



Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik

Online | No. 2/2016

Herausgegeben von Martin Nies

Vorwort	3
Martin Nies	
Matthias Bauer	7
Szenopraxie	
Annika Rockenberger	39
Materiality and Meaning in Literary Studies	
Stephanie Großmann / Hans Krahl	61
„Poetologie des Prosaischen“: E.T.A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i> aus der Perspektive einer (kultur-)semiotisch orientierten Literaturwissenschaft	
Björn Hayer	93
Arbeit auf dem Höllengrund: Natur, Arbeit und Gender in Lars von Triers ANTICHRIST	
Projektvorstellung	107
Matthias Bauer / Tanja Brümmer / Martin Nies / Christian Stolz Katastrophen-Diegesen und Katastrophen-Exegese (KDE): Projekt des VZKF zum Verhältnis von Erklärung und Erzählung sowie von natur- und kulturwissenschaftlicher Erkenntnis	
SKMS Printreihe – Verlag Schüren	119
Impressum	122





Vorwort

Die *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik | Online* sind ein Open Access Journal des auf www.kultursemiotik.com beheimateten *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung*, das sich Beiträgen mit einem kulturwissenschaftlichen Schwerpunkt insbesondere aus den Literatur- und Medienwissenschaften widmet und die Sichtbarkeit kultursemiotischer Forschungsarbeiten international und transinstitutionell fördert. Die Zeitschrift wird auf der Webseite des VZKF, in Open Journal Systems, in OPUS Passau sowie als Print on Demand im Marburger Verlag Schüren veröffentlicht.¹ Seit Erscheinen der ersten Ausgabe von *SKMS | Online* sind einige Neuerungen im VZKF zu verzeichnen. Neben der inzwischen beachtlichen Anzahl von beteiligten Forscherinnen und Forschern von derzeit 25 nationalen und internationalen Hochschulen und einer Vielzahl repräsentierter Forschungsgebiete² sind weitere fruchtbare Kooperationen, Projekte und ein erster Workshop unter Beteiligung des VZKF zustande gekommen. Nicht zuletzt kann die Webseite www.kultursemiotik.com mit neuen inhaltlichen Angeboten aufwarten.

Entwicklung, Tätigkeiten und Angebote des VZKF

In Kooperation mit der Sektion Raum / Kultur in der neu gegründeten *Kulturwissenschaftlichen Gesellschaft (KWG)* hat das VZKF im Juni 2016 an der Europa-Universität Flensburg einen ersten Workshop organisiert. Thema der zweitägigen Veranstaltung waren „Räume – Grenzen – Identitäten“. Dem gleichen Themenschwerpunkt wird sich eine für 2017 geplante Sonderausgabe der *SKMS | Online* mit dem Titel „Raumsemiotik“ widmen (öffentlicher Call for Papers folgt).

¹ Die Druckausgabe kann bestellt werden unter: <http://www.schueren-verlag.de/zeitschriften.html>

² Siehe <http://www.kultursemiotik.com/netzwerk/beteiligte-personen/> bzw. <http://www.kultursemiotik.com/vzkf/forschungsfelder/>

Ebenfalls in Kooperation mit der Europa-Universität Flensburg sowie mit dem Museumsverbund Nordfriesland hat das *Virtuelle Zentrum für kultursemiotische Forschung* die Arbeit an einem ersten über das Zentrum organisierten Forschungsprojekt aufgenommen: *Katastrophen-Diegesis und Katastrophen-Exegese: Fallstudien zum Verhältnis von Erklärung und Erzählung sowie von natur- und kulturwissenschaftlicher Erkenntnis* (KDE) ist eine interdisziplinäre Zusammenarbeit von Archäologie, Physischer Geographie und kultursemiotischer Literatur- und Medienwissenschaft zur Erforschung der Erklärungsmuster betreffend naturräumliche Ursachen und lebensweltliche Folgen von historischen Naturkatastrophen in Norddeutschland sowie hinsichtlich der literarischen und medialen Diskursbildung um diese Metadramen (s. dazu die ausführliche Projektvorstellung von Bauer, Brümmer, Nies und Stolz in dieser Ausgabe). Die Ergebnisse werden in Zusammenarbeit mit dem *NordseeMuseum* Nissenhaus Husum (ab 2017 umbenannt in Nordfriesland Museum) in öffentlichen Ausstellungen präsentiert, auf www.kultursemiotik.com und in diesem Journal publiziert. Über Kontakte zu weiteren kooperationsbereiten Institutionen, Forscherinnen und Forschern würden wir uns freuen.³

Ein erklärtes Anliegen des VZKF ist die Förderung des studentischen Nachwuchses und der Verbreitung (kultur-)semiotischer Grundlagenkenntnisse in der Hochschullehre. Im Nachwuchsportal auf www.kultursemiotik.com wurde zu diesem Zweck nicht nur ein neuer eLearning-Bereich mit passwortgeschütztem Zugang zu Lehrveranstaltungen für Studierende literatur- und medienwissenschaftlicher Studiengänge bisher an den Universitäten Flensburg, Freiburg und Passau sowie für Teilnehmende geisteswissenschaftlicher Kollegs der Studienstiftung des deutschen Volkes eingerichtet, sondern auch die erste Ausgabe der *VZKF Student Research Papers*, einer Open Access-Publikation, die herausragende studentische Arbeiten der Öffentlichkeit zugänglich macht, zur Verfügung gestellt.⁴

Zur Förderung medienpraktischer Arbeiten von Studierenden medien- und bildwissenschaftlicher Studiengänge wurde eine dem VZKF verwandte Webseite eingerichtet. Das *Zentrum für Visuelle Semiotik und Medienkonzeption* (ZVSM) zeigt in virtuellen Galerien insbesondere fotografische und postfotografische Projekte, bietet wissenschaftliche Literaturhinweise zur Bildsemiotik, Downloadmaterial und ein eLearning-Portal für Lehrveranstaltungen zur Fotografie.⁵

³ Kontakt: kde-projekt@kultursemiotik.com – weitere Informationen s. <http://www.kultursemiotik.com/forschung/projekte/kde/>

⁴ Vgl. Tobias Seewald: *Kriminal- und Alltagsgeschichten: Eine filmsemiotische Studie zum kulturellen Wandel in der BRD am Beispiel der Fernsehsendung AKTENZEICHEN XY ... UNGELÖST* (*VZKF Student Research Papers* | No.1/2016) = http://www.kultursemiotik.com/wp-content/uploads/2015/01/VZKF-Student-Research-Papers-No.12016-Tobias-Seewald_Aktenzeichen-XY.pdf

⁵ S. www.martin-nies-photography.de

Nicht zuletzt führt der Marburger Verlag Schüren die Buchreihe *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* mit großem Erfolg fort – aktuell ist der vierzehnte Band in Planung (s. Programm im Anhang des Journals). Mit der vorliegenden zweiten Ausgabe der *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* | Online schließlich finden sich sowohl weitere Beiträge, die einer kultursemiotischen Theoriediskussion dienen mögen (Bauer, Rockenberger) als auch wiederum Anwendungsbeispiele (kultur-)semiotischer Textanalyse (Großmann /Krah, Hayer).

Zu den Beiträgen

Matthias Bauers Beitrag „Szenopraxiologie“ widmet sich der Frage, wie Zeichen, Szenen und Medien in der Lebenswelt der Menschen zusammenhängen. So untersucht er neben dem Verhältnis von ‚Szene und Chronotopos‘ und der ‚Dramaturgie der Lebenswelt‘ auch die in der Kommunikation zentrale Rolle von ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘, die „als Lern- und Entwicklungsmedien des zwischenmenschlichen Zeichenverkehrs fungieren. Mit der Fähigkeit, eine perspektivische und empathische Mimesis zu vollziehen, wird die Fähigkeit erworben, sowohl auf die Gegenstände als auch auf die Partner der sozialen Interaktion Bezug zu nehmen. Diese Fähigkeit ist grundlegend für die alltägliche face to face-Kommunikation, aber auch für die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, die durch technische Medien unterstützt wird“. Die Szenopraxiologie eröffnet so semiotische Perspektiven auch jenseits konkreter medial-materiell realisierter Texte.

Annika Rockenberger reflektiert in ihrem Grundlagenbeitrag zur Bedeutungstheorie das Verhältnis von „Meaning and Materiality in Literary Studies“. Sie präsentiert eine Übersicht des gegenwärtigen Diskussionsstandes zu der Frage, *wie* ein Text unter dem Aspekt seiner Materialität *bedeutet*, schlägt zentrale Begriffsklärungen vor und überführt die Debatte in den Rahmen semiotischer Theorien und Begriffe.

Stephanie Großmanns und Hans Krahs (kultur-)semiotische Modellanalyse von E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*, ‚Poetologie des Prosaischen‘, zeigt an einem prominenten und von der Forschung stark beachteten Beispiel aus der Literaturgeschichte, das insbesondere für seine Komplexität und die Tatsache der Inkonsistenz bzw. Ambiguität seiner Bedeutungen gerühmt wird, inwiefern eine (kultur-)semiotisch fundierte Textanalyse zur Erkenntnissicherung und Klärung über diesen Text beitragen und neue Perspektiven auf eine dem Erzählten übergeordnete, bisher nicht erschlossene Sinnebene eröffnen kann.

Björn Hayers Artikel über Lars von Triers Film *ANTICHRIST* schließlich ergänzt die semiotische Perspektive des vorliegenden Journals gewissermaßen um eine durch

psychologische Diskurse erweiterte ‚Psychosemiotik‘, die aber gerade nicht die fiktionalen Figurenkonstrukte in ihrer jeweiligen Personenkonzeption zu psychoanalysieren sucht, wie dies in psychologischen Deutungen von Literatur oftmals der Fall ist, sondern vielmehr aufzeigt, inwiefern das filmische Bedeutungssystem sich einerseits freudscher Erklärungsmodelle zur Sinnproduktion bedient und andererseits das Erzählte darüber zeichenhaft in zugleich mythologische Dimensionen rückt. Der Beitrag geht zudem den semantischen Verstrickungen von Natur, Arbeit und Geschlecht und den ‚uneigentlichen Zeichensystemen‘ in diesem radikalen Filmwerk von Triers *nach* dem DOGMA-Realismus auf den Grund.

Die gemeinsame Vorstellung des VZKF-Projektes „Katastrophen-Diegeese und Katastrophen-Exegese“ mit Matthias Bauer, Tanja Brümmer und Christian Stolz beschließt diese Ausgabe mit einem Ausblick auf die vielversprechende interdisziplinäre Zusammenarbeit von Kultursemiotik, Archäologie und Physischer Geographie und damit auf ein im besten Sinne kulturwissenschaftliches Projekt, das der Verknüpfung von Naturereignis, Lebenswelt und kultureller (sowohl naturwissenschaftlicher als auch geistesgeschichtlicher) Deutung nachspürt.

Dank

Der Herausgeber dankt den Autorinnen und Autoren und den am *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* beteiligten Forscherinnen und Forschern. Auch wenn das Zentrum sich als überinstitutionell versteht, haben darüber hinaus selbstverständlich Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter ‚vor Ort‘ einen großen Anteil an der Realisierung der Zeitschrift. So liegt mit den *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* das erste an der Universität Passau realisierte Open Access Journal vor. Für den technischen Support dankt der Herausgeber den Mitarbeitern der Zentralbibliothek, namentlich Michael Lemke, Michael Zweier und Marius Sarman, die durch die Bereitstellung der *SKMS / Online* in Open Journal Systems wesentlich daran mitwirken. Ein besonderer Dank gebührt Matthias Bauer von der Europa-Universität Flensburg nicht nur für seinen Beitrag zur aktuellen Zeitschrift und zum KDE-Projekt, sondern auch für die weit reichende persönliche und institutionelle Unterstützung.

Sülfeld, im September 2016

Martin Nies



Szenopragmatik

Matthias Bauer (Flensburg)

Wie hängen Zeichen, Szenen und Medien in der Lebenswelt des Menschen zusammen? Eine Antwort auf diese Frage erfordert konzeptionelle Überlegungen, die sich synoptisch zu einer Reihe relevanter Theorien verhalten müssen. Wie die einschlägigen Begriffe, aufeinander bezogen werden könnten, soll hier – eher vorläufig als abschließend – erkundet werden.

1. Zeichen und Szenen

Die Grundidee ist sehr einfach: Zeichen konstituieren Wahrnehmungs- und Bezugsverhältnisse, die eine perspektivische – zuweilen auch: empathische – Mimesis erfordern und in diesem Sinne Szenen aufspannen.¹ Diese Grundidee lässt sich aus der funktionalen Bestimmung des Zeichens durch Charles Sanders Peirce (1839-1914) ableiten, die da lautet:

Ein Zeichen oder *Repräsentamen* ist etwas, das für jemand in einer gewissen Hinsicht oder Fähigkeit für etwas anderes steht. Es richtet sich an jemanden, d.h. es erzeugt im Bewußtsein jener Person ein äquivalentes oder vielleicht ein weiter entwickeltes Zeichen. Das Zeichen, welches es erzeugt, nenne ich den *Interpretanten* des ersten Zeichens. Das Zeichen steht für etwas, für sein *Objekt*. Es steht für das Objekt nicht in jeder Hinsicht, sondern in bezug auf eine Art von Idee. [...] ‚Idee‘ soll dabei so verstanden werden, wie wir sagen, daß jemand die Idee eines anderen mitbekommt. (CP 2.228)²

¹ Vgl. zum Begriff der perspektivischen Mimesis: Gunter Gebauer/Christoph Wulf, *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1992.

² Vgl. Charles S. Peirce, *Collected Papers*. Vol I-VI, edited by Charles Hartshorn and Paul Weiss. Cambridge 1931-1935; Vol. VII-VIII, edited by Arthur W. Burks. Cambridge/London 1958. Die Übersetzung stammt aus: Ludwig Nagl, *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main/New York 1992, S. 30.

Gleich zweimal wird in dieser Bestimmung die Aspekthaftigkeit der Zeichen-
deutung hervorgehoben. Zum einen repräsentiert das Zeichen sein Objekt nicht
generell, sondern ‚in einer gewissen Hinsicht‘, die näher spezifiziert werden muss
– insbesondere durch die Umstände, in denen das Repräsentamen auftritt, also
durch die Struktur der Wahrnehmungsszene; zum anderen muss sich der
Interpret in seiner Vorstellung – dem Anschauungsraum der Interpretanten – in
etwa so auf das Objekt einstellen, wie es vom Zeichen anvisiert wird. Zeichen
und Wahrnehmungsszene lassen also eine Bewusstseinszene entstehen, so dass
man von einer perspektivischen Mimesis sprechen kann, die imaginativ vollzogen
wird und immer dann, wenn die Zeichen respektive Szenen affektiv aufgeladen
sind, auch eine empathische Mimesis einschließt.

Tatsächlich ist Peirce stets von einem affektiven Moment ausgegangen, konzi-
piert er die Semiose doch als einen Prozess, der mit der Bildung emotional-
immediater Interpretanten beginnt, die durch dynamisch-energetische Inter-
pretanten fortentwickelt und angereichert werden, um die Entwicklung eines
logischen Interpretanten anzubahnen, ohne dass es in jedem Fall zu einer
absolut klaren oder definitiven, begrifflich verfestigten Deutung kommen muss.³
Der Prozess kann auch durch neue, von anderen Zeichen erzeugte
Vorstellungsbildungen unterbrochen, überlagert und verschoben werden oder
sich auf Kunstwerke beziehen, die es gerade darauf abgesehen haben, das
dynamisch-energetische Deutungsspiel zu steigern und abschließende Schluss-
folgerungen zu suspendieren.

Diese Eigenart von Kunstwerken ändert freilich nichts daran, dass die Semiose
in jedem Fall einen Inferenzprozess darstellt, in dem es darauf ankommt,
Deutungsperspektiven einzunehmen, die an der Schnittstelle von Wahr-
nehmungs- und Bewusstseinszene hervorgebracht werden. Denn um überhaupt
irgendwelche Interpretanten auslösen zu können, muss ein Repräsentamen erst
einmal ‚in die Sinne fallen‘. So hatte es bereits im 18. Jahrhundert Johann
Heinrich Lambert (1729-1777) formuliert:

Ein Zeichen muß nämlich in die Sinne fallen, hingegen muß die
Sache, die es anzeigt, nicht zugleich mit in die Sinne fallen, und
schlechthin nur durch die Zeichen bekannt werden. [...] Fiele aber die
Sache zugleich mit in die Sinne, oder wäre sie uns an sich schon
bekannt, so würde das Zeichen überflüssig seyn, weil wir seiner
Bedeutung nicht bedürften.⁴

Mit anderen Worten: Bevor ein Schluss von der Bedeutung des Zeichens auf die
Sache, die es anzeigt, erfolgen kann, muss das Zeichen Aufmerksamkeit erregt
haben und dadurch zu einem ‚Gegenstand‘ des Bewusstseins, i.e. der Vor-
stellungsbildung, geworden sein. Folgerichtig führt Lambert aus:

³ Vgl. zur Begrifflichkeit: Wilfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearbeitete
und erweiterte Auflage mit 89 Abbildungen. Stuttgart/Weimar 2000, S. 64 f.

⁴ Johann Heinrich Lambert, *Anlage zur Architectonic*, 2. Bd. Riga 1771, § 651, S.279.

Ein Zeichen ist überhaupt ein *Principium cognoscendi* und bezieht sich auf ein denkendes Wesen, welches sich die Verbindung zwischen dem Zeichen und der dadurch bedeuteten Sache wenigstens überhaupt vorstellt, um aus jenem auf dieses zu schließen.⁵

Die Kurzformel der Semiose – ‚aliquid stat pro aliquo‘ – macht demnach nur unter der Voraussetzung Sinn, dass es eine Auffassungsperspektive des Repräsentamen gibt, die durch die Interpretanten in eine Deutungsperspektive umgewandelt wird, die ihrerseits wiederum keinen Selbstzweck darstellt, sondern eine Handlungsperspektive eröffnet. Diese Verlaufsgestalt der Semiose wird im Alltag meistens übersehen, da viele Zeichen einen Signalcharakter haben und gewohnheitsmäßig bedingte Reflexe auslösen. Das ist nur funktional – beispielsweise dann, wenn ein Autofahrer auf eine Ampel zufährt und, kaum dass diese von Grün auf Gelb umspringt, den Fuß vom Gas nimmt und auf die Bremse tritt. (Einige Verkehrsteilnehmer haben sich allerdings angewöhnt, das Pedal durchzutreten, um über die Kreuzung zu kommen, bevor es Rot wird.)

Wie auch immer: In der stark von Konventionen und Stereotypen bestimmten Lebenswelt erfordert die Prozesslogik der Semiose keine besondere Aufmerksamkeit. Anstatt sich der konjekturalen Auffassungsakte der Zeichendeutung bewusst zu werden, findet eine gleichsam automatisierte Wahrnehmung statt, die ‚unbewusste Schlussfolgerungen‘ (Hermann von Helmholtz) involviert. Diese Automatisierung ist Folge einer Gewohnheitsübernahme („habit-taking“), die eigens wieder aufgehoben werden muss („habit-breaking“) – allen voran durch Kunstwerke, die den Wahrnehmungsprozess verlangsamten und die Vorstellungsbildung erschweren.⁶ Solange das nicht geschieht, wird sich der Interpret weder der Aspekthaftigkeit seiner Wahrnehmung noch des Umstands bewusst, dass seine Auffassung des Zeichens eine perspektivische Mimesis erfordert und die Vollzugsform einer mehr oder weniger komplexen Schlussfolgerungsreihe hat. Immer dann jedoch, wenn ein Zeichen nicht auf Anhieb gedeutet werden kann, wird die Semiose zu einer reflexiven Angelegenheit, bei der sich ein Interpret an die Pragmatische Maxime von Peirce halten kann:

Überlege, welche Wirkungen, die denkbarerweise praktische Bezüge haben könnten, wir dem Gegenstand unseres Begriffs in Gedanken zukommen lassen. Dann ist unser Begriff dieser Wirkungen das Ganze unseres Begriffs des Gegenstandes.⁷

Eine Reflexion, die dieser Maxime folgt, bemisst die Bedeutung eines Zeichens respektive den Begriff, den man sich von ihrem Objekt machen kann, an der Erfahrungswirklichkeit der Lebenswelt und überführt die Wahrnehmungsszene

⁵ Ebd., § 678, S. 200.

⁶ Paraphrasiert wird hier das erste Kapitel aus: Viktor Šklovskij, *Theorie der Prosa*. Herausgegeben und aus dem Russischen übersetzt von Gisela Dachs. Frankfurt am Main 1984, S. 7-24.

⁷ Vgl. Charles S. Peirce, *Collected Papers*. Vol V, edited by Charles Hartshorn and Paul Weiss. Cambridge 1931-1935, S. 402.

durch eine Reihe von Vorstellungen in ein Szenario möglicher Folgen, aus dem sich wiederum bestimmte Handlungsoptionen ableiten lassen. Man kann auch sagen: die Bewusstseinszene nimmt die Gestalt eines Szenarios ein, das in Gedanken durchgespielt werden kann. Das aber heißt: die Einstellung auf den Gegenstand der Reflexion, der sich aus der perspektivischen (und empathischen) Mimesis ergibt, wird in eine Prädisposition des Verhaltens übersetzt, die ethische Implikationen besitzt. Die gedankliche Entwicklung der Prädisposition, die dem Szenario gerecht wird, geht mit der Entwicklung einer Haltung einher und bindet die möglichen Handlungen und deren denkbare Folgen an Werte bzw. Wertauffassungen, die gleichsam die Quintessenz der Erfahrungen darstellen, auf die das Subjekt bei seiner Folgenabschätzung rekurriert.

2. Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit

Angesichts der relativen Komplexität und Implikationsfülle, die eine in die Reflexion getriebene Semiose auszeichnet, muss man sich immer wieder die szenische Struktur der Ausgangssituation vor Augen führen. Helmut Pape hat sie so umschrieben: „Die Perspektivität eines Zeichens ist ein Verhältnis zur Welt, das zwischen einem Zeichenereignis, einem semiotischen Subjekt und einem dargestellten Objekt in einem *Raum* besteht.“⁸

Unter dieser Voraussetzung hat die Differenz von Wahrnehmungs- und Bewusstseinszene eine äußerst interessante Pointe: Einerseits nämlich kann man die perspektivische (und empathische) Mimesis nur als einen subjektiven Akt verstehen, der ‚im Geiste‘ ausgeführt wird, auch wenn dieser Akt in vielen Fällen gewisse Körperbewegungen erfordert. Man hört ein Geräusch von hinten und dreht sich um, damit dessen Ursache ins Gesichtsfeld tritt. Genau genommen, sieht man jedoch nicht die Ursache, sondern nur etwas, das als Ursache gedeutet werden kann. ‚Subjektiv‘ muss die Semiose mithin genannt werden, weil die Interpretanten zunächst einmal mentale Einheiten, Operationseinheiten des Bewusstseins sind, was nicht ausschließt, dass sie externalisiert, objektiviert und materialisiert werden – beispielsweise dadurch, dass man sie in schriftlicher Form kommuniziert. Andererseits ist der ‚Raum‘ der Wahrnehmungsszene prinzipiell ein Ort, zu dem sich auch andere Subjekte durch Zeichen oder Zeichenereignisse in ein Verhältnis setzen können, so dass es ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ gibt, in denen die Aufmerksamkeit intersubjektiv auf einen bestimmten Aspekt oder ein bestimmtes Objekt fokussiert wird. Ohne dadurch die perspektivische (und empathische) Mimesis der einzelnen Subjekte, die mit der Bildung emotional-immediater Interpretanten anhebt, im Einzelnen

⁸ Helmut Pape, *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirce Entwurf einer Spekulativen Grammatik des Seins*. Frankfurt am Main 1989, S. 233. Dank der Überlagerung von Wahrnehmungs- und Bewusstseinszene muss man das Wort ‚Raum‘ umfassend verstehen. Es umfasst den Ort der Lebenswelt, an dem sich die Wahrnehmungsszene lokalisieren lässt, aber auch den Vorstellungsraum, in dem sich der Interpret ein Bild von diesem Ort macht.

zu determinieren oder gar ‚gleichzuschalten‘, korrespondiert einer ‚Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ folglich ein ‚synreferentieller Bereich‘ des Denkens.⁹

Auf die zentrale Rolle, die ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ in der Lebenswelt, bei der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit und im Rahmen des individuellen Spracherwerbs spielen, hat Michael Tomasello hingewiesen. Seine Forschungen haben gezeigt, dass Kinder etwa neun Monate nach ihrer Geburt die mentale Fähigkeit erwerben, ihre Bezugspersonen als Lebewesen zu verstehen, die gewisse Absichten verfolgen, kausale Kräfte als Vermittler einsetzen, um diese Absichten zielgenau zu verfolgen, und darüber hinaus in der Lage sind, die Aufmerksamkeit ihrer Artgenossen auf das zu lenken, was aktuell im Mittelpunkt ihrer Aufmerksamkeit steht.¹⁰ Indem das Kind der Blickrichtung seiner Bezugspersonen folgt – also eine perspektivische Mimesis vollzieht – wird es zum teilnehmenden Beobachter der Szene, die im Fokus gemeinsamer Aufmerksamkeit liegt. Initiiert wird dergestalt ein iterativer, kumulativer Lernprozess, in dem das Kind die Mittel der Bezugnahme realisiert und adaptiert, die von anderen verwendet werden, um zunächst auf kopräesente Objekte hinzuweisen. Das können, bevor eine entsprechende Differenzierung eingesetzt hat, auch ‚Personen‘ sein. Allmählich wird diese Bezugnahme jedoch von den Objekten auf ihre Bezeichnungen respektive von den Personen auf ihre Namen verlagert, so dass aus der ostentativen Bezugnahme, die konkrete Fingerzeige und eine motorische Ausführung der perspektivischen Mimesis erfordert, eine abstraktere Referenz mittels Zeichen hervorgeht, die ein wahrhaft semiotisches (wenn auch noch nicht semiologisches) Verhältnis des Subjekts zu seiner Mit- und Umwelt begründet.

Wichtig ist, dass Zeichenereignisse in Bezug auf verschiedene Subjekte auch dann unterschiedliche Weltverhältnisse schaffen, wenn sich die Aufmerksamkeit von Ego und Alter gemeinsam auf dieselbe Szene konzentriert. Das hängt zunächst, ganz grundsätzlich, damit zusammen, dass zwei Subjekte im Raum der Lebenswelt gleichzeitig nicht genau denselben Standpunkt einnehmen können und daher voneinander abweichende (wenn auch in vielen Fällen komplementäre) Blickwinkel haben. Ins Spiel kommen aber auch unterschiedliche Erfahrungshintergründe, Vorgeschichten und weitere subjektive Faktoren wie die gegenwärtige Gemütsverfassung und Bewusstseinslage. ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ schaffen also keine vollständige Übereinstimmung, sie sind schon in ihrer Auffassung durch Ego und Alter nicht etwa deckungsgleich, sondern sozial differenziert. Folgerichtig streut der Skopus der Deutungsperspektiven um den Mittelpunkt, auf den sich die Aufmerksamkeit wechselseitig richtet. Mehr noch: Mit jedem dynamisch-energetischen Interpretanten wächst die Wahrscheinlichkeit von Deutungsdivergenzen, womit sich die Dringlichkeit

⁹ Vgl. Peter M. Hejl, ‚Konstruktion der sozialen Konstruktion. Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie‘. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main 1990, S. 287-302, hier S. 327.

¹⁰ Vgl. Michael Tomasello, *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt am Main 2002, S. 32 f. et passim.

erhöht, kommunikativ für Konvergenz zu sorgen, falls eine Verständigung geboten ist.

Es gibt durchaus Szenen, in denen eine solche Verständigung nicht geboten ist: Zwei Menschen blicken von einer Aussichtsplattform herab in ein Tal; sie kennen sich nicht, gehen im nächsten Augenblick auseinander und müssen daher aus ihrer Wahrnehmung auch keine Schlüsse ziehen, die den jeweils anderen betreffen. Doch immer dann, wenn Ego und Alter etwas miteinander zu tun haben – ja selbst dann, wenn sie nicht kooperieren, sondern gegeneinander agieren – ist es für jeden von ihnen von Relevanz, die Auffassungs- und Deutungsperspektive des anderen bei der eigenen Interpretation der gegebenen Situation mit zu bedenken. Erst recht wird jeder Diskurs, der diesen Namen verdient, weil er zwischen verschiedenen Positionen, Argumenten und Personen hin- und herläuft, selbst dann Rückbezüge aufeinander einschließen müssen, wenn diese dazu dienen, sich statt eines Konsenses des Dissenses zu versichern, der zwischen Ego und Alter besteht.

Man muss somit von einem Spannungsverhältnis zwischen Imagination und Kommunikation, Vorstellungsbildung und Gedankenaustausch ausgehen. Dieses Spannungsverhältnis fungiert als Prätext für soziale Interaktionen, die allerdings in jedem Fall an den Limes gebunden bleiben, der sich aus der Differenz der beteiligten Bewusstseinsysteme ergibt. Denn jedes Zeichen, das Ego verwendet, um Alter seine Auffassung eines Sachverhalts oder einer Ereignisfolge mitzuteilen, erzeugt wiederum eine Diastase von Anschauungs- und Vorstellungsraum, von Wahrnehmungs- und Bewusstseinszene, schafft also einen weiteren Prätext für Kommunikationsakte, durch den sich der Limes der Synreferenz zwar verschiebt, aber doch niemals aufgehoben wird.

Die rekursive Prozesslogik, die damit in Gang gesetzt wird, führt nicht nur zu einer Iteration der Zeichen, sondern auch zu einer Iteration der wechselseitigen Aufmerksamkeitslenkung im Gedankenaustausch bei gleichzeitig weiterlaufender, tendenziell auseinander strebender Vorstellungsbildung. Infolgedessen ist der ‚synreferentielle Bereich‘, der durch soziale Interaktionen, insbesondere durch Kommunikationsakte, geschaffen wird, eine ebenso plastische wie transitorische Angelegenheit. Er entsteht und vergeht mit der sozialen Interaktion und ändert sich in seinem Bedeutungsgehalt permanent – vor allem durch die dynamisch-energetischen Interpretanten, die kommunikativ angestoßen und imaginativ entfaltet werden.

Die Drift, der Bedeutungen gemäß dieser Prozesslogik unaufhörlich ausgesetzt sind, würde fatale Folgen für die zwischenmenschliche Verständigung, die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit und die gemeinsame Gestaltung der Lebenswelt – aber eben auch für die individuelle Entwicklung von Bewusstsein und Handlungsvermögen – haben, wenn es neben dem synreferentiellen Bereich, der kommunikativ geschaffen wird, nicht noch andere Grundlagen der Rückversicherung und Übereinstimmung geben würde, die gerade nicht kommunikativ ausbuchstabiert werden müssen, weil sie mit einigem Recht stillschweigend vorausgesetzt werden dürfen.

Vorschlagsweise sollen diese Grundlagen ‚anthropologische Präspositionen‘ genannt werden. Gemeint sind damit weder kulturinvariante Universalien noch Existenziale, die man naturalistisch verstehen müsste. Gemeint sind vielmehr kulturelle Errungenschaften von szeneübergreifender Verlässlichkeit, auf die jeder Diskurs innerhalb einer Zeichen-Gemeinschaft bis auf weiteres abheben kann. Semiologisch betrachtet, handelt es sich bei diesen kulturellen Errungenschaften um die logischen Interpretanten vorgängiger Deutungsprozesse, die das aktuell vorherrschende Welt- und Menschenbild bestimmen und nur in einem aufwendigen Verfahren durch Meta-Diskurse zu hintergehen sind, wie sie im Alltag, unter dem Zeit- und Handlungsdruck der gegebenen Verhältnisse, kaum zu führen sind und *de facto* auch nur dann geführt werden, wenn sich die kulturellen Errungenschaften wider Erwarten als unzuverlässig erweisen. Das aber ist nur ausnahmsweise der Fall. In der Regel garantiert die Lesart von Mit- und Umwelt, auf die man stillschweigend rekurriert, dass die Kommunikation aufgenommen und mit einiger Aussicht auf Verständigung betrieben werden kann.

Lässt man sich auf die Implikatur der anthropologischen Präspositionen ein, kommen gewisse Verständnisrahmen und Drehbücher menschlichen Verhaltens ins Spiel, die der Lebenswelt eine spezifische Präfiguration als Handlungsraum verschaffen.¹¹ Ego weiß und darf im Prinzip bei jeder Interaktion voraussetzen, dass auch Alter bestimmte Motive und Intentionen, Handlungsabsichten und -ziele hat, Zweck-Mittel-Relationen kennt und ein reziprokes Wissen über Ego besitzt. Von daher macht es Sinn, sowohl die Faktorenanalyse menschlicher Handlungen, die Kenneth Burke (1897-1993) entwickelt hat, als auch die Idee der Szenografie, die sich bei Umberto Eco (1932-2016) findet, für die Ausarbeitung des szenopragsmatischen Ansatzes zu nutzen, der hier skizziert wird. Burke leitet seine Dramaturgie der Lebenswelt von einem Vergleich zwischen dem göttlichen Schöpfungsakt und der menschlichen Handlungsmacht ab; Eco erläutert die Funktion der Szenografie durch die beiden Schlüsselbegriffe ‚Verständnisrahmen‘ (*frame*) und ‚Drehbuch‘ (*script*), die es erlauben, seine Idee auf weiterführende Überlegungen von Erving Goffman (1922-1982) zu beziehen.

3. Die Idee der Szenografie

Von Szenografien ist in den Geistes- und Kulturwissenschaften, die sich mit Theateraufführungen und Filmvorführungen, mit architektonischen und expositorischen Arrangements, also mit Bauwerken oder Ausstellungen, befassen, immer häufiger die Rede. Dabei geht es stets um den Entwurf, die Ausführung, Einrichtung und Ausstattung von Schauräumen, die als ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ gedacht sind: die Bühne, auf der sich dem Publikum ein Drama darbietet; das Set, auf das sich die Blicke der Zuschauer im Kino oder vor dem

¹¹ Vgl. den Abschnitt ‚Mimesis I‘ in: Paul Ricœur, *Zeit und Erzählung. Band 1: Zeit und historische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München ²2007, S. 90 ff.

Bildschirm richten; die Platz- und Fassadengestaltung, die bestimmte Wahrnehmungsabläufe und Bewegungen disponiert; oder die Auslage der Exponate in einem Museum, die zugleich eine Anlage von Erkundungspfaden darstellt. Mit Schauräumen dieser Art hat es unter anderem die Theorie und Praxis des Mediendesigns, die Immersionsforschung, aber auch die Diagrammatik zu tun, die auf das Wechselspiel von Layout und Display abhebt.¹²

Interessant an der Diagrammatik ist, dass sie eine Brücke von den Anschauungsräumen, die realiter errichtet werden, zu den Anschauungsräumen schlägt, die nur idealiter, in der Vorstellung bestehen und, wie alle Produkte der Einbildungskraft, Schemata darstellen, die zwischen Anschauung und Begriff vermitteln.¹³ Zu den empirisch gesättigten Schemata gehören all die *frames* und *scripts*, die Erfahrungswissen verdichten und einem jeden Subjekt im Alltag als (primäre) Verständnisrahmen für Zeichenereignisse sowie als Drehbücher für Routine-Handlungen zur Verfügung stehen. „Ein *frame* ist eine Datenstruktur, die dazu dient, eine stereotype Situation zu repräsentieren“;¹⁴ das dazu gehörige *script* umfasst die Handlungsoptionen, die dieser Situation entsprechen. Zusammen bilden *frame* und *script* eine Szenografie. In diesem Sinne enthält die Szenografie ‚Supermarkt‘, die Eco als Beispiel wählt, „den Begriff eines Ortes, den die Leute betreten, um Waren verschiedener Art zu kaufen, die sie sich direkt und ohne Vermittlung von Verkäufern nehmen und dann an der Kasse bezahlen“.¹⁵

Jede Szenografie lässt sich weiter ausmalen und modulieren, indem der primäre Verständnisrahmen durch einen sekundären, tertiären usw. ersetzt oder von anderen *frames* und *scripts* ‚überschrieben‘ wird.¹⁶ So mag ein Drehbuchautor eine Geschichte erdenken, in der ein Supermarkt, wie man ihn fast überall auf der Welt finden kann, zum Ort einer Geiselnahme wird. Die vielfältigen Möglichkeiten der Abwandlung oder Überlagerung, der Verständnisrahmen, Handlungspläne und andere Schemata ausgesetzt sind, ändern jedoch nichts an der Grundidee der Szenografie, die zwei Akzentuierungen miteinander verschränkt. Jedenfalls ist die Szenografie, Eco zufolge, „*immer ein virtueller Text oder eine kondensierte Geschichte*“ und in vielen Fällen sogar beides.¹⁷ Das Drehbuch, dem Kunden und Kassierer im Supermarkt folgen, ergibt sich aus den Geschichten, die sie an diesem Ort erlebt und zu einem Verständnisrahmen verdichtet haben, und stellt in dieser Hinsicht eine kondensierte Geschichte dar; zugleich ist dieses Drehbuch ein virtueller Text, der jedes Mal etwas anders

¹² Vgl. Matthias Bauer/Christoph Ernst, *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010, S. 70.

¹³ Vgl. Das Schematismus-Kapitel in: Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hrsg. v. Raymund Schmidt. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1993, S. 196-205.

¹⁴ Umberto Eco, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München/Wien 1987, S. 99.

¹⁵ Ebd., S. 100.

¹⁶ Vgl. hierzu: Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Übersetzt von Hermann Vetter. Frankfurt am Main 1980, S. 31-97.

¹⁷ Eco, *Lector in fabula*, S. 100.

aktualisiert wird, wenn Menschen an einem solchen Ort tatsächlich aufeinander-treffen und einige der Optionen realisieren, die das Deutungs- und Handlungspotenzial der Supermarkt-Szenografie umfasst.

Das pragmatische Wissen, das sich auf Szenografien stützt, ergänzt äußerst wirkungsvoll die anthropologischen Präsuppositionen und geht mit ihnen gemeinsam in das kognitive Modell der Lebenswelt – man könnte auch sagen: in die mentale Realenzyklopädie – ein, die ein Mensch im Verlauf seiner Lebensgeschichte anlegt, jederzeit ergänzen oder umschreiben kann und dazu nutzt, sich die Szenen, die er beobachtet oder mitgestaltet, auszulegen. In dieser Enzyklopädie¹⁸ sind viele Ortsnamen und Bezeichnungen – z.B. ‚Supermarkt‘ – zusammen mit Verständnisrahmen und Drehbücher verzeichnet, während sich anthropologische Präsuppositionen gewissermaßen zwischen den Zeilen finden, da sie die Quintessenz der empirisch gesättigten Menschenkenntnis bilden.

4. Der Doppelstatus von Kultur

Fragt man sich nun, wie die Idee, dass Szenografien kognitive Modelle der Welterfassung und Handlungsplanung darstellen, mit den diversen Schauräumen zusammenhängt, die von Regisseuren für Theateraufführungen oder Filmvorführungen respektive von Ausstellungsmachern, Baumeistern und anderen Raumgestaltern entworfen und ausgeführt werden, lautet die naheliegende Antwort, dass die kognitiven Modelle nur ‚im Kopf‘, in der Binnenwelt des Bewusstseins, die Schauräume jedoch in der Außenwelt der Wahrnehmung existieren.¹⁹ Mit anderen Worten: *frames* und *scripts* sind Vorstellungskomplexe, die aus der Zusammenarbeit von Erinnerungsvermögen und Einbildungskraft, Erfahrung, Weltwissen und Erwartung resultieren; sinnlich wahrnehmbare und (potenziell) begehbbare Schauräume hingegen besitzen die Persistenz von Dingen, die sich nicht ohne weiteres dem Denken fügen und daher auch nicht ohne weiteres allein durch geistige Anstrengungen hergestellt oder umgebaut werden können.

Dennoch gibt es aufschlussreiche Gemeinsamkeiten – allen voran den Umstand, dass es für Theater- und Kinobesuche, Dramenaufführungen und Filmvorführungen ebenso wie für das Wohnen und Arbeiten in Räumen, das Besichtigen von Bauwerken und Ausstellungen Verhaltenspläne – sprich: Drehbücher – gibt, die wiederum mit bestimmten Verständnisrahmen zusammenhängen. Wie man sich als Zuschauer, als Hausbesitzer oder als Gast in einer Wohnung, als Besucher einer Vernissage oder als Tourist auf der Akropolis zu verhalten hat, weiß man nicht ‚von Natur aus‘, sondern aufgrund von Lernprozessen, die im Rahmen der persönlichen Bildung absolviert wurden, die

¹⁸ Vgl. Umberto Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Übersetzt von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant. München 1985, S. 107-132.

¹⁹ Konstruktivistisch verstanden ist selbstverständlich auch die Unterscheidung von Binnen- und Außenwelt ein kognitives Modell.

zugleich eine Enkulturation, eine Einübung und Einfügung in die Verhaltensregeln der bestehenden Kultur, darstellt. Dabei wird der Einzelne gewahrt, dass die Kultur nicht nur aus Regeln besteht, sondern auch aus Szenen, denn einige Regeln gelten nur in dieser, nicht aber in jener Szene. Ein wesentlicher Grund dafür ist die soziale Zusammensetzung der Szenen und das Interesse, das die ihr zugehörigen Personen integriert. So gibt es die Szene der Theateraffinen, die sich bevorzugt bei Premieren treffen, und der Cineasten, die das Programmkino bevorzugen; es gibt ferner die Szene der Architekturbegeisterten, der Ausstellungsenthusiasten und, weniger exklusiv, die der Touristen, während es umgekehrt keine Szene der Philister, Banausen und ‚Kultur muffel‘ gibt, da diejenigen, die man als solche bezeichnen könnte, gerade nicht durch eine gemeinsame Aufmerksamkeit auf bestimmte Zeichenereignisse integriert werden und daher auch keine Performanz ausbilden, die der Struktur oder Prozesslogik einer Szene entspricht.

Der Doppelstatus der Kultur, die einerseits eine soziale Veranstaltung ist, die aus Interaktionen resultiert, und andererseits als Medium der individuellen und kollektiven Bewusstseins- und Gedächtnisbildung, der Mentalitätsformation, fungiert, wird gerade im szenischen Zuschnitt der Kultur evident. Denn einerseits sind die einzelnen Szenen gleichsam die Fraktale, aus denen sich eine Kultur bei Varianz der Themen und Personen strukturanalog zusammen setzt, und andererseits liegt der Witz von Kulturereignissen doch jeweils darin, dass sie bestimmte Handlungen der Beobachtung und Deutung im Rahmen von Szenen zugänglich machen, die eine komplementäre Rollenverteilung zwischen Kreativen und Publikum etablieren, also eine Sozialstruktur aufweisen, die durch mehr oder weniger klar geregelte Interaktionsformen mit komplementärer Rollenverteilung gekennzeichnet ist. Die einen machen etwas, wobei ihnen die anderen zusehen, um aus der Aktion bestimmte Schlussfolgerungen abzuleiten. Diesem Verständnis entspricht nicht nur die Basisdefinition von Theater (x stellt y für z dar oder x spielt y für z), sie lässt sich auch ohne größere Schwierigkeiten mit Peirce Bestimmung des Zeichens vermitteln, aus der sich eine szenopragmatische Auffassung der Kultur ableiten lässt, die ihrem Doppelstatus gerecht wird: ‚Eine kulturelle Aktion ist ein Zeichenereignis, das in einer Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit, also intersubjektiv, für etwas anderes steht. Es wendet sich nicht privatim an eine bestimmte Person, sondern an ein Publikum und erzeugt weitere Zeichen(ereignisse), insbesondere themenverwandte Anschluss-Kommunikationen, durch die es Einfluss auf die ‚gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit‘ gewinnt.²⁰

Mit der gebotenen Vorsicht gegenüber Verallgemeinerungen kann man sagen, dass eine Aktion, die nicht an eine Beobachtungsszene gekoppelt ist, auch kein kulturelles Zeichen(ereignis) sein kann. Dann gilt aber auch: Jede Aktion, die an eine Beobachtungsszene gekoppelt ist, generiert kulturelle Bedeutung, die – so der weiterführende Gedanke – über die aktuelle Situation und Interaktion

²⁰ Vgl. Peter L. Berger/Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner. Übersetzt von Monika Plessner. Frankfurt am Main 1996.

hinaus-weist. Dieser Überschuss besteht zunächst einmal im Wissenserwerb, im Erfahrungsgewinn oder einfach in dem Erlebnis des Beobachters, das einen gewissen Erinnerungswert hat. Indem die Aktion im Gedächtnis bleibt, kann sie später zum Verständnis anderer Szenen herangezogen, also szenografisch genutzt werden. Potenziell verschafft ihre Kenntnis dem Beobachter damit auch eine Inszenierungskompetenz für analoge Aktionen, auf die er bei passender Gelegenheit zurückgreifen kann. Durch die Übersetzung der Szene in ein kognitives Modell (Verständnisrahmen) von pragmatischer Relevanz (Drehbuch) wird die Szene mithin produktiv im Rahmen von Anschluss-Kommunikationen, weiteren sozialen Interaktionen und all den Kulturereignissen, die ihr erkennbar, – das heißt: in szenografischer Hinsicht – ähneln.

