

5. DEMONSTRATION DER METHODE:
EIN INTERPRETATIONSBEISPIEL.
ZU C. F. MEYER: DER MARMORKNABE

Wir versuchen, den Grundriß einer strukturalen Textanalyse am Beispiel eines lyrischen Textes vorzuführen. Die metrisch-strophliche Ebene lassen wir beiseite; unsere Kompetenz der primären Sprache setzen wir voraus und stützen sie im Zweifelsfalle durch zeitgenössische Wörterbücher ab; uns interessiert nur die semantische Organisation des Textes als eines sekundären Bedeutungssystems. Der gewählte Text stammt von C. F. Meyer und wurde 1882 publiziert¹; damit wird die Menge der in Betracht kommenden, möglicherweise vom Text benützten, sprachlichen und kulturellen Kodes/Zeichensysteme eingengt.

(1) DER MARMORKNABE

- I In der Capuletti Vigna graben
Gärtner, finden einen Marmorknaben,
Meister Simon holen sie herbei,
Der entscheide, welcher Gott es sei.
- II 5 Wie den Fund man dem Gelehrten zeigte,
Der die graue Wimper forschend neigte,
Kniel' ein Kind daneben: Julia,
Die den Marmorknaben finden sah.
- III
10 "Welches ist dein süßer Name, Knabe?
Steig ans Tageslicht aus deinem Grabe!
Eine Fackel trägst du? Bist beschwingt?
Amor bist du, der die Herzen zwingt?"
- IV
15 Meister Simon, streng das Bild betrachtend,
Eines Kindes Worte nicht beachtend,
Spricht: "Er löscht die Fackel. Sie verloht.
Dieser schöne Jüngling ist der Tod."

¹ Angabe nach Hist.-Krit. Ausgabe.

Nach der quantitativen Verteilung an der Textoberfläche zu urteilen, steht offenbar der Prozeß der Deutung des Marmorknaben im Vordergrund, womit auch — keineswegs selbstverständlich!² — der Titel übereinstimmt. Da die Wahl des Ausgangspunktes eine rein heuristische Frage ist, können wir mit der Analyse dieses Prozesses einsetzen, wenngleich sich natürlich erweisen könnte, daß, entgegen dem Augenschein, weder der Knabe noch seine Deutung der zentrale Gegenstand des Textes sind. Aber welcher Art auch die zentralen Strukturen des Textes sein mögen, sind sie doch in jedem Falle nur von der Textoberfläche abstrahierbar, so daß deren inhaltliche Besetzung notwendig mindestens als Bedeutungsträger eine wichtige Funktion erfüllt.

Um das zu deutende Objekt herum sind zwei deutende Figuren, Julia und Simon, gruppiert. Sie werden vom Text in doppelter Hinsicht korreliert, da sie einerseits syntaktisch — hier sogar im linguistisch-grammatischen Sinne — verknüpft sind (II) und andererseits eine analoge syntaktische Funktion — hier im allgemeinen semiotischen Sinne — erfüllen: denn beide unterhalten eine Relation zu einem dritten Term, indem sie ein — und sogar dasselbe — Objekt deuten. Insofern handelt es sich übrigens um eine Homologie:

(2) Julia : Objekt : : Simon : Objekt

Das legt ihren Vergleich nahe: vergleichen können wir etwa ihre persönlichen Prädikate, ihre Deutungsverfahren, ihre Deutungsergebnisse.

Aus dem Paradigma der möglichen Kategorien zur Personenbeschreibung und -klassifikation, das dem 19. Jhd. zur Verfügung steht, werden hier offenbar nur einige wenige Merkmale selektiert: so sind die Figuren etwa nicht hinsichtlich ihrer Gesichtsform, ihres moralischen Verhaltens, ihres genauen sozialen Status, usw. charakterisiert. Die Selektion aus der Menge möglicher Klassen der Charakterisierung scheint also sehr partiell, zudem, mindestens auf den ersten Blick, ungeordnet und ohne Bezug zum Knaben und seiner Deutung. Es fragt sich, ob sie eine — und wenn ja: welche — Funktion hat. Erbringt der Vergleich der Merkmale eine irgendwie geartete Ordnung der Terme, war er offenbar eine fruchtbare Frage; erbringt er keine solche, muß, falls dieses Scheitern nicht selbst interpretiert werden

² In den früheren Fassungen andere Titel: "Das Marmorbild", "Julia Capuletti" (vgl. Meyer, Bd. 2, S. 170).

kann, eine neue Fragestellung gefunden werden. Wir versuchen also, von den wahrnehmbaren lexikalischen Termen solche Terme zu abstrahieren, die im System des Textes als relevante semantische Terme fungieren und deren geordnete Menge eine paradigmatische semantische Teilordnung des Textes darstellt.

Von bestimmten Termen lassen sich nun sehr leicht solche – schon sprachlich oder erst kulturell gegebenen – semantischen Terme abstrahieren: wenn wir freilich aus der Menge der potentiellen Merkmale eines Terms nur eine Teilmenge als relevant selegieren, müssen wir den Nachweis leisten, daß gerade diese auch tatsächlich relevant ist. Nehmen wir z. B. "Kind". Da wir keinen Grund haben, eine irgendwie metaphorisierende Verwendung dieses Terms im Kontext anzunehmen, kommen also alle seine sprachlich oder kulturell möglichen Merkmale in Betracht. Wenn wir etwa "jung" ableiten, finden wir aber bei Simon sofort eine entsprechende Charakterisierung: aus der "grauen Wimper" läßt sich "alt" ableiten. Denn Haare färben sich normalerweise erst nach Erreichung eines bestimmten Alters grau³ und grau scheint in dieser Kultur eng mit "greis" korreliert zu sein. Freilich könnte Simon, etwa durch großes Unglück oder durch ausschweifende Existenz⁴, vorzeitig ergraut sein: beide Varianten wären verfügbare, kulturelle und literarische Topoi. In diesem Falle wäre zwar über sein Alter praktisch nichts auszusagen, doch wäre eine solche Annahme völlig unmotiviert, da unser Text keinerlei Indiz zu ihrer Stützung enthält. Sie wäre eine bloß subjektive Konnotation, die zudem unökonomisch ist, da es ihrer nicht bedarf, um ein sonst nicht deutbares Faktum zu deuten, was allein sie legitimieren könnte. Folglich können wir die Relevanz einer Opposition "jung" vs "alt" als gesichert annehmen. Wir können freilich die Argumentation nicht in dieser Ausführlichkeit weiterführen; der Leser wird sie sich aber jeweils leicht rekonstruieren können.

Nun ist ferner Simon ebenso eindeutig männlich, wie Julia weiblich ist – warum also wird Julia mit dem geschlechtsneutralen Term "Kind" bezeichnet? Denn wäre allein "jung" ein relevantes Merkmal, so hätte dies ebensogut durch das Lexem "jung" selbst oder durch

³ Eberhard/Maass/Gruber 1971, Bd. I, S. 462.

⁴ Solche kulturellen Topoi hat u. a. Flaubert in seinem "Dictionnaire des idées reçues" gesammelt; ähnliches kann man leicht bei Hufeland oder Albrecht nachlesen. Auch Eberhard/Maass/Gruber, Bd. I, S. 43.

"Mädchen" besetzt werden können: die Hypothese liegt nahe, daß "Kind" weitere hier relevante semantische Terme umfassen muß. Weitere denkbare Oppositionen, z. B. "unerfahren" vs "erfahren", "ungelehrt" vs "gelehrt", usw., die mit "jung" vs "alt" hier korreliert sein könnten, werden teils ohnedies durch andere lexikalische Terme ausgedrückt oder würden teils ebensogut durch "Mädchen" oder "jung" ausgedrückt: "Kind" muß also etwas implizieren, was weder von "Mädchen" noch von "jung" impliziert wird. Julia ist übrigens zwar nicht gelehrt (das wird durch "Kind" ebenso wie – jedenfalls in dem dargestellten Kultursystem – durch "weiblich" ausgeschlossen), aber sie ist doch nicht ungebildet. Stünde sie im Rufe der Gelehrtheit, bedürfte es Meister (= Magister) Simons zur Deutung nicht (V. 3); andererseits aber kennt sie antike Kunst und Mythologie immerhin in solchem Ausmaße, daß sie es wagen kann, aus den Attributen der Statue auf die Identität des Knaben zu schließen – die Gärtner ihrerseits unternehmen diesen Versuch jedenfalls nicht, obwohl sie nicht unwissend sind, da sie den Knaben immerhin als Gott erkennen. Nicht nur dieser Wissensstand Julias, sondern auch ihr gewisses erotisches Interesse (V. 9 und 12) erlauben jedenfalls die Folgerung, daß sie ein Kind immerhin fortgeschrittenen Alters sein muß.

Nun gilt fraglos nicht nur, daß "Kind" sprachlich einen vorpubertären Zustand bezeichnet, sondern zudem, daß in der kulturellen Semantik des vorfreudianischen 19. Jhdts "Kind" normalerweise überhaupt nicht mit Sexualität verknüpft wird: ein "Kind" gilt idealiter als "rein" in dem Sinne, daß ihm weder Interesse noch Erfahrung und Wissen hinsichtlich des Sexuellen zugestanden werden. Wenn Julia einerseits Kind ist, andererseits ein fortgeschrittenes Alter haben muß, ist sie demnach Kind an der Schwelle zum Nicht-Kind, Nicht-Frau an der Schwelle zur Frau und diesem Zustand ist das Merkmal "noch nicht (ganz) sexuell" äquivalent. Dieser Folgerung auf der Basis kulturellen Wissens (kW 1) entspricht aber umgekehrt auf Seiten Simons, daß, wer graue Haare hat, an der Schwelle zum Greisenalter⁵, d. h. in diesem System an der Schwelle zum Nicht-Mann, steht und folglich das Merkmal "(fast) nicht mehr sexuell" hat. Denn die Sexualität des Greises ist im 19. Jhd., wie sich an vielen literarischen Beispielen zeigen ließe, ebenso verpönt wie die des Kin-

⁵ Eberhard/Maass/Gruber, Bd. I, S. 44.

des: wenn er Liebesbeziehungen intendiert, strebt er seinem Alter Unangemessenes an und kann nur scheitern; er wird zur komischen oder tragischen Figur, zum Gegenstand der Verachtung oder des Mitleids.

Wir haben damit "Kind" als determiniert erwiesen: nun müssen wir logischerweise umgekehrt fragen, warum "alt" durch "graue Wimper" statt etwa durch "graue Haare" oder andere Attribute des Alters besetzt ist. Nun repräsentiert "Wimper" in V. 6 synekdochisch erstens beide Wimpern und zweitens vor allem das ganze Auge. "Graue Wimper" ist zwar eine sehr ökonomische Kombination aus Altersmerkmal und Verweis auf Simons Augen — aber doch nur dann, wenn gezeigt werden kann, daß "Auge", in Opposition zu den nicht genannten alternativen Merkmalen, etwa dem Kopfhaar, seinerseits funktionalisiert ist. Das Auge ist zwar Voraussetzung, die Statue zu betrachten; solche Betrachtung ist zwar Voraussetzung, sie zu identifizieren. Doch fragt sich, warum uns diese trivialen Bedingungen überhaupt mitgeteilt werden müssen, zumal sie ebenso für Julia gelten, bei der sie aber nicht explizit thematisiert werden. Warum also wird uns erstens die Erfordernis der Betrachtung bei Simon, nicht aber bei Julia mitgeteilt; warum wird sie uns zweitens gleich zweimal (V. 6 und 13), vor und nach einer direkten Rede (III), die durch V. 14 nachträglich als solche Julias identifiziert wird, mitgeteilt; warum wird sie uns drittens beim ersten Auftreten mittels des Senkens des Blicks statt einer anderen paradigmatischen Alternative (etwa Senken des Kopfes, oder beliebigen Verben der optischen Wahrnehmung wie z. B.: ansehen, betrachten, mustern, . . .) mitgeteilt?

Am einfachsten ist die Frage nach der Funktion einer Verdoppelung der Mitteilung zu beantworten: Simon betrachtet das Bild schon, wenn Julia noch nicht spricht, und betrachtet es noch immer, wenn sie schon zu sprechen aufgehört hat. Damit wird offenbar ein Unterschied im Deutungsverhalten impliziert, den wir als eher "impulsiv-spontan" bei Julia, als eher "abwartend-abwägend" bei Simon benennen können. Schwieriger ist die Frage nach dem relevanten Merkmal, das die Wahl des Neigens des Auges — anstelle anderer Möglichkeiten — determiniert. Zunächst einmal wird damit im Unterschied zu den Verben der Wahrnehmung eine Bewegung impliziert; das würde freilich auch für das Neigen des ganzen Kopfes gelten. Bewegung wird jedenfalls ebenso von Julias "Knien" vorausgesetzt. Zum Zeitpunkt der Handlung in Strophe II befindet sich nun offenbar der Knabe noch unterhalb der Erdoberfläche, da sonst Julias Aufforde-

rung in V. 10 nicht gerechtfertigt wäre. Um ihn zu betrachten, um überhaupt in eine optische Korrelation mit ihm zu gelangen, müssen die Deuter sich ihm durch eine Bewegung zuwenden. Aber Simon bewegt nur das Auge bzw. die Wimper, nicht einmal den Kopf, während Julia dem Knaben mit dem ganzen Körper entgegenkommt — freilich nicht bis zu einer Berührung (die erotische Konnotation — rarer Formulierung liegt auf der Hand und ist nicht ungewollt). Es handelt sich also um einen Unterschied auf einer Skala der räumlichen Entfernung: Simon macht die absolut minimale Bewegung, d. h. die Bewegung, deren es minimal bedarf, um überhaupt einen Kontakt zwischen Simon und dem Knaben, eine Korrelation durch das "Sehen", herzustellen und beide Größen nicht in völliger Getrenntheit zwischen dem Knaben und sich um vieles mehr, ohne sie indes gänzlich zu reduzieren. Wir können also das Verhalten beider als "maximale Entfernung" vs "Reduktion von Entfernung" benennen.

