



BRUNO ROSSBACH

## Die Suche nach dem Sinn. Zur Beschaffenheit narrativer Texte aus linguistischer Sicht

1 Platon und die Folgen .....	1
2 Sprechen und Handeln: Die Sprechhandlung .....	3
3 Die Idee der Dominanz .....	4
4 Das <i>Organon</i> -Modell und die Literaturgattungen .....	5
5 Karl Bühler: Das deiktische Feld .....	8
6 Personaldeixis, Ortsdeixis, Zeitdeixis und der Begriff der „Versetzung“ .....	10
7 Fünf Wortfelder und ein Text von Eichendorff .....	14
8 Texte und Kontexte .....	20

### **Einleitung: Zum Thema**

Literatur- und Sprachwissenschaft finden nur schwer zueinander, in aller Regel gar nicht. Doch das müsste nicht so sein. Schon Karl Bühlers epochales Werk von 1934: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache* stellt ein Modell vor – das „Organon-Modell“ –, dessen Nutzen für die Interpretation literarischer Werke noch immer nicht hinreichend erkannt worden ist. Dies gilt sowohl für die pragmatische Grundidee, dass sich in allen Äußerungen die drei Sprachfunktionen *Ausdruck*, *Darstellung* und *Appell* überlagern, als auch für die Einteilung des Wortschatzes in zwei Felder: in das Feld der *Nennwörter* (Symbole) und das der *Zeignwörter* (Deiktika). Konrad Ehlich hat diese zwei Felder auf fünf erweitert und deren Relevanz nicht nur für die Alltagskommunikation, sondern auch für die Deutung poetischer Texte nachgewiesen. Im Anschluss an mikrostrukturelle Analysen werden auch einige makrostrukturelle Methoden vorgestellt, deren Aufgabe es ist, Hypothesen über das Sinn-Ganze eines Textes zu entwerfen.

### **1 Platon und die Folgen**

Alles beginnt mit Platon [um 427–347 v. Chr.]. In dem Dialog *Kratylos*, einem Gründungsdokument der abendländischen Sprachwissenschaft, diskutieren Kratylos und Hermogenes über das Verhältnis von Wörtern (bzw. Namen)<sup>1</sup> und Dingen. Kratylos vertritt die These, dass jedem Wort eine natürliche

<sup>1</sup> Man unterschied noch nicht zwischen Klassenbegriffen (Wörtern) und Individualmarken (Namen).

Richtigkeit zukomme, während Hermogenes argumentiert, dass ihre Bedeutung auf bloßer Konvention beruhe. Sokrates tritt hinzu, legt sich nicht vorschnell fest und bemüht sich stattdessen, die Selbstsicherheit beider Kontrahenten zu unterminieren. Am Ende gewinnt man die Einsicht, dass man eine so schwierige Frage im Verlaufe einer einzigen Diskussion nicht klären könne. Dennoch geht man nicht ohne Erkenntnisgewinn auseinander: Einigen kann man sich auf die These, dass Wörter „Werkzeuge“ seien:

Sokrates: Was ist das, womit man bohren muss?

Hermogenes: Ein Bohrer.

Sokrates: Und was, womit man weben muss?

Hermogenes: Ein Weberschiffchen.<sup>2</sup>

Sokrates: Was aber, womit wir etwas benennen?

Hermogenes: Ein Wort.

Sokrates: Gut. Also ist auch das Wort eine Art von Werkzeug.

Hermogenes: Gewiss.<sup>3</sup> (21)

[...]

Sokrates: Was machen wir, wenn wir etwas mit dem Wort, das ja auch ein *Werkzeug* ist, benennen?

Hermogenes: Das kann ich nicht sagen.

Sokrates: *Teilen* wir damit nicht *einander etwas mit* und unterscheiden die Dinge nach ihrem Wesen?

Hermogenes: Gewiss.<sup>4</sup>

Zweieinhalb Jahrtausende später griff Karl Bühler diesen Gedanken auf: „Ich denke, es war ein guter Griff Platons, wenn er im *Kratylos* angibt, die Sprache sei ein *organum*<sup>5</sup>, um einer dem anderen etwas mitzuteilen über die Dinge.“<sup>6</sup>

Auf der ersten Seite des Vorworts der *Sprachtheorie* von 1934 formulierte Karl Bühler etwas vorsichtiger: „Die Sprache ist mit dem Werkzeug verwandt“ und weiter: „die Sprache ist wie das Werkzeug *ein geformter Mittler*“.<sup>7</sup> Die schöne Formulierung „geformter Mittler“ stimmt überein mit der Zerlegung des Sprachzeichens in *signifiant* (Laut, „Klangbild“<sup>8</sup>) und *signifié* (Inhalt) durch Ferdinand de Saussure (1857–1913). Signifikanten („Mittler“) werden erst im Kopf des Sprachbenutzers mit ihrer Bedeutung (dem Signifikat) verknüpft; ihr Verhältnis zueinander ist „arbiträr“, das heißt, historisch entstanden und sozial verfestigt, jedoch nicht logisch motiviert. Letztlich funktioniert Sprache aber nur, wenn dem Sprachbenutzer die *Einheit* von Klangstruktur und Inhalt vertraut ist und wenn er ihre Verwendungsweisen routiniert beherrscht.

---

<sup>2</sup> WEBERSCHIFF, *n.*, meist im *dim.* weberschiffchen, -schifflein, *n.* das schiff förmige werkzeug des webers aus holz oder eisen, das eine mit eintragfäden gefüllte spule enthält und durch die kette durchgeführt wird“. Siehe: *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde in 32 Teilbänden.* Leipzig 1854–1961. Leipzig 1971. Online-Version.

<sup>3</sup> Platon: *Kratylos. Griechisch / Deutsch. Übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Gernot Krappinger.* Stuttgart (2014), S. 21.

<sup>4</sup> Ebda, S. 23. Hervorhebungen von mir, BR.

<sup>5</sup> Lat.: Werkzeug (jeder Art), Instrument.

<sup>6</sup> Karl Bühler: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. 2. Aufl. Mit einem Geleitwort von F. Kainz,* Stuttgart 1965 [1. Aufl. 1934], S. 24.

<sup>7</sup> Ebda, S. XX1.

<sup>8</sup> Ebda, S. 33.

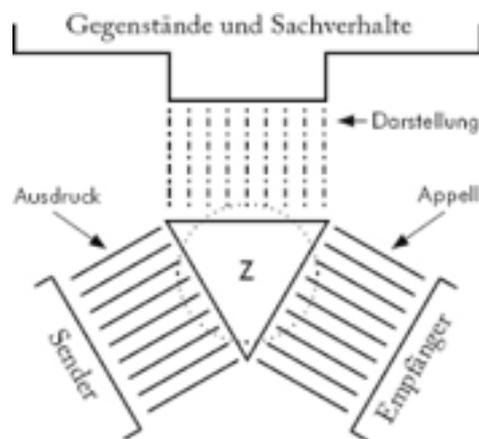
## 2 Sprechen und Handeln: Die Sprechhandlung

Der Vergleich von Wörtern/Namen mit Werkzeugen und ihren Zwecken führt im *Kratylos* letztlich zu dem Schluss: Das sprachliche Zeichen ist ein Werkzeug, mit dem wir kommunikative *Handlungen* ausführen:

Sokrates: Ist nicht auch das Reden eine Handlung?

Hermogenes: Gewiss.<sup>9</sup>

Dabei ist es bis heute geblieben: Mit Werkzeugen wirken wir auf Materie ein, mit Wörtern wirken wir auf unsere Gesprächspartner ein. Jedes Mal *handeln* wir, wenn wir diese Werkzeuge benutzen, sei es bewusst oder unbewusst. Aphoristisch knapp heißt es bei Bühler: Sprechen „*steht* unter Handlungen und ist *selbst* eine Handlung“<sup>10</sup>, anders ausgedrückt: Konkretes Sprechen ist mit dem gegenständlichen Handeln der Menschen verwoben und ist selbst eine Handlung. Diese Gedanken kumulierten in dem berühmte Organon-Modell Karl Bühlers (1934)<sup>11</sup>:



Die Besonderheit dieses Modells liegt darin, dass es den engen Rahmen des Sprachsystems verlässt und sich dem Sprachgebrauch zuwendet: Indem jemand spricht, erzielt er jeweils drei Effekte in unterschiedlicher Gewichtung: Er (a) *teilt* dem Angesprochenen etwas *mit*, sucht damit (b) auf ihn *einzuwirken*, aber nicht ohne sich dabei (c) selbst *auszudrücken*. Aus diesem Ansatz heraus konnte sich eine linguistische Pragmatik entwickeln, die – über mehrere Zwischenstufen – in einigen neueren Grammatiken zu einer radikalen Kehrtwendung geführt hat: Anstatt vom Phonem über das Wort zum Satz (bottom up) fortzuschreiten (etwa die DUDEN-Grammatik, mit einem Appendix zum „Text“), setzen einige neueren Grammatiken am Text an und gehen den umgekehrten Weg: vom Text über Zwischenstufen hin zu den kleinsten Einheiten (top down).<sup>12</sup>

Dem Handlungscharakter des Sprechens entsprechend ist das „Z“ im Zentrum dieses Modells nicht als isoliertes *Zeichen* zu lesen, sondern als Zeichen im Rahmen von *Äußerungen* (mündlich) oder als *Text*

<sup>9</sup> Ebda, S. 19. Die Abbildung habe ich dem Portal „Mediensprache“ entnommen; online: <https://www.mediensprache.net/de/basix/misc/sprachtheorie/> entnommen.

<sup>10</sup> Ebda, S. 52.

<sup>11</sup> Abbildung ebda, S. 28.

<sup>12</sup> Bahnbrechend seinerzeit: Gisela Zifonun / Ludwig Hoffmann / Bruno Strecker: *Grammatik der deutschen Sprache. Band 1, 2 und 3*. Berlin 1997 [2569 Seiten]. Inzwischen: Vilmos Ágel: *Grammatische Textanalyse. Textglieder, Satzglieder, Wortgruppenglieder*. Berlin 2017. Grundlegend: Dietrich Busse: *Sprachverstehen und Textinterpretation. Grundzüge einer verstehenstheoretisch reflektierten interpretativen Semantik*. Wiesbaden 2015. Besprechung: Bruno Roßbach, online: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/infodaf-2017-0024/html>.

(schriftlich). Diese Lesart geht aus dem Begriff „Sachverhalt“ hervor: Sachverhalte lassen sich nicht mittels isolierter *Zeichen* versprachlichen, sondern nur mit solchen, die durch „Syntax-Konventionen“<sup>13</sup> zu größeren Einheiten ausgebaut werden und damit kommunikativen Zwecken dienen. Aus einer „Sprachtheorie“ – so der Titel von Bühlers berühmtem Buch – ist auf diese Weise eine Theorie des Sprachgebrauchs geworden, wenn auch noch nicht in voller Konsequenz.

Das „Organon-Modell mit seinen drei weitgehend unabhängig variablen Sinnbezügen“<sup>14</sup> *Ausdruck*, *Appell* und *Darstellung* folgt in Bezug auf *Ausdruck* und *Appell* einer terminologischen Neuerung: In einer früheren Schrift hatte Bühler die *Ausdrucksfunktion* „Kundgabe“ genannt und die *Appellfunktion* „Auslösung“.<sup>15</sup> Coseriu hielt den neueren Terminus *Appell* gegenüber „Auslösung“ für „den weniger glücklichen“, desgleichen *Ausdruck* gegenüber „Kundgabe“<sup>16</sup>. Wir müssen uns auf diese Bewertung nicht festlegen. Für die Belange einer hermeneutischen Narratologie auf linguistischer Grundlage sei stattdessen empfohlen, beide Bezeichnungen im Auge zu behalten: Das Ziel eines Sprechers oder Autors ist es durchaus, im Empfänger eine gewünschte Reaktion „auszulösen“. Der neuere Begriff „Appell“ trifft diesen Gedanken jedoch ebenfalls, denn Bühler ging dabei von dem lateinischen Wort *appellare*: ansprechen aus und hob damit die intendierte Einflussnahme des Sprechers auf den Hörer hervor, exemplarisch exekutiert im militärischen Befehl, ziviler durch die Verführungskünste der kommerziellen Werbung, schwächer, doch nie fehlend, in der Alltagskommunikation. Letztlich richtet sich auch ein literarischer Erzähler mit einem *Appell* an den Leser, den herauszufinden sogar Hauptziel einer Interpretation sein kann. In E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* liegt das Erzählziel (seine appellative Energie) global darin, der Leser möge sich nicht mit den gedankenlosen Philistern verbünden (die Mehrzahl der Interpreten dieser Erzählung scheinen taub zu sein für diesen Appell), sondern die Position des nachdenklicheren Erzählers einnehmen, dem es im Übrigen allein zu verdanken ist, dass diese Geschichte bis heute zu faszinieren vermag.<sup>17</sup>

Der ursprüngliche Begriff *Kundgabe* (des Senders) anstelle des neueren Terms „Ausdruck“ traf das Gemeinte in der Tat optimal, denn während ein Sprecher über ein beliebiges Thema spricht, kann er nicht umhin, gleichzeitig Rückschlüsse auf sich selbst zuzulassen bzw. Eigenschaften seiner selbst „kundzutun“ oder aber „auszudrücken“. Ein Sprecher spiegelt sich im Gesprochenen, ob er will oder nicht. Ein Erzähler, der jede Art von Selbstentäußerung zu vermeiden sucht, macht damit erst recht auf sich aufmerksam (auf Blockierungen dieser Art pflegen Psychoanalytiker zu achten). Im schriftlich-literarischen Bereich sind verdeckte Selbstoffenbarungen des Sprechers häufig interpretationsrelevant. Hinter den Progressionen eines erzählten Geschehens bewegt sich der Erzähler wie ein Schatten mit<sup>18</sup>. Wiederum haben beide Begriffe – Kundgabe und Ausdruck – ihre Vorzüge. Beide schattieren das Gemeinte auf unterschiedliche, aber verwandte Weise.

