könnte, die eines Tages diese Ordnung in Frage zu stellen vermögen. Das ist die von vielen angefeindete Möglichkeit, die Massenmedien in einem kritischen Geiste zu verwenden, um ein Prinzip der Bewußtseinsbeeinflussung da zu statuieren, wo der umstürzlerische Akt der Avantgarde Gefahr liefe, völlig unkomunikierbar zu werden, und bei Wiederholung als aristokratische Provokation erschien. Doch geht das Problem offensichtlich über die Grenzen dieser Darlegungen hinaus und kann deshalb hier nur ange deutet werden.

- 11 Ein Beispiel: Sicher war der Leser schon in einer der tristesten Situationen, die man erleben kann, der nämlich, in einem trüben Augenblick, möglicherweise an einem unbekannten Ort, in einer fremden Gegend, in einer Bar zu trinken, um die Zeit totzuschlagen, im unbewußten, gewöhnlich enttäuschten Warten auf etwas, das die Einsamkeit unterbrechen könnte. Sicher ist das eine sehr unerträgliche Situation, und dennoch gelingt es dem, der sich in ihr befindet, fast stets, sie erträglich zu finden, wenn er sie als eigentlich sehr „literarisch“ auffaßt. Warum?

Weil eine ganze Literatur uns an die Konvention gewöhnt hat, daß, wenn ein Mensch allein in einer Bar sitzt und trinkt, bald irgendein Ereignis eintreten wird: Im Kriminalroman wird es das Auftauchen einer platinblonden Schönen sein, bei Hemingway eine weniger aufregende Begegnung, ein Gespräch, eine Offenbarung des „Nichts“. Eine bestimmte erzählerische Ordnung sieht also, nunmehr institutionalisiert, vor, daß, sobald jemand alleine in einer Bar sitzt und trinkt, etwas passieren muß. Hier wird deutlich, daß ein in sich völlig bedeutungsloser, nichtiger Vorgang, ein Vorgang, der als solcher erkannt werden müßte, damit wir uns der trostlosen Umgebung, in der wir uns, wenigstens im Augenblick, befinden, bewußt werden könnten, *Ordnung annimmt* und zu einem akzeptierbaren Übel wird; er wird aber als bedeutungsvoll empfunden, dank einer Mystifikation durch die Anwendung von Erzählstrukturen, die stets eine Lösung für eine Prämisse, einen ordnungsgemäßen Schluß, ein Ende für einen Anfang fordern und nicht zulassen, daß ein Anfang ohne Ende bleibt (wofür hingegen gewisse Formen der Erzählung und des Films - man denke an Antonioni - sich schließlich entschieden haben, weil es sich in der Wirklichkeit tatsächlich so verhält und es darum nur rechtens ist, daß die Kunst uns diese Wirklichkeit zeigt, ohne uns dadurch zu trösten, daß sie uns das Almosen eines Finales, einer Rückkehr zur Tonika, für alles, was wir anfangen, schenkt).

- 12 Zum Begriff Gestaltungsmodus (*modo di formare*) verweise ich auf Luigi Pareysons *Estetica*.
- 13 Mir scheint, daß Vittorini das, was wir eben zu analysieren versuchen, sehr gut herausarbeitet, wenn er, in der vorhergehenden Nummer des *Menabò*, sagt, daß „die Erzählkunst, die das Gewicht ihrer Verantwortung gegenüber den Dingen völlig auf die Ebene der Sprache konzentriert, heute eher eine geschichtlich wirksame Bedeutung annimmt als jede Literatur, die an die Dinge in der Allgemeinheit eines angeblichen vorsprachlichen Inhalts herangeht, indem sie sie in den Kategorien von Themen, Fragen usw. behandelt“ (S. 18).
- 14 Man begreift nun, worin die substantielle Ambiguität eines im übrigen sehr verdienstvollen Films wie *Rocco e i suoi fratelli* besteht: Ein äußerst aktuelles Thema, erfaßt in allen seinen Widersprüchen (man denke an die Eingliederung der Südtitaliener in die Industriekultur Norditaliens; die Anpassung ihrer ethischen Schemata an die einer städtischen Industriekultur ...), wurde praktisch verspielt durch eine „melodramatische“ Behandlung, die die Thematik in den Umkreis einer Erzählung in der Art des 19. Jahrhunderts zurückführte. Anfang, Krise und bewegtes Geschehen, Finale mit Katharsis: Das Publikum

konnte beruhigt und zufrieden von diesem Film weggehen. War da aber irgend etwas, mit dem es nach dem Willen des Regisseurs hätte zufrieden sein sollen? Ich glaube nicht. Also hatte die Erzählstruktur die Hand des Autors geführt und ihn dazu gebracht, unter der unwahren Hülle eines anprangernden Films einen Film des Konsums und der psychologischen Befriedung zu drehen. Nun ein gegensätzliches Beispiel: Rosis *Salvatore Giuliano*. Scheinbar handelt es sich um gute realistische Schule, doch bemerkt der Zuschauer sehr bald, daß in dieser Folge von „Fotografien“ der Realität etwas steckt, das ihn verwirrt, nämlich die beständige Verwendung des *flash-back*: Plötzlich weiß man nicht mehr, in welcher Phase der Handlung man sich befindet, und hat den Eindruck, daß man, um den Film gut zu verstehen, schon von Anfang an alle Fakten besser kennen mußte, als man dies tut. In Wahrheit aber ist es so, daß die Fakten über die Geschichte Giulianos, über die wahre Natur seiner Beziehungen zur Mafia oder zur Polizei, oder jener der Polizei zu den Carabinieri, oder Giulianos zu Pisciotta usw., niemandem genau bekannt sind. Wir werden so gewahr, daß die besondere Erzähltechnik zum eigentlichen „Inhalt“ des Films wird und seine wichtigste Aussage darstellt: Dem Zuschauer wird eine dunkle Geschichte erzählt, und zwar von einem Autor, für den sie genauso dunkel ist und der den Zuschauer nicht täuschen möchte, indem er ihm eine falsche Klarheit über Fakten gibt, die eben nicht klar sind, sondern ihm diese begründeten Zweifel belassen will. Der Regisseur scheint also zuzulassen, daß sein Film von der *Situation montiert* wird, und *montiert nicht die Situation* durch den Film. Er führt das zu Ende, was unter einem experimentelleren Gesichtspunkt schon Godard in *A bout de souffle* getan hatte, einem Film, dessen Schnitt vom Helden selbst zu stammen schien, da er die gleiche psychische Dissoziation zeigte, die gleiche Grundlosigkeit der Gesten, die gleichen irren Seltsamkeiten. Vom Film wird hier gesprochen, weil er uns heute die klarsten und augenfälligsten Beispiele für eine solche ausdruckstragende Verwendung der technischen Struktur geben konnte. Um aber zur Erzählung zurückzukehren: Man denke an einen Roman wie Johnsons *Mutmaßungen über Jakob*, in dem die innere Gespaltenheit des Autors, die ihrerseits die moralische, territoriale und politische Gespaltenheit der beiden Deutschland zum Ausdruck bringt, sich auf die Erzähltechnik selbst überträgt.

15 Alain Robbe-Grillet, *Argumente für einen neuen Roman*, München, Carl Hanser, 1965, S. 19ff.

16 Vgl. unser „Il tempo di „Sylvie“, in: *Poesia e Critika*, Nr. 2.

17 *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

- 18 „Poesia informale“ in: *I Novissimi*, Mailand 1961. Und da, wo Sanguineti einen kulturellen Sumpf durchquert und alle durch Tradition und Kultur kompromittierten Wörter und Sätze aufnimmt, geht Nanni Balestrini durch den Sumpf des Alltagslebens mit seinen Zeitungen, öffentlichen Ankündigungen und Gesprächsfetzen. Man kann, glaube ich, sagen, daß jemand, der in den Versuchen Balestrinis eine Manifestation des Dadaismus sieht (es ist hier die Rede von den handgeschriebenen Gedichten, nicht von den elektronischen, die andere Probleme bieten), außer acht läßt, daß der Dada, wenn er die Wörter zerlegt und anders zusammensetzt, dies tut, um dadurch den Leser, indem er die Ordnung seiner konkreten logischen Denkschemata durcheinanderbringt und ihn durch eine überraschende und fruchtbare Unordnung stimuliert, zu provozieren. Balestrini behält, auch wenn er sagt, daß er eine Reihe von freien und ungebundenen Interpretationen stimulieren möchte, dennoch ein dem Ganzen zugrunde liegendes Bewußtsein davon, daß er die Unordnung nicht erzeugt, indem er die Ordnung umstürzt, sondern sie anstelle der Ordnung entdeckt.
- 19 Hier könnte man sich fragen, warum eine Literatur, die von unserer sozialen Situation redet, nur negativ, also Übernahme einer in Krise befindlichen Sprache zum Zwecke des Erfassens der Krise bestimmter Beziehungen durch sie, sein kann; während dann, wenn dieselbe Sprache, die mit der gleichen Unbestimmtheit und Ambiguität der Strukturen auftritt, als das Bild einer epistemologischen Situation (als mögliches Bild eines möglichen Universums oder einer möglichen Stellung von uns im Universum) gesehen wird, sie eine positive Konnotation bekommt (so daß es skandalös erscheinen könnte, daß man über den Menschen nur dramatisch zu reden vermag und über die Welt nur in fast optimistischen Termini). In Wirklichkeit ist es so, daß die Richtung, in der die moderne Kultur am positivsten arbeitet, die einer naturwissenschaftlichen Bestimmung der Welt, in der wir leben, ist; die Indetermination, die uns von den naturwissenschaftlichen Methodologien gepredigt wird, führt zwar zur Krise einer Metaphysik, bringt aber keine Krise für uns als handelnde Menschen, gerade weil sie es uns ermöglicht, an der Welt und in der Welt zu arbeiten. Wenn die Kunst diese Situation zum Ausdruck bringt, drückt sie im Grunde ein positives Moment unserer Kultur aus. Begriffe wie Unbestimmtheit, Wahrscheinlichkeit, Komplementarität, die sinnvoll sind im Hinblick auf ein Eingreifen in die nukleare Welt, ermöglichen es uns, einige Operationen, wie etwa die Atomspaltung, die an sich einen Erfolg darstellt, auszuführen. Der Mißerfolg, das Scheitern, die Aporie treten auf, wenn auf der Ebene der mora-

lischen und politischen Fakten versucht wird, die Atomspaltung zu verwerten. Hier sind unsere Ziele unpräzis, hier stoßen sich Vorstellungen aus dem 19. Jahrhundert, wie Macht und Realpolitik, mit neuen Anschauungen über das Zusammenleben der Völker: Hier ist wirklich etwas, das nicht funktioniert, hier beginnt man von neuem von Entfremdung zu sprechen; und, gleichviel ob zu Recht oder zu Unrecht, hier drückt sich ein Unbehagen aus, von dem die Sprache, in der wir reden, der entfremdende Spiegel werden muß.

Die Rolle des Lesers

- 1 Dieser Artikel wurde später als das erste Kapitel von *Opera Aperta - Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* (Mailand: Bompiani, 1962) veröffentlicht.
- 2 Ich benutze den Begriff „Pragmatik“ im gegenwärtig üblichen Sinne. Danach beschäftigt sich die Pragmatik nicht nur mit der Interpretation von Index-Ausdrücken, sondern mit der „wesentlichen Abhängigkeit der Kommunikation in natürlichen Sprachen von Sprecher und Hörer, vom linguistischen Kontext und dem extralinguistischen Kontext ... von der Zugänglichkeit von Hintergrundwissen, von der Bereitschaft, dieses Hintergrundwissen zu erlangen und vom guten Willen der am kommunikativen Akt Beteiligten“ (Bar-Hillel, 1968:271; vgl. auch Montague, 1968, Petöfi, 1974).
- 3 *L'œuvre ouverte* (Paris: Seuil, 1966).
- 4 Interview von Paolo Caruso in „Paese sera-libri“ (20. 1. 1967). Nachgedruckt in „Conversazioni con Levi-Strauss, Foucault, Lacan“, ed. Paolo Caruso (Mailand: Mursia, 1969).
- 5 Roman Jakobson und Claude Lévi-Strauss, „Le Chats“ de Charles Baudelaire“, „L'Homme“ (Januar 1962).
- 6 Dieser Begriff vom Modell-Leser kann auch aus anderen Texttheorien extrapoliert werden. Vgl. z. B. Barthes (1966), Riffaterre (1971), Schmidt (1973, 1976), und van Dijk (1976c), der „Dialog“-Charakter von Texten wurde schon von Bachtin vertreten.
- 7 Zu einer Definition von Fiktionalität vgl. Barthes (1966), van Dijk (1976a, 1976c) und Schmidt (1976). Für einen kritischen Überblick der traditionellen Vorstellungen vgl. Scholes und Kellogg (1966).
- 8 Vgl. Petöfi (1976a, 1976b). Vergleiche auch bezüglich einer weiteren Unterteilung zwischen *Tiefenstruktur, künstlicher Struktur* und *Manifestationsstruktur*, Greimas und Rastier (1968).
- 9 Vergleiche Barthes (1966) über die Erzählung als „grande phrase“. Vergleiche auch Todorov (1969) und van Dijk (1972). Nach Greimas (1973) ist eine bestimmte semantische Einheit (z. B. „Fischer“) im Innern seiner semantischen Struktur ein po-

tentielles narratives Programm: Der *Fischer* trägt offensichtlich alle Möglichkeiten seines Handelns in sich, alles, was man an Verhalten von ihm zu erwarten hat; durch seine Stellung in der diskursiven Isotopie spielt er eine thematische Rolle, die für die Erzählung verwendbar ist. Die Romanfigur entfaltet ihre vollständige Gestalt erst auf der letzten Seite dank des Erinnerungsvermögens des Lesers.

- 10 Ein weiterer Rahmen bei Peirce ist die Situation „wie man einen Apfelkuchen bäckt“ (CP, I.341). Ich bin nicht sicher, daß der Begriff „frame“ (Szenographie) den gleichen Wert hat wie bei Bateson (1955) und bei Goffman (1974). Die Antwort scheint positiv zu sein, wenn Goffman sagt, daß „es einen Sinn gibt, in dem das, was für den Golfspieler das Spiel darstellt, Arbeit für den Golfjungen bedeutet“ (1974: 8); aber „frames“, wie sie von Bateson vorgeschlagen werden, sind eher eine metatextuelle Umrahmung von Textsituationen, um sie verständlich zu machen. In diesem Sinne sind sie den *Gattungsregeln* ähnlicher („Achtung, das ist ein Witz“ oder „diese Situation ist entsprechend einer doppelten Verbindung strukturiert ...“).
- 11 Das Lexem ist folglich eine virtuelle semeische Organisation, die, von seltenen Ausnahmen abgesehen ... nie als solche im Diskurs verwendet wird. Jeder Diskurs ist von dem Augenblick an, da er seine eigene semantische Isotopie zu erkennen gibt, nur eine sehr partielle Ausnutzung der beträchtlichen Möglichkeiten, die der lexematische Thesaurus bietet; wenn er auf seinem Weg forschreitet, so hinterläßt er Figuren der Welt, die er verworfen hat, die jedoch ihre virtuelle Existenz fortsetzen, bereit, bei der geringsten Anstrengung des Gedächtnisses wieder-aufzuerstehen (Greimas, 1973: 170).
- 12 Christine Brooke-Rose (persönliche Kommunikation) gibt an, daß der folgende Satz Ambiguitäten ausschließen würde: „Charles fuhr seinen Hund zweimal am Tag aus. John auch.“ Das bedeutet, daß in Beispiel 6 eine der ersten Bewegungen des Interpreten darin besteht, die intertextuelle Szenographie „Ehebruchsdreieck“ zu erwecken, da Tausende von Texten eine solche Situation aufzeichnen. Im Gegensatz dazu berichtet kein Text (soweit man sich erinnern kann) die Geschichte einer krankhaften Leidenschaft zweier Männer für den gleichen Hund, und es ist ausreichend, die allgemeine Szenographie „*seinen eigenen Lieblingshund ausführen*“ zu aktivieren. So tritt keine Zweideutigkeit auf.
- 13 Siehe van Dijk (1976b: 50) zu einer Beschreibung möglicher Attribute von Topiks. Dort findet man eine wahrscheinliche Strategie mit provisorischen Topiks. Manchmal wird, im Gegensatz dazu, der Topik durch Ausdrücke wie „Das wichtigste Problem

- ist ... „, usw. deutlich gemacht (*Topik-Anzeiger*). Bezuglich Genres als Topiks siehe Culler (1975, Kap. 7).
- 14 Vgl. Greimas (1973: 170) und seinen Begriff vom *parcours figuratif*. Vgl. auch Grupe d'Entrevernes (1977: 24) und van Dijk (1975) über „Schlüsselwörter“ (key words).
 - 15 Das Konzept der Isotopie geht weit über die Ebene der diskursiven Strukturen hinaus. Es ist möglich, auf jeder Textebene Isotopien aufzustellen. Vgl. Kerbrat-Orecchioni (1976) zur Klassifikation semantischer, phonetischer, prosodischer, stilistischer, „énonciativer“, rhetorischer, präspositionaler, syntaktischer und narrativer Isotopien.
 - 16 Zu einem Überblick in dieser Frage vgl. Ehrlich (1955).
 - 17 Vgl. z. B. die Analyse von Roussels *Nouvelles Impressions d'Afrique* von Kristeva (1970: 73ff.).
 - 18 Vgl. Knsteva (1969; 1970). Vgl. auch den Begriff des *proairetic code* bei Barthes (1970).
 - 19 Außerdem gibt es eine dritte falsche Anforderung an Zusammenarbeit. In dieser dritten Situation gibt der Sender falsche Ansatzpunkte an den Empfänger, um seinen Willen zur Zusammenarbeit zu erregen. Dabei zieht (oder stößt) er ihn auf einen falschen Weg und läßt ihn weitergehen, bis er einen Punkt erreicht, an dem er nicht zurückkann. Hier wird keine der Erwartungen des Lesers durch den Endzustand der Geschichte bestätigt, aber der Leser ist zu weit gelangt, um das Ausmaß der Zusammenarbeit und die andere Geschichte, die von ihm entwickelt wurde, zu tilgen. An diesem Punkt aber erregt der Autor, anstatt sich darauf zu beschränken, die Selektionen des Lesers zu verurteilen, die falsche Geschichte des Lesers noch mehr, als wäre darin unabhängig von der direkten Ablehnung, die der Text den falschen Vorhersagen entgegenstellte, etwas Wahres enthalten. Solch eine Geschichte würde ein pragmatisches, unglückliches Ende haben, aber sie würde einen Text über die pragmatischen Verfahren bei der Entstehung des Textes und seiner Interpretation repräsentieren. Das geschieht z. B. in *Un drame bien parisien*.
 - 20 Daß er in einem Zimmer schlief (in den vorhergehenden Abschnitten heißt es nur, daß er in einem Bordell schläft), wird durch die allgemeine Szenographie - „in einem Bordell schlafen“, deutlich gemacht. Der Verdacht, daß er ein Portier war und kein Kunde, wird schon durch eine andere allgemeine Szenographie ausgeschlossen, denn vorher wurde schon gesagt, daß die Handlung am späten Morgen stattfindet.
 - 21 In *Semiotik* (3.6) entwickelte ich eine Typologie von Arten der Zeichenproduktion. Da einen Text zu interpretieren bedeutet, vom Ausdruck beginnend, seinen Inhalt zu aktualisieren, wäre

es interessant, zu bestimmen, welche Arten der Produktion in den verschiedenen Boxen von Abb. 3 enthalten sind. Solch eine Frage geht über die Grenzen der gegenwärtigen Diskussion hinaus, man kann aber sagen, daß bei der Aktualisierung der verschiedenen interpretativen Ebenen alle in Tafel 39 von *Semiotik* aufgeführten Arten im Prinzip umfaßt werden. Beim Umgang mit einem verbalen Text ist man im wesentlichen mit *Repliken* von *Kombinationseinheiten* beschäftigt, aber in Box 3, auf der Ebene der linearen Manifestation kann man viele programmierte Stimuli und Pseudokombinationseinheiten auf der grammatischen Ebene und der Ebene ihrer phonetischen Aktualisierung finden. Sucht man Schlüsselwörter, um versuchsweise Texttopiks zu umreißen, handelt der Leser mit Wörtern, die als *Symptome* und *Anhaltspunkte* genutzt werden. Intertextuelle Szenographien sind eine Frage der *Stilisierung*, während ausdrücklich intertextuelle Zitate Fälle von *Ostension* darstellen. Die zeitliche Folge von Makropositionen auf der Ebene narrativer Strukturen - da es zeitorientierte Sequenzen betrifft - bezieht Phenomena der *Vektorialisierung* ein.

In modernen Romanen, in denen die Struktur der Geschichte ideologische Haltungen aufzeichnet, oder eine mögliche Form der Welt suggeriert, gibt es Phenomena von *Projektionen* und *Zeichen*, die von der *ratio difficilis* beherrscht werden. Das geschieht auf der-Ebene der narrativen Strukturen und auch auf der Ebene der diskursiven Strukturen, wenn temporale oder kausale Verlagerungen in der Organisation des manifestierten Ereignisverlaufes tieferliegende Widersprüche in der Organisation von Weltstrukturen widerspiegeln. Diese versuchsweise unternommenen Überlegungen zielen auf eine mögliche kritische Interpretation von konkreten Texten hin.

Die Struktur des schlechten Geschmacks

- \ Ludwig Giesz deutet in seiner *Phänomenologie des Kitsches. Ein Beitrag zur anthropologischen Ästhetik*. Heidelberg 1960, Kap. II: „Allgemeinheit des Kitsches“, auf einige Etymologien des Ausdrucks hin. Der ersten zufolge (Kluge-Götze) geht der Ausdruck auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts zurück: „Kitsch, Schund, namentlich von Bildern, von München ausgegangen. Wenn dort englisch-amerikanische Käufer für ein Bild nicht viel anlegen wollten, verlangten sie eine Skizze, a sketch. Daraus wird Kitsch zunächst in Kunstkreisen der siebziger Jahre.“ (Giesz, a. a. O., S. 21) Daraus sei der deutsche Ausdruck hervorgegangen, zur Bezeichnung von vulgärer künstlerischer Ausschußware für Käufer, die auf einfache ästhetische Erfahrungen aus sind. Im mecklenburgischen Dialekt gab es jedoch

schon das Verb „kitschen“ für „Straßenschlamm zusammen-scharren“. Eine weitere Bedeutung des Verbs „kitschert“ sei „neue Möbel auf alt zurichten“, während es das Verb „etwas verkitschen“ für „etwas billig losschlagen“ gibt.