Aus dem szenischen Zuschnitt der Lebenswelt und dem szenopragsmatischen Ansatz folgt außerdem, dass die Kultursemiotik eine aufschlussreiche Verbindung zwischen der gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit, die wissenssoziologisch untersucht werden muss, und der Interpretation von Kunstwerken schafft, die ‚Weisen der Welterzeugung‘ exemplifizieren und/oder reflektieren und dergestalt epistemologische Bedeutung erlangen.²¹ Insofern man diese epistemologische Bedeutung ihrerseits wiederum wissenspoetologisch auffassen kann, darf man behaupten, dass Kulturszenen Medien einer Welterzeugung sind, in der die Gemeinschaftsbildung mit der Bewusstseinsbildung und der Erfahrungserwerb, der durch andere vermittelt wird, mit der Selbsterkenntnis der eigenen Wirkmächtigkeit zusammenfällt. Denn Sinnproduktionen zu beobachten und ‚im Geiste‘ nachzuvollziehen, führt, da der Nachvollzug die imaginative Übernahme der Rolle des anderen, des Sinnproduzenten, erfordert, dazu, dass man selbst in die Sinnproduktion einsteigt. So wie die ‚Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten‘, die Eco in *Lector in fabula* unter die Lupe genommen hat, den ‚Akt des Lesens‘ (Wolfgang Iser) zu einem kreativen Vorgang macht, aus dem der Rezipient verändert hervorgeht,²² führt die teilnehmende Beobachtung, die jede Szene *gemeinsamer* Aufmerksamkeit verlangt, schon mittelfristig zu einer Produktivität, die mehr oder weniger *script*-gemäß ausagiert werden kann.

An Kulturszenen lässt sich daher erkennen, wie Verständnisrahmen Verhaltensstile und soziale Rollen prägen und zur gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit beitragen. Sie verleihen der Interaktion eine Form, die sich in

²¹ Vgl. Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main 1991. Dort erklärt Iser im Anschluss an Nelson Goodman und dessen Begriff der Exemplifikation, S. 278: „So exemplifiziert das Kunstwerk ein System der Beziehbarkeiten, durch die der Vorgang der Weltherstellung gegenständlich zu werden vermag. Wie die anderen Versionen von Welt, so ist auch das Kunstwerk nur eine solche; doch es zielt nicht – wie die übrigen – auf eine bestimmte Praxis, ohne dadurch schon weniger pragmatisch als die anderen zu sein. Seine Pragmatik ist, die Operationen zu exemplifizieren, durch die Welten gemacht werden.“ Dank dieser Pragmatik werden die Künste zu Reflexionsmedien aller möglichen Weisen von Welterzeugung. Indem ein Kunstwerk Beziehbarkeiten in einem Anschauungs- oder Vorstellungsraum auslegt (layout) und durchspielt bzw. zerspielt (display), erweist es sich im Übrigen als diagrammatisch verfasstes Zeichengebilde.

²² Vgl. Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage München 1984, S. 255.

der Art manifestiert, in der bestimmte Gegenstände, Themen und Personen behandelt werden. Diese Art der Behandlung aber ist, da sie soziale Tatsachen schafft, eine Weise der Welterzeugung. Will man sich Klarheit über das Ausmaß oder den Umkreis dieser Welterzeugung verschaffen, kommt man nicht umhin, die Dramaturgie der Lebenswelt in den Blick zu nehmen. Dabei kann man auf die Beschreibung dieser Dramaturgie zurückgreifen, die Kenneth Burke in *A Grammar of Motives* (Erstveröffentlichung 1945) entwickelt hat. Seine hierzu-landes selten rezipierte Abhandlung ist neben allem anderen auch eine Anthropologie, da sie die menschliche respektive gesellschaftliche Weise der Welterzeugung vom göttlichen Schöpfungsakt und damit von einem theologisch bestimmten Handlungsbegriff absetzt.

5. Dramaturgie der Lebenswelt

Burkes Grammatik der Motive kommt mit nur fünf Grundbegriffen aus, denn:

[...] any complete statement about motives will offer some kind of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose).²³

Burke wollte dieses Frage-Set heuristisch verstanden wissen. Es sollte aufschlussreiche Antworten erlauben, also im Prinzip alle möglichen Fälle abdecken, keineswegs jedoch die Besonderheiten aufheben, dank der jeder einzelne Fall nähere Betrachtung verdient, ja erfordert. Die relative Allgemeingültigkeit des Frage-Sets und der Antworten, die es zulässt, schließt Zweideutigkeiten also keineswegs aus. Im Gegenteil: „[...] what we want is *not terms that avoid ambiguity, but terms that clearly reveal the strategic spots at which ambiguities necessarily arise.*“²⁴ Ein einfaches Beispiel ist der Begriff des Agenten, der nicht nur personal, sondern auch apersonal aufgefasst werden kann und den Beobachter dazu anhält, Ausschau nach Ko-Agenten und Kontrahenten (counter-agents), Protagonisten, Antagonisten und Statisten zu halten.²⁵ Es ist also gerade der ‚Spielraum‘, der den Begriff geschmeidig und aufschlussreich macht.

Bevor Burke die Reichweite seiner Fragen respektive Grundbegriffe erläutert, weist er darauf hin, dass jede sprachliche Reflexion der Wirklichkeit auch eine Deflexion darstellt: Sie ist selektiv, geht nur auf bestimmte Aspekte ein und marginalisiert oder ignoriert andere. So könnte man, um der Realität menschlicher Handlungen beizukommen, den Bewegungsbegriff der Naturwissenschaft in Anschlag bringen. Diese Reflexion der Handlung im Bewegungsbegriff wäre

²³ Kenneth Burke, *A Grammar of Motives*. Berkeley, Los Angeles, London 1969, S. xv.

²⁴ Ebd., S. xviii.

²⁵ Vgl. ebd., S. xix-xx.

aber eine Deflexion, da sie vielen Momenten und Motiven menschlicher Handlungen nicht gerecht wird.²⁶ Zu kurz käme gerade die Zweideutigkeit, die menschlichen Handlungen eignet:

Two men, for instance, may be standing side by side performing the same ‚operations‘, so far as the carrying out of instructions is concerned. Yet they are performing radically different acts if one is working for charitable purposes and the other to the ends of vengeance. They are performing the same *motions* but different *acts*.²⁷

Um entsprechenden Kurzschlüssen und Simplifikationen vorzubeugen, wählt Burke bewusst den Weg der Komplikation. Er setzt auf einen Vergleich der menschlichen Handlungsmacht mit dem göttlichen Schöpfungsakt, der welt-erzeugenden Tat schlechthin. Zu diesem Zweck zitiert er einen Brief, den der Philosoph William James (1842-1910) seinem Vater geschrieben hatte. In diesem Brief entwirft James ein Bild vom Schöpfer und vom Schöpfungsakt, mit dem er den Pantheismus widerlegen wollte. Der Pantheismus hebt den Schöpfergott bekanntlich in der Schöpfung auf. Das ist der Sinn der Formel *Deus sive Natura*. In James Brief steht nun:

The essence of the pantheistic conception, if I understand it, consists in there being a necessary relation between Creator and creature, so that both are the same fact viewed from opposite sides, and their duality as Creator and creature becomes merged in a highest unity as Being. Consequently, a conception really opposed to pantheism must necessarily refuse to admit any such ratio as this, – any such external ratio, – so to speak, between them; must deny that each term exists only by virtue of the equation to which it belongs; the Creator must be the all, and the act by which the creature is set over against him has its motive within the creative circumference. The act must therefore necessarily contain an arbitrary and magical element – that is, if I attach the right meaning to those words – undetermined by anything external to the agent. Of course, it is impossible to imagine the *way* of creation, but wherever from an absolute first a second appears, *there* it must be; – and it must be magical, for if in the second there be anything coequal or coeval with the first, it becomes pantheism.²⁸

Burke übersetzt die Unmöglichkeit, den *Weg* der Schöpfung nachzuvollziehen in die Unmöglichkeit, den Schöpfungsakt in konkrete, operationale Begriffe aufzulösen.²⁹ Es gibt, paradox formuliert, keine Methode, die Methode der

²⁶ Ebd., S. 61.

²⁷ Ebd., S. 108.

²⁸ James, zitiert nach Burke, *A Grammar of Motives*, S. 62.

²⁹ Vgl. ebd., S. 63.

Schöpfung zu bestimmen. (Zuvor hatte Burke darauf hingewiesen, dass im griechischen Wort ‚met-hodos‘ ‚hodos‘ = ‚Weg‘ steckt.)³⁰ Er weist außerdem darauf hin, dass James ‚first‘ und ‚second‘ nicht temporal oder historisch, sondern logisch versteht, und dass er selbst sich genau dies bei der Analyse des Paradigmas zunutze machen wolle, das der Schöpfungsakt darstellt.³¹ Magisch ist dieser Akt vor allem aus einem ‚Grund‘: „[...] God made *everything* out of *nothing*.“³² Dem Menschen ist das nicht möglich, er kann keine ‚creatio ex nihilo‘ vollbringen. „This enables us to equate magic with novelty“,³³ folgert Burke, der außerdem, in der Konsequenz seiner eigenen Argumentation, anmerkt, dass man sich den Schöpfungsakt nicht als Bewegung denken dürfe, da Bewegung erst mit der Welt in Aktion trete. Sie ist aus Gottes Sicht kein Produktionsmittel, sondern ein Produkt des Schöpfungsaktes. „‚True‘ magic is an aspect not of motion but of *action*.“³⁴

Diesem magischen Handlungsbegriff setzt Burke die Erfahrung entgegen, die Sprichwörter wie ‚l’appétit vient en mangeant‘ oder ‚Übung macht den Meister‘ zum Ausdruck bringen. Sie heben darauf ab, dass eine Fähigkeit oder Gewohnheit durch praktische Akte hervorgebracht wird, bei denen das eine zum anderen führt.³⁵ Über die Methode, die bei der Schöpfung angewandt wurde, können Menschen schlechterdings nichts wissen und nichts sagen. Sie verfügen über keinen operationalen Begriff. Davon, dass der Appetit beim Essen kommt und Übung den Meister macht, können sie sich jedoch durch Erfahrung überzeugen, was die Voraussetzung für ein pragmatisches Verständnis dieser Vorgänge ist.

Schließlich weist Burke darauf hin, dass man nicht nur keine Kenntnis von Gottes Methode, sondern auch keine Vorstellung von den Motiven hat, die der Schöpfung zugrunde lagen. Man kennt weder den Weg noch die Ausgangslage und kann daher unmöglich sagen, warum und wie Gott vom Nichts zur Welt gelangt ist. So schwer es dem Menschen fällt, sich vorzustellen, dass es für die Schöpfung keinen Grund gibt – er kann ihn nicht angeben und sich deshalb auch kein richtiges Bild von ihrem Ablauf machen. Ohne Grund und Weg bleibt der Schöpfungsakt für den Menschen inkommensurabel. Burke gibt dieser negativen Erkenntnis eine spezifische Wendung, wenn er konstatiert: „The concept of God as an agent doesn’t quite satisfy the dramatic necessities, for an agent, like an act, must be placed in some scene.“³⁶ Das ist der springende Punkt: Gott handelt weder aus einer Szene heraus noch in einer Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit; sein Akt entzieht sich jeder menschlichen Wahrnehmung, Vorstellung und logischen Interpretation. Es gibt keine Antwort auf die Frage: „When he acts, in what scene does he act?“³⁷

³⁰ Vgl. ebd., S. 15.

³¹ Vgl. ebd., S. 64.

³² Ebd., S. 65.

³³ Vgl. ebd., S. 66.

³⁴ Ebd., S. 66.

³⁵ Vgl. ebd., S. 67.

³⁶ Ebd., S. 70.

³⁷ Ebd., S. 71.

Umgekehrt gilt, dass die Szenen der Lebenswelt prinzipiell einer Beobachtung und Beschreibung zugänglich sind. Menschliches Handeln lässt sich im Gegensatz zum göttlichen Schöpfungsakt szenopragmatisch erfassen, anhand von Motiven deuten und nach Maßgabe der Zweck-Mittel-Relation bewerten, weil es *nicht* magisch, sondern methodisch ist bzw. methodologisch rekonstruiert werden kann. Es gibt stets einen *Weg*, der durch Handlungen zurückgelegt wird, die sich allerdings nicht in Bewegungen erschöpfen, und es gibt für diese Handlungen auch Gründe, die *ad hoc* unbekannt oder unverständlich sein mögen, für die es also bis auf Weiteres keine schlüssige Ableitung (Deduktion) gibt, die früher oder später aber doch zu erfassen sind, indem man Rückschlüsse aus vergleichbaren Fällen zieht (Induktion) oder eine Regel aufstellt und probeweise auf den fraglichen Fall anwendet (Abduktion). Ausgangspunkt ist jeweils die genaue Beobachtung der Szene – eine Beobachtung, die sich an Burkes Frage-Set orientieren kann und so in eine Faktorenanalyse übergeht, die sich an die fünf Grundbegriffe hält: ‚scene‘, ‚act‘, ‚agent‘, ‚agency‘ und ‚purpose‘.

Der Schlüsselbegriff der ‚agency‘ lässt sich im Deutschen mit ‚Handlungsfähigkeit‘ oder auch mit ‚Handlungsmächtigkeit‘ wiedergeben – etwa so wie ‚literacy‘ die Fähigkeit meint, Texte sinnvoll zu deuten, gegebenenfalls selbst zu verfassen und sich dergestalt eine diskursive Wirkmächtigkeit zu verschaffen. Für Burke hängt diese Handlungsmächtigkeit stets damit zusammen, dass man über eine Methode verfügt, denn sie ist es, die den Menschen befähigt, zweckgemäß zu handeln. Rückt man die Handlungsfähigkeit oder -mächtigkeit des Menschen in eine Vergleichsrelation mit der ‚agency‘ des Schöpfers, wird der Gesichtspunkt der ‚circumference‘ relevant, den James geltend gemacht hatte. Burke nimmt auch diesen Gesichtspunkt auf, wobei er die Beziehung, die zwischen Szene und Akt besteht, von der Beziehung abhebt, die zwischen Szene und Agent besteht:

The word [‘circumference’] reminds us that, when ‚defining by location‘, one may place the object of one’s definition in contexts of varying scope. And our remarks on the scene-act ratio, for instance, suggest that the choice of circumference for the scene in terms of which a given act is to be located will have a corresponding effect upon the interpretation of the act itself. Similarly, the logic of the scene-agent ratio will figure in our definition of the individual, insofar as principles of dramatic consistency are maintained.³⁸

Zur Debatte steht also die Differenz von Anthropologie und Theologie in Bezug auf die beiden komplementären Rationalitäten, die sich aus der Beziehung von Szene und Akt sowie Szene und Agent ergeben. Einerseits eröffnet und begrenzt eine Szene den Spielraum menschlicher Handlungen; andererseits besitzt der Mensch das Vermögen, Szenen herzustellen oder dergestalt umzugestalten und auszulegen, dass seine ‚agency‘ eine Umfangerweiterung erfährt. Man muss die Grundbegriffe von Burkes Dramaturgie also in ein dynamisches Verhältnis rücken und im Auge behalten, dass sie weder für sich noch im Zusammenhang

³⁸ Ebd., S. 77.

betrachtet feststehende, statische Größen darstellen. Eine Szene kann sich durch die Definition der Situation, durch die (Inter-)Aktion, durch die Besetzung der Agenten-Rolle, durch die Methode der Handlung oder dadurch ändern, dass sie mit einem anderen Zweck in Verbindung gebracht wird.

Damit zeichnet sich ab, wie Burkes Dramaturgie der Lebenswelt mit Erving Goffmans *Frame Analysis, An Essay on the Organization of Experience* (1974), der Modularität von Verständnisrahmen und dem empirischen Befund verbunden werden kann, dass alle Menschen auch im Alltag Theater spielen.³⁹ Eine weitere Verbindung ergibt sich zur Pragmatischen Maxime, die szenespezifisch mit der Devise des Symbolischen Interaktionismus vermittelt werden kann: ‚to take the role of the other‘.⁴⁰ Denn ohne Rücksicht auf die Motive und Intentionen, die Methode und die Sicht des Anderen, deren Nachvollzug wiederum eine perspektivische und empathische Mimesis erfordert, ist in vielen Fällen weder der Spielraum der eigenen Handlungen noch die Folge der Interaktion mit dem anderen abzuschätzen. Burke selbst geht weder auf die Pragmatische Maxime noch auf die Devise des Symbolischen Interaktionismus ein. Sein Hauptinteresse gilt der Philosophie-Geschichte, die er mit Hilfe seiner Grundbegriffe einer aufschlussreichen Re-Lektüre unterzieht.

For the featuring of *scene*, the corresponding philosophic terminology is *materialism*.

For the featuring of *agent*, the corresponding philosophic terminology is *idealism*.

For the featuring of *agency*, the corresponding philosophic terminology is *pragmatism*.

For the featuring of *purpose*, the corresponding philosophic terminology is *mysticism*.

For the featuring of *act*, the corresponding philosophic terminology is *realism*.

Nominalism and *rationalism* increase the kinds of terminology to seven. But since we have used up all our terms, we must account for them indirectly.⁴¹

³⁹ Vgl. das Kapitel ‚Der Theaterrahmen‘ in: Goffman, *Rahmen-Analyse*, S. 143-175.

⁴⁰ Vgl. George H. Mead: *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Mit einer Einleitung herausgegeben von Charles W. Morris. Aus dem Amerikanischen von Ulf Pacher. Frankfurt am Main 1993.

⁴¹ Burke, *A Grammar of Motives*, S. 128 f.

6. Szene und Chronotopos

Die ausführliche Explikation dieser Abbraviatur kann man in *A Grammar of Motives* nachlesen. Sie ist für eine Skizze der Szenopragsmatik nur von nachgeordneter Bedeutung. Vorrangig ist hingegen die Klärung der Frage, wie die einzelnen Szenen, die man einer Faktorenanalyse unterziehen kann, mit dem Raumzeitgefüge der Lebenswelt und den Medien zusammenhängen, die sich ihrer Komplexität dramaturgisch annehmen. Zu seinem Gebrauch des Wortes ‚Szene‘ führt Burke in *A Grammar of Motives* aus:

Using ‚scene‘ in the sense of setting, or background, and ‚act‘ in the sense of action, one could say ‚the scene contains the act.‘ And using ‚agents‘ in the sense of actors, or actors, one could say that ‚the scene contains the agents.‘⁴²

Unter dem Gesichtspunkt der Dramaturgie bietet es sich an, diese Auffassung auf das Szenen übergreifende Konzept des Chronotopos zu beziehen, das Michail M. Bachtin (1895-1975) aus der Naturwissenschaft entlehnt und für die Untersuchung narrativer Texte fruchtbar gemacht hat. Die Kurzfassung dieses Konzepts lautet in Zitaten: „Im Chronotopos werden die Knoten des Sujets geschürzt und gelöst.“⁴³ „In der Literatur ist der Chronotopos für das Genre von grundlegender Bedeutung.“⁴⁴ „Als Form-Inhalt-Kategorie bestimmt der Chronotopos (in beträchtlichem Maße) auch das Bild des Menschen in der Literatur; dieses Bild ist in seinem Wesen immer chronotopisch.“⁴⁵ Das heißt: Das Raum-Zeit-Gefüge bestimmt, was zum Gegenstand von Erzählungen werden kann und wie sich die Gegenstände behandeln respektive verhandeln lassen, wobei die einzelnen Varianten im Zusammenspiel mit anthropologischen Präsuppositionen zur Konstitution diverser Genres der Erzählkunst beitragen.

In diesem Sinne stellt zum Beispiel das ‚locked room-puzzle‘ die Voraussetzung der klassischen Detektivgeschichte dar, in der Figuren wie Auguste Dupin, Sherlock Holmes, Hercule Poirot oder Miss Marple das Rätsel durch Ermittlungen (Handlungen) löst und die beiden Fragen ‚how could it happen?‘ und ‚who dunit?‘ beantwortet. Den Hintergrund, das ‚setting‘, bildet in diesem Genre eine Gesellschaftsformation, in der Privatgemächer und intime Orte eine konstitutive Rolle spielen. Sie erlauben es nämlich, sich – im doppelten Sinn des Wortes – der Öffentlichkeit zu ‚verschließen‘ und (relativ) unbeobachtet von dieser Öffentlichkeit zu handeln. In sich abgeriegelte, von innen verschließbare Räume gehören im ausgehenden 19. Jahrhundert zur Struktur der Lebenswelt. Ihre Basisdifferenz – die Unterscheidung von publik und non-publik – spiegelt

⁴² Ebd., S. 3.

⁴³ Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen vom Michael Dewey. Frankfurt am Main 1989, S. 200.

⁴⁴ Ebd., S. 8.

⁴⁵ Ebd., S. 8

sich in der gesamten symbolischen Ordnung der bürgerlichen Kultur wider und bestimmt auch die vorherrschende Auffassung davon, was Kunst darf und nicht darf.

So gilt die Beschäftigung mit Kunst, Musik und Literatur als eine Privatangelegenheit, der das Tagebuch als höchst persönliches Reflexionsmedium entspricht; Theateraufführungen hingegen sind ebenso wie Ausstellungen öffentliche Spektakel. Zum Skandal wird folgerichtig die Darstellung des Privaten und Intimen auf der Bühne der Öffentlichkeit, da dadurch ‚Obszönitäten‘ zur Anschauung gelangen. Das ‚Obszöne‘ ist nämlich genau das, was nicht Gegenstand einer ‚Szene gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ werden darf. Wird es dennoch gemalt und ausgestellt oder gar dramatisch ausagiert, findet im Ansatz eine Verschiebung – wenn nicht gar: Aufhebung – der Basisdifferenz statt. Die künstlerische Avantgarde, die diese Bewegung durch inszenierte Skandale forciert, greift also in die symbolische Ordnung der Lebenswelt und in die kulturelle Praxis ein und verändert im Erfolgsfall die gesamte Szenerie.

Es liegt daher nahe, das Raumzeitgefüge des Chronotopos, insofern der Chronotopos eine Kategorie der Makroebene darstellt, in einzelne Szenen zu zerlegen, bei der Analyse der Mikroebene aber nicht zu vergessen, in welchem Verweisungszusammenhang jede einzelne Szene steht: der Tatort in der klassischen Detektivgeschichte, das Kammerspiel der erotischen Verstrickungen in der frivolen Gesellschaftskomödie usw. Was nun die beiden Verhältnismäßigkeiten der Szene-Akt-Beziehung und der Szene-Akteur-Beziehung betrifft, so argumentiert Burke analog zu Bachtin, wenn er über die erste Beziehung sagt:

One could not deduce the details of the action from the details of the setting, but one could deduce the quality of the action from the quality of the setting.⁴⁶

Spielt sich die Mordszene in einem von innen verriegelten Raum ab, liegt nicht nur der Blick durch das Schlüsselloch nahe. Vorgezeichnet ist mit diesem Tatort auch das Szenario der Ermittlung und damit der weitere Verlauf der Detektivgeschichte. Damit sich die beiden Fragen nach dem Tathergang und dem Täter beantworten lassen (wobei die Motivforschung von zentraler Bedeutung ist), muss ein Rätsel („puzzle“) methodisch und nicht etwa magisch gelöst werden. Zum Kontext des ‚settings‘ gehört mithin auch das Indizienparadigma, das mit den Konjunkturalwissenschaften im Zuge des 19. Jahrhunderts aufkommt und eng mit der Abgrenzung der Retroduktion und der Abduktion von den beiden anderen Schlussverfahren der Induktion und Deduktion zusammenhängt. Zudem weist das ‚setting‘ soziale Implikationen auf, die dramaturgische Funktionen besitzen: der Ermittler darf nicht zum Kreis der Verdächtigen gehören und ist in der Regel auch kein vollwertiges Mitglied der herrschenden Klasse, der die Verdächtigen angehören oder – wie die Dienstboden – komplementär zugeordnet sind. Der Ermittler muss die Szene – den Tatort wie den Kreis der Verdächtigen – von außen beobachten und sich doch in die Psyche des Täters

⁴⁶ Burke, *A Grammar of Motives*, S. 7.

versetzen, indem er den Tathergang rekonstruiert und dabei, imaginär, die Rolle des anderen, des Schuldigen, übernimmt.

Auf die chronotopische Dimension des ‚setting‘ geht Burke – selbstverständlich ohne Bachtins Begriff zu gebrauchen – ein, als er eine Stelle aus Carlyles *Heroes and Hero-Worship* (1841) folgendermaßen kommentiert: „The correlation between the quality of the country and the quality of its inhabitants is here presented in quite secular terms“. ⁴⁷ Liest man die Stelle nach, ⁴⁸ wird ein Problem deutlich, nämlich das Problem der Naturalisierung. Carlyle schließt aus dem Charakter der Landschaft auf den Charakter des Volkes, und Burke sagt denn auch, indem er die deutschen Begriffe verwendet, dass es bei der Beziehung von Szene und Akteur um den „Einklang zwischen Innen- und Außenwelt“ ginge. ⁴⁹ Heutzutage wirkt eine solche Bemerkung fragwürdig, weil sie, scheinbar umstandslos, ‚setting‘ und ‚character‘ harmonisiert und als Naturanlage des Akteurs ausgibt, was doch nur kulturell anerzogen und erlernt sein kann. Wird das heuristische Prinzip – „the scene-act ratio either calls for acts in keeping with scenes or scenes in keeping with acts – and similarly with the scene-agent-ratio“ –, ⁵⁰ entsprechend geläutert, mit einer Achtsamkeit für Diastasen befolgt, ist davon auszugehen, dass sich Akt oder Agent nicht im Einklang mit ihrer Umgebung befinden und ihre Gemütsverfassung nicht den Umständen entspricht. Das ist insbesondere dann der Fall, wenn die Szene in die symbolische Ordnung einer fremden Kultur eingebettet ist und der Agent nicht zu der Gesellschaft gehört, die sich mit dieser Kultur identifiziert.

Deutlich wird hier, warum und inwiefern das dramaturgische Modell von Burke einer Revision im Lichte inter- und transkultureller Erfahrungen unterzogen werden muss. Das Gleiche gilt für die Vorstellung, die es vom Körper enthält. „Dramatistically‘, the basic unit of action would be defined as ‚the human body in conscious or purposive motion““. ⁵¹ Hier kann eine Anleihe bei der Phänomenologie weiterhelfen. Bernhard Waldenfels hat im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty eine elementare Unterscheidung getroffen. *Einerseits hat der Mensch einen Körper*, über den er in gewisser Weise verfügen, den er steuern und einsetzen, also wie ein Instrument verwenden kann – *andererseits ist der Mensch ein Leib* und diesem unterworfen, hingegeben, ja ausgeliefert, so dass er mitunter an diesem Leib zu leiden hat. ⁵² Dieses Pathos wird dadurch

⁴⁷ Ebd., S. 8.

⁴⁸ Die Carlyle-Stelle lautet: „These Arabs Mohammed was born among are certainly a notable people. Their country is itself notable; the fit habitation for such a race. Savane inaccessible rock-mountains, great grim deserts, alternating with beautiful strips of verdure; wherever water is, there is greenness beauty; odoriferous balm-shrubs, date-trees, frankincense-trees. Consider that wide horizon of sand, empty, silent, like a sand-sea, dividing habitable place from habitable place. You are all alone there, left alone with the universe; by day a fierce sun blazing down on it with intolerable radiance; by night the great deep heaven with its stars. Such a country is fit for a swift-handed, deep-hearted race of men“ (zit. n. Burke, *A Grammar of Motives*, S. 7 f.).

⁴⁹ Ebd., S. 9.

⁵⁰ Ebd., S. 9.

⁵¹ Ebd., S. 14.

⁵² Vgl. u.a. Bernhard Waldenfels, *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2015, S. 247.

verstärkt, dass der Leib mit seiner Sinnlichkeit ein unhintergebares Medium darstellt, die Basis-Schnittstelle zur Welt sozusagen, so dass sich die Bruchlinie der Erfahrung, die zwischen Körper-Haben und Leib-Sein verläuft, praktisch in alle Beziehungen ‚einschreibt‘. Das eröffnet zwar die Möglichkeit, sich das gesamte menschliche Dasein, einer Nietzsche-Metapher zufolge, ‚am Leitfaden des Leibes‘ auszulegen,⁵³ führt aber auch dazu, dass der Mensch bei dieser Auslegung beständig auf Grenzen und Unmöglichkeiten stößt, die zugleich innerhalb seiner selbst, zwischen Ego und Alter sowie zwischen Subjekt und Objekt liegen. Dinge haben Körper, aber keinen Leib, durch den sie affektiv auf ihre Umwelt bezogen sind; Bezugspersonen sind affizierbar, stecken aber in einem anderen Körper als dem eigenen, so dass ihre Affektion für den Beobachter selbst nicht leiblich zu spüren ist usw. Auf allen Ebenen der Interaktion und Reflexion, des Handelns und des Erlebens zeichnen sich daher Bruchlinien der Erfahrung ab, die Zweideutigkeiten mit sich bringen. Ist der andere affiziert oder nicht, spürt alter was ego spürt, ist das eigene Tun und Lassen Ausdruck von Kraft und souveräner Handlungsmacht oder handelt man nur als Agent einer höheren Gewalt?

Burke spricht einige dieser Zweideutigkeiten mit den Komplementärbegriffen ‚poiema‘ und ‚pathema‘ an, die mit ‚Tun‘ und ‚Lassen‘ nur unzureichend erfasst werden. Zum ‚Erleiden‘ kann auch das ‚Bewusstsein‘, das ‚Wissen um‘ gehören; das ‚Tun‘ kann neben dem ‚Erzeugen‘, ‚Herstellen‘ und ‚Machen‘ auch ein ‚Zulassen‘, ein ‚Gewähren- und ‚Geschehen-Lassen‘ sein.⁵⁴ Zweideutigkeiten dieser Art wurden bereits in der antiken Tragödie eindrucksvoll in Szene gesetzt. Die Szenenfolge, die Aristoteles (384-322 v. Chr.) in seiner *Poetik* als ein kausales Geschehen bestimmt, aus dem sich Schlussfolgerungen für die Lebenswelt der Zuschauer ableiten lassen, wird gerade dadurch zu einem Erkenntnismedium und Handlungsmodell, dass sie die Bruchlinien der Erfahrung vor Augen führt und offenbart, wie gute Absichten eine verhängnisvolle Verwicklung heraufbeschwören. Eng verbunden mit dem Wechselspiel von ‚poiema‘ und ‚pathema‘ respektive Mythos, Peripetie und Anagnorisis ist ein Gedanke, den Burke ebenfalls bei Aristoteles entdeckt und mit einer spezifischen Empfindungsqualität versehen hat:

All human happiness or misery takes the form of action; the end for which we live is a certain kind of activity, not a quality. Character gives us qualities, but it is in our actions – what we do – that we are happy or the reverse.⁵⁵

Folgt man dieser Auffassung, kommt der Faktorenanalyse, die den Beobachter über Motive und Intentionen aufklärt, eine eminente, ethische Bedeutung zu, deren Kehrseite intentionalistische Fehlschlüsse sind. Man vermutet dann auch dort eine (böse) Absicht, wo keine am Werk ist und befördert das eigene Unglück, indem man es dem Vorsatz der anderen zuschreibt. Näher zu untersuchen

⁵³ Vgl. Stephan Grätzel, *Die philosophische Entdeckung des Leibes*. Wiesbaden/Stuttgart 1989.

⁵⁴ Vgl. Burke, *A Grammar of Motives*, S. 41.

⁵⁵ Vgl. ebd., S. 230.

bleibt, wie die Faktorenanalyse mit der empathische Mimesis zusammenhängt, die jede perspektivische Mimesis auslöst, solange keine Empathieblockade willentlich ausgeübt wird.⁵⁶ Denn gerade die empathische Mimesis ist von zentraler Bedeutung für die soziale Integration von Szenen. Sie führt nämlich dazu, dass der Beobachter alle menschlichen Agenten als Seinesgleichen auffasst und dadurch in die Lage versetzt wird, Rückschlüsse von seinen eigenen Empfindungen auf die der anderen vorzunehmen, obwohl er keinen leiblichen Zugang zur Empfindungsweise der anderen hat. Diese Prädisposition zur empathischen Mimesis lässt sich phänomenologisch auch als ‚Responsivität‘ in dem von Waldenfels dargelegten Sinn begreifen.⁵⁷ Aus semiologischer Sicht geht es dabei um die Funktion der emotional-immediaten Interpretanten, insbesondere darum, wie sie die dynamisch-energetischen Interpretanten, also den weiteren Verlauf der Vorstellungsbildung, mit einer Empfindungsqualität grundieren, die im Wesentlichen das Produkt aus der Gemütsverfassung des Beobachters und der Atmosphäre darstellt, die er szenespezifisch wahrnimmt. Zerlegen lässt sich dieses Produkt dann wiederum in einen Bedeutungsgehalt und in eine Verlaufsgestalt, denn „[...] the act-agent ration more strongly suggests a temporal or sequential relationship than a purely positional or geometric one.“⁵⁸

Es ist zwar möglich, Akte und Agenten in einer Szene zu verorten, der Beobachtung sind Akt und Agent aber nur in ihrer Dynamik, inmitten eines Geschehens, zugänglich, das in aller Regel über die Szene hinausweist. Weder der Akt noch der Agent gehen hinsichtlich ihrer Bedeutung in der Szene auf, die ihrerseits als Teil eines umfassenderen Geschehens, also chronotopologisch, begriffen werden muss. Obwohl sich jede Szene, wie an Filmen deutlich wird, aus ‚Momentaufnahmen‘ zusammensetzt, übersteigt der Bedeutungsgehalt der Verlaufsgestalt die Summe der Teile, also der einzelnen Momentaufnahmen. Der Grund dafür ist der Bezug auf die Drehbücher und Verständnisrahmen, den ein Beobachter herstellen muss, um sich die Intentionen, Motive und Ziele der Handelnden zu erschließen. Von daher wird noch einmal verständlich, warum Burke die Reduktion von Handlungen auf (sichtbare) Bewegungen ablehnt. Der Film ist auch in dieser Hinsicht aufschlussreich. Wäre er nur eine Aneinanderreihung von Bewegungsbildern, könnte er die umfangreiche kulturelle Sinnproduktion, die ihm geschuldet ist, kaum leisten. Zu dieser aber wird die Projektion der Bilder durch die konjekturalen Auffassungsakte der Zuschauer, die das Sicht- und Beobachtbare, also die einzelnen *takes*, mit *scripts* und *frames* ‚versehen‘, mithin szenografisch auffassen und so den Zweck der Montage bestimmter Kameraperspektiven, Lichtverhältnisse, Drehorte, Mienen, Gesten usw. – kurz: der Inszenierung – realisieren.

Man kann aus den Seitenblicken auf die Erzählkunst, das Schauspiel und den Film einen wichtigen Schluss ziehen: Um von jener Dramaturgie der Lebenswelt, die auf einer Grammatik der Motive beruht und eine Faktorenanalyse menschlicher Handlungen erlaubt, zu der Semantik und Pragmatik zu gelangen, ohne die

⁵⁶ Vgl. Fritz Breithaupt, *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main 2009, S. 9.

⁵⁷ Vgl. Bernhard Waldenfels, *Antwortregister*. Frankfurt am Main 1994.

⁵⁸ Burke, *A Grammar of Motives*, S. 16.

keine Kultursemiotik auskommen kann, ist es offenbar notwendig, die ‚agency‘ der Konjektur hervorzuheben und als die Macht auszuzeichnen, die den Beobachter befähigt, Szenen sinnvoll zu verknüpfen, Querbezüge zu entdecken und dank dieser Querbezüge in ein und denselben Verständnisrahmen einzufassen. Eine solche Konjektur unterscheidet sich von den eigentlichen Beobachtungsakten der Observation dadurch, dass sie Schlussfolgerungen (Inferenzen) involviert, die auf die Gedächtnisbildung, das Vorstellungsvermögen und die Schemata angewiesen sind, die Produkte der Einbildungskraft sein müssen, da sie der Szene selbst nicht zu entnehmen sind und folglich auch nicht ‚in die Sinne fallen‘. In den Fokus der Aufmerksamkeit rückt damit die Differenz von Perzeption und Apperzeption, von Wahrnehmung und Auffassung, Anschauung und Begriff, Repräsentamen und Interpretant. Diese Differenz ist aber nichts anderes als jene, die zwischen Szene und Szenografie, *inter-action* auf der einen Seite sowie *frame* und *script* auf der anderen Seite respektive Empirie und mentaler Enzyklopädie besteht. So gesehen, hängt die Deutung einer Szene wesentlich von dem Vergleich zwischen dem virtuellen Text der Szenografie, der ein Kondensat von Geschichten respektive Erfahrungen darstellt, und der tatsächlich beobachteten Ereignisfolge ab. Was geschieht, wird an dem Spielraum der Handlung gemessen, der szenografisch vorgezeichnet ist, i.e. an den Optionen, die sich den Agenten bieten und den Motiven, die der Wahl zwischen verschiedenen Optionen entsprechen.

7. Eine kurze Zwischenbilanz

‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ fungieren als Lern- und Entwicklungsmedien des zwischenmenschlichen Zeichenverkehrs. Mit der Fähigkeit, eine perspektivische und empathische Mimesis zu vollziehen, wird die Fähigkeit erworben, sowohl auf die Gegenstände als auch auf die Partner der sozialen Interaktion Bezug zu nehmen. Diese Fähigkeit ist grundlegend für die alltägliche face to face-Kommunikation, aber auch für die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit, die durch technische Medien unterstützt wird. Prinzipiell können alle Szenen einer Faktorenanalyse unterzogen werden, die (mutmaßlich) Aufschluss über die Motive und Intentionen der beteiligten Personen liefert. Die Befolgung der Pragmatischen Maxime dient komplementär dazu, die Bedeutung einer Szene anhand der Folgen abzuschätzen, die mit den einzelnen Handlungsoptionen verbunden sind. Im Wechselspiel mit den Erfahrungen, die ein Individuum in der Lebenswelt macht, bildet sich eine Realenzyklopädie, die wesentlich aus anthropologischen Präsuppositionen und Szenografien besteht. Die einzelnen Verständnisrahmen sorgen für eine rasche Erfassung der Lebenswelt, die ebenso wie die Kultur einen szenischen Zuschnitt aufweist; Drehbücher dienen vor allem der Verhaltenskoordination. Bereichsspezifisch sortiert, erlauben es die *frames* und *scripts*, menschliche Handlungen chronotopologisch und dramaturgisch zu gliedern. Diese Gliederung wird mit Blick auf die daraus resultierenden Verhaltensstile in den verschiedenen Genres der Erzähl- und Bühnenkunst

reflektiert. Gesteigert wird durch diese literarischen Medien die Beobachtungsleistung des sozialen Systems, letztlich also die Fähigkeit des Einzelnen, größere Zusammenhänge, Sachverhalte und Ereignisfolgen szenopragsmatisch zu erfassen und so den Umfang der eigenen Realenzyklopädie zu erweitern. Sieht man im Erwerb der Fähigkeit zur perspektivischen und empathischen Mimesis die Bedingung der Möglichkeit, sich semiotisch *und* sozial zur Mit- und Umwelt zu verhalten, ist es notwendig, Zeichen und Medien einer funktionalen Differenzierung zu unterziehen. Einerseits erzeugen nämlich auch Medien ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘, andererseits koppeln sie die sinnliche Wahrnehmung dieser Szenen häufig von dem Chronotopos ab, der auf den menschlichen Leib konvergiert. Das ist paradox, ist der Leib doch das Organ der sinnlichen Wahrnehmung.

8. Die ‚Kraft‘ der Medien

Medien wie das Internet und Mediengeräte wie das Smart Phone sind heute allgegenwärtig. Sie bestimmen die soziale Interaktion in einem Ausmaß, dass ihr Nicht-Gebrauch – etwa während eines Sinfoniekonzertes – eigens geregelt werden muss. Im Übrigen ist die so genannte Netzwerk-Gesellschaft ständig ‚online‘. Ihre Mitglieder müssen jederzeit erreichbar und verfügbar sein. Tatsächlich gibt es kaum noch Orte, an denen man nicht mit anderen vernetzt und insofern – auch ohne Überwachungskameras – einem Monitoring ausgeliefert ist, dem un/freiwillig das permanente ‚Posten‘ von ‚Selfies‘ in allen möglichen und unmöglichen Posen entspricht. Die sozialen Medien der Netzwerk-Gesellschaft haben die Distinktion, die noch in der Fernseh-Gesellschaft zwischen denen, die im Rampenlicht der Öffentlichkeit standen, und jenen, die ihnen bei ihren Auftritten aus dem Halbdunkel der Wohnzimmer zusahen, weitgehend aufgehoben und eine hybride Sphäre der wechselseitigen Dauer-Beobachtung und Verhaltenskoordination geschaffen, die weder mit dem Begriff der Privatheit noch mit dem der Publizität angemessen erfasst wird.

Im Rückblick gewinnt man den Eindruck, dass die Lebenswelt des ausgehenden 19. Jahrhunderts, die im ‚locked room puzzle‘ einen emblematischen Ausdruck gefunden hatte, zunächst durch die Fernseh-Gesellschaft, die im 20. Jahrhundert entstand, und nun, im 21. Jahrhundert, durch die Sozialen Medien erneut einem Strukturwandel unterzogen wurde, der dazu führt, dass Szenen, die traditionell getrennt voneinander ausagiert wurden und auch nicht im Fokus einer gemeinsamen Aufmerksamkeit standen, in einem Display zusammengefügt werden. Es lohnt sich, diesem Strukturwandel anhand einiger Schlüsselwerke der Medienwissenschaft nachzugehen.

Vorausgeschickt sei, wie man die Idee der Szenografie einsetzen kann, um Zeichen und Medien voneinander abzugrenzen, obwohl Zeichen wie Medien ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ aufspannen und eine perspektivisch-empathische Mimesis evozieren. Während Zeichen gerade nicht die Verständnisrahmen und Drehbücher determinieren, auf die ein Interpret im Verlauf seiner

Deutung rekurriert, zeichnen sich Medien durch die Kraft der Formatierung, also dadurch aus, dass sie die Nutzer mit *frames* und *scripts* versorgen, die vergleichsweise wenig Spielraum für abweichendes Denken und Verhalten lassen. Medien sind, anders gesagt, bestrebt, die dynamisch-energetischen Interpretanten, die sich kaum steuern lassen, zu überbrücken und einige, wenige logische Interpretanten mit den emotional-immediaten kurzzuschließen, die sie unaufhörlich stimulieren. Darin liegt ihre Kraft und Macht – aber offenbar auch das Risiko, das Medien für die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit darstellen. Dass dieses Risiko in den Medien selbst kaum reflektiert wird und stattdessen ein Kult mit der Chance auf Information, Kommunikation und (virtuelle) *communitas* getrieben wird, die sie bieten, ist offensichtlich, wenn man die Medien dialektisch betrachtet.

Das hat, wie kein anderer vor ihm, Marshall McLuhan (1911-1980) getan. Er sah, dass jede mediale Erweiterung der menschlichen Sinnes- und Bewegungsorgane auch eine Amputation mit sich führt und dass der eigentliche Inhalt einer technischen Innovation die Form ist, die sie der Wahrnehmung verleiht. In seinem Hauptwerk *Understanding Media* (1964) brachte McLuhan diese Erkenntnis auf die oft missverstandene Formel, die ihn berühmt und berüchtigt gemacht hat: „The medium is the message“.⁵⁹ Im Grunde wollte er damit sagen, dass Medien äußerst wirksame Metaphern sind, weil sie Bedeutungen und Verhaltensweisen von einem Bereich der Lebenswelt in einen anderen übertragen, diesen dadurch umgestalten, und das neue, Unbekannte in eine heuristische Perspektive rücken. Ein Anschauungsbeispiel kann helfen, diesen Gedanken besser zu verstehen: Als man die Gebäude, in denen elektrische Schatten über die Leinwand huschen, ‚Lichtspieltheater‘ nannte, also in der Pionierphase der Kinetographie, wurde mit dieser Metapher ein semantisches Differential etabliert. Die Bezeichnung hebt das noch kaum Bekannte am Film, der eben nur ein Licht- und kein Körperspiel ist, hervor und koppelt es an den bewährten Verständnisrahmen des Theaters, den jedermann und jede Frau kennt. Die Metapher trägt der historischen Tatsache Rechnung, dass der Inhalt der meisten Filme damals ein Bühnenstück war, sie lässt aber zugleich durchblicken, das eigentlich Neue sei gar nicht der Inhalt, sondern die Form der Darbietung, die sich nachhaltig von der Form der Darbietung unterscheidet, die den Zuschauern im Theater geboten wird. Wenn man sich in diesem Sinne das Neue an der Film-Vorführung durch einen Vergleich mit der Dramen-Aufführung klar macht, wird das Theater zum Modell des Kinos, das heißt: Man macht sich die Eigenart des einen Mediums anhand der Bezugspunkte klar, die das andere in einer bestimmten Weise konfiguriert und setzt dabei auf das aufschlussreiche Wechselspiel von Gemeinsamkeiten und Unterschieden.

Medien sind, allgemeiner formuliert, wirksame Metaphern, weil sie Bedeutungen in eine Form bringen, dank der man sie von einem Ort an einen anderen übertragen oder von einer Person an andere selbst dann vermitteln kann, wenn die anderen Personen gar nicht vor Ort sind. Mit diesem Schlüssel in der Hand

⁵⁹ Vgl. Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. „Understanding Media“*. Düsseldorf/Wien 1968, S. 13.

lassen sich viele Entwicklungen verstehen, die medieninduziert sind. Gleichwohl ist damit, genau genommen, noch kein szenopragsmatisches Verständnis der Medienkultur möglich, das erklärt, wie die Bedeutungsübertragung Einfluss auf menschliche Handlungen nimmt. Es ist daher hilfreich, Medien als technische Vorrichtungen zu verstehen, die einen Schall- und/oder Schauraum für Zeichenspiele schaffen – Zeichenspiele, die dann gemeinsam beobachtet, gegebenenfalls wieder aufgeführt und immer wieder von Neuem mit Bedeutung aufgeladen werden können. In diesem Sinne sind Theater wie Kinos Medien; in diesem Sinne sind es auch Fernsprecher und Hörfunkgeräte.