### 3 Die Idee der Dominanz

Entsprechend komplex gestaltet sich die Konsequenz dieses Modells in seiner Anwendung: Die Bühler'schen Funktionen erfüllen sich nicht statt einander, sondern miteinander. Dabei überlagern sie sich mit changierenden Dominanzen. Dominanzphänomene dieser Art sind in allen mündlichen und schriftlichen Äußerungen zu beobachten, doch keine von ihnen kann jemals fehlen, denn jeder, der

---

<sup>13</sup> Bühler, a.a.O., S. 36.

<sup>14</sup> Ebda, S. 28.

<sup>15</sup> Ebda, S. 28.

<sup>16</sup> Eugenio Coseriu: *Textlinguistik. Eine Einführung. Herausgegeben und bearbeitet von Jörn Albrecht*. Tübingen 2. durchgesehene Auflage (1981), S. 55.

<sup>17</sup> Vgl. dazu: Peter Tepe / Jürgen Rauter / Tanja Semlow: *Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns Der Sandmann. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung*, Würzburg 2009.

<sup>18</sup> Der Realitätseffekt anschaulichen Erzählens trübt den Blick des Hörers/Lesers dafür, dass der Erzähler im Grunde nicht einfach das erzählt, was geschehen ist, sondern nur das, was er darüber weiß, eingeengt durch sein Erzählinteresse und sein Erzählvermögen.

spricht oder schreibt, bezieht sich erstens auf Gegenstände und Sachverhalte, gibt dabei zweitens Kunde von sich selbst, während er drittens darum bemüht ist, im Empfänger etwas zu bewirken, und sei es nur, ein Interesse am Redegegenstand zu wecken und aufrechtzuerhalten.

Im Zusammenspiel dieser Funktionen wird die *Bedeutung* der Zeichen überstiegen und es entsteht *Sinn*. Der Sinn einer Äußerung oder eines Textes lässt sich nur aus dem schillernden Gewand aller drei Zeichenfunktionen bergen. Zu diesem Gedanken bemerkt Lubomír Doležel:

Während Bühlers Unterscheidung der Sprachfunktionen weitgehende Zustimmung fand, ist die heuristische Bedeutung des *Dominanz*-Begriffs nicht voll anerkannt worden. Die Dominanz hat die Linguistik davon erlöst, in einer einfachen „ja-nein“-Opposition zu klassifizieren; sie hat ein Mittel dafür bereitgestellt, Ausdrücke, Äußerungen und Texte auf fortlaufenden Skalen zu gewichten [...]. Erst dadurch, daß man den Begriff der Sprachfunktion mit dem *Dominanz*-Begriff verbindet, kann Bühlers *Organon*-Modell zu einer wirkungsvollen empirischen Theorie der sprachlichen Kommunikation werden.<sup>19</sup>

Die jeweils unterschiedlichen Dominanzen, die eine Zeichenverwendung zu erkennen gibt, lassen sich terminologisch auch von dem Zeichen Z im Zentrum des Modells erfassen (siehe Abbildung oben). Dann geht es um die Leistung, die Z aufgrund der drei möglichen Dominanzen erfüllt:

Es ist *Symbol* kraft seiner Zuordnung zu Gegenständen und Sachverhalten, *Symptom* (Anzeichen, Indicium) kraft seiner Abhängigkeit vom Sender, dessen Innerlichkeit es ausdrückt, und *Signal* kraft seines Appells an den Hörer, dessen äußeres oder inneres Verhalten es steuert [...].<sup>20</sup>

Für die Belange einer literarischen Hermeneutik auf linguistischer Grundlage sei der Begriff *Symptom* hervorgehoben, denn während ein *Leser* bei der Lektüre eines Romans gewöhnlich auf die *Darstellung* von Geschehnissen fixiert ist, hat der *Interpret* auch die Besonderheiten des Erzählers zu erfassen sowie *Signale* seines Wollens. Der Erzähler im Hintergrund treibt den Vordergrund der Erzählung hervor. Der Vordergrund der Erzählung ist wiederum kein getreues Abbild des zu Erzählenden, sondern ein Konstrukt des Erzählers.<sup>21</sup> Der Sinn der Erzählung liegt dabei nicht in dem Geschehen selbst, sondern im Produkt des Erzählers, das durch das Erzähler-Ich geprägt ist.<sup>22</sup> *Symbole* (Zeichen) beziehen sich auf die Welt, *Signale* suchen Einfluss auf das Verhalten des Hörers und *Symptome* (auch: *Anzeichen*) verweisen auf den Sprecher zurück.

#### 4 Das Organon-Modell und die Literaturgattungen

Goethe sprach bezüglich der Trias Lyrik, Epik und Dramatik von „Naturformen der Dichtung“<sup>23</sup>. Was sich naturhaft ereignet, das vollzieht sich auf der Grundlage von Naturgesetzen oder fußt zumindest auf grundlegenden Prinzipien, die das Besondere als Exemplar eines Allgemeinen ausweisen. Im Vorfeld dieser Gedanken vermutete Goethe demnach *systematische* Bezüge zwischen diesen Gattungen. Diese vermochte er zwar nicht aufzudecken und Bühler später ebenfalls nicht, doch führten Bühlers Überlegungen näher an das Problem heran: In der Tat lassen sich die drei literarischen Gattungen mit den drei (fundamentalen) Sprachfunktionen<sup>24</sup> in Beziehung setzen. Bühler selbst hatte dies versucht, jedoch nur in Ansätzen. Am klarsten schien ihm die *Lyrik* dem Pol der Ausdrucksseite

<sup>19</sup> Lubomír Doležel: Ein Schema der literarischen Kommunikation. In: Achim Eschbach (Hrsg.): *Bühler-Studien. Band 1*. Frankfurt am Main (1984), S. 206–223, hier S. 206.

<sup>20</sup> Bühler: *Sprachtheorie*, ebda, S. 28.

<sup>21</sup> „Konstrukt“ in dem Sinne, dass er das zu Erzählende formt und seinen Intentionen unterwirft.

<sup>22</sup> Vgl. Zu den „textprägenden Instanzen“ siehe: Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich*. Würzburg (2007), S. 62 ff. Dies gilt sowohl für den textinternen Erzähler/Narrator als auch – mit weiterreichenden Implikationen – für den textexternen Autor.

<sup>23</sup> Johann Wolfgang von Goethe: Westöstlicher Diwan. Noten und Abhandlungen. In: *Goethes Werke, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*, München 1981, Bd. 2, S. 187–198, hier S. 188.

<sup>24</sup> Roman Jakobson hat die Zahl der Bühler'schen Funktionen wenig überzeugend verdoppelt. Siehe: Jakobson: Closing Statement: Linguistics and Poetics. In: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): *Style in Language*, Massachusetts (1969), S. 350–377. Kritisch dazu: Eugenio Coseriu, a.a.O., S. 56–65.

(dem Sprecher-ICH) zuzuneigen: Bereits der Kreidestrich des Mathematikers an der Tafel berge einen Rest von Ausdruck (neben der Dominanz der Darstellung in diesem Fall): „Man muss also nicht erst zum Lyriker gehen, um die Ausdrucksfunktion als solche zu entdecken; nur freilich wird die Ausbeute beim Lyriker reicher sein.“<sup>25</sup> Mit anderen Worten: Der Lyriker beutet die Ausdrucksfunktion der Sprache am intensivsten aus. Zwar stellt auch der Lyriker etwas dar (Weltbezug) und will auch gehört oder gelesen werden (Adressaten-Bezug), jedoch aufgrund einer Botschaft, in der die Spiegelung seiner Innenwelt dominiert auf Kosten der Darstellung von Außenwelt und des Appells an den Adressaten.

Das nach innen gerichtete lyrische Sprechen schlägt sich beobachtbar in der Körperhaltung und der Blickrichtung des Sprechers nieder: Der Blick dessen, der ein Gedicht vorträgt, ist nie direkt auf den Zuhörer gerichtet, sondern schweift im Unbestimmten. Lyrisches Sprechen ähnelt einem Beiseite-Sprechen auf der Bühne, einem Selbstgespräch nicht unähnlich. Zwar wird auch im Bereich des Lyrischen eine Welt von Gegenständen und Sachverhalten beschworen, doch vornehmlich zu dem Zweck, dass sich das Sprecher-Ich darin spiegelt, und auch die Gerichtetheit dieser Rede auf den Adressaten hin steht außer Frage, jedoch nicht zu dem Zweck, in ihn verhaltenssteuernd einzugreifen. Stattdessen strebt der Lyriker eine empathische Gestimmtheit zwischen sich und dem Adressaten an. Ohne das Einschwingen des Adressaten in die Klang-, Bild- und Gefühlswelt des Sprechers gelangen lyrische Impulse nicht an ihr Ziel. Lyrisches Sprechen ist ein Grenzfall von Kommunikation und kommt im Kaleidoskop kommunikativer Möglichkeiten entsprechend selten vor.

Geht man vom ICH-Pol des Sprechers zum DU-Pol des Angesprochenen über, also vom Ausdruck zum Appell, so wird man dort auf den ersten Blick kaum die Epik oder die Dramatik suchen, so auch Bühler nicht. Statt dessen ordnet er diesem Pol die Rhetorik zu: „Um zu finden, was die alten Meister der Sprachwissenschaft über den Appell wussten, schlägt man nicht die deskriptive Grammatik auf, sondern das, was sie Rhetorik genannt haben.“<sup>26</sup>

Diese Zuordnung ruft keine Einwände hervor, denn jede rhetorische Maßnahme zielt *dominant* auf den Rezipienten, den es zu beeinflussen gilt. Dabei übersieht Bühler jedoch, dass das Lehrgebäude der Rhetorik eine zentrale Eigenschaft mit der Klasse der narrativen Texte teilt, nämlich ihre permanente Ausrichtung auf den Rezipienten hin (*Appellfunktion*). Erst Wayne C. Booth erkannte diesen Sachverhalt in seiner vollen Tragweite, und zwar in seinem Hauptwerk *The Rhetoric of Fiction* (1961; rev. ed., 1983) / *Die Rhetorik der Erzählkunst*<sup>27</sup> (1974), in dem er der engen Verknüpfung von Rhetorik und Epik nachging:

Mein Gegenstand ist [...] die Technik der nichtdidaktischen Erzählwerke, verstanden als Kunst der Kommunikation mit dem Leser – mit anderen Worten die rhetorischen Mittel, die dem Autor eines Epos, eines Romans oder einer Kurzgeschichte zur Verfügung stehen, wenn er, bewußt oder unbewußt, versucht, dem Leser seine fiktionale Welt zu suggerieren.<sup>28</sup>

Booth hebt hier eine universale Eigenschaft narrativer Texte hervor, nämlich diejenige, dass die Sache selbst – das vorsprachliche Geschehen – nur das Rohmaterial für ihre rhetorische Aufbereitung in Richtung auf den Adressaten liefert. In einem Gedankenexperiment möge man einmal aus Thomas Manns Erzählung *Der Tod in Venedig* alle geschehensrelevanten Fakten herauslösen und zu einem narrativen Grundgerüst zusammenfügen. Dieses Gerüst böte alle Hauptmomente der Erzählung unter Abzug des Erzählers und seiner gestalterischen Leistung. Dabei würde sich zeigen, dass dieses Gerüst kaum noch erahnen ließe, was der spezifische Erzähler in Thomas Manns Erzählung unter dem Diktat seiner Eigenschaften und seiner Interessen daraus gemacht hat.

---

<sup>25</sup> Bühler, a.a.O, S. 32.

<sup>26</sup> Karl Bühler: Die Axiomatik der Sprachwissenschaften. In: *Kant-Studien* 38 (1933), gekürzte Neuausgabe mit Einleitung und Kommentar von E. Ströker. Frankfurt am Main (1969), S. 111.

<sup>27</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago and London 1961, rev. ed., 1983. Ders.: *Die Rhetorik der Erzählkunst*. Übers. v. Alexander Polzin. Bd. 1 und Bd 2. Heidelberg 1974.

<sup>28</sup> Ebda, Bd. 1, S. 5.

Karl Bühler hat es dennoch nicht gewagt, die Epik mit dem Du des Empfängers in Verbindung zu setzen, obwohl doch die gemeinsame Ausrichtung von Rhetorik und Epik auf den Adressaten hin außer Frage steht und obwohl sich beide auf vorsprachliche Tatsachen stützen, deren subjektive Verarbeitung auf Adressaten hin berechnet werden. Dies lässt sich wiederum an Körperhaltung und Blickrichtung des Erzählers ablesen, sei es im Verlaufe einer Alltagserzählung, im Falle eines Geschichten erzählenden Lehrers oder eines Nachrichtensprechers im Fernsehen: Der Blick des Erzählers oder Berichterstatters<sup>29</sup> ist stets auf den Adressaten hin gerichtet, den es zu interessieren, zu informieren und zu überzeugen gilt.

„Rhetorik“ lässt vor allem an *Sprecher* im Rahmen von mündlichen Mitteilungen denken. Doch auch im schriftlich-literarischen Bereich – in einer „zerdehnte[n]“<sup>30</sup> Kommunikationsform – ist es keine metaphorische Entgleisung, wenn man solchen Erzählern eine „Stimme“ zubilligt. Dies lässt sich leicht an den inzwischen beliebten „Hörbüchern“ demonstrieren, in denen ein professioneller Sprecher die Rolle des Erzählers ausfüllt. Selbst wenn die Handlungsfiguren selbst sprechen, und zwar zueinander und miteinander, bleibt die übergeordnete Stimme des Sprechers – der „Sprecher des Ganzen“<sup>31</sup> – erhalten. Diese Stimme bricht nie ab, mag er sie auch auf Figurenäußerungen hin modulieren. Der Erzähler erzählt, beschreibt, zitiert, kommentiert, wertet, akzentuiert, perspektiviert, stilisiert und lenkt und leitet den Leser mit der Gesamtheit seines rhetorischen Arsenalts vom ersten bis zum letzten Satz. Der Leser kann dem Erzähler nicht entkommen, es sei denn, er steigt aus.<sup>32</sup>

Während der Erzähler ein Geschehen subjektiv aufbereitet mit Blick auf seine Adressaten, existiert im *Drama* keine vergleichbare Instanz. Figuren in einem Drama werden nicht dargestellt, sie stellen sich selbst dar. Sie agieren in einer Welt, die gegenüber der Welt des Theater-Publikums autonom ist. Sie sind ein Stück ‚Welt‘ für sich. Die Dominanz eines Dramen-Textes, erst recht einer Dramen-Aufführung, liegt demnach auf der ‚Sache‘ *hinter* ihrer Darstellung, also auf den Personen, Gegenständen und Sachverhalten selbst.