- 2 Walther Killy, *Deutscher Kitsch. Ein Versuch mit Beispielen*. Göttingen 1962. Der Essay Killys ist die Einleitung zu einer Sammlung charakteristischer Auszüge aus der deutschen Literatur. Die für das *pastiche* verwendeten Autoren sind der Reihenfolge ihrer Zitate nach: Werner Jansen, Nataly von Eschtruth, Reinhold Muschler, Agnes Günther, Rainer Maria Rilke, Nathanel Junger, Wilhelm Schäfer und nochmals Agnes Günther.
- 3 Hermann Broch, „Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches“, in: ders., *Dichten und Erkennen. Essays I* Zürich 1955, S. 295-310; jetzt in: *Kommentierte Werkausgabe*, Frankfurt am Main, Band 9/2: *Schriften zur Literatur 2. Theorie*, S. 170f.
- 4 Luigi Pareyson unterscheidet in / *teorici dell'Ersatz* (erschienen in *De Homine*, 5-6, 1963; diese kurze Schrift greift jedoch die bereits in der *Estetica* entwickelten theoretischen Themen wieder auf) in der Polemik gegen eine friedfertige Anerkennung der „Konsumierbarkeit“ des künstlerischen Produkts zwischen der allgemeinen *artisticità* [Kunstfertigkeit], die alle menschliche Arbeit durchdringt, und der Kunst als „Gipfel und Höhepunkt“ dieser Einstellung, als „Norm und Vorbild“, Erziehung des Geschmacks, Vorschlag neuer Formbildungsweisen, absichtliches Operieren, bei dem um der Form willen geformt wird. Die Produktionen der Kulturindustrie wären demnach eine Manifestation der *artisticità* und als solche dem Verbrauch unterworfen. Natürlich hat Pareyson (wie aus dem Zusammenhang seines ästhetischen Denkens klar wird) nicht die Absicht, jene Kunstwerke als Operationen der *artisticità* zu definieren, die aufgrund einer Poetik oder der allgemeinen Tendenz einer geschichtlichen Epoche bewußt auf heteronome Zwecke zielen (pädagogische, politische oder utilitaristische): In diesen Fällen liegt in dem Maße Kunst vor, wie der Künstler dieses Vorhaben in einer *dem* Werk inhärenten Formbildung erhärtet hat.
- 5 R. Egenter, *Kitsch und Christenleben*. Ettal 1950 (zitiert bei Giesz, a. a. O., S. 23f., 117 Anm.).
- 6 Clement Greenberg, „Avantgarde and Kitsch“, jetzt in: Rosenberg/White (eds.), *Mass Culture*, Clencoe 1960.
- 7 Dies ist das Thema des „Todes der Kunst“, über das wir im Essay „Due ipotesi sulla morte dell'arte“ [Zwei Hypothesen über den Tod der Kunst] in: *Il Verri* 8, 1963, gesprochen haben. Auch hier sieht man, wie der Überschuß der Poetik über das Werk sich innerhalb ein und derselben historisch-anthropologischen Situation dialektisch mit den Phänomenen der Massen-

kultur und der Kulturindustrie verknüpft.

- 8 Im *Salon de 1859* (*Oeuvres complètes*, ed. Le Dantec/Pichois Paris (La Pléiade) 1961, p. 1025-1098) zeigt Baudelaire eine deutliche Beunruhigung über den Anspruch der Fotografie, sich an die Stelle der Kunst zu setzen, und er ermahnt die Fotografen, sich mit der zweckgebundenen Aufzeichnung von Bildern zu befassen, statt die Phantasie usurpieren zu wollen. Ist es nun aber die Kunst, welche die Industrie ermahnt, sich von ihrem Gebiet fernzuhalten, oder ist es die Industrie, welche die Kunst dazu treibt, sich andere Bereiche zu suchen? Zu Baudelaire als typischem Beispiel eines Künstlers, in dem sich die Widersprüche der neuen Lage regen, vgl. Walter Benjamin, „Über einige Motive bei Baudelaire“, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 8, 1939-40, S. 50-89, Abschnitt XI.
- 9 Vgl. Gerhart D. Wiebe, „Culture d'élite et Communications de masse“, in: *Communications*, 3. Wiebe schlägt vor, die Eigenschaften der Kunst und die der Kommunikation (auch wenn sie häufig im selben Produkt vereint zu sein scheinen) zu unterscheiden, um eine strengere Forschungsmethode zu entwickeln. Allerdings erscheint der Begriff, den er dann von der Funktion der Massenmedien erarbeitet, leidlich „integriert“: „Ich möchte die Hypothese aufstellen, daß die populären Fernsehprogramme die Funktion einer psychischen und sozialen *Regulierung* erfüllen, d. h. zur Aufrechterhaltung des Gleichgewichts in einem Milieu dienen, das viel unruhiger ist, als wir annehmen [...]. Die Leute würden nicht so viel Zeit vor diesen Programmen zubringen, wenn diese nicht gewisse Bedürfnisse befriedigten, nicht bestimmte Spannungen lösten, nicht bestimmte Wünsche erfüllten.“ Sind diese optimalen *Funktionen* einmal definiert, so wird es ein leichtes, mit strengen Kriterien über den Kunstcharakter (*artisticità*) eines Produktes zu urteilen. Das bedeutet, daß die Ideologie der „Integrierten“ ebenso unspezifisch sein kann wie die der „Apokalyptiker“ - nur daß ihr das Problembewußtsein fehlt.
- 10 Vgl. Dwight MacDonald, *Against the American Grain*. New York 1962, S. 40-43.
- 11 „[...] als ob nicht die Kulturgüter eben durch ihre Pflege in Schlechtes sich verwandelten [...]“ Theodor W. Adorno, „Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“, in: ders., *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main 1973, *Gesammelte Schriften* 14, S. 19.
- 12 Vgl. den in Anm. 11 zitierten Essay.
- 13 Für eine Vorstellung vom Kunstwerk als „System von Schichten“ vgl. René Wellek und Austin Warren, *Theory of Literature* (1942; ⁵1963) [deutsch: *Theorie der Literatur*. Übersetzt von E.

und M. Lohner. Frankfurt am Main/Berlin 1963], besonders Kap. XII., das von René Wellek stammt, der sich auf die Erfahrungen des Prager Linguistenkreises stützt. Dieser Hinweis ist wichtig, weil wir später die Untersuchung unter Bezugnahme auf die Position Roman Jakobsons wieder aufnehmen.

- 14 Für den Begriff „Formbildungsweise“ [„modo di formare“] beziehen wir uns auf die *Estetica* von Luigi Pareyson. Zu den anschließenden Bemerkungen verweisen wir insbesondere auf die reichhaltige Phänomenologie, die Pareyson (im Kapitel „Compiutezza dell' Opera d'arte“ [„Vollendung des Kunstwerkes“]) hinsichtlich der Verhältnisse zwischen den Teilen und dem Ganzen eines Werkes entwickelt hat, sowie auf das Kapitel „Esemplarità dell'opera d'arte“ [„Beispielhaftigkeit des Kunstwerkes“], wo er davon handelt, wie das Kunstwerk, Nachahmungen, Schulen, Normen und Operationsweisen hervorzu bringen vermag.
- 15 Für die folgende Analyse verweisen wir auf das Kapitel *Offenheit. Information, Kommunikation* unseres Buches *Das offene Kunstwerk*. Die Elemente einer Informationstheorie, auf die Bezug genommen wird, werden hier jedoch in den Umkreis einer Kommunikationstheorie eingefügt. Dies galt zwar auch schon für den früheren Text, aber hier soll sie deutlicher gemacht werden, weil an der früheren Stelle das Interesse eher bei einer allgemeineren Darstellung der Informationstheorie lag, die auch eine Kommunikationstheorie einschloß. Die Informationstheorie läßt sich auf eine recht weit gefaßte Definition der Botschaft anwenden, die auch die Phänomene der materiellen Welt einschließt. In diesem Sinn kann sie mit objektiven Mitteln die quantitative Information bestimmen, welche eine als autonome Struktur aufgefaßte Botschaft anbietet. Sobald diese Botschaft aus Elementen besteht, die Kommunikationssymbole darstellen, welche von menschlichen Gruppen verwendet werden, läßt sich weder die Eigenart der Botschaft noch der Code bestimmen, auf der sie beruht, ohne daß auf botschaftsexterne Elemente Bezug genommen wird, z. B.: *Wer sendet?* und *Wer empfängt?* Das war in *Das offene Kunstwerk* gemeint, wenn dort das unterschiedliche Informationspotential eines Weihnachtsglückwunsches betont wurde, je nachdem, ob er von einem Freund oder vom Ministerpräsidenten der UdSSR stammt (wobei der Empfang einer bestimmten Anzahl *bits* — die aufgrund eines gewöhnlichen Morsecodes informationstheoretisch ableitbar sind, unter allen Bedingungen objektiv gültig und deshalb elektronisch in physikalische Einheiten übersetzbare sind — nun insfern historisiert und situiert wird, als er anhand des Begleitsystems von Annahmen bewertet werden muß, mit dem der

- Empfänger die Botschaft decodiert). Die Hervorhebung der Informationstheorie erlaubt uns überdies, die informationstheoretischen Analysen auf strukturalistische Untersuchungen der Linguistik zu übertragen. So beziehen wir uns denn für die gesamte nachfolgende Analyse auf die Arbeiten von Roman Jakobson, und zwar insbesondere auf die Sammlung von Studien (ursprünglich in verschiedenen Sprachen abgefaßt), die Nicolas Ruwet unter dem Titel *Essai de linguistique générale*, Paris 1963, herausgegeben hat [Nachdruck 1981 in Collection „Double“, Nr. 9, A. d. Ü.].
- 16 *Langue* wird hier natürlich im Sinne Saussures verstanden: als „soziales Produkt der Fähigkeit zu menschlicher Rede und ein Ineinandergreifen notwendiger Konventionen, welche die soziale Körperschaft getroffen hat, um die Ausübung dieser Fähigkeit durch die Individuen zu ermöglichen“. [*Cours de linguistique générale*. Paris 1972, ¹⁹⁸³, S. 25; deutsch: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Übersetzt von Herman Lommel (nach der franz. Ausgabe von ¹⁹²²), Berlin 1967, S. 11]. „Nach McKay ist das Schlüsselwort der Kommunikationstheorie der Begriff der vorgeordneten Möglichkeit; die Linguistik sagt das-selbe. [...] Heute können wir dank der Behandlung der Codierungsprobleme durch die Kommunikationstheorie der Saussureschen Dichotomie zwischen *langue* (Sprache) und *parole* (Rede) eine neue Fassung geben, die viel genauer ist und ihr ei-nen neuen operativen Wert verleiht. Umgekehrt kann die Kom-munikationstheorie in der modernen Linguistik unter den viel-fältigen und komplexen Aspekten des sprachlichen Codes reichhaltige Informationen über die Schichtstruktur finden.“ (Ja-kobson, a. a. O., S. 90 und, für das Problem im allgemeinen, das Kapitel V: „*Linguistics and Communication Theory*“, 1961).
- 17 Jakobson, a. a. O., ed. Ruwet, S. 47. [deutsch: „Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen apathischer Störungen“ (1956), in: R. Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, herausgegeben und eingeleitet von Wolfgang Raible, übersetzt von Regine Kuhn. München 1974, S. 120f.]
- 18 Jakobson, a. a. O., ed. Ruwet, S. 48-49 [deutsch: a. a. O., S. 121f.]. Jakobson scheint uns hier jedoch die Selektionsord-nung von der Kombinationsordnung zu scharf abzugrenzen. Offensichtlich gehorcht auf die syntaktische Struktur einer Reihe von Vorschriften, die auf den Code zurückgehen, und diese Vorschriften bestimmen eine syntaktische Anordnung so, daß sie den verschiedenen ausgewählten Termini einen ge-nauen Ort zuweisen. Folglich impliziert auch die Bezugnahme auf den Kontext eine Bezugnahme auf den Code, und die Be-zugnahme auf die syntaktische Struktur trägt zum semantischen Verstehen bei.

- 19 Jakobson, ed. Ruwet, a. a. O., S. 91.
- 20 Die Begriffe des Codes und der Decodierung sind auch auf Kommunikationen eines nichtsprachlichen Typs anwendbar. z. B. auf eine visuelle oder eine musikalische Botschaft als Organisation von Wahrnehmungsreizen. Ist aber bei solchen Botschaften auch eine Decodierung auf semantischer Ebene möglich? Der Fall ist einfach, wenn es sich um figurative oder jedenfalls symbolische Malerei handelt (bei der es semantische Bezüge von der Art der Imitation gibt oder solche, die auf ikonographische Konventionen zurückgehen. Auch wenn er weniger zwingend ist als das Sprachsystem, kann es einen Interpretationscode geben, der auf einer kulturellen Überlieferung beruht, in der sogar die Farbe eine konkrete Bezugnahme anzeigen). Was die Musik angeht, so spricht Claude Lévi-Strauss (Georges Charbonnier, *Entretiens avec C.L.S.*, Paris 1961) von ihr als einem Bedeutungssystem, insofern als sie sich auf eine Grammatik bezieht (die Grammatik der Tonalität oder der Zwölftonmusik); bei der seriellen Musik ist er sich dagegen bewußt, daß der Begriff eines Systems von Signifikaten nicht länger gilt. Er entwickelt die Hypothese, daß hier Regeln der Prosodie und keine sprachlichen Regeln realisiert werden: „[...] denn das Wesen der sprachlichen Regeln liegt darin, daß wir mit Lauten, die an sich arbiträr sind, eine Differenzierung der Bedeutungen erreichen, und diese Laute sind in einem System von binären Oppositionen integriert.“ In der seriellen Musik dagegen „bleibt zwar der Begriff der Opposition erhalten, aber nicht die Artikulation der Opposition im System. In diesem Sinn erscheint mir der Code eher expressiv als semantisch“ (S. 127-128). Der Einwand von Lévi-Strauss ist wichtig. Er bezieht sich auch auf die abstrakte Kunst, betrifft sogar die tonale Musik - sie baut auf einem grammatischen Code auf, dem im übrigen eine semantische Dimension fehlt - wie man seit Hanslick weiß -, es sei denn, man übernehme die Ideale einer deskriptiven Musik. Wie wir in der folgenden Anmerkung sehen werden, besteht die Äquivokation darin, poetische und semantische Funktion zu eng zu verbinden.
- 21 Jakobson, a. a. O., ed. Ruwet, S. 30. Hier klären sich die in Anm. 20 erhobenen Einwände. Die Charakteristik der poetischen Botschaft liegt in der strukturellen Mehrdeutigkeit, die dadurch, daß sie vielfache Interpretationen auslöst, dazu veranlaßt, die Aufmerksamkeit auf die Struktur selbst zu richten. Die Botschaft kann zwar präzise Signifikate kommunizieren, aber die erste Kommunikation, die sie realisiert, betrifft sie selbst. Deshalb nimmt die Tatsache, daß eine bestimmte Kunstform sich nicht in einem präzisen semantischen System konstituiert.

ihr nicht die Gültigkeit, etwa der Musik (im allgemeinen) oder der seriellen Musik oder der abstrakten Malerei (und natürlich der informellen). Auch wenn die poetische Botschaft eine semantische Dimension besitzt, fordert sie uns auf, die Wirksamkeit des Bedeutens als eine auf der syntaktischen Struktur des Kontexts basierende zu betrachten. Es kann jedoch Botschaften geben, bei denen die semantischen Bezüge völlig offen und ungenau sind, während die syntaktische Struktur recht präzise ist: ein Bild von Pollock z. B. In *Das offene Kunstwerk* wird im Kapitel *Das offene Kunstwerk in den visuellen Künsten* das Protokoll einer Bilderfahrung zitiert, in dem Audiberti bei der Interpretation der Bilder von Camille Bryen einem System von Zeichen, bei dem vor allem die syntaktische Relation, das Strukturverhältnis hervortritt, einen semantischen Wert zuschreibt.

In den meisten Fällen ist jedoch die semantische Wirksamkeit solcher Botschaften gerade durch den Erkenntniswert gegeben, den man dem System der Kontextrelationen zuzuschreiben pflegt. In der Architektur spricht man z. B. bei einem Gebäude nicht nur wegen des Bezugs seiner einzelnen Bestandteile (Fenster, Dach, Treppen usw.) zu bestimmten Gebrauchsfunktionen von semantischem Wert, sondern auch, weil es sich strukturell in einer bestimmten Weise gliedert und sich zu einem urbanistischen Kontext in Beziehung setzt (vgl. z. B. Gillo Dorfles, in: *Simbolo, comunicazione, sonsumo* Torino 1962, Kapitel V: „*Valori comunicativi e simbolici nell'architettura. nel disegno industriale e nella pubblicità*“ [Kommunikative und symbolische Werte in der Architektur, im Industriedesign und in der Werbung]). Das gleiche trifft jedoch auch bei musikalischen Formbildungswisen zu, die bisweilen derart präzise auf ideologische Situationen Bezug nehmen, daß sie sich mit semantischer Funktion gebrauchen lassen. Dies kommt auch in der Malerei vor, wo ein Stil ebenfalls einen quasi konventionellen Bedeutungswert annehmen kann: So kann man z. B. sehen, daß ein Graphiker, der bereit ist, ein Gemälde von Mondrian als Umschlagbild für ein Buch von Robbe-Grillet zu verwenden (was geschehen ist), es niemals wagen würde, ein Buch von Beckett mit einem ähnlichen Bild zu versehen. Freilich ist in all diesen Fällen das Verhältnis Signifikant-Signifikat nicht so genau wie bei der gesprochenen Sprache; doch dieses Verhältnis ist gegenüber der Definition der poetischen Botschaft sekundär, und es gerät auch bei der Strukturierung einer sprachlichen Botschaft zu poetischen Zwecken in eine Krise. Bei der poetischen Botschaft kann die Strukturierung der Zeichen sich darauf richten, nicht nur eine Ordnung von Signifikanten, sondern auch eine Ordnung von Gefühlen oder von reinen Wahrnehmungen zu

koordinieren, wie es in den dekorativen Künsten oder - gerade - bei der Musik der Fall ist. Noch häufiger sind die Strukturierungsprobleme der Signifikanten die eigentlichen Signifikate der Signifikanten. Wenn also Lévi-Strauss die abstrakte Malerei anklagt, weil ihr „in meinen Augen das wesentliche Attribut der Kunst fehlt, nämlich eine Realität semantischer Art hervorzubringen“, dann schränkt er den Begriff der Kunst auf einen bestimmten Kunsttypus ein oder weigert sich anzuerkennen, daß der Begriff der „Semantizität“ in der poetischen Botschaft in anderer Weise zu artikulieren ist.

Gerade um dieser Verlegenheit auszuweichen, hat A. A. Moles eine Unterscheidung zwischen dem semantischen und dem ästhetischen Aspekt der Botschaft entwickelt, wobei der letztere mit der Strukturierung der Materialien verbunden ist. Vgl. *Théorie de l'Information et perception esthétique*, Paris 1958, sowie den Essay „L'analyse des structures de message poétique aux différents niveaux de la sensibilité“, im Sammelband *Poetics*. Gravenhage 1981, S. 811f.

- 22 Jakobson, ed. Ruwet, a. a. O., S. 218. Das heißt nicht, daß die Signifikate (wenn es welche gibt) nicht zählen. Vielmehr veranlaßt uns die poetische Botschaft in so wirksamer Weise dazu, die Signifikate zu problematisieren, auf die sie uns verweist, daß wir gezwungen sind, uns von diesen ab- und der Botschaft zuzuwenden, um in der Art und Weise der Signifikation die Wurzel ihrer Problematik ausfindig zu machen. Wenn die Signifikate schon vorher da waren (bei einem Gedicht, das die Ereignisse der Punischen Kriege schildert), trägt die poetische Botschaft dazu bei, daß wir diese in einem neuen und helleren Licht sehen, und in diesem Sinne erfüllt sie eine Erkenntnisfunktion. Vgl. Jakobson, a. a. O.
- 23 Im *La crisi semantica delle arti* [Die semantische Krise der Künste] erhebt Emilio Garroni ausführliche und scharfsinnige Einwände gegen die in *Das offene Kunstwerk* vorgebrachten Thesen zum Begriff der Information. Dort wurde die Information als Gegensatz zum eindeutigen Signifikat und damit als eine Fülle von möglichen Signifikaten gesetzt; das Kunstwerk (nicht nur das zeitgenössische, das insbesondere darauf zielt, den Informationswert zu realisieren, sondern generell jedes Kunstwerk) wurde als eine Botschaft definiert, die unendlich viele Signifikate auslöst (und koordiniert) und sich somit als Informationsquelle darstellt. Garroni bemerkt, daß die Informationstheoretiker, wenn sie den Begriff der Information als Möglichkeit von Botschaften entwickeln, sich (im Sinne einer Organisation der Kommunikation) auf die Quelle der Botschaften beziehen und nicht auf die Struktur der einzelnen Botschaft. Der Einwand

trifft zwar zu und vielleicht wurde die Unterscheidung in *Das offene Kunstwerk* zu wenig deutlich gemacht, aber die Antwort auf den Einwand Garronis ist in seinem Argument bereits enthalten. In der Tat liegt die Besonderheit der poetischen Botschaft - die sie von der gewöhnlichen Botschaft abhebt - darin, daß sie zwar *wie eine Botschaft strukturiert ist, aber in Wirklichkeit eine Quelle von Botschaften darstellt*. Sicherlich eine paradoxe Situation, aber es ist gerade das Paradoxon der Kunst selbst, das seit Jahrhunderten dazu zwingt, ihre Eigenart zu definieren, die sich nicht auf die Parameter der gewöhnlichen Kommunikation reduzieren läßt. Wenn Jakobson von der Mehrdeutigkeit der ästhetischen Botschaft spricht, sagt er genau das. Und als wir in *Das offene Kunstwerk* über die Dialektik zwischen Form und Offenheit sprachen, wollten wir die Situation beschreiben, die sich dann einstellt, wenn eine Botschaft vorliegt, die sich, wegen ihrer Mehrdeutigkeit, als offene Botschaft und damit als Quelle von Botschaften erweist, die aber gleichwohl, ihrer Struktur wegen, sich ständig darauf richtet, die durch ihre Mehrdeutigkeit möglich gewordenen Decodierungen zu koordinieren, und die sich gerade als Form darstellt, die einerseits verschiedene Informationen auslöst, andererseits sie dennoch kontrolliert und bestätigt. In strukturalistischen Terminen sprach Wellek (a. a. O., S. 131f.) vom Kunstwerk als von einer *Bestimmungsstruktur*, die meine Interpretationen koordiniert und kontrolliert. Wenn Jakobson (ed. Ruwet, a. a. O., Kap. XI) Textstücke von Shakespeare analysiert, gibt er uns bewundernswerte Beispiele dafür, wie sich die Analyse einer Botschaft dadurch organisieren läßt, daß man die objektiven Struktureigenschaften ans Licht hebt und deutlich macht, wie, kraft dieser Eigenschaften, die von der Mehrdeutigkeit der Struktur angeregte Freiheit und damit die Reihe der möglichen Lesarten erzeugt werden. Sicherlich steht der Begriff der *Botschaft als Quelle von Botschaften* im Widerspruch zu der Gleichsetzung von Kunst mit „Semantizität“, die Garroni, wie Lévi-Strauss, zu akzeptieren und zu bekräftigen scheint.