Mit diesen Ausführungen wäre nun zugleich die Frage beantwortet, warum das Sehen bei Simon scheinbar hervorgehoben, bei Julia hingegen gar nicht genannt wird: es geht also nicht um die Trivialität, daß Sehen Voraussetzung einer Identifikation ist, sondern um den Ausdruck einer Differenz im Verhalten der Deuter, die sich einerseits auf die zeitliche Entfernung zwischen Wahrnehmung und Deutung, andererseits auf die räumliche Entfernung zwischen Deuter und Deutungsobjekt bezieht.

Nun finden sich leicht weitere Unterschiede zwischen den Deutern. Julia spricht *mit* der Statue wie mit einem Subjekt, Simon spricht *über* sie wie über ein Objekt. Julia nähert sich nicht nur selbst räumlich dem Knaben, sondern fordert ihn auch zu einer Annäherung auf (V. 10); Simon hält nicht nur größtmöglichen Abstand, sondern äußert auch keine solche Aufforderung. Julia nähert den Knaben sich aber auch an, indem sie ihn anthropomorphisiert: sie behandelt ihn als belebt und menschengleich, indem sie diese Aufforderung an ihn richten läßt. Von Simon läßt sich dergleichen nicht aussagen: wenn er z. B. von einem "Jüngling" spricht, benennt er nur, was die Statue darstellt, ohne ihr das Merkmal der Belebtheit zuzuschreiben. Julia äußert ihre Deutung in Fragesätzen (V. 11 f.), Simon die seine in indikativisch-konstatierenden Sätzen (V. 15 f.): die eine Deutung geriert sich also als hypothetisch, die andere als definitiv. Freilich haben Julias Fragesätze (abgesehen von V. 9, der das zu lösende Problem benennt) eine Eigentümlichkeit: formal grammatisch könnten

sie ebensogut Aussagesätze sein und nur die Zeichensetzung signalisiert eindeutig ihren Charakter als Fragen — doch davon später. Julia wendet sich ihrem Objekt auch emotional zu, wenn sie nach seinem "süßen Namen" fragt: dem entspricht asymmetrisch seitens Simons das Adverb "streng", das mit seinen Konnotationen von Unnahbarkeit/Distanz/Askese solche Zuwendung ausschließt.

Julia interpretiert die Statue als Gott der Liebe, Simon als Gott des Todes. Nun geht aber Julia als Nicht-Frau an der Schwelle zur Frau potentiell der Erfahrung der Liebe, Simon als Greis hingegen faktisch dem Tode entgegen. Jeder Deuter liest aus dem Objekt heraus, was ihm selbst bevorsteht: es gibt also eine Korrelation zwischen existentieller Situation des Deuters und Deutungsergebnis, die sich als Homologie formulieren läßt:

(3) weibliches Kind : Liebe : : männlicher Greis : Tod.

Resümieren wir zunächst schematisch die Menge der erschlossenen semantischen Terme:

(4) Kategorie	Figur	JULIA	SIMON	Zeile
Geschlecht:		weiblich	männlich	1
Alter:		jung	alt	2
Sexualität:		noch nicht (ganz) sexuell	(fast) nicht mehr sexuell	3
		≈ Nicht-Frau an der Schwelle zur Frau	≈ Mann an der Schwelle zum Nicht-Mann	4
		≈ (potentiell) vor der Erfahrung der Liebe	≈ (faktisch) vor der Erfahrung des Todes	5
Deutungsergebnis:		Gott der Liebe	Gott des Todes	6
Relation zur Auffindungssituation:		präsent bei Auffindung	absent bei Auffindung	7
Deutungsmotivation:		ungefragt	auf Befragen	8
Räumliches Verhalten:		räumliche Annäherung	maximal möglicher Abstand	9

Kategorie	Figur	JULIA	SIMON	Zeile
Spontaneität:		impulsiv-spontan	abwartend-abwägend	10
Emotionales Verhältnis:		emotionale Zuwendung "Reden mit"	emotionale Nicht-Zuwendung "Reden über"	11
Redeform:		≈ (wieder-)belebend/anthropomorph	≈ nicht belebend/nicht anthropomorph	12 13
Einbeziehungsgrad des Knaben:		Aufforderung zu Annäherung	Keine Aufforderung zur Annäherung	14
Von Gärtnern unterstellter Kompetenzgrad:		inkompetent ungelehrt, aber gebildet	kompetent gelehrt und akademisch	15 16
Deutungsgewißheit des Sprechers:		hypothetisch	definitiv-konstatierend	17

Demnach handelt es sich um ein recht hohes Ausmaß an Ordnung, das sich allein schon aus der Analyse der Merkmale der Deuter ergibt. In allen Aspekten, hinsichtlich derer wir die beiden Figuren verglichen haben, erweisen sie sich als oppositionell, wobei die Opposition bald auf Negation, bald auf Antonymie beruht, bald ohne weitere Analyse der komplexen Merkmale die Bestimmung des genauen Typs schwierig ist.

Jedenfalls läßt sich sofort von einer Teilmenge dieser primären semantischen Terme, die (4) darstellt, ein sekundäres Termpaar abstrahieren, d. h. es läßt sich eine Klasse bilden, der mehrere der Kategorien subsumiert werden können und die zwei oppositionelle Werte umfaßt:

(5) Reduktion von Abstand vs maximaler Abstand.
Unsere Benennung dieses Merkmalspaars bedient sich einer räum-

lichen Metaphorik; auch hat uns ja die Analyse des räumlichen Verhaltens der Figuren (Z. 9) zu dieser Hypothese angeregt. Doch sind die Begriffe keineswegs nur räumlich gemeint: "Reduktion von Abstand" läßt sich ebenso von Julius Merkmalen in Z. 10, 11, 12, 13, 14, wohl auch 7 und 8, "maximaler Abstand" ebenso von Simons Merkmalen in diesen Zeilen abstrahieren.

Kehren wir zu unsern Deutern zurück. Wir haben ihr jeweiliges methodisches Verfahren bei der Analyse des semiotischen Objektes "Marmorknabe", des "Textes" also, den sie zu deuten suchen, noch nicht betrachtet. Denn ob sich jemand seinem Objekte z. B. emotional zuwendet oder nicht, konstituiert offenbar keine Deutungsmethode und präjudiziert nicht den Wahrheitswert seiner Deutung. Obgleich unsere beiden Deuter sich so verhalten, daß jeder aus dem Objekt herausliest, was ihm selbst bevorsteht, impliziert solche Korrelation zwischen Deutungsergebnis und existentieller Situation des Deuters doch keineswegs, daß beide Deutungen hinsichtlich ihres Wahrheitswertes äquivalent sein müßten oder daß unentscheidbar wäre, welcher unserer Deuter recht hat. Nun ist freilich signifikant, daß der Text diesbezüglich weder eine explizite Aussage enthält noch auch die Ableitung einer eindeutig nachweisbaren, aber nur implizierten Folgerung erlaubt. Wäre uns also nur der isolierte Text gegeben, könnten wir nur den Sachverhalt interpretieren, daß aus dem Text allein kein Entscheidungskriterium ableitbar ist: wenn wir hingegen aufgrund extratextuellen kulturellen Zusatzwissens (kW 2) wissen, ob der Streit der Deuter im 19. Jhd. als intersubjektiv unentscheidbar oder als entscheidbar gilt, und zudem wissen, welcher der beiden Deuter, falls ihr Streit entscheidbar ist, recht hat, können wir dieses Wissen mit der textinternen Unentscheidbarkeit korrelieren und diese Korrelation ihrerseits interpretieren.

Nach dem archäologischen Wissen des 19. Jhdts⁶ gilt nun, daß es in der Antike tatsächlich eng verwandte Darstellungen des Gottes der Liebe und des Gottes des Todes gab, wobei beide als männlich und jung dargestellt werden, beide Flügel haben können, beide eine Fackel tragen: nur hebt der Gott der Liebe die Fackel und der des Todes senkt sie, um sie auszulöschen. Wir finden somit auch das von andersartigen Sachverhalten in (4) abstrahierte Paar "maximaler Abstand"

⁶ Hist.-Krit. Ausgabe, Bd. 2, S. 172.

vs "Reduktion von Abstand" (= 5) wieder. Denn der Knabe, den die Statue darstellt, ist ein Zeichen besonderer Art: eine minimale Veränderung nur eines einzigen Attributes des Signifikanten (gehobene vs gesenkte Fackel), die die Mehrheit seiner Merkmale invariant läßt, führt zu einer maximalen Veränderung des Signifikats (Liebe vs Tod). Zwischen den Signifikanten wird also der Abstand auf jenes Minimum reduziert, dessen es bedarf, um überhaupt zwei Zeichen als verschiedene zu unterscheiden: eine Differenz hinsichtlich genau einer Kategorie von Merkmalen. Dem entsprechen aber zwei Signifikate mit maximalem Abstand, die einander als oppositionelle ausschließen und zugleich auf einer Ebene der fundamentalsten anthropologischen Kategorien, auf der Ebene der Opposition von "Liebe→Leben" vs "Tod", liegen. Nun charakterisierte sich Julias Verhalten durch Reduktion von Abstand, das Simons durch Aufrechterhaltung des maximalen Abstands: Julias Verhalten zum Zeichen entspricht also der Relation der Signifikanten, Simons Verhalten zum Zeichen der Relation der Signifikate. Es gilt folglich die Homologie:

(6) (Julia : Zeichen) : (Signifikant 1 : Signifikant 2) :: (Simon : Zeichen) : (Signifikat 1 : Signifikat 2),
wobei es gleichgültig ist, welcher Signifikant bzw. welches Signifikat als 1 oder 2 interpretiert wird. Julias Deutungsverhalten ist also einer Relation auf der Ebene der Signifikanten, das Simons einer Relation auf der Ebene der Signifikate äquivalent.

Julias Deutung ist jedenfalls die falsche, Simons Deutung die richtige, wie sich aufgrund von kW 2 leicht zeigen läßt. Der Text widerspricht weder den deskriptiven Feststellungen Julias noch denen Simons, und die Feststellungen beider widersprechen einander ebenso wenig. Julia konstatiert Flügel am Objekt, Simon geht auf dieses Merkmal überhaupt nicht ein, da es nicht signifikant ist und keine Entscheidung zwischen den Alternativen "Amor vs Tod" erlaubt. Julia behauptet, der Knabe trage eine Fackel; Simon behauptet, er lösche eine Fackel. Die Behauptung, daß der Knabe die Fackel lösche, ist im gestischen Kode unseres Kontextes äquivalent mit der Behauptung, daß er die Fackel senke. Julia behauptet nur, daß er eine Fackel trägt, da er aber die Fackel in jedem Falle trägt, ob er sie nun hebt oder senkt, behauptet Julia somit etwas, was wiederum keine Entscheidung zwischen Amor und Tod erlaubt, und Simons Aussage, die dem gegenüber hyponym, also spezifischer ist, zwar nicht bestätigt, aber jedenfalls ermöglicht und nicht widerlegt. Da der Text keine

Signale enthält, die eine Identifizierung eines bestimmten extratextuellen Referenten der Statue nahelegen oder gar ermöglichen würden, haben wir über die Statue genau nur das Wissen, das der Text bietet; aufgrund dieses Wissens, und da ferner der Text in keiner Weise Simons Behauptung, die Fackel werde gesenkt, widerlegt, folgt also unter Hinzuziehung von kW 2 demnach eindeutig die Richtigkeit von Simons Interpretation. Damit läßt sich auch die jeweilige Deutungsmethode einigermaßen genau beschreiben.

Denn Julia registriert am Objekt Merkmale, die zwar tatsächlich intersubjektiv gegeben sind, aber nicht signifikant sind, da sie zwei verschiedenen Klassen von Objekten gemeinsam sind, um deren Unterscheidung es gerade geht: diese Merkmale konstituieren nur die gemeinsame Oberklasse, differenzieren jedoch nicht die beiden oppositionellen Klassen dieser Oberklasse untereinander. Simon hingegen interessiert sich nur für genau jenes einzige Merkmal, das die beiden oppositionellen Klassen unterscheidet. Julia folgert zwar aus richtig beobachteten Daten, aber sie folgert Falsches: sie schätzt offenbar die Relevanz dieser Daten falsch ein, da sie als bedeutungsdifferenzierend annimmt, was dieses keineswegs ist; sie kennt offenbar das System der paradigmatischen Alternativen des antiken Kunstcodes zu wenig. Aus dem, was der ganzen Klasse zukommt, schließt sie fälschlich auf das einzelne Glied: sie folgert, als ob die hyperonyme Klasse die hyponyme impliziert, während jene diese doch nur inkludiert. Simons Argumentation impliziert Julias Wahrnehmungen, da diese die Klasse, der das Objekt angehört, identifizieren; aber er bedient sich logischerweise zusätzlicher und spezifischerer Kriterien, um innerhalb dieser Klasse das Glied, um das es sich tatsächlich handelt, zu identifizieren. (Während also Julia aufgrund tatsächlicher Daten aus diesen – personalistisch motiviert und konnotativ – folgert, argumentiert Simon systembezogen-strukturell; eine heute noch relevante Opposition!)