Die Sache selbst, die keinen Vermittler zu erkennen gibt, kommt jedoch nur in einer Dramen-Aufführung zur Geltung. Geht man hingegen von einem Dramen-Text aus, so gewinnt die Idee der Dominanz wiederum an Evidenz, denn im Dramen-Text verweisen Regieanweisungen bzw. Nebentexte und die Angaben des jeweiligen Sprechers (in narrativen Texten: „Er / Sie sagte...“) narrative Rudimente eines Textproduzenten, der hinter dem Text die Fäden zieht. Solche Anweisungen können minimal ausfallen, jedoch auch ausgreifend. Wagners Textvorlagen zu seinem *Ring des Nibelungen* haben fast narrativen Charakter. Ein minimaler Auszug aus dem ersten Nebentext zum *Rheingold*, erste Szene, lautet: „Um ein Riff in der Mitte der Bühne, welches mit seiner schlanken Spitze bis in die dichtere, heller dämmernde Wasserflut hinaufragt, kreist in anmutig schwimmender Bewegung eine der Rheintöchter.“<sup>33</sup> Hier äußert sich eine Hintergrundstimme, einem Erzähler nicht unähnlich, der eine erste Handlungsfigur einführt, den Handlungsort charakterisiert und das Geschehen benennt. Die direkten Figurenreden, die nun folgen, wirken (in der Gesamtheit der Textfassung) wie eingespannt in ein narratives Korsett. Dies ist möglich, weil sich Erzählungen und Dramen nicht absolut voneinander unterscheiden, sondern nur graduell. So neigen narrative Texte umso mehr dem dramatischen Modus zu, je mehr direkte Redeanteile sie aufweisen, bei entsprechendem Rückzug des Erzählers. Dies ermöglicht es, einen dialogreichen Roman auch als

<sup>29</sup> Erzählung und Bericht gelten als zwei Varianten der Klasse narrativer Texte.

<sup>30</sup> Konrad Ehlich: Zur Genese von Textformen. Prolegomena zu einer pragmatischen Texttypologie. In: Gerd Antos / Hans P. Krings (Hrsg.): *Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick*. Tübingen (1989), S. 82–99, hier S. 91.

<sup>31</sup> Zu diesem Begriff siehe: Dietrich Krusche: *Zeigen im Text. Anschauliche Orientierung in literarischen Modellen von Welt*. Würzburg (2001), S. 203.

<sup>32</sup> Zu Argumenten für eine erzählerzentrierte Narratologie auf der Grundlage einer hermeneutischen Linguistik vgl. meine Beiträge im Rahmen der Diskussion mit Peter Tepe in: *Mythos-Magazin*, online: <http://www.mythos-magazin.de/erklarendhermeneutik/forum-w.htm>.

<sup>33</sup> Richard Wagner: *Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend. Textbuch mit Varianten der Partitur. Herausgegeben und kommentiert von Egon Voss*. München (2009), S. 9.

Hörspiel zu präsentieren, in dem die Figuren dann jeweils eigene Stimmen erhalten. Dies liefe auf eine Dramatisierung der narrativen Vorlage hinaus. Umgekehrt: Je extensiver diese Nebentexte bzw. narrativen Einlagen im Dramentext anschwellen, desto epischer (im technischen Sinne) wird ihre Qualität.

Derartige *Gattungsinferenzen* sind nicht unbemerkt geblieben und werden inzwischen auch von der Literaturtheorie erfasst. So bemerkt Julia Stetter:

Betrachtet man [...] postdramatische Nebentexte, wird ersichtlich, dass sie sowohl in ihrem Umfang, als auch ihrer Autonomie tendenziell zur Epik streben und damit einen weiter zu vertiefenden Aufgabenbereich der Literaturwissenschaft bilden.<sup>34</sup>

Da die von Bühler aufgezeigten Sprachfunktionen aber immer *zugleich* auftreten, jedoch mit unterschiedlichen Dominanzen, sind Mischstrukturen *systematisch* angelegt. Lyrisch getönte Erzählungen sind ebenfalls möglich wie lyrische Texte, die narrative Strukturen aufweisen.<sup>35</sup> In Wilhelm Müllers Zyklus *Die Winterreise* (1824) weist bereits der Titel auf ein narratives Muster hin. Die Ballade galt schon immer als eine Mischform von Lyrik, Epik und Dramatik. Dominiert wird diese Form jedoch von *epischen* Strukturen, denn eine in ein Versmaß gegossene Erzählung ist immer noch eine Erzählung. Die meist spontan-unbewusst vorgenommene Klassifizierung eines literarischen Textes als eines lyrischen, epischen oder dramatischen vollzieht sich, gewöhnlich unbewusst, erstens aufgrund ihrer äußeren Form und zweitens aufgrund des Hervortretens nur *einer* ihrer Grundfunktionen (Dominanzen) im Sinne Bühlers.

Fazit: Die drei universalen Sprachfunktionen in der Konzeption von Bühler stehen steuernd hinter den drei Großgattungen Lyrik, Epik und Dramatik. Die Möglichkeit der Herausbildung gerade dieser Gattungen ist in der triadischen Struktur der elementaren Sprachfunktionen bereits angelegt:

1. Die Lyrik ist dominant ich-bezogen (Ausdruck):
2. Das Epische zielt dominant auf das Du des Lesers (Appell)
3. Das Dramatische ist dominant geschehensbezogen (Darstellung).

Insbesondere im Bereich im Epischen ist es jedoch angemessener, das Zusammenspiel aller drei Sprachfunktionen zu betonen und je nach Text oder Textstelle immer wieder neu zu durchleuchten.

## **5 Karl Bühler: Das deiktische Feld**

Die Konsequenzen, die Bühlers Organon-Modell bis in die Gegenwart hinein gezeigt hat, sind enorm. Dies gilt in gleichem Maße von Teil II seiner „Sprachtheorie“: „Das Zeigfeld der Sprache und die Zeigwörter“<sup>36</sup>, und Teil III: „Das Symbolfeld der Sprache und die Nennwörter.“<sup>37</sup> Diese Themen liefern das Vorfeld zu der oben zitierten Einsicht W. C. Booths, dass es in der Literatur, namentlich in narrativen Texten, nicht nur darum geht, eine ‚Welt‘ *darzustellen*, sondern zu *suggestieren*, sie gleichsam stereoskopisch vor Augen zu führen. Dieser Zweck erfordert es, die zu erzählenden Dinge nicht nur zu benennen, sondern sie darüber hinaus perspektivisch zu relationieren: Vom Erzähler (mit dem sich der Hörer/Leser zu identifizieren pflegt) auf das zu Erzählende hin.

<sup>34</sup> In: literaturkritik.de, online: <https://literaturkritik.de/werber-spiess-bleumer-habscheid-lili-zeitschrift-fuer-literatur-wissenschaft-linguistik-nebentext-nicht-nebensaechlich,24997.html>. Diese Besprechung bezieht sich auf: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* (LiLi), Jahrgang 48, Heft 3, September 2018. Themenheft: Hauptsache Nebentext. Regiebemerkungen im Drama. Instruktiv dazu auch Krusche, a.a.O., S. 313 f.

<sup>35</sup> Siehe: Jörg Schönert / Peter Hühn / Malte Stein: *Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert*. Berlin / New York, 2007. Vgl. auch: Frauke Bode: Erzählen lyrische Texte? In: *DIEGESIS* 4, H. 1 (2015), online: <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/194/269>

<sup>36</sup> Bühler, a.a.O., S. 79–149.

<sup>37</sup> Ebda, S. 149–255.

Im Zentrum des Feldes der Zeigwörter stehen die Kategorien Person, Ort, Zeit: *ich, hier, jetzt*. Von diesem Ich aus gesehen ergeben sich ex negativo die Wörter *du, da/dort* und *nicht-jetzt: gestern, morgen, demnächst* usw. Während Nennwörter sich durch eine Bedeutungskonstanz auszeichnen, empfangen Zeigwörter ihre Bedeutung erst relativ zum jeweiligen Sprecher in einer je spezifischen Situation.

Im Feld der Nennwörter befinden sich alle Substantiv-, Adjektiv-, Verbstämme und noch einige andere. Ihre Anzahl ist immens und immer in Bewegung. Ständig geraten einige außer Gebrauch, andere halten Einzug. Das Feld der Zeigwörter ist dagegen stabiler und im Vergleich zu den Nennwörtern verschwindend klein. Doch kommt kaum ein Satz ohne sie aus, was allein daran liegt, dass jeder deutsche Satz temporal markiert sein muss. Die grammatische Markierung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft hängt jedoch vom Zeitpunkt der Äußerung ab. Das früher Gewesene war einmal Gegenwart und wird einmal Zukunft sein. Deiktika funktionieren nur innerhalb einer gegebenen (oder vorstellbaren) Kommunikationssituation mit ihren jeweiligen Ausgangspunkten, von denen aus diese Quasi-Gesten ihren Sinn empfangen. Ohne eine situative Einbettung des Gesprochenen verlieren diese Wörter ihre Orientierungsfunktion, denn: Wer ist *ich*, wo ist *hier* und wann ist *jetzt*? Diese Wörter sind „shifters“<sup>38</sup>, denn sie verschieben das jeweils Gemeinte von Fall zu Fall, von Kontext zu Kontext. Wer immer diese „shifters“ (= Zeigwörter) benutzt, der benutzt sie *von sich aus*. Diese Position lässt sich als ein Koordinatensystem in Form eines einfachen Kreuzes visualisieren, in dessen Schnittpunkt ein O für „Origo“ eingetragen wird.<sup>39</sup> Von diesem leiblichen „Ursprung“ aus – nach Bühler die Ich-Hier-Jetzt-Origo – leisten Zeigwörter eine informationelle Parallelisierung zwischen Sprecher und Hörer: Ich vs. Du, Jetzt vs. Nicht-Jetzt und Hier vs. Da. Die Ur-Situation des Zeigens nennt Bühler *demonstratio ad oculos*: Das Zeigen mit dem gezeigten Ort *vor Augen*.<sup>40</sup>

Der Vorzug, ein Mensch zu sein und nicht ein Tier, ist unter anderem der, dass der Mensch seinem Mitmenschen nur ein „da“ zurufen muss, begleitet von einer entsprechenden Geste, und schon richtet der Adressat seine Aufmerksamkeit parallel zum Sprecher in die gemeinte Richtung. Das ist nicht banal, sondern ganz außerordentlich, denn ein Zeigwort – eine Deixis<sup>41</sup> – ist ein echtes *Zeichen* und muss als solches auch *verstanden* (interpretiert) werden. Tiere vermögen den Sinn einer ausgestreckten Hand nicht zu entziffern. Sie unterscheiden auch nicht zwischen heute, gestern und morgen.

Der Kerngedanke Bühlers, dessen Weg sich bis in neueste Grammatiken hinein verfolgen lässt, lautet in Bezug auf die Parameter 'Ort' und 'Zeit': „Von der Origo des anschaulichen Hier aus werden sprachlich alle anderen Positionen gezeigt, von der Origo Jetzt aus alle anderen Zeitpunkte.“<sup>42</sup>

Ein *anschauliches* Hier und Jetzt kann es nur in einer konkreten Sprechsituation geben. Beispiel: „Jetzt sind wir hier.“ Innerhalb des Sprachsystems hat dieser (isolierte) Satz eine *Bedeutung*, aber keinen Sinn, denn wer ist „wir“ (Personen), wann ist „jetzt“ (Zeit), wo ist „hier“ (Ort) und warum äußert der Sprecher diesen Satz überhaupt und zu wem? Um diesen Satz mit *Sinn* zu füllen, muss er in eine Kommunikationssituation eingebettet werden. Eine solche Situation ließe sich leicht konstruieren: Zwei Wanderer unterwegs im Gebirge: Einer von ihnen schlägt eine Karte auf, *zeigt* auf einen bestimmten Punkt und sagt: „Wir sind (jetzt) hier“. Der Finger des Sprechers zeigt dabei auf einen Punkt, der seinen Mitwanderer darüber informiert, wo er steht inmitten der augenblicklichen Umgebung, dies zudem mit dem Zielpunkt der Wanderung im Sinn. Die geografische Realität ringsum liefert der Zeiggeste den Raum, in den hinein gezeigt wird. Das ist der *Verweisraum*.

---

<sup>38</sup> Michael Silverstein: Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description. In: Keith H. Basoo / Henry A. Selby: *Meaning in Anthropology*. University of New Mexiko Press (1976), S. 11–55, hier S. 29.

<sup>39</sup> Siehe Bühler, a.a.O., S. 102.

<sup>40</sup> a .a. O., S. 80 f.

<sup>41</sup> Ausdrucksalternativen für Zeigwort, sg. Deixis, pl. Deixeis oder deiktische Ausdrücke bzw. Deiktikon und Deiktika, auch „shifters“, ein eleganter Ausdruck für das Gemeinte, aber im deutschsprachigen Raum nicht gebräuchlich.

<sup>42</sup> Bühler, a.a.O. S. 107.

Das Interessante an den Zeigwörtern ist, dass sie in ihrer Eindeutigkeit das schillernde Feld der Nennwörter durchdringen und Person-Zeit-Raum-Strukturen einfügen, die kaum jemals Anlass zu Interpretationen liefern. Daraus ergibt sich aber auch die Frage: Wie funktionieren Deiktika in literarischen Texten, die fortwährend Person-Zeit-Raum-Strukturen aufbauen, gerichtet an Adressaten, die indessen nicht anwesend sind, denn diese Adressaten rezipieren den Text an anderen Orten und zu späteren Zeiten? In diesem Fall zirkulieren sie im *mentalen* Verweisraum bzw. einem suggerierten Wahrnehmungsraum in der Vorstellung des Rezipienten. Bühler nannte diesen Fall *demonstratio am phantasma*. Die Verteilung von Zeigwörtern in einem literarischen Text sei im Folgenden anhand eines Textausschnitts demonstriert.