- 24 Übrigens hatten die russischen Formalisten schon vor den Prager Strukturalisten die Voraussetzungen dieser Position entwickelt (vgl. Victor Erlich, *Russian Formalism*, s'Gravenhage 1955 [deutsch: Russischer Formalismus. Übersetzt von Marlène Lohner. München 1964].
- 25 Vgl. Luigi Pareyson, *Estetica*, Kap. VIII (*Lettura, interpretazione e critica dell'opera d'arte*).
- 26 Vgl. *Das offene Kunstwerk*, a. a. O.
- 27 Vgl. insbesondere die Position von Roland Barthes („*Littérature et signification*“, in: *Tel Quel*, 16, 1964 [deutsch: „Literatur und

- Bedeutung", in: Roland Barthes, *Literatur oder Geschichte*. Über-
setzt von Helmut Scheffel, Frankfurt am Main 1969.
S. 102-126] und das Vorwort zur *Pour Racine*, Paris 1963.)
- 28 Es ist das System ungelöster Spannungen, die nicht von der nach den erworbenen Gewohnheiten zu erwartenden Lösung gefolgt werden, das Jakobson als *enttäuschte Erwartungen* bezeichnet und von dem wir in *Das offene Kunstwerk* sprachen, indem wir uns auf den Bruch der probabilistischen Systeme bezogen. Das Problem der *enttäuschten Erwartungen* wird in denselben Begriffen von jenen Leuten wiederaufgenommen, die auf Wahrnehmungsvorgänge informationstheoretische Instrumente anwenden. Siehe z. B. die Untersuchungen von Piaget und Ombredane (mit denen wir uns in der französischen Ausgabe von *Opera aperta* ausführlicher beschäftigt haben [L'œuvre ouverte. Paris 1965]).
- 29 Vgl. in *Das offene Kunstwerk* das Kapitel „Analyse der dichterischen Sprache“
- 30 Zur Problematisierung dieser Abnutzung verweisen wir auf die Arbeiten von Gillo Dorfles, a. a. O.
- 31 Es handelt sich um die *Unterscheidung*, die Jakobson zwischen *modèle de vers* und *exemple de vers* macht (Jakobson „Linguistics and Poetics“, ed. Ruwet, a. a. O., S. 231 f. [deutsch: „Linguistik und Poetik“, in: R. Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*, Frankfurt am Main 1979, S. 104 f.: Verstyp bzw. Versinstanz. Die Übersetzung von Blumensath, in: ders. (Hrsg.), *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Köln 1972, hat *Versmuster* (für engl. *verse design*) und *Versrealisierung* (für engl. *verse instance*): S. 132 f.]) Das Versmuster oder der Verstyp ist der Vers, den der Autor als System möglicher Aussageweisen (und möglicher Gefühlsbetonungen) konzipiert; zur selben Ordnung gehört, ebenfalls nach Jakobson, die Behauptung: „Reim impliziert notwendig die semantische Verbindung zwischen den reimenden Einheiten.“ [Übers. Blumensath] „Reim schließt notgedrungen die semantische Beziehung zwischen reimenden Einheiten [...] ein.“ Übers. Holenstein; in der franz. Ausgabe von Ruwet, S. 232 f.: „La rime implique nécessairement une relation sémantique entre les unités qu'elle lie.“ Auch hier geht es um das Problem des Verhältnisses zwischen dem System der Signifikate und dem System der Materialien, sowie um die Einheit der beiden. Bei der sprachlichen Botschaft sieht der Code auf phonologischer Ebene auch die Organisation von Elementen vor, die der semantischen Einheit vorangehen; bei den anderen Künsten wird der Unterschied zwischen der Codierbarkeit einer semantischen Ebene und der Freiheit einer *expressiven* Ebene hervorgehoben (es geht hier immer noch um die von Moles vorgeschla-

gene Unterscheidung zwischen semantischem und ästhetischem Aspekt). Carlo Barghini („Natura dei segni fisionomici“, in: *Nuova Corrente*, 31, 1963) schlägt vor, diese expressiven Elemente „physiognomische Zeichen“ zu nennen, und stellt sich die Frage, ob sie nicht ebenfalls auf ein institutionelles Repertoire reduziert und damit intersubjektiv definiert werden könnten.

- 32 Siehe das Beispiel der Decodierung eines Petrarca-Verses im Kapitel „Offenheit, Information, Kommunikation“ in: *Das offene Kunstwerk*, a. a. O., S. 106 ff.
- 33 [„Die Kälber der Römer sind schön.“ In der Einleitung zu der von ihm besorgten kritischen Ausgabe von Saussures *Cours de linguistique générale* (Paris 1983, S. VII) verwendet Tuillo de Mauro dieses Wortspiel, um die Frage zu illustrieren, nach welchen Kriterien sprachliche Verwandtschaften und Entwicklungshängigkeiten bestimmt werden: „pourquoi nous ne considérons pas comme placée sur une même ligne continu de développement deux phrases comme le latin I VITELLI DEI ROMANI SONO BELLI [...] et la phrase italienne homographe, *I vitelli dei romani sono belli?*“]
- 34 [Vergil und Dante begegnen Plutus; 1. Vers des siebenten Gesangs. Karl Vossler lässt in seiner Übersetzung der *Göttlichen Komödie* (Zürich 1945, S. 58) diesen Vers unübersetzt stehen und schreibt dazu in der Anm. 1: „Unverständliches Wutgeschrei, um dessen Bedeutung man sich vergeblich bemüht hat.“ A. d. Ü.]
- 35 Vgl. dazu mein „Di foto fatte sui muri“, in: // *Verri*, 4, 1961, sowie die Einleitung zu dem Band *I colori del ferro*, Genova 1963. Zur Problematik des *ready made*, vgl. Lévi-Strauss in den bereits erwähnten *Entretiens* (Anm. 20 zum vorliegenden Aufsatz): Das seinem gewohnten Kontext entnommene und in einen anderen Kontext eingefügte Objekt bewirkt eine „semantische Spaltung“; ein gewöhnliches Verhältnis zwischen einem Signifikanten und seinem Signifikat wird gesprengt. „Doch diese semantische Spaltung erlaubt eine Verschmelzung, weil die herbeigeführte Berührung dieses Objekts mit anderen Objekten bestimmte Struktureigenschaften in ihm erscheinen lässt, das es bereits besaß [...] Eigenschaften also, die in ihm latent angelegt waren.“
[Giovanni Boldini, geb. 1842 in Ferrara, gest. 1931 in Paris, gefeierter Maler und Porträtiest seiner Zeit, vgl. *Kindlers Malerei-Lexikon* Bd. 2, S. 32f. A. d. Ü.]
- 37 [Alessandro Manzoni, *Die Verlobten* (*I promessi sposi*), 10. Kap. Übersetzt von Alexander Lernet-Holenia. Zürich 1958, S. 217, A. d. Ü.]
- 38 [Edmondo de Amicis, *Herz. Ein Buch für die Jugend*. Autorisierte Übersetzung von Raimund Wülser, Basel 1912, S. 86f.: „Weil auf einmal Frantis Mutter ins Zimmer trat, ganz außer sich, mit

verwirrten grauen Haaren, vom Schnee durchnäßt und den Sohn, der acht Tage von der Schule ausgeschlossen worden war, vor sich herschob. Welch traurige Szene mußten wir mit ansehen! Die arme Frau warf sich dem Direktor fast zu Füßen, indem sie die Hände faltete und bittend rief: „O Herr Direktor! erweisen Sie mir die Gnade, nehmen Sie den Knaben wieder in die Schule auf! Seit drei Tagen, da er zu Hause ist halte ich ihn verborgen, aber Gott behüte uns! Wenn sein Vater die Sache entdeckt, so schlägt er ihn tot; haben Sie Mitleid, ich weiß nicht mehr, was anfangen! ich bitte Sie von ganzem Herzen!“ Der Direktor versuchte sie hinauszuführen; aber sie widerstand, immer bittend und weinend. „O wenn Sie wüßten, wieviel Kummer mir dieser Knabe schon gemacht hat, Sie hätten Mitleid mit mir. Erbarmen Sie sich! Ich hoffe, er werde sich bessern. Ich habe ohnedies nur noch kurze Zeit zu leben, Herr Direktor, ich fühle den Tod in mir, aber bevor ich sterbe, möchte ich ihn gebessert sehen, denn, ...“, und sie brach in heftiges Weinen aus, „er ist mein Sohn, ich liebe ihn, ich müßte in Verzweiflung sterben; nehmen Sie ihn noch einmal, Herr Direktor, damit es kein Unglück in der Familie gibt, tun Sie es aus Mitleid mit einer armen Frau!“ Und sie bedeckte sich schluchzend das Gesicht mit den Händen. Franti senkte den Kopf ohne eine Spur von Rührung. Der Direktor betrachtete ihn, dachte ein wenig nach und sagte dann: „Franti, geh an deinen Platz.“ Nun nahm die Frau die Hände vom Gesicht, ganz getröstet und begann zu danken und wieder zu danken, ohne den Direktor sprechen zu lassen, und ging der Tür zu, indem sie die Augen trocknete und keuchend sagte: „Mein Sohn, ich ermahne dich. Habet alle Geduld mit ihm. - Dank, Herr Direktor. Sie haben ein Werk christlicher Nächstenliebe getan. - Sei brav, nicht wahr, mein Sohn. - Lebt wohl, liebe Knaben. - Dank und auf Wiedersehen, Herr Lehrer. Und entschuldigen Sie, bitte haben Sie Geduld mit einer armen Mutter.“ Und nachdem sie auf der Schwelle dem Sohne noch einen bittenden Blick zugeworfen hatte, ging sie, indem sie den Schal, den sie nachschleppte, zusammennahm, bleich, gebeugt, zitternd weg, und wir hörten sie noch von der Treppe herauf husten. Der Direktor sah Franti unter dem Schweigen der ganzen Klasse fest an und sagte mit einem Ausdruck, der einen zittern machte: „Franti, du mordest deine Mutter!“ - Alle wandten sich, um nach Franti zu sehen. Und der Elende lächelte.“ A. d. Ü.]

- 39 Zu denken ist dabei an einen Film wie *The Killing* von Stanley Kubrick. Die Konstruktion eines Ereignisablaufs aus Segmenten, die Ereignisse wiedergeben, welche sich alle im selben Augenblick abspielen (wobei der allgemeine Zusammenhang der Ereignisse von allen diesen Gesichtspunkten aus gesehen

wird), ist nicht originell: Sie findet sich im Kapitel „Wandering Rocks“ im *Ulysses* von Joyce. Kubrick übernimmt das Stilmittel zu einem Zeitpunkt, da es von der gelehrten Sensibilität bereits teilweise okkupiert war und als es vermutlich schon die Literatur den Techniken des Films entliehen hatte (die Montage à la Griffith war bereits eine Vorwegnahme): Er verbreitet eine Sichtweise der Dinge, gewöhnt das Publikum daran, das Stilmittel als gewöhnliches Ausdrucksmittel zu akzeptieren, paßt eine Formbildungsweise den Forderungen eines Konsumprodukts an, strukturiert dabei aber das Konsumprodukt so durch, daß er sich von allen anderen Kriminalfilmen unterscheidet. Er macht daraus ein Kunstwerk, das alle Eigenschaften der poetischen Botschaft besitzt. Man wird sich von nun an den Film wieder ansehen, nicht um zu erfahren, wie die Geschichte ausgeht, sondern um sich an den strukturellen Eigenschaften der Kommunikation zu erfreuen.

- 40 Auch wenn man nicht vergessen darf, daß die großen Kunstwerke häufig trotz und wegen ihrer Unvollkommenheiten denkwürdig blieben, aufgrund gewisser Unbeständigkeiten der Struktur. Je stärker hingegen das Werk allen Bedingungen des Gleichgewichts genügt, um so mehr erscheint es gegen alle Risiken abgesichert, also, einmal mehr, als einfaches Konsumgut.
- 41 [Marcel Proust, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in: *A la recherche du temps perdu*. Ed. de la Pléiade, Band I, S. 790-793; deutsch: *Im Schatten junger Mädchenblüte*, in: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Übersetzt von Eva Rechel-Mertens, Frankfurt am Main 1964, Werkausgabe edition suhrkamp, Band 4, S. 479-484. A. d. Ü.]
- 42 [*Le tigri di Monpracem*: (1900) eine um 6 Kapitel erweiterte Fassung von *La tigre della Malesia* (*Der Tiger von Malaya*) 1863-64, ein Abenteuerroman des italienischen Schriftstellers Emilio Salgari (1863-1911); ein italienischer Karl May. Sandokan, der „Tiger von Malaya“, ist der Anführer einer Piratenbande. A. d. Ü.]
- 43 Man wird einwenden, die Beschreibung der Personen in ihrer Körperlichkeit, so daß sie auf den Leser attraktiv wirken, sei nicht nur für Massenproduktion typisch, sondern gehöre zu den Gewohnheiten der großen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts. Wie schon gesagt, halten wir es nicht für angebracht, gegen eine Kunst zu polemisieren, die auf die Erzeugung von Effekten zielt, wohl aber gegen die Allgemeinheit und die Fungibilität des Effekts. Salgäris Marianna, die so ausführlich und als so begehrswert beschrieben wird, ist jeder Persönlichkeit beraubt; ihre Eigenschaften könnten die jedes beliebigen Mädchens sein. Zwar scheint auch Balzac die Personen so wie Salgari zu beschreiben (Gesicht, Augen, Lippen), aber in Wirklichkeit beschreibt er sie so wie Proust (selbst wenn diese

Personen sogar von Salgari-Lesern geschätzt werden können). Wenn Balzac uns das Gesicht des Obersten Chabert enthüllt, hat die ihm gewidmete Erzählung bereits dreißig Seiten früher begonnen, und alles war darauf ausgerichtet, den psychologischen Sinn dieser physiognomischen Merkmale schon vorher zu bestimmen - ganz abgesehen davon, daß es bei der Beschreibung des Gesichts dieses alten Soldaten keinen Ausdruck gibt, der sich auf andere Gesichter übertragen ließe.

- 44 [Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Der Leopard. Übersetzt von Charlotte Birnbaum, München 1965: dtv, S. 77f. (2. Kap.). A. d. Ü.]
- 45 Dabei haben solche Stilmittel längst eine Geschichte: „[...] ich betrachtete deinen Hals, der dem einer Statue glich - den prallen, lustvollen, erdbeerfarbenen Mund - die feinen, von jenem ganz zarten Flaum bedeckten Ohren, der die reifen Pfirsiche bleicht“ (Guido Da Verona, *// libro del mio sogno errante*). Oder: „Angelica, noch auf den Arm gestützt, lachte und zeigte all ihre Zähne, weiß wie bei einem jungen Wolf. [...] jene Möglichkeit einer Schändung verwirrte sie; die schöne Kehle klopfte“ (Lampedusa); „jenes Lachen von dir, dein Lachen - schroff wie ein Seufzer der Lust –, bei dem ich den Saum deiner kleinen, vom klaren Speichel bedeckten Raubtierzähnchen glänzen sah“ (Da Verona). [Da Verona war ein kleinbürgerlicher D'Annunzio, der sich an der Grenze zur Pornographie bewegte; A. d. Ü. nach einem Hinweis von Umberto Eco.]
- 46 Kitsch, der die Überbleibsel der Kunst verwendet, und avant-gardistische Kunst, die die Überbleibsel des Kitsches verwendet
... Es wäre nützlich, die Untersuchung beider- Vorgehensweisen anhand des Begriffs der „*bricolage*“ (Bastelei) durchzuführen, den Lévi-Strauss in *Das wilde Denken* vorschlägt. Avantgarde und Kitsch erscheinen wie in einer wechselseitigen *bricolage* [Bastelei] eingesetzt, wobei die eine offen erscheint und neue Dimensionen der Tatsachen entdeckt, die andere jedoch verschwiegen und als Erfindung präsentiert wird. So versucht die Kunst, indem sie sich auf das *bricokr* einläßt, aus einer Situation herauszukommen, in der es so aussieht, als ob schon alles gesagt wäre; der Kitsch, der die Vorgehensweise eines *ingénieurs* fingiert, welcher das Universum fragt, um „*se situer au delà*“ [sich jenseits davon anzusiedeln], ist dagegen eine Wissenschaft der Kunsnachahmung und bestätigt die Falschheit einer Situation, in der wirklich schon alles gesagt ist.

4

Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien

- 1 Über die Opposition zwischen Innovation und Repetition vgl. meine Arbeiten *Opera aperta* und *Apocalittici e integrati*.

- 2 Zu Redundanz und Repetition in den Massenmedien vgl. meine alten Bemerkungen in „Il mito di Superman“ (in Eco 1964).
- 3 Zur Idee des „Modell-Lesers“ vgl. Eco 1979 (siehe den Aufsatz „Die Rolle des Lesers“ in diesem Band).
- 4 „Dal leggibile all'illeggibile“, in: Luigi Russo (Hrsg.) 1984.
- 5 Das „Manifest“ dieser neuen Ästhetik der Serialität findet sich in der Spezialausgabe der Zeitschrift *Cinema & Cinema* 35-36, 1983, S. 20-24.

Eugene Sue. Sozialismus und Trost

- 1 Für diese Hinweise und die biographischen Angaben sei auf die ausgezeichnete Arbeit von Jean-Louis Bory, *Eugène Sue - Le roi du roman populaire*, Paris 1962, verwiesen. Vgl. vom selben Autor die *Einführung* in die 1983 erschienene Ausgabe der *Mystères* sowie *Einführung, Chronologie und Anmerkungen* zur Anthologie *Les plus belles pages - Eugène Sue*, Paris 1963. Seinem Autor vorbehaltlos zugeneigt, ist Bory höchst glaubwürdig für alles, was das Leben von Sue und den historischen Rahmen betrifft, in den es sich einfügt, während er in den kritischen Bewertungen eher apologetisch verfährt. In der Biographie von Bory findet sich eine umfassende Bibliographie über Sue, auf die hier hingewiesen sei. Merkwürdigerweise hat Bory (der übrigens der Kritik von Marx und Engels kaum Gewicht beiäßt) die Kritiken von Poe und Belinski, auf die wir noch zu sprechen kommen werden, übersehen (tatsächlich enthält seine Bibliographie fast nur französische Titel).
[Die von Bernhard Jolles übersetzte und bearbeitete deutschsprachige Ausgabe der *Geheimnisse von Paris* (München 1982) ist auf ein kümmerliches Handlungsgerüst reduziert. Der Pariser Argot beispielsweise wird mit Ausdrücken aus der Sprache der Fahrenden, dem Jenischen, wiedergegeben: der Chourineur (Messerheld) heißt Schurmann, die Sängerin (*la Goualeuse*) Fleur-de-Marie ist die „Schallerin Marienblume“, usw. Diese oder eine ähnliche Übersetzung lag offenbar auch Marx und Engels vor, die zwar in einigen Zitaten diejenischen Ausdrücke übernehmen, in ihrer eigenen Analyse jedoch die Namen aus dem Original verwenden. Diesem Gebrauch folgt auch Umberto Eco. A. d. Ü.]
- 2 Zitiert bei A. Parmenie und C. Bonnier de la Chapelle, *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*: P. J. Hetzel, Paris 1963 (vgl. Bory, *Eugène Sue*, a. a. O., S. 370f.).
- 3 Bory, *Eugène Sue*, a. a. O., S. 240. Zum „exzentrischen“ Plan, den Sue auf seinem Weg verfolgte, vgl. Sainte-Beuve: „Il est douteux qu'en commençant son fameux ouvrage, cet homme d'esprit et d'invention ait prévu autre chose que de persister

plus que jamais dans sa voie pessimiste, et, rassemblant tous ses secrets, à en faire un roman bien épique, bien salé, à l'usage du beaumonde. J'imagine qu'il voulait voir, par une sorte de gageure, jusqu'où, cette fois, il pourrait conduire du premier pas ses belles lectrices et si les grandes dames ne reculeraient pas devant le „tapis-franc.“ (Vgl. Bory, a. a. O., S. 245f.). [Man kann sich fragen, ob dieser geistvolle und einfallsreiche Mann zu Beginn seines berühmten Werkes etwas anderes im Sinne hatte, als seinen pessimistischen Weg noch hartnäckiger zu verfolgen und seine Geheimnisse aufzuhäufen, um daraus einen gepfefferten Roman für die vornehme Gesellschaft zu machen. Ich denke, er wollte mit einer Art Wette herausfinden, wie weit er seine schönen Leserinnen diesmal als erster führen konnte und ob die Damen der Gesellschaft nicht vor der „Gauner kneipe“ zurückschreckten.]