Julia war bei der Auffindung der Statue präsent und deutet ungefragt; Simon war absent und deutet auf Verlangen. Simon ist demnach ein von außen – aus einem Raum jenseits des Handlungsschauplatzes – herbeigeholter Fremder, Julia hingegen gehört dem Raum der Handlung von vornherein an. Denn nicht nur war sie immer anwesend, vor allem ist sie die Tochter des oder der Besitzer des Weinbergs. Wenn in einem Text der Weinberg einer Familie "Capuletti" und ein Mädchen namens "Julia" zusammen auftreten, handelt es sich eindeutig um einen Verweis auf Julia Capuletti, die Titelheldin von Shakespeares "Romeo und Julia". Wiederum stellt

dieses Wissens (kW 3) an sich eine Konnotation dar, aber wiederum eine objektive, die zudem, wie im folgenden gezeigt werden soll, funktionalisiert wird. Es gibt eine und nur eine kulturell-pragmatische bekannte Korrelation der Namen "Julia" und "Capuletti" im 19. Jhd. Sie nicht zu kennen, verändert nicht die Bedeutung des Textes, sondern heißt nur, daß man mangels Kenntnis von Kodes bzw. Referenten eine bestimmte Bedeutungsebene des Textes übersieht. (Das Problem ist zwar ein pragmatisches: vorausgesetzt ist, daß es im 19. Jhd. keine zweite alternative Korrelation dieser beiden Eigenamen gibt und daß man die Korrelation der Namen bei Shakespeare zu diesem Zeitpunkt kennen kann. Aber obgleich pragmatisch, ist das Problem doch, wie immer paradox das scheinen mag, kein solches der Rezeption: denn ob nun der einzelne konkrete Rezipient des 19. Jhdts den referentiellen Rahmen "Shakespeare" kennt oder nicht, ist zwar relevant für die von ihm jeweils vorgenommene *Deutung* des Textes, nicht aber für dessen *Bedeutung*, da man im Prinzip den Kontext "Shakespeare" kennen kann und da dieser Kontext eindeutig angespielt ist.)

Julias Mitdeuter, Simon, hat nun freilich ebenfalls einen Namen, der aber nicht (literar-)historisch vorgegeben ist: "Julia" ist pseudohistorisch, "Simon" ist fiktiv. Wenn es schon im Text eine weibliche Figur mit pseudohistorischem Namen gibt, warum muß diese Stelle gerade durch Julia Capuletti besetzt sein? Was determiniert also die Wahl genau dieses Namens?

Klären wir zunächst, wie sich Meyers zu Shakespeares Julia verhält. Meyers Julia, die noch von den Gärtnern wie von dem Gelehrten auf ihrem eigenen Grund ohne soziale Folgen ignoriert werden kann, ist, sagten wir, Kind an der Schwelle zur Frau: "Kind" kann Shakespeares Julia jedenfalls nicht mehr sein, da sie, wenn auch noch nicht lange, in heiratsfähigem Alter (\approx Frau) ist. Der Zeitraum ihrer Biographie, den Meyer darstellt, liegt also kurz vor dem Zeitraum, den Shakespeare darstellt. Was Julia bei Shakespeare erlebt, steht ihr bei Meyer unmittelbar bevor. Das hat eine wichtige Folge: im Unterschied zu den im Text agierenden Figuren kennt der Rezipient schon Julias weiteres Schicksal. Was ihr aber bevorsteht, ist die Erfahrung ihrer Liebe zu Romeo und deren tödlicher Ausgang. Wie bei Meyer sind also auch bei Shakespeare die Terme "Liebe" und "Tod" korreliert. Aber bei Meyer stehen sie als synchrone, einander ausschließende Alternativen zur Wahl, bei Shakespeare folgen sie diachron, und zwar unmittelbar, aufeinander. Bei Meyer sind beide Terme auf verschie-

denen Figuren aufgeteilt (Julia – Liebe, Simon – Tod), bei Shakespeare kommen sie denselben Figuren als sukzessive Zustände zu. Bei Meyer sind sie auf einer Ebene theoretischer Deutung eines Fremden (des Knaben), bei Shakespeare auf einer Ebene praktischen eigenen Erlebens (Julias) korreliert. Was also in der Deutung der Statue oppositionell ist, scheint in der Biographie Julias fast äquivalent. Denn Julias Liebe zu Romeo und ihr Tod sind auch kausal eng korreliert: ihre Liebe ist – freilich nicht allein – die Ursache ihres Todes; nur im Tod, der sie von Romeo definitiv trennt, wird sie mit ihm definitiv vereinigt. Die Menge der systematisch-symmetrischen Entsprechungen zwischen Meyers und Shakespeares Text belegt aber zugleich, daß Meyers Text nicht nur die Identifizierbarkeit Julias als Figur Shakespeares, als literarische Figur also, sondern auch das Wissen ihrer weiteren Biographie voraussetzt und funktionalisiert. Dem maximal reduzierten Abstand zwischen den Signifikanten bei Meyer entspricht der maximal reduzierte Abstand der Signifikate bei Shakespeare. Damit haben wir zugleich eine erste Funktion (Determination) des Sachverhalts gefunden, daß Signifikate mit scheinbar maximalem Abstand bei Meyer durch Signifikanten mit optimal reduziertem Abstand repräsentiert werden. Freilich darf daraus keines der beliebten interpretatorischen Bonmots des Typs, Liebe und Tod seien letztlich eins, abgeleitet werden. Denn unser Text identifiziert niemals tatsächlich Liebe und Tod: er nähert sie einander nur an, indem auf der Ebene des faktischen Textes (= Meyer), wo Liebe und Tod als überindividuell-generell abgehandelt werden, der Abstand der Signifikanten, auf der Ebene des implizierten Textes (= Shakespeare), wo Liebe und Tod als individuell-einmalig abgehandelt werden, der Abstand der Signifikate verringert wird.

Bei diesem Grad symmetrischer Korrelation fällt die einzige nicht-symmetrische Beziehung der überhaupt vergleichbaren Größen besonders auf: die Relation zwischen Abstand und Reduktion von Abstand, die *zwischen* dem faktischen Text und dem implizierten Text auf derselben Ebene (Signifikate) besteht, wiederholt sich *im* faktischen Text als Relation zwischen zwei Ebenen (Signifikanten-Signifikate):

- (7) Maximaler Abstand der Signifikate in Meyer : Reduktion von Abstand der Signifikanten in Meyer : : Maximaler Abstand der Signifikate in Meyer : Reduktion von Abstand der Signifikate in Shakespeare.

Die aus dem Vergleich beider Texte gewonnene paradigmatische Teilordnung halten wir wiederum auch schematisch fest:

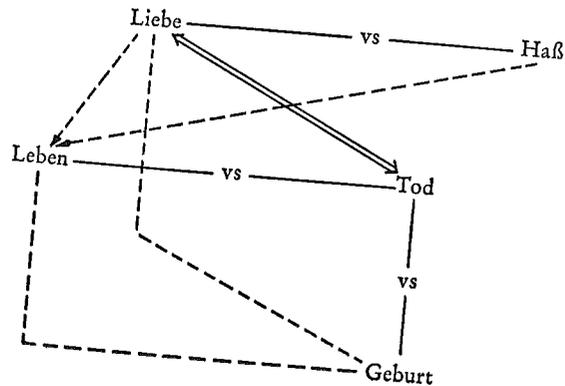
(8)

LIEBE vs TOD
bei Meyer und bei Shakespeare

<i>C. F. Meyer</i>	<i>Shakespeare</i>
≈ faktischer Text	≈ implizierter Text
≈ späterer Text	≈ früherer Text
frühere Lebensphase Julias	spätere Lebensphase Julias
Liebe/Tod	Liebe ⇒ Tod
synchron-alternativ	diachron-sukzessiv
semiotisch verknüpft	kausal verknüpft
theoretisches Problem von	praktisches Problem von
Zeichen + Deutung	Realität + Erleben
überindividuell-generell	individuell-einmalig
beide Terme mit verschiedenen	beide Terme mit denselben
Figuren korreliert	Figuren korreliert
maximaler Abstand ohne Auf-	minimaler Abstand ohne Auf-
hebung der Korrelation	hebung der Differenz

Dank der Asymmetrie von "Liebe" und "Tod" entspricht nun eigentlich der "Liebe" die Nicht-Liebe oder, da dieser Term sprachlich nicht besetzt ist, das Antonym "Haß". "Tod" seinerseits hat sprachlich einen doppeldeutigen Status: dem "Tod" als Ereignis und Ursache entspricht die "Geburt", dem "Tod" als Zustand und Wirkung entspricht das "Leben", das seinerseits von "Liebe" und "Haß" logisch impliziert wird und selbst "Geburt" voraussetzt, die wiederum nicht selten eine Folge von "Liebe" ist. In dieses normalsprachliche System ist also die Asymmetrie "Liebe" vs "Tod" eingebettet: wir versuchen dieses System graphisch (dreidimensional) darzustellen:

(9)



(Die Beziehungen zwischen Leben und Geburt, Liebe und Geburt sind deutlich von denen zwischen Haß/Liebe und Leben verschieden und werden daher auch graphisch von ihnen abgehoben.)

Der Text scheint von den Termen dieses normalsprachlichen lexikalischen Systems zunächst nur Liebe und Tod zu verwenden; Liebe impliziert aber zugleich logisch das Merkmal Leben (während es mit Geburt nur empirisch und fakultativ korreliert ist). Nach unserem Postulat ist Asymmetrie bedeutungsgenerierend: welche Merkmale erhalten dann "Liebe" und "Tod" in unserem Text? Die Stelle von "Haß" als der eigentlichen und einzigen normalsprachlichen Alternative zu "Liebe" wird von "Tod" eingenommen: "Tod" substituiert somit "Haß". Welche Korrelation besteht also zwischen "Haß" und "Tod"? Die Stelle der eigentlichen Alternative zu "Tod" ist durch "Liebe" besetzt. Da "Geburt" nur fakultativ mit "Liebe" verknüpft ist, "Leben" hingegen von "Liebe" impliziert wird, lassen wir "Geburt" einstweilen beiseite. "Liebe" substituiert also "Leben": welche Korrelation besteht dann zwischen "Liebe" und "Leben"?

"Haß" tritt nun zwar in unserem faktischen Text nicht auf, ist aber im implizierten Text von zentraler Relevanz: denn der Haß, der ihre beiden Familien trennt, ist es, der Romeos und Julias Liebesgeschichte zu einer problematischen und letztlich tödlichen macht. Dieser Haß macht ihre definitive Vereinigung im Leben praktisch unmöglich; er ist potentiell todbringend und wird erst durch den Tod der beiden Liebenden überwunden, der die Liebenden zwar nur metaphorisch, die Familien aber realiter vereinigt. "Liebe" und "Haß" sind Relationen zwischen (Gruppen von) Individuen: "Liebe" impliziert kulturell eine Tendenz zur Vereinigung, "Haß" eine solche zur Trennung. Nun läßt sich "Tod" als extreme Form der Trennung auffassen, die zur Aufhebung von Korrelation durch den Abbruch jeder Relation zwischen den beiden Termen tendiert, wie umgekehrt "Liebe" zur Aufhebung von Korrelation durch Identität der beiden Terme tendiert. (Unter Einbeziehung weiteren kulturellen Wissens (k_W 4) ließe sich übrigens leicht zeigen, daß im deutschen 19. Jhd. eine Relation ("Liebe \approx Vereinigung) vs (Tod \approx Trennung)" oftmals belegt ist⁷; doch wollen wir den Rekurs auf solche extratextuellen Daten

⁷ So gibt es bei irgendeinem Franz. Lyriker des 19. Jhdts (ich habe vergessen, bei wem) den Vers: "Partir, c'est mourir un peu". Galen 1846, S. 384: "Ja freilich, wenn Wiedersehen nicht wäre, dann wäre jede Trennung von dem Gegenstande unserer Liebe wie der Tod ..."

so weit als möglich vermeiden.) "Haß" hätte demnach tatsächlich mit "Tod" potentiell gemeinsame Merkmale; weil "Tod" nicht metaphorisiert wird, kann sich diese Gemeinsamkeit aber nur auf solche Merkmale erstrecken, die zum Paar "Tod" vs "Leben" disparitär sind.

"Liebe" und "Tod" erscheinen im Text als Gottheiten, d. h. als bewirkende Ursachen der Zustände "Liebe" und "Tod". "Liebe" und "Tod" in Meyers Text verhalten sich demnach zu "Liebe" und "Tod" in Shakespeares Text wie Ursachen zu Wirkungen. Dem "Tod" als Ereignis entspricht aber an sich der oppositionelle Wert "Geburt"; "Liebe" substituiert somit nicht nur "Leben", sondern auch "Geburt". Da "Geburt" lebengebend ist und als Folge von "Liebe" eintreten kann, übertragen wir das Merkmal "(potentiell) belebend" auf Liebe, was dem Merkmal "(potentiell) todbringend" bei Haß bzw. "faktisch todbringend" bei Tod als Ereignis entspricht.

"Leben" seinerseits läßt nun, indem es Liebe und Haß umfaßt, sowohl Vereinigung als auch Trennung zu: "Liebe" kann demnach nicht für "Leben" stehen. Aber "Haß" und "Tod" sind so korreliert, daß "Haß" als eine Art abgeschwächter Tod, "Tod" als eine Art gesteigerter Haß erscheint: es liegt demnach nahe, "Liebe" als eine privilegierte Form von "Leben" aufzufassen — als ein besonders intensives und gesteigertes Leben.