### 6 Personaldeixis, Ortsdeixis, Zeitdeixis und der Begriff der Versetzung

Die *demonstratio ad oculos* – das Zeigen mit dem Objekt *vor Augen* – ist das Vorbild für die *demonstratio am phantasma*: das Zeigen innerhalb imaginerter Räume. In dem folgenden Ausschnitt aus Schillers *Wilhelm Tell*, 4. Akt, 3. Szene, kommen beide Fälle vor: Das Zeigen in einen Realraum, gefolgt von einem Hineingleiten des Sprechers in einen Phantasieraum:

- 1 Durch diese hohle Gasse muß er kommen;
- 2 Es führt kein andrer Weg nach Küßnacht – **Hier**
- 3 Vollend’ *ich*’s – Die Gelegenheit ist günstig.
- 4 **Dort** der Holunderstrauch verbirgt *mich* ihm,
- 5 Von **dort herab** kann ihn *mein* Pfeil erlangen,
- 6 Des Weges Enge wehret den Verfolgern.
- 7 Mach *deine* Rechnung mit dem Himmel, Vogt,
- 8 Fort mußt *du*, *deine* Uhr ist abgelaufen.
- 9 *Ich* lebte still und harmlos – Das Geschoß
- 10 War auf des Waldes Tiere nur gerichtet,
- 11 *Meine* Gedanken waren rein von Mord –
- 12 Du hast aus *meinem* Frieden *mich* **heraus**  
Geschreckt...

[Schrägdruck: Personaldeixis; Unterstrichen: Zeitdeixis; Fettdruck: Ortsdeixis]

Ich entnehme dieses Beispiel Dietrich Krusches Monographie *Zeigen im Text*<sup>43</sup>. Darin rekapituliert der Verfasser die theoretischen Grundlagen deiktischer Zeichen und wendet sie auf lyrische, epische und dramatische Texten an, von Homer und Horaz über weitere Epochen hinweg bis zur Gegenwart. Selbst japanische Haikus, so Krusche, können ihre geheimnisvollen Botschaften nicht entfalten ohne Mithilfe deiktischer Elemente, aus denen er auch interpretatorische Schlussfolgerungen abzuleiten versteht.

Bereits der erste Blick auf die markierten Stellen in Schillers Text fördert eine Tatsache ans Licht: Wer die Deiktika aus einem Text streicht, der hat keinen Text mehr. Und noch eine zweite Tatsache ist zu benennen: Die abstrakten Positionen Ich-Hier-Jetzt in einer Sprach*theorie* werden in der Sprach*verwendung* durch konkrete Figuren, Zeiten und Räume ausgefüllt. Zeile 1–6 steht vorwiegend im Dienste der Vermessung und Strukturierung des Raumes, gerichtet an szenisch Anwesende. Darauf folgt ein Interludium, Z 7–8, in dem Tell seine Phantasiewelt agitatorisch zur Sprache bringt: „Mach *deine* Rechnung mit dem Himmel, Vogt“: Schon der Vokativ „Mach“ impliziert die kommunikative Richtung auf ein „du“, auf den „Vogt“. Eindrucksvoll ist die Fülle der Deiktika, die auf den Feind „zeigen“: „Mach *deine*“... „Fort mußt *du*“, *deine* Uhr...“ Das ist ein stilistisches Stakkato, drohend und definitiv: Bühlers „deixis am phantasma“ in Aktion.

<sup>43</sup> Krusche, a.a.O., S. 310.

In Zeile 9 erfolgt ein Wechsel des „Tempus-Registers“: vom „*besprechenden*“ Modus zum „*erzählenden*“ Modus<sup>44</sup>, ein Wechsel mit frappierendem Effekt: Ein anderer Ton setzt ein. Das Leittempus *Präsens* (besprechend) wird vom Leittempus *Präteritum* (erzählend) abgelöst; vom gegenwärtigen Hier und Jetzt geht es zum Damals und Dort, jedoch mit der Besonderheit, dass das Präteritum sich vom Präsens löst und eine eigene, neue Gegenwart bildet: die Gegenwart der vergangenen Ereignisse. Dies geschieht durch *Versetzung* (das heißt *nicht* Rückblick) des Sprechers (und des Hörer/Lesers) in einen Zeit-Raum der Vergangenheit, wodurch eine Parallelität zwischen Ereigniszeit und Betrachtzeit erzielt wird: In Zeile 12 dockt der Sprecher mittels des Perfekts – „hast [mich] Geschreckt“ – wieder an das Präsens an, denn das Perfekt erfüllt eine doppelte Funktion: Es bezeichnet Sachverhalte der Vergangenheit, deren Auswirkungen jedoch noch in die Gegenwart hineinragen. Das Merkmal des Perfekts lautet demnach: *‘vergangen, aber noch nicht abgeschlossen’*.

Die hier nur lückenhaft besprochenen Beispiele im oben zitierten Text lassen bereits die enorme „Strukturierungsenergie“<sup>45</sup> deiktischer Ausdrücke inmitten des viel reicheren Feldes der symbolischen Ausdrücke (Nennwörter) erkennen. *Nennwörter* (aus dem Symbolfeld) beziehen sich auf Personen, Gegenstände und Sachverhalte, *Deiktika* (aus dem Zeigfeld) dagegen verwandeln Aussagen in ein plastisch vorstellbares Person-Raum-Zeit-Gefüge. Dies sei im Folgenden auch noch an einem narrativen Text demonstriert:

Gerhart Hauptmanns Reisebeschreibung „Griechischer Frühling“<sup>46</sup> bietet innerhalb der Klasse narrativer Texte einen interessanten Sonderfall: Der Autor der hier zitierten Abschnitte befindet sich in einer besonderen Erzählsituation: Ereignisse rollen hier und jetzt ab („ad oculos“) und werden *gleichzeitig* schriftlich fixiert<sup>47</sup>:

#### XI–XVIII

[1] *Ich befinde mich* auf einem Lloyddampfer im Hafen von Triest. Zur Not *haben wir* in Kabinen zweiter Klasse noch Platz *gefunden*. Es *ist* ziemlich ungemütlich. Allmählich *läßt* jedoch das Laufen, Schreien und Rennen der Gepäckträger *nach* und das Arbeiten der Kräne. *Man beginnt sich* zu Hause zu *fühlen, fängt an sich* einzurichten, *seine* Behaglichkeit zu suchen.

Der erste Satz<sup>48</sup> aktualisiert die Parameter „Person“ und „Zeit“ deiktisch und den „Ort“ symbolisch. Damit ist die situative Einbettung der Geschehnisse für die Abschnitte [1] und in der Folge [2] und [3] gesetzt. Dieser Satz impliziert eine Erwartungshaltung, erstens im Erzähler und zweitens im späteren Leser, der vergleichbare Situationen aus eigener Erfahrung kennt: Solche Sätze erzeugen eine Echowirkung in jedem, der sie liest. Texte übertragen nicht nur Informationen, sondern *evozieren* Wissen, nicht nur Wortwissen, sondern auch Erfahrungswissen, letztlich Weltwissen.

Im zweiten Satz greift der Beobachter von seinem gegenwärtigen Orientierungspunkt aus auf bereits stattgefundenen Aktivitäten zurück, deren Auswirkungen jedoch in die unmittelbare Gegenwart hineinragen. Dies wird, wie bereits angedeutet, im deutschen Tempussystem<sup>49</sup> mittels des Perfekts

<sup>44</sup> Terminologie nach Harald Weinrich: *Textgrammatik der deutschen Sprache*. Mannheim 1993, S. 198.

<sup>45</sup> Krusche, a.a.O., S. 93.

<sup>46</sup> Gerhart Hauptmann. *Sämtliche Werke*. Hrsg. Von Hans-Egon Hass. Band VII. *Autobiographisches*. Frankfurt am Main (1962), S. 9–126, alle Zitate S. 9.

<sup>47</sup> Dass Hauptmann seine vor Ort gemachten Notate später noch einmal bearbeitet hat, ist eine Tatsache, die in den manifest vorliegenden Text jedoch nicht eingegangen ist. Der Text präsentiert die Geschehnisse im Modus der Gleichzeitigkeit von Geschehnissen und ihrer narrativen Umsetzung. Vgl. dazu: Wolfgang Brandt: Anmerkungen zum Gegenwartserzählen. In: Ruoxing Tang: „*Da, horch! - es summt durch Wind und Schlossen ...*“. *Das präsentische Erzählen in der deutschen Kunstballade der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Münster (1997), XI–XVIII (Marburger Studien zur Germanistik. Bd. 19).

<sup>48</sup> „Sätze“ hier künftig immer im Sinne von „Äußerungen“.

<sup>49</sup> Zum deutschen Tempussystem und seinem Gebrauch in literarischen Erzähltexten vgl.: Rudolf Freudenberg: „Indem ich die Feder ergreife...“. Erwägungen zum Redemoment beim literarisch-fiktionalen Erzählen. In: Manfred Kohrt /

erzielt: Man hat [noch Platz in der zweiten Klasse] gefunden. Inhaltlich präsupponiert dieser Satz eine Reihe weiterer Aktivitäten, die im Vorfeld der augenblicklichen Situation stattgefunden haben mussten: Die Suche nach einer Schiffsverbindung, der Wunsch nach einer Kabine in der ersten Klasse (die gesellschaftliche Stellung des Erzählers widerspiegelnd), die jedoch nicht mehr zur Verfügung stand, das resignierte Sich-Abfinden mit einer Unterbringung in der zweiten Klasse („zur Not“), die Unannehmlichkeiten des Aufbruchs vom Hotel und dergleichen mehr. Hinter jedem Erzählten steht ein reicherer Fundus an Nicht-Erzähltem. Dies trifft gleichermaßen auf faktuales wie auf fiktionales Erzählen zu. Prompt wird im weiteren Verlauf der Erzählung eine vorangegangene Szene im Hotel *nachgetragen*.

Das einleitende Adjektiv „allmählich“ des dritten Satzes dehnt den Begriff der Gegenwart aus: Die Versprachlichung dieser Szene führt dem Adressaten vor Augen und Ohren, was Bühler als „das Vorführen der Dinge oder das Hinführen des Beschauers zu ihnen“ (37) bezeichnet hat. Dieses *Vor-* und *Hinführen* erfolgt aus der Sicht des Erzählers. Dabei entgeht dem Leser jedoch das Selektionsprinzip jeden Erzählens und die hohe Raffungsintensität dieser Sequenz. Ein anderer Beobachter vor gleicher Kulisse würde aus dem Ereignisfeld einen anderen Text konstruieren: Anders seligieren, raffen, dehnen, bewerten, emotional grundieren (hier „ungemütlich“) und vertexten, letzteres unter Maßgabe seiner Intentionen und seines Vermögens.<sup>50</sup>

Das Abnehmen der äußeren Reize lenkt die Aufmerksamkeit des Beobachters (und Schreibers) wieder auf sich selbst. Man versucht sich einzurichten und findet schließlich einige „Behaglichkeit“. Doch eine neue Misshelligkeit entfaltet sich vor seinen Augen:

[2] Eine Spießbürgerfamilie hat auf den üblichen Klappstühlen Platz genommen. Mehrmals ertönt aus ihrer Mitte das Wort „Phäakenland“. Erfüllt von einer großen Erwartung, wie *ich* bin, erzeugt mir Klang und Ausdruck des Wortes in *diesem* Kreise eine starke Ernüchterung. Wir schreiben den 26.März. Das Wetter ist gut: warme Luft, leichtes Gewölk am Himmel.

Im Erzählprozess, noch im zeitlichen Bereich des Vortextes, entgleitet dem Erzähler die punktuelle Gegenwart. Die Ereignisse kommen und gehen schneller, als er sie festhalten kann. Ein in der unmittelbaren Vergangenheit sich anbahnendes Geschehen, für das wiederum das Perfekt bereitsteht, drängt sich auf: Eine Gruppe von Passagieren im Nahbereich des Beobachters „hat Platz genommen“. Dieses Ergebnis entfaltet ´nun´ (im Moment der Wahrnehmung und der Versprachlichung) seine missliche Wirkung: Aus der „Spießbürgerfamilie“ ertönt mehrmals das Wort „Phäakenland“. Das Zeitraffersignal „mehrmals“ bündelt unauffällig eine Serie gleichartiger Vorfälle.

Die Wirklichkeit an Deck teilt sich im Zugriff des Erzählers in zwei Teilräume: In den Raum des Erzählers/Beobachters und den Raum in „*diesem* (Kreise)“, eine Zeiggeste fast wie mit dem Finger, analog zu „*die* da“, mit *betontem* „*die*“, somit deiktisch. Der Grund für die Reaktion des Erzählers im Hinblick auf seine Mitreisenden ist dabei weniger dem Text als dem kulturellen Kontext zur Entstehungszeit dieses Berichts zu entnehmen: Das humanistische Gymnasium der Jahrhundertwende klingt an. Trotz seiner Unbeliebtheit bei vielen Zeitgenossen im frühen 20. Jahrhunderts, man denke an Hesse und Mann, vermittelte es immerhin Kenntnisse, die den Verfasser in die Lage versetzten, in Griechenland mehr zu sehen als verlockende Badestrände und pittoreske Fotomotive. Andere bezogen aus diesen Bildungsstätten statusgemäßen Schmuck fürs Leben. Soziologische und bildungspolitische Fakten zeichnen sich im Hintergrund ab. Diese sind zwar nicht Thema des Reiseberichts *damals*, aber liefern den Hintergrund für sein Verständnis *heute*. Auch Gustav

---

Arne Wrobel (Hrsg.): *Schreibprozesse - Schreibprodukte. Festschrift für Gisbert Keseling*. Hildesheim / Zürich / New York (1992b), S. 105–162. Im gleichen Band: Wolfgang Brandt: *Schreibprobleme – Erzählprobleme*, ebda, S. 25-53.

