

Hans Vilmar Geppert

PEIRCE UND BAHTIN  
ZUR ÄSTHETIK DER PROSA

Mein Beitrag ist ein Versuch zur angewandten Semiotik. Mein Interesse ist also erst in zweiter Hinsicht ein semiotisches, und es ist auch kein allgemein philosophisches. Es geht vielmehr hier um eine literaturwissenschaftliche, genauer um eine poetologische und hermeneutische Frage: wie lassen sich zum Teil sehr verschiedene Ansätze der Prosa- bzw. Erzähltheorie kohärent und dem Textverständnis hilfreich begreifen? Die Semiotik, ihrem Anspruch nach ein kohärentes, operationales Modell, eine Metasprache der verschiedenen Objektsprachen und so auch der verschiedenen poetologischen Fachsprachen, die Semiotik ist dazu vorzüglich geeignet. Ersetzen kann sie diese Fachsprache aber nicht.

Ich werde also zu zeigen versuchen, wie sich spezifisch narrative Möglichkeiten, aus der Bahtinschen Prosatheorie gewonnen, insbesondere aus seiner um 1929 verfaßten Schrift "Das Wort im Roman",<sup>1</sup> wie sich diese Prosatheorie klären läßt mit Hilfe jener "Ten Trichotomies of Signs", die C.S. Peirce 1908 vorgeschlagen<sup>2</sup> und die gerade die Vereinigung für Wissenschaftliche Semiotik im genauen Zusammenhang mit den von Peirce schon früher, 1904 entwickelten 10 Hauptzeichenklassen,<sup>3</sup> neu geordnet und realitätsthematisch als die Objektsprache der Semiotik eingeführt hat.<sup>4</sup> Und insbesondere fruchtbar erscheint mir dabei - ich sage es, weil es in meinem Beitrag nicht sogleich sich zeigt - fruchtbar erscheint mir dabei die von Max Bense entwickelte Semiotik des ästhetischen Zustandes,<sup>5</sup> meiner Überzeugung nach die gültige Beschreibung des ästhetischen Zeichens in der Peirce'schen Semiotik. Das Thema meines Beitrages ließe sich also genauer folgendermaßen fassen: die Bedeutung der semiotisch geklärten Prosatheorie Bahtins für die Narrativik und, im Sinne eines genitivus objectivus, die 'Wirkungen' der Ästhetik auf die Prosa.

Auf die Affinität der Theorie Bahtins zu wesentlichen Stücken der Semiotik von Peirce wurde wiederholt hingewiesen.<sup>6</sup> Da es hier auf

genaue Untersuchungen ankäme und ich mich gleich mit einem Teil davon beschäftigen will, möchte ich andere Punkte nur nennen: daß beispielsweise Bahtins trichotomische Unterscheidungen manchmal den drei Kategorien Peirces ähneln, daß er sich abgrenzt von der Systemlinguistik de Saussures im Sinne einer eigenwertigen Betonung der je einzelnen, inhaltlich gefüllten, konkret informativen und jeweils 'ideologisch', also von falsifizierbarem Denken geprägten Funktionen der Sprache, in Analogie zur Kategorie der 'Secondness' bei Peirce, insbesondere zur Zeichenklasse 3.2 2.2 1.2 und zur Realitätsthematik des Objektbezuges. Bahtins Begriff lebendiger Rede ähnelt teilweise durchaus dem der Semiose bei Peirce: wenn bei Bahtin "Wort" steht, kann es auch Satz oder Verhalten bedeuten, z.B. bei Romanpersonen, deren Handeln Bahtin als "Sprechen" begreift. Seine Auffassung vom "Primat des Dialogs über den Monolog" (172), und zwar des Dialogs als eines innersprachlichen Vorgangs, als "innere Dialogizität des Wortes" (162) - die in einem Zeichenschema darstellbare Verallgemeinerung eines Kommunikationsschemas -, dieser Dialogismus läßt sich präziser begreifen als Dialektik der Semiosen und Retrosemiosen, die im 'vollständigen Zeichen' nach dem Begriff der Semiotik involviert sind. Im Sinne eines solchen Begriffs vom vollständigen Zeichen grenzte Bahtin sich auch von der bloßen Frage nach 'Verfahren' ab, wie sie teilweise im russischen Formalismus dominierte. Bahtin interessierte dagegen die "Teleologie" dieser Verfahren, ihr Sinn und in diesem Zusammenhang auch die Frage nach einer allgemeinen Ästhetik (vgl. 108/109). Und besonders wichtig, gerade im Hinblick auf die Literaturwissenschaft, ist es, daß Bahtins Theorie, genau wie die Semiotik von Peirce, den Fragestellungen der Hermeneutik tief kompatibel ist. Das wurde für Peirce oft gezeigt.<sup>7</sup> Genau wie für ihn der finale Interpretant seinem Wesen und seinem Zweck nach ("the Nature" und "the Purpose (...) of the Normal Interpretant")<sup>8</sup> nur als Konsensus, Kommunität und Selbstverantwortung gedacht werden kann, so zielt Bahtins Theorie, von ihm auch "Metalinguistik" genannt, auf ein "Höchstmaß an (...) Verständnis" (164) und auf "das selbständige, verantwortliche und wirksame Wort" (236). Während etwa die Linguistik, so Bahtin, das bloße Funktionieren der Sprache untersuche (vgl. 127 ff.), geht es ihm darum, "nicht nur über das Wort, sondern auch mit dem Wort zu sprechen, um zu dessen (...) Sinn vorzudringen, einem Sinn, der einzig dem dialogischen - Bewertung und Antwort einschließenden -

Verstehen zugänglich ist" (238).

Ich werde nun so vorgehen, daß ich einen, wie ich glaube kontinuierlichen Gedankengang aus Bahtins Prosatheorie vorstelle, nämlich bestimmte theoretische Phasen - Bahtin spricht von "kompositionell generischen Formen" (106) - im Ausbau der Redevielfalt des Erzählens. Ich werde sodann diese einzelnen Schritte in der Genese der Erzählrede an einem kurzen Textbeispiel veranschaulichen und ich werde ineines mit dieser Veranschaulichung versuchen, das so Gesehene bestimmten Positionen im System der Zeichenklassen und Realitätsthematiken zuzuordnen, wobei ich mich, der für die angewandte Semiotik unerläßlichen Anschaulichkeit wegen, gerade auch der Peirce'schen metasemiotischen Umschreibungen der Realitätsthematiken bedienen werde.

Dem Bahtinschen Essay, mit dem ich mich vor allem beschäftigen will, scheint kein System zugrunde zu liegen, aber das ist nicht der Fall. Bahtin spricht in einer anderen Schrift "von der konkreten Systematik einer jeden kulturellen Erscheinung, jedes einzelnen kulturellen Aktes" (111). Genauso sieht er die lebendige Redevielfalt in der Prosa immer als 'Bild' bzw. Repräsentation der historischen und sozialen Rede, nicht als deren einfache Aufnahme; das heißt, sie folgt eben sprachinternen Ordnungsprinzipien:

Die innere Dialogizität (...) durchdringt (...) in der künstlerischen Prosa, insbesondere im Roman, das Entwerfen des Gegenstandes durch das Wort und seine Expression von innen heraus, indem sie die Semantik und die syntaktische Struktur des Wortes umformt. Die dialogische, wechselseitige Orientierung wird hier gleichsam zu einem Ereignis des Wortes selbst, das von innen das Wort in allen seinen Momenten belebt (176).

Daher läßt sich ja auch der Aufbau der Erzählrede theoretisch segmentiert, kontinuierlich und einsinnig darstellen, obwohl es sich in der Praxis des Erzählens und Lesens, das wird gerade auch unser Beispiel zeigen, immer um ein Sichüberlagern der verschiedenen "generischen Formen" handelt, um ein Zurückgreifen, Zusammenfassen, Abbrechen, Neuanfangen usw.

- Bahtin geht (nur scheinbar einfach) aus von einer auf einen Gegenstand gerichteten Behauptung im Sinne etwa des archetypischen Erzählansfangs: "Es war einmal".