Versuchen wir, diese postulierten hypothetischen Merkmale von "Liebe" und "Tod" an Textdaten zu bestätigen, dann finden wir zunächst in dem Paar "Vereinigung" vs "Trennung" die abstrakteren Kategorien "Reduktion von Abstand" und "maximaler Abstand" wieder. Nun interpretiert Julia nicht nur die Statue als Gottheit der Liebe: sie wendet sich ihr auch affektiv-emotional zu, d. h. sie praktiziert gegenüber der Statue eine abgeschwächte Form der Liebe. Und Simon interpretiert die Statue nicht nur als Gottheit des Todes: er vermeidet auch jede Form emotionaler Zuwendung; diese Distanz läßt sich aber als abgeschwächte Form des Hasses auffassen. Der abgeschwächten Form der Liebe gegenüber dem Objekt seitens Julias entspricht dann die Reduktion von Abstand als Tendenz zur Vereinigung (\approx Liebe), der abgeschwächten Form des Hasses seitens Simons die Aufrechterhaltung größtmöglichen Abstandes. (Da nun Julia eine maximale, Simon eine minimale Bewegung ausführt, ließe sich dem Bereich des gesteigerten Lebens auch "Bewegung", dem des Todes "Starre" als Bewegungslosigkeit zuordnen.) Julia fordert nun den Knaben zu einer Bewegung und zur Rückkehr ins Leben (V. 10) auf: der abgeschwächten Form der "Liebe" entspricht tatsächlich ein Ver-

such der "Belebung" als abgeschwächte Form einer "Geburt". Soweit lassen sich — mit Ausnahme des hypothetischen und problematischen Paares "gesteigertes" vs "abgeschwächtes Leben" — die Merkmale recht gut bestätigen, die wir hypothetisch für die beiden in Opposition gesetzten Gottheiten bzw. Zustände angenommen haben:

(10)

LIEBE	vs	TOD
belebt/lebend		unbelebt/tot
bzw.		bzw.
potentiell belebend		faktisch todbringend
Vereinigung		Trennung
Bewegung		Starre
Reduktion von Abstand mit		Maximaler Abstand mit Ten-
Tendenz zur Aufhebung der		denz zur Aufhebung der
Korrelation durch Identifi-		Korrelation durch Abbruch
fizierung der Terme		der Relation zwischen den
(Steigerung des Lebens über		Termen
das Leben hinaus:		(Abschwächung des Lebens
≈ mehr an Leben als ge-		über das Leben hinaus: ≈ we-
wöhnlich)		niger an Leben als gewöhnlich

"Liebe" und "Tod" erscheinen also, selbst wenn man das letzte Merkmalspaar des Schemas nicht akzeptiert, als extreme Grenzzustände des Lebens, so daß wir eine ternäre Serie Liebe — Leben — Tod erhalten (daher tritt auch "Haß" im faktischen Text nicht direkt auf). (In diesem Kontext ließen sich nun auch zwei gut belegte kulturelle Topoi (kW 5 und 6), die die Annäherung von "Liebe" und "Tod" verstehbar machen, konnotativ anführen: Erstens, daß die Extreme einer Skala einander ähnlich seien⁸; zweitens, daß ein besonders intensives Leben gern auch ein besonders kurzes Leben sei⁹. Beide

⁸ Z. B. Hufeland (o. J.), dessen 1796 erschienene "Makrobiotik" im 19. Jhd. immer noch gelesen und wieder aufgelegt wurde: "Wir gehen fast durch eben die Veränderungen aus der Welt, als wir hineinkommen; die beiden Extreme des Lebens berühren sich wieder. Als Kinder fangen wir an, als Kinder hören wir auf." S. 284).

⁹ Z. B. Hufeland, bei dem dieses Theorem immer wieder vorkommt (vgl. S. 55, 161, 165, 183, 214, 379 usw): "Die Energie des Lebens wird also mit seiner Dauer im umgekehrten Verhältnis stehen, oder je mehr ein

Topoi ließen sich mit der Annäherung von "Liebe" und "Tod" und mit Julias Biographie gut korrelieren. Doch lassen wir das auf sich beruhen, um, wie gesagt, möglichst wenig textexterne kulturelle Daten zu verwenden.)

Warum nun läßt der Text die beiden Deutungen der Statue in genau dieser Reihenfolge aufeinander folgen? Wir haben von dieser Abfolge zwar schon ein Merkmal (Schema (4), Z. 10) abstrahiert, doch kann diese syntagmatische Folge ja wie so viele andere Terme dieses Textes überdeterminiert sein — und sie ist es tatsächlich. Auf der Ebene der Deutung des Zeichens folgt auf Julias Frage Simons Antwort, auf die falsche und vorläufige Deutung die richtige und definitive. Auf der Ebene von Julias Biographie ist zwar auch Julias Deutung richtig, aber sie benennt nur den früheren und vorläufigen, Simon den späteren und definitiven Zustand. Auch abgelöst von Julias Biographie bleibt dieses asymmetrische Verhältnis: "Liebe" und "Tod" sind notwendig temporal orientiert. "Liebe" ist ein fakultativer und wissen "logisch", daß auf "Liebe" irgendwann "Tod" folgt; wir wissen allenfalls "empirisch", ob einem "Tod" auch eine "Liebe" vorangegangen ist. "Tod" als Ende der menschlichen Existenz steht zugleich auch am Textende: es ist das letzte Wort nicht nur Simons, sondern auch des Textes, während "Amor" nicht einmal Julias letztes Wort ist. "Tod", so wäre also unsere Hypothese, hat gegenüber "Liebe" im Text einen privilegierten Realitätsstatus. Wir halten die möglichen Determinationen der syntagmatischen Distribution wiederum schematisch als paradigmatische semantische Teilordnung fest:

Wesen intensiv lebt, desto mehr wird sein Leben an Extension verlieren" (S. 55). Ein anderer Mediziner des 19. Jhdts macht die Nutzenanwendung dieses angenommenen Gesetzes auf die Sexualität — Albrecht 1851, S. 109: "So wie ich oben gesagt habe, ist Mäßigkeit (= in der Häufigkeit sexueller Akte, Anm. M. T.) dem Manne ebenso anzuraten, wie dem schönen Geschlechte, und je mäßiger der Manne dieses Geschäft treibt, eine desto längere Ausdauer wird er dabei wahrnehmen. (...) so kann man hingegen diese Kraft bis ins fünfzigste, ja sechzigste Jahr und noch höher erhalten, wenn man mäßig dabei zu Werke geht." Und eine Literatin des 19. Jhdts, Wilhelmine von Hillern in ihrer "Geierwally" (S. 224): "Wally und Joseph sind früh gestorben, die Stürme, die an ihnen gerüttelt, hatten die Wurzeln ihres Lebens gelockert ..."

- (11) ERSTE DEUTUNG (LIEBE) vs ZWEITE DEUTUNG (TOD)
 impulsiv-spontane Deutung vs abwartend-abwägende Deutung
 (vgl. (4), Z. 10) vs (vgl. (4), Z. 10)
 vorläufiges Deutungsergebnis: falsch vs definitives Deutungsergebnis: richtig
 Frage/Hypothese vs Antwort/Wissen
 früherer Zustand sowohl vs späterer Zustand sowohl
 a) in Julius Biographie als auch vs a) in Julius Biographie als auch
 b) anthropologisch vs b) anthropologisch
 anthropologisch fakultativer und vorläufiger Zustand vs anthropologisch obligatorischer und definitiver Zustand

Ein Textmerkmal ist in diesem Zusammenhang auffällig: Julia bezeichnet — wie auch der Text selbst — die Statue als Knaben, Simon hingegen als Jüngling. Somit läßt sich offenbar auch die — übrigens (3) stützende — Homologie ableiten, daß dem notwendig früheren Zustand der Liebe auch das frühere Lebensalter des Gottes (Knabe), dem notwendig späteren Zustand des Todes auch das spätere Lebensalter des Gottes (Jüngling) entspricht. "Jüngling" impliziert zwar im zeitgenössischen Lexikon eindeutig einen nachpubertären Zustand, aber "Knabe" ist diesbezüglich leider nicht eindeutig festgelegt¹⁰, so daß wir auf weitere Folgerungen daraus verzichten müssen.

Die beiden alternativen Gottheiten der Liebe und des Todes sind jedenfalls solche, die die Überschreitung anthropologisch relevanter Grenzen bewirken. Nicht nur die von ihnen ausgelösten Zustände stehen aber in einer temporalen Relation des "früher" vs "später", sondern die Gottheiten selbst auch: damit eine Fackel gelöscht werden kann, muß sie zuvor entzündet worden sein und gebrannt haben. "Liebe", oder doch wenigstens "Leben", ist der von "Tod" vorausgesetzte Zustand, so wie die Geste des Gottes der Liebe die von der Geste des Gottes des Todes vorausgesetzte Geste ist (Homologie). Nun ist aber der Umgang mit der Fackel das einzige unterscheidende Merkmal der Gottheiten: nicht "Liebe" und "Tod" als Zustände, wohl aber die sie bewirkenden Gottheiten sind eins. Im hier zitierten Kode der antiken Mythologie und Kunst (kW 7) sind "Liebe" und "Tod" folglich Manifestationen derselben Macht. Hinter den Oppositionen an der Oberfläche der Realität steht in der Tiefe ein beiden gemeinsamer Träger. Es gilt die Homologie:

¹⁰ Vgl. Eberhard/Maass/Gruber zu "Knabe" und "Jüngling".

- (12) (Liebe : Tod) : (vorläufig-früherer : definitiv-späterer Zustand) : (Gott der Liebe : Gott des Todes) : (vorläufig-frühere : definitiv-spätere Geste derselben Entität).
 (= Die Relation zwischen Liebe und Tod verhält sich zur Relation zwischen früherem und späterem Zustand, wie die Relation zwischen den beiden Gottheiten sich zur Relation zwischen ihren signifikanten Gesten verhält.) Der Gott der Liebe ist nur die frühere Erscheinungsform des Gottes des Todes: der oppositionellen Aufgliederung in "Liebe" und "Tod" an der Oberfläche der Realität entspricht in der Tiefe der Realität nur der Tod, was die asymmetrische Relation der beiden Terme und den privilegierten Status des Todes ganz gut repräsentiert.

Es ist also ein und dieselbe Gottheit, die nur jeweils eine verschiedene Geste ausführt: je nachdem, welche Geste sie ausführt, hat sie aber mythologisch einen anderen Namen; gerade nach dem Namen (V. 4 und 9) wird nun freilich gefragt. Zum zweiten Male begegnen wir also einem Problem der Namen, das wir wiederum zurückstellen. Wir halten hingegen einstweilen explizit fest, daß im zitierten antiken Kode gilt:

- (13) oppositionelle Terme der Oberfläche der "Realität" (verschiedene Götternamen) vs zugrundeliegender Term der Tiefe der "Realität" (dieselbe Gottheit).
 Wir haben also einen zu deutenden "Text" (Statue) und einen deutenden Text (Rede der beiden Sprecher). Bei beiden können wir grob eine "Oberfläche" und eine "Tiefe" unterscheiden:

- | | | |
|---|----|---|
| (14) "Oberfläche" des zu deutenden "Textes":
Gleichwertigkeit zweier alternativer Signifikanten/Signifikate:
(Gott der) Liebe vs (Gott des) Todes | vs | "Tiefe" des zu deutenden Textes
Privilegierung eines der beiden Signifikanten/Signifikate:
(Gott des) Todes |
| ≈
"Oberfläche" des deutenden Textes
Gleichwertigkeit zweier alternativer Deutungen:
Julia vs Simon | | ≈
"Tiefe" des deutenden Textes
Privilegierung eines der beiden Deutungen:
Simon |

Die Oberflächenerscheinung der "Realität" ist in der Verschiedenheit der Manifestationen täuschend: die Phänomene sind Erscheinung nur

einer einzigen Ursache, die schließlich immer auf "Tod" hinausläuft. (Von "Oberfläche" und "Tiefe" der Realität zu sprechen, ist nicht nur eine beliebige Metaphorik: es ließe sich leicht zeigen, daß im deutschen Realismus des 19. Jhdts. nicht nur analoge Unterscheidungen sehr oft eine Rolle spielen, sondern gern auch mit solcher räumlichen Metaphorik verknüpft sind. Im übrigen enthält unser Text dafür auch ein Beispiel: vgl. (19). Auch "Tod" als die Realität hinter aller Realität zu denken, ist durchaus in dieser Epoche nicht eben untypisch.) Mit (14) dürfte nun auch eine Funktion dafür gefunden sein, warum der Text nicht explizit an der Oberfläche zwischen den Deutungen der Statue entscheidet. Zudem ist, wie wir sahen, Julias Deutung nicht einfach falsch, wenn auch am Ende Simon recht behält.

Wie wir wissen, gehört also diese Statue jedenfalls eindeutig der antiken Kultur an; nur diese, nicht aber die christliche, kennt Gottheiten der Liebe und des Todes. Dank der Identifizierung Julias als Figur Shakespeares läßt sich auch die Welt der beiden Deuter ungefähr datieren und lokalisieren: Zeit ist die Renaissance, Ort ist Italien. Zeit und Ort erweisen sich aber ihrerseits als funktionalisiert. Denn die Renaissance ist es, die die Antike wiederentdeckt, und Italien ist zugleich Ausgangsort dieses Prozesses wie auch einer der Hauptorte der wiederentdeckten Kultur selbst (kW 8). Nun wird aber im Text gerade die Wiederentdeckung und Deutung eines antiken Objektes dargestellt: die dargestellte individuelle Situation ist also zugleich eine für diese Epoche charakteristische und repräsentative:

(15) Dargestellte individuelle Situation \approx epochal typische Situation. Der Knabe befindet sich an einem Ort, der als "Grab" klassifiziert wird: dann aber ist er offenkundig "tot". Das Vergangene ist also das Tote. Wenn der Knabe aus seinem Grabe steigen soll, muß er wiederbelebt werden. Der Wiederentdeckung entspricht bei Julia der Wunsch nach Wiederbelebung. Wiederbelebung ist aber einer zweiten und neuen Geburt äquivalent: "Renaissance" heißt nichts anderes als "Wiedergeburt". Auch der in (9) als normalsprachlich relevant ange-setzte Term "Geburt" wird also vom Text benutzt — freilich als "Wiedergeburt", die schon einen "Tod" voraussetzt; sie basiert im übrigen auf einer Handlung, die wir als "abgeschwächte Liebe" klassifiziert haben. Es gilt also:

(16) (Vergangen \approx tot) vs (gegenwärtig \approx lebend)

(17) (Wiederentdeckung des Vergangenen + (abgeschwächte Form der) Liebe zum Vergangenen) \rightarrow (Wiederentdeckung \approx Wiederbelebung \approx neue Geburt \approx Renaissance).

Diese antike Kultur liegt nun in der Situation unseres Textes temporal weit vor, lokal in geringer Tiefe unter der Kultur der beiden Deuter. Eine zu dieser Relation zwischen den Kulturen homologe Relation besteht nun aber innerhalb der späteren Kultur über der Oberfläche auch zwischen den beiden Deutern: während sie ein großer Altersabstand trennt, sind sie räumlich nahe beieinander; auf der Horizontalen befindet sich Julia neben Simon, auf der Vertikalen unter ihm. Zeitlich stehen ältere und jüngere Kultur, älterer und jüngerer Deuter jeweils in der Relation des maximalen Abstandes; räumlich ist der Abstand zwischen den Größen jeweils reduziert. Unter dem einen Aspekt nimmt Julia die der Antike, Simon die der Renaissance entsprechende Position ein, unter dem anderen Aspekt ist diese Relation genau umgekehrt. (Die Hypothese liegt nahe, daß Entsprechendes für die Relationen zwischen den Merkmalen der beiden Deuter und den Merkmalen der beiden Kulturen gilt. Doch lassen wir diese Frage hier auf sich beruhen.)