<sup>50</sup> Jeder Erzähltext, ob fiktional oder nicht-fiktional, ist das Resultat einer *Verschränkung* von Erzähler und erzählten Sachverhalten.

von Aschenbach (in Th. Manns *Tod in Venedig*) kamen Phäaken in den Sinn, als er Tazio erblickte, dort aber aus anderen Gründen und überlagert von den Reflexen eines anderen Erzählers.

In der Konfrontation mit unliebsamen Mitreisenden wirkt selbst der *Blick* auf sie wie eine imaginäre Deixis. Dieser Blick produziert die *Perspektivität* vom Beobachter auf das Beobachtete. Sich schließlich von seiner Fokussierung lösend, registriert der Sprecher Allgemeineres und Positiveres: „Das Wetter ist gut“, erweitert durch die Spezifizierungen „warme Luft, leichtes Gewölk“. Diese Spezifizierungen wiederum erfüllen ihre intendierte Wirkung nicht nur aufgrund ihres lexikalischen (symbolischen) Gehalts, sondern durch ihrer evokativen Effekte, die sie im Leser auszulösen vermögen. Narrative Texte sind nicht primär auf eine Informationsvergabe hin ausgerichtet, sondern auf den plastischen Nachvollzug von Erlebniswelten. Nicht zuletzt sind sie auf die Erzeugung von Stimmungen hin angelegt.

[3] *Ich nahm heute morgen* im Hotel **hinter** einer sehr großen Fensterscheibe *mein* Frühstück ein, als, mit einem grünen Zweiglein im Schnabel, **draußen** eine Taube aus dem Mastenwalde des Hafens **heran** und **nach oben, von links nach rechts, vorbeiflog**. Dieses guten Vorzeichens mich erinnernd, fühle ich Zuversicht.<sup>51</sup>

Zu [3] Das *Ich*, das hier spricht, ist noch das gleiche wie zuvor, aber die Zeit ist nicht mehr dieselbe. Unvermittelt wird das Leittempus Präsens vom Leittempus Präteritum abgelöst. Dies zeigt an: Ereignisse in Zeit und Raum vor Augen und Ohren werden von solchen abgelöst, die erinnert werden müssen.

Im Zentrum dieser Szene steht die (symbolische) Ortsangabe „im Hotel“, die den Rahmen des Ganzen bildet. Dieser Raum gliedert sich in zwei Teil-Räume, in einen Beobachtungsraum *innen* und, getrennt von einer „großen Fensterscheibe“, einem beobachtbaren Raum *außen* („**draußen**“), den der Sprecher fixiert, und mit ihm der Leser, der an den Perspektiven des Erzählers gekettet ist. Dies wiederum fällt ihm nicht gesondert auf, denn im Leseprozess eröffnet sich ihm eine illusorische Welt, die er *selbst* zu erblicken glaubt. Ermöglicht wird dies durch den Einsatz deiktischer Mittel, die den Leser in den Anschauungsraum des Erzählers hineinziehen.

Die vorliegende Perspektive nimmt ihren Ausgang vom Standort „hinter“ dem Fenster, gerichtet auf den quirligen Vogelflug „draußen“, welcher mittels einer Kaskade deiktischer Raum- und Richtungsangabe in flirrender Realistik eingefangen und auf den Leser übertragen wird. Während all dies geschieht, sitzt der Erzähler (das Text-Ich) jedoch längst nicht mehr da, wo sich all dies scheinbar abspielt (frühstücken, beobachten, Vogelflug), sondern bereits an Bord des Schiffes. Den Gegenwartseffekt der Szene im Hotel erzielt der Erzähler somit nicht mehr aus der Position einer „demonstratio ad oculus“ heraus, sondern aus derjenigen einer „demonstratio am phantasma“. Innerhalb narratologischer Untersuchungen bezeichnen wir einen solchen Erzähler als einen „virtuellen Erzähler“<sup>52</sup>. Der reale Erzähler besetzt die Erzählzeit *hier* und *jetzt* (im vorliegenden Fall auf dem Schiff), der virtuelle Erzähler verfolgt die Geschehnisse auf der zeitlichen Höhe *damals* und *dort*, jedoch präsentisch vor diese Ereignisse *versetzt* und damit *gesetzt*. Dazu verhilft ihm das erstaunliche Mittel des Präteritums, das dem Leser signalisiert: Was hier erzählt / dargestellt wird, liegt zum Zeitpunkt

<sup>51</sup> Gerhart Hauptmann: Griechischer Frühling (Entstehungszeit 1907). In: Gerhart Hauptmann. *Sämtliche Werke. Herausgegeben von Hans-Egon Hass. Band VII.* Autobiographisches. Propyläen: Frankfurt / Berlin (1962). S. 11–119, hier S. 11.

<sup>52</sup> Dazu ein Beispiel aus der fiktionalen Literatur. Die ersten beiden Sätze in E. Hemingways Erzählung *Hügel wie weiße Elefanten* lauten: „Die Hügel *jenseits* des Ebrotals waren lang und weiß. Auf *dieser* Seite gab es keinen Schatten und keine Bäume.“ (293). Ausgangspunkt dieser Sätze ist ein *virtueller* Erzähler, der eine Landschaft panoramaartig erfasst, und zwar aus seiner Positionierung ‘diesseits’ des Tals heraus. Von diesem Ort aus wird sich sein Fokus verengen und, einer Kamera vergleichbar, über das gesamte zu erzählende Geschehen gleiten. Eine narratologische Analyse hätte die Eigenschaften dieses Erzählers und seiner perspektivischen Manipulationen zu beschreiben. Aufgabe einer solchen Analyse (mit interpretativen Konsequenzen) wäre es generell, die *Verschränkung* von Erzähler und Erzähltem im Erzähltext zu durchleuchten.

des Formulierens zwar in der Vergangenheit, wird optisch-imaginär jedoch erfasst, als wäre alles Gegenwart. Der mit dieser mentalen Versetzungsleistung gewonnene Wissensfundus versetzt den Erzähler in die Lage, kontinuierlich auf ein Telos hin zu erzählen, wobei ihm die Gesamtheit aller überkommenen Erzählstrategien zur Verfügung steht. Ein „Simultanerzähler“ (die Szene auf dem Schiff) ist dagegen an die Ereignisse im Verlaufe ihrer Entfaltung gefesselt.<sup>53</sup> Im letzten Satz ist der Erzähler wieder ‚bei sich‘: am Ausgangsort seiner Notizen, auf dem Schiff.

Für diese Sequenz sei zusammenfassend festgehalten: Aus der zeitlichen Parallelität von Geschehnissen, Beobachtungen und ihrer Versprachlichung löst sich der Erzähler heraus und *versetzt sich* (im Sinne Bühlers) in einen erinnerten Anschauungsraum. Im Zuge dieser Versetzung wird der Leser, ohne dass ihm dies eigens zu Bewusstsein kommt, mit versetzt. Gegen Ende der oben zitierten Sequenz [2] wird dem Erzähler das Geschaute als Erinnertes bewusst. Die Versetzung zurück in seine leibliche Gegenwart Hier und Jetzt (an Bord des Schiffes) wird durch das Redemoment-Präsens („fühle“) inszeniert (angezeigt).

Generell: *Narrative* Texte vermögen es, den Leser mittels Zeitdeiktika in beliebige Zeiträume zu versetzen und ihn mittels Raumdeiktika beliebig nahe an eine Szenerie heranzuführen oder sogar in diese hinein. Grundsätzlich erlauben Erzählungen mehr Nähe zum Geschehen als Dramen dies vermögen. Der Zuschauer im Theater kann die Bewegungen auf der Bühne zwar *direkt* beobachten (anstatt indirekt über oder durch den Erzähler), doch wird er letztlich immer auf Distanz gehalten, gleichgültig ob er in der ersten oder in der letzten Reihe sitzt, links oder rechts. Die Perspektive aus dem Zuschauerraum heraus auf die Bühne bleibt immer eine äußere, während die Perspektive in einer Narratio in diese eingesenkt wird. In erzählenden Texten garantieren deiktische Prozesse die Synchronisierung der Vorstellungswelten von Erzähler und Rezipienten.

Wenige Zeilen später heißt es: „Mit scharfem Auge erkennt man fern weiße Spitzen des Velebitgebirges“: Fernsicht, Nahsicht, Innensicht: Deiktische Verweise in den Raum hinein vermögen stereoskopische Effekte zu erzeugen.

## 7 Fünf Wortfelder und ein Text von Eichendorff

Die bisher vorgestellten linguistischen Erwägungen bieten eine Teilantwort auf die Frage: „Wie ist der Text *sprachlich* beschaffen?“ Eine Ausweitung der Idee der Wortfelder im Sinne Bühlers hat Ehlich vorgenommen. Seine Klassifizierung des Wortschatzes im Rahmen des *Sprachgebrauchs* führte – in Anschluss an Bühler – schließlich zu *fünf* Wortfeldern. Die folgende Auflistung entnehme ich einer Studie von Angelika Redder:

1. das **Symbolfeld** mit den *nennenden Prozeduren* zur sprachlichen Benennung (Versprachlichung) der Wirklichkeit;
2. das **Zeigfeld** mit den *deiktischen Prozeduren* zur Neufokussierung der Höreraufmerksamkeit zwecks gemeinsamer Orientierung;
3. das **Operationsfeld** mit den *operativen Prozeduren* zur Bearbeitung propositionaler Teile;
4. das **Lenkfeld** mit den *expeditiven Prozeduren* zum unmittelbaren Eingriff in das hörerseitige Handeln („direkter Draht“);
5. das **Malfeld** mit den *expressiven Prozeduren* zur Kommunikation von Expressionen. (129)<sup>54</sup>

<sup>53</sup> In der modernen Literatur häufen sich Erzählungen und Romane, die komplett im Präsens geschrieben sind, und zwar ohne präteritale Umrahmung. Vermutlich hat die technische Neuerung der Direktreportage diesen Schub stimuliert. Vgl. die Radioreportage von Orson Welles: *Krieg der Sterne*, die viele Zuhörer aufgrund ihrer präsentischen Konstellation – der Reporter (angeblich) direkt vor Ort des Geschehens – für real gehalten hatten.

<sup>54</sup> Angelika Redder: Funktional-grammatischer Aufbau des Verb-Systems im Deutschen. In: Ludger Hoffmann (Hrsg.): *Deutsche Syntax. Ansichten und Aussichten*. Berlin (1992). S. 128–154, hier S. 129.

Diese Erweiterung mit ihren Konsequenzen für eine Grammatik des Sprachgebrauchs im Spannungsfeld zwischen Sprecher (S) und Hörer (H) hat auch Eingang in neuere Grammatiken gefunden, bahnbrechend in der dreibändigen Grammatik des Instituts für Deutsche Sprache (IDS).<sup>55</sup>

Der Erkenntnisgewinn dieser pragmatischen Grammatik, die den Zugriff auf Sprache in kleinste Handlungen, „Prozeduren“ genannt, zerlegt, sei anhand einer Arbeit von Konrad Ehlich über ein Gedicht von Joseph Eichendorff demonstriert.<sup>56</sup>

*Lockung* von Joseph von Eichendorff

- 1 Hörst du nicht die Bäume rauschen
- 2 Draußen durch die stille Rund?
- 3 Lockt's dich nicht, hinabzulauschen
- 4 Von dem Söller in den Grund,
- 5 Wo die vielen Bäche gehen
- 6 Wunderbar im Mondenschein
- 7 Und die stillen Schlösser sehen
- 8 In den Fluß vom hohen Stein.
  
- 9 Kennst du noch die irren Lieder
- 10 Aus der alten, schönen Zeit?
- 11 Sie erwachen alle wieder
- 12 Nachts in Waldeseinsamkeit,
- 13 Wenn die Bäume träumend lauschen
- 14 Und der Flieder duftet schwül
- 15 Und im Fluß die Nixen rauschen –
- 16 Komm herab, hier ist's so kühl.

(Sämtliche Gedichte: Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 2006, S. 308 f.)

„Die Faszination“ von Eichendorffs Lyrik, von der Ehlich im ersten Abschnitt seiner Arbeit über Eichendorffs Gedicht *Lockung* spricht, ist leichter konstatiert als beschrieben oder gar erklärt. Worin liegt die Einzigartigkeit dieser Lyrik, deren Kombinatorik immer ähnlicher Bildelemente über alle Schaffensperioden des Dichters hinweg niemals in Monotonie umschlägt, sondern statt dessen immer wieder frisch klingt wie bei der ersten Lektüre? Wie „macht“ Eichendorff das? Diese Frage kann nur eine handlungstheoretisch fundierte Linguistik beantworten, wie sie Bühler begründet und Ehlich<sup>57</sup> erweitert hat. Die Leitfrage dieses Unternehmens lautet nicht mehr systemlinguistisch: „was bedeutet dieses Wort oder dieser Satz?“, sondern pragmalinguistisch: „mit welchen sprachlichen Mitteln erreicht es ein Autor, ein Stück Welt – Geschehnisse in Raum und Zeit, real oder fiktiv – sprachlich so aufzubereiten, dass sie dem Rezipienten gleichsam stereoskopisch vor Augen rückt?“ Die Linguistik, deren Aufgabe es ist, unbewusst Gewusstes an das Bewusstsein zu heben, vermag auf diese Frage eine Antwort zu geben. Im Folgenden referiere ich den Aufsatz *Linguistisches Feld und poetischer Fall* von Konrad Ehlich in kürzerer und vereinfachter Form, angereichert mit eigenen Beobachtungen<sup>58</sup>.

Ehlich extrahiert aus Vers 1 und 2 die *elementare propositionale Basis*

Bäume – rauschen – durch stille Rund?

---

<sup>55</sup> Zifonun et. al.: *Grammatik*, a.o.a. O.

<sup>56</sup> Konrad Ehlich: *Linguistisches Feld und poetischer Fall – Eichendorffs Lockung*. In: Ders. (Hrsg.): *Eichendorffs Inkognito*. Wiesbaden (1997), S. 163–194.

<sup>57</sup> Ehlich: *Deiktische und phorische Prozeduren beim literarischen Erzählen*. In: Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Erzählforschung. Ein Symposium*. Stuttgart 1982, S. 112–129.