Fünf Jahre nach McLuhans Tod veröffentlichte Joshua Meyrowitz sein Buch *No sense of Place. The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*, das 1987 auf Deutsch unter dem vielsagenden Titel *Die Fernseh-Gesellschaft* erschienen ist. Meyrowitz untersucht in diesem Buch, wie die Fernseh-Gesellschaft, die sich in den 1950er Jahren, beginnend in den USA und dann auf Europa übergreifend, konstituiert hatte, im Verlauf der 1960er und 1970er Jahre neue Verhaltensstile schuf. Dazu führte er die Überlegungen von Marshall McLuhan mit den Überlegungen von Erving Goffman zusammen. „Goffman beschreibt das soziale Verhalten als eine Art Theaterstück auf vielen Bühnen. Jeder von uns spielt unterschiedliche Rollen in unterschiedlichen sozialen Umgebungen und ist dabei abhängig von der Art der Situation, unserer jeweiligen Rolle darin und der Zusammensetzung des Publikums“.⁶⁰ Vordergründig betrachtet, entsteht so ein dramatisches, genau besehen jedoch ein recht statisches Bild der Lebenswelt, denn es sind nach Goffman immer wieder die gleichen stereotypen Rollen, die in den gleichen Standardsituationen eingenommen werden. Meyrowitz merkt daher an: „Das soziale Leben als stabil zu betrachten stimmte jedoch nicht mehr mit den Ereignissen überein. Die Menschen in den späten 60er Jahren ‚spielten‘ immer noch Rollen, aber es waren nicht mehr dieselben Rollen wie vorher“.⁶¹

McLuhan wiederum hatte den Rollenwechsel auf den vermehrten Einsatz der elektronischen Medien zurückgeführt. „Doch *wie* die elektronischen Medien diesen allgemeinen sozialen Wandel hervorbringen, das arbeitete er nicht klar heraus.“⁶² Meyrowitz Erklärung rekurriert auf die Fähigkeit der elektronischen Medien, verschiedene Situationen – man könnte auch sagen: verschiedene Wahrnehmungsszenen und Verhaltensmuster –, die in der traditionellen Gesellschaft noch getrennt waren, zusammenführen:

Wenn verschiedene soziale Situationen miteinander kombiniert werden, kann ein früher angemessenes Verhalten plötzlich unangemessen werden. Wird eine private Situation öffentlich, weil sie mit anderen Situationen vermischt wird, dann muß sich der Verhaltens-

⁶⁰ Joshua Meyrowitz, *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Michaela Huber. Weinheim/Basel 1987, S. 13.

⁶¹ Ebd., S. 14.

⁶² Ebd., S. 14.

stil verändern. Eine Kombination von Situationen verändert das Rollenverhalten und die Struktur sozialer Wirklichkeit.⁶³

Zu den Bedingungen der neuen Verhaltensstile, die durch das Fernsehen befördert wurden, zählte Meyrowitz, „daß die Vorstellungen von Kindheit und Erwachsensein sowie von Männlichkeit und Weiblichkeit verschwimmen und daß die politischen Führer auf das Niveau des Durchschnittsbürgers herabgeholt wurden“.⁶⁴ Was sich ändert, ist aber nicht nur der Umgangstil der Menschen im Alltag, sondern auch der Modus, in dem sich die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit vollzieht. Real ist, zugespitzt formuliert, nur, was auch telegen ist; was im Fernsehen nicht vorkommt, existiert auch nicht.

Die Fernseh-Gesellschaft hat in Europa durch die Einführung der Privatsender Mitte der 1970er Jahre eine nachhaltige Zäsur erfahren, ohne dass sich ihre Prozesslogik wesentlich geändert hätte, obwohl die kulturellen Folgen beträchtlich waren. Diese Prozesslogik ist *mutatis mutandis* auch heute noch, in der Netzwerk-Gesellschaft am Werk. Den Wandel von der Fernseh- zur Netzwerk-Gesellschaft hatte Meyrowitz bereits 1985 abgesehen. Auf den letzten Seiten seines Buches stellt er fest:

Jeder Personalcomputer kann heute in jede Leitung zu einem Zentralcomputer ‚eingespeist‘ oder an jeden anderen Personalcomputer angeschlossen werden – und das allein mit Hilfe des überall verbreiteten Telefonsystems. Der Computer stimuliert die Integration verschiedener Technologien – Fernsehen, Telefon, Audio-, Video-Rekorder, Satelliten und Drucker – in ein großes Informations-Netzwerk. Je mehr Arbeit und Spiel in unserer Gesellschaft ‚informativ‘ statt ‚materiell‘ wird, desto schneller und nachhaltiger werden Unterschiede zwischen ‚Hier‘ und ‚Dort‘ abgebaut, und desto stärker übernehmen wir die Rolle von Jägern und Sammlern im Informationszeitalter.⁶⁵

Meyrowitz Analyse der Prozesslogik, dank der die Fernseh-Gesellschaft neue Verhaltensstile und kulturelle Werte geschaffen hat, ist äußerst aufschlussreich: Sie macht erstens verständlich, wie Medien mit bestehenden Szenen verfahren und ‚Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit‘ erzeugen, indem sie Wahrnehmungsbarrieren niederreißen. Meyrowitz Analyse, die in dieser Hinsicht an McLuhan anschließt, lässt sich zweitens entnehmen, dass es die Form der Medien-Szenen (und nicht so sehr die Thematik der Berichterstattung oder Unterhaltung) ist, auf die es ankommt. Man weiß natürlich auch ohne fernzusehen, dass es das andere Geschlecht gibt, dass Erwachsene Geheimnisse vor Kindern haben und Politiker auch nur Menschen sind. Indem dieses Wissen jedoch immer wieder zu einer Anschauung gelangt, die formatspezifisch mit bestimmten Auffassungsperspektiven und Wert-Akzenten verbunden wird und

⁶³ Ebd., S. 15.

⁶⁴ Ebd., S. 16.

⁶⁵ Ebd., S. 221.

so weit verbreitet ist, dass man ihr in der Lebenswelt, auf dem Gebiet der Anschluss-Kommunikationen, ständig wiederbegegnet, wird die Vorstellungsbildung wie durch Leitplanken auf einige wenige Bahnen gelenkt, so dass – um im Bild zu bleiben – Gehirn-Mulden entstehen, in die das Denken gleichsam automatisch abgleitet. Es verknüpft die telegenen Repräsentationen des eigenen und des anderen Geschlechts, der Erwachsenenwelt und der Politik gewohnheitsmäßig mit bestimmten Verständnisrahmen und Drehbüchern. Die Folge ist eine szenografische Reduktion der Komplexität und Kontingenz, die das menschliche Handeln insgesamt auszeichnet, eine Engführung des Vorstellungsvermögens auf wenige Standardsituationen, denen ein festes Set von stereotypen Bildern und handelsüblichen Auslegungen entspricht.

Zur Dialektik der Medien gehört allerdings drittens, dass sie selbst es sind, die diese bis zur Automatisierung von Wahrnehmung und Schlussfolgerung reichende Gewohnheitsbildung („habit-taking“) turnusmäßig aufbrechen müssen durch die Inszenierung von Aufsehen erregenden Zeichen-Ereignissen, da ansonsten Langeweile eintreten würde und der eine oder andere Nutzer auf den Gedanken verfallen würde, die Dramatik der Lebenswelt könnte spannender als die Medienrealität sein. Zum Zwecke des ‚habit-breaking‘ bedienen sich die Medien im Informations-Sektor jener Ereignisse, die ihrer eigenen Definition zufolge als ‚Sensationen‘ gelten können. In der englischsprachigen Fernseh-Welt werden diese Ereignisse bezeichnenderweise als ‚*breaking news*‘ gehandelt, da sie das laufende Programm, das ja immer auch ein Programm der Verhaltenssteuerung darstellt, *durchbrechen* – wenn auch nur für eine kurze Schockphase, der dann alsbald die Beruhigung der Gemüter durch die Wiederaufnahme des angekündigten, thematisch wie dramaturgisch absehbaren Sendebetriebs folgt. Im Unterhaltungssektor sind es, sofern dieser überhaupt noch getrennt vom Infotainment ausgewiesen und wahrgenommen wird, die ‚Spektakel‘, die der Kunstbetrieb den Massenmedien liefert. Hier wie dort besteht die entscheidende Funktion der Medien in der Ereignisdeutung, also darin, dass dem Publikum, kaum dass emotional-immediate Interpretanten stimuliert wurden, der logische Schluss präsentiert wird, auf den sich Redakteure, Moderatoren und Kommentatoren bereits ohne Zutun und Mitsprache der Rezipienten geeignet haben.

Die Karriere der Sozialen Medien, bei denen es nicht ohne Zutun und Mitsprache der Rezipienten geht, die sich nun als Meinungsproduzenten, Content-Provider und Blogger fühlen dürfen, hat sicher einen Grund in der Krise dieser Prozedur. Ob die Chance, die entsprechende Foren bieten, mit nachhaltigen Effekten für die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit genutzt werden kann, bleibt abzuwarten. Evident ist jedenfalls, dass beim Übergang von der Fernseh-Gesellschaft zur Netzwerk-Gesellschaft, die wie jede neue Medienkultur die Sedimente der vorigen in sich trägt, wieder Wahrnehmungsbarrieren eingeebnet worden sind, die bestimmte Distinktionen ermöglicht hatten. An vielen Distinktionen wurde zwar schon zuvor gerüttelt, etwa an der zwischen Prominenz und Nicht-Prominenz, Programmverantwortlichen und Unverantwortlichen, Sendern und Empfängern. Doch erst mit den Sozialen Medien werden diese Distinktionen nivelliert und obsolet.

Das Phänomen wurde schon relativ früh von Leuten beschrieben, die mit Werbung befasst waren. Sie erkannten, dass es nicht mehr einfach darum gehen kann, eine Zielgruppe so lange zu beeinflussen, bis ihre Mitglieder das Bedürfnis verspüren, den Herstellern, die sich der Werbemedien bedienen, ein vorgefertigtes Produkt abzukaufen. Vielmehr sollten ‚Szenen der Interfusion‘ von Anbietern und Nutzern, Unternehmen und Kunden entwickelt werden, in denen die Produkte gemeinsam entwickelt und verbessert werden. Es ist sicher kein Zufall, dass sich gerade die Software-Entwicklung, zumindest teilweise, in Szenen der Interfusion abspielt. Und es ist auch kein Zufall, dass man der Krise des Fernsehens mit Interfusionen im Internet begegnen wollte. Die Nutzer-Foren, in denen die US-Serie *Lost* von Zuschauern kommentiert wurde, die sich für oder gegen die Weiter-Entwicklung einer Figur aussprechen und dramaturgische Vorschläge machen konnten, die von den Machern zuweilen tatsächlich aufgegriffen wurden, ist nur ein Beispiel.

Ein anderes, noch aufschlussreicheres Beispiel sind die Gamer-Communities, da man in ihnen ein symbolisches Kapital erwerben kann, das mit der Level-Struktur der Spiele zusammenhängt und spezifische Distinktionen erlaubt.⁶⁶ Signifikant für die Medien-Szenen dieser Communities ist daher, wie deutlich sich Eingeweihte und Nicht-Eingeweihte, Erfahrene und Unerfahrene voneinander abheben und wie viel Zeit die Mitglieder investieren, um wahrhaft dazu zu gehören und das Niveau ihrer ‚performance‘ zu steigern. Indem ihr Spielverhalten registriert und ausgewertet wird, folgen auch diese Szenen dem Prinzip der Interfusion. Bezeichnenderweise kommt es zwischen den Spieleentwicklern und den Top-Gamern zu regelrechten Duellen, wenn es um die Erhöhung des Schwierigkeitsgrades einerseits und seine Bewältigung andererseits geht.

Etwas anders liegt der Fall bei den Kult-Serien, die es in dieser Form erst seit ihrer DVD-Vermarktung gibt. Auch sie absorbieren in hohem Maße die Aufmerksamkeit derjenigen, die zum Beispiel auf *GAME OF THRONES* schwören und jedem Außenseiter nachdrücklich versichern, dass er mindestens vier Staffeln durchhalten müsse, um die eigentliche Qualität dieses Produktes zu erfassen und mitreden zu können. Da der zeitliche Aufwand, den es braucht, um ‚Insider‘ zu werden, wenig Raum für andere Aktivitäten lässt – etwa für die Lektüre von Tageszeitungen oder für Theaterbesuche – wirkt sich der Serien-Hype auf die Medien-Kultur insgesamt und damit auch auf die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit aus. Es scheint, dass die Medien-Evolution mit der Netzwerk-Gesellschaft an einen Umschlagpunkt gelangt ist. Das Prinzip der Massenmedien bestand stets darin, den Skopus der gemeinsamen, thematisch fokussierten Aufmerksamkeit zu erweitern und eine intellektuelle Teilnahme am großen Ganzen unter Verzicht auf unmittelbare soziale Interaktion zu ermöglichen. Die Medien-Szenen der Netzwerk-Gesellschaft zeichnen sich demgegenüber durch eine Hinwendung zur sozialen Interaktion unter Verzicht auf die Berücksichtigung übergeordneter Gesichtspunkte aus. Sie verengen im Modus der Immersion den kulturellen Horizont der Teilnehmer. Je länger man in die Subsinwelten der

⁶⁶ Vgl. zur Terminologie: Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. v. Günter Seib. Frankfurt am Main ³1999.

einzelnen Szenen, Serien und Genres abtaucht, desto weniger achtet man auf Querbezüge und Zusammenhänge. Der Erlebniswert der Mediennutzung steigt, während der realenzyklopädische Informationsgehalt sinkt. Möglich ist dies, weil die Szenen für einander relativ irrelevant sind. Um in der einen erfolgreich zu agieren, muss man nicht wissen, was in der anderen geschieht. Im Prinzip war auch schon das Verhältnis der Kunst- und der Theaterszene ähnlich geregelt – nur nahmen die Teilnehmer der Kunst- wie der Theaterszene, die sie immer nur stunden-, aber nicht tage- oder gar wochenweise beansprucht, eben auch noch das Informationsangebot der Massenmedien wahr. Indem dessen Nutzung zunehmend entfällt, driften die übrig bleibenden Kultur- und Medien-Szenen auseinander. Zuweilen führt diese Entkoppelung sogar zu einer wechselseitigen Immunisierung gegenüber den Relevanzkriterien der jeweils anderen. Der Online-Nomade lebt eher in Stammesgemeinschaften als dass er sich als Teil einer übergreifenden Gesellschaft erfährt, er ratifiziert in seinem Verhalten die Globalisierung genauso, wie sie szenopragsmatisch ausbuchstabiert wird.

Das hat Vor- und Nachteile. Die Gruppenkohärenz wächst, der Welt-Horizont schrumpft. Man lebt unter seinesgleichen, entwickelt aber vergleichsweise wenig Erfahrung im Umgang mit sozialer und kultureller Alterität. Das ist umso verblüffender als zugleich Migrationsbewegungen stattfinden, die entsprechende Kompetenzen erfordern. Die vielfach zu beobachtende Tendenz, sich intellektuell abzuschotten und das ‚eigene‘ Territorium gegen Zuwanderung zu sichern, ist wie die Anfälligkeit für Populisten, die aus mangelnder Informiertheit resultiert, somit auch ein Medieneffekt der Netzwerk-Gesellschaft, deren Szenen sich intern durch Interfusion, in der Relation zueinander aber durch Indifferenz auszeichnen.

Selbstverständlich ist es immer möglich, dieser Gefahr entgegenzuwirken – persönlich durch die Neugier auf Erfahrungen, die den relativ engen Horizont einer (Medien-)Szene entgrenzen oder szeneübergreifende Bedeutung haben; gesellschaftlich durch Impulse, diese Neugier zu entwickeln und ‚auszuleben‘. Bildungs-, kultur- und medienpolitisch geht es also um Interventionen, die darauf abzielen, die Binnenorientierung der einzelnen Szenen aufzuheben und die ‚Außenwelt‘ in den Fokus einer gemeinsamen Aufmerksamkeit zu rücken, die perspektivische und – noch wichtiger – empathische Akte der Mimesis auslöst. Das klingt abstrakt, bedeutet aber konkret, dass Zeichen-Ereignisse kreiert werden müssen, die – kumulativ – möglichst viele Menschen affizieren, den eigentlichen Deutungsprozess aber nicht formatieren oder gar determinieren. Sieht man sich nach Zeichen-Ereignissen um, die das Spiel der dynamisch-energetischen Interpretanten stimulieren und – wenn überhaupt – nur zurückhaltend regulieren, stößt man vor allem auf die Ereignisse, die im Tätigkeitsfeld der Künste inszeniert werden.

Versteht man die Frage, wie Zeichen, Szenen und Medien in der Lebenswelt des Menschen zusammenhängen also so, dass gemäß der Faktorenanalyse nach den Handlungen gefragt wird, die eine Steigerung der Handlungsmächtigkeit bezwecken, die mit der Deutungsfähigkeit einsetzt, lautet eine zentrale Antwort, dass es die Künste sind, von denen sowohl der soziale Zusammenhang als auch

die semiotische Kompetenz abhängt, Sinnzusammenhänge herzustellen. Das liegt ganz einfach darin, dass diese Zusammenhänge wesentlich Interpretationen sind. Man muss sich daher, um es mit einem Bonmot von Nelson Goodman zu sagen, vor Augen halten, „daß wir nach einer vollständigen Eliminierung des ‚Künstlichen‘ mit leerem Kopf und leeren Händen dastünden“.⁶⁷

Literatur

- Bachtin, Michail M. *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hg. v. Edward Kowalski und Michael Wegner. Aus dem Russischen vom Michael Dewey. Frankfurt am Main 1989.
- Bauer, Matthias/Ernst, Christoph. *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010.
- Berger, Peter L./Luckmann, Thomas. *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*. Mit einer Einleitung zur deutschen Ausgabe von Helmuth Plessner. Übersetzt von Monika Plessner. Frankfurt am Main 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. von Günter Seib. 3. Aufl. Frankfurt am Main 1999,
- Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*. Frankfurt am Main 2009.
- Burke, Kenneth: *A Grammar of Motives*. Berkeley Los Angeles London 1969.
- Eco, Umberto: *Semiotik und Philosophie der Sprache*. Übers. von Christiane Trabant-Rommel und Jürgen Trabant. München 1985.
- : *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Aus dem Italienischen von Heinz-Georg Held. München Wien 1987.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph. *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1992.
- Grätzel, Stephan. *Die philosophische Entdeckung des Leibes*. Wiesbaden/Stuttgart 1989.
- Goffman, Erving. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Übers. von Hermann Vetter. Frankfurt am Main 1980.
- Goodman, Nelson. *Weisen der Welterzeugung*. Übers. von Max Looser. Frankfurt am Main 1984.
- Hejl, Peter M. ‚Konstruktion der sozialen Konstruktion. Grundlinien einer konstruktivistischen Sozialtheorie‘. In: Siegfried J. Schmidt (Hg.). *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus*. Frankfurt am Main 1990, S. 287-302.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Zweite, durchgesehene und verbesserte Auflage München 1984.
- : *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main 1991.

⁶⁷ Nelson Goodman, *Weisen der Welterzeugung*. Übersetzt von Max Looser. Frankfurt am Main 1984, S. 125.

- Kant, Immanuel. *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hg. v. Raymund Schmidt. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1993.
- Lambert, Johann Heinrich. *Anlage zur Architectonic*, 2. Bd. Riga 1771.
- McLuhan, Marshall. *Die magischen Kanäle. ‚Understanding Media‘*. Düsseldorf/Wien 1968.
- Mead, George H[erbert]. *Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus*. Mit einer Einleitung hg. v. Charles W. Morris. Aus dem Amerik. von Ulf Pacher. Frankfurt am Main 1993.
- Meyrowitz, Joshua. *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*. Aus dem Amerik. Übers. von Michaela Huber. Weinheim/Basel 1987.
- Nagl, Ludwig. *Charles Sanders Peirce*. Frankfurt am Main/New York 1992.
- Nöth, Wilfried. *Handbuch der Semiotik*. 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage mit 89 Abbildungen. Stuttgart/Weimar 2000.
- Pape, Helmut. *Erfahrung und Wirklichkeit als Zeichenprozeß. Charles S. Peirce Entwurf einer Spekultativen Grammatik des Seins*. Frankfurt am Main 1989.
- Peirce, Charles S. *Collected Papers*. Vol I-VI, ed. by Charles Hartshorn and Paul Weiss. Cambridge 1931-1935; Vol. VII-VIII, ed. by Arthur W. Burks. Cambridge/London 1958.
- Ricœur, Paul. *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung*. Aus dem Franz. von Rainer Rochlitz. München²2007.
- Šklovskij, Viktor: *Theorie der Prosa*. Hg. und aus dem Russ. Übers. von Gisela Dachs. Frankfurt am Main 1984.
- Tomasello, Michael. *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Frankfurt am Main 2002.
- Waldenfels, Bernhard. *Antwortregister*. Frankfurt am Main 1994.
- *Sozialität und Alterität. Modi sozialer Erfahrung*. Frankfurt am Main 2015.



Materiality and Meaning in Literary Studies

Annika Rockenberger (Oslo)

Recently, non- and paraverbal properties of literary texts at the level of documentary inscription (i.e. materiality), seen individually or as aspects of a so-called 'material text', that is, the union of materiality and verbal sign systems, received an increasing amount of attention in textual scholarship and literary studies. Here, 'meaning' or at least 'semantic potentiality' has been attributed to both or either and physical features of texts have been construed as hitherto neglected aspects of literary communication and literary aesthetics. In what follows, I will present a brief conspectus of the current debate and then try to provide a reconstruction of underlying ideas by answering the question 'how does a material text mean?'. Taking a descriptive meta-perspective and focusing on conceptual and methodological clarification, I try to clarify the somewhat blurry expressions 'meaning', 'to mean' and the like by translating them into the distinct terminology of semiotics and transferring them into the theoretical framework of an instrumentalist notion of signs.

1. Introduction

By pointing out their 'semantic potentiality', one line of thought within the current philological turn to *materiality*¹ exposes non- and paraverbal physical fea-

¹ See for introductory hints Per Röcken, "Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung". In: *editio* 22/2008, p. 22-46; Annika Rockenberger / Per Röcken, "Inkunabel-Materialität: Zur Deutung der Typographie von Sebastian Brants *Narrenschiff* (Basel 1494)". In: *Euphorion* 105/2011, p. 283-316, esp. p. 283-289; for further readings see e.g. Edward A. Levenston, *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*. New York 1992; David C. Greetham, "Materiality / Book as Meaning". In: *Textual Transgressions: Essays Toward the Construction of a BioBibliography*. New York 1998, p. 437-466; George Bornstein, "How to Read a Page: Modernism and

tures of texts as hitherto neglected aspects of literary communication. Thereby, assumed ‘semanticity’ is not confined to a mere *symptomatic* utilization of materiality for purposes such as classification of texts (and parts of texts), determination of chronological order and genetic relations or reconstruction of the process of text production. Instead, in contemporary literary criticism there have been attempts to establish some sort of “materialist hermeneutics”.² To quote from a recent contribution:³

After half a century of critical writings about the autonomy of the text we tend to think of literary texts as immaterial entities, independent of their medium, but to find an audience a text has to be embodied in a medium [...], and this embodiment invariably inflicts a certain body language on the text itself; a body language that inevitably interferes with the meaning of the text, adding nuances of meaning that are beyond the control of the author. [...] As a consequence of the noisy materiality of literature, the dominant hermeneutic approach to the interpretation of literature could profitably be supplemented with an increased awareness of material matters and their co-authoring function.

Similar claims can be found, for example, in the realm of ‘social semiotics’:⁴

[T]exts that are verbal utterances also have materiality, which contributes to their meaning potential; language and materiality work together, at different levels of semiosis.

But what do such postulates concerning the ‘semanticity’⁵ of materiality amount

Material Textuality”. In: *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge 2001, p. 5-31; Wim Van Mierlo (ed.), *Textual Scholarship and the Material Book*. Amsterdam 2007; Simon Eliot / Andrew Nash / Ian Willison (eds.), *Literary Cultures and the Material Book*. London 2007; Mats Malm / Barbro Ståhle Sjönell / Petra Söderlund (eds.), *Bokens materialitet: Bokhistoria och bibliografi*. Stockholm 2009; Martin J. Schubert (ed.), *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin 2010; James Daybell / Peter Hinds (eds.), *Material Readings of Early Modern Culture: Texts and Social Practices, 1580–1730*. Houndmills 2010.; John N. King (ed.), *Tudor Books and Readers: Materiality and the Construction of Meaning*. Cambridge, 2010; Graham Allen / Carrie Griffin / Mary O’Connell (eds.), *Readings on Audience and Textual Materiality*. London 2011; Wolfgang Lukas / Rüdiger Nutt-Kofoth / Madleen Podewski (eds.), *Text – Material – Medium: Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin 2014; Elizabeth Scott-Baumann / Ben Burton (eds.), *The Work of Form: Poetics and Materiality in Early Modern Culture*. Oxford 2014.

² Jerome J. McGann, *The Textual Condition*. Princeton 1991, p. 15.

³ Tore Rye Andersen, “Distorted Transmissions: Towards a Material Reading of Thomas Pynchon’s *The Crying of Lot 49*”. In: *Orbis Litterarum* 68/2013, p. 110-142, at p. 111-112.

⁴ Anders Björkvall / Anna-Marlin Karlsson, “The Materiality of Discourse and the Semiotics of Materials”. *Semiotica* 187/2011, p. 141-165, at p. 143.

⁵ A brief note on terminology: Since I cannot give an explication of the vague and ambiguous term ‘semantics’ here, the term (as well as derived expressions like ‘semantic’ or ‘semanticity’) is always put in single quotation marks instead to remind the reader of its questionable status. Even though ‘semantics’ is obviously applied to the area of semiotics that primarily deals with the

to? How is the notion that materiality (or the material text) ‘has meaning’ or at least ‘meaning potential’, ‘does mean’ or ‘does contribute to the meaning’ to be conceived? What exactly is meant by this sort of statements?

In what follows I try to present a *systematic* reconstruction and thus provide a better understanding of such (vague, ambiguous) claims by analyzing the underlying question ‘how does a material text mean?’. First, I will give a rough survey of the various objects and issues denoted by the term ‘materiality’ (esp. in the relevant context of textual scholarship), an explication of the related term ‘material text’ and some hints about how to grasp the interrogative pro-adverb ‘how’. Following that, I will try to clarify the somewhat blurry expressions ‘meaning’, ‘to mean’ and the like by transferring them into the theoretical framework of an *instrumentalist* notion of signs and by ‘translating’ them into the distinct terminology of *semiotics*.

Despite the rather metaphorical (almost arbitrary) uses of ‘materiality’ in poststructuralist and constructivist theory, and against the vague ideas of recent post- or anti-hermeneutic (as well as anti-semiotic)⁶ trends – focusing on the ‘appearance’, ‘aura’, ‘surface effects’, ‘presence’, ‘resistance’, ‘agency’ or ‘affordance’ of things – I hold that once we get past mere “affective dimensions of texts and readers’ encounters with them”⁷ and employ notions like ‘meaning’, it becomes inevitable to analyze such concepts in terms of communication, intention, understanding or interpretation.

Since the term ‘meaning’ is often used to refer to different *aims of interpretation*, finally, I will conclude with some *hermeneutical* remarks concerning the standards of interpreting materiality and/or material texts. Generally, my overall approach will be *positive* and *constructive*, that is, I will not provide a *critical* report or commentary on the literature that deals with the alleged (communicative) significance of materiality. Instead, I will confine myself to conceptual and methodological clarifications.

investigation of *linguistic* (verbal) sign systems, the term is also used to denote semiotic qualities of non- and paraverbal phenomena. Thus, there is no consensus on the usage of the concept.

⁶ See Martin Siefkes, “Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann”. In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 1/2015, p. 7-42; DOI: <http://dx.doi.org/10.15475/skms.2015.1.1>

⁷ Jacob Haubenreich, [CFP] “Materiality and Meaning in Contemporary Literary Studies: MLA Panel, Vancouver, 2015” (published online, February 2014); <https://po.missouri.edu/cgi-bin/wa?A2=ind1402&L=GERMAN-CFP-L&P=30545>; accessed 11/2015; see also Jacob Haubenreich, [CFP] “The Posthermeneutic Turn in Textual Studies”. *GSA Panel*, Washington, D.C., October 2015 (published online, January 2015); <https://networks.h-net.org/node/35008/discussions/54630/cfp-posthermeneutic-turn-textual-studies-gsa-2015-deadline-january>; accessed 11.2015.

2. 'Materiality'

First and foremost, let's briefly call to mind the variety of objects and issues denoted by the term 'materiality'. According to my understanding, it refers to all chemical and/or physical properties of written or printed documents, incl. visual and graphic features.⁸ These qualities are either directly accessible to sensory perception (visual, haptic, tactile, olfactory) and metrologically measurable or instrumentally perceptible.

Material qualities can be classified according to (a) media framing or form of communication (letter, broadsheet, journal, book), (b) type of document (manuscript, typescript, print) and (c) relation to verbal sign system (non- or paraverbal).

At this point, I pass on giving a systematic overview of the diverse material aspects of document and script and the different production instances involved.⁹ Layout, characteristics of paper (like thickness, color, format, folding, sewing), used writing material, and (typo-)graphic design allow – as symptoms – not only to draw conclusions on production and handling but also – based on rule-governed inferences – to justify a certain classification of the particular object.

That much is clear, a complete recording of material evidence would result in a huge amount of data that could become subject of interpretative considerations. However, not all physical properties of textual objects become equally

⁸ Röcken, "Was ist Materialität?", p. 27-38. For the sake of completeness it should be pointed out, however, that the term 'materiality' is used differently (wider, sometimes even metaphorically) in poststructuralist cultural studies and media philosophy. For a short survey see *ibid.*, p. 28-33; for further readings see Hans Ulrich Gumbrecht / K. Ludwig Pfeiffer (eds.), *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988; K. Ludwig Pfeiffer, "The Materiality of Communication". In: Hans Ulrich Gumbrecht (ed.), *Materialities of Communication*. Stanford 1994, p. 1-12; Christina Haas, *Writing Technology: Studies on the Materiality of Literacy*. Mahwah, NJ 1995; N. Katherine Hayles, *Writing Machines*. Cambridge, Mass. 2002, ch. 1; Andreas Reckwitz, "The Status of the Material in Theories of Culture: From Social Structure to Artifacts". In: *Journal for the Theory of Social Behavior* 32,2/2002, p. 195-217; Julian Wolfreys, "Materialism/Materiality". In: *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. Houndmills 2004, p. 143-150; Hans Ulrich Gumbrecht, *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford 2005; Daniel Miller (ed.), *Materiality*. Durham, NC 2005; Matthew Kirschenbaum, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass. 2008; Johanna Drucker, "Entity to Event: From Literal, Mechanistic to Probabilistic Materiality", *Parallax* 15,4/2009, p. 7-17; Bill Brown, "Materiality". In: W. J. T. Mitchell / Mark B.N. Hansen (eds.), *Critical Terms for Media Studies*. Chicago 2010, p. 49-63; Christine Mitchell, "Materiality: Tracking a Term, Tackling a Turn". In: Michael Gubo / Martin Kypt / Florian Öchsner (eds.), *Kritische Perspektiven: "Turns", Trends und Theorien*. Münster 2011, p. 281-300; Johanna Drucker, "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface". In: *Digital Humanities Quarterly* 7,1/2013; <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/7/1/000143/000143.html>; accessed 11/2015; Thomas Wortmann, "Zurück in die Zukunft? Die Literaturwissenschaft und ihr ‚Material‘". In: Claudia Liebrand / Rainer J. Kaus (eds.), *Interpretieren nach den „Turns“: Literaturtheoretische Revisionen*. Bielefeld 2014, p. 139-167.

⁹ For a more detailed conspectus see Röcken, "Was ist Materialität?", p. 43-45 and Annika Rockenberger, *Produktion und Drucküberlieferung der editio princeps von Sebastian Brants Narrenschiff (Basel 1494): Eine medienhistorisch-druckanalytische Untersuchung*. Frankfurt/Main 2011, p. 72-74.

suspicious of ‘semantivity’. Above all, typographical aspects of printed texts¹⁰ together with issues of book design¹¹ and conspicuous characteristics¹² of private or official letters – i.e. visually perceptible features – did attract hermeneutical attention; not least because the addressee or audience related embedding gives reason to expect a rather lively *usage* of signs in a communication situation.

3. ‘Material Texts’

How does a material text ‘mean’? As a matter of principle, we need to make sense of the question before we can proceed answering it. At this, the easiest task is to clarify my understanding of the term ‘material text’. More difficulties will occur when dealing with the verb ‘to mean’ and the interrogative pro-adverb ‘how’. So, to begin with: What is a material text?

The introduction of the expression ‘material text’ by Peter Shillingsburg (1991)¹³ is closely connected with the debate on the *sociology of texts* conceived as a media history of literary works, mainly descending from a critique of the alleged ‘idealism’ and ‘positivism’ ascribed to the so-called ‘Greg-Bowers-Tanselle-School’ of textual scholarship.¹⁴

Apparently, Shillingsburg got the impression that within the debate a clearer understanding – or at least a better comprehension of an actual disagreement – was obstructed by indistinct terminology. As is often the case, the inconsistent

¹⁰ Donald Francis McKenzie, “Typography and Meaning: The Case of William Congreve” [1981]. In: Peter D. McDonald / Michael Felix Suarez (eds.), *Making Meaning: ‘Printers of the Mind’ and Other Essays*. Boston 2002, p. 198-236; Jerome J. McGann, *Black Riders: The Visible Language of Modernism*. Princeton 1993; Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago 1994; Megan Benton / Paul C. Gutjahr (eds.), *Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*. Amherst 2001. Needless to say that typography – as well as book design – is more of a *function* of materiality in a strict sense; yet, in recent philological and linguistic discourse – see Röcken, “Was ist Materialität?”, p. 34-38 – the graphic visual design (although located on a different categorial level) is usually considered to be a part of the extension of the term ‘materiality’.

¹¹ Bodo Plachta, “More Than Mise-en-Page: Book Design and German Editing”. In: Wim Van Mierlo (ed.), *Textual Scholarship and the Material Book*. Amsterdam 2007, p. 85-105; Robert Bringhurst, *The Surface of Meaning. Books and Book Design in Canada*. Vancouver 2008; G. Thomas Tanselle, *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*. Cambridge 2009, ch. 3; Tore Rye Andersen, “Judging by the Cover”. In: *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53/2012, S. 251-278.

¹² James Daybell, “Material Meanings and the Social Signs of Manuscript Letters in Early Modern England”. In: *Literature Compass* 6/2010, p. 647-667; James Daybell, *The Material Letter in Early Modern England: Manuscript Letters and the Culture and Practices of Letter-Writing, 1512–1635*. New York, 2012; Anne Bohnenkamp-Renken / Waltraud Wiethölter (eds.), *Der Brief – Ereignis und Objekt*. 2 vols. Frankfurt/Main 2008 and 2010.

¹³ Peter Shillingsburg, “Text as Matter, Concept, and Action”. In: *Studies in Bibliography* 44/1991, p. 31-82.

¹⁴ Paul Eggert / Peter L. Shillingsburg, “Introduction to Anglo-American Scholarly Editing 1980–2005”. In: *Ecdotica* 6/2009, p. 9-19; Wim Van Mierlo, “Reflections on Textual Editing in the Time of the History of the Book”. In: *Variants* 10/2013, p. 133-161.

and normatively impregnated usage of the term ‘text’ was the main obstacle for a clarification of the positions taken up.

Shillingsburg specifies the term to present *different perspectives* on a yet diffuse conglomeration of objects, their features, qualities and our orientations to them respectively. His explication of ‘material text’ reads as follows:¹⁵

material text. The union of *linguistic text* and *document: a sign sequence* held in a medium of display. The material text has ‘meanings’ additional to, and perhaps complementary to, the linguistic text.

Without expanding on the elaborated conceptual apparatus¹⁶ it becomes apparent that the term ‘material text’ is used to draw our attention to the fact that every verbal sign sequence – commonly known as ‘text’ – always comes in a concrete materialization to which hermeneutical relevance could be attributed to. However, the word ‘meaning’ is put in quotation marks and remains indeterminate like the merely adumbrated ‘semantic’ interrelations.

A categorial asymmetry becomes apparent, too:¹⁷ namely, hermeneutically relevant relations are not in place between two independent entities – the verbal text seen individually and the materiality taken by itself – but between the verbal text on the one hand and the *unity* that consists of the verbal text *and* its materiality on the other hand. Thus, Shillingsburg seems to assume that the sheer materiality taken for itself does not ‘mean’ anything at all but gains ‘semantic’ value only at the level of combination or *synopsis* with the verbal sign sequence. It is a debatable point whether such constraints are reasonable. Whilst not anticipating the debate, a definition of ‘material text’ should be less demanding with respect to its prerequisites. My own tentative explication of the term reads as follows:

Expl-mTx – A material text is a complex multi-modal¹⁸ semiotic artifact that includes not only a verbal sign system reduced to writing but also additional (non- and paraverbal) material features, where both are caused by agents of the production process (which is not necessarily the author of the verbal text).

¹⁵ Peter Shillingsburg, *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*. Ann Arbor 1997, p. 101.

¹⁶ Shillingsburg, *Resisting Texts*, ch. 3, esp. p. 70-76; for critical remarks see G. Thomas Tanselle, “Textual Instability and Editorial Idealism.” In: *Studies in Bibliography* 49/1996, p. 1-60, at p. 37-41 and Paul Eggert, *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture and Literature*. Cambridge 2009, p. 229-231.

¹⁷ This asymmetry is avoided by the distinction between *bibliographical* and *linguistic code* as proposed by McGann, *The Textual Condition*, p. 15-16.

¹⁸ A *multi-modal* approach assumes that the ‘meaning’ of a text is not constituted just by one single semiotic resource (i.e. verbal language) but mostly derives from several inter-relational semiotic resources (modalities) that represent the object of interpretation altogether; see e.g. Gunther R. Kress, *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York 2010.

To provide some further hints: the non- and paraverbal aspects of materiality *possibly* caused with a communicative intention possess ‘semiotic potentiality’ (as a mere *disposition*) to the extent that they possess immanent or relational properties which – against the background of additional semiotic knowledge – can function as premises for interpretative inferences (see for further distinctions §4).

There might be some sort of *interrelation* between the verbal and material sign systems co-present within the material text. That is, interpretative inference procedures addressing primarily the materiality employ – stronger version: require – as resources or contexts the outcomes of interpretative inferences addressing primarily the verbal sign system and vice versa. Such corresponding ‘semantic’ relations could be qualified some more as affirmative or critical, additive, contrastive, contrary, complementary etc. As for their *function*, such interrelations might well be seen as relations between signs and meta-signs, where the latter are conceived as means of showing the intended register or mode of communication, that is, certain characteristics of signs are used to give instructions on the proper usage of the signs themselves.

Let’s recall to what extent the discussion on the alleged necessity of a new and ‘broadened’ concept of text has been lead during past decades, let alone the concomitant inflation of conceptual stipulations it has produced.¹⁹ It has been tried to attribute research programs and ontological commitments to the term ‘text’ *by definition*. Because of these terminological re-framings, quite different issues are being labeled with and emphasized by the very same term.

In my view, the idea to define the notoriously indistinct term ‘text’ more precisely by the use of adjectival specifications (like ‘material’) has considerable benefits. This makes clear whereof one actually speaks and if participants in a discussion talk about the same issue at all. Thus, different issues and aspects of a complex cultural artifact can be distinguished, misunderstandings can be avoided, and the technical terminology can be adjusted to specific conditions and requirements.

By means of Shillingsburg’s terminological specifications, the somewhat blurry question ‘Is the typography a part of the text?’²⁰ can be substituted by a more reasonable one. According to *some* definitions of ‘text’ the non- or paraverbal materiality of the document may be considered part of the things denoted by the term (and if we do not already have a clear understanding of actual or stipulated uses of the term ‘text’ we simply cannot answer the question). *In any case*, typography is part of the *material* text. To quote an aperçu well-known to German scholars, whether we print “Goethe’s ‘Werther’ in octave and gothic types or in duodecimo and roman types, with black ink on white paper or yellow ink on blue paper”, at least the *material* text does not remain the “very same”.²¹

¹⁹ See Annika Rockenberger / Per Röcken, “Typographie als Paratext?: Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion”. In: *Poetica* 41/2009, p. 293-330, at p. 313-314 and p. 326-330.

²⁰ *Ibid.*, p. 326-330.

²¹ Roland Reuß, “Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift: Notizen zur Textgenese”. In: *Text: Kritische Beiträge* 5/1999, p. 1-25, at p. 16: “Ob ich Goethes ‘Werther’ in Oktav und

4. 'Meaning'

Let's move on to the clarification of the interrogative pro-adverb 'how' and the verb 'to mean'! To begin with: how-questions are modal questions. They refer to the fashion, way, or manner of the synchronic and diachronic givenness of things. As for objects, how-questions ask for their empirical state or nature, as for actions and courses of events, they aim – in a descriptive, normative, or prescriptive way – for procedural modalities, temporal processes, procedures, and regularities as well as for basal generative mechanisms. Provided, the verb 'to mean' refers to a process or activity, the question 'How does a material text mean?' is best understood as a question about procedural modalities and presuppositions of – well, precisely what of? An insightful note in Wittgenstein's *Blue Book* reads:²²

The question[] [...] 'what is meaning?' [...] produce[s] in us a mental cramp. We feel that we can't point to anything in reply to [it] and yet ought to point to something. (We are up against one of the great sources of philosophical bewilderment: a substantive makes us look for a thing that corresponds to it.)

Certainly, the compulsiveness of this reflex can be deduced from said "bewilderment" and multiple attempts to find a "thing that corresponds" to the word 'meaning'. Here is a jumbled enumeration of corresponding *entities*: content, information, proposition, message, communication, significate, signification, representation, idea, concept, thought, notion, association, intention, verification, truth value, reference, object, sense, acceptation, purport, in- or extension, de- or connotation.²³

What is more, another observation causes uncertainty. On the one hand it looks like the things labeled with the term 'meaning' are conceived as *qualities* of linguistic objects at different levels of complexity: something 'has meaning', a word, a sentence, perhaps even an entire text.²⁴ On the other hand a wording like 'this and that *means* something' suggests that 'meaning' should be

Fraktur oder in Duodez und Antiqua, schwarz auf weiß oder gelb auf blau setze, der *Text* bleibt (hoffentlich) *derselbe*."

²² Ludwig Wittgenstein, *Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigations', generally known as The Blue and Brown Books*. Oxford 1958, p. 1.

²³ As a side note: Obviously, these entities are either *internal* or *external*, *concrete* or *abstract*. In any case, the idea that there actually *is* "a thing that corresponds" to the substantive 'meaning' might be labeled as 'meaning-realism' or 'semantic realism', whereas the arguments put forward below operate on 'nominalist' assumptions.

²⁴ Jack W. Meiland, "The Meanings of a Text". In: *British Journal of Aesthetics* 21/1981, p. 195-203; Robert Stecker, *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park, PA 1997, p. 157-166; Oliver Robert Scholz, "On the Very Idea of a Textual Meaning". In: Jürgen Daiber / Eva-Maria Konrad / Thomas Petraschka / Hans Rott (eds.), *Understanding Fiction: Knowledge and Meaning in Literature*. Münster 2012, p. 135-145.

interpreted as an asymmetric (bi- or ternary) *relation* between corresponding entities.²⁵

Additionally, in the field of *literary studies* the issue of ‘meaning’ is closely tied to various conceptions of hermeneutics, that is, it is at least partially connected to normative ontological and interpretative theories as well as to different practical aims and epistemological interests. Here, the scenery of ‘semantification’ is commonly located within the framework of a model of literary *communication*,²⁶ and ‘semantic potentials’ are electively explained and limited with regard to a transmitter on the production side, a receiver on the reception side and/or by relating the object of interpretation to the sign system’s stratifications and signification differences. According to that, with a genetic focus on the production side it is asked what the sign’s author intended to communicate or which categorial or communicative intentions may be reasonably ascribed to them. In addition to this, the culture-historical requirements and regulations of potential semiotic inferences are examined. While, with a focus on the reception side the question arises what and how an actual or plausibly reconstructed historical or current reader could have perceived, experienced, and understood due to their knowledge and semiotic competence.²⁷

The broad range of things and concepts denoted by the terms ‘semantics’ and ‘meaning’ in literary studies is almost impossible to grasp. There is substantial confusion. Vagueness and ambiguity of the pertinent terminology did even provoke the question whether it would not be more reasonable to avoid or even *eliminate* it and to replace it by a language more differentiated and perspicuous. In this manner the question about ‘meaning’ might be translated “into a vocabulary that will improve the prospects of rational assessment, not least of all by exposing merely verbal disagreement.”²⁸

How is the indistinct question about ‘meaning’ best translated or replaced? In my view, the most promising candidate is the question about *what makes the*

²⁵ John Lyons, *Semantics*. Vol. 1, Cambridge 1977; John Lyons, “Bedeutungstheorien”. In: Armin Stechow / Dieter Wunderlich (eds.), *Semantik*. Berlin 1991, p. 1-24, at p. 1-5; Georg Meggle / Ego Sigward, “Der Streit um Bedeutungstheorien”. In: Marcelo Dascal (ed.), *Sprachphilosophie*. Berlin 1996, vol. 2, p. 964-989; Oliver Robert Scholz, *Verstehen und Rationalität: Untersuchungen zu den Grundlagen von Hermeneutik und Sprachphilosophie*. Frankfurt/Main ²2001, p. 258-278; Mark Bevir, *The Logic of the History of Ideas*. Cambridge 2002, ch. 2; Ernest Lepore / Barry C. Smith (eds.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*. Oxford 2006, p. 149-389; Jeff Speaks, “Theories of Meaning”. In: Edward N. Zalta (ed.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011); <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/meaning/>; accessed 11/2015.