(18)

Zeitliche Relationen \approx maximaler Abstand:

ANTIKE : RENAISSANCE :: SIMON : JULIA
früher später älter jünger

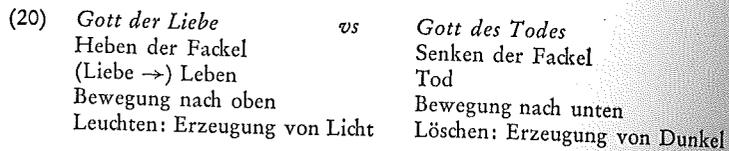
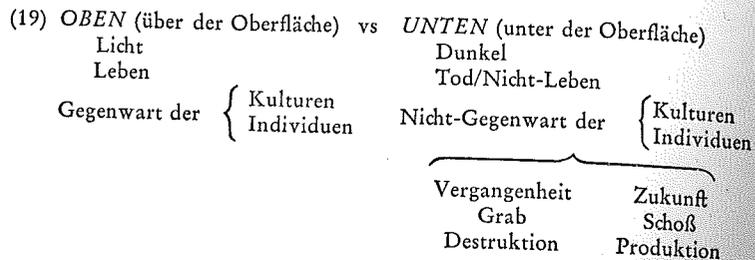
in der Renaissance (später)
 \approx
Relation zweier Kulturen Relation innerhalb einer der beiden Kulturen

in der Renaissance (oben)
 \approx
ANTIKE : RENAISSANCE :: JULIA : SIMON
unten oben unten oben

Räumliche Relationen \approx reduzierter Abstand

Nach Julias Willen soll der Knabe aus seinem Grabe ans Tageslicht steigen: "Grab" impliziert also "dunkel". Da das Grab zugleich unten ist, ist also das Unten mit dem Dunkel, das Oben mit dem Licht äquivalent. Im Grab ist das Tote und Vergangene, oben das Lebende und Gegenwärtige — das Leben, zu dem der Knabe gerufen wird. Nur als Zeichen einer vergangenen Kultur ist der Knabe für die

Deuter etwas Vergangenes: was er bedeutete, ist noch aktuell und steht ihnen erst bevor. Der Ort, aus dem der Knabe hervorgehen soll, ist ein Grab, insofern er tot ist. Insofern er aber zu einer Wiedergeburt aufgefordert wird, ist dieses Grab zugleich einem Schoß äquivalent. Dem entspricht aber auch die Korrelation produktiver und destruktiver Kräfte, wie sie in der Verknüpfung von Liebe und Tod abgebildet wird. Der Relation zwischen dem "Oben" und dem "Unten" entspricht zudem ziemlich genau die Relation zwischen den beiden Gottheiten (Homologie):



Der Gott ist tot und er ist der Tod. Julia, die ihn wiederbeleben will, meint freilich den Gott der Liebe, für den sie ihn hält – und wie wir sahen, nicht zu unrecht, da er auch dieser, wenn auch nur als vorläufige Erscheinung, ist. Die Liebe wollen, bedeutet demnach in der Logik des semantischen Systems, das gedeutet wird (nicht aber auch in dem des Textes selbst, der sich diesbezüglich nicht festlegt), den Tod in Kauf zu nehmen, ob man das will und weiß oder nicht:

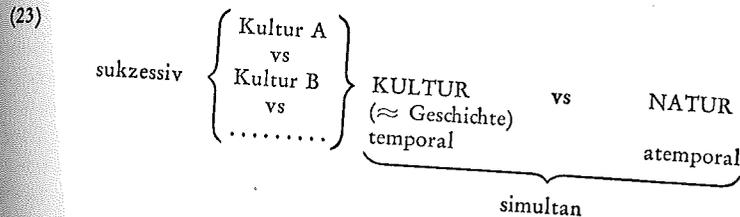
(21) Wille zu gesteigertem Leben \approx Risiko des Verlustes von Leben/
Risiko des abgeschwächten Lebens.

Was semantisch maximalen Abstand hat, liegt in der Realität nahe beieinander, wie schließlich auch Julias Biographie bestätigt.

Der Gott ist tot: er ist ein ungeglaubter, nicht mehr geglaubter Gott einer vergangenen Kultur. Beide Deutungsergebnisse beschreiben aber Gottheiten derselben Klasse: solche, die, im Unterschied zu anderen

antiken Göttern, unmittelbar allegorisch sind, d. h. Zustände menschlicher Existenz repräsentieren. Das Zeichen dieser Zustände, die einst geglaubte Gottheit, ist mit ihrer Kultur gestorben: es ist eine kulturelle Variable. Die Zustände selbst aber sind kulturunabhängige anthropologische Invarianten. Demnach spielt somit im Text nicht nur die Opposition verschiedener Kulturen untereinander, sondern auch die von "Kultur" überhaupt zu etwas, was wir als "Natur" benennen können, eine zentrale Rolle. Die Klasse "Kultur" wird nun aber im Text nicht durch lokal verschiedene, sondern durch temporal verschiedene Kulturen besetzt; von den vielen möglichen Implikationen von "Kultur" bzw. "Natur" wird demnach zunächst vor allem eine als relevant gesetzt:

(22) (Kultur \approx Wandel) vs (Natur \approx Konstanz)
"Natur" ist das, was sich in der Zeit gleich bleibt; "Kultur" ist das, was sich in der Zeit ändert. "Kultur" ist primär "Geschichte" ("Geschichte vs Natur" ist im deutschen 19. Jhd. überhaupt eine relevante Opposition – "Geschichte" gehört zu den zentralen Kategorien, in denen diese Kultur denkt.) Schematisch:



Wenn wir dennoch "Kultur" und nicht "Geschichte" zur Bezeichnung dieser textuell relevanten Klasse wählen, so rechtfertigt sich das dadurch, daß diese Klasse hier noch weitere wichtige Implikationen hat. Wenn wir die Opposition "Natur vs Kultur" im Text weiter verfolgen, so lassen sich ihr auch noch ganz andersartige Sachverhalte, darunter solche, von denen aus allein man schwerlich auf diese Kategorisierung verfallen würde, subsumieren. Schon der Term "Marmor-knabe", mit dem das zentrale Objekt der Handlung benannt wird, vereinigt beide Klassen in sich. Denn "Knabe" impliziert die Merkmale "belebt" und "natürlich", "Marmor" die Merkmale "unbelebt" und "kulturell", insofern es sich um ein Kunstprodukt handelt, dessen primäre (Knabe, Jüngling) und sekundäre Signifikate (Liebe oder

Tod) freilich "natürlich" sind. Die menschlichen Figuren des Textes, die Gärtner, Julia, Simon, sind ihrerseits — in je verschiedenem und in der Reihenfolge der Nennung zunehmendem Ausmaß — sowohl mit "Natur" als auch mit "Kultur" korreliert. Denn dem ersten Bereich gehören sie als Menschen notwendig an, dem zweiten aber durch Wissen und Bildung. Die Gärtner sind immerhin instande, das Objekt als Götterstatue zu identifizieren, Julia ist gebildet, Simon sogar gelehrt. Diese quantitativ verschiedene Teilhabe an "Kultur" basiert ihrerseits auf einer doppelten Opposition

(24) Sozial nieder (\approx weniger Kultur) vs sozial hoch (\approx mehr Kultur).

(25) Weiblich (\approx weniger Kultur) vs männlich (\approx mehr Kultur). (Auch unabhängig vom Wissensgrad neigt die kulturelle Semantik des 19. Jhdts zweifellos dazu, den beiden Geschlechtern einen je verschiedenen Anteil an "Natur" und "Kultur" zuzuschreiben (kW 9). Das "Weib", um in der Sprache dieser Kultur zu reden, wird demnach gern eher mit "Natur", der Mann eher mit "Kultur" korreliert. Grob gesagt werden dabei dem Paar Frau/Natur Kontinuität und Konstanz, Rezeptivität, Vereinigung, Denken in amorpher Einheit, das Konkrete, dem Paar Mann/Kultur Diskontinuität und Wandel, Produktivität, Trennung, Denken in Unterscheidungen, das Abstrakte zugeordnet¹¹. In unserem Text ist dementsprechend der Frau Liebe/Vereinigung, dem Manne Tod/Trennung als physisches und psychisches Verhalten zugewiesen. Auch erscheint "kulturell" in Zeichen und Deutung getrennt, was als Manifestation derselben "natürlichen" Macht gesetzt wird: die Liebe und der Tod. Doch wollen wir auf diese Hypothesen über das kulturelle Wissen kW 9 nicht insistieren, da wir daraus keine weiteren Folgerungen ziehen werden.)

Dem Komplex Natur/Kultur können wir aber auch etwas subsumieren, das wir bislang praktisch noch gar nicht in die Analyse einbezogen haben: nämlich FINDER (Gärtner) und FUNDORT (Weinberg) der Statue. Auch hier müssen wir schließlich nach der Funktion dieser Wahl aus der Menge paradigmatischer Alternativen fragen.

¹¹ Vgl. in der Goethezeit z. B. Humboldt 1795; dazu Wunsch 1975, Kap. 10.2. Albrecht 1851, S. 21: "das vollendete Geschöpf der Natur, das Weib", Bachofen 1861, dieser charakteristische Mythenschöpfer des 19. Jhdts, belegt die Zuordnung Frau/Natur, Mann/Kultur immer wieder — so z. B. 48 f.

Denn wenn wir schon annehmen wollen, daß die Statue sich unter der Oberfläche befinden muß und somit nur durch Graben gefunden werden kann, so hätte der Text diese Tätigkeit doch z. B. durch Bauern auf dem Felde oder durch Handwerker beim Hausbau besetzen können: wir können, anders formuliert, eine Art intellektuellen Substitutionstest machen und fragen, was sich bei solcher alternativer Wahl geändert hätte, um die Funktion der faktischen Wahl zu rekonstruieren. Im Rahmen der bisherigen Hypothesen würde das Produkt der Handwerker ein kulturelles (Haus), das Produkt der Bauern ein natürliches (Früchte) sein. Auch das Produkt der Weingärtner ist insofern freilich ein natürliches (Weintrauben bzw. — in verarbeiteter Form — Wein; da auch andere mögliche Feldfrüchte verarbeitet werden können, konstituiert dieses Merkmal nicht notwendig einen Unterschied). Diesmal müssen wir kulturelles Wissen wiederum in interpretatorischer Funktion — d. h. nicht nur als Beleg textexterner Bezüge, sondern als interpretatorische Prämisse — verwenden (kW 10). "Wein" unterscheidet sich in dieser Kultur von anderen Produkten des Ackerbaus dadurch, daß er als nicht lebensnotwendiger Luxus gilt: er ist eine Verfeinerung, die über das "natürlich" Notwendige hinausgeht und somit den Einfluß von "Kultur" auf eine Lebensweise anzeigt. Er steht dabei im übrigen nicht nur in Opposition zu "Wasser", dem Getränk, das als das per se "natürliche" gilt¹²; er steht auch in Opposition etwa zur "Milch"¹³ als dem Getränk eines "einfachen Lebens", d. h. eines Lebens, das als der "Natur" noch näherstehend gilt. Ob der Gebrauch von "Wein" als einem Getränk, das in der Reihe möglicher Getränke auf der Skala zwischen den mehr natürlichen und den mehr kulturellen eindeutig bei den letzteren angesiedelt ist, seinerseits als positiv oder negativ interpretiert wird, braucht uns für unseren Zweck nicht zu interessieren: "Wein" selbst ist jedenfalls wiederum eine komplexe Kombination aus "Natur" und "Kultur". Schon daß es "Gärtner", nicht etwa "Bauern", sind, die ihn hervorbringen, würde diese Kombination belegen: "Garten" ist seinerseits

¹² Hufeland, S. 319: "Das beste Getränk ist Wasser ..."

¹³ Zu Wein vs Milch: Hufeland, S. 329: "Milch, ein treffliches Nahrungsmittel", "milde und kühl, daher für Kinder und junge Leute so gesund" — d. h. für eben die Gruppen, denen er am entschiedensten vom Alkohol abrat. Bachofen (S. 39) ordnet "Milch und Honig" als "keusche Opfer" einer alten Zeit zu — ihnen gegenüber ist der Wein, der sinnliche Lust erregt.

ein Term, der etwas bezeichnet, was "Natur" und "Kultur" verknüpft.

Wir hätten damit wohl hinreichend gezeigt, daß Relationen von "Kultur" und "Natur" im Text relevant sind. Bevor wir diesen Punkt freilich weiter verfolgen, werden wir zunächst einen unserer Belege rechtfertigen müssen. Denn während "Gärtner", und somit implizit "Garten" als das ihnen zugeordnete Tätigkeitsfeld, im Text belegt ist, ist es "Wein" nicht. Und das unmittelbare Produkt der Gärtner sind allenfalls die Trauben, nicht aber notwendig der Wein, zu dem sie verarbeitet werden können. Was also kann uns legitimieren, mit einem absenten Term zu argumentieren? Wir werden zeigen müssen, daß er trotz seiner Absenz in der Struktur des Textes logisch impliziert ist und funktionalisiert wird.

Das Produkt "Wein" steht zu Gärtnern/Weinberg in einer Relation, die wir – unter Generalisierung des rhetorischen Begriffes – als metonymische benennen können: Gärtner/Weinberg gehören in die Klasse der Ursachen, Trauben/Wein in die Klasse der Wirkungen. Solche metonymischen Relationen von Termen sind in verschiedenster Form in unserem Text relevant; doch davon später. Einstweilen greifen wir nur einen Fall solcher Relationen heraus, der dem unseren umgekehrt-symmetrisch entspricht und zudem den Wein mit dem zentralen Objekt, dem Knaben, korreliert. Denn bei den Gärtnern fehlt das Produkt ihrer Tätigkeit, bei der Statue ihr Produzent:

(26) Gärtner/Weinberg : Statue : : Produzenten ohne Produkt : Produkt ohne Produzenten.