<sup>58</sup> Ehlich: *Linguistisches Feld*, a.a.O., S. 169.

Diese lexikalische Auswahl aus der zugrundeliegenden Proposition (Aussage) besteht ausschließlich aus Elementen des Symbolfeldes. Auf ihr müssen weitere Prozeduren (= kleinste Handlungen) vollzogen werden, um die suggestiven Effekte der Endfassung zu erzielen.

Zunächst werden die beiden Nennwörter „Bäume“ und „Rund“ (aus dem Symbolfeld) mit einem bestimmten Artikel (aus dem Operationsfeld) versehen. Wörter aus dem Operationsfeld operieren *auf* den Wörtern des Symbolfeldes und verwandeln im vorliegenden Fall Unbestimmtheit in Bestimmtheit, Abstraktion in Gegenständlichkeit, Klassenbegriffe in einzelne Entitäten. Mit Hilfe des bestimmten Artikels (= Determinator) suggeriert der Sprecher dem Hörer ein Stück gemeinsamen *Wissens*. Dazu gehört auch, dass der Hörer die „Bäume“ zu einem „Wald“ zusammenfasst und die „Rund“ als Umgebung – so weit das Auge reicht – versteht. Der Determinator „die“ stimuliert also einen gemeinsamen Anschauungsraum und platziert darin eine konkrete Szenerie. Jeder Hörer wird diese konstruktive Leistung unfehlbar erbringen, denn ihm stehen nicht nur Wörter und Bedeutungen zur Verfügung, sondern auch Bilder und Szenen, darunter Topoi wie Wald und Waldesrauschen, die auch für heutige Leser noch nicht verblasst sind. Wie man sieht: Literarische Texte greifen nicht nur zweckbestimmt auf Segmente der Realität zu (wie etwa ein Sachbuch über Gartenpflege), sondern darüber hinaus in das Innere des Hörer/Lesers ein, wo es eine gemeinsame Anschauungs- und Erlebniswelt aufzubauen gilt.

Über die elementare Paraphrase operiert die Ortsdeixis „draußen“, die erstens den imaginären Blick des Lesers auf die Außenwelt des Waldes lenkt, rückbezüglich aber auch die Origo des Sprechers verrät: „drinnen“. Das nicht-draußen (sondern innen) lokalisierte Sprecher-Ich ist ‚abstrakt‘, so Ehlich, da ihm keine figurale Form zukommt. Dies ist unstrittig. Ein Lyrisches Ich ist keine ausgeformte ‚Figur‘. Andererseits billigen wir ihm immerhin eine Stimme zu, einen schweifenden Blick, sogar einen Standort, ganz konkret auf dem „Söller“, einem balkonartig überdachten Anbau an einem Schloss an der Grenze zwischen ‚innen‘ (Schloss) und ‚außen‘ (Natur), nicht zuletzt dürfen wir ihm eine Aussageabsicht unterstellen. Abstrakt ist der (textinterne) Sprecher deshalb nur insofern, als ihm keine figurale Geschlossenheit zukommt; er ist keine ‚Person‘, aber er ist *mit personalen Zügen* ausgestattet.

Die in den ersten Zeilen sich abzeichnende Konstellation von Raum, Teilräumen und wohldefinierten Grenzen, horizontale und vertikale, rufen wiederum Jurij Lotmans kulturwissenschaftliche Raumtheorie auf den Plan, dergemäß Oppositionen im Raumgefüge literarischer Werke dazu tendieren, sinnhaft aufgeladen zu sein.<sup>59</sup>

Der Blick von drinnen (Innenraum) nach draußen (Außenraum) wird nicht *beschrieben*, sondern deiktisch *inszeniert*. Der Leser muss ihm folgen, wobei er in den Außenraum hineingezogen wird. Dieser Effekt wird durch den Einsatz eines weiteren Wortes aus dem symbolischen Feld verstärkt: „hören“. Dieses Verb stammt aus der Unterklasse „der Ausdrücke zur Bezeichnung der sinnlichen Wahrnehmung. Solche Ausdrücke evozieren [...] eine spezifische Dimension, nämlich die Dimension der sinnlich-geistigen Verarbeitung.“<sup>60</sup> Der Widerhall rauschender Bäume steht im emotiven Zentrum des gesamten Gedichts. Sein kommunikativer Zweck besteht nicht darin, dem Leser/Hörer einen Sachverhalt mitzuteilen, sondern ihm eine Erlebniswelt zu suggerieren.

---

<sup>59</sup> Jurij M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*. Übersetzt von Rolf-Dietrich Keil. München, 2. Aufl. 1981.

<sup>60</sup> Ehlich: Linguistisches Feld, a.a.O. S. 172.

Literatur ist ein Fall von („zerdehnter“<sup>61</sup>) Kommunikation. Im vorliegenden Text wendet sich das Lyrische Ich sogar *explizit* an den intendierten Leser, indem er ihn mit „du“ anredet.<sup>62</sup> Somit wird der Hörer auf doppelte Weise an den Sprecher gebunden: erstens durch eine direkte Lesersprache und zweitens durch eine Ortsdeixis, die den Blick des Lesers nach „draußen“ lenkt. Mit der expliziten Lenkung der Aufmerksamkeit des Lesers nach „draußen“ weist er gleichzeitig zurück auf den Standort des Sprechers (des Lyrischen Ichs) ‚innen‘.

Doch damit nicht genug: Intensiviert wird der kommunikative Pakt zwischen Sprecher und Hörer durch die Frageform von Vers 1 und 2, die tiefer in die Mitarbeit des Lesers eingreift als eine bloße Aussage, die lediglich zur Kenntnis zu nehmen ist. Fragen erzwingen Reaktionen der aktiveren Art. Das Lyrische Ich zielt auf den Leser und trifft ihn. Doch auch dies ist noch nicht das Ende des appellativen Eindringens in den Rezipienten: Der Sprecher fügt der Frage noch eine Negationspartikel hinzu: „nicht“, ein Ausdruck aus dem Operationsfeld, der auf der gesamten Frage operiert und deren Charakter damit deutlich verändert. Vgl.:

(1a) Hörst du draußen die Bäume rauschen durch die stille Rund’?

(1b) Hörst du *nicht* die Bäume rauschen draußen durch die stille Rund’?

Der Ausdruck ‚nicht‘ (aus dem operativen Feld) verändert den Charakter der Frage 1a, die isoliert betrachtet eine Entscheidungsfrage ist (ja oder nein?), und transformiert sie in die *rhetorische* Frage 1b. Ehlich befindet, dass diese Bezeichnung, die der traditionellen Grammatik entnommen ist, ein Verlegenheitsbegriff sei. Dem ist jedoch entgegenzuhalten, dass dieser Ausdruck gerade den Handlungscharakter dieser Prozedur betont. Er operiert an dieser Stelle als kalkulierter (rhetorischer) Kunstgriff. In der Grammatik des Instituts für Deutsche Grammatik (IGS)<sup>63</sup> heißt es: „Für die rhetorische Frage ist charakteristisch, daß sie nicht auf die Äußerung einer Antwort [...] zielt“. Der Grund: „Weil die Antwort als evident gilt“. Ein Beispiel aus dieser Grammatik, das unserem hier zu diskutierenden Fall ähnelt: „Habe ich nicht alles für dich getan?“ Dies ist eine Scheinfrage, weil sie die Antwort bereits in sich trägt. Sie evoziert eher ein betretenes Schweigen als eine verbale Reaktion. Auch im vorliegenden Fall erfüllt sie ihre allgemeine Bestimmung: „Durch eine rhetorische Frage wird der Hörer in besonderer Weise involviert, er muss die Antwort selbst finden bzw. aktualisieren und wird eher geneigt sein, sie unhinterfragt ins (Diskurs-) Wissen zu integrieren.“<sup>64</sup>

Durch die Versetzung der Deixis „draußen“ an den Anfang von V 2 und die Einfügung der Partikel „nicht“, die nun auf der gesamten Frage *operiert*, gewinnt die zugrunde liegende Proposition zudem eine rhythmische Bewegtheit, die auch die folgenden Verse durchpulst.

Ziel des Sprechers unseres Textes ist es von Anfang an, den Hörer zu involvieren, ihn widerstandslos hineinzuziehen in den vom Sprecher inszenierten Erlebnisraum. „Hörst du nicht?“ Was erreicht der Sprecher aber mit dieser Scheinfrage? Er erreicht die Fokussierung des Hörers auf seine eigene Wahrnehmung: auf das Hören. Aber wie kann der Adressat dieser Aufforderung nachkommen, da er doch aufgrund der „zerdehnten“ Kommunikationsform das Seh- und Hörfeld des Sprechers gar nicht teilt? Die Antwort: Er kann dies deshalb, weil er erstens perspektivistisch an den Sprecher gebunden

---

<sup>61</sup> Ehlich: Zur Genese von Textformen. Prolegomena zu einer pragmatischen Texttypologie. In: Gerd Antos / Hans P. Krings (Hrsg.): *Textproduktion: Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick*. Tübingen (1989), S. 82–99: „Die Überwindung von Flüchtigkeit im sprachlichen Handeln wird dort klar herausgearbeitet, wo die einzelne Sprechsituation überstiegen und die sprachliche Produktion von ihrer Rezeption systematisch getrennt wird. Das Ergebnis dieses Prozesses ist die zerdehnte Sprechsituation. Der Text ist die Vermittlung der ohne ihn ins Nichts des Vergessens fallenden disparaten Teile von Wissensproduktion und Wissensrezeption.“ (S. 91)

<sup>62</sup> Das lyrische *Du* hat jedoch seine eigene Problematik und zielt weniger direkt-persönlich auf den einzelnen Leser wie etwa ein Erzähler in einer Leser-Ansprache. Ziel des Lyrischen Ichs ist es, den Leser-Adressaten an die eigene Erlebnis- und Gefühlswelt zu binden.

<sup>63</sup> Zifonun et. al.: *Grammatik*, a.o.a. O., Band 1, S. 121 f.

<sup>64</sup> Alle Zitate ebda, S. 121 f.

ist und er zweitens die symbolischen Ausdrücke „Bäume“ – „rauschen“ – „draußen“ – „durch“ und „stille Rund“ nicht nur nach ihrem Bedeutungsgehalt befragt, sondern sie zu einer Gesamtvorstellung synthetisiert. Wer hätte nicht schon einmal Bäume und Bäche in einem Wald rauschen gehört? Dies ist selbst eine rhetorische Frage, die nur eine einzige Antwort zulässt: jeder. Grundsätzlich stehen dem Adressaten nicht nur einzelne Wörter mit ihren Bedeutungen zur Verfügung, sondern auch komplexere Einheiten wie Frames, Skripts und bildhaft gespeicherte Szenarien. Diese gehören zum Grundbestand unseres Gedächtnisses.

Zusammenfassung: Die erstaunlichen Effekte, die der Sprecher auf der Basis der elementaren Proposition erzielt:

hörst du nicht die Bäume rauschen / Draußen durch die stille Rund?

wird durch die folgenden „Prozeduren“ (kleinste Handlungseinheiten) erzeugt:

hören (Symbolfeld) → du (Zeigfeld: Personaldeixis) → nicht (operativ) → die (operativ) –  
> Bäume (Symbolfeld) → rauschen (Symbolfeld) → draußen (Zeigfeld: Ortsdeixis) →  
durch (Symbolfeld) → die (operativ) → still (Symbolfeld) – ‘Rund’ (Symbolfeld) plus  
durchgängiges Redemomentpräsenz (Zeigfeld: Zeitdeixis) plus Frageform (operativ).

Es ist hier nicht der Ort, Ehlichs Arbeit vollständig nachzuzeichnen und zu diskutieren, vielmehr geht es nur darum, die Möglichkeiten einer pragmlinguistischen Analyse in Anwendung auf einen lyrischen Text vorzuführen. Im Folgenden seien deshalb nur noch einige Stellen des Gedichtes beleuchtet.

Hörst Du nicht? (V.1) – Lockt’s dich nicht? (V 3) – Kennst du noch? (V 9): Das sind drei Suggestivfragen, die keine wirklichen Fragen sind, da sie keine Antworten fordern: Statt dessen bringen sie eine imaginative Leistung in Gang. Mittels solcher Scheinfragen wird jeweils ein Stück gemeinsamen Wissens in Anspruch genommen. In Zeile 3 wird dem Leser zudem abverlangt, „hinabzulauschen“, ein Kompositum, bestehend aus den deiktischen Elementen „hin + ab“ in Kombination mit einem wirkungsintensiven Ausdruck aus der Domäne der sinnlich-geistigen Verarbeitung „lauschen“. Zwischen dem Hinablauschen (V 3) und der Quelle des Geräusches (V 5) wird der Ausgangspunkt der sinnlichen Wahrnehmung benannt, der Söller hoch oben, von dem aus der Blick (des Sprechers) zunächst nach „draußen“ fällt und von dort sogartig nach unten, bis „in den Grund“. Dieser Ort ‘tief unten’ (Natur) bleibt jedoch gebunden an den Standort hoch *oben* auf dem Söller, der Schwelle zwischen Schloß (Kultur) und Bächen (Natur) *unten*. Eine erste Lineatur von Sinn zeichnet sich ab.

Entfernt man aus den magisch getönten Versen 5 und 6 den rhetorischen Prunk, so bleibt nur noch eine Proposition (Aussage) übrig:

viele Bäche – gehen – [wunderbar] – in [sic] Mondenschein

Wiederum finden wir in dieser Reihe ausschließlich Wörter aus dem Symbolfeld, deren Funktion es ist, auf Ausschnitte der ‘Welt’ zuzugreifen (Referenz), darunter auch die Präposition „in“, die im Original jedoch mit dem bestimmten Artikel (aus dem Operationsfeld) verschmolzen ist: *in dem* → „*im* Mondenschein“. Diese Kontraktion nötigt den Hörer wiederum dazu, sich eine solche Szene *konkret* – quasi-cinematish – vor Augen zu führen.