²⁶ Ibrahim Taha, “The Literary Communication Pact: A Semiotic Approach”. In: *Semiotica* 114/1997, p. 131-150; Anders Pettersson, *Verbal Art: A Philosophy of Literature and Literary Experience*. Montreal 2000, p. 60-82; Roger D. Sell, *Literature as Communication*. Philadelphia 2000.

²⁷ For further considerations see Paisley Livingston, “Authorial Intention and the Varieties of Intentionalism”. In: Garry L. Hagberg / Walter Jost (eds.), *A Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford 2010, p. 401-419; Darren Hudson Hick, *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*. New York 2012, ch. 3.

²⁸ Jeffrey Stout, “What Is the Meaning of a Text?”. In: *New Literary History* 14/1982, p. 1-12, at p. 2; see also Willard Van Orman Quine, *Word and Object*. Cambridge 1960, p. 258-260.

interpretation of signs and their exploitation for communicative purposes possible.

Please note, it is not so much the hermeneutical question about ‘the (correct) meaning’ of a semiotic artifact that is replaced, but rather the more general question about the meaning of the term ‘meaning’. Employing another Wittgenstein phrase, the change in interrogative perspective can be clarified in the following way: “if you want to understand the use of the word ‘meaning’, look for what one calls ‘an explanation of meaning’.”²⁹

Within the framework of an elaborated *instrumental* notion of signs – as provided by Rudi Keller’s *Theory of Linguistic Signs*³⁰ – an explanation of ‘meaning’ explains “that which makes communication possible” or “how it is possible for speakers to bring their addressees to recognize what they (the speakers) mean” (ibid. 47) respectively, and for the addressee to guess with some certainty the speaker’s intentions. ‘Meaning’, understood in this way, is a “key of interpretation” (114) provided to the recipient, “the property by virtue of which a sign is interpretable” (93; see 94 et seq.), “that which serves the interpreters as basis for their inferences” (99). Based on the ‘meaning’ – in due consideration of their “situational or contextual knowledge” (115) – recipients guess the “sense” or “the reason for the employment of linguistic aims”, the speaker’s “communicative intention” (113).

At this, the basis by virtue of which signs, understood as communicative means” (108), “means of influence” and “a certain kind of instrument” (60), become interpretable, consists in exactly three “systematic connections” and corresponding “basic techniques of interpretation”: Namely, there are “causally based, similarity based, or rule based” connections whereby we are able to make “causal, associative and/or rule-based inferences” (99). According to this distinction, signs can be classified by reference to the inferential procedures used for their interpretation. Following an accepted nomenclature, (and slightly modifying the terminology proposed by Ch. S. Peirce without adopting his representational theory of signs) one may distinguish between *symptoms*, *icons*, and *symbols*.

²⁹ Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*. The German text, with an English translation by G. E. M. Anscombe, Peter M. S. Hacker and Joachim Schulte. Oxford 2009, § 560; for further discussion of this paragraph see Peter M.S. Hacker, *Wittgenstein: Mind and Will: An Analytical Commentary on the ‘Philosophical Investigations’*. Oxford 1994, vol. 4, p. 383-385; see the helpful hints in Wittgenstein, *Preliminary Studies*, 1: “Asking first ‘What’s an explanation of meaning?’ has two advantages. You in a sense bring the question ‘what is meaning?’ down to earth. For, surely, to understand the meaning of ‘meaning’ you ought also to understand the meaning of ‘explanation of meaning’. Roughly: ‘let’s ask what the explanation of meaning is, for whatever that explains will be the meaning.’ Studying the grammar of the expression ‘explanation of meaning’ will teach you something about the grammar of the word ‘meaning’ and will cure you of the temptation to look about you for something which you might call the ‘meaning’.” – Accordingly, asking ‘how?’ instead of ‘what?’ might help to avoid mentioned “mental cramp” as well.

³⁰ Rudi Keller, *A Theory of Linguistic Signs*. Oxford 1998; henceforth page specifications are given within the main text.

Symptoms (see 103–108) are *indexical signs*. They have a special semiotic status insofar as they are *not* produced with a communicative intention and – in principle – everything that is the case or exists can be interpreted as a symptom (i.e. an effect) of something else (i.e. a cause or condition) that can be causally inferred from (explained by) the former. By explaining an issue causally, *we make it into a sign*, and thus an “aid for inferring something not directly perceptible from something that is” (99).

Icons (see 108–111) and *symbols* (see 112–115) on the other hand are *true signs* and communicative means with which sign users can realize a number of intentions, like the *categorial* intention to suggest an artifact’s generic classification to the recipient, the *communicative* intention to prompt the recipient to a contentual inference, or the *directive* intention to induce the recipient to take a certain action. Icons function as context-sensitive association impulses and trigger associative inferences. Symbols can be utilized as signs due to the rule of their use and the shared (collective) knowledge about this.

Generally, it is important to see that signs are human-caused empirically perceptible phenomena (usually: material artifacts and/or their characteristics), which are the results of communicative actions (more precisely, *attempts* at communication). Necessary conditions for the presence of communicative actions are (1) the intention of the sign’s causal agent to immediately suggest a specified inference to potential recipients by means of meaningful sign usage, (2) the agent’s intention – by use of semiotic means (to her sincere belief) rationally suited to accomplish (1) – to put potential recipients in the position (a) to perceive and (b) realize or understand (1), and (3) her intention to let potential recipients *openly* know (2). Whoever wants (1) sincerely, has to want (2) sincerely; whoever wants (2) sincerely, has to want (3) sincerely.³¹

Thus, the mere presence of communicative intentions on the production side is a necessary but not a sufficient condition for the presence of an attempt at communication (or the material manifestation thereof). In addition to that, said intentions have to be openly manifest for (historical) reception instances.³² If the sign’s author could not have had the justified belief or expectation that by making use of rationally adequate means, she might have given a potential – and due to semiotic knowledge: competent – recipient *reasons* for the recognition of her communicative intentions, it is opaque why one should say that she had said intentions at all.

Of course, at any time, a recipient can *decide* to treat some perceptible material aspect of a document *as if it was* a communicative sign; but this clearly does not alter the *actual* (i.e. non-communicative) status of the phenomenon in question.

³¹ Georg Meggle, *Grundbegriffe der Kommunikation* [1981]. Berlin ²1996, p. 7-16, p. 190-262; Georg Meggle / Nikola Kompa, “Pragmatics in Modern Philosophy of Language”. In: Wolfram Bublitz / Neal R. Norrick (eds.), *Foundations of Pragmatics*. Berlin 2011, p. 203-228, at p. 217-219.

³² Accordingly, the fact that historical recipients could have been able to identify these intentions may be considered to be an *epistemic* (indicatory) criterion for the semiotic significance of a material feature. It is not, however, a *definitional* criterion (neither necessary nor sufficient).

A quarrel concerning the question whether such a perceptible physical property should be conceived as a sign or not can only be decided with regard to the (probable) intentions and actions of a causal agent on the production side. Thus, in cases of doubt it has to be shown that the most convincing and *best explanation* for the presence of a certain material property is the communicative action of a causal agent on the production side.

To put it another way, in my view, the definition of ‘sign’ ought to be an *intentionalist* definition. An alternative would be something like a ‘subjectivist effect-related definition’ according to which something were to be referred to as ‘sign’ provided that it has an semiotic ‘effect’ on someone or is interpreted subjectively as a sign on the reception side. However, according to this suggestion, the question whether something *is* a sign cannot be raised reasonably. Whoever states that something is a sign would thus be right *by definition*.

These elucidative hints seem to be indicated for there has been some tendency to conceive *all signs* in accord to the model of *symptoms*, that is, to make the relational property of a thing *to be a sign* – which (with the *exception* of the symptoms) is to be accounted on the *production* side – conditional solely on the recipient’s assessment. This is less problematic regarding *symbols* – whose semiotic qualities become a quasi-immanent, guaranteed property of the particular object with increase of conventionality – but more so with regard to *icons*. Whereas for *symptoms* it is essential that they’re made into signs by recipients, and for *symbols* at most there can be some disagreement – which, by the way, can be dissolved by means of empirical research and historical reconstruction – whether there actually is a *convention* governing its communicative usage, *icons* pose a problem and, in a way, constitute the major element of uncertainty for the interpretation of material texts.

How can it be made plausible that a production instance *actually* did use prima facie conspicuous elements as signs with which communicative intentions are realized? To recap, for something to be a communicative sign, it is neither necessary nor sufficient to simply function as a semiotic trigger for some recipient’s associative inferences and *hence* to be conceived as a sign. Instead the question is: Was the sign’s causal agent reasonably justified in expecting that at least one recipient would be able – merely due to a “naturally human faculty of association”³³ – to infer something not directly perceptible from something that is, i.e. to understand what was meant by the author (the sense resp. the communicative intention)?

Here it might be of some help³⁴ to distinguish between (a) icons with *strong intrinsic relevance* that are quasi-automatically categorized as icons regardless of contextual features just because they bear close resemblance to a distinct object type (*iconic relevance*), and (b) icons with *little intrinsic relevance* that are categorized as icons (and signs) merely because of certain contextual factors, i.e. by

³³ Keller, *Theory of Signs*, p. 109.

³⁴ Börries Blanke, *Vom Bild zum Sinn: Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*. Wiesbaden 2003, p. 96-103 and ch. 3, esp. p. 177-186.

means of *extrinsic* categorization, more precisely by an inferential procedure that goes (bottom-up) from the potential sign or (top-down) from the context. To assume in all plausibility the presence of a communicative intention it is thus required to show that a production instance could have been assuming reasonably that a (contemporary) reception instance would have been able to identify – with minimal effort – the intended iconic type either due to a strong intrinsic relevance of the signal or due to contextual embedding.

‘How does a material text mean?’ – in view of the semiotic, sign-theoretical approach presented above, this question roughly may be reformulated as follows: How does semiosis of material para- and nonverbal characteristics take place on the production or reception side? More precisely: on the production side, how does an agent constitutively causing material properties of a book or text and using these as signs succeed in suggesting certain inferences (including perceiving something as a sign) to a recipient? Also, on the reception side, how does a recipient succeed in (a) comprehending signs as signs properly and (b) drawing (plausible) conclusions based on “systematic relations”?

An answer to these at first merely descriptive questions will not stop at a methodically controlled cognitive psychological³⁵ description – that is, persisting on the level of an introspective or empirical phenomenology of the act of reception – and analysis of actual practices of interpretation (say based on corresponding perception protocols and discursive reconstructions of inference). Provided, we³⁶ as textual scholars and critics do not want to just utter our personal, more or less free (and maybe random or anachronistic) associations and subjective evidence *ad libitum*, but connect interpretation hypotheses usually³⁷ with a claim to verification or general (maybe even universal) validity *and* try for an inter-subjective plausibility check of our statements by use of any argumentative backup, there is a multitude of *normative* aspects to be taken into account. This concerns primarily the objectives of knowledge of any one interpreting, as well as the methods and epistemological standards, which are applied in doing so. Generally, we endeavor to designate our stated interpretation hypotheses as being ‘appropriate’ (or at least: more ‘appropriate’), as being ‘justified’, ‘correct’ etc. We do this by bringing additional normative

³⁵ Thomas C. Daddesio, *On Minds and Symbols: The Relevance of Cognitive Science for Semiotics*. Berlin 1995, p. 104-109.

³⁶ For my use of ‘we’ at this point see Robert Nozick, *The Examined Life: Philosophical Meditations*. New York 1989, p. 100: “When I use ‘we’ in this way, I am inviting you to examine whether or not you agree. If you do, then I am elaborating and exploring our common view, but if after some reflecting on the matter you find you do not agree, then I am traveling alone for a while.”

³⁷ This constraint is necessary because *some* types of literary ‘interpretation’ explicitly do not have an *explanatory* character (but aim at maximizing aesthetic value, for example) and therefore get by without corresponding epistemological obligations (i.e. reference to verity, validity claim, obligation to vindicate); see e.g. Stein Haugom Olsen, “Modes of Interpretation and Interpretative Constraints”. In: *British Journal of Aesthetics* 44/2004, p. 135-148; Peter Lamarque / Stein Haugom Olsen, “The Philosophy of Literature: Pleasure Restored”. In: Peter Kivy (ed.), *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford 2004, p. 195-214; Anders Pettersson, *The Concept of Literary Application: Readers Analogies from Text to Life*. New York 2012.

criteria for evaluation into effect. To put this more simply: While in the *context of discovery* even the wildest, most creative interpretation ideas are eligible, in the *context of justification* they have to be validated at their consistency with a set of normative premises (ensued in accordance with selection and gradation of additional contexts).

This is already made clear at the level of *perception* and *identification* of communicative signs: Not everything interpretable has necessarily been communicated.³⁸ If the decision on what is to be conceived as a sign and how it is to be interpreted is not to be put ad libitum of the individual interpreting. Instead, to be generated in an epistemically justified manner, it has to be made plausible that a historical agent on the production side meant something by chosen means of communication (or at least: could have meant), respectively had reasons to account probable (that is, with an eye toward assumed commonly shared *semiotic competences* or *semiotic knowledge*)³⁹ that a historical agent on the reception side would have understood these means as communicative signs.

One who makes perceptible sets of facts subject to semiotic inferences without having justified reasons to believe they could have *been intended as signs on the production side* (resp. could have been understood as such by a historical recipient) and labels the phenomena in question with terms like 'meaning', 'semantically relevant', 'meaningful', 'communicative', or 'sign', obviously does not seem to use said terminology according to the sprachregelung preferred by me.

However, it is important to notice that these *definitional* determinations are not necessarily tied to normative *hermeneutical* determinations – that is, regarding aims and methodology of interpretation acts – in favor of an *intentionalist* position.⁴⁰ Thus, it is quite possible to follow my proposed usage of said terminology and at the same time base one's own practices of interpretation on an explicitly anachronistic-subjective conception of hermeneutics. In my view, it is rather a matter of *choice*, and thus relative to our interests and the interests of the readers of our interpretations and editions, whether we want to focus on the causal agents involved on the production side and/or on historical or present readers. Admittedly, the finding *that* something is a sign requires the reference to *categorical* intentions of the sign author, but from

³⁸ Keller, *Theory of Signs*, p. 1 – There is a revealing analogy between the question under what conditions we are eligible to accept that a perceptible set of facts indeed is a communicative sign and the problem in intertextual theory to discover and make plausible an allusion; see William Irwin, "What is an Allusion?" In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/2001, p. 287-297.

³⁹ Keller, *Theory of Signs*, p. x.

⁴⁰ Nevertheless, there is some evidence to suggest that people are strongly disposed to infer intentionality when understanding oral speech, written texts, artworks, and other human actions. Empirically our experience of human artifacts as semiotically significant is fundamentally tied to our assumptions of intentionality; see Raymond W. Gibbs, *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge 1999 and accordingly Deborah Keleman / Susan Carey, "The Essence of Artifacts: Developing the Design Stance". In: Eric Margolis / Stephen Laurence (eds.): *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representation*. Oxford 2007, p. 212-230.

this it does not follow that a critic needs to take an interest in the author's *communicative* ('semantic') intentions as well.

However, present practices of interpretation referring to material and media properties or the material text are characterized by a rather diffuse, unreflected language use and an obfuscation of related conceptions of hermeneutics.

Another little adjustment in this context: When taking a closer look at the question 'how does a text mean?', it might appear irritating that 'text' – if 'to mean' is to be understood as a verb which denotes a more or less consciously executed activity – seems to be conceived actually as an acting subject. Thus, in a specific reading, the assumption that a material text 'does mean something in some manner' has misleading implications. It might be that there is some version of the *mereological fallacy* in presence (or at least a *category mistake* sensu Ryle),⁴¹ namely attributing agency to an *object* of human actions itself and deducing from the personification of an inanimate object the license to blind out the *actual* human agents.⁴²

Within the scope of interpretation statements like this follow a logic of an avoidance strategy: Every time when one does not want to say clearly and precisely: '*the author* (or any other actor on the production side) meant', '*a competent contemporary or present reader* would have understood', 'this and that caught *my eye*' or '*I* understand this in that way', one says: '*the text* does mean, show, say, cause, opine, suggest' etc. Thereby one avoids specifying *precisely* what kind of statement one gives *on what exactly* and thus holds the *hermeneutical* status of the statement more or less elaborately in suspense. Above all, one avoids committing oneself to the claim to meet the communicative intentions of the agent on the production side with an interpretation.

By way of contrast, let's say: a material text cannot *act* communicatively but rather shows immanent and relational properties, *because of its human causation and usage*, by means of which it could function as a trigger for causal, associative, or rule-based conclusions. *The only ones acting here are human agents:*⁴³ *authors, type and book designers, composers, printers, editors, historical or present readers* – agents who pursue their aims of communication

⁴¹ Gilbert Ryle, *The Concept of Mind*. Chicago 1949, ch. 1.3; I will not investigate any further whether the above described manner of speaking about texts is to be qualified as being *nonsensical* or *false*.

⁴² For a general critique of these sort of metaphors and anthropomorphic hypostatization see Maxwell R. Bennett / Peter M. S. Hacker, *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Oxford 2003, ch. 3.

⁴³ Despite of that, I would like to hint at programmatic attempts to conceptualize physical artifacts (or generally inanimate entities) as 'actants', 'social actors' or 'acting subjects' and thereby subvert an agential subject-object-dualism; see e.g. Tim Dant, *Materiality and Society*. Maidenhead, UK 2005, ch. 4: "Agency, affordance and actor-networks"; Carl Knappett / Lambros Malafouris (eds.), *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York 2008; Wendy Griswold / Gemma Mangione / Terence E. McDonnell, "Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis". In: *Qualitative Sociology* 36,4/2013, p. 343-364. For some general remarks on the categorial framework for the description and ascription of agency see Peter M.S. Hacker, *Human Nature: The Categorial Framework*. Oxford 2007, ch. 5.

by suggesting or drawing *conclusions* based on systematic relations by using signs. Qua sign, material and media properties of objects are used as premises for interpretative inferences.

Summa summarum: From what has been said, ‘how does a material text mean?’ is an elliptical question in triple respects because (a) acting human agents are blinded out, (b) basic mechanisms of semiosis are not exposed and differentiated precisely enough as presuppositions of communicative practices and (c) it stays uncertain exactly what epistemological interest is being concealed by use of the concept ‘meaning’, or, whether the scene of ‘semantification’ is being located on the production or on the reception side.

Still, the modified version of the question has to be made more concrete with an analysis of actual interpretative practices in which materiality and material texts become object to semiotic inferences that on their part may generate further (and more complex) interpretative hypotheses according to certain conceptions of hermeneutics.

5. Prospects: Types of Interpretation and the Question of Standards

Perception and inferential interpretation of signs are obviously a somewhat risky business that often presupposes certain conceptual stipulations and is permanently threatened by accusations of subjectivity, whateverism, and anachronism. The weak specifics of physical properties of textual objects *considered as signs* along with the often weak or missing conventionality of their usage do not contribute to any change for the better. Even the discursive reconstruction of inferential procedures as applied by the interpreter causes considerable difficulties already.

Moreover, the validity claim of interpretative statements is restricted due to their embedding in certain conceptions of hermeneutics: Apparently there are several language games with their own specific rules that are all principally appropriate and legitimate at a time,⁴⁴ but may au fond be distinguished and further classified with regard to their focus on the production and reception side respectively and the intended level of historical consistency. Besides that, interpretative statements can aim at various objects of knowledge and therefore may provide answers to widely different questions – a fact that is easily missed when labeling all answers with the very same term ‘meaning’.

⁴⁴ Göran Hermerén, “Interpretation: Types and Criteria”. In: *Grazer philosophische Studien* 19/1983, p. 131-161; Jeffrey Stout, “The Relativity of Interpretation”. In: *The Monist* 69/1986, p. 103-118; Robert Stecker, “Relativism About Interpretation”. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1995, p. 14-18; Robert Stecker, *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*. Oxford 2003, ch. 8; Olsen, “Modes of Interpretation”; Staffan Carlshamre / Anders Pettersson (eds.), *Types of Interpretation in the Aesthetics Disciplines*. Montreal 2003; Tom Kindt / Tilmann Köppe, “Conceptions of Authorship and Authorial Intentions”. In: Gillis J. Dorleijn / Ralf Grüttemeier / Liesbeth Korthals Altes (eds.), *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship Around 1900 and 2000*. Leuven 2010, p. 213-227, at p. 225-227.

It looks like the pivotal question of pertinent criteria for the evaluation of interpretative statements cannot be answered irrespectively of normative stipulations. Thus, it is evident that a hypothesis about the historical author's actual or presumable communicative intentions is said to be *epistemically justified* upon other terms than a claim about what a competent contemporary model reader might have understood respectively about what an actual present reader understands at a time without considering the historical context of a document's production. Accordingly, there are significant differences in respect of the strategies employed to enhance the plausibility of interpretative statements – given that the philological practices in question are about *interpretation* after all and not about the rhetorical staging of a personal sensuous-aesthetic experience or the maximization of 'semanticity' by means of anywise-inventive associations.

A question I have not answered within this essay is this: Are there – besides those peculiar to certain types of interpretation – at least minimum categorical standards for the evaluation of interpretative statements concerning the materiality and/or the material text? To give my readers something to think about – a final normative stimulus, so to speak – I would like to submit the following catalogue of adequacy or quality criteria:⁴⁵

(1) *Formal criteria*, i.e. linguistic structure and style: (a) avoidance of any personification or naturalization of the object of interpretation; (b) clarity and perspicuity of language; rhetorical economy, especially: avoidance of elliptical constructions, allusive or overly blanket verbalizations; (c) usage of well-established (semiotic) terminology and/or explication of pivotal concepts.

(2) *Contentual criteria*: (a) consistency and coherence of statements; (b) transparency of the argumentation, that is: general aims, research demands and (heuristically operative) premises as well as presuppositions regarding basal theories of 'meaning' and interpretation should be specified in no uncertain manner; (c) there should be a plain distinction between statements that are to be justified and statements that fulfill a justificatory function, where the latter should be already accepted or can be made plausible without any (viciously) circular reasoning; (d) simplicity: the nearest interpretative hypothesis – i.e. the one that is casually consistent with our miscellaneous background knowledge and to a lesser extend requires additional assumptions – is to be favored; (e) there should be specific empirical reference to the object of interpretation.

⁴⁵ For a brief survey see Willard Van Orman Quine/Joseph S. Ullian. *The Web of Belief*. New York 1978.

References

- Allen, Graham/Carrie Griffin/Mary O'Connell (eds.). *Readings on Audience and Textual Materiality*. London 2011.
- Andersen, Tore Rye. "Judging by the Cover". *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 53 (2012), 251-278.
- Andersen, Tore Rye. "Distorted Transmissions: Towards a Material Reading of Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49*". *Orbis Litterarum* 68 (2013), 110-142.
- Bennett, Maxwell R./Peter M. S. Hacker. *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Oxford 2003.
- Benton, Megan/Paul C. Gutjahr (eds.). *Illuminating Letters: Typography and Literary Interpretation*. Amherst Press 2001.
- Bevir, Mark. *The Logic of the History of Ideas*. Cambridge 2002.
- Björkqvall, Anders/Anna-Marlin Karlsson. "The Materiality of Discourse and the Semiotics of Materials". *Semiotica* 187/2011, 141-165.
- Blanke, Börries. *Vom Bild zum Sinn: Das ikonische Zeichen zwischen Semiotik und analytischer Philosophie*, Wiesbaden 2003.
- Bohnenkamp-Renken, Anne/Waltraud Wiethölter (eds.). *Der Brief – Ereignis und Objekt*; vol. 1: Katalogband; vol. 2: Tagungsband, Frankfurt/Main 2008 and 2010.
- Bornstein, George. "How to Read a Page: Modernism and Material Textuality". In George Bornstein (ed.). *Material Modernism: The Politics of the Page*. Cambridge 2001, 5-31.
- Bringhurst, Robert. *The Surface of Meaning: Books and Book Design in Canada*. Vancouver 2008.
- Brown, Bill. "Materiality". In: W. J. T. Mitchel/Mark B.N. Hansen (eds.). *Critical Terms for Media Studies*. Chicago 2010, 49-63.
- Carlshamre, Staffan/Anders Pettersson (eds.). *Types of Interpretation in the Aesthetics Disciplines*. Montreal 2003.
- Daddesio, Thomas C. *On Minds and Symbols: The Relevance of Cognitive Science for Semiotics*. Berlin/New York 1995.
- Dant, Tim. "Agency, affordance and actor-networks". In: Tim Dant. *Materiality and Society*. Maidenhead, UK 2005, 60-83.
- Daybell, James. "Material Meanings and the Social Signs of Manuscript Letters in Early Modern England". *Literature Compass* 6/2010, 647-667.
- Daybell, James. *The Material Letter in Early Modern England: Manuscript Letters and the Culture and Practices of Letter-Writing, 1512–1635*. New York 2012.
- Daybell, James/Peter Hinds (eds.). *Material Readings of Early Modern Culture: Texts and Social Practices, 1580–1730*. Houndmills 2010.
- Drucker, Johanna. *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909–1923*. Chicago 1997.
- Drucker, Johanna. "Entity to Event: From Literal, Mechanistic to Probabilistic Materiality". *Parallax* 15,4/2009, 7-17.

- Drucker, Johanna. "Performative Materiality and Theoretical Approaches to Interface". *Digital Humanities Quarterly* 7,1/2013; <http://digitalhumanities.org:8081/dhq/vol/7/1/>; accessed 11.2015.
- Eggert, Paul (2009), *Securing the Past: Conservation in Art, Architecture and Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Eggert, Paul/Peter L. Shillingsburg. "Introduction to Anglo-American Scholarly Editing 1980–2005". *Ecdotica* 6/2009, 9-19.
- Eliot, Simon/Andrew Nash/Ian Willison (eds.). *Literary Cultures and the Material Book*. London 2007.
- Gibbs, Raymond W. *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge 1999.
- Greetham, David C. "Materiality/Book as Meaning". In: David C. Greetham. *Textual Transgressions: Essays Toward the Construction of a BioBibliography*. New York 1998, 437-466.
- Griswold, Wendy/Gemma Mangione/Terence E. McDonnell. "Objects, Words, and Bodies in Space: Bringing Materiality into Cultural Analysis". *Qualitative Sociology* 36,4/2013, 343-364.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *The Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford 2005.
- Gumbrecht, Hans Ulrich/K. Ludwig Pfeiffer (eds.). *Materialität der Kommunikation*. Frankfurt/Main 1988.
- Haas, Christina (1995), *Writing Technology: Studies on the Materiality of Literacy*, Mahwah, NJ: Routledge.
- Hacker, Peter M.S. *Human Nature: The Categorical Framework*. Oxford 2007.
- Haubenreich, Jacob. "CFP: Materiality and Meaning in Contemporary Literary Studies". *MLA Panel*, Vancouver, January 2015 (published online, February 2014); <http://german.princeton.edu/ssms/2014/03/02/cfp-materiality-and-meaning-in-contemporary-literary-studies-march-17-mla-vancouver-canada-8-11-january-2015/>; accessed 11.2015.
- Haubenreich, Jacob. "CFP: The Posthermeneutic Turn in Textual Studies". *GSA Panel*, Washington, D.C., October 2015 (published online, January 2015); <https://networks.h-net.org/node/35008/discussions/54630/cfp-posthermeneutic-turn-textual-studies-gsa-2015-deadline-january>; accessed 11.2015.
- Hayles, N. Katherine. *Writing Machines*. Cambridge, Mass. 2002.
- Hermerén, Göran. "Interpretation: Types and Criteria". *Grazer philosophische Studien* 19/1983, 131-161.
- Hick, Darren Hudson. *Introducing Aesthetics and the Philosophy of Art*. New York 2012.
- Irwin, William. "What is an Allusion?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59/2001, 287-297.
- Keleman, Deborah / Susan Carey. "The Essence of Artifacts: Developing the Design Stance". In: Eric Margolis / Stephen Laurence (eds.): *Creations of the Mind: Theories of Artifacts and Their Representation*. Oxford 2007, p. 212-230.
- Keller, Rudi. *A Theory of Linguistic Signs* [1996]. Translated by Kimberly Duenwald. Oxford 1998.

- Kindt, Tom/Tilman Köppe. "Conceptions of Authorship and Authorial Intentions". In Gillis J. Dorleijn/Ralf Grüttemeier/Liesbeth Korthals Altes (eds.). *Authorship Revisited: Conceptions of Authorship Around 1900 and 2000*. Leuven 2010, 213-227.
- King, John N. (ed.). *Tudor Books and Readers: Materiality and the Construction of Meaning*. Cambridge 2010.
- Kirschenbaum, Matthew. *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*. Cambridge, Mass. 2008.
- Knappett, Carl/Lambros Malafouris (eds.). *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach*. New York 2008.
- Kress, Gunther R. *Multimodality: A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*. New York 2010.
- Lamarque, Peter/Stein Haugom Olsen. "The Philosophy of Literature: Pleasure Restored". In: Peter Kivy (ed.). *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Oxford 2004, 195-214.
- Lepore, Ernest/Barry C. Smith (eds.). *The Oxford Handbook of Philosophy of Language*. Oxford 2006.
- Levenston, Edward A. *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*. New York 1992.
- Livingston, Paisley. "Authorial Intention and the Varieties of Intentionalism". In Garry L. Hagberg/Walter Jost (eds.). *A Companion to the Philosophy of Literature*. Oxford 2010, 401-419.
- Lukas, Wolfgang/Rüdiger Nutt-Kofoth/Madleen Podewski (eds.), *Text – Material – Medium: Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation*. Berlin 2014.
- Lyons, John. "Bedeutungstheorien". In: Armin Stechow/Dieter Wunderlich (eds.). *Semantik*. Berlin 1991, 1-24.
- Malm, Mats/Barbro Ståhle Sjönell/Petra Söderlund (eds.). *Bokens materialitet. Bokhistoria och bibliografi*. Stockholm 2009.
- McGann, Jerome J. *The Textual Condition*. Princeton 1991.
- McGann, Jerome J. *Black Riders: The Visible Language of Modernism*. Princeton 1993.
- McKenzie, Donald Francis. "Typography and Meaning: The Case of William Congreve" [1981]. In: Peter McDonald/Michael Felix Suarez (eds.). *Making Meaning: 'Printers of the Mind' and Other Essays*. Boston 2002, 198-236.
- Meggle, Georg. *Grundbegriffe der Kommunikation* [1981]. Berlin 1996
- Meggle, Georg/Ego Sigward. "Der Streit um Bedeutungstheorien". In: Marcelo Dascal (ed.). *Sprachphilosophie*. Berlin 1996, vol. 2, 964-989.
- Meggle, Georg/Nikola Kompa. "Pragmatics in Modern Philosophy of Language". In Wolfram Bublitz/Neal R. Norrick (eds.). *Foundations of Pragmatics*. Berlin 2011, 203-228.
- Meiland, Jack W. "The Meanings of a Text". *British Journal of Aesthetics* 21/1981, 195-203.
- Miller, Daniel (ed.). *Materiality*. Durham, NC 2005.

- Mitchell, Christine. "Materiality: Tracking a Term, Tackling a Turn". In: Michael Gubo/Martin Kypt/Florian Öchsner (eds.), *Kritische Perspektiven: "Turns", Trends und Theorien*. Münster 2011, 281-300.
- Nozick, Robert. *The Examined Life: Philosophical Meditations*. New York 1989.
- Olsen, Stein Haugom. "Modes of Interpretation and Interpretative Constraints". *British Journal of Aesthetics* 44/2004, 135-148.
- Pettersson, Anders. *Verbal Art: A Philosophy of Literature and Literary Experience*. Montreal 2000.
- Pettersson, Anders (2012). *The Concept of Literary Application: Readers Analogies from Text to Life*. New York 2012.
- Pfeiffer, K. Ludwig. "The Materiality of Communication". In: Hans Ulrich Gumbrecht (ed.). *Materialities of Communication*, Stanford 1994, 1-12.
- Plachta, Bodo. "More Than Mise-en-Page: Book Design and German Editing". In: Wim Van Mierlo (ed.). *Textual Scholarship and the Material Book*. Amsterdam 2007, 85-105.
- Quine, Willard Van Orman. *Word and Object*. Cambridge, Mass. 1960.
- Reckwitz, Andreas. "The Status of the Material in Theories of Culture: From Social Structure to Artifacts". *Journal for the Theory of Social Behavior* 32,2/2002, 195-217.
- Reuß, Roland. "Schicksal der Handschrift, Schicksal der Druckschrift: Notizen zur Textgenese". *Text: Kritische Beiträge* 5/1999, 1-25.
- Röcken, Per. "Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität?: Versuch einer Explikation des Ausdrucks und einer sachlichen Klärung". *editio* 22/2008, 22-46.
- Rockenberger, Annika. *Produktion und Drucküberlieferung der editio princeps von Sebastian Brants Narrenschiff (Basel 1494): Eine medienhistorisch-druckanalytische Untersuchung*. Frankfurt/Main 2011.
- Rockenberger, Annika/Per Röcken. "Typographie als Paratext?: Anmerkungen zu einer terminologischen Konfusion". *Poetica* 41/2009, 293-330.
- Rockenberger, Annika/Per Röcken. "Inkunabel-Materialität: Zur Deutung der Typographie von Sebastian Brants *Narrenschiff* (Basel 1494)". *Euphorion* 105/2011, 283-316.
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. Chicago 1949.
- Scholz, Oliver Robert. *Verstehen und Rationalität: Untersuchungen zu den Grundlagen von Hermeneutik und Sprachphilosophie*. Frankfurt/Main 2001.
- Scholz, Oliver Robert. "On the Very Idea of a Textual Meaning". In: Jürgen Daiber/Eva-Maria Konrad/Thomas Petraschka/Hans Rott (eds.). *Understanding Fiction: Knowledge and Meaning in Literature*. Münster 2012, 135-145.
- Schubert, Martin J. (ed.). *Materialität in der Editionswissenschaft*. Berlin 2010.
- Scott-Baumann, Elizabeth/Ben Burton (eds.). *The Work of Form: Poetics and Materiality in Early Modern Culture*. Oxford 2014.
- Sell, Roger D. *Literature as Communication*. Philadelphia 2000.
- Shillingsburg, Peter. "Text as Matter, Concept, and Action". *Studies in Bibliography* 44/1991, 31-82.

- Shillingsburg, Peter. *Resisting Texts: Authority and Submission in Constructions of Meaning*. Ann Arbor 1997.
- Siefkes, Martin. "Sturm auf die Zeichen: Was die Semiotik von ihren Kritikern lernen kann". In: *Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik* 1/2015, 7-42.
- Speaks, Jeff. "Theories of Meaning". In: Edward N. Zalta (ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2011); <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/meaning/>; accessed 11.2015.
- Stecker, Robert. "Relativism About Interpretation". *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 53/1995, 14-18.
- Stecker, Robert. *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park, PA 1997.
- Stecker, Robert. *Interpretation and Construction: Art, Speech, and the Law*. Oxford 2003.
- Stout, Jeffrey. "What Is the Meaning of a Text?" *New Literary History* 14/1982, 1-12.
- Stout, Jeffrey. "The Relativity of Interpretation". *The Monist* 69/1986, 103-118.
- Taha, Ibrahim. "The Literary Communication Pact: A Semiotic Approach". *Semiotica* 114/1997, 131-150.
- Tanselle, G. Thomas. "Textual Instability and Editorial Idealism". *Studies in Bibliography* 49/1996, 1-60.
- Tanselle, G. Thomas. *Bibliographical Analysis: A Historical Introduction*. Cambridge 2009.
- Van Mierlo, Wim (ed.). *Textual Scholarship and the Material Book*. Amsterdam 2007.
- Van Mierlo, Wim. "Reflections on Textual Editing in the Time of the History of the Book". *Variants* 10/2013, 133-161.
- Wittgenstein, Ludwig. *Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigations', generally known as The Blue and Brown Books*. Oxford 1958.
- Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*. The German text, with an English translation by G. E. M. Anscombe, Peter M. S. Hacker and Joachim Schulte. Oxford 2009.
- Wolfreys, Julian. "Materialism/Materiality". In: *Critical Keywords in Literary and Cultural Theory*. Houndmills 2004, 143-150.
- Wortmann, Thomas, "Zurück in die Zukunft? Die Literaturwissenschaft und ihr ‚Material‘". In: Claudia Liebrand / Rainer J. Kaus (eds.), *Interpretieren nach den „Turns“: Literaturtheoretische Revisionen*. Bielefeld 2014, p. 139-167.



‚Poetologie des Prosaischen‘

E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* aus der Perspektive einer (kultur-)semiotisch orientierten Literaturwissenschaft

Stephanie Großmann und Hans Krahl (Passau)

Die vorliegende Analyse steht im Zusammenhang mit unserem Beitrag „Strukturalismus/Literatursemiotik. Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in *Der Sandmann*“ in dem von Oliver Jahraus herausgegebenen Band *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘* (Reclam 2016). Dort legen wir in einem ausführlichen Theorieteil die Grundlagen der Literatursemiotik bzw. des Strukturalismus dar und wenden diese auf E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann* (1816) an. Die dort aus Gründen des Umfangs nur pointiert und skizzenhaft vorgestellten Ergebnisse sollen hier ausgeführt und fortgeführt werden, wobei es uns ein Anliegen ist, nicht nur Thesen zu formulieren, sondern auch den argumentativen Weg dahin nachvollziehbar(er) zu machen. Dazu dient als erster Schritt eine Datenaufbereitung hinsichtlich grundlegender textueller Kategorien, der darlegen soll, wie wir von den Textbefunden zu unseren Ergebnissen kommen.

1. Gegenstandsbereich

Zunächst einmal wollen wir bestimmen, was der Gegenstand der Analyse sein soll. Der Text *Der Sandmann* liegt in zwei Varianten vor, zum einen in der Handschrift Hoffmanns¹ und zum anderen in Form der ersten Drucklegung von den *Nachtstücken*,² bei der der Text die Sammlung von acht Erzähltexten

¹ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Hg. von Kaltërina Latifi. Frankfurt am Main 2011.

² E.T.A. Hoffmann, „Nachtstücke“. In: Ders. *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Hg. von Wulf Segebrecht. Bd. 3. Frankfurt am Main 1985, S. 9-346.

eröffnet. Dass diese beiden Texte durchaus signifikant voneinander abweichen – insbesondere durch längere Passagen in der Handschrift, die im Erstdruck nicht übernommen wurden – legt Hohoff ausführlich in seiner historisch-kritischen Edition dar und erläutert dort auch die semantischen Implikationen der verschiedenen Versionen, die das jeweils Erzählte in einem deutlich anderen Licht erscheinen lassen.³ Beide Varianten des Textes könnten Gegenstand einer Analyse sein, zumal gerade die Unterschiede der Texte die Aufmerksamkeit auf die Spezifik der jeweils gegebenen Strukturen lenkt; hier wollen wir uns aber ausschließlich auf den Text beziehen, wie er in der Erstpublikation vorliegt. Dokumente der Produktion wie der Rezeption(sgeschichte) werden wir nicht einbeziehen.⁴ Für die Semantik des Textes können diese Wissensbestände nicht entscheidend sein, da sie ja gerade nicht (mehr) zum Textgefüge, so wie es publiziert vorliegt, dazugehören.

Außerdem ist nur genau der Text *Der Sandmann* in den Grenzen, wie sie sich durch die erste bis zur letzten Seite des Discours konstituieren, Gegenstand der Untersuchung; nicht seine textuellen Kontexte, weder der engere, der sich durch den Publikationskontext *Nachtstücke* ergibt, noch intertextuelle Fortschreibungen im Weiteren, wie sie etwa in Jacques Offenbach phantastischer Oper *Les Contes d'Hoffmann* (1881) vorliegt.⁵ Auch das wären sinnvolle Untersuchungsobjekte, die dann aber auf einem anderen Gegenstand basieren (Text-Kontext-Beziehungen) und andere Erkenntnisinteressen fokussieren (nicht mehr die Textsemantik).

Nachdem wir eingegrenzt haben, was die zu analysierende Textgrundlage umfasst, stellt sich die Frage, wo wir mit unserer Analyse beginnen sollen und wie genau wir vorgehen wollen – also die Frage nach der Heuristik.⁶ Da wir uns dem Text mit keiner speziellen Fragestellung nähern wollen, die unser Erkenntnisinteresse leitet und die Analyse strukturiert, sondern die Textspezifik aus dem vorliegenden Textkonstrukt generieren wollen, beginnen wir damit, die genaue Verfasstheit des Textes in den Blick zu nehmen und zunächst die Daten bezüglich basaler Textebenen zu sichten und zu sichern, um dann von dieser Beschreibungsebene ausgehend weitere Überlegungen anzustellen.

Sich mit scheinbar einfachen Textebenen zu befassen dient zum einen dazu festzuhalten, welche Daten überhaupt valide sind und auf welchen sich dann die Argumentationen stützen können, zum anderen darüber hinaus auch dem

³ Ulrich Hohoff, *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*. Berlin/New York 1988.

⁴ Hier wäre vor allem Sigmund Freuds Essay „Das Unheimliche“ (1919) zu nennen, der den Text *Der Sandmann* für seine Argumentation nutzt (Sigmund Freud, „Das Unheimliche“. In: Ders. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1919*. Bd. 12. Frankfurt am Main 1966, S. 229-268). Vgl. hierzu Detlef Kremer, „Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widerstände des unverständlichen Textes“. In: Peter-André Alt/Thomas Anz (Hgg.), *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin 2008, S. 59-72.

⁵ Vgl. hierzu Stephanie Großmann, *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013, S. 74-81.

⁶ Vgl. hierzu und allgemein zur Vorgehensweise Hans Krah, *Einführung in die Literaturwissenschaft. Textanalyse*. 2., komplett überarbeitete Auflage. Unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Stefan Halft. Kiel 2015.

Erkennen, welche Daten Anlass einer genaueren Betrachtung sein sollten und worin ihre Auffälligkeit oder Abweichung eigentlich genau besteht (etwa die Abhängigkeit einer bestimmten Perspektive etc.). Zum Dritten sind die basalen Textebenen zumeist mit anderen, eher abstrakteren Thematiken oder Zusammenhängen verbunden, die sich auf die semantische Tiefenstruktur des Textes beziehen, so dass sich aus ihnen paradigmatische Ordnungen bilden lassen, die dann wiederum als Ausgangspunkt für die Rekonstruktion solcher Diskurskomplexe dienen können, die den Text letztlich auszeichnen und seine Spezifik ausmachen (hier, wie zu zeigen sein wird, insbesondere die Paradigmen Täuschung, Autonomie, Kulturalität, Poetologie).

2. Einstieg: Beschreibung grundlegender Text-Kategorien

Wir wollen im Folgenden zunächst diejenigen Konzeptionen betrachten, die auf der Ebene der dargestellten Welt situiert sind und hier als basale Textkategorien diese Welt strukturieren und konzipieren. Dies betrifft Daten zu Raum, Zeit, Figuren und zum sich in der Vernetzung dieser Größen ausdrückenden Geschehen. In Verbindung stehen diese Daten mit der Ebene der Darstellung(sweise), zum einen grundlegend, da sie nur daraus, aus dem gegebenen Discours zu rekonstruieren sind bzw. über diesen vermittelt werden. Hier könnte eine Analyse der Sprachverwendung, insbesondere der semantisch-rhetorischen Verfahren einen Einstieg bilden. Zum anderen stehen diese Daten auch insofern in Verbindung damit, als der Zugang zu ihnen, der Zugang zu dieser Welt, auch im Sinne einer Vermittlung über diese Daten organisiert und geregelt ist; gerade diese Ebene der Erzählsituation kann Aufschluss über den kommunikativen Ort von dargestellten Semantiken geben und ebenso, wie eine Systematisierung solcher Semantiken über semantische Relationen, Ausgangspunkt für die Analyse der Tiefenstruktur des Textes bilden.

Dienlich für die Aufbereitung der Daten können hierfür in unterschiedlicher Relevanz Schemata sein. Für den *Sandmann* bieten sich eine Rekonstruktion der chronologisch-geordneten Abfolge der einzelnen Geschehnisse (Histoire in einem engeren Sinne) und eine Figurenkonstellation an.⁷

⁷ Vgl. Abb. 1 und Abb. 2.