Gärtner/Weinberg und Statue sind (syntaktisch) verknüpft; statt Wein/Trauben, die sie hervorbringen wollen, bringen die Gärtner die Statue hervor. Im einen Falle fehlt das eigentliche Produkt, im anderen Falle der eigentliche Produzent: der Wein ist durch die Statue, der Künstler, der sie verfertigte, durch die Gärtner ersetzt:

(27) Gärtner : ? (= Wein) : : ? (= Künstler) : Statue.

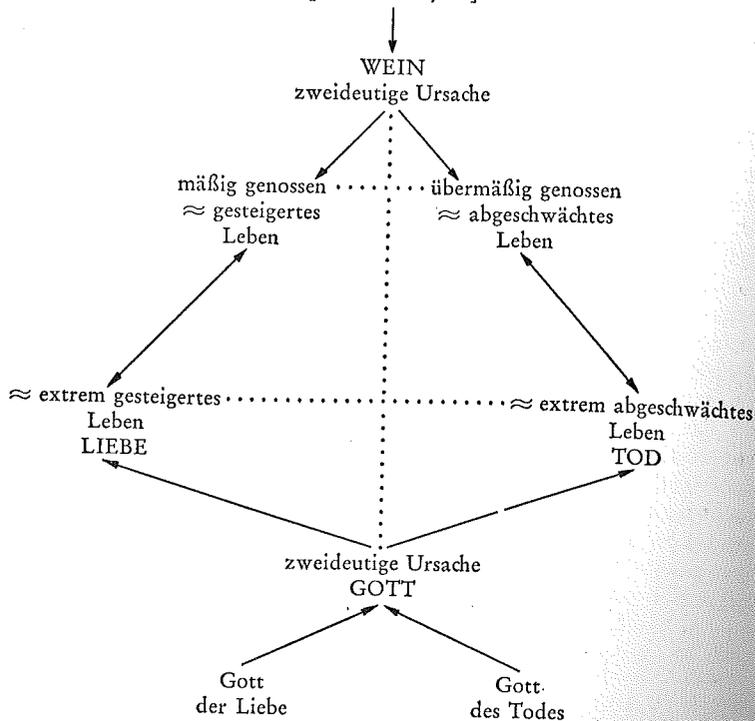
Dann aber liegt die Hypothese nahe, daß das "eigentliche" Produkt der Gärtner und ihr "uneigentliches" Produkt etwas miteinander gemeinsam haben, d. h. partiell äquivalent sind (von "Trauben" sehen wir im folgenden gänzlich ab, da sich diese Hypothese für sie nicht, wohl aber für den "Wein" bestätigen läßt). Wiederum müssen wir auf kulturelles Wissen zurückgreifen (kW 11). "Wein" gilt dieser Kultur als etwas, das, mäßig genossen, zu einer Steigerung und Potenzierung des Lebens führt: er ist insofern der "Liebe" äquivalent. Der "Milch" als eher beruhigendem oder doch wenigstens neutralem Getränk steht

"Wein" als anregendes Getränk gegenüber¹⁴: er soll die Lebenskräfte physisch geschwächt heben; er soll erotisch stimulierend wirken, d. h. zur Ausführung von Liebesakten anregen (noch heute ist bekanntlich der Glaube verbreitet, man könne spröde Partner durch Alkohol "enthemmen"). Übermäßig genossen führt "Wein" in diesem Denksystem aber zu abgeschwächtem Leben: nicht nur scheint der Betrunkene auf die animalischen Funktionen reduziert, sondern der übermäßige Gebrauch führt auch zu Müdigkeit und Schlaf. "Schlaf" aber ist seinerseits – nach einem verbreiteten abendländischen Topos (kW 12) – mit "Tod" korreliert: als abgeschwächter Tod ist er auch ein abgeschwächtes Leben. Eine Korrelation von "Wein" mit "Liebe" einerseits, mit "Tod" andererseits läßt sich aber auch auf andere Weise belegen. Zum selbstverständlichen Wissen der "Gebildeten" in dieser Kultur gehört eine minimale Kenntnis der Antike und ihrer Mythologie. In dieser aber gibt es eine primär mit dem Wein korrelierte Gottheit: Dionysos (kW 13). Dieser Gott bringt den Wein mit sich. (Zu seinem Gefolge gehört übrigens auch Priap, die phallische Gottheit, deren symbolische Bilder in der Antike gern im Weinberg aufgestellt wurden.) Dionysos selbst ist eindeutig auch mit "Liebe" als Steigerung des Lebens und "Tod" als Abschwächung des Lebens korreliert: in den ihm gewidmeten Orgien und Mysterien liegt beides nahe beieinander¹⁵. Wir erhalten somit

¹⁴ Hufeland, S. 159, empfiehlt den Wein, falls wir eine "Exaltation unseres Lebensgefühls" brauchen. "Der Wein erfreut des Menschen Herz, aber er ist kein Nahrungsmittel und keineswegs eine Notwendigkeit zum langen Leben; denn diejenigen sind am ältesten geworden, die ihn nicht tranken. Ja er kann als ein reizendes, die Lebenskonsumtion beschleunigendes Mittel, das Leben sehr verkürzen, wenn er zu häufig und in zu großer Menge getrunken wird. Wenn er daher nicht schaden und ein Freund des Lebens werden soll, so muß man ihn nicht täglich und nie im Übermaß trinken, je jünger man ist, desto weniger, je älter desto mehr." (S. 322); "Wein ist das größte Stärkungs- und Belebungsmitel, und kann daher bei großer Schwäche, Ermüdung, Traurigkeit, bei Ohnmachten oder Krankheiten der Schwäche am schnellsten die Kräfte heben" (S. 370). Albrecht (z. B. S. 130) empfiehlt mehrfach den Wein bei mangelndem Triebleben. Und schließlich Bachofen: er spricht von dem "sinnlichen Taumel erregendem Weine" (S. 39), führt aus: "Honig und Milch gehören dem Muttertum, der Wein dem männlichen dionysischen Naturprinzip" (S. 86).

¹⁵ Zu Dionysos und Wein vgl. Bachofen: "Das sinnliche, die Geschlechter zur Zeugung begeisternde Feuer des Weines hat Dionysos unter Göttern und Menschen den Sieg errungen." (S. 321).

[Gott : Dionysos]

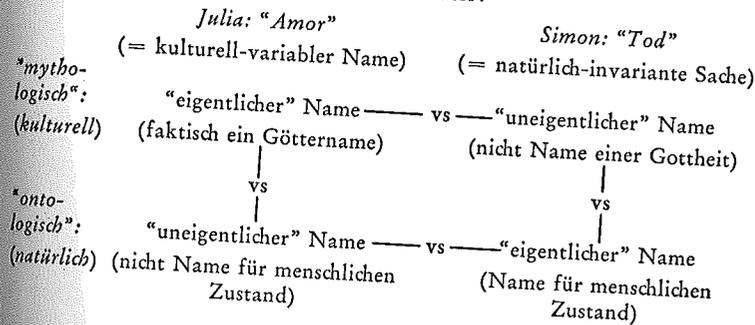


“Wein” ist also eine ebenso zweideutige Ursache wie der Gott, den die Statue abbildet: auch bei ihm sind alternative Folgen möglich, die, wenn sie auch semantisch ein großer Abstand trennt, faktisch doch nahe beieinander liegen, da ein geringes Mehr oder Weniger zu oppositionellen Folgen führt. Der Wein, der über der Erde wächst und vergleichsweise “natürlicher” ist, da er “Leben” impliziert, und der Gott, der unter der Erde liegt und vergleichsweise “kultureller” ist (Statue = Nicht-Leben), haben also hinreichend vieles gemeinsam, um den Fundort der Statue als nicht zufällig erscheinen zu lassen. (Aufgrund der Homologien (26) und (27) haben wir gefragt, was das absente eigentliche (Wein) und das präsenste uneigentliche (Statue) Produkt der Gärtner verbindet. Logischerweise muß auch umgekehrt gefragt werden, was absenten eigentlichen (Künstler) und präsenste

uneigentliche (Gärtner) Produzenten der Statue verknüpft, doch führen wir diesen Punkt nicht aus. Angemerkt sei nur, daß den — ebenfalls nur angedeuteten — Oppositionen zwischen Wein und Statue Gemeinsamkeiten von Wein und Statue solche zwischen Gärtnern und Künstlern entsprechen. Sowohl die Gruppe Gärtner-Wein als auch die Gruppe Künstler-Statue verbindet Natur und Kultur, aber die Verbindung ist im ersten Falle zugunsten der Natur, im zweiten zugunsten der Kultur akzentuiert.)

Die Serie unterschiedlich akzentuierter Kombinationen von “Natur” und “Kultur” setzt sich auch in der asymmetrischen Benennung — “Amor vs Tod” — der Gottheit durch die Deuter fort. Die Frage, “welcher Gott es sei”, ist eine Frage nach dem Namen: erwartbar ist demnach ein Name der antiken Mythologie, wie ihn Julia nennt. Simon hingegen antwortet mit einem normalsprachlichen Term, der kein Göttername ist. Da nun der Gott metonymisch für einen menschlichen “natürlichen” Zustand steht, als dessen Ursache er mythologisch-“kulturell” gilt, benennt Julia zwar die Gottheit “eigentlich”, aber nur tropisch-“uneigentlich” den menschlichen Zustand, während Simon einen menschlichen Zustand “eigentlich” benennt, was freilich gegenüber dem geforderten mythologischen Namen “uneigentlich” ist:

(29) Benennung der Gottheit durch die Deuter:



Julia benennt eine mythologische Größe, Simon eine ontologische. Julias “eigentliche” Benennung benennt freilich etwas, das, da die antiken Götter nicht mehr geglaubt werden, nur mehr ein Tropus sein, nur mehr als Figur in “uneigentlich” Rede fungieren kann. Simons

“uneigentliche” Benennung bezeichnet hingegen einen kulturunabhängigen “eigentlichen” Sachverhalt. Julia verringert einerseits den Abstand zum fremden Objekt, indem sie es bei einem “eigentlichen” Namen nennt; sie vergrößert ihn damit andererseits, da der Gott, der Gegenstand der Statue, sich dadurch als ein Fremdes und nicht mehr Geglaubtes erweist. Simon verringert seinerseits den Abstand zum Objekt, insofern er, was es darstellt, als vertrauten menschlichen Zustand benennt, und er vergrößert ihn, indem er ihm seinen ursprünglichen Namen verweigert und seine Identität nicht anerkennt.

Wir halten beiläufig die Verteilung der Textfiguren unter dem Aspekt des Namens fest:

(30)	<i>Gärtner</i>	<i>Julia</i>	<i>Simon</i>	<i>Knabe</i>
	ohne Namen	mit Namen		
	Kollektiv	Einzelindividuen		
		Name gegeben		Name gesucht
		Name pseudo-historisch	Name fiktiv	Name mythologisch
		menschlich		nicht-menschlich
	Subjekte des Auffindungs-/Deutungsprozesses			Objekt dieses Prozesses
	Frage	Frage/Antwort	Antwort	—

Der Text baut eine komplexe Ordnung der Figuren auf. Unter bestimmten Aspekten stehen die Gärtner allen anderen gegenüber:

(31a) Gärtner vs (Simon, Julia, Knabe).

Unter anderen Aspekten steht der Knabe allen anderen gegenüber:

(31b) (Gärtner, Simon, Julia) vs Knabe.
Aus diesen beiden Zweiteilungen ergibt sich eine dreigliedrige Ordnung, deren mittleres Glied, wie der Vergleich Simons und Julias zeigte, nochmals in zwei oppositionelle Klassen unterteilt ist:

(31c) Gärtner vs (Simon vs Julia) vs Knabe.
Die Frage nach dem Namen ist eine Frage nach der Identität. Das Kollektiv bleibt anonym: nur die unterschiedenen einzelnen Individuen haben Namen. Aber nicht alle Namen sind gleichwertig. Simons Name ist unbekannt: über ihn gibt es keine kulturellen Propositionen. Ihn zu kennen, besagt nichts über die Person. Julias Name hingegen ist einer individuellen Geschichte äquivalent. “Amor” ist eine überindividuelle göttliche Macht einer bestimmten Kultur, bekannter noch als Julia. “Tod” schließlich, der Name, der eigentlich keiner ist, benennt das bekannteste und generellste Phänomen. Die syntagmatische Reihenfolge im Auftreten der Namen ist also nach der Aussagekraft der Namen bezüglich ihrer Träger und nach der Generalisierbarkeit dessen, was sie repräsentieren, geordnet:

(31d) (Gärtner) – Simon – Julia – Amor – (Tod).
Am Anfang steht das Unterindividuelle, am Ende das Überindividuelle. (Die Reihenfolge Julias und Simons in solchen Ordnungen kann, wie schon (18) zeigte, unter verschiedenen Aspekten verschieden sein.) Der Name ist eine kulturelle Größe: er zeichnet eine natürliche Größe in eben dem Ausmaß vor anderen natürlichen Größen aus, in dem ihm kulturelles Wissen entspricht. An den Extremen der Skala findet sich einerseits das namenlose Kollektiv, andererseits der Begriff, der abstrakt einen natürlichen Zustand zeichnet. Dazwischen liegen die in verschiedenem Ausmaß kulturell individualisierten Figuren.