- 4 „Das Motiv der durch Liebe zu neuem Menschentum erwachten Dirne, das *Prévost* in Anlehnung an Defoe in *Manon Lescaut*, Rousseau in den *Confessions* (Zulietta) und in „Les amours de Milord Edouard Bomston“ am Schluß der *Nouvelle Heimse* (Lauretta Pisana), Goethe in der Ballade *Der Gott und die Bajadere* und Schiller in *Kabale und Liebe* (Die Favoritin Lady Milford) behandeln, entwickelt sich bei den Romantikern zu einem der wichtigsten Motive für ihren Kult der gefallenen Schönheit. Wie oft begegnet uns dieser Typus der „reinen Dirne“, die *Fleur-de-Marie* von Sue, die *Mila di Codro d'Annunzios*: von Mussets *Rolla* („War sie nicht seine Schwester, diese Dirne?“) bis zu Gozzano, dem Haupt der italienischen *Crepuscolari!*“ [Mario Praz, *La carne, la morte e il diavolo*. Firenze 1948, S. 113; deutsch: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwane Romantik*. Übersetzt von Lisa Rüdiger. München 1970, S. 111.] Über den Archetypus des „trotz allem unbefleckten Mädchens“ im Zusammenhang mit den Bedürfnissen des Erzählungsmarktes der Bourgeoisie im 18. und 19. Jahrhundert (und dem Aufkommen eines weiblichen Käuferpublikums) vgl. insgesamt das Buch von Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (in dem übrigens ein Hinweis auf Sue fehlt).
- 5 Vgl. Bory, *Eugène Sue*, a. a. O., S. 248.
- 6 A. a. O., S. 285f.
- 7 Edgar Allan Poe, Marginalia (1844-1849), deutsch: *Marginalien*, in: E. A. Poe, *Das gesamte Werk in zehn Bänden*, hrsg. v. Kuno Schumann und Hans-Dieter Müller, Herrsching 1979 (textidentischer Nachdruck der Ausgabe Ölten 1966ff.), Band 10, S. 741-748: *Marginalie VII*, übersetzt von Arno Schmidt. Als besonders interessante Einzelheit sei hervorgehoben, daß Poe (wenn auch mit großer Liebenswürdigkeit - er spricht nicht

von einem Plagiat, sondern von einer zufälligen Übereinstimmung) auf die Ähnlichkeit zwischen der Geschichte *Gringale et Coupe-en-deux* (die als Erzählung eines Inhaftierten in die Geheimnisse eingefügt ist) und seiner Erzählung *The Murders in the Rue Morgue* hinweist: Ein Affe wird als Werkzeug für einen Mord eingesetzt.

- 8 Wissarion Grigorjewitsch Belinski, Rezension der *Geheimnisse von Paris*, in ders., *Ausgewählte philosophische Schriften*. Moskau 1950, übersetzt von Alfred Kurella, S. 360-369.
- 9 Der Artikel enthält merkwürdige Behauptungen, die wohl den Kompromissen mit der Zensur zuzuschreiben sind, etwa die Behauptung, die schlimmen gesellschaftlichen Zustände, die Sue beschreibt, trafen nur auf Frankreich zu, nicht aber auf Rußland, wo offensichtlich niemand Hungers sterbe. „[...] nicht nur der fleißige arme Mann, sondern auch der ausgekochte Faulpelz und Bettler haben gar nicht die Möglichkeit, Hungers zu sterben“ (S. 367); siehe auch die Bemerkungen über das Schicksal von Autoren wie Hugo und Balzac, die nach Aussage von Belinski noch vor wenig mehr als zehn Jahren allgemeinen Erfolg hatten und heute (1844) dem Vergessen anheimgefallen sind ... [Die deutsche Ausgabe enthält folgende Anmerkung zu dieser Äußerung über Balzac: „Balzac ist von Belinski nicht nach Verdienst gewürdigt worden. In dieser Hinsicht teilte er das Schicksal einer Reihe anderer französischer Romanciers.“ (S. 585) A. d. Ü.]
- 10 Hier ein Musterbeispiel dafür, wie Szeliga die *Geheimnisse* auslegt: „Hört also die Liebe auf, das Wesentliche der Ehe, der Sittlichkeit überhaupt zu sein, so wird die Sinnlichkeit das Geheimnis der Liebe, der Sittlichkeit, der gebildeten Gesellschaft - Sinnlichkeit sowohl in ihrer ausschließlichen Bedeutung, wo sie das Zittern der Nerven, der glühende Strom in den Adern ist, als auch in der umfassenderen, als welche sie sich zu einem Schein geistiger Macht steigert, zu Herrschsucht, Ehrgeiz, Ruhmbegier sich erhebt. [...] Die Gräfin MacGregor repräsentiert“ diese letztere Bedeutung „der Sinnlichkeit, als des Geheimnisses der gebildeten Gesellschaft.“ [MEW, Bd. 2, S. 68] „Der Tanz ist die allgemeinste Erscheinung der Sinnlichkeit als Geheimnis“ [ebd., S. 70]; „Cecily ist das enthüllte Geheimnis der gebildeten Gesellschaft“ [MEW, Bd. 2, S. 72], usw. (Friedrich Engels und Karl Marx, *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik* [1845], in: Karl Marx, Friedrich Engels, Werke [MEW]. Berlin 1970, Band 2, S. 68-72).
- 11 Bory, Einleitung zur Ausgabe der *Mystères*, Paris 1963.
- 12 Es verdient festgehalten zu werden, daß die rassistische Interpretation der Klassenteilung bei Sue sich aus verschiedenen

maßgeblichen Quellen speiste. In der Anm. 1 zum ersten Kapitel der ersten Episode des Werks zitiert Sue Augustin Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, wo mehrmals Grégoire de Tours als Zeuge angeführt wird, von dem Sue später selbst Gebrauch machen wird; andererseits hatte Thierry seine Doktrin vom rassischen Ursprung der Klassengegensätze in der *Histoire de la conquête de l'Angleterre* entwickelt. Sue zitiert ferner Loyseau (*Traité des charges de la nobilité*, 1701), den Grafen von Boulainvilliers (*Histoire de l'ancien gouvernement de la France*), den Abbe Sieyes (*Qu'est-ce que c'est le Tiers Etat?*) und schließlich Guizot (*Du gouvernement représentatif et de l'état actuel de la France*). Bei Guizot tritt die Dichotomie zwischen Franken und Galliern, Herren und Pächtern, Adligen und Plebejern ganz deutlich hervor. (Sue kannte wohl auch die *Essais sur l'histoire de la France*, obwohl er sie nicht zitiert, wo das Thema ebenfalls vorkommt.) Sollte es überhaupt noch notwendig sein, die eklektische Naivität von Sues Sozialismus hervorzuheben, so genügt der Hinweis, daß sich das Gerüst seiner Klassentheorie von Theoretikern der Rechten oder vom liberalen Konservativismus unschwer benutzen ließ.

- 13 *La Démocratie pacifique*, 1. 4. 1843. Vgl. Bory, a. a. O., S. 295.
- 14 Über diese Episode einer indirekten Zensur gibt es ein ergötzliches Pamphlet von Alexandre Dumas pere, das er als erstes Kapitel in die *Contesse de Charmy* eingefügt hat (auf dieses Buch folgte *Ange Piton*, darauf *Le collier de la reine* und darauf wiederum *Joseph Balsamo*). Dumas schimpft über das Gesetz Riancay, schreibt dieses dem Erschrecken der Kammer über den Eintritt von Sue als Deputierter zu und spottet darüber, daß damals die „Rückschrittler“ alle Verbrechen der Geschichte, von der Ermordung Heinrichs IV. bis zu der des Herzogs von Enggien, dem Fortsetzungsroman zuschrieben.
- 15 „Ces braves gens jouissaient d'un bonheur si profond, ils étaient si complètement satisfaits de leur condition, que le sollicitude éclairée du grand-duc avait un peu à faire pour les preserver de a manie des innovations constitutionnelles.“ (Teil II, Kap. XII) [Diese rechtschaffenen Leute genossen ein so großes Glück und waren über ihre Lage so zufrieden, daß die aufgeklärte Fürsorge des Großherzogs sich kaum darum kümmern mußte, sie vom Wahn der Verfassungsneuerungen abzuhalten.]
- 16 „Jedenfalls scheint die Behauptung gerechtfertigt, daß vieles von dem sogenannten nietzscheanischen ‚Übermenschenstum‘ nicht den Zarathustra als Ursprung und zum Vorbild hat, sondern den *Graf von Monte Christo* von Alexandre Dumas“, notiert Gramsci. Er ist sich nicht klar darüber, daß Rodolphe als Vorbild dem Monte Christo noch vorhergeht; *Der Graf von Monte Christo* stammt aus dem Jahre 1844 (ebenso wie *Die drei Muske-*

- tiere, wo der zweite „Übermensch“ auftritt, nämlich Athos, während der dritte, den Gramsci zitiert, Joseph Balsamo, 1849 erscheint). Ihm steht vielmehr das Werk von Sue vor Augen (das er auch des öfteren analysiert): „Vielleicht muß man den populären Übermenschen bei Dumas tatsächlich für eine ‚demokratische‘ Reaktion auf die Auffassung des Rassismus halten, die feudalen Ursprungs ist, und ihn mit der Verherrlichung des ‚Gallizismus‘ in Verbindung bringen, die in den Romanen von Sue betrieben wird.“ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*. Edizione critica dell’Instituto Gramsci. A cura di Valentino Gerratana. Torino 1975, Band III, S. 1879-1882 (Heft 16, 1933/34, § 13: „Origine popolare del ‚superuomo‘“; vgl. Heft 14 a. a. O., S. 1657-1659, § 4: „Letteratura popolare“).
- 17 „Der Fortsetzungsroman ersetzt (und fördert zugleich) das Phantasieren des Menschen aus dem Volke, er ist ein regelrechtes Träumen mit offenen Augen. [...] In diesem Fall kann man sagen, daß das Phantasieren im Volk vom (gesellschaftlichen) Minderwertigkeitskomplex abhängt, der weitschweifige Phantasieren über den Gedanken der Rache, der Bestrafung derjenigen bestimmt, die schuld sind an den erlittenen Übeln usw.“ (Gramsci, a. a. O., Heft 6)
- 18 Eugene Sue, Vorwort zu *Atar-Gull* (vgl. Bory, *Eugene Sue*, a. a. O., S. 102).
- 19 Vgl. E. Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris 1958. Es ist kein Zufall, wenn die Texte dieser Theoretiker heute von den Strukturalisten wieder ausgegraben werden.
- 20 Vgl. meinen Aufsatz „Der Mythos von Superman“ (Eco, 1964).
- 21 Vgl. zur Diskussion über eine strukturelle Definition des Kitsches in dem Sinne, wie sie im folgenden angewandt wird, meinen Aufsatz „Die Struktur des schlechten Geschmacks“ (in diesem Band).
- 22 *Die heilige Familie*, in: MEW, Bd. 2, S. 185.
- 23 „Die Ausdrücke, deren sich Rudolph in der Unterhaltung mit Clémence bedient: ‚faire attrayant‘, ‚utiliser le goût naturel‘, ‚régler l’intrigue‘, ‚utiliser les penchants à la dissimulation et à la ruse‘, ‚changer en qualités genereuses des instincts impérieux, inéxorables‘ (‚anziehend machen‘, ‚den natürlichen Geschmack ausnutzen‘, ‚die Intrige regeln‘, ‚die Neigung zur Verstellung und zur List ausnutzen‘, ‚die herrischen unerbittlichen Instinkte [Trieb] in edle Eigenschaften umwandeln‘) usw. - diese Ausdrücke ebenso sehr wie die Triebe selbst, welche hier der weiblichen Natur vorzugsweise zugeschrieben werden, verraten die geheime Quelle von Rudolphs Weisheit - Fourier. Es ist ihm eine populäre Darstellung der fourieristischen Lehre in die Hand gefallen.“ (*Die heilige Familie*, MEW, Bd. 2, S. 205).

Das Irrationale gestern und heute

- 1 *Satiren*, I, 1, 106f. („Es ist ein Maß in den Dingen, es gibt gewisse Grenzen, jenseits und diesseits derer das Rechte nicht zu bestehen vermag“).
- 2 *Science de l'homme et tradition*. Paris: Berg 1979.
- 3 Ich beziehe mich bei diesen Interpretationen des Gnostizismus auf die Arbeiten von Puech, Jonas und Filoramo.
- 4 *Le mauvais démiurge*. Paris 1969 (deutsch: *Die verfehlte Schöpfung*). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979).
- 5 „Das Geheimnis und die geheime Gesellschaft“, in G. Simmel, *Soziologie*. Leipzig: Duncker & Humblot 1908.
- 6 *Conjectures and Refutations*, 4.

Bibliographie

Zitate von klassischen oder mittelalterlichen Autoren beziehen sich auf heute für mich verfügbare Ausgaben. Insbesondere für Aristoteles und Sextus Empiricus: Loeb Classical Library (London/Cambridge); für Augustinus und Boethius: *Corpus Scriptorum Ecclesiastico-rum Latinorum* (Wien/Leipzig); für Abālard: *Editio Super Porphyrium: Scritti di Logica*, hrsg. von M. Dal Pra (Florenz: Nuova Italia, 1969); für Porphyrios: *Comentaria in Aristotelem Graeca* (englische Übersetzung: Porphyry the Phoenician, *Isagoge* [Toronto: Pontifical Institute, 1975]); für Thomas von Aquin: die Marietti-Ausgabe (Turm).

ARGYLE, M.

- 1972 „Non-Verbal Communication in Human Social Interaction.“ In HINDE, R. A. (Hrsg.), *Non-Verbal Communication*. Cambridge: Cambridge University Press.

AUSTIN, J. L.

- 1962 *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.

BARBUT, M.

- 1966 „Les sens du mot >structure< en mathématique.“ *Les Temps Modernes*, 264.

BAR-HILLEL, Yehoshua

- 1968 Communication and Argumentation in Pragmatic Languages, in: AA.VV., *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Mailand: Comunità 1970.

BARISON, F.

- 1961a „Considerazioni sul ‚Praecoxgefühl‘.“ *Rivista Neurologica*, 31: 305.

- 1961b „Art et Schizophrenie.“ *Evolution Psychiatrique*, I, 69.

BARTHES, Roland

- 1963 „Littérature et signification.“ *Tel Quel* (jetzt in BARTHES, 1964b); dt. „Literatur und Bedeutung.“ In *Literatur oder Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969.

- 1964a „Elements de semiologie.“ *Communications*, 4; dt. in *Elemente der Semiology*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1979.

- 196b *Essais critiques*. Paris: Seuil.

- 1966 *Critique et vérité*. Paris: Seuil; dt. *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.

- 1967 *Système de la mode*. Paris: Seuil; dt. *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

- 1970 *S/Z*. Paris: Seuil; dt. *S/Z*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.

- 1971 *Sade, Fourier Loyola*. Paris: Seuil; dt. *Sade, Fourier, Loyola*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.

- 1973 *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil; dt. *Die Lust am Text*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BATESON, Gregory**
- 1955 A Theory of Play and Phantasy, in: *Psychiatric Research Report* 2.
- BAUDRILLARD, Jean**
- 1968 *Système des objets*. Paris: Gallimard.
- BEAUJOUR, M.**
- 1968 „The Game of Poetics.“ *Yale French Studies*, 41.
- BERTIN, J.**
- 1967 *Sémiologie graphique*. Paris: Mouton and Gauthier Villars.
- BETTETINI, G.**
- 1968 *Cinema: lingua e scrittura*. Mailand: Bompiani.
- 1971 *L'indice del realismo*. Mailand: Bompiani.
- 1973 *The Language and Technique of the Film*. Den Haag: Mouton.
- BIRDWHISTELL, R. L.**
- 1952 *Introduction to Kinesics*. Washington: Department of State, Foreign Service Institute.
- 1960 „Kinesics and Communication.“ In CARPENTER, E. und McLUHAN, M. (Hrsg.), *Explorations in Communications*. Boston: Beacon Press.
- 1963 „Some Relations between American Kinesics and Spoken American English.“ *American Association for the Advancement of Science*. In SMITH (Hrsg.), 1966.
- 1965 „Communication as a Multichannel System.“ *International Encyclopedia of Social Sciences*. New York.
- 1970 *Kinesics and Context*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- BREMOND, C.**
- 1964 „Le message narratif.“ *Communications*, 4.
- 1966 „La logique des possibles narratifs.“ *Communications*, 8.
- 1973 *Logique du rech*. Paris: Seuil.
- BURKE, Kenneth**
- 1969 „A Grammar of Motives.“ Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- BUYSSENS, Eric**
- 1943 *Les langages et le discours*. Brüssel: Office de Publicité.
- CALABRESE, Omar**
- 1983 „I replicanti“, in *Cinema & Cinema*, S. 35-36.
- 1987 *L'età barocca*. Laterza, Bari.
- CASSIRER, Ernst**
- 1906 *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*. Berlin: Cassirer, 1922; erneut Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. 1971.

- 1923 *Philosophie der symbolischen Formen* - Bd. I: *Die Sprache*. Berlin: Cassirer.
- CHABROL, Claude (Hrsg.)
 1973 *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris: Larousse.
- CHARNIAK, Eugene
 1975 „A Partial Taxonomy of Knowledge about Actions.“ Working Paper 13. Castagnola: Institute for Semantic and Cognitive Studies.
- CHATMAN, S.
 1974 „Rhetoric and Semiotics.“ Vortrag beim *First Congress of the IASS* (hektographiert).
- CIV'JAN, T. V., NIKOLAEVA, T. M., SEGAL, D. M. und VOLOCKAJA, Z. M.
 1962 „Žestovaja komunikacija i ee mesto sredi drugich sistem čelovečeskogo obščenija.“ In *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovich sistem*. Moskva; ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.
- CULLER, Jonathan
 1975 *Structuralist Poetics*, Ithaka: Cornell University Press.
- D'ALEMBERT, J. Le R.
 1751 „Discours préliminaire.“ *Enzyklopédie*. Paris: Briasson, David, Le Creton, Duran; dt. „Einleitung zur Enzyklopädie.“ Hamburg: Meiner, 1975.
- DAMISCH, H.
 1972 *Theorie du nuage*. Paris: Seuil.
- DE FUSCO, R.
 1973 *Segni storia e progetto dell'architettura*. Bari: Laterza.
- DE JORIO, A.
 1832 *La mimica degli antichi investigata nel gestire*. Neapel.
- DELEUZE, Gilles und GUATTARI, Felix
 1976 *Rhizome*. Paris: Minuit; dt. *Rhizom*. Berlin: Merve, 1977.
- DERRIDA, Jacques
 1967a *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil; dt. *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
 1967b *De la grammatologie*. Paris: Minuit; dt. *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- DIJK van, Teun A.
 1972 *Some Aspects of text grammars*, Den Haag, Mouton.
 1974 „Action, action description and narrative.“ In: *New Literary History*, V/I, 1974-1975.
 1975 *Recalling and Summarizing Complex Discourses*, vervielfältigt.
 1976a *Complex Semantic Information Processing*, vervielfältigt.
 1976c *Pragmatics and Poetics*, in: DIJK van, T. A. Hrsg. 1976.
 1976b *Macro-structures and cognition*, vervielfältigt (Twelfth An-

- nual Carnegie Symposium on Cognition, Carnegie Mellon University, Pittsburgh, Mai 1976).
- DIJK van, Teun A. (Hrsg.)
- 1976 *Pragmatics of language and literature*. Amsterdam-Oxford, North Holland & American Eisevier Publishing Co.
- DUNDES, A.
- 1964 „On Game Morphology: A Study of the Structure of Non-Verbal Folklore.“ *New York Folklore Quarterly*, 20 (4).
- ECO, Umberto
- 1956 *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. 2. Aufl. Mailand: Bompiani, 1970.
- 1962 *Opera aperta*. Mailand: Bompiani, dt. *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.
- 1963 „The Analysis of Structure.“ In *The Critical Moment*. London: Faber.
- 1964 *Apocalittici e integrati*. Mailand: Bompiani; dt. *Apokalyptiker und Integrierte*. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- 1966 „James Bond: une combinatoire narrative.“ *Communications*, 8; dt. *Der Fall James Bond*. München: dtv, 1966.
- 1967 „Rhetoric and Ideology in Sue's *Les Mysteres de Paris*.“ *International Social Sciences Journal*, XIX, 4.
- 1968a *La definizione dell'arte*. Mailand: Mursia.
- 1968b „Lignes d'une recherche sémiologique sur le message télévisuel.“ In *Recherches sur les systèmes signifiants*. Den Haag: Mouton, 1973.
- 1968c *La struttura assente*. Mailand: Bompiani; dt. *Einführung in die Semiotik*. München: Fink, 1972.
- 1971 *Le forme de l contenuto*. Mailand: Bompiani.
- 1972a „A Semiotic Approach to Semantics.“ VS, 1.
- 1972b „Introduction to a Semiotics of Iconic Signs.“ VS, 2.
- 1972c „A Componential Analysis of the Architectural Sign /Column/.“ *Semiotica*, V/2.
- 1973a „Social Life as a Sign-System.“ In ROBEY, D. (Hrsg.), *Structuralism*. Oxford: Clarendon Press.
- 1973b „Looking for a Logic of Culture.“ *TLS*, 5. Oktober (erneut in SEBEOK, Hrsg., 1975).
- 1973c *Il segno*. Mailand: Isedi; dt. Zeichen. *Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- 1973d „Semantique de la métaphore.“ *Tel Quel*, 55.
- 1973e „Function and Sign: Semiotics of Architecture.“ In BRYAN, J. und SAUER, R. (Hrsg.), *Structures Implicit and Explicit*, in VIA - *Publications of the Graduate School of Fine Arts*, Bd. 2 (Philadelphia: University of Pennsylvania).
- 1973f „On the Possibility of Generating Aesthetic Messages in an Edenic Language.“ In BANN, S. und BOWLT, J. E.

- (Hrsg.), *Russian Formalism*. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- 1976 A *Theorie of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press; dt. *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. München: Fink, 1986.
- 1979a *The Role of the Reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- 1979b *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Mailand: Bompiani; dt. *Lector in fabula*. München, Hanser 1987.
- 1983 „Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction.“ In *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce*, hrsg. von U. Eco und T. A. Sebeok. Bloomington: Indiana University Press; dt. „Hörner, Hufe, Sohlen. Einige Hypothesen über drei Typen von Abduktion.“ In *Der Zirkel oder Im Zeichen der Drei*. München: Fmk, 1985.
- 1987 *Streit der Interpretationen*. Konstanz, Universitätsverlag.
- EFRON, D.**
- 1941 *Gesture, Race and Culture*. Den Haag: Mouton, 1972.
- EGOROV, B. F.**
- 1965 „Prostejšie semiotičeskie sistemy i topologija siužetov.“ In *Trudy po znakovim sistemam*; II (Tartu); ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.
- EHRLICH, Viktor**
- 1955 *Russian Formalism*, Den Haag: Mouton; dt. *Russischer Formalismus*, München 1964.
- EKMAN, P. und FRIESEN, W.**
- 1969 „The Repertoire of Non-Verbal Behavior Categories. Origins, Usage and Coding.“ *Semiotica*, I/1.
- FABBRI, Paolo**
- 1973 „Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia.“ *VS*, 5.
- FACCANI, R. und ECO, U. (Hrsg.)**
- 1969 *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*. Mailand: Bompiani.
- FARASSINO, A.**
- 1972 „Richiamo al significante.“ *VS*, 3.
- FILLMORE, Charles J.**
- 1970 „Types of Lexical Information.“ In *Studies in Syntax and Semantics*, hrsg. von F. Kiefer. Dordrecht: Reidel.
- FILLMORE, Ch. J. und LANGENDOEN, D. T.**
- 1971 *Studies in Linguistic Semantics*. New York: Holt.
- FONAGY, I.**
- 1964 „L'information du style verbal.“ *Linguistics*, 4.