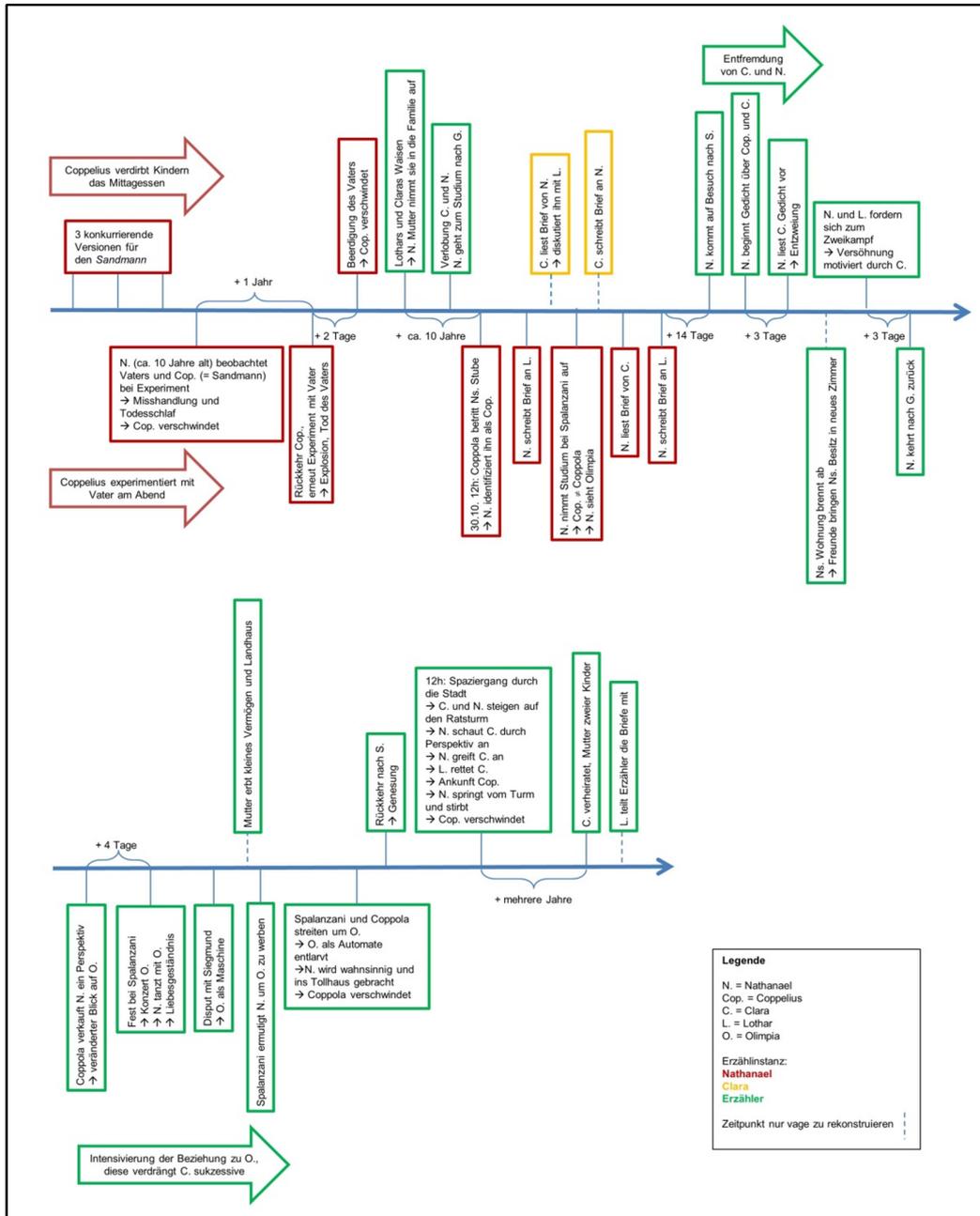


Abb. 1: Histoire

2.1 Erzählweise

Erzählt wird die Geschichte von Nathanael, der in seiner Kindheit beobachtet, wie sein Vater zusammen mit dem Advokaten Coppelius geheime alchemistische Experimente macht. Bei einem solchen Experiment kommt sein Vater zu Tode und Nathanael gibt Coppelius hierfür die Schuld. Zeitlich koinzidierend mit dem Tod des Vaters nimmt die Mutter Nathanaels die Geschwister Clara und Lothar in die Familie auf. Während seiner Studienzeit begegnet Nathanael dem Wetterglashändler Coppola, den er als Wiedergänger Coppelius identifiziert und der letztendlich seinen Tod provoziert: Nachdem er Coppelius erblickt, stürzt er sich im Wahn zu Tode. Zugleich wird Nathanael mit zwei oppositionell konzipierten Frauen konfrontiert – einerseits der rationalen, scharfsinnigen Clara und andererseits der ebenmäßigen, schweigsamen Automate Olimpia – zwischen denen er wählen muss.

Beide Handlungsstränge sind miteinander verwoben, denn die Deutung der Figur Coppelius als ‚Böses Prinzip‘ entzweit das langjährig verlobte Paar Clara und Nathanael. Außerdem katalysiert Coppola gleich in zweifacher Weise Nathanaels Zuneigung zu Olimpia: Erstens ist er es, der ihm das Perspektiv verkauft, mit dem Olimpia für Nathanael lebendig wird, und zweitens hat er die Augen für die Automate beschafft, die wiederum die Projektionsfläche für Nathanaels narzisstische Zuneigung zu ihr darstellen. Drittens steht auch die Figur Coppelius/Coppola jeweils damit in Verbindung, dass Clara und Olimpia in Nathanaels Leben treten: Denn einerseits ist die Integration von Clara und Lothar in die Familie eine Konsequenz des durch die von Coppelius initiierten, alchemistischen Experimente verursachten Todes des Vaters. Andererseits ist Nathanaels Aufmerksamkeit für Olimpia eine Konsequenz aus dem Kauf des Perspektivs von Coppola.

Betrachtet man den Text, zeigt sich, dass es ein auffälliges, sich wiederholendes Muster gibt. Die Konfiguration zweier älterer Männer, zu denen Nathanael dazu stößt, ist an prominenten Stellen im Text anzutreffen. Zunächst stört Nathanael die Experimente, die sein Vater und Coppelius durchführen und dann greift er in den Streit von Spalanzani und Coppelius/Coppola um die Automate Olimpia ein. Abstrahiert man dieses Muster etwas weiter, findet es sich noch dreimal im Text: Lothar und Nathanael wollen sich duellieren, weil Nathanael Clara tief beleidigt hat, und Clara tritt zwischen die zwei Kampfwilligen. Am Ende des Textes ist es hingegen Lothar, der auf dem Turm zu Nathanael und Claras hinstößt und Clara vor dem Angriff Nathanaels rettet. Diese Struktur vom Hinzutreten eines Dritten zu zwei Größen findet sich auch in dem von Nathanael verfassten Gedicht, in dem Coppelius die eheliche Verbindung zwischen Clara und Nathanael vor dem Traualtar durch seine Intervention verhindert.

Im *Sandmann* werden die Begebenheiten nicht in ihrer chronologischen Reihenfolge präsentiert; vielmehr muss die Reihenfolge der Ereignisse erst aus den Textdaten rekonstruiert werden. Der Discours gliedert sich durch peritextuelle Markierungen in fünf Segmente. Bei den ersten drei Segmenten

handelt es sich um Briefe – zwei geschrieben von Nathanael, einer geschrieben von Clara. Nach den Briefen nimmt ein sich im Text deutlich manifestierender Erzähler den Faden der Geschichte auf und erzählt sie weiter. Dieser Textteil wird durch einen Strich in zwei Segmente geteilt, bei der der erste Teil zeitlich den Besuch Nathanaels in seiner Heimatstadt umfasst und der zweite Teil mit seiner Rückkehr an seinen Studienort beginnt und mit seinem Tod und einem kurzen Ausblick auf die Figur Clara endet.⁸

Zu fragen ist, warum der Text die Geschichte um Nathanael genau so präsentiert, wie er sie präsentiert; wie also die konkrete Verfasstheit des Discours für die Histoire funktionalisiert wird. Mögliche Argumentationslinien können sich hierbei aus folgenden Überlegungen ergeben: Dramaturgisch wird die Begegnung mit Coppola an den Anfang gesetzt, weil sie den Auslöser aller folgenden Ereignisse darstellt. Erst durch sie werden die in ein Unbewusstes verdrängten Kindheitserinnerungen in Nathanaels Bewusstsein befördert. Erst durch die Begegnung wird die Geschichte überhaupt zu einer Geschichte.

Auf einer höheren Abstraktionsebene referiert zweitens die Briefform der ersten drei Segmente auf das Kommunikationsmodell Sender – Nachricht – Empfänger. Der Text führt uns gleich zu Beginn vor, dass dieses Modell latent gestört ist, denn Clara empfängt fälschlicherweise den ersten Brief, den Nathanael an Lothar geschrieben hat. Somit wird auf der Ebene des Discours implizit Kommunikation problematisiert.

Drittens ist ein zentrales vom Text fokussiertes Paradigma Wahrnehmung und Deutung. Hierbei handelt es sich dezidiert um stark durch ein Subjekt geleitete Prozesse, wie sich durch die unterschiedlichen Deutungen der Figur Coppelius in den Briefen von Nathanael und Clara manifestiert. Nun wäre anzunehmen, dass durch die Einführung eines vermeintlich objektiven, nicht emotional involvierten Erzählers diese scheinbar bereits auf der Ebene der Wahrnehmung liegenden Diskrepanzen der zwei Perspektiven zugunsten *einer* Perspektive ausgeräumt werden. Dass genau dies nicht der Fall ist, führt uns der Text in den beiden letzten Segmenten vor.

Im Anschluss an die drei Briefe artikuliert sich als Erzählinstanz ein Ich-Erzähler, der auch sein (bisheriges) Erzählen selbst explizit zum Gegenstand seiner Rede macht und insbesondere das Arrangieren der drei Briefe als Einstieg in das Erzählen als Strategie eines spezifischen Erzählens einem nicht näher spezifizierten Publikum als Adressaten mitteilt.

⁸ Der den Text eröffnende erste Brief Nathanaels wird textintern durch seine Begegnung mit Coppola katalysiert. Alle Daten zur Kindheit werden als Rückblick in Nathanaels erstem Brief und aus Rückwendungen des Erzählers vermittelt.

2.2 Raum – Zeit – Figuren

Räumlich ist das Geschehen in Deutschland situiert, in der „kleinen Provinzial-Stadt S.“, der Vaterstadt des Protagonisten Nathanael, und der Universitätsstadt G. Erwähnung finden zudem Berlin und der Raum Italien, so dass der Raum auf die außertextuelle Wirklichkeit zu referieren scheint. Hintergrund der Geschichte ist also keine fiktive Welt, sondern eine, die in Bezug zur Realität der Textproduktion steht. Dies ist nicht unwesentlich, geht es im Text doch um Geschehnisse, die ‚fantastischer‘ Art sind, die also den Annahmen über die Realität widersprechen oder doch möglicherweise zu widersprechen scheinen. Bleibt dies für die Rolle von Coppelius/Coppola zwar offen, so ist dies für den Komplex um die Automate Olimpia doch als gegeben gesetzt.

Die Nennung der Handlungsräume über die Abkürzungen „S.“ und „G.“ impliziert und verstärkt dabei zum einen eine tatsächlich gegebene Referenz, denn nur dann macht es Sinn, etwas abzukürzen, zum anderen verweist die Verschleierung darauf, dass das Berichtete etwas Besonderes, Auffälliges, Abweichendes sein muss und es Rücksichten im Erzählen diesbezüglich zu nehmen gilt.

Die Referenz der dargestellten Welt zur Realität ergibt sich dann auch zeitlich: Die Geschehnisse sind über einige der im Text zitierten Referenzen in etwa in der Gegenwart zu situieren, da auf entsprechende außertextuelle Gegebenheiten referiert wird (hier gilt es natürlich die verschiedenen Zeitebenen im Text zu berücksichtigen). Nathanael erwähnt Schillers Drama „Die Räuber“ von 1781, das Bildnis Cagliostros, auf das er verweist, datiert auf 1784, Goethes Ballade „Die Braut von Corinth“, auf die der Erzähler anspielt,⁹ ist 1797 erstpubliziert.

So sehr das Geschehen nicht historisiert, sondern als zeitgenössisch anzusehen ist, also in etwa zur Zeit der Textproduktion spielt, so sehr ergibt sich aber auch eine gewisse Distanz: Etwas scheinen die Geschehnisse bereits zurückzuliegen.

Ein durchaus auffälliges Datum bezüglich der Zeit liegt darin, dass die außertextuellen Referenzpunkte, die eine zeitliche Einordnung der Handlung ermöglichen, sich alle aus dem Feld der Künste speisen (Literatur, Malerei und poetische Theorie) und sich nicht etwa auf historische oder politische Ereignisse beziehen.¹⁰

Betrachtet man die Ebene der Figuren in einem Text, dann gibt es immer unterschiedliche Dimensionen, hinsichtlich derer man dies tun kann. Unterscheiden lässt sich dies etwa hinsichtlich der Frage, welche Figuren auftreten/dargestellt sind und welche nur erwähnt werden oder welche Figuren

⁹ E.T.A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Stuttgart 2013, S. 33. Im Folgenden zitiert unter der Angabe der Seitenzahl im Fließtext.

¹⁰ Um solche außertextuellen Referenzpunkte überhaupt erkennen zu können, benötigt man das kulturelle Wissen der Entstehungszeit des Textes. Zum Begriff und zur Konzeption des kulturellen Wissens vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Bd. 99, 1989, S. 47-61.

(wann, wie oft, unter welchen Umständen) mit welchen anderen in welchen Konfigurationen in Interaktion treten. Darüber hinaus erweist es sich immer wieder als nützlich zu rekonstruieren, welche Figuren überhaupt als Textelemente vorhanden sind, unabhängig vom Discours, paradigmatisch auf der Ebene der Histoire. Diese Figurenkonstellation, die danach geordnet ist, in welchem Verhältnis Figuren zueinander stehen, lässt sich mit Hilfe eines Figurenstemmas visualisieren (Abb. 2). Hier kann dann zudem auch integriert werden, welche Relevanz welche Figuren im Discours haben, auf wem also der Fokus liegt. Solche Schemata sind kein Selbstzweck, sondern dienen der Aufbereitung der Daten. Als Visualisierungen erlauben sie zum einen einen Überblick, zum anderen erfordern sie in der konkreten Umsetzung immer zugleich eine Abstraktion. Indem die Daten dergestalt erfasst werden, ist damit mit der Darstellung immer auch schon eine Ordnung und erste Systematisierung verbunden. Beides sind Faktoren, aus denen sich weitere Erkenntnisse gewinnen lassen. Dass solche Schemata zudem Gedächtnisstützen sind, die helfen, sich an Wesentliches eines Textes zu erinnern, sei nur erwähnt.

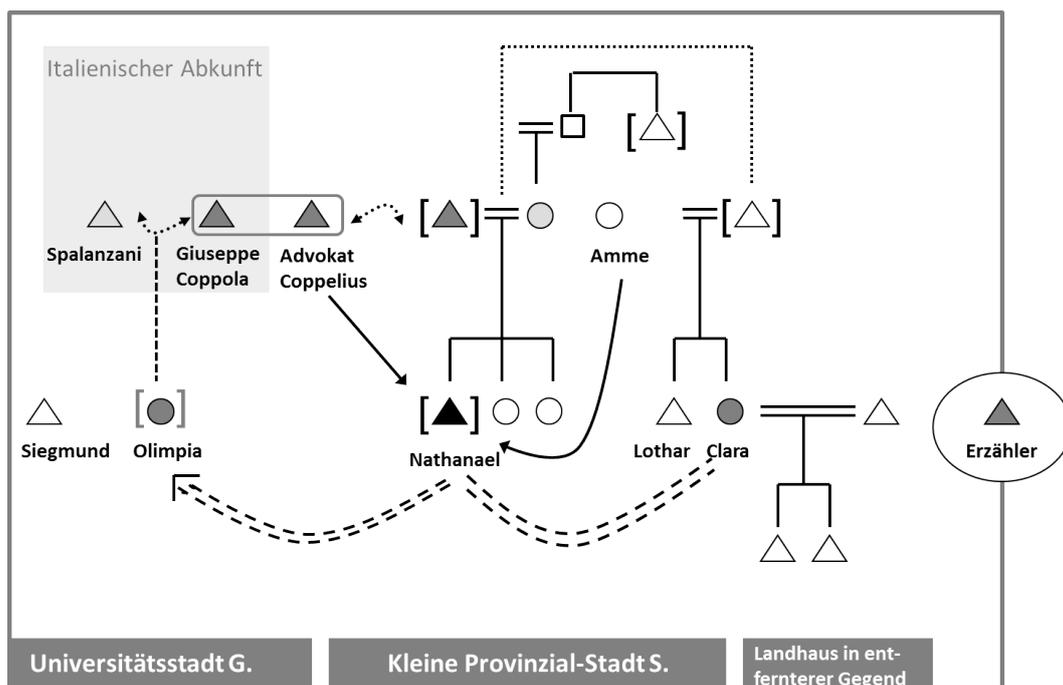


Abb. 2: Figurenstemma

Zu sehen ist insgesamt, dass der Fokus auf einer bürgerlichen Familie liegt, dass es eine ältere und eine jüngere Generation gibt und dabei eine Häufung von Vaterinstanzen und die Auffälligkeit von Doppelungen auftreten sowie dass einiges in den Beziehungen nicht eindeutig aufzuklären ist, wie z.B. das Ausblenden der zunächst benannten Schwestern von Nathanael, die im weiteren Textverlauf nicht mehr erwähnt werden.

Bezüglich der Figurenkonstellation ergibt sich insbesondere die Frage nach dem Erzähler: Insofern das Erzähler-Ich sich derart einbringt und damit zu einer zentralen Größe des Textes wird, wird auch die Frage nach dessen Involvierung und damit letztlich die Frage nach seiner Identität aufgerufen. Zu fragen ist, ob er zur dargestellten Welt gehört oder nicht, ob er im Genette'schen Sinne also ein homodiegetischer oder heterodiegetischer Erzähler ist. Einerseits nennt dieser Nathanael als „meine[n] armen Freund[...]“ (17) und auch zu Clara und Lothar hat er Kontakt,¹¹ so dass zu schließen ist, dass der Erzähler ein Bekannter aus der Stadt S. sein müsste. Andererseits lässt er sich als solcher aus der erzählten Geschichte heraus nicht identifizieren; in der vorgestellten Konfiguration scheint es keinen rechten Platz für ihn zu geben, er taucht in der Handlung selbst als Figur nicht auf und bleibt insgesamt merkwürdig absent.

Das Ich im Allgemeinen wird dadurch zu einer zentralen Größe im Text. Im Zusammenhang damit werden Fragen einer subjektiven Weltsicht bzw. der Sicht als bestimmte Wahrnehmungs- und Deutungsperspektive verhandelt. Zu überlegen ist folglich, wie diese Sichten untereinander in Beziehung stehen, gerade da sie unterschieden sind, sich in ihnen eine Opposition artikuliert. Die Frage ist also, ob entscheidbar ist, welche Sicht die richtige ist, bzw. ob die Entscheidbarkeit überhaupt eine Rolle spielt.

2.3 Semantische Relationen

Indem wir im Folgenden einige zentrale semantische Relationen des *Sandmanns* betrachten, wollen wir uns der Grundordnung des Textes annähern und versuchen, die ihm inhärente Konzeption von Welt offenzulegen. Durch semantische Relationen – Korrelation, Opposition, Äquivalenz, Homologie – kann ein Text eine von den im primären Sprachsystem vorgegebenen Zeichenrelationen abweichende Ordnung entwerfen und somit einen eigenen Weltentwurf entwickeln und neue Zusammenhänge erproben. *Der Sandmann* nutzt dieses Verfahren der Bedeutungsgenerierung, um ein komplexes System aus sich überlagernden Korrelationen, Äquivalenzen und Oppositionen aufzubauen. Einige Beispiele:

Korrelationen. Der Text verwendet rekurrent Lexeme aus dem Paradigma ‚Sehen‘¹² als auch aus dem Paradigma ‚Meteorologie‘, um die Gefühlslage der Figuren zu beschreiben:

¹¹ So berichtet der Erzähler, dass Lothar ihm die drei einleitenden Briefe überlassen habe (19) und die Beschreibung Claras leitete er mit einem Bild ein, dass sie in dem Ausdruck darstellt, „wenn sie mich [= den Erzähler] hold lächelnd anblickte.“ (20)

¹² Zur optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen in *Der Sandmann* vgl. Michael Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen“. In: Ders. (Hg.), *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Berlin/Boston 2012, S. 173-194.

Nur noch den schrecklichsten Moment meiner Jugendjahre darf ich dir erzählen; dann wirst du überzeugt sein, dass es nicht meiner Augen Blödigkeit ist, wenn mir nun alles farblos erscheint, sondern, dass ein dunkles Verhängnis wirklich einen trüben Wolkenschleier über mein Leben gehängt hat, den ich vielleicht nur sterbend zerreiße. (10)

Dadurch, dass der Text Wahrnehmung sprachlich mit diesen Paradigmen korreliert, konzipiert er diese als ein Konstrukt, das sowohl perspektivisch als auch atmosphärisch beeinflusst ist. Genau diese beiden Paradigmen werden strukturell in der Figur Coppola gebündelt, da dieser zunächst als „Wetterglashändler“ (3, 16) Instrumente zur Wetterprognose anbietet und dann als „Mechanicus und Opticus“ (28) Brillen und Perspektive verkauft, die die Sehfähigkeit verbessern bzw. manipulieren.

Durch diese doppelte Korrelation der Wahrnehmung postuliert der Text bereits eine Ambivalenz dieses Bereiches, da er ihn zum einen über das Sehen als etwas Rationales, Erkennbares und vom Standpunkt des Sehenden Abhängiges konzipiert und zum anderen zugleich diesen Bereich über das Wetter als etwas von außen Determiniertes, Natürliches und Bedrohliches beschreibt.

Oppositionen. Bereits angesprochen wurde die oppositionelle Konzeption der beiden Frauenfiguren Olimpia und Clara, die sich schon deshalb gegenüber stehen, da Clara ein menschliches Wesen, Olimpia eine künstliche Automate ist. Olimpia wird als überaus schön und ebenmäßig beschrieben, als „schöne[...] Bildsäule“ (27), jedoch stören ihre Augen den Gesamteindruck, da sie „starr“ und „tot“ blicken (17, 28). Claras Erscheinung wird hingegen vom Text nicht mit dem Merkmal ‚Schönheit‘ ausgestattet, aber es sind ihr prächtiges Haar und ihre das bunte und heitere Leben spiegelnden hellen Augen, die die Betrachter gefangen nehmen. Neben dem Aussehen unterscheiden sich die beiden Frauen auch diametral in der Konzeption ihrer Persönlichkeit. Clara ist rational und besonnen, sie verfügt sowohl über Verstand als auch über Fantasie (21), während Olimpia von der Gesellschaft als stumpfsinnig bezeichnet wird (33). Besonders deutlich wird die Gegensätzlichkeit der beiden Frauenfiguren in ihrer Beurteilung von Nathanaels Dichtungen. Clara kann für Nathanaels Werke kein rechtes Interesse aufbringen und ist diesen gegenüber abgeneigt. Olimpia hingegen scheint von sämtlichen Texten Nathanaels begeistert zu sein und lauscht seinen Worten andächtig und konzentriert. Aber der *Sandmann* konfrontiert Nathanael nicht nur mit zwei verschiedenen Frauentypen, zwischen denen er wählen kann, sondern er verhandelt anhand der Beiden auch Teilbereiche des Literarischen, indem er Olimpia mit dem Poetischen und Clara mit dem Prosaischen korreliert und so das Schreiben in gebundener und in ungebundener Sprache zueinander in Opposition setzt.

Nathanael ist jedoch nicht nur in der Position, über die Frauengestalten zwischen zwei verschiedenen Konzeptionen wählen zu können, er selbst ist zugleich auch Teil einer Opposition, die der Text aufbaut. Sein Blick auf die Welt

ist durch Ahnungen, Träume und den Glauben an ein höheres Prinzip geprägt. Clara hingegen ist das mystische Schwärmen zuwider und sie vertritt ein Weltbild, das auf Selbstbestimmung, Erkenntnis und Rationalität fußt.

Äquivalenzen. Auch wenn zunächst die Opposition zwischen Clara und Olimpia im Text deutlich hervortritt, so lässt sich dennoch konstatieren, dass durchaus signifikante Äquivalenzen für die beiden Frauenfiguren postuliert werden: Beide werden erstens als potentielle Partnerinnen für Nathanael eingeführt und beide erwidern seine Liebe und Zuneigung (für Olimpia gilt dies natürlich nur aus der Perspektive Nathanaels, da sie als Automate über keine eigenen Gefühle verfügen kann). Zweitens verwendet Nathanael rekurrent das Lexem ‚Engel‘, um Clara in ihrem Aussehen und Wesen zu beschreiben (3, 17, 40) und auch Olimpia attestiert der Erzähler ein „engelschönes Gesicht“ (17).

Eine wenig erwartbare Äquivalenz etabliert der Text drittens genau bezüglich des Merkmals, das Olimpia und Clara eigentlich am deutlichsten voneinander unterscheidet: In der dargestellten Welt gibt es keinen Zweifel daran, dass es sich bei Olimpia um eine leblose Automate handelt, die zwar mechanisch hervorragend gearbeitet ist, aber über keine Persönlichkeit verfügt. Clara hingegen ist ganz eindeutig als lebendiger Mensch konzipiert, mit einer individuellen Persönlichkeit und einem eigenen Willen. Nun beschimpft Nathanael aber Clara – nachdem diese sein Gedicht schmät – mit den Worten „Du lebloses, verdammtes Automat!“ (25) und schreibt ihr so das die Figur Olimpia konstituierende Merkmal zu.

Homologie. Durch Homologien lassen sich verschiedene Ebenen, Dimensionen, Komponenten in Verbindung bringen. Sie können zum einen in der Textstruktur selbst angelegt sein und diese strukturieren. Ein zentrales Beispiel im *Sandmann* ist Nathanaels Gedicht, in dem sich homolog bestimmte Relationen spiegeln, die es auch in der dargestellten Realität gibt. Homologien dienen aber auch analytisch dazu, aufgrund der rekonstruierten Semantik argumentativ Bezüge zwischen verschiedenen Textebenen und Textkategorien zu erkennen. Sie sind interpretatorisches Handwerkszeug wie Beschreibungsgegenstand.¹³

¹³ Siehe hierzu ausführlich Hans Krahl, „Semantik und Semantisierung“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.), *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013, S. 35-55, hier S. 52-54.

3. ‚Ungereimtheiten‘ als das Besondere des Textes

Aus dieser Aufbereitung der basalen Daten, aus der in vielen anderen Texten dann darauf aufbauend die zentralen Semantiken rekonstruiert, abstrahiert, modelliert werden können, wird für unseren Text deutlich, dass er einige ‚Ungereimtheiten‘ aufweist, die sich nicht abschließend auflösen lassen, so dass sich zunächst auf dieser Ebene keine kohärente Bedeutung eruieren lässt.

So widersprechen sich die Daten teilweise, teilweise bleiben sie auffällig ungenau, teilweise gibt es Leerstellen an Stellen, wo man Informationen erwarten würde und teilweise sind sie selbst als solche ‚problematischen‘ Daten thematisch. Dies betrifft etwa die im Text selbst fokussierte Frage nach einer Identität von Coppelius und Coppola, dies betrifft aber auch Daten, über die der Text merkwürdig ungenau bleibt. Wo bleiben die „Schwestern“ (11) von Nathanael?¹⁴ Was bedeutet es, wenn Spalanzani Nathanael gegenüber behauptet „die Augen dir gestohlen“ (38)? Warum verhält sich Nathanael am Ende so, wie er sich verhält, und wodurch ist dies bedingt – durch eine böse Macht oder seine Psyche?

Dennoch ist diese grundlegende Arbeit nicht umsonst. Zunächst ist erstens festzuhalten, dass gerade dadurch, dass die Daten nicht in einen kohärenten Rahmen und ein (konventionelles, tradiertes) Textmodell zu integrieren sind, für den *Sandmann* die Textstruktur selbst ein Bemühen um eine möglichst genaue Beschreibung und Rekonstruktion forciert. Auf einer höheren Ebene ist genau dies als ein Kennzeichen des Textes als analytischer Befund festzuhalten. Es ist gerade ein zentrales Merkmal des Textes, dass er einige ‚Ungereimtheiten‘ aufweist, die eine ‚einfache‘ Lesart verhindern.

Daraus lässt sich dann zweitens als erkenntnisleitendes Interesse für diesen Text die Frage stellen, warum und wie genau er sich einer ‚einfachen‘ Interpretation entzieht. Durch welche Textstrukturen wird dieser Effekt erzielt? Daran anschließend und aufbauend kann analytisch weiterverfahren werden: Lassen sich diese Befunde systematisieren, also homologe Strategien der Textverfahren dabei erkennen? Die Fragen, die sich daraus ergeben, sind also, welche Funktion genau dieses semantische Potential selbst wieder erfüllt. Und auch zentral ist schließlich, warum und wodurch eine ‚einfache‘ Interpretation zunächst nahe gelegt wird bzw., um es pointiert zu formulieren, warum der Text überhaupt interessiert? Diese Frage ist von besonderer Relevanz, denn im Text geht es um Bewertungskriterien, an denen auch er gemessen werden kann. Wäre er einer von Nathanaels Dichtungen, die als „in der Tat sehr langweilig“ (23) qualifiziert werden, oder wäre er von vornherein „unverständlich, gestaltlos“ (22), würden wir uns wohl wenig angesprochen fühlen, sein ‚Geheimnis‘ zu ergründen.

¹⁴ In der handschriftlichen Fassung wird zwar der Tod der jüngsten Schwester erzählt, aber dies würde zum einen nur das Fehlen der einen Schwester motivieren und zum anderen bleibt die Frage, warum genau diese Passage nicht mehr Bestandteil der gedruckten Publikation ist. Vielmehr ist es das durch die Auslassung veränderte semantische Potential, das uns interessiert, da es uns hier ja um die Spezifik der Druckfassung geht.

3.1 Ebenen und Paradigmen semantischer ‚Irreführung‘

Zunächst seien wesentliche Ebenen des Textes dargestellt, über die dieser gerade beschriebene Effekt implementiert ist.

Semantische Asymmetrien. Wie festgestellt wurde, operiert der Text dominant mit Äquivalenzen und Oppositionen. Dies erzeugt zunächst den Eindruck, dass es grundlegende Strukturierungen und Leitdifferenzen gibt, die dem Text zugrunde liegen. So etwa das Innere vs. die Außenwelt, so poetische vs. prosaische Gemüter, so auf der Figurenebene Clara vs. Olimpia in ihren jeweiligen Semantiken. Statt diese Strukturierungen aber in einem System aufgehen zu lassen, hintertreibt der Text geradezu systematisch eine solche Ebene, indem sich dann Äquivalenzen und Oppositionen wieder überlagern und auch von unterschiedlichen Zugangsprämissen abhängig sind. Eine erkennbare Ordnung wird durch diese semantische Dichte eher verhindert. Zudem forciert diese Dichte nun geradezu, jedem Einzelelement als solchem singulären Datum Beachtung zu schenken und es eben nicht übergeordneten Paradigmen zuzuordnen und durch Relevanzsetzungen zu hierarchisieren.

Dieses Verfahren der semantischen Überlagerung sei an einem einfachen Beispiel aus der Figurenkonzeption verdeutlicht: Nathanael wird, wie bereits beschrieben, mit zwei oppositionell konzipierten Frauen konfrontiert, zwischen denen er wählen muss. Ebenso baut der Text aber auch die Opposition zwischen den Figuren Clara und Nathanael auf, die sich in den Merkmalen Selbstbestimmung vs. mystischer Determinismus bündeln lässt. Indem Clara und Nathanael nun einmal als hierarchisch geordnet und einmal als gleichrangig in die Textstruktur eingebettet sind, entzieht sich der Text einem Standpunkt, von dem aus mittels einer gleichbleibenden Perspektive eine binäre Ordnung der dargestellten Welt rekonstruiert werden könnte. Vielmehr scheint dem Text eine polynäre Struktur zugrunde zu liegen, die abhängig von der gewählten Perspektive unterschiedliche Bedeutungselemente hervorbringt.

Ein Vergleich mag dieses Prinzip verdeutlichen: Während viele (literarische) Texte dergestalt funktionieren, dass eine analytische Abstraktion ihr Bedeutungspotenzial zusammenführt wie eine konvexe Linse das Licht in einem Punkt bündelt, so lässt *Der Sandmann* hingegen eine solche Bündelung nicht zu, sondern scheint wie ein Prisma zu funktionieren, das Licht abhängig vom Einfallswinkel in unterschiedliche Richtungen ablenkt.

Täuschungen. Aus den Textdaten lässt sich dennoch ein Paradigma abstrahieren, auf das hin die benannten ‚Ungereimtheiten‘ zusammenlaufen, nämlich das Paradigma ‚Täuschung‘. Dieses wird im Text auf verschiedenen Ebenen installiert und dieses Paradigma scheint aufgrund dieser Rekurrenz für die Semantik des Textes besonders relevant zu sein. ‚Täuschung‘ findet sich erstens, wenn Nathanael einer Selbsttäuschung unterliegt und Olimpia für *menschlich* hält, anstatt in ihr die Automate wahrzunehmen.

Zweitens verhandelt der Text Täuschung bezogen auf die Frage nach der Deutung der Figur Coppola. Er führt uns an den Figuren Clara und Nathanael zwei konkurrierende Deutungsmuster vor, die implizieren, dass zumindest eine der beiden Figuren sich in ihrem Deutungsmuster täuschen muss. So wie Nathanael zwischen den beiden Frauentypen Olimpia und Clara wählen muss, so muss homolog der Leser zwischen der Deutungsperspektive von Clara und Nathanael wählen. Der Text entlarvt zwar für die Opposition der beiden Frauen Olimpia explizit als Täuschung – sie ist kein Mensch, sondern eine Automate –, aber damit ist nicht zwangsläufig gesagt, ob der Text für die Frage nach den Deutungsmustern ebenfalls Indizien für eine Hierarchisierung gibt. Ob also die sich in der Beschreibung Olympias manifestierende Täuschung auf die Position der Figur Nathanael generell übertragen werden kann.

Drittens täuscht der Text bzw. der Erzähler den adressierten Leser. Die im *Sandmann* dargestellte Welt mag zwar in einigen Punkten zumindest potenziell von den Regularitäten der extratextuellen Welt abweichen, aber es wird an sich nicht explizit eingeführt, dass die astronomischen Relationen nach anderen Gesetzen konzipiert sind. Somit stellt die Beschreibung „Zur Mittagsstunde gingen sie durch die Straßen der Stadt [...], der hohe Ratsturm warf seinen Riesenschatten über den Markt“ (40) ein auffälliges Datum dar, denn hier wird *en passant* ein Bild beschrieben, das im Widerspruch zum Allgemeinwissen über den Einfallswinkel der Sonne in Abhängigkeit von der Tageszeit steht.

Viertens wird auch in den Beschreibungen der Figuren durch den Erzähler verschlüsselt über den Rückgriff auf kulturelles Wissen das Paradigma ‚Täuschung‘ verankert. Indem Professor Spalanzani optisch mit Cagliostro gleichgesetzt wird, rückt er ihn zugleich auch semantisch in die Nähe des italienischen Betrügers und Hochstaplers, was sich dann auf der Ebene der Handlung auch bewahrheitet, da Spalanzani eine Automate als seine Tochter Olimpia in die Gesellschaft einführt.

Noch diffiziler verhält es sich fünftens mit der Beschreibung der Figur Clara: Der Erzähler berichtet hier nicht nur von seinen eigenen Eindrücken, sondern lässt Vertreter verschiedener Künste zu Wort kommen, die unterschiedliche Facetten der Figur hervorheben:

Einer von ihnen, ein wirklicher Fantast, verglich aber höchstseltsamer Weise Claras Augen mit einem See von Ruisdael, in dem sich des wolkenlosen Himmels reines Azur, Wald und Blumenflur, der reichen Landschaft ganzes buntes, heiteres Leben spiegelt. (20)

Konsultiert man die Gemälde des niederländischen Landschaftsmalers wird deutlich, dass sich seine Gemälde gerade nicht durch „wolkenlosen Himmel“ und „buntes, heiteres Leben“ auszeichnen,¹⁵ sondern durch dramatische Wolkenkonstellationen, kontrastreiche Lichtführung und eher düstere Waldstimmungen

¹⁵ Vgl. etwa zu den Bildern Ruisdaels dessen *Eichenwald an einem See* (zwischen 1665 und 1669). S. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacob_Isaaksz._van_Ruisdael_012.jpg.

gekennzeichnet sind. Offen bleibt hier, ob es der Erzähler ist, der den Leser täuscht, oder ob der Erzähler diese Täuschung nur weitergibt.

Getäuscht wird der Leser durch den Text sechstens auch insofern, als er zwar die Frage nach der Metaphysik der Geschehnisse explizit verhandelt, dabei aber stillschweigend die Realität einer Automate, die so lebensecht ist, dass man den Automat nicht als Automat erkennt, als reale Begebenheit behandelt. Der Erzähler setzt ja, dass er mit der Geschichte um Nathanael eine zwar seltsame, aber dennoch eine gewesene Realität wiedergibt, und diese nicht selbst erfindet.¹⁶ Dass die Olimpia-Handlung keine reale sein kann, davon wird zudem explizit abgelenkt, da gerade hier durch den Fokus auf die Gesellschaft mehr als präsupponiert wird, dass es an der Ernsthaftigkeit der Existenz einer solchen Automate keinen Zweifel gibt.

Täuschung ist siebtens auch bereits in dem von Nathanael verfassten Gedicht enthalten, dessen Inhalt im Text wiedergegeben wird. Hier beschreibt Nathanael seine Beziehung zu Clara und lässt sich selbst bzw. sein textuelles Alter Ego explizit einer (doppelten) Täuschung unterliegen: So behauptet zum einen Clara, Coppelius habe ihn getäuscht – „das waren ja nicht meine [Claras] Augen, die so in deiner Brust brannten, das waren ja glühende Tropfen deines [Nathanaels] eignen Herzblutes“ (23) –, zum anderen wird er selbst aber auch über Clara getäuscht, indem Claras Stimme und Claras Augen dann doch auf eine andere Entität verweisen: den Tod.

Das Paradigma ‚Täuschung‘ ist deutlich zu erkennen und zu rekonstruieren, aber durch die inhärente Semantik von Täuschung lässt sich diese Qualität auch auf den Text als solchen übertragen, so dass genau dieses ‚sichere‘ Datum letztlich ebenso für das Sich-einer-festen-Deutung-Entziehen steht. Denn bei diesen Akten der Täuschung stellt sich nicht nur die Frage nach den Akteuren, also wer täuscht wen, durch das spezifische Geflecht ist zudem eine rekursive Schleife impliziert: Wieweit geht die Täuschung und gibt es überhaupt eine Position außerhalb der Täuschungsschleife bzw. welche Gründe gibt es, bei einem als Nicht-Täuschung erkannten Befund tatsächlich stehen zu bleiben?

Erzählsituation. Der Aspekt der Täuschung manifestiert sich achtens auch bereits auf der Ebene des Discours in der Erzählsituation und der Figur des Erzählers. Der Text beginnt unvermittelt mit drei Briefen. Nach den Briefen nimmt ein sich im Text deutlich manifestierender Erzähler den Faden der Geschichte auf und erzählt sie weiter. Durch diese Struktur wird zum einen deutlich, dass der Leser zunächst über die Textgattung getäuscht wird. Statt eines Briefromans, in dem Subjekte unmittelbar zu Wort kommen, entpuppt sich der Text als von einer Erzählinstanz vermittelt und gerahmt. Zum anderen erfüllt sich das durch den Wechsel der Textgattung eröffnete Potenzial der erzählerischen Perspektivlenkung nicht: Dass es sich bei den zentral vom Text fokussierten Paradigmen

¹⁶ „Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich dir, günstiger Leser, zu erzählen unternommen.“ (17f.)

Wahrnehmung und Deutung dezidiert um stark durch ein Subjekt geleitete Prozesse handelt, manifestiert sich durch die unterschiedlichen Deutungen der Figur Coppelius in den Briefen von Nathanael und Clara. Es wäre also anzunehmen, dass durch die Einführung eines vermeintlich objektiven, nicht emotional involvierten Erzählers diese scheinbar bereits auf der Ebene der Wahrnehmung liegenden Diskrepanzen der zwei Perspektiven zugunsten einer Perspektive ausgeräumt werden, indem der Erzähler die ihm potenziell gegebene Möglichkeit nutzt, zu den in diesen Briefen enthaltenen Deutungen Stellung zu nehmen. Genau dies führt uns der Text aber nicht vor. Vielmehr ist es er selbst, der diese Irritation arrangiert hat.

Einerseits ist sich der Erzähler seiner Position als Erzähler bewusst und erfüllt diese, indem er durchaus Informationen liefert, die eine narrative Kohärenz fundieren – beispielsweise dadurch, dass er sich aus den Briefen ergebende Leerstellen mit Daten auffüllt, „[d]amit klarer werde, was gleich anfangs zu wissen nötig“ (19). Er scheint auch über ein Mehrwissen zu verfügen: Während Nathanael in seinem zweiten Brief noch berichtet, dass Coppola nicht identisch mit Coppelius sein kann, da „man es auch seiner Aussprache an[hört], dass er wirklich Piemonteser ist“ (16), teilt uns dann der Erzähler konstatierend mit (und nimmt damit implizit das einmal gesetzte Datum wieder zurück), dass Nathanael Coppelius’ Stimme hört und dann den Italiener Coppola sieht, und reaktiviert damit *en passant* die scheinbar für Nathanael selbst als aufgelöst gegoltene Vermengung.

Andererseits lässt er seinen Leser in entscheidenden Punkten im Unklaren und zieht sich aus einer kohärenzstiftenden und vermittelnden Funktion letztlich ganz zurück. Dies geschieht insbesondere am Textende, wenn er sich das Schicksal Clara betreffend auf andere bezieht: „Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben“ (42). Auch wenn der Erzähler zu Beginn den Erzählakt exponiert verhandelt, ‚versteckt‘ er sich im weiteren Verlauf immer deutlicher hinter der vermeintlichen Realität, um nicht selbst Position zu beziehen bzw. um die Selektivität des Erzählten zu kaschieren. Kaschiert wird in diesem Erzählakt insbesondere auch, wer der Erzähler eigentlich ist und woher er sein detailliertes Wissen über Gedanken oder intime Situationen, bei denen niemand zugegen gewesen ist, eigentlich hat. Er setzt sich zwar als Freund und naher Bekannter und damit als der dargestellten Welt zugehörig, wo allerdings der systemische Platz dieses Miterlebens innerhalb der Erzählung genau sein soll, bleibt offen. Innerhalb der Erzählung scheint er vollständig abwesend zu sein, zumal hier auch generell kein Platz für eine weitere Figur auszumachen ist. Diese Textstrategien tragen folglich selbst zum Paradigma ‚Täuschung‘ bei und verschärfen es zudem.

Verweisungen und referentielle Bezugnahmen. Wie bereits im obigen Zitat zu Ruisdael zu sehen war, verschiebt der Text Wertungen auf andere, scheinbar fremde Instanzen. Generell bedient er sich für seine Semantisierungen bei Vergleichen und Verweisungen literarischer und künstlerischer Provenienz. Einerseits sind diese Semantiken dadurch in den Textkosmos eingebunden,

andererseits erheben sie jedoch nicht den Anspruch, genuin vom Text zu stammen. Demzufolge baut der Text eine gewisse Distanz zu ihnen auf, indem er ihre tatsächlichen Signifikate (Bedeutungsinhalte) nur über ihre Signifikanten (Bedeutungsträger) präsentiert. Diese Distanz kann dergestalt funktionalisiert sein, dass der Status der darin transportierten Inhalte zu relativieren wäre, sie kann aber auch bedeuten, dass gerade in der Überwindung dieser Distanz der Schlüssel zum besseren Verständnis liegt.

Wenn etwa Clara über ihr „Magdalenenhaar“ (20) beschrieben und dabei von „Battonischem Kolorit“ (20) gesprochen wird, dann wird hier auf das Bild *Büßende Magdalena* (um 1742) von Pompeo Battoni (1709-1789) Bezug genommen.¹⁷ Ein Bezug, der zunächst irritiert, da Clara und Maria Magdalena an sich wenig in semantischen Zusammenhang zu bringen sind. Doch es geht ja um ein konkretes Bild und die Semantisierung Maria Magdalenas in genau diesem Bild. Macht man nun eine Autopsie des Bildes und gleicht diesen visuellen Befund mit dem Text ab, dann ist nicht nur das vom Text fokussierte lange, blonde Haar auffällig, sondern auch, dass das Bild von Battoni Maria Magdalena in einen blauen Mantel gehüllt mit entblößter Brust in einem Buch lesend darstellt, wobei das Buch auf einen Totenkopf gestützt ist. Der blaue Mantel verweist in der christlichen Ikonographie nun eindeutig auf die Muttergottes, die entblößte Brust scheint weniger eine laszive Komponente zu implizieren, als vielmehr auf den Aspekt des Säugens und Nährens hinzudeuten. Maria Magdalena wird durch das Buch nicht nur als intellektuell konnotiert, sondern zugleich als eine Mutterfigur, und erscheint durch den Totenkopf darüber hinaus in einer Nähe zum Tod zu stehen.

Gleicht man nun die hier transportierte Charakterisierung mit der ansonsten im Text für Clara gegebenen ab, denn Maria Magdalena repräsentiert in der textuellen Argumentation ja Clara, lässt sich über das Attribut des Buches eine Verstärkung der Semantik des ‚Verständigen‘ erkennen. Doch auch das Merkmal, mit Tod korreliert zu sein, ist durchaus eines, das sich im Text findet, etwa im Gedicht Nathanaels, wenn es heißt: „[...] es ist der Tod, der mit Claras Augen ihn freundlich anschaut.“ (24)

3.2 Relevanz der Kulturalität – Spuren

Das obige Beispiel korreliert zum einen, *en détail*, mit dem Befund, dass ein Bezug zur textexternen Wirklichkeit vor allem über literarische bzw. künstlerische Texte installiert wird, und nicht etwa über politische oder historische

¹⁷ Pompeo Battoni: *Die büßende Magdalena* (Kopie des 19. Jahrhunderts von Karl Javurek, Original um 1742) siehe https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ad/Karl_Javurek_%28attr%29_after_Battoni_Magdalena.jpg.