“Natur” und “Kultur” das Invariante und das Variable, sind hier also an verschiedenen Termen in verschiedenem Ausmaß beteiligt. “Geschichte”/Veränderung in der Zeit als konstitutives Merkmal von “Kultur” kann sich nach “natürlichen” Modellen (“Tod”, “Wiedergeburt”) abspielen oder doch zumindest so interpretiert werden. Der tote Gott war die kulturell angenommene Ursache eines natürlichen Phänomens: als nicht mehr geglaubter, ist er nur mehr eine Pseudo-Ursache, die anstelle einer unbekannteren oder doch ungenannten Ursache steht. Nicht als Ursache erweist er sich, sondern als Wirkung: als Produkt der Kultur, die ihm Einfluß über sich einräumte. Die Statue sollte Zeichen eines Gottes sein, d. h. einen Gott bedeuten, der mit seiner Abbildung nicht identisch war. Dieser Gott bewirkte real

die ihm metonymisch zugeordneten Phänomene. Im Text ist nicht von "bedeuten", sondern von "sein" die Rede: "welcher Gott es sei", "Amor bist du", "ist der Tod". Die Statue bedeutet nicht mehr den Gott; sie ist der Gott, da ihm als ungeglaubtem keine Realität außerhalb seiner Abbildung mehr zukommt. Umgekehrt aber bewirkt er nicht mehr die mit ihm korrelierten Zustände; er bedeutet sie nur mehr. Diese Zustände, der "Tod", von dem Simon spricht, die "Liebe", die Amor impliziert, haben jetzt keine Ursache mehr. Aber die beiden Terme sind ihrerseits metonymisch zirkulär: sie können sowohl die Ursache eines Zustandes wie diesen Zustand als Wirkung bezeichnen. Der Gott selbst war aber immer schon eine zweideutige Ursache, die sowohl das gesteigerte wie das abgeschwächte Leben hervorbringen konnte; ebenso eine zweideutige Ursache ist, wie wir sahen, der Wein.

Offenkundig sind in diesem Text die metonymischen Relationen "gestört". Wenn wir die Fälle, die sich an Hand des Gottes und der ihm korrelierten Zustände überlagern, wieder unterscheiden, dann erhalten wir vier Varianten solcher Störung:

- (32a) Pseudometonymische Relation: zwei Terme a und b sind so korreliert, daß sie sich wie Ursache und Wirkung zueinander verhalten, ohne Ursache bzw. Wirkung von einander zu sein (so z. B. Gott—menschlicher Zustand).
- (32b) Zirkuläre metonymische Relation: ein Term x bezeichnet zugleich eine Ursache a und eine Wirkung b (so z. B. Tod als Ereignis — Tod als Zustand).
- (32c) Zweideutige metonymische Relation: ein Term x ist Ursache sowohl einer Wirkung a wie einer Wirkung non-a (so z. B. Gott-Liebe/Tod).
- (32d) Metonymischer Statuswechsel zwischen Signifikant und Signifikat: ein Term x erscheint in einem Kontext a als Zeichen einer Realität, in einem Kontext b selbst als Realität (so z. B. Gott/Statue in der Renaissance — Gott/Statue in der Antike).

Für solche Relationen ließen sich im Text und seinen Relationen zu den von ihm aufgebauten bzw. implizierten Kontexten (antike Mythologie, Renaissance, Shakespeare) weitere Beispiele finden, worauf wir aus Raumgründen verzichten. Ausgenommen ist der Fall (32d), auf den wir zurückkommen werden. (Die Nennung von (32d) in dieser Reihe mag verblüffen; sie soll daher wenigstens vorläufig gerechtfertigt werden. Einerseits subsumiert seit je die Rhetorik, deren Bekanntheit im 19. Jhd. man bedenkenlos voraussetzen darf, der Metonymie auch Substitutionen zwischen Zeichen und Bezeichnetem

(kW 14). Andererseits ist dieser Fall mit den anderen in der Textstruktur engstens verknüpft, wenn etwa eine früher geglaubte Realität, die als Ursache von Zuständen galt, zum bloßen Zeichen dieser Zustände geworden ist, das von menschlichen Urhebern bewirkt wird.) Die Relationen zwischen Ursachen und Wirkungen sind in diesem Text also Problem geworden, wofür auch die Homologien (26) und (27) ein Beispiel abgeben. Was die Gärtner hervorbringen wollen, ist eine mögliche *Ursache* gesteigerten/abgeschwächten Lebens; was sie faktisch hervorbringen, ist ein *Zeichen* gesteigerten/abgeschwächten Lebens. Wie die eigentliche Wirkung der Gärtner fehlt, so fehlt die eigentliche Ursache der Statue. Sie existiert ohne Spur ihres Urhebers, wie auch der Text, in dem von ihr die Rede ist, ohne Spuren seines Urhebers existiert — kein Ich manifestiert sich grammatisch in diesem Text. Wie den realen menschlichen Zuständen ein Pseudo-Verursacher zugeordnet ist, so sind dem Zeichen dieser Zustände Pseudo-Verursacher zugeordnet. Die natürliche Realität "Liebe"/"Tod" verlangt ebenso nach einer erklärenden Ursache wie die kulturelle Realität "Statue". Bei der kulturellen Realität weiß die Kultur, daß nur ein menschlicher Urheber in Betracht kommt, der aber unbekannt ist; bei der natürlichen Realität ist ein Urheber bekannt und gegeben, der aber nicht in Betracht kommt. Die von einer Kultur angenommene Ursache eines natürlichen Phänomens erweist sich der anderen Kultur als bloße Fiktion: insofern der Gott Ursache des menschlichen Zustandes sein sollte, ist er Zeichen einer unbekannteren Ursache geworden. Ein umgekehrtes Problem betrifft aber auch die möglichen Wirkungen eines Sachverhalts. Jeder gegebene Sachverhalt kann "Folgen" haben, doch müssen diese Folgen keineswegs auch Wirkungen von ihm als Ursache sein. Die im Text Meyers dargestellte Situation liegt Julius Geschichte bei Shakespeare zeitlich voraus: eine Korrelation von Liebe und Tod, die bei Meyer zeichnerisch gegeben ist, wird bei Shakespeare "Realität". Doch dieses Nacheinander impliziert keineswegs eine Kausalbeziehung: der Fund der Statue kann nicht einfach für Julius Schicksal verantwortlich gemacht werden (wenngleich natürlich solche Objekte in der Kultur des 19. Jhd. mehrfach, obwohl eigentlich unbelebt, die Rolle eines gefährlichen Objektes spielen¹⁶). (Das Metonymieproblem hat also ontolo-

¹⁶ Solche gefährlichen Wirkungen alter Kultobjekte bzw. Götterstatuen etwa in Mérimées "Vénus d'Ille" oder Eichendorffs "Das Marmorbild", auf

gisch-metaphysische Implikationen. Im Hintergrund dürfte u. a. die Frage stehen, ob für das natürliche Produkt ebenso wie für das kulturelle ein personaler Urheber verantwortlich gemacht werden kann; als ein solcher wird der Gott vorgeführt, der sich freilich als sterblich und als Pseudo-Ursache erweist. Ohne die Annahme einer solchen metaphysischen Instanz muß sich allerdings das "Natürliche" tatsächlich selbst erklären: "Natur" als Produktivkraft bringt dann "Natur" als Produkt hervor – Liebe/Tod bewirkt Liebe/Tod. Ein solcher metonymisch zirkulärer Gebrauch des Naturbegriffs ist nun mindestens seit dem 18. Jhd. überall dort gut belegbar, wo zugleich auf die Annahme personaler metaphysischer Instanzen verzichtet wird.)

Im Text wird eine Kultur dargestellt, die einen "Text" einer vergangenen Kultur wieder belebt und deutet. Die Kultur der Deuter des "Textes" ist aber für die Kultur des Textes selbst schon eine vergangene, die der Text ebenfalls wieder belebt (das Präsens der Darstellung!) und wenigstens implizit deutet, indem er sie in einer repräsentativen Situation vorführt. Zur Renaissance verhält sich der Text, wie sich einerseits Julia, andererseits Simon zur Antike verhält; einerseits reduziert der Text einen Abstand durch Wiederbelebung, andererseits erhält er einen Abstand aufrecht, indem er keinerlei emotionale Annäherung vornimmt. Seine Relation zur Kultur der Deuter vereinigt in sich also Merkmale, die die Relationen der beiden Deuter zur gedeuteten Kultur unterscheiden. Entsprechend vereinigt er ihre unterschiedlichen Deutungen zu einer neuen Bedeutung, über die wir gesprochen haben. Der "Text" der Statue ist ein Kunstprodukt ohne Spuren seines Autors: der Text ist eine Rede ohne Spuren eines Sprechers. Der Marmorknabe ist der im Text dargestellte "Text"; "Der Marmorknabe" ist der Titel des Textes. Diese Menge von Homologien impliziert recht komplexe Ordnungen, die wir sukzessiv rekonstruieren wollen. Zunächst einmal läßt sich folgern, daß für den Text nicht nur die im Text dargestellten Kulturen, sondern auch die, der er selbst angehört, relevant sind:

(33) 19. Jhd.: (Renaissance + Antike) : : Renaissance : Antike.
Wir stellen diese Ordnung schematisch dar:

das im übrigen "Der Marmorknabe" in einer früheren Fassung ("Das Marmorbild") direkt anspielt.

(34)

ANTIKE	vs	RENAISSANCE
vergangen		gegenwärtig
tot		lebend/wiederbelebend
polytheistisch		christlich
rekonstruiertes		rekonstruierende
Objekt		Subjekte

ANTIKE + RENAISSANCE	vs	19. Jh.
vergangen		gegenwärtig
tot		lebend/wiederbelebend
religiös		?
rekonstruiertes		rekonstruierendes
Objekt		Subjekt

Der gegenwärtige Text rekonstruiert Vergangenes, das, als es gegenwärtig war, Vergangenes rekonstruierte. (33) basiert auf beliebig wiederholbaren Prozessen des Vergehens und Vergegenwärtigens: dann aber ist in der Logik des Textes die Serie (33) nicht abgeschlossen, sondern fortsetzbar: der Text selbst und seine Kultur sind ebenfalls nur vorläufige Gegenwart, die in der Zukunft Geschichte werden wird – mögliches Objekt einer Rekonstruktion durch andere – so etwa eben jetzt durch uns. Der Text historisiert sich selbst. In dieser Logik ist es dann auch einleuchtend, daß "unten" in (19) nicht nur das gegenüber der Gegenwart Vergangene, sondern auch das Zukünftige ist: jede Zukunft macht die Gegenwart ohnedies vergangen. Der Text selbst setzt sich also als Glied einer ungeschlossenen Geschichte.

Wir sahen, wieviele Textterme sowohl an Kultur als auch an Natur partizipieren. Wir sagten, Kultur sei das Variable, Natur das Unvariable. Aber es gilt im Text auch, daß das einzelne konkrete Phänomen des kulturellen Bereichs überleben kann, während das einzelne konkrete Phänomen des natürlichen Bereichs den Tod erleidet. Nicht die Natur stirbt, wohl aber das natürliche Individuum; nicht die Kultur überlebt, wohl aber das kulturelle Individuum. Es gilt somit:

(35) Dem Tod unterworfen vs Nicht dem Tod unterworfen
Kultur als Klasse vs Natur als Klasse
Natur als Individuum vs Kultur als Individuum
Insofern Julia ein natürliches Individuum ist, stirbt sie; insofern sie als Kunstprodukt Shakespeares kulturelles Individuum ist, überlebt sie. Insofern die Statue die Mythologie einer Kultur repräsentiert,

stirbt sie mit dieser Kultur; insofern sie individuelles Kunstprodukt ist, überlebt sie ihre Kultur. Die Mythologie überlebt allenfalls als Wissen der Gebildeten einer Kultur über eine andere Kultur; das Kunstprodukt kann, wie Julias Verhalten zur Statue zeigt, noch unmittelbar auf die spätere Kultur wirken: denn nicht dem Gott gilt primär Julias Interesse, sondern dem abgebildeten Knaben. Greifen wir in diesem Kontext das Problem des Tempuswechsels auf: innerhalb des im Präsens formulierten Textes tritt in Strophe II das Präteritum auf. Genau genommen wäre es das adäquate Tempus der Darstellung, da das Dargestellte gegenüber dem Zeitpunkt der Darstellung vergangen ist. Da der Text aber das Dargestellte im Präsens darstellt, ist dieser Wechsel zum Präteritum eine Abweichung, und das Präteritum selbst ein störendes Tempus, das im Kontext nur für das Verb "sah" gerechtfertigt ist, weil dieses sich auf eine frühere Situation bezieht. Im Text erscheint also das eigentlich adäquate Tempus als uneigentlich-inadäquat. Durch diesen Tempuswechsel neutralisiert der Text den realen Unterschied vergangener und gegenwärtiger Zeit, da beide Tempora sich auf eindeutig Gleichzeitiges beziehen. Sowohl das Kunstprodukt wie das im Kunstprodukt Dargestellte erhalten potentiell eine dauernde Gegenwart. Das eine Kunstprodukt, die Statue, demonstriert, daß vergangene Kunst wiederbelebt werden kann; das andere Kunstprodukt, der Text selbst, demonstriert, daß die Kunst Vergangenes wiederbeleben kann. (Historische Anmerkung: Das Tote, Vergangene, Absente, also u. a. Geschichte, gehört im übrigen zu den zentralen Themen der Literatur des deutschen Realismus.) Für das Kunstprodukt gilt offenbar, daß es, obwohl selbst eine Wirkung, sich von seiner Ursache, seinem Urheber, ablösen und selbst vielleicht zu einer selbständigen Ursache werden kann; dies dürfte die Funktion der fehlenden Autoren im Falle beider Produkte sein.

Unser Text stellt jedenfalls nicht nur etwas dar, demgegenüber er ein beliebiges Medium der Mitteilung wäre. Er ist selbst ein literarischer Text, und er macht bewußt, daß er ein literarischer Text ist. Er ist nicht nur ein literarischer Text, der, was er darstellt, funktionalisiert: er funktionalisiert auch, daß er ein literarischer Text ist, der, was er darstellt, funktionalisiert. Er macht die Tatsache, daß er Literatur ist, selbst zu einem Signifikanten. Er funktionalisiert sich selbst durch zwei Klassen von Homologien, die wir nicht explizit ableiten und in allen ihren Vorkommnissen ableiten:

(35a) Text: dargestellte Realität : : etwas₁ innerhalb der vom Text dargestellten Realität : etwas₂ innerhalb der vom Text dargestellten Realität.

(35b) Text : Realität außerhalb seiner : : etwas₁ innerhalb der vom Text dargestellten Realität : etwas₂ innerhalb der vom Text dargestellten Realität.