FRANK, L.

- 1957 „Tactile Communication.“ *Genetic Psychology Monographs*, 56.

FREUDENTHAL, H.

- 1960 *Lincos: Design for a Language for a Cosmic Intercourse*. Amsterdam.

GARRONI, E.

- 1973 *Progetto di semiotica*. Bari: Laterza.

GELB, I. J.

- 1952 *A Study of Writing*. Chicago: University of Chicago Press.

GENETTE, Gerard

- 1966 *Figures*. Paris: Seuil.

GIBSON, J. J.

- 1966 *The Senses Considered as Perceptual Systems*. London: Allen and Unwin.

GOFFMAN, Erving

- 1963 *Behavior in Public Places*. Glencoe: Free Press; dt. *Verhalten in sozialen Situationen*. Gütersloh: Bertelsmann, 1971.

- 1967 *Interactional Ritual*. New York: Doubleday; dt. *Interaktionsrituale*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.

- 1969 *Strategie Interaction*. Philadelphia: University of Pennsylvania; dt. *Strategische Interaktion*. München: Hanser, 1981.

- 1974 *Frame Analysis*, New York: Harper; dt. *Rahmen-Analyse*, Frankfurt am Main 1977.

GOMBRICH, Ernst H.

- 1951 Meditations on a Hobby Horse. In: WHYTE, L. L. *Aspects of Form* (London), erneut in GOMBRICH, E. *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, London: Phaidon 1963; dt. *Meditationen über ein Steckenpferd*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978.

- 1956 *Art and Illusion*. New York: Bollingen Series, 1961; dt. *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

GREIMAS, Algirdas J.

- 1966a *Semantique structurale*. Paris: Larousse; dt. *Strukturelle Semantik*. Braunschweig: Vieweg, 1971.

- 1966b „Elements pour une théorie de l'interprétation du récit mythique.“ *Communications*, 8 (erneut in GREIMAS, 1970).

- 1968 „Conditions d'une sémiotique du monde naturel.“ *Languages*, 10 (erneut in GREIMAS, 1970).

- 1970 *Du sens*. Paris: Seuil.

- 1973 *Les actants, les acteurs et les figures*. In: Chabrol, Claude, Hrsg. 1973.

- 1975 Des accidents dans les sciences dites humaines. In: *VS* 12.
- 1976 *Maupassant - La sémiotique du texte: exercices pratiques*. Paris: Seuil.
- GREIMAS, Algirdas J. und RASTIER, F.**
- 1968 „The Interaction of Semiotic Constraints.“ *Yale French Studies*, 41 (erneut in GREIMAS, 1970).
- GRICE, H. P.**
- 1957 „Meaning.“ *Philosophical Review*, 46.
- 1967 „Logic and Conversation.“ In *Syntax and Semantics*, Bd. 3, hrsg. von R. Cole and J. L. Morgan. New York: Academic Press, 1975; dt. „Logik und Gesprächsanalyse.“ In *Sprechakttheorie*, Ein Reader. Wiesbaden 1980.
- 1968 „Utterer's Meaning, Sentence-Meaning and Word-Meaning.“ *Foundations of Language*, 4.
- GRIGNAFFINI, Giovanna**
- 1983 J. R. vi presento il racconto, in: *Cinema & Cinema* 35-36.
- GRITTI, J.**
- 1966 „Un récit de presse.“ *Communications*, 8.
- 1968 „Deux ans du vraisemblable: la casuistique, le courrier du cœur.“ *Communications*, 11.
- GROSS, M. und LENTIN, A.**
- 1967 *Notions sur les grammaires formelles*. Paris: Gauthier-Villars.
- GROUPE D'ENTREVERNES**
- 1977 *Signes et paraboles: sémiotique et texte évangélique*, Paris: Seuil.
- GRUPPE μ**
- 1970 *Rhétorique générale*, Paris: Larousse; dt. J. DUBOIS et al., *Allgemeine Rhetorik*. München: Fink, 1974.
- GUILHOT, J.**
- 1962 *La dynamique de l'expression et de la communication*. Den Haag: Mouton.
- HALL, E.**
- 1959 *The Silent Language*. New York: Doubleday.
- 1966 *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday.
- HYMES, D.**
- 1964 *Language in Culture and Society*. New York: Harper; dt. *Soziolinguistik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- ITTEN, J.**
- 1961 *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Mair.
- IVANOV, V. V., TOPOROV, V. N. und ZALIZNIAK, A.**
- 1962 „O vozmožnosti strukturo-tipologičeskogo izučenija nekotorych modelirujuščich semiotičeskikh sistem.“ *Strukturotipologiceskie issledovaniya* (Moskau); ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.

JAKOBSON, Roman

- 1957 *Shifters, verbal categories, and the russian verb.* Russian Language Project, Dpt. of Slavic Languages and Literatures, Harvard University.
- 1958 „Les études typologiques et leur contribution à la linguistique historique comparée.“ (*Rapport au VII^e Congrès International des Linguistes à Oslo, 1957*; erneut in JAKOBSON, 1963).
- 1963 *Essais de linguistique générale.* Paris: Minuit; dt. z. T. in *Form und Sinn.* München: Fink, 1974; und in *Aufsätze zur Linguistik und Poetik.* München: Nymphenburger Verl.-Hdkg., 1974.
- 1964 „On Visual and Auditory Signs.“ *Phonetica*, II.
- 1967 „About the Relation between Visual and Auditory Signs.“ In *Models for the Perception of Speech and Visual Form.* Cambridge: M. I. T. Press.
- 1970a „Di i net v mimike.“ *Jazyk i čelovek.* Zum Gedenken an P. S. Kuznecov, Moskau (engl. übers. als „Motor Signs for ‚Yes‘ and ‚No‘.“ *Language in Society*, I, 1971).
- 1970b „Linguistics.“ In *Main Trends of Research in the Social and Human Sciences*, I. Den Haag: Mouton.

KALKOFEN, H.

- 1972 >*Pictorial Stimuli Considered as Iconic Signs* Ulm: Typoskript.

KARPINSKAJA, O. G. und REVZIN, I. I.

- 1966 „Semiotičeskij analiz rannich p'es Ionesko.“ *Tezisy dokladov vo vtoroi letnej škole po vtoričnym modelirujuščim sistemam* (Tartu); ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.

KERBRAT-ORECCHIONI, C.

- 1976 *Problématique de l'isotopie*, in: *Linguistique et sémiologie* I.

KLEINPAUL, R.

- 1888 *Sprache ohne Worte.* Leipzig: Friedrich (erneut Den Haag: Mouton, 1972).

KOENIG, G. K.

- 1970 *Architettura e comunicazione.* Florenz: Fiorentina.

KRAMPEN, M.

- 1973 „Iconic Signs, Supersigns and Models.“ *VS*, 4.

KRISTEVA, Julia

- 1967a „L'expansion de la sémiotique.“ *Information sur les sciences sociales*, VI, 5 (erneut in KRISTEVA, 1969).

- 1967b „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman.“ *Critique, April.*

- 1968a „Distance et anti-réprésentation.“ *Tel Quel*, 32.

- 1968b „La productivité dite texte.“ *Communications*, 11 (erneut in KRISTEVA, 1969).
- 1969 Σημειωτική - *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil.
- 1970 *Le texte du roman*. Den Haag: Mouton.
- 1974 *La révolution du langage poétique*. Paris: Seuil. dt. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.
- KRZYZANOWSKI, J.
- 1961 „La poetique de l'énigme.“ In *Poetics*. Den Haag: Mouton.
- LA-BARRE, W.
- 1964 „Paralinguistics, Kinesics and Cultural Anthropology.“ In SEBEOK, HAYES und BATESON (Hrsg.), 1964.
- LACAN, Jacques
- 1966 *Écrits*. Paris: Seuil; dt. *Schriften*. Olten/Freiburg: Walter, 1973ff.
- LAUSBERG, H.
- 1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Hueber.
- LEKOMCEVA, M. I. und USPENSKIJ, B. A.
- 1962 „Gadanie na ingral'nych kartach kak semiotičeskaja sistema.“ *Simpozium strukturnomu izucheniju znakovych sistem* (Moskau); ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
- 1949 *Les structures élémentaires de la parenté*. Paris: P. U. F. 1967; dt. *Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- 1950 Vorwort zu *Sociologie et anthropologie* von M. Mauss. Paris: P. U. F.; dt. Einleitung zu M. Mauss, Soziologie und Anthropologie. München: Hanser, 1974.
- 1958a „Le geste d'Asdiwal.“ *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études*, V (erneut in *Les Temps Modernes*, 179, 1961); dt. in *Strukturale Anthropologie*, II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975, Kap. IX.
- 1958b *Anthropologie structurale*, Paris: Plon; dt. *Strukturale Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967.
- 1962 *La pensée sauvage*. Paris: Plon; dt. *Das wilde Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- 1964 *Le cm et le cuit*. Paris: Plon; dt. *Das Rohe und das Gekochte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1971.
- LOTMAN, Juri M.
- 1964 „Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de structure.“ *Linguistics*, 6.
- 1967 „K probleme tipologii kul'tury.“ *Trudy po znakovym si-*

- stemam, III (Tartu); frz. Übers. in *Information sur les sciences sociales*, VI, 2/3; ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.
- MACCAGNANI, G. (Hrsg.)**
- 1966 *Psicopatologia dell'espressione*. Imola: Galeati.
- MAHL, G. und SCHULZE, G.**
- 1964 „Psychological Research in the Extralinguistic Area.“ In SEBEOK, HAYES und BATESON (Hrsg.), 1964.
- MÄLL, L.**
- 1968 „Un approche possible du Sunyavada.“ *Tel Quel*, 32.
- MALLERY, C.**
- 1881 *Sign Language among North American Indians*. Smithsonian Institution; erneut Den Haag: Mouton, 1972.
- MALTESE, C.**
- 1970 *Semiotica del messaggio oggettuale*. Mailand: Mursia.
- MARANDA, P.**
- 1968 „Recherches structurales sur la mythologie aux Etats-Unis.“ *Informations sur les sciences sociales*, VI, 5.
- MARANDA, P. und MARANDA-KÖNGÄS, E.-K.**
- 1962 „Structural Models in Folklore.“ *Midwest Folklore*, 12-13.
- MAUSS, Marcel**
- 1950 *Sociologie et anthropologie*. Paris: P. U. F. Cf. LÉVI-STRAUSS, 1950.
- MCLUHAN, Marshall**
- 1962 *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press; dt. *Die Gutenberg-Galaxis*. Düsseldorf: Econ, 1968.
- 1964 *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill; dt. *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Econ, 1968.
- MELANDR1, Enzo**
- 1968 *La linea e il circolo*. Bologna: Mulino.
- METZ, Ch.**
- 1964 „Le cinema: langue ou langage?“ *Communications*, 4 (erneut in METZ, 1968a); dt. „Das Kino: >Langue< oder >Langage<?“ Cf. METZ, 1972.
- 1968a *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck.
- 1968b „Le dire et le dit au cinema.“ *Communications*, 11; dt. „Das >Dire< und das >Dit< im Kino.“ Cf. METZ, 1972.
- 1970a „Au delà de l'analogie, l'image.“ *Communications*, 15.
- 1970b *Langage et cinéma*. Paris: Larousse.
- 1972 *Semiologie des Films*. München: Fink, 1972.
- 1974 *Film Language*. New York: Oxford University Press.
- MOLES, A. A.**
- 1967 *Sociodynamique de la culture*. Den Haag: Mouton; dt. *Soziodynamik der Kultur*. Stuttgart: Enke, 1976.

- MOODY, E. A.
- 1935 *The Logic of William of Ockham*. New York: Sheed and Ward.
- MONTAGUE, Richard
- 1968 Pragmatics, in: KLIBANSKY, R. (Hrsg.), *Contemporary Philosophy - A Survey*, Florenz: Nuova Italia.
- MORIN, V.
- 1966 „L'histoire drôle.“ *Communications*, 8.
- MORRIS, Charles
- 1938 *Foundations of the Theory of Signs*, International Encyclopaedia of Unified Science, 1–2, University of Chicago Press; dt. *Grundlagen der Zeichentheorie*. Berlin: Ullstein, 1979.
- 1946 *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice-Hall; dt. *Zeichen, Sprache und Verhalten*. Düsseldorf: Schwann, 1973.
- 1971 *Writings on the General Theory of Signs*. Den Haag: Mouton; dt. *Zeichen, Wert, Ästhetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975.
- NATTIEZ, J.-J.
- 1971 „Situation de la sémiologie musicale.“ *Musique en jeu*, 5.
- 1972 „Is a Descriptive Semiotics of Music Possible?“ *Language Sciences*, 23.
- 1973 „Trois modèles linguistiques pour l'analyse musicale.“ *Musique en jeu*, 10.
- OSMOND-SMITH, D.
- 1972 „The Iconic Process in Musical Communication.“ VS, 3.
- 1973 „Formal Iconism in Music.“ VS, 5.
- OSTWALD, P.
- 1964 „How the Patient Communicates about Diseases with the Doctor.“ In SEBEOK, HAYES und BATESON (Hrsg.), 1964.
- PAGNINI, M.
- 1974 *Lingua e musica*. Bologna: Mulino.
- PEIRCE, Charles S.
- 1931-1958 *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press; dt. z. T. in *Schriften*, hrsg. von APEL, K.-O. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967-1970.
- PETÖFI, Janos S.
- 1972 „The Syntactico-Semantic Organization of Text-Structures.“ *Poetics*, 3.
- 1974 *Semantics, Pragmatics, Text Theory*, Urbino, Working Paper.
- 1975 Vers une théorie partielle du texte, in: *Papiere zur Textlinguistik*, Hamburg: Buske.

- 1976a „Lexicology, Encyclopedic Knowledge, Theory of Text.“ *Cahiers de Lexicologie*, 29.
- 1976b „A Frame for Frames.“ *Proceedings of the Second Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society*. Berkeley: University of California Press.
- PIAGET, J.
- 1968 *Le structuralisme*. Paris: P. U. F.; dt. *Der Strukturalismus*. Ölfelden/ Freiburg: Walter, 1973.
- PIKE, Kenneth
- 1964 Discours Analysis and Tagmeme Matrices, in: *Oceanic Linguistics* 3.
- PIRO, S.
- 1967 *// linguaggio schizofrenico*. Mailand: Feltrinelli.
- POUSSEUR, H.
- 1972 *Musique sémantique, société*. Paris: Casterman.
- PRIETO, L.
- 1966 *Messages et signaux*. Paris: P. U. F.
- PROPP, Vladimir
- 1928 *Morfologijaskazki*. Leningrad; erneut Moskau: Nauka, 1969; cf. PROPP, 1958.
- 1958 *Morphology of the Folktale*. Bloomington: Indiana University Press; dt. *Morphologie des Märchens*. München: Hanser, 1972.
- QUINE, W. VAN ORMAN
- 1951 „Two Dogmas of Empiricism.“ *Philosophical Review*, 50.
- RIFFATERRE, Michael
- 1971 *Essais de stylistique structurale*, Paris: Flammarion.
- 1973 „The self-sufficient text. In: *Diacritics*, Herbst 73.
- ROSENSTIEHL, P.
- 1971 „Labyrinthologie mathematique (I).“ *Mathematique et Sciences Humaines*, 9.
- 1980 *Les mots du Labyrinthe, Cartes et figures de la terre*, Paris: Centre Culturel Pompidou.
- ROSSI, P.
- 1960 *Clavis Universatis - Arti mnemoniche e combinatoria da Lullo a Leibniz*. Mailand: Ricciardi.
- ROSSI-LANDI, F.
- 1968 *Il linguaggio come lavoro e come mercato*. Mailand: Bompiani; dt. *Sprache als Arbeit und als Markt*. München: Hanser, 1972.
- RUWET, N.
- 1959 „Contradictions du langage sériel.“ *Revue Beige de Musicologie*, 13.
- 1972 *Langage, musique, poésie*. Paris: Seuil.

- SAUSSURE, Ferdinand de.
- 1916 *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot; dt. *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 1967.
- ŠČEGLOV, J.
- 1962a „L postroeniju strukturnoj modeli novel o Šerloke Cholmse.“ *Simpozium po strukturnomu izučeniju znakovych sistem* (Moskau); ital. Übers. in: FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.
- 1962b „Nekotorye certy struktury, >Metamorfoz< Ovidjia.“ *Strukturno-tipologičeskie issledovanija* (Moskau); ital. Übers. in: FACCANI und ECO (Hrsg.) 1969.
- SCHMIDT, Siegfried J.
- 1973 Texttheorie, Pragmalinguistik, in: *Lexikon der germanistischen Linguistik*, Tübingen: Niemeyer.
- 1976 *Texttheorie*, München: Fink.
- SEBEOK, Thomas A.
- 1962 „Coding in Evolution of Signalling Behavior.“ *Behavioral Sciences*, 7, 4.
- 1967 „La communication chez les animaux.“ *Revue Internationale des Sciences Sociales*, 19.
- 1968 „Is a Comparative Semiotics Possible?“ (*Communication at the Second International Congress of Semiotics*, Warschau, August 1968).
- 1969 „Semiotics and Ethology.“ In SEBEOK und RAMSAY (Hrsg.), 1969.
- 1972a *Perspectives in Zoosemiotics*. Den Haag: Mouton.
- 1972b „Problems in the Classification of Signs.“ In SCHERABOV FIRCHOW, E. et al. (Hrsg.), *Studie! for Einar Hauge*. Den Haag: Mouton.
- SEBEOK, Th. A. (Hrsg.)
- 1975 *The Teil-Tale Sign - A Survey of Semiotics*. Lisse: DeRidder.
- SEBEOK, Th. A. und RAMSAY, A. (Hrsg.)
- 1969 *Approaches to Animal Communication*. Den Haag: Mouton.
- SEBEOK, Th. A., HAYES, A. S. und BATESON, M. C. (Hrsg.)
- 1964 *Approaches to Semiotics*. Den Haag: Mouton.
- SEGRE, Cesare
- 1969 *I segni e la critica*. Turin: Einaudi; dt. *Literarische Semiotik*. Stuttgart: Klett-Cotta, 1980.
- 1974 „Analisi del racconto, logica narrativa e tempo.“ In *Le strutture e U tempo*. Turin: Einaudi.
- SMITH, A. G. (Hrsg.)
- 1966 *Communication and Culture*. New York: Holt.

- STANKIEWICZ, E.
- 1964 „Problems of Emotive Language.“ In SEBEOK, HAYES und BATESON (Hrsg.), 1964.
- STEFANI, G.
- 1973 „Sémiotique en musicologie.“ VS, 5.
- STUMP, E.
- 1978 „Differentia and the Porphyrian Tree.“ In *Boethius's De Topicis Differentiis*. Ithaca: Cornell University Press.
- SZASZ, Th. S.
- 1961 *The Myth of Mental Illness*. New York: Harper and Row; dt. *Geisteskrankheit. Ein moderner Mythos?* Olten/Freiburg: Walter, 1972.
- TODOROV, Tzvetan
- 1966 „Les catégories du récit littéraire.“ *Communications*, 8.
- 1967 *Littérature et signification*. Paris: Larousse.
- 1968 „L'analyse du récit à Urbino.“ *Communications*, 11.
- 1969 *Grammaire du Décameron*, Den Haag: Mouton.
- TRAGER, G. L.
- 1964 „Paralanguage: A First Approximation.“ In HYMES, (Hrsg.), 1964.
- VAILATI, G.
- 1908 „La grammatica dell'algebra.“ *Rivista di Psicologia Applicata* (erneut in VAILATI, 1911).
- 1911 *Scritti*. Florenz/Leipzig: Seeber-Barth.
- VAINA, Lucia
- 1976 *Lecture logico-mathematique de la narration*. Institute de Recherches Ethnologiques et Dialectales, Bukarest, vervielfältigt.
- 1977 „Les mondes possibles du texte.“ In: VS\I.
- VERÓN, E.
- 1970 „L'analogique et le contigu.“ *Communications*, 15.
- 1971 „Ideology and Social Sciences.“ *Semiotica*, III/1.
- 1973 „Pour une sémiologie des operations translinguistiques.“ VS, 4.
- VOLLI, Ugo
- 1973 „Referential Semantics and Pragmatics of Natural Languages.“ VS, 4.
- WINSTON, Patrick H.
- 1977 *Artifical Intelligence*. Reading, Mass.: Addison-Wesley.
- ŽOLKOVSKIJ, A. K.
- 1962 „Ob usilenii.“ *Strukturno-tipologičeskie issledovanija* (Moskau); ital. Übers. in FA'CCANI und ECO (Hrsg.), 1969.
- 1967 „Deus ex machina.“ In *Trudy po znakovym sistemam*, III (Tartu); ital. Übers. in FACCANI und ECO (Hrsg.), 1969.