Daten. Es verweist zum anderen generell auf den Aspekt Kulturalität und Referenzen an sich, die im Text aufgerufen werden und aus denen er sein Material bezieht. So wenig explizite Angaben der Text enthält, so bezieht er doch auf vielfältige Weise kulturelles Wissen der Zeit ein oder bezieht sich in seinen Strukturen darauf.¹⁸

Nathanael, wie die ganze Familie auch, erhält keinen Nachnamen, im Gegensatz zu Coppelius, Coppola und Spalanzani. Letzterer wird dabei durch zwei Bezugnahmen in der Realität geerdet. Als Namensvetter des Universalgelehrten Lazzaro Spallanzani (1729-1799) und als Ebenbild von Alexander Graf von Cagliostro (eigentlich Giuseppe Balsamo, 1743-1795), dem in seiner Zeit berühmten Hochstapler.

Lazzaro Spallanzani war zu seiner Zeit einer der renommiertesten Naturforscher, der sich in seinen Experimenten vor allem der embryonalen Entwicklung und der Funktion einzelner Organe widmete. Außerdem gelang ihm als erstes eine künstliche Befruchtung bei Tieren.

Die Ähnlichkeit von Spalanzani mit Cagliostro wird im Text genau über eine spezifische Abbildung postuliert, über Daniel Chodowieckis (1726-1801) Kupferstich von 1784.¹⁹ Dies stärkt zwar einerseits den Bezug zur Realität, da es dieses Bild und seinen Künstler gibt, andererseits wird aber eine Vermittlungsebene eingeschoben und die Frage der Ähnlichkeit (wieder, wie oben) auf diese mediale Dimension verschoben. Genau bezüglich dieser Abbildung wird die Ähnlichkeit postuliert, nicht bezüglich anderer Abbildungen. Kennt man nun dieses Bildnis, so wird Spalanzani von vornherein in seiner Ernsthaftigkeit desavouiert, da diese Abbildung eher einer Karikatur gleicht als der einer angemessen ernsthaften Darstellung einer zumindest zeitweise sehr einflussreichen Größe.

Über die Referenz Cagliostro wird zudem das Feld der Magiergestalten eröffnet, ein Feld, das in der damaligen Zeit von kultureller Relevanz ist, wie Schillers *Der Geisterseher* (1787) als literarische Reminiszenz belegen mag.²⁰ Implizit korrespondiert auch Coppelius mit einer solchen Figur, da er gleich in doppelter Weise das Merkmal ‚nicht-fassbar‘ aufweist, mit dem kulturell solche Gestalten verbunden werden; dies spiegelt sich sowohl räumlich in einem mysteriösen Auftauchen und Verschwinden als auch personell in Coppolas Semantik des Wiedergängers.

Mit „Geisterseher“ (3, 29) und „Cagliostro“ (17) verweist er zudem auf den Diskurs der Alchemie und des Okkultismus. Ebenso bezieht er hinsichtlich des gesamten Bereichs der optischen Kodierung und der damit korrelierten erkenntnistheoretischen Bereiche kulturelle Wissensmengen ein.²¹ Auch

¹⁸ Zum Begriff und zur Konzeption des kulturellen Wissens vgl. Michael Titzmann, „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem“.

¹⁹ Daniel Chodowiecki: *Cagliostro* (1784) siehe etwa <http://www.clevelandart.org/art/1954.329>.

²⁰ Genau auf diesen Text bezieht sich *Der Sandmann* auch mit einer expliziten Referenz (3).

²¹ Zu letzterem siehe Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit“. Diese Einbeziehung gilt ebenso für den Komplex um die Automate, der sich nicht nur literarisch findet, etwa in E.T.A. Hoffmanns gleichnamigen Text von 1814, sondern seine sozialhistorische Entspre-

hinsichtlich der Handlung referiert der Text auf das narrative Schema der Initiationsgeschichte, das dominante Erzählmodell der Goethezeit. Der Text nimmt also massiv Bezug auf zeitgenössische Kontexte, greift sie auf und ordnet sich diesen zu, ohne jedoch eine einfache Anwendung zu sein, wie gerade bezüglich des Modells der Initiationsgeschichte zu zeigen ist. Dennoch scheint er durch diese Anbindungen verständlich zu sein und über sich hinaus zu verweisen, zumal er damit Spuren eröffnet, die es weiter zu verfolgen gälte. Signalisiert wird, dass sich in den kulturellen Referenzen ein Schlüssel zum Verständnis finden lassen *könnte*.

3.3 Das Erzählmodell Initiationsgeschichte

Die Initiationsgeschichte bildet als Modell das dominante Erzählmuster in der Zeit von etwa 1770 bis 1830 und kann in verschiedenen Varianten ausgeprägt sein, etwa als Bildungsroman.²² Immer geht es um den Prozess der Autonomie-erwerb, den die Texte der Goethezeit über die Einbindung in eine Familie, den Austritt aus ihr und die Gründung einer eigenen abbilden. Der Text ruft über sein Handlungsmuster, insbesondere durch den Fokus auf Nathanael, der der prädestinierte Jüngling dieses Prozesses ist, und die Familiensituation die Strukturen des Initiationsromans der Goethezeit auf. Aus einer nicht selbstbestimmten Herkunftsfamilie in Abhängigkeit von Größen außerhalb seiner selbst geht der Protagonist, zumeist durch eine Reise, in die Transitionsphase über, in der er sich und die Welt erfährt, um dann, bei Gelingen, sich in einem autonomen Akt wieder über eine selbst gewählte Zielfamilie in die Gesellschaft zu reintegrieren.

Dieser Prozess kann gelingen oder aber auch scheitern. Denn insbesondere in der Transitionsphase, in der der Protagonist auf sich gestellt ist, sind er und seine Autonomie durch Manipulatore- oder Verführergestalten gefährdet, die ihn von seinem eigentlichen Ziel, der Ausbildung des in ihm Angelegten, ablenken. Erliegt er diesen, erleidet er einen definitiven Selbstverlust, der sich gewöhnlich durch Tod oder Wahnsinn äußert. Im *Sandmann* ist dieses Schema durchaus angelegt und erkennbar. Aber hinsichtlich dieses Modells gibt es bereits bezüglich der Ausgangsfamilie einige Auffälligkeiten, die nicht in das Schema passen.

chung hat. Verwiesen sei etwa auf Wolfgang von Kempelen und seinen Schachtürken, der selbst kein technischer Apparat, sondern eine Täuschung war, aber auch auf die tatsächlich funktionierenden Automaten von Jacques Vaucanson, Pierre Jaquet-Droz, Henri Maillardet, die Schreiben, Zeichnen, Musizieren konnten, dabei aber natürlich eindeutig als Automaten kenntlich waren.

²² Zum Modell der Initiationsgeschichte vgl. Titzmann, „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit“ und Michael Titzmann, „Die ‚Bildungs-‘/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.), *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, S. 7-64.

Auffällig ist, dass sich die Familie in sukzessiv sich ablösende Zustände gliedern lässt, die durchaus semantischen Räumen entsprechen, also Grenzen ausbilden. So bedingt der Tod des Vaters, der Tod des weitläufigen Verwandten und die dadurch motivierte zeitgleiche Aufnahme von Clara und Lothar in den Familienverband einen neuen Abschnitt, der das Vorherige definitiv zu beenden scheint; so scheint es kein Wissen mehr über das Vergangene zu geben. Auffälligerweise ist es die Mutter, die als Kohärenzstiftendes Element fungiert und die Familie zusammenhält: Durch den Tod des Onkels erbt sie ein Gut, in dem sie zusammen mit Nathanael, Clara und Lothar leben möchte. Dieser neue Abschnitt wird also erneut durch einen Tod eingeleitet und beinhaltet neben dem geplanten Raumwechsel ebenfalls die geplante Heirat von Nathanael und Clara.

Bereits im ersten Übergang, der Aufnahme der beiden Adoptivkinder, scheinen dabei die eigenen Töchter abhandengekommen zu sein, sie werden nicht mehr erwähnt; definitiv aus dem Denken und Handeln ausgeschlossen sind diese dann für den für die Zukunft projizierten Abschnitt, der mit Nathanael und Clara, aber auch mit Mutter und Lothar die definitive Familieneinheit bilden soll. Aus der Herkunftsfamilie ist eine Zielfamilie geworden, die sich aber personell nicht unterscheidet und räumlich in der Nähe bleibt. Aus dieser Konstellation ergibt sich dann auch eine latent inzestuöse Verbindung zwischen Nathanael und Clara, da der Text sie quasi als Geschwister inszeniert.²³

Auch der Ausgangszustand selbst wirft Fragen auf, da der Vater anscheinend nicht in der Rolle des Vaters aufgeht, sondern gleichzeitig eine zweite Existenz hat, in der er zum einen eine nicht familiäre und zum anderen eine nicht autonome Rolle einnimmt; indem er Coppelius als Meister tituliert, artikuliert sich ein Abhängigkeitsverhältnis, das ihn zu einem Gesellen macht und ihm damit zum Dritten auch eine altersinadäquate Rolle zuschreibt. Hier scheinen sich Reste einer Initiationsgeschichte in der Vorgängergeneration, also einer Geschichte mit dem Vater als Protagonisten einer Autonomiewerdung, zu manifestieren, die als solche erkannt, aber nicht aufgelöst werden können.

4. Anknüpfungspunkte einer weitergehenden analytischen Auswertung

Der Text etabliert Ungereimtheiten und legt gleichzeitig, mehr oder weniger deutlich markiert, Spuren, um diesen Ungereimtheiten zumindest den Anschein eines Sinnes zu verleihen und sie dadurch erst interessant zu machen. Auch wenn *Der Sandmann* in seinem Bedeutungsaufbau Ambivalenzen und Offenheiten konstruiert und auf unterschiedlichen Textebenen das Paradigma ‚Täuschung‘ in seine eigene Struktur aufnimmt, so heißt das nun nicht, dass nicht

²³ Eine ähnliche Konzeption findet sich auch in *Die Bergwerke zu Falun* (1819), wo Elis und seine spätere Verlobte Ulla ebenfalls zunächst einen geschwisteräquivalenten Status haben, da Ullas Vater Elis als Sohn aufnimmt.

doch verallgemeinerbare Strukturen und Semantiken erkannt werden können – bereits diese bisherige Beschreibung rekonstruiert analytisch nachvollziehbar und konsistent ein Modell, das dem Text zugrunde liegt, und damit das entsprechende Bedeutungspotential (einer Irreführung und Verweigerung spezifischer Semantik). Dies heißt eben nicht, dass damit jede beliebige Behauptung durch den Text zu stützen wäre. Auch eine solche Struktur erlaubt es, darauf aufbauend interpretatorische Thesen im Sinne unseres Zugangs zu bilden.

4.1 Initiationsgeschichte und Autonomie der Person

Solche Thesen lassen sich bezüglich des eben skizzierten Erzählmodells der Initiationsgeschichte bilden. Diese bietet den Rahmen eines ersten solchen Versuchs, aufbauend auf dem bisher Erkannten interpretatorische Ordnung in dieses Konglomerat zu bringen. Denn wenngleich nicht auf den ersten Blick darin aufgehend, so orientiert sich der Text daran,²⁴ und was im Text trotz der obigen Befunde bleibt, ist ja zunächst die Geschichte selbst. Nimmt man den Text ernst, dann darf diese Dimension nicht einfach wegabstrahiert oder nur zum Exempel gemacht werden.

Und hier zeigt sich, bleibt man innerhalb der Geschichte, dass eine Bedrohung des Ich vorgeführt wird. Inhaltlich wird ja gerade der diskursive Kontext einer Bedrohung (der Autonomie) des Ich aufgegriffen, ein Diskurs, der in der Zeit virulent ist (und gerade für die Zuordnung von Texten zum Literatursystem Romantik ein wesentliches Merkmal ist).

Ob diese Bedrohung durch äußere Mächte oder die Psyche veranlasst ist, lässt sich nicht entscheiden, doch dies heißt ja nur, dass es um die Bedrohung an sich geht, weniger, wodurch diese Bedrohung entsteht. Coppelius stört Nathanaels Liebesglück, ob als Realität oder ‚nur‘ als Einbildung, ist vom Ergebnis her gesehen irrelevant. Wenn Äußeres und Inneres dergestalt parallelisiert werden, impliziert dies, dass jeder dieser Faktoren problematisiert werden und problematisch sein kann, was wiederum bedeutet – da diese Faktoren in gewisser Weise das Universum dessen darstellen, wo sich eine Bedrohung manifestieren kann –, dass das Ich einer generellen Bedrohung ausgesetzt ist. Das Ich ist in der Welt fremd und ständigen Gefahren ausgesetzt, sei es, dass

²⁴ Man darf bei der Anwendung von Modellen nicht diese dem Text überstülpen, sondern muss versuchen, sie adäquat auf den Text auszurichten, um mit Hilfe eines Modells den Text in seiner spezifischen Verfasstheit greifen zu können. Ein häufiger Fehler ist hier, das Modell wie ein Prokrustesbett starr und unveränderlich als das Ergebnis zu nehmen, auf das die Analyse/Beschreibung hin auszurichten ist. Ein solches Vorgehen wird einem Text nicht notwendig gerecht, ebenso wenig, wenn das Beispiel, an dem ein Modell exemplifiziert wurde, nicht als Exempel, sondern als Norm verstanden wird. Bei einem solchen falschen Umgang helfen solche Modelle freilich wenig bei der Interpretation, können zum Selbstzweck verkümmern und kontraproduktiv werden.

diese von außen kommen, sei es, dass diese innere sind, sei es, dass diese inneren sich dergestalt verselbständigen, dass sie wie äußere erscheinen.

Was ist es nun aber inhaltlich, durch das das Ich bedroht wird? Die Problematik eines Selbstverlustes bildet der Text ab, indem er sich auf das tradierte Erzählmodell bezieht, und hier geht es immer um eine Autonomie des Subjekts. Nun unterscheiden sich im herkömmlichen Modell Herkunftsfamilie und Zielfamilie semantisch nicht voneinander, der Protagonist wird nicht in ein neues ideologisches System initiiert, er soll nur das bisherige selbst, also autonom, wählen. Dass es sich wie hier im Text aber um die identische Größe handelt, ist auch in den romantischen Texten, in denen als Ziel zumeist regressiv eine Rückkehr zum Ausgangspunkt vorgeführt wird, eher selten. Unser Text lässt es aber auch nicht soweit kommen; nimmt er Bezug auf das Erzählmodell, so in der Variante des Scheiterns.

Vor der Folie des oben skizzierten Verlaufsschemas lässt sich zunächst Nathanaels Olimpia-Episode als Verführung in der Transitionsphase interpretieren, die den Protagonisten von seinem Ziel ablenkt. Wenn Olimpia Projektion des Selbst ist, dann ist diese Beziehung eine rein autoerotisch-narzisstische,²⁵ die Nathanael bei einer autonomen Wiedereingliederung scheitern lässt, da er nicht fähig ist, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen dem Ich und der Umwelt zu finden. Hierbei handelt es sich um eine Selbsttäuschung, da der Grund für Nathanaels Liebe zu Olimpia darin liegt, dass sie eine völlig störungsfreie, weil eine eigene Identität entbehrende Projektionsfläche darstellt, in der er sich spiegeln kann und sich selbst intensiver in dieser Spiegelung erkennt, als er es aus sich heraus tun würde.²⁶ Der Text scheint nun vorzuführen, dass dieses erste Scheitern nur scheinbar überwunden werden konnte, aber sich letztlich – als innerlich Verdrängtes oder als äußere Macht – doch wieder manifestiert und ein definitives Scheitern bedingt; zugrunde liegt eine Personkonzeption, die, einmal gescheitert, nicht mehr veränderbar ist.

Nun ist aber zu fragen, ob die Gegenüberstellung von Olimpia und Clara wirklich der Gegenüberstellung von Abweichung und Zielfrau entspricht, wie es in der obigen Deutung der Fall wäre, oder ob im Text nicht eine Gegenüberstellung zweier Varianten von Abweichung/Verführung vorliegt. Denn wenn Olimpia ein Zuviel ‚Ich‘ repräsentiert, so artikuliert sich in der Beziehung von Nathanael und Clara für Nathanael doch eindeutig ein Zuwenig ‚Ich‘.

Auch diese Beziehung zu Clara wird problematisiert, und würde keine gelingende Paarbildung darstellen, wenngleich dies im Text etwas subtiler

²⁵ Solche Beschreibungen mit Hilfe psychoanalytischen Vokabulars sind hier heuristisch und deskriptiv gemeint und sollen nicht, wie dies in der Forschung im Zuge von Freud (vgl. Freud, „Das Unheimliche“) durchaus gemacht wird, als Konzepte auf den Text appliziert werden. Zum methodischen Grundverständnis diesbezüglich vgl. Marianne Wunsch, „Zur Kritik der psychoanalytischen Textanalyse“. In: Dies. (Hg.), *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München 2012, S. 31-48.

²⁶ Diese Selbstbezüglichkeit stützt der Text darüber hinaus implizit, indem er zwischen der Frage, woher Olimpias Augen stammen, und der Angst Nathanaels, Coppelius wolle ihm die Augen nehmen, einen latenten Zusammenhang etabliert.

angedeutet wird. Die familiäre Konstellation verweist bereits darauf, dass Nathanael in der Beziehung zu Clara nicht wirklich autonom werden, sondern im Alten, der Familie, verhaftet bleiben würde. Clara erscheint ja bereits auf der Handlungsebene eindeutig als Schwesternäquivalent.

Aber durch die Verbindung mit Clara würde nicht nur keine Loslösung stattfinden, sondern stattdessen sogar eine Einverleibung und Entgrenzung. Die Semantisierung von Clara ist insgesamt eine, die ihr neben dem Aspekt des Verstandes zugleich auch eine gewisse Dominanz zuschreibt, eine Dominanz, die im Text mit dem Mütterlichen korreliert ist. Nicht umsonst wird sie der Mutter Nathanaels angenähert. Steht Olimpia für eine vollständige Selbstbezüglichkeit, so ist mit Clara eine Position gegeben, die das Selbst von Nathanael reduziert, dieses in einem zwar Vertrauten, aber dennoch fremdem Anderen aufgehen würde, so dass hier ebenfalls ein Selbstverlust zu verzeichnen wäre. Dies zeigt sich im Text an verschiedenen Stellen:

So nimmt Clara die dominante Rolle ein, etwa wenn sie es ist, die auf den Turm steigen will. Aber auch zuvor ist dieser Wesenszug schon ausgeprägt. Bereits ihr Merkmal des „Verständigen“ impliziert eine hierarchisch übergeordnete Position, da sie nicht auf der gleichen Ebene empathisch mitfühlt, sondern deutet und Lösungen sucht.²⁷ Sie begrenzt und reduziert Nathanael um seine Phantasie und erlaubt keinerlei Subjektivität und Individualität, wie die Reaktion auf das Gedicht zeigt. Schon hier formuliert Nathanael „ich bin ihr Eigen ewiglich“ (23); Clara selbst kommentiert Nathanaels Erwachen aus dem Wahnsinn mit: „nun bist du wieder mein“ (40).

Mit Clara als Partnerin würde Nathanael zum Kind regredieren und sich zugleich von sich entfremden, wie die Formulierung „Nathanael war kindlicher geworden als er je gewesen“ (40) verdeutlicht. Nimmt man die Merkmale Claras, wie sie sich aus dem Battoni-Vergleich ergeben, dann ist sie eine Mutterfigur und mit Tod korreliert. Sie führt zum Tod von Nathanael, da dieser in dieser Beziehung seines Selbst vollständig verlustig geht.

Die Schlussepisode auf dem Turm ist dann nicht (nur) als Ausbruch des Wahnsinns zu deuten, als Wiederholung und Wiederkehr des Verdrängten und durch (die Erinnerung an) Olimpia initiiert, sondern als Wahnsinn, der durch die Erkenntnis bedingt ist, Clara in diesen ihren, das Selbst destrukturierenden Eigenschaften erkannt zu haben. Mit dem Perspektiv sieht Nathanael diese Nähe Claras ganz nahe. Der Feuerkreis, aus dem es keinen Ausweg gibt, repräsentiert also zunächst Olimpia und dann in gleicher Weise Clara. Sein Ursprung liegt allerdings nicht in den beiden Frauenfiguren, er ist vielmehr selbst ein von Nathanael stammendes Konstrukt.

²⁷ Da Clara in diesem Kontext zudem mit dem Lachen korreliert ist, das als anthropologischer Wert aus der Frühaufklärung stammt und im Kontext der Anakreontik/des Scherzes zu sehen ist, wo durch den Scherz/das Lachen Geist und Seele gestärkt und Melancholie bekämpft werden sollte, ist dies zudem eine Lösung, die in der therapeutischen Kraft des Lachens eindeutig rückwärtsgewandt ist.

4.2 Ästhetik

Ein weiterer Zugang ergibt sich aus einer Spur, die im Text durch eine versteckte Referenz gewonnen werden kann. Wenn in der Universitätsstadt „G.“ (20) der Professor für Poesie und Beredsamkeit die Geschehnisse um die Automate Olimpia mit dem Verweis kommentiert, es handle sich um „eine Allegorie – eine fortgeführte Metapher“ (39), dann ist dies zunächst nicht nur deshalb auffällig, da der Text hier nicht mehr Nathanael fokussiert, sondern sich auf einmal für die Auswirkungen dieses Geschehens auf die örtliche Gesellschaft interessiert. Hier scheint der Text auch eine klärende Deutung zu implementieren, die aber zunächst wiederum als Täuschung zu klassifizieren ist, weil er die Auslegung des Geschehens als Allegorie zwar konstatiert, aber nicht mit Bedeutung füllt und damit ins Leere laufen lässt. Zudem wird hier ein Geschehen, das ja innerhalb der Diegese tatsächlich gegebene Realität ist, mit einem Konzept zu fassen versucht, dessen Anwendungsbereich eigentlich nur ein (sprachlich-semiotischer) Text sein kann. Nur ein solcher könnte allegorisch sein, nicht aber eine Realität; der Begriff kann also selbst maximal metaphorisch gebraucht sein und bedarf dann natürlich wieder einer Auflösung, wie er gemeint ist. Oder er bezieht sich gar nicht auf eine Realität, sondern erkennt diese dargestellte Realität als das, was sie innerhalb eines Textes ist: Darstellung. Und verweist damit auf den Text als Text.

Mit der Einführung der Allegorie wird nun zum einen explizit eine Größe thematisiert, die im Kontext der Übersetzbarkeit von Gegebenen, also im Kontext der Auflösung von oberflächlich Unverständlichen und damit im Kontext von Signifikationsprozessen zu sehen ist. Hierbei verweist die Präzisierung der Allegorie als fortgeführte Metapher nun auf einen traditionellen Gebrauch der Allegorie in der Rhetorik, der auf Quintilian zurückgeht. Damit wird indirekt zum anderen aber auch ein zeitgenössischer Diskurs der philosophischen Ästhetik im Kontext des Idealismus indiziert, wo dieser Begriff als Komplementärbegriff des Symbols mit neuen Inhalten gefüllt wird und eindeutig anders als in der traditionellen Rhetorik zu verstehen ist.²⁸

Nun wird diese gleichzeitige Hervorhebung und Verschleierung von Signifikationsprozessen durch den Ausspruch „Sapienti sat!“ (39) betont. „Sapienti sat!“ – dem Verständigen genügt es – scheint nun selbst als Spur zu verstehen zu sein, denn einem Verständigen mögen die Hinweise genügen, den „Professor der Poesie und Beredsamkeit“ (39) aus der Universitätsstadt „G.“ (20) mit Friedrich Bouterwek (1766–1828) zu identifizieren, einem Göttinger Professor, dessen zwölfbändiges Werk *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* von 1801 bis 1819 erschien. In dessen *Ästhetik* von 1815 finden sich nun nicht nur Äußerungen zur Allegorie,²⁹ auch die Begrifflichkeiten ‚Colorit‘ und ‚Umriss‘,

²⁸ Vgl. hierzu Michael Titzmann, *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978 und insbesondere Ders., „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“. In: Walter Haug (Hg.), *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart 1979, S. 642-665.

²⁹ Friedrich Bouterwek, *Ästhetik. Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe*. Göttingen 1815; vgl. S. 235f: „Aber nicht überall, wo die Kunst das Abstracte

mit der der Erzähler seine Erzählung als Gemälde metaphorisiert, finden sich im Kapitel „optische Harmonie“ (I. Teil, S. 92–108) wieder.

Der Sandmann ist damit als Text nicht nur Literatur, sondern zudem solche, die explizit einen literaturtheoretischen Zusammenhang konstruiert. In der *Ästhetik* geht es um das Schöne, das mit Poesie verbunden wird, in Abgrenzung von der Prosa, die anderen Kriterien genügt und bei der das Schöne Mittel zum Zweck ist („Keine schöne Prose trägt, wie die Poesie, ihren Zweck in sich selbst“, II. Teil, S. 268). Hier wäre nun weiter zu fragen, in wie weit der Hoffmann'sche Text Bouterweks Positionen aufnimmt, übernimmt oder sich damit auseinandersetzt – gerade die Reflexionen zu Poesie und Prosa scheinen sich im Text in der Unterscheidung von poetischen und prosaischen Gemütern zu spiegeln –, wobei wiederum aber offen bleibt, wie dieser Bezug an sich zu werten ist, als tatsächliche Auseinandersetzung oder rein als ironisch-karikierende Abgrenzung. Vor der Folie des Geschehenszusammenhangs um die Aufdeckung der Automate scheint die Position des Professors ja eher desavouiert, zumal die Betonung des „Sapienti sat!“ (39) in seiner Selbstgenügsamkeit weder aufklärerischen noch okkultistisch-mystizistischen Ansprüchen genügen dürfte, wenn es um die Aufklärung von oder Einweihung in Geheimnissen geht. Bouterwek selbst nimmt in seiner *Ästhetik* eine durchaus kritische Haltung gegenüber der Allegorie ein,³⁰ so dass der Text ihn auf der Oberfläche mit einer durchaus inkorrekten Position verbindet; gleichzeitig finden sich im Text aber auch Indizien und Spuren, die die in der *Ästhetik* thematisierten Konzepte durchaus als ernst zunehmendes Paradigma aufrufen.³¹

Enthält ein Text jedenfalls eine solche Dimension, kann man versuchen, diese homolog auf den Text selbst zu übertragen und anzuwenden. Es lohnt sich zu überprüfen, ob sich dadurch Textteile und Daten, die bisher nicht funktional waren oder sich nicht funktionalisieren ließen, nun vor der Folie solcher Prämissen zusammenbringen lassen. Ein Indiz, dass der beschriebene Einschub über die gesellschaftlichen Reaktionen auf den Betrug durch die Automate Olimpia liefert, ist die implizite Fokussierung der Frage, ob der vorliegende Text selbst als eigentlich oder uneigentlich zu verstehen ist; denn so wie die Liebhaber

versinnlichen will, kann sie idealisieren. Da geräth sie denn, und selten zu ihrem Glücke, auf die Allegorie. Es giebt keine Art von Darstellungen, durch die sich die Kunst so oft an der Natur und an dem unverdorbenen Geschmacke versündigt hätte, als durch die allegorischen. Die allegorischen Darstellungen liegen da, wo sie ästhetischen Werth haben, gewissermaßen in der Mitte zwischen der natürlichen Sprache der schönen Kunst, die unmittelbar zum Gefühl redet, und einer hieroglyphischen Zeichen- und Symbolsprache, die erst vom Verstande gedeutet werden muß.“

³⁰ Vgl. Titzmann, „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“.

³¹ Das betrifft neben der synästhetischen Einbeziehung anderer Künste vor allem das grundsätzliche Verhältnis von Poesie und Prosa und von ‚innen‘ und ‚außen‘, also von Phantasie und textueller wie realer ‚Wirklichkeit‘. So heißt es „Die einzige Kunst des inneren Sinnes ist die Poesie. Die Worte sind für die Poesie nur zufällige Bezeichnungen der Begriffe und dunklen Vorstellungen, auf denen die poetische Kraft beruht.“ (256). Gleichzeitig wird aber auch konstatiert: „Hat doch die Natur selbst nicht die poetischen Ansichten des Lebens von den gewöhnlichen so scharf geschieden, daß nicht in unseren Vorstellungen das Wahre, das Gute, das Interessante, das Natürliche, das Geistreiche, mannigfaltig in das eigentlich Schöne überginge!“

ihre Frauen überprüfen, ob sie lebendig oder mechanisch sind, so lässt sich homolog überlegen, ob die vom Text vorgestellte Geschichte ‚echt‘ ist oder selbst als Allegorie/Symbol aufzufassen ist.

4.3 Nathanael als Erzähler

Schließlich lässt sich ein weiterer Zugang versuchen, mit dem sich zudem die beiden oberen systematisch in Verbindung bringen lassen, einer, der sich als eine Fortführung und ein Weiterdenken der Befundlage darstellt, wie sie sich aus den bisherigen Analyseansätzen ergeben. Wie gesehen, taucht die Dimension der Erzählsituation immer wieder auf und zwar zumeist in Kontexten, die ein Rätsel aufgeben. Wenn alle Strukturen immer wieder auf das gleiche Problem zurücklaufen, so ist dies ein Indiz, es als Ausgangspunkt zu nehmen, um von hier aus einen Schlüssel zu finden, der für Kohärenz sorgen kann. Hier muss und kann man nun vermeintlich sichere Daten, von denen man als Grundlage ausgeht und auf denen man seine Interpretation aufbaut, selbst hinsichtlich ihrer Unhintergebarkeit hinterfragen.

Eine durchaus ‚radikale‘ These – radikal, da sie mit einer Selbstverständlichkeit des Textes bricht, wofür es zunächst kein Argument aus sich heraus gibt, mit der sich aber die Daten kohärent bündeln ließen, und der damit auf einer solchen höheren Ebenen wieder Argumentcharakter zugesprochen werden kann – beruht auf folgender Lesart: Wenn es im Text um Eigentlichkeit, Uneigentlichkeit, Zeichenhaftigkeit von Zeichen geht und der Text das Paradigma ‚Täuschung‘ fokussiert, dann liegt es nahe, dies auch homolog auf den Text selbst anzuwenden. Was, wenn uns der gesamte Text täuscht, wobei Akteur und Objekt dieser Täuschung das Erzähler-Ich selbst ist? Denn identifiziert man den Erzähler mit Nathanael, dann schließt sich dies nur vordergründig aus, nur, wenn man die Erzählung für die Realität hält. Dann kann Nathanael nicht der Erzähler sein, da er ja am Ende in der Erzählung stirbt. Aber auch nur dann. Nimmt man die Erzählung als Erzählung, die wahr oder falsch sein kann bzw. die als Literatur überhaupt nicht dieser Kategorie verpflichtet ist, dann ist diese Identifizierung durchaus eine Denkmöglichkeit, und zwar eine, die nicht nur einigen der Textbefunde Sinn geben, sondern auch weitere Deutung zulassen würde, sich insgesamt also in eine kohärente Lesart integrieren ließe. Dass die Realität des Textes eventuell nur als Text zu verstehen ist, wird als Spur ja bereits durch die obige Bemerkung um die Allegorie gelegt.

So wäre das Wissen des Erzählers (über Nathanaels Befindlichkeiten und Gedanken) und auch der ‚Ort‘ des Erzählers in der Erzählung geklärt (wie im Übrigen auch die Frage, woher der Erzähler den Brief von Clara an Nathanael eigentlich hat). Aber auch einige Homologien finden sich, durch die sich Erzähler und Nathanael einander semantisch annähern. So verhält sich der Erzähler zum Leser, wenn es um die Frage geht, wie man den Leser involvieren und packen könnte, wenn es also um die Frage geht, wie beginnt gutes Erzählen, genauso,

wie dies auch Nathanael Lothar gegenüber in seinem Brief vorführt. Auch das Verfahren, für die Semantisierung von Personen auf Bilder zu referieren, wendet der Erzähler ebenso an wie Nathanael (der eine bezüglich Spalanzani und des Kupferstiches von Cagliostro, der andere bezüglich Clara und Ruisdal resp. Battoni).

Nicht nur diese Ähnlichkeiten von Nathanael und dem Erzähler legen eine Identifizierung nahe, sie kondensieren in einer Eigenschaft, die auch den Tod relativiert: Dass der erzählte Sturz nicht eigentlich zu verstehen ist, wird dadurch nahegelegt, dass Nathanael ja auch im Text selbst schon genau dieses Szenario vorgestellt hat. So, wie er in seinem Gedicht imaginiert, dem Tod ins Auge zu sehen, so kann er auch in seiner Erzählung sein Alter Ego vom Turm springen und sterben lassen. Zudem wird die Uneigentlichkeit dieses Sturzes dadurch indiziert, dass er zu einem Zeitpunkt stattfindet, an dem ein Turm um die Mittagsstunde einen langen Schatten wirft, also eigentlich nie.

Was folgt aber dann aus dieser Konstruktion, was impliziert also diese Identifizierung? Zunächst bedeutet dies, dass ein Erzähler-Ich über sich selbst in einer distanzierten Form spricht, und damit diesen Teil, über den er erzählt, als nicht zu sich gehörig, als überwunden setzt – und in diesem Sinne dieser Teil für das Ich tot ist. Ein früherer Zustand der Person wird dann metaphorisch als Person selbst gesetzt, eine Entwicklung/Veränderung der Person symbolisch als Tod und Wiedergeburt zu neuem Leben. Dazu passt, dass der Erzähler nur davon spricht, die Geschichte zu erzählen, die dem „jungen Studenten Nathanael“ (17) widerfahren ist, nicht von Nathanael an sich.

Der Gesamttext ist dann aber, bewertet man ihn vor der Folie des Modells der Initiationsgeschichte, als gelungene Selbstfindung zu sehen, wobei diese in der Erkenntnis kulminiert, dass konventionelle Partnerschaft für das spezifische Selbst eher hinderlich ist und den Tod bringen würde und für die Tätigkeit als exzeptioneller Autor dementsprechend auszugrenzen ist. Denn vorgeführt wird dann keine normale Initiationsgeschichte, die repräsentativ für alle ist, sondern die elitäre Selbstfindung als Künstler (mit den Mitteln der Kunst).³² Das für Nathanael zu konstatierende Merkmal der Zerrissenheit wäre dann nicht Zeichen dafür, dass hier eine problematische Person vorgeführt wird, sondern selbst (konstitutives) Merkmal der Person, das besondere Personen wie Autoren eben vom Rest, denen wie Clara nur ein kleines häusliches Glück beschieden sein kann, unterscheidet.

Das Erzähler-Ich weist eine kritische Distanz zu seinem früheren Ich auf. Welche Veränderung, welche Entwicklung ist es aber, die dies begründet? Was hat sich geändert? Bezüglich der literarischen Laufbahn von Nathanael ist dann, unter der Prämisse der Identität mit dem Erzähler, zu erkennen, dass eine solche Änderung mit der Änderung der Textgattung korreliert. Der junge Nathanael ist

³² Dies scheint in etwa dem zu entsprechen bzw. Anknüpfungspunkte daran zu haben, was Neuhaus mit doppelter Heterotopie meint. Vgl. Stefan Neuhaus, „Von Sandmännern, Ungeziefern und Lindwürmern. Doppelt heterotopische Räume bei E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka und Walter Moers“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.), *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2016 (im Ersch.).

poetisch veranlagt und verfasst Gedichte (also Poesie), der gegenwärtige Nathanael dagegen schreibt einen Erzähltext (also Prosa). Und auch hier gibt es wieder homologe Strukturen: So wie Nathanael ein Gedicht schreibt, in dem Coppelius sein Liebesglück zerstört, so erzählt der Erzähler im als Gemälde ausgegebenen Text, wie Coppelius Nathanaels Liebesglück verhindert. Im zweiten Fall wird dies als gewesene Realität ausgegeben, im ersten Fall als zukünftige. Im ersten Fall als langweilig, im zweiten Fall wird keine explizite Bewertung einer irgendwie gearteten Instanz gegeben, sondern eine solche dem Leser anhand des Textes selbst überlassen. Die Änderung korreliert also mit dem auch im Text thematisierten Unterschied von poetisch und prosaisch, wobei letzteres dabei eine andere Semantisierung bzw. eine Spezifizierung erfährt als die, die im Text damit verbunden war. Dient diese Unterscheidung im Text letztlich dazu, literarisch Tätige (bzw. potentiell literarisch Tätige, solche also, denen das Vermögen hierzu zugesprochen wird) von nicht-literarisch Tätigen (und damit Phantasielosen, Vernünftigen) abzugrenzen, so steht sie nun für eine Binnendifferenzierung innerhalb der ersten Gruppe und bezieht sich auf unterschiedliche Konzepte von Literatur (und damit auch auf eine Hierarchisierung und Bewertung solcher Konzepte).

Im Kontext der obigen Deutung heißt dies, dass der Erzählakt auch insofern beweist, dass die Zwischenphase überwunden ist, da dies ja auch damit einher geht, dass nun keine langweiligen Gedichte mehr verfasst werden, sondern der Text *Der Sandmann*. Dieser mag aber ja gerade selbst als der Beweis angesehen werden, literarisch zu reüssieren.³³

5. Poetologie und poetologische Positionen

Wie aus dem Weiterverfolgen dieser Spuren deutlich wird, ergibt sich ein thematischer Zusammenhang, der im Feld von Künstlertum, Literatur und Textualität situiert ist. Das Beispiel Bouterwek zeigt, dass der Text Spuren auch insofern eröffnet, als er sich selbst als Text versteht und selbstreferentiell die Thematik von Zeichen und Zeichendeutung aufgreift und hier gerade die Spezifik von Kunst fokussiert. Es geht also um Sprachrealitäten und deren Status, und insbesondere darum, wann solche als gelungene Kunst zu bewerten sind. So wenig der Text ein theoretischer Text über Poesie ist, so ist er doch einer, dessen Bedeutung sich insbesondere daraus ergibt, dass er selbstreflexiv Aussagen über Literatur trifft.³⁴ Dabei scheint es, dass er Poesie und Prosa neu zu bestimmen versucht.

³³ Wie dann ja zumindest die spätere Rezeption des Textes eindrucksvoll bestätigt.

³⁴ Zu analogen Befunden kommt Nies in Bezug auf *Die Bergwerke zu Falun* sowie *Doge und Dogaresse* im Kontext von Hoffmanns *Serapionsbrüder*-Publikation. Vgl. Martin Nies, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787-2013*. Marburg 2014, S. 110-133.

Vorauszuschicken ist den folgenden Ausführungen zunächst, dass der Text in seiner Bedeutung nicht auf diese abstrakte poetologische Dimension zu reduzieren ist, sondern dass zum einen je nach Fragestellung und Textdimension auf verschiedenen Ebenen Folgerungen und daraus Thesen gezogen werden können. Zum anderen bleibt das Spezifische ja immer noch, dass solche abstrakten Semantiken an die/eine konkrete Textstruktur gebunden sind und sich erst aus ihnen, so wie sie sind, ergeben. Auch ist weiter zu hinterfragen, welche Funktion es für diese theoretischen Positionen hat, dass sie in genau diesem Kleid präsentiert werden. Unsere abschließenden Bemerkungen sollen darüber hinaus nicht bedeuten, dass damit insgesamt das Bedeutungspotential des Textes hinreichend rekonstruiert wäre. Sie sind als Anregung zu verstehen, sowohl diese hier angedeuteten Aspekte weiter zu verfolgen und zu vertiefen als auch andere als relevante zu erkennen, deren Semantiken zu rekonstruieren und zu interpretieren (und mit unseren in Beziehung zu setzen).

Ein erster Aspekt ist derjenige nach der Frage der vorgeführten Sprachrealität an sich. Bereits der Erzähleinstieg des Erzählers macht auf der Ebene der Sprachverwendung deutlich, dass der Text zwischen eigentlichem Gebrauch, uneigentlichem Gebrauch und eigentlich Nehmen von eigentlich Uneigentlichem changiert, wie beispielsweise an dem dominanten Augen-Komplex zu zeigen ist. Wenn etwa im alchemistischen Versuch von Augen gesprochen wird, dann kann dies wörtlich in dem Sinne gemeint sein, dass Augen als Spezialbegriff verwendet wird, als Spezialbegriff der Alchemie,³⁵ bei dem Augen im Verhältnis zur denotativen Bedeutung bereits metaphorisch zu verstehen sind. Doch im Text werden solche Trennungen und Präzisierungen nicht vorgenommen. Indem ein und derselbe Begriff einmal metaphorisch uneigentlich verwendet wird, dann wieder wörtlich, werden neue semantische Verbindungen geschaffen und damit wird eine eigene Sprachrealität kreiert, der im Text der gleiche Realitätsstatus wie der tatsächlichen Realität zukommt und die als davon unabhängig nicht auf sie zurückgeführt werden soll. Dies zeigt die Reaktion von Nathanael auf den Versuch der Mutter, den Sandmann realitätsadäquat rück zu übersetzen. Wie bei der Allegorie auch, wird hier das Gegebene in seiner Eigenart doch deutlich reduziert und kommt ihr spezifisch Eigenes letztlich abhandeln. Das mag zwar dem Verständigen genügen, aber scheint nicht als poetologisches Programm zu taugen und nimmt dem Text gerade das, was ihn als Literatur auszeichnet.

Innerhalb des Textes wird Realität interpretiert und bewertet, und zwar als Allegorie, als nur eine Allegorie. Was ist dann aber die Realität des Textes selbst? Zunächst ist hier ein Indiz dafür zu finden, den Tod von Nathanael zu relativieren. Denn wenn im Text bestimmte Realitäten, wie die Automate, ihren Realitätsstatus nur als Allegorie haben, dann kann dies selbstverständlich auch auf den Tod von Nathanael zutreffen. Hier schließt sich ein zweiter Aspekt an, derjenige nach der Deutung und Bewertung solcher Sprachrealitäten, in Hinblick auf ihren ästhetischen Status. Als tauglich für Literatur wird ein Konzept präferiert, das die

³⁵ Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854., Sp. 800 (= <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>; Abruf am 16.03.2016); Hohoff, E.T.A. Hoffmann, S. 244.

eigene Grundlage eigentlich transzendiert. Denn auch wenn es um Eigentlichkeit, Uneigentlichkeit, Zeichenhaftigkeit (von Zeichen) geht und damit immer wieder auf die semiotische Qualität eines (jeden) Textes gelenkt wird, scheint dies im Text aber als nicht ausreichend für literarische Texte gesetzt zu sein. Postuliert wird darüber hinaus ein Mehr, etwas entweder nicht Zugängliches, wie es sich in der Hieroglyphe artikuliert,³⁶ oder etwas nicht darin Aufgehendes, ein ‚schöner‘ Rest. Denn dieses Mehr muss dennoch auf ein ästhetisches Potential rückgebunden werden, soll es seine Funktion als Poesiemarker erfüllen.³⁷ Indiz dafür ist bereits die Metaphorisierung des Erzählaktes als Malakt, da hier, in den bildenden Künsten, andere Semioseprozesse zu Grunde liegen. Müsste man den Text mit Hilfe theoretischer Konstrukte beschreiben und auf diese applizieren, dann würde dies mit den obigen Befunden darauf hinauslaufen, dass der Text dann keine Allegorie wäre, weder im Sinne der Rhetorik noch im Sinne der Ästhetiken des Idealismus, sondern das, was unter dem Konzept Symbol subsumiert wird.³⁸

Dieser zweite Aspekt korreliert mit einem dritten, dem der Transformation von ‚langweilig‘ zu ‚nicht-langweilig‘ und damit dem Etablieren eines neuen Paradigmas. Die Erzählung über langweilige Gedichte von Nathanael wird im eigenen Erzählakt zu einer höchst spannenden Geschichte überführt, zugleich ist damit auch eine Abkehr vom (nur) Schönen zum (auch) Interessanten impliziert. Schön im Sinne der zeitgenössischen Ästhetik, etwa Bouterweks, ist *Der Sandmann* nicht; dies kann er auch gar nicht sein, da er als Erzähltext nicht der Poesie zuzurechnen ist, die der eigentliche Gegenstand der Ästhetik und damit der Theorie vom Schönen ist, sondern maximal der „schönen Prose“. Indem im Text selbst mit den Begriffen poetisch und prosaisch argumentiert wird, wird dadurch auch markiert, dass es um eine Neubestimmung dieser Begriffe geht – und der Text selbst ein Exempel hierfür ist.

Setzt man dabei Langeweile und Auflösbarkeit als dem gleichen Paradigma zugehörig, dann ist auch das Paradigma ‚Täuschung‘ funktional zu integrieren. Im hier implizierten Modell scheint sich ein Literaturkonzept zu artikulieren, bei dem Literatur täuschen muss und täuschen darf, gerade um sich der eigenen Bestimmung zu entziehen. Der Text fokussiert auf der Makroebene der Handlung die Thematik des Geheimnisses und Rätsels, er bedient sich auf der Mikroebene der sprachlichen Gestaltung einer Verschlüsselungsstrategie. Er setzt sich selbst insgesamt als ein Rätsel, das zu entschlüsseln wäre.³⁹ Um den Zugang

³⁶ Der Begriff findet sich im Übrigen auch in Bouterweks *Ästhetik*, dort allerdings in einer anderen Begriffsverwendung. Während er hier bei Hoffmann als „echte Hieroglyphe“ (35) auf die angenommene Existenz einer tieferen Bedeutung verweist, ist er bei Bouterwek, wie zeitgenössisch üblich, als Modewort und Metapher für Geheimschrift gebraucht (vgl. Bouterwek, *Ästhetik*, S. 235f).

³⁷ Der Text schafft dieses Mehr, aber natürlich nur durch seine spezifische Verwendung der Zeichen. Er bestätigt und widerspricht sich damit selbst, was er als semiotische Konstruktion und textuelles Modell durchaus kann.

³⁸ Vgl. Titzmann, „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“.

³⁹ Rein diese Textstruktur – und damit genuin nichts Psychisches an sich – dürfte verantwortlich dafür sein, dass sich die psychoanalytisch orientierte Literaturwissenschaft so sehr für diesen

letztendlich aber doch zu verhindern, offeriert der Text nicht zu wenige, sondern zu viele Schlüssel.

Hier wäre dann schließlich als ein vierter Aspekt auch der Titel der Erzählung einzubeziehen, „Der Sandmann“, der sich ja nicht auf das vorgeführte Geschehen selbst bezieht, sondern zum einen auf eine Erzählung innerhalb der Erzählung und dabei zum anderen wiederum auf eine Deutung der Realität und den Beginn einer kreativen Existenz, katalysiert er ja die ersten künstlerischen Betätigungen von Nathanael. Diese spezifische Aneignung von Fremdem und dessen Überführung in spezifisch Eigenes zeichnet, wie aufgezeigt, auch andere Textstrukturen aus und scheint *mise en abyme* den Text zu charakterisieren. Strukturell exponiert der Titel also genau das Element aus dem Text, dass metonymisch für Nathanaels Initiation zum Literaten steht. Durch die inhaltliche Konzeption der intradiegetischen Sandmann-Erzählungen korreliert der Text das literarische Prinzip wiederum mit dem Übergang zwischen Wachsein und Schlafen bzw. Träumen, wobei auch hier die Semantiken, mit denen der Sandmann jeweils aufgeladen wird, nicht eindeutig zu fassen sind, sondern zwischen Grauen und Faszination changieren. Der Text als Ganzes scheint damit *in nuce* abzubilden, was er als Eröffnungstext der Erzählensammlung *Nachtstücke* auf einer übergeordneten Ebene selbst darstellt: Eine Einführung in eine künstlerische Welt, die zunächst einer rein innerlichen Vorstellung entspringt, sich dann äußerlich manifestiert und schließlich zeichenhaft gebunden ihren Niederschlag in Form eines Textes findet.

Primärliteratur

Bouterwek, Friedrich. *Ästhetik. Zweite, in den Principien berichtigte und völlig umgearbeitete Ausgabe*. Göttingen 1815.

Freud, Sigmund. „Das Unheimliche“. In: Ders. *Gesammelte Werke. Werke aus den Jahren 1917-1919*. Bd. 12. Frankfurt am Main 1966, 229-268.

Grimm, Jacob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. Leipzig 1854 (= <http://woerterbuchnetz.de/DWB/>; Abruf am 16.03.2016).

Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann. Historisch-kritische Edition*. Hg. von Kaltërina Latifi. Frankfurt am Main 2011.

Hoffmann, E.T.A. „Nachtstücke“. In: *Sämtliche Werke in sechs Bänden. Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816-1820*. Hg. von Wulf Segebrecht. Bd. 3. Frankfurt am Main 1985, 9-346.

Hoffmann, E.T.A. *Der Sandmann*. Stuttgart 2013.

Text interessiert; das Fortwirken hier verdankt sich gerade dieser Uneindeutigkeit und Ambivalenz, da dadurch ‚Psyche‘ erst textuell simuliert und zur ‚interessanten‘ Struktur gemacht wird.

Sekundärliteratur

- Großmann, Stephanie. *Inszenierungsanalyse von Opern. Eine interdisziplinäre Methodik*. Würzburg 2013.
- Großmann, Stephanie/Krah, Hans. „Strukturalismus/Literatursemiotik. Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in *Der Sandmann*“. In: Oliver Jahraus (Hg.). *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Ditzingen 2016 (im Ersch.).
- Hohoff, Ulrich. *E.T.A. Hoffmann. Der Sandmann*. Berlin/New York 1988.
- Krah, Hans. „Semantik und Semantisierung“. In: Ders./Michael Titzmann (Hgg.). *Medien und Kommunikation. Eine interdisziplinäre Einführung*. 3., stark erweiterte Auflage. Passau 2013, 35-55.
- Krah, Hans. *Einführung in die Literaturwissenschaft/Textanalyse*. 2., komplett überarbeitete Auflage. Unter Mitarbeit von Dennis Gräf, Stephanie Großmann, Stefan Halft. Kiel 2015.
- Kremer, Detlef. „Freuds Aufsatz *Das Unheimliche* und die Widerstände des unverständlichen Textes“. In: Peter-André Alt/Thomas Anz (Hgg.). *Sigmund Freud und das Wissen der Literatur*. Berlin 2008, 59-72.
- Neuhaus, Stefan. „Von Sandmännern, Ungeziefern und Lindwürmern. Doppelt heterotopische Räume bei E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka und Walter Moers“. In: Klaus Schenk/Ingold Zeisberger (Hgg.). *Fremde Räume. Interkulturalität und Semiotik des Phantastischen*. Würzburg 2016 (im Ersch.).
- Nies, Martin. *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte‘ 1787-2013*. Marburg 2014.
- Titzmann, Michael. *Strukturwandel der philosophischen Ästhetik 1800-1880. Der Symbolbegriff als Paradigma*. München 1978.
- Titzmann, Michael. „Allegorie und Symbol im Denksystem der Goethezeit“. In: Walter Haug (Hg.). *Formen und Funktionen der Allegorie*. Stuttgart 1979, 642-665.
- Titzmann, Michael. „Kulturelles Wissen – Diskurs – Denksystem. Zu einigen Grundbegriffen der Literaturgeschichtsschreibung“. In: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. Bd. 99. 1989, 47-61.
- Titzmann, Michael. „Die ‚Bildungs-‘/Initiationsgeschichte der Goethe-Zeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche“. In: Lutz Danneberg/Friedrich Vollhardt (Hgg.). *Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert*. Tübingen 2002, 7-64.
- Titzmann, Michael. „Bemerkungen zu Wissen und Sprache in der Goethezeit (1770-1830). Mit dem Beispiel der optischen Kodierung von Erkenntnisprozessen“. In: Ders. (Hg.). *Anthropologie der Goethezeit. Studien zur Literatur und Wissensgeschichte*. Berlin/Boston 2012, 173-194.
- Wünsch, Marianne. „Zur Kritik der psychoanalytischen Textanalyse“. In: Dies. (Hg.). *Moderne und Gegenwart. Erzählstrukturen in Film und Literatur*. München 2012, 31-48.



Arbeit auf dem Höllengrund

Natur, Arbeit und Gender in Lars von Triers *ANTICHRIST* (2009)

Björn Hayer (Koblenz-Landau)

Lars von Triers filmisches Werk erzählt immer wieder von der menschlichen Aneignung der Natur. Wo sich Bilder der Ursprünglichkeit hervortun, sind sie zugleich Teil einer künstlichen und künstlerischen Kulisse. Sei es in *DOGVILLE* (2003), wo die Gebirgslandschaft um das gleichnamige Dorf lediglich über ein theatralisches Setting imaginierbar wird, oder in *MELANCHOLIA* (2011), worin die schwermütige Somnambulin Justine (Kirsten Dunst) nachts im Licht des Mondes auf einer Wiese liegt und für den Zuschauer die Untergangsmusik Richard Wagners erklingt – Flora und Fauna bilden eine überzeichnete, zu kultivierende, bisweilen eine zu entstellende Materialität. Insbesondere der erste Teil seiner „Trilogie der Depression“, *ANTICHRIST* (2009), verhandelt facettenreich den Konflikt zwischen dem Menschen und seiner natürlichen Umwelt, der sich in einem bis zuletzt an Drastik zunehmenden Antagonismus zwischen Mann und Frau spiegelt. Die Protagonisten, anonymisiert als „Sie“ (Charlotte Gainsbourg) und „Er“ (Willem Dafoe), tragen dort einen allegorischen Kampf der Geschlechter aus, der sich nicht zuletzt auf der Ebene der ‚Arbeit‘ manifestiert. Denn deren berufliche Professionen und Perspektiven repräsentieren auf unterschiedliche Art und Weise gegensätzliche Interpretationszugänge zur Schöpfung. Die Auseinandersetzung um Macht wird im Rahmen des Paradigmas ‚Arbeit‘ auch zu einem Ringen um die Deutungshoheit über Ursprung und Gestalt der Natur selbst. Im Folgenden soll zunächst die eigenartige, von christlichen Urmythen gezeichnete Entwicklung und Morbidisierung jener Natur-Sphäre im *ANTICHRIST* in den Blick genommen werden, woran sich die Betrachtung des kontrastiven Umgangs beider Protagonisten mit der Natur, ausgehend von ihren Arbeitsfeldern, anschließt.

1. Naturverlust zwischen Mythos und Triebgebaren

Mit dem Prolog wird auch die für Lars von Triers übrige Werke zentrale Dichotomie zwischen ‚natürlichem Ursprung‘ und ‚menschlicher Kulturalität‘ konstitutiv. Während im Hintergrund die melancholisch anmutende Arie *Lascia ch'io pianga* aus Georg Friedrich Händels Oper *Rinaldo* (1711) zu hören ist,¹ bahnt sich eine Katastrophe an: In Zeitlupe und verklärender Schwarz-Weiß-Ästhetik, die auf eine noch ungebrochene Paradiesharmonie hinweisen mag, wohnt der Zuschauer einem in nahezu allen Details ausgestellten Geschlechtsverkehr der beiden Protagonisten bei. In Parallelmontagen wird gleichzeitig der gemeinsame Sohn gezeigt, der über das Schutzgitter seines Kinderbettes hinausklettert und sich allmählich zum Fenster begibt. Mittels eines Schnitt-Gegenschnitt-Verfahrens stellt von Trier einen moralischen Bedeutungszusammenhang zwischen der triebhaften Selbstbezogenheit und der Vernachlässigung elterlicher Verantwortung her. Mit dem Sturz des Sohnes, der mit dem „moment that his parents arrive at orgasm“ zusammenfällt,² weitet er die individuell-schicksalhafte Tragödie zur allegorischen, mehrfach codierten Welterzählung auf.

Auf einer ersten Deutungsebene lässt sich das Geschehen aus einem psychoanalytischen Dispositiv heraus begreifen. Hiermit korrespondiert, dass der Protagonist als ein Psychologe figuriert ist, der die psychische Transformation seiner Frau und die Veränderung der Paarbeziehung in psychoanalytischer Arbeit zu interpretieren sucht: Indem nun das Paar vermeintlich achtlos seinen sexuellen Bedürfnissen nachgeht, setzen sie sich in Freudscher Diktion über das ‚Über-Ich‘ als sanktionierendes Gewissen hinweg und geben dem ‚Es‘ nach,³ welches das vom Ich „abgespaltene[n] Verdrängte“ repräsentiert⁴ und sich hier in der gegenseitigen Objektbesetzung zwischen Mann und Frau manifestiert – eine Dyade im Zeichen der Lust, die zugleich mit einem schuldbringenden Verantwortungsentzug gegenüber dem gemeinsamen Kind einhergeht. Jenseits dieser für die Psychoanalyse maßgeblichen, „strukturellen Verschränkung von Verdrängung und Sexualität“ rekurriert Lars von Triers Arrangement zudem auf religiöse Vexierbilder:⁵ Denn Mann und Frau verkörpern, insofern als im ganzen Film eine Namensnennung signifikant ausbleibt, die ‚biblische Urgemeinschaft‘ von Adam und Eva. Der Prolog ist damit nicht nur eine Einführung in eine scheiternde Paarbeziehung, sondern darüber hinaus eine moderne Reinszenierung des biblischen Sündenfalls. Ihr Koitus ruft das Gleichnis von der Verführung durch die Schlange und der vom Baum der Erkenntnis gebrochenen Frucht auf, wodurch

¹ Vgl. Linda Badley, *Lars von Trier. Contemporary Film Directors*. Urbana 2010, S. 140.

² Elizabeth A. Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“. In: *Artforum International* (01.10.2009), S. 81.

³ Vgl. Sigmund Freud, „Das Ich und das Es“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 283.

⁴ Christa Rohde Dachser, „Das Ich und das Es (1923)“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 122.

⁵ Lothar Bayer, „Metapsychologische Schriften“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, S. 123.

die höchst ästhetisierte Eingangsszene metaphorisch die Genesis nachvollzieht. Mit dem daran geknüpften Verlust des Paradieses ist förmlich das Widerchristliche in die Welt getreten, weshalb Badley auch den Sturz des Sohnes mit dem Fall des Erzengels Luzifer assoziiert.⁶ Der Tod des Kindes bringt förmlich die Ordnung der Welt aus dem Gleichgewicht und trägt fortan zu einer fundamentalen Verfinsterung der Bildsprache bei. Dass der Mensch im christlichen Schöpfungsmythos infolge seiner Hybris aus dem göttlichen Garten verwiesen wird und das Böse unabdingbar mit dem Irdischen verbunden scheint, erlebt ebenso das in der Folge traumatisierte ‚Adam-und-Eva‘-Paar in *ANTICHRIST*. Mit dem Verlust der Dreieinigkeit aus Vater, Mutter und Kind, die sowohl auf die psychoanalytische als auch die christliche Trinität anspielen dürfte, stellt sich ein Entfremdungsprozess des Menschen zur Natur ein.

Ogleich Lars von Trier sehr frei mit dem mythologischen Kontext operiert, indem er diesen im körperlichen Begehren eines modernen Ehepaares eher gleichnishaft bzw. metaphorisch nachinszeniert, bleibt die Konsequenz für die im Film entworfene Welt dieselbe: Nach dem Prolog, der also Sexualität und Tod durch die Parallelmontage korreliert,⁷ ist der paradiesische Idealzustand verloren.⁸ „Gott hat seine Schöpfung zurückgezogen“,⁹ so formuliert Elfriede Jelinek in ihrer kritischen Besprechung des Films. Um den Schock – die Mutter wirkt durch das „tragisch[e] Ereignis dezentriert“¹⁰ und „verfällt abwechselnd in katatonische Starre und unkontrollierbares Toben“¹¹ – zu verwinden, macht sich das durch den Tod zudem in eine Beziehungskrise geratene Ehepaar zu seinem Waldhaus in *Eden* auf. Der eindeutig biblische Verweis indiziert das religiöse Konnotationssystem des Films und somit die kommunikative Absicht des konvertierten Katholiken Lars von Trier. Der einstige *Locus amoenus* hat sich indes in ein Todesreich verkehrt, wo der Mensch keinen lebenswerten Platz mehr zu finden weiß. Mehrfach richtet sich der Fokus auf Brücken vor und innerhalb von „Eden“. Darin symbolisiert der Film den „Übergang in eine andre Welt“,¹² wobei die Überquerungen als Chiffren der Grenzüberschreitung dienen. Statt sich um die konsequente Umsetzung des gemeinsam mit Thomas Vinterberg 1995 vorgelegten Manifests „Dogma 95“ zur Renaissance des naturalistischen Films zu bemühen,¹³ setzt von Trier nunmehr auf eine radikale Strategie der Verfremdung und Ästhetisierung. In mehreren Aufnahmen (Zeitlupe oder Standbild mit Einzelelementbewegung) richtet er den Blick des

⁶ Vgl. Badley, *Lars von Trier*, S. 151.

⁷ Vgl. Antje Flemming, *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin 2010, S. 137.

⁸ Vgl. Badley, *Lars von Trier*, S. 141.

⁹ Elfriede Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers *ANTICHRIST*“ (= <http://www.elfriedejelinek.com/>; Abruf 30.04.2016).

¹⁰ Charles Martig, *Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*. Marburg 2008, S. 131.

¹¹ Flemming, *Lars von Trier*, S. 220.

¹² Ebd.

¹³ Vgl. weiterführend unter anderem Jana Hallberg und Alexander Wewerka, *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin 2001, und Matthias N. Lorenz (Hg.), *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden 2003.

Zuschauers auf alptraumartige Nachtszenen: Baumstümpfe, tote Pflanzen, nur die Frau wandelt bisweilen in einem weiß erleuchteten Kleid durch die finstere Waldlandschaft hindurch. Es sind geisterhafte Horrorbilder des Untergangs.

Hinzu kommen insgesamt drei Begegnungen mit den Tieren Reh, Fuchs und Rabe – allesamt Teil des filmimmanenten Mythosnarrativs der sogenannten ‚Drei Bettler‘, die de facto auf keine extradiegetische Quelle referieren. Neben der Totgeburt eines Rehkitzes fungiert die Aufnahme des sich selbst auffressenden Fuchses als eine prägnante Schlüsselszene. Als der Protagonist einem Geräusch zwischen hochgewachsenen Fahnen nachgeht, ereignet sich schlagartig, begleitet von einem dumpfen Glockenschlag, ein Zusammentreffen mit dem grauerregenden Tier, das als einziges von den dreien in verzerrtem Stimmtönen nur zwei Worte von sich gibt: „Chaos regiert!“ lautet dessen Mahnung. Was der Fuchs hierin andeutet, ist der Einzug des Diabolischen in die Natur. Indem er von seinem eigenen Fleisch zehrt, wird anschaulich, wie sich die Natur gegen sich selbst richtet,¹⁴ wie Irrationalität und Irrealität zur treibenden Kraft eines stetigen Sterbensprozesses geworden sind. Die von den drei Bettlern statuierte Symbolebene hat sich förmlich über die intradiegetische Realität gelegt. Schon im Prolog, als auf dem Schreibtisch, über den der Sohn zum offenen Fenster klettert, drei Musikerfiguren zu sehen sind, scheinen sie zeichenhaft die sich anbahnende Katastrophe vorwegzunehmen. Der Zuschauer erkennt dies jedoch erst retrospektiv, wenn die Frau ihrem Mann die Bettler als Todesboten offenbart. Durch ihr erneutes Erscheinen in der Realisierung der Tiere tritt ebenso der Wandel, die zum Verfall tendierende Metamorphose des Waldes zutage, der seiner Essenzialität abhanden gekommen, zu einem Zeichen semiotisiert ist.

In Eden prophezeien die Bettler zudem das blutige Finale der beiden Helden. Während sie gleichnishaft von der Morbidität des einstigen Paradieses künden, bedient sich von Trier auch filmästhetischer Raffinements, um die Fremdartigkeit der Waldnatur kenntlich zu machen. Besagte Zeitlupen- und Alptraumsequenzen mögen diesbezüglich nur die offensichtlichsste Ausstellung sein. Markant ist aber ebenso das vielfältige Spiel mit scharfen und unscharfen Einstellungen, Überblendungen, harten Schnitten sowie wackelnden Kamerafahrten. Letztere begleiten beispielsweise einen kurzen Sprint der Protagonistin. Wird dadurch einerseits der Zuschauer seiner klaren Blickposition beraubt, so scheint die geradezu halluzinatorische Bewegung eines verschwimmenden Bildes darüber hinaus auf Verwirrung und Wahn der Antiheldin Bezug zu nehmen. In ihr äußern sich „hysterische Symptome“ im Sinne von „Abkömmlinge[n] unbewusst wirkender Erinnerungen“ an den Verlust des Sohnes.¹⁵ Dieses nicht verwundene Trauma entlädt sich sodann in dem aus dem Lot geratenen Gemütszustand, den der Regisseur in der dunklen ‚Seelenlandschaft‘ von Eden spiegelt. Die Formsprache, welche der Frau durch die Inszenierung zukommt, unterscheidet sich

¹⁴ Vgl. Jelinek, *Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt*.

¹⁵ Sigmund Freud, „Zur Ätiologie der Hysterie“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 1. 6. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1992 (1896), S. 448.

fundamental von jener in der Darstellung der männlichen Figur. Die Differenz liegt in den divergierenden Welt- und Naturbildern beider begründet. Zwar mag das Schattenterritorium mit einer welken Vegetation sowie anderen nekromantischen Erscheinungen eine generelle Lebensfeindlichkeit implizieren; Mann und Frau aber offenbaren dennoch andere Zugänge und Verständniswege, damit umzugehen. Es lohnt daher zur Vertiefung einen Blick auf die gegensätzlichen Naturbilder zu werfen, die in direkter Korrespondenz zu den Tätigkeitsfeldern der beiden Protagonisten stehen.

2. Naturauffassungen und Naturzugänge von Mann und Frau

So wie bereits dem Prolog eine welthaltige Kosmologie inhäriert, sind gleichsam die Figuren integraler Bestandteil zweier Daseinsentwürfe. Ihre Arbeiten sind keine unmittelbaren an der vegetativen Natur, sondern an der ‚Natur der Dinge‘, an einer Natur, welche die gesamte Existenz umfasst. Insbesondere die Frau verschreibt sich in ihrer Dissertation, an der sie in der Vergangenheit zumeist in Anwesenheit ihres Sohnes im stillen Haus in Eden gearbeitet hat, der ‚Natur aller Wesen‘ und damit auch der ‚Natur der Frau‘, wie sie es im Film selbst formuliert. Sie erforscht die historischen Hintergründe der Hexenverfolgung, ohne jedoch die nötige Distanz zum Untersuchungsgegenstand zu wahren. Der Abstand, welcher die Arbeit vom Privaten trennt, dezimiert sich desto mehr die Protagonistin den legendarischen Fundus zu Teufelsbündnerinnen und Magierinnen als wahr auffasst. Als der Mann auf dem Dachboden des Waldhauses auf die Aufzeichnungen seiner Frau stößt, begreift er erst die umfassende Dimension ihrer identifikatorischen Aneignung des Hexenmythos. Wie der weitere Verlauf des Films noch darlegen wird, projiziert sie bereits in der Zeit vor dem Verlust ihres Sohnes das Böse in der Natur auf sich und das Weibliche überhaupt: „The intellectual project also becomes a key to her pathology“.¹⁶ In den letzten Sequenzen erscheint unterdessen auch der Fenstersturz in neuem Licht. Denn während ihr Kind sich den Weg zum Fenster bahnt, beobachtet die Mutter kontinuierlich dessen Vorhaben und entpuppt sich somit als Mitwisserin, wenn nicht gar als Mittäterin. Das Böse bemächtigt sich ihrer mit dem Sündenfall der Frau und ist durch das distanzlose Studium der Antiheldin schon zuvor in der Welt – ein Widerspruch, den von Trier nicht auflöst und der gleichsam die Unmöglichkeit der Rekonstruktion des paradiesischen Urzustandes zum Ausdruck bringt. Schenkt man den kruden Ansichten der ‚Eva‘ Glauben, so ist das Teufliche immer allgegenwärtig. Ihre blinde Übernahme des Hexenmythos geht dabei zugleich mit einer völligen Passivität einher. Ohne den Willen, die Natur zu beeinflussen, bleibt ihre Arbeit im Rahmen der Deskription. Sie deutet nicht, bearbeitet nicht, sie folgt schlichtweg ihren Gefühlen. Das innere Chaos der zwischen Hysterie und Melancholie (beide Formen galten noch im Mittelalter als Ausprägungen des Wahnsinns) interpolierenden Protagonistin gleicht dabei der

¹⁶ Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“, S. 81.

äußeren Anarchie Edens, dessen Gestalt keinerlei vernünftig bestimmbare Gesetzmäßigkeiten mehr innewohnen.

Obgleich sowohl die Frau, welche ihr wissenschaftliches Material als persönliche Welterklärung intrinisiert, als auch der Mann, welcher die Ehe zum Therapeut-Patienten-Verhältnis umdeklariert, die Grenzen zwischen Arbeit und Privatem überschreiten, sind die Verständnisweisen ihrer Tätigkeit diametral verschieden. Während ihr Forschungsprojekt im Laufe der Jahre mehr und mehr zu einem rein emotionalen Tätigkeitsfeld avanciert, vertritt der Psychologe hingegen einen streng aufklärerisch-modernen Standpunkt, der den archaischen Naturauffassungen der Frau widerspricht. Indem er sich als Psychologe von Anfang an der Aufarbeitung des gemeinsamen Traumas widmet, versucht er, die wirklichen Verhältnisse zunächst rational zu analysieren und sie in einem zweiten Schritt zu behandeln. Mit seinem strukturiert-logischen Denken stellt er damit „the embodiment of rationality“ dar.¹⁷ Die Natur der menschlichen Seele wie auch der Vegetation gilt ihm aus dieser Perspektive ausschließlich als Erkenntnis- und Unterwerfungsgegenstand. Sein Verständnis von Arbeit steht im Zeichen der *Imitatio Dei*, der Kultivierung der Erde im Auftrag Gottes, der diesen Ort längst verlassen zu haben scheint. Als Therapeut kommt ihm dabei eine dominante Position zu. Betrachtet er seine Frau als eine Patientin, verletzt er die Ebenbürtigkeit zwischen ihnen. Trauerarbeit äußert sich nicht in bedingungsloser Annahme des Leids oder einer selbstlosen Begleitung des Anderen, sondern manifestiert sich im Agieren des Mannes eher als Lenkung und Mittel zur Repression. Er schafft durch seine nunmehr die Grenzen des Privaten übertretende Arbeit eine Distanz, welche beide emotional nicht mehr überwinden können. Seine Überheblichkeit und Selbstapothese begründen die Basis für den Kampf der Geschlechter, worin ein „ständig sich verändernde[s] Machtgefüge“ zutage tritt,¹⁸ kreist sowohl um individuelle Animositäten als auch um die Deutungshoheit über die Natur und damit um Weltbilder zwischen Vernunft und Unvernunft, zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘, ‚gut‘ und ‚böse‘.

Daraus folgen unterschiedliche Wahrnehmungsmodi innerhalb Edens. Der Mann ist mit seinem rational-realistischen Ansatz zu Beginn nicht in der Lage, die paranormalen Ereignisse in der unwirtlichen Landschaft zu begreifen. „Immer wieder hat Lars von Trier die traditionellen Motive der Aufklärung auf den Kopf gestellt: Das Selbstverständliche ist ihm das Falsche, die altgewohnten Formeln des Humanismus sind im Unrecht“, schreibt Daniel Kehlmann.¹⁹ Allein die Frau scheint ein Sensorium für die mysteriösen Umweltveränderungen zu besitzen. Mehr noch: Sie identifiziert sich als der ‚Gefühlspart‘ der Beziehung derart intensiv mit der endzeitlichen Waldumgebung,²⁰ dass die Natur der Frau letztlich mit jener des Todes konform geht.²¹ Sinnbildlich lässt der Regisseur seine

¹⁷ Ebd., S. 81.

¹⁸ Daniel Kehlmann, „Die Natur ist Satans Kirche. Lars von Triers neuer Film ANTICHRIST ist ein außergewöhnliches Kunstwerk über das wahre Böse, den reinen Horror und den alpträumerhaften Ekel“. In: *Die Zeit* (03.09.2009), S. 45.

¹⁹ Ebd., S. 45.

²⁰ Vgl. Flemming, *Lars von Trier*, S. 126.

²¹ Vgl. ebd., S. 220.

Antiheldin in einer Imagination mit einer grünen Wiese verschmelzen. Proleptisch wirkt ihre Synthese mit der Landschaft insofern, als das Grün stets attributiv Hexen und Zauberei zugeordnet wird und somit auf die weitere Entwicklung der Protagonistin hindeuten könnte.²² Dass nur sie allein über ein Gespür für die wahren Vorgänge in Eden verfügt, mag auch erklären, warum nur ihre Füße auf dem Weg zur Hütte Brandblasen bilden. Die Erklärung liegt im Mythischen, Symbolischen und damit außerhalb der rationalen Perspektive ihres Widerparts. So setzen die „Filmbilder [...] Frau und Natur visuell in Beziehung, denn ihr teuflisches Inneres kann sich erst im wenig paradiesischen *Eden* lösen und in all seiner Boshaftigkeit nach außen kehren“.²³ Das Diabolische und Verwerfliche in der verkehrten Fauna Edens ist allein im Zeichenhaften und dem emotionalen Chaos verborgen.

Dem Mann erscheint das morbide Terrain, wie es immer wieder ein gängiges Sujet im Werktableau des dänischen Filmemachers ist,²⁴ im Gegensatz dazu bis zuletzt bedrohlich und unverständlich. Wiederum nutzt der Film dafür metaphorische Szenenbilder: Man sieht den Psychologen einmal vor der Hütte stehend, während in Überblendungen Eicheln vom Himmel zur Erde fallen und gleichzeitig das Gras im Vordergrund nach oben wächst – der Akademiker ist ein Störelement, das buchstäblich von der alptraumartigen Flora und Fauna gefangen genommen wird. „Das Eindringen eines Fremdkörpers in einen Mikrokosmos initiiert in den Filmen eine Machtverschiebung innerhalb der symbolischen Ordnung“, so Antje Flemming über von Triers Werk.²⁵ Dass sich in diesem Verhältnis keine Harmonisierung einzustellen vermag, ist auch der aus seinem Arbeitszusammenhang resultierenden Denkweise geschuldet. Er sucht das Anarchische rational zu fassen, was an der Eigendynamik der Natur scheitert. Statt dies einzusehen, kämpft er gegen die mythische Natur und damit repräsentativ gegen deren Personalisierung in seiner Lebensgefährtin an. Die Formulierung ‚Die Natur ist Satans Kirche‘ bildet den Nukleus eines Weltbildes, worin – in der Allgegenwart des Todes in der natürlichen Umgebung, allegorisiert in den fallenden Eicheln als Signalen des Absterbens –, das Böse und Antichristliche zum Ausdruck kommen. Die beharrliche Ambition der Adam-Figur, diese krude Assoziationslogik als Projektion und damit Trugkonstruktion zu demaskieren, spitzt die Konfrontation kontinuierlich zu. Eine Integration des maskulinen Teils bleibt folglich aus. Er wird als Gegner der Natur markiert, was sich in der Rabenszene unterhalb des Baumstumpfes offenbart. Nachdem die Liebe zwischen ihm und seiner Gefährtin in Hass umschlägt und sich eine Schlacht auf Tod und Leben entspinnt, flüchtet er, inzwischen invalide, in den Wald und trifft auf das besagte Versteck. Doch der Unterschlupf bietet ihm keinen Schutz, sondern verrät ihn. Gemäß der steten ‚Surrealisierung‘ des Films als Subversion der in *Dogma 95* entworfenen, naturalistischen Programmatik zeichnet auch diese Szene eine

²² Vgl. Marion Müller, *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin 2002 (2000), S. 193.

²³ Flemming, *Lars von Trier*, S. 220.

²⁴ Vgl. Martig, *Kino der Irritation*, S. 57.

²⁵ Flemming, *Lars von Trier*, S. 148.

bizarre Irrealität aus. So begegnet der Mann in dem Erdloch einem Raben und somit dem letzten der ‚Drei Bettler‘. Beharrlich und trotz mehrerer Schläge krächt der Todesbote, bis die blutrünstige Frau des Refugiums gewahr wird. Erst als ihr Mann die Eigengesetzlichkeiten dieser finsternen Schattennatur zwar spät, aber immerhin noch rechtzeitig anzunehmen beginnt, scheint unversehens die Wende möglich. Dem geht aber eine Kollision der Welten voraus, worin das Abarbeiten an und mit der Natur mit dem Be-arbeiten der geschlechtlichen Phänotypologie zusammenfällt.

3. Arbeit an der Natur: Wider das Primat des biologischen Geschlechts

Lars von Triers Naturkonzept dringt bis in den Körper vor und steht im Zeichen dichotomer Weltbilder. Nachdem die beiden Protagonisten des Films bereits als Neuinkorporierungen von Adam und Eva identifiziert worden sind, ist ihr Verhältnis zueinander von einer Lesart der Genesis und damit durch die biblische Kosmologie prädestiniert. Durch den Sündenfall, verbildlicht im aus dem Fenster stürzenden Kind, ist nicht nur der Bezug des Menschen zur Natur grundsätzlich gestört, sondern auch das Verhältnis des Paares. „Durch die Unbotmäßigkeit des Willens gegen Gott verloren Adam und Eva die Herrschaft über ihren Körper; sie konnten dessen Begehren nicht beherrschen“.²⁶ Dies ist das Initiationsmoment der Scham und Entfremdung der Geschlechter. Aufgrund ihrer Verführbarkeit soll sich die Frau fortan gemäß der alttestamentarischen Anschauung dem Mann unterordnen. In Lars von Triers kinematografischer Reinszenierung des Urmythos kulminiert nun die Evolution des Patriarchats mit dem weiblichen Aufbegehren, wobei die konfligierenden Kräfte zu keiner sinnstiftenden Befriedigung gelangen. Beide sind nicht dazu in der Lage, das Unglück des Kindsverlusts gemeinsam zu verwinden. Die unterschiedlichen Weltanschauungen kollidieren in zunehmendem Maße, je mehr sich die Protagonisten auf disparate Machtpositionen fixieren, die unmittelbar mit ihrem phänotypischen Geschlecht verbunden sind. Dieser Antagonismus beruht oberflächlich auf Kommunikationsdefiziten und untergründig auf psychoanalytischen Überlegungen: „Der väterliche Phallus wird mit dem toten Sohn ausradiert, der Vater wird kastriert, denn er verliert, als zeugendes Subjekt, seine Vaterschaft“.²⁷ Wertet man den Verlust des Sohnes tatsächlich als symbolische Kastration von dessen Erzeuger, so erweist sich seine hierarchische Stellung als bedroht. Die Entthronung des Mannes basiert aus Sichtweise der Psychoanalyse auf der Realisierung der für die Maskulinität charakteristischen Kastrationsangst.²⁸ Die Frau gleicht dadurch ihre Inferiorität aus, die in Freuds Deutung aus der frühkindlichen Erfahrung des Mangels herührt: „Die Klitoris benimmt sich zunächst ganz wie ein Penis, aber das Kind nimmt durch die Vergleichung mit einem männlichen Gespielen wahr, dass es ‚zu

²⁶ Kurt Flasch. *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*. 2. Aufl. Frankfurt (Main) 2005, S. 40.

²⁷ Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

²⁸ Vgl. Flemming, *Lars von Trier*, S. 211.

kurz' gekommen ist, und empfindet diese Tatsache als Benachteiligung und Grund zur Minderwertigkeit".²⁹ Der weibliche Penisneid wirkt in diesem Verständnis als unmittelbare Bedrohung gegen das männliche Selbstbild. Gerade weil der Körper des Mannes und der damit sozial instituierte Status in Zweifel steht, ist das weibliche Pendant bestrebt, seine hierarchische Stellung zu festigen. Konkret legitimiert der Protagonist des Filmes sein autokratisches Beharren weniger als Ehegatte als vielmehr über seine Arbeit. Als Therapeut durchkreuzt er jegliche Möglichkeit, eine Beziehung auf Augenhöhe herzustellen. Indem er der Frau im Mantel der Tugend zu helfen bemüht ist, nutzt er in Wahrheit seinen ihr damit übergeordneten Rang, wodurch einerseits der private durch einen beruflichen Horizont überzeichnet und andererseits die Frau in eine unterlegte Rolle gedrängt wird. Die ‚Arbeit‘ der maskulinen Hauptfigur an seinem Gegenüber versteht sich als Kontroll- und Disziplinierungsmodus, um die Herrschaftsansprüche in traditionellen Gender-Beziehungen aufrechtzuerhalten.

Entgegen aller feuilletonistischen Echauffierungen über eine vermeintlich schlachterische Misogynie in von Triers Film zeigt dieser aber nur oberflächlich eine schwache Frau.³⁰ Im Grunde genommen wendet sie sich entsprechend der Klimax des Aufbegehrens gegen den Phallogozentrismus des Psychologen. Sie lässt sich schon unmittelbar nach dem Tod des Sohnes nicht durch dessen Versuche, in sie buchstäblich therapeutisch vorzudringen, einfangen. Filmästhetisch ist sie zudem von Anfang an als unzugänglich in Szene gesetzt, insofern sie nur selten in die Augen des Mannes schaut und sich dem direkten Blick des Zuschauers völlig entzieht. Zudem scheinen ihre Pupillen künstlich verdunkelt, sodass sie geradezu dämonische Züge annimmt. Die Arbeit an der Natur des Körpers und dessen machtpolitisch-binarisierenden Instrumentalisierungen äußert sich zunächst in der gestörten Sexualität des Paares. Zwar kommt dem Phallus grundsätzlich die dominante Funktion im Koitus zu, die Partnerin scheint jedoch dagegen anzukämpfen. Da sie ihrem Partner rhetorisch unterlegen ist, seit dem Verlust des Kindes geradezu in eine Sprachohnmacht gleitet, äußert sich „Sex [als] die einzige Kommunikation“ der Frau,³¹ die sich in ihren nymphomanischen Anwandlungen als „ein Triebvieh, eine Besessene“ entpuppt.³² Der Beischlaf betrifft dabei zweierlei Dimensionen: zum einen die Hoffnung, das psychische Trauma durch körperliche Ausdrucksmuster zu bewältigen, zum anderen manifestiert sich in den brachialen Körpergebärden sukzessive der ‚Kampf‘ zwischen Mann und Frau. Obgleich der Geschlechtsverkehr von Seiten der negativen Heldin somit anfangs als therapeutisch verstanden wird, entpuppt sich diese Zuschreibung als Fehlinterpretation. Statt Wunden zu heilen, vertieft er den Riss zwischen dem Ehepaar. Dem Sex wohnt intentional das Streben nach Kontrolle, Repression und Besitznahme inne. Bezeichnend ist, dass die Initiative

²⁹ Sigmund Freud, „Der Untergang des Ödipuskomplexes“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 400.

³⁰ Vgl. Verena Lüken, „Ja, ich hasse die Frauen“ (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/diskussion-um-antichrist-ja-ich-hasse-die-frauen-1854732.html>; Abruf 4.7.2015).

³¹ Fleming, *Lars von Trier*, S. 225.

³² Ebd.

stets von der Protagonistin ausgeht. Sie eignet sich an, was sie möchte, lockt den Mann auf forschende Weise und inszeniert sich in fast gewaltsamen Stößen – zumeist körperlich auf ihm – selbst paradoxerweise als weiblichen Phallus.

Der ‚natürliche‘ Koitus entlarvt und entleert sich damit als konstruierter Kampf der Geschlechter. Den Höhepunkt der Auseinandersetzung stellt die schließliche und faktisch vollzogene Kastration des Mannes in Eden dar. Es dreht sich um „ANTICHRIST’S cycle of patriarchal condescension and female revenge“, wie Badley feststellt.³³ Auf ihre Anklage „Du bist so arrogant!“ als Reaktion auf seine therapeutischen Anwandlungen und die sich langsam einstellende Erkenntnis des Mannes über ihre teuflische Bemächtigung und den offensichtlich intendierten oder zumindest billigend in Kauf genommenen Tod des Sohnes raubt sie ihm auf blutige Weise die Männlichkeit. Als er darauf in Ohnmacht fällt, bedient sie sich einer weiteren maskulinen Geste: Da der Frau bei Freud kein Symbol zukommt, nimmt sie kurzerhand dasjenige des Mannes, indem sie ihn manuell befriedigt. Statt Sperma schießt Blut zwischen ihren Händen empor. Die Wirkungsweise der männlichen Masturbation, welche als eine „genitale Abfuhr der Sexualerregung“ im Film wie eine Mixtur aus Exorzismus und Traumabewältigung anmutet,³⁴ hat sie schon zuvor erkannt: Nachdem sie nach einem Streit des nachts nackt in den Wald geht, lässt sie sich an einer Baumwurzel nieder, wo sie sich in wahnhafter Verzückung selbst befriedigt. Die Szene ist mythisch aufgeladen. Der Mann kommt hinzu, um in sie einzudringen. Aus der lebensspendenden Dyade der Vereinigung der Geschlechter geht hier allerdings nur Tödliches hervor. Vom kopulierenden Paar entfernt sich die Kamera in die Totale. Zwischen den Verzweigungen am Boden werden leichenblasse Hände sichtbar. Setzt man diese Beobachtungen mit der synchronen Beschwörung der „Schwestern von Regensburg“ – eines Hexenzirkels, wie eine Parallelmontage auf Hexenbilder auf dem Dachboden nahe legt – in Zusammenhang, so tauchen die weiblichen Leichen der Vergangenheit buchstäblich an die Oberfläche des Lebens.

Überhaupt nutzt die mit Schuld und Sühne besetzte Eva-Figur die Esoterik der teuflisch-weibischen Magie, um sich selbst zu vermännlichen.³⁵ Dazu gebraucht sie – wie geschildert – zunächst maskuline Verhaltensweisen, verfolgt jedoch auch die grundsätzliche Auslöschung des männlichen Zeichenträgers. Um ihrem Widerpart nach der Kastration zudem jedwede Bewegungsmöglichkeit zu nehmen, befestigt sie einen Schleifstein an dessen Knöchel. Nur mit großer Mühe kann der später erwachende Mann, der sich mit dem Schwellfuß zugleich als verfluchte Ödipusreinkarnation identifizieren lässt, kurzzeitig in den Wald flüchten. „Ödipus, einer der großen Angelpunkte von Freuds Theoriewerk, wurde als Kind zum Schwellfuß gemacht und in die Wälder gejagt, also: fortgejagt“, stellt Jelinek dazu fest.³⁶ Da dieses Naturterrain nicht den Gesetzmäßigkeiten und dem

³³ Badley, *Lars von Trier*, S. 146.

³⁴ Heidi Staufenberg, Psychosexualität der Frau. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 164.

³⁵ Vgl. Flemming, *Lars von Trier*, S. 222.

³⁶ Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

Denkhorizont seiner Profession folgt, bleibt er dort ein Außenseiter. Seine Arbeit als Psychologe basiert auf einer Analytik, die wissenschaftlich hergeleitete Kategorien auf die Natur (des Menschen) anwendet. Innerhalb des irrationalen Kosmos' Edens läuft hingegen seine Strategie der Beherrschung, Einordnung und Einflussnahme fehl. Er ist der Inbegriff des Zivilisationswesens, das nicht in diese Umgebung passt und von ihr verraten wird. Die Frau entdeckt den ‚Fremdling‘ in der bereits geschilderten Rabenszene und transportiert ihn gewaltsam in die Hütte zurück. Wenn dort wenig später die ‚Drei Bettler‘ als Überblendung auftauchen, kündigt sie den notwendigen Tod des Mannes als schicksalhafte Schlussfolgerung an. Mit den Worten „Nichts davon ist von Nutzen“ begründet sie einen umfassenden Nihilismus, der nur in einer oberflächlichen Lesart dazu dient, den Verfall der Welt zu besiegen. Darunter tut sich vielmehr das Bestreben auf, fixierte Gender-Modelle auszulöschen und bisherige Herrschaftsverhältnisse zu durchbrechen. Denn mit der Beseitigung der männlichen Übermacht intendiert sie eine paradoxerweise männliche Neukonstituierung des Weiblichen. Die Arbeit an der Natur ist eine Arbeit an, genauer, eine Überwindung der Natur des Geschlechts. Dazu nimmt sie die Hand des geschwächten Mannes, umfasst damit eine Schere und durchtrennt so – von Trier zeigt diesen Vorgang als wirkmächtige Schockmontage in der Detailansicht – ihre Klitoris. Flemming fragt diesbezüglich: „Macht sich die Frau zum Subjekt, indem sie sich als Objekt generiert?“³⁷ In der Tat setzt sie sich selbst objekthaft und sinnbildlich an die männliche Herrschaftsposition, von wo aus sie die weiblich-geschlechtliche Prädisposition zerstört. Es entsteht dadurch ein Status des „Weder noch“, keinerlei Symbolisierung liegt mehr vor. Die Neubestimmung der Geschlechtsidentität entspringt einem postfeministischen Ansatz, der mit Terminologien operiert, die in enger Verwandtschaft zur Arbeit stehen: „Die Geschlechtsidentität darf nicht nur als kulturelle Zuschreibung von Bedeutung an ein vorgegebenes anatomisches Geschlecht gedacht werden [...]. Vielmehr muss dieser Begriff auch jenen Produktionsapparat bezeichnen, durch den die Geschlechter (*sexes*) selbst gestiftet werden“³⁸ und weiterhin konstatiert Butler: „In diesem Sinne ist Geschlechtsidentität ein Tun“.³⁹ Indem sich die negative Heldin in Lars von Triers Szenario selbst kastriert, gleicht dieses Verfahren einem Produktionsakt, der eben aus der Negation erwächst. In diesem Moment zeigt sich die Arbeit an der Natur als eine Arbeit an der vermeintlichen Natur des Geschlechts. Das Tun der Frau versucht, die biologische Prädetermination zu überwinden und das Geschlecht durch einen performativen Eingriff neu zu definieren. Die Frau hat sich geschlechtlich neutralisiert, wodurch sie sich außerhalb des binären Gender-Machtdiskurses zu verorten sucht. Da dem Mann unterdessen die drei Tiere halluzinativ erscheinen, weiß er um die tödliche Folge, die sich aus der Zusammenkunft ergibt und besiegt mit letzter Kraft seine Antagonistin. Als Nachfolgerin Evas ist „She‘ [...] eine Hexe und muss vom Mann beseitigt

³⁷ Flemming, *Lars von Trier*, S. 143.

³⁸ Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. *Gender Studies*. Frankfurt (Main) 1991, S. 24.

³⁹ Ebd., S. 49.

werden“.⁴⁰ Nur so sichert er, nachdem er die mythische Eigengesetzlichkeit Edens spät begreift und schließlich duldet, sein Überleben.

Dass er am Ende, geradezu heroisch ins Bild gesetzt, die zu Frieden gelangte Natur durchschreiten kann, hat zwei Gründe: Zum einen erkennt er sie in ihrer Gesamtdimension an; zum zweiten hat er die Grundkonstante des Bösen, verkörpert in der sündhaft-weiblichen Natur, gebannt und somit den Kosmos in der Semantik des Films vom ‚Übel‘ gereinigt. „Wo also die Macht wirkt, dort hat Gott sein Recht verloren, die andre Partei gewinnt, der Antichrist“.⁴¹ Dies wurde indes durch die Tat des Mannes revidiert. „Eden is revealed as the place where nature, femininity, death, and sexuality are all interwoven“.⁴² Ein Urzustand, wie er noch im Prolog vor dem Sturz in nostalgischer Schwarz-Weiß-Ästhetik und zu Klängen aus Händels *Rinaldo* erahnbar wird, scheint sich wieder eingestellt zu haben. „He‘ [hat] sich mit der Natur versöhnt“⁴³ und „hinkes away from Eden, presumably back to the city and to civilization“.⁴⁴ Der gebeutelte Protagonist im Zeichen eines Messias kann Beeren essen, Eden haftet keine feindliche Bedrohung mehr an. Indem er das Übel ausgemerzt hat, mag zugleich die weibliche Natur von dem Fluch befreit worden sein. Dies erklärt, warum mit dem Finale ein Heer von Frauen dem Helden aus den Anhöhen des Waldes entgegenschreitet. Fazit: Nicht die Arbeit mit und an der Natur stellt letztlich wieder ein durchaus utopisches und ganz bestimmt verklärtes Gleichgewicht her, sondern die bewusste, zurücknehmende Akzeptanz der umweltlichen Vorgänge trägt dazu bei. Der Mann arbeitet nicht mehr gegen sie, insofern als er sich ihr als unverständlicher, anthropozäner Herrscher präsentiert, sondern fügt sich in ein Ganzes ein. Kritisch dürfte die Frage zu diskutieren sein, warum dann gerade die Frau, welche schon zuvor einen respektvollen Umgang mit derselben pflegt, letztlich hingerichtet werden muss. Aufgrund der palimpsestartigen Schichtung unterschiedlicher Interpretationsfolien, darunter Gender-Diskurs, Psychoanalyse, Religion und Öko-Ethik, lässt sich keine zweifelsfreie Konzinnität herstellen. Denkbar wäre aber, die Antwort in der vor allem von der Frau betriebenen Mythisierung der Natur zu suchen. Erst ihre historischen Studien im Rahmen ihres Dissertationsprojektes übertragen das negative Prinzip der Weiblichkeit, entlehnt aus einem Konglomerat aus Hexenbildern und Erbsündendeutungen, auf den Wald Eden. Möglicherweise liegt hierin zum Schluss doch eine Inanspruchnahme des kosmischen Ganzen für ein mittelalterliches Weltbild zugrunde,⁴⁵ dessen sich Flora und Fauna doch zu entledigen suchen. Fest steht nur: Arbeit und Natur finden letztlich keine Harmonie. Weder die therapeutische Dominanz des Mannes noch die Emotionalisierung der wissenschaftlichen Arbeit der Frau vermitteln einen adäquaten, sinnstiftenden Zugang zur Umwelt. Gleiches gilt für die Arbeit am phänotypischen Geschlecht. Mit dem Versuch der Neusignifi-

⁴⁰ Ebd., S. 216.

⁴¹ Jelinek, „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt“.

⁴² Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“, S. 82.

⁴³ Flemming: *Lars von Trier*, S. 143.

⁴⁴ Castelli, „Slouching Toward Copenhagen“, S. 82.

⁴⁵ Vgl. Kehlmann, „Die Natur ist Satans Kirche“, S. 45.

zierung der Gender-Identität durch Kastrationshandlung an ihrem Mann wie an sich selbst scheitert die Frau. Der tätige Bestimmungsakt des eigenen oder fremden Körpers gleicht einem Kultivierungsbestreben, das sich nicht in die Natur einfügt. Diese kann dem Menschen, wie sich zuletzt offenbart, durchaus zu einem guten Ort werden, doch nur, wenn er sich selbst darin zu integrieren weiß.

Film

ANTICHRIST. Lars von Trier (Dänemark, Deutschland, Frankreich, Schweden, Italien, Polen 1992).

Literatur

Badley, Linda. *Lars von Trier. Contemporary Film Directors*. Urbana 2010.

Bayer Lothar. „Metapsychologische Schriften“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2006, S. 123-127.

Judith Butler. *Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies*. Frankfurt (Main) 1991.

Castelli, Elizabeth A.. „Slouching Toward Copenhagen“. In: *Artforum International* (01.10.2009), S. 81-82.

Flasch, Kurt. *Eva und Adam. Wandlungen eines Mythos*. 2. Aufl. Frankfurt (Main) 2005

Flemming, Antje. *Lars von Trier. Goldene Herzen, geschundene Körper*. Berlin 2010.

Freud, Sigmund. „Das Ich und das Es“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 235-289.

Freud, Sigmund. „Der Untergang des Ödipuskomplexes“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 13. 10. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1998 (1923), S. 293-402.

Freud, Sigmund. „Zur Ätiologie der Hysterie“. In: Anna Freud / Edward Bibring / Willi Hoffer / Ernst Kris / Otto Isakower (Hgg.), *Sigmund Freud: Gesammelte Werke*. Bd. 1. 6. Aufl. Unter Mitwirkung von Marie Bonaparte. London / Frankfurt (Main) 1992 (1896), S. 423-459.

Hallberg, Jana / Wewerka, Alexander. *Dogma 95. Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin 2001.

Jelinek, Elfriede. „Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt. Zu Lars von Triers ANTICHRIST“ (= <http://www.elfriedejelinek.com/>; Abruf 30.04.2016).

- Kehlmann, Daniel. „Die Natur ist Satans Kirche. Lars von Triers neuer Film ANTICHRIST ist ein außergewöhnliches Kunstwerk über das wahre Böse, den reinen Horror und den alpträumhaften Ekel“. In: *Die Zeit* (03.09.2009).
- Lorenz, Matthias N. (Hg.). *DOGMA 95 im Kontext. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*. Wiesbaden 2003.
- Lüken, Verena. „Ja, ich hasse die Frauen“ (= <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/diskussion-um-antichrist-ja-ich-hasse-die-frauen-1854732.html>; Abruf 4.7.2015).
- Martig, Charles. *Kino der Irritation. Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung*. Marburg 2008.
- Müller, Marion. *Vexierbilder. Die Filmwelten des Lars von Trier*. St. Augustin 2002 (2000).
- Rohde Dachser, Christa. „Das Ich und das Es (1923)“. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 121-123.
- Staufenberg, Heidi. Psychosexualität der Frau. In: Hans-Martin Lohmann / Joachim Pfeiffer (Hgg.), *Freud Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar 2006, S. 162-167.



Katastrophen-Diegeses und Katastrophen-Exegese (KDE)

Projekt des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* zum Verhältnis von Erklärung und Erzählung sowie von natur- und kulturwissenschaftlicher Erkenntnis¹

Matthias Bauer / Tanja Brümmer / Martin Nies / Christian Stolz
(Flensburg / Husum)

1. Das KDE-Projekt (Matthias Bauer)

Natur- und Kulturwissenschaftler gehen vergleichsweise selten gemeinsame Forschungsvorhaben an. Ihre Untersuchungsgegenstände und Erkenntnisinteressen legen eine Zusammenarbeit nicht unbedingt nahe – und wenn doch, stellt sich in vielen Fällen heraus, dass es nur schwer möglich ist, die verschiedenen Begriffstraditionen und Methoden in ein einheitliches, für alle Beteiligten aufschlussreiches Forschungsdesign zu übersetzen. Dabei gibt es zweifellos Gebiete, auf denen die Zusammenarbeit wünschenswert und lohnend, vielleicht sogar erforderlich ist, um zu neuen Erkenntnissen zu gelangen oder bereits bestehende in eine weiterführende Perspektive zu rücken. Als hilfreich kann sich auf diesen Gebieten nicht nur die wechselseitige Orientierung an den Prinzipien der transversalen Vernunft² erweisen, sondern auch die strategische Beschränkung auf wenige Disziplinen und Aspekte von exemplarischer Bedeutung.

¹ Ein Kooperationsprojekt zwischen der Europa-Universität Flensburg, dem *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* und dem *Museumsverbund Nordfriesland*.

² Vgl. Wolfgang Welsch, *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp ²1996.

Das im Folgenden skizzierte Projekt hält sich an diese Devise, indem es ein regional begrenztes Untersuchungsgebiet anhand von Fallstudien in den Blick nimmt, die sowohl auf natur- als auch auf kulturwissenschaftlichen Vorarbeiten aufbauen, die jeweils auf ein größeres Forschungsumfeld verweisen. Das Projekt kann daher zugleich als methodologische Explorationsstudie und als Testfall einer gegebenenfalls ausbaufähigen Kooperation verstanden werden. Seine Leitfrage bezieht sich auf das operationale Verhältnis von Erzählung und Erklärung. Anknüpfungspunkt ist die vielfach vertretene Ansicht, dass die Heuristik der Naturwissenschaften im Zeichen einer systematischen und gesetzesmäßigen, nomologischen Erklärung steht, während die Heuristik der historisch verfahrenen Kulturwissenschaften nicht ohne das Erzählen auskommt, also narratologisch bestimmt ist.

Im Fokus der Fallstudien sollen die Sturmfluten an der nordfriesischen Küste stehen. Ihre Untersuchung ruft mit der Physischen Geographie eine Naturwissenschaft, mit der Archäologie eine an der Schnittstelle von Natur- und Kulturwissenschaften angesiedelte Disziplin und mit den Quellen und Zeugnissen der Geschichte, ihrer Auslegung und Deutung die Literaturwissenschaft auf den Plan. Methodologisch entscheidend ist, dass Erklären und Erzählen nicht etwa als einander wechselseitig ausschließende Verfahren verstanden werden. Ihre Gegenüberstellung wird vielmehr zunächst einmal begriffsgeschichtlich, dann aber auch von der Sache her in Frage gestellt.

In der Begriffsgeschichte wird das Erzählen auf das altgriechische Wort ‚diegesis‘ zurückgeführt, das Erklären hingegen auf ‚exegesis‘. Dass mit einer Diegese im Altertum neben der ‚Erzählung‘ auch die ‚Erörterung‘ gemeint sein konnte, während dem Begriff der Exegese sowohl der Begriff der ‚Erklärung‘ als auch der ‚Auslegung‘ entspricht, liefert einen ersten Hinweis darauf, dass die Unterscheidung nicht so trennscharf ist, wie sie auf Anhieb erscheint. Eher schon verweist die Begriffsgeschichte auf Wechselwirkungen in einem Bedeutungsfeld, das sich keineswegs statisch auffassen lässt, sondern genealogisch zu begreifen ist: als ein Feld, in dem sich verschiedene kulturelle Praxen, Deutungsmuster und Erkenntnisverfahren überlagern bzw. erst allmählich dergestalt voneinander abgehoben haben, sodass die Unterscheidung zwischen Nomologie und Narratologie greifen konnte.

Für den genealogischen Untersuchungsansatz sprechen auch sachliche Argumente, die sich aus der Beschäftigung mit Natur-Katastrophen wie den Sturmfluten an der nordfriesischen Küste ergeben, da diese Katastrophen keineswegs nur eine physikalische, ausschließlich auf die Naturgesetze rekurrierende Erklärung erfordern. Vielmehr muss man aufgrund einer Erklärung auch erzählen können, wie Sturmfluten zustande kommen und ablaufen, ja sogar, wie sie gegebenenfalls zu verhindern oder in ihren Auswirkungen zu beherrschen wären. Vor allem aber gibt es eine Deutungsgeschichte der Sturmfluten, in der man auf metaphysische oder physiko-theologische Erklärungen stößt, die eng mit bestimmten Narrationen oder Narrativen wie der Erzählung von der biblischen Sündflut verknüpft sind.

Am Werk ist hier eine literarische Legendenbildung, sodass sich die weiterführende Frage erhebt, ob ein tieferer Zusammenhang zwischen dem kultur- und dem naturwissenschaftlichen Begriff der Legende besteht. Gibt die Legende zu einer Karte an, wie die bedeutungstragenden Elemente der Zeichnung zu verstehen sind, die einen Weltausschnitt vergegenwärtigen, liefern die Legenden der Erzählkunst genealogische Erklärungen für diesen oder jenen Welt-Zustand. Eine Namenssage ‚erklärt‘ zum Beispiel, wie ein Ort zu seinem Namen gekommen ist. Die Gemeinsamkeit liegt offenbar darin, dass die Welt, jeweils partiell, in eine ‚lesbare‘ Zeichenkonfiguration überführt wird, die im einen Fall die Gestalt eines übersichtlichen Schaubilds und im anderen Fall die Gestalt eines gedanklich nachvollziehbaren, weil kausal geordneten Erzählzusammenhangs aufweist. Bedenkt man nun, dass Karten, die zum Beispiel den Küstenverlauf in der Art und Weise darstellen, wie ihn ein Schiffsreisender im doppelten Sinn des Wortes ‚erfahren‘ kann, eine narrative Dimension aufweisen, lässt sich die Leitfrage der geplanten Untersuchung genauer konturieren: Wie hängen Erfahrung, Erzählung und Erklärung im Falle der Naturkatastrophen an der nordfriesischen Küste, historisch und systematisch betrachtet, zusammen und welche weitergehenden Schlussfolgerungen lassen sich aus ihrer exemplarischen, interdisziplinären Untersuchung für das übergeordnete Verhältnis der nomologisch bzw. narratologisch verfahrenen Wissenschaften ableiten?

Eine wesentliche Annahme der Untersuchung lautet, dass Erfahrung, Erzählung und Erklärung nicht auf Daten reduzierbar sind. Allein das Sammeln von empirischen Belegen oder Indizien ergibt noch keinen kausalen Zusammenhang – erst ein solcher Zusammenhang kann aber (nach-)erzählt werden und als Erklärung verstanden werden. Die Daten müssen also auf einen Plot, einen Handlungsplan, bezogen werden, ohne dass mit ‚Plot‘ oder ‚Plan‘ in jedem Fall menschliche Agenten vorausgesetzt werden. Erforderlich ist lediglich – in den Natur- wie in den Kulturwissenschaften –, dass eine Ereignisfolge beobachtet werden kann. Geht es um Naturkatastrophen, bei denen sich in aller Regel verschiedene Ereignisketten überlagern – z.B. ein Seebeben, das zu einer Flutwelle führt, die Landstriche verwüstet – hat man es einerseits mit einer Vielzahl von physikalischen Basisdaten und andererseits mit einer Ereigniskumulation, mit einem Metadrama, zu tun. Es ist anzunehmen, dass die Basisdaten irgendwie arrangiert werden müssen, um das Metadrama erklärbar bzw. erzählbar zu machen, da sie, für sich betrachtet, lediglich eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für das Verstehen von Katastrophen darstellen. Unter dieser Voraussetzung kann die Untersuchung an die Überlegungen von Paul Ricoeur zur narrativen Konfiguration von Inferenz-Prozessen und von Hayden White zur Rolle des so genannten ‚emplotment‘ in historiographischen Texten anknüpfen.³ Da diese beiden Autoren im Feld der Literatur bzw. der kulturellen

³ Vgl. Paul Ricoeur, *Zeit und Erzählung. Band I: Zeit und historische Erzählung* [1983]. Aus dem Franz. v. Rainer Rochlitz. München: Fink 2007. Sowie: Hayden White, *Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Mit einer Einführung von Reinhart Koselleck. Aus dem Amerik. v. Brigitte Brinkmann-Siepmann und Thomas Siepmann. Stuttgart: Klett-Cotta 1986.

Bedeutung geblieben sind, steht eine Klärung der Frage aus, ob und ggf. wie ihre narratologischen Befunde auf das Gebiet der Naturwissenschaften übertragen werden können.

Zur Beantwortung dieser Frage soll die Geschichte der Erklärung von Naturkatastrophen am Beispiel der Sturmfluten an der nordfriesischen Küste nach-erzählt werden. Diese Geschichte setzt in der Frühen Neuzeit mit der moraltheologischen ‚Erklärung‘ von Sturmfluten als Strafgerichten Gottes ein, wirft alsbald das Problem der Theodizee auf und nimmt dann im Zuge der Aufklärung die Form einer physiko-theologischen ‚Erklärung‘ an, die das Wirken Gottes mit den Prinzipien der modernen Naturphilosophie zu vermitteln sucht. Die Entwicklung lässt vermuten, dass es einen genealogischen Zusammenhang zwischen Erzählung und Erklärung gibt, der sich zum einen historisch und zum anderen systematisch auffächern lässt (was hier nur kurz angedeutet werden kann). Aus historischen Gründen herrscht das Erzähl- und Deutungsmuster der ‚Sündflut‘, der Verursachung von Überschwemmungen durch lasterhaftes Verhalten vor, bis sich dieses Muster nicht mehr gegen die Erkenntnisse plausibilisieren lässt, die auf Beobachtungen beruhen – Beobachtungen des Naturgeschehens wie Beobachtungen des menschlichen Verhaltens. Die latente Unvereinbarkeit von Überlieferung und Erfahrung wird im 18. Jahrhundert in faktualen Erzählungen manifest, die zu einer Abspaltung der kausalen, naturwissenschaftlichen Erklärungen von den Legenden führt, die zunehmend als fiktional erkannt werden.

Interessanterweise wird dieser Entwicklungsprozess in der Literatur reflektiert. Die von Theodor Storm 1888 veröffentlichte Novelle *Der Schimmelreiter* besteht aus einer in der Gegenwart des Autors angesiedelten Rahmen-erzählung und einer im 18. Jahrhundert spielenden Binnengeschichte, die das Verhältnis von Aberglauben und technischem Fortschritt, metaphysischer und physikalischer Erklärung anhand einer Flutkatastrophe veranschaulicht. Storm selbst war nicht nur mehrmals Zeuge von Sturmfluten gewesen, er hatte sich auch umfassend mit der Deutungsgeschichte dieser Metadramen an der nordfriesischen Küste beschäftigt – unter anderem mit der Rungholt-Sage, die sich auf die erste ‚grote Mandränke‘ von 1362 bezieht. Er hatte sich aber auch Kenntnisse über die Entwicklung des Deichbaus vom 17. bis zum 19. Jahrhundert verschafft. Seine Erzählung ist daher im Kontext einer komplexen Diskurs-Geschichte zu sehen, die von der prämodernen Legendenbildung im späten Mittelalter bis zu der technokratischen Einstellung reicht, die der tragische Held seiner Novelle, Hauke Haien, verkörpert.

Indem die Untersuchung einerseits dieser komplexen Diskurs-Geschichte nachgeht und andererseits analysiert, wie die Basisdaten der Physischen Geographie und der Archäologie mit der ‚tellability‘ von Metadramen zusammenhängen, verbindet sie die naturwissenschaftliche Arealforschung mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen.

Das Kernteam besteht aus Tanja Brümmer (Archäologie), Dr. habil. Christian Stolz (Physische Geographie) und Prof. Dr. Martin Nies (Kultursemiotik). Dieses Team wird im Rahmen einer Kooperation zwischen dem Museumsverbund Nord-

friesland, vertreten durch Prof. Dr. Uwe Hauptenthal, und der Europa Universität Flensburg, vertreten durch Prof. Dr. Matthias Bauer (Institut für Sprache, Literatur und Medien), tätig und soll die Forschungsergebnisse in einer Ausstellung und einer Publikation darstellen. Auf dem Wege dorthin sollen zwei Fachtagungen – einmal in Husum und einmal in Flensburg – organisiert und Möglichkeiten einer projektübergreifenden, institutionellen Zusammenarbeit erkundet werden.

2. Archäologische Perspektiven (Tanja Brümmer)

Die Ur- und Frühgeschichte und auch die Historische Archäologie verorten sich in Abhängigkeit von der zu untersuchenden Zeitperiode zu gleichen Teilen in den Bereichen der Natur- als auch der Geisteswissenschaften. Die frühen Epochen der Menschheit waren geprägt durch fehlende Schriftlichkeit. Um Erkenntnisse über diese Zeitalter gewinnen zu können, ist die Archäologie unabdingbar, da sie sich mit den kulturellen Artefakten dieser Periode beschäftigt. Verschiedene naturwissenschaftliche Methoden unterstützen sie bei der Deutung von Fundkomplexen. Mit Einsetzen der Schriftlichkeit stehen der Forschung weitere Quellen zur Verfügung, deren Abgleich mit den physikalischen Fundstücken erfolgt. Die Archäologie ist dabei traditionell interdisziplinär angelegt. So gehört die Architektur im Bereich der Bauforschung genauso zur Archäologie wie, je nach Erkenntnisinteresse, die Biologie, Anthropologie, Genderstudies usw. Wie die Kriminologie arbeitet auch die Archäologie an einem ‚Tatort‘, dem „Tatort Geschichte“, an dem unterschiedliche Indizien und Beweise auf die sich zugetragene Geschichte schließen lassen.

Die Frage nach den lebensweltlichen Folgen von Naturkatastrophen ist für die Archäologie von besonderem Interesse. Im Fall der historischen Sturmfluten ereigneten sich diese an der Schnittstelle zwischen schriftloser und schriftlicher Kultur. Während es aus der Zeit der 1. Groten Mandränke 1362 kaum oder gar keine schriftlichen Nachweise gibt, existieren dreihundert Jahre später zur zweiten größeren Flut 1634 erste Augenzeugenberichte Überlebender. In Bezug auf die Untersuchung der untergegangenen Kirchspiele wie Rungholt oder Hershüll ist die Veränderlichkeit des Wattenmeeres ein wichtiger Aspekt. Die stetige Meereserosion zerstört jeden Tag wichtige Kulturspuren im Wattenmeer und spült zugleich neue, bisher noch verborgene, wieder frei. Stetige Neuentdeckungen lassen so die Geschichte der Kirchspiele bisweilen in neuem Licht erscheinen, etwa deuten aktuelle Kulturspuren auf eine andere Lage des Handelszentrums Rungholt als bisher angenommen. Neue Untersuchungsmethoden helfen bei der Suche und Rekonstruktion, so sind seit kurzem Metalldetektoren im Einsatz, die auch im Salzwasser genutzt werden können.

Die Geschichte der historischen Sturmfluten sowie deren Auswirkungen auf das Leben der Menschen können in den erhaltenen Kulturspuren, Schriften und Bildern ‚nachgelesen‘ werden. Im Fall der untergegangenen Handelssiedlung

Rungholt scheint dies von besonderer Notwendigkeit. Zur Sturmflut von 1362 sind, wie erwähnt, bisher keine schriftlichen Zeugnisse bekannt. Nur ein einziges zeitgenössisches Dokument belegt überhaupt die Existenz Rungholts. Erst ca. 350 Jahre später erscheint zum ersten Mal der Name Rungholt in einer Legende. Aufschlüsse über historische Fakten, die zum ‚Untergang‘ geführt haben, sucht man dort freilich vergebens, vielmehr beschwört die Legende ein göttliches Strafgericht für menschlichen Hochmut und den Verlust des Glaubens herauf. Eine konkrete kulturelle Transformation resultierend aus einer ‚naturwissenschaftlichen‘ Auslegung der Katastrophe findet sich dennoch in der deutlichen Veränderung der Deichbauweise zwischen 1362 und 1634, wie die Kulturspuren im Wattenmeer aufzeigen. Auch die Handelsbedeutung der Umgebung veränderte sich in der Folge. Mit den Sturmfluten gewann die Stadt Husum nicht nur einen Zugang zum Meer, sondern übernahm so auch die kulturräumliche und wirtschaftliche Bedeutung der zuvor untergegangenen Kirchspiele.

3. Perspektiven der Physischen Geographie (Christian Stolz)

Die Physische Geographie verortet sich im Bereich der Naturwissenschaften, verfügt jedoch als Teildisziplin der Geographie gleichzeitig über eine breite Anschlussfähigkeit an die Geistes- und Sozialwissenschaften.⁴ Dazu kommen aktuelle Schwerpunkte physisch-geographischer Forschung, wie die Geoarchäologie, die sich im inter- und multidisziplinären Kontext verstärkt kulturwissenschaftlicher Fragestellungen annimmt,⁵ sowie Themen rund um den globalen Wandel und den globalen Klimawandel und deren Folgeerscheinungen (u.a. zur Desertifikation, Bodenerosion, Hochwasserschutz, Natur- und Artenschutz, Hazardforschung).⁶

Die historischen Sturmfluten an der nordfriesischen Küste waren in erster Linie Naturkatastrophen, deren Auswirkungen auf den Menschen aber teils durch die vorhergegangene anthropogene Umgestaltung der Landschaft (Neulandgewinnung, Salztorfabbau) beeinflusst wurden. Dabei spielen aus naturwissenschaftlicher Perspektive ganz allgemein die folgenden Einflussfaktoren und -größen eine Rolle: Meeresspiegelhöhe, Amplitude und Magnitude von Sturmflutwetterlagen und deren zeitliche Lage (in Bezug auf Spring- und Nipptiden sowie Jahreszeiten), Küstenformen, Küstenschutz und technische Entwicklung von Küstenschutzmaßnahmen und Gebäuden sowie Nutzungsarten und Nutzungsintensitäten in der Marsch. Aus sozial- und geisteswissenschaft-

⁴ Hans Gebhardt / Rüdiger Glaser, Ulrich Radtke / Paul Reuber (Hgg.), *Geographie. Physische Geographie und Humangeographie*. Heidelberg: Spektrum 2011.

⁵ Vgl. Helmut Brückner / Andreas Vött, *Geoarchäologie. Eine interdisziplinäre Wissenschaft par excellence*. In: 56. Deutscher Geographentag, Bayreuth 2007, S. 181-202.

⁶ Vgl. Deutscher Arbeitskreis für Geomorphologie (Hg.), *Die Erdoberfläche. Lebens- und Gestaltungsraum des Menschen. Beiträge der Geomorphologie zur Erforschung des globalen Wandels*. Bonn: Univ. Bonn 2009.

licher Perspektive kommen weitere Faktoren hinzu (z.B. die demographische, politische und wirtschaftliche Situation der Marschbewohner, raumwirtschaftliche Verbindungen, religiöse Vorstellungen, Aberglaube, Überlieferungen u.a.). Im Speziellen ergeben sich daraus raumzeitliche Muster, die sich mit unterschiedlichen historischen Phasen und Entwicklungen parallelisieren lassen. Beispiele dafür sind die spätmittelalterliche Wüstungsperiode, die Frühneuzeitliche Ausbauperiode oder auch die sogenannte Kleine Eiszeit.⁷

Empirische Fakten, Messergebnisse und belastbare Aufzeichnungen stehen in den meisten Fällen erst seit Ende des 20. Jahrhunderts zur Verfügung, so dass die Rekonstruktion historischer Umweltzustände im regionalen Maßstab von der Interpretation schriftlicher Quellen abhängig ist, wenn andere Proxies fehlen.⁸ An diesem Punkt befindet sich die Schnittstelle zwischen Geographie und Literaturwissenschaft, auf die das Überthema Katastrophen-Diegesis und Katastrophen-Exegese Bezug nimmt.

Bei der Aufzeichnung von Faktenwissen zu Katastrophenereignissen und zur Ausgestaltung einer historischen Umwelt, die z.T. erst Jahrzehnte später erfolgte, handelt es sich zwar meist um Primärquellen. Sie bieten jedoch häufig durch ihre lückenhafte und nicht empirische Form sehr viel Raum für Dichtung und Interpretation, was dazu führt, dass Generationen später Fiktion und Wahrheit in Bezug auf Fakten, wie naturwissenschaftlich erklärbare Phänomene, nicht mehr klar zu trennen sind.

Die ehemalige hoch- bis spätmittelalterliche Marschsiedlung Rungholt, um die sich viele Legenden ranken, ist ein gutes Beispiel dafür. Die zahllosen Legenden darüber können nur durch die Geisteswissenschaften erschlossen werden. Der Naturwissenschaftler ist dafür in erster Linie auf empirische Methoden aus der Archäologie und Geomorphologie sowie auf Proxydaten angewiesen.

In aktuellen belletristischen Werken mag es für Autoren nicht von Belang sein, ob der Hintergrund der Rungholt- oder Nordfriesland-Darstellung dem aktuellen Forschungsstand entspricht oder nicht. Anders sieht es aus bei musealen Ausstellungen, Fachvorträgen, auch im heimathistorischen Bereich, und regionaler Sachliteratur zum Thema. Dort sind Fiktion und Legenden klar von belegbaren Fakten abzugrenzen, was jedoch nicht bedeutet, dass eine Darstellung der Fiktion und ihrer Entwicklungsgeschichte unterbleiben soll. Vielmehr bietet gerade die Analyse der Legendenbildung die Möglichkeit, ihren Prozess zu verstehen, der mit der Katastrophenbewältigung der Menschen vor Ort zusammenhängt und oftmals zu den mündlich überlieferten „Lehren aus der Vergangenheit“ zählte.

Die Faktenlage rund um die frühere Siedlung Rungholt ist Gegenstand zahlreicher empirischer Abhandlungen und Studien und wird aktuell an anderer

⁷ Rüdiger Glaser, *Klimageschichte Mitteleuropas. 1000 Jahre Wetter, Klima, Katastrophen*. Darmstadt: Primus 2002.

⁸ Hans-Rudolf Bork, *Landschaften der Erde unter dem Einfluss des Menschen*. Darmstadt: Primus 2006.

Stelle auch noch weiter vorangetrieben.⁹ Ziel ist häufig die Verifizierung oder Falsifikation von Legendenteilen, z.B. zur Größe der Siedlung, zum „Reichtum“ der Bewohner, zu Handelsbeziehungen, zur genauen Lage oder zum Alter. Das Innovative an der vorliegenden Projektskizze ist jedoch die geographische Beschäftigung mit der Verarbeitung realer Ereignisse im Zuge der Legendenbildung, was schlussendlich wieder die Raumvorstellungen, die Raumwahrnehmung und z.T. auch die Raumgestaltung mit beeinflusst hat und noch immer mit beeinflusst.

Für die Untersuchung steht ein breites Methodenspektrum zur Verfügung, das von der Auswertung, Verknüpfung und Interpretation von Klima-(proxy-)daten über Methoden der Fernerkundung und Landschaftsrekonstruktion bis hin zur GIS-gestützten Landschaftsmodellierung reicht. Zweitens besteht eine der Hauptaufgaben darin, interdisziplinäre Daten miteinander zu verknüpfen und wechselseitig kompatibel zu machen.

4. Kultursemiotische Perspektiven (Martin Nies)

Die Kultursemiotik ist diejenige kulturwissenschaftliche Disziplin, die kulturelle Phänomene auf zeichentheoretischer Basis analysiert und in deren historisch-diskursiven Kontexten erschließt. Als allgemeine Wissenschaft von den Zeichen liefert die Semiotik medienübergreifende Grundlagen für die Analyse von Textbedeutungen sowohl in Alltagskommunikation, Gebrauchs- und Sachtexten als auch in den ästhetischen Kommunikationsformen wie Literatur, Film, Fotografie, Malerei, Comic, Architektur, Ausstellung, Musik, Theateraufführung, Werbung usw. Zugleich ermöglicht es der semiotische Ansatz, am konkreten ‚Text‘ (d.i. in semiotischer Bestimmung jedes Bedeutung tragende ‚Gewebe aus Zeichen‘) auch die medien- und textsortenspezifischen Besonderheiten der Konstituierung von Bedeutung zu berücksichtigen. Unter semiotischen Gesichtspunkten können also sowohl populäre bzw. triviale Textformen als auch die Höhenkammliteratur oder Arthaus-Produktionen und wissenschaftliche, philosophische, alltagskulturelle Texte gleichrangig als mediale *kulturelle Speicher* der Kultur, die sie hervorgebracht hat, analysiert werden.

Damit eignet sich der kultursemiotische Zugang aus interdisziplinärer Sicht besonders zur Analyse und Strukturierung heterogener Texte unterschiedlicher Provenienz unter einer gemeinsamen Fragestellung, die auf je ganz eigene Weise kulturelles Wissen und Denken, kulturspezifische Probleme und Lösungsvorschläge, historische Konzeptionen von Welt und Wirklichkeit, variable Vorstellungen vom Menschen im Allgemeinen und der Person im Besonderen, von epochentypischen Haltungen, Einstellungen und Mentalitäten modellieren und überhaupt erst verhandelbar machen.

⁹ Zur fachlich übergreifenden Einführung kann der Katalog der aktuellen Rungholt-Ausstellung im *NordseeMuseum* Husum dienen: Jürgen Newig / Uwe Haupenthal, *Rungholt. Rätselfhaft & widersprüchlich*. Husum: Husum Verlag 2016.

Erzählungen von Naturkatastrophen wie den Sturmfluten lassen sich aus literatur- und medienwissenschaftlicher Perspektive als *Semiotisierungen* vorgängiger realweltlicher oder ggf. auch gänzlich fiktiver Naturereignisse beschreiben. Denn narrative Texte erzeugen mittels primärer (sprachlicher, visueller, akustischer usw.) Zeichen sekundäre Modelle von Welt, innerhalb derer die geschilderten Transformationsprozesse als zeichenhaft/bedeutungstragend aufzufassen sind. Da eine Erzählung notwendigerweise Kohärenz etabliert („der rote Faden“) und erzähltes Geschehen somit in Begründungs- und Bedeutungszusammenhänge stellt, sind künstlerische Repräsentationen von Katastrophen stets funktional im Kontext einer übergeordneten Sinnproduktion, die zugleich kulturspezifische Deutungsmuster des Dargestellten bzw. Erzählten reproduziert, reflektiert oder genuin erst hervorbringt. Katastrophen sind nicht zuletzt in einem narratologischen Sinne prototypische *Ereignisse*, Wende- oder Endpunkte des Geschehens, die die kulturelle Ordnung und die Handlungsträger der erzählten Welten auf eine fundamentale Probe stellen.

So werden über das textspezifische Verhältnis von ‚Natur‘ und ‚Kultur‘ stets auch das kulturelle Normen- und Wertesystem und das identitäre kulturelle Selbstverständnis verhandelt. Theodor Storms *Der Schimmelreiter* (1888) ist nur das prominenteste Beispiel für einen Text, der die Sturmflut-Katastrophe funktionalisiert, um eine Welt im fundamentalen Wandel zu zeigen: Zwischen alter und neuer Herrschaftsform, zwischen neuem (naturwissenschaftlichem) und altem Wissen (Aberglaube) sowie traditioneller und innovativer Technologie (Deichbau), in der Figurenkonzeption zwischen ‚realistischer‘ Sozial- und frühmoderner Individualpsychologie, hinsichtlich der eigenen textuellen Verfasstheit zwischen realistischem Erzählen, Legendenbildung und metaliterarischer Selbstreferenz konturiert sich die *Schimmelreiter*-Erzählung gegen Ende des 19. Jahrhunderts als ein Metatext der Epoche, der die Paradigmen des ausgehenden literarischen Realismus in Deutschland im Übergang zu den neuen Diskursformationen der Frühen Moderne reflektiert. Entsprechend setzt der Text zeichenhaft genau denjenigen Deichabschnitt als von der Naturgewalt am stärksten bedroht, in dem der vernachlässigte Übergang von altem und neuem Deich, somit metaphorisch von Tradition und Moderne liegt. Während Storms Text das kulturelle Wissen über eine dem Küstenschutz dienende Technologie nutzt, um am Beispiel ihres fiktiven ‚Erfinders‘ Hauke Haien u.a. frühmoderne Konzepte eines bedingungslos nach Selbstverwirklichung strebenden Individuums zu kritisieren, funktionalisiert die erste Verfilmung von Curt Oertel und Hans Deppe (1934) den Stoff, um im Sinne nationalsozialistischer Ideologie den Machtanspruch eines exzeptionellen und führeräquivalenten Individuums zu legitimieren und den Zugewinn neuen Landes durch Grenzverlagerung (d.i. zeichenhaft die Verlegung des Deichs nach außen) zu propagieren.¹⁰

¹⁰ Vgl. dazu Hans Krahl / Martin Nies, „Adaption in anderen Medien“. In: Christian Demandt / Philipp Theisohn (Hgg.), *Storm-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler (im Ersch.) und Martin Nies, „Zur NS-ideologischen Funktionalisierung von ‚Literaturverfilmungen‘: DER SCHIMMELREITER, Curt Oertel/Hans Deppe (D 1934)“; Mit einer Analyse zentraler Aspekte der

Aufgabe von Seiten der kulturemiotischen Literatur- und Medienwissenschaft in diesem Projekt ist es, derartige spezifische Semiotisierungen von Katastrophen in konkreten Texten in ihren wechselseitigen Beziehungen zu den jeweiligen Wissens- und Diskursformationen, in den Kontexten stereotyper oder innovativer kultureller Deutungsmuster zu beleuchten und zu erschließen. Ein besonderes Potenzial liegt dabei neben der Möglichkeit eines Abgleichs der *erzählten Welten und dargestellten Prozesse* mit Erklärungsmodellen aus der Geographie und der Archäologie über die realweltlichen Sachverhalte in der *Doppelperspektive*, die sich aus einerseits dem regionalen Fokus auf konkrete Ereignisse, deren Folgen und ‚heimweltliche‘ Verarbeitung im norddeutschen Küstenraum¹¹ sowie andererseits aus dem Modellcharakter ergibt, der sie durch ihre Semiotisierung in ästhetischer Kommunikation für solche Problemkonstellationen repräsentativ macht, die die gesamte deutschsprachige Kultur bzw. ‚Kulturalität‘ an sich betreffen.

So lässt sich etwa eine statistische Häufung von Katastrophennarrativen zu einem bestimmten Zeitpunkt, wie bspw. in den rekurrent auftretenden dystopischen Erzählungen des sog. postideologischen Zeitalters nach 1989 kulturemiotisch als Indikator für eine Krise des kulturellen Normen- und Wertesystems deuten, das diese Erzählungen hervorbringt. Im Kontext der mit dem Millennium einhergehenden Endzeitdiskurse und der Renaissance historischer Romane wurde auch Rungholt als literarischer Handlungsort in der Gegenwartsliteratur erneut produktiv. Seinen spezifischen Zeichenstatus bezieht Rungholt aber ausschließlich aus dem Sachverhalt des historischen Untergangs in der Folge der großen Sturmflut von 1362; somit entwerfen die dort angesiedelten Texte eine dargestellte Welt, die auch dann, wenn das Versinken in den Fluten nicht mehr eigentlicher Gegenstand literarischer, filmischer oder bildlicher Darstellung ist, sich am Wissen um ihre definitive Endlichkeit misst.

Wie sonst nur im Falle der umfangreichen und kanonisierten Venedigliteratur, die ebenfalls das Narrativ vom ‚Untergang der Stadt‘ (politisch als Republik und geographisch als vom Hochwasser bedrohter Raum) zentral funktionalisiert, kann also die Rungholtliteratur einen historischen (und eben nicht rein fiktiven) Raum mit einem einzigartigen *Zeichenpotential* nutzen, das dessen Wirklichkeit gleichsam semiotisch überlagert.¹² Im Unterschied zu Venedig ist aus Sicht der deutschsprachigen Literatur dieser ‚besondere‘ Raum aber nun nicht Teil einer alteritären südlichen Kultur, sondern liegt direkt ‚vor unserer Haustür‘, ist Teil der eigenen Kulturalität und doch in einem historischem Sinne ‚fremd‘ und in seiner Realität nur noch archäologisch rekonstruierbar. Wo die Geographie die Entstehungs- und Wirkungs-Zusammenhänge der realweltlichen Metaereignisse

Novelle von Theodor Storm“. In: Eugenio Spedicato / Sven Hanuschek (Hgg.), *Literaturverfilmung: Perspektiven und Analysen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008, S. 39-70.

¹¹ ‚Heimwelt‘ bezeichnet im Sinne Edmund Husserls eine Welt von „Mitsubjekte[n] der Erfahrung und der Praxis, in dieselbe Welt hineinlebend, und in Gemeinschaft mit mir, praktisch und erkenntnismäßig“, zit. n. Stephan Strasser, *Welt im Widerspruch: Gedanken zu einer Phänomenologie als ethischer Fundamentalphilosophie*. Dordrecht: Kluwer 1991, S. 92.

¹² Siehe dazu Martin Nies, *Venedig als Zeichen. Literarische und mediale Bilder der ‚unwahrscheinlichsten der Städte‘ 1787-2013*. Marburg: Schüren 2014.

zu erklären vermag, die den Geschichten zugrunde liegen und die Archäologie die historischen Lebensbedingungen aus kulturellen Relikten erschließt, spürt die Kultursemiotik im Sinne einer foucaultschen „Archäologie des Wissens“ in synchroner und diachroner Perspektive den *Texten* nach,¹³ mittels derer sich Kulturen Katastrophen diskursiv aneignen und in Sinnproduktion überführen.

Weiterführende Informationen

Die Ergebnisse der Forschungskooperation werden auf der Webseite des *Virtuellen Zentrums für kultursemiotische Forschung* (VZKF) unter der Adresse

<http://www.kultursemiotik.com/forschung/projekte/kde/>

veröffentlicht. Dort finden sich auch aktuelle Veranstaltungsankündigungen sowie eine Informationsbroschüre zum Download. Interessenten – wir freuen uns über kooperationsbereite Forscherinnen und Forscher, unterstützende Institutionen oder auch öffentliche Einrichtungen, die an der Übernahme einer Ausstellung interessiert sind –, wenden sich bitte an:

kde-projekt@kultursemiotik.com

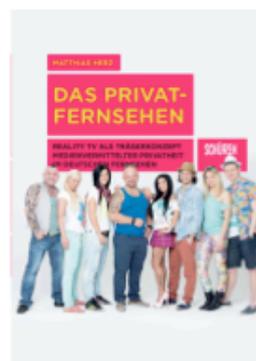
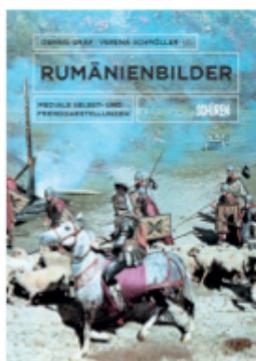
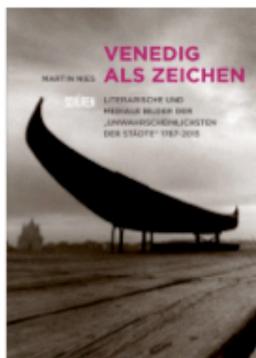
¹³ Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens* [1969]. Aus dem Franz. v. Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981.

Schriftenreihe Print

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik – Verlag Schüren

Mit den "Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik" ist dem *Virtuellen Zentrum für kultursemiotische Forschung* auf www.kultursemiotik.com auch eine Publikationsreihe im Marburger Verlag Schüren angegliedert. Dort besteht die Möglichkeit, Lehrbücher, Dissertationen, Habilitationen oder Sammelbände zu kulturwissenschaftlichen Themen zu veröffentlichen.

Titel:



Lieferbare Titel:

Bd. 1: Dennis Gräf,

Tatort: Ein populäres Medium als kultureller Speicher (2010)

Bd. 2: Verena Schmöller / Marion Kühn (Hgg.),

Durch das Labyrinth von LOST: Die US-Serie aus kultur- und medienwissenschaftlicher Perspektive (2011)

Bd. 3: Dennis Gräf/Stephanie Grossmann/Peter Klimczak/Hans Krah/Marietheres Wagner,
Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate (2011)

Bd. 4: Martin Nies (Hg.),

Deutsche Selbstbilder in den Medien (Bd. 1): Film 1945 bis zur Gegenwart (2012)

Bd. 5: Martin Nies,

Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der "unwahrscheinlichsten der Städte" 1787-2013 (2014)

Bd. 7: Stephanie Lehmann,

Die Dramaturgie der Globalisierung: Tendenzen im deutschsprachigen Theater der Gegenwart (2014)

Bd. 8: Matthias C. Hänselmann, *Der Zeichentrickfilm: Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation* (2016)

Im Erscheinen:

Bd. 6: Martin Nies (Hg.),

Deutsche Selbstbilder in den Medien (Bd. 2): Gesellschaftsentwürfe in Literatur und Film der Gegenwart

Bd. 9: Dennis Gräf/Verena Schmöller (Hgg.),

Mediale Konstrukte von Rumänien in Film, Literatur und Neuen Medien

Bd. 10: Gerald Sieber,

Reenactment: Formen und Funktionen eines geschichtsdokumentarischen Darstellungsmittels

Bd. 11: Matthias Herz,

Das Privat-Fernsehen: Die Vermarktung und Inszenierung des Privaten im deutschen TV

In Planung:

Bd. 12: Martin Hennig, *Hybride Spielräume: Kultursemiotische Zugänge zu den Subjekt- und Weltentwürfen des Videospiele*

Bd. 13: Moritz Baßler / Martin Nies (Hgg.),

Short Cuts: Ein Verfahren zwischen Roman, Film und Serie

Bd. 14: Hans Krah / Michael Titzmann (Hgg.),

Einführung in die Medien- und Kommunikationswissenschaft (Arbeitstitel)

Wenn Sie Interesse daran haben, in unserer Schriftenreihe zu publizieren, wenden Sie sich an: info@kultursemiotik.com

Impressum

Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik Online | Open Access Journal

ist mit der Print-Ausgabe für Monographien und Herausgeberschriften im Marburger Verlag Schüren eine Publikation des *Virtuellen Zentrums für kulturemiotische Forschung* (VZKF) und wird herausgegeben von Martin Nies.

Verantwortlich für den Inhalt der Beiträge und die Einhaltung der Rechte Dritter sind die Autorinnen und Autoren. Die entsprechenden Lizenzbedingungen können auf der Webseite <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/legalcode> im Detail eingesehen werden (letzter Zugriff 24.04.2015).

ISSN: 2364-9224

© 2016 | **VZKF**
www.kultursemiotik.com
Alle Rechte vorbehalten

Herausgeber / Redaktion
Prof. Dr. Martin Nies
c/o Universität Passau
94030 Passau
Germany

Email: redaktion@kultursemiotik.com



Mit freundlicher Unterstützung der Universitätsbibliothek Passau
Bereitstellung unter Verwendung der Software Open Journal Systems
Technical Support: Marius Sarmann