Innerhalb dessen, was er darstellt, baut er also Relationen auf, die den Relationen entsprechen, die er selbst zu der "Realität", die er darstellt, oder zu der "Realität", die außerhalb seiner existiert, entweder faktisch nachweisbar oder potentiell (durch seinen Literaturcharakter impliziert) unterhält. Die erste der beiden Varianten der Homologie haben wir schon exemplifiziert; wir geben daher ein Beispiel für die zweite (siehe auch (7)). Auch eine Homologie des Typs (35b) bildet der Text im übrigen in sich selbst ab: die beiden Relationen in (18) sind genau von diesem Typ. Im Text wird ein "Text" gedeutet: Einem Kunstprodukt stehen also Rezipienten gegenüber. Nun ist der Text selbst ein deutbares Kunstprodukt – somit gilt

(36) Deuter (Julia + Simon) : "Text" (Statue) : : ? (Leser) : Text.
Im Text wird also etwas dargestellt, was für den darstellenden Text selbst relevant ist. Julia und Simon deuten freilich einen "Text", der einer fremden Kultur angehört und etwas aus dieser Kultur, d. h. seiner eigenen, darstellt. Die hypothetischen Leser, die Meyers Text strukturell einplant, würden einen Text deuten, der der eigenen Kultur angehört, aber etwas aus einer fremden Kultur darstellt.

Das dargestellte Kunstprodukt bildet aber in jedem Falle etwas ab, das es selbst nicht ist. Als kulturelles Phänomen ist es weder Leben noch Tod, aber es kann ein natürliches Phänomen, Leben oder Tod, sowohl Leben als auch Tod, darstellen: es ist selbst ein Nicht-Leben an der Grenze beider. Wenn Bewegung zu den Merkmalen von Leben, Starre zu den Merkmalen von Tod gehört, so ist die Statue erstarrte Bewegung: sie stellt einen Moment aus einem Bewegungsvorgang eines Knaben dar. Kunst ist eine mediative Größe, die andere Terme verknüpft, auch solche, die untereinander in Opposition stehen: Kultur und Natur, Kultur und Kultur, Leben und Tod usw. Die Statue ist ein nicht-sprachlicher "Text", der in einem sprachlichen Text dargestellt wird; der Text baut also die Opposition

(37) Literatur vs bildende Kunst
auf. Eine Kunstform bildet eine andere Kunstform ab, etwas also, mit dem es die Klasse "Kunst" teilt, das aber einer oppositionellen Teilklasse innerhalb von "Kunst" angehört. Implizit vergleicht der

Text somit die Literatur, die er selbst ist, und die bildende Kunst, die er nicht ist, aber darstellt. Einige Merkmale, die sich aus diesem Vergleich folgern lassen, wollen wir festhalten. Die bildende Kunst kann das Gleichzeitige simultan darstellen, die Literatur muß es sukzessiv darstellen. Die bildende Kunst stellt eine Situation dar und kann keinen Zeitablauf darstellen; die Literatur kann Zeitabläufe darstellen. Und während die Literatur nicht Objekt der bildenden Kunst werden kann, kann die Literatur die bildende Kunst zu ihrem Objekt machen und sich zudem selbst noch thematisieren. Gegenüber der Unmittelbarkeit der bildenden Kunst ist die Literatur nur mittelbarer Darstellung fähig: dafür kann sie Metasprache jeder beliebigen Sprache, jedes beliebigen Zeichensystems sein.

Der Text ist als Literatur in Relation zur abgebildeten Statue Metatext; er ist dies aber auch in Relation zum implizierten Shakespeare-Text. Eine Relation Literatur—bildende Kunst besteht nicht nur zwischen Text und Statue, sondern auch zwischen Shakespeare-Text und Statue, zwischen Literatur der Renaissance und Kunst der Antike, wobei sich die Signifikate der ersteren zu denen der letzteren wie (Pseudo-)Wirkung (Liebe/Tod Julias) zu (Pseudo-)Ursache (Gott der Liebe/des Todes) verhalten.

Unser Text handelt von der Relation zweier Größen innerhalb des Bereiches "Natur", von der Relation der anthropologischen Invarianten Liebe und Tod, und er handelt von der Relation zwischen dem Bereich "Natur" und dem Bereich "Kultur". Formal baut er damit eine Relation vom Typ der Homologie (35) auf:

(38) $\text{Etwas}_1 \text{ in Natur} : \text{Etwas}_2 \text{ in Natur} :: \text{Natur} : \text{Kultur}$.

Denn wenn Liebe zu Vereinigung und Ununterschiedenheit, Tod zu Trennung und Unterschiedenheit tendiert, so gilt das erstere wiederum eher von "Natur", das letztere eher von "Kultur". In der "Natur" hat schließlich Gemeinsamkeit, was von der "Kultur" unterschieden und getrennt wird. Die "Natur" bleibt sich immer gleich; in "Kultur" stehen sich verschiedene Kulturen gegenüber. Wenn aber (35) und (38) einander formal entsprechen, so entsprechen einander Relationen in der "Realität" und Relationen in der "Kunst"; die ersteren sind aber von vornherein nur durch die letzteren gegeben. Die Probleme der Kunst sind im Text logisch die hierarchisch übergeordneten.

Am je andersartigen Objekt einer je fremden Kultur erkennt man in diesem Text, was für das eigene Selbst und die eigene Kultur gilt. Alles, was als Problem der "Realität" vorkommt, ist zudem immer zugleich Problem der "Kunst": Um die Darstellung der Relationen

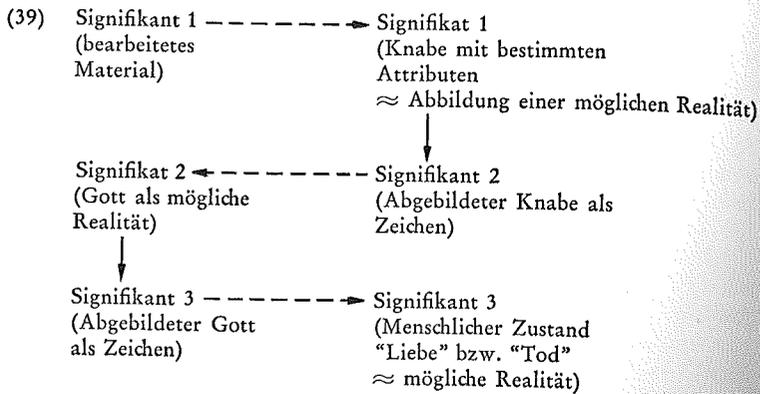
natürlicher Phänomene in der Kunst, um die Relation der Kunst zu Natur und Kultur geht es, wenn es um diese Relationen in der Realität geht. Es geht um die Struktur der Bedeutung und der Deutung von Kunst. "Wein" und "Statue" haben etwas gemeinsam, die Statue aber ersetzt den Wein; die Gemeinsamkeit beider wird am eher kulturellen, nicht am eher natürlichen Term, am Zeichen möglicher realer Ursachen, nicht an einer möglichen realen Ursache selbst behandelt. Wie die Statue den Wein, so ersetzt hier von vornherein die Kunst die Realität. Geredet wird über kulturelle Deutungen natürlicher Phänomene, nicht über diese natürlichen Phänomene selbst. Das Unmittelbare wird nur mittelbar dargestellt — unmittelbar dargestellt wird nur das Mittelbare.

Diese Relation von "Kunst" und "Realität" ist der letzte Punkt, auf den wir skizzenhaft eingehen wollen. Wir sagten schon früher, daß die beiden "realen" Figuren, Julia und Simon, in ihren Relationen untereinander den Strukturen des gedeuteten Zeichens in sich ähnlich sind (vgl. die Homologie (6) dazu). Wir fügen einige solche Beziehungen hinzu. Wie die Signifikanten einander angenähert sind, so sind Julia und Simon einander räumlich angenähert. Wie aber die Signifikate maximal getrennt sind, so sind Julia und Simon maximal durch Alter und Geschlecht getrennt. Und wie der Abstand der Signifikate in der Tiefe der Realität reduziert scheint, so ist es auch der Abstand Julias und Simons. Denn kulturell (k_W 15)¹⁷ gilt auch, daß Kind und Greis einander äquivalent sind und in beiden Zuständen der Geschlechtsunterschied noch nicht oder nicht mehr relevant ist. Der Gott, der einst eine Realität war, ist zum bloßen Zeichen geworden: Julia und Simon, innerhalb der Fiktion des Textes "reale" Figuren, sind de facto auch nur Zeichen in der Gegenwart des Textes.

Das Zeichen existiert materiell als Realität und es stellt eine geglaubte oder nicht geglaubte Realität dar. Die komplexe Relation von "Zeichen" und "Realität" zeigt sich wieder am besten am Marmorknaben selbst. Aus unbelebtem Material (Signifikant 1) ist eine Statue gemacht, die eine belebte Realität, einen Knaben, abbildet (Signifikat 1). Aber dieser Knabe ist nicht eine um ihrer selbst willen dargestellte Realität: er ist seinerseits Zeichen (Signifikant 2) einer ursprünglich geglaubten Realität, des Gottes (Signifikat 2). Sobald diese

¹⁷ Zur Äquivalenz von Kind und Greis vgl. die in Anm. 8 zitierte Stelle aus Hufeland.

Realität ihrerseits nicht mehr geglaubt wird, wird sie zum Zeichen (Signifikant 3) für menschliche Zustände (Signifikat 3) bzw. als solches rezipiert. Schematisch:



Jede Realität wird wieder Zeichen; jedes Zeichen stellt wieder eine Realität dar. Jedes folgende Signifikat ist "abstrakter" als sein Vorgänger, aber auch die letzte und abstrakteste Bedeutung (Liebe/Tod) wird im Text nochmals Signifikant 4 eines Signifikats 4; "Tod" und "Liebe" werden Zeichen abstrakter Relationen, die wir als "Abstand/Trennung/Unterschiedenheit/Destruktion" und "Reduktion von Abstand/Vereinigung/Einheit/Produktion" umschreiben können. Diese Relationen strukturieren die Realität sowohl im Bereich "Natur" wie im Bereich "Kultur".

Insofern nun die Statue einen Knaben darstellt ist sie "realistisch"; derartige Objekte existieren. Insofern der Knabe einen Gott bedeutet, ist sie, sobald dieser nicht mehr geglaubt wird, nicht mehr "realistisch" — ihr Gegenstand gehört dann zum "Fantastisch-Unwahrscheinlichen". Was also "realistische" Kunst ist, ist demnach eine Frage des Zeitpunkts — des jeweiligen kulturellen Realitätsbegriffes. Wenn der Gott nicht mehr geglaubt wird, wird die Statue der Gott: die Kunst ist der Realität äquivalent und ersetzt die Realität genau dann, wenn die dargestellte Realität "absent" ist, weil sie "tot" ist: wenn sie nicht wirklich ist, ob durch Vergangenheit oder Fantastik.

Das bloß Fiktive und das Vergangene sind äquivalent: "tot" ist, was nicht real zum jeweiligen Zeitpunkt existiert. Die als Realität

vom Text gesetzte Deutungssituation ist sowohl eine vergangene als eine fiktive — Julia hat immer nur in Literatur existiert.

Der Text ersetzt eine absente Realität. Wenn aber absente Realität im Zeichen dargestellt wird, wird in dieser Logik erstens das Zeichen mit der Realität äquivalent und zweitens diese absente Realität selbst zum Zeichen. Was unser Text damit aber darstellt, sind Probleme des Literatur- und Kultursystems, dem er selbst angehört: des deutschen Realismus des 19. Jhdts. Denn einerseits etwas darstellen wollen, was adäquat-"realistisch" ist, andererseits etwas darstellen wollen, was Träger einer sekundären Bedeutung, d. h. selbst wieder Zeichen ist: Das macht das Problem dieses Realismus aus. Je genauer er eine Realität darstellt, desto weniger scheint der Text in diesem Sinne etwas zu bedeuten; je mehr das Dargestellte selbst bedeutungstragend wird, desto weniger kann der Text realistisch sein. Denn da die bloße Realität als solche nichts bedeutet, kann auch ihre adäquate Darstellung nichts bedeuten: es muß somit etwas an solcher Darstellung fehlen oder zu ihr hinzukommen — das ist in unserem Text die Absenz der dargestellten Realität in der Situation der Rezeption bezüglich der Statue, in der Situation der Produktion bezüglich des Textes selbst. Insofern unser Text aber mit Problemen des Realitätsbegriffs und der Realitätsdarstellung zu tun hat, die Probleme seiner Kultur sind, ist er ebenso ein für die Kultur repräsentativer Text, wie die Statue für ihre Kultur, die Deutungssituation für die ihre repräsentativ ist.

Mit diesen letzten Bemerkungen haben wir schon die Grenze von TA und kultureller Situierung überschritten ohne freilich eine erschöpfende TA vorgenommen zu haben; auch haben wir die extrem komplexen Relationen des Textes gelegentlich vereinfacht. Daß übrigens auch für die letzten Argumentationen eine befriedigende Begründung möglich ist, können wir hier nur behaupten.

Information und Synthese

Herausgegeben von Klaus W. Hempfer und Wolfgang Weiß

Band 1: Gattungstheorie

Band 2: Theoriebildung in der Literaturwissenschaft

Band 3: Das Drama – Theorie und Analyse

Band 4: Realismus

Band 5: Strukturele Textanalyse

Band 6: Parodie, Travestie, Pastiche

In Vorbereitung sind:

Mittelalter

Renaissance

Aufklärung

Metapher

Topik

Narrativik I: Strukturele Erzähltheorie

Narrativik II: Perspektive/Erzählhaltung

Lyrik

Satire

Ballade

Autobiographie

Utopie

Mythos

Literatur und Psychoanalyse

Literatursoziologie

Hermeneutik und Literaturwissenschaft

Herausgegeben von Klaus W. Hempfer und Wolfgang Weiß

Michael Titzmann

Strukturele Textanalyse

Theorie und Praxis der Interpretation

*Wenn Prof. Doležel
mit Dank für viele
(schönfällige) Anregungen*

13.9.88

P.T.

Wilhelm Fink Verlag München