Editorische Anmerkungen

Mit seinem Roman *Der Name der Rose* ist der Semiotiker und Literaturwissenschaftler Umberto Eco weltweit populär geworden. Der hier vorliegende Band mit theoretischen und kulturanalytischen Schriften soll die Breite und Folgerichtigkeit seiner wissenschaftlichen Reflektionen in ihren unterschiedlichen Erscheinungsweisen (Zeichentheorie, Ästhetik, Medienforschung, Kulturgeschichte - Buch, Analyse, Essay, Glosse, Rede ...) vorstellen. Dabei ist unsere Gliederung in die vier großen Abschnitte nicht nur pragmatischer Natur, sondern zeichnet die Systematik des Denkens Umberto Ecos in ihren jeweils selbständigen Hauptrichtungen nach. Seit vielen Jahren ist er insbesondere in einer akademischen Öffentlichkeit als Semiotiker hervorgetreten und hat eine Vielzahl von Büchern vorgelegt. Dieses Fundament seiner Herangehensweise wird im ersten Hauptteil *Erkenntnistheorie und Semiotik* entwickelt. Hier haben wir nicht nur versucht, Ecos Beitrag zur Zeichentheorie in seinen wesentlichen Zügen zu dokumentieren, sondern wollten mit Hilfe seiner Überlegungen den Weg in eine Debatte weisen, die inzwischen international kaum noch überschaubare Ausmaße angenommen hat. Die Zusammenstellung dieses ersten Teils hat uns die größten Schwierigkeiten bereitet, weil es nötig war, aus umfangreichen, zusammenhängenden Büchern recht rigoros Textteile, Kapitel, manchmal nur Unterkapitel herauszulösen. Das wiederum machte es ratsam, auf die von Eco mitunter eingefügten Querverweise auf andere Teile des jeweiligen Buches zu verzichten. Hier können nur die Bibliographie und das Quellenverzeichnis weiterhelfen. Ohne ein ausdrückliches Einverständnis Umberto Ecos zu diesem Auswahlprinzip hätten wir aber ein solches Vorgehen nicht gewagt. An dieser Stelle sei ihm noch einmal ganz herzlich dafür gedankt, daß er nicht nur seine Zustimmung zur Publikation insgesamt gegeben hat, sondern uns speziell für diesen Teil Veränderungsvorschläge machte, uns bat, andere, für ihn wichtigere Textteile noch zu berücksichtigen.

Die Auswahl und Zusammenstellung der anderen Abschnitte war vergleichsweise unkompliziert, handelt es sich doch um in sich geschlossene Arbeiten.

Der Abschnitt *Widersprücheder Avantgarde* stellt zwei Teile aus dem berühmt gewordenen Buch *Das offene Kunstwerk* vor. Hinzu kommt eine von Eco stark komprimierte Paraphrase des inzwischen auch im Hanser Verlag, München erschienenen Buches *Lector in fabula* (italienische Fassung 1979), die er 1981 für einen in England erschienenen Sammelband geschrieben hat. Diese Fassung wird hier erstmals in deutscher Sprache publiziert. Sie stellt eine wichtige Verbindung her zwischen Ecos semiotischem Kommunikations-

konzept und der Beschäftigung mit Kunstgeschichte, untersucht das Verhältnis von Text, Botschaft und Realisation der Botschaft im Akt der Rezeption.

Teil III *Ästhetik der Massenkultur* ist einem weiteren zentralen Gegenstand der „Öffentlichkeitsarbeit“ Ecos gewidmet. Immer wieder untersucht er die Prozesse massenmedialer Kommunikation, ob in grundsätzlichen Analysen oder in Einzelbetrachtungen. Aus letztem haben wir uns als Beispiel für *Casablanca* oder *Die Wiedergeburt der Götter* entschieden.

Der letzte Teil *Ideologiekritik und Kulturgeschichte* soll einen Eindruck von dem enzyklopädischen kulturhistorischen Wissen vermitteln, das immer wieder unverzichtbare Voraussetzung für die Beschäftigung mit der Gegenwart ist. Die Laudatio auf Thomas von Aquin am Ende des Bandes ist so nicht zuletzt auch als unsere Hommage an den Autor gemeint.

Michael Franz

Stefan Richter

Quellenverzeichnis und Rechtsnachweise

BAUCHSCHMERZEN, unter dem Titel „Einleitung I“ in: Umberto Eco, *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*, Frankfurt am Main, 1977.

Titel der italienischen Originalausgabe *Segno*, © Istituto Editoriale Internazionale, Mailand 1973, © der deutschen Ausgabe: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977.

IN RICHTUNG EINER THEORIE DER KULTUR, hier abgedruckt die Unterkapitel 0.1.2. bis 0.9. des Buches: Umberto Eco, *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*, München 1987. Titel der italienischen Originalausgabe: *Trattato di semiotica generelle*, Mailand (Bompiani) 1975.

© der deutschen Ausgabe: Wilhelm Fink Verlag, München 1987.

© der englischen Ausgabe (Übersetzung aus dem Engl.): Indiana University Press, Bloomington, Ind. 1976.

DAS PROBLEM EINER TYPOLOGIE DER ZEICHEN, hier abgedruckt die Unterkapitel 3.4.1. bis 3.4.4. aus: *Semiotik. Entwurf...* a. a. O.

KRITIK DER KONIZITÄT, hier abgedruckt die Unterkapitel 3.5.1. bis 3.5.10. aus: *Semiotik. Entwurf...* a. a.O.

KRITIK DES PORPHYRISCHEN BAUMES, hier abgedruckt die Unterkapitel 2.2.1. bis 2.2.5. des Buches: Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*. München 1985. Titel der italienischen Originalausgabe, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Turin (Einaudi) 1984,

© Giulio Einaudi editore, Turin 1984,

© der deutschen Ausgabe: Wilhelm Fink Verlag, München 1985.

DIE ENZYKLOPÄDIE ALS LABYRINTH, hier abgedruckt die Unterkapitel 2.3.5. bis 2.3.6. aus: *Semiotik und Philosophie...* a. a. O.

DIE POETIK DES OFFENEN KUNSTWERKES hier abgedruckt nach: Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*.

Frankfurt am Main 1977. Titel der italienischen Originalausgabe: *Opera aperta*.

© Casa Ed. Valentino Bompiani, Mailand, 1962, 1967.

© der deutschen Ausgabe: Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972.

FORM ALS ENGAGEMENT, aus ebd.

DIE ROLLE DES LESERS, Titel des englischen Originals: *Introduction: The Role of the Reader*, in: Umberto Eco, *The Role of the*

Reader. Explorations in the Semiotics of Texts. London Melbourne Sydney Auckland Johannesburg 1981,

© Umberto Eco 1979,

© der deutschen Übersetzung Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig 1988.

DIE STRUKTUR DES SCHLECHTEN GESCHMACKS, in: Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Titel der italienischen Originalausgabe: *Apocallttici e integrati*. © Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani Mailand 1964, 1978. © der deutschen Ausgabe: S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1984.

CASABLANCA ODER DIE WIEDERGEBURT DER GÖTTER, in: Umberto Eco, *Ober Gott und die Welt. Essays und Glossen*. Italienisches Original zuerst erschienen im Wochenmagazin *L'Espresso*, 1975, dann in: Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*.

© Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S. p. A., Mailand 1977.

© der deutschen Ausgabe: Carl Hanser Verlag, München/Wien 1985.

SERIALITAT IM UNIVERSUM DER KUNST UND DER MASSENMEDIEN, Teil 3 einer Vortragsfolge von Umberto Eco im Rahmen der *Konstanzer Dialoge* im Mai 1986, in: Umberto Eco, *Streit der Interpretationen*, erschienen in der Reihe Konstanzer Bibliothek, Band 8.

© Universitätsverlag Konstanz GmbH, Konstanz 1987.

DIE MODI DER KULTURELLEN MODEN; in: Umberto Eco, *Über Gott und die Welt ... a. a. O.* Italienisches Original zuerst erschienen im Wochenmagazin *L'Espresso*, 1967, dann in: Umberto Eco, *// costume di casa*.

© Gruppo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas S. p. A. Mailand 1973.

© der deutschen Ausgabe: Carl Hanser Verlag, München/Wien 1985.

EUGENE SUE: SOZIALISMUS UND TROST, in: Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte ... a. a. O.*

VOM TROST DER PHILOSOPHIE, in: Umberto Eco, *Über Gott und die Welt ... a. a. O.*, zuerst erschienen in: *Corriere della sera*, 1975, dann in: Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*. © s. oben.

DAS IRRATIONALE GESTERN UND HEUTE, Rede zur Eröffnung der Buchmesse Frankfurt am Main 1987, zuerst erschienen in: *Frankfurter Rundschau* vom 7. 10. 1978 und im *Börsenblatt des deutschen Buchhandels* 83, 16. 10. 1987. Hier abgedruckt nach: Umberto Eco, *Über Spiegel und andere Phänomene*, München 1988.

© Umberto Eco, 1987
© der deutschen Ausgabe: Carl Hanser Verlag, München/Wien
1987.

LAUDATIO AUF THOMAS VON AQUIN, in: Umberto Eco, *Über Gott und die Welt* ... a. a. O. Italienisches Original zuerst erschienen in L'Espresso, 1974, dann in: Umberto Eco, *Dalla periferia dell'impero*.

© s. oben.

Die Übersetzer:

Gabriele Bock, *Die Rolle des Lesers* (aus dem Englischen).

Rolf Eichler, *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien* (aus dem Englischen).

Burkhart Kroeber, *Casablanca oder Die Wiedergeburt der Götter*

Die Modi der kulturellen Moden

Vom Trost der Philosophie

Das Irrationale gestern und heute

Laudatio auf Thomas von Aquin

(aus dem Italienischen).

Max Loosser, *Die Struktur des schlechten Geschmacks*

Eugene Sue: *Sozialismus und Trost*

(aus dem Italienischen)

Günter Memmert, *Bauchschmerzen* (aus dem Italienischen)

In Richtung einer Theorie der Kultur

Dar Problem einer Typologie der Zeichen

Kritik der Ikonizität

(aus dem Englischen).

Die Poetik des offenen Kunstwerkes

Form als Engagement

(aus dem Italienischen).

Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant,

Kritik des Porphyrischen Baumes

Die Enzyklopädie als Labyrinth

(aus dem Englischen).

Michael Franz

Das menschliche Maß der Kunst

„... das Absurde ist nichts anderes als die dialektische Situation, gesehen von einem Masochisten.“

Umberto Eco

Verteidigung der Vernunft

Oktober 1987. Eröffnung der internationalen Buchmesse in Frankfurt am Main. Der Festredner hat einen klingenden Namen, doch er verdankt seine Prominenz weniger seiner Profession als einem literarischen Welterfolg, mit dem niemand gerechnet hat, er am allerwenigsten. Angekündigt ist Umberto Eco, Professor für Semiotik an der Universität Bologna, Verfasser des Romans *Der Name der Rose*. Seit 25 Jahren sorgte Eco durch Bücher und Kongreßbeiträge für Aufsehen, aber nur im begrenzten Rahmen einer Fachwelt, einer kosmopolitischen Gelehrtenrepublik, von deren Verhandlungen die Öffentlichkeit nur gelegentlich Notiz nimmt. Der Semiotiker schreibt für den Semiotiker ... Nicht so Umberto Eco. Niemals hat sich der 1932 Geborene auf den akademischen Diskurs beschränkt. 1965 wurde er Kolumnist der Wochenzeitschrift „L'Espresso“ und hat die Verbindung bis heute nicht abreißen lassen: daher erreicht er in Italien seit langem ein größeres Publikum, das seine ideologiekritischen und kulturphilosophischen Essays, Glossen, literarischen Miniaturen begierig aufnimmt.

Was erwartet das Auditorium vom prominenten Festredner? Eine Verbeugung vor dem spätbürgerlichen Zeitgeist der achtziger Jahre, Vernunftkritik als kulturelle Mode? Solche Erwartungen werden von Eco nicht bedient. Er hält eine Rede wider den Zeitgeist. Gleich in den ersten Sätzen erinnert er an „Die Zerstörung der Vernunft“ von Lukács und fragt danach, was deren Platz in den Regalen der Buchhandlungen heute einnimmt. Eco verteidigt die Vernunft, wohl wissend, daß es eine abstrakte Vernunft, außerhalb von Raum und Zeit, Gesellschaft und Geschichte nicht gibt. Vernunft existiert nur in historischen Rationalitätsformen, die verschiedenen Praxis- und Lebensformen entsprechen. Doch sie weisen nicht nur Unterschiede auf, sondern auch Gemeinsamkeiten, strukturell und funktionell Vergleichbares. Sonst wäre jeder allgemeine Begriff von Vernunft ohne objektiven Grund.

Eco beschreibt die europäische Tradition rationalen Denkens durch das Erkenntnisprinzip der kausalen Erklärung, durch universelle logische Sprachregeln, insbesondere das Kriterium der Wider-

Spruchsfreiheit (im logischen Sinne), durch Anerkennung eines strukturellen Gesamtzusammenhangs der objektiven Realität, durch niemals aufgegebenes Streben nach vertraglichen Vereinbarungen, nach Rechtsschutz im sozialen Verkehr. Wo liegen die Bruchstellen dieser Tradition, an denen Irrationalismus ansetzt? Nach Lukács bilden sich *Keimformen* des Irrationalismus immer dann, wenn Probleme des Lebens dialektische Lösungen verlangen, die Ideologen einer bestimmten Schicht, Klasse, *Epoche*, Gesellschaftsform aber nicht willens oder nicht in der Lage sind, dialektisch zu denken. Fragen, an die der Irrationalismus stets angeknüpft hat, sind nach Lukács „gerade die Fragen, die sich aus den Schranken und Widersprüchen des bloß verstandesmäßigen Denkens ergeben. Das Anstoßen an solche Schranken kann für das menschliche Denken, wenn es darin ein zu lösendes Problem und, wie Hegel treffend feststellt, ‚Beginn und Spur der Vernünftigkeit‘, d. h. einer höheren Erkenntnis erblickt, Ausgangspunkt der Weiterentwicklung des Denkens, der Dialektik werden. Der Irrationalismus dagegen - ... - macht gerade an diesem Punkt halt, verabsolutiert das Problem, lässt die Schranken des verstandesmäßigen Erkennens zu Schranken der Erkenntnis überhaupt erstarrten, ja mystifiziert das auf diese Weise künstlich unlösbar gemachte Problem zu einer ‚übervernünftigen‘ Antwort.“¹

Bereits die klassische griechische Rationalität, die sich strenger logischer Kontrolle unterwirft, entfaltet sich in dialektischer Problemsicht. Aristoteles beispielsweise reflektiert durchaus objektive Widersprüche und Wechselwirkungen, ohne logische Widerspruchsfreiheit oder kausale Erklärung in ihren klar umrissenen Geltungsansprüchen in Frage zu stellen. Darum geht das Erbe griechischer Rationalität auch nicht in Mathematik, Logik, Naturwissenschaft und Computer-Programmierung auf.

Wo Dialektik fehlt, stellt sich das Mysterium ein: Ecos Modellfall ist das *Corpus Hermeticum*, eine esoterische Schriftensammlung der römischen Kaiserzeit, die als Offenbarung des Hermes Trismegistos, des „dreimalgroßen“ Hermes, verehrt wurde; einer Gottheit, die durch Verschmelzung des griechischen Gottes Hermes mit dem ägyptischen Schreiber- und Weisheitsgott Thot zustande kam. „Galt für den griechischen Rationalismus als wahr, was erklärt werden konnte, so gilt jetzt nur als wahr, was sich nicht erklären lässt.“² Zum Wahrheitskriterium wird „die mystische Intuition, die nichtrationale Erleuchtung, die blitzhafte und nichtdiskursive Vision“.³ In vergleichbarer Weise wird in der religiösen Weltanschauung der Gnosis (griech., „Wissen, Erkenntnis“) der Erkenntnisbegriff umgedeutet. Wie Ecos Roman *Der Name der Rose* zeigt, ist er durchaus nicht blind für die *herrschafts-* und sozialkritische Potenz, die der Gnosis als einer religiösen und sozialen Bewegung auch inne-

wohnte und die in historischen Metamorphosen wie in den mittelalterlichen Ketzerbewegungen weitergewirkt hat. Das ändert aber nichts an der Ambivalenz eines Erkenntnisstrebens, das sich zwar einerseits der Absicherung des Glaubens gegen jeden Erkenntnisanspruch entgegensezten, andererseits jedoch einen verhängnisvollen Kult des Irrationalen betreibt. Dem entspricht die Zwieschlächtigkeit der gnostischen Ethik: soziale Brüderschaft *und* Wahn der Auserwähltheit, harmloser Asketismus *und* mörderischer Amoralismus, Anfechtung der bestehenden Gewalten *und* Weltvernichtungssehnsucht. Im Lichte der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts betont Eco die denkbaren und tatsächlich gezogenen ahumanistischen Konsequenzen aus Irrationalismus, Esoterik, Massenverachtung, Übermenschentum. Er wird hellhörig, wenn sich heutige Irrationalisten auf die Gnosis beziehen. Sein Mißtrauen ist geweckt, wenn ihn Tendenzen einer irrationalistischen Auflösung der Semiotik an die Hermetik der römischen Kaiserzeit erinnern. „... es ist nicht schwierig, in vielen postmodernen Konzepten der Literaturkritik die Idee des permanent wegschlitternden Sinnes zu entdecken.“⁴

Niemand im Auditorium hätte verwundert sein müssen. Es sprach ein Mann der Vernunft, für den es nichts wichtigeres gibt als „Dialoge zu führen, diskursiv zu reden, zu argumentieren“, um angemessen handeln zu können. Ein Mann der Vernunft, kein Freund der Kälte, die man dem Rationalismus nachsagt - auch kein Rationalist im herkömmlichen Sinne, der Sinnlichkeit und Erfahrung, Emotionalität und Phantasie nur unter tausend Vorbehalten und Vorsichtsmaßregeln gelten lässt. Ecos Beispiel zeigt vielmehr, wie humanistisch gelebte Rationalität heute sein kann: sinnenfreudlich, weltkundig, gefühlsunmittelbar, dem Lachen in seinen menschlich-befreienden Formen zugetan, kritikempfänglich, lernfähig, gesprächsoffen.

Die unbegrenzte Semiose

Eco hat Philosophie studiert. Er hat sich für eines der klassischen philosophischen Fächer entschieden, die Ästhetik. Doch er hat sie nicht isoliert betrieben, nicht getrennt von Logik, Erkenntnistheorie, Geschichte der Philosophie. Auch der Semiotiker Eco ist in erster Linie Philosoph. Das zeigt seine Orientierung an Charles Sanders Peirce, den großen amerikanischen Philosophen und Mathematiker, der die Semiotik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts neubegründet hat. Wer Ecos Schriften in ihrem inneren Zusammenhang erfassen will, kann die Semiotik nicht als ein Randphänomen beiseite lassen: sie steht im Zentrum. Semiotik ist keine weltanschaulich neutrale Einzelwissenschaft, sondern eine Disziplin mit mehr als zweitausendjähriger Geschichte, die erst im

20. Jahrhundert begonnen hat, sich aus der Philosophie herauszulösen- doch auch als selbständige Wissenschaft kann sie nur in einem philosophischen Rahmen weiter ausgearbeitet werden. Umgekehrt kann Philosophie auf Semiotik nicht verzichten: grundlegende Fragen der Erkenntnis- und Kulturtheorie, einschließlich einer philosophischen Handlungstheorie, sind ohne semiotische Untersuchungen nicht zu lösen: Wir denken nicht nur in Zeichen, der gesamte soziale Verkehr, ausgehend vom Austausch der Tätigkeiten in der materiellen Produktion, ist zeichenvermittelt.

Im Zeichen laufen alle Fäden zusammen, aber es kommt darauf an, was sie miteinander verknüpfen: Etwas dient als materielles Ausdrucksmittel (Repräsentamen), um über eine Bedeutungsanweisung (Interpretant) ein Bezugsobjekt (Dynamisches Objekt) zu repräsentieren bzw. darzustellen. Peirce spricht vom Zeichen in doppelter Hinsicht: im weiteren Sinne bezeichnet er das ganze Beziehungsgebündel als Zeichen, im engeren Sinne nur das materielle Ausdrucksmittel (heute allgemein als „Signifikant“ bezeichnet). Um keine Mißverständnisse aufkommen zu lassen, hat Peirce das Zeichen immer wieder auf die Zeichenrelation zurückgeführt. Denn die verkürzte Redeweise vom Zeichen verdunkelt oft das Bewußtsein für die Relation, durch die sich das, was wir Zeichen nennen, erst konstituiert. Was Zeichen zu Zeichen macht, ist die Tatsache, daß sie über ihre materielle Gestalt hinaus auf etwas anderes verweisen. Bedeutungen sind Gegenstandsverweisungen, die aber nicht nur durch den Gegenstand bestimmt sind, sondern auch kulturellen Regeln unterliegen. Demzufolge wandte sich Peirce gegen jeglichen Automatismus der Bedeutungserkennung: Bedeutung ist niemals unmittelbar gegeben, sondern nur als Anweisung, die erst eingelöst werden muß. Das ist nicht möglich ohne Schlüssel, ohne Code. Der Code umfaßt die Regeln bzw. die regelmäßig auftretenden Kriterien, nach denen sich ein gegebener Vorrat an Ausdruckselementen und ein bestimmter Bedeutungsvorrat einander zuordnen lassen. Doch der Bedeutungsvorrat ist selber ein reichhaltiges, offenes und veränderliches System widersprüchlicher Sinnesaspekte, in denen objektive Gegenstandsbestimmungen in verschiedenen Blickrichtungen und unter alternativen Gesichtspunkten erscheinen. Und auch die Zuordnungsregeln liegen nicht immer griffbereit, sie müssen gesucht, ermittelt, durch Hypothesenbildung und Rückkopplung erschlossen werden. Insofern ist die Einlösung der Bedeutungsanweisung kein einmaliger Akt, sondern ein fortgesetzter Prozeß, der von Einzelbedeutungen zu Bedeutungsgeflechten, von Folgerung zu Folgerung, von der Hypothese zur gesuchten Regelmäßigkeit führt. Diesen Prozeß hat Peirce „die Semiose“ genannt.