In Vers 6 erfordert eine weitere Prozedur (als kleinste sprachliche Handlung<sup>65</sup>) unsere Aufmerksamkeit: Das oben in Klammern gesetzte Wort „wunderbar“, ein Ausdruck aus dem Symbolfeld, scheint hier seine alltägliche Funktion als Symbolfeldausdruck zu transzendieren. In der Alltagsphrase: „Wunderbares Wetter heute!“, wo „wunderbar“ durch die Wortgruppe „sehr schön“ ersetzt werden könnte, wird man diese Qualifizierung als Tatsache empfinden, da ihre Gültigkeit nicht

<sup>65</sup> Auch unbewusst vollzogene Operationen sind Handlungen. Sie lassen sich jederzeit in das Bewusstsein anheben und analysieren (*wie* hat man *was* gemacht zu *welchem* Zweck?).

vom Sprecher abhängt.<sup>66</sup> Andererseits greift „wunderbar“ doch auch in dieser Alltagsphrase bereits tiefer in die Gefühlswelt des Hörers ein als das bloß feststellende „sehr schön“. Allein der exklamatorische Gestus dieser Äußerung im Rahmen einer konkreten Gesprächssituation geht in ihrer Wirkung (die ihrem Zweck entspricht) über das hinaus, was wir eine sachliche Eigenschaftszuweisung nennen könnten. Vgl. die rhetorischen Effekte zwischen der erweiterten Proposition (a) und seiner lyrischen Form (b):

(a) Wo viele Bäche wunderbar gehen im Mondenschein

(b) Wo die vielen Bäche gehen / Wunderbar im Mondenschein

Durch syntaktische Umstellung von der Normalform (a) zu (b) rückt ‚wunderbar‘ in die nächste Zeile und erhält dort einen erhöhten Auffälligkeitswert, auch durch die dadurch gewonnene rhythmische Bewegtheit beider Zeilen, die das Romantikwort schlechthin – „wunderbar“ – , nun auch tonal hervortreten lässt. Man beachte zudem die Alliteration von „Wo“ und „Wunderbar“. Trifft es in dieser verführerischen Form auf den rechten Hörer/Leser, so mutiert es zu einem „Zauberwort“; es erfüllt die suggerierte Szenerie mit einem Hauch von Magie, weg vom Alltag, in das Wunderbare hinein. Kurz: In diesem Fall wurde „wunderbar“ aus dem Symbolfeld in das „Malfeld“<sup>67</sup> verschoben, genauer, nach Ehlich, wurde es zu einem „Para-Malfeldausdruck“.<sup>68</sup> Man könnte dabei aber auch von einer *Überlagerung* von symbolischer und expressiver Funktion ausgehen. Dennoch dominiert im gegebenen „poetischen Fall“ zweifellos die expressive (Malfeld-) Funktion.

In diesem Referat unterlasse ich es, den gesamten Text in Propositionen zu zerlegen, um sie mittels zahlreicher Prozeduren kommunikativ zu bearbeiten. Wir werfen aber noch einen Blick auf die symbolischen Elemente „irr“ (V.9) und „schwül“ (V. 14), die Ehlich nicht als Para-Malfeldausdrücke klassifiziert, worüber nachzudenken wäre, denn in ihrem jeweiligen Umfeld dienen sie nicht vorwiegend dazu, Gegenstände und Sachverhalte zu qualifizieren, sondern mittels ihrer expressive Effekte zu *erzeugen*, ein Resonanzfeld zwischen Sprecher und Hörer aufzubauen. Wohl aber erwägt Ehlich eine Wortfeldverschiebung im Falle von ‚schön‘ in Verbindung mit ‚alt‘, wenn der Sprecher von der „alten, schönen Zeit“ spricht. Denn was der Sprecher in seinem Erinnerungsraum aufleben lässt, ist nicht einfach ‚alt‘ und ‚schön‘, sondern erzeugt im gegebenen Zusammenhang ein schillerndes Resonanzfeld zwischen Damals und Heute jenseits aller Begrifflichkeit. Dies trifft auch für den Symbolfeldausdruck „rauschen“ zu. Aber was rauscht hier? Sicher das Wasser. Das steht aber so nicht im Text: Die „Nixen“ rauschen, erotische Wesen, die sich des rauschenden Elements bedienen und locken und verführen, stets auf der Suche nach jedem, der sie vernimmt. Das Lyrische Ich (der Sprecher) versteht sie, so Ehlich, und erweist sich somit als Hermeneut dieser Wesen: Er überführt ihre Naturlaute in menschliche Sprache. Und so erfahren wir, was „die Nixen“ wollen:

Komm herab, hier ist's so kühl.

Diese Äußerung besteht aus zwei Teilen, aus einem Aufforderungssatz und einer Begründung. Die Aufforderung wiederum besteht aus einem Ausdruck des Lenkfelds, dem Imperativ „komm“, und der Deixis „herab“. Elemente des Lenkfelds dienen „dem unmittelbaren Eingriff in das hörerseitige Handeln“ (siehe Tabelle oben), archetypisch im Befehl, hier abgemildert durch ein Werben und Locken, dem kaum jemand widerstehen kann, selbst der Leser nicht im lesenden Nachvollzug: denn „der Flieder durftet *schwül*“ und „hier ist's so *kühl*“: Dies ist die Begründung, eine fast unwiderstehliche. Der Reim zwischen „schwül“, und „kühl“ schafft lautliche Äquivalenz und inhaltlichen Kontrast. Das Schwüle belastet, das Kühle entlastet. Sich auflösen im liquiden Element, das ist das Ziel der Lockung, fernab von Schlössern auf Stein und Fels mit ihren Anforderungen und Zwängen. Das ist die

---

<sup>66</sup> Diese Unabhängigkeit vom Sprecher gilt auch für Propositionen wie in, auf, unter u.a. „Unter Wasser“ ist eindeutig und verweist nicht zurück auf den Standort des Sprechers.

<sup>67</sup> Der Begriff „Malfeld“ wird bereits von Bühler erwogen, jedoch zurückgewiesen. Siehe *Sprachtheorie* S. 153; 193–216.

<sup>68</sup> Ehlich: Linguistisches Feld, a.a.O., S. 178.

räumliche und auch gedankliche Grundspannung dieses Gedichts, sprachlich erzeugt durch nennende, deiktische, operative, expeditiv (lenkende), expressive und prosodische Prozeduren.<sup>69</sup>

Der zweite Teil dieses Verses ist noch genauer zu analysieren, denn die propositionale Basis der Äußerung „hier ist's so kühl“, besteht aus nur einem einzigen Ausdruck des Symbolfelds: „kühl“. Nur dieses eine Wort hat eine selbstständige Bedeutung, das heißt eine, die auf Welt-Referenz beruht. Um dieses Wort in eine Satzform einzubinden, bedarf es erstens eines formalen Subjekts („Es“) und zweitens einer finiten Form des Hilfsverbs 'sein' zwecks Aufbaus des Prädikats. Das Ergebnis lautet: 'Es ist kühl', ein Aussagesatz ohne spezifischen Reiz. Die Kontraktion von „Es“ und „ist“ zu „ist's“ suggeriert jedoch bereits 'gesprochene' Sprache und damit einen Sprecher, der wiederum *Sinn* verspricht. Temporal wird damit das Redemoment-Präsens gesetzt mit der Anzeige: 'gültig hier und jetzt'. Kombiniert wird diese temporale Einordnung durch die auffälligere Ortsdeixis „Hier“. Der Sprecher (das Lyrische Ich), hat seine Origo unterdessen bereits nach 'unten' verlegt, 'nah dran' an der Quelle der Geräusche, die er verstanden hat.

Aber was wollen die Nixen? Sie wollen, dass jeder, der sie hört und versteht, sich von ihnen hinabziehen lässt ins Reich des Liquiden, fernab von Schloss, Stein und Fels hoch oben, dem unverrückbaren Hort der Kultur. Für die Sogwirkung der letzten Äußerung – „Hier ist's *so* kühl“ – trägt nicht zuletzt die unscheinbare, aber hoch wirksame Partikel „so“ bei. Pragmalinguistisch handelt es sich dabei um eine *Aspektdeixis* ('modale' Deixis, eine Deixis der 'Art und Weise'). Vgl. den Satz „Es ist kühl“ mit der Äußerung „Es ist *so* kühl“. Die erste Version präsentiert eine Feststellung, die wahr sein kann oder falsch, beides ohne Rückbindung an die Subjektivität des Sprechers. Die zweite Version dagegen: 'Es ist *so* kühl' setzt einen Sprecher und eine Situation voraus, erst recht die rhythmisch akzentuierte Form „Hier ist's *so* kühl“. Das Komplement zu „so“ lautet „wie?“. In diesem Fall steht die Antwort bereits im Text, nicht nur „kühl“, sondern kühl in Relation zu „schwül“, das heißt, angenehm kühl, mehr noch: erlösend kühl.

## 8 *Texte und Kontexte*

Das Malfeld mit seinen expressiven Ausdrücken bedarf noch weiterer Forschung ebenso wie die Pragmalinguistik insgesamt, die nicht die Formen sprachlicher Einheiten von ihrer Funktion trennt, sondern jede Form nach ihrem kommunikativen Zweck befragt. Doch liegt es auf der Hand, dass eine mikroskopische Textuntersuchung, wie sie oben vorgestellt wurde, eine makroskopische nach sich ziehen muss, oder umgekehrt – was eher zu empfehlen ist –, dass eine makroskopische Analyse die Grundlage für mikroskopische Analysen bilden sollte. In der Linguistik unterscheidet man zwischen Kotext (Textumgebung) und Kontext (außersprachliche Faktoren). Das zentrale Element des Kontextes ist der Autor. Innerhalb des Textes, etwa in einem Roman, bietet der Autor durch eine Abfolge Kapiteln und Abschnitten selbst visuell begrenzte Textfelder an. Der mikroskopische Blick befragt die Leistung von Phrasen, Lexemen, Morphemen und Phonemen, der makroskopische erweitert das Beobachtungsfeld bis zum Gesamttext und darüber hinaus: auf weitere Texte des Autors, auf das zeitgenössische Umfeld, auf Einflussphären, Epochenstrukturen und dergleichen mehr.

Das scheinbar isolierte Gedicht *Lockung* ist in zweifacher Weise in größere Textfelder eingebettet: Erstens ist es umgeben von einem kompletten Roman („Dichter und ihre Gesellen“) und darin wiederum integriert in das zehnte Kapitel. Doch damit nicht genug: Ein Teil der Narratio schiebt sich, wenn auch nur mit einem einzigen Satz, zwischen die erste und die zweite Strophe: Auf die suggestive Frage „Lockt's dich nicht *hinab*zulauschen...“ lässt es eine Romanfigur nicht dabei zu lauschen,

---

<sup>69</sup> Siehe dazu auch Ludger Hoffmann: Deutsche Wortarten, kompakt: Zu den expeditiven Prozeduren gehören „Interjektionen (*ab, ob, hm, na*); Imperativendungen; Vokativendung; Tonhöhenverlauf in Tonmustern (steigend, fallend etc.)“. Online: <http://www.germanistik.tu-dortmund.de/~hoffmann/Wortart.html>.

sondern springt ohne Besinnung und ohne Halt nach unten. So heißt es zwischen der ersten und der zweiten Strophe:

Das ist ein Lied! – rief Otto, und eilte ganz verwirrt den Berg hinab. Unten aber sang es von neuem.<sup>70</sup>

Dieser narrative Zwischentext bestätigt unsere Semantisierung der *globalen* Raum- und Sinnstruktur des Gedichts (die Ehlich nicht in den Blick nahm): Oben steht das Schloss auf Felsen gegründet, unten, schwül und lastend, an der *Grenze* zum Liquiden, lockt verführerischer Gesang. Im Figuren-Ensemble des Romans ist „Otto“ eine unschlüssig, schwankende Figur: „verwirrt“, wie er war, ist er eilig der Quelle der Verlockung gefolgt. Unten saß bereits ein alter Bekannter, Fortunat, eine der glücklicheren Figuren in diesem Roman. Der war der Lockung ebenso ausgesetzt wie Otto, doch dachte er dabei sogleich an sein eigenes festes Traumbild, worauf der verführerische Gesang erlosch. Über Otto erfahren wir diesbezüglich nichts. In diesem Fall ist auch das Nicht-Gesagte beredt. Die hier skizzierte Konstellation wird sich entsprechend weiter entwickeln.

Nimmt man neben diesem Roman noch das Gesamtwerk Eichendorffs hinzu, dann mutiert dieses lyrische Gebilde mit seiner suggestiven Sogkraft 'nach unten' und der Süße des Nachgebens – denn „hier ist's so kühl“ – von einer arglosen Lockung zu einer eindringlichen Mahnung. Auf die unstedt schweifenden Gesellen in Eichendorffs Welten warten viele Wege und Irrwege. Die einen finden den ihren, die anderen gehen verloren im Labyrinth. Die Gefahr ist immer groß. Die in dem Gedicht sich abzeichnende Gefahr verschärft sich, wenn man sie in ihrer Dynamik zu Ende denkt.

Umfangreiche Texte vom Format eines Romans scheinen sich gegen die hier vorgestellten mikroanalytischen und stilistischen Untersuchungen zu sträuben. Doch dem ist nicht so, denn aus Großtexten lassen sich kleinere, zusammenhängende Textfelder isolieren und paradigmatisch untersuchen. Wer etwa herauszufinden versucht, warum Romane und Erzählungen von Goethe anders 'klingen' als diejenigen Eichendorffs (das heißt stilistisch anders gestaltet sind), dem bieten einige Proben aus dem Ganzen genügend Material, um die gestellte Frage zu beantworten. Ehlich ist auch dieser Frage nachgegangen, und zwar in Bezug auf Landschaftsdarstellungen in Eichendorffs Erzählung *Schloss Dürande* (1836) und in Goethes *Novelle* (1829).<sup>71</sup> In Bezug auf die jeweiligen Autoren lautet die Frage, wie sie es 'machen', eine Landschaft entweder zu beschreiben oder dem Leser suggestiv vor Augen zu führen.