- Der Inhalt, der "aktuelle Sinn" (173) dieser Behauptung trifft auf ein "fremdes Wort" über diesen Gegenstand: "Auf allen seinen Wegen zum Gegenstand, in allen Richtungen trifft das Wort auf ein fremdes Wort und muß unweigerlich mit ihm in eine lebendige, intensive Wechselbeziehung eintreten" (172).

- In dieser Wechselwirkung wird die 'Gültigkeit' des 'fremden' wie des 'eigenen' Wortes suspendiert.

- So erhalten alle 'Worte' die Vorzeichen von "Arbeitshypothesen des Begreifens und Ausdrückens" von "Realität" (318), bzw. jedes wird "zu einer von mehreren möglichen Hypothesen des Sinns" (255).

- Die lebendige, intensive Wechselwirkung der Worte, "halbfremde (...) gleichsam auf der Grenze zwischen (...) eigenem und fremdem Wort" (176, 185), dieses Zusammenziehen und Trennen erweckt "selbständige neue Worte", "selbständige Gedanken" (232), ja "potentielle Sprachen" (221).

- Die Worte konturieren sich als "verschiedenartige Reden und verschiedene Stimmen" (156) und differenzieren verschiedene Kommunikationsniveaus des Erzählens aus.

Der Roman orchestriert seine Themen, seine gesamte abzubildende und auszudrückende Welt der Gegenstände und Bedeutungen (in) individueller Stimmenvielfalt. Die Rede des Autors und die Rede des Erzählers, die eingebetteten Gattungen, die Rede der Helden sind (...) jene grundlegenden kompositorischen Einheiten, mit deren Hilfe die Redeвиelfalt in den Roman eingeführt wird. (157)

- Je mehr einzelne 'Stimmen' identifizierbar sind, um so mehr wird die Prosa, v.a. der Roman zum "Bild" der realen, sozialen, historischen Redeвиelfalt einer Epoche: eine "Redeвиelfalt für sich" (279) nicht 'an sich'. Die "Fülle dialogischer Widerklänge" wird erhoben, 'orchestriert', "zu einem vollendeten Bild" (171), welches die reale, historische, soziale Redeвиelfalt einer Epoche repräsentiert.

- Diese Redeвиelfalten, textinterne wie -externe, tendieren einerseits 'zentripetal' zum System, ohne es zu erreichen, andererseits, und in der Prosa vor allem, 'zentrifugal' zur "Dezentralisation" und "Differenzierung": "Die einheitliche Sprache ist nicht gegeben,

sondern immer ein Projekt und steht in jedem Augenblick des sprachlichen Lebens der tatsächlichen Redevielfalt gegenüber" (164).

Wir lassen den nur scheinbar einfachen literarischen Behauptungssatz vorerst beiseite und wenden uns dem zweiten Schritt zu, jenem auf den ersten Blick auffälligsten "Auftreffen" des "aktuellen Sinns" auf fremde Worte. Es handelt sich hier, semiotisch gesehen, um den im aktuellen Gebrauch von Zeichen sich herstellenden Sinn, den Peirce den 'actualen' bzw. 'dynamischen' Interpretanten nennt, und den auch er im Wechselverhältnis von Frage und Antwort beschreibt: "the Nature of the Dynamical Interpretant" bzw. dessen "Mode of Being".<sup>9</sup> Es handelt sich also um die Realitätsthematik des Objektthematisierten Interpretanten (O-them I). Wenn Bahtin sagt, auf dem 'Weg' zum Gegenstand treffe das Wort auf eine andere fremde Interpretation des Gegenstandes, dann ist es genau der 'Gegenstandsbezug', der das 'Auftreffen' thematisiert. Und dies kommt in der Tat in der Retrosemiose "usual percussive"<sup>10</sup> bzw. "gewohnt schockierend"<sup>11</sup> zum Ausdruck (2.2 ← 2.3). Man könnte von der produktiven Entautomatisierung der Erzählrede sprechen. Und das betrifft sowohl ihren Bedeutsamkeitsgehalt, auf den ich weiter unten eingehen werde, als auch die Kontinuität ihrer Einheiten.

Dazu zunächst das Textbeispiel, das auch die weiteren Beobachtungen und Thesen dieses Beitrages anschaulich verdeutlichen soll. Es handelt sich um Ilse Aichingers 1948 erschienenen Roman "Die größere Hoffnung":<sup>12</sup>

#### Die große Hoffnung

Rund um das Kap der Guten Hoffnung wurde das Meer dunkel. Die Schifffahrtslinien leuchteten noch einmal auf und erloschen. Die Fluglinien sanken wie eine Vermessenheit. Ängstlich sammelten sich die Inselgruppen. Das Meer überflutete alle Längen- und Breitengrade. Es verlachte das Wissen der Welt, schmiegte sich wie schwere Seide gegen das helle Land und ließ die Südspitze von Afrika nur wie eine Ahnung im Dämmern. Es nahm den Küstenlinien die Begründung und milderte ihre Zerrissenheit. Die Dunkelheit landete und bewegte sich langsam gegen Norden. Wie eine große Karawane zog sie die Wüste hinauf, breit und unaufhaltsam. Ellen schob die Matrosenmütze aus dem Gesicht und zog die Stirne hoch. Plötzlich legte sie die Hand auf das Mittelmeer, eine heiße kleine Hand. Aber es half nichts mehr. Die Dunkelheit war in die Häfen von Europa eingelaufen. Schwere Schatten sanken durch die weißen Fensterrahmen. Im Hof

rauschte ein Brunnen. Irgendwo verebte ein Lachen. Eine Fliege kroch von Dover nach Calais. Ellen fror. Sie riß die Landkarte von der Wand und breitete sie auf den Fußboden. Und sie faltete aus ihrem Fahrschein ein weißes Papierschiff mit einem breiten Segel in der Mitte. Das Schiff ging von Hamburg aus in See. Das Schiff trug Kinder. Kinder, mit denen irgend etwas nicht in Ordnung war. Das Schiff war vollbeladen. Es fuhr die Westküste entlang und nahm immer noch Kinder auf. Kinder mit langen Mänteln und ganz kleinen Rucksäcken, Kinder, die fliehen mußten. Keines von ihnen hatte die Erlaubnis zu bleiben und keines von ihnen hatte die Erlaubnis zu gehen. Kinder mit falschen Großeltern, Kinder ohne Paß und ohne Visum, Kinder, für die niemand mehr bürgen konnte. Deshalb fuhren sie bei Nacht. Niemand wußte davon. Sie wichen den Leuchttürmen aus und machten große Bogen um die Ozeandampfer. Wenn sie Fischerboote begegneten, baten sie um Brot. Um Mitleid baten sie niemanden. In der Mitte des Ozeans streckten sie die Köpfe über den Schiffsrand und begannen zu singen. "Summ, summ, summ, Bienchen summ herum -", "It's a long way to Tipperary -", "Häschen in der Grube" und noch vieles andere. Der Mond legte eine silberne Christbaumkette über das Meer. Er wußte, daß sie keinen Steuermann hatten. Der Wind fuhr hilfreich in ihre Segel. Er fühlte mit ihnen, er war auch einer von denen, für die niemand bürgen konnte. Ein Haifisch schwamm neben ihnen her. Er hatte sich das Recht ausgebeten, sie vor den Menschen beschützen zu dürfen. Wenn er Hunger bekam, gaben sie ihm von ihrem Brot. Und er bekam ziemlich oft Hunger. Auch für ihn konnte niemand bürgen.

Er erzählte den Kindern, daß Jagd nach ihm gemacht wurde, und die Kinder erzählten ihm, daß Jagd nach ihnen gemacht wurde, daß sie heimlich fuhren und daß es sehr aufregend war. Sie hatten keinen Paß und kein Visum. Aber sie wollten um jeden Preis hinüberkommen. Der Haifisch tröstete sie, wie nur ein Haifisch trösten kann. Und er blieb neben ihnen.