An diese dynamische Auffassung von der Semiose knüpft Eco in al-

lererster Linie an. Zeichen bedürfen der Interpretation durch andere Zeichen. Daraus entwickelt sich ein kreativer, offener Prozeß folgernden Denkens. Die unabschließbare Interpretationsbedürftigkeit und -Würdigkeit aller Zeichen ist jedoch durch eine lange Tradition klassifizierenden Denkens in metaphysischen Denkbahnen verdeckt worden. In diesem Zusammenhang erörtert Eco das Klassifikationsschema des Aristoteles-Kommentators Porphyrios (233-304), der aus den fünf Grundbegriffen Gattung, Art, artbildender Unterschied, wesentliche Eigenschaft, Zustand einen hierarchischen Strukturbau entwarf. Dieser Porphyrische Baum wurde zum Grundmuster einer klassifikatorischen Wörterbuch-Semantik, für die alle Differenzen als artbildende Unterschiede einen mehr oder weniger ausschließenden Charakter annehmen. Nach diesem Muster wird beispielsweise auch heute noch immer wieder versucht, die Eigenart des Ästhetischen durch Ausschluß aller Momente zu definieren, die auch in anderen Aneignungsweisen vorkommen: ein Verfahren der eliminierenden Spezifikation. In Konsequenz aller wissenschaftsgeschichtlichen Veränderungen in der Neuzeit plädiert Eco daher für einen Paradigma-Wechsel von der „Wörterbuch-Semantik“ zu einer „encyklopädischen Semantik“. Eco beschreibt die Enzyklopädie in Anlehnung an D'Alembert als Labyrinth vom Typ eines Netzes, in dem jeder Punkt mit jedem anderen verbunden werden kann. In vergleichbarer Weise seien alle Bedeutungen des semiotischen Universums vielfach miteinander versetzt. Das semiotische Universum kann in jeder Kultur neu interpretiert werden: die Enzyklopädie ist unerschöpflich, aber — sie existiert nur als regulative Idee. Denn die Praxis erfordert Systeme strukturierten Wissens, die objektiven Erkenntnisinteressen und -leistungen entsprechen. Eine dialektische Beziehung: Die Wörterbuch-Semantik bedarf der enzyklopädischen Vergewisserung, um nicht metaphysisch zu erstarren. Die unerschöpfliche Enzyklopädie dagegen muß jeweils auf ein konkretes Universum des Diskurses (einen Diskursbereich) reduziert werden, der in vielen Porphyrischen Bäumen durchgespielt werden kann. „... die unbegrenzte Semiose beschränkt sich selbst, um überleben zu können, um funktionsfähig zu werden.“⁶

Die unbegrenzte Semiose ist kein geschlossener Zirkel. Waren Zeichen nur durch Zeichen interpretierbar, dann wären wir Gefangene der Semiose, deren Immanenz uns jede Bezugnahme auf objektiv reale Sachverhalte und damit alle gegenständlichen Inhalte verwehrte. Doch Peirce hat sich nicht mit dem Unmittelbaren Objekt begnügt, d. h. dem Objekt, wie es durch das Zeichen repräsentiert wird, er hat in letzter Instanz immer nach dem Dynamischen Objekt gefragt, dem Objekt, wie es unabhängig von der Zeichenrepräsentation existiert. Die Rolle dieses primären Bezugsobjekts ist in

der modernen Semiotik umstritten - nicht alle sind der Auffassung, daß diese Frage in die Semiotik gehört. In allen bilateralen Zeichenkonzepten, wie sie sich von Saussure bis Hjelmslev in der Linguistik entwickelt haben, ist das Zeichen, wie immer modifiziert, eine Einheit von Signifikant (Ausdruck) und Signifikat (Inhalt). Das Bezugsobjekt (häufig als Referent bzw. Referenzobjekt bezeichnet) wird als außersemiotische Tatsache ausgeklammert, seine Erörterung in andere Disziplinen wie Logik oder Erkenntnistheorie delegiert. Dazu neigt auch Eco, wenngleich eine interessante Entwicklung zu beobachten ist. In *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen* (1974) forderte er, nicht ohne Augenzwinkern, im Hinblick auf die Funktionsweise von Codes, den Referenten als „gefährlichen Eindringling“ auszuschließen, „der die theoretische Reinheit der Theorie kompromittiert“.⁷ Doch in *lector in fabula* (1979) sieht sich Eco veranlaßt zu fragen, wie wir in unendlichen semiotischen Regressionen jemals das ursprüngliche Objekt wiedererlangen können. „Wie kann ein Zeichen das Dynamische Objekt ausdrücken, welches zur Außenwelt gehört ...?“⁸

Es bietet sich an, die Antwort aufzugreifen, die Peirce selber gegeben hat. Das geschlossene System der Semiose wird aufgebrochen durch den Finalen Interpretanten. Der Finale Interpretant ist nicht allein Interpretation von Zeichen durch Zeichen, sondern durch regelmäßig auftretende Handlungsanforderungen, die sich aus der logisch kontrollierten Überprüfung von Hypothesen durch die Praxis ergeben. In ihnen lassen sich gesetzmäßige Bedingungen möglicher Erfahrung erkennen. Eco betont: „Peirces Interesse gilt niemals den Objekten als Gesamtheiten von Eigenschaften, sondern als Ereignissen und Ergebnissen aktiver Erfahrungen ... An diesem Punkt gelangt die unbegrenzte Semiose zum Stillstand, ... das fehlende Bindeglied zwischen Semiose und physischer Realität ist schließlich identifiziert ... Das System der semiotischen Systeme, das als ein - auf idealisierte Weise von der Realität abgetrenntes - kulturelles Universum erscheinen konnte, führt in Wirklichkeit dazu, in der Welt zu handeln und sie zu verändern; doch verwandelt sich jede dieser verändernden Aktionen ihrerseits in ein Zeichen und eröffnet damit einen neuen Prozeß der Semiose.“⁹

Die Autoreflexivität des Ästhetischen

Über die Semiotik gewann Eco einen Zugang zum Phänomen des Poetischen bzw. des Künstlerischen, der weder den Mitteilungscharakter des künstlerischen Gebildes in Frage stellt noch seine Eigenwertigkeit. Eco bewegt sich hier in einer Jahrhundertbahn, vorgezeichnet durch die russische Formale Schule, den Prager Strukturalismus und vor allem durch Roman Jakobson, in dessen Lebenswerk sich über alle Brüche und Wandlungen hinweg in der

Offenheit für Anregungen und Korrekturen eine beispielhafte Entwicklungskontinuität kundtut. 1960 hat Jakobson Jahrzehntelange Studien zu den Funktionen sprachlicher Äußerungen zum Abschluß gebracht. In „Linguistik und Poetik“ nennt er sechs Funktionen: die Einstellung auf den Referenten (das Bezugsobjekt) in der Orientierung auf den (sozialkulturellen) Kontext als *referentielle* (denotative, kognitive) Funktion; die *emotive* oder expressive Funktion - sie bringt die Haltung des Sprechers zum Gesprochenen unmittelbar zum Ausdruck; die Ausrichtung auf den Empfänger als *konative* Funktion. Soweit folgt Jakobson dem Psychologen und Sprachtheoretiker Karl Bühler, der die russischen Formalisten ebenso wie den „Prager Linguistischen Zirkel“ beeinflußt hat. Bühler entwickelte aus einer ersten genialen Skizze von 1918 in den frühen dreißiger Jahren sein berühmt gewordenes Organon-Modell der Sprachfunktionen (Darstellung, Ausdruck, Appell). Das Poetische subsumierte Bühler im wesentlichen der Ausdrucksfunktion, dies entsprach der Auffassung der psychologischen Ästhetik. Im Unterschied dazu betonte die Formale Schule den autonomen Wert der sprachlichen Ausdrucksmittel im poetischen Sprachgebrauch. 1919 bezeichnete Jakobson Poesie als „Formgebung des selbstwertigen Wortes“: „Poesie ist Sprache in ihrer ästhetischen Funktion.“¹⁰ Wie aber war die Autonomie der ästhetischen Funktion näher zu bestimmen, ohne die alte, von Kant eingeführte Formel vom Selbstzweck des Ästhetischen erneut aufzugreifen, um ihr möglicherweise noch nicht berücksichtigte Sinnaspekte abzugewinnen? Die Entwicklung drängte in eine andere Richtung. In der Kommunikationsgemeinschaft des Prager Linguistenzirkels wurde Jakobsons Nachdenken auf die Wechselwirkung aller Funktionen hingelenkt. In dem legendären Vortrag „Die Dominante“ (1935) wandte sich Jakobson ebenso gegen einen einseitigen Monismus, der die Selbstgenügsamkeit der Kunst verkündet, wie gegen einen einseitigen Pluralismus, der das Kunstwerk als mechanische Anhäufung von Funktionen auffaßt. Weder l'art pour l'art noch Kunst als unmittelbares kulturgeschichtliches, sozialpolitisches oder biographisches Dokument: „Gegen einseitigen Monismus wie gegen den einseitigen Pluralismus wendet sich die Auffassung, die die Funktionenvielfalt einer Dichtung mit ihrer Einheit als Werk verbindet, d. h. mit der Funktion, die der Dichtung ihre Einheit sichert, sie determiniert - der Dominante der Dichtung, der ästhetischen Funktion, der Poetizität.“¹¹ Mukařovský ging 1938 den nächsten Schritt, indem er die poetische Funktion ausdrücklich zu den Bühler-Funktionen in Beziehung zu setzen versuchte als eine „Konzentration der ästhetischen Funktion auf die Zeichen selbst. Der Sache nach ist hier bereits der Hinweis auf die Autoreflexivität aller ästhetisch organisierten Zeichen gegeben, den Jakobson dann

in seinem Sechs-Funktionen-Modell der sprachlichen Kommunikation klassisch ausgearbeitet hat. Das Bühler-Modell konnte jedoch nicht ohne Vermittlung durch andere Funktionen um die eigenwertige poetische Funktion erweitert werden; die Einstellung auf den Kontakt zwischen Sender und Empfänger als *phatische* Funktion - sie hat den Zweck, Kommunikation zu stiften, am Leben zu halten, zu unterbrechen oder in ihrem Vollzug zu kontrollieren; so dann die Überprüfung der Rede am Code als *metasprachliche* oder erläuternde Funktion - die Verständigung über Codeprobleme der Verständigung.

Erst jetzt ist das gesamte Relationsgefüge entworfen, in das die poetische Funktion einbezogen werden kann - als *Einstellung auf die Botschaftah solche*. Die poetische Funktion realisiert sich nicht in reinlicher Scheidung von allen anderen Funktionen; sondern in der Wechselwirkung, die sie als dominierende Funktion übergreift. Im Anschluß an Jakobson definiert Eco: „Die Botschaft hat eine poetische Funktion (allerdings sollten wir in diesem Zusammenhang besser von einer ‚ästhetischen‘ reden, da es hier um alle Kunstformen geht), wenn sie *mehrdeutig* und autoreflexiv ist.“¹²

Die Autoreflexivität aller ästhetisch organisierten Zeichen ergibt sich erstens aus ihrer strukturellen Mehrdeutigkeit, „die dadurch, daß sie vielfache Interpretationen auslöst, dazu veranlaßt, die Aufmerksamkeit auf die Struktur selbst zu richten“.¹³ Entscheidend ist zweitens aber die sinnliche Anziehungs- und Anregungskraft der Zeichen und der aus ihnen gebildeten Ganzheiten. Kunstwerke haben sinnliche und strukturelle Eigenschaften, die in ihren Zeichenfunktionen nicht aufgehen. Die poetische Botschaft ist auch ein „System der sinnlichen Reaktionen und der Phantasiereaktionen, die vom Material, aus dem die Signifikanten bestehen, ausgelöst werden“.¹⁴ Kunstwerke haben, semiotisch betrachtet, eine Doppelposition: sie sind komplex organisierte Ausdrucksmittel und zugleich Mittelpunktsobjekte der Kommunikation, die sie vermitteln. Oder, wie Eco formuliert: Die künstlerische Botschaft ist eine Botschaft als „Quelle von Botschaften. Sicherlich eine paradoxe Situation, aber es ist gerade das Paradoxon der Kunst selbst, das seit Jahrhunderten dazu zwingt, ihre Eigenart zu definieren, die sich nicht auf die Parameter der gewöhnlichen Kommunikation reduzieren läßt.“¹⁵

Offenes Kunstwerk und menschliches Maß

Umberto Ecos viel diskutiertes Buch *Das offene Kunstwerk* (1962, 1967), das der Dreißigjährige vorlegte, ist aus einem Referat des Sechsundzwanzigjährigen auf dem XII. Internationalen Philosophenkongreß im Jahre 1958 hervorgegangen. Mit diesem Buch, dessen deutschsprachige Ausgabe 1972 erschien, ist Eco zu einem wichtigen Partner der ästhetischen und literaturtheoretischen Kon-

zeptionsbildung auch in der DDR geworden - eine produktive Auseinandersetzung mit Eco hat beispielsweise Wolfgang Heise geführt.¹⁶ Vor allem in den Diskussionen um den Werkbegriff, um Kriterien, historische Schicksale und Zukunftsaussichten der Werkform von Kunst haben Ecos Überlegungen anregend gewirkt.

Das *Offene Kunstwerk* ist in einem bestimmten zeitgeschichtlichen Kontext entstanden und widerspiegelt lebendige Auseinandersetzungen, Richtungskämpfe in der linksorientierten bürgerlichen Intelligenz Italiens zwischen 1956 und 1965. Eco spielt seit Beginn der sechziger Jahre eine aktive Rolle im literarischen und kulturellen Leben Italiens. Er hat die „Gruppe 63“ mitbegründet, eine Gruppierung junger Schriftsteller und Kritiker, die in der Auseinandersetzung mit dem Neorealismus die italienische Neoavantgarde ins Leben riefen. Es war eine Zeit, erinnert sich Eco, „als wir den Erfolgsroman mit dem ‚versöhnlerischen‘ Roman gleichsetzten und den ‚versöhnlerischen‘ Roman mit dem traditionellen ‚Handlungsroman‘, wogegen wir die experimentelle Literatur verherrlichten, das avantgardistische Werk, das Empörung hervorruft und vom großen Publikum abgelehnt wird“.¹⁷ Die Auseinandersetzungen entzündeten sich nicht schlechthin an theoretischen Konzepten, sondern an konkreten Büchern, literarischen Erfolgen. Denkwürdig genug: Umberto Eco, 1980 Autor eines Romans, der sich durch den tiefen Realismus seiner Sinn- und Wahrheitssuche auszeichnet, eines Weltbestsellers, fühlte sich zwanzig Jahre zuvor herausgefordert durch den Welterfolg eines literarischen Außenseiters, des später von Visconti mit Burt Lancaster verfilmten Romans „Der Leopard“ von Giuseppe Tomasi di Lampedusa, eines Buches, das der Schriftsteller Bassani ein Jahr nach dem Tod des Autors herausgegeben hat. •

Obwohl das *Offene Kunstwerk* einer der theoretischen Bezugspunkte der „Gruppe 63“ war, ist es keine Programmschrift der Neoavantgarde. Auch da wo Eco aktuelle Kunstprozesse behandelt, betrachtet er sie mit einem historischen Blick, als Aneignung avantgardistischer Gestaltungsmöglichkeiten, die schon zum Erbe gehören. Er befragt die Avantgarde als „eine Phase der Kulturgeschichte“,¹⁸ als strukturellen Ausdruck eines durch soziale und kulturelle Veränderungen hervorgerufenen „Kunstwollens“ (Alois Rieg), das sich keineswegs homogen darbietet, sondern krasse ideologische Richtungsgegensätze erkennen lässt: dafür stehen die Namen Kafka, Joyce, Brecht. Eco bahnt sich einen eigenen Zugang zum Phänomen der historischen Avantgarde: ihn interessieren die Wandlungen in der Werkform von Kunst.

Eco betrachtet das Kunstwerk nicht als zeitlose Konstante, sondern als Entwicklungsprodukt der Kultur- und Sozialgeschichte. Das Kunstwerk existiert nur in historischen Werkformen. In diesem Sinn ist die Formel vom offenen Kunstwerk ein hypothetisches Be-

Schreibungsmodell. Es ging Eco darum, aus unterschiedlichen Operationsmodi, die im 20. Jahrhundert als avantgardistisch hervorgetreten sind, eine gemeinsame operative Tendenz gedanklich herauszufiltern. Die Unterscheidung historischer Werkformen setzt voraus, daß sich allgemeine Kriterien formulieren lassen. Nach Eco verstehen wir „unter ‚Werk‘ eine personale Produktion ... , die unabhängig von der Verschiedenheit der Auffassung ihre Physiognomie eines Organismus behält und, wie sie auch verstanden und weitergeführt werden mag, das persönliche Gepräge offenbart, kraft dessen sie besteht, gilt und sich mitteilt“.¹⁹ Diese drei Momente beginnen frühestens im späten Hellenismus ihr Zusammenspiel. Sie haben keine Geltung in der thomistischen Ästhetik, die sich „nicht um den Ich-Ausdruck des Künstlers kümmert“. Im mittelalterlichen Typus des „unpersönlichen und objektiven Kunstwerkes“²⁰ ist aber sehr wohl das von Platon und Aristoteles verallgemeinerte Strukturmodell des Organismus ein entscheidendes Kriterium. Dies stellt die Avantgarde in Frage, nimmt aber häufig in extremer, subjektivistisch überzogener Weise personale Autorschaft und subjektive Authentizität für sich in Anspruch.

Auch „Offenheit“ ist kein Absolutum. Eco unterscheidet drei Formen: „Wir sahen also, daß erstens die ‚offenen‘ Kunstwerke, insoweit sie *Kunstwerke in Bewegung* sind, gekennzeichnet sind durch die Einladung, zusammen mit ihrem Hervorbringer das *Werk zu machen*; zweitens jene Werke in einen umfassenderen Bereich (als *Gattung* zur Art ‚Kunstwerk in Bewegung‘) gehören, die zwar schon physisch abgeschlossen, aber dennoch ‚offen‘ sind für ständige Neuknüpfungen von inneren Beziehungen, die der Rezipierende im Akt der Perzeption der Reiztotalität entdecken und auswählen soll!“²¹ Drittens aber ist jedes Kunstwerk in einer bestimmten Hinsicht „offen“. Im *allgemeinen* Sinne bezeichnet „Offenheit“ die kommunikative Dimension und Eigenart von Kunstwerken, ihre besondere Interpretationsbedürftigkeit und -Würdigkeit, ihre Vieldeutigkeit (Ambiguität), ihren Sinnüberschuß. Zugleich fragt Eco jedoch nach den Grenzen der Offenheit - gegenüber subjektiver Willkür und Beliebigkeit. Als gegenständlich erzeugte Struktur ist für Eco die Werkform von Kunst unverzichtbar, wie immer sie sich historisch wandeln mag. Daher beinhaltet die Redeweise vom offenen Kunstwerk eine innere Spannung: „Ein Kunstwerk ist *offen*, so lange es *Kunstwerk* bleibt, jenseits dieser Grenze wird die Offenheit zum *Rauschen*.“²² Eco hat immer zugleich nach Freiheit und Ordnung der Interpretation gefragt und dieses Verhältnis als Wechselwirkung untersucht. 1962 (*Das offene Kunstwerk*) wie 1979 (*lector in fabula*) beschäftigt ihn die Frage, „was im Text die Freiheit der Interpretation zugleich reguliert und stimuliert“.²³

Form ist Grundbedingung von Kommunikation. Um aus der Zufäl-

ligkeit, die das Leben in der Vielfalt seiner Erscheinungen bietet, ein Geflecht von tatsächlichen Möglichkeiten zu machen, ist es erforderlich, ein Organisationsmodell einzuführen. „Die Offenheit hat also die langwierige und sorgfältige Organisation eines *Möglichkeitsfeldes* zur Voraussetzung.“²⁴ Das offene Kunstwerk im radikalen Sinne widerspiegelt als „epistemologische Metapher“ die Überwindung des alten, mechanistisch-einsinnigen Determinismus, die Neuentdeckung des Zufalls, die Erweiterung der Kausalauffassung. Zugleich aber ist Ecos Strukturbeschreibung des offenen Kunstwerkes eingebettet in dringliche Warnungen vor idealistischen Interpretationen der modernen Physik, vor irrationalistischen Adaptationen asiatischer Weisheitslehren (Zen-Buddhismus), vor einem neuen Mystizismus. Einem verbreiteten Sprachgebrauch folgend, setzt Eco Avantgarde und Moderne im wesentlichen gleich, hebt die Avantgarde nicht durch eine über die Erneuerung der Formensprache hinausgehende soziale und kulturelle Energie heraus. Dennoch betont er wesentliche Unterschiede, behandelt Avantgarde als einen Oberbegriff, der durchaus alternative Konzepte von Offenheit umschließt: nicht nur „die morbide Ambiguität einer erahnten Unendlichkeit oder eines in Angst erlittenen Mysteriums“, sondern auch „die konkrete Ambiguität der sozialen Existenz als ein Aufeinanderprallen ungelöster und einer Lösung bedürftiger Probleme“.²⁵ Das Zweite ist die revolutionäre Offenheit Brechts, der dem Zuschauer keine fertigen Lösungen anbietet, sondern ihm abverlangt, aus dem Gesehenen kritische Schlüsse zu ziehen.

Stets ringt Eco um eine rationale Bearbeitung und Bewältigung neuer Herausforderungen und Probleme, bezieht Offenheit zuletzt auf die „positiven Möglichkeiten eines Menschentyps“, „der offen ist für eine ständige Erneuerung seiner Lebens- und Erkenntnisschemata, der produktiv an der Entwicklung seiner Fähigkeiten und der Erweiterung seiner Horizonte arbeitet“.²⁶ Die entscheidende Frage einer zeitgemäßen problembewußten Rationalität ist für Eco die Frage nach dem menschlichen Maß. Es ist die Frage nach den Bedingungen, Anforderungen, konkreten Möglichkeiten und Widersprüchen menschlicher Produktivität und Souveränität. Diese Frage muß im geschichtlichen Wandel stets neu gestellt und beantwortet werden — auch und gerade in der Kunst. Die Suche nach dem menschlichen Maß setzt ein tiefverwurzeltes humanistisches Geschichtsbewußtsein voraus. Dieses Geschichtsbewußtsein macht Eco immun gegen die Zerstörung der historischen Dialektik von Innovation und Tradition. Darin sieht er einen unaufhebbaren Widerspruch der Avantgarde. Wer keine Tradition gelten läßt, kann auch keine bilden. Jede Avantgarde negiert eine andere Avantgarde, soweit sie sich auf ein selbstherrliches Innovationsprinzip reduzieren läßt.