Ehlich kam zu dem Ergebnis, dass Goethe in seinen Landschaftsdarstellungen vorwiegend aus dem Symbolfeld der Sprache schöpft und dabei eine quasi-kartographische Methode verfolgt. Mit seinem maltechnisch geschulten Blick erfasst er das Ganze, gleichzeitig aber auch seine Teile mit ihren Grenzen und Übergängen. Goethes verbale Landschaftsbilder sind Kompositionen auf der Schnittlinie zwischen Idee und Wirklichkeit. Bei diesem Verfahren werden die Bestandteile von Landschaften fortwährend *benannt* (mit Ausdrücken aus dem Symbolfeld). Ihre Wirkung ist die eines Tableaus: Hier der Betrachter, dort das zu Betrachtende. Eichendorff hingegen ist bestrebt, Distanzen zu verringern. Er zieht den Leser in die Landschaft hinein und bringt ihn dazu, die von einer Figur perspektivisch erblickte Landschaft in sich selbst zu *erzeugen*. Sein Prinzip lautet: Mehr Suggestion als Beschreibung. Ob Lyrik oder Prosa: „Eichendorff macht in exorbitanter Weise von deiktischen sprachlichen Mitteln Gebrauch.“<sup>72</sup> Für Goethe trifft dies nicht zu. Es geht dabei letztlich um die Zugriffshäufigkeit auf verschiedene Wortfelder, die sich von Autor zu Autor unterscheidet. Somit

---

<sup>70</sup> Joseph Eichendorff: *Dichter und ihre Gesellen. Sämtliche Erzählungen II*. Herausgegeben von Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Frankfurt am Main (2009), S. 107–353. *Lockung*, S. 181.

<sup>71</sup> Konrad Ehlich: 'Literarische Schreibprodukte'. Linguistische Analysen einiger sprachlicher Verfahren bei Goethe und Eichendorff. In: Manfred Kohrt / Arne Wrobel (Hrsg.): *Schreibprodukte – Schreibprozesse. Festschrift für Gisbert Keseling*. Hildesheim / Zürich / New York (1992), S. 55–89.

<sup>72</sup> Ebda, S. 63.

lassen sich mittels pragmalinguistisch fundierter Untersuchungen auch Stilphänomene beschreiben, letztlich Personalstile einzelner Autoren.

Kehren wir aber zu literarischen Einzeltexten zurück, die es sowohl mikro- wie auch makroanalytisch zu durchleuchten gilt: Eine Makroanalyse antwortet auf die Frage, was einen epischen, lyrischen oder dramatischen Text (auf einer tieferen Strukturebene) im Ganzen *zusammenhält*. Das „Konzept“ eines Textes im Sinne von P. Tepe<sup>73</sup>, das dem Text entnommen bzw. aus ihm rekonstruiert werden kann, liefert eine derartige Grundlage. Nicht selten äußern sich Autoren selbst zu ihrem Konzept, so etwa Adalbert Stifter in Bezug auf seinen Roman *Witiko*<sup>74</sup> (1864). *Grundidee* Stifters war es, die Figur des Witiko in den Strom der böhmisch-tschechischen Geschichte des 12. Jahrhunderts einzubetten:

Es erscheint mir [...] in historischen Romanen die Geschichte die Hauptsache und die einzelnen Menschen die Nebensache, sie werden von dem großen Strome getragen und helfen den Strom bilden.<sup>74</sup>

Das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft ist in dieser Äußerung überraschend modern gedacht, ebenso das Mischungsverhältnis von Realität und Fiktion: Der gesamte Roman beruht auf historischen Tatsachen, auf verbürgten Figuren, Ereignissen, Zeiten und Orten. Die Orte und Landschaften, die der (weitgehend) fiktive Held durchstreift, veranlasste den Kommentator der Münchner Ausgabe zu einem eigenen Abschnitt unter der Überschrift: „Zur Geographie im Roman“ (910). Dort heißt es z.B.: „Witiko reitet von Passau nordwärts durch die Schlucht der Ilz. Die erste Mittagspause hält er in Hauzenberg. Stifter kannte diesen Weg von seinen Aufhalten in den Lackenhäusern.“<sup>75</sup> Im Bestreben um historische Realitätstreue unternahm Stifter umfangreiche Recherchen und stützte sich dabei auf zeitgenössische Geschichtswerke, auf Quellentexte und dem Studium mittelalterlicher Literatur. Zudem legte er großen Wert darauf, möglichst viele Orte und Landschaften aus eigener Anschauung heraus beschreiben zu können. Dazu nahm er mehrere beschwerliche Reisen in Kauf. Eingeengt durch vorgegebene Konflikte, weiß der Held dennoch ein hohes Maß an Autonomie zu bewahren. Ethische Prinzipien, sie sein Handeln leiten, bringen ihm bald Feindschaft, bald aber auch Respekt ein. Zum Konzept des Romans gehört schließlich auch die tiefer liegende Intention des Autors, der Leser möge die Welt des 12. Jahrhunderts mit seiner eigenen in der Mitte des 19. Jahrhunderts vergleichen.

Das „Literaturprogramm“ (Tepe)<sup>76</sup>, dem Stifter bei seinem Unternehmen folgt, lässt eine deutliche Distanz zu den Vorgaben der Romantik erkennen, erstens durch Vermeidung phantastischer Elemente und zweitens durch die Entromantisierung des Waldes, generell von Landschaft. Ein Wille zur Objektivität, der auch scheinbar Kleines und Unbedeutendes in den Blick nimmt, schlägt sich in einem kargen und sachlichen Erzählstil nieder. Generell taucht hier das bislang nur unzureichend bearbeitete Thema „Das Reale im Fiktiven“ auf<sup>77</sup>.

Eine originelle Variante einer fiktiv konzipierten Handlung, eingebettet in eine reale Umwelt legte 2017 Gerhard Roth in seinem Roman *Die Irrfahrt des Michael Aldrian* vor (Fischer-Verlag). Die Hauptfigur, Aldrian, reist im Winter nach Venedig zu seinem dort lebenden Bruder, der jedoch samt seiner Frau verschwunden ist. Anstatt dort nun wie geplant einen Reiseführer über Venedig zu verfassen, gerät er in eine beklemmende Kriminalgeschichte, eingebettet in ein nebelverhangenes, winterlich gestimmtes Venedig. Während unerwartete Ereignisse sich verdichten, muss der Reiseführer aufgegeben werden. Einen solchen bekommt der Leser aber trotzdem geboten, wenn auch keinen gewöhnlichen: Kapitel wie „Im Archivio di Stato di Venezia“, „Auf dem Fischmarkt“ oder „Die Bibliotheca Marciana“ wie im Übrigen der gesamte Roman leben von den Realitäten dieser

<sup>73</sup> Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, a.a.O., S. 63.

<sup>74</sup> Adalbert Stifter: *Witiko. Roman. Mit einem Nachwort von Fritz Krökel*: München (2011), S. 890.

<sup>75</sup> Ebda, S. 910.

<sup>76</sup> Peter Tepe: *Kognitive Hermeneutik*, a.a.O., S. 65.

<sup>77</sup> Grundsätzlich ist jedes fiktionale Werk in seiner *Gesamtheit* Fiktion. Innerhalb solcher Texte ist es aber dennoch nicht gleichgültig, ob und wie ein Autor darin Teile von Realität montiert und zu welchem Zweck.

Stadt und ihrer Umgebung. Auf diese Weise bekommt der Leser auf originelle Weise dennoch das, was die Hauptfigur selbst nicht leisten konnte: einen in den Handlungsverlauf eingesenkten Führer durch das Labyrinth dieser wunderlichen Stadt. Der hohe Gehalt an deskriptiven Elementen in diesem Roman verweist auch auf das generelle Thema „Das Deskriptive im Narrativen“.

Kurz noch ein weiterer Fall, in dem der Leser das *Konzept* eines Romans gleich dem Klappentext entnehmen kann. Es handelt sich dabei um die amerikanische Ausgabe von John Irving: *Avenue of Mysteries*:

As an older man, Juan Diego will take a trip to the Philippines, but what travels with him are his dreams and memories; he is most alive in his childhood and early adolescence in Mexico. As we grow older – most of all, in what we remember and what we dream – we live in the past. Sometimes, we live more vividly in the past than in the present.<sup>78</sup>

Die Verallgemeinerung, die der letzte Satz ausdrückt, wird in diesem Roman am Schicksal der Hauptfigur auf strukturell naheliegender Weise konkretisiert: Auf seiner Reise von Mexiko zu den Philippinen kommt der Held immer wieder in Situationen, in denen Ereignisse aus seiner frühen Jugend in ihm aufsteigen, als Halluzinationen am Tag, als Träume in der Nacht. Die Textstruktur besteht diesem Konzept zufolge in einem ständigen Ab- und Auftauchen von Handlungszeit in die Erinnerungszeit und wieder zurück. Dabei beanspruchen die erinnerten Szenen im Ganzen des Romans zunehmend mehr Raum und Gewicht als die Erlebnisse, welche der Gegenwart gewidmet sind. In letzter Konsequenz mündet das erträumte Vergangene im Verlöschen des Gegenwärtigen: Der Held stirbt auf seiner Reise. Dieses „Konzept“ könnte man auch als die *Grundidee* des Werkes bezeichnen. Eine solche Idee ist jedem Werk eingeschrieben und deshalb auch rekonstruierbar.

Die Grundidee eines literarischen Werkes in Form eines Textkonzepts kann jedoch auch tiefer gesucht werden, insbesondere in Bezug auf narrative Texte, die allesamt einem einzigen Muster folgen: Mindestens eine Figur hat ein Hindernis zu überwinden oder einen Mangel auszugleichen. Konflikte und Schwierigkeiten innerer wie äußerer Art setzen die Handlungsfiguren in Gang. Alle Wege, die Handlungsfiguren dabei einschlagen, drängen hin zu einem Ziel, einem positiven, einem negativen oder einem offenen. Vom Text her gesehen lässt sich sagen: Jede Erzählung strebt an jeder gegebenen Stelle ihrem letzten Satz entgegen. Die Gespanntheit, die jede Erzählung in sich birgt, liegt in der Unsicherheit des Lesers darüber, wie und in welchem Zustand der Held des Textes an sein Ziel gelangt und ob er es überhaupt erreicht. Das strukturelle Gerüst einer Narratio lautet demnach  $a \text{ vs. } b \rightarrow c$ , das heißt, zwei oppositive Kräfte setzen eine Handlungsdynamik in Gang, die wiederum einen Sog auf das Ende hin entfaltet. Diese abstrakte Formel kann auch semantisiert werden, etwa derart, dass die Komponente a die Normalwelt vor einem Ereignis repräsentiert, während die Komponente b diese Welt in Unruhe versetzt und damit ihren ursprünglichen Zustand verändert. Der Ort der Unruhe kann wiederum der Außenwelt oder der Innenwelt der Handlungsfigur(en) entspringen. Die daraufhin entfachte Dynamik drängt in Richtung c, der Resultante aus a vs. b.<sup>79</sup>

Kehren wir zur Textoberfläche zurück, so stoßen wir dort auf ästhetische („poetische“<sup>80</sup>) Effekte mit ihren jeweiligen Wirkungen, die nur zu einem kleinen Teil von dem „Malfeld“ im Sinne der Pragmalinguistik abgedeckt werden. Es geht dabei nicht um „Ästhetik“ im Sinne von „Schönheit“, sondern um Ästhetik im Sinne von „griechisch aisthētikḗ (téchnē) = Wissenschaft vom sinnlich Wahrnehmbaren, zu: aisthētikós = wahrnehmend, zu: aisthánesthai = wahrnehmen“<sup>81</sup>. Dieser

<sup>78</sup> John Irving: *Avenue of Mysteries*. Simon & Schuster, New York 2017.

<sup>79</sup> Vgl.: Walter Falk: *Der kollektive Traum vom Krieg. Epochale Strukturen der deutschen Literatur zwischen „Naturalismus“ und „Expressionismus“*. Heidelberg 1977. Verf. analysiert darin zahlreiche Werke der Frühmoderne in Hinblick auf die oben skizzierte Grundstruktur.

<sup>80</sup> Vgl. Roman Jakobson: *Linguistik und Poetik* [1960]. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. v. Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt am Main 1979.

<sup>81</sup> Nach: Duden-online: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Aesthetik>.

Bedeutungsumfang umfasst nicht nur die ganze Bandbreite von Wirkungen zwischen schön und hässlich, anziehend oder abstoßend, sondern auch die (text)linguistische Ausstattung literarischer Texte, die darauf gerichtet ist, im Leser auch *emotive* Reize der verschiedensten Art auszulösen. Solche Ausdrucks-Wirkungs-Komplexe *kognitiv* zu erfassen, ist weniger problematisch als man vermuten könnte, denn Reaktionen dieser Art werden nicht nur obskur-reflexhaft ausgelöst, sondern sind kulturell geprägt, sprachlich fixiert (kodiert) und somit auch kognitiv fassbar. Letztlich umfasst die Ästhetik eines Textes alles das, was seinen Mitteilungswert übersteigt. Dazu gehört auch der „Ton“<sup>82</sup> eines Werkes, ebenso „Stimmungen“<sup>83</sup> und Atmosphären, die von Textteilen oder einem Gesamttext erzeugt werden. Interpretationen, die nur dem kognitiven Gehalt eines Werkes nachgehen, leisten damit Wichtiges, aber nur Partielles. Ist dies ihr letztes Ziel, so verfehlen sie im Hinblick auf sprachliche Kunstwerke genau das, was daran „Kunst“ ist, nämlich die Harmonie zwischen Form, Inhalt und Ästhetik. Eine „*kognitive* Hermeneutik“ im Sinne P. Tepe verlangt letztlich nach einer *holistischen* Erfassung literarischer Texte. Das Programm liegt damit fest. Weitere Ausarbeitungen werden sich ergeben.

---

<sup>82</sup> Rudolf: Freudenberg: Erzähltechnik und „Märchentön“. In: Wilhelm Solms (Hrsg.): *Das selbstverständliche Wunder. Beiträge germanistischer Märchenforschung*. Marburg (1986), S. 121–141.

<sup>83</sup> Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über die verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. 2. Aufl., München 2017.