Ein U-Boot tauchte vor ihnen auf. Sie erschrakten sehr, aber als die Matrosen sahen, daß manche von den Kindern Matrosenmützen trugen, warfen sie ihnen Orangen zu und taten ihnen nichts. Als der Haifisch den Kindern gerade einen Witz erzählen wollte, um sie von ihren traurigen Gedanken abzulenken, brach ein furchtbarer Sturm los. Der arme Haifisch wurde von einer riesigen Woge weit hinausgeschleudert. Entsetzt riß der Mond die Christbaumkette zurück. Kohlschwarzes Wasser spritzte über das kleine Schiff. Die Kinder schrien laut um Hilfe. Niemand hatte für sie gebürgt. Keines von ihnen hatte einen Rettungsgürtel. Groß und licht und unerreichbar tauchte die Freiheitsstatue aus dem Schrecken. Zum ersten und zum letzten Male.

Ellen schrie im Schlaf. Sie lag quer über der Landkarte und wälzte sich unruhig zwischen Europa und Amerika hin und her. Mit ihren ausgestreckten Armen erreichte sie Sibirien und Hawaii. In der Faust hielt sie das kleine Papierschiff und sie hielt es fest. Die weißen Bänke mit den roten Samtpolstern liefen erstaunt im Kreis. Die hohen, glänzenden Türen zitterten leise. Die bunten Plakate wurden dunkel vor diesem Schmerz.

Ellen weinte. Ihre Tränen befeuchteten den pazifischen Ozean. Ihre Matrosenmütze war vom Kopf gefallen und bedeckte einen Teil des südlichen Eismeers. Es lag sich hart genug auf dieser Welt. Wäre das kleine Papierschiff nicht gewesen!

Man betrachte an unserem Beispiel etwa die Sequenz von Romantitel "Die größere Hoffnung", von Kapitelüberschrift "Die große Hoffnung" und von Anfangssatz: "Rund um das Kap der Guten Hoffnung wurde das Meer dunkel". Der geographische Name ist hier deutlich ein 'fremdes Wort' im Sinne Bahtins: von fremden Leuten der Südspitze Afrikas verliehen und mit 'fremden', längst vergangenen 'Hoffnungen' verknüpft. Und er setzt sich deutlich ab von dem in dreimaliger Wiederholung verallgemeinerten 'orphischen Urwort' der Hoffnung. Aber auch zwischen "gut", "groß" und "größer" entsteht eine solche 'effektive' Fremdheit. "Gut" ist gewöhnlich ein semantisches Merkmal von "Hoffnung". Aber genau das wird jetzt fraglich. Die Serie folgt ja deutlich einem reduzierenden Prinzip, oder aber sie wird beliebig: "groß" kann mehr sein als "größer" und "am größten", "gut" mehr als "besser" und "am besten" usw. (wir sagen z.B.: "es geht mir besser, aber noch nicht gut"). Und der Roman im ganzen nimmt genau diese Differenzierung auf: die "große Hoffnung" konkreter Flucht wird immer wieder enttäuscht werden, die "größere" existentielle Hoffnung ist an räumliche Veränderungen nicht gebunden.

Betrachtet man diese Realitätsthematik

Zkl 3.2 2.2 1.3 x Rth 3.1 2.2	← 2.3	(0-them I)
	percussiv	usual
	schockierend	gewohnt

dann sieht man, es ist gerade die Indexikalität, die 'Zweitheit', die prägend ist, wobei Peirce's "percussive" fast wörtlich dem "Auftreffen" Bahtins entspricht.

Der folgende Schritt in der Genese der künstlerischen Erzählrede, die 'Suspension der Gültigkeit der Worte' ergibt sich dann sowohl aus dem Beispiel als auch aus der vorhergehenden Realitätsthematik. Und auch der jetzt notwendige 'Zwischenschritt' ist klar erkennbar. Suspendieren heißt hier nicht tilgen, sondern zur Verfügung stellen aller Bedeutungsmöglichkeiten. Diese Suspension zieht nicht nur alle Lese-Aufmerksamkeit auf sich - ein Indexikalismus, der gerade eben bereits sich als prägend erwiesen hatte - sie stellt das Wort auch erst eigentlich seinem Mit-Text zur Verfügung, der indexicali-

schen "Entropie" des Textes.<sup>13</sup> Und aus indexikalischen Zuordnungen innerhalb des Textes, aus fortgesetzten Metonymien,<sup>14</sup> ergeben sich auch alle weiteren, von Bahtin angegebenen Realitätsthematisierungen der ihrem Wesen nach dialogischen Erzählrede. Ihr innerer Dialogismus, das wird sich immer wieder zeigen, ist ein Indexikalismus.

Zkl 3.2 2.2 1.2 x Rth 2.1 2.2 ← 2.3 (Ö)  
 Index Symbol

Die Suspension der Gültigkeit des Wortes läßt sich aber auch so verstehen, daß alle Bedeutungsbehauptungen mit Fragezeichen oder Ausrufezeichen versehen werden: 'was heißt hier "gut", "vermessen", "Begründung", "Zerrissenheit"?' oder, 'prüfe nach, finde heraus, was "gut" hier heißen könnte! usw.' Es ist bezeichnend, daß, wie der theoretisch vorhergehende Schritt sich aus der Redesequenz selbst entwickelt hatte, daß so auch jetzt 'eigenes' und 'fremdes' Wort nicht mehr bzw. noch nicht unterscheidbar sind. Es handelt sich um ein "halb eigenes und halb fremdes" Wort, ein im Prinzip textinternes Reagieren, durchaus vergleichbar dem, was Peirce "the Manner of Appeal to the Dynamic Interpretant"<sup>15</sup> nennt.

Zkl 3.1 2.3 1.3 x Rth 3.1 3.2 < 1.3 (Ithem M)  
 imperativ indikativ  
 / interrogativ

Geht man von dem bisher gesehenen Indexikalismus aus, so ergibt sich in der zwischen 3.2 und 1.3 folgerichtig zu generierenden Semiose 3.2 2.2 1.3 in der Tat die Struktur eines Frage- oder Imperativsatzes. Peirce schreibt in der endgültigen Fassung des Briefes an Lady Welby zu dieser Trichotomie: "the Imperatives include Interrogatives".<sup>16</sup> Genauso war ja auch die für diese Realitätsthematik charakteristische Thematisierung des Mittels durch den Interpretanten in unserem Beispiel anschaulich in der interpretierenden Einführung von Frage- und Ausrufezeichen zum Ausdruck gekommen.

Der nächste Schritt in der Genese der Erzählrede bei Bahtin, die "Hypothese des Begreifens und Ausdrückens" von Realität, scheint nun nichts anderes zu meinen, als die Rekonstruktion und das Be-



wußt werden der Voraussetzungen von Erzählrede. Und zwar sind es mindestens vier Voraussetzungen künstlerischer Prosa, die hier angesprochen werden und die, zusammen mit dem bisher Gesehenen, ihrerseits erst die hinreichende Voraussetzung für den nächsten theoretischen Schritt in der Genese der Erzählrede, das "Entstehen neuer Wörter" bilden.

Die erste dieser Voraussetzungen ist natürlich die vollständige Semiotik einer natürlichen Sprache und die in ihr codierte versprachlichte Erfahrung bzw. Weltsicht (M. 0. I.).

Aber deren Einheiten sind noch nicht die des Erzählens. "Die Sprache ist für die Dichtung (...) ein technisches Moment", gleichwohl ist die Literatur die "Überwindung" der Sprache, "als linguistische Bestimmung" (130). D.h. die Erzählrede setzt einen sehr komplexen Prozeß der Genese narrativer Einheiten voraus, welche, aus denen der Sprache gewonnen, diese überlagern. Daß das so ist, zeigt sich schon daran, daß solche Einheiten, in andere Medien übersetzt, prinzipiell erhalten bleiben, die sie tragenden Einheiten der Sprache aber nicht.<sup>17</sup> Die narrative Einheit, das Erzählzeichen, das sich mit 'Es sei etwas Rundes' oder 'Rundheit' etc. umschreiben ließe, dieses Erzählzeichen läßt sich gerade dadurch definieren, daß es auch als 'Geste' oder 'Filmsequenz' oder als das Bild eines Comics prinzipiell erhalten bliebe. Ähnlich verhält es sich mit der Umschreibung 'Es sei eine Karte mit leuchtenden Schiffahrtslinien (...), beweglichen Inseln etc.', die auch beispielsweise als kinetisches Objekt dargestellt werden könnte. Wie komplex dieser retrosemiotisch-semiotische Aufbau narrativer Zeichen immer sein mag, es liegt nahe, anzunehmen, daß es sich dabei um die folgenden theoretischen Phasen handelt:

- um die originäre Einführung potentieller Einheiten des Erzählens (M: quale/poti > sin),
- um eine fiktionale Entwurfungsfunktion der Singularisierung möglicher Merkmale (M-them 0: descriptiv, designativ),
- die in Relation zur Sequenz der Erzählrede eingeführt werden (M-them I: hypothetisch, kategorisch). Das "es" in "es war einmal"

sagt so gesehen eigentlich nicht mehr aus als diese hypothetische Relation aller narrativen Elemente auf die noch folgende Textsequenz. Woraus folgt, daß deren erste Interpretation immer eine Zweitlektüre und zwar eine replikative, sein muß.<sup>18</sup>

- Und diese Einführung originärer und fiktionaler Erzähleinheiten relativ zur Textsequenz führt zur Konstitution erzählter Welt, d.h. zu fiktiven Concretiven (0-them M: *possibilia* > *concretiva*).

Die vollständigen Zeichenklassen und Realitätsthematiken, die in dieser Genese involviert sind, lauten:

Zkl.	3.1	2.1	1.1	x	Rth.	<u>1.1</u>	>	<u>1.2</u>	←	1.3
	3.1	2.1	1.2	x		<u>2.1</u>	↔	<u>1.2</u>	←	1.3
	3.1	2.1	1.3	x		<u>3.1</u>	↔	<u>1.2</u>	←	1.3
	3.1	2.2	1.2	x		<u>2.1</u>	>	<u>2.2</u>	<	1.3

Und dabei herrscht offensichtlich die Gesetzmäßigkeit, daß die fiktionale (2.1) Genese der erzählten Welt sich in dieser Phase in Singularisierungen (1.2) und nexalen Zuordnungen (2.2) begrenzt.

So wie diese narrativen Einheiten nur 'hypothetisch' eingeführt werden können (3.1 ist ihre höchste Semiotizität), so läßt sich das 'hypothetisch' Bahtins in einer anderen Realitätsthematik konsequent mit 'problematisch' übersetzen. D.h., eine weitere wesentliche Voraussetzung der einfachen narrativen Behauptung betrifft die Leser-Hermeneutik. Das Hören und Lesen von fiktionalen Erzählungen muß ja offensichtlich gelernt werden, es ist eine Konvention. D.h., der Adressat muß bereit sein, grammatisch mögliche Sätze als Behauptungen gelten zu lassen, unter vorweg vereinbartem Verzicht auf ihre empirisch-historische Falsifizierung bzw. Verifizierung.<sup>19</sup> Diese Phase der hermeneutischen Einstellung auf die Erzählrede kann semiotisch klar als Rhematisierung von Sätzen identifiziert werden (I: rhematisch ← dicentisch). Und diese Rhematisierung der Zeichenklasse bzw. Realitätsthematik höchster Semiotizität involviert die kreative 'Firstness' aller anderen: eine folgerichtige, komplementäre Semiose zur eben gesehenen Einführung von Erzählzeichen und zugleich eine wichtige Voraussetzung für die folgenden theoretischen Schritte im Aufbau künstlerischer Erzähl-

rede. Aber die Leser-Hermeneutik des Erzählens zeigt zugleich ein interpretierendes bzw. bewußtseinsmäßige Verhalten als Normbildung. Peirce spricht hier von "Normal Interpretant" bzw. von der "Nature of the Influence of the Sign",<sup>20</sup> ein normierendes Verhalten, das eben auf die Nichtverifizierung von Sätzen reagiert. Zu unserem Beispiel ließe sich etwa der Leser-Text konstruieren: 'Ich beurteile die Aussage "Die Schifffahrtslinien erloschen" nicht als historisch-empirisch wahr oder falsch, sondern stelle mich auf ihre Bedeutsamkeit ein'. Das Beispiel zeigt zugleich, daß diese Bedeutsamkeitserwartung sich als eine Form der Selbstaufforderung im Hinblick auf die weitere Praxis des Hörens bzw. Lesens verstehen läßt: ein regelhaftes, praktisches Sichverhalten zur erzählten Welt (I-them 0: praktisch↔pragmatisch). Die in dieser Phase der hermeneutischen Einstellung zur Erzählrede involvierten Zeichenklassen und Realitätsthematiken lauten also:

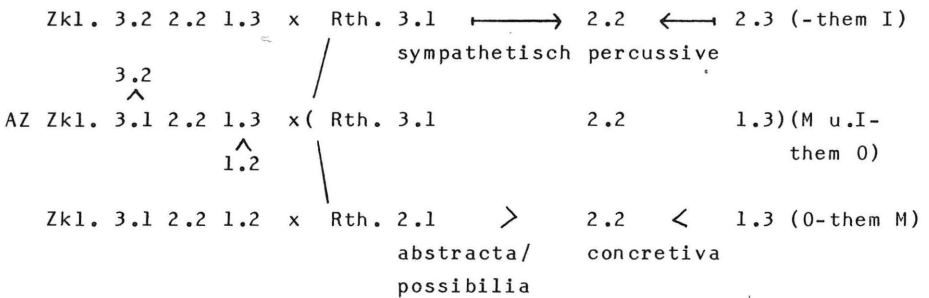
Zkl. 3.3 2.3 1.3 x Rth. 3.1 ← 3.2 3.3 (I)  
 3.2 2.3 1.3 x 3.1 3.2 < 2.3 (I-them 0)

Man sieht, daß der geschlossene Interpretationszusammenhang des dicentischen Zeichens in der hermeneutischen Bedeutsamkeitseinstellung als Anspruch der Verifizierbarkeit-Falsifizierbarkeit aufgegeben wird, daß er aber als praktische Regel des Interpretationsverhaltens zur erzählten Welt wieder eingeführt wird, ein Imperativ immer neuen Präzidierens, ohne daß Vollständigkeit (3.3) zu erreichen wäre. Und es wird sich noch zeigen, daß am (theoretischen) Ende des Aufbaus der Erzählrede genau diese Retrosemiosen generativ umgekehrt werden. Wir verlassen die erzählte Welt realitätsthematisch da, wo wir sie betreten.

Damit wären aber die Möglichkeiten künstlerischer Prosa, gerade auch die bisher genannten, noch nicht genügend in ihren notwendigen Voraussetzungen geklärt. Voraussetzung ist offensichtlich auch - und das scheint mir ein in der Narrativik viel zu wenig berücksichtigter Gesichtspunkt - die Möglichkeit des ästhetischen Zustandes narrativer Zeichen. Und zwar geht es dabei nicht um Sprache. Auch die Literatur bildet nach Bahtin "keine Ausnahme von der für alle Künste gemeinsam geltenden Regel: das künstlerische Schaffen,

das bestimmt wird durch sein Verhältnis zum Material, ist dessen Überwindung" (130). Auch in allen Fällen der Stilisierung werden sprachliche Zeichen als narrative künstlerisch organisiert. Es ist die Literatur, die die Sprache künstlerisch zum Sprechen bringt, die mit der Sprache spricht, wenn sie in der Sprache spricht. Und genau darin wird sie dem 'inneren Dialogismus' der Sprache gerecht.

Der ästhetische Zustand also ist eine notwendige, fundierende Voraussetzung der künstlerischen Prosa, er ist aber selbst nicht in ihr repräsentiert. Es sind vielmehr die beiden objekt-thematisierten Realitätsthematiken, die, bzw. deren zugeordnete Zeichenklassen semiotisch-retrosemiotisch die Zeichenklasse des ästhetischen Zustandes begleiten,<sup>21</sup> welche für die künstlerische Prosa eigentlich fruchtbar werden.



Die künstlerische Prosa beginnt - so versuche ich zu umschreiben, was mir aus der Prosatheorie Bahtins hervorzugehen scheint - sie beginnt nicht mit einer auf einen Gegenstand gerichteten Behauptung, sondern sie beginnt sozusagen als ein Reden des fiktional entworfenen Gegenstandes selbst (0-them M). Auch der Erzähler 'berichtet' ja von dem Gegenstand, den er gleichwohl entwirft und zu dessen Welt er hinwiederum gehört. Nur so kann ein Begriff von 'Geschichte' in der künstlerischen Prosa überhaupt gefaßt werden. Anders gesagt, die künstlerische Prosa beginnt als maximaler Zuordnungszusammenhang<sup>22</sup> sämtlicher Momente des Erzähltextes und zugleich als maximale Identifikation des Gegenstandes mit dem Text. Und es scheint gerade die indexikalische Determiniertheit dieser Realitätsthematik zu sein, das was Bense 'Ordnungsrelationen' nennt, 'Komplexitätsumfänge', 'syntaktische und semantische Zustandsbe-

schreibungen und Informationen', aber gerade auch ihr Reiz, ihre Wirkung und Faszination, die dieses 'Reden des Gegenstandes im Text' ermöglicht. In Bahtins Worten nun heißt dies in verblüffender Übereinstimmung: sowohl die Redevielfalt als auch die intendierte, aber nie vollständig herstellbare Einheit der Erzählsprache sind am theoretisch-ästhetischen Ursprung künstlerischer Prosa fundiert, eben im "ästhetisch belebten Gegenstand", der "individualisiert (...) Ereignis" geworden ist, d.h. in der Tatsache, daß sich "die Dialektik des Gegenstandes" in immer neuer Komplexität "mit dem ihn umgebenden (...) Dialog (...) verflucht" (171).

Und nicht anders scheint mir das indexikalisch-percussive "Auf-treffen" des je "aktuellen Sinns" auf immer neue "fremde Worte (...) auf dem Weg zum Gegenstand" - aber genauso müßte man sagen, auf dem Weg 'vom' Gegenstand - auch dies scheint mir erst dann seine vollen Möglichkeiten entfalten zu können, wenn die "dialektische Durchdringung" des Gegenstandes mit den ihn umgebenden Dialogen, wenn Geschichte und Diskurs als ästhetisierte Realitätsthematisierung, wenn die ganze erzählend-erzählte Welt ihre volle Komplexität erhält und 'percussiv' sozusagen in Vibration gerät.

Damit sind die Semiosen und Realitätsthematiken künstlerischer Prosa prinzipiell eingeführt bzw., anders gewendet, erst wenn man sie sich über all diesen narrativen Repräsentationsmöglichkeiten funktionierend denkt und im stets möglichen Rekurrieren auf die vollständige Semiotik der natürlichen Sprache und ebenso auf die, auch die nicht vollständige, anderer Zeichensysteme, erst dann können die weiteren Schritte und Phasen der Genese der Erzählrede semiotisch verfolgt werden. Es wäre zu aufwendig, und ist auch nicht nötig, dies im einzelnen darzustellen; ich möchte es daher am Textbeispiel zeigen und nur jeweils benennen.

"Selbständige neue Wörter" entstehen durch indexikalische Zuordnungen entgegen dem Fortschritt der Textsequenz (0: 2.2): "Jedes Wort ist auf eine Antwort gerichtet und keines kann dem tiefgreifenden Einfluß des vorweggenommenen Wortes der Replik entgehen (...), es provoziert die Antwort, nimmt sie vorweg und formt sich auf sie hin" (172). So ergäbe sich z.B. die iterative Metonymie von "rund", "gut" und "dunkel". Und indem semantische Merkmale bzw.

Realitätentwürfe (M-them 0: 2.1) auf neue Einheiten übertragen werden, erhält beispielsweise das Wort "rund" und die mögliche Realität, die es zu bezeichnen vermag (0-them M: 2.1), die Bedeutung von 'hoffnungsdunkel', 'fragwürdige Hoffnung', bzw. 'hoffnungslos'. Aber es reichert sich auch an mit der ganzen Dynamik des Fahrens, Reisens und Fliegens, die nicht nur dieser erste Absatz, sondern die der Roman im ganzen immer wieder entwirft, und zwar eben als ein immer neues 'hypothetisches Erklärungsmodell', bezogen auf den Gesamttext (M-them I: 3.1). Zu erinnern wäre hier etwa an die Szene des Karussellfahrens oder an den Fluchtversuch der Kinder im Wagen, der wieder an den Ausgangspunkt zurückführt.<sup>23</sup>

Einen zentralen und komplexen Vorgang nun umschreibt das "Ausdifferenzieren von Stimmen". Man kann hier z.B. gerade von solch mehrdeutigen Wörtern wie den eben erschlossenen ausgehen. Bahtin setzt nämlich die 'Zwei- und Mehrdeutigkeit' der Poesie gegen die 'Zwei- und Mehrstimmigkeit' der Prosa ab (216-219) bzw. genauer: diese ist immer "vielstimmig" oder "vielperspektivisch" (219). "Vermessenheit" beispielsweise steht so einerseits im Kontext von "Längen-" und "Breitengrade", mit denen man die Erdoberfläche in der Tat 'vermessen' kann. Es hat aber auch den moralischen Sinn von 'superbia' und befindet sich so im Kontext von "ängstlich", "verlachen" usw. Analog zu interpretieren wären Wendungen wie "Begründung" (causa/fester Grund) oder "Zerrissenheit" (schizoid/zerklüftet) usw. D.h., der Leser muß solche Bedeutungswidersprüche realisieren und Stellung nehmen (0-them I: 3.1 2.2). Ineins damit aber schließen sich zwischen diesen Einheiten Similaritäten zu Ketten zusammen (0: 2.1 2.2). Sie identifizieren sowohl ihren Gegenstand als sich selbst (0: 2.2), was zugleich heißt, daß sie als 'Stimmen' vernehmbar werden (I-them M: 3.1 3.2, suggestiv interrogativ), und zwar als Stimmen, die sich in der Tat wechselseitig in Frage stellen. Eine Erzählerstimme spricht hier über eine andere hinweg, wobei die erste von 'festem Grund', 'zerklüfteten Küstenlinien', 'Karten' und ihrem Maßgitter redet, und zwar in szenischen Beschreibungen. Die andere setzt dagegen kritische, ja skeptische Aussagen über die gegenwärtige Zivilisation. Sie kommentiert die Beschreibungen der ersten Stimme. Die Karte z.B. ist ihr nicht eine Abbildung der Erde, sondern ein Psychogramm derer, die von der Karte erfaßt werden.

Und diese Stimme dominiert nun in dem metaphorischen Satz: "Das Meer (...) verlachte das Wissen der Welt". Damit stoßen wir auf ein schlechterdings exemplarisches Phänomen künstlerischer Prosa. Für Bahtin ist eine solche Prosametapher "in zwei Repliken eines Dialogs entfaltet", d.h. beide bzw. alle ihre Bedeutungen sind "als auf zwei verschiedene Stimmen verteilt vorzustellen" (216): das 'Wort' der Prosametapher "ist in sich dialogisiert, vom Dialog erfüllt und kann tatsächlich Dialoge von real getrennten Stimmen aus sich erzeugen" (218). Das wäre zunächst eine Bestätigung des bisher Gesehenen: "das Meer" verweist auf die 'geographische' Stimme, "verlachen" dagegen auf die 'moralisierend-psychologisierende'. Nur wird hier nicht eine Mehrdeutigkeit von Einzelwörtern mehrstimmig interpretiert, sondern jede Stimme hat ihr eigenes Wort. Dennoch und gerade in Einführung der Stimmen zünden gewissermaßen für einen Augenblick die ästhetischen Möglichkeiten der Metapher, die prägende (1.3), spannungsreiche Vereinigung semantischer Merkmale (2.2 1.3) in strahlender Vieldeutigkeit (3.1). Das alles Wissen verlachende Meer ist nicht mehr der kartographisch erfaßte Erdteil, sondern etwas prinzipiell Unbekanntes und Unbeherrschbares, ja Unwissbares. Man denkt sofort auch an den Sturm, von dem wenig später die Rede ist, und der alle Pläne und Hoffnungen zunichte macht. Über so etwas läßt sich streng genommen keine positive Aussage machen. Das aber heißt, und zwar exemplarisch zugespitzt, nicht die Stimmen sprechen die Metapher, sondern sie werden ihrerseits von der Metapher gesprochen. Denn die Metapher fordert die weitestreichende, gemeinsame Interpretation ihrer Teile.<sup>24</sup> Die aber kann keine dieser Stimmen leisten. Eine dritte, fremde, noch kaum hörbare meldet sich zu Wort - und so erhält der Satz beispielsweise die Form eines Wunsches oder einer Befürchtung: 'Oh, daß das Meer käme, daß es alle Dämme zerbräche und verlachte das Wissen der Welt', oder 'Das Meer, das dunkle Chaos, es verlacht und verhöhnt all unser Wissen'. Wie sich diese, auf so schmaler Textbasis natürlich noch recht ungesicherte Interpretation weiter belegen läßt, werde ich gleich zeigen. Gleichwohl läßt sich hier erkennen, wie, den internen Bezügen des Textes folgend, eine dritte Stimme hörbar wird, eben eine wünschende bzw. fürchtende Stimme, die sich der anderen nur bedient: der geographisch beschreibenden, der skeptisch kommentierenden und auch jener fremden und früheren, die den traditionellen Namen 'Kap der guten Hoffnung' geprägt hatte.

Daß dies eine der Autorin nahe stehende Stimme ist, eine ihrer gestaltenden Rollen,<sup>25</sup> das zeigt nun sehr deutlich die Intertextualität dieses Textes. Denn der eben genannte Wunsch ist ein Topos der romantisch-symbolistischen Tradition. Es werden ja an diesem Romananfang auch sonst fast wörtlich Sätze aus berühmten symbolistischen Gedichten zitiert. So fühlt man sich z.B. an den Anfang von Baudelaires Gedicht "Le voyage" erinnert: "Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes"<sup>26</sup> (ein Kind, das gern mit Karten spielt) oder an den Schluß von Rimbauds Gedicht "Le bateau ivre", etwa an die Zeile: "vers le crépuscule embaumé / Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai"<sup>27</sup> (In der Dämmerung läßt ein Kind, hingekauert und voll von Traurigkeit, ein Schiff fahren, zerbrechlich, wie ein Schmetterling im Mai). Und in Baudelaires Gedicht "Obsession" schließlich ist vom "rire énorme de la mer" (das ungeheure Lachen des Meeres) die Rede.<sup>28</sup> Nimmt man diese intertextualen Hinweise auf, so kann man sagen: die implizite Autorin, die hier für einen Augenblick sichtbar wird - genauer zu erfassen wäre sie nur vom Textganzen her, die "letzte Bedeutungsinstanz" (190) ist nach Bahtin korrelativ zur Gesamtform des Werks - die Autorin sieht sich hier in einer Rolle, die der der symbolistischen 'poètes maudits' benachbart ist. Deren Fluchtwünsche ('partir pour partir', davonfahren um davonzufahren) ins Unbekannte und Neue hinein, sie entsprechen dieser Anrufung der Meer-Metapher am Romanbeginn: Wunschbild und Angstbild zugleich.

Das aber heißt dann auch, daß sich der bisher konstituierte Gegenstand des Erzählens verändert und erweitert, und daß er, wie die Autorin, historisch identifizierbar wird. Anders und genauer gesagt, der Leser wird veranlaßt, nach der historischen Identifizierbarkeit von Inhalt wie Autor zu fragen. Der Roman "Die größere Hoffnung" ist ja ein Buch über die deutsche Vergangenheit im Dritten Reich. Das chaotische Wunsch- und Angstbild ist präzise gegen die geordnete, organisierte, 'vermessene' und 'registrierte' Unmenschlichkeit der Judenverfolgung gerichtet. Wie ein paar Kinder dagegen anzuspielen suchen, davon erzählt der Roman.<sup>29</sup> Man kann annehmen, daß Ilse Aichinger, Jüdin und verfolgt wie ihre Romanheldin, daß sie sich der Romanfiktion bedient, wie sie sich der Rolle der 'poètes maudits' bedient hatte, aber auch der verschiedenen Erzählstimmen, und wie sie in besonders intensiver Durchdringung sich der Stimme des Kindes



bedient, um in dem Fluchtmärchen Wunsch und Befürchtung zugleich auszusprechen. Es ist aufschlußreich, daß das Kind 'zu erzählen' beginnt, als es einschläft. Auch die Person spricht in der fremden Stimme der Erzählerin, wie diese in ihrer.

Wenn also solcherart hinter all den anderen Stimmen künstlerischer Prosa die Stimme des historischen Autors vernehmbar wird, der natürlich die des Lesers antworten muß, und zwar ganz konsequent in einem historischen Kontext, dann ist das ein hermeneutischer Vorgang. D.h., spätestens jetzt muß, ganz der internen Gesetzmäßigkeit der Rededifferenzierung folgend, jene Bedeutsamkeitseinstellung aufgegeben werden, die sich auf weder wahre noch falsche Behauptungssätze eingestellt hatte. Falsifizierbare Aussagen über Realität entstehen (I: 2.2), und die Praxis des Lesens von Bedeutsamkeiten gerät zur Reflexion über die Geschichte und die Möglichkeiten des einzelnen in ihr (I-them 0: 3.2 2.3).

Es ist nur konsequent, daß diese Veränderungen höchster Semiotizität auch alle die anderen Zeichenklassen bzw. Realitätsthematiken verändern, die sie involvieren, d.h., daß sie sie wirklichkeitsbezogenen Uminterpretationen zugänglich machen. Man könnte also, und zwar im Hinblick auf die Frage des 'Realismus', das gesamte Feld narrativ-semiotischer Möglichkeiten nochmals untersuchen, so daß prinzipiell jede Einheit des literarischen Textes auf ihren Wirklichkeitsbezug hin befragt werden könnte.<sup>30</sup> Bei Bahtin kommt dieser Gedanke konsequent im Prinzip der Doppelfunktion von textinternem, orchestrierendem, "dialogischem Spiel" (172) und textexternem 'Bild' der Redevielfalt zum Ausdruck. Es ist offenkundig, daß Bahtin wichtige Bestimmungen des Mimesis-Begriffs des Aristoteles<sup>31</sup> von seiner Prosatheorie her neu zu erfüllen versucht. Die ganze Theorie der immer wieder fremden Sprachen läßt sich ja auch als Periphrase des aristotelischen Satzes fassen, daß der Mimetes als er selbst am allerwenigsten sprechen dürfe. In Bahtins Worten heißt das: "Der Prosaschriftsteller (...) versucht (...) auch von seiner eigenen Sprache in einer fremden Sprache zu sprechen" (179). Auch das Prinzip der Poesis, der künstlerisch hergestellten Repräsentation nach deren innerer Gesetzmäßigkeit ist bei Bahtin mehrfach sichtbar geworden: "Der Roman ist eine künstlerische Gattung" (162). Interessant ist Bahtins konsequente Umformulierung der aristotelischen 'Mimesis

handelnder Menschen', wenn er sagt, die künstlerische Prosa stelle "Bilder von den sprechenden Menschen" (219) her: "Der Mensch im Roman ist wesentlich ein sprechender Mensch" (220), was zugleich zeigt, wie sehr Bahtin mit Peirce darin übereinstimmt, daß der Mensch seine Sprache ist. Nach einer anderen Seite gewendet heißt dies, denn der sprechende Mensch Bahtins ist immer 'gesellschaftlicher Mensch' und immer 'Ideologe': die künstlerische Prosa ist ein Simulationsraum des Durchspielens gesellschaftlicher Rollen in der ihnen jeweils eigenen Rede.

Und ganz bewußt scheint Bahtin schließlich die Feststellung des Aristoteles aufzunehmen, daß die Dichtung philosophischer und ernster bzw. bedeutsamer sei als die Geschichtsschreibung, denn sie rede zum Allgemeinen und Wesentlichen. Die künstlerische Prosa, insbesondere der Roman, repräsentiert nach Bahtin nicht lediglich Realien und reale Verhältnisse, sondern letztlich den neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriff:

Der Roman ist Ausdruck des galileischen Sprachbewußtseins, das sich vom Absolutismus der einheitlichen und einzigen Sprache losgesagt hat (...) als dem einzigen verbal-semantischen Zentrum der ideologischen Welt und (das) statt dessen die Vielzahl der nationalen und, was die Hauptsache ist, sozialen Sprachen anerkennt, die alle in gleichem Maße befähigt sind, 'Sprachen der Wahrheit' zu sein (...). Der Roman setzt die verbal-semantische Dezentralisierung der ideologischen Welt voraus, die sprachliche Obdachlosigkeit eines literarischen Bewußtseins, das das unanfechtbare und einheitliche Medium des ideologischen Denkens verloren hat (251/252).

Freilich, gerade im Hinblick auf dieses Prinzip der Verallgemeinerung treten auch die Grenzen der Prosa hervor. Man kann es an der schematischen Übersicht des bisher Entwickelten gut verfolgen (vgl. das nebenstehende Schaubild). Die Prosa repräsentiert, bildet ab und 'orchestriert', wie Bahtin sagt, vor allem die vervielfältigenden und sich differenzierenden Möglichkeiten der Sprache, ihre "zentrifugalen Kräfte", nicht deren Vereinheitlichung, die "Sinnkomplexität" eher als die "Sinnstrukturiertheit".<sup>32</sup> Sie tendiert, so Bahtin, eher zum Grenzwert des Mißverstehens und aneinander Vorbeiredens als zu dem der einheitlichen Sprache. Indem der Prosa "die Idee der Einheits-sprache (als unanfechtbare und vorbehaltlose Sprache) fremd ist",

Zeichenklasse	Realitätsthematik	Thematisierung	Metasemiotik	künstlerischer Prosa	
3.1 2.1 1.1 x	1.1 1.2 1.3 quale/poti sin leg	M	originäre Genese von narrativen Einheiten	}	fiktionale Genese erzählter Welt
3.1 2.1 1.2 x	2.1 1.2 1.3 descr. desig. distrib.	M-them 0	funktionale Merkmals- entwürfe		
3.1 2.1 1.3 x	3.1 1.2 1.3 hypoth. categ. relativ	M-them I	Setzung fiktionaler Rede als relativ zur Textsequenz		
3.1 2.2 1.2 x	2.1 2.2 1.3 possib. conr. collect.	0-them M	Konstitution fiktiver Gegenstände		
ÄZ 3.1 2.2 1.3 x	3.1 2.2 1.3 Inst. Erfahrung Denken	M u.I-them 0	(narrativ leer) "Prosa- metapher" "Lachen"	}	Ausdifferenzierung der Rede- vielfalt
3.1 2.3 1.3 x	3.1 3.2 1.3 sugg. imper./interr. indik.	I-them M	Suspension der 'Gültigkeit' von Bedeutungserwartungen		
3.2 2.2 1.2 x	2.1 2.2 2.3 Icon Index Symbol	0	iterative Metonymien, sämt- liche nexale Zuordnungen		
3.2 2.2 1.3 x	3.1 2.2 2.3 symp. percuss. usual	0-them I	Entautomatisierung der Erzählrede		
3.2 2.3 1.3 x	3.1 3.2 2.3 satur. prakt. refl./pragm.	I-them 0	textintern gerichtete Bedeutsamkeitserwartung als praktisches Lese- verhalten/Erzählver- halten		
3.3 2.3 1.3 x	3.1 3.2 3.3 rhem. dic. argum.	I	Behauptungssätze unter Verzicht auf Verifi- zierung/Falsifizierung	'Bild' der Rede- vielfalt als 'Mimesis'	

thematisiert sie, so Bahtin, "die Vorbehaltlichkeit der Welt" (218). Semiotisch kommt dies sehr klar in den unvollständigen und diskontinuierlichen Semiosen der Prosa zum Ausdruck. Es gibt keine originäre, narrative 'Thirdness'. Wo Zeichen dieser Allgemeinheit eingeführt werden, müssen sie der natürlichen Sprache oder anderen Systemen entnommen werden, und sie werden immer nur als hypothetisch-problematische (3.1) eingeführt. Darin zeigt sich übrigens erneut die Fruchtbarkeit, ja Notwendigkeit einer die Erzähltheorie metasprachlich fundierenden, allgemeinen Semiotik.

Und noch klarer zeigt sich diese Grenze der Prosa - hier bewährt sich ein alter, insbesondere aus Hegels Ästhetik bekannter Gedanke - die Grenze der Prosa zeigt sich in der Unvollständigkeit ihrer Ästhetik. Das Neue an der Anwendung der Semiotik auf Bahtins Prosatheorie ist, zumindest für mich, die Einsicht, daß das ästhetische Zeichen die gleichsam transzendente Bedingung der Möglichkeit von Prosa bildet, daß es aber selbst in ihr nichts repräsentiert. Die Reinheit und Geprägtheit der Gestalt (1.3) bildet für die Prosa ebenso einen Grenzwert wie eine freie, offene Interpretierbarkeit (3.1). "Redevielfalt" ist so gesehen weniger und mehr als Sinnvielfalt (3.1 3.2). Am Beispiel der Prosametapher habe ich zu zeigen versucht, wie der ästhetische Zustand der Sprache gewissermaßen punktuell und für Augenblicke durchquert wird. Analoges ließe sich für die "Stilisierung" von Prosa zeigen, nach Bahtin ein "Maximum des der Romanprosa möglichen Ästhetizismus" (248): auch hier "spricht der Stilisierende unmittelbar über den Gegenstand (...) nur in der für ihn fremden, zu stilisierenden Sprache" (247). Dieses Programm hat z.B. Flaubert ganz bewußt ausgeführt. Auch für das von Flaubert gesuchte "livre sur rien" gälte noch, was für alle Prosa gilt: kreativ sind hier gerade die Objekt-thematisierten Zeichen und Realitätsthematiken. Das gilt auch dann, wenn etwa, wie bei Joyce und in vielen Fällen moderner Prosa, die "Vertiefung", "Erweiterung und Verfeinerung (...) der Dialogizität" immer weiter intensiviert wird: "immer weniger neutrale, feste (...) nicht in den Dialog eingewobene Elemente bleiben übrig. Der Dialog führt in molekulare und inneratomare Tiefen" (191).

Der Stellvertreter der Ästhetik in der Prosa, wenn ich mich so ausdrücken darf, das A priori der Rededifferenzierung, ist nach

Bahtin das Lachen. Es scheint mir metapoetisch sprechend an unserem Textbeispiel, daß das Lachen zum Inhalt der Prosametapher gehörte, ein Inhalt, der sich gegen seine Stimmen kehrte und sie veränderte, und daß das Lachen hier - "irgendwo verebbte ein Lachen", als der Haifisch den Kindern gerade einen Witz erzählen wollte (...), brach ein furchtbarer Sturm los" - daß das Lachen hier ganz explizit nicht gelingt. Gerade so wird seine utopische Funktion gewahrt und sein Zusammenhang zur Trauerarbeit dieses Erzählens. Das Lachen ist nach Bahtin zugleich der tiefste Punkt der "Rededifferenzierung", im Lachen trennen sich die Worte voneinander, von ihrem Gegenstand und von ihrer Gültigkeit, und es vertritt zugleich als ein, wenn auch nur momentan sich befreiender Konsens, das utopische Ziel einer als freie Zustimmung konstituierten einheitlichen Sprache. Peirce hatte bekanntlich die Realitätsthematik des ästhetischen Zustands als "the Nature of the Assurance of the Utterance" umschrieben.<sup>33</sup> Die lachende Erschütterung, Suspension aber auch Befreiung dieser Sicherheit, das ist nach Bahtin die Ästhetik der Prosa.

#### ANMERKUNGEN

- 1 Michail M. Bachtin. *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Frankfurt 1979. Diese Ausgabe wird im Text zitiert.
- 2 Charles S. Hardwick (Hrsg.). *Semiotics and Significs. The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Bloomington u. London 1977, 73 ff.; sowie C.S. Peirce. *Collected Papers*. Bd. 8, Hrsg. von A.W. Barks, Cambridge/Mass., 1958, 8.342 ff.
- 3 Hardwick, 32 ff. und C.P. 8.327 ff.
- 4 Vgl. Max Bense. *Das Universum der Zeichen*. Baden-Baden 1983, 28/29 u. 30<sub>2</sub>ff.; Elisabeth Walther. *Allgemeine Zeichenlehre*. Stuttgart 1979, 90 ff., v.a. 105 ff.
- 5 Vgl. Max Bense. *Die Unwahrscheinlichkeit des Ästhetischen und die semiotische Konzeption der Kunst*. Baden-Baden 1979, v.a. 107 ff.; ders. *Aesthetica*. Baden-Baden 1982, 369 ff.
- 6 Vgl. z.B. Grübels Vorwort zu Bahtin, 33 u.p.; ders., *Methode, Wertbegriff und Wertung in der Kunsttheorie des Leningrader Bachtinkreises*. In: Lenz, B. u.a., *Beschreiben, Interpretieren, Werten*. München 1982, 95 ff.; zuletzt Augusto Ponzio. *Semiotics between Peirce and Bakhtin*. In: *Kodikas 8* (1985), 11 ff., insbesondere zur Analogie von 'Dialogismus' (Bahtin) und 'Semiose' (Peirce).

- 7 Vgl. z.B. Karl-Otto Apel. *Der Denkweg von C.S. Peirce*. Frankfurt 1975; speziell zur literarischen Hermeneutik vgl. Kaspar H. Spinner. *Zeichen, Text, Sinn*. Göttingen 1977.
- 8 C.P. 8.344 und 8.372.
- 9 C.P. 8.370 und 8.344.
- 10 C.P. 8.370.
- 11 Walther, *Allgemeine Zeichenlehre*, 94.
- 12 Amsterdam: Berman-Fischer, 1948; Neudruck, Frankfurt: Fischer, 1974 (Fischer Taschenbuch 1432).
- 13 Vgl. Bense. *Die Unwahrscheinlichkeit*, 182 u.p.; zum literaturtheoretischen Umfang dieses Begriffs vgl. Jurij M. Lotman. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Hrsg. von R. Grübel. Frankfurt 1973, 48 ff. u.p.
- 14 Zur Bedeutung des metonymischen Prinzips für die Prosa vgl. klassisch Roman Jakobson. *Poetik*. Hrsg. von E. Holenstein und T. Schelbert, Frankfurt 1979, 92 ff.
- 15 C.P. 8.371.
- 16 Hardwick, 85.
- 17 Diese These ist prinzipiell schon enthalten in Hegels Satz, daß die "Vorstellung (...) das eigentliche Element" der Dichtung sei und "allen Kunstformen gemeinschaftlich" (*Ästhetik*. Hrsg. von F. Bassenge, Berlin u. Weimer 1955, 94). In narrativer Ausführung vgl. dazu z.B. Seymour Chatman. *Story and Discourse: Narrative Structures in Fiction and Film*. Ithaca, London 1978.
- 18 Zur replikativen Verkettung der Erzählung, nach der immer nur vom jeweils folgenden auf das vorhergehende geschlossen werden darf, vgl. klassisch Claude Brémont. *Logique du récit*. Paris 1973; vgl. zuletzt Anne Hénault. *Narratologie*. Paris 1983, 28 ff.
- 19 Vgl. zu dieser narrativen Grundannahme Roman Ingarden. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1965, 169 ff., dort auch zur Singularität fiktiver Concretiva. Zur literarischen Rhematisierung von Sätzen vgl. E. Walther. *Semiotik der natürlichen Sprache*. In: *Semiosis* 39/40 (1985), 59.
- 20 C.P. 8.344 und 8.373.
- 21 Vgl. Bense. *Die Unwahrscheinlichkeit*, 116 und ders., *Das Universum der Zeichen*, 39; vgl. auch ebd. 41 ff. über den "externen pragmatischen Zusammenhang" der "Wirksamkeit" des ästhetischen Zeichens.
- 22 Vgl. dazu und zum folgenden Bense, *Die Unwahrscheinlichkeit*, 107 ff.
- 23 In der Taschenbuch-Ausgabe 28 ff. und 49 ff.

- 24 Eine Vereinigung von außerhalb der gegebenen Textkonstruktion unvereinbaren Elementen" (Lotmann, 130). Vgl. auch Jacques Dubois u.a. Allgemeine Rhetorik. München 1974, 176 ff., v.a. 179.
- 25 Nach Rolf Fieguth. Literarische Kommunikation. Kronberg 1975, 16 u.p., dessen Schema übrigens weitgehend mit dem von Bahtin übereinstimmt (vgl. 156/157), würde es sich um einen 'Disponenten literarischer Regeln', den 'Autor in der Rolle des Produzenten von Literatur' handeln.
- 26 Charles Baudelaire. Oeuvres Complètes. Édition de la Pléiade. Hg. von C. Pichois. Paris 1975, Bd. 1, 129.
- 27 Arthur Rimbaud. Oeuvres Complètes. Édition de la Pléiade. Hg. von A. Adam. Paris 1972, 69. Zu erinnern wäre auch an Lautréamonts "Premier Chant de Maldoror" und anderes.
- 28 Baudelaire, 75, vgl. auch 980.
- 29 Vgl. Aichinger, 93: "Zu spielen. Es war die einzige Möglichkeit, die ihnen blieb, die Haltung knapp vor dem Unfaßbaren." Das bezieht sich auf das kindliche Spiel wie auf das Spiel der Kunst im Roman.
- 30 Zur erzähltheoretischen Entwicklung dieser These aus Peirces Wirklichkeitsbegriff vgl. Verf. Roman und Wirklichkeit. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.). Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen 1982, 208 ff., v.a. 228 ff.
- 31 Vgl. Aristoteles. Poetik. Griechisch/Deutsch. Hg. von M. Fuhrmann, Stuttgart 1982, 82/83 (Der Dichter soll nicht selbst reden), 18/19 ff. (Nachahmung von Lebenswirklichkeit usw.), 6/7 u.p. (Mimesis handelnder Mensch), 28/29 (das philosophische Allgemeine).
- 32 Grübel, Methode, 109.
- 33 C.P. 8.374.

# SEMIOSIS 42

Internationale Zeitschrift  
für Semiotik und Ästhetik  
11. Jahrgang, Heft 2, 1986

## INHALT

Max Bense:	<i>Die Eigenrealität des Zeichens</i>	5
Jorge Bogarin:	<i>Semiotische Ansätze zur Analyse der rekursiven Funktionen</i>	14
Hans Vilmar Geppert:	<i>Peirce und Bahtin Zur Ästhetik der Prosa</i>	23
Josef Klein:	<i>Axiologie und synechistischer Pluralismus der Sozietät. Eine Normsemiotische Studie zur Metaphysik der Sitten und des Rechts</i>	46
Winfried Nöth,	<i>Handbuch der Semiotik. (Udo Bayer)</i>	65
Pressemitteilung		66