1965 führte die „Gruppe 63“ in Palermo eine Tagung über den experimentellen Roman durch. Eco erinnert daran in der Nachschrift zum *Namen der Rose*. Renato Barilli, Wortführer sämtlicher Experimente des nouveau roman, sagte bereits damals „eine neue Phase der erzählenden Kunst“ mit einer „Wiederaufwertung der Handlung“ voraus. Eco selbst wandte sich gegen „stures Festhalten an den Wertmustern der historischen Avantgarde“. Innerhalb weniger Jahre begannen sich einschneidende Veränderungen in der kulturellen Weltlandschaft abzuzeichnen - Pop art und Beatles ließen „die traditionellen Unterscheidungen zwischen experimenteller Kunst (als nicht-figurativer) und Massenkunst (als narrativer und figurativer)“ hinfällig werden.²⁷ Auch die ästhetische Fragestellung veränderte sich. Sie lautete nunmehr: „Gab es ... die Möglichkeit zu einem neuen, nicht versöhnlerischen, hinreichend problemhaltigen und dabei amüsanten Roman?“²⁸ Eco ist bescheiden genug, die theoretische Rehabilitation nicht nur der Handlung, sondern auch des Vergnügens im Kontext der westlichen Kultur den amerikanischen Theoretikern der „Postmoderne“ der sechziger Jahre zuzuschreiben, beispielsweise Leslie Fiedler und John Barth. Dagegen läßt sich Eco nicht vereinnahmen durch die zur kulturellen Mode gewordene Postmoderne der achtziger Jahre: eine manieristische Art, die verleugnete Geschichte, Tradition, Entwicklungskontinuität auf ironischen Umwegen anzuerkennen.

Bereits im *Offenen Kunstwerk* hat Eco betont, „daß eine Poetik des offenen Kunstwerkes nicht als die einzige heute mögliche Poetik betrachtet werden darf“.²⁹ Zugleich leitete er ein neues Verständnis der aristotelischen Poetik ein, aus dem er später wichtige Konsequenzen zog: Aristoteles muß nicht nach dem Strukturmuster der Geschlossenheit gelesen werden, denn die Handlung ist bei Aristoteles nicht linear vorgeschrieben, sie entwickelt sich im Widerstreit konkreter Möglichkeiten. In den achtziger Jahren hat Eco die Poetik des Aristoteles als die umfassendste Theorie des Erzählens bezeichnet. Man vergleiche einmal die gegensätzliche Einschätzung der strukturellen Möglichkeiten des Kriminalromans im *Offenen Kunstwerk* und in der Nachschrift zum *Namen der Rose*. 1962 hieß es: „... es gibt eine festgesetzte Ordnung ...; jetzt tritt ein Faktum ein, das diese Ordnung stört; das Verbrechen; und nun schnurrt der Mechanismus der Tätersuche ab, gelenkt von einem Verstand, dem Detektiv, der nicht in die Unordnung verwickelt ist, aus der das Verbrechen entstand, sondern sich an der paradigmatischen Ordnung ausrichtet ...“³⁰ Zwanzig Jahre später nennt Eco den Kriminalroman das metaphysischste und philosophischste unter den Handlungsmustern und schreibt: „Eine Geschichte, in der es um das Vermuten geht, um das Abenteuer der Mutmaßung, um das Wagnis der Aufstellung von Hypothesen angesichts eines schein-

bar unerklärlichen Tatbestandes, eines dunklen Sachverhalts oder mysteriösen Befundes ...³¹ Und er bringt dieses Abenteuer der Mutmaßung sogar in Verbindung mit seinem neuen Semantik-Konzept der labyrinthischen Enzyklopädie: so greifen Philosophie, Semiotik, Poetik und die eigene Lust am Erzählen ineinander, wer wollte dieses Gewebe entflechten und fragen, was zuerst da war.

Ästhetik der Massenkultur

Eco hat über Thomas von Aquino promoviert und schrieb wenig später eine Monographie über James Joyce, der sich in seinen Anfängen durch die thomistische Ästhetik anregen ließ. Arbeit fand Eco jedoch zunächst beim italienischen Radio und Fernsehen. Die Jahre, die er im Medienbetrieb verbrachte, waren ungeheuer wichtig für ihn, sie haben seine ganze weitere Entwicklung beeinflußt. Außerhalb Italiens hat sich Eco zuerst als Strukturanalytiker der Avantgarde einen Namen gemacht, wer nahm schon die 1964 erstveröffentlichte Essay- und Analysensammlung *Apokalyptiker und Integrierte zur Kenntnis?* So ist beispielsweise im deutschen Sprachraum nur mit erheblicher Verspätung ins allgemeine Bewußtsein gedrungen, was dann große Überraschung auslöste: Der Mann, der das *Offene Kunstwerk* schrieb, hat zugleich Wege zu einer Ästhetik der Massenkultur gebahnt, eine Pionierleistung, die erst jetzt voll gewürdigt werden kann. Dabei hängt beides aufs engste miteinander zusammen. Eco kommt nicht nur aus dem Innern der Neoavanguardia, er kommt ebenso aus dem Innern der Medienkultur, die ihrerseits avancierte und populäre Kunstformen einschließt. Das Fernsehen ließ Eco nicht nur in die Welt der Unterhaltungssendungen und Serienfilme eindringen, beförderte nicht nur das analytische Interesse an Comics und James-Bond-Romanen, es machte ihm auch die neuartigen technischen Produktions- und Reproduktionsbedingungen verfügbar, ohne die eine künstlerische Kultur künftig nicht mehr denkbar ist. Eco berichtet; „Die neuen Medien haben mir den direkten Zugang zur Welt der Gegenwartskultur eröffnet und ermöglicht, Autoren wie Brecht oder Strawinsky oder die Leute vom Piccolo Teatro Mailand kennenzulernen, ich hatte viele Kontakte zur Welt des Theaters, und vor allem habe ich viele Musiker getroffen: Berio, Bruno Maderna, Stockhausen, Boulez ...³² Die Arbeit für die Medien vermittelte Eco Anregungen für das *Offene Kunstwerk* (das ja auch eine Analyse der Live-Sendung enthält) und für die Studien zur Massenkultur. die ersten Hinweise auf die strukturalistische Linguistik, auf Saussure, Trubetskoi bekam ich über die Musiker,³³ erzählt Eco. Die Semiotik wiederum half ihm die Kriterien und Verfahren finden, die er für die Analyse der Massenkultur benötigte.

In den Jahren, als Eco „beim Fernsehen lebte“, hat sich das Fernse-

hen in Italien umfassend ausgebreitet. Auf diese Expansion des Fernsehens wurde von vielen Intellektuellen kritisch reagiert. Sie beriefen sich auf Horkheimer und Adorno, deren kulturkritische Arbeiten zu dieser Zeit ins Italienische übersetzt wurden.

Die Verurteilung der Massenkultur durch die Frankfurter Schule wurde für Eco zur großen Herausforderung, während die Praktiker an seiner Seite nichts anderes im Sinn hatten als das System immer effektiver zu machen. Die einen erschienen Eco als „Apokalyptiker“, die anderen als „Integrierte“. Betriebsfremd die einen, deren Kritik immer von außen kam, - betriebsblind die anderen, die sich von keiner Kritik stören ließen. Wer hatte die Voraussetzungen eines Umberto Eco? „Ich befand mich ... in einer fast idealen Situation: Mit einer mehr oder weniger philosophischen und historischen humanistischen Bildung und einer Kultur, die im Mittelalter wurzelt, hatte ich die Möglichkeit, die Probleme der Massenkultur von innen her zu studieren.“³⁴ Man darf gewiß sein: ohne dieses Hinterland humanistischer Tradition hätte Eco seine Analysen zur Massenkultur nicht schreiben können, jedenfalls nicht so.

Eco hat den widersprüchlichen Komplex der Massenkultur in das Ensemble technischer, ökonomischer und sozialer Basisprozesse eingeordnet, die im 19. und 20. Jahrhundert die Vergesellschaftung der Arbeit und des menschlichen Zusammenlebens ungeheuer vorangetrieben haben. Dieser Prozeß hat unter bürgerlichen Intellektuellen gegensätzliche Reaktionen ausgelöst: den Konformismus systemimmanenter Verhaltensregulierung (Grundeinstellung der Integrierten) und den vielfach verzweifelten Aristokratismus der Massenverachtung (Grundeinstellung der Apokalyptiker). Besonders allergisch reagiert Eco auf die elitäre Verachtung der Massen: das ist für ihn eine prinzipielle sozialphilosophische und -ethische Fragestellung. Kein Text von Marx und Engels wird von Eco so häufig und nachdrücklich zustimmend herangezogen wie die „Heilige Familie“ mit ihrer Analyse der junghegelianischen Massenfeindlichkeit.

Der kritischen Befragung eines Avantgardismus, der die historische Dialektik von Innovation und Tradition zerstört, entspricht Ecos Auseinandersetzung mit elitärer Geschmackskritik. Zentraler Streitpunkt ist das Problem des Kitsches. Apokalyptiker neigen dazu, jeden zielstrebig ausgelösten Effekt in der Kunst als Kitsch zu verdammen: bewußt angestrebte Effekte sind in ihren Augen mit der Autonomie der Kunst unvereinbar. Nach solchen Prämissen ist bereits die Poetik des Aristoteles eine Anleitung zur Produktion von Kitsch. Da die industriell produzierte Massenkultur ohne standardisierte Effekte nicht auskommen kann, ist sie von vornherein Kitsch — das muß nicht erst analysiert werden.

Doch nicht nur die Apokalyptiker verweigern sich konkreter Ana-

lyse, auch die Integrierten fürchten den analytischen Zugriff Kritische Vergleiche mag weder der, der alles schlecht, noch der, der alles gut findet. Denn Analyse ist eine Frage der Maßstäbe. Die einen entnehmen ihre Maßstäbe dem klassischen Kunsterbe oder einer der gegensätzlichen Richtungen der avancierten Kunst des 20. Jahrhunderts, die anderen wollen gar keine Maßstäbe und fallen über die Ästhetik her, die es sich nicht abgewöhnen kann, nach Maßstäben zu fragen. Das Feld der Massenkultur habe die Ästhetik gefälligst der Soziologie zu überlassen, der es obliegt, Bedürfnisse aufzuschlüsseln, aber nicht zu kritisieren. Eco lässt sich das Fragen nicht verbieten. Er plädiert für eine Ästhetik der Massenkultur, die ihre Maßstäbe weder aus der Kunstgeschichte noch aus der Avantgarde übernehmen kann. Explorativ müssen Maßstäbe gewonnen werden, die den Zweck- und Sinnfunktionen von Massenprodukten und ihren strukturellen Möglichkeiten angemessen sind. Entsprechend sind geeignete Instrumentarien zu entwickeln.

Wer das Ästhetische nicht anders als im Begriff der Kunst denken kann, hat den Kunstzentrismus nicht abgelegt. Dieser ist nur scheinbar überwunden, wenn alle Bereiche ästhetischer Kultur ins Reich der Kunst aufgenommen werden: sie müssen sich dann nämlich unangemessene, von außen herangetragene, weil kunstgemäße Maßstäbe anlegen lassen. Die angemessene Konsequenz der weiten Gegenstandsbestimmung der Ästhetik, die sich nicht mehr allein als Ästhetik der Kunst versteht, ist das von Lothar Kühne entworfene Konzept der *Nicht-Identität* des Künstlerischen und Ästhetischen, das die Einheit des Ästhetischen in der Wechselbeziehung der unterschiedlichen ästhetischen Verhaltensweisen ausdrückt: „Erst wenn die faktische Gleichsetzung von Künstlerischem und Ästhetischem als unantastbare Weiheformel aufgegeben wird, wird eine nüchterne Erörterung der Beziehung von Architektur, praktischen und technischen Gegenständen [sowie den vielfältigen Produkten der Massenkultur, d. Verf.] und Kunst möglich.“³⁵ Kühne verlangte „die theoretische Anerkennung der gegenüber der Kunst selbständigen und spezifischen ästhetischen Wertigkeit“ der genannten Lebensbereiche. Das gilt für alle Bereiche der Massenkultur im Gesamtzusammenhang des praktischen Lebensprozesses der Menschen.

Aufgabe der Ästhetik ist es nicht, den generellen Kunstcharakter der Massenkultur nachzuweisen, sondern ihre selbständige ästhetische Wertigkeit. Das schließt nicht aus, daß zur Massenkultur auch Angebote mit eigenem Kunstanspruch gehören.

Von vergleichbaren Überlegungen ausgehend, erörtert Eco das Phänomen des Kitsches. Kitsch setzt eine Täuschungsabsicht voraus, die der Massenkultur im wesentlichen fernliegt, weil sie andere Zwecke verfolgt und auf andere Art funktioniert. Kitsch ist

der Versuch, dem Publikum zu suggerieren, es habe teil an einer originären Kunsterfahrung. Strukturanalytisch betrachtet, ist Kitsch die „strukturelle Lüge“. „Kitsch ist ... das Werk, das zum Zweck der Reizstimulierung sich mit dem Gehalt fremder Erfahrungen brüstet und sich gleichwohl vorbehaltlos für Kunst ausgibt.“³⁶

Snobistisch wie die elitäre Geschmackskritik ist die „ästhetische Soziologie der Formabnutzung“.³⁷ Künstlerische Produktion wird erst dadurch zu einem historisch-gesellschaftlichen Prozeß, daß Entdeckungen übernommen, verbreitet, verarbeitet werden; erst wenn sie in größerem Umfang produktiv angeeignet werden, setzen sie sich als historische Stilmittel durch. Die Geschichte der Künste springt nicht von Entdeckung zu Entdeckung. „Es gibt eine Dialektik zwischen einer auf Entdeckung und einer auf geregelte Ordnung des Entdeckten gerichteten Kunst, und zwar in dem Sinne, daß es zuweilen die zweite ist, welche die Grundmerkmale der poetischen Botschaft erfüllt, während die erste lediglich den kühnen Versuch zu deren Erfüllung darstellt.“³⁸

Eine lebendige Kultur braucht Werke der Entdeckung und Werke der Vermittlung, auch Werke des unmittelbaren Gebrauchs (und Verbrauchs) - was sie nicht braucht, sind Werke, die Entdeckungen und Entwürfe nur vortäuschen. Apokalyptiker lassen nur eine Kultur der Entdeckungen gelten und sind blind dafür, daß auch die Massenkultur für Entdeckungen gut ist. Integrierte neigen dazu, alles zu nivellieren. Um einer totalen Nivellierung vorzubeugen, hält Eco eine kulturelle Niveau-Differenzierung durchaus für vertretbar. Er hat nichts dagegen, verschiedene Kulturniveaus (avancierte Kultur — mittlere Kultur, „midcult“ - Massenkultur, „masscult“) und verschiedene Anspruchsniveaus („high brow“ — „middle brow“ - „low brow“) aufeinander zu beziehen: die drei Niveaus lassen sich aber weder als soziale noch als ästhetische Rangunterschiede auffassen. Ein High-brow-Produkt, das den Neigungen zu Finesse in einigen „gehobenen“ Kreisen entgegenkommt, kann sterbenslangweilig sein. Ein Low-brow-Produkt, das ein riesiges Publikum erreicht, kann eine beträchtliche strukturelle Originalität aufweisen. Selbst wenn es nichts Eigenes entdeckt, sondern Entdecktes ohne Täuschungsabsicht den eigenen Zwecken gemäß original aneignet, bezeugt und befördert es mitunter eine „bedeutende Entwicklung des kollektiven Geschmacks“.³⁹ Differenzierte Anspruchsniveaus bilden keinen betonierten Stufenbau. Häufig drücken sie flexible Unterschiede im Gebrauch aus und tauschen in einem funktionellen Wechselspiel die Plätze. Jedermann könne zu verschiedenen Zeiten desselben Tages moderne Lyrik oder einen Kriminalroman lesen, „im ersten Fall auf der Suche nach einer höchst spezialisierten Anregung, im zweiten nach Zerstreuung, aus der er ein eigenständliches Vergnügen zieht und die ebenfalls be-

stimmte Werte vermitteln“.⁴⁰ Freilich lassen verschiedene Arbeits- und Lebensbedingungen die abstrakte Möglichkeit, beides zu tun, nicht für jeden auch zu einer konkreten Möglichkeit werden.

Ein enzyklopädischer Kopf

Überblickt man Ecos wissenschaftliches Werk bis heute, so überraschen die Vielfalt der Interessen, die Entdeckungen in jungen Jahren, die Kontinuität der schöpferischen Arbeit, die Überwindung eifersüchtig gehüteter Fachgrenzen, die Leserfreundlichkeit vieler Texte. Eco hat sich in verschiedenen Disziplinen betätigt. Oberflächlich betrachtet, könnte man denken, er hätte sich auf die eine oder andere Disziplin beschränken können; das Geleistete sichert ihm in jedem Fall einen Platz in der jüngsten Wissenschaftsgeschichte des jeweiligen Fachs. Dem Blick entgeht dabei der innere Zusammenhang.

Der Ästhetiker wäre nicht so weit gekommen ohne den Semiotiker, der Semiotiker nicht so konkret geworden ohne den Literaturtheoretiker. Der Historiker fand den Kurs zwischen der *Skylla* der Absolutheit und der *Charybdis* des Relativismus. Der Philosoph fragte nach der objektiven Realität hinter allen Zeichen, nach Produktion und Organisation als Grundlage aller Kultur.

Umberto Eco gibt das erstaunliche Beispiel, daß auch heute, gegen Ende des 20. Jahrhunderts, enzyklopädische Bemühungen in der Tradition des europäischen Humanismus durchaus möglich und erfolgversprechend sind. Nicht nur die weitere Verzweigung von Forschungsrichtungen hat zugenommen, sondern auch ihre wechselseitige Abhängigkeit. Die Expertokratie, *Schreckbild* negativer Utopien, scheitert an ihren eigenen Voraussetzungen. Spezialisten bedürfen anderer Spezialisten, um Durchblick und Überblick zu gewinnen und zu behalten. Es fällt ihnen nicht leicht, in der Verschiedenheit ihrer Gegenstände und Gesichtspunkte das gemeinsame Erkenntnisinteresse zu entdecken. Und was die Disziplinen in interdisziplinärer Kontaktaufnahme zögernd anstreben, realisiert mitunter auf einigen Feldern unter günstigen Bedingungen ein einzelner enzyklopädischer Kopf.

1 Georg Lukacs, *Die Zerstörung der Vernunft*, Berlin und Weimar 1984 (3. Aufl.), S. 77.

2 Umberto Eco, *Das Irrationale gestern und heute*.

3 Ebenda.

4 Ebenda.

5 Ebenda.

6 Umberto Eco, *lector in fabula*, München-Wien 1987, S. 57.

- 7 Umberto Eco," Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München 1987, S. 91.
- 8 Umberto Eco, *lector in fabula*, a. a. O., S. 50.
- 9 Ebenda, S. 54-56.
- 10 Roman Jakobson, Neueste russische Poesie. Erste Skizze. Viktor Chlebnikow, in: Fritz Mierau (Hrsg.), *Die Erweckung des Wortes. Essays der russischen Formalen Schule*. Leipzig 1987, S. 185.
- 11 Roman Jakobson, Die Dominante, in: Fritz Mierau (Hrsg.), *Die Erweckung des Wortes*, a. a. O., S. 261.
- 12 Umberto Eco, Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen, a. a. O., S. 349.
- 13 Umberto Eco, Die Struktur des schlechten Geschmacks, in: Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt am Main 1984, S. 108.
- 14 Ebenda, S. 82.
- 15 Ebenda, S. 110.
- 16 Wolfgang Heise, Zehn Paraphrasen zu „Wandrers Nachtlied“. Über Wahrheit im Gedicht, in: Wolfgang Heise, *Realistik und Utopie. Aufsätze zur deutschen Literatur zwischen Lessing und Heine*, Berlin 1982.
- 17 Umberto Eco, Nachschrift zum „Namen der Rose“, in: ad libitum. Sammlung Zerstreuung Nr. 1, Berlin 1985, S. 329.
- 18 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1977, S. 11.
- 19 Ebenda, S. 56.
- 20 Ebenda, S. 318.
- 21 Ebenda, S. 57.
- 22 Ebenda, S. 178.
- 23 Umberto Eco, *lector in fabula*, a. a. O., S. 5.
- 24 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, a. a. O., S. 203.
- 25 Ebenda, S. 40f.
- 26 Ebenda, S. 52.
- 27 Umberto Eco, Nachschrift zum „Namen der Rose“, a. a. O., S. 332.
- 28 Ebenda, S. 333.
- 29 Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, a. a. O., S. 201.
- 30 Ebenda, S. 275.
- 31 Umberto Eco, Nachschrift zum „Namen der Rose“, a. a. O., S. 326.
- 32 Mario Fusco, Gespräch mit Umberto Eco, in: *Sinn und Form* 2/1986, S. 378.
- 33 Ebenda, S. 380.
- 34 Ebenda, S. 379.
- 35 Lothar Kühne, *Haus und Landschaft. Aufsätze*, Dresden 1985, S. 70f.

- 36 Umberto Eco, Die Struktur des schlechten Geschmacks, in: Umberto Eco, Apokalyptiker und Integrierte, a. a. O., S. 90.
- 37 Ebenda, S. 72.
- 38 Ebenda, S. 94.
- 39 Umberto Eco, Massenkultur und „Kultur-Niveaus“, in: Umberto Eco, Apokalyptiker und Integrierte, a. a. O., S. 53.
- 40 Ebenda, S. 55.

Inhalt

| | | |
|--|---|--|
| I. | ERKENNTNISTHEORIE UND SEMIOTIK | |
| "Bauchschmerzen" | 5 | |
| In Richtung einer Theorie der Kultur | 13 | |
| Das Problem einer Typologie der Zeichen | 46 | |
| Kritik der Ikonizität | 54 | |
| Kritik des Porphyrischen Baumes | 89 | |
| Die Enzyklopädie als Labyrinth | 104 | |
| II. | WIDERSPRÜCHE DER AVANTGARDE | |
| Die Poetik des offenen Kunstwerkes | 113 | |
| Form als Engagement | 142 | |
| Die Rolle des Lesers | 190 | |
| III. | ÄSTHETIK DER MASSENKULTUR | |
| Die Struktur des schlechten Geschmacks | 246 | |
| Casablanca oder die Wiedergeburt der Götter | 295 | |
| Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien | 301 | |
| IV. | IDEOLOGIEKRITIK UND KULTURGESCHICHTE | |
| Die Modi der kulturellen Moden | 325 | |
| Eugene Sue: Sozialismus und Trost | 333 | |
| Vom Trost der Philosophie | 371 | |
| Das Irrationale gestern und heute | 376 | |
| Laudatio auf Thomas von Aquin | 391 | |
| ANHANG | | |
| Anmerkungen zu den Texten | 403 | |
| Bibliographie | 441 | |
| Editorische Anmerkungen | 455 | |
| Quellenverzeichnis und Rechtsnachweise | 457 | |
| Michael Franz: Das menschliche Maß der Kunst | 460